

AJALLISUUS JA KIELI
HÖLDERLININ *BROT UND WEIN* - RUNOELMASSA

Lisensiaattitutkielma
Jyväskylän yliopisto, kirjallisuuden laitos
Risto Niemi-Pynttari 1997

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos KIRJALLISUUS
Tekijä Risto Tapani Niemi-Pynttari	
Työn nimi Ajallisuus ja kieli Friedrich Hölderlinin <i>Brot und Wein</i> -elegiassa	
Oppiaine Kirjallisuustiede, yleinen linja	Työn laji liseniaattityö
Aika Kevät 1997	Sivumäärä 246 sivua
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>-</p> <p>Työ käsittelee ajallisuutta Hölderlinin BuW -elegiassa Martin Heideggerin hermeneutiikan avaamasta näkökulmasta. Metodisesti työssä rinnastetaan filosofia ja runous hermeneuttisesti eikä teorian ja kohteen vastakkaisuutena: kohde ja teoria asetetaan kehämäiseen suhteeseen.</p> <p>Työ etenee siten, että elegiaa käsitellään kahteen kertaan. Ensimmäiseen vaiheeseen kuuluu runon kääntäminen suomeksi, sekä säe säkeeltä etenevä kommentaari.</p> <p>Työn toisessa osassa ("Myytti ja antiikki varhaisromantiikassa") käsitellään saksalaisen varhaisromantiikan keskustelua myytistä ja ajasta, antiikista ja modernista. Ajallisuuden kannalta keskeisimmäksi nousee Hölderlinin käsitys Dionysoksesta 'tulemisen jumalana'. Toiseksi keskeiseksi seikaksi tulee temporaalinen antiikin ja modernin välinen suhde, joka ilmenee myyttisen päivän ja yön välisenä vuorovaikutuksena. Heideggerin avulla tätä jännitettä tulkitaan läsnäolon (päivä) vaikutuksena nykyhetkeen, joka ilmaistaan myöhäisenä aikana.</p> <p>Työn kolmannessa osassa ("Ajallisuudesta Brot und Wein -elegiassa") tulkitaan muutaman keskeisen motiivin kautta. Ensin ajallisuutta tarkastellaan dioyysisen kiihkon ja järjen muodostamana jännitteenä. Sitten tarkastellaan ajallista virettä symposionissa, kuinka se syntyy unohduksen ja valvomisen muodostamassa jännitteessä. Kolmanneksi tarkastellaan ajan mullistuksen motiivia, jossa keskeiseksi tulee toiminnan ja odottamisen välinen jännite.</p> <p>Kokonaisuudessaan Hölderlinin elegiaa tulkitaan pitkälle Heideggeria mukailevalla tavalla. Hölderlinin oman filosofian käsittely jää edellisen varjoon. Tuloksena on heideggerilaisen position kehittäminen, jonka mukaan ajallisuus ei Hölderlinillä ole substantiaalinen suure eikä subjektiivinen kokemus, vaan aika saa luonteensa perustavan jänniteen virittämänä.</p>	
Asiasanat	hermeneutiikka, poetiikka, Dionysos, varhaisromantiikka
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

JOHDANTO

Tapoja tarkastella tekstin temporaalisuutta	v
Osan ja kokonaisuuden kolmesta vaiheesta	xxiii

I YLEISKATSAUS *BROT UND WEIN* -ELEGIAAN

Päivän mailleen meno - I elegia	2
Yö, tietämättömyys ja symposion - II elegia	9
Öinen kiihko - III elegia	16
Kaiken alku Kreikassa - IV elegia	22
Jumalten salainen ja julkinen paluu - V elegia	29
Historia ja viimeinen jumala - VI elegia	35
Myöhäinen aika - VII elegia	40
Helleenisen ja kristillisen suhde - VIII elegia	46
Dionysos ja Kristus - IX elegia	52

II MYYTTI JA ANTIIKKI VARHAISROMANTIIKASSA

MYYTTIN JA AJAN SUHTEESTA	56
1. Myytin ja järjen ero	57
2. Uusi mytologia ja kertomustieto	73
3. Dionysos varhaisromantiikassa	82
4. Jumalparien jännite	93
ANTIIKKI JA MODERNI	102
1. Antiikki varhaisromantiikan estetiikassa	103
2. Antiikin ja modernin jännite <i>BuW</i> -elegiassa	111
3. Antiikki ja moderni kiasmana	118
4. Sivistys antiikin ja modernin suhteena	125

III AJALLISUUDESTA *BROT UND WEIN* -ELEGIASSA

DIONYYSINEN JÄRKI	134
1. Ajattelun apollonis-dionyysinen jännite	137
2. Järjen ja pimeyden suhteesta	150
3. Järjen ja hillittömyyden jännite	163
AJALLINEN VIRE JA SYMPOSION	170
1. Rituaali ja äärimmäinen raja	170
2. Loputon virkeys ja valvominen	182
AJAN MULLISTUKSESTA	192
1. Vallankumous ja Hölderlin	194
2. Aikakauden kumouksen motiivi BuW -elegiassa	202
3. Kieli toiminnasta vapaana alueena	212
4. Runous ja veljeys	225
PÄÄTÄNTÖ	234
KIRJALLISUUS	240
LIITE: Friedrich Hölderlin <i>Brot und Wein</i> / Leipä ja viini	247

Hölderlinin *Brot und Wein*-runoelman¹ aihe on yksinkertainen, se on sama kuin hänen useimmissa muissakin runoissa. Hän kertoo jumalten poistumisesta ja heidän paluunsa odotuksesta. Runoelman taustalla on myytti jumalten historiasta, jossa kreikkalaisten jumalten vetäytymisen jälkeen tulee hetkeksi Kristus, viimeisenä jumalana, jättäen merkin itsestään ja katoaa. Juoni rakentuu siis myytille, joka oli hyvin yleinen romantiikan ajan kirjallisuudessa. Hölderlinin runoudessa tämä kertomus jumalten poistumisesta on lähes ainoa aihe. Hän kertoo monomaanisesti vain yhdestä aiheesta, mutta tarkastellen sen kautta lähes kaikkea.

BuW -runoelmassa jumalhistoria kerrotaan yhdeksässä elegiassa yön ja päivän vaiheina. Kolme ensimmäistä elegiaa muodostavat vaiheen, joka on nimetty *Die Nacht*-osaksi, ja yö on siinä keskeisenä tekijänä. I elegiassa päivä on päättymässä ja tavallinen porvaristo käy rauhassa levolle. Kuitenkin muutamissa ihmisissä herää levottomuus ja harhaisuus, eivätkä he voi nukkua. II elegiassa levottomuuden ja harhaisuuden lähde, yö eli kreikkalainen *lethe* tulee viittausten kohteeksi. Se esiintyy myyttisenä voimana, joka tuottaa kaiken, mikä on tuntematonta. Valveilla olijalle yö on ensin kammottava, kunnes yön hyväksyminen vapauttaa kammosta. Yö muuttuu houkuttavaksi, kun III elegiassa yön harhoista löytyy yllättäen hahmo, joka pysyy järkevänä kaiken keskellä. Yössä valvova harhainen mieli saa rinnalleen mestarin, jonka opastuksella syntyy pyrkimys rinnastaa hillitömät harhat ja viisas harkinta. Tämä runoelman ensimmäinen vaihe päättyy symposioniin, jonka viinin, rakkauden ja keskustelujen myötä toivotaan antavan öisen virkeyden.

BuW-runoelman kolme seuraavaa elegiaa, keskiosa, kertoo siitä, mitä olemisen keskipäivä merkitsee. Aiheeksi nousee helleeninen Kreikka. Ensin esitetään ekstaattinen, hillitön halu samaistua tähän helleeniseen maailmaan. Harhakuvaa hillitsee kuitenkin tieto siitä, että helleeninen maailma ja siinä vallinneet jumalat ovat kadonneet jo aikaa sitten.² Seuraavassa vai-

¹ Käytän runoelmasta lyhennettä *BuW*. Käsillä on runoelman yleisin versio, joka julkaistiin Hölderlinin kuoleman jälkeen vuonna 1895, ja joka kuuluu Norbert von Hellingrathin toimittamaan *Hölderlin. Sämtliche Werke* (1919 - 1923) kokonaisuuteen. Myöhemmin vuonna 1951 Friedrich Beissnerin kokoama ns. "Grosse Stuttgarter Ausgabe" sisältää version, jossa Hölderlin on muuttanut erityisesti IX elegian kahta lausetta. Tarkastelen tätä muutosta myöhemmin, mutta tukeudun yleisempään versioon.

² Constantine 1988, 203-204.

heessa fantasian ja todellisuuden ristiriita kääntyy koskemaan myös jumalia. Toivo jumalten ilmestymisestä liittyy tietoon tuon ilmestymisen mahdollisuudesta. Keskiosa päättyy huomioon: nyt ei ole jumalten päivän aika.

Jumalhistorian yöhön havahtuminen on runoelman viimeisen vaiheen aiheena. Kolme viimeistä elegiaa kertovat, kuinka jumalat ovat vetäytyneet, heidän paluunsa on pelkkä lupaus, ja siksi ihmisten täytyy elää raskasta väliaikaa.³ Loppuosa keskittyy kysymykseen, kuinka selvitä jumalten poissaolon ajan yli. Vastauksena tähän esitetään leivän ja viinin mysteeri, joka eräänlaisina jumalten jättämänä lupauksena auttaa odottamaan parempaa aikaa.

RUNOELMAN SYNTY JA MUISTAMISEN FILOSOFIA

Hölderlin on kirjoittanut *BuW* -runoelman asuessaan Stuttgartissa vuosisadan vaihtuessa 1800-luvuksi. Siksi runon nykyisyytenä voi pitää saksalaista kaupunkia vuosisadan vaihtumisen hetkellä.⁴ Tämän tilanteen merkit ovat esillä kuitenkin vain runoelman alussa, ja varsinaisesti runoelma käsittelee etäisyyttä nykyisyyden ja antiikin välillä.

Kirjoittamistilanteen lisäksi runoelman syntyyn vaikutti Wilhelm Heinzen symposion kesällä 1796. Hölderlin oli hellenistinä tunnetun Heinzen vierana Bad Dreiburgissa. Aistillisen Kreikka-innostuksen merkeissä symposionit alkoivat 14 -hengen juhlilla. Ensimmäisen viikon jälkeen vain muutama henkilö oli enää paikalla. Ennen kaikkea Gontardin perhe ja perheen kotiopettaja, Hölderlinin, olivat jääneet paikalle. Rakkaussuhde perheen nuoren vaimon, Suzetten ja Hölderlinin kanssa oli tuolloin onnellisimmillaan. Hölderlin kutsui Suzettea Diotimaksi, jonka rakkauden opista Sokrates puhui symponionissa. *BuW*-elegiasta on kuitenkin turha etsiä Suzetten figuuria, Diotimaa tai keskustelua Eroksen luonteesta.⁵

³ sama, 205.

⁴ sama 199-200.

⁵ Biografit pitävät Heinzen symposionia Hölderlinille keskeisenä kokemuksena, mutta ei ongelmattomasti. Constantine painottaa biografisia tietoja väärin, rinnastamalla hänen kaipuunsa Kreikkaan henkilökohtaiseen onnen Suzetten kanssa (Constantine 1988, 202). Myös Bertauxin mukaan *BuW*-elegiaan voi orientoitua oikealla tavalla vain rinnastamalla sitä Heinzen symposioniin. Kuitenkin myös Bertaux harrastaa nurinkurista päättelyä esittäessään, että elegiaa lukemalla voisi kuvitella, että Heinzen symposionissa keskusteltiin Apollosta ja Dionysoksesta. (Bertaux 1978, 507.) Bertaux antaa kuitenkin hyödyllisen vihjeen sanoessaan, että *BuW*-elegiaa voi lukea keskusteluna. Kyseessä ei ole välittömän dialogin esitys, vaan keskustelun muisto. Hölderlin pyrkii samanlaiseen mieleen palauttamiseen kuin Platon tämän muistellessa Sokrateen puheita symposionissa.

Platonin *Pidot* on yksi runoelman subteksteistä, leipää ja viiniä voi pitää jopa symposionin synekdokeena. Se, että runoelma on omistettu Heinzelle, viittaa tuon Bad Dreiburgin symposionin merkitykseen tälle runoelmalle. Mutta kumpi symposion on tärkeämpi - intertekstuaalinen suhde antiikin symposioneihin vai henkilökohtaiset muistot Heinzen symposionista? *BuW*-elegia ei avaudu lainkaan, jos sitä luetaan henkilökohtaisena muistona kesällä 1796 pidetystä tapaamisesta. On kuitenkin riittämätöntä vertailla suoraan Hölderlinin tekstejä muutamiin kreikkalaisten teksteihin, koska Hölderlin itse ei pitänyt niitä vaikutteina vaan kutsui suhdettaan kreikkalaisiin teksteihin muistamiseksi (*Gedächtnis*).

Kysymys tekstuaalisten alluusioiden ja omien muistojen suhteesta johtaa kysymään, mitä Hölderlinille itselleen tarkoitti muistaminen. Ehkä onnellisin mielentila, mikä *BuW*-elegiassa esitetään, on 'pyhissä muistoissa' (*Heilig Gedächtnis* II 36) oleminen ja antiikin muistelemineen. Kuitenkaan Hölderlinille muistamisen kohteena eivät ole subjektiiviset muistot, vaan tekstit.⁶ Kuinka siis voisi muistella jotain sellaista, josta on vain tekstejä, mutta ei henkilökohtaisia muistoja?

Antiikin muistelemineen ei Hölderlinillä ole henkilökohtaisten muistojen ja teksteistä löytyvien vaikutteiden vapaata yhdistelyä. Toisaalta muistelemineen ei ole myöskään intertekstuaalisen suhteen kaunisteltu ilmaisu. Vain sitä voidaan muistella mikä on ollut, eikä tekstillä sinänsä ei ole tällaista olemassaoloa. Teksti voi kuitenkin viitata antiikin aikaan, sen olemassaoloon, mutta silloin kyse on muistosta, jonka kantajana on teksti eikä ihminen.

Mikäli Hölderlinin tarkoittamaa antiikin muistamista ajatellaan intertekstuaalisena suhteena, on huomattava kuinka paljon hän painottaa ajallista etäisyyttä antiikkiin nähden. *BuW*-runoelman keskeisin aihe on antiikin ja modernin ajan välisen etäisyyden kokemus. Kuinka siis tekstien välisen yhteyksien korostus voi mitata tätä ajallista etäisyyttä? Olisi virhe asettaa *BuW*-elegia ja esimerkiksi Platonin *Pidot* rinnakkain, ja vain etsiä sieltä kaikki yhteiset kohdat. Silloin katoaisi vertailtavien tekstien välinen temporaalinen suhde. Kun *BuW*-elegiasta löytyy kreikkalaisten ääni, se on ajateltava etäisenä kaikkuna, jossa kuuluu ajallinen etäisyys yhtä paljon kuin alkuteksti.

Hölderlinille kreikkalaiset mestarit ovat historiallisen katkoksen takana, modernin maailman tuolla puolen.⁷ Siksi täytyy ajatella, olisiko Hölderli-

⁶ Hölderlin näyttää käsittelevän antiikkia kuin henkilökohtaisia muistoja. Kysymys ei ole lainkaan runoilijan mielikuvituksen vapaudesta, ja esimerkiksi Constantine ymmärtää väärin muistamisen merkityksen Hölderlinille esittäessään, että tämä rinnastaisi vapaasti lapsuutensa, rakkaussuhteensa ja antiikin. (Constantine 1988, 202.)

⁷ Alkuperäisen tekstin välittymisen ongelma oli Hölderlinille tuttu hänen kääntäessään kreikkalaisia mestareita saksaksi. Hölderlinille itselleen oli ongelma se kuinka kreikkalaisen

nin mukaan intertekstuaalinen suhde antiikkiin edes mahdollinen. Hölderlin työskenteli toki kreikkalaisten tekstien kanssa, *BuW* -runoelma on täynnä alluusioita Platonin, Pindaroksen, Euripideen, Sofokleen teksteihin. Samalla Hölderlin tunsu hyvinkin herkästi eron antiikin ja modernin ajan välillä. Hänen mukaansa helleenien 'olemisen keskipäivää' ei voi näyttää nykyaikaiselle ihmiselle edes kreikkalaisten tekstien avulla. Temporaalinen suhde antiikin tekstiin hahmottuu usein negatiivista kautta - se mikä modernilta ihmiseltä puuttuu oli siellä. Eikä edes teksteistä voi sitä enää tavoittaa kuin osittain. Hölderlin ilmaisee usein Pindaros alluusioiden avulla sitä, mitä modernilta ihmiseltä puuttuu, hänelle Pindaros oli 'olemisen keskipäivän' ylistäjä.

Hölderlinille 'pyhillä muistoilla' on vastaava tehtävä kuin Platonin termillä 'mieleen palauttaminen'. Platonilla mieleen palauttaminen käsitteli muistoa olennaisesta ideasta suoraan, tarvitsematta tekstiä tai henkilökohtaisia muistoja tuekseen. Tämä oli mahdollista siksi, että mieleen palauttaminen kohdistui vain ideaan, jonka sielu oli nähnyt ajattomuudessa. Hölderlin ei kiistä, etteikö näin olisi ollut antiikin aikana, mutta sen jälkeen tämä ei ole enää mahdollista, sillä olemisen on tullut riippuvaiseksi kielestä. Antiikissa näin ei ollut, vaan olemisen saattoi kohdata suoraan: sielu ei tarvinnut lukemista avukseen muistaakseen idean. Tästä johtuu se, että Hölderlinille 'pyhä muistaminen' ylittää henkilökohtaiset muistot samalla tavalla kuin Platonin mieleen palauttaminen, mutta enää se on mahdollista vain tekstin kautta. Nykyisyys oli Hölderlinille ensisijassa kaiku, läsnäolon ja antiikin ajan kaiku, jonka 'muistava ajattelu' palauttaa mieleen.

Hölderlin kohdalla siis alluusioita kreikkalaisiin teksteihin ei voida käsitellä ilman hänen 'pyhille muistoille' antamaansa merkitystä. Kun esimerkiksi leipä ja viini viittaavat runoelmassa sekä kristilliseen ehtoolliseen että symposioniin, kysymys on sekä suhteesta että etäisyydestä näiden kahden rituaalin välillä. Ehtoollisesta on modernina aikana tullut pelkkä kristillinen merkki, joka ei tyydytä syömisen ja juomisen halua. Samalla tuo ehtoollinen on etäinen kaiku toisista viinin ja leivän juhlista, symposioneista. Hölderlinin historiakäsitys kätkeytyy siis jo *BuW* -runoelman otsikkoon: siirtymä antiikista moderniin aikaan merkitsee siirtymää välittömästä jumalan kohtaamisen rituaalista jumalan merkin kohtaamisen rituaaliin. Tästä kertoo siirtymä symposionista kristilliseen ehtoolliseen.

TAPOJA TARKASTELLA TEKSTIN TEMPORAALISUUTTA

Tutkielmassa tarkasteltava kielen ja ajallisuuden teoria perustuu Martin Heideggerin aloittamaan filosofiseen linjaan ja kritiikkiin niitä teorioita kohtaan, jotka käsittelevät aikaa läsnäolevana suurena. Kysymys ajallisuudesta kielessä asetetaan Heideggerin teoriassa toisin kuin objektiivisesti tai subjektiivisesti läsnäolevan ajan termein. Objektiivisen, pääasiassa luonnontieteellisten teorioiden kannalta aika ymmärretään jatkumona, jossa keskeisenä on läsnäoleva nyt-hetki. Subjektiiviselta kannalta puolestaan kysymyksessä on ajan elämys, psyykkisesti koettu nykyisyyden kesto. Aikaa on mahdollista tarkastella näistä molemmista näkökulmista, vaikka yleensä myönnetään, että aika itse ei ole käsiteltävä objekti. Aikaa ei voi tarkastella suoraan vaan välillisesti ajan aiheuttamien muutosten kautta. Toisin sanoen aikaa voidaan tarkastella vain metonymisesti; ei suoraan vaan kontekstin kautta. Samalla kyse on kielellisestä operaatiosta, joka tunkeutuu metonymisen tarkastelun myötä heti ensimmäiseen havaintoon ajasta. Objektiivisissa teorioissa kieli asettuu kuitenkin vain välineen asemaan, eli kuvaamaan sitä, kuinka läsnäoleva fyysinen tai psyykkinen aika välittyy.

Niin sanotussa läsnäolon metafysiikan kritiikissä ajallisuus (*zeitlichkeit*) on Heideggerin *Sein und Zeit* -teoksen jälkeen tullut keskeiseksi kysymykseksi yksinkertaisesti siksi, että ajan teoria perustuu siinä enemmän kieleen kuin tarkasteltavaan aika-objektiin.⁸ Heideggerin mukaan aika ei ole kielestä riippumaton, vaan hermeneutiikan perusajatuksen mukaan ajassa se, mikä voidaan ymmärtää, on kielen muodostamaa eli temporaalista.

Pyrin välttämään objektiivista termiä 'aika' juuri siksi, että se viittaa kielen ulkopuoliseen substanssiin. Käytän termiä temporaalisuus puhuessani ajan retoriikasta sekä tekstin kerronnallisesta ja rytmisestä ajasta. Puhuessani tekstin avaamasta maailmasta, sellaisena kuin se paljastuu ajassa olevalle ihmiselle (kuolevaiselle) väliaikaisena ja katoavana, käytän termiä ajallisuus. Kieltä korostava termi 'temporaalisuus' painottaa tähän nähden liikaa jatkuvuutta, samoin kuin toinen aikaan liittyvä yli-subjektiivinen termi: 'historiallisuus'. Keskeiset tutkielmani termit ovat siis ajallisuus, temporaalisuus ja historiallisuus - niiden avulla pyrin lähestymään Hölderlinin *BuW* -elegiaa.

⁸ Kiteytettynä tämä Heideggerin kritiikki objekti ja subjekti -keskeisiä aika-käsityksiä kohtaan on esitetty *Sein und Zeit* teoksen viimeisessä luvussa "Zeitlichkeit und Innerzeitlichkeit als Ursprung des vulgären Zeitbegriffes" (Heidegger 1993, 404 - 439).

SPATIALISOIVASTA ANALYYSISTÄ TEMPORAALISEEN

Seuraavaksi rajoitun tarkastelemaan juonta ja kysymystä tekstin temporaalisesta etenemisestä suhteessa teoksen kokonaisuuden analyysiin. Kun teosta tarkastellaan valmiina kohteena, objektiivisessa tilassa, analyysi on spatialisoiva. Mutta kysyttäessä kuinka teos toimii, kuinka tekstistä muodostuu kokonaistapahtuma, tarvitaan tekstin temporaalisuuden huomioivaa analyysitapaa. Kerronnan etenemistapa on yksinkertaisin temporaalisuuden muoto: tapahtumien järjestys muodostaa temporaalisen struktuurin. Lyriikan tarkastelussa kerronnan korostaminen johtaa kuitenkin lyriikalle ominaisen katkoksellisuuden väheksymiseen. Toisaalta katkosten korostaminen saattaa ohittaa sen perusasian, että lukeminen on etenemistä, johon myös lyyrisen tekstin seurattavuus perustuu.

Kerronnan rikkominen modernissa lyriikassa on avannut uusia vapaampaan muotoon liittyviä mahdollisuuksia. Silti kerronnallisuutta ei voida pitää vain konventionaalisenä muotona, silloin jäisi huomiotta paitsi tradition moninaisuus, myös ei-kertovan lyriikan tapa muodostaa omia etenemisen rakenteitaan. Tekstissä on järjestys, jota voi lukea ja siksi lauseiden paikkaa voi harvoin vaihtaa lyyrisyyden katoamatta. Myös moderni lyriikka muodostaa etenevää järjestystä, mutta runon pysäyttämisen objektiiksi ja tapahtumarakenteen muuttaminen spatiaaliseksi kartaksi ei vain tavoita sitä.

Kirjallisuudentutkimuksessa erityisesti uskriteikki kehitti spatiaalisen muodon analyysia. Voi sanoa, että tällaisen teorian avulla pelastauduttiin kerronnan katkoksellisuudelta ja löydettiin spatiaalinen rakenne, koska valmiissa rakenteessa katkos ei voi uhata kokonaisuutta. Spatialisoiva tutkimustraditio kiteytyy Joseph Frankin tapaan redusoida moderni lyriikka pelkästään tilan logiikkaan. Modernin lyriikan lukeminen oli hänen mukaansa sanojen muodostaman tilakokonaisuuden tarkastelua. Lukemisen temporaalisuuden ongelma ratkesi muuttamalla lukija katselijaksi ja samalla teksti spatialisoitiin vain kuvastoksi. Suomenkielinen termi *runokuva* visualisoi kielen, koska siinä ei lueta sanaa vaan katsellaan sen herättämää kuvaa. Paremmiin lukemisen prosessin ilmaisee runokuvan synonyymina pidetty *trooppi*; se viittaa käännteisiin kielen kulussa eikä niinkään runon luomiin kuviin. Runon kuvaston analyysi perustui spatialisoivaan tulkintatraditioon, ja sen keskeinen käsite oli *verbaalinen ikoni*.⁹

On kuitenkin huomattava, että struktuurin käsite ei välttämättä ole spatiaalinen. Esimerkiksi musiikillinen struktuuri tarkoittaa pikemminkin temporaalista kehkeytymisen prosessia, kuin valmista rakennelmaa. Struktu-

⁹ Joseph Frank esitti teoksessaan *The Widening Gyre* kuinka spatiaalinen muoto on erityisesti modernin lyriikan voitto (Frank 1963, 13). William Spanos liittää spatialisoinnin erityisesti objektivisoinnin ja ylhäältä päin kohdetta tarkkailevan hallinnan traditioon kirjallisuuden tutkimuksen alueella (Spanos 1987, 7).

ralismin piirissä ratkaiseva muutos temporaalisuuden teorian suuntaan tapahtuikin siinä vaiheessa, kun tekstiä käytiin tarkastelemaan dynaamisena, vailla kiinteää merkitystä olevana kehkeytymisen prosessina. Tämän jälkeen tekstin rakennettakaan ei voitu pitää pysyvänä ikonina, vaan myös rakennetta oli tarkasteltava jonain muuttuvana suhteessa toisiin rakenteisiin.¹⁰

Mimeettisen kerronnan rikkoutuminen modernissa lyriikassa tapahtui 1870-luvun suurena murroksena ranskalaisen symbolismien myötä. Vähittäisiä muutoksia oli tapahtunut toki aikaisemminkin ja Hölderlinin laskeaan erääksi rikkonaisen tyylin edeltäjäksi.¹¹ Hän ei kuitenkaan pyrkinyt moderniin tyyliin. Nopeus ja levottomuus ei hänen lyriikassaan ilmaise modernin elämäntavan levottomuutta, vaan Hölderlinille jumalat olivat nopeasti kulkevia, välähtäviä hetkiä. Rikkonaisuuden korostaminen ei kuitenkaan tee oikeutta Hölderlinin tyylin klassistisille piirteille, joiden myötä hän tavoitteli myös yksinkertaisuutta ja eheyttä. Jännite eheyden ja rikkonaisuuden välillä on keskeistä Hölderlinin tyyliin.

Hölderlin pyrki sovittamaan pindarolaisen nopean ja levottoman kerronnan klassisen eheyden ihanteeseen. Pindaroksen malliin myös Hölderlinin runot ryöppyävät levottomasti, mutta pysyvät myytin puitteissa. Kerronnan saavutuksena ei kuitenkaan ole levottomien vaiheiden hallinta ja selkeä kokonaiskuva, myös kerronta muodostuu jatkuvasta kiistasta eheyden ja pirstaleisuuden välillä.

BuW-elegiaa ei pidetä niin vaikeana, kuin hänen myöhäisvaiheen hymnejään tai mielisairaana kirjoitettuja hermeettisiä säkeitään. Kerronnaltaan *BuW*-elegia noudattaa klassista muotoa: se on rakenteeltaan säännöllinen alun, keskivaiheen ja lopun vaiheineen. Kerronnan eheys rikkoutuu runoelmassa jatkuvasti, milloin kieliopilliseen sekavuuteen ja outoihin viittausuhteisiin, milloin loistaviin kiteytyksiin, jotka jättävät kokonaisuuden varjoonsa.

Pyrin lukemaan *BuW*-elegiaa temporaalisena struktuurina, joka muodostuu rikkonaisuuden ja eheyden jännitteessä. Metodinen pyrkimykseni on hermeneuttinen, siinä merkityksessä että lukemisen prosessissa yksittäiselle seikalle haetaan tulkintaa suuremmasta kokonaisuudesta. Erityisesti Hölderlinin vaikeassa tekstissä on koko ajan kyse siitä, mitä voi ymmärtää ja mikä jää käsittämättä. On huomattava, että juuri lukemisen vaikeus on temporaalista prosessia, jossa kokonaisuus ei paljastu, mutta se on jatkuvasti kehkeytymässä. Vaikeasti avautuvan tekstin lukeminen on Gadamerin mukaan temporaalinen jännite, jossa merkityksen peittymisen

¹⁰ Tulkintatradition muutoksesta temporaaliseen suuntaan kertoo esimerkiksi Bahtinin suosio. "Bahtin oli yksi ensimmäisiä, joka korvasi tekstin staattisen palottelemisen mallilla, jossa kirjallinen rakenne *ei ole*, vaan jossa se *kehkeytyy* suhteessa *toiseen* rakenteeseen." (Kristeva 1993, 22).

¹¹ Steiner 1975, 176.

(*Sinnverhüllung*) vastapuolena on merkityksen odottaminen (*Sinnerwartung*)¹². Se, mitä lukiessa odotetaan tulee kätkeytyneestä kokonaisuudesta käsin. Siksi kokonaisuuden käsitettä ei voi noin vain poistaa lukemisen prosessista, ja siirtyä puhumaan tekstivirrasta. Tutkielmassa pyritään välttämään muodollisen eheyden korostusta, eli valmiina annetun klassistisen muodon ylivaltaa tekstin katkoksellisuuteen nähden. Samalla kuitenkin teos oletetaan kokonaisuudeksi, jota tulkinnassa tulee tavoitella, vaikka se kätkeytyykin.

Kerronnan ja lyriikan rinnastaminen on ongelma; kerronta viittaa tarinan etenemiseen, mutta poeettinen teksti syntyy nimenomaan uhkasta kerronnallista eheyttä vastaan. Kerronnallisen rakenteen rinnalle muodostuu lyriikassa toinen struktuuri. Tätä lyriikan juonta rikkovaa tasoa ei voi lukea suoraan mimeettisiä tai kieliopillisiä merkityksiä seuraamalla, siksi juuri tuo taso on mielellään spatialisoitu. Kerronnan katkokset voi unohtaa esimerkiksi jakamalla runo strukturalistien suosimaan neljään kenttään. Temporaaliselta kannalta tekstin poeettista tasoa haetaan toista kautta, yleisrakenteen sijaan puhutaan tekstin retroaktiivisesta lukemisesta. Kun ensimmäinen luenta hahmottaa tekstin mimeettisen tason, varsinaisesti poeettinen taso alkaa hahmottua vasta useamman lukemisen jälkeen.¹³ Lyriikan lukeminen ei siis voi jäädä kerronnan seuraamiseen, vaan tekstin poeettinen taso edellyttää jo luettuun tekstiin palaamista. Hermeneuttisessa mielessä kyse on temporaalisesta prosessista, eikä kokonaiskuvan tarkastelusta; siinä poeettinen rakenne hahmottuu koko ajan suhteessa edelliseen.

Yleensä tekstin temporaalisuus on kulttuurisidonnaista. Lukemisen viemä aika on tietyssä mielessä palautumatonta; vaikka lyriikassa jo luettu täytyy lukea uudestaan, silti edellistä ei voi perua. Tämä on kuitenkin lukemisen temporaalisuuden helpoin puoli. Vaikeampaa on huomata sitä, kuinka ajallisuus kulttuurisena muotona syntyy kielen mukaiseksi. Kokemus siitä, että aika etenee, on tietoisien ajattelun ja sen myötä kielen välittämä. Ei ole sattuma, että ajan kokeminen ja tekstin lukemisen kulttuuriset muodot ovat yhteydessä toisiinsa. Lineaarinen, syklinen, hierarkkinen ym. ajan muodostuminen on erottamattomasti yhteydessä eri kulttuurien tapoihin lukea ja tulkita merkkejä. Eurooppalaisia kieliä luetaan vasemmalta oikealle, hepreaa oikealta vasemmalle, ja sen mukaan myös ajan eteneminen ja mielikuva tulevaisuudesta syntyy eri tavalla. Näin siis tekstin temporaalisuus on kaksinaista; toisaalta lukeminen kuuluu aikaan, ja toisaalta se on aikaa muodostavaa.¹⁴

¹² Gadamer 1990, 114.

¹³ Riffaterre 1980, 5.

¹⁴ Steiner 1975, 130-132.

JUONEN TEMPORAALISUUDESTA

Tekstin temporaalisuuden yksinkertaisin taso on kerrottujen tapahtumien järjestys. Sen tarkastelu edellyttää modernismin väheksymän *juonen* ajattelua temporaaliselta kannalta. On kunnioittavasti palattava Aristoteleen *Runousopin* huomioihin juonen (*mythos*) ja ajan suhteesta. Kaikessa yksinkertaisuudessaan kokonaisuus muodostuu alun, keskiosan ja lopun vaiheista. Kokonaisuus täytyy olettaa lukemisen elementiksi, mutta on eri asia onko tuo kokonaisuus temporaalisessa mielessä edeltä käsin valmiina tai vasta odotettavissa olevana. Klassismi asetti edeltä käsin kokonaisuuden kriteerit ja vaati näin kerrontaan edeltä käsin kontrolloitua tapahtumien rakennetta. Aivan toisenlainen kokonaisuus oletetaan silloin, kun merkitys peittyä ja sattumille haetaan paikkaa kokonaisuudessa.

Aristoteelinen juoni on usein leimattu suoraviivaisen etenemisen malliksi. Kuitenkaan yksisuuntaisesti etenevä juoni ei ollut Aristoteleen mielessä. Kuten Ricoeur osoittaa, kokonaisuus vaatii juonen käännöksiä ja ristiriitoja, muuten kertomukselle ei voi muodostua eri vaiheita. Ricoeurin mukaan juoni ei ole suljettu ja edeltä käsin kontrolloitu tapahtumarakenne, vaan se syntyy dialektisemmin: kokonaisuus tarvitsee hallitsemattomia käännteitä. Alun, keskivaiheen ja lopun tilanteet ovat tapa esittää temporaa- lisuuden edellyttämien vaiheiden perusmuoto.¹⁵

Lyriikassa kertojan asemaan nostetaan usein lyyrinen minä, joka varsinkin keskeislyriikassa kaventaa näkökulman subjektiivisiin elämyksiin ja vie huomion esityksen ajallisesta järjestymisestä. Ricoeurin mukaan temporaalisuuden analyysissä kerronnan fokuosinnilla ei ole suurta merkitystä, koska juoni ei ole subjektin vaan kerronnan muodostamaa. Aristoteleen juoneen viittaava käsite *mythos* ei korosta subjektiivista kertojaa tapahtumisen järjestelijänä, vaan painottaa genren merkitystä kerronnassa.¹⁶ Olennaista on tapahtumien järjestys, ei subjekti, joka järjestelee tapahtumat.

Hölderlin pyrki tietoisesti vastustamaan romantiikan lyriikan subjektiivisuutta. Tämän myötä myöskään kerronnan temporaalinen prosessi ei fokuosoidu subjektiin. Hölderlinillä minä-subjekti ei takaa runon kokonaisuutta, vaan pindarolaiseen tapaan myytti antaa kokonaisuuden. Tässä merkityksessään myytti on toinen kertomus, intertekstuaalinen rakenne, johon teksti perustaa kokonaisuutensa subjektiivisen hahmotuksen sijaan.¹⁷

¹⁵ Paul Ricoeur tarkastelee aristoteelisen juonen temporaalisuutta osan ja kokonaisuuden jännitteenä. Hänen mukaansa juoni kehkeytyy, kun yksittäinen sattuma on ristiriidassa suoraviivaisen juonen kanssa. Tuo sattuma muuttaessaan juonen kulkua, itse samalla sopeutuu siihen. (Ricoeur 1984, 38.)

¹⁶ sama, 36.

¹⁷ Kysymystä lyyrisestä minästä ei voi kuitenkaan ohittaa syrjäyttämällä minä-subjekti, koska vaarana on itse lyyrisyyden unohtaminen. Tarkastelen myöhemmin Heideggerin avulla sitä, kuinka olemisen vire (*Stimmung*) on Hölderlinillä lyyristä ja temporaalista ole- matta silti subjekti-keskeistä.

Teoksen temporaalinen kehkeytymisen kysymys oli tuttu Hölderlinille. Hän tarkasteli teoksen muodostumisen tapaa esseessään *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*. Se on kirjoitettu samoihin aikoihin kuin *BuW* -elegia, Homburgissa vuosien 1798-1800 välisenä aikana. Hölderlin kutsui hegeliläisittäin teoksen hengeksi sitä, mitä ei voi tarkastella yhdellä kertaa näyttäytyvänä hahmona. Kysymys on teoksen temporaalisuudesta toisin kuin spatialisoivassa analyysissä, joka asettaa kaikki teoksen osat samanaikaisesti katseltaviksi. Hölderlin sanoi teoksen syntyvän konfliktina kokonaisuuden ja liikkeen välillä:

...hän on nähnyt, kuinka syntyy välttämätön kamppailu hengen alkuperäisimmän etenemisen, eli yhteisyyden ja kaikkien osien samanaikaisuuden, sekä toisen etenemisen välillä, joka määrää häntä (...) jäljentämään kauniin etenemisen ja vaihtelun itsessään ja muissa.¹⁸

Teoksen henki on siis kokonaisuudessa, vaikka se ei paljastukaan suoraan. Hölderlinille poeettisen hengen toimintatapa on temporaalinen jännite pysymisen ja etenemisen välillä. Toisaalla on kaikkien osien saman aikaisuus ja siihen liittyvä hengen liike, ja toisaalta on kirjoittamista ja lukemista määräävä eteneminen ja vaihtelu.

Temporaalisuutta tarkasteltaessa teosta ei siis voi muuttaa tapahtumien ja kielikuvien kartaksi. Juonikaaviona esitetty tapahtumien järjestys kadottaa liikkeen; se peittää tekstin etenemistavan. Toisin sanoen silloin ei huomata, että tekstin edetessä tulkinta muuttuu uusien tapahtumien myötä; kartta vaihtelee lukemisen edetessä. Tilanne, jonka mukaan kerrontaan orientoidutaan, on koko ajan erilainen; tätä Hölderlin tarkoitti puhumalla hengen liikkeestä teoksessa.

Kokonaisuuden ja fragmentoituneen suhde oli romantiikan aikana erityisen keskeinen kysymys. Kerronnan jatkuvuuden rikkoutuminen oli ilmeistä varsinkin Novaliksen fragmenteissa ja Hölderlin katkeilevassa tyyli-ssä. Molempien kirjoittamistapa sisälsi kuitenkin käsityksen eheydestä, johon fragmentaariseksi jäävä teksti voi viitata. Novalis painotti sitä, kuinka osittaisena ideaali kokonaisuus tulee paremmin aavistettavaksi.¹⁹

¹⁸ "...wenn er eingesehen hat, dass ein notwendiger Widerstreit entstehe zwischen der ursprünglichsten Forderung des Geistes, die auf Gemeinschaft und zugleichsein aller Teile, und zwischen der anderen Forderung, welche ihm gebietet (...) einem schönen Fortschritt und Wechsel sich in sich selbst und in anderen zu reproduzieren," (Hölderlin 1969, 606).

¹⁹ Alice A. Kuzniar käsittelee varsin yksipuolisesti kokonaisuuden ja fragmentaarisuuden suhdetta Novaliksella ja Hölderlinillä. Hän pitää kokonaisuuden käsitettä haitallisena, kokonaisuus on hänelle vain kaunisteltua muotoa. (Kuzniar 1987,3.)

ELEGIAN TEMPORALISUUDESTA

Hölderlin *BuW* -runoelma on poljennoltaan elegia, mutta elegiset ja hymniset sävyt vaihtelevat koko ajan ilosta suruun ja päinvastoin. Yleensä runoa kutsutaan elegiaksi kahdesta syystä; joko runomitan tai sävyyn perusteella. Elegia muodostuu parisäkeestä, jossa heksametri ja pentametri vuorottelevat. Runo on puolestaan eleginen, kun se on sävyltään melankolinen.

Tunnelman vaihtelu hymnisestä elegiseksi ja päinvastoin ei *BuW*-elegiassa ole lyyrisen minän mielialojen vaihtelua. Hölderlin pyrki häivyttämään runoistaan kaiken subjektiivisuuden tukeutuen hymniseen ja elegiseen genreen²⁰. Kun tyylin vaihtelua ylistyksestä valitukseen ei varjosta lyyrisen minän korostus, muutokset voidaan tulkita temporaalisten vireiden kannalta. Elegistä tyyliä hallitsee melankolinen *ei enää* ja hymnistä tyyliä puolestaan odottava *ei vielä*. On tärkeää, että kumpikin näistä lyyrisistä vireistä muodostuu poissaolevan ajan kautta: toista hallitsee odotuksen ja toista menetyksen tunnelma.

Mitan perusteella *BuW* on elegia, koska parisäe muodostuu siinä heksametrin ja pentametrin vuorottelusta. Tarkkaan ottaen kyseessä on kuitenkin tyypistetty heksametri, koska toinenkin säe on kuusipolvinen, mutta tämä kuudes paino on vain tyypistetty. Se tekee elegiaan nyhkyttävän rytmien. Tämä johtuu siitä, että pentametri on elegiassa kolmannen ja kuudennen jalan kohdalla katalektinen, eli se muodostuu pelkästään painollisesta tavusta ilman laskevaa tavua, tavun tilalla siinä on painoton paussi. Tämä erikoisuus antaa aivan poikkeuksellisen mahdollisuuden ilmaista surua elegisen distikonin avulla. Kun ensimmäisen säkeen heksametri määrää tempon, niin toinen säe tuo rytmiin nyhkyvän hengityksen kaltaiset katkokset. Hölderlinille nyhkyvä rytmi rinnastui elegia -sanan etymologiaan: *e-legein* merkitsee sananmukaisesti *Voih*-sanomista.²¹

Eleginen distikon kehittyi Saksassa erityisesti Klopstockin runokielessä, mutta tämä kieli oli sävyltään vanhahtavaa jo 1790-luvulla. Romantiikan aikana pyrittiin muokkaamaan parisäettä lähemmäksi luonnollista kieltä. Hölderlin pyrki kuitenkin takaisin Klopstockin suuntaan; hän etäännytti tietoisesti luonnollisesta kielestä retorisen tyylin ja vanhahtavan sanaston avulla.²² Hölderlin kirjoitti elegista mittaa levottomammalla otteella kuin

²⁰ Hölderlin pyrki häivyttämään subjektin erikoisaseman runoistaan nimenomaan hymnisen ja elegisen tyylin avulla. Siksi on yksinkertaistavaa tulkita hymnisen ja elegisen tyylin vaihtelu *BuW*-runoelmassa subjekti-keskeiseksi. Jochen Schmidt tekee osittain näin, tulkitessaan tyylin vaihtelun lyyriseen minään keskittyväksi ilon ja surun vaihteluksi (Schmidt 1968,24). Ylistyksen ja valituksen vaihtelu on kuitenkin joko antiikin ylistystä tai modernin ajan valitusta. Tunnelman vaihtelua on parempi tulkita myyttiseen historiaan liittyvinä seikkoina, eikä subjektiivisina tunnelmina..

²¹ Bertaux 1978, 285-286.

²² Constantine 1988, 182-183.

esimerkiksi Goethe. Vaikka mitta on sama, *BuW* etenee tempoilevammin kuin Goethen rauhallinen *Römischen Elegie*. Hölderlinin elegisessä tyyliin vain tämä levoton ilmaisu on yhdistettävissä moderniin tyyliin. Hän ymmärsi modernin ajan luonteen toisin kuin romantikot yleensä: ei välittömän nykyisyyden elämyksenä, jota puhekielen tavoittelu ilmaisee, vaan moderni aika on hänelle *Abendland*, eli alkuperäisestä lähteestä etäällä olemisen aika. Välittömän ja luonnollisen kielen tavoittelu kätkesi tämän myöhäisen ajan kokemuksen. Hölderlinin yritys tavoittaa olennainen vanhoista sanoista ja erityisesti etymologinen suhde sanoihin ilmaisi hänen käsityksensä, kuinka nykyaika syntyy etäisyydestä alkuperäänsä.

 OSAN JA KOKONAISUUDEN KOLMESTA VAIHEESTA

BuW-elegia muodostaa säännöllisesti etenevän, kolmivaiheisen rakenteen. Elegian kaikki yhdeksän runoa ovat kolmella jaollisia, runoelman kolme vaihetta muodostuvat kolmen runon ryhmistä. Kukin runo muodostuu, yhtä lukuunottamatta, yhdeksästä säeparista niin, että jokaisesta runosta on erotettavissa kolme vaihetta. Yksittäisissä runoissa nämä kolme käännettä tapahtuvat varsin säännöllisesti joka kuudennen säkeen kohdalla²³. On myös ehdotettu, että *BuW*-elegiassa joka kolmas runo olisi rinnastettavissa keskenään. Näin sama teema toistuisi joka kolmannessa runossa, mutta tällainen symmetria olisi jo mielivaltaista tekstiin nähden²⁴. *BuW*-elegian symmetrialla on paikoitellen myös temaattinen merkitys. Ei ole sattuma, että koko runoelman symmetrisessä keskipisteessä, V elegian keskellä, on jumalten paluun ilmoittava säe: *...dann aber in Wahrheit/ Kommen sie selbst und gewohnt werden die Menschen des Glücks.* (V 81-82)

Runoelman kolmivaiheisesta rakenteesta ollaan suhteellisen yksimielisiä, mutta käsitykset sen merkityksestä vaihtelevat. Onko täydellinen kolmijakoisuus saksalaisen barokin suosimaa lukumystiikkaa? Manfred Frankin mukaan *BuW*-elegian aritmeettinen symmetria korostaa keinotekoisuutta, luonnollisen vastakohtana.²⁵ Toinen mahdollisuus on, että runoelma pyrkii vain muodostamaan klassisen kokonaisuuden ideaalia.

Oikeuttaako tällainen rakenteen symmetria siis *BuW*-runoelman asettamisen spatiaaliseen kaavaan? Vaikka *BuW*-elegia on symmetrinen, heti ensimmäiselle elegialle tehdään vääryyttä, jos se asetetaan kaavan osaksi. Ensimmäinen runo poikkeaa kielletään ja kuvastoltaan voimakkaasti muista runoista, eikä symmetrian korostaminen tekisi oikeutta sille. I elegia on realistinen, siinä ei esiinny lainkaan sitä mytologista systeemiä, joka tulee esille kahdeksassa seuraavassa runossa. Avausrunon ja kokonaisuuden suhdetta ei voi ymmärtää symmetrian avulla, sillä symmetria asettaa lukemisen kaikki vaiheet tarkasteltavaksi samanaikaisina. Kuitenkin tämä avausruno tarjoaa lähtökohdan ja peruselementit, joita koko myöhempi runoelma kehittää. Toisin sanoen I elegian suhde muihin runoihin on temporaalisesti kehittyvä. Myös muiden runojen kohdalla kokonaisrakenteen korostus syntetisöisi aina etukäteen ne ristiriidat joita sisältyy sen yksittäisiin osiin.²⁶ Tämän vuoksi pyrin jo runoelman alustavassa tulkinnassa

²³ Schmidt 1968, 8-9

²⁴ Birgitte Anderbergin ja Julio H.C. Jensenin mukaan *BuW*-elegia palaa samaan teemaan kolmen runon välein. Muutamissa kohdissa tämä tulkinta pätee, mutta tulkinnassaan he ajautuvat liiallisuuksiin pyrkiessään todistamaan, että elegiat 1,4, 7 ja 3,6, 9 sekä 2,5,8 ovat temaattisesti yhteneväisiä. (Anderberg og Jensen 1992, 40.)

²⁵ Frank 1982, 266

²⁶ Heideggerin tapaa lukea Hölderliniä on pidetty vääränä, koska hän hylkää kokonaisuuden. Hänen strategiansa on kuitenkin puolustettavissa. Heidegger lukee Hölderlin-tulkintoissaan kutakin säettä kerrallaan. Näin hän konstruoi yhtenäisen kokonaismerkityksen

huomioimaan runoelman prosessimaisuuden ja sen temporaaliset vaiheet. Yksinkertaisesti kiteytettynä: kutakin yksittäistä kohtaa määrittää se, kuinka se sijoittuu alun, keskivaiheen ja lopun temporaalisiin vaiheisiin.

HARMONINEN DISSONANSSI

Klassisen eheyden aristoteelinen periaate muodostuu siis aloituksen, keskivaiheen ja lopetuksen kolmesta vaiheesta. Kehitellössään kerronnan temporaalisuuden teoriaa Ricoeur tukeutuu aristoteliseen jakoon juonen kolmesta vaiheesta. Tämän mukaan teoksen tapahtumien alku on situaatio, jossa edeltävät seikat eivät ole lukemisen suhteen välttämättömiä. Keskivaihe voidaan määritellä tilanteeksi, johon kuuluu välttämättä suhde sekä edeltäviin, että odotettavissa oleviin seikkoihin. Keskivaihe ei näin tarkoita geometrista keskikohtaa, vaan temporaalista vaihetta. Loppu on puolestaan situaatio, joka saa luonteensa suhteessa jo esitettyyn, eikä sen jälkeen ei ole mitään välttämätöntä kerrottavaa. Näin siis klassinen komposition eheyden perustuu tekstin erilaisille situaatioille.²⁷

Kun olen tulkinnut Ricoeurin esittämän kerronnan temporaalisuuden mallin klassiseksi tarkoitan sitä, että se sopii ilmaisemaan aristotelista käsitystä kokonaisuudesta. Kun Ricoeur viittaa moderniin kerrontaan, hän osoittaa, kuinka klassinen eheyden periaate ei ole kadonnut, vaan se vaikuttaa yhä. Kysymys on klassisen eheyden estetiikan kautta määrittäneestä temporaalisuuden retoriikasta, joka ei ole historiallisesti taakse jätetty muoto, vaan joka vaikuttaa yhä modernin aikakauden sisällä. Kysymys ei ole vain konservatiivisesta kerronnan konventiosta, joka perustuisi tietoiseen vanhassa pitäytymiseen, vaan valinnasta, josta on tullut luonnollinen ja itsestäänselvä. Kysymys on kulttuurimuodon juuriin asti menevästä käsityksestä, mikä yleensä on järjestystä ja mikä kaaosta.

Käsitys harmoniasta sisältää käsityksen temporaalisesta eheydestä. Ricoeur viittaa helpon ratkaisun vaaraan silloin, kun puolustetaan pelkkää disseminaatiota ja tekstin kaaosta. Vaara liittyy hänen mukaansa siihen yksinkertaiseen oletukseen, että vain kerronta tuo järjestystä epäjärjestykseen. Silloin oletetaan liian helposti, että kerronta antaa muodon sille, mikä varsinaisesti on muodotonta. Toisin sanoen kerronta olisi aina hämäystä ja petosta, joka vain estäisi huomaamasta todellista kaoottisuutta. Tästä saattaisi syntyä johtopäätös, että olisi yleensä mahdollista ilmaista kaoottisuus sellaisenaan tekstissä.

sijaan prosessin, jota ei voi palauttaa enää kokonaistulkinnan puitteisiin. (Rapaport 1989, 115.)

²⁷ Ricoeur siterattuaan Aristotelesta, tarkentaa, että vain poeettisen komposition perusteella tiettyä kohtaa pidetään aloituksena, keskivaiheena tai lopetuksena (Ricoeur 1984, 38).

Ricoeur ilmoittaa vastustavansa tällaista kaottisuuden ylistystä. Ajatus, että kielellisesti koodautunut maailma voisi ylipäättään kuvata kaaosta, perustuu naiville kaaoksen käsitteelle. Kyse onkin usein pelkästä kaaoksen representaatiosta, vaikka jo käsitteensä perusteella kaaos ei ole mitään esitettävissä olevaa.²⁸ Gadamer ajattelee, että tämän vuosisadan taiteen voimakas kaottisuus sisällyttää itseensä vielä suuremman harmonian, jota ei havaita, koska se kätkeytyy entistä suuremmalla voimalla. Kaaoksen sijaan Gadamer käyttää termiä 'harmoninen dissonanssi'. Termi perustuu Herakleitoksen paradoksiin: harmonia, joka ei tule ilmi on voimakkaampaa kuin ilmituleva. Dissonanssi ja harmonia ovat vastapari eikä ole edes mahdollista ajatella dissonanssia ilman jännitettä harmonian suhteen.²⁹

Lyriikassa dissonanssi ei liity vain moderniin tyyliin. Rikkonaisen kerronnan aloittajana pidetään yleisesti juuri Pindarosta. Hänen kerronnalleen on ominaista se, että tapahtumat eivät etene homeerisen rauhallisesti. Pindaroksen assosiativinen kerronta perustuu aposiopesis -trooppin käyttöön, jossa aihe syrjäytetään kesken kaiken ja siirrytään uuteen. Näin Pindaros tuo kerrontaansa nopeasti eneneviä vaiheita.³⁰

Dionysios Hallikarnoslainen on kuvannut pindorolaista tyyliä termillä *harmonia austera*. Saksan kielessä tämä tyyli sai nimen *harte Fügung*, ja se tuli merkitsemään kokonaisen koulukunnan lyyristä pyrkimystä. Hölderlin ihaili tällaista tyyliä paitsi Pindaroksella, myös Klopstockilla, ja siitä tuli myös hänen oman tyylinsä peruspiirre.³¹ Kerronnan pehmeän etenemisen sijaantällaisessa tyyliässä teksti etenee katkonaisesti ja ristiriitaisesti. Katkoksellisuus luo voimakasta jännitettä säkeiden välille, ja yksittäinen sana voi jopa rikkoa kieliopillista kokonaisuutta ja korostaa näin omaa erityisluonnettaan. Kieliopillisina rikkeinä anomaliat kuuluvat jo Hölderlinillä tällaiseen tyyliin. Lauseet saattavat myös vaihdella hyvinkin lyhyistä ja selkeistä aina useiden säkeiden mittaisiksi periodeiksi. Näin lauseen kokonaisuusmerkityksen hajoaminen synnyttää temporaalisesti kontrolloimatonta etenemistapaa.³²

Pindaroksen lauseiden ristiriitainen eteneminen rinnastettiin varhaisromantiikassa suureen ja mahtavaan luonnonvoimaan. Esikuvana oli Horatiuksen luonnehdinta Pindaroksen runoudesta syöksyvänä virtana. He vetosivat luonnonvoimiin halutessaan oikeuttaa rikkeet klassistista este-

²⁸ Kun Ricoeur ilmaisee ristiriidan sanalla *discordance* hän korostaa, että kaaoskaan ei voi olla kontekstitonta. Sama 38. Horatius käyttää harmoniasta ilmaisua *concordia discors*.

²⁹ Gadamer 1990, 110-112.

³⁰ R. Drew Griffith valaisee hyödyllisellä tavalla Pindaroksen kerronnan temporaalisuutta. Hänen narratologinen käsittelynsä tarkentaa huomattavasti mahdollisuuksia analysoida Pindaroksen kerronnan temporaalisuutta. (Griffith 1993, 618.) Aiemmin, esimerkiksi Norwoodin (1974) Pindaros monografiassa, luonnehditaan Pindaroksen kerrontaa epämääräisesti vain musiikilliseksi ja assosiativiseksi.

³¹ Schadewaldt 1989, 255.

³² Schmidt 1968, 29.

tiikkaa vastaan. Hölderlinillä pindarolainen *harte Fügung* -tyyli kehittyy *BuW*-elegian kirjoittamisen aikaan, vuoden 1800 loppupuolella. Hölderlinille alkoi silloin merkittävä kausi: Pindaros-tutkimusten myötä hänen oma hymninen tyyli kehittyi uuteen suuntaan. Tämä kausi päättyi mielisairauden puhkeamiseen v.1802.³³

PINDAROLAINEN RAKENNE

Pindaros oli tärkein vaikuttaja Hölderlinin elegioissa ja hymneissä myös temporaalisen rakenteen tasolla. *BuW*-elegian etenemisen tapa vaiheesta toiseen perustuu paljossa pindarolaisten *epinikioiden* mallin³⁴. Pindaroksen oodeista on hahmotettu kolmivaiheinen rakenne. Alku on niissä usein nykyisyys, keskivaihe esittää myytin ja lopussa esiintyy uudistunut nykyisyys. Hölderlinin *BuW*-runoelma on rakenteeltaan samanlainen.³⁵

Tällainen etenemistapa ilmaisee kuitenkin vain alustavan mallin, mutta ei sitä mitä tällainen kerronnan temporaalinen rakenne merkitsee. Pidemmälle päästään, kun tarkastellaan runoelman takaumaa, eli liikettä nykyisyydestä kohti menneisyyttä ja myyttistä alkuperää. Pindaroksella kertomus palaa vaiheittain taaksepäin siirtyen myyttiin, joka on arkkitaapahtuma; tapaus josta kaikki myöhempi johtuu.³⁶ Tämä arkkitaapahtuman esittäminen myyttinä on selkeästi Pindaroksen vaikutusta *BuW*-elegian rakenteessa.

Toinen tärkeä seikka on siirtymän, jopa siirtymäriitin, merkitys *BuW*-elegiassa. Hölderlinin pindarolainen siirtymä on usein tulkittu matkaksi. On sanottu, että *BuW*-elegian keskivaihe esittäisi kuvitteellisen matkan Kreikkaan³⁷. Tällöin esimerkiksi III elegiassa esitetty kutsu Kreikkaan on tulkittu liian konkreettisesti. *Drum an den Isthmos komm!* (III 49) huudahdus ei oikeuta tulkitsemaan runon jatkoa matkan kuvailuksi. Kyse on pindarolaisesta siirtymästä toisenlaiseen tilaan, tarkasti ottaen kyse on rituaalisesta siirtymästä, ja sen alku ilmaistaan kutsuna antiikin Kreikkaan³⁸.

Tärkein ero Pindaroksen oodien ja *BuW*-elegian välillä on se, että Pindaroksen oodit eivät ole säännölliseen muotoon jäsenettyjä. Pindaros itse on viitannut oodiensa virtaavaan rakenteeseen ja on nimennyt laulujensa

³³ sama, 28.

³⁴ Benn 1986, 121.

³⁵ Willems 1988, 122.

³⁶ Griffith 1993, 610-611.

³⁷ Schmidt 1968,31.

³⁸ Benn 1986, 134. Tulkitsen myöhemmin tämän rituaalisen siirtymän viittaavan nimenomaan Platonin Symposionin yövalvomiseen ja näkyyn, jossa taivaan ulkopuolinen paljastuu.

temporaalisen vaihtelun meloksen myrskyiksi. Yleistä pindarolaisen rakenteen kaavaa ei oltu kehitelty varhaisromantiikan aikana.³⁹ Pindaroksen kolmivaiheiseksi sanottu kompositio on huomattavasti *BuW* -elegiaa vapaampi. Hölderlinin myöhemmissä oodeissa ja hymneissä hän luopuu säännöllisestä jäsentelystä, ja rakenne on entistä pindarolaisempi.

TEMPORAALISUUS JA *BuW*-ELEGIAN ERI LUKUTAPOJA

Osien ja kokonaisuuden välisen ristiriidan huomioiden pyrin seuraavassa problematisoimaan kolmivaiheisen mallin eheyttä. *BuW* -elegian tulkintaan vaikuttaa välttämättä se, millaisten kerronnan temporaalisuuden perusolettamusten mukaan tekstiä on luettu. Helpoin tulkinta perustuu lineaariselle etenemiselle, siihen viitataan usein yleisesityksissä.⁴⁰ Lineaarisen tulkinnan mukaan runoelman ensimmäinen vaihe kertoo saksalaisesta nykyisyydestä vuoden 1800 tienoilla. Toinen vaihe muistelee olemisen loistoa antiikissa, kolmas vaihe puolestaan kääntyy odottamaan modernin aikakauden kumoutumista.

Lineaarisesti luettuna menneisyyden ja tulevaisuuden suhde muodostaa käsitykseen ajasta pelkkänä etenemisenä. Tämän etenemisen myötä menneisyys on vähempiarvoinen kuin nykyisyys. Sen seurauksena runoelman keskivaihetta, joka ylistää antiikkia, pidetään vähiten kiinnostavana vaiheena. Sanotaan, että Hölderlinin hellenismi haittaa silloin jo hänen lyriikkaansa.⁴¹ Toisenlaisen tulkinnan mukaan keskivaihe esittää runoelman keskeisen ytimen.⁴² Tulkintojen ero koskee sitä, pidetäänkö *BuW* -elegian antiikista kertovaa osaa välivaiheena tai keskuksena. Jälkimmäinen tulkinta on monella tavalla osuvampi.

Toinen tulkintatapa korostaa runoelman kerronnan temporaalisuuden dialektista liikettä, ja tekstiä luetaan silloin vivahteikkaammin. Dialektisen tulkinnan perusteella kerronta itse tuottaa temporaaliset käänteensä. Sen mukaan runoelman alku esittää tilanteen, jossa nykyisyys ja saksalainen arkipäivä paljastuu kriisiksi. Tämä kriisi paljastaa antiteesinsa, loistavan helleenisen ajan. Dialektisen mallin mukaan runoelman loppuvaihe olisi synteesi. Tulevaisuus syntyy kriisitietoisuudesta, joka muuntaa kaipuun positiiviseen suuntaan, utopiaksi.⁴³

³⁹ Schadewaldt 1989, 254.

⁴⁰ Constantinen muuten hyvässä yleisesityksessä esitetään runoelman kokonaisrakenne lineaarisena juonena. Hän huomioi kyllä ensimmäisen runon erilaisuuden suhteessa muihin runoihin, mutta huomaa siinä ristiriitaa suhteessa muihin runoihin. Constantine 1988, 200.

⁴¹ Constantine 1988, 201.

⁴² Willems 1988, 122.

⁴³ Birgitte Anderberg ja Julio H. C. Jensen strukturoivat *BuW* -elegian täysin dialektiseksi (Anderberg og Jensen, 1992, 40-41). Dialektisen lukutavan merkkejä on Jochen Schmidtin (1968) ja Manfred Frankin (1982, 265-278.) *BuW* -elegian tulkinnossa.

BuW -runoelman kolmas temporaalisen etenemisen lukutapa pidättäytyy dialektiikkaan ilman synteisiä. Se tulkitsee kerronnan temporaalisuuden jyrkän ristiriitaiseksi. Tämän mukaan varsinainen jännite runoelmassa on pelkästään menneisyyden ja tulevaisuuden välillä; nykyisyys on tämän jännitteen välittäjä. Dualistinen lukutapa on siksi kiinnostava, että se välttää nykyisyyden ylikorostuksen. Samalla tämä lukutapa ei myöskään etsi runoelmasta utopiaa.⁴⁴

Hyödyllisin lukutapa olisi näin ollen pikemmin dualistinen kuin dialektinen. Dualistinen jännite menneisyyden ja tulevaisuuden välillä ilman nykyisyyden korostusta tekee ennen kaikkea oikeutta runoelman kokemukseksi nykyisyydestä tyhjänä väliaikana, menneisyyden ja tulevaisuuden välissä. Dualistinen malli huomioi myös itse runoelman tematisoiman temporaalisuuden vaihtelun: myyttisesti ilmaistun yön ja päivän polariteetin. Historiallisella tasolla sama sovittamaton ristiriita muodostuu menneisyyden ja tulevaisuuden vastakohdasta. Runoelman eteneminen ajatellaan silloin hermeneuttiseksi siinä mielessä, että vallitseva tilanne ei muutu, mutta sen ymmärtäminen kehittyy dualistisen jännitteen pakottamana. *BuW* -elegian temporaalinen rakenne on siis yön ja päivän, menneisyyden ja tulevaisuuden muodostama. Avaus valmistelelee tämän dualistisen tilanteen dramaattista kohtaamista, siirryttäessä yö-vaiheeseen. Menneisyys tulee esille keskivaiheessa antiikin keskipäivänä, kun taas loppuvaihe esittää tulevaisuuden ja kokemuksen tämän ihanteen menettämisestä sekä lupauksen päivän paluusta.

BuW -elegian kolme vaihetta voidaan tulkita siis hyvin eri tavoin riippuen siitä, millaiseksi tulkitsija on edeltä käsin olettanut tekstin temporaalisen luonteen yleensä. Runoelma pyrkii juonen muodostumisen kannalta klasiseen eheyteen, tulkinnat vaihtelevat sen suhteen millainen on alku, keskivaihe ja loppu. Näistä tulkintoista johtuu myös se, missä määrin loppua pidetään suljettuna tai avoimena. Uskon, että erilainen tulkintatapa johtuu erilaisista rakenteeseen liittyvistä olettamuksista, eli sitä löydetään mitä osataan etsiä.

AJALLISUUS JA KIELI TÄSSÄ TUTKIELMASSA

Tarkastelen tutkielmassani Hölderlinin *BuW* -runoelman kannalta ajallisuutta, temporaalisuutta ja historiallisuutta. Teen hermeneuttisessa mielessä kaksi kierrosta runotekstin kanssa, ja niiden välissä teen yhden kierroksen saksalaisen varhaisromantiikan kanssa.

Ensimmäisessä vaiheessa käsittelen runo runolta koko *BuW* -elegian. Siinä

⁴⁴ Gottfried Willems vie dialektiikan dualistisen lukutavan suuntaan artikkelissaan "Dichterischen Enthusiasmus und die Macht der Negativität". (Willems 1988, 122.)

luodaan katsaus Hölderlinin retoriikkaan ja esitellään tuohon elegiaan liittyviä filosofisia kysymyksiä. Tarkoituksena on antaa yleiskäsitys teoksesta. Tällainen kokonaiskuva sisältää kuitenkin vaaroja temporaalisuuden kannalta, koska näin muutetaan helpolla teoksen temporaaliset suhteet kokonaiskuvaksi. Pyrin problematisoimaan spatisoivan kokonaiskuvan ajatuksen kysymällä sitä, miten teoksen kokonaisuus muodostuu. Teos ei ole valmis spatiaalinen rakenne, jota tutkija asettuisi tarkastelemaan, koska lukeminen on temporaalista osallistumista siihen, kuinka teos muodostuu. Toisaalta teos ei kuitenkaan voi olla pelkkää tekstin virtaa. Itse teoksen käsite edellyttää, että se on asetettu erilleen yleisestä tekstien maailmasta. On siis huomattava, että teos -käsitteen lähtökohta ei tällöin ole kokonaisuus, vaan erilleen asettamisen akti. Teoksen erillisyyttä tarkoittaa samalla sitä, että se vaikuttaa kokonaisuudelta.

Metodi, kuinka suhdetta lukemisen temporaalisuuden ja teoksen kokonaisuuden välillä tulkitaan, perustuu hermeneutiikan peruslauseeseen: ymmärtämisen prosessi syntyy yksityiskohdan ja suuremman kokonaisuuden välisessä suhteessa.

Teoksen kokonaisuutta on klassisesti luonnehdittu sellaisten temporaalisten termien, kuin alun keskikohdan ja lopun avulla. Eri asia on se, ovatko kaikki teoksen osat alisteisia tälle kokonaisuudelle vai ei. *BuW* -elegian läpäisevässä yleiskatsauksessa tarkastelen sekä kokonaisuutta että yksittäisiä seikkoja antamatta kummallekaan hallitsevaa asemaa. Tavoitteena on esitellä tuo elegia ja osoittaa, kuinka teos sisältää paitsi pyrkimyksen klassiseen kokonaisuuteen myös sitä hajottavia tekijöitä.

Alun, keskikohdan ja lopun vaiheet eivät muodosta *BuW* -elegiasta selkeää kokonaisuutta; teosta pidetään yleisesti vaikeatajuisena. Lauseiden viittausuhteet sekä pitkät lauserakenteet hämärtävät selkeää kokonaisuutta. Hölderlinin tyyli ei ole pelkästään vaikeatajuista, ominaisempaa sille on se, kuinka yksittäinen ja voimakas ajatus saattaa nousta esiin kokonaisuuden kustannuksella. Kokonaisuuden ja osan välinen klassinen tasapaino rikkoutuu useimmin sitä kautta. Muutamit yksittäiset kiteytykset ja tiivistykset ovat niin voimakkaita, että ne jättävät kokonaisuuden varjoonsa. Siksi *BuW* -elegian joitakin yksittäisiä säkeitä on siteerattu paljon, ja toisia taas jätetty huomiotta.

Tutkielman toisen osan muodostaa kierros saksalaisen varhaisromantiikan parissa. Käsitellen ajallisuutta koskevaa kysymystä kahden vastaparin kannalta. Myytin ja järjen välinen kiista, sekä toisaalta antiikin ja modernin välinen kiista olivat varhaisromantiikassa keskeisiä aiheita, ne ovat keskeisesti esillä myös *BuW* -elegiassa.

Vaikka ensimmäinen luku keskittyy myyttiin, en käsittele siinä vain myyttiä vaan pyrin johdonmukaisesti pitämään esillä myytin suhdetta järkeen. Tämä on välttämätöntä siksi, että varhaisromantiikassa keskeisen Dionysos

-myytin käsittely lankeaa muuten vain järkeä vastaan nousevien piirteiden esittelyksi. Pyrin alusta pitäen tekemään oikeutta varhaisromantikojen tavalle sitoa dionyysiset piirteet apolloniseen järkeen.

Ajallisuuden ja myytin suhdetta ei myöskään voi irrottaa järkeen liittyvistä kysymyksistä. Vaikka myyttinen aika ja rationaalinen aika ovat toisensa pois sulkevia seikkoja, toista ei silti voi redusoida toiseen. Myyttistä aikaa ei voi palauttaa vain historian rationaaliseen aika -käsitykseen, ja päinvastoin; historiaa ei voi palauttaa vain myyttiin.

Käsitys myytistä konservatiivisena muotona, joka pyrkii palauttamaan menneen ajan muodot on arvio, joka tehdään edistyksen historian näkökulmasta. Kuitenkin myytin tavoin myös järkeä vastaan voidaan esittää sama syytös. Kysymys kuuluu siten, kuinka absoluuttisesti uusi seikka voi ylipäätään tulla järjen loogisen systeemin tai myytin kerronnallisen systeemin piiriin. Molemmat ovat toistolle perustuvia järjestelmiä, joten täysin uusi seikka on välttämättä odottamaton ja ei-identtinen tuohon systeemiin nähden. Pyrin osoittamaan, että uuden tuleminen on siitä huolimatta mahdollista, ja että varhaisromantikojen käsitys transsendentaalista vaikutuksesta on eräs tapa artikuloida sitä, kuinka uusi ja odottamaton voi tapahtua.

Antiikin ja modernin suhdetta käsittelevässä luvussa kysytään edelleen, mikä on uutta ja kuinka uusi voi tulla. *des Anciens et des Modernes* -kiistassa 1600 -luvulta lähtien on taisteltu siitä, kumpi on arvokkaampaa, uusi tai vanha. Modernien voitto merkitsi vain tietynlaisen uutuus -käsityksen korostumista aja nimenomaan toisenlaista uuden statusta kuin aiemmin. Pyrin osoittamaan, että moderni aika ei merkitse pelkkää avautumista uudelle ja kaikelle tulossa olevalle.

Pelkästään käsitteellisessä mielessä uutta ei voi ajatella ilman vanhaa, jonka syrjäyttämiseksi uusi perustuu. Tätä taustaa vasten pyrin tarkastelemaan sitä, miksi varhaisromantiikassa ei puhuttu pelkästään uudesta ja modernista aikakaudesta, vaan miksi moderni sidottiin aina antiikkiin.

Antiikki oli Hölderlinille jotain aivan muuta kuin empiiristen dokumenttien tasolle jäävä historiallinen fakta. Hänen mukaansa antiikki on jotain, joka vaikuttaa jatkuvasti modernin ajan kääntöpuolena, antiikin ja modernin suhde oli hänelle samanaikaisesti sekä sidos että katkos.

Tarkastelen sitä, kuinka katkoksen tuolle puolen jäävä antiikki merkitsi Hölderlinille täydellistä toiseutta moderniin aikaan nähden. Samalla kyse on kuitenkin antiikki -sidoksesta siten, että antiikki merkitsi juuri tiettyä ja modernilla ajalle ominaisinta toiseutta. Tarkastelen tällaista sidoksen ja katkoksen suhdetta myös vastakkaisina temporaalisina prosesseina antiikissa ja modernissa. Kun moderni temporaalinen prosessi on jatkuvaa eheyden hajoamista, niin sen vastakohta, eli kerääntyminen kohti eheyttä, olisi nimenomaan antiikille ominainen temporaalisuuden muoto. Käsitte-

len tätä eroa kahden esimerkin kautta, eli kuinka toisaalta ylevä ja toisaalta yksittäinen detalji merkitsevät aivan eri asioita klassistisessa ja modernissa tyyliässä.

Luvun lopuksi käsittelen sivistystä siten, että kutsun järjen temporaalista prosessia sivistykseksi. Keskityn tarkastelemaan sivistys -prosessin kannalta kysymystä uuden ja vieraan omaksumisesta. Kysyn, mitä merkitsee se, että Hölderlinille sivistys oli nimenomaan antiikin omaksumista. Pysin osoittamaan, millä tavalla sivistyksessä on kyse antiikin välittymisestä moderniin aikaan. Tämän sidoksen lisäksi tarkastelen myös antiikin ja modernin välistä katkosta, ja kutsun sitä tältä kannalta sivistyksen rajaksi ja sellaiseksi vieraudeksi, jota ei voi omaksua eikä tuoda ymmärryksen piiriin. Johtopäätöksenä esitän, kuinka Hölderlinillä nimenomaan poeettinen kieli edustaa katkosta siinä missä sivistys edustaa sidosta suhteessa antiikkiin.

Kolmannessa osassa palataan *Brot und Wein* -elegiaan, mutta sitä ei lueta enää kokonaisuuden ehdoilla, vaan syvennyttään motiiveihin, joiden kautta ajallisuuden ja kielen suhde tulee esille.

Ensimmäinen luku käsittelee Dionysosta tulemisen jumalana. Mutta sen sijaan, että analysoisin vain dionyysisen hajoamisen ja uuden tulemisen merkkejä tuosta runoelmasta, sidon sen samalla kysymykseen järjestä. Pysin osoittamaan kuinka *BuW* -runoelmassa järjen ja dionyysisen suhde tulee ilmi negatiivista kautta. Näin Dionysoksen tunkeutuminen järjen maailmaan ei ole irrationalismia, vaan se paljastaa radikaalin tietämättömyyden kokemuksen.

Toinen luku käsittelee symposion -motiivia *BuW* -runoelmassa. Historiallisen ajan kannalta elegiassa esitetty öinen valvomisen on allegoria läsnäolon vetäytymisen kaudesta, yöstä ja yössä valvojen toiminnasta eli muistamisesta. Pysin tältä kannalta tulkitsemaan myös symposion -valvomiseen liittyvien elementtien eli juopumisen, rakkauden ja keskustelujen merkitystä. Öisen valvomisen muodostamaa ajallisuutta tarkastellaan sen kautta, millä tavalla juuri juopumus, rakkaus ja keskustelut merkitsevät olennaisen muistamista.

Kolmas luku käsittelee aikakauden mullistuksen -motiivia. Hölderlinille mullistuksen elementit olivat Ranskan vallankumous, Kantin jälkeinen filosofia ja toivo jumalan ilmestyksestä. Ne muodostivat poliittisen, filosofisen ja uskonnollisen aspektin Hölderlinin käsitykseen aikakauden mullistuksesta.

Silti *BuW* -runoelmasta ei löydy vastausta kysymykseen milloin aika mullistuu, muuttuuko se koskaan vai olisiko se jo mullistunut. Itse kysymys hajoaa siten, että runoelmassa viitataan sekä kauan sitten tapahtuneeseen

että odotettavissa olevaan aikakauden mullistukseen - joka kuitenkin on sama mullistus.

Tarkastelen *BuW* -elegiassa aikakauden mullistumista myyttisenä kuvauksena hetkeä, jolloin Zeun salama synnyttää Dionysoksen. Tulkitsen tuon hetken neljältä eri kannalta: ratkaisevana silmänräpäyksenä, vallankumouksen hetkenä, ilmestyksenä ja ennenkaikkea hetkenä, jolloin kieli ja tapahtuma ovat yhtä.

Kyseessä on samalla läsnäolon vallankumous, ilmestyksen hetki, jolloin kieli ja tapahtuma ovat yhtä. Johtopäätöksenä tämän skeeman mukaisesta tarkastelusta on käsitys tuollaisesta hetkestä pelkästään potentiaalisena tapahtumana, tapahtumana vailla läsnäoloa. Tuota hetkeä voidaan ajatella vain kielellisenä, se ei ole vielä ja se ei ole enää, mutta sen tapahtumista on mahdoton havaita.

HÖLDERLIN -TULKINNAN TRADITIOSTA

Koska tutkielmassani ei käsitellä yleisempää Hölderlinin reseptiohistoriaa, siksi lyhyt katsaus siihen on paikallaan. Wilhelm Diltheyn 1906 julkaistu *Das Erlebnis und die Dichtung* -teoksen loppuluku aloittaa Hölderlinin hermeneuttisen tulkinnan tradition. Samoihin aikoihin Hölderlinistä tuli 1900-luvun alun koko saksalaisen sukupolven elämys. Nobert von Hellin-grath julkaisi vuonna 1913 silloin lähes tuntemattoman Hölderlinin kootut runot.

Runoilijoista voimakkaimmin Hölderlinin omaksui vuosisadan alussa Stefan George ja hänen piirinsä. George korosti Hölderlinin kansallista merkitystä, kutsuen häntä jopa Saksan tulevaisuuden runoilijaksi. Toisaalta George antoi täyden painon Hölderlinin käsitykselle tulevaisuuden luonteesta pelkästään potentiaalisena 'ei-vielä-olevana' aikana.⁴⁵

Saksalainen ekspressionismi George Traklin johdolla korosti puolestaan hulluuden ja mykkyuden merkitystä Hölderlinin lyriikassa. Paljossa Traklilta on lähtöisin lukutapa, jonka mukaan Hölderlinin hulluudessa on kuultavissa toiseuden ääni lyriikassa. Tästä ekspressionistisesta luennasta juontaa juurensa ennen kaikkea Hölderlinin vaikutus Rainer Maria Rilken lyriikkaan.⁴⁶

⁴⁵ En puutu kiistaan siitä, kuinka ideologisesti kansallismielistä Stefan Georgen Hölderlin-luenta oli. Karl Maurer esitellessään Hölderlinin reseptiohistoriaa syyttää Georgea ideologisesti nationalistiksi. (Maurer 1995, 3.) Mutta Gadamer esittää artikkelissaan "Hölderlin und George", että kansallismielisyyttä enemmän Stefan George painotti Hölderlinin temporaalista jumala-käsitystä: "Noch-nicht-erschienen-Sein der Götter" (Gadamer 1990, 43.)

⁴⁶ Pöggeler 1988, 29.

Martin Heidegger luki Hölderliniä osaltaan fasisen Saksan ja eurooppalaisuuden kriisin kannalta. Heideggerin liittyminen Kansallissosialistiseen puolueeseen ja eroaminen siitä tapahtui samaan aikaan, kun hän alkoi voimakkaasti sitoutua Hölderliniin omana runoilijanaan. Erottuaan puolueesta, talvella 1934/35, hän piti ensimmäisen luentosarjansa Hölderlinistä. Näiden vuosien jälkeen Heidegger kävi lähes jatkuvaa dialogia Hölderlinin lyriikan kanssa.

Samaan aikaan, vuonna 1934, marxilainen Georg Lukács pyrki estämään pyrkimykset ideologisoida Hölderlinin tulevaisuus -käsitys ja fasismi. Lukács tulkitsi teoksessaan *Hölderlins Hyperion* marxilaiselta kannalta ja Ranskan vallankumousta korostaen Hölderlinin käsitystä tulevaisuudesta.

Peter Szondi toi Hölderlinin uudella tavalla kirjallisuudentutkimuksen piiriin vuonna 1975 teoksessaan *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Szondi ottaa Hölderlinin runon *Friedensfeier* analyysinsä kohteeksi kehitellessään hermeneuttisen kirjallisuuden tutkimuksen mahdollisuuksia.

Myöhemmin Paul de Man jatkaa Hölderlin -tulkintojen traditiota vielä uuteen suuntaan, hänen mukaansa romantiikan käsitys kielestä asettaa haasteen, johon ei vielä ole tutkimuksen tasolla vastattu. Heideggerin vaikutus de Manin käsitykseen runoudesta ei ole niin voimakasta kuin Philippe Lacoue-Labarhen, Christoph Fynskin ja Andrej Warminskin Hölderlin -tutkimukset. He ovat vieneet heideggerilaisen kysymyksen asetteluun aivan uusille alueille.

I YLEISKATSAUS *BROT UND WEIN* -ELEGIAAN

Teen seuraavassa¹ alustavan katsauksen *BuW* -elegian yksityiskohtiin; kiinnitän huomiota juonenmuodostukseen, retorisiin kuvioihin ja tulkinnan kannalta keskeisiin teemoihin ja motiiveihin. Pysin huomioimaan alun, keskivaiheen ja lopun temporaalisen rakenteen, mutta varsinainen huomio on yksityiskohdissa. Vaikka runoelman kokonaisuus vaikuttaa eheältä, kerronta on hyvinkin ristiriitaista. Hölderlinin varhaisemmissa runoissa kerronta etenee sujuvasti ja katkoksitta. *BuW* -elegiassa on jo merkkejä tempoilevasta *harte Fügung*, joka hallitsee Hölderlinin myöhäisvaiheen lyriikkaa².

PÄIVÄN MAILLEEN MENO - I ELEGIA

Avausruno³ toimii myös muista runoista irrallaan. Toisin kuin runoelman muut osat, se ilmestyi itsenäisenä runona v 1805, nimeltään *Die Nacht*. Ensimmäinen runo toimii koko *BuW* -runoelman perustana. Siinä ei ole myyttistä aineistoa, mutta sen arkisesta tilanteesta kehkeytyy vähitellen koko myöhemmän runoelman myyttinen kuvasto. I elegia kertoo yksinkertaisesti kaupungin rauhoittumisesta illan tullen ja muutamista, jotka jäävät valvomaan.

I elegia on enemmän kuin aloitus, sillä myöhempien runojen teemat on johdettu tarkasti sen aineksista. Useat Hölderlinin runoelmat alkavat tällä tavalla. Ensimmäinen runo tarjoaa hermeneuttisen lähtökohdan sille, mitä myöhemmässä kehittälyssä saadaan esille. Aluksi kuvataan kaupunkitunnelma, jonka elementeistä tulee myöhemmin esille koko Hölderlinin historianäkitys ja modernin ihmisen paikka siinä. Paul de Manin mukaan tällainen alku ei ole symbolinen maisema, kuten usein on tulkittu, vaan siinä

¹ Katsaus on julkaistu aiemmin otsikolla "Brot und Wein -elegian kommentaari" teoksessa Friedrich Hölderlin *Leipä ja viini*, 1996 s. 33-102.

² Schmidt 1968, 28.

³ *BuW* -elegian osia on kutsuttu myös säkeistöiksi (stanza), mutta avaus on kiistatta itsenäinen runo.

on temporaalisesti muodostuvan modernin allegorian piirteitä⁴. Hölderlinin runoista *Heimkunft*, *Die Wanderung* ja *Patmos* rakentuvat myös siten, että alkuun sisältyy perusta koko runon kehittelyä varten.

Ensimmäisen elegian kolme vaihetta toistuvat runoelman kokonaisuuden kolmessa osassa. Runo alkaa kaupungin rauhoittumisesta, muuttuu sitten kaipuun heräämiseksi ja päättyy lopulta hätäntymiseen tähtitaivaan alla. Sama liike tapahtuu koko runoelmassa: alkuvaihe on yö ja olemisen unohtumisen kausi, toisen vaiheen muodostaa olemisen kirkkaus kreikkalaisessa päivässä, lopulta kolmas vaihe syntyy aikakauden yöhön havahduttumisen kokemuksesta.

Hölderlin puhuu jumalista nimenomaan olemisen läsnäolon hahmoina, joiden vetäytyminen merkitsee olemisen unohtumista. Kun esimerkiksi I elegian lopussa alun välitön rauha muuttuu maaniseksi harhaisuudeksi tähtitaivaan alla, koko tuon näkymän voi tulkita allegoriaksi, joka kertoo, kuinka jumalat ovat poissa; taivaalla vain heidän jättämänsä merkkisfääri. Tältä kannalta jo ensimmäinen kätkee itseensä jumalhistorian liikkeen, ja siirtymän kohti modernia aikaa, jolloin välittömyys on kadonnut. Näin tähtitaivas on levottoman ja merkkien hallitseman semioottisen aikakauden allegorinen kuva.

I elegia etenee kolmivaiheisesti; se merkitsee kolmea tunnelman ja runon sävyn muutosta. Hölderlinin tyyliin kuuluu lähes laskelmoiva tapa vaihtaa runon sävyä (*wechsel der Töne*) ja I elegiassa tuo sävyn vaihtuminen tapahtuu säännöllisin välein. Avausruno jakautuu kolmeen kuuden säkeen vaiheeseen: kaupunkitunnelma (I 1-6), puutarhatunnelma (I 7-12) ja taivaan etäisyyden paljastuminen (I 13-18).

KAUPUNKITUNNELMA

*Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,
Und, mit Fackeln gesmückt, rauschen die Wagen hinweg,
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlzufrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt. (I 1-6)*

Kaupunki ympärillä lepää, hiljenee valaistu kuja
ja soihduin koristellut vaunut vierivät tiehensä.
Ihmiset käyvät levolle päivän iloista kylläisinä,
ja pohtiva pää punnitsee kotona voitot ja tappiot
täysin tyytyväisenä; tyhjänä rypäleistä ja kukista
ja käsitöistä lepää markkinatori.

⁴ de Man 1969, 175.

Rauhoittava sävy aloittaa elegian kaupungista kertovan alkuvaiheen (1-6). Tätä hiljentymistä vain korostaa pieni levoton akordi, pois syöksyvät vauhdit, muuten kuvataan kaupungin rauhoittumista työpäivän jälkeen. Tämä vaihe on tempoltaan rauhallinen ja *ruhen* on hallitseva sana: *ruhet die Stadt* (I 1)...*ruhen die Menschen* (I 3) ...*ruht der geschäftige Markt* (I 6).

Kaupungin arki ei kuitenkaan ole proosallista, vaan se kuvataan ylistyksen sävyyn. Tyhjällä torilla on vielä eräänlaisena päivän jälkikuvana luonnonantimien ja käsitöiden muisto. Syntaktisesti muodostuva kieliopillinen taso luo kuvan ihmisistä, jotka töiden jälkeen käyvät koteihinsa. Mutta tämän oheen, parataktiselle tasolle, muodostuu myös eräänlainen jälkikuva väsyneistä sankareista, kreikkalaisista heeroksista, jotka palaavat kotiin voittojen ja tappioiden jälkeen. Näin syntyy runon kieliopillisen rakenteen rinnalle toinen sommitelma, jota Adorno kutsuu syntaktisen sijaan parataktiseksi. Hän pitää näitä parataktisia piirteitä luonteenomaisina koko runoelmalle:

Ensimmäisestä elegiasta lähtien *BuW* -elegiassa ei palauteta yksinkertaisia ja yleisiä sanoja niiden sisältöön, vaan ne liitetään toisiinsa tavalla, jossa niiden oma vieraus muodostaa yksinkertaisen ja abstraktin etääntymisen ilmaisuun.⁵

PUUTARHATUNNELMA

*Aber das Saitenspiel Tönt fern aus Gärten; vielleicht, dass
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen,
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
Still in dämrringer Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl. (I 7- 12)*

Mutta kielisoitin kaikuu kaukaa puutarhoista; ehkä joku rakastaja soittaa tai joku yksinäinen miettii etäisiä ystäviä tai nuoruusaikaa; ja kaivot ikivirtaavina ja raikkaina virtaavat tuoksuviiden tarhojen luona. Hiljaa hämärässä ilmassa kaikuvat äänekkäät kellot ja hetken muistaen vahti huutaa tuntien luvun.

⁵ "...jene erste elegie aus *Brot und Wein*. Nicht restituiert sie die einfachen und allgemeinen Worte, mit denen sie haushalt, sondern fügt sie aneinander auf eine Weise, welche ihre eigene Fremdheit, ihr einfaches als bereits Abstraktes, umschafft zun ausdrück von Entfremdung." (Adorno 1989, 473ff.)

Sana *vielleicht* (I 7) hallitsee tätä runon keskivaihetta, se on aavistelevan kaipuun merkki. Puutarhoissa saatetaan vielä valvoa kaupungin nukkuesa. Säkeisiin tuo virtaavuutta pitkä, neljän säkeen mittainen lause, joka on tyyliältään pindarolainen. Kreikkalaisen Pindaroksen säännötöntä ja nopeatempoista hymnirunoutta on Horatiuksesta lähtien kuvattu eteenpäin syöksyvänä lauseena:

*Niin kuin vuoriston puro, jonka myrsky/ nostaa tulvimaan yli rantojensa,/ vyöryy ryöpyten, syvä-äänisesti/ Pindaros laulaa.*⁶

Etäältä kuuluva soitto virittää tämän kuuden säkeen vaiheen. Hallitsevaksi nousevat etäiset äänet, kaiut ja muistot, joita voi pitää kaipauksen metonymioina. Kaipuunsa vallassa olevat hahmot valvovat muiden nukkuesa. Soitto ja puutarha muodostavat rauhallisen kaupungin keskelle kaipuun alueen, jossa sisäisyys ja tunteet syvenevät. Platonin *Faidros* -dialogissa rakkaus ilmaistaan paikkana 'kaipuun virran' äärellä. Rakastuneiden seurustellessa "alkaa sen virran vesi, jota Zeus ollessaan rakastunut Ganymedeehen nimitti kaipaukseksi, runsaana virrata rakastajaan".⁷ Vastaavasti Hölderlin rinnastaa pohjattoman kaipuun loputtomasti virtaavaan kaivoon. Kuvauksen tason kuitenkin rikkoo sana *Immerquillend* (I 10), aina virtaava tai aina alkava. Sana viittaa olemisen lähteeseen ja alkuperään, se on Hölderlinin versio kreikan *apeiron* -sanasta.

Heideggerin mukaan lähde on Hölderlinillä alkuperään viittaavan *Ursprung* -käsitteen poeettinen versio. Heidegger tarkastelee lähdetä olemisen, kaipuun ja rikkauden symbolina Hölderlinin *Andenken* -runossa:

Aito runsaus on ylivirtaava, joka virtaa itsensä yli ja on siksi tavoittamaton(...) Juuri alkuperä on tämä itselleen tavoittamaton, itselleen-ei-riittävä. Sen rikkaus on luonteeltaan lähde, vain ja pelkästään siten omasta voi tulla rikkautta.⁸

Adorno kritisoi Heideggeria alkuperäkultista, jossa ei huomioida Hölderlinin tapaa rinnastaa vieraus ja alkuperä⁹. I elegiassa suihkulähde on kuitenkin alkuperän symboli. Se ilmaisee, kuinka oleminen on alkuperältään pohjatonta kaipuuta vailla perustaa mutta silti antoisaa. Kysymys vieraudesta ei tule esille vielä runon tässä vaiheessa.

Seuraavan lauseen retoriikka korostaa runon tempon muutosta. Vaimentava *Still* säkeen alussa ennakoii odottamatonta keskeytystä. Kaipuun tun-

⁶ Horatius 1989, *Carminium Liber Quartus* II "Pindaroksen jäljittely" 5-8. suom. Teivas Oksala (Horatius 1989, 83.)

⁷ Platon *Faidros* 255b. suom. Pentti Saarikoski.

⁸ "Der echte überfluss ist das Überfliessen, das sich selbst überfließt und so übertrifft (...) aber dieses sich übertreffende Sich-nie-genügen ist der Ursprung. Der Reichtum ist wesenhaft Quelle, an der das Eigene erst und allein zum Eigentum wird." (Heidegger 1951, 125.)

⁹ Adorno 1989, 456.

nelmaan tunkeutuu sen myötä aavistus muutoksesta, jonka vasta lauseen loppu paljastaa. Lopun lyhyt ja katkaiseva *Zahl* korostaa sitä äkkinäisyyttä öisten valvojien säikähtäessä sitä, kuinka aika on ohi. Kaipuun vireen rikoo siis tieto ajasta. Hätääntynyt tunnelma tulee huomaamattoman, viipyilevän ajan kulun tilalle; muutos nousee ensin huutona, sitten oivalluksena, joka paljastaa hätäännöksen syyn: on jo liian myöhä. On huomattava kuinka aikatietyisyys syntyy juuri siitä, kuinka välitön hetki on ohi.

TAIVAAN ETÄISYYDEN PALJASTUMINEN

*Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdingin unter den Menschen
Über Gebirgschön traurig und prächtig herauf. (I 12 - 18)*

Nyt tulee henkäys ja havisuttaa latvoja lehdossa.
Katso! - varjokuva maastamme, kuu,
tulee nyt myös salaa esille; haaveellinen, yö tulee,
täynnä tähtiä ja vähääkään piittaamatta meistä,
surullisena loistaa tuo hämmästyttävä, vieras ihmisten joukossa,
ja loistavana vuorten yllä.

Kommen - sanan toisto aloittaa runon päättävän kuuden säkeen vaiheen. Tuuli nostaa pilvet taivaalle, havisuttaa puiden latvoja, lopulta tuuli hajottaa pilvet ja paljastaa kuutamon sekä tähtitaivaan. Kerronnan katkokset korostavat nopeita muutoksia, joita runossa alkaa tapahtua. Edellä kuvatun virtaavan lauseen tilalla on keskeytetyn kuvauksen strategia, *aposiopesis*. Tuo keino on myös pindarolainen, sillä Pindaros loi nopeiden tapahtumien vaikutelman juuri näin: keskeyttämällä kuvauksen ja siirtymällä uuteen näkymään. I elegian viimeinen vaihe syntyy lyhyistä, kesken jätetyistä kuvauksista, jossa siirrytään nopeasti lehdosta kuutamaisen yön kuviin.

Tässä vaiheessa runon alun *ruhen* -sanan toistossa syntynyt liike kääntyy vastaliikkeekseen. Tulemisen tapahtuman kiihkeä toisto korostaa uusia, nopeita ja levottomia muutoksia. Loppuvaihe on sävyltään hätäinen, ja tapahtumien tahtia korostaa myös *jetzt* -partikkeli. Tuo huudahdus ei niinkään korosta tässä-ja-nyt -tilannetta, läsnäolevaa nykyhetkeä, vaan pikemminkin tuo sana kertoo, että aika tulee. Heidegger sanoo tarkastellessaan Hölderlinin *jetz* -sanaa, että se ei vain dateeraa ajankohtaa, vaan en-

nen kaikkea: "Jetzt nimeää pyhän tulemisen. Vain tämä tuleminen antaa ajan..."¹⁰

Siihen, että tämä ajan tulemisen hetki on pyhä, viittaa myös *Ein Wehn*, tuulen henkäys. *Ein Wehn* on Hölderlinin käänös kreikkalaisesta sanasta *pneuma*, tuulen henkäyksen lisäksi se tarkoittaa myös sielua ja henkeä. Tämän tuskin huomattavan henkäyksen myötä koko yö-tunnelma muuttuu. Säätilan muutokset ovat Hölderlinillä ennen kaikkea tapahtumia maan ja taivaan välitilassa. Temporaalisen vireen muutokset ihmisissä ilmaistaan Hölderlinillä usein tuulenhengen tuomina muutoksina.¹¹

Henki tulee havaittavaksi ensin puiden latvoissa, sitten vaikutus voimistuu, kun tuuli hajottaa pilvet ja paljastaa kuutamon sekä tähtitaivaan. Toisin sanoen runon alkuvaiheen välittömyys oli mykkää, se ei puhutellut lyyristä minää. Hengen myötä nyt taivaat tapahtumat alkavat puhutella. Se, että taivas 'puhuttelee', on otettava tässä kirjaimellisesti. Huudahdus *Sieh!* ilmaisee hetken, jolloin taivas on puhutellut, ja huudahdus merkitsee reaktiota siihen. Heideggerin mukaan *BuW* -elegian alku kertoo itse kielen vaikenemisesta: siinä kertoja ei tule esille, kukaan ei puhu, ketään ei puhutella.¹²

Keskivaiheen iltatunnelmaa ei siis seuraa öinen nocturno, vaan levottomuus ja hätä. Kuutamo herättää kiihkeän ja haaveellisen tunnelman. *Die Schwärmerische* oli romantiikan aikana innostuneen unelmoinnin synonyymi. 'Svermeerikko' näki tulevaisuuteen, mutta ei jaksanut odottaa sitä ja oli siksi harhainen.

Lauseiden tasolla harhaisuuden vaikutelman synnyttää se, että adjektiivit esiintyvät irrallaan ja itsenäisinä. *Die Schwärmerische* esiintyy ennen substantiivia *die Nacht*. Samalla Hölderlin tekee adjektiiveista intensiivisempiä substantivoimalla ne *die*, ja *das* -artikkeleiden avulla.¹³ Tällaista kielen muuntelua pidettiin vielä 1900 -luvun alussa Hölderlinin mielisairauden enteena, vaikka kyseessä on tyypillinen kieliopillisten rajojen kokeileminen.¹⁴

Tähtien vieraus, *die Erstaunende, die Fremlingin unter den Menschen* (I 17) ilmaistaan tässä Platonin tähtivartija -myyttiä muunnellen. Hölderlinin muunnoksessa ajattelijan tilalla itse tähdet ovat tämän outouden personifikaatio. Hölderlin puhuu tähdistä olemisen muistajana samoin, kuin Platon puhui ajattelijasta, joka tähtiä katsoessaan muistelee "sitä mitä sielumme kerran näki", ja jää oudoksi ihmisten keskelle:

¹⁰ "Das Jetzt nennt das Kommen des Heiligen. Dieses Kommen allein gibt die Zeit ..."
(Heidegger 1951, 73.)

¹¹ sama, 73 ja 80.

¹² Heidegger 1980, 42-43.

¹³ Schmidt 1968, 39.

¹⁴ Bertaux 1978, 19.

Koska hän kääntää selkensä ihmisten riennoille omistautuessaan sille, mikä oli jumalaista, pitää rahvas häntä pilkkanaan ja sanoo hulluksi.¹⁵

Levoton kerronta tasaantuu lopussa, viimeisen kolmen säkeen tasapainoiset lauseet muodostavat kauniin ja selkeän tähtitaivaan ja maan näyttämön. Taivaan ja maan rinnastuminen paljastaa traagisesti, kuinka mikään ei yhdistä niitä, eikä myöskään ihmisiä ja jumalia. Taivaan ja maan ero on sovittamaton: tähdet vilkaisevat piittaamattomina tänne maahan, ja ihmiset puolestaan oudoksuvat taivasta.

Tähtiyö oli romantiikalle luonteenomainen tapa ilmaista sisäisen rikkauksen ja äärettömän vapauden sfääriä. Hölderlinillä tähtien rikkauksen paljastuminen merkitsee samalla menetyksen koemusta. Kun tähdet ilmaisevat rajattomia mahdollisuuksia, tähtien kääntyminen ihmisistä pois paljastaa ne mahdollisuuksina, jotka eivät koskaan toteudu.¹⁶ Ihmisen ja tähtitaivaan välinen ero korostaa tätä mahdollisuuksista luopumisen kokemusta. Samalla kun mahdollisuudet paljastuvat koko kirkkaudessaan, ne menetetään; onni muuttuu kaukaiseksi tähtisfääriksi. Päinvastoin kuin kristillinen *adventum*, saapumisen ilmoitus, tähdet paljastavat nyt jumalten poistumisen tapahtuman. Samalla, kun runon viimeinen sana *herauf* (I 18) viittaa tähän tähtien erkanemiseen, se myös katkaisee lauseiden tasapainon ja lopettaa äkkiä runon.

¹⁵ Platon *Faidros*, 249e suom. Pentti Saarikoski.

¹⁶ Frank 1982, 270.

 YÖ, TIETÄMÄTTÖMYYS JA SYMPOSION - II ELEGIA

Toisen runon aiheena on yö ja sen luonne. Se jatkaa samaa yön kokemusta, mihin ensimmäinen runo päättyi. Tätä yötä ei kuitenkaan ilmaista enää konkreettisenä saksalaisen kaupungin yönä, vaan myyttisenä tilanteena¹⁷. Tällaisen kerronnallisen siirtymän mallina on jälleen Pindaroksen runous. Esimerkiksi *Pythia* 9:ssä Pindaros kuvaa ensin Kyrenen kaupunkia ja siirtyy toisessa vaiheessa kertomaan myyttiä kaupungin alkuperästä ja nymfi Kyrenestä. Samalla tavalla Hölderlin kuvaa ensin yön tulemistä saksalaiseen kaupunkiin ja siirtyy sitten käsittelemään sitä, mitä voisi sanoa yön alkuperäksi. Gadamerin mukaan tämä toinen elegia kertoo länsimaiden illan ajasta (*abendlich*) eli "historian hämärässä valvovista hahmoista, jotka ajattelemalla vaalivat päivää, huolehtien sen paluusta".¹⁸

Tämä hämärässä, vailla totuutta ajatteleminen jakautuu II elegiassa kolmeen tunnelman muutokseen. Ensimmäinen vaihe esittää tietämättömyyden kokemuksen (II 19 - 24), ja sen kuinka olennainen ja päivä on vetäytynyt pois. Toinen vaihe (II 25 - 30) esittää strategian, kuinka voi omistautua totuudelle vaikka sitä ei tietäisi. Kolmannessa vaiheessa (II 31 - 36) hämäryys ja olennaisen aavistaminen rinnastuvat symposioniin liittyvissä rakauden, juopumisen ja keskustelun taidoissa.

TOIVEIDEN JA KOHTALON RISTIRIITA

*Wunderbar ist die Gunst der Hoherhabnen und niemand
Weiss von wannen und was einem geschiehet von ihr.
So bewegte sie die Welt und die hoffende Seele der Menschen,
Selbst kein Weiser versteht, was sie bereitet, denn so
Will es der oberste Gott, der sehr dich liebet, und darum
Ist noch lieber, wie sie, dir der besonnene Tag. (II 19 - 25)*

Ilmeellistä on korkeasti ylevän suosio, eikä kukaan tiedä mitä ja milloin tuo antaa sattua kullekin. Niin tuo liikuttaa maailmaa ja ihmisten toivovaa sielua, ei viisaskaan ymmärrä mitä tuo valmistelee, sillä siten määrää ylin jumala, joka varmasti rakastaa sinua ja siksi rakkaampi kuin tuo, on sinulle kirkas päivä.

Yötä kutsutaan tässä adjektiivista muodostetulla nimellä, *die Hoherhabne* (II 19), joka paljastaa kohteesta pelkän suhteen, mutta ei kohteen omaa ni-

¹⁷ Willems 1988, 125.

¹⁸ Gadamer 1967, 39.

meä. Se viittaa ylevään (*erhaben*) ja ilmaisee sen ihailua. Koko runon ajan korostuu tuon kohteen nimettömyys, ja tuntemattomuus. Hölderlinille luonteenomaisesti *die Hoherhabne* on kiertoilmaisu, jossa puhutaan yön ja unohduksen jumalattaresta *Lethestü*, mutta häntä ei nimetä.

Hölderlinin tapa puhua yöstä poikkeaa hieman romantikkojen suosimasta yö-motiivista, ja esimerkiksi yöstä, jota Novalis ylistää *Hymnen an die Nacht*-runoissaan (1800). Vuotta myöhemmin ilmestyneen *BuW*-elegian yö liittyy unohduksen ja harhojen alueeseen eikä niinkään visuaalisiin pimeyden metaforiin.

Hölderlinin *die Nacht* tavoittelee lähes etymologisesti kreikan *lethe* -sanaa. Kreikkalaisen myytin mukaan *Lethe*-jumalatar on syntynyt yön ja taistelun liitosta. Itse *lethe* ei tarkoita niinkään täysin yöhön kadonnutta, vaan kyseessä on taistelu sitä vastaan, mikä unohtuu. Kun siis kreikan sana *lethe* viittaa varjoihin, harhoihin ja totuuden kadottamiseen, siinä vallitsee vielä epätoivo tuon katoamisen johdosta. Epätoivo ja tietämättömyys ovat II elegian alkuosaa hallitseva tunnelma. Pindaroksen ilmaisema toive tulevaisuudesta oli sen täydellinen vastakohta:

*Jospa niin koko tuleva aika ohjaisi
vaurauden ja aarteiden lahjan kohdalleen,
tarjoaisi unohdusta vaivoihin.*¹⁹

Kreikkalaisen tragedian kuoron tapaan alkusäkeissä osoitetaan jumalille ihailua, samalla kun valitetaan ihmisen tietämättömyyttä *niemand/ Weiss...* (II 19-20) Kysymys ei ole faktatiedon puutteesta, vaan siitä, että kuolevainen ei voi tietää, mikä olisi hänen kohdallaan olennaista. Valitus liittyy Hölderlinin pyrkimykseen ilmaista modernia merkityksettömyyden kokemusta antiikin tragedian kielellä. Ajatuksena on se, että modernista ajasta itsestään käsin ei voi paljastaa sen omaa tietämättömyyttä, vaan se edellyttää toista näkökulmaa. Siksi Hölderlinin tietoisena tavoitteena oli katsella modernia aikaa kreikkalaisin silmin.²⁰

Jumalten tieto ja ihmisen tietämättömyys ovat ensimmäisen parisäkeen vastakohtat. Samalla kun ylistetään ylevänä sitä mitä ei voi tuntea, valitetaan ihmisten tietämättömyyttä maailmasta ja kohtalostaan. Tämä säe voidaan tulkita Hölderlinin historia-käsityksen valossa. Hölderlin rinnastaa usein sanat *Geschick* ja *Geschichte* korostaakseen yksityistä kohtaloa ja yleistä historiaa. Sen mukaan ensimmäinen arkkitaapahtuma on jo lähettänyt (*geschicken*) sekä historian (*die Welt der Geschichte*) että yksityisen kohtalon (*Geschick der Seele*); ne molemmat ovat tuntemattoman alkuperän kaimuja.

¹⁹ Pindaros *Pythia* 1, 46 suom. Teivas Oksala.

²⁰ Paul Celan viittasi tähän säkeeseen runossaan *Wenn niemand weiss, niemand weiss...* Legendan mukaan, että Celanin itsemurhan 1962 jälkeen pöydälle jääneissä papereissa oli tämä runo ja ohessa sitaatti tästä *BuW*-elegian kohdasta.

Ihmistä ohjaileva kohtalo välittyy myös rikkoutuneessa kerronnan etene-
misessä. Runon ensimmäistä vaihetta luonnehtivat lukuisat säkeenylytyk-
set, jotka katkovat lauseiden eheyttä. Ristiriita sen välillä, mitä toivotaan ja
mitä kuitenkin tapahtuu, välittyy näin myös lauseiden rytmissä. Jyrkkä
säkeenylytys heti ensimmäisessä parisäkeessä korostaa tietämättömyyden
kokemusta: lauseen katketessa sanojen *niemand / Weiss* kohdalla. Toinen
säkeenylytys *Denn so / will es der oberste Gott* (II 22 - 23) katkaisee samalla
tavalla ihmisen toiveen ja jumalallisen tahdon välisen yhteyden. Näin sä-
keenylytys korostaa kokemusta siitä, kuinka vaikea ihmisen on taipua
omaan kohtaloonsa.

Ensimmäisen vaiheen lopettavaa säeparia on vaikea hahmottaa, koska sii-
nä viitataan samanaikaisesti sekä yöhön (*lieber, wie sie*) puheen aiheena,
että päivään (*besonnene Tag*). Säe hahmottuu vasta kun huomataan erottaa
runon minä ja sinä (*dir*) vastakohtiksi. Kreikkalaisen jumalten päivä on
tuttu runon sinälle, kuten hellenisti Wilhelm Heintzelle, jolle koko *BuWV*-
runoelma oli osoitettu.²¹ Kyseessä on apollonis-dionyysinen suhde runon
minän ja sinän välillä. Minä rinnastuu dionyysiseen yöhön samalla tavalla
kuin sinä rinnastuu apolloniseen päivään. On tärkeä huomata, että tässä
säeparissa lyyrinen minä ei voi vedota suoraan jumalaan, koska jumala ei
puhuttele häntä. Runon minä voi vedota vain tuntemattoman yöhön (*Sie*).
Sinä puolestaan voi rakastaa päivää, koska ylin jumala (*Der oberste Gott*)
puhuttelee häntä.

SANKARI JA YÖ

*Aber zuweilen liebt auch klares Auge den Schatten
Und versucht zu Lust, eh' es die Not ist, den Schlaf,
Oder es blickt auch gern ein treurer Mann in die Nacht hin,
Ja, es ziemet sich ihr Kränze zu weihn und Gesang,
Weil den Irrenden sie geheiliget ist und den Toten,
Selber aber besteht, ewig, in freiestem Geist. (II 25-30)*

Mutta joskus myös selkeä silmä mielii varjoja,
haluaa nauttia, ennen kuin on pakko, unesta;
tai kunnan mieskin katsoo mielellään yöhön
onhan sopivaa omistaa sille seppeleet, laulut,
koska harhaisille se on pyhitetty ja kuolleille,
mutta pysyy itse, ikuisena, hengeltään vapaimpana.

Varsin proosallisen sanan *aber* (II 25) tehtävä Hölderlinillä on usein kään-
tää kerronta toiseen suuntaan, niin myös tässä. Jumaluuden ja apollonisen

²¹ Schmidt 1968,46.

kirkkauden motiivista käännetään *aber*-sanan myötä dionyysisiin varjoihin. Lyyrinen minä haluaa jotain, mikä löytyy varjoista ja unen nautinnosta. *Und versucht zu Lust, eh' es die Not ist, den Schlaf*, (II 26). Sananmukaisesti lause kertoo vain halusta nukkua, silloinkin kun ei ole unen tarvetta. Lausefiguuri muodostuu kuitenkin siten, että määräävä substantiivi, uni, lykkäytyy viimeiseksi. Näin syntyy temporaalisen prosessin vaikutelma: korostetaan nautinnollisuutta ja pakottomuutta, joka päättyy uneen. Kyse on uinailun prosessista, joka on miellyttävä, mutta jonka vaarana on päätyä syvään uneen²².

Seuraavan parisäkeen aloittava *Oder* (II 27) kääntää huomion mahdollisuuteen sovittaa öinen halu ja päivän viisaus, dionyysinen ja apolloninen. Tätä mahdollisuutta edustaa sankarihahmo: *Ein treuer Mann in die Nacht* (II 27). Hän pysyy uskollisena (*treu*) sille olennaiselle, mikä kätkeytyy yöhön. Myöntävä *Ja* (II 28) viittaa siihen, että tämä sankari, myöntyessään yön harhaisuudelle, myös löytää tuohon yöhön kätkeytyneen olennaisen. Sankarille on avautunut totuudellinen suhde yöhön, joka on puhutellut häntä ja paljastanut pyhytensä hänelle.

Yö puhuttelee sankaria toisin kuin arkisia ihmisiä, joille yö antaa pelkän unen. *Ein treuer Mann* -hahmoa on tulkittu itseään hallitsevaksi sankariksi²³. Tämä väite on kuitenkin ongelmallinen, sillä kyseessä ei ole pelkkä subjektiivisen itsekontrollin taito. Pikemminkin sankarin suhde yöhön on dialoginen, sankari voi antautua yölle, koska yö puhuttelee häntä. Heidegger käsittelee vastaavaa *Der Mann* -hahmoa Hölderlinin *Germanien* -hymnissä. Tuo hahmo on asettunut erilleen kaikista muista itäisen taivaan puhuteltavaksi²⁴. Samalla tavalla *Ein treuer Mann* on asettunut yön puhuteltavaksi.

Kun seuraavaksi sanotaan, että yötä voi tuki palvoa, suhde on jo muuttunut yksipuoliseksi palvonnaksi, jolloin voidaan vain toivoa että kohde vastaisi palvojalleen²⁵. Näin ei yleensä käy, eikä yö vastaa, kuten seuraavassa parisäkeessä ilmaistaan: yleensä yön armoille joutuminen johtaa hulluuteen tai kuolemaan. Jäsennys *Weil ... aber* (II 29-30) seuraavassa lauseessa painottaa kaksinaisuutta yön totuuden suhteen: ihmisille yön antama tieto on tuhoavaa, mutta (*aber*) yölle itselleen sen henki on absoluuttisen vapaa.

Yö ei anna lainkaan positiivista tietoa, vaan paljastuu ihmisille pelkästään negatiivisesti. Yön negatiivisuus on aavistettavissa erehtyneiden ja kuolneiden kohtalossa, joille yön puhuttelu on merkinnyt tuhoa. *Irrrenden ... Toten* (II 29) viittaavat molemmat tähän negatiiviseen kokemukseen: toiset ha-

²² Schmidt 1968, 47.

²³ Constantine 1988, 203.

²⁴ Heidegger 1980, 43-45.

²⁵ Schmidt 1968, 48.

vahtuvat siihen, että ovat erehtyneet kohtalokkaasti ja toiset taas siihen, että elämä on menetetty. Hölderlinin usein käyttämä erehtyminen *Irrsal* tarkoittaa koko elämää koskevaan erehdykseen havahtumista.²⁶ Näin siis erehdys ja kuolema ovat yön antamaa tietoa, se paljastaa ihmiselle totuuden, kun erehdyksen korjaaminen on jo myöhäistä. Yön tuhoavuuden välttää selkeästi valveilla oleva sankari-hahmo, jolla on suhde tähän negatiivisuuteen: häntä yö puhuttelee ei-tuhoavalla tavalla.

TOIVE SYMPOSION -VALVOMISESTA

*Aber sie muss uns auch, dass in der zaudernden Weile,
Dass im Finstern für uns einiges Haltbare sei,
Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen,
Gönnen das strömende Wort, das, wie die Liebenden, sei,
Schlummerlos und vollern Pokal und kühneres Leben,
Heilig Gedächtnis auch, wachend zu bleiben bei Nacht. (II 31-36)*

Mutta sen täytyy suoda myös meille, jotta epäröinnin hetkessä, jotta pimeässä olisi meille jotain pysyvää, suoda meille unohdus ja pyhä humala, suoda virtaava sana, joka, kuin rakastuneet, on uneton, suoda täydempi malja ja rohkea elämä sekä pyhät mietteet, valveille jääminen yöllä.

Viimeinen osuus perustuu anovaan rukoukseen, jossa toivotaan, että yö kääntyisi puhuttelemaan myös meitä. Koko vaiheen muodostaa pitkä, kuuden säkeen pituinen lauseen periodi. Lauseessa on useita vaiheita, jotka muodostavat lähes retoristen kuvioiden oppitunnin. *Dass*-alkuinen toisto muodostaa anaforista rakennetta, samalla kun *uns* -loppuinen toisto liittyy siihen epiforisen lopun (II 31-33). Seuraavassa vaiheessa tapahtuu muutos, jossa alkua ja loppua painottavat toistokuviot sulautuvat anadiploosiseksi kuvioksi ...*gönnen/gönnen* (II 33-34). Ennen kuin tämä pitkä lause loppuu, muodostuu vielä kliimaksi *und*-konjunktion myötä. Kaiken kaikkiaan näistä retorisisista kuvioista muodostuu kiihkeä rukous.

Se ketä tämä runon me tarkoittaa, on ilmaistu virkkeessä *uns ... dass in der zaudernden Weile* (II 31). Määritelmänomaisesti 'me' olemme niitä, joiden puoleen totuus ei käänny. Ajatus toimii myös päinvastoin: olemme epävarmuudessa juuri siksi, että totuus ei puhuttele meitä. Siksi meille anotaan sitä samaa, mitä sankari on löytänyt yöstä. Rukouksessa ei kuitenkaan ilmaista mitä tuo toiveen kohde olisi, vaan se ilmaistaan pelkästään epävarmuuden vastakohtana (*einiges Haltbare* II 32).

²⁶ sama, 47.

Runon loppuvaihe esittää, kuinka yritys löytää totuus dionyysisesta yöstä synnyttää pelkkää ristiriitaa.²⁷ Ristiriita ilmenee vastakohtaisina pyrkimyksinä, kun apolloninen järki ja dionyysinen hurmos vetävät eri suuntiin. Tämä jännite syntyy kolmella tavalla: rakkauden, juopumisen ja keskustelun alueilla, kaikki ne liittyvät symposioniin. Runossa ei kuitenkaan suoraan kuvata symposionia, vaan toivotaan ja ylistetään öisen kiihkeyden muotoja. Kaiken taustalla on kuitenkin apollonis-dionyysinen jännite, joka herättää öisen virkeyden.

Yhdyssana *Heiligtrunkene* (II 33) on kaksinainen. Se ilmaisee toisaalta, kuinka humalasta tulee pyhä ja toisaalta, kuinka pyhydestä voi humaltua. Lauseyhteys ei rajaa sitä erityisesti kumpaankaan merkitykseen, vaan ilmaisun kaksinaisuus säilyy. Molemmissa tapauksissa kyse on kuitenkin samasta: tunnelman valtaan joutumisesta. Schelling erotteli nämä kaksi vaikutusta siten, että julkisissa juhlissa Dionysos pyhitti juopumisen, salaisissa mysteereissä, joissa viiniä ei käytetty, tapahtui puolestaan pyhydestä juopuminen.²⁸ Täysi malja, *vollern Pokal* (II 35) viittaa viinistä juopumiseen. Täyttä maljaa voi pitää apollonis-dionyysisen jännitteen symbolina; malja viittaa apolloniseen mittaan ja maljan yli menevä viini taas ilmaisee dionyysistä runsautta ja niiden äärimmäinen jännite on täysi malja.²⁹

Yleensä romantiikan aikana juopumusta ei ajateltu niinkään alkoholin vaikutuksena kuin tunteena (*Empfindung*). Sydämellä koettu kattoi kaiken sen, mihin saattoi liittää juopuneisuuden attribuutin: voitiin juopua rakkaudesta tai pyhyden tunteesta, voitiin juopua jopa tiedosta. Pyhän juopumisen lähtökohta ei Hölderlinillä kuitenkaan ole subjektiivinen elämys kuten romantikoilla. Pyhä viittaa hänellä johonkin subjektin ulkopuoliseen ja ennen kaikkea ylevään. Sanaan *Heiligtrunkene* sisältyy ylevä ääriraja, jossa juopunut hämäryys kohtaa jotain selkeää.

Heidegger tulkitsee Hölderlinin *Trunkenheit*-sanan viittaavan subjektiivisen elämyksen ohi, kohti olemisen yleisempää alkuperää. Terävyyden ja hämäryyden jännite on silloinkin keskeinen, kun päämääräkeskeinen orientoituminen hämärtyy juopumisessa, samalla täsmentyy suhde yleiseen olemisen vireeseen. Juopuminen on Heideggerin mukaan ylevä vire (*die Erhabenheit der Stimmung*), joka määrää (*bestimmt*) ja täsmentää (*stimmt*) sitä, mikä on olemisen kokonaistunnelma³⁰. Heideggerin paronomasia, *stimmen*-sanasta avautuva sanaleikki, ilmaisee sitä, mikä on täsmällistä juopumisessa.

²⁷ Constantine 1988, 203.

²⁸ Schelling 1992, 290.

²⁹ Behre 1987, 78.

³⁰ Heidegger 1982, 147

BuW -elegiassa usein toistuva ilmaus *schlummerlos* voidaan ymmärtää tältä kannalta. Itse sana *Schlummer* viittaa unelmointiin ja eräänlaiseen tiedottomaan tunnelman vallassa olemiseen. *Schlummerlos* on kuitenkin vain torkkumisen vastakohta, se viittaa humalaisuuden sijaan virkeästi ja tarkasti tunnelman vallassa olemiseen. Öinen virkeys on keskeinen kaikkien symposionin elementtien, kuten rakkauden, juopumisen ja puheen alueella. Rakkauden taito merkitsi Platonin *Pidoissa* Diotiman opastamaa tietä puutteen ja ylenmääräisyyden välillä. Samoin viinin käytössä kohtuullisuus, ei liikaa eikä liian vähän, oli tapa saavuttaa öinen virkeys.

Hölderlinillä tätä virkeyttä ei kuitenkaan tule ajatella vain yksilön taitona. Sen taustalla on pelkän olemisen loputon aktiivisuus, josta kukin voi tulla eri tavoin osalliseksi. *Schlummerlos* on Hölderlinille loputtomasti tulevaa ja virtaavaa kreikan *apeiron*-sanan mukaisesti. Hölderlin on kääntänyt *apeiron*-sanan nimenomaan sanalla *schlummerlos*: *das Schlummerlose Saitenspiel* sekä *die Schlummerlosen Quellen*³¹.

Myös keskustelun loputtomuus syntyy symposionissa hämärän sanomisen ja selkeän ajattelun jännitteenä. Virtaava sana, *das strömende Wort* (II 34), on symposionissa käytävien keskustelujen metonymia. Sanapari rakentuu myös jännitteelle, jossa apolloniseen sanan selkeyteen sisältyy keskustelussa dionyysinen hämäryys. *Das Wort* viittaa eräänlaiseen keskustelun perussanaan, sanaan, jota kukaan ei voi ilmaista, mutta joka antaa aiheen loputtomaan keskusteluun.

Vergessenheit ... und kühneres Leben. (II 33-35) Runon loppusäe esittää, kuinka apollonisen ja dionyysisen sovittaminen syntyy ristiriitaisista pyrkimyksistä. Se ilmaistaan oksymoroneina; samanaikaisesti tahdotaan sekä humalaa että selkeää tietoisuutta, valvomista ja uinumista. Vasta loppusäkeessä muodostuu tasapaino tietoisuuden ja unohduksen välille.

Kokonaisuudessaan toisen runon loppu rinnastaa runon kaksi edellistä vaihetta. Kun ensimmäinen vaihe valitti ihmisen etäisyyttä taivaallisesta päivästä ja selkeästä totuudesta, niin toinen vaihe esitti sankarihahmon myötä mahdollisuuden kuulla yön totuutta. Toiveen muodossa nämä kaksi vastakkaista seikkaa asettuvat rinnan.

³¹ Euripides, *Hippolytos*, 1135 ja Sofokles, *Oidipus Kolonossos*, 685.

 ÖINEN KIIHKO - III ELEGIA

Kolmannen runon aiheena on pyrkimys rikkoa arkitodellisuus eli yön ja päivän vastakohtaisuus. Runon sävy on kohottava, se nostattaa innostusta rajoja ja rajoittavia tekijöitä vastaan. Runon kolmesta vaiheesta kukin päättyy yritykseen murtautua todellisuuden läpi.³² Ensimmäisessä vaiheessa (III 37-42) esitetään pyrkimys rikkoa rajat ja murtautua kohti uudistavaa näkyä mestarin opastuksella. Toisessa vaiheessa (III 43-48) kysytään mittaa, joka on järjen ja hulluuden rajan rikkomisen takana. Kolmannessa vaiheessa vastakohtaisuudet huipentuvat aikakokemuksen rikkoutumiseen, ja pyrkimykseen lähteä kohti muinaista Kreikkaa (III 49-54).

PYRKIMYS KOHTI AVOINTA

*Auch verbergen umsonst das Herz im Busen, umsonst nur
Halten den Mut noch wir, Meister und Knaben, denn wer
Möcht_ es hindern und wer möcht_ uns die Freude verbieten?
Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht,
Aufzubrechen. So komm! dass wir das Offene schauen,
Dass ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist. (III 37-42)*

Turhaan myös kätkemme sydämen rintaan, turhaan vain
pidätämme rohkeutta, mestari ja oppilaat, sillä kuka
voisi meitä estäisi ja kuka kieltäisi ilomme?
Jumalainen tuli myös yllyttää, yötä päivää,
läpimurtoon. Siis tule! että Avointa katsomme,
että omaa etsimme, niin kaukana kuin se onkin.

III elegian alku korostaa kertojan kumppania, runon sinää, johon aiemmin on viitattu vain lyhyesti. Tämä kumppani on mestari, eikä edellisen runon *Der Treuer Mann*, joka on täysin omassa yksinäisyydessään yön puhuteltavana. Kolmannen runon *Meister und Knabin* (III 38) ilmaisee me-suhteen, jota edellisen runon lopussa jo ennakoitiin. Vaikka mestari-nimitys viittaa Wilhelm Heinzeen, kyse on enemmän mestarin ja oppipojan suhteesta Platonilla. *Faidros*, jossa käsitellään mestari-oppilas -suhdetta, oli eräs Hölderlinin mielitekstejä sen jälkeen, kun he yhdessä Hegelin kanssa perehtyivät siihen vuonna 1794³³. Runossa kysytään samaa kuin Sokrates kysyi *Faidroksessa*: kuinka ja millaisen mestarin auttamana oppilas voisi murtautua totuuden vapaalle alueelle. Tässä subtekstinä on kohta, jossa Sokrates

³² Schmidt 1968, 64.

³³ sama, 60.

kertoo, kuinka vain taitavasti oppilastaan rakastava mestari voi vapauttaa tämän.

III elegian alussa oppilas vetoaa ystävyysiteeseen, että he mestarin opastuksella löytäisivät vapauden ja rikkoisivat kaikki rajoitukset totuuden paljastumisen tieltä. Sydän (*Herz*) ja rohkeus (*Mut*) tulevat esille oikean mestarin opastamana. Molemmat ilmaisut viittaavat mahdollisuuteen voittaa toisen avulla sisäänpäin kääntyvä subjektiivisuus.

Symposionissa tiedon ja ystävyuden liitto muodostaa rituaalisen siirtymän tuntemattomalle alueelle. Kreikkalaisten symposion-rituaali eteni siten, että pyhän juoman nauttimisen jälkeen lähdettiin mestarin opastuksella matkalle, joka huipentui "taivaan tuolle puolen näkemiseen", kuten Platon sanoi. Symposionin edetessä muutamat vihityt kohtaavat äkkiä näyn eli puhkaisevat taivaan kannen ja katselevat sen ulkopuolista tosi olevaa³⁴. Runossa tätä prosessia luonnehditaan ensin läpimurtona (*aufzubrechen* III 41), sitten avonaisuutena (*das Offene* III 41). Heideggerille tämä avonainen tai avautuma on *aletheian* synonyymi: olemisen peittyneisyyden paljastuminen.

Siirtymä tilanteeseen, jossa kätkeytynyt totuus äkkiä paljastuu, tapahtuu todellisuuden asettamien rajojen läpi. Tätä painotetaan oksymoronien avulla, siten että runossa toivotaan samanaikaisesti unohdusta ja unettomuutta. Ristiriitaiset toiveet muuttuvat mestarin ohjaamana taitavaksi valvomiseksi, jossa tunkeudutaan yön ja päivän jakaman todellisuuden läpi. Näin kolmas runo jatkaa tempoltaan samaa innostuksen ja hillinnän ristiriitaista tunnelmaa, mihin toinen runo päättyi.³⁵

Voimakas pyrkimys rikkoa arkitodellisuus tulee ilmi heti kolmannen runon alusta, siinä korostuu halu vapautua kaikista pidättävistä tekijöistä. Näitä esteitä ei kuitenkaan nimetä, viitataan vain siihen että jotain on murrettava. Sanan *umsonst* toisto ensimmäisessä säkeessä korostaa vastustusta pidättäviä tekijöitä kohtaan. Samalla se hajottaa lauseiden eheyttä, katkaisemalla rytmin ja viittaussuhteen: *Auch verbergen umsonst das Herz im Busen, umsonst nur/halten den Mut* (III 37-38). Lauseen kokonaisuus muodostuu anaforisesti: se alkaa *umsonst*-sanana toistolla, kun taas lauseen loppuosa toistaa irrottautumiseen viittaavaa *wer möcht'* (III 9) sanaa. Vasta lauseen loppu kiteyttää pidättäytymisen ja irrottautumisen jännitteen *wer möcht uns die Freude verbieten?* (III 39). Tämä ilo viittaa mahdollisuuteen yön ja päivän vastakohtaisuuden murtumisesta.

Huudahdus *So komm!* (III 41) on kutsu, mutta samalla se muistuttaa siitä, että päivän ja yön murtuma oli pelkkä toive. Kyse on vain pyrkimyksestä, halusta kohdata mestarin opastuksella jotain täysin uutta. Tämä ennennäkemättömän kohtaaminen on ilmaistu paradoksina *ein Eigenes wir suchen*,

³⁴ Burkert 1978, 9.

³⁵ Baker 1986, 468.

so weit es auch ist (III 42). Lähes samoin sanoin Hegel luonnehti sivistyksen prosessia sanoessaan, että sivistys on itsensä löytämistä vieraasta. Tällöin sivistys on kyky ottaa etäisyyttä välittömiin haluihin ja kykyä omaksua vieraita seikkoja. Hölderlin painottaa vieraan omaksumisen lisäksi pelkkää vierautta, koska *das Offene* on jotain mitä ei voi omaksua. Hölderlinin mukaan modernina aikana nämä molemmat seikat, sekä sivistys että toiseus olivat antiikissa. Heideggerin kiteyttää asian seuraavaan lauseeseen:

Kreikanmaa oli Hölderlinille moderniin länsimaahan (*Abendland*) nähden Toinen. Yksi ja Toinen kuuluvat yhteen ainoaan historiaan.³⁶

IHMISEN JA MAAILMAN MITTA

*Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe
Bis in die Mitternacht, immer bestehet ein Mass,
Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden,
Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann.
Drum! und Spotten des Spotts mag gern frochlockender Wahnsinn,
Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift.* (III 43-48)

Yksi pysyy; olkoon keskipäivä tai käyköön se
keskiyöhön asti, aina kestää mitta,
kaikille yhteinen, silti jokaiselle on myös omansa suotu,
sinne menee ja tulee kukin, mihin hän voi.
Siksi! Pilkkaajien pilkka miellyttää ilomielistä hullua,
kun tuo pyhässä yössä äkkiä tarttuu laulajiin.

III elegian keskimäinen vaihe jatkaa siitä mihin edellinen vaihe jäi, eli oman ja vieraan yhteisestä mitasta. Nyt kerrotaan ykseydestä, joka kätkeytyy jatkuvaan muutokseen. Pitkä lause, neljän säkeen mittainen periodi esittää ensin yön ja päivän ykseyden; sitten se esittää ykseyden historiallisen ja omakohtaisen kohtalon välillä.³⁷

Mitte-sanana toisto (*Mittag... Mitternacht* III 43-44) painottaa sitä, että kyseessä on keskus, joka rajaa ihmisen yö- ja päiväpuolen. Toisin sanoen järki ja tuntematon, molemmat kuuluvat tämän, laajemman ja rikkoutumattoman mitan piiriin. Paradoksi *allen gemein, doch jeglichen... eigenes* (III 45) ilmaisee, kuinka tuo mitta rajaa puitteisiinsa ihmisen yksityisen kohtalon ja yleisen historian. Yleinen ja samalla omakohtainen viittaa Hölderlinillä historian (*Geschichte*) ja kohtalon (*Geschick*) keskinäiseen mittaan. Lauseen

³⁶ "Das Griechenland ist für Hölderlin das Andere zum Abendland. Das Eine und das Andere gehören in eine einzige Geschichte." (Heidegger 1982, 79.)

³⁷ Schmidt 1968, 59.

loppu ilmaisee, kuinka kaikella mikä on mahdollista modernin illan maassa (*Abendland*), on edeltä käsin mittansa: *Dahin gehet und kommet jeder wohin er kann* (III 46).

Keskivaiheen päättävässä parisäkeessä myös järjen ja hulluuden rajat liitetään tuon mitan piiriin. Lause alkaa varsin sekavasti ja harhaisuus esiintyy siinä paitsi temaattisena seikkana, myös lauserakenteessa. Ensimmäinen *Drum!*-partikkeli jää oudoksi, muusta säkeestä erillään olevaksi huudahdukseksi. Kuitenkin se liitetään *und*-sanalla lauseeseen, joka puhuu harhaisuudesta.

Figura etymologica *Spotten des Spotts* (III 47) on alluusio Salomonin *Sananlaskuihin* "pilkkajille hän on pilkallinen" (3:34). Hölderlin kommentoi Salomonin sanoin tuona aikana keskeistä kiistaa järjen luonteesta. Valistus-rationalistien pilkka irrationalistisia romantikkoja kohtaan saa hänen mukaansa iloisen hullun nauramaan koko rationaalisuuden ja irrationaalisuuden piirileikille³⁸. Hulluus (*Wahnsinn*), josta tässä on kyse, ei ole irrationalismia, vaan eräänlaista järjettä hullaantumista. Taustalla on Platonin kuuluisa kohta *Faidroksesta*, jossa puhutaan entusiastisesta hulluudesta (*mania*) joka on jumalten kohtuutonta, mutta pyhää vaikutusta ihmisessä.³⁹

Romantikot sanoivat entusiasmiä sekavaksi kiihkoksi totuuden edessä. Kiihko korostuu myös lausefiguureissa, siten että lauseen alku on sekava aina *Wahnsinn*-sanaan asti. Loppusäe on puolestaan selkeä ja tasapainoinen: *Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift* (III 47). Säe ilmaisee yksinkertaisen muutoksen: sekavuus muuttuu kirkkaudeksi. Orfinen laulaja, joka on jumalallisen yön otteessa, alkaakin laulaa selkeästi, itse sitä kontrolloimatta.

KUTSU ANTIIKIN KREIKKAAN

*Drum an den Isthmos komm! dorthin, wo das offene Meer rauscht
Am Parnass und der Schnee delphische Felsen umglänzt,
Dort ins Land des Olymps, dort auf die Höhe Cithärons,
Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo
Thebe drunten und Ismenos rauscht im Lande des Kadmos,
Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott.* (III 49-54)

Siksi, tule Istmoksen luo! sinne missä avoin meri kohisee
Parnassoksen luona ja lumi kimalluttaa Delfoin kalliot,
tuonne Olympoksen maahan, tuonne Kithaironin korkeuksiin,
kuusten alle tuonne, rypäleiden alle, mistä
Theeba ja Ismenos kohisevat Kadmosen maassa,

³⁸ Schmidt 1968, 60-61.

³⁹ Platon *Faidros*, 244a.

sinne tulee ja takaisin osoittaa tuleva jumala.

Drum-partikkeli aloittaa runon viimeisen vaiheen. On huomattava, että Hölderlin käyttää tätä sanaa kahdella eri tavalla. Ensimmäisessä vaiheessa *Drum! und* (III 47) ilmaisee ukkosen jyrähdystä muistuttavan Zeus-jumalan äänen. Tuo *Drum* on dramaattinen ja se katkaisee kerronnan. Kieliopillinen anomalia korostaa sitä, kuinka tapahtuma rikkoo kerronnan. Toinen *Drum an* (III 49) on huomaamaton ja nopea. Se toimii merkinä tapahtumalle ja siirtymälle, joka jää huomaamattomaksi. *Drum an den Isthmos komm!* huu-dahduksessa tapahtuu huomaamaton siirtymä, tätä painottaa se, että kieliopin vaatima pilkku on eliminoitu.⁴⁰

III elegian päättävää vaihetta hallitsee kutsu kiihkeään antiikkiin. Rytmiltään tämä vaihe on hengästyttävän nopea, kun kreikkalaisten paikannimien luettelo muodostaa impulsiivista, nousevaa rytmiä. Rytmisyyttä korostaa myös retorinen isokolon eli samanmuotoisten lauseiden toisto. Esimerkiksi lausefiguuri *ins Land des Olympos* toistuu lauseessa *auf die Höhe Cithairons* (III 51). Nousevaa tunnelmaa luo ennen kaikkea jaksoja aloittava *dort*-sanan toisto. Tämä nouseva suunta kääntyy laskevaksi kohdassa, jossa *dort*-sana alkaakin toistua virkkeen lopussa, sama isokolon alkaa toistua silloin eri muotoisena: *Unter die Fichten dort* toistuu heti *unter die Trauben* muodossa (III 52).⁴¹

Isthmos (III 49) edustaa kreikkalaisen maailman dionyysista pohjatto-muutta, kuten ilmaisu *Wo das offene Meer rauscht* korostaa. Tämän vaiheen alku siis viittaa Dionysokseen sekä paikkana että voimana. Avoin meri on dionyysisten ja hahmottomien voimien maailma. Toisaalta kreikkalaiset paikat, joita luetellaan, liittyvät kaikki Dionysos-myyttiin. Parnassos on runouden kaksihuippuinen vuori, apollonis-dionyysisen jännitteen huipentuma. Kithairon on vuori, jossa raivoisat naiset, *bakkhantit*, juhlivat salaisissa menoissaan Dionysosta kuusten ja viinirypäleiden alla. Viimeksi mainitaan Kadmos, maa, jossa Dionysoksen suvun kantaisä on syntynyt.⁴²

Kutsu Dionysoksen seuduille kiihtyy toistamalla *dort*-viittausta. Viimeisessä säkeessä *dort* huipentaa myös itse tulemisen tapahtuman. *Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott* (III 54). Tämän säkeen kaksinainen ilmaus on herättänyt kiistoja, onko kyseessä *jumalan* tuleminen vai *tulemisen* jumala, Kristus vai Dionysos.

Kun painotetaan jumalaa, tulkinnasta tulee hegeliläinen: itsetiedoton tulee tietoiseksi jumalan ilmestyksessä⁴³. Tämä hahmo olisi Kristus eikä Dionysos, tietoisuuden rikkova jumala. Kun painotetaan pelkkää tulemistä vailla

⁴⁰ Baker 1986, 468.

⁴¹ Schmidt 1968, 68.

⁴² Willems 1988, 140.

⁴³ sama, 140.

ilmestystä, kyse on Dionysoksesta, joka aina hahmottomattomana jumalana ilmaisee jatkuvaa tulossa olemista⁴⁴.

Kun tuo jumala tulkitaan Dionysokseksi, se ilmaisee tulemisen luonteen ja sen, kuinka tuleminen tapahtuu. Ajan luonne ei silloin ole pelkkää yhden-suuntaista tulemisen virtaa. Tuonne (*dorthier*) saapuva muodostaa samalla suhteen takaisin (*zurück*) alkuperään, siihen mistä aika jatkuvasti tulee. Näin aika ei itse ole koskaan läsnäolevaa, vaan tämä kaksinainen liike pitää ajan aina tulossa olevana.

Kolmannen runon loppu, siirtymä kreikkalaisen Dionysoksen maailmaan, ei ole matkafantasia läpi historian. Se Kreikka, johon III elegian lopussa ystävää kutsutaan, on historiallinen muisti ja samalla ajan alkuperä. Molemmat ovat temporaalisuuden jumalan tuomia.⁴⁵ III elegiasta kokonaisuudessaan on löydettävissä tulemisen ja paluun jännite. Kaksisuuntaisuuden jumalan paljastumista edeltävät jo ensimmäisessä vaiheessa vastaparit *Tag und Nacht*, toisessa vaiheessa vastaparit *gehen/ kommen*. Runoa on siis jäsentänyt koko ajan kaksinainen liike, mutta se saavuttaa ehdottoman huipunsa jumalan tulemisen kaksinaisuudessa.⁴⁶

⁴⁴ Schmidt 1968, 63 ja Frank 1982, 15.

⁴⁵ Baker 1986, 471.

⁴⁶ Schmidt 1968, 65-66.

KAIKEN ALKU KREIKASSA - IV ELEGIA

IV elegia avaa runoelman keskimmäisen, helleeniseen Kreikkaan keskittyvän vaiheen. Siinä ei esitetä menneisyysfantasiaa, jossa todellisuudentajunsa kadottanut runoilija luulee olevansa antiikissa. Siirtymä menneisyyteen on antanut aihetta tällaisiin tulkintoihin. *BuW*-runoelman antiikki-vaihetta voi tarkastella pikemminkin siirtymänä arkki-tapahtuman alueelle, jossa on kyse sekä menneisyydestä että nykyisyydestä. Sana *arkhe* viittaa alkuun, ensimmäiseen tapahtumaan, jonka seurausta nykyiset tapahtumat ovat. Pindaroksen runoissa on samanlainen rakenne: kaupungin tai valtion synty tapahtumasta kerrotaan yleensä runojen keskimmäisessä vaiheessa. *BuW* käsittelee antiikkia alkuna, joka heijastuu yhä länsimaiseen historiaan.

Hölderlin ei muodosta vain myyttiä kulta-ajasta, sillä hän käsittelee tätä alkutapahtumaa kaksinaisesti, sekä menneisyyteen kadonneena että yhä tulossa olevana. Näin voidaan ymmärtää, miksi kuvataan antiikkia sekä välittömästi olevana että muistamisen kohteena. Toisaalta antiikkia ajatellaan vain myyttinä ja tarinana, toisaalta antiikki ei jää vain tarinaksi, vaan se on myös nykyisyyden aiheuttaja. Antiikki arkki-tapahtumana on todellinen vain vaikutuksensa myötä eli siinä, millaiseksi läntinen maailma muodostuu yhä. Tämä kaksinainen tilanne tulee ilmi runon sävyjen vaihtelussa. Hymnin ja elegian sävyt vaihtelevat koko runon ajan: vuoroin ylistetään antiikkia tulossa olevana, vuoroin valitetaan sen katoamista.

IV elegialle on luonteenomaista menneen ja nykyisen kaksinaisuus. Jo edellisen elegian lopussa tämä kaksinaisuus ilmaistiin tulemisen jumalan hahmossa. Välittömän tapahtuman (*kommen*) ja sen kielellisen refleksion (*zurück deuten*) välinen jännite synnyttää neljännen runon dynamiikan⁴⁷.

Runossa ylistys ja valitus vaihtelevat. Ylistävä sävy syntyy kiihkeästä toivosta, että voimakkaan ja välittömän olemisen aika taas kohta toteutuisi. Eleginen sävy puolestaan ilmaisee surua siitä, että antiikki on mennyt. Kulta-aika on kadonnut, ja se välittyy vain kertomusten ja tekstien avulla. Menetyksen sävy ei kuitenkaan ole pessimistinen; pikemminkin kyse on liikkeestä, jossa toive kääntyy jatkuvasti refleksioksi.⁴⁸

Ylistyksen ja valituksen vaihtelusta muodostuu runon kolmivaiheinen rakenne. Runo ei muodostu tasamittaisista kuuden säkeen vaiheista, kuten edelliset runot. Se muodostaa pindarolaisen laajenevien jaksojen sarjan: ensimmäinen vaihe on vain neljä säettä, toinen kuusi ja kolmas kahdeksan. Runon ensimmäisen vaiheen (IV 55-58) muodostaa tahto tuoda antiikki ylistämisen avulla läsnäolevaksi. Toinen vaihe (IV 59-64) kääntyy valitta-

⁴⁷ Constantine 1988, 203.

⁴⁸ Baker 1986, 424.

maan sitä, että kerran kadonnut ei voi enää palata. Kolmas vaihe (IV 65-72) kääntyy outoon kysymykseen: voiko antiikki sittenkin palata.

KREIKAN LÄSNÄOLON YLISTYS

*Seliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle,
Also ist wahr, was einst wir in der Jugend gehört?
Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge,
Wahrlich zu einzigem Brauche vor alters gebaut!* (IV 55-58)

Autuas Kreikanmaa! sinä kaikkien taivaisten talo,
tottako siis mitä kerran nuorina kuulumme?
Juhlava sali! Lattia on meri! ja pöytiä vuoret,
totisesti tähän ainoaan käyttöön aikoja sitten luodut!

Ensimmäiset neljä säettä ylistävät aikaa, jolloin jumalat olivat maan päällä. Puhuttelun kohteeksi on personoitu antiikin Kreikka: *du Haus der Himmlischen alle* (IV 55). Metafora taivaisten talosta sisältää paradoksin, jossa poissaolon alue, taivas, on läsnä luonnossa. Huutomerkkein vahvistettua ylistystä seuraa heti ennakoiva ja kiihkoa vaimentava epäily. *Also ist wahr...* esittää epäilyn, mitä tuosta alusta voidaan tietää. Tämä epäily muistuttaa siitä, että tieto antiikista on aina kielellisesti välittyntä.

Alun kiihkeä ylistys rakentuu samalla luonnon ja kulttuurin yhdistäville metaforille: antiikki on sali, jonka lattiana on meri ja pöytänä vuoret. Metafora *der Boden ist Meer* (IV 57) ilmaisee jumalten taidon elää syvyyksien päällä, vailla perustaa. *Tische die Berge* samassa säkeessä viittaa jumalten taitoon asua korkealla, vuoret pöytinä. Ilmaus *vor alters gebaut* (IV 58) viittaa luomiskertomukseen, jossa jumalat loivat merien ja vuorten alkuperäisen maailman suuruutensa mittaiseksi. Kokonaisuudessaan luonto kuvataan tässä jumalten kokoontumispaikkana.⁴⁹

KREIKAN POISSAOLON VALITUS

*Aber die Thronen, wo? die Tempel, und wo die Gefässe,
Wo mit Nektar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang?
Wo, wo leuchten sie denn, die fernhintreffenden Sprüche?
Delphi schlummert und wo tönet das grosse Geschik?
Wo ist das schnelle? wo brichts, allgegenwärtigen Glücks voll
Donnernd aus heiterer Luft über die Augen herein?* (IV 59-64)

⁴⁹ Szondi 1970, 16.

Mutta valta-istuimet, missä? Temppelet, ja missä astiat,
 missä nektarin täyttämä, jumalia miellyttävä laulu?
 Missä, missä sitten loistavat, etäälle osuvat enteet?
 Delfoi uinuu ja missä kaikuu suuri kohtalo?
 Missä on nopea? mistä murtautuu kaikki-nykyinen onni täytenä
 esiin jyristen kirkkaasta ilmasta silmille?

Tämä runon toinen vaihe on vastasuuntainen edelliseen nähden; alun ylistys murtuu, ja alkaa kuuden säkeen valitus antiikin katoamisen johdosta. Ensin kiihkeät kuvitelmat olivat vieneet etäälle faktuaalisesta tilanteesta; nyt ylistys kääntyykin äkkiä valittaviksi kysymyksiksi. Kielellinen muutos on kuitenkin minimoitu, sama isokolon hallitsee ja toistaa lyhyttä, samanmuotoista lausetta. Ainoa muutos on se, että huutomerkit ovat vaihtuneet kysymysmerkeiksi: *Aber die Thronen, wo?, die Tempel, und wo die Gefüsse* (IV 59). Samalla jumalten ja luonnon ylistys vaihtuu kulttuuristen kohteiden, valtaistuinten, temppeleiden ym. katoamisen valitukseksi.

Poissaoleva idylli ilmaistaan kysymyksinä: minne ovat kadonneet temppelet, minne juhlat. Tällaiseen pastoraalien tyyliin kuuluu se, että kysymysten myötä kaikki kadonnut nimetään yksityiskohtaisesti. Pastoraaleissa rauniot kertovat vain kulta-ajan poissaolosta. Kadonnut loisto nimetään järjestyksessä: konkreettisista esineistä siirrytään juhliin ja lopuksi jumaliin. Juhlia luonnehditaan samoin sanakääntein miten Pindaros kuvasi kreikkalaisten juhliä:

*Niin myös minä lähetän palkinnon saajille
 nektarin juomaa, runotarten lahjoja, henkeni suloista hedelmää*⁵⁰

Keskivaihe huipentuu jumalten katoamisen motiiviin. Kysymys, mistä iskee täydellisesti läsnäoleva onni (*allgegenwärtigen Glücks woll* IV 63) on Hölderlinin käänös kreikka-laisesta *parousia* -sanasta. Kuten Paul de Man painottaa, välitön oleminen ei sellaisenaan ole Hölderlinille täydellistä, vasta kun nykyhetki ja jumalallinen yhdistyvät, syntyy täydellinen onni⁵¹. Tämä yhteen sattumisen hetki on ilmaistu runossa iskuna (*bricht*): salaman iskun tavoin transsendentti tunkeutuu maailmaan ja paljastaa täydellisen onnen.

Runon toisessa vaiheessa kerronta etenee ristiriitaisesti. Pindarokselta mallia ottava tyyli *harmonia austera* muodostuu tässä sanan *wo* rytmittämänä; välillä pysäyttäen ja välillä vauhdittaen runon etenemistä. Lyhyet virkkeet ja niiden välillä toistuva *wo*-kysymys luo tempoilevaa rytmiä.⁵² *Wo*-kysymysten variointi näkyy myös tämän vaiheen lausefigureissa. Ensin anaforan avulla luotu alkupainotteinen toisto (*Wo.../ wo...* IV 59-61) kiihtyy

⁵⁰ Pindaros, *Olympia* 7, 7-8. Suom. Teivas Oksala.

⁵¹ de Man 1984, 5.

⁵² Schmidt 1968, 82.

anadiploosiksi (...*Wo, wo...* IV 61) ja palaa sitten anaforiseen, lauseen alkua toistavaan lausefiguuriin. Viimeisessä vaiheessaan *wo*-kysymys jää kokonaan pois ja kerronta rauhoittuu kysymykseen, mistä tulee jumalainen onni ja läsnäolo.

Delphi schlummert (IV 62) ilmaisee yksinkertaisesti, että Delfoin oraakkelit nukkuvat. Delfoin temppelin uinumisessa korostuu se, että totuus on peittynyt juuri siellä, missä joskus oli totuuden paljastumisen paikka. Muuten tuo lyhyt virke on ongelmallinen, sillä se viittaa sekä eteen että taaksepäin. Virke asettuu irrallisena keskelle *wo*-kysymysten muodostamaa toistokuvia ja rikkoo lauseiden harmonisen etenemisen. Samalla se aloittaa uuden lauseperiodin, josta käsin on orientoitettava lauseen loppuosaan.

Ilmaus *fernhintreffenden Sprüche* (IV 61) sisältää viittauksen Delfoin Apolloon, johon liittyy määre *eksabolos*, kauas ampuva. Hölderlin on *Oidipus Tyrannus*-tekstissään kääntänyt tämän termin sanoilla *fernhin treffend*.⁵³ Kyse on paradoksista, sillä sanapariin sisältyy sekä kauas suuntautuva (*fernhin*) että sen tavoittaminen (*treffend*). Oraakkelin vastaus (*Spruch*) on tämä kauas osuva merkki. Oraakkelilta saatu merkki ei kuitenkaan ole totuuden mystifiointia, koska siihen sisältyy filosofinen käsitys totuuden tavoittamisen prosessista: totuus on *fernhin treffend*, jotain, joka tavoitetaan etäältä ja kaukaa. Totuuden kohtaamista luonnehditaan siis samalla tavalla kuin aiemmin säkeessä *ein eigenes wir suchen, so weit es auch ist* (III 42).

KIELI JA YHTEISÖLLINEN ONNI

*Father Aether! so riefs und flog von Zunge zu Zunge
Tausendfach, es ertrug keiner das Leben allein;
Ausgeteilet erfreut solch Gut und getauschet, mit Fremden,
Wirds ein Jubel, es wächst schlafend des Wortes Gewalt:
Vater! heiter! und halt, so weit es gehet, das uralt
Zeichen, von Eltern geerbt, treffend und schaffend hinab.
Denn so kehren die Himmlischen ein, tiefschütternd gelangt so
Aus den Schatten herab unter die Menschen ihr Tag. (IV 65-72)*

Isä Eetteri! niin huuto lensi kieleltä kielelle,
tuhansittain, ei kukaan kantanut elämää yksin;
sellainen hyvä ilahduttaa jaettuna ja vaihdettuna, vieraiden kanssa,
syntyy riemu, nukkuen kasvaa sanan voima:
Isä! Kirkas! ja seis, niin kauas kaikuu ikivanha
merkki, vanhoilta peritty, osuvana, luovana.
Sillä niin taivaiset tekevät tuloaan, syvästi järisyttään

⁵³ sama, 71-72.

heidän päivänsä tulee näin ihmisille varjoista alas.

Tässä IV elegian viimeisessä vaiheessa kreikkalaisen totuuden etsimisen tilalle nousee yhteisöllisen onnen motiivi. Muutos on, kuten edellisessäkin runossa, minimoitu mahdollisimman pieneksi. Se tapahtuu *wo*-sanana vaihtuessa *so*-sanaan.

Kysymys sosiaalisuudesta hahmotetaan kahdella tavalla: välittömän ilon ja tulevaisuuden lupauksen kannalta. Alussa puhutaan jumalten läsnäolon ajasta myös välittömän sosiaalisuuden aikana. Silloin jumalan ilmestyksen (*Vater Aether!*) kerrotaan aiheuttaneen ilon epidemian, joka levisi ihmisten keskuudessa kieleltä kielelle (*von Zunge / zu Zunge* IV 65). Elämän yhteisölliseen perustaan viittaa myös ilmaisu *es etrug keiner das Leben allein* (IV 66), jonka mukaan onnen läsnäolon aikaan kukaan ei kantanut yksin elämän taakkaa. Kysymys ei ole siitä, että elämä oli tuolloin liian raskas, päinvastoin, olemisen runsaus oli ylivoimaisen hyvää ja sosiaalisuus syntyi tästä runsauden jakamisesta.

Seuraavassa säkeessä aikamuoto vaihtuu imperfektistä preesensiksi, samalla siirrytään puhumaan siitä, mikä on mahdollista nykyään. Sosiaalisuus on mahdollista yhä, mutta ei enää ylenmääräisenä runsautena, vaan jakamisen periaatteella, kuten virke *Ausgeteilet erfreut solch Gut* (IV 67) korostaa. Ilon runsaus on kuitenkin mahdollisuutena olemassa, siksi tämä vaihe huipentuu lupaukseen riemusta vieraiden ihmisten kesken (*mit Fremden, / wirds ein Jubel* IV 67-68).

Kun seuraavassa säkeessä käydään puhumaan sanan mahdista, kyse on edelleen yhteisöllisyydestä. Ilmaus *es wächst schlafend des Wortes Gewalt* (IV 68) viittaa siihen, että sanan voima kasvaa nukkuessaan. Mutta sana *es* voidaan nähdä viitaamassa myös siihen yhteisölliseen riemuun, mistä edellinen säe puhui. Toisin sanoen mahdollisuus yhteisölliseen iloon pysyy yllä kielen alueella, potentiaalisena lupauksena. Tällöin kysymys ei ole aidon yhteisöllisyyden myytin toteuttamisesta, sillä tuo yhteisöllinen aitous on kätkeytynyt kieleen⁵⁴. Runossa siis esitetään ensin paratiisillinen olemisen runsaudesta syntyvä välitön yhteisö ja sitten kieleen kätkeytyvä mahdollinen yhteisö.

Kun varhaisromantiikan piirissä käsiteltiin järjen ja ilmestyksen suhdetta, he eivät joko puolustaneet tai vastustaneet järkeä, vaan yrittivät ajatella niitä samanaikaisesti. Hölderlinillä tuo jännite tulee esille kielen ja välittömän tapahtuman erona. *Vater! Heiter!* (IV 69) on huudahdus, joka viittaa paitsi ilmestykseen myös sen ymmärtämisen hetkeen. Hölderlinin mukaan ilmestys ei ole mahdollinen muuten kuin kieleen ja järkeen liittyvänä, sillä

⁵⁴ Baker 1986, 484.

puhtaasti ymmärryksen tuolla puolella olevasta ilmestyksestä ei voisi jäädä edes minkäänlaista muistikuvaa.⁵⁵

Lopussa sosiaalisen ilon motiivi muuttuu taas jumalten paluun motiiviksi; muutos perustuu *so*-sanana toistoon. Ensin ilmaistaan, kuinka kattavaa tuo jumalten kirkkaus on (*so weit es gehet* IV 69), sitten ilmaistaan jumalten kääntyminen paluun suuntaan (*so kehren die Himmlischen ein* IV 71).

Sanaparien *Vater Aether* (IV 65) ja *Vater! heiter!* (IV 69) välillä on hyvin pieni ero. Merkitysero on kuitenkin suuri, kun nimitys 'Isä Eetteri' muuttuu huudahdukseksi 'Isä! Kirkas!'. Kreikan *aither* välittyy ensin lähes sellaisenaan *Aether*-sanassa, ja muuttuu vasta sitten käännökseksi *heiter!* Kysymys ei ole lainkaan saman taivaan kuvailusta, joka modernina aikana asettuu tarkasteltavaksi; kreikkalaisten jumalten kirkastama taivas on vieras.⁵⁶ Yritys välittää merkki kreikkalaisesta taivaasta tulee esille homofoniana sanojen *aither* ja *heiter* välillä. Tässä Hölderlinin kreikan kielen käänнос on yritys jättää kääntämättä ja siirtää sellaisenaan, äänteellisessä muodossa, kreikkalainen *aither*-sana saksankieleen.⁵⁷ Kun nimi Isä Eetteri muuttuu huudahdukseksi Isä! Kirkas! Näin ilmaistaan myös siirtymä kielestä tapahtumaan, sillä jumalan nimen paikalle tulee viittaus ilmestykseen. On huomattava, että tämä ilmestys ei ole kristillinen, vaan aivan muuta: kreikkalaisen taivaan kirkastuminen. Kuitenkin ilmestyksen toivetta seuraa heti epäilevä *und halt* ja välitön ilmestys peilautuu taas merkiksi ja tarinaksi *das Uralt/ Zeichen* (IV 69-70). Näin Hölderlin välttää huolellisesti viittaamasta yksipuoliseen, vain jumalasta lähtevään ilmestykseen.

Lopuksi viitataan siihen, kuinka jumalten päivä tulee ihmisille⁵⁸, ilmaisu *Aus den Schatten herab* (IV 72) on tältä kannalta tärkeä, kuvailun tasolla se ilmaisee, kuinka päivä tulee varjostavan pilviverhon alta. Mutta samalla se kuvaa, kuinka olemista varjostanut peite alkaa rakoilla. Runoelman loppuvaihe kertoo siis käännteentekevästä muutoksesta eli siitä, että jumalat kääntyvät takaisin ja tuovat valoisan päivän poissaolon maailmankauden jälkeen.

Kokonaisuudessaan IV elegian kolme vaihetta etenivät siis jumalten läsnäolon myytistä niiden katoamiseen ja sitten paluuseen. Runon ensimmäinen vaihe kertoi arkkitapahtuman; kuinka antiikissa jumalat olivat kokoontuneet luontoon ja tehneet sen mittaisekseen. Toinen vaihe kääntyi valittamaan alkuperän katoamista, kysymään kuinka tunnistaa nyt kadonneen *arkhen* muodostama totuus. Kolmas vaihe palasi tietoisuuteen tästä arkkitapahtuman jakautumisesta olemisen ja kielen erillisille alueille. Se päättyi

⁵⁵ Binder 1987, 51.

⁵⁶ sama, 113.

⁵⁷ Baker 1986, 484.

⁵⁸ Schmidt 1968, 88-89.

korostamaan kieltä, joka vastakohtaisena olemassaolevaan nähden pitää jumalten paluuta ja yhteisöllistä onnea edelleen mahdollisena.

JUMALTEN SALAINEN JA JULKINEN PALUU - V ELEGIA

V elegia on sävyltään ylistävä, ja siinä kerrotaan, millä tavalla jumalat tekevät paluuta ihmisten luo. Ensin kerrotaan, että jumalten paluusta ei voi tietää, sillä ne kätkeytyvät välittömyyteen. Vasta toinen jumalten tulemisen tapa on julkinen ja kielellinen, silloin kertomuksiin sisältynyt lupaus toteutuu. Näitä kahta erilaista jumalten paluun tapaa voidaan ajatella kreikkalaisen *soteria* -sanan mukaisesti kahtena erilaisena pelastuksena. Tiedostamaton ja välitön pelastus on salaista ja *esoteerista*, kun taas sanan myötä tapahtuva pelastus on *eksoteerista* ja julkista.

Jumalten paluun kaksinaisessa liikkeessä huipentuu siis koko runoelmalle ominainen dualismi. Ajatus, kuinka jumalat voivat olla samanaikaisesti sekä huomaamattomia että julkisia, on kuitenkin johdonmukainen. Ne ovat totta vain salaisina, kielellisesti ilmaistuna ne ovat heti tarua. Filosofisella tasolla kysymys on kielen ja välittömyyden erosta. Jumalten kätkeytymisen motiivi korostaa, kuinka välitön läsnäolo on aina ilmi tulematonta. Tietoinen ei puolestaan voi olla välitöntä, vaan refleksiivistä, koska se on kielellistä. Niiden välinen ero on ratkaisematon.⁵⁹

Jumalten tuleminen ilmaisee siis kielen ja tapahtuman välisen jännitteen. Välitön tapahtuma sattuu aina ennen tietoa ja tällainen tapahtuma voidaan ymmärtää vasta jälkeenpäin, refleksiivisen ajattelun myötä⁶⁰. Merkitystä edeltävä tapahtuma, jumalan huomaamaton tuleminen, voi paljastua merkittäväksi vasta jälkeenpäin. Silloin tapahtuma on kuitenkin jo menettänyt välittömyytensä. Kielen ja tapahtuman yhteen sattumisen hetki ja niiden välisen eron katoaminen on pelkkä täydellisen onnen mahdollisuus.

Runo jakautuu kolmeen vaiheeseen siten, että alun lyhyessä, neljän säkeen vaiheessa (V 73-76) esitetään jumalten huomaamaton paluu. Pitkässä kymmenen säkeen keskivaiheessa (V 76-86) puolestaan kerrotaan jumalten julkisesta ilmestymisestä. Neljän säkeen mittaisessa loppuvaiheessa ilmaistaan ihmisten suhde näihin molempiin.

SALAISET, NIMETTÖMÄT JUMALAT

*Unempfunden kommen sie erst, es streben entgegen
Ihnen die Kinder, zu hell kommet, zu blendend das Glück,
Und es scheut sie der Mensch, kaum weiss zu sagen ein Halbgott,
Wer mit Namen sie sind, die mit den Gaben ihm nahm. (V 73-76)*

⁵⁹ Willems 1988, 127.

⁶⁰ Baker 1986, 480.

Ensin he tulevat huomaamatta, lapset pyrkivät
heitä vastaan; liian valoisana, liian häikäisevänä tulee onni,
ja ihminen arkailee heitä, tuskin puolijumalakaan tietää
keitä ovat nimeltään nuo, jotka häntä lahjoineen lähestyvät.

Jumalten tulemisen kaksi tapaa ilmaistaan merkitykseltään vastakkaisina, mutta muodoltaan samanlaisina lauseina. *Unempfunden kommen sie erst* (V 73) viittaa jumalten salaiseen paluuseen. Lauseen päinvastainen muunnelma tulee esille runon toisessa vaiheessa *...in Wahrheit/ kommen sie Selbst* (V 81-82) viittaa puolestaan manifestaatioon, jumalten ilmestykseen koko totuudessaan.

Alkuvaihe keskittyy jumalten salaisen tulemisen eri aspekteihin. Ensiksi jumalat paljastuvat lapsille; vain lapset ovat välittömästi kokevia olentoja, kuten romantiikassa oli tapana ajatella. Toinen aspekti on jo vaikeatajuisempi: *zu hell kommet, zu blendend das Glück* (V 74). Käänteinen sanajärjestys korostaa tässä virkkeessä sitä, kuinka onnen tuleminen saa tulkintansa vasta jälkeensä. Ensin tulee jotain käsittämättömän valoisaa, joka ymmärretään vasta lopuksi, sillä lauseen subjekti (*das Glück*) tulee viimeisenä.

Ajatuksellisesti virke on ongelmallinen, sillä miten kirkas onni voisi olla huomaamatonta? Vihje tämän kohdan lukemiseen löytyy Bakerilta, jonka mukaan tässä viitataan niin voimakkaaseen tapahtumaan, että siitä ei tule tietoista kokemusta; se unohtuu, koska sille ei ole kieltä.⁶¹ Seuraava säe tukee tätä käsitystä, koska siinä sanotaan ihmisen torjuvan ja arastelevan näin voimakkaan onnen suhteen (*Und es scheut sie der Mensch* V 75). Toisin sanoen ihminen ei voi suoraan kohdata näin voimakasta onnea, hän voi aavistaa sen pelkästään jonain, jonka hän on torjunut. Heidegger painottaa sitä, että sana *Scheu* viittaa Hölderlinillä jonkin liian voimakkaan läheisyyteen ja sen kiertämiseen. Jumalallista läsnäoloa ei voi tietää, sen voi vain aavistaa haluna kiertää sitä, mikä herättää arkuuden.⁶²

Ilmitulemattomista jumalista ei voi tietoisesti käsittää mitään, koska he eivät välity kieleen. Puolijumalat eli sankarit välittävät Hölderlinin mukaan jumalten lahjoja kuolevaisille, mutta eivät tunne jumalia.⁶³ Puolijumala, joka on kohonnut puoliksi jumalten sfääriin, tunnistaa vain heidän vaikutuksensa, mutta ei heitä: *...kaum weiss ein Halbgott/ wer mit Namen sie sind, die mit den Gaben ihn nahn.* (V 75-76). Tämän Hölderlinin virkkeen taustalla on ajatus, että silloin kun jumala on lähellä häntä ei voi havaita.

⁶¹ sama, 480.

⁶² Heidegger käsittelee arkuutta eräänlaisena olemisen alkuperän aavistuksena Hölderlinillä *Andenken*-luentosarjassaan otsikolla "Die Scheu der Freunde vor dem Gang an die Quelle" (Heidegger 1982, 171.)

⁶³ Heidegger 1980, 190.

Hölderlinin mukaan jumalan nimeä ei voi sanoa oikein kukaan muu kuin jumala itse. Jochen Schmidt sanoo, että "Nimi on samalla tapahtuma. Jumaluuden nimeäminen poeettisen sanan myötä on samalla jumalallisen itse-nimeämistä poeettisessa sanassa".⁶⁴ Näin siis jumalan nimeä ei voida tietää, koska se olisi sama asia kuin jumalan ilmestyminen. Semioottisin termein ilmaistuna jumalan liittyminen sanaan olisi siis merkin ja merkityn absoluuttisen samuuden hetki: silloin sana olisi samalla tapahtuma. Siksi Hölderlin ei koskaan sano kutsuvansa jumalaa, vaikka juuri siitä hän puhuu. Hölderlin käyttää kiertoilmaisua ja sanoo odottavansa aikaa, jolloin jumala nimeää itsensä ihmisen sanassa.⁶⁵

SANA JA JUMALTEN ILMESTYS

*Aber der Mut von ihnen ist gross, es füllen das Herz ihm
Ihre Freuden und kaum weiss er zu brauchen das Gut,
Schafft, verschwendet und fast ward ihm Unheiliges heilig,
Das er mit segnender Hand törig und gütig berührt.
Möglichst dulden die Himlischen dies; dann aber in Wahrheit
Kommen sie selbst und gewohnt werden die Menschen des Glücks
Und des Tags und zu schaun die Offenbaren, das Anlitz
Derer, welche, schon längst Eines und Alles genannt,
Tief die verschwiegene Brust mit feier Genüge gefüllet,
Und zuerst und allein alles Verlangen beglückt; (V 77-86)*

Mutta heidän rohkeutensa on suuri, hänen sydämensä täyttyy heidän ilostaan, eikä hän tiedä kuinka käyttää hyvää, luo ja hävittää, lähes pyhäksi hänelle tuli epäpyhä, jota hän siunaavalla kädellään hölmösti ja hyvin koskettaa. Ehkä taivaiset sietävät sitä: mutta totuudessa he itse sitten tulevat ja ihmiset saavat tottua onneen ja päivään, sekä katsomaan ilmestystä, kasvoja, niiden, jotka kauan sitten Yhdeksi ja Kaikeksi nimettiin, jotka syvältä täyttivät vaikenevan rinnan vapaalla kylläisyydellä, ensin ja ainoana tyydyttivät kaiken kaipuun;

Seuraava, kymmenen säkeen pituinen vaihe puhuu Dionysos-myytin avulla luontoon kätkeytyneestä jumalasta. Kaikki seuraavat luonnehdinnat, tuhlaileva hedelmällisyys (*kaum weiss er zu brauchen das Gut* V 78), luomisen ja hävittämisen vuorottelu (*schafft, verschwendet* V 79) sekä huoleton leikillisyyt viittaavat Dionysokseen.

⁶⁴ "Der Name ist zugleich Ereignis. Das Nennen der Gottheit durch das Dichterwort ist ein sich-nennen der Gottheit im Dichterwort." (Schmidt, 1968, 96.)

⁶⁵ Binder 1987, 12.

Tarinan mukaan muiden jumalten vetäytyessä taivaaseen vain Dionysos villinä ja itsetiedottomana luonnonvoimana piiloutui kuuseen ja murattiin. Hän säilyi hengissä, koska molemmat kasvit säilyvät vihreinä yli talvikauden. Näin kerrotaan Dionysoksesta ainoana jumalana, joka jäi luonnon välittömyyteen ja kesti talvikauden yli. Tällainen jumala ei tule ilmi, mutta ei katoakaan muiden jumalten tavoin. Keväällä Dionysoksen kerrotaan heräävän luonnosta käsin ja mahdollistavan muiden jumalten paluun.⁶⁶

Runon alun persoonapronominit saattavat viitata joko jumaliin tai ihmisiin. Constantinen mukaan tällaiset ristiriitaiset viittaussuhteet pelkäävät lisäävät V elegian vaikeutta.⁶⁷ Toisaalta samankaltaiset pronominit hävittävät Dionysoksen nimissä myös ihmisten ja jumalten eroa. Pyhän ja epäpyhän eron häviäminen on myös Dionysoksen vaikutusta, jota muut jumalat saavat sietää: *Möglichst dulden die Himmlischen dies* (V 81). Näin Dionysos valmistelee maailmaa sopivaksi jumalten paluuta varten.

Vasta dionyysisten vaiheiden jälkeen kerrotaan jumalten manifestaatiosta: *dann aber in Wahrheit kommen sie selbst*. Totuus, *Wahrheit*, ei ole tässä faktan kaltainen todistettu väite, vaan ilmestys, peittyneen paljastuminen. Jumalten tuleminen on samalla kreikkalaisen *lethen* kääntyminen vastakohtakseen eli kätkeytyneisyydestään esiin tuleva totuus, *aletheia*. Lause, jossa käsitellään jumalten ilmestystä totuutena, muodostaa pitkän, kaksi itenäistä vaihetta sisältävän kokonaisuuden. Lause alkaa jumalten ilmestymisen kuvauksesta ja kääntyy ihmisen tilanteen tarkasteluun: ihmisen kohdalla edelleenkin onnea ja totuutta ei voida yhdistää.

Jumalten paluun myötä käydään puhumaan olemisen onnesta, jonka voimakkuuteen ihminen on nyt tottunut *...und gewohnt werden die Menschen des Glücks* (V 82). Lause jatkuu polysyndetonille perustuvana toistorakenteena, korostaen yllättävää nopeutta tässä onneen ja päivään sopeutumisessa. Toisto huipentuu ilmestykseen (*die Offenbarung*) ja kasvojen näyttäytymiseen (*das Anlitz*). Kristillinen metafora kaikkeuden kasvojen paljastumisesta sisältää tässä viittauksen myös alkuperään, josta on lähtöisin ykseys ja moneus. On huomattava, että tämä ilmestys kääntyy heti refleksioksi; nuo jumalan kasvot eivät paljastu nyt, vaan ne ovat aikoja sitten nimetty arvoitus: *schon längst Eines und Alles genannt* (V 84). Ilmaisun *Eines und Alles* on käänös Herakleitoksen *hen kai pan*-maksimista, joka voidaan tulkita monella tavalla. Filosofisessa traditiossa 'yksi ja kaikki' on tulkittu identtisyiden ja eron yhteiseksi perustaksi. Alkuperäisen identtisyiden merkki, jumalan kasvot, ovat siinä jatkuvan differentioitumisen taustana.⁶⁸

Seuraavassa säkeessä kerrotaan niin syvästä tyytyväisyydestä, että sitä ei voi ilmaista muuten kuin vaikenemalla: *Tief die verschwiegene Brust mit*

⁶⁶ Böschenstein 1988, 35.

⁶⁷ Constantine 1988, 200.

⁶⁸ Willems 1988, 128.

freier Genüge gefüllet (V 85). Onni, johon aiemmin viitattiin niin voimakkaana, että sitä ei voinut kokea, on nyt täyttänyt ihmisen ääriään myöten. Siirtymä onnen torjunnasta onnesta mykistymiseen on suuri. Virkkeen loppuosa on alluusio Johanneksen evankeliumin säkeeseen "Minä olen tullut, että heillä olisi elämä ja yltäkylläisyys" (Joh. 10.11). Mutta Hölderlin tekee siihen pienen muutoksen ja viittaa yltäkylläisyyden (*volle Genüge*) sijaan vapauteen (*freier Genüge*). Se on Hölderlinin versio kreikkalaisesta sanasta *autonomia*, itse itselleen riittävä.⁶⁹ Näin säe siis kertoo miellyttävästä ja vapaasta ihmisenä olemisen kokemuksesta.

OLEMISEN JAKAUTUNEISUUS

*So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaben
Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.
Tragen muss er, zuwor; nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.* (V 87-90)

niin on ihmisen laita; kun hyvä on läsnä ja itse jumala
huolehtii hänestä lahjoilla, hän ei tunne eikä näe sitä.
Kärsiä hän saa, ensin, mutta nyt hän sanoo rakkaimpansa
nyt, nyt täytyy siis sanojen syntyä kuin kukkien.

V elegian viimeisen vaiheen merkki on lakoninen käänne (*So ist der Mensch* V 86), joka merkitsee rytmistä katkosta ja sävyn muutosta. Tämän käänteen myötä kerrotaan, kuinka ihmisen on tyydyttävä olemisen jakautuneisuuteen. Välitön onni merkitsee jotain, mitä ei voi tietoisesti tarkastella. Ylistykseen sisältyy kuitenkin mahdollisuus, jossa refleктоivan kielen tasolla voi valmistella onnen toteutumista.

Mutta mitä merkitsee se, että onni ilmaistaan lahjoina (*die Gabe*)? Runon alkuvaiheessa jumalat antoivat lahjojaan vain puolijumalalle, nyt runon loppuvaiheessa myös ihmiset saavat lahjoja. Myös tässä lahja on metafora, joka viittaa transsendenttiin eli tuolta puolen välittyvään. Lahja on metafora siitä tavasta, kuinka jumalallinen annetaan ihmisille, se on huomaamaton lahja ilman antajaa: *kennet und sieht er es nicht* (V 88).

Viittaus transsendentin mukana oloon lahjassa, enteilee jo runon lopun huomiota ylistyksen merkityksestä. Runo ei päädy mystifioimaan nimeäntöntä ja kryptistä jumaluutta, vaan esittää sanojen ja olemisen eron. Tämä ero sanojen ja välittymättömän olemisen välillä nimetään negatiiviseksi kokemukseksi, kärsimykseksi (*Tragen muss er* V 89). *Nun*-sanan toistolla operoivat virkkeet korostavat sitä, mitä tästä negatiivisuudesta huolimatta voi tehdä. Koska onni ja läsnäolo ovat huomaamattomia jumalten lahjoja,

⁶⁹ Schmidt 1968, 90.

ihmisen tehtävä on ylistää vailla parempaa tietoa eli nimetä ja samalla kutsua sitä mikä on rakkainta ...*nun aber nennt er sein Liebstes* (V 89).

Runo päättyy kielen ja luonnon dilemmaan, joka ilmaisee, kuinka eikiellellisen ja kielen väliseen eroon on tyydyttävä.

Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehen (V 90). Kukkien kaltaisten sanojen pystyttäminen on runoilijan tehtävä. Kyseessä on Hölderlinin alluusio antiikin retoriikan suosimasta *Flos orationis*-metaforasta. Paul de Man, tarkastellessaan tätä Hölderlinin säettä, osoittaa, kuinka siinä rinnastetaan refleksiivinen kieli (*Worte*) ja välittömästi olevat kukat. Sanojen ja kukkien rinnastaminen ei merkitse sitä, että kieltä ajateltaisiin orgaanisena kuten kukkia. Kun sanalle *wie* annetaan täysi paino, huomataan, että sanaa ja kukkaa vain verrataan, mutta ei samaisteta. Toisaalta siinä ei myöskään esitetä näitä kahta tasoa analogisina, esimerkiksi siten, että sanaa ja kukkaa tulisi katsella samalla tavalla kauniina kohteena. Sanojen ja kukkien välille jää kielen ja olemisen jännite; kukat ovat, mutta sanat pyrkivät joksikin muuksi mitä ovat.⁷⁰

Kokonaisuudessaan viides runo ei siis esitä suoraa prosessia jumalten kätkeytyneisyydestä kohti ilmestystä. Runon ensimmäisessä vaiheessa esitettiin jumalat läsnäolevina mutta välittymättöminä. Toisessa vaiheessa käsiteltiin puolestaan jumalten manifestaatiota, joka kielellisenä palautuu heti etäiseen menneisyyteen. Loppu kiteyttää sen, mitä näiden kahden teeman rinnakkaisuus merkitsevät ihmiselle.

⁷⁰ de Man 1984, 2-4.

 HISTORIA JA VIIMEINEN JUMALA - VI ELEGIA

VI elegian keskeisenä motiivina on historia, mutta kyse ei ole empiirisestä, vaan jumalhistoriasta. Termi *Abendland*, tuo romantikkojen suosima nimitys modernista ajasta, perustuu myyttiin, jonka mukaan historia alkoi antiikin Kreikassa ja menee maille Euroopassa. Hölderlin puhui Hellaasta ja Hesperiasta, sen mukaan historia alkoi helleenisestä jumalten päivästä (*Göttertag*) ja etäännyi Hesperiaan, kauas lähtökohdastaan.

Edellä jo 'taivaisten talon' metafora viittasi antiikkiin historian alkuna. Antiikki ei kuitenkaan merkinnyt Hölderlinille sellaista alkua, jonka voisi tuntea, pikemminkin jäljellä on vain kuvitelma, että olemisen ja kieli kuuluivat yhteen tässä historian alussa. Modernina aikana ero merkin ja merkityn välillä on kasvanut niin, että tapahtumat ja kieli ovat täysin eri alueilla. Toisin sanoen tapahtumat noudattavat lakeja, joihin kieli ei vaikuta ja joita se voi vain kuvailla. Tämän eron perusteella voidaan kuvitella paratiisillinen aika, jolloin tapahtuma ja kieli eivät vielä eronneet toisistaan.

Hölderlinille jumalat ovat niitä, jotka antavat olemisen, *a Deo principium*. Mutta Kristus oli jumala, joka jätti itsestään vain merkin. Hölderlinin jumalhistorian voi kiteyttää seuraavaan: kun olemisen ja kielen välinen ero kasvaa, jumalat etäännyvät ja tilalle tulee Kristus. VI elegian kertoo tästä erosta kolmessa eri vaiheessa. Rakenne ei ole symmetrinen, vaan runo voidaan jakaa neljän säkeen mittaiseen alkuun (VI 91-94), jossa käsitellään sitä, kuinka suhde jumalalliseen voi olla vain negatiivista. Kahdeksan säkeen pituinen keskivaihe (VI 95-102) löytää hyviä mahdollisuuksia siinä, että kreikkalainen *polis* muodostaa yhä yhteiskuntia, eräänlaisena jumalten harmonian kaikuna. Kuuden säkeen lopetuksessa (VI 103-108) kerrotaan, kuinka antiikin maailman kaiutkin ovat vaienneet ja tilalle on tullut Kristuksen aika.

YLISTYS JA NEGATIIVISUUS

*Und nun denkt er zu ehren in Ernst die seligen Götter,
Wirklich und wahrhaft muss alles verkünden ihr Lob.
Nichts darf schauen das Licht, was nicht den Hohen gefüllet,
Vor den Äther gebührt Müs sigversuchendes nicht. (VI 91-94)*

Nyt hän pyrkii aidosti kunnioittamaan autuaita jumalia, oikein ja hyvin täytyy kaikkien julistaa niiden kunniaa. Missään ei saa loistaa valo, joka ei miellytä korkeita, koska kirkkauden edessä joutoyritykset eivät sovi.

VI elegian aloittava ilmaisu *Und nun* (VI 91) puhuu nykyisyydestä, jatkaen edellisen runon lopun *nun*-toistoa. On huomattava, kuinka vaatimattoman sävyn nykyisyys saa sanan *nun* myötä verrattuna iskevään *jetz*-sanaan. Tästä nykyisyydestä puuttuu välitön onni; nyt ihminen saa tyytyä pelkäämään ylistämään niitä jumalia, joista hän ei voi saada positiivista tietoa. Sitä jumalallista, mikä antaa olemisen, ei voi jumalten poistumisen jälkeen tietää. Voi sanoa vain mitä se ei ole, kuten Augustinuksesta lähtien negatiivinen teologia on esittänyt.

Seuraava parisäe rakentuu *nicht*-sanana toistolle. Näin painottuu se, että suhde jumalalliseen ei voi olla positiivinen, vaan kaikki välittyy negatiivisen kautta. Kolme kertaa toistettu *nicht* muodostaa poissaolevaan jumalalliseen viittaavan rakenteen. Ensimmäinen negatiivisuuden merkki on positiivisen valon epäily: jumalallista ei voi samaistaa mihin tahansa valon metaforaan (*Nichts darf schauen das Licht*, VI 93). Kuten säe jatkaa, valo on merkityksetöntä, ellei se miellytä korkeita (*nicht den Hohen gefüllet*). Samalla syntyy kehämäinen vaikutelma: valo, joka miellyttää jumalia, lankeaa (*gefallen*) vain korkealta. Seuraava säe kiteyttää negatiivisuuden periaatteen luoden retorisen kliimaksin joka päättyy sanaan *nicht*. Positiivinen keveys (*Müßigversuchenes* VI 94) on arvotonta absoluuttisen edessä, silloin kun on negatiivinen aika.

YHTEISKUNTA, POLIKSEN KAIKU

*Drum in den Gegenwart der Himmlischen würdig zu stehen,
Richten in herrlichen Ordnungen Völker sich auf
Untereinander und baun die Schönen Tempel und Städte
Fest und edel, sie gehn über Gestaden empor -
Aber wo sind sie? wo blühn die Bekannten, die Kronen des Fests?
Thebe welkt und Athen; rauschen die Waffen nicht mehr
In Olympia, nicht die goldnen Wagen des Kampfspiels,
Und begränzen sich denn nimmer die Schiffe Korinths? (VI 95-102)*

Siksi, taivaisten nykyisyydessä arvokkaina seistäkseen,
kansat ojentautuvat erinomaisesti järjestyneinä
keskenään ja rakentavat kauniit temppelit ja kaupungit,
lujina ja jaloina ne nousevat rantojen yllä -
Mutta missä he ovat? Missä kukoistavat kuulut, juhlien kruunut?
Teeba kuihtuu ja Ateena; eivätkö aseet enää riehu
Olympiassa, eivätkö kamppailujen kultaiset vaunut,
eikö siis Korintin laivoja seppelöidä enää koskaan?

Partikkeli *drum* (VI 95) on merkki kerronnan käänteestä edellisen, *nicht*-vaiheen jälkeen. Hölderlinin suosima *drum* imitoi Zeus-jumalan jyrähdyksen ääntä; samalla se painottaa nyt-hetkeä, joka on välitön ja merkityksetön

drum. Tämä nykyisyys on jumalten absoluuttista nykyisyyttä, josta ei välity muuta kuin jyrähdys; sen vastaparina on poissaolon sävyttämä ihmisten *nun*-nykyisyys. Tätä taustaa vasten voidaan ajatella säettä *Drum in der Gegenwart der Himmlischen würdig zu stehen* (VI 95). Jumalten välittömässä nykyisyydessä pysyttelemisen ei tarkoita arkiymmärryksen välittömyyttä, vaan tuon *drum*-jyrähdysten kaiun seuraamista. Jumalten nykyisyys on vain mahdollisuus ihmisille ja jumalten arvoista on heidän antamiensa mahdollisuuksien tekeminen ihmisille sopiviksi muodoiksi.

Miellyttävään järjestykseen viittaava ilmaisu (*herrlichen Ordnungen* VI 96) on verrattavissa Platonin käsitykseen sfäärien harmoniasta. Näin eurooppalaisen historian tulisi Hölderlinin mukaan yhä toteuttaa alkuperänsä kaikua ja käsitystä tietyistä harmoniasta. Toisin sanoen kreikkalaisten jumalten jyrähdys kaikuu yhä modernien yhteiskuntien muodoissa.

Jumalten vaikutuksesta kertova neljän säkeen lause ilmaisee sitä, kuinka kreikkalainen *polis* muodostaa yhä eurooppalaista historiaa. Kolme tässä säkeessä nimettyä aspektia liittyvät kaikki *polis*-käsitteeseen: kansa, kaupunki ja temppeli. On huomattava, että kreikkalaisena terminä *polis* ei ole pelkästään valtio eikä kaupunki. *Polis* on nimi, joka viittaa myös alueeseen, jossa jumalat ja ihmiset voivat kohdata⁷¹. Ei siis ole sattuma, että jumalten vaikutuksen merkkeinä mainitaan samanaikaisesti kaupungit ja temppelit (VI 97). Molemmat viittaavat kohtaamispaikkoihin; toinen yhteisölliseen kohtaamiseen ja toinen transsendentaaliin lahjaan. Kun jumalten temppeli ja ihmisten kaupunki ovat samalla alueella, syntyy mahdollisuus jumalten kautta tapahtuvaan yhteisöllisyyden muutokseen.

Kuitenkin tämä *poliksen* vaikutuksesta kertova lause katkeaa kesken. Kun on kerrottu temppelien ja kaupunkien nousevan komeina, ilmaistaan, että jotain puuttuu. Pelkät rakennukset jäävät näyttäviksi rakenteiksi (*fest und edel* VI 68) vailla läsnäoloa, jumalat puuttuvat. Tätä tyhjää kohtaa painottaa myös kehittelyn katkeaminen ajatusviivaan.

Keskeytetyn lauseen jälkeen tapahtuu suunnan muutos, ja toivottoman valituksen sävyt palaavat (*Aber wo sind sie?* VI 99). Nyt aiheena eivät kuitenkaan ole enää kaupungit ja temppelit, vaan se, että itse kreikkalainen maailma on kadonnut. Valitus kohdistuu yhteiskunnallisten muotojen katoamiseen. Nyt kaivataan antiikin sotaisia sankareita ja kaupunkivaltioita: Teebaa ja Ateenaa, Olympian kisoja sekä Korintin laivoja.

Eleginen sävy on nyt epätoivoisempi kuin vastaava vaihe IV elegiassa. Kysymys- ja huutomerkein painotettu valituksen ja ylistyksen vaihtelu on muuttunut, ja nyt on jäljellä pelkkä kysymysmerkein korostettu valitus. Samalla myös retoriikka on toisenlaista, runsailla konjunktioilla operoiva polysyndeton on muuttunut tyhjyyttä korostavaksi asyndetoniksi.

⁷¹ Willems 1988, 129.

KRISTUS - POISSAOLON JUMALA

*Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater?
 Warum freuet sich denn nicht der geweihte Tanz?
 Warum zeichnet, wie sonst, die Stirne des Mannes ein Gott nicht,
 Drückt den Stempel, wie sonst, nicht dem Getroffenen auf?
 Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an
 Und vollendet und schloss tröstend das himmlische Fest. (VI 103-108)*

Miksi nuokin vaikenevat, pyhät vanhat teatterit?
 Miksi pyhitetty tanssikaan ei enää riemuitse?
 Miksei jokin jumala merkitse miehen otsaa, kuten ennen,
 paina leimaa, kuten ennen, valittuun?
 Ehkä hän tuli itse ja otti ihmisen hahmon
 ja täydensi ja sulki lohduttaen taivaisen juhlan.

VI elegian loppuvaihe alkaa painottamalla kolme kertaa: *Warum... Warum... Warum* (VI 102-104). Nämä kolme kysymystä kohdistuvat teatteriin, satyyreihin ja jumalaan. Kaikki nämä viittaavat Dionysokseen teatterin, laulun ja tanssin jumalana.

Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater? (V 103) Heidegger tulkitsee tämän vaikenemisen viittaavan kieleen, joka ei enää puhuttele ketään ja joka on modernilta ihmiseltä lopullisesti vaiennut.

Sana on vetäytynyt jumalten omimmalta ilmestymisen paikalta (...) Tällainen poeettinen sana jää arvoitukseksi, sen sanominen on jo aikaa sitten palannut hiljaisuuteen.⁷²

Adorno puolestaan kiinnittää huomion moderniin aikaan. Hänen mukaansa juuri tässä elegian kohdassa *oder*-sanan aiheuttama kesuura painottaa historiallista katkosta antiikin ja kristillisen ajan välillä. *Oder* kääntää huomion katkoksen jälkeiseen historiaan. Nykyaika on katastrofin jälkeistä aikaa, jossa vallitsee samanaikaisesti sekä katastrofi että uusi mahdollisuus.⁷³ Samoin kuin muissa keskivaiheen runoissa, tämänkin runon loppu palaa jumalten ja ihmisten suhteeseen. Kysymys, miksi ihmisten joukossa ei ole jumalallisesti valittuja, on esitetty siten, että sankari on samanaikaisesti sekä merkki että merkitty: *Warum zeichnet, wie sonst, die Stirne des Mannes ein Gott nicht* (VI 105). Tällaista positiivista sankaria, jonka teot ovat merkittäviä ja elämä onnellista, ei voi olla modernina aikana. Sankarin otsassa (*Stirn*) ei ole jumalan tähtimerkkiä (*Stern*).

⁷² "Dem einigen Ort des Erscheinens der Götter ist das Wort verwehrt (...) Ein Rätsel bleibt das dichtende Wort solcher Art, dessen Sagen längst ins Schweigen zurückgegangen." (Heidegger 1965, 219-220.) Heidegger aloittaa esseensä "Das Wort" tulkitsemalla *BuW*-elegian tätä kohtaa.

⁷³ Adorno 1989, 472.

Kun runon viimeisissä säkeissä toistuu jumalan paluun teema, Dionysos muuttuu lähes huomaamatta Kristukseksi. Teatterissa ja satyyrien tanssissa vaikuttava Dionysos kääntyykin lopussa puheeksi lohduttavasta Kristuksesta. Ajatus Kristuksesta jumalana, joka ottaa ihmisen hahmon (*Er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt* VI 107), kritisoi romantiikan subjekti-keskeisyyttä. Siinä esitetään, että modernina aikana myös jumalasta tuli subjekti. Hölderlinin jumalhistoriassa muutos tanssivasta Dionysoksesta subjektina esiintyvään Kristukseen ilmaisee historian kääntymisen antiikista moderniin aikaan. Dionyysinen olemisen jumalallisuus rajautuu pelkkään ihmisen jumalaan. Toisin sanoen, kun kreikkalaisille olemisen sinänsä oli jumalallista, modernina aikana jumalallinen koskee vain ihmistä.⁷⁴

VI elegian loppu esittää, että se maailmankauden yö, joka vallitsee, on kristinuskon peittämää. Runon oudot viimeiset säkeet ovat epätoivon kiteytys: jumalten ja ihmisten ero on nyt lohduttoman suuri, niin suuri, että ihmisten on helpompi olla tietämättä siitä mitään. Jumalhistoriassa Kristus on viimeinen jumala, joka kuollessaan päätti jumalten juhlan ja sulki ihmisiltä suhteen taivaalliseen: *schloss tröstend das himmlische Fest* (VI 108). Silti Hölderlinille kristinuskko ei ole uskomisen tai kieltämisen kysymys, vaikka juuri Kristus toi yön ja sulki ihmiseltä etäisyyden tajun jumalten suhteen. Hölderlinin jumalhistoriassa kääntymisen helleenisestä välittömän jumalan ajasta välittyneeseen ja poissaolevaan kristillisyyteen merkitsee siirtymää ruumiillisesta henkisemmän jumalan aikaan.

Hölderlinin jumalhistoriaa ei voi lukea suoraviivaisesti vain välittömyyden katoamisen historiana, vaikka Kristus oli hänelle viimeinen jumala. Kristuksen jälkeen jumalallinen välittyy pelkästään symbolisessa muodossa. Hän on kirjaan perustuva jumala, joka vaikuttaa vain symbolisten merkkien kautta. Mutta juuri tämä jumalan poissaolo antaa aiheen ajatteluun, refleksioon ja muuhun henkisyteen. Kaikkiaan Hölderlinin Kristusfiguuri on samankaltainen kuin Hegelillä, jolle Kristus merkitsi siirtymää aistien välittömyydestä henkiseen maailmankauteen.⁷⁵

⁷⁴ Binder 1987, 63.

⁷⁵ Willems 1988, 134-135.

MYÖHÄINEN AIKA - VII ELEGIA

BuW -runoelman kolmen viimeisen runon vaihetta on nimitetty Hesperiseksi yöksi⁷⁶ tai pyhäksi yöksi⁷⁷. Loppua on tulkittu joko sovitukseksi, jossa pyhä tekee yön hyväksi, tai jännitteeksi Hellaan ja Hesperian välillä. Molempiin painotuksiin löytyy perustelunsa, sillä kummassakin on kyse kärsimyksestä ja negatiivisuuden merkityksestä. VII elegiassa ei mainita pyhää yötä muuten kuin runon viimeisissä sanoissa (*heiliger Nacht* VII.127), se kääntää huomion VIII elegian toivoon jostain positiivisesta, joka kätkeytyy yöhön. Koko *BuW* -runoelman loppuvaihe etenee kärsimyksen logiikan mukaisesti: helleenisen päivän ja hespeerisen yön välinen etäisyys on kärsimystä ja etäisyyttä onnesta.

Hölderlinin käsitykseen negatiivisuudesta vaikutti erityisesti Fichten filosofia. Jenan yliopistovuosinaan Hölderlin oli Fichten oppilaana 1794-95 tutustunut tämän *Wissenschaftlehre*-luennoissaan esittämään käsitykseen kärsimyksestä negatiivisesti operoivana voimana. Fichte nimesi kärsimyksen positiiviseksi negatiiviseksi.⁷⁸ Hölderlin ei kuitenkaan *BuW* -elegiassa puhu kärsimyksestä Fichten tavoin subjekti-keskeisesti, vaan kielen etäisyytenä olemisesta.

VII elegia on sävyltään viileämpi kuin edelliset, ja siitä puuttuvat keskivaihetta hallinneet läsnäolon fantasiat; keskeisenä siinä on kärsimyksen kokemus⁷⁹. VII elegian epätoivoa kehitellään asteittain, ja kerronnan liike tapahtuu lohduttavien ja lohduttomien huomioiden välillä. Runo on yhtä säeparia lyhyempi kuin muut runot, silti se jakautuu selkeästi kolmeen eri vaiheeseen. Ensimmäinen vaihe (VII 109-114) kertoo myöhäisestä ajasta, jolloin jumalat hylkivät ihmistä ja ihmisistä tulee olemattomia varjoja. Toisessa vaiheessa vallitseva tilanne muuttuu ilmihädäksi (VII 115-118). Kolmannessa vaiheessa hätätila ei käännykään positiiviseen suuntaan, vaan tasaantuu pitkästyttäväksi ajaksi (VII 119-124).

MYÖHÄSSÄ OLEMISEN KOKEMUS

*Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.
Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten,
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.
Denn nicht immer vermag ein schwachens Gefäss sie zu fassen,
Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch. (VII 109-113)*

⁷⁶ Schmidt 1968, 114.

⁷⁷ Frank 1982, 290.

⁷⁸ Willems 1988, 130.

⁷⁹ Schmidt 1968, 126.

Voi ystäväni! Tulemme liian myöhään. Tosin jumalat elävät,
 mutta päämme yllä korkealla toisessa maailmassa.
 Loputtomasti ne vaikuttavat siellä, näyttävät vähät välittävän
 elämmekö me, niin kovin taivaiset ovat pitämättä meistä huolta.
 Sillä heikko astia ei aina kykene pitämään heitä,
 vain ajoittain voi ihminen kestää jumalaista täyttymystä.

Negatiivisuus ilmaistaan VII elegiassa ennenkaikkeaa kokemuksena ajasta: *wir kommen zu spät* (VII 109). Virke ilmaisee sen, että on myöhäistä tehdä mitään, enää ei ole oikea aika. Vallitsevan ajan luonnetta ei edes tiedetä, ainoa tieto on negatiivinen kokemus siitä, että aika on ohi: hespeerinen yö on tämän myöhäisen ajankohdan allegoria. Ratkaisevaa runossa on havahtuminen siihen, että on liian myöhäistä ja vallitsee post-kreikkalainen aika: *die hesperische Nacht*. Hölderlinille historian illan aika ei hänen mukaansa ole viimeinen vaihe ennen kulttuurin tuhoa. Kyse ei ole lopun ajasta, vaan illan aikakaudesta, jolloin myöhäisyydestä on tullut pysyvää. Totuuskin löytyy tällaisena aikana vain jälkepäin tapahtuvana refleksiiona. Nyt vallitsee kreikkalaisen olemisen keskipäivän sijaan pysyvä ilta, läsnäolon vetäytymisen maailmankausi.

On huomattava, että tämä ensimmäinen säe rakentuu me-puhuttelulle. Kysymys ei ole vain siitä, että lyyrinen minä kumppaneineen toivoisi eläneensä helleenisenä aikana, vaan tilanne on yleinen. Myöhäisenä olemisen tilanne luonnehtii sekä omaa kohtaloa että aikakautta ja molemmat huomataan liian myöhään.⁸⁰

Vastaava aikaan havahtuminen tapahtui I elegiassa arkisella tasolla, kun puutarhan idylli katkesi havaintoon siitä, että yö oli jo liian pitkällä (I 12). VII elegiassa tapahtuu sama havahtuminen, mutta syvemmän yön tasolla. Maailmasta ei löydy mitään olennaista, vain harhoja. Yön myöhäinen maailma on harhainen, varjoisa *lethen* maailma. Kuten yön metafora esittää, yöllä kaikki peittyi, mikään olennainen ei paljastu.

Toisen säkeen *Zwar leben die Götter* vihjaa hienoiseen toivoon jumalista, mutta toivo on voimatonta, jumalat elävät jossain muualla. Seuraava säkeenalkuinen *aber* palauttaa huomion taas siihen, että suhdetta jumaliin ei enää ole. Näin siis ensimmäisessä lauseessa *aber* ja *zwar* sanat muodostavat toivon ja epätoivon välistä liikettä.

Vallitsevaksi tilanteeksi esitetään se, että jumalat eivät välitä ihmisistä. Tilanteen traagisuutta kehitellään painottamalla tätä hylkäämistä kolmella eri tavalla, toinen toistaan traagisempina huomiona. Ensin valitetaan, sitä kuinka jumalat eivät välitä elämästämme (*wenig zu achten/ ob wir leben* VII 111-112). Sitten näkökulma muuttuu, jumalat säälivät ihmisiä (*schonen die Himmlischen uns* VII 112) hylätessään heidät. Ihmisten sanotaan olevan niin

⁸⁰ Baker 1986, 482.

heikkoja, että he kestävät vain hieman jumalallista runsautta. Absoluuttinen oleminen olisi kestäättömän voimakasta ihmisille, jotka ovat tottuneet vain varjomaiseen elämään, siksi suojautuminen täyden olemisen vaatimukselta helpottaa.

KÄRSIMYKSEN NEGATIIVINEN VOIMA

*Traum von ihnen ist drauf das Leben. Aber das Irrsal
Hilf, wie Schlummer und stark machet die Not und die Nacht,
Bis dass Helden genug in der ehrenden Wiege gewachsen,
Herzen an Kraft, wie sonst, ähnlich den Himmlischen sind.* (VII 114-118)

Siksi elämämme on unta heistä. Mutta erehtyminen auttaa, kuten uni, ja hätä ja yö vahvistavat, kunnes sankarit ovat kyllin varttuneet malmisissa kehdoissaan, sydämiltään vahvoina, kuin ennen, taivaisten kaltaisina.

Runon keskimäinen vaihe kehittää ensin öiseen unen maailmaan liittyvää toivoa. Ihmisten ja transsendenttien jumalten välillä on suhde: uni, *Traum*. Unet lohduttavat muodostaessaan toiveiden sfäärin, jossa täydellinen onni voi olla läsnä. Mutta tämä fantasian merkitys kielletään välittömästi, kun *aber* kääntää huomion siihen, että unet syntyvät lohdutukseksi. Unet eivät näytä totuutta, vaan ne syntyvät kärsimyksen positiivisesta vaikutuksesta.

Näin voidaan aloittaa seuraavan lauseen tulkintaa: *Aber das irrsal/ Hilft, wie schlummer, und stark machet die Not und die Nacht* (VII 115-116). Jyrkkä säkeenylitys sekä isokolon *die Not... die Nacht*, korostavat painajaismaista hätää. Hätätilan dialektiikkaa painottavat ennen kaikkea paradokseille rakentuvat maksiimit: erehdys auttaa ja hätä vahvistaa. Niiden taustalla on käsitys negatiivisuuden voimasta, jonka mukaan erehtyminen merkitsee negatiivista kautta syntyvää tietoa, erehdyksen tunnistamista.

Hädän tunnistaminen tuottaa välttämättä pyrkimyksen pelastua tilanteesta. Figura etymologisa, sanaleikki *not ... notwendig*, ilmaisi Hölderlinille juuri tätä hädän logiikkaa, hädän (*Not*) positiivinen vaikutus on siinä, että se osoittaa sen, mitä on välttämätöntä (*notwendig*) tehdä.⁸¹ Kyseessä on hädän heräämisen dialektiikka: vasta sen jälkeen, kun erehdys on huomattu, voi herätä tuosta erehdyksestä johtuva hätä. Vasta tämä hätä avaa mahdollisuuden muutokseen⁸².

⁸¹ Schmidt 1968, 116

⁸² Willems 1988, 132.

Heidegger miettii vastaavalla tavalla Hölderlinin säettä *Patmos*-hymnistä: *Wo aber die Gefahr ist, wächst/ das Rettende auch* (*Patmos*, 34). Tässä paradoksissa ilmaistaan, kuinka samalla hetkellä, kun vaara paljastuu, syntyy tuo vaaran voittamisen mahdollisuus. Heidegger sanoo tätä perustan puuttumisen (*Abgrund*) dynamiikaksi⁸³. Olennaista on se, että vaaran paljastuminen ei edellytä perustakseen positiivista tietoa. Vaara ja sen välttäminen on negatiiviseen tietoon sisältyvä modernin aikakauden omin mahdollisuus.

Seuraavan lauseen *bis dass* -konstruktio viittaa tähän hätätilan sisäiseen käänteeseen. Hätä synnyttää sankareita malmisissa tai kovissa kehdoissaan (*ehernen Wiege*). Tämän säkeen taustalla on myytti Herakleesta, joka varttuu kehdoissaan väijäämättä, vaikka hänet yritetään kuinka tuhota. Runo ei kuitenkaan päädy ylistämään heeroksen epäröimätöntä toimintaa, loppuvaihe kääntyy painottamaan modernia refleksiivisyyttä: välittömän toiminnan sijaan tärkeämpää on henkisyys ja ajattelu.

PUUTTEEN AIKA

*Donnernd kommen sie drauf. Indessen dünket mir öfters
Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu sein,
So zu harren und was zu tun indes und zu sagen,
Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?
Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.* (VII 119-124)

Jyristen he sitten tulevat. Sillä välin minusta tuntuu usein paremmalta nukkua, kuin olla näin ilman toveria, näin viipyä, mitä tehdä sillä aikaa ja sanoa, en tiedä, ja mihin käy runoilija puutteen aikana? Mutta ne ovat, sinä sanot, kuin viininjumalan pyhiä pappeja, jotka siirtyvät maasta maahan pyhässä yössä.

Jumalten paluun ääni on jyrinä, *Donnernd kommen sie drauf* (VII 119). Kuten aiemmin *Drum*-jyrähdyksissä (III 47 ja 49, sekä VI 95) ja etäisen jyrinän äänissä (*Donnern* IV 64) kyseessä on nytkin jumalten lähestymisen merkki. Lause loppuu kuitenkin lyhyeen ja jää vain irralliseksi ja etäiseksi toiveeksi runon varsinaisen aiheen taustalle. Keskeiseksi nousee kokemus pitkästyneisyyden ajasta.

VII elegian viimeinen vaihe palaa kokemukseen myöhäisestä ajasta, mutta nyt kyse ei ole hädästä eikä toiminnasta, tämä aika koetaan väliaikana, jolloin ei voi tehdä mitään. Sana *Indessen* (VII 119) korostaa epätietoisuutta siitä, milloin aika muuttuu. Väliaikaan jääminen ja epävarmuus on esitetty

⁸³ Heidegger 1950, 273.

kiasmaattisena lausefiguurina; lauseen alun muoto toistuu ympärikäänneessä muodossa lauseen lopussa: *Indessen dünket mir* (1) *öfters/ besser zu schlafen* (2), *wie so ohne Genossen zu sein* (3)/ *So zu harren* (4) *und was zu tun* (2) *indes und zu sagen* (3)/ *Weis ich nicht* (1). Kokemus modernista ajasta väliaikana saa tämän lauseen myötä uusia määreitä. Ensin nykyisyys esitetään yksinäisyyden aikana, sitten pitkästyneisyyden ja lopulta hädän aikana.

Alussa kysytään, olisiko parempi nukkua ja olla tietämätön yksinäisyydestä. Ilmaus *Ohne Genossen zu sein* (VII 120) on alluusio Pindarokseen, joka kirjoitti runouttaan aikana, jolloin hän saattoi olla varma siitä, että viisaat kumppanit nauttivat hänen sanoistaan. Hölderlin ei käytä sanaa *Freund*, ilmaus *Genossen* on lähempänä nautintoa (*Geniessen*), ja viittaa kumppanuuteen nautinnossa. Tällaisia ystäviä ja lukijoita ei enää ole post-kreikkalaisena aikana. Runoilijan moderni yksinäisyys johtuu näin ollen jakamattomasta sanasta, kuten ilmaus *was ...zu sagen* osoittaa.

Pitkästyneisyyteen viittaava *So zu harren, und was zu tun indes* (VII 121) aloittaa kehittelyn, joka huipentuu Heideggerin kuuluisaksi tekemään kysymykseen *wozu Dichter in dürftiger zeit?* (VII 122) Siinä kysytään runoilijan tehtävää modernina aikana⁸⁴. Tähän lauseeseen sisältyy koko se inhimillinen tilanne, josta runo puhuu: Mitä tehdä sillä aikaa? Runon muodostama tilanne on siis tämä: jumalat ovat menneet, läsnäolon kokemusten tilalla on tyhjäys. Runoilijan tehtävä tällaisena aikana ei ole mitään muuta kuin suuntautua tyhjyyteen. Heidegger vastaa kysymykseen, mihin käy runoilija puutteen aikana, sanoen:

Maailman yön aikakaudella maailman pohjattomuus on koettava ja kestettävä. Mutta sitä varten on oltava niitä, jotka suuntautuvat tuohon pohjattomuuteen.⁸⁵

Modernia aikaa nimitetään samassa lauseessa sekä pitkästyneisyyden ajaksi, että hädän ajaksi (*dürftiger Zeit*). Näin aikaisemmassa vaiheessa esitetty heroisen toiminnan lupaus, hätä synnyttää sankareita, saa rinnalleen vastakkaisen motiivin. Runoilijan tehtävä on kokea ja kestää pitkästyneisyyden aikaa, koska modernin ajan olemus kätkeytyy jollain tavalla siihen että ei voi tehdä mitään.

Runon lopussa tapahtuu käänne ja saadaan vastaus siihen, mikä on runoilijan tehtävä, kun eletään hädän aikaa. Vastaus kysymykseen ei tule runon minältä, vaan ystävä vastaa hänelle. Aiemmin ilmaistu ystävien puuttuminen muuttuu vastaukseksi ystävältä; repliikkiä ei kuitenkaan esitetä suoraan, vaan runon minän viittauksena: *Aber sie sind, sagst du...* Runon sinä

⁸⁴ Heidegger 1963, 248.

⁸⁵ "Im Weltalter der Weltmacht muss der Abgrund der Welt erfahren und ausgestanden werden. Dazu ist aber nötig, dass solche sind, die in den Abgrund reichen." (Heidegger 1963, 249.)

on vastannut ja nimittänyt runoilijoita viininjumalan papeiksi: *des Weingotts heilige Priester* (VII 123).

Runoilija voidaan vaivatta rinnastaa viininjumalan pappiin, mutta lauseen loppu on arvoituksellinen: *Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht* (VII 124). Kuinka voidaan sanoa, että runoilijat vaeltavat tai siirtyvät (*zogen*) maasta toiseen? Selvää on, että nämä maat ovat Hellas ja Hesperia kreikkalaisella kartalla, eivätkä mitään tavallisen matkustamisen kohteita. Siirtyminen maasta toiseen voidaan tulkita liikkeeksi eri kielten ja kulttuurien välillä. Maa on silloin kielen metonymia ja siirtymistä maasta toiseen voi sanoa kääntämiseksi. Hölderlinille juuri kääntäminen kreikasta saksaan tuli entistä tärkeämmäksi *BuW* -runoelman kirjoittamisen aikoihin. Kun romantiikan myötä korostuivat subjektiivinen nerous ja välitön itseilmaisuus, Hölderlin suuntautui aivan toisaalle, kääntäminen oli hänelle tärkeämpää työtä kuin luova kirjoittaminen.

Hölderlin ei ajattele runoutta luovuutena, koska luovuus kuuluu aluksi jumalille ja vasta modernina aikana siitä on tullut subjektiivinen taito. Kun runoutta luonnehditaan viininjumalan papin tehtäväksi, kyse on kyvystä vastaanottaa sitä mitä jumalat antavat. Tältä kannalta Dionysoksen pappina toimiminen edeltää luovuutta, se on kykyä asettua odottamaan sitä mitä tulemisen jumala voisi antaa.

HELLEENISEN JA KRISTILLISEN SUHDE - VIII ELEGIA

Dionysos ja Kristus ovat kahdeksannen runon jumalfiguurit; niiden rinnastaminen ilmaisee länsimaisen tradition helleenistä ja kristillistä puolta. VIII elegian kielessä painottuu vastaavasti helleenisen ja kristillisen myytikielen tarkkaan harkittu vaihtelu. Molemmat jumalat rinnastamalla kuvataan nykyistä aikakautta. Helleenisestä näkökulmasta kyse on läsnäolon vetäytymisen ajasta. Kristillisestä näkökulmasta tämä aikakausi on hengen ja sanan aikaa. Näiden kahden jumalan kautta paljastuu myös runoelman nimi. Leipä ja viini ovat konkreettisia merkkejä, jumalten lahjoja, joiden avulla voi kestää poissaolon maailmanaikaa.

VIII elegian ensimmäinen vaihe (125-130) esittää myytin jumalten vetäytymisestä, ja hallitseva tunnelma on suru. Toinen vaihe (131-136) alkaa tunnelman muuttuessa keskellä lauseperiodia ja surun tilalle vaihtuu ilo. Kolmas vaihe (137-142) käsittelee sitä, kuinka lupaus ilosta on kätkeytyneenä leivän ja viinin rituaaliin.

TARINA JUMALTEN LÄHDÖSTÄ

*Nämlich, als vor einiger Zeit, uns dünket sie lange,
Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglückt,
Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen,
Und das Trauern mit Recht über der Erde begann,
Als erschienen zuletzt ein stiller Genius, himmlisch
Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet und schwand, (VIII 125-130)*

Sillä kun joitakin aikoja sitten, meistä se tuntuu pitkältä,
kaikki ne nousivat ylöspäin, jotka saivat elämän onnelliseksi,
kun Isä käänsi kasvonsa ihmisistä pois päin
ja oikeutettu suru alkoi yli maan piirin,
kunnes viimeiseksi oli ilmestynyt hiljainen henki, taivaisesti
lohduttava, joka ennusti päivän lopun ja katosi,

Adverbi *nämlich* VIII elegian alussa viittaa sen aiheen täsmennykseen, johon edellinen runo jäi. Mutta Hölderlinille *nämlich* on muutakin kuin 'sillä' tai 'nimittäin' - se on käänös Pindarokselta ja eräänlaisena 'olipa kerran' ilmaisuna se painottaa siirtymää myyttiseen tarinaan⁸⁶.

⁸⁶ Schmidt 1968, 128.

Tarina kerrotaan pitkässä, kahdentoista säkeen periodisessa lauseessa, jossa aluksi kerrotaan, mitä tapahtui ja sitten, mitä on luvassa. Runon ensimmäiset kuusi säettä viittaavat menneisyyteen *als*-sanana myötä. Kolme kertaa virkkeiden alussa toistuva *als* muodostaa näin anaforisen rakenteen.

Ensimmäinen *als* viittaa jumalten ajan pituuteen. Muinaisen ajan alku (*als vor einiger Zeit* VIII 125) viittaa omaan myyttiseen aikaansa, joka on ollut ihmisen mittakaavassa käsittämättömän kauan sitten: *uns dünket sie lange* (VIII 125). Virke on alluusio kristilliseen Jumalan ajan mittaan: "Sillä tuhat vuotta on silmissäsi niinkuin eilinen päivä." (Psalmi 90.4.)

Toinen *als* viittaa kreikkalaiseen myyttiin, jonka mukaan jumalat nousivat taivaaseen ja isä Zeus käänsi kasvonsa. Ratkaiseva hetki eli tapahtuma, jolloin jumala kielsi ihmisen, on siis ilmaistu kasvojen kääntämisen metaforana: *Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen* (VIII 127). Tämä jumalan kasvojen pois kääntyminen on niin sietämätön hetki, että ihminen kääntyy pois samalla kuin jumalakin. Isän kasvojen pois kääntyminen on enemmän kuin tyhjä hetki - se on tuon hetken puuttumista⁸⁷. Hölderlin kutsuu tätä *kesuuran* hetkeksi ja aukoksi ajassa. Hän sanoo *Oidipus*-merkinnöissään:

Tällaisissa hetkissä ihminen unohtaa itsensä ja Jumalan, kääntyy varman pyhästi pois kuin pettäjä.⁸⁸

Kolmas *als* viittaa kristilliseen myyttiin, siinä viitataan Kristukseen hahmona, joka toi lohdutuksen sen jälkeen, kun isä jumala oli kääntynyt. Kristusta kutsutaan sanoilla *Stiller Genius*; siinä yhdistyy pietistinen vaatimattomuus ja romanttinen *Genius*-kultti. Näin kristillistä myyttiä sovelletaan Hölderlinin jumalhistoriaan; ensin painotetaan sitä, että kyseessä on subjektiivisen hengen jumala, sitten esitetään, että hän lopetti jumalten päivän ja katosi itsekin.

VÄLITÖN ILO JA REFLEKSIIVINEN KIITOS

*Liess zum Zeichen, dass einst er da gewesen und wieder
Käme, der himmlische Chor einige Gaben zurück,
Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten,
Denn zur Freude mit Geist, würde das Grössre zu gross
Unter den Menschen und noch, noch fehlen die Starken zu höchsten
Freuden, aber es lebt stille noch einiger Dank. (VIII 131-136)*

⁸⁷ Lacoue-Labarthe 1989, 235.

⁸⁸ "In solchem Momente vergisst der Mensch sich und den Gott, und kehret, freilich heiliger Weise, wie ein verräter sich um." (Hölderlin 1968, 736.)

sen merkiksi, että se kerran oli ollut täällä ja palaisi vielä takaisin, taivainen kuoro jätti joitain lahjoja, joista inhimillisesti, kuten muinoin, voisimme nauttia, koska ilo hengen kanssa tuli suurempana liian suureksi ihmisille, ja vielä, vielä vahvat puuttuvat ylimmistä iloista, mutta hiljaisuudessa elää silti hieman kiitosta.

Runon aloittanut pitkä lauseperiodi jatkuu vielä runon toisen vaiheen loppuun asti. Nyt kerrotaan siitä, mitä on luvattu. Kun alkua kertoi surusta jumalten lähdön vuoksi, nyt kerrotaan, kuinka taivaan kuoro jätti poistuesaan merkin paluustaan. Ihmisille jäi mahdollisuus lukea merkeistä (*liesz zum Zeichen VIII 131*) kaiken sen, mitä oli jumalten läsnäolo. Näistä merkeistä kerrotaan kreikkalaisittain jumalten kuoron (*himmlische Chor, VIII, 132*) jälkinä ja lupauksina. On huomattava, kuinka nuo jumalten merkit viittaavat erottamattomasti sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen.

Puhuessaan tällä tavalla merkeistä, Hölderlin ei tarkoittanut niinkään uskonnollisia symboleja kuin kieltä yleensä. Vaikka kieli ei voi olla sama asia kuin tapahtuma, Hölderlinin mukaan kielessä on jumalaisen jälkiä. Yhdessä Hegelin kanssa he olivat omaksuneet Herakleitoksen lauseen *oute legei, oute kryptei, alla semainei* (ei lue, ei kätke, antaa merkin). Heidän johtopäätöksensä tästä maksimista ei kuitenkaan ollut se, että kaikki olisi vain kieltä ja merkityksiä. Pikemminkin he ajattelivat, että kielessä itsessään on paljastuva ja kätkeytyvä puolensa, mutta se mitä kieli kulloinkin merkitsee johtuu transsendentaalista vaikutuksesta.⁸⁹

Jumalten lahjat mahdollistavat ilon (*zu freuen vermöchten VIII 133*) inhimillisessä mitassaan, koska jumalallinen henki itse olisi liian voimakas. Modernina aikana edes vahvimmat ihmiset eivät kestä tätä ilon suurinta muotoa, (*das Grössre zu gross/ unter den Menschen VIII 134-135*). Liian suuren ilon vaara muistuttaa sitä, että myöhäisen aikakauden ihmiselle olemissä keskipäivä paljastuisi liian voimakkaana. Moderni ihminen ei kestäisi sellaista välittömän hetken voimaa, mitä Pindaros kuvasi nuolen välähdyksenä:

*Paljon on minulla
käsiharteni alla nopeita nuolia
viineen kätkettynä,
ne helähtävät kirkkaasti ymmärtäville, mutta kansaa varten
tarvitaan tulkitsija.*⁹⁰

⁸⁹ Bertaux 1978, 254.

⁹⁰ Pindaros, *Olympia* 2, 83-85 suom. Teivas Oksala.

Välitöntä iloa on mahdotonta ymmärtää ja ottaa vastaan, koska se on liian voimakasta. VIII elegian keskivaihe kääntyykin painottamaan hiljaista kiitosta. Muutos ilosta kiitokseen voidaan ymmärtää siirtymäksi kristilliseen kontemplaatioon, jossa ilo ei katoa, vaan sitä vaalitaan hiljaisessa muodossaan: *es lebt stille noch einiger Dank* (VIII 136).

Tätä ilon ja kiitoksen eroa painottaa *noch*-sanan erilainen käyttö. Ensin *noch* viittaa tulevaisuuteen 'vielä' merkityksessä; vielä vahvat puuttuvat ylimmistä iloista. Kiitoksen yhteydessä *noch* viittaa menneisyyteen merkityksessä 'silti', kaikesta huolimatta kiitos on vielä jäljellä. Näin korostuu välitömän ilon (*Freude*) ja refleksiivisen kiitoksen (*Dank*) temporaalinen ero. Tämä ero korostuu myös rytmisesti, kun dynaamisen säkeenlytityksen *höchsten/ Freuden* vastakohtana on lyhyesti pitkän lauseperiodin pysäyttävä *Dank* (VIII 136).

LEIPÄ JA VIINI

*Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet,
Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins.
Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst
Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit,
Darum singen sie auch mit Ernst die Sänger den Weingott
Und nicht eitel erdacht tönet dem Alten das Lob.* (VIII 137-142)

Leipä on maan hedelmä, mutta valon siunaama,
ja jylisevältä jumalalta tulee viinin ilo.
Niiden myötä ajattelemme myös taivaisia, jotka kerran
olivat täällä ja jotka palaavat oikeaan aikaan,
siksi laulajat ylistävät uskollisesti viininjumalaa
eikä turhaan soi kaikuna muinaiselle ylistys.

VIII elegian loppuvaiheen aloittava lause asettuu rauhallisesti parisäkeen mittaiseksi. Sana *Brot* aloittaa ja sana *Wein* päättää tämän lauseen. Ne esitetään kahtena vastakkaisena tapana ajatella jumalallista, jossa viini liittyy juhlaan ja leipä arkeen. Leipä ja viini nimetään merkeiksi, joiden perusteella taivaallista iloa on yhä mahdollista ajatella.

Tämä taivaallisen ilon mahdollisuus ei perustu ideaan, jumalan ideaan, vaan radikaalisti jumalten historiallisuuteen. Adorno käyttää tätä *BuW* -elegian kohtaa esimerkkinä väittäessään, että Hölderlinin *die Himmlischen* ei viittaa lainkaan taivaan ideaaleihin, vaan että myös taivas on historiallisesti muuttuva. Taivaalliset eivät ole sen symboli, mikä on ideaalia ja ajatonta. Romantiikan suosima tapa esittää symbolin avulla ideaali ei sovi Hölderlinin tapaan puhua jumalista, koska nämä eivät ole pysyviä ideoita, vaan voivat kadota tai muuttua. Adorno kirjoittaa:

Itse taivaiset eivät ole kuolemattomia sinänsä kuten platoniset ideat, sillä vain siksi laulajat laulavat heistä *mit Ernst* tuomatta kiilloitetun symboliikan leikkiä siihen, koska he *sonst* - eli aikoja sitten - olivat olleet täällä. Historia läpäisee siteen, joka klassistisen estetiikan mukaan on idean ja ilmiön punomana niin sanottu symboli.⁹¹

Myös leipä ja viini ovat jotain muuta kuin symboleita, ne ovat elementtejä, jotka mahdollistavat symbolien muodostamisen. Gadamerin mukaan leipä ja viini ovat Hölderlinillä konkreettisia elementtejä, eivät lainkaan mystisiä merkkejä, jotka yhdistäisivät seurakuntaa tai uudistaisivat uskoa. Kyse on maasta ja auringosta, jotka antavat perustan myös kielelle:

Niiden pyhyys ei elä kertomuksesta (kuten kiinnittymällä Kristukseen), pikemminkin kertomus elää, Jumalan kuva elää näissä symboleissa, elementtien nykyisyydessä ja niitä vaalivassa kiitoksessa.⁹²

Tätä taustaa vasten voidaan ymmärtää runoelman nimen *Brot ja Wein*. Se, että leivän ja viinin rituaali on yhteinen sekä kristillisessä että helleenisessä maailmassa, ei perustu niiden ajattomaan merkitykseen. Pikemminkin on ajateltava niin päin, että sekä helleeniset että kristilliset kertomukset saavat kiittää olemassaolostaan leipää ja viiniä. Hegel viittaa *Phenomenologie*-teoksessaan saman suuntaisesti leivän ja viinin mysteeriin:

Viisauden alimmat koulut, nimittäin vanhat Cereen ja Bakhuksen eleusislaiset mysteerit palautuvat siihen, että ensin on opittava leivän syömisen ja viinin juomisen salaisuus.⁹³

Hölderlinin jumalhistorian mukaan kristillinen ehtoollinen on kuitenkin vain etäinen kaiku kreikkalaisesta Eleusis-rituaalista, jossa juhliittiin maan ja taivaan liittoa. Siksi hän ei puhu leivästä ja viinistä Kristuksen ruumiin ja veren merkkeinä, vaan maan ja taivaan lahjoina. *Brot ist der Erde Frucht* (VIII 137). Kreikkalaiset ajattelivat Demeter-jumalattaren opettamaa leipomistaitoa mahdollisuutena kestää vaikean talvikauden yli. Jokapäiväinen leipä, kuten kristillisessä rukouksessa sanotaan, ilmaisee samalla tavalla toiveen jatkuvuudesta. Säkeen jatko, *doch ists vom Lichte gesegnet* (VIII 137), viittaa siihen, että leipä tarvitsee maan lisäksi siunaavan valon.

⁹¹ "Die Himmlischen selbst sind kein unsterbliches An sich wie die Platonische Idee, sondern nur darum singen die Sänger von ihnen *mit Ernst*, ohne die eingespielte Glätte der Symbolik, weil sie *sonst* - also vor Zeiten - dagewesen sein sollen. Geschichte durchschneidet das Band, welches nach klassizistischer Ästhetik Idee und Anschauung im sogenannten Symbol verknüpft." (Adorno 1989, 465.)

⁹² "Ihre Heiligkeit lebt nicht von der Sage (etwa der Stiftung durch Christus), vielmehr lebt die Sage, lebt Gottes Bild in diesen Symbolen, in der Gegenwart der Elemente und in dem sie bewahrenden Dank." (Gadamer 1967, 40.)

⁹³ "die unterste Schule der Weisheit, nämlich die alten Eleusinischen Mysterien des Ceres und des Bacchus zurückzuweisen sind und das Geheimnis des Essens des Brotes und des Trinkens des Weines erst zu lernen haben." (Hegel 1970, 87-88.)

Viinissä jyrisee Zeus, Isä Eetteri, kuten seuraava säe ilmaisee: *Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins* (VIII 138). Viittaus jyrinään on välittömyyden ja merkin yhdistymisen hetken symboli. Tässä vaiheessa tuo jyrinä on tulkittavissa Zeun pojan, Dionysoksen syntymisen ääneksi. Kreikkalaisessa jumalmytologiassa Dionysos on salaman ja silmänräpäyksen lapsi. Näin siis jyrinä vahvistaa viiniin sisältyvän lupauksen välittömän ja dionyysisen ilon syntymisestä.

Runon loppuvaihe perustuu *darum*-sanalla alkavien virkkeiden anaforiselle toistolle: *Darum denken wir auch...* (VIII 139) *Darum singen sie auch...* (VIII 141). Lausepareissa rinnastetaan ajattelu ja runous. Ensimmäinen lause viittaa ajatteluun ja refleksioon mahdollisuutena vaalia jumalallista. Toinen lause viittaa laulamiseen, jota voi pitää välittömän luovuuden metonymiana. Romantikoille *singen* oli yleinen ilmaisu suoraan sydäimestä syntyvälle ja spontaanille ilmaisulle. Muutosta refleksiosta välittömyyteen, ajattelusta lauluun, painottaa myös persoonapronominin vaihtuminen; 'me ajatlemme' vaihtuu toteavaksi 'he laulavat'. On huomattava, että runon minä liittää itsensä ajattelevien joukkoon ja viittaa toisiin, jotka laulavat.

Viimeinen säepari nimeää hymnisen ylistyslaulun peruselementit: viinin-jumalan antaman oikean vireen, laulajat ja heidän ylistyksensä. Kaikesta huolimatta välittömän ylistyksen ja ajattelun jännite säilyy loppuun asti, sillä viimeisen säkeen *nicht eitel erdacht* (VIII 141) tuo mukaan ylistykseen sisältyvän refleksiivisen akordin.

Kokonaisuudessaan VIII elegian ensimmäinen vaihe kertoi välittömyyden ajan lopusta ja hengen ajan alusta, kun alkoi Kristuksen aika. Toinen vaihe kääntyi tarkastelemaan, mitä tämä hengen aika on: se on välittömyyttä karttavan ja merkeistä elävän ihmisen aikaa. Kolmas vaihe ylisti leipää ja viiniä maan ja taivaan konkreettisina lahjoina ja mahdollisuutena kestää poissaolon aikakauden yli.

DIONYSOS JA KRISTUS - IX ELEGIA

AINA MUUTTUVA JA AINA PYSYVÄ DIONYSOS

Viimeinen runo jatkaa aluksi edellisen runon päättävää ylistyksen motiivia, siihen viittaa runon aloittava *Ja!*-huudahdus. Kyseessä on ylistävä myöntö, joka sävyttää koko viimeistä runoa. Aiheena on se, kuinka lopulta päivä ja yö liittyvät toisiinsa. Hahmo, joka rinnastaa nämä vastakohdat yön ja päivän väliseksi liikkeeksi, on tulossa olemisen jumala, Dionysos.

*Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus,
Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf,
Allzeit froh, wie das Laub der immergrünenden Fichte,
Das er liebt, und der Kranz, den er von Efeu gewählt,
Weil er bleibet und selbst die Spur der entflohenen Götter
Götterlosen hinab unter das Finstere bringt. (IX 143-148)*

Kyllä! oikein he sanovat, hän sovittaa päivän yöhön,
liikuttaa taivaan tähtiä ikuisesti alas ja ylös,
aina iloisena, kuin ikivihannan kuusen neulaset,
joita hän rakastaa ja seppelettä, jonka hän on valinnut muratista,
koska hän jää ja tuo paenneiden jumalten jäljen
tänne alas jumalattomuuteen synkkyyden alle.

Ensimmäisen lauseen myöntämisen halu ilmaistaan vahvistaen, *sie sagen mit Recht* (IX143). Tarkoituksena on ylistämällä vahvistaa myyttiä Dionyoksesta, kuten hänen pappinsa (*sie*) tekevät. Näkökulma, josta käsin tätä myytin totuutta korostetaan, ei kuitenkaan ole runoilija-papin, vaan kuolevaisen (*unter das Finstere* IX 148).

Dionysosta ylistetään yön ja päivän sovittajana. Ensimmäinen yön ja päivän sovituksen metafora on tähtien valo, mutta kyseessä ei ole tähtitaivaan kuva visuaalisena valon ja pimeyden kirjona. Ilmaus *ewig hinunter, hinauf* (IX 144) painottaa tähtien kaksinaista tulossa ja menossa olemisen liikettä, se tekee tähdistä ikuisen tulemisen metaforan. Tähtien liikkeessä toistuu siis aiemmin esitetty Dionysoksen kaksinaisen tulemisen tavan motiivi.

Seuraavassa säkeessä siirrytään tähdistä luontoon: aivan kuin tähdet, jotka pysyvät tulemisessaan aina, myös kuuset pysyvät aina vihantina. Tämä siirtymä on johdonmukainen Dionysos-myytin kannalta. Dionysoksen kerrotaan kätkeytyvän sekä kuuseen että murattiin, koska ne säilyttävät vihreytensä myös talvella, kun muu kasvillisuus on kuollut.

Seuraava parisäe viittaa Dionysoksen ambivalenttiin luonteeseen sekä pysyvyyden että tulemisen jumalana: *er bleibet und...bringt* (IX 147). Dionysok-

sen tehtävä pysyvyyden ylläpitäjänä (*er bleibet*) vaikuttaisi oudolta, ellei häntä olisi edellä rinnastettu kuusten pysyvään vihreyteen. Yleensä Dionysos on esitetty levottomana ja kaikkea pysyvyyttä hävittävänä hahmona. Mutta nyt on kyse villistä luonnontilasta, johon Dionysos kätkeytyy ja asettuu pysyväksi. Tämä villeyks on samalla välittömyyttä, joka vetäytyy luontoon kaiken inhimillisen tuolle puolen. Tämä villeyks itse ei koskaan välity, vaan se on yhteydessä inhimilliseen vain lahjansa, luonnon antimien, kautta.

Jumalten lahjan saamisen motiivia seuraa heti refleктоiva käänne: lahjaa ei vain nautita, vaan lahja on myös merkki, joka täytyy tulkita. Näin siis Dionysoksen lahjoissa yhdistyvät merkki ja välittömyys; luonnonantien välittömyyteen sisältyy myös merkki. Kun muut jumalat ovat kadonneet, Dionysoksen lahjoissa on poistuneiden jumalten jäljet: *die Spur der entflohenen Götter bringt* (IX 147).

HESPERIAN LAPSET

*Was der Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt,
Siehe! wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists!
Wunderbar und genau ists als an Menschen erfüllet,
Glaube, wer es geprüft! aber so vieles geschieht,
Keines wirkt, denn wir sind herzlos, Schatten, bis unser
Vater Äther erkannt jeden und allen gehört.* (IX 149-154)

Mitä muinaisten laulu ennustikaan jumalten lapsista,
Katso! me olemme se, me, Hesperian hedelmä!
Ihmeellisesti ja täsmälleen se on täyttynyt ihmisissä,
uskokoon ken on kokeillut! mutta niin paljon tapahtuu
ja mikään ei vaikuta, sillä olemme sydämettämiä, varjoja, kunnes
Isä Eetteri tuntee jokaisen ja kuuluu kaikille.

Runon toisen vaiheen alku viittaa muinaiseen profetiaan, joka kertoo lasten jumalasta. Vanhan Testamentin kaltaiset 'vanhat laulut' sisältävät profetian, joka herättää kiihkeän vaiheen. Seuraavan lauseen puhutteleva huudahdus *Siehe!* ja epistrofi (*wir sind es, wir* IX 150) perustuvat Vanhan Testamenttiin. Se viittaa Jeremiaan profetiaan: "Katso, päivät tulevat, sanoo Herra", mutta tulevaisuuden sijaan puhutaan nykyisyydestä. Samalla profetia ilmaistaan antiikin näkökulmasta, olemme 'Hesperian hedelmä' ja nykyinen moderni aika on tämän antiikista heijastuvan profetian täydellinen toteutuma: *Wunderbar und genau* (IX 151).

Seuraavassa vaiheessa huomio kääntyy taas olemisen unohtumisen kokemukseen, kerrotaan, kuinka mikään ei vaikuta tässä pitkästyneisyyden ja varjomaisen olemisen ajassa (*keines wirkt, wir sind Herzlos, Schatten* IX 153).

Virke kääntyy aikakauden muutoksen odotuksen suuntaan seuraavassa ilmaisussa, kun viitataan hetkeen, jolloin jumala tuntee jokaisen ja kuuluu kaikille: *erkannt jeden und allen gehört* (IX 154). On huomattava, kuinka tarkasti tuossa huomioidaan jumalan suhde ihmiseen (*erkennen*) ja ihmisen suhde jumalaan (*gehören*). Samalla paljastuu yksilön ja yhteisön (*jeden und allen*) yhteenkuuluvuus. *Und*-konjunktio korostaa, kuinka polaariset termit: 'yksi' ja 'kaikki pidetään yhdessä. Kuten III elegiassa viitattiin, (*allen gemein, doch jeglichem ...eigenes* III 45) yhteisöllisyys ei ole utopiaa, vaan olemassa olevaa, mutta kätkeytynyttä. Jumalalle kuuluminen ei siis ole vain subjektin kokemus, vaan se on myös yhteisöön kuulumista.

VALO JA MAA

*Aber indessen kommt als Fackenschwinger des Höchsten
Sohn, der Syrier, unter die Schatten herab.
Selige Weise sehns; ein Lächeln aus der gefangnen
Seele leuchtet, dem Licht tauet ihr Auge noch auf.
Sanfter träumet und schläft in Armen der Erde der Titan,
Selbst der neidische, selbst Cerberus trinket und schläft.* (IX 155-169)

Mutta sillä välin saapuu soihdunkantajana Korkeimman poika, syyrialainen, tänne varjojen alle.
Autuaat viisaat sen näkevät, hymy loistaa vangitusta sielusta, valo sulattaa vielä sen silmät.
Lempeämmin uneksii ja nukkuu Titaani maan käsivarsilla, itse kateellinen, itse Kerberos juo ja nukkuu.

IX elegian viimeisen vaiheen aloittava *Aber indessen* (IX 155) viittaa siihen, mitä tapahtuu tänä väliaikana. Aiemmin VI elegiassa esitetty jumalten paluun kaksinaisuus, luonnossa tapahtuva huomaamaton paluu ja jumalten ilmestys, korostuu vielä runoelman lopussa. Ensimmäinen jumalten paluun esitys on profetia: *Selige Weise sehns* (IX 157). Tämä jumalten tulemisen muoto on alusta lähtien kontrolloitu, sitä ei esitetä suoraan, vaan profeettojen näkemänä. Viittaus autuaitten näkemiseen on alluusio *Matteuksen evankeliumiin* "Mutta autuaat ovat teidän silmänne..." (Matt.13.16) Silmiin liittyy myös myöhempi jumalan tulemisen metafora: *dem Licht tauet ihr Auge* (IX 158), ilmaisu on kaksinainen, koska *tauen* viittaa toisaalta silmien sulamiseen, toisaalta kyyneltymiseen. Kyse on samanaikaisesti liian voimakkaasta kirkkaudesta, joka sulattaa silmät ja toisaalta jälleennäkemisestä. Kristillisen autuaitten näkemisen lisäksi ilmaisuun sisältyy alluusio Platonin tapaan ilmaista autenttinen näkeminen valoon katsomisena. Platonin kautta luettuna tämä autenttinen näkeminen on samalla muistamista ja silmät kyyneliin tuovaa jälleennäkemistä.

Tämän jälkeen jumalasta puhutaan helleeniskristillisin ilmaisin: hän on yhtä paljon Kristus kuin Dionysoskin. Molempien tunnusmerkit vaihtelevat, esimerkiksi *Der Fackelschwinger* IX 155) viittaa sekä Dionysokseen että Kristukseen. Samalla paljastuu I elegian avauksen merkitys, siinä kerrottiin vaunujen poistuvan soihtuineen. Ilmestyksen vaunut on klassinen ratkaisevan hetken metafora, aina Hesekielin tulivaunuista kreikkalaiseen Zeun vaunuihin, jotka kumisevat salamoivan taivaankannen yli. Runoelman alussa nuo ilmestyksen vaunut poistuivat, ja tapahtuma esitettiin siten, että lukijalla ei ollut edellytyksiä huomata sitä. Runoelman lopussa esitetään lupaus, että soihdunkantaja tulee takaisin.

Viimeisissä säkeissä äänteellinen soinnutus korostuu lähes virtuosimaisesti. Erityisesti alkusointujen vuorottelu (*Seelige... Lächeln ...Seele... leuchtet... Licht... schläft.*) lopettaa runoelman klassisesti siten, että merkitys kätkeytyy äänteelliseen leikkiin.⁹⁴

Kokonaisuudessaan pitkin runoelmaa toistunut yö-valvominen ja virkeys (*schlummerlos*) kääntyy lopuksi päin unta ja tiedottomuutta. Samalla viimeinen säepari kääntää valon ja ilmestyksen ylistyksen lopulta maahan ja unohdukseen päin. Titaani ja Kerberos nukkuvat kumpikin omalla tavallaan; edellinen leivän ja jälkimmäinen viinin rauhoittamana. Molemmat ovat vaaran ja tuhon figuureja, jotka kuvataan nyt jumalten taltuttamina. Nukkuva Titaani on Tyfon Maan poika. Pindaroksen *Pythia* I:ssä kerrotaan, kuinka Tyfon nukkuu voimattomana Maan sylissä, Etnan tulivuoren alla. Kerberos puolestaan on jumalten lahjan vastafiguuri, kateuden henki (*neidisch*). Nyt kuitenkin jumalallinen viini on saattanut hänet tiedottomaan tilaan. Horatiuksen eräässä oodissa ylistetään Bakkhusta samasta syystä. Vaarallinen Kerberos heiluttaa siinä häntäänsä ja on muuttunut ystävälliseksi viinin vaikutuksesta⁹⁵.

⁹⁴ Schmidt 1968, 168.

⁹⁵ "Lauhkeena vallan sun näki Kerberos/ kultaisin sarvin loistavin, liehien/ hännällä kilmin kielin nuoli/ poistuvan jalkoja lempeästi." (Horatius *Od* 2, 19, 29-32. suom. Teivas Oksala.)

II MYYTTI JA ANTIIKKI VARHAISROMANTIICASSA

 MYYTIN JA AJAN SUHTEESTA

Myytti -sanan sisältö on varsin hajanainen. Siitä voidaan puhua täysin vastakkaisilla tavoilla: sekä ennakkoluulona että viisautena. Nämä kaksi käsitystä heijastavat ennenkaikkea valistuksen ja romantiikan välistä kiistaa myytin luonteesta. Kun myytistä puhutaan totuutena, tarkoitetaan usein romanttista käsitystä tiedosta, joka on unohtunut. Kun myytistä puhutaan uskomuksena ja ennakkoluulona, siinä kaikuu valistuksellinen pyrkimys menneisyydestä vapaaseen järjen käyttöön. Tämän mukaisesti myyiksi on sanottu kaikkea kyselemättömästi totuutena pidettyä uskomusta. Näiden vastakkaisten myyttiin liittyvien käsitysten taustalta voi löytää erilaiset oletukset tiedon luonteesta. Myytin teoria on yhä kiinni tässä valistuksen ja romantiikan dilemmassa.¹

Kun käsittelen seuraavassa myytin ja ajan suhdetta, pyrin välttämään ansaa, joka syntyisi järjen ja myytin vastakkain asettelusta. Tavoitteenani on pitää ne yhdessä ja johdonmukaisesti olla erottamatta myyttiä erilliseksi tutkimuskohteeksi järkeen nähden. Tällä tavalla pyrin ensin tarkastelemaan myyttisen ajan ja historiallisen ajan eroa ja yhteneväisyyttä, joka huipentuu *mythoksen* ja *logoksen* välisen suhteen tarkasteluun. Toisessa vaiheessa siirryn käsittelemään varhaisromantiikkaa ja pyrkimystä yhdistää myytti ja järki ns. uudessa mytologiassa. Vasta lopuksi, ja koko tätä taustaa vasten, tarkastellaan Dionyososta 'tulemisen jumalana' varhaisromantiikassa. Silloin myytin ja järjen suhde ilmaistaan apollonis-dionyysisenä jännitteenä.

¹ Hans Blumenbergin mukaan myytin teoria on hedelmättömällä tavalla juuttunut valistuksen ja romantiikan vastakkaisuuteen. Hän on pyrkinyt kehittämään ei-romanttisen vaihtoehdon valistuksen käsitykselle rationaalisuuden ja myytin suhteesta. (Blumenberg 1985, 60.)

1. MYYTIN JA JÄRJEN ERO

Pyrkimyksenäni on siis purkaa seuraavaa myyttiin liitettyä vastakkaisuutta: romanttisen käsityksen mukaan myyttiin kätkeytyy totuus ja valistuksellisen käsityksen mukaan myytti on taantuma. Tavoitteena on näin ymmärtää varhaisromantiikkaa, sen suhdetta valistukseen ja myyttiin.

Myytti voi uhata järkeä vain silloin, kun se on lumoavampaa kuin tieto. Myytissä vaikuttaa kertomuksen lumo; se että tarina vaikuttaa kuulijaan faktaa tehokkaammin. Yksinkertaisin myytin määritelmä ilmaisee vain sen, että myytti on kerronnallinen muoto, tarina. Myytti siis muodostaa narratiivisen totuuden; se on kertomustietoa ja miellyttävämpää omaksua kuin pelkkä fakta. Myytti lumoo, ja nimenomaan esteettisyytensä vuoksi se on illuusiottoman järjen vastaista. Periaatteessa myös järjen totuudet voivat esiintyä lumoavan tarinan muodossa, samalla kuitenkin tarinan lumo tekee tästä totuudesta kyselemättömän. Järjen ja myytin yhdistäminen on siis toisaalta mahdollista ja toisaalta mahdotonta.

Keskeisenä kysymyksenä tutkielmassani on kuitenkin myytin ja ajan suhde. En tarkoita vielä temporaalisuutta, enkä ajallisuutta, vaan historiallista 'aikaa'. Myyttinen menneisyys poikkeaa historiallisesta siinä, että se sijoittuu epämääräiseen menneisyyteen. Tämän eron taustalla on ehkä tärkeimpänä ja vaikeimmin ajateltavana seikkana myytin *arkhe*, alkuperä. Syntymyytti esittää, kuinka todellisuus muodostui; se on kertomus arkaaisesta kaudesta, joka vaikuttaa kaikkeen myöhempään. Tällöin on kyse jatkuvasti vaikuttavasta ja ikuisesta, mutta aina uusissa muodoissa toistuvasta alun vaikutuksesta. Historia puolestaan välttää kokonaan esittämästä näin absoluuttista alkua, mutta myytti, kertoessaan tästä arkaaisesta alusta lankeaa samalla muinaisuuden nostalgiaan.²

Myytti on negatiivisessa mielessä arkaainen myös siksi, että sen esittämä alkuperäisyys leimaa kaiken myöhäisemmän merkitykseltään toisarvoiseksi. Myytin arkaaisuuteen viitataan, kun myyttiä pidetään regressiivisenä muotona, yriyksenä palauttaa vanhentuneita muotoja nykyisyyteen. Tältä kannalta myyttiin kätkeytyy ikuisiksi muodostuneita ennakkoluuloja.³

² Arkaismin sanotaan johtuvan kaipuusta alkuperäiseen eheyteen, pois teknisen aikakauden epäaitoudesta. Arkaismin suosiota kertoo Gianni Vattimon mukaan esimerkiksi Heideggerin ontologisten tai Levi-Straussin strukturalististen analyysien kyseenalainen käyttö arkaistisen konservatiivisuuden palveluksessa. (Vattimo 1994, 43-44.)

³ Jürgen Habermas luonnehtii myyttiä emansipaation vastakohtana: "Valistus olisi onnistunut, mikäli loittoneminen alkuperästä merkitsisi vapautumista. Myyttinen ote osoittautuu kuitenkin pidätteleväksi; se viivyyttää tavoiteltua emansipaatiota, pidentää vankeudeksikin koettua sidosta alkuperään." (Habermas 1987,167.)

On useita syitä rajoittua tutkielmassani käsittelemään myyttiä vain antiikin kreikkalaisten kautta. Varhaisromantiikassa kiinnostus myyttiin koski erityisesti antiikkia. Tosin myös kristilliset, kansalliset ja itämaiset kertomukset kokivat tuolloin voimakkaan renessanssin. Kreikkalaiset myytit olivat kuitenkin keskeisimpiä, paitsi Hölderlinille, myös koko tuolle sukupolvelle.

Tämän empiirisen syyn lisäksi on myös filosofiset syynsä pitäytyä tässä yhteydessä vain kreikkalaiseen myyttiin. Itse myytin käsite periytyy kreikkalaisten sanasta *mythos*. Samoin kun on olemassa vain tulimainen tuli, samoin on vain kreikkalainen *mythos*, kuten Heidegger sanoo: "On vain 'yksi' *mythos*, nimittäin kreikkalaisten *mythos*." ⁴ Tätä ei tule ajatella niin, että vain kreikkalaiset tuntisivat aidon myytin; kyse on pikemminkin myytin käsitteestä jonka valossa nykyisinkin tuota asiaa ajattelemme.

Voidaan ajatella, että sanaan myytti sisältyvä merkityshorisontti on jollain tavalla avattu juuri Kreikassa. Siksi se ei ole universaali, vaan eurosentrinen käsite. Samalla tulee kuitenkin ongelmaksi, kuinka moderni ja monikulttuurinen myytin käsite eroaa *mythoksesta*, ja mitä tämä muutos kertoo eurooppalaisesta historiasta. Siksi pyrin välttämään universaalien myyttikäsitteen totalisoivia vaaroja tavoittelemalla enemmän kreikkalaisen *mythoksen* suuntaa.

Valistuksen ja romantiikan välistä jännitettä voidaan tarkastella kreikkalaisesta *mythoksen* ja *logoksen* suhteesta projisoituvana kiistanä. Aristoteles tosin ehdotti *philosophoksen* rinnalle *philomythosta*, niin että totuuden rakkauden rinnalla suosittaisiin myös rakkautta ihmeellistä kohtaan.⁵

Jännite selkeän järjen ja aavistelevan mielikuvituksen välillä koskee koko eurooppalaista tiedon käsitystä. Mielikuvituksen ajatellaan olevan lähempänä myyttistä ajattelua, kun taas tieteellistä ajattelua sanotaan luonteeltaan demytologisoivaksi.

Usein puhutaan varhaisromantiikan pyrkimyksestä yhdistää järki ja myytti. Myös tämän pyrkimyksen esikuva on kreikkalainen, sillä taustalle on ajateltava kreikkalainen *logos* ja *mythos*. Varhaisromantiikan kauden filosofit aina Kantista Schlegeliin muuntavat valistuksen traditiota ja avaavat uusia mahdollisuuksia romantiikalle. Kovin harvoin enää esitetään, että myyttien legitimaatio varhaisromantiikassa olisi suora vastareaktio valistuksen järjen korostukselle.⁶

MYYTTIN JA HISTORIAN SUHTEESTA

⁴ "Es ist nur 'ein' Mythos, nämlich der Mythos der Griechen" (Heidegger 1982, 89.)

⁵ Blumenberg 1985, 26.

⁶ sama 60.

Myyttisiä muotoja pidetään usein ajallisuuden vastakohtana, joko ajattomina totuuksina, tai sitten kertomuksina ennen historiaa ja aikatietoisuutta. On sanottu, että vasta historia merkitsee tradition ymmärtämistä ajalliseksi. Näin myytissä tietoisuus vielä uinuisi ajattomassa tilassa, muuttumattomassa maailmassa ja myytin rikkoutumattoman taian piirissä. Esimerkiksi Habermas pitää historiaa differentioitumisen ja myyttiä totalisoitumisen termpporaalisena prosessina⁷. Näin ollen historia olisi ajallisuuden tunnustamista, kun taas myytti edustaisi paluuta autoritaarista muuttumattomuutta korostaviin käsityksiin. Näin tehdään vakuuttava ero historian ja myytin välille asettamalla historia ylivertaiseksi kertomukseksi myyttiseen kertomukseen nähden. Myyttiä lähellä oleva sankaritaru (*Saga*) on kuitenkin jo historiallinen. Siksi onkin kysyttävä, kuluuko myytti kuitenkaan ihmiskunnan historiattomaan lapsuuteen, ja tilaan vailla tietoisuutta ajasta?⁸

Myös myytteistä, jotka kertovat sankareiden sijaan jumalista, voi löytää historiallisista muutoksista kertovia piirteitä. Kosmogoniset myytit, eli maailman synty tarinat kertovat tapahtumasta, joka perustaa ajan. Kertoessaan, kuinka maailma syntyi, ne viittaavat juuri siihen, kuinka ikuisuus muuttuu ajaksi. Syntymyytit kertovat siitä, kuinka maa erkani taivaasta, miten aika nousi ikuisesta merestä, tai mikä voima aiheutti vuodenaikojen vaihtelun, tai miksi vanhemman sukupolven tulee väistyä nuoremman tieltä.

Kreikkalaisten kosmogonisiin myytteihin kuuluvan Kronoksen tarinan eräästä versiosta löytyy piirteitä aikatietoisuuden synnystä. Tarina kertoo, kuinka Kronos hyökkäsi isäänsä Uranosta vastaan, koska tämä oli nujertanut ja pakottanut lapsensa maan alle. Kronos leikkasi sirpillä Uranoksen sukuelimen irti. Pudonneista veripisaroista syntyivät gigantit. Mereen pudonneen falloksen siemennesteestä syntyi Afrodite. Itse Kronoksesta tuli kuningas, hän nai siskonsa Rhean ja heidän lapsistaan syntyivät Olympoksen jumalat. Lopuksi tarina kertoo, kuinka Kronos puolestaan sai pelätä oman aikansa loppumista, että joku lapsista syrjäyttäisi hänet. Siksi Kronos

⁷ Habermas kiteyttää näkemyksen, että tietoisuus ajallisuudesta merkitsee siirtymää myytistä historiaan. "Ernen pitkää perinteinen maailmankuva ajallistetaan ja sitä itseään voidaan tarkastella muuttuvana maailmaa koskevana tulkintana." (Habermas 1984, 173.)

⁸ Vaikka Habermasin käsityksen taustalla vaikuttavan 'historian metafysiikan' sanotaan olevan lopussa, se ei merkitse paluuta myyttiin. Pikemminkin myytin ja historian jännite on korostumassa, mutta niiden välinen ristiriita vaikuttaa edelleen ratkaisemattomalta. Vattimon mukaan teoriat myytistä sortuvat yhä historian edessä, koska "niissä ei ole ratkaistu jokaisen myyttiä koskevan käsityksen taustalla vaikuttavaa historianfilosofian ongelmaa." (Vattimo, 1994, 42.)

Samalla kuitenkin historia itse alkaa omaksua myytin piirteitä kertoessaan 'historian alusta' ja aikatietoisuuden synnystä. Siksi on käsiteltävä tarkemmin kysymystä, voiko historian ja myytin eroa luonnehtia kahden erilaisen aikakäsityksen väliseksi.

söi omat lapsensa. Vain Zeus pääsi pakoan, kunnes hän aikanaan hyökkäsi isäänsä vastaan ja vapautti Olympoksen jumalat.⁹

Kronoksen tarina kertoo siis syntymyytin, jonka voi tulkita ilmaisevan ajan nousua esiin maan alta, tiedottomuudesta. Tietoisuuden herääminen esitetään isänmurhana, jossa isä Uranoksen aika on ikuista ja pysähtynyttä. Koska jumalat ovat ikuisia, sukupolvet eivät voi vaihtua luonnollisen ajan kulun seurauksena, vasta murha mahdollistaa muutoksen. Tämän jälkeen aika alkaa edetä ja muodostaa jumalten aikakausia, ja näin tavallaan kerrotaan muuttuvan ajan synnystä. Tarina siitä, kuinka Kronos murhaa isänsä, ja kuinka Kronos itse puolestaan tulee poikansa Zeun murhaamaksi, kertoo siis historiasta jumalten avulla.

Varhaisromantiikassa Schelling tulkitsi tuota myyttiä siten, että Kronoksen valta merkitsi aikaa muodostavan periaatteen muuttumista, jossa oleminen korvautui kronologialla. Schellingin mukaan Kronoksen isänmurha merkitsi pelkän olemisesta muodostuvan ajan kieltämistä, ja aikaa luovaksi periaatteeksi tuli vaikutusten ketju.¹⁰

Myytti Kronoksesta sisältää myös vaiheen, joka on edelliseen nähden ristiriidassa. Sen mukaan hän pakeni Italiaan, ja loi sinne kulta-ajan. Yllättäen juuri Kronoksen hallitsemaa aikaa nimetään arkaaisiksi kulta-ajaksi; ikuisen nuoruuden ja hedelmällisyyden ajaksi, joka vallitsi aikojen alussa. Tässä vaiheessa hän ei olekaan 'kronologisen' tehokkuuden jumala, vaan itseasiassa myyttisen ajan jumala.¹¹ Ajan luonteesta kertova Kronos-myytti on historian siis vastakohta vain kulta-aikaan viittaavalta osaltaan. Schellingin mukaan Kronoksen muuttuminen kertoo tietoisuuden muutoksesta; kapinallisesta on tullut onnellisen ajan Kronos, koska hän on löytänyt hedelmällisen suhteen maahan.¹²

Myyttinen aika ja historiallinen aika asetetaan toistensa vastakohtiksi vain silloin, kun myytit sijoitetaan esihistorialliseen menneisyyteen. Näin käsitteellinen ongelma myytin ja historian välillä ratkaistaan nimeämällä myytti reliikiksi, ennen siirtymistä todellisen historian piiriin.¹³

⁹ Versnel 1988, 136-137.

¹⁰ Schelling esitti mytologia -luennoissa historiallisen tietoisuuden prosessiksi Uranoksesta Kronokseen ja lopulta Zeukseen. Muutosta olemisen periaatteesta vaikutuksen periaatteen ilmentää ensimmäinen taistelu, eli Kronoksen hyökkäys isäänsä Uranosta vastaan. (Schelling 1992, 248.)

¹¹ Versnel 1988, 125.

¹² Schelling 1992, 249.

¹³ Käsitys, jonka mukaan myytti on objektiivista ajattelua edeltävää, ihmismielen lapsuuteen kuuluvaa olettaa, että myytti on modernina aikana jo ohitettu. Vattimon mukaan tällainen teoria myytistä on "muotoiltu historian evolutionistisen metafysiikan käsitteistön horisontissa, ja nykyään tämä horisontti on kadonnut. Tästä syystä myöskään teoriaa myytistä ei enää onnistuta muotoilemaan täsmällisesti." (Gianni Vattimo 1994, 41-42.)

Kuitenkin sekä myytti, että historia kertovat menneisyydestä. Historian ja myytin ero on sanottu sitä, että historia perustuu tietoon ja myytti taruun. Tämä ero on kuitenkin hämärä, sillä myytti ja historia ovat molemmat kertomusrakenteita. Etymologisesti sekä *mythos* että *historia* viittaavat tarinaan. Niiden suhde on siis paradoksaalinen: myyttiä ei voi palauttaa historiaan, mutta samalla sitä ei voi erottaakaan historiasta.¹⁴

¹⁴ Myytin ja historian yhdistäminen edellyttää kestävämpiä apriorisia oletuksia faktisista tapahtumista. Toisaalta myytin ja historian erottaminen ei tee oikeutta dokumenttien ja myyttien yhteisille piirteille. (Sourvinou-Inwood 1988, 215.)

PLATONIN MYYTTI AJAN SYNNYSTÄ

'Ajan' käsitteen kannalta historiallinen aika ja myyttinen aika eroavat kiinnostavalla tavalla. Tämä tulee selkeästi ilmi Gadamerin länsimaista aikakäsitystä käsittelevässä artikkelissa *Die Zeitanstauung des Abenlandes*,¹⁵ jonka kautta tulkitsen seuraavassa Platonin myyttiä ajan synnystä.

"Mitä aika yleensä on?" Gadamerin teesi on, että tällaisen kysymys koskee vain historiallista, mutta ei myyttistä aikaa. Hänen teesinsä koskee modernia oletusta ajan luonteesta jonain yleistettävänä lakina. Tämä laki pätee vain historian, mutta ei myytin kohdalla.

Kysyttäessä myyttiin sisältyvää käsitystä ajasta, olisi siis tehtävä oikeutta myytin toiseudelle historiaan nähden. Vastaus kysymykseen "mitä aika yleensä on?" tavoittelee yleispätevää vastausta. Kun historia muodostaa käsitteellisin keinoin tarkkaa käsitystä menneisyydestä, sen periaatteena on luoda aina tarkistettavissa olevaa tietoa. Mutta ehdot, joiden perusteella tämä menneisyyden arkisto voi olla tarkka, edellyttävät menneisyyden erilaisten muotojen tuomista yhden systeemin piiriin. Menneisyys voidaan koodata eri ajankohtiin vasta, kun sen ajatellaan noudattavan neutraalia aikaa, silloin ei kysytä, mitä esimerkiksi Kronos -myytti kertoo, vaan mikä oli se historiallinen aika johon se kuuluu.

Myytti voi kertoa ajan synnystä, kuten Kronoksen tarina, mutta yleispätevästi myyttistä aikakäsitystä se ei voi muodostaa. Menneisyyden erilaiset muodot säilyvät myyteissä erilaisina. Käsitteellinen universaalista myyttisestä ajasta on myöhemmin luotu, historiallisen ajan nostalginen vastakohta.

Gadamer painottaa sitä, että myytti on irrallaan ajan yleiskäsitteestä. Hän lukee tältä kannalta Platonin *Timaiokseen* sisältyvää kertomusta ajan synnystä.¹⁶ Platon aloittaa kertomuksensa sanomalla, että aikaa ei ollut ennen kuin demiurgi oli luonut universumin. Ensin oli vain ikuisuus, mutta ei lainkaan elämää. Ikuisen elämän luominen oli mahdotonta jopa demiurgille, sillä se mikä ei katoa, sitä ei voi luodakaan. Siksi demiurgi tyytyi vain jäljittelemään ikuisuutta, ja tämä teki ajan tajun mahdolliseksi. Samalla kun ajasta tuli vain ikuisuuden epätäydellinen muoto, myös elämä ymmärrettiin varjomaisena ikuisen olemisen jäljittelynä.

Platon asettaa matematiikan ja ajan analogiseen suhteeseen kertoessaan edelleen, että aika muodostaa mimeettistä suhdetta ikuisuuteen jäljittele-

¹⁵ Gadamerin hermeneutiikan eräs keskeisimpiä seikkoja on tunnetusti kysymys traditiosta ja sen merkityksestä. Myös kysymys myytin ja historian suhteesta sijoittuu tähän Gadamerin tapaan ajatella tradition luonnetta. Tässä tekstissä hän tarkastelee Platonin aika-myytin avulla myytin ja historiallisen ajallisuuden yhteisiä ja eriäviä piirteitä. (Gadamer 1977, 17-33.)

¹⁶ Gadamer 1977, 21-24.

mällä universumin säännöllisiä liikkeitä. Toisin sanoen säännönmukaisuus esitetään ikuisuuden jäljittelyn tavaksi:

Niinpä hän päätti luoda ikuisuuden liikkuvan kuvan, ja saattaessaan järjestykseen taivaallisen maailman hän tästä ikuisuudesta, joka pysyy aina yhdessä, teki lukujen määräämässä järjestyksessä ikuisesti liikkuvan kuvan, sen, mitä olemme tottuneen nimittämään ajaksi.¹⁷

Tähän myyttiseen esitykseen punoutuu samalla matemaattinen ajan määritelmä, joka kertoo länsimaisen aikakäsityksen luonteesta. Kun aika universalisoitiin ja yleinen ajan käsite syntyi, samalla mahdollistui sen matemaattinen tarkastelu. Platonin tarinan voi siis tulkita ajan yleiskäsitteen myyttiseksi esitykseksi. Se on tarina matematiikan suhteesta aikaan, kertomus siitä, kuinka ikuisuuden idea sisältyy lineaariseen aikakäsitykseen. Taivaankappaleet ovat ajan ja sen ikuisen esikuvan välittävänä tekijänä, kuten Platon kertoo: ne ovat "ikuisuutta jäljittelevän ajan muotoja ja joilla on lukusuhteiden määräämä kiertoliike."¹⁸

Miksi Platon puhui ajan synnystä? Ilman syntymyytin tarkastelua tarina ajan säännönmukaisuudesta jäisi pelkästään kiinnostavaksi kuvaukseksi siitä, minkä moderni ihminen niin sanotusti tietää jo. Mutta tarina siitä, kuinka tämä laki syntyi, tekee Platonin myytistä enemmän kuin jo tiedetyn kuvitusta. Myyttinen tarina ei kerro pelkkää maailman toimintaperiaatetta, vaan se kertoo ennenkaikkea tarinan siitä, kuinka tämä toimintaperiaate syntyi. Gadamerin mukaan ratkaisevaa on se, että ajalla sanotaan olevan esikuva, jota se jäljittelee. Platon kertoi siis, kuinka aika perustuu representaatioon: aika on demiurgin representaatio ikuisuudesta. Nimenomaan ajan laskettavuus edellyttää ensin kohteensa representaatiota tietyn hahmoksi, siksi "aika on ikuisuuden liikkuva kuva", jonka demiurgi on tehnyt. Se, että tämä representaatio pyrkii universaaliin ja tarkkaan selitykseen ajan luonteesta avaa samalla tieteelle mahdollisuudet.

Platonin myytin avulla voi ymmärtää historiallisen aikakäsityksen ja ajan syntymyytin erilaisuuden. Sama tarina voidaan tulkita kahdella eri tavalla. Ensinnäkin siinä kerrotaan, kuinka historia tulee mahdolliseksi: platoninen ajan representaatio mahdollistaa ajan kaikkien kohtien sijainnin laskemisen, sen myötä mahdollistui myös tarkka paluu menneisyyteen.

Lineaarinen aikakäsitys operoi, Platonia mukaillen, jäljittelemällä ikuisuutta. Lukujen loputtomuus on eräs ikuisuuden representaation tapa. Tässä ajan ja lukujen loputtomuuden mallissa laskeminen ei ole ongelma, ratkaisematta jää vain kysymys, mistä aika alkaa ja mihin se loppuu. Kuten Gadamer sanoo, kysymys ikuisesta jatkuvuudesta ei ole ajattelun on-

¹⁷ Platon, *Timaios* 37d, 1982, 179.

¹⁸ sama, 38a 1982,180.

gelma, mutta kysymys ajan alusta ja lopusta uhkaa tätä ajan representatiota:

Sillä henkemme ja esityskykymme voima perustuu pelkästään siihen, että voimme ajatella äärettömästä käsin, mutta samalla ajattelu törmää vasten ajattelematonta rajaa, joka on silti laki: loppu ja alku.¹⁹

Millä perusteella aloittaa ajanlasku? On kuvaavaa, että tätä perustetta ei ole historiassa itsessään, vaan sitä varten tarvitaan myytti Kristuksen syntymästä. Tällä myytillä ei ole kuitenkaan muuta kuin kiintopisteen funktio: sen perusteella ajanlaskun voi aloittaa. Näin siis myytti nimeää tapahtuman, josta lähtien aika kulkee ja sen eteneminen on periaatteessa loputon. Se ei voi koskaan erkaantua niin kauas, että lähtökohta unohtuisi.²⁰

Kun myytti kertoo ajan synnystä ja lopusta, se totalisoi ajan oman kertomuksensa mukaiseksi. Mutta Blumenbergin mukaan myös ajan demytologisoinnissa on sama vaara, koska se tapahtuu historian edellyttämän ajan yleiskäsitteen perusteella. Mikäli myytin purkaminen käsittelee myytin ajallisuutta universaalin näkökulmasta, se ei voi huomioida myytin partikulaarisuutta.

Universaali ajan käsite ei tavoita myyttiseen kertomukseen liittyviä ajan ja paikan distinktioita. Siksi myyttisen ajan yleiskäsitettä ei voida muodostaa. Aina kun myytin ajasta tehdään tutkimuskohde, aika on käsitteellisesti siirrettävä myytille vieraaseen kategoriaan. Vaikuttaisi siis siltä, että myytin temporaalisuutta ei olisi lainkaan mahdollista tulkita ja myytit olisi jätettävä oman lumonsa piiriin. Gadamer ei päädy kuitenkaan näin helppoon ratkaisuun. Hän varoittaa ajan yleiskäsitteen soveltamisesta myyttiin, mutta samalla hän kieltää myös uskomasta myytin totuuteen sellaisenaan. Gadamer sanoo:

Ajan olemisesta ei siis voinut tehdä teemaa käsitteen avulla. Myöskään uskonnollisen tai myyttisen tekstin tulkinta ei voi jäädä uskonnolliseen tai myyttiseen vastaukseen. Sillä käsitteellisyys, jonka avulla tulkitsija käy tekstiin käsiksi on määrittävää sille, mitä hän ymmärtää.²¹

¹⁹ "Denn die Kraft unseres Geistes und unsere Vorstellungsmöglichkeiten bestehen zwar gerade darin, dass wir in Unendliche hinausdenken können, aber eben damit stösst das Denken gegen undenkbar Grenzen, die dennoch gesetzt sind: Ende und Anfang." (Gadamer 1977, 17.)

²⁰ Tällainen ajanlasku harmonisoi historiaa. Kerrotaan, että apostoleita ei kiinnostanut tämä Kristuksen syntymähetki vaan yhtymäkohdat *Vanhaan Testamenttiin*. Vasta 300 l. alussa kirkon historiografian perustaja Caesaran Eusebius asetti pelastustarinalle tarkan alun. Mallina oli Rooman imperiumin tapa laskea aikaa keisarin mukaan. (Blumenberg 1985, 100.)

²¹ "Das Sein der Zeit wird doch nicht mit den Mittel des Begriffs zum Thema gemacht. Auch die Interpretation religiöser oder mythischer Texte kann nicht als eine religiöse oder

Tämän sitaatin taustalla on Gadamerille keskeinen ajatus hermeneuttisesta kehästä. Pelkästään jo tapa asettaa käsitteiden avulla kysymys myyttisestä ajasta määrää sen, mitä kohteesta voi saada esille. Kaksi ilmeisintä vaaraa myyttisen ajan suhteen ovat siis toisaalta sokeus ja toisaalta lumoutuminen: sokeus myytin sisältyvän kertomustiedon toiseudelle, tai sitten kyselemätön lumoutuminen eräänlaiseen eksoottisuuteen.

Gadamer puhuu kuitenkin vain myytin erilaisesta tiedon muodosta, osoittaakseen näin länsimaisen aikakäsityksen rajan. Hän ei käsittele myyttiä eurooppalaiseen historiaan sisältyvänä seikkana. Historiallisena aikana myytti ei voi olla riippumaton modernin ajan tiedon muodosta. Myyttisten tarinoiden alue on välttämättä suhteessa käsitteellisesti ymmärrettyyn maailmaan. Gadamer tyytyy vain viittaamaan siihen, että länsimainen historia on käsitteellisen ajattelun tie ja myytillä on merkityksensä pääasiassa sen ohessa, fiktiivisellä alueella.

MYYTTI JA AJAN YLEISKÄSITE

Nyt voidaan palata alussa esitettyyn kysymykseen myytin ja ajan yleiskäsitteen suhteesta. On usein esitetty, että historiallinen aika on lineaarista ja myyttinen aika on syklistä. Siinä missä lineaarinen aika ottaa mallinsa kosmoksesta, siinä myyttisen ajan sanotaan mukailevan luonnon kierto-kulkua. Tämä ero ei ole kuitenkaan riittävä: ajan syklisyydestä puhuminen perustuu myös ajan yleiskäsitteelle, se vain on muodostettu luonnon perusteella. Gadameria mukaillen sanoa, että puhe ajan syklisyydestä tai lineaarisuudesta ovat molemmat *kronologia* ja Kronos -jumalan vaikutuspiirissä. Samalla on huomattava, että syklinen aikakäsitys ei lainkaan ilmaise sitä, mikä myytin ajassa olisi olennaista. Siksi Gadamer varoo tarkasti antamasta myytille syklisen ajan leimaa, koska silloin aika redusoituisi omaan metastrukturiinsa. Vaikka myyteissä ajan synty liittyy luonnon ja taivaan ilmiöihin, silti ne voivat kertoa hyvinkin erilaisia tarinoita ajasta, saman luonnonilmiön perusteella.

On tullut yleiseksi jakaa myytti sekä konnotatiiviseen että denotatiiviseen puoleen, jossa edellinen viittaa kerrontaan ja jälkimmäinen ulkomaailman ilmiöihin.²² Denotatiivinen funktio ei kuitenkaan oikeuta myyttien palauttamista modernina aikana tuttuihin ilmiöihin. Sen sijaan, että olettaisimme myyttien kertovan jotain meille tutusta luonnosta, myyttejä on tarkasteltava vierauden kannalta, ja huomioitava se, kuinka outoja ovat nuo kertomukset. Vuorokausien vaihtelu, kasvun ja kuihtumisen rytmi sekä viime-

mytische Antwort gelten. Den die Begrifflichkeit, mit der der Interpret an den Text herantritt, ist bestimmend für das, was er versteht." (Gadamer 1977,17.)

²² Burkert 1987, 11.

kädessä syntymän ja kuoleman rajat osoittavat mihin aika kätkeytyy myy- teissä, mutta käsitys ajasta liittyy enemmän itse kertomukseen kuin noihin ilmiöihin.²³ Myytin ja luonnon suhdetta on siksi pidättäydyttävä tulkitse- masta liian hätäisesti; ehkä vain luulemme tietävämme, mitä ovat yö ja päivä, mitä vuodenajat, joista myytit kertovat.

Myyttejä ajan synnystä ei voi palauttaa saman luonnon ilmiöihin tekemättä vääryyttä kunkin myytin ominaisluoneelle. Voidaan myös kiistää se, että myytit olisivat vain haaveellisia mielikuvia ja unelmia luonnosta, koska niin voidaan sanoa vain rationaalisesta maailmasta käsin. Vaarana on ni- menomaan myyttien toisenlaisen tiedonmuodon palauttaminen modernin luontokäsityksen tai modernin mielikuvituksen mukaiseksi. Kun luonnon ilmiöihin vedoten pyritään tematisoimaan myytin syklinen aikakäsitys, taustalle kätkeytyy moderni oletus, että aika on luonnonlaki. Myyttiä ei nähdä silloin lainkaan epistemologisesti perustavana kertomuksena; sen sanotaan vain kuvailevan luonnon tapahtumia. Silloin myyttisen ajan pe- rustana pidettäisiin biologiaa ja fysiologiaa. Tällöin vastataan vain siihen, millaista aika on luonnossa, mutta ei huomata myytteihin sisältyvää olen- naisesti yliluonnollista ja transsendentaalia vaikutusta.²⁴ Myytin redusoi- minen luonnossa uinuvaksi esitietoisuudeksi edellyttää kuitenkin sen, että myyttien jumalhahmoja ei oteta vakavasti. Voidaan kuitenkin ajatella, että jumalten hahmot ilmaisisivat juuri ei-subjektiivisiä kokemuksia tietoisuu- desta.

Myytin implisiittistä ajallisuutta voidaan silti ajatella yön ja päivän, elämän ja kuoleman kautta. On kuitenkin huomattava, että syntymyytti on kerto- mus, joka perustaa episteemisen tiedon muodon ja antaa yhteisössään il- maisun koko todellisuudelle. Toisin sanoen kuvailua tärkeämpää myytissä on sen funktio; se paljastaa kuulijalleen, kuinka siinä kertomustiedon sys- teemissä tulee ymmärtää perustapahtumat; yön ja päivän taistelu, pojan voitto isästä tai syntymä ja kuolema. Tällaisesta episteemistä tietoa Hei- degger tarkoittaa sanoessaan, että *mythos* on jotain perustavampaa kuin vain mielikuvia tai ilmiöiden kuvailua:

Mythos on taru (Sage), tämä sana sananmukaisesti otettuna, sen olennaisesti alkuperäisen sanomisen (Sagens) mielessä. Yö ja valo ja maa ovat jokin mythos, eivät 'kuvia' paljastumisesta ja peittymi- sestä ...²⁵

²³ Gadamerin mukaan myytit eivät eksplikoiki aikaa, koska aika ei voi tarkastella välittömänä ilmiönä. Aikaa voidaan tarkastella vain metonymisesti, esimerkiksi päivän ja yön vaihtelun kautta. (Gadamer 1977,19.)

²⁴ Adorno ja Horkheimer tuntuvat palauttavan myytin juuri luonnonhistoriaan. Luonnosta käsin myytti muistuttaa ihmistä siitä puolesta, minkä hän on alistanut itsessään. *Dialektik der Aufklärung* teoksen peruskuvio on Habermasin mukaan tämä: "Ihmiset muodostavat iden- titeettinsä oppimalla hallitsemaan ulkoista luontoa ja maksavat sen alistamalla sisäisen luontonsa." (Habermas 1984, 168.)

²⁵ "Der mythos ist die Sage, dieses Wort wörtlich genommen im Sinne des wesenhaften anfänglichen Sagens. Nacht und Licht und Erde sind ein mythos, nicht 'Bilder' für die Ver-

Heidegger nimeää *mythoksen* taruun, legendaan, huhuun tai ilmoitukseen viittaavalla sanalla *Sage*. Käsitteellisessä mielessä *Sage* on hänelle lähempänä ilmoitusta ja perustavaa sanomista (*Sagen*) kuin tarua. Kyse on epistemologisesta kertomuksesta, joka antaa yhteisölle todellisuuden ja identiteetin.²⁶ Heidegger ei suoranaisesti käsittele kysymystä ajasta myytin yhteydessä. Kuitenkin hän rinnastaa *mythoksen* siihen, mitä yön ja päivän vaihtelu oli kreikkalaisille. Hän käsittelee kysymystä *mythoksesta* esisokraattisen ajattelun kautta, rinnastaen sen Platonin ajatteluun. Heideggeria soveltaen voidaan käsitellä edelleen ongelmaa, jonka Gadamer avasi Platonin ajan synnystä kertovan myytin avulla. Ongelmana on edelleen se, miksi myyttisen ajan tematisoiminen on ei-myyttistä.

Heideggerin tavoitteena on käsitellä juuri kryptistä ja paljastumatonta *mythoksessa*. Se ilmaistaan aihetta käsittelevän luvun otsikossa: "Maa, päivä, yö ja kuolema viittauksessa paljastumattomaan."²⁷ Samalla tavalla voidaan ajatella, että vaikka käsitystä ajasta ei kuvata myyteissä, se ei johdu kehittymättömästä ajattelusta. Myyttiselle kertomustiedolle on luonteenomaista viitata ja vain luoda aavistus osoittamatta lainkaan faktoja. Myytti on hämärää tietoa, mutta vaikka se vain vihjaa ja implikoi, silti sillä on oma eksplikointia välttävä totuuteensa.

Voidaan siis ajatella, että myytti vaalii tarinassaan jotain sellaista, mikä ei paljastu. Tätä ei tule kuitenkaan ajatella tietämättömyyden ja ennakkoluulon ylläpitämisenä. Näin voidaan toimia vasta sen jälkeen, kun on jo muodostunut varman tiedon organisaatio, ja johon pettyminen herättää regressiivisiä pyrkimyksiä. Mutta *mythoksen* tapa viitata kryptiseen ja kätkeytyvään merkitsee kuitenkin tiedon rajan kohtaamista; *mythos* paljastaa tiedon itsensä olevan rajallinen mitta. Siksi Heideggerin mukaan *logos* sisältyy *mythokseen*, ja asetelma on aina näin päin: tieto on pelkästään osa jostain laajemmasta ja hämärästä kokonaisuudesta. Epistemistä lähtökohtaa ei voida perustella tiedon muodosta itsestään käsin.²⁸ *Logos* on siis tiedon mitta ja kokoamisen tapa, mutta ei lainkaan universaali, vaan pelkästään osa laajemmasta kokonaisuudesta. Tällaisena, rajallisena ja oman tiedonkäsitteilyksen mittaamana voidaan ajatella myös myyttiin kätkeytyvää aikakä-

bergung und Enthüllung ... " (Heidegger 1982, 90.) Heidegger käsittelee kreikkalaisten mytosta juuri yön ja päivän vaihtelun kannalta *Parmenides*-luennoissaan Freiburgissa 1942/43.

²⁶ On muistettava myös *Sage* -sanan ideologinen merkitys saksalaisille 1930-luvulla, kun germanisten myyttien avulla luotiin saksalaista identiteettiä. Esikuvana käytettiin sitä, mitä myytit merkitsivät kreikkalaisille Rooman vallan aikana. (Bremmen 1987, 6.)

²⁷ "Erde, Tag, nacht und Tod im Bezug zur Unverborgenheit." (Heidegger 1982, 90.) Koko Heideggerin *Parmenides*-teoksen 4-luku keskittyy termin *Unverborgenheit* ympärille. Päätösikko on nimeltään " *Die Mannigfaltigkeit der Gegensätze zum Wesensgeznge der Unverborgenheit.*" (Heidegger 1982, 86.)

²⁸ Tämä näkemys on ajankohtainen epistemologinen kanta. Vattimo nimeää sen kulttuuri-relativismiksi, koska "siitä puuttuu kokonaan ajatus yhtenäisestä rationaalisuudesta, jonka avulla tietyt tiedon muodot voitaisiin tuomita myyttisiksi". (Vattimo 1994, 45.)

sitystä. Myyteissä kerrotaan tarinoita tietyn ajan mitan omaksumisesta, usein tuo mitta on transsendentaali lahja, jonka jumalat antavat.

Kysymys ajan mitasta tulee kahdella tapaa esille Platonin kertomuksessa ajan synnystä. Kuten Gadamer esittää, Platonin kertomus ilmaisee ajan mitan sekä käsitteellisellä että myyttisellä tavalla. Ensinnäkin tuo myytti ei esitä aikaa läsnäolevana faktana. Platon puhui ajasta vain ikuisuuden miemesiksenä: aikaa ei ole, vaan se syntyy poissaolevaa ikuisuutta jäljittelemällä. Näin siis itse aika ei olisi Platonin mukaan läsnäoleva seikka. Myytti siis kertoo, että ajan representaatio mittaa ja ammentaa ikuisuudesta määränsä. Tässä mielessä ajallisuuden tapa jäljitellä ikuisuutta voidaan tulkita tavaksi omaksua tietyn ajan systeemin mukainen osa absoluuttisesta ikuisuudesta.

Toisaalta Platonin tarina ei ole vain myytti, vaan myös systemaattinen ajan mittaamisen esitys. Tältä kannalta matematiikan nimeäminen ikuisuuden jäljittelyksi takasi sen, että ajan luonne samaistettiin ajan laskemiseen. Platonin aikana tällä kalkyylin varmuudella ei ehkä ollut suurtakaan merkitystä. Se saa ratkaisevan merkityksen vasta uudella ajalla, kun tapahtuu totuus-käsityksen muutos. Platonille totuus oli vielä 'idean' välitöntä paljastumista, modernina aikana totuus osoitetaan epäsuorasti ja totuuden kriteeriksi tulee systemaattinen varmuus. Vasta tämän muutoksen myötä ajan mittaamiselle tuli käytännöllistä merkitystä.²⁹

Platonin tarinassa ajan synnystä on kaksi puolta. Toisaalta ajasta kerrotaan myyttille luonteenomaisesti ikuisuuden avulla, aika ilmaistaan poissaolevan representaationa. Toisaalta ajan ja sen representaation suhde ilmaistaan matemaattisena varmuutena. Tämä puolestaan tekee Platonin myytistä vain esimerkin, joka kuvittaa modernia varman tiedon systeemiä. Voisi sanoa, että tässä prosessissa totuuden kokemus ajan ja ikuisuuden suhteena vaihtui varmuudeksi. Logiikka ajattelee 'ikuisuudesta käsin', kuten Gadamer aikaisemmin sanoi, sillä ajan mittaamisen yksikköä ei voi kesken kaiken muuttaa, vaan yhden laskutavan täytyy pysyä periaatteessa ikuisesti samana.

Varmuus ajan ja sen kalkyylin välillä mahdollistaa ajankohdan tarkan määrittämisen ja siihen liittyvät hyödyt. Toisaalta sillä on myös itse ajan olemusta kontrolloiva tehtävä. Tältä kannalta aika voi olla vain sitä, mitä laskemalla muodostettu järjestys määrää edeltä käsin. Kysymys ei ole vain ajanlaskusta, vaan koko aikataloudesta, jossa toimivaan systeemiin ei voi tunkeutua mitään sen järjestykseen nähden uutta.

Kaiken kaikkiaan ajan systematisointiin voidaan kohdistaa sama kritiikki, mikä on yleensä kohdistunut myyttiin: uuden tapahtuminen pyritään palauttamaan joko systeemiin tai kertomukseen. Negatiivisessa mielessä se, että Platonilla myytti ja systemaattinen säännöllisyys rinnastuvat, paljastaa

²⁹ Edmund Husserl on *Krisis* -teoksessaan käsitellyt ehkä painavimmin tätä prosessia, jossa alkaa matemaattisen tiedon soveltaminen todellisuuteen. (Husserl 1962, 34.)

sen, että itseään toistava ja uuden kieltävä varmuuden rakenne operoi sekä myytissä että systemaattisessa ajan käsittelyssä.

MYTHOS, LOGOS JA AJALLISUUS

Seuraavaksi käsittelen hieman pitemmälle kysymystä ajan mitasta ja uuden tapahtumisen mahdollisuudesta tämän mitan puitteissa. Kysymys koskee sekä systeemaattisen tiedon että myyttisen uskomuksen antamaa ajan mitta.

On siis sanottu, että myyttinen kieli ei voi ilmaista uutta, koska myytti on sitoutunut toistamaan ikuista ja arkkityypistä muotoaan. Samalla tavalla käy myös loogisissa systeemeissä. Jos ajatellaan logiikkaa tiedon varmuuden takaajana, sen kääntöpuolena paljastuu silloin kontrolli ja ikuisesti samana pysyvä etenemisen periaate eli ajan logiikka. Näin tulee ongelmaksi, kuinka uusi tapahtuma voisi lainkaan vaikuttaa paitsi myytin, myös loogisen ajan muodostuksen piirissä.

Pyrin seuraavassa tarkastelemaan sitä, millä tavalla ajan yleisiä lainalaisuuksia voidaan pitää olemisen hallinnan tapoina. Se, mitä edellä käsitellyn perusteella on sanottu sekä myyttisen ajan että systeemaattisen ajan järjestelmäksi, on toisaalta olemisen hallinnan keino. Esimerkiksi Platonin kertomusta ajan synnystä voidaan lukea ohjeeksi, kuinka tähtien liikkeen avulla voi luoda aikaa kontrolloivan järjestelmän.

Heidegger ajattelee tätä kysymystä *logoksen* käsitteen perusteella. Hän purkaa logoksen käsitettä tavalla, joka paljastaa sen kontrolloivan luonteen. Tämän näkökulman edellytyksenä on yleisestä poikkeava tulkinta *logoksesta*. Heidegger ei tulkitse *logosta* järjen sanaksi, vaan eräänlaiseksi itseensä kerääväksi valtakeskukseksi. Hän palauttaa *logoksen* olemuksen sanaan *legein* eli lukemisen, laskemisen, keräämisen ja yhteen kokoamisen periaatteeseen.³⁰

Heidegger ei pyri kuitenkaan kritisoimaan *logosta* eikä pyri suoraviivaisesti hylkäämään sitä länsimaisen metafysiikan erehdyksenä. Kritiikin lisäksi *logokseen* itseensä sisältyy mahdollisuus, joka ei ole tavassa pitää *logosta* järjenä, vaan kokoamisen ja mittaamisen periaatteena. Hänen mukaansa *logos* sekä muodostaa että hallitsee tiedon aluetta asettamalla sen oman artikuloinnin tapansa mukaiseksi. Tämän mukaisesti esimerkiksi ajan laki on periaate, jonka mukaisesti kootaan kaikki ajaksi ymmärrettävä *logoksen* piiriin. Toisaalta kaikki se, mikä jää tämän periaatteen ulkopuolelle, ei ole aikaa. Tällainen *logoksen* hallinnan tapa on Heideggerin jälkeen kärjistetty *logosentrisyyden* periaatteeksi. Sen mukaan moderni ajan hahmottaminen operoi, se käsittelee läsnäolevaksi muodostettua 'reaaliaikaa'. Ajan logosentrisyys perustuu siis kielelliseen systeemiin, joka kokoaa ajan periaatteensa mukaan ja noteeraa vain sen mittaamia tapahtumia.³¹

³⁰ Heidegger 1953, 95.

³¹ Logosentrismi on tunnetusti Derridan *Of Grammatology* -teoksessa esittämä käsite, mutta se on läheisessä suhteessa Heideggerin tulkintaan *logoksesta*. (Derrida 1976, 22.)

Reaaliaika' ymmärretään siis erääksi logoksen peruskategoriaksi. Tällainen kategoria edellyttää ajan yläpuolelle asettuvaa näkökulmaa. Kreikan *agoreuein* ei kuitenkaan viittaa yleispätevään ja universaaliin tietoon; se tarkoittaa totuuden paljastumista vain torille kerääntyneelle väelle. Heidegger painottaa tämän perusteella sitä, että ensin on oltava alue, jolla totuus voi esiintyä. Hänen mukaansa *logos*, kokoamisen periaatteena, muodostaa jo ennen totuuden esiintymistä alueen, jonka sitten totuus voi katkaa.³² Voidaan sanoa, että tuon tiedon alueen muodostaminen edellyttää yhteisöllistä valtaa syntyäkseen. Se edellyttää joko myyttistä tai loogista tiedon valtaa legitimoidakseen alueensa. Valta voi kutsuen ja pakottaen muodostaa alueen, jossa sen totuus esittyy.

Platonin myytissä ikuisuus nimetään ajan yläpuolella olevaksi, aikaa valvovaksi *logokseksi*. Voidaan ajatella, että ikuisuus antaa tällöin ajalle kategorian. Ajan yläpuolelle asettuminen on mahdollista vain sellaisesta keskuksesta käsin, joka itse on ajaton. Siksi *logos* on asetettava aikaa järjestävänä keskuksena ikuiseksi. Moderni 'reaaliaika' noudattaa huomaamattaan tätä ikuisuuden periaatetta: ajan logiikan on oltava ikuisesti sama. Ilman sitä koko ajan laskennan systeemi hajoaisi. Tämä uhka koskee kuitenkin vain lineaarista aikakäsitystä. Voidaan ajatella, että historiassa on toinen puolensa, joka omalla tavallaan kertoo aikatietoisuudesta siten, että ajan logiikka muuttuu koko ajan.

Ajan kategoria, sidottuna ikuisen etenemisen lakiin, ei voi kohdata omaa katoamistaan. Heideggerin käyttämä 'ajallisuuden' (*zeitlichkeit*) käsite poikkeaa tässä mielessä ajan käsitteestä: se viittaa katoavaisuuteen sekä ihmisen että historian kohdalla. Ajallisuus, loputtomasti etenevään ajan laskentaan verrattuna tulee lähemmäksi *mythoksen* aikaa, sillä sitä hallitsee ensi sijassa syntyminen ja katoamisen rajat. Historia, jos se nähdään vain ajan jatkumona, peittää omat katkoksansa, sen että kaikki mikä on menneisyyttä on myös kadonnutta. Näin siis kysymys ajan lopusta asettaa ihmisen ja historian rinnan myytin kanssa.³³

Tapa ymmärtää ajallisuus syntymän ja kuoleman kautta on Heideggerin mukaan *mythoksen* perusta. Tällöin olennaista *mythoksessa* on tapa asettaa olemisen mitta, ei kalkyylinä, vaan paljastumisena syntymän ja kuoleman taustaan verrattuna. Oleminen tulee esille kussakin kohtalossa aina vain jonkin verran, paljastumisen ja kätkeytymisen välisen jännitteen mittamana. Heideggerin sanoin:

³² Heidegger 1953, 142.

³³ Gianni Vattimo kritisoi Gadamerin traditionalismia siitä, että tämän hermeneutiikka korostaessaan tradition jatkuvuutta unohtaa sen, kuinka myös kuolevaisuus tunkeutuu aivan historian ontologiseen lähtökohtaan saakka. Vattimo pyrkiikin Heideggerin kuolevaisuus-analyysin avulla ajattelemaan sitä, mitä traditio ei voi enää toistaa: kuolevaista ja hautautuvaa puolta historiassa. (Vattimo 1988, 120.)

Nyt kun meillä on tämä mitta, voimme mitata kreikkalaiset kätkeytymisen ja kätkemisen sanat niiden olennaisessa suhteessa maahan, kuolemaan, valoon ja yöhön.³⁴

³⁴ "Nur wenn wir dieses Mass haben, können wir die griechischen Worte des Verbergens und Bergens in ihren wesentlichen Bezügen zu Erde, Tod, Licht und Nacht ermessen." (Heidegger 1982, 91.)

2. UUSI MYTOLOGIA JA KERTOMUSTIETO

Romantiikan kiinnostusta myyttiin on usein tulkittu pyrkimykseksi palauttaa myyttinen ja eheä menneisyys. Kiinnostus kansantarinoihin, antiikkiin ja itämaihin on nimetty yleensä tällaisiksi romanttisen kaipuun kohteiksi. Näin yleistettynä myyttien suosio romantiikassa näyttäisi nostalgiselta reaktiolta aikana, joka on voimakkaasti modernisoitumassa.

Tämä kritiikki ei kuitenkaan tee oikeutta varhaisromantiikan sukupolvelle. Myytit merkitsivät Hölderlinin, Hegelin, Schlegelin sukupolvelle valistuksen itsensä tuottamaa käännekohtaa. Tuo käänne merkitsi uudenlaista suhdetta tuntemattomaan, ja esille nousi kysymyksiä, joita aiempi rationaalisuuden muoto ei hallinnut. Varhaisromantiikka merkitsi, toisin kuin romantiikka yleensä, pyrkimystä tuoda myytti suhteeseen valistuksen järjen kanssa.

Valistuksen kriittiseksi opettama ihminen saattoi pitää myyttiä korkeintaan fiktiivisenä totuutena. Myyttinen ja uskonnollinen maailmanselitys oli valistuksen myötä välttämättä nihiloitunut. Rationaalinen ajattelutapa paljasti myytit uskomuksiksi, jotka eivät kestäneet tarkempaa käsittelyä.

Toisaalta valistuksen rationaalinen järki pyrki esiintymään menetelmänä, joka osoittaisi varman perustan tiedolle. Näin rakentui huomaamatta 'rationaalisuuden myytti', siinä rationalisointi tarjoutui valmiiksi menetelmäksi tuottamaan mitä tahansa tietoa. Valistus muodosti näin oman totalisoivan tarinansa. Tätä taustaa vasten voidaan ymmärtää varhaisromantiikan tapa asettaa myytit kritisoimaan valistuksellista järkeä.

Radikaaliksi myytin ja järjen dialektiikka tulee vasta silloin, kun niille löydetään yhteinen alue niin, että ne voidaan filosofisella tasolla rinnastaa. Ajatus järjen ja myytin yhdistämisestä olisi käsittämätön valistuksen näkökulmasta, koska se merkitsisi tiedon ja typeryyden samaistamista. Toisaalta yltiöromanttinen käsitys ihmisen irrationaalista vapaudesta jää myöskin julistamaan pelkkää järjen ja myytin vastakkaisuutta. Ei ole sattuma, että huomio järjen ja myytin filosofisesta rinnastettavuudesta tehtiin valistuksen kriittisessä vaiheessa, nimenomaan Kantin innostamana, ennen kuin romanttinen emotionalismi tuli vallalle.

Valistus oli kokonaan ohittanut sen myyttiin liittyvän piirteen, että myytti luo narratiivisesti oman totuutensa. Valistuksen järkevyyden periaatteen mukaan tiedon perusteiden uskottiin olevan vain empiirisissä ja käytännöllisissä faktoissa. Sitten Kant osoitti, että myös järkeen sisältyy jotain, joka ei ole palautettavissa empiiriseen käytäntöön.

VAPAAUS JÄRJEN LÄHTÖKOHTANA

Manfred Frankin³⁵ mukaan huomio käsitteellisen ajattelun ja myytin rinnastettavuudesta tehtiin ensimmäisen kerran hieman yli 20-vuotiaitten Hegelin, Hölderlinin ja Schellingin toimesta vuoden 1795 aikoihin. Tämä ns. *Älteste Systemprogram des deutschen Idealismus* on Hegelin muistiinpanoista löytynyt fragmentti. Se on lähimpänä Schellingin ajattelua, vaikka onkin Hegelin kirjoittama. Fragmentin synnyn taustaksi arvioidaan Schellingin ja Hölderlinin keskusteluja Stuttgartissa 1795, jotka välittivät Hegelille ne näkymät, joiden pohjalta hän saattoi kirjoittaa muistiinpanonsa idealismin ohjelmasta.³⁶

Siihen varhaisromantiikan filosofiseen käänteeseen, jonka merkkinä tämä fragmentti on, sisältyi yritys aistimellistaa ja yleistajuistaa järki myytin avulla. Tämä pyrkimys tulee esille koko varhaisromantiikan sukupolven *uudeksi mytologiaksi* sanotun estetiikan myötä.

Tarkastelen seuraavassa sitä, kuinka tässä idealistien ohjelmassa ajateltiin niitä järjen ja myytin rinnastamisen mahdollisuuksia, jotka paljastuvat Kantin huomioissa järjen luonteesta. Aivan aluksi fragmentti kehittää teesiä järjestä tavalla, jonka voi rinnastaa myytin tapaan muodostaa kertomus vailla tosiasioiksi nimettyä faktista perustaa:

Ensimmäinen idea on luonnollisesti mielikuva omasta itsestäni absoluuttisesti vapaana olemuksena. Vapaan, itsetietoisena olemuksen kanssa astuu samalla esiin kokonainen maailma - ei-mistään - ainoa tosi ja ajateltavissa oleva luomus ei-mistään.³⁷

Sitaatin alkupuoli perustaa kantilaisella tavalla järjen (*die Erste Idee*) subjektin vapauteen. Tämä vapaus ei ole kuitenkaan subjektiivista minuuden kokemusta, vaan kyse on vapaudesta kantilaisittain eli subjekti ymmärrettään pelkkänä edellytyksenä, tyhjänä muotona tai kieliopillisena välttämättömyytenä. Ratkaisevin väittäminen on se, että subjektin tiedolla ei ole lähtökohtaa eikä perustaa, cogito on tyhjä.³⁸

³⁵ Manfred Frank käsittelee varhaisromantiikan myytti-käsitystä teoksessaan *Der Kommende Gott, Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Hänen mukaansa myyttisten kertomusten suosio varhaisromantiikassa voidaan nähdä osin nostalgiana menneeseen aikaan, samalla myyttiin liittyi radikaali tietoisuus historiasta, kyse ei ollut ajattomaan myyttisyyteen palaamisesta. (Frank 1982, 188.)

³⁶ Lacoue-Labarthe and Nancy 1982,27.

³⁷ "Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst, als einem absolut freien Wesen. Mit dem freien, selbstbewussten Wesen tritt zugleich eine ganze Welt - aus dem Nichts - die einzig wahre und gedenkbare schöpfung aus nichts." (Hölderlin 1969, 647.) Ks. myös "Hegel: Saksalaisen idealismin vanhin suunnitelma järjestelmäksi (1796 tai 1797)" suom. Kari Väyrynen, (Filosofinen kulttuurilehti GENESIS 4/1979,7).

³⁸ Philippe Lacoue-Labarthen ja Jean-Luc Nancyn mukaan subjektin käsite muodostaa filosofisen horisontin, joka hallitsee varhaisromantiikkaa. Tämä subjekti alkaa kantilaisesta

Idealistien ohjelman mukaan järki subjektina tematisoi tyhjästä itse oman maailmansa. Samalla tähän vapautteen sisältyy raja, jota idealistit eivät ehkä ottaneet tarpeeksi vakavasti: vapaus paljastaa vain subjektiivisen maailman (*eine ganze Welt*) siitä huolimatta, että se on kokemus kaikkien olevien kokonaisuudesta. Koska järjen ideoilla ei ole muuta perustaa kuin itsensä, ne eivät voi myöskään paljastaa järjensä ulkopuolista totuutta: ne voivat vain muodostaa systeemin. Heidegger korostaa tätä käsitellessään idealistien pyrkimystä 'vapauden systeemiin' Schelling -luennossaan vuodelta 1936:

Ideoiden ja niiden ykseyden perusta ts. systeemin perusta on hämärä. Tie systeemiin ei ole varmistettu. Systeemin totuus on kyseenalainen. Ja silti - systeemin vaatimus on väistämätön.³⁹

Tämä huomio perustan hämäryydestä ja varman tiedon puuttumisesta sisältyy jo idealistien ohjelmaan. Se ei merkinnyt lainkaan pettymystä järjen voimaan, päinvastoin, se merkitsi idealisteille järjen vapauden sfäärien paljastumista. Idealisteille järjen 'vapautus' merkitsi ennenkaikkea sitä, että järkeä ei voi pitää alisteisena matemaattiselle systeemille, vaan sillä on oma lainmukaisuutensa.

Teesi vapaasti syntyvästä oman maailmansa löytävästä järjestä, autonomisesta systeemistä, siirtyy idealistisesta filosofiasta myyttin uuteen merkitykseen varhaisromantiikan estetiikassa. Järjen lähtökohta on samalla tavalla perustaa vailla ja itse itsensä perusteleva kuin myytti.

Saksalaisen idealismin ensimmäisiä teesejä on siis se, että järki ei ole alisteinen faktoille. Tällä huomiolla on kumouksellinen vaikutuksensa myös järjen ja ajan suhteeseen. Järjen lähtökohta on vapaa aloitus myös ajallisuuden suhteen. Viittaus tyhjään lähtökohtaan, jonka pohjalta voi muodostua koko maailma, voidaan ymmärtää temporaalisessa mielessä tyhjästä syntyvänä alkuna. Temporaalinen alku ja loppu muodostuvat siis järjen systeemin piirissä eikä ulkopuolella. Paul de Man kutsuu tätä 'geneettiseksi temporaalisuudeksi'. Hänen mukaansa se oivallus, että ajan alku ja loppu hahmottuvat systeemin sisältä käsin, avasi varhaisromantiikassa täysin uudet mahdollisuudet. Mimeettisen ajan jäljentämisen sijaan

tyhjän cogiton subjektista ja laajenee ihmiskunta-subjektiksi. He tarkastelevat *Idealistien Systeemiohjelman* fragmenttina, joka jää subjektiajattelun piiriin. He ovat nimenneet tuota tekstiä käsittelevän lukunsa 'systeemi-subjektiksi' korostaen juuri subjektin merkitystä systeemin rinnalla. (Lacoue-Labarthe and Nancy, 1982 30 and 37.)

³⁹ "Der Grund der Ideen und ihrer Einheit, d.h. der Grund des Systems ist dunkel. Der Weg zum System ist nicht gesichert. Die Wahrheit des Systems ist fraglich. Und doch - die Forderung des Systems ist unumgänglich." (Heidegger 1988, 61.) Kysymys 'systeemistä' ei kuulu tutkielmani piiriin. Se on kuitenkin Heideggerin *Schelling: über das Wesen des menschlichen Freiheit* -teoksen keskeinen kysymys: miksi 'systeemi' on saksalaisen idealismin peruspyrkimys. Kysymys on hänen mukaansa pyrkimyksestä kumota matemaatiikalle alisteiset järjen systeemit ja vapauttaa järki omaan ja vain itselle perustuvaan systeemiinsä. Tämän pyrkimyksen seuraukset ovat sekä hyviä että huonoja.

kehitteläänkin ns. geneettisen temporaalisuuden retoriikan mahdollisuuksia. Hegelillä tämä ajatus täsmentyy *Phänomenologie des Geistes* -teoksen esipuheen kuuluisaan lauseeseen: "Lopputuloks on sama kuin alku, koska alku on päämäärä." Hegel ilmaisee tässä, kuinka järjen systeemissä loppu sisältyy potentiaalisesti jo alkuun.

Temporaalisen alun ja päämäärän sisältävä idealistinen projekti oli sokea sikäli, että se ei huomionnut yleisen ajan toisenlaisuutta tähän ajattelun sisäiseen systeemiin nähden. Idealistien käsitys vapaasti alkavasta ajasta, puhtaasta ja edellytyksettömästä tiedon autonomiasta, oli illuusio. Ennenkaikkea esiyymmärryksen merkitys tiedon synnyssä jäi huomiotta. Hermeneuttisen käsityksen mukaan edellytyksetöntä alkua ei ole, kaikkea tietoa edeltää esiyymmärrys. Tämä esiyymmärrys on aina jo taustalla kun tavoitellaan totuutta, siksi ensimmäistä askelta on mahdoton ottaa.

Mutta vaikka vapaa aloitus olisi käytännössä mahdoton, silti vapaa tahto on oletettava jo eettisessä mielessä mahdolliseksi. Heidegger korostaa ratkaisevaa 'päättöstä' juuri edellä esitetyn tiedon perustattomuuden kokemuksesta syntyvänä valintana. Tässä mielessä vapaa tahto ei määrity positiivisesti, kuten idealistien fragmentissa, vaan negatiivisesti. Ratkaiseva 'päättös' merkitsee hyppyä tuntemattomaan, se katkaisee suhteen edeltävään, samalla tuo päätös kuitenkin tehdään esiyymmärrätyn perusteella.⁴⁰ Idealistisen ohjelman lähtökohta on siis radikaali, sikäli kun se paljastaa ensin tämän perustattomuuden kokemuksen ja kääntää sen vapaaksi valinnaksi.

MYYTTI JA NARRATIIVIT

J-F Lyotardin tunnettu teesi 'suurten kertomusten' hajoamisesta modernin epookin loppuna perustuu saman kaltaiselle käsitykselle tiedon luonteesta kuin mikä löytyi jo *Älteste Systemprogram* -fragmentista. Oivallus käsitteellisen tiedon ja kertomustiedon rinnastettavuudesta tehtiin ensimmäisen kerran idealistien piirissä, ja Lyotard esittää siitä vain uuden muotoilun.

Lyotard tekee kuitenkin samasta lähtökohdasta erilaisen johtopäätöksen kuin idealistit. Hän puhuu kahdesta ratkaisusta tiedon perustan puuttumisen ongelmaan: hegeliläisestä ja kantilaisesta. Lyotardille juuri Hegel on totalisoivan järjen kertomuksen perustaja. Hän sanoo, että Hegelin myötä "näemme kertomustiedon palaavan"⁴¹. Toisin sanoen Hegelin ajattelussa

⁴⁰ Heidegger 1960, 228.

⁴¹ "Das Resultat ist nur darum dasselbe, was der Anfang, weil der Anfang Zweck ist". Hegeliläinen johtopäätös, jossa tieto saa pätevyytensä omasta itsestään on Lyotardin mukaan hajonnut systeemi, eikä ole enää ajankohtainen. Lyotard itse pyrkii rajaamaan nimenomaan Kantin linjalla totalisoivia tiedon muotoja. (Lyotard 1985, 55.)

olisi kysymyksessä viimeinen myytti systemaattisen maailmanselityksen muodossa. Samasta syystä johtuu Lyotardin mukaan se, että järjen suuret systeemit ovat hajonneet eikä myytti ole ajankohtainen. Tärkeämmäksi on noussut Kantin etiikkaa korostava ratkaisu suhteessa tiedon muotoihin, systeemin sisäisten kriteerien sijaan tärkeämmäksi nousevat ulkopuoliset kriteerit.⁴²

Silti idealistien vaikutus näkyy siinä, kuinka Lyotard käsittelee tiedon ja narratiivien suhdetta. Hän viittaa 'suurten kertomusten' hajoamisella siihen, että myös rationalistiset tiedon muodot ovat paljastuneet myytin tavoin operoiviksi narratiiveiksi. Faktojen empiirinen perusta on paljastunut suhteelliseksi. Modernin jälkeinen tiedon luonteen muutos hajottaa paitsi kertomustiedon, myös systeemaattisen tiedon perusteita. Tämän episteesmisen kriisin myötä paljastuu samalla se, mistä moderni tieto oli muodostunut: myös systemaattinen tieto oli narratiivista. Myytin kertova luonne ei siis ollutkaan kadonnut käsitteellisen ajattelun myötä; se oli kätkeytynyt itse systemaattiseen ajatteluun. Idealistit näkivät tässä myytin ja tiedon liitossa mahdollisuuden eräänlaiseen moderniin eheyteen. Lyotardin mukaan tämän eheys-pyrkimyksen tulokset ovat pääasiassa totalisoivaa systeemi-ajattelua.

Kertomustiedosta puhuessaan Lyotard välttää termiä myytti, pyrkien siten vapautumaan nostalgisesta myytin paluun kysymyksestä. Silti hänen on sanottava: "Taru on tiedon nimenomainen muoto".⁴³ Ongelmaksi jää kuitenkin se, että Lyotardin kritiikki ei voi kohdistua siihen, kuinka myytti poikkeaa järjen systeemaattisuudesta. Kun systemaattinen järjen käyttö tuo esille vain tiedon, myytissä nousee yhtä voimakkaaksi kokemus mysteeristä ja siitä, mitä ei tiedetä.

Älteste Systemprogram pyrki asettamaan myytit järjen palvelukseen, eikä kysymys tietämättömyydestä tullut siinä esille kuin ehkä kätkeytyi. Uuden mytologian tuli merkitä taiteen alueella systeemiä, jossa valistunut ja valistumaton voivat olla samassa. Painopiste ei kuitenkaan ollut mysteerissä, vaan tavassa vedota aistillimellisin keinoin valistumattomiin. Myytin tuli olla aistimellinen ja samalla järjen systeemin mukainen. Estetiikan tuli siis asettua samaan systeemiin järjen kanssa, *logos* ja *mythos*, järki ja aistimellisuus yhdistyisivät näin uudella tavalla:

Niinpä täytyy valistuneiden ja valistumattomien lopulta lyödä kättä keskenään, mytologian on tultava filosofiseksi ja kansan järkeväksi

⁴² sama, 57-58. Myytin funktio 'suurena kertomuksena' on ehkä vanhentunut, silti myytin liittyvä tiedon ja tuntemattoman suhde on järjen suhde on mielestäni edelleen ajankohtainen, kuten seuraavassa luvussa esitän.

⁴³ sama, 36.

sekä filosofian täytyy tulla mytologiseksi, jotta filosofeista tulisi aistimellisiä.⁴⁴

Peter Bürger pitää idealistien ohjelman heikoimpana kohtana juuri myytin ideologisoinnin mahdollisuutta. Rinnastaessaan myytin ja järjen uusi mytologia on sokea eheyden tavoitteen seurauksille. Bürger huomauttaa osuvasti, että vaara järjen ja myytin liitossa on siinä, että sen avulla voidaan oikeuttaa pakolla luotu ulkoinen eheys. Kansaa yhdistävä järjen ja myytin utopia on totalitaarinen pyrkimys modernissa maailmassa, joka on jo differentioitunut⁴⁵.

Vaikka idealistien ohjelman alussa toki huomioidaan järjen vapauden ja perustattomuuden kokemus, silti tästä johtuvia rajoituksia ei tarkastella, vaan siitä tehdään pelkästään järjen vapauteen liittyviä johtopäätöksiä. Ohjelma ei siis huomioi oman systeeminsä suhteellisuutta, joka on perustattomuuden kokemuksen toinen puoli; se näkee vain utopian uudesta maailmasta. Samalla tämä systemaattinen utopia on altis muuttumaan valheellisen eheyden ylläpitäjäksi.

Mutta Bürgerin kritiikki ei päde muuhun kuin myytin ideologisoitumiseen. Hän epäilee, että tiedon perustattomuus myytissä vie valistuksen ohjelmalta pohjan. Hän ei ajattele tuntemattoman mysteerin merkitystä myytissä tarpeeksi vakavasti sanoessaan, että tiedon perustattomuuden korostus vie uskonnollis-esteettiseen hämäryyteen, joka korvaa kommunikoitavissa olevan ja sosiaalisen tiedon.⁴⁶

Manfred Frank tekee samoista, tiedon sosiaalista funktiota korostavista lähtökohdista päinvastaisen johtopäätöksen. Hänen mukaansa uusi mytologia on radikaali juuri siinä, että se hyväksyy myytistä vain tämän perustattomuuden kokemuksen eli 'transsendentaalin legitimaation funktion', mutta ei sen taikauskoista sisältöä. Sekä Bürger että Frank korostavat kommunikaatiivisen järjen merkitystä. Frank ajattelee asiaa pitemmälle siten, että kommunikaatioyhteisön perustaa ei voi ottaa vain käytännöllisenä

⁴⁴ "So müssen endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muss philosophisch werden, um das Volk vernünftig, und die Philosophie muss mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen." (Hölderlin 1969, 468-469 ja Genesis 4/79,7.)

⁴⁵ Bürger pitää *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* -teoksessaan idealistien heikkoutena sitä, että heidän pyrkimyksensä voitiin helposti kääntää konservatiivisen politiikan palvelukseen: "Ob der Versuch, diese utopie unter Bedingungen einer modernen Gesellschaft zu verwirklichen, nicht notwendig Ergebnisse hervorbringt, die deren intention zuwider laufen: Besteht nicht gefahr dass die Anwendung äusserer Zwangsmittel legitim erscheint, wo die freiwillige Zustimmung zur neuen Weltanschauung verweigert wird?" (Bürger 1983a 35.)

⁴⁶ Bürger 1983a, 35. Bürgerin kritiikki on mahdollista, koska hän ohittaa idealistien käsityksen tiedon transsendentaalista luonteesta. Hän rajaa tiedon alueeksi vain jo esille asetettun maailman, siksi transsendentaaliset seikat vievät hänen mukaansa kommunikaatiolta perustan.

faktana, sillä transsendentaalit seikat vaikuttavat olennaisesti myös yhteisön muodostumiseen.⁴⁷

Uuden mytologian avulla oikeutettiin kokemus totuudesta transsendenttina, eikä läsnäoleviin sosiaalisiin faktoihin perustuvana. Taikauskon tai empirismin sijaan transsendentti vaikutus asettui näin idealistien tiedonkäsityksen ytimeen. Idealistisen ohjelman lopussa esitetään ajatus uudesta mytologiasta seuraavalla tavalla:

- meillä täytyy olla uusi mytologia, mutta tämän mytologian tulee palvella ideoita, sen tulee muodostua järjen mytologiaksi.⁴⁸

Tämä yritys on välttämättä ristiriitainen, sillä tavoitteena on käsitteellisen ajattelun ja myyttien yhdistäminen. Uudet myytit asetetaan palvelemaan tässä idealismin pyrkimystä, ne asetetaan alisteisiksi käsitteellisen ajattelun vapaudelle. Myyttien tuli antaa kansalle sama käytännöstä vapaa sfääri, mikä filosofiassa oli löytynyt idealismista. Toisin sanoen esteettisyyden tuli muodostaa ideaalisen vapauden systeemi.⁴⁹

MYYTTI JÄRJEN TARVITSEMANA HAASTEENA

Edellä käsitellyn perusteella voidaan käsitellä myyttistä yön ja päivän jännitettä. Tämä jännite oli varsin keskeinen koko romantiikan kaudella. Bürgerin mukaan romantiikassa korostui tiedon valon ja mystisen pimeyden jyrkkä polarisaatio. Hän pitää kiistämättömänä sitä, että romantiikka kääntyi vaalimaan irrationalismia ja ylistämään yötä. Samalla romantiikka piti hänen mukaansa rationalismin aluetta vain kuivana päivämaailmana. Bürger perustelee väitteensä sillä, että valistukselle niin keskeisten valon metaforien sijaan romantiikka kääntyi suosimaan sen vastakohtaa, yön metaforia. Hän väittää yön ja päivän erottelun johtaneen romantikot välttämättä mustavalkoiseen ajatteluun.⁵⁰

Bürger pyrkii näin palauttamaan vanhan ajatuksen romantiikasta valistuksen vastareaktion. Hän on oikeassa vain jos ajattelemme romantiikan yö/päivä polaarisuutta visuaalisin termein, silloin syytös romanttisten

⁴⁷ Frank 1982, 189.

⁴⁸ " - wir müssen eine neue mythologie haben, diese mythologie aber muss im Dienste der Ideen stehen, sie muss eine Mythologie der Vernunft werden." (Hölderlin 1969, 648 ja Genesis 1979/4, 7.)

⁴⁹ Lyotardin idealismi-kritiikki vaikuttaa osuvammalta kuin Bürgerin. Kuten edellä esitettiin Lyotard kritisoi idealisteja sekä myyttisen eheyden että järjen systemaattisen eheyden korostamisesta.

⁵⁰ Peter Bürger kirjoittaa artikkelissaan "Über den Umgang mit dem andern der Vernunft": "Chaos, Dunkel, Geheimnis, Zauber des Lebens (...) sind als Gegenbegriffe gegen die aufklärerischen Vorstellungen Ordnung, Licht, Erkenntniss gesetzt. Die Opposition ist die gleiche wie in der Frühaufklärung, nur mit umgekehrter Berwertung." (Bürger 1983b,45.)

myyttien mustavalkoisuudesta on uskottava. Yön ja päivän symbolit ovat romantiikan keskeisintä myyttistä kieltä, mutta myytti ei välttämättä piimitä tiedon ja tuntemattoman suhdetta, kuten Bürger esittää. Myyttiä voidaan ajatella musta-valkea metaforan sijaan kätkeytymisen ja paljastumisen jännitteenä. Sen myötä romantiikan yö voidaan liittää ennenkaikkea tietämättömyyden kokemukseen, eikä niinkään irrationalismiin.⁵¹

Moderni tieto on valistuksesta lähtien liitetty valon metaforiin; tieto syntyy tuomalla jotain pimeästä valoon. Tätä prosessia voi sanoa myös *demytologisoinniksi*. Kuitenkin jo tuohon sanaan sisältyy valo/pimeys dikotomia, koska siinä otetaan tietämättömyys nimenomaan ennakkoluuloina, joka osoitetaan kestävämmäksi, kun se tuodaan järjen valoon.

Paul de Man riisuu demytologisoinnin yleisvalistuksellisesta tavoitteesta ja liittää sen suoraan myyttiin puhuessaan *demytifikaatiosta*. Hän kutsuu demytifikaatiota antiromanttiseksi asenteeksi, jossa kyselemättä asetetaan rationalistinen kertomusmuoto oikeammaksi kuin myyttinen. Myytin tehtävä on tuolloin edustaa ennakkoluuloa niin, että sitä vasten voidaan paljastaa oikeampaa tietoa. Strategia, jota de Man itse painottaa, on pyrkimys yksioikaisen totuuden valaisemisen sijaan ajatella tiedon kätkeytymistä ja paljastumista samanaikaisesti. Myyttiä on hyödyllistä tutkia siksi, että se esittää yhtäaikaa sen mitä tiedetään ja sen mitä ei tiedetä. de Manin mukaan myytin kautta voi tarkastella itse kielen luonteeseen liittyvää kätkeytymisen ja paljastumisen jännitettä. Kyseessä on paradoksi, jonka mukaan jokainen ilmaisu paljastaessaan jotain, kätkee samalla toisenlaisen tiedon tuosta samasta seikasta.⁵² Myytti, rinnastaessaan tiedon ja mysteerin paljastaa tämän kieleen sisältyvän kaksinaisuuden.

Ilmaisu kätkee aina vastakohtansa. Myös mysteeriä torjuva rationalismi on pääsemättömissä tästä, kielen luonteeseen kuuluvasta paljastumisen ja peittymisen dialektiikasta. Yritys toteuttaa rationalisaatio sitomalla se poliittiseen valtaan ei ole voinut saavuttaa tilannetta, jossa kätkeytyvä mysteeri olisi hävinnyt. Pikemminkin tilanne on asettunut jatkuvaksi mysteerin hävittämisen prosessiksi, jatkuvaksi järjen haasteeksi, jossa rationaalisuuden tehtävänä on loputtomasti ratkaista ja paljastaa tuntematonta. Toisin sanoen moderni aika lunastaa rationaalisen todellisuutensa vain selvittelemällä mysteeriä jatkuvasti.

⁵¹ Toki Bürgerin esittämä vaara on todellinen, yön ja päivän symbolien korostaminen voi johtaa dogmaattiseen ajatteluun. Muutos yön symbolista yön dogmiin edellyttäisi kuitenkin ihmisen 'yöpuolen' tekemistä ideologiseksi normiksi. Yleensä *dogma* liittyy kyselemättömyyden ja itsestään selvytensä hyväksytyn periaatteen sisäistämiseen. Jos romantiikan yötä ajatellaan tietämättömyyden kokemuksen symbolina, siitä ei voi tulla kyselemätöntä dogmia. (Blumenberg 1985, 235.)

⁵² "By calling this movement of self-concealment (...) a myth, we imply by the same token that the main entity by means of which and within which this dialectic of concealment and revelation takes place in language." (de Man 1993, 8-9.)

Tiedon ja tuntemattoman jännite ei kuitenkaan oikeuta nostalgista halua kieltää tietoa ja glorifioida tietämättömyyden lumoa. Mysteeri, se mitä ei tiedetä, saa merkityksensä vain suhteessa tietoon ja päinvastoin. Demytologisointi järjen haasteena ja loputtomana selvitystyönä, voidaan nähdä erityisenä modernin epookin luonteeseen kuuluvana tiedon ja tuntemattoman suhteena, jossa mysteeri on välttämätön tiedolle itselleen.

Demytologisointi alkoi 1700-luvun valistuksen rationalismissa ja jatkuu yhä. Olisi kuitenkin yksinkertaistavaa pitää tätä rationaalista tapaa suhtautua tuntemattomaan vain ohimenevänä historian vaiheena. Rationaalisuuden ja mysteerin välinen jännite voidaan nähdä eräänä modernia ajallisuutta itseään muodostavana prosessina.

Moderni epistemologia ei ole staattista, mutta jatkuvassa muutoksessaan se kuitenkin pitää oman perustansa muuttumattomana. Se vaalii itselleen luonteenomaista tiedon ja tuntemattoman suhdetta. Olisi kuitenkin vaarallista nostalgialla toivoa, että tiede kääntyisi vaalimaan muinaisia mysteereitä aivan kuin tietoon nähden vieras ei voisi esiintyä uusissa muodoissaan. Myös Lyotard näyttää hyväksyvän tämän ajanmukaisen mysteerin. Postmodernista tiedon muodosta puhuessaan hän sanoo tieteen painopisteen muuttuneen käsittämättömän etsimiseksi:

Tieteen ekspansio ei ole tehokkuuden positivismin seurausta. Päinvastoin: todisteiden etsiminen on vasta-esimerkin, toisin sanoen käsittämättömän etsimistä ja keksimistä.⁵³

Postmodernina aikana moderni demytologisoinnin prosessi ei suinkaan lopu, vaan tieteen ekspansio jatkuu. Mutta samalla tiede uusintaa eksplisiittisesti mysteerin: se etsii ja antaa itselleen aivan tietyllä tavalla rajatun tuntemattoman. Tämä mysteerin uusi tieteellinen eksplikointi tekee tiedon ja tuntemattoman kamppailun läpinäkyväksi.

⁵³ Lyotard 1985, 86.

3. DIONYSOS VARHAISROMANTIIKASSA

Romantiikan filosofien ja kirjailijoiden keskuudessa mikään muu kreikkalainen jumala ei herättänyt vastaavaa kiinnostusta kuin Dionysos. Myyttiin muotoon usein liitetyt syytökset irrationalismista ja kontrolloimattomuudesta näyttävät koskevan erityisesti Dionysosta. Tunnetuin Dionysoksen muista nimistä oli *Bacchus*, viininjumala, joka pyhittää orgiastiset juhlat. Tällöin Dionysos legitimoitua kontrollittomuuden ja arvaamattomat tapahtumat. Näissä orgiastisissa juhlissa vastakohtat vaihtelevat vailla mieltä: hilpeys ja väkivalta, tai seksi ja kuolema, muuttuvat toisikseen. Varhaisromantiikkaan Dionysos tuli ensin vain viininjumalana, kun Sturm und Drang -sukupolven piirissä heräsi kiinnostus tähän antiikin vaiettuun puoleen: orgioiden, kuolemankultin ja ekstaasin mysteereihin.⁵⁴

Toinen Dionysokseen kiinnostusta herättänyt seikka oli varhaisromantikojen kiista klassistisen estetiikan kanssa. Apollo oli klassistien suosima kauneuden jumala. Kun varhaisromantiikassa antiikki haluttiin löytää toisella tavalla, Dionysos sai ilmentää sitä hahmotonta ja raivoisaa voimaa, jonka klassismi torjui.

Kolmanneksi, Dionysos oli niin torjuttu figuuri, että pelkästään se herätti kiinnostusta. Dionyysisistä mysteereistä ei saanut tietoa, niihin itseensä liittyi tietty salassa pidon velvollisuus. Ennen kaikkea kreikkalaiset mysteerit oli torjuttu sekä uskonnon että valistuksen kannalta, ja vaikeneminen oli kaksinkertaista. Ensinnäkin kristinusko oli jo pitkään hävittänyt ja torjunut tietoja pakanallisesta antiikista. Tämän lisäksi valistusrationismi vastusti kaikkia irrationaalisina pitämiään mysteerejä. Näin sekä uskonto että järki torjuivat yksimielisesti pakanallisen antiikin mysteerit. Varhaisromantiikka löysi tämän kielletyn alueen ja liitti sen esimerkiksi 'sielun yöpuolesta'. Tällä tarkoitettiin Dionysoksen maailmaa, joka heräsi silloin, kun hallitseva ja kontrolloiva järki tai uskonto eivät valvoneet.⁵⁵

Hölderlinille Dionysos oli kreikkalaisista jumalista tärkein⁵⁶. Häneen vaikuttivat erityisesti jenalaisten varhaisromantikojen, Schellingin ja Friedrich Schlegelin, käsitykset Dionysoksen merkityksestä. Euripideen *Bakkhanit* oli tuona aikana tärkein Dionysos-myyttiä käsittelevä antiikin teksti.

⁵⁴ Frank 1982, 90.

⁵⁵ Olisi virhe nimetä kaikki dionyysisinen irrationalismiksi, silloin kysymys Dionysoksesta asetetaisiin hyödyttömästi rationaalisuuden määrittämästä horisontista käsin (sama, 91).

⁵⁶ Böschenstein 1989, 8.

TULEMISEN JUMALA ANTIIKISSA

Romantikkojen sukupolvi tiesi hyvin, että Dionysos-tarinat kertovat muustakin kuin pelkästään viinijuhlista ja sen jumalasta. Dionysosta pidettiin myös 'tulemisen jumalana'. *Bakkhanttien* lisäksi useita muita Dionysos-tarinoita tulkittiin kertomuksiksi siitä, millaista on jatkuva tulossa oleminen.

On kuitenkin varottava heti identifioimasta Dionysosta pelkäksi tulemisen jumalaksi. Dionysos-tarinat eivät muodosta yhtenäistä kertomusta eivätkä pelkkää temporaalisuuden myyttiä⁵⁷. Erityisesti kuvaus Dionysoksen kyvystä kätkeytyä ikivihreisiin kasveihin, kuten kuuseen ja murattiin, kertoo jatkuvan muutoksen sijaan jostain pysyvistä ja muuttumattomasta. Tulemisen ja jatkuvan muutoksen myyttisenä hahmona Dionysos esiintyy puolestaan kuvauksessa, jossa hän saapuu tiikerin ja pantterin vetämissä vaunuissa. Dionysos-tarinat muodostavat siis myyttien alueen, josta on turha etsiä kaikkia tarinoita läpäisevää ideaa.

Dionysos oli selkeästi temporaalisuuden jumala silloin, kun hänen ilmestymisensä liittyi *epidemiaan*. Etuliite *epi* ilmaisee sitä, kuinka jotain sattuu odottamatta. Tällainen sattuma ei perustu menneeseen, vaan se rikkoo säännönmukaisen ja hallittavan ajan kulun. Epidemia viittaa paitsi kulkutautiin, myös kapinaan, poikkeustilaan ja maniaan, joka odottamatta valtaa kansan (*demos*). Toisin sanoen epidemia sysää hetkeksi koko väestön poikkeustilaan, jolloin säännöllinen ajan käsittely, kuten kalenteri ja päivärhythmi rikkoutuvat. Epidemia muodostaa oman, irrallisen aikansa ja ylimenokauden, jonka jälkeen palataan taas normaaliin kalenteriin. Toisin kuin muut jumalat, joille kansa omistaa aikansa säännöllisen juhlien kierron mukaan, Dionysos tulee epidemiana milloin sattuu.⁵⁸

Ilmestykseen viittaava *epifania* merkitsee puolestaan odottamatonta hetken väläystä, jolloin totuus kirkastuu.⁵⁹ Toki muutkin jumalat kuin Dionysos ilmestyvät epifanioina. Esimerkiksi Apollo ilmestyy aina juhlallisesti ja koko loistossaan, kun taas Dionysoksen epifaniat ovat sattumanvaraisia ja yllättäviä. Nämä tarinat kertovat nimenomaan odottamattomasta ja tun-

⁵⁷ Käytän termiä temporaalisuus tarkoittamaan tietyn kerronnallisen systeemin sisällä muodostuvaa käsitystä ajallisuudesta.

⁵⁸ Marcel Detienne käsittää epidemian laajemmin kuin tässä on esitetty. Hänelle koko 'tulemisen jumalan' mytologema sisältyy *epidemia* termin alaisuuteen: epidemiat olivat jumalan tulemisen uhreja. Vastaavasti jumalan lähtemisen uhrit olivat *apodemioita*. Tätä epidemiaa ei tule sekoittaa sanan toiseen merkitykseen, eli raporttiin ja sen kirjaamiseen mitä tapahtuu. (Detienne 1989, 4.)

⁵⁹ James Joyce teki *epifania* -termistä tunnetun modernismin piirissä. Hän käytti kreikkalaista sanaa, mutta johti sen kristillisestä traditiosta, jossa Kristuksen epifania tarkoittaa ilmestystä, jossa hänen todellinen olemuksensa paljastuu.

nistamattomasta Dionysoksesta.⁶⁰ Temporaaaliselta kannalta tällainen silmänräpäys rikkoo hetkeksi arkisen ajan hallinnan paljastaen sen väliaikaiseksi konstruktioksi. Aikarakenteiden rikkoutuminen tapahtuu siis sekä epifaniassa että epidemiassa, ja sitä voidaan sanoa Dionysoksen erääksi vaikutukseksi.

Toinen tarinoiden alue kertoo, kuinka Dionysos yrittää turhaan palata kotikaupunkiinsa Thebaan⁶¹. Dionysosta ei useinkaan tunnusteta jumalaksi, ja siksi hänen paluunsa torjutaan. Tämä lähtökohtaansa paluuta yrittävä Dionysos aiheuttaa kasvavaa hulluutta ja väkivaltaa. Jokaisen kieltämisen jälkeen hän paljastuu yhä väkivaltaisempana voimana, kunnes hänen jumaluutensa on pakko tunnustaa.

Euripideen *Bakkhantit* on tunnetuin tragedia, joka kertoo kuinka vaarallista on Dionysoksen paluun kieltäminen. *Bakkhantit* kertovat, mitä seuraa, kun Bakkhosta ei tunnusteta kotikaupungissaan Thebassa. Ensin hulluus tarttuu mainaadien tanssiin, koska näiden vuorille vetäytyneiden naisten tanssia häiritään. He ryntäävät vuorilta kaupunkiin ja päätyivät repimään kaiken eteen sattuvan kappaleiksi. Koska Bakkhosta⁶² ei tunneta hänen kotikaupungissaan, äidit eivät tunne kotiaan ja tappavat lapsiaan. Euripideen tragedia kertoo myös siitä, kuinka kuningas Pentheukselle käy, kun hän ei tunnusta Bakkhoksen jumaluutta. Pentheus joutuu useiden näkyjen kohteeksi, ilmestysten muuttuessa aste asteelta tuhoisammiksi, kunnes lopulta kuninkaan palatsi tuhoutuu tulipalossa.

Myös useat muut tarinat kertovat siitä, kuinka kielletty Dionysos palaa aina entistä vaarallisempana takaisin. Eräs tarina kertoo Theban kuninkaan Orkhomenoksen kolmesta tyttärestä. He arvostelivat muita naisia, jotka mainaadeina jättivät kotinsa lähtiessään juhlimaan Dionysosta. Näille siskoksille Dionysos ilmestyy kerta kerralta vaarallisempana. Ensin hän esiintyy nuorena naisena, sitten härkänä, leijonana ja lopulta leopardina. Viimein siskosten oli heitettävä arpa siitä, kuka murhaisi poikansa uhriksi Dionysokselle. Kun uhri oli suoritettu, naiset saattoivat iloisina ja hilpeinä liittyä muihin mainaadeihin.⁶³

Kerrotaan myös, kuinka Dionysos kosti Ateenassa miehille, kun hänen jumaluuttaan ei tunnistettu. Hän iski koko kaupungin miesväkeen *satyriasisen*, erektion, joka ei lainkaan hellittänyt. Tästä kirouksesta päästiin vas-

⁶⁰ Käsittelen myöhemmin tätä dualismia, *BuW*-elegiassa on kyse toisaalta jumalten epifaniasta ja toisaalta jumalten ilmitulemattomuudesta.

⁶¹ Detienne 1989, 7.

⁶² Euripideen tragediassa käytetään siis Dionysoksen erästä nimeä, Bakkhos. Mauno Mannisen suomennos on varsin vapaata Euripideen mukailua ja siinä puhutaan myös Mylyjästä. (Euripides *Bakkhantit* 1967, 3.ff.)

⁶³ Detienne 1989, 15.

ta, kun kulkueessa alettiin kantaa suuria fallos-pystejä Dionysoksen kunniaksi.⁶⁴

Dionysoksen hallitsematon tuleminen ja toisaalta Dionysoksen paluu vaikuttavat hyvin erilaisilta seikoilta. Temporaaliselta kannalta toinen viittaa tulevaisuuteen ja toinen menneisyyteen, mutta molemmat ilmaisevat kuitenkin aikaan liittyviä kriisejä. Kummassakin tapauksessa kerrotaan, kuinka ihmiset eivät osaa tunnistaa Dionysosta, joka joskus tahtoo palata alkuperänsä lähteille ja joskus taas syöksyä tulevaisuuteen.

Juuri tämä aikaan liittyvä kriisi teki Euripiden *Bakkhantit* varhaisromantikoille tärkeäksi teokseksi. Ei ole sattuma, että he löysivät *Bakkhantit* aikana, jolloin valistuksellinen usko järjen edistykseen oli kriisissä. Euripides kirjoitti tragediansa samankaltaiseen tilanteeseen. Kreikkalaisten usko myytteihin oli kadonnut, mutta myös sen korvannut sofistinen järki ei voinut luoda uskoa tulevaisuuteen. Tässä tilanteessa Euripides nostaa esille Dionysoksen uutena jumalana, joka tuodessaan ihmisille jotain järjen torjumaa, uudistaa myös tulevaisuuden.⁶⁵

Tarinat kertovat myös siitä, kuinka Dionysoksen kotiinpaluu lopulta onnistuu. Ne kertovat, kuinka *manian* vallassa ollut Dionysos löytää riittien avulla järkensä ja puhdistuu hulluudestaan. Dionysoksen väkivallattoman rituaalin merkinä käytettiin bakkhanttien asua: *thyrsos* -sauvaa, murattiköynnöstä, nahkavuotaa ja köyttä. Se kertoo siitä, kuinka Dionysos sovite-taan rituaaliseen muotoon.⁶⁶

Selvin Dionysoksen muuttumisen merkki on se, että Platon asetti hänet viisaiden ikämiesten kuoron johtajaksi. Dionysos, joka hallitsee hulluutensa, on saavuttanut suuremman viisauden kuin muut. Platonin *Lakien* kyseisessä kohdassa puhutaan siitä, kuinka valtion harmonia syntyy laulamalla. "Koko valtion on lakkaamatta loitsulauluin laulettava itselleen" suurinta hyvää, sillä valtiossa tulee kurin sijaan vallita harmonia. Tässä on kyse laulamisesta yhteisöllisen harmonian metaforana. Kuoroa johtaa Dionysos, jota ei rasita pyrkimys totuuteen tai hyötyyn, vaan hän pyrkii siihen, mikä on miellyttävää.⁶⁷

JATKUVAN VIERAUDEN JUMALA

⁶⁴ sama, 32.

⁶⁵ Frank 1982, 12.

⁶⁶ Marilyn Arthurin mukaan Euripiden tragedia ei ole pelkkä Dionysoksen esittely, vaan se kertoo, kuinka kriisin kautta valtio onnistuu sisällyttämään itseensä myös dionyysisen elementin. (Arthur 1972, 148.)

⁶⁷ *Lait* 665 d ja 667c (Platon 1982, 52).

Dionysos -tarinoissa ajan tuleminen on esitetty yleensä etenemisenä ja matkana: kodittoman Dionysoksen jatkuvana matkustamisena. Kertomusten mukaan Dionysos tulee kaupunkiin outona ja sattumalta. Hän on nomadi, joka on aina liikkeellä, ilmestyy aina uuteen paikkaan, on vierailija, joka tarvitsee väliaikaista suojaa. Tarkoituksena on seuraavaksi keskittyä käsittelemään, mitä erityisesti temporaalisuuteen liittyvää Dionysos -tarinoilla ilmaistaan.

Kreikkalaisessa mytologiassa Dionysos ei kuulunut olympolaisten jumalten hierarkiaan, siksi Dionysosta palvottiin kaiken sen ulkopuolella, mikä kuului *poliksen* piiriin⁶⁸. Dionysos oli barbaari, jota oli palvottava kaupungin ulkopuolella. Hölderlin painottaa jopa sitä, että Dionysos on pakolainen - Kolonosoksesta tullut. Näin viitataan siihen, kuinka vieras hahmo muuttaa sitä kulttuuria, johon on tullut⁶⁹. Siten Dionysoksen funktioksi tuli oikeuttaa sellaisia seikkoja, jotka eivät olleet sosiaalisesti hyväksytyjä eivätkä järkeviä. Dionysos pyhitti ja teki arvokkaaksi jotain *poliksen* kannalta vierasta. Kreikkalaisessa maailmassa *polis* merkitsi koko oikeudenmukaisen ja järkevän maailman aluetta. *Poliksen* ulkopuolella on paitsi mielettömyys, hulluus ja barbaria, myös absoluuttinen yksinäisyys ja sen voima.⁷⁰

Dionysoksen jatkuva muuttuminen ilmenee siten, että hän vaihtaa jatkuvasti naamiotaan. Hänellä ei ole omaa hahmoa, ja siksi hän on aina tunnistamaton ja naamion takana. Dionysos-myytit tuovat siis ilmi jatkuvaa vierautta ja ei-identtisyyttä. Vieraudesta johtuu, että Dionysoksen tuleminen on useimmiten katastrofi. Dionysos ei kuitenkaan ole pelkän väkivallan jumala, vaan pikemminkin väärän kohtelun herättämän väkivallan jumala. Theban tapahtumat, se mistä *Bakkhantit* kertoo, esittävät Dionysoksen väkivaltaisimman muodon. Mutta tarinat kertovat myös muualla kuin Thebassa aiheutuneista katastrofaalisista seurauksista, jotka johtuvat Dionysoksen väärästä kohtelusta. Nämä kohtalokkaat väärinkäsitykset johtuvat siitä, että vierauden tai muutoksen jumala on kielletty ja hädätetty pois. Dionysos on tunnistamaton, mutta jos hänen jumalallista voimaansa ei kunnioiteta, hän muuttuu tuhoavaksi.⁷¹

Dionysoksen outous tekee hänestä kuvaamattoman. Bakkhoksen kuvia toki on kreikkalaisissa vaaseissa ja seinämaalauksissa, mutta silloin ne kuvaavat vain erästä Dionysoksen hahmoa. Dionysosta edustava patsas on useimmiten kasvoton fallos. Tarinoissa kerrotaan hänen naamionsa vaihtuvan jatkuvasti, niin että ne pysyvät aina vieraina. Kerrotaan myös, että yritys paljastaa Dionysoksen kasvot kilpistyy viimeistään kasvojen jakau-

⁶⁸ Frank 1982, 42

⁶⁹ Böschenstein 1989, 27.

⁷⁰ Heidegger 1983, 117.

⁷¹ Detienne 1989,13.

tumiseen Janus-kasvoiksi. Dionysos kuvaamattomana, liittyy kuitenkin vain Dionysoksen vierauteen.⁷²

Dionysos hahmottomana, kuvaamattomana jumalana kertoo siitä, kuinka vaikea on tunnistaa ainutkertaisen tapahtuman luonne. Itse tunnistamisen, eli merkityksen havaitseminen, on aina tulkinnan akti, joka tapahtuu aiemman tiedon perusteella. Mutta absoluuttisessa mielessä ainutkertaista tapahtumaa, sellaista jota ei voi tunnistaa menneen perusteella, ei ole mahdollista myöskään identifioida. Samalla tavalla on vaikea tuntea vallitseva aika sen omilla ehdoilla, liittämättä siihen konservatiivisia tai edistysuskoisia mielikuvia. Sen merkitys, mitä nyt on tapahtumassa, kätkeytyy aina nykyisyyden hahmottomuuteen; Dionysoksen muuttuvuus ilmaisee osaltaan tätä.

Tarinat Dionysoksen retkistä kertovat, kuinka vaikeaa on tunnistaa tapahtuman merkitys silloin, kun tapahtuma on ainutkertainen. Tätä ilmaisee se, että Dionysoksen hahmo on aina uusi, ennen näkemätön ja vieras. Tällaista oudon vieraan roolia kreikkalaiset eivät antaneet millekään muulle jumalalle. Kreikan vierasta tarkoittava sana *ksenos* tarkoittaa sekä oudon näköistä hahmoa, että hetkeksi vastaanotettua vierailijaa.⁷³

Kaiken kaikkiaan Dionysos-tarinat kertovat jumalasta, jota ei voi tunnistaa. Dionysoksen ainutkertainen tuleminen ilmaistaan pääasiassa siten, että hän ei muodostu koskaan tutuksi hahmoksi, vaan purkaa itsensä eri tavoin pelkäksi tulemiseksi. Siksi Dionysos esiintyy yksilöitymättömässä ryhmässä tai on jatkuvasti matkalla tai vaihtaa aina naamiotaan.

DIONYSOS-MYSTEERIT

Dionysokseen liittyvät myytit ovat yhteydessä myös niihin orgioihin, joita hänen kunniaukseen vietettiin. Kreikkalaisena sanana *orgia* viittaa seksuaalisia juhlia yleisemmin rituaaliin, jossa tehdään kiellettyjä tekoja ja joista ei saa puhua⁷⁴. Humaltuminen ja seksuaalinen hillittömyys eivät vielä ilmaise paljoakaan itse Dionysos-mysteristä. Tieto dionyysisten tunnusmerkkein, kuten fallos -patsaan ja viinimaljan merkityksestä oli antiikin Kreikassa salainen. Tähän viittaa Platonin huudahdus "monet ovat eteiseen kantajia, mutta vain harva on bakkhoi", eli vain harva pääsee loppuun asti ja on jumalan valtaansa ottama⁷⁵.

⁷² sama, 9-10.

⁷³ sama, 12.

⁷⁴ Walter Burkert käsittelee lähes kaikkia mysteereitä käsitellään orgioina, joissa seksuaalisuus on vain yksi piirre. (Burkert 1987, 9.)

⁷⁵ Platon, *Faidros* 69c.

Romantiikassa kiinnostus kohdistui erityisesti Eleusiksen ja Dionysoksen mysteereihin. Eleusis -mysteerissä ylistettiin leivän ihmettä, ilman seksuaalisuuden ja humaltumisen menoja. Eleusis ja Dionysis -mysteerit ovat syntyneet erillään, mutta kehittyivät leivän ja viinin rituaaliksi.⁷⁶

Sanaa 'mysteeri' käytetään pääasiassa salaisuuden synonyymina, mutta se on vain yksi Dionysos-mysterin piirre. Tässä yhteydessä olennaista on ajatella mysteeriä sen latinankielisen käännöksen eli sanan *initiatio* kautta.⁷⁷ Kaiken kaikkiaan mysteeri on uskonto vailla kirjoitettua teologiaa, se on ei-kirjallisesti välittyvä uskonto, johon liittyminen tapahtuu initiaation kautta.

Merkkejä Dionysos -mysteereihin liittyvistä initiaatioista löytyy pääasiassa kulttitilojen seinämaalauksista. Tähän vihkimykseen liittyy viinin avulla tapahtuva puhdistuminen sekä rituaalinen prosessi, joka huipentuu initioitavan persoonallisuuden muuttumiseen. Naamio Dionysos-kuvissa kertovat tästä initioitavan muuttumisesta. Falloksen kuva puolestaan viittaa itse initiaation huipentumaan ja salaisen asian paljastumiseen. Tuon asian julkinen kuva on fallo, mutta itse asia liittyy salaisuuteen, joka ei ole kuvattavissa.⁷⁸

Euripideen *Bakkhanteissa* kerrotaan Dionysoksen kunniaksi järjestetyn rituaalin kääntymisestä väkivaltaiseksi. Mainaadien rituaali alkoi salaisena tanssina vuorilla, mutta muuttui sitten väkivaltaiseksi, koska heidän menonsa paljastettiin. Ensin kerrotaan Dionysoksen juhlasta, kuinka juhlahenki tarttuu kaikkiin ja sosiaaliset erot katoavat. Nainenkin voi tehdä mitä mies, vanha voi tanssia kuin nuori ja köyhä tuhlata kuin rikas. Mutta itse tragedia kertoo, mitä seuraa, kun mainaadien salaiset menot paljastettiin ja kuningas kieltäytyi tunnustamasta Dionysosta - juhla muuttui raivokkaaksi teurastukseksi.

Bakkhantit näyttävät siis kertovan epäonnistuneesta Dionysos-rituaalista. Mutta René Girardin mukaan mainaadien riehuminen *Bakkhanteissa* ei johtunut vain vahingosta ja rituaalin epäonnistumisesta. Hänen mukaansa kyse oli ajallisesti päinvastaisesta prosessista: ensin yhteisössä on sattunut julmuuksia ja ne esitetään jälkeinpäin uhreja vaativina rituaaleina. Koska sattuman uhri on syytön tapahtumaan, siksi rituaalissakin uhrin tuli olla

⁷⁶ Antiikin Kreikassa harrastettiin useita muitakin mysteereitä, kuten *Mater Magnan*, *Miithraksen* ja egyptiläisen *Isiksen* mysteereitä. (Burkert 1987, 22.)

⁷⁷ sama, 7.

⁷⁸ Kuuluisin Dionysos-mysterin kuvaus on *Villa dei Misteri* sarkofagi Pompeijissa. Siinä esitetään kaksi Dionysoksen manifestaatiota. Toisella puolen on nainen paljastamassa fallosta. Toisella puolen satyyrit ovat leikkimässä viinimaljan ja naamion kanssa. Fallos, jonka yltä nainen on poistamassa liinaa viittaa vaiheeseen, jossa vihittäväälle paljastetaan 'salainen asia'. Kuvassa esitetyt viinimalja ja naamio puolestaan kertovat initiaation kahdesta muusta vaiheesta. Viinin rituaalinen käyttö valmistelelee ja puhdistaa vihittävän. Naamio kertoo puolestaan persoonasta, identiteetistä, joka muutetaan noissa menoissa. (Burkert 1987, 95-96.)

aina viaton. Näin julmuutta ja väkivaltaisia sattumia tehdään jälkeen päin ymmärrettäväksi toistamalla ja ritualisoimalla niitä. Erityisesti Girard painottaa sitä, että Dionysos -rituaaleissa pyrittiin toiston avulla antamaan merkitys mielettömälle ja väkivaltaiselle todellisuudelle. Näin siis voidaan sanoa, että rituaali pyrki toiston avulla hallitsemaan aikaa. Ensin sattui tuhoava onnettomuus, sitten rituaalisen uhrin kautta tapahtuma tehtiin ymmärrettäväksi.⁷⁹

Dionysoksesta ei kuitenkaan kerrota vain väkivaltaisena jumalana. Eleusismysteereihin liittyvässä kertomuksessa viitataan Dionysos -rituaaliin uskonnollisen kumouksen valmisteluna. Kerrotaan, kuinka pieni, transsissa liikkuva *thiasos* -ryhmä kuljettaa tanssien yhteishenkeä Eleusikselta tietä pitkin Ateenaan. Sana *thiasos* viittaa kiinteään ryhmään, siunattuun kuuroon, joka juhlii ja ylistää koko yhteisöä. Hegelille ja Hölderlinille kertomus tästä rituaalista oli erityisen tärkeä. Matka Eleusikselta Ateenaan merkitsi heille sisäisen ja omakohtaisen uskon tulemista julkiseksi ja kaikkia yhdistäväksi kansanuskonoksi.⁸⁰ Kertomus Dionysoksen vaikutuksesta tapahtuvasta uskonnollisesta kumouksesta Ateenassa merkitsi heille nimenomaan uskonnon tulemista salaisesta julkiseksi, pysyen silti omakohtaisena.

Olennaista kertomuksissa *mainaadien* ja *thiasoksen* rituaaleista on se, että Dionysos ei identifioitu lainkaan jumalhahmoksi, vaan on aavistettavissa pelkästään vaikutuksensa kautta; pelkkänä ryhmän ekstaasina.⁸¹ Molemmat ryhmät ovat olemassa vain jonkin aikaa -sen ajan, kun Dionysos on ottanut heidät käyttöönsä.

Kaiken kaikkiaan ongelmaksi jää Dionysos-rituaalien kaksinaisuus. Toisaalta ne pyrkivät ilmaisemaan 'villii iloa' ja ylistävät temporaalisesti hallitsemattomia hyviä tapahtumia. Toisaalta Dionysos -rituaalien väkivaltaiset muodot pyrkivät julmuutta toistamalla ottamaan haltuun huonot hallitsemattomat tapahtumat. Tällöin on kyse Dionysoksen regressiivisestä puolesta. Mutta Dionysoksen toinen puoli ilmaisee luottamusta siihen, että ajan tuleminen on hyvää. Silloin kerrotaan ryhmistä, jotka liikkuvat tanssien, kuin pitelemätön tapahtumien vyöry. On huomattava, että transsin myötä joukko irrottautuu aiempiin kokemuksiin perustuvasta kontrollista. Voi sanoa, että tällainen ryhmä juhlii itse aikaa, ajan tulemista. Refleksiivisen harkinnan sijaan he omistautuivat pelkästään ottamaan vastaan sitä, mikä on tulossa.

⁷⁹ Girard väittää että Dionysos -mysteereihin liittyy väkivallan ritualisointi, joka oikeuttaa julmuuden. Hänen mukaansa vain masokistinen moderni aika voi nähdä mitään kiehtovaa ja hyväksyttävää *Bakkhanttien* Dionysoksessa. (Girard 1979, 133.)

⁸⁰ Tämän *thiasos* -ryhmän ekstaattisessa tanssissa ei tapahdu vain yksilöllisyyden häviäminen joukkoon. Detiennen mukaan yksilöllisyyteen viittaa tässä myytissä se, että nämä henkilöt ovat valittuja. (Detienne 1989, 11.)

⁸¹ sama, 7.

PYSYVYYDEN JA MUUTTUVUUDEN JUMALA

Varhaisromantikoille Dionysos ei ollut vain muinaisen myytin ilmaisema hahmo. Tuona aikana Dionysos oli ajankohtainen; hänen avullaan saattoi kertoa valistuksen kriisistä, modernin nykyisyyden hahmottomuudesta sekä odotuksen ja pelon sekaisesta tulevaisuudesta. Tältä kannalta vaikuttaisi oudolta, että Dionysos oli romantikoille paitsi hajottajajumala, myös pysyvyyden ja kestävyiden jumala.

Dionysoksen vastakohtat, pysyvyys ja muuttuvuus, ilmaistaan molemmat luonnon ominaisuuksina. Dionysos on esiintynyt kreikkalaisissa kuvauksissa sekä villipedon hahmossa että vegetaarisena, murattiin kätkeytyneenä voimana. Tämä luonnossa vaikuttava Dionysos saattoi olla siis hyvin erilainen, sen mukaan onko kyseessä eläimellisen nopea tai luonnon rauhaan vetäytynyt Dionysos.

Dionysoksen villiys tulkitaan sekä Schellingillä että myöhemmin Nietzscheillä saman kuvan avulla. Molemmat viittaavat kreikkalaiseen kuvaan, jossa tiikeri ja panteri vetävät kukikkaita Dionysoksen vaunuja. Vaunuja vetävä eläinpari oli kreikkalaisille tyypillinen tapa esittää ristiriitojen taistelua. Esimerkiksi Platonin tunnetussa myytissä sielun ristiriitaisuus esitetään vaununa, jota hevosvaljakko vetää. Toinen hevonen pyrkii totuuteen ja toinen nautintoon, mutta sielun on ohjattava niitä tahdon avulla. Dionysoksen esittäminen tiikerin ja panterin valjakkona ei kuitenkaan ilmaise kontrolloimattomuutta, jossa villieläimet repisivät eri suuntiin. Siinä kuvassa villipedot astelevat rauhassa. Kuten Nietzsche painottaa, petoeläinten rauha on ainoa muoto, kuinka Dionysos voidaan ottaa vastaan, petoeläinten raivo ei olisi edes kuvattavissa. Näin Dionysoksen petoja ei haluta riehumaan ihmisten juhliin, vaan niiden toivotaan tuovan kukkia ja seppeleitä tullessaan.⁸²

Schellingin luki tätä kuvaa hieman toisin. Hän korosti noiden kissapetojen potentiaalista voimaa; siinä välähtää hänen mukaansa itse villi luonto. Samalla tavalla kuin luonto ohjaa tapahtumia orgioissa ja villisti juopuneiden juhlissa, luonto ohjaa myös Dionysoksen vaunuja. Schellingin mukaan tiikeri ja panteri ilmaisevat alkuperäistä voimaa, mielettömästi itsestään pursuavaa elämänvoimaa, joka kiittää "(...) kuin alkuperäisen syntymän mielettömänä itse itsestään laukkaavana juoksuna".⁸³ Myös *Bakkhanteissa* Dionysos ilmestyy ensin liekkiä sylkevänä leijonana, joka polttaa kunin-

⁸² Nietzsche viittaa *Der Geburt der Tragödie* -esseessään vuodelta 1872 tuohon kuvaan ennenkaikkea ilon esityksenä. Eero Tarasti on suomentanut osia tästä esseestä, ks. Friedrich Nietzsche, *Tragedian synty musiikin hengestä* (Synteesi 1 - 2/ 1989,12). Nietzschen ensimmäinen versio tuosta aiheesta syntyi 1870 nimellä *Die Geburt des tragischen Gedankens*. Kimmo Jylhämö on suomentanut sen nimellä *Traagisen ajattelun synty*. (Filosofinen aikakauslehti *Niin & Näin* 3/1994, 59 - 64.)

⁸³ "(...) wie wahnsinnig in sich selbst laufende Rad der anfänglichen Geburt." (Schelling 1946, 42-43.)

kaan palatsin. Mutta oman mysteerinsä löytävä Dionysos on toisenlainen. Hän valitsee erittäin tarkkaan asunsa: hän ottaa thyrsos-sauvan, kietoutuu murattiin ja nahkavuotaan.⁸⁴ Tällaisissa tarinoissa Dionysos on rauhoittunut luonnonvoimaksi, joka kätkeytyy ikivihreisiin kasveihin. Nopean ja kontrolloimattoman jumalan rinnalla vaikutti myös päinvastainen myytti Dionysoksesta.

Dionysoksen temporaalisuudesta kerrotaan siis aivan vastakkaisilla tavoilla: sekä hitaana ja kestäväenä murattina että äärimmäisen nopeana tiikerinä.⁸⁵ Kuitenkin sekä nopeaa että hidasta Dionysosta yhdistää se, että molemmat kertovat vaikean välivaiheen ylittämisestä. Kaoottinen Dionysos artikuloi kriisin, se hävittää pysyvät hierarkiat tulevaisuuden tieltä. Dionysoksen pysyvyys ei ole itseisarvo vaan se mahdollistaa myöhemmin tapahtuvan muutoksen. Dionysos talvehtii sellaisen aikakauden yli, joka tappaa muut jumalat, voimistuen aikanaan ja mahdollistaen muiden jumalten paluun.

⁸⁴ Detienne 1989, 23.

⁸⁵ Varhaisromantikot tunsivat nämä Dionysoksen vastakkaiset puolet (Böschstein 1989, 35).

4. JUMALPARIEN JÄNNITE

APOLLO JA DIONYSOS

Pyrkiessään yhdistämään modernia järkeä ja kreikkalaista myyttiä varhaisromantiikka ei tehnyt sitä ristiriidattomien myyttihahmojen avulla. Tärkeimmiksi tulivat keskenään jännitteiset jumalparit kuten Apollo-Dionysos ja Kristus-Dionysos. Niiden kaksinaisuus ilmaisi parhaiten järjen ideoiden ja myytin hämäryyden dynamiikkaa. Dionysos muistuttaa apollonisen järkevyyden ohuen jään alla olevista arkaaisista virroista. Apolloninen puolestaan tulkitsee ja selittää dionyysistä.

Järjen ideoiden ja myytin välistä jännittä ei siis ratkaista eikä luoda eheää jumalhahmoa. Tuo ristiriita ilmaistaan sellaisenaan, Apollon ja Dionysoksen jännitteenä.⁸⁶ Uuden mytologian sisäinen kaksinaisuus, idean ja myytin jännite, aiheutti siis hämmästyttävän jumalhahmojen muodonmuutoksen. Toisaalta Apollo ja Kristus osoittautuivat riittämättömiksi ilman Dionysosta ja toisaalta oli välttämätöntä sitoa Dionysos jompaankumpaan näistä.

Dionysos oli varhaisromantikoille tulemisen jumala myös siinä mielessä, että Apollon tai Kristuksen tulemista ei ajateltu mahdolliseksi ilman Dionysoksen myötävaikutusta. Toisin sanoen Dionysoksen tehtävä oli mahdollistaa uuden uskonnon tai poettisten myyttien uudistuminen. Apolloninen oli kreikkalaisille olympolainen järjestys, roomalaisille hän oli isänoikeudelle perustuva laki - lopulta kristillisenä aikana apolloninen periaate muuttui henkisyudeksi⁸⁷. Tämä apolloninen periaate on kautta historian suorastaan vaatinut vastapuoltaan, sillä hajottaessaan järjestystä Dionysos tekee samalla tilaa järjestelmän ulkopuolisille seikoille. Kristillisen henkisyuden aikana muutos liittyi myyttien aistimellisuuteen. Schelling näki Dionysoksen temporalisoivan koko mytologisen prosessin; siinä Dionysos siis mahdollisti torjutun myyttisen maailman esille tulemisen⁸⁸.

Vastaavasti Dionysos, kaaoksen jumala, tarvitsi sidosta Apolloon. Kuten Delfoissa voidaan nähdä: kauneimmillaan taide on silloin, kun Dionysos asettuu Apollon jalkojen juureen. Dionysos oli Nietzschele ei-visuaalinen, temporaalisten taiteiden eli musiikin jumala. Apollo puolestaan oli tilan, kuvan ja selkeiden unelmien jumala.⁸⁹ Nietzschen kuuluisaksi tekemä apollonis-dionyysinen taiteen periaate on varhaisromantiikan perua. Jo

⁸⁶ Frank 1982, 92.

⁸⁷ sama, 96.

⁸⁸ sama, 15.

⁸⁹ Nietzsche 1990, 12.

Schelling esitti, että nämä jumalat ovat ideoiden poeettisia muotoja.⁹⁰ Mutta varsinaiseen apollonis-dionyysiseen dynamiikkaan kiinnitti huomiota Friedrich Schlegel. Hän luonnehti Sofoklen tragedioita 'onnistuneena liittona' humaltuneen Dionysoksen ja aurinkoisen Apollon välillä⁹¹.

Nietzschen mukaan dionyysinen hurmio hävittää tulevaisuuspelon ja pyhittää kaiken sen mikä on tulossa. Nietzscheillä Dionysokseen kiteytyi ennenkaikkea varmuuden hajoaminen. Tuota prosessia voi sanoa myös temporaaliseksi differentiaatioksi, jatkuvaksi pysyvien rakenteiden hajoamiseksi. Varmistamiselle perustuva tieto pyrkii hallitsemaan tapahtumien tulemisen tapoja. Nietzsche kritisoi kartesiolaisia varmuuden strategioita, joiden tavoite oli muodostaa lainalaisuuksia. Kartesiolainen tieto pyrki muodostamaan pysyvän turvan negatiiviseksi leimattua 'tulemisen kaaosta' vastaan. Tällainen turvallisuuden ja varmuuden tuottamisen vastakohtaksi Nietzsche asettaa dionyysis-apollonisen jännitteen.⁹²

Miksi dionyysinen periaate oli Nietzschen mukaan sidottava Apollon edustamaan unen ja kuvien selkeyteen? Miksi hän ei asettanut modernia järkeä itseään kontrolloimaan Dionysosta? Kartesiolaista järkeä, joka rakentaa kumuloituvia tiedon varastoja, on mahdotonta asettaa Nietzschen mukaan hedelmälliseen suhteeseen Dionysoksen kanssa. Kumuloituvia tietämyksiä ja sen tuhoutuminen muodostavat modernina aikana rationaalisuuden ja irrationaalisuuden välisen polaarisuuden, josta puuttuu tuo apollonis-dionyysisesti hyödyllinen ristiriita. Apollonisen viisauden ja dionyysisen hulluuden suhdetta on ajateltava eri termien avulla.

Rationaalisen tiedon luonne on *korrespondenssi*, yhtäpitävyyden systeemi, joka tekee tiedosta varmuuden muodon. Apollo puolestaan edusti kreikkalaista totuus-käsitystä, jossa keskeistä oli *aletheia*, totuuden ilmestyminen. Tällaisessa totuuden paljastumisen hetkessä, ei ole eroa sillä paljastuuko totuus unessa vai valveilla, fiktiivisesti vai faktuaalisesti. Näin apolloninen totuus voi asettua Dionysoksen vastapooliksi. Mutta tämä totuuden muoto oli Nietzschen mukaan hedelmällisessä ristiriidassa dionyysisen manian kanssa vain lyhyen aikaa. Apollonis-dionyysinen synnytti Kreikassa ennen kaikkea tragedian taidemuotona, mutta katkesi äkkiä juuri saavutetun kukoistuksen jälkeen. Samalla tavalla Nietzsche viittasi varhaisromantiikan lyhyeen kukoistukseen.⁹³ Näin siis kulttuurisena tilanteena apollonis-dionyysinen hetki on ohimenevä, totuuden ilmestymisen ja syvän hurman yhteen sattumisen hetki.

⁹⁰ Frank 1982, 248.

⁹¹ Apollonis-dionyysien jännite esitetään Schlegelin teoksessa *Über das Studium der griechischen Poesie* vuodelta 1797. (Schlegel 1958, 298.)

⁹² Frank 1982, 36.

⁹³ Nietzsche 1989, 19.

MESSIAS JA DIONYSOS

Varhaisromantikot rinnastivat mielellään myös Kristuksen ja Dionysoksen. Hölderlinin *BuW* -elegian lisäksi näin tehdään mm. Novaliksen *Hymnen an die Nacht* -runoelmassa. Kristuksen ja Dionysoksen rinnastaminen palveli varhaisromantiikan messianistista pyrkimystä; se palveli ajatusta uskonnollisesta vallankumouksesta uuden aikakauden aloittajana. Kun kirkollinen Kristus oli muuttunut konservatiiviseksi dogmiksi, niin lupaus Kristuksesta, joka tulee uudenaikaisena, merkitsi uusien mahdollisuuksien aluetta. Myytti joskus tulevasta Messiaasta on avoimempi mielikuvitukselle kuin dogmi. Hans Blumenberg sanoo Kristus -dogmin ja -myytin välistä eroa temporaaliseksi. Dogmi, jossa opin kohde tunnetaan, suuntautuu menneisyyteen; mutta myytti, joka herättää mielikuvituksen, suuntautuu tulevaisuuteen.⁹⁴ Tätä temporaalista eroa korostaa juutalaisittain käytetty nimi Messias eli 'se joka tulee'.

Kristuksen ja Dionysoksen rinnastaminen ei perustu siihen, että he edustaisivat samaa moraalialueita.⁹⁵ Varhaisromantikoille yhteinen tekijä Messiaan ja Dionysoksen suhteen on lupaus, että he palaavat takaisin, kun aika on sopiva. Kuten myöhemmin tulee ilmi, *BuW* -elegiassa uuden aikakauden merkit esitetään siten, että Messias ja Dionysos sekoittuvat. Tämän uuden aikakauden tulemisen Schelling esitti siten, että Dionysos edeltää Kristusta. Ensin Dionysos tuo mullistusten hahmottoman ajan, sen jälkeen tulee valoisa ja uudistava Messias. Schellingin mukaan Dionysos valmisteli uuden kristinuskon tulemistakin, hän nimitti Dionysosta Kristuksen aistilliseksi veljeksi. Monet varhaisromantikot ajattelivat Dionysosta nimenomaan ylimenokauden, kumouksen ja muutosvaiheen jumalana. Dionysoksen kaotinen ja villi tulemisen tapa, täydellinen hajaannus, mahdollistaisi näin vanhan aikakauden kumoamisen ja muutoksen Kristuksen ajaksi. Varhaisromantiikan sukupolvi uskoi, että hajanaisuuden ajan sisäinen päämäärä on Messiaan tuominen läsnäolevaksi.⁹⁶

Jo kreikkalaisissa Dionysos-kulkueissa esitettiin samanlainen prosessi, jossa levottomuus muuttuu selkeydeksi. Esimerkiksi Thebassa Dionysos -kulkueen kerrotaan edenneen siten, että yön suojassa kulkue jakautui kahdeksi. Kulkueen alkupäässä Dionysos esiintyi raivoavana bakkhanttina, mutta jälkipäässä hän onkin puhtauden ja vapautuneisuuden jumala Lysios. Se, mitä kulkueen prosessimaisen etenemisen myötä ilmaistaan, on

⁹⁴ Blumenberg 1979, 227

⁹⁵ René Girard käsittelee artikkelissaan *Dionysos versus the Crucified* Kristuksen ja Dionysoksen suhdetta. Hän on Nietszchen kanssa samaa mieltä siinä, että Kristus ja Dionysos edustavat vastakkaista elämän asennetta. Molemmat jumalan pojat toki tapetaan, toinen ristiinnaulitaan ja toinen revitään. Tämän uhrikuoleman merkitys on heillä kuitenkin päinvastainen; Kristus kuolee ihmisten edestä, Dionysos taas halusi ihmisten elävän ja kuolevan kuten hän. (Girard 1984, 820.)

⁹⁶ Frank 1982, 13

eräänlainen puhdistumisen prosessi; vihan muuttuminen seesteiseksi rauhaksi.⁹⁷

Dionysos-kulkueessa tapahtuvan muutoksen voi rinnastaa Schellingin tapaan puhua kumouksen sisäisestä prosessista, joka tapahtuu liikkeenä Dionysoksesta Messiaaseen. Hän esitti juuri dionyysisiin mysteereihin viitaten, kuinka hahmoton ja sekava nykyisyys on salaista valmistautumista ilmestyksen hetkeen. Dionysos edusti tätä hahmotonta nykyisyyttä; hän oli kasvoton tulemisen prosessi, joka huipentuu ilmestykseen ja Messiaan kasvoihin. Täydellistymisen persoona ja identifioitava hahmo on siis Messias. Dionysos puolestaan on hahmottomaton tuleminen, hän ei identifioitu lainkaan. Schelling antoi hahmottomalle tulemisen prosessille nimen Dionysos, tulossa olemisen jumala. Tätä taustaa vasten myös Hölderlinin *BuW* -elegiassa käyttämä ilmaus *der kommende Gott* on luettavissa tulemisen jumalaksi.⁹⁸

Schellingillä dionyysinen kaoottisuus tarkoitti nykyisyyttä, joka olisi valmisteleva vaihe ennen huipentumista Messiaan tulemiseen. *Adventum* on tuo temporaalinen Messiaan paluun prosessi, jota hajanaisena ja hahmottomana koettu nykyisyys valmistelee. Tältä kannalta voi ymmärtää, miksi tuo Dionysoksen ja Messiaan rinnastus on ennenkaikkea temporaalinen. Dionysos on Kristuksen veli, joka hajottaessaan kaiken tekee mahdolliseksi sen, että uuden ajan jumala voi tulla.⁹⁹

Hölderlinille Kristus ei ole vain uuden ajan Messias, vaan negatiivisempi: olemisen heikentymisen ja läsnäolon vetäytymisen jumala. Dionysos-Kristus dualismin avulla Hölderlin pyrki Schellingin tavoin käsittelemään modernin ajan ihmisen kokemusta hahmottomasta nykyisyydestä ja uudesta ajasta¹⁰⁰. *BuW* -elegiassa Kristus - Dionysos pari on kuitenkin dualistisempi kuin Schellingillä; se kertoo dionyysisen välittömän olemisen ajan muuttumisen kristillisyydeksi, joka perustuu lukemiseen ja merkkiin. Historian prosessi on välittömän Dionysoksen korvautumista Kristuksella, joka teki ristillä itsestään merkin.

Tältä kannalta Nietzsche on lähellä Hölderliniä, koska hän kuvasi antiikin ja modernin eron Dionysoksen ja Kristuksen avulla. Nietzschen mukaan Kristus oli tehnyt elämänkielteisyydestä hyveen. Moderni ihminen pelkää liikaa kärsimystä, siksi hän jää heikoksi, vitalisuutensa kadottaneeksi

⁹⁷ Marcel Detiennen mukaan tämä raivoavasta *maniasta* puhdistumisen prosessi kuuluu jo Dionysoksen synnyn tarinaan. Äitipuoli Hera kiroaa Dionysoksen *manian* valtaan, mutta vanhempi Rhea-äiti parantaa ja puhdistaa hänet. (Detienne 1989, 25.)

⁹⁸ Schelling 1977, 237. Schellingin *Philosophie der Offenbarung* on teos, jonka kautta voi päästä sisälle romantiikan käsitykseen Dionysoksesta.

⁹⁹ Tämä Schellingin kehittäminen on kuitenkin lähempänä Novaliksen kuin Hölderlinin tapaa rinnastaa Kristus ja Dionysos. (Frank 1982, 14.) Kaaoksen ja kirkastuksen välisen jännitteen rinnalle Hölderlinillä korostuu Dionysoksen ja Kristuksen historiallinen jännite.

¹⁰⁰ Böschenstein 1989, 10.

olennoksi. Nietzschen mukaan kristinusko ja kreikkalainen antiikki suhtautuivat kärsimykseen täysin eri tavoin. Dionysos edusti vastakkaista elämänasennetta kuin kristinusko.¹⁰¹

Kuitenkaan Hölderlinille Dionysos ei edustanut kuin toissijaisesti vitaalia ja elämäniloista voimaa. Välittömyys on hänen mukaansa toisenlaista modernina aikana kuin se miten Nietzsche asian kärjisti. Myytti kuusen ja muratin ikuiseen vihreään kätkeytyvästä Dionysoksesta ilmaisee tätä, ihmiselle jo vierasta, vegetaarista välittömyyttä. Tarkemmin sanoen moderni Dionysos oli Hölderlinin mukaan välitön ja välittymätön, hän odottaa kätkeytyneenä tulevia parempia aikoja.

Lopultakin, kun Nietzsche sanoi Dionysosta Antikristukseksi, hän kärjisti jo varhaisromantiikassa kehitellyn veljessuhteen. Kun Schellingillä Dionysos oli Kristuksen aistillinen veli, Hölderlinillä Dionysos oli Kristuksen edeltäjä antiikin kulta-ajalta, niin Nietzsche kärjisti veljes-suhteen äärimilleen, Dionysoksen ja Kristuksen välillä on veljesviha.

RATIONAALISUUS JA IRRATIONAALISUUS

Dionysos-myytin suosio yleensä romantiikan aikana liittyi 1700-luvun viimeisten vuosikymmenten tilanteeseen. Romantiikan 'irrationalismi' on yleisesityksissä usein mainittu *Aufklärungin* vastareaktioksi. On helppo kärjistää Dionysoksen suosion syyksi pelkkä irrationalismi. Mutta esimerkiksi Hölderlinin ja Schellingin kohdalla se ei pidä paikkaansa. Dionysos ei merkinnyt heille järjen vastaisuutta, vaan hurmion dionyysinen henki vaikutti heidän mukaansa myös järjen sisällä. Sama käsitys näkyy vielä Nietzscheillä, joka luonnehti jopa Kantin äärimmäisen kurinalaista ajattelua dionyysisen ajattelun myrskyiksi ja niiden taitavaksi hallinnaksi¹⁰².

Kun Dionysos palasi suosioon väkivaltaisessa muodossaan Saksassa 1930-luvulla, tämän myytin funktio oli muuttunut irrationalistiseksi. Fasistinen Dionysos on osa tuon myytin vaikutushistoriaa Saksassa, ja sillä on kiistämättä juurensa romantiikassa. Mutta Dionysoksen suhde järkeen, oli fasistisessa muodossa dramaattisesti erilainen kuin idealistisessa filosofiassa. Fasistisen Dionysoksen funktio oli intellektuaalisuuden vastainen. Se ilmensi väsymystä järkeen päinvastoin kuin idealistien hurmio spekulatiivisen järjen mahdollisuuksista. Ernst Blochin mukaan fasistisen Dionysoksen tulemisen tapa oli regressiivinen pyrkimys menneen myytin palauttamiseksi:

¹⁰¹ Girard 1984, 820.

¹⁰² Nietzsche 1967, 90

Niin ei dionyysinen toivekuva liity kiinteästi petoeläimeen ja kirjavatäpläiseen regressioon, se tuntee tulevaisuuden ilon, asettuu tulemisen arvoitusjumalaksi.¹⁰³

Idealisteille Dionysos ei syntynyt pettymyksestä järkeen, vaikka niin kävi ehkä romantiikan myöhäisissä vaiheissa. Silloin saattoi olla kyse regressiivisestä irrationaalisuudesta, joka järjen sijaan hakisi varmuutta autoritaarisuudesta. Idealisteille Dionysos ei kuitenkaan merkinnyt tällaista regressiota, vaan se merkitsi ennenkaikkea tiedon epävarmuuden tunnustamista.¹⁰⁴ Nietzsche kutsui tätä tiedon perustattomuuden kokemusta traagiseksi tietoisuudeksi, jossa ajattelija huomaa, kuinka logiikka on jäänyt kehäänsä, puraisten lopulta häntäänsä. Dionyysinen myöntyminen kaikelle, mikä on uutta ja hallitsematonta, hajottaa tätä loogisissa kehissä itseään vahvistavaa järkeä. Siksi Dionysoksen suhde järkeen ei ole irrationaalinen, vaan negatiivinen - järjen varmuutta purkava. Kuitenkin tämä radikaali tietämättömyyden hetki herättää varsinaisesti filosofiset kysymykset.

Negatiivinen tieto on kuitenkin aina refleksiivistä, se paljastaa vain jo tapahtuneita erehdyksiä. Kuinka ja mihin perustuen varhaisromantikot saattoivat lainkaan ajatella tulevaisuutta? Kyseessä ei voinut olla ajattelu, joka etenee jo tunnetun pohjalta, vaan pyrkimyksenä oli löytää uusi perusta ja tehdä siitä utopia. Varhaisromantikoilla oli selvä pyrkimys tähän; siihen viittasivat heidän suosimansa innostunut *entusiasmi* ja haaveellinen *svermerismi*. Tulevaisuuden perusteella hyväksyttiin tietty epärealismi ja ylistettiin järjen kohtuullisuuden rikkovaa innostusta. Järjen vastaisuuden sijaan kyse oli hakeutumisesta nerokkuuden, kohtuuttomuuden ja fanatismiin rajoille. *Entusiasmi* ja *svermerismi* liittyivät varhaisromantiikan kielenkäytössä ajatukseen, että tuon älyn kiihkeyden synnyttää aavistus tulevaisuudesta, profetian kyky.¹⁰⁵

Kun siis Dionysosta on pidetty irrationaalisenä, silloin hänet on torjuttu pelkästään rationaalisuuden vastakohtana. Mutta Dionysoksen ja järjen suhde paljastuu toisenlaiseksi, kun sitä ajattelee temporaalisena paradoksina. Temporaalisena suhteena varhaisromantiikan kaksi keskeistä piirrettä, refleksiivisyys ja *entusiasmi*, operoivat siten, että edellinen tulkitsee tilanteen menneen ja jälkimmäinen tulevan perusteella. Järki tekee johtopäätöksensä jo tiedetyn perusteella, se on aina refleksiivistä - täysin uusi on näin järjelle hallitsematonta. Tällaisen ajattelun rinnalle asetettiin utopian perusteella muodostuva *entusiasmi*. Epämääräinen ja kiihkeä tulevaisuuden valmistelu järjen ideoiden vallassa ei varhaisromantikoille ollut järjen vastaisuutta, vaan dionyysista hurmaa järjen sisällä. Hulluudelta ja *manialta* tuo utopismi näytti heidän mukaansa siksi, että ne, jotka ajattelevat tule-

¹⁰³ "So ist das dionysische Wunschbild mit Raubtier und buntgeflecker Regressio nicht beschlossen, es kennt Wollust des Zukünftigen, steht bei einem Rätselgott des Werdens." (Bloch 1979, 1115.)

¹⁰⁴ Frank 1982, 25.

¹⁰⁵ Clark 1990, 578.

vaisuuden perusteella, eivät malta jäädä odottamaan sitä. Fanatismi johtuu myös utopiasta, sitä voi sanoa ajatteluksi, joka tapahtuu kapeasti hahmotetusta tulevaisuus-käsityksestä käsin. Dionysos ei kuitenkaan anna utopiaa, se jää Messiaan tehtäväksi. Dionysos edustaa pikemminkin hahmotonta tulemista, enemmänkin avoimuutta tulemiselle sinänsä kuin tulevaisuus-utopialle.

Modernin ajan pirstoutunutta elämäntapaa peilattiin varhaisromantiikassa levottomaan ja rikkinäiseen Dionysokseen. Hän ei tarvitse kotia, eikä muutakaan pysyvää, hän on aina matkalla. Jumala, joka ei tarvitse eheää elämämpiiriä, jolle pirstoutuminen tekee hyvää, on sopiva hahmo modernille ihmiselle. Dionysos-myytin eräs funktio oli oikeuttaa moderni maailma, jossa ei ole eheyttä. Esimodernin yhtenäiskulttuurin hajoaminen, työ- ja arvomaailmojen eriytyminen voitiin Dionysos myytin myötä tulkita pirstoutumiseksi, joka avasi uusia mahdollisuuksia.¹⁰⁶

Dionysos ei kuitenkaan ollut romantiikassa pelkän differentioitumisen myyttinen hahmo, vaan jumala, joka pirstouduttuaan löytää uudestaan itsensä. Tarinan mukaan ensin Hera repi Zeun äpäräksi paljastuneen Dionysoksen riekaleiksi. Mutta jälkeinpäin esiäiti Rhea kokosi Dionysoksen eheäksi taas ja auttoi hänet löytämään järkensä.¹⁰⁷ Dionysos siis hajosi ensin ja eheytyi sitten. Tätä painottaa myös nimi *Dionysos*, jonka etymologia viittaa kahden oven lapseen, kahdesti syntyneeseen. Dionysos on jumala, joka pystyy hajoamisen jälkeen syntymään toisen kerran.¹⁰⁸ Samalla tämä myytti kertoo, kuinka uutta ei voi syntyä edellisen hajoamatta. Dionysos, tulemisen mahdollistavana jumalana rikkoo aikaisemman järjestyksen, se on uuden tulemisen ehto. Näin Dionysoksen tarinasta löytyy kaksi puolta: toisaalta differentioitumisen varaukseton myöntö, toisaalta eheyden lupaus.

NIHILISMI JA VAPAAUS

Lopuksi tuota idealismin taustaa vasten voidaan tarkastella Nietzschen outoa väitettä: Dionysos pelastaa järjen. Dionysos oli hänen mukaansa horjuvan järjen viimeinen pelastus, sekä kreikkalaisen sofismin että eurooppalaisen valistusrationalismin jälkeen.

Hänen mukaansa Euripides kirjoitti *Bakkhantit* juuri tuossa sofismin jälkeisessä tilanteessa. Myöhemmin valistusrationalismin jälkeen tämä tragedia ilmaisi idealisteille ajankohtaista kokemusta sekä autoritaarisen että kriitti-

¹⁰⁶ Frank 1982,12.

¹⁰⁷ Detienne 1989, 21-22.

¹⁰⁸ Frankin mukaan myös Dionysoksen kunniaksi laulettu *dityrami* viittaa samaan. Frank 1982,17.

sen järjen umpikujasta. Mutta destruktion sijaan he uskoivat Dionysoksen tuovan tuohon umpikujaan onnellisen ratkaisun. Nietzsche viittasi näihin molempiin tilanteisiin väittäessään, että Dionysos pelasti järjen nihilismiltä, johon sekä sofismi että valistus olivat johtaneet.

Tätä nihilismia ei tule ajatella lainkaan vääränä tietona, vaan liian epämiellyttävänä totuutena. Kun ajattelun refleksiivisyys ja johdonmukainen negatiivisuus käyvät liian epämiellyttäväksi, järki kauhistuu itseään. Sekä sofismi että rationalismiin liittyvän epäilyn periaatteen johdonmukainen seuraus oli se, että kaikki mihin ajattelu tukeutui, paljastui kestäättömäksi. Nihilistinen *nichts* on tuo kohta, johon loputon epäily johtaa.¹⁰⁹

Mutta mitä kaikkea Nietzsche tarkoitti? Toisaalta kyse oli uskontokritiikistä; samoin kuin sofismi sai kreikkalaiset epäilemään jumaliaan, samoin valistus herätti epäilyn kristillistä uskontoa kohtaan. Kummassakaan tilanteessa uskonto ei kestänyt järjen edessä, ja aina Dionysos pelasti uskon paljastaessaan uusia alueita, joita järki ei hallitse.

Kiinnostavampaa on kuitenkin tarkastella järkeä itseään tilanteessa, jossa se on joutumaisillaan nihilismin valtaan Dionysoksen pelastaessa sen. Samoin kuin sofismi, myös valistuksen rationalismi oli joutunut sietämättömään tilanteeseen, jota Nietzsche luonnehti sanoin, silloin "epämiellyttävien kaikista vieraista, nihilismi tulee ovesta sisään".¹¹⁰ Kuinka siis Dionysos suojaaa tilanteelta, jossa nihilismin totuus on mahdoton kestää? Voidaan ajatella, että Dionysos ei ole lainkaan nihilismin vastakohta, vaan nihilismin muuttuminen myyttiseksi hahmoksi.

Nietzsche ei suinkaan väittänyt, että nihilismistä syntyisi myytti ja kaunis kuvitelma. Hänen mukaansa Dionysos jää aina 'välimaailmaan', kauhean nihilismin ylle, eikä ylevöidy korkealle lumoavan myytin maailmaan. Dionysos siis häilyy tässä järjen sisäisen perustattomuuden hetkessä, sen voi sanoa kääntävän epämiellyttävän nihilismin järjen vapaudeksi. Se muuttaa järjen tyhjyyden mahdollisuudeksi ajatella absoluuttisen vapaasti. Tässä kerrotaan toisenlaisin ilmaisuin spekulatiivisen idealismin vapaus ja se kokemus järjestä, jota Hegelin, Hölderlinin ja Schellingin idealismin ohjelma jo esitti. Siksi Nietzscheillä Dionysos ei käänne järkeä myytiksi, vaan pelastaa järjen. Dionysos vaikuttaa järjen sisällä, jossa tapahtuu muutos järjen perustattomuuden kokemuksesta järjen vapauden kokemukseksi.

¹⁰⁹ Nietzschen mukaan viimeksi tulee aina nihilismi: "Das Letztere wäre der Nihilismus" (Nietzsche 1990, 489.)

¹¹⁰ Nietzsche 1994, 61.

 ANTIIKKI JA MODERNI

Ajallisuus ja sen esitystapa muuttuvat historiallisten muutosten myötä. Kokemus ajallisuudesta vaihtelee eri aikakausina ja, kuten myyttiä käsittelevässä luvussa esitin, ajalla ei ole olemusta, jota voisi ilmaista suoraan, vaan aika on aina representaation tulosta. Varmaan eräs suurimmista muutoksista on siirtymä moderneihin ajallisuuden muotoihin. Tarkastelen seuraavassa klassistisen ja modernin estetiikan eroa ja pyrin löytämään niistä merkkejä ajallisuuden muutoksesta siirryttäessä moderniin aikaan.¹¹¹

Yksinkertaisimmillaan klassismin ja modernin välillä on kyse vanhan ja uuden välisestä statuksesta: kumpi on parempaa, uusi vai vanha? Vaikka moderni edistys perustuu uuden statuksen korostukselle: uuden voittaessa jatkuvasti vanhan, se samalla tarvitsee vanhaa. Se mitä taiteessa tapahtui klassismin jälkeen, ei ole vain lineaarinen askel eteenpäin. Itseasiassa 'uuden askelen' metafora estää huomaamasta tätä mullistuksen dynamiikkaa; sitä mitä tapahtuu epookin muuttuessa moderniksi. Uusi aika merkitsee totuuden kriteerien muuttumista siten, että itse todellisuus saa toisenlaisen luonteen. Kannanotot uuden tai vanhan puolesta peittävät helposti esimerkiksi sen, kuinka uusi asettuu uudeksi ja kuinka uudesta tulee uutta. Olisi siis huomioitava sekä uusi askel että samalla se perusta, jolle uusi askel asetetaan.

¹¹¹ Käytän termiä klassistinen painotten tällöin tyyliisuuntaa, joka kehittyi Ranskan klassismin myötä. Saksalainen Weimarin klassismi, *Weimarer Klassik*, kehittää tätä traditiota varsin selvästi uuteen suuntaan. Tämän lisäksi klassismin käsite edellyttää myös sen huomioimista, mitä on *klassinen*, koska pelkkä historiallisen tyylikauden tarkastelu ei paljasta sitä, mikä on klassisen suhde klassismiin. Kun nykyään teoksia luonnehditaan klassisiksi, kysymyksessä ei ole pelkkä laatu, joka olisi tradition yläpuolella. Pelkästään se ajatus, että olisi olemassa pysyvästi merkittävien teosten skaala, on perin juurin klassistinen. Samalla se osoittaa, että hyödyllisempää kuin asettaa klassismi jatkuvasti modernin vastakohtaksi, olisi tarkastella sen vaikutusta modernin sisällä. (Gadamer 1965, 295.) Mielestäni sekä Gadamer että Ricoeur löytävät usein klassistista traditiota modernina pidetyistä seikoista.

1. ANTIIKKI VARHAISROMANTIIKAN ESTETIIKASSA

Ranskassa alkaneesta *des Anciens et des Modernes* -kiistasta lähtien modernin estetiikan keskeinen tunnusmerkki on uuden ja vanhan vastakkaisuus. Pelkästään moderni -sanon merkitys ilmaisee tuota muutosta: aiemmin moderni ilmaisi vain nykyistä, erottamatta siinä vaikuttavaa vanhaa ja uutta. Sitten moderni alkoi tarkoittaa vain nykyiseen sisältyvää uutta. Kuten Gadamer painottaa, olennaista oli, että tuolloin uusi ja vanha kääntyivät vastakkaisiksi.¹¹²

Kun antiikin ja modernin kiistassa uusi tyyli voitti, se ei johtunut uuden objektiivisesta paremmuudesta, vaan siitä että uuden ajan kulttuuri tarvitsi tämän voiton. Kannanotot vanhan tai uuden tyylin puolesta olivat pelkästään reaktioita jo ratkenneseen kulttuuriseen jännitteeseen. Taistelu uuden ja vanhan määrittelystä näissä, jo asettuneissa puitteissa, tuli ilmi *des Anciens et des Modernes* kiistassa. Kiistan taustalle voidaan näin olettaa uusi ajallisuuden muoto, jonka mukaan vanha ja uusi jännittyvät eri tavalla kuin aiemmin.

Antiikin ja modernin välinen kiista hallitsee estetiikan kenttää aina 1680 -luvulla Ranskassa alkaneesta *des Anciens et des Modernes* -debatista lähtien aina saksalaiseen klassismiin asti.¹¹³ Tämänkin jälkeen, vaikka antiikin eksplisiittinen merkitys väheni, sama taistelu on toistunut eri muodoissaan. Voisi sanoa, että legitimoidakseen valtansa moderni aika tahtoo tämän saman näytelmän yhä uudelleen. Moderni aika oikeuttaa perustansa nostamalla menneisyyden esille vain vastustuksen kohteena: menneisyys saa roolin, jossa sen tulee esittää aikansa elänyttä ja vanhanaikaista.

Helppo tapa erottaa esimoderni ja moderni olisi sanoa, että modernin ihmisen on valittava epävarma ja uusi, kun taas esimoderni ihminen pitäytyi vanhaan. Gadamerin mukaan muutos ei ole näin suoraviivainen. Uuden ja epävarman kohtaaminen ei ole vain moderni kokemus, vaan se liittyy Gadamerin mukaan ajallisuuden luonteeseen yleensä. Myös esimodernina aikana ajallisuuden kokemukseen liittyy välttämättä epävarmuus tulevaisuudesta. Myös tuon ajan ihmisen on ollut pakko ajatella tulevaisuutta ja orientoitua uuteen. Ajallisuuden perusprosessi on Gadamerin mukaan uuden ja vieraan omaksumista, tutusta luopumista:

Jatkuvasti meidän on valittava, ja valitseminen tarkoittaa: ei voi jättäytyä vanhaan, vaan on valittava epävarma uusi.¹¹⁴

¹¹² Gadamerin artikkeli "Das Alte und das Neue" käsittelee lyhyesti *anciens et des modernes* kiistaa ajallisuuden muutoksen merkinä. (Gadamer 1981,160.)

¹¹³ Gadamerille tämä historiallinen vaihe on keskeisesti esillä myös hänen pääteoksessaan *Wahrheit und Methode*. (Gadamer 1960, 166.)

¹¹⁴ "Ständig müssen wir wählen, und wählen heisst: es nicht beim Alten lassen, sondern ungewiss Neues Wählen." (Gadamer 1981, 155.)

Mikä muutos ajallisuuden suhteen tapahtui sitten modernin ajan alussa? Yksittäisen ihmisen kohdalla hänelle uutta on kaikki, mitä hän ei vielä tiedä, ei pelkästään se, mitä ei ole koskaan ennen ollut. Esimerkiksi Sokrateen ajatukset saattavat olla jollekin aivan uusia, vaikka ne ovat ikivanhoja. Modernin voitto antiikista oikeutti Gadamerin mukaan ihmisen historiallisen muistin tyypistämisen, jossa arvokasta oli vain ennen näkemätön uutuus. Tällainen vanhan merkityksen eliminointi merkitsi oletusta siitä, että menneisyydessä ei voi olla mitään uutta. Se tarvitaan vain vastustuksen kohteeksi.¹¹⁵

Tätä taustaa vasten voidaan ajatella Hölderlinin käsitystä vanhan ja uuden suhteesta. Hän kirjoittaa esseessään "*Der Geschichtspunkt, aus dem wir das Altertum auszusehen haben*" kuinka kaikki, mikä näyttää uudelta syntyy vain orjuuttavaksi koetun menneisyyden vastustuksesta: "...uskomme sanovamme pelkkää uutta, ja kaikki on kuitenkin reaktiota, sekä laimeaa kosta (...), muinaisuutta vastaan."¹¹⁶

MODERNIN AJAN TARKASTELU ANTIIKIN KAUTTA

Ennen kuin voidaan käsitellä sitä, kuinka varhaisromantiikassa modernia aikaa tarkasteltiin suhteessa antiikkiin, on tehtävä katsaus antiikin ja modernin väliseen kiistaan. Klassistisen muodon ihanne oli vallinnut kirjallisuudessa pitkään, vaikka taiteen sisällössä oli tapahtunut suuria muutoksia. Olihan ranskalainen klassismi sisällöltään aivan erilaista kuin valistusrationismi. Molempien tyyli-ihanne oli silti lähes samanlainen, erityisesti selkeys ja yksinkertaisuus ymmärrettiin samojen kriteereiden perusteella. Klassistinen selkeyden ihanne, jota Ranskan akatemia valvoi, perustui kuitenkin vain tiettyyn selkeyden retoriikkaan. Valistusrationismi ei epäillyt näitä selkeän tyylin kriteereitä, vaan omaksui tämän klassistisen selkeyden välineekseen.¹¹⁷

Rationalismin ja klassismin välisen ristiriita kätkeytyi paljossa muodon ja sisällön dualismiin. Kun klassismi painotti muotoa ja rationalismi sisältöä,

¹¹⁵ Gadamerin korostus on traditionalistinen, jossa modernia 'uutta' voimakkaampi on lopultakin se uusi, mikä ei vanhene. Hän sanoo, että uusi, mikä pysyy kaikkina aikoina uutena, on klassista. (Gadamer 1981, 156 ja myös Gadamer 1965, 269.)

¹¹⁶ "...wir glauben lauter Neues zu sagen, und alles ist doch Reaktion, gleichsam eine milde Rache (...) gegen das Altertum." (Hölderlin 1969, 593.)

¹¹⁷ Peter Szondin mukaan valistuksen kauneuskäsityksen perusta oli klassistinen *hyvä maku*. Sen kaksi muuta tukea olivat järki ja normit. Hänen mukaansa tämä maku oli normien säädeltyä, rationalistista estetiikkaa. (Szondi 1975, 24.) Gadamer paljastaa osuvasti klassistisen maun hyvät puolet. Hän käyttää vastaavassa merkityksessä termiä *Takt*, tahdikkaus, ja osoittaa, kuinka se on lopulta kaikkein olennaisinta sivistyksessä. Kun normatiiviset ohjeet, tai koulutus ja taidot eivät enää päde, ainoa, mikä sivistyksestä jää, on tahdikkaus. (Gadamer 1960, 12.)

ongelma ei paljastunut. Ajateltiin, että rationaalinen tieto oli puettavissa mihin tahansa muotoon.

Se, että oli mahdollista olla näinkin kauan näkemättä rationalismin ja klassismin ristiriitaa, johtui myös normatiivisesta taidekäsityksestä. Tuolloin oli tuskin mahdollista edes ajatella, että oikeaa tietoa voisi välittää muuten kuin opettavaisesti, selkeän tyylin avulla.

Klassismin ja valistusrationalismin liitto kariutui *des Anciens et des Modernes* -kiistaan. Silloin uuden tiedollisen sisällön alueella paljastunut ristiriita kääntyi myös tyylliseksi. Uuden ajan tiede, ennenkaikkea Descartesin läpimurto matematiikan soveltamisessa luontoon, korosti antiikista riippumatonta tietoa. Tämä kiista siis herätti kysymyksen, miksi kauneuden esikuvana oli yhä antiikki, vaikka maailma oli uusi. Modernin ajan paremmuuteen uskovien mukaan nykyajan ihmiset tietävät paljon enemmän kuin antiikin aikana tiedettiin.¹¹⁸

Sittemmin antiikin ja modernin kiista jatkui myös englantilaisessa ja saksalaisessa taiteessa. Saksalaisessa traditiossa klassististen ihanteiden murtuma syntyi *Sturm und Drangin* myötä. Tuo taiteen kapina paljasti ennen kaikkea autoritaarisia piirteitä klassismin taide-käsityksessä. *Sturm und Drang* ei ihaillut antiikkia, vaan se löysi uudenlaista kauneutta luonnosta, kansantaiteesta ja Shakespearelta. Ne kaikki edustivat ei-klassistista esteetiikkaa. Herder, tuon sukupolven keskeinen ajattelija, kumosi käsityksen kauneuden ajattomuudesta ja siirsi painopisteen historiaan.

Kiista antiikin ja modernin välillä tuli esille Saksassa sata vuotta myöhemmin kuin Ranskassa. Mutta ehkä tästä myöhäisyydestä johtuen varsin ideologista antiikki/moderni polaaraisuutta onnistuttiin Saksassa purkamaan. Varmuus edistyksestä, johon valistuksen hengessä oli uskottu, joutui monestakin syystä epäilyn kohteeksi. Oli syntynyt tilanne, jossa uuden ja vanhan suhde ei ollut niin itsestään selvä kuin optimistit uskoivat. Siksi ei ole sattuma, että 1790 -luvulla tuli välttämättömäksi ajatella antiikki uudestaan ja toisella tavalla kuin aiemmin.¹¹⁹

Antiikin ja modernin välinen jännite oli keskeinen elementti tilanteessa, joka loi varhaisromantiikan. Käsiteltäessä 1790 -luvun Jenaa on puhuttu klassistisen ja romanttisen tyylin vastakohtaisuudesta. Kun Weimarin klassismin vastaan on asetettu Jenan romantiikka, silloin Goethe ja Schiller on asetettu jenalaisen nuoremman polven varhaisromantikkojen vastakoh-

¹¹⁸ Tarina Querelle *des Anciens et des Modernes* kiistan puhkeamisesta on kuvaava. Kiista syttyi Charles Perrault'n lukiessa 1687 Ranskan Akatemiassa ääneen runonsa *Sciele de Louis le Grand*. Siinä hän ylisti Ludvig XIV:n ajan saavutuksia tieteessä ja taiteessa esittäen, että niitä voidaan verrata jopa Augustuksen ajan saavutuksiin. Klassististen akateemikkojen korvissa tämä oli tietysti ennenkuulumatonta.

¹¹⁹ Szondi 1975, 32.

daksi.¹²⁰ Vaikka Jenan ja Weimarin väliltä voi löytää kiistoja, kyse ei ole antiikin ja modernin vastakohtaisuudesta.

Jenalainen *Atheneum* -lehden ympärille kerääntynyt ryhmä kehitteli poeettiikkaa, jota on pidetty modernina. Kuitenkin ryhmän tärkein ajattelija Friedrich Schlegel työskenteli erityisesti antiikin parissa. Samaan aikaan, lähes samoissa luentosaleissa ja salongeissa, klassistina pidetty Schiller esitti teoriaansa modernista taiteesta. Tuo huomio modernista ajasta sentimentaalisena ja refleksiivisenä aikana oli merkittävä koko varhaisromantiikan sukupolvelle, eikä Schillerin teoriaa modernista ajasta voi pitää lainkaan konservatiivisena. Siksi olisi väärin olettaa, että schilleriläinen klassismi ja schlegeliläinen romantiikka edustaisivat eri puolia antiikin modernin välisessä debatissa.¹²¹

Koko tuo 1790 -luvun varhaisromantikkojen sukupolvi koki antiikin vääjäämättömänä taiteen kohtalona. Koska taiteen alkuperä oli antiikissa, niin myös taiteen tärkeimmät sisäiset mahdollisuudet olivat siellä. Antiikin ja modernin välinen kiista ei ilmennyt varhaisromantiikassa lainkaan yksiselitteisellä tavalla, vaan se näkyy erilaisissa estetiikan teorioissa. Puoluejako antiikin tai modernin puolustajiin ei ollut selkeä, koska antiikki kiinnosti kaikkia. Kuten Peter Szondi sanoi, varhaisromantiikka vastusti tehokkaimmin klassismia ennen kaikkea kiinnostumalla antiikkista.¹²² Samalla tuo sukupolvi jäi kuitenkin viimeiseksi, joka ajatteli taidetta pääasiassa antiikin kautta.

Voitaisiin tietysti väittää, että tuolloin ei ollut kyse lainkaan modernista asenteesta. Vasta myöhemmin, kun antiikki menettää erikoisasemansa ja siitä tulee vain yksi historiallisen tiedon erikoisalue, voidaan puhua modernista asenteesta. Näin ei kuitenkaan voida tavoittaa sitä, kuinka varhaisromantikot ajattelivat antiikin kautta modernia aikaa. Heidän pyrkimyksensä oli filosofisempi kuin deduktiivinen modernien ilmiöiden luokittelu. Varhaisromantikot eivät ajatelleet modernia aikaa tautologisesti sen ajan omin termein. Toiset painottivat historiaa: voidakseen tietää mitä moderni aika on, tarvittiin näkemys siitä, kuinka se sijoittuu eurooppalaiseen kulttuuritraditioon. Toiset painottivat sitä, että antiikki on historian ulkopuolella, myyttinä, johon kätkeytyy myös modernin ajan alkuperä.

¹²⁰ Weimarin klassismi ajoittuu vuosien 1786 - 1805 välille, alkaen Goethen Italian matkasta ja päättyen Schillerin kuoleman 1805.

¹²¹ Mark Grunert, esitellessään antiikin ja modernin välistä suhdetta 1790 -luvun Jenassa pitää Schlegeliä modernina ja Schilleriä klassistina. Asetelma on kuitenkin tarkoitushakuisen, jossa tutkimuskohteena olevan Schlegelin merkitystä korostetaan juuri Schilleriä kritisoimalla. (Grunert 1995, 29.)

¹²² Klassismille tämä Peter Szondin kärjistys ei ehkä tee oikeutta, mutta se ilmaisee hyvin peruseron klassismin ja varhaisromantiikan välillä. Szondin luentojen pohjalta koottu *Poetik und Geshichtsphilosophie I, Antike und Moderne in Goethezeit* kritisoi klassismia ehkä liian poleemisesti. Muuten hänen tutkimuksensa antiikin ja modernin suhteesta varhaisromantiikassa on ratkaisevan tärkeä. (Szondi 1974, 18.)

Silti varhaisromantiikka sisältää jo modernin murroksen. Varhaisromantiikan modernius tuli ilmi jo siinä, että antiikista tuli ongelma, se problematisoitui aivan eri tavalla kuin klassismissa. Kun klassistit uskoivat vielä, että antiikkia jäljittelemällä voitiin tavoittaa kauneus koko täydellisyydessään, niin nyt tämä varmuus oli menetetty. Varhaisromantikojen myötä antiikin ongelmaton jäljittely oli käynyt mahdottomaksi.

EHEYDEN JA ERIYTYMISEN AJAT

Perustava ero antiikin ja modernin välillä oli Hölderlinille sama, mitä jo klassismin perushahmo Winckelmann oli esittänyt: antiikki loi kaikessa eheyttä verrattuna moderniin eriytymiseen. Kun modernissa maailmassa kaikki differentioituu, niin ykseyden ja eheyden antiikissa myös viisautta ja kauneus tuli esille nimenomaan yksinkertaisuudessa. Suurin kauneus huipentui Winckelmannin mukaan yhteen veistoksen eleeseen tai yhteen Homeroksen sanaan. Modernina aikana puolestaan tieto ja estetiikka kehittyvät kohti kompleksisuutta. Winckelmann vertaa tätä modernia runsautta rihkamakauppiiaan pöytään, jossa kaikki on esillä:

Voit pitää varmana, että antiikin taiteilijoiden tarkoitus oli sama kuin sen ajan viisaiden: ilmaista paljon vähin keinoin. Antiikin ihmisten järki piili syvällä heidän teoksissaan; nykyajan maailma taas tuo mieleen köyhtyneet rihkamakaupustelijat, jotka pitävät kaikkea kamaansa esillä.¹²³

Winckelmann puhui kahdesta eri maailmasta: kun kreikkalaisilla toteutui eheyden periaate, niin nykyajassa toteutuu jakautumisen periaate. Siksi modernia maailmaa luonnehtii hänen mukaansa yksityiskohtien, toisistaan irrallaan olevien detaljien runsaus. Lumoutuessaan kreikkalaisista veistoksista Winckelmann ei nähnyt ongelmaa siinä, etteikö tuo ideaali kauneus voisi välittyä moderniin aikaan. Hänen mukaansa suuri taide jäljittelee antiikin eheyttä, eikä sorru detaljeihin. Tämä on keskeinen ero Hölderliniin nähden, jolle antiikki oli ehdottomasti jäljittelemätön eheyden maailma. Yleensäkin varhaisromantiikassa painottuu se, että suhdetta antiikin eheyteen ei voi enää tavoittaa suoraan, vaan tuota eheyttä ajatelleen aina poissaolevana ja ilmaisemattomana.

Varhaisromantiikassa Schiller painotti ehkä eniten winckelmannilaista käsitystä helleenisestä eheydestä. Moderni aika paljastui hänen mukaansa eriytyksen ajaksi vain verrattuna antiikkiin. Antiikin kauneus eheänä ja olemustaan kokonaisuutena ilmaisevana merkitsi Schillerille ideaalia, johon suhteuttaa moderni hajanaisuus. Antiikin ja modernin suhde oli ajatelta-

¹²³ Suom. Vesa Oittinen (Winckelmann 1992, 89.) Winckelmannin artikkeli *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* on vuodelta 1759.

vissa myös toisin päin: antiikki paljastui eheyden maailmana vain modernia aikaa vasten. Modernin eriytymisen vastakohtaksi oletetaan helleninen eheys, joka paljastuu sellaiseksi vain modernista positiosta käsin.¹²⁴

Onko siis mahdollista hypoteesi, jonka mukaan antiikin eheyttä voisi ajatella omanlaisenaan, modernille ajalle päinvastaisena temporaalisena prosessina? Lacoue-Labarthe ehdottaa ajatusmallia, jonka mukaan differenssi operoi kreikkalaisilla toisin kuin modernina aikana. Voidaan ajatella siten, että antiikissa kokonaisuus ei ollut valmiina, eikä siten eriytyvässä, vaan toisin päin, jatkuvasti muotoutumassa.¹²⁵ Siinä missä moderni temporaalinen prosessi on aina eheyden eriytymistä, siinä kreikkalaisille tuo aina tulossa oleva olisi eheys. Samalla ajatus hellenisestä eheydestä ja ykseydestä temporalisoituu, kun vältetään spatialisoimasta antiikin ykseyttä Winckellmannin tavoin plastisen muodon eheydeksi. Temporaaliseen eheyteen viittaava käsite on kreikkalaisten *telos*, se ilmaisee päämäärän, joka ei ole valmis, vaan tulossa oleva. *Telos* voidaan ajatella prosessiksi kohti eheytyvää kokonaisuutta. Samalla on oletettava, että antiikin maailma on ontologisesti erilainen moderniin maailmaan nähden: ykseyden ja differenssin suhde on toinen. Siinä missä moderni tapahtuminen tuottaa eriytymistä, siinä tapahtumisen suunta antiikissa tuotti eheyttä.

Antiikin ja modernin välistä suhdetta ei voi ajatella enää pelkkänä historiallisena jatkumona ja tradition ongelmattomana välittymisenä. Tätä suhdetta voidaan ajatella sekä katkoksenä että traditiona samanaikaisesti. Andrej Warminski on nimennyt tällaisen suhteen *kiasmaattiseksi*, eli täydelliseksi ympärikääntymiseksi, jossa traditio katkeaa ja jatkuu päinvastaisena muotona.¹²⁶ Silloin on kyse ennenkaikkea antiikin ja modernin retoriset suhteesta. Näin vältetään ajautumasta senkaltaiseen mahdottomaan väitteeseen, että ajan suunta olisi antiikissa päinvastainen. Pikemminkin modernista eriytyneisyydestä käsin tarkasteltuna antiikki näyttää eheydeltä ja pelkästään tämän näkemistapa sisältää kiasman. Siten katsottuna temporaalinen prosessi antiikissa näyttää suuntautuvan kohti ykseyttä. Ja päinvastoin, modernia eriytyneisyyttä tuottavat temporaaliset prosessit näyttävät tällaisilta vain antiikista lähtevää traditiota vasten.

DETALJI, YLEVÄ JA KOKONAISUUS

Antiikki ja moderni ovat siis kaksi eri maailmaa, niiden välinen ero tulee ilmi myös representaation muotojen erona. Tämä näkyy yksityiskohtien ja kokonaisuuden erilaisina merkityksinä klassistisessa ja modernissa tyyli-

¹²⁴ Szondi 1974, 152.

¹²⁵ Lacoue-Labarthe 1989, 244.

¹²⁶ Andrej Warminski on korostanut kiasmaattisen käänteen merkitystä Hölderlinin antiikki/moderni -suhteessa. (Warmisnki 1987, 55.)

sä. Klassistinen eheyden estetiikka ei suosi irrallisia detaljeja. Yksityiskohta on tällöin synekdokee, sen tehtävänä ilmaista kokonaisuutta ja puhua kokonaisuuden puolesta. Moderni yksityiskohta on mielellään detalji, joka asettuu vieraaksi ja kokonaisuudesta poikkeavaksi.¹²⁷

Ykseyttä muodostanut prosessi hajoaa modernina aikana detaljien runsauksiksi. Hegel ilmaisi tämän sanoessaan, että maailma on muuttunut proosaksi. Kokonaisuuden korvautuminen detaljeilla on leimaa antavaa koko modernille ajalle, jossa myös luonto muuttuu yksityiskohdiksi.¹²⁸ Tämä ei kuitenkaan merkitse, että Winckelmannin paheksuma rihkamapöytä tulisi puhdistaa. Pikemminkin kauneuden tapahtumisen luonne on muuttunut toiseksi; moderni kauneus paljastuu partikulaarisena seikkana ja kompleksisuutena, antiikin klassinen kauneus oli yksinkertaisessa kokonaisuudessa.

Ajatus modernin todellisuuden vetäytymisestä detaljeiksi perustuu Hegelillä siihen, että hän vertasi sitä antiikin ykseyteen. Vain ykseyteen verraten hän saattoi luonnehtia modernia maailmaa partikularisoitumisen prosessina. Antiikki oli siis taustalla modernia aikaa ajatellessa, ja ei-klassistinen, detaljeille rakentuva realismin estetiikka kehittyi sellaiseksi vain tiettyä taustaa vasten.¹²⁹

Yksityiskohtien nouseminen kokonaisuutta voimakkaammaksi muuttaa myös kerronnan organisoitumista. Kun alun ja lopun muodostama kontrolli rikkoutuu, fragmentti nousee esille. Ei ole sattuma, että varhaisromantikot katsoivat fragmentin viittaavan kadonneeseen eheyteen. Esimerkiksi Novalis piti fragmenttia osasena, jonka kautta saattoi vain aavistaa eheyden. Kokonaisuus saattaa hänen mukaansa loistaa koko kauneudessaan vain aavistuksena rikkoutuneen osasen kautta. Tällainen ajatus asettuu kahden erilaisen estetiikan välille, eheydestä on tullut tavoittamaton ideaali, mutta fragmentissa on vielä aavistus synekdokeemaisesta suhteesta kokonaisuuteen.¹³⁰

Harmonisen antiikin ja disharmonisen modernin välisen temporaalisen käänteen voi löytää siitä kaksinaisuudesta, kuinka ylevä ymmärretään. Toisaalta ylevällä on tarkoitettu klassistisessa mielessä korkeavireistä harmoniaa. Toisaalta ylevästä on puhuttu kantilaisessa mielessä ilmaisemattoman ja disharmonian kokemuksena. Yksinkertaisesti siis moderni ylevä

¹²⁷ Naomi Schor, käsitellessään realistista detaljia artikkelissaan "Details and Realism" esittää, että yksityiskohtien epistemologinen status on täysin erilainen klassistisessa ja modernissa tyyliin. (Schor 1984, 505-506.)

¹²⁸ Szondi 1974, 32.

¹²⁹ Hegel ... 1054 - 1055.

¹³⁰ Romantiikassa tuon ideaalin kokonaisuuden näkijä on ratkaiseva, se joka näkee fragmentin läpi loistavan kokonaisuuden on subjekti. Näin subjekti nousee moderniksi uuden eheyden kantajaksi. (Lacoue-Labarthe and Nancy 1982, 82.)

syntyy ristiriidasta siinä missä antiikin ylevän sanotaan syntyneen eheydestä.

Modernin ylevän juuret ovat tunnetusti Kantin tavassa luonnehtia ylevä ristiriidaksi kauneuden suhteen. Kaunis on Kantilla intressitöntä mutta miellyttävää, koska se antaa lupauksen eheydestä. Ylevä puolestaan katkaisee tylästi tällaisen toiveen, sen myötä pyrkimys eheyteen epäonnistuu, ja tilalle tulee palautumattomasti dualistinen jännite.¹³¹

Klassistista ylevää on ajateltu harmonisena suhteenä kauneuteen nimenomaan Winckelmannin luonnehtimalla tavalla. Hänen mukaansa kauneus ja ylevä ilmenevät antiikin taiteessa pinnan ja syvyyden harmonisessa suhteessa. Winckelmann sanoi:

Aivan kuten meren syvänteet pysyvät aina rauhallisina, vaikka pinnalla käy myrsky.¹³²

Ei ole sattuma, että moderni lukija kääntää mielellään tämän metaforan toisin päin, kuvaten sitä, kuinka meren rauhallinen pinta kätkee sisäänsä pinnan alaiset ristiriidat. Modernin lukijan on vaikeampi ajatella, että pinnan alla onkin suuri rauha. Winckelmann näki kreikkalaisen ylevän niin, että ristiriitaisten ilmiöiden alta voidaan aavistaa lopulta eheys ja yksinkertaisuus. Edellisessä ylevä paljastuu siis eheytyksen prosessina ja jälkimmäisessä päinvastoin. Szondin mukaan merkittävää tässä Winckelmannin kehittäelyssä on se, että hän tekee ylevän ja kauniin suhteesta kaksoiskäsitteen. Hän sitoo nämä kaksi puolta yhteen tavalla, jota Hegel ja Hölderlin myöhemmin seuraavat. Harmoninen kauniin ja ylevän suhde muuttuu heillä dialektisen ristiriidan muodostamaksi jännitteeksi.¹³³

¹³¹ Lyotard tarkastelee tätä artikkelissa "Das Interesse der Erhabnen." Kantin ylevä ja kaunis ovat hänen mukaansa vastakohtia. Kauniin tehtävä on antaa lupaus subjektin eheydestä, mutta ylevän myötä toive subjektin eheydestä tuhoutuu. (Lyotard 1989, 91-92.)

¹³² Winckelmann 1992, 62.

¹³³ Szondi pitää Hölderlinin käsitystä samanlaisena kuin Hegelillä (Szondi 1974, 46).

2. ANTIIKIN JA MODERNIN JÄNNITE *BuW*-ELEGIASSA

Kirjallisuushistoria on luokitellut Hölderliniä joskus klassistiksi, joskus moderniksi. Suora modernien tai klassististen piirteiden etsiminen olisi kuitenkin ideologisoivaa Hölderlinin lukemista. Vaikka Hölderliniä on sitkeästi luokiteltu klassistiksi, hänen hellenismsä on ratkaisevissa kohdissa ristiriidassa klassistisen antiikki-kuvaan nähden. Toisaalta Hölderlinistä on nykyään yritetty kovasti tehdä ensimmäistä modernia saksalaista runoilijaa, koska hänen suhteensa kieleen on saman kaltainen kuin joillakin moderneilla runoilijoilla.¹³⁴ Hyödyllisempää kantaa edustaa Paul de Man, jonka mukaan halu löytää suurista runoilijoista moderneja piirteitä ruokkii pääasiassa ymmärtämättömyyttä. Hänen mukaansa mitä vähemmän Hölderliniä ymmärretään, sitä helpommin hänestä löydetään 'aidosti' moderneja piirteitä.¹³⁵

ANTIIKISTA LÖYTYVÄN TYYLIN MODERNIUDESTA

BuW-runoelma näyttäisi ensi katsomalla osoittavan vain, kuinka Hölderlin ihailee muinaista antiikkia. Tällaiseen asetelmaan jäädään kuitenkin silloin, kun runoelmaa luetaan puolen valintana antiikin ja modernin välillä. Huomattavasti pidemmälle voidaan päästä, kun tarkastellaan, kuinka tuo runoelma sisällyttää itseensä antiikin ja modernin välisen jännitteen.

Hölderlinin tyylin perusta oli aikansa klassistisessa retoriikassa. *BuW*-elegiassa on enemmän klassistisia piirteitä kuin hänen myöhemmässä ns. hymnisessä runoudessaan. *BuW* on heksametrille ja kolmijäsennykselle rakentuva elegia. Se on myös korostetun retorista runoutta: elegian lausefiguurit muodostavat tarkasti harkittuja kuvioita.

Samalla kuitenkin tuo klassistinen selkeys uhrataan runon sisäiselle dynamiikalle. Lähempää tarkasteltuna varsin ei-klassistinen rikkonainen tyyli (*harte Fügung*) murtaa koko ajan hallittua ja säännöllistä tyyliä. Pelkästään tyylin tasolla *BuW*-elegiassa on siis havaittavissa jännite klassististen ja ei-klassististen piirteiden välillä.

Toisaalta elegian kompleksisuutta voisi pitää jo modernina piirteenä. Hölderlinin runoudessa yleensäkin kieli komplisoituu modernista lyriikasta

¹³⁴ Esimerkiksi Silvio Vietta käsitellessään 'kirjallista modernia' läpi saksalaisen kirjallisuushistorian aloittaa Hölderlinistä. (Vietta 1992).

¹³⁵ de Man luettelee modernisoivan väärinlukemisen uhreiksi suuret runoilijat, joista etsii 'aidoimmin modernia kokemusta'. Näin Baudelaire redusoidaan aidosti ranskalaiseksi moderniksi, Wordsworth aidosti englantilaiseksi moderniksi ja Hölderlin aidosti saksalaiseksi moderniksi runoilijaksi. (de Man 1986, 186.)

tutulla tavalla. Kun klassistinen tyyli edellytti, että teksti on selkeää, vaikka sen kuvailemat asiat olisivatkin vaikeita, niin nyt tuo vaikeus tunkeutuu myös kieleen. Nämä Hölderlinin moderneina pidetyt piirteet liittyvät hänen rikkonaiseen tyyliinsä.

Eheän representaation rikkoutuminen on toinen Hölderlinin modernina pidetty piirre. Vaikka hänen sanastonsa on mytologista ja vanhahtavaa, hän käyttää tuota sanastoa voimakkaan etymologisesti ja arkimerkityksiä rikkoen. Samalla tuo kieli hakeutuu varsin modernilla tavalla kieliopillisten rajojen yli: anomalioihin ja monitulkintaisuuteen. Hölderlinin lyriikassa siis syntaksi rikkoutuu ja hakee parataktisia muotoja samalla tavalla, kuin 1870 -luvun ranskalaisessa lyriikassa, jonka sanotaan aloittavan varsinaisesti modernin runouden.¹³⁶

Hölderlinillä tuo representaation rikkova ja ei-esitettävissä oleva ei kuitenkaan ole pelkästään moderni piirre, vaan se periytyy kreikkalaisten mestareiden lukemisesta. Perehtyessään Sofokleen tragedioihin ja Pindaroksen hymnirunouteen Hölderlin irtosi klassistisesta perinteestä. Etääntyessään myös kaikesta nykyaikaisena pidetystä tyylistä hän joutuikin yhä lähemmäs sitä, mitä nykyään pidetään modernina. Tätä antiikin kautta löytyvää modernia ei tule pitää vain sattumana, vaan eräänä seurauksena antiikin ja modernin välisestä jännitteestä Hölderlinillä.

MODERNIN AJAN LUONNEHDINTA 'JUMALTEN VETÄYTYMISENÄ'

Antiikin ja modernin välinen suhde muodostaa Hölderlinille keskeisen jännitteen, ja *BuW* -elegiassa se tematisoidaan ehkä selkeämmin kuin hänen muissa runoissaan. Tämä elegia on Hölderlinin historianfilosofisin runoelma, sen kertoessa kreikkalaisen kulta-ajan ja kristillisen nykyisyyden välisestä erosta.¹³⁷ Runoelma poikkeaa yleisestä kulttuurihistoriasta siten, että etäisyys antiikin ja modernin välillä on ilmaistu jumalten vetäytymisen historiana.

Onko siis Hölderlinin jumalhistoriasta löydettävissä vakavasti otettava huomio antiikin ja modernin suhteesta? Yleinen luonnehdinta ei ilmaise vielä paljoakaan: elegia kertoo, kuinka kreikkalaisesta jumalten läsnäolon ajasta on jouduttu kauas yön ja poissaolon aikaan. *BuW* -runoelman VI-elegiassa Hölderlinin historiakäsitys kiteytyy tapaan, kuinka moderni, Kristuksen aika, ilmaistaan:

¹³⁶ George Steiner ja Paul de Man esittävät täysin vastakkaiset käsitykset representaation rikkoutumisen merkityksestä lyriikan historiassa. Steinerille se on modernin lyriikan merkki. De Manin mukaan kyseessä lyriikan allegorinen puoli, joka on löydetty uudestaan ja vain nimetty moderniksi. (Steiner 1975, 176, de Man 1986, 86.)

¹³⁷ Beissner 1987, 33.

*Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an
Und vollendet' und schloss tröstend das himmlische Fest.*
("Ehkä hän tuli itse ja otti ihmisen hahmon
ja saattoi loppuun ja sulki taivaisten juhlan." VI 107 -108)

Historian kreikkalaista alkuperää sanotaan siinä taivaalliseksi juhlaiksi. Myöhempi historia on tämän alkuperän kaiku, joka saavuttaa päämääränsä ja loppuu Kristukseen. On huomattava, että tämä näkemys on päinvastainen kristilliseen historiankäsitykseen nähden, jossa Kristus merkitsee alkua. Näissä säkeissä kyse on lopusta, jossa Kristus on viimeinen jumala.¹³⁸ Heideggerin olemisen (*Sein*) ja olevaisten (*seiend*) erottelua soveltaen: kreikkalaisten olemisen jumaluuden jälkeen tulee jumala yksittäisenä olentona; Kristus esiintyy persoona-jumalana modernin subjektin hahmossa. Samalla sulkeutuu näkymä olemisen alkuperäisyyden alueelle eli siihen mitä kreikkalaiset jumalat olivat näyttäneet.

Yleensäkin varhaisromantikot puhuivat modernista ajasta vanhojen jumalten kuolemana ja uuden subjekti-jumalan eli Kristuksen syntymänä. Tällainen puhetapa kiteytti modernin ajan kahteen seikkaan: ensinnäkin modernin ajan nimi oli heille *Abendland*, toiseksi tätä aikaa hallitsee Kristus¹³⁹. Ensi lukemalta näyttää, että tuo luonnehdinta olisi väärä. Nimi *Abendland* viittaa kulttuurin loppuvaiheeseen ja jättää huomiotta kaiken sen edistyneen tai muutokset, jotka ovat modernille ajalle niin keskeisiä. Kaiken lisäksi moderni maallistuminen näyttäisi osoittavan vääräksi myös käsityksen Kristuksen vallasta modernina aikana.

Nuo huomiot vaikuttavat johdonmukaisesti vääränsuuntaisilta vain silloin, kun niitä ei lueta antiikin ja modernin välisen jännitteen kannalta. Länsimaalaisuutta luonnehtiva *Abendland* syntyi vastakohtaksi antiikkiin viittoaavalle *Göttertag* -ilmaisulle. Se viittasi jumalten päivään ja läsnäoloon. Varhaisromantikot puhuivat näin antiikista läsnäolon ja modernista poissaolon aikana. Hölderlin kutsui tätä eroa tarkoituksella antiikin näkökulmasta; kreikkalaisilta löydetyin termein hän puhui Hellaan ja Hesperian erosta, läsnäolon ja poissaolon erona. Viimeisen elegian huudahdus *wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists* ("Me olemme se, me, Hesperian hedelmä!" IX 150) ilmaisee, kuinka moderni ihminen tunnistaa itsensä antiikin kautta.

Varhaisromantiikasta, ja erityisesti Hölderliniltä, löytyy tapa luonnehtia modernia aikaa toisin kuin läsnäolon termein. Tämä poissaolon aikakauden ajattelu tuli mahdolliseksi vain suhteessa antiikkiin. Sekä *Abendland* että Kristus ovat poissaolon termejä, joiden avulla varhaisromantikot saattoivat ajatella modernin ajan ontologiaa. Antiikin ja modernin välinen jännite antoi jo tuolloin mahdollisuuden siihen läsnäolon ja

¹³⁸ Schmidt 1968, 108.

¹³⁹ Gadamer 1967, 28.

poissaolon ajatteluun, joka ajankohtaistui uudella tavalla vasta kuluvan vuosisadan lopulla.

ANTIIKKI HISTORIAN ALKUNA

Hölderlin suhtautui kaksinaisesti tuona aikana keskeiseen kysymykseen siitä, kuuluuko antiikki historiaan vai onko se historian ulkopuolella. Sukupolvensa tavoin myös Hölderlin korosti historiaa, mutta silti hän ei asettanut antiikin Kreikkaa lainkaan historian alaiseksi. Antiikki oli hänelle historian aloittava arki -tapahtuma, *das himmlische Fest*, taivaallinen juhla. Hölderlinin jumalhistorian termein: historia on siirtymä jumalten läsnäolon juhlasta poissaolon arkeen. *BuW* -runoelman IV -elegian alku kertoo antiikista luomiskertomuksena, joka on taivaallinen juhla:

*Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge,
Wahrlich zu einzigem Brauche vor alters gebaut!*
("Juhlava sali! Lattia on meri ja pöytiä vuoret" IV 57-58)

Kuten alun yleiskatsauksessa esitettiin, tämä parisäe kertoo ihmisen mitta-kaavaa suuremmasta, jumalten mittaisesta luonnosta. Luonto on siinä juhlasali, johon jumalat ovat kokoontuneet vihkimään ja aloittamaan maailman. Kyse ei ole Välimeren luonnon metaforista, vaan kuten Szondi on osoittanut, kyse on allegorisesta luomiskertomuksesta.¹⁴⁰ Toisin sanoen näissä säkeissä viitataan samalla kreikkalaiseen alkuperään ja 'taivaisten juhlaan', eli näkymään, mikä on peittynyt kristillisen ajan myötä. Näin siis luomiskertomuksen ilmaisema näkymä alkuperään ei sijoitu lainkaan kristilliselle taivaalle, vaan kreikkalaiselle maaperälle.

Näin antiikki on historian aloittava tapahtuma, mutta itse historia koskee vain modernia aikaa. Tätä käsitystä on tarkasteltava hieman pitemmälle, koska se ei perustu niinkään lineaariselle temporaalisuudelle; historiaa voidaan ajatella jännitteenä, joka on virinnyt antiikin ja modernin välille.

¹⁴⁰ Peter Szondi käyttää tätä kohtaa hermeneutiikan kouluesimerkkinä. Hän vertaa Hölderlinin *Friedensfeier* -runon päinvastaista metaforaa "*Boden die Tische*" (9). Luonnon kuvailuna luettuna se näyttää vastakkaiselta kuin *BuW* -elegian "*Boden ist Meer! und Tische die Berge*" metaforat. Szondin mukaan nuo molemmat metaforat voidaan varsinaisesti ymmärtää allegorisen kokonaisuuden kautta, variantteina laajemmasta luomiskertomuksesta. (Szondi 1979, 16-19.)

Toisin kuin Hölderlin, varhaisromantiikan sukupolvi historiallisti antiikin. Klassismin jälkeen, kun antiikki oli asetettu ajattomaksi malliksi, erityisesti Herderin vaikutuksesta se sidottiin ajalliseen ja paikalliseen kontekstiin. Universaalien ideaalien ja mallien tilalle nousi näin ajallis-paikallinen aihnekertaisuus. 'Kansa' ja 'historia' ilmaisivat varhaisromantiikassa täysin uutta ulottuvuutta, johon nähden yleiset mallit olivat riittämättömiä.¹⁴¹

Mutta kun antiikkia ajateltiin vain historiallisena kautena, vaarana oli antiikin latistuminen pelkiksi empiirisiksi dokumenteiksi, silloin antiikki jää täysin modernin tiedonkäsityksen uhriksi. Hegelin käsitys antiikin historiallisuudesta välttää tämän vaaran. Tuon käsityksen mukaan hengen historian alku oli antiikissa, ja sen myötä antiikki asettuu erityisasemaan historiassa. Taiteeseen liittyviltä osiltaan Hölderlinin jakoi tämän Hegelin historiankäsityksen. Sen mukaan antiikin taide ei muodosta vain taidehistoriallista kautta, vaan koska taide syntyi antiikissa se loi samalla sen taiteen olemuksen, jota myöhempi taide jää heijastamaan.¹⁴² Helleenisen kulttuurin erikoisasema säilyi näin historiallisen ajattelutavan sisällä. On huomattava, että tämä käsitys antiikista historiallisena alkuna ja taiteen alkuperänä yhdistää klassistisen käsityksen ajattomasta antiikista moderniin käsitykseen historiasta.

Erityisesti Schiller kehitti Winckelmanin epähistorialliseksi moitittua klassistista käsitystä antiikista historiallisempaan suuntaan. Schillerin mukaan antiikki tarkoittaa välittömän olemisen aikaa, kun taas moderni aika syntyy välittömyyden refleksiosta. Hölderlin ajatteli samalla tavalla, mutta eri termein. Hänen mukaansa antiikkiin liittyi totuuden paljastuminen, ja myöhempi aika syntyy tämän olennaisen totuuden hajoamisesta ja heijastuksesta. Näin antiikin ja modernin välinen jännite sai muodon, jota myöhemmin Heidegger kehittää eteenpäin: moderni temporaalisuus muodostuu differentiaatiosta, olemisen ykseyden (*Sein*) jatkuvasta hajoamisesta moninaisuuteen (*seiend*).¹⁴³

OLEMISEN HISTORIAN HEIKKENEMINEN

Antiikin ja modernin välinen jännite merkitsee Hölderlinillä myös olemisen ja kielen välistä jännitettä siten, että olemisen korostui antiikissa, kun taas modernina aikana korostuu kieli. Tämä näkemys on löydettävissä *BuW* -elegian taustalta. Hölderlinin mukaan se, mikä paljastui totuutena antiikin Hellaassa oli olemisen tapahtumisen historiaa. Kreikan *aletheia* -sanan muodostamassa totuus-horisontissa olemisen yhdistää historian (*Geschichte*) ja kohtalon (*Geschick*) välittömäksi tapahtumaksi (*Gesehen*).

¹⁴¹ Szondi 1974, 24.

¹⁴² Sama, 19.

¹⁴³ Lacoue-Labarthe 1989, 238.

Toisaalta moderni historia on kertomus, johon sisältyy tapahtuman etään-
tyminen kielestä. Moderni historia on kielellisen merkin hallitsemaa ker-
tomusta, jolloin todellinen ja kohtalokas tapahtuma on muuttumassa lähes
fiktioksi. Olemisen kannalta se on unohtumisen historiaa. Hölderlinin kä-
sityksen mukaan modernina aikana historia paljastuu eri tavalla kuin an-
tiikissa; nyt on kyse refleksiivisen kielen kautta välittyvästä historiasta.
Wolfgang Binder kiteyttää Hölderlinin käsityksen kahtia jakautuvasta
historiasta olemisen ja kielen jännitteeksi.

Näin siis luonnon olemisen kieli ja sielun sanojen kieli ovat kah-
denlaisia, toinen on välitön ja toinen on refleктоiva.¹⁴⁴

Binder ei kuitenkaan tematisoi tätä dualismia kysymykseksi antiikin ja
modernin välisestä suhteesta. Olemisen ja kielen erottautumisen historia
palautuu Binderillä kristilliseen malliin, jossa olemisen ja kielen ero alkaa
syntiinlankeemuksesta. Tämä on kuitenkin ristiriidassa Binderin esimerkin
kanssa, sillä hän käsittelee *BuW*-elegiaa, jossa ei viitata lainkaan kristilli-
seen paratiisi-myyttiin, vaan antiikkiin. Olemisen ajan ja kielen ajan väli-
nen ero on *BuW*-elegiassa aivan eksplisiittisesti Hellaan ja Hesperian väli-
nen etäisyys. Tämän myytin mukaan antiikin unohtumisen myötä, alkupe-
rän peittymisen myötä olemisen historia käy loppuunsa. Tilalle nousee
lupaus olemisen aikakauden uudestisyntymisestä, mutta se jää vaikutta-
maan vain kertomuksen tasolla.

Binder tulkitsee kuitenkin *BuW*-elegian loppuosan Hölderlinin historia-
käsitystä valaisevalla tavalla. Viimeisessä elegiassa viitataan siihen kuinka
historiasta on tullut runsaiden, mutta merkityksettömien tapahtumien ai-
kaa. Binderin mukaan seuraaviin säkeisiin sisältyy olemisen unohtumisen
historian ja kertomuksen välinen jännite:

*...aber so vieles geschieht,
Keines wirkt, denn wir sind herzlos, Schatten, bis unser
Vather Äther erkannt jeden und allen gehört.*

("... mutta niin paljon tapahtuu, eikä mikään vaikuta, sillä olemme
sydämettämiä varjoja, kunnes/ Isä Eetteri tuntee jokaisen ja kuuluu
kaikille" IX 152-154)

Merkki olemisen unohtumisen historiasta on näiden säkeiden viittauksessa
'varjoihin'. Modernin olemisen varjomaisuus, *wir sind ...Schatten*, on il-
maistu kreikkalaisesta olemisen keskipäivän näkökulmasta. Kreikkalaisin
silmin ja olemisen historian kannalta moderni aika näyttää varjomaiselta
unohduksen maailmalta. Lauseen loppu kertoo Binderin mukaan olemisen
historian uudesta alusta, tämä kuvataan hetkenä, jolloin jumala tunnistaa

¹⁴⁴ "Dennoch sind die Seinsprache der Natur und die Wortsprache der Seele zweirelei,
unmittelbar die eine, reflektiert die andere." (Binder 1987, 39.) Vaikka Binder käyttää histo-
riattomia termejä, kuten luonto ja sielu, hänen väitteensä Hölderlinin historiankäsityksen
kaksinaisuudesta pitää paikkansa.

ihmisen. Kyse on sen allegoriasta, kuinka oleminen paljastuu ihmisille. Binderin mukaan tähän säkeeseen kätkeytyy samalla ajatus jumalasta, joka tarvitsee olemista. Ilman olemassaoloa kyse olisi nimenomaan modernin ajan jumalasta, nimestä ilman olemista.¹⁴⁵ Näin siis olemisen varjomaisuuden aikaan, myös jumalan nimi on pelkkä merkki, ja toivo jumalan paluusta on vain legenda.

Yksinkertaisimmillaan tästä olemisen historiasta kertoo *BuW*-runoelman perusjako historian päivään ja historian yöhön. Kuitenkaan modernia yötä ei tule ajatella pelkän pimeyden metaforan kautta. Viittaus varjoihin ei tarkoita Hölderlinillä visuaalista hämäryyttä, vaan sitä voi pitää refleksiivisyyden metaforana: ei välittömästi vaan varjojen kautta tapahtuvana ajatteluna. Varjot viittaavat tilanteeseen, jossa olemisen välittömyyden tilalla on jatkuva reflektointi. Tämä välittömän olemisen ja refleksiivisyyden jännite on keskeinen *BuW*-elegiaa muodostava seikka.¹⁴⁶

¹⁴⁵ sama, 34

¹⁴⁶ Kuten aiemmin esiteltiin Gottfried Willems pitää *BuW*-runoelmassa keskeisenä tätä välittömän olemisen ja refleksiivisyyden jännitettä. Hänen mukaansa historian päivä ja historian yö muodostavat *BuW*-elegian perusjännitteen. (Willems 122, 1988.) Kun Willems lukee *BuW*-elegiaa, olemisen unohtumisen historia jää hänen käsitteistönsä tavoittamattomiin. Välittömyyden ja refleksiivisyyden välinen suhde on hänen käsitteilytapaansa mukaisesti pysyvä perusjännite

3. ANTIIKKI JA MODERNI KIASMANA

Kuten edellä esitettiin, Winckelmann oli Hölderlinille ratkaisevan tärkeä klassisti. Winckelmann piti antiikin ja modernin välisen dilemman ydinseikkana yksinkertaisesti sitä, että antiikki ja moderni kuuluvat eri maailmaan. Hän ei kuitenkaan ajatellut tätä eroa ehdottomana katkoksenä kuten Hölderlin, jolle antiikki oli nimenomaan katkoksen ja kuilun takana. Antiikki ja moderni omaavat Hölderlinin mukaan erilaisen ontologian; niiden välistä suhdetta luonnehti pikemminkin systemaattinen ero kuin yhteiset piirteet. Tarkastelen seuraavassa sitä, miten Hölderlinin poetiikka rakentuu johtopäätökselle tästä antiikin ja modernin välisestä jännitteestä ja erosta. Hän pyrki kirjoittamalla ja kreikkalaisia kääntämällä asettumaan kahden maailman välille.¹⁴⁷

Hölderlin kirjoitti v.1801 kirjeessään Böhlendorffille antiikin ja modernin suhteesta kahdella vastakkaiselta näyttävällä tavalla. Toisaalta hän kertoi antiikin ihailusta, toisaalta halusta kääntyä antiikin sijaan ilmaisemaan nykyisyyttä:

Sitäpaitsi on myös vaarallista abstrahoida taiteen säännöt vain ja pelkästään kreikkalaisen erinomaisuuden (*Vortefflichkeit*) perusteella. Olen tutkinut sitä pitkään ja tiedän nyt, että ennen kaikkea sen minkä täytyy olla korkeinta sekä kreikkalaisille että meille, nimittäin elävä suhde ja kohtalo, ei toki tarvitse olla meille samaa heidän kanssaan.¹⁴⁸

Tässä lauseessa Hölderlin kieltää pitämästä antiikkia esikuvana. Hänen kantansa on yllättävä, koska lähes kaikki, mitä Hölderlin tämän jälkeen kirjoitti, muodostui kuitenkin suhteesta antiikkiin. Lause ei siinä merkinnyt antiikin unohtamista, vaan ensisijassa Hölderlinin kannanottoa klassistisen antiikin mukailun lopettamiseksi. Hänen ambivalenssinsa on selvä: kreikkalaiset olivat suuria, mutta heitä ei voi jäljitellä.¹⁴⁹ Hölderlinin mu-

¹⁴⁷ Jo Norbert von Hellingrath, joka löysi ja esitteli Hölderlinin runouden v 1915, painotti antiikin ja modernin jännitettä Hölderlinillä. Esipuheessaan ensimmäiseen Hölderlinin koottujen julkaisuun Hellingrath puhui helleenisen ja isänmaallisen jännitteestä. Tutkielmani kannalta perustava on Peter Szondin Hölderlin -artikkeli "Überwindung des Klassizismus", joka korostaa Hölderlinin merkitystä uudenlaisessa tavassa ajatella antiikki/moderni suhdetta. (Szondi 1970, 95-118). Myöhemmin mm. Fynsk (1993) ja Lacoue-Labarthe (1989) ovat taiteenfilosofian tasolla jatkaneet tätä Hölderlinin antiikki/moderni jännitteen tarkastelua.

¹⁴⁸ "Deswegen ist auch gefährlich, sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahieren. Ich habe lange daran laboriert und weiss nun, dass ausser dem, was bei den Griechen und uns das Höchste sein muss, nämlich dem lebendigen Verhältnis und Geschick, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen." (Hölderlin 1969, 940.)

¹⁴⁹ Beda Allemannin mukaan Hölderlinin harventama sana 'gleich' merkitsee vain luopumista täysin saman tavoittelusta, mutta ei antiikin kaltaisuuden 'ähnlich' tavoittelusta.

kaan sekä antiikissa että modernina aikana tulee olla sama pyrkimys korkeimpaan, mutta tuo korkein ei ole välttämättä sama. Kyse ei ole esikuvan kautta ajattelusta tavoitteesta, koska nuo tavoitteet kuuluvat eri maailmoihin.

Monissa kommentteissa on jäänyt huomaamatta esikuvan hylkäämisen merkitys Hölderlinin antiikki-suhteessa; on vain pyritty löytämään Hölderliniltä yksinkertainen kannanotto siihen, ottaako hän esikuvakseen antiikin vai modernin ajan. Antiikkia korostavan kannan mukaan esimerkiksi Beda Allemanin mukaan tuo kirje osoittaisi, kuinka Hölderlin ajatteli antiikkia yhä syvempänä esikuvana:

Mainittu kirje osoittaa kuitenkin aivan selvästi, että tämä mielekkyyden kriisi tulee ratkaistuksi vielä olennaisemmalla kreikkalaisen esikuvallisuudella.¹⁵⁰

Tämä antiikin esikuvallisuutta (*Vorbildlichkeit*) korostava sitaatti ei tee oikeutta Beda Allemanin merkittävälle huomiolle Hölderlinin antiikkikäsityksen suhteen, mutta osoittaa kuinka vaikea on ajatella antiikkia jotenkin muuten kuin esikuvan käsitteen kautta.¹⁵¹ Toisaalta Hölderlinin moderniuutta korostavan kannan mukaan saman kirjeen on sanottu osoittavan, kuinka Hölderlin vähitellen luopuu antiikin esikuvasta. On kiistelty, onko tuo antiikin vastakohta yleensä moderni vai pelkästään saksalainen nykyisyys. Hölderlin kirjoittaa antiikin ja modernin suhteesta tavalla, joka on tulkittu käänteeksi pois antiikista. Tämä käänne on nimetty joko moderniksi (*abendländische Wendung*) tai saksalaiseksi (*vaterländische Umkehr*). Näin jäädään kuitenkin vain kuvaamaan, kuinka Hölderlin ensin tavoitteli antiikin esikuvaa ja luopuessaan siitä, löysi kansallisen tai modernin asenteen:

Tämän epookin esikuvallisuus kaunotaiteiden suhteen vaikutti Hölderliniin pitkän aikaa oman luovuuden kannustimena ja kahleena.¹⁵²

(Alleman 1954,27.) Fynsk tulkitsee tämän Hölderlinin pyrkimyksen vielä tarkemmin: "The Greeks are 'indispensable', but they cannot be imitated". (Fynsk 1986, 200.)

¹⁵⁰ "Aber die genannten Briefe bezeugen ganz deutlich, dass diese Krise im Sinn einer nur noch wesentlicherer Vorbildlichkeit des Griechischen gelöst worden ist" (Alleman 1954, 41.)

¹⁵¹ Myöhemmin Christopher Fynsk artikkelissaan *Hölderlins Testimony, An Eye Too Many Perhaps* (Fynsk 1993) tulkitsee Hölderlinin antiikkia Allemaniin tukeutuen, mutta kritisoiden esikuvan -käsitettä.

¹⁵² "Die Vorbildlichkeit dieser Epoche in Sachen schöner Kunst wirkte für Hölderlin lange Zeit als Ansporn und als Fesseln der eigenen Kreativität." (Grünert 1995, 25.) Tämä on Mark Grünertin keskeinen teesi. Hänen mukaansa Hölderlin kehittyi klassistista moderniksi etäännyessään Schillerin klassismista. Näin hän lähtisi etsimään 'aidosti' modernia kirjoittamisen tapaa, "der Suche nach einer genuin modernen Schreibweise" (Grünert 1995,31.) Grünert voi kuitenkin pitää Hölderliniä modernina vain unohtamalla antiikin merkityksen.

Tällainen painotus jää yksipuoliseksi pelkästään siitä syystä, että se asettaa moderniuuden uudeksi esikuvaksi. Heideggerin tapa tarkastella Hölderlinin hellenismistä ei jää puolinaiseksi, mutta se saa lähes kohtuuttoman saksalaisen painotuksen. Hän välttää tarkoituksellisesti puhumasta modernista, eikä käytä edes sanaa *abendlandisch*, vaan käyttää sanaa *nationalisch*, painottaen tuon Hölderlinin käänteeseen saksalais-kansallista -suuntaa. Tarkastellessaan Hölderlinin antiikki/-moderni suhdetta tässä kirjeessä Heidegger puhuu vain kreikkalaisuuden ja saksalaisuuden suhteesta. Hän ei huomioi esimerkiksi sitä, että Hölderlinin termi *Hesperia* ei tarkoita vain saksalaisia, vaan yleensä eurooppalaisuutta nähtynä antiikista käsin.¹⁵³

Edellä mainitussa kirjeessään Hölderlin problematisoi ennen kaikkea kreikkalaisten esikuvallisuuden. Hän sanoi elämän ja kohtalon olevan nykyään toista kuin silloin. On helppo ajatella, että esikuvan pysyvyyden vastakohtaksi asettuu elävä suhde (*das lebendig Verhältnis*) nykyisyyteen. Vaikeampi on erottaa kohtalo (*Geschick*) ja se korkein päämäärä, jota Hölderlinin mukaan myös kreikkalaiset tavoittelivat. Hölderlinin mukaan kohtalo on modernina aikana aivan toinen kuin antiikissa. Mutta tästä huolimatta kreikkalaisille ja moderneille ihmisille tulisi Hölderlinin mukaan olla samankaltainen pyrkimys korkeimpaan. Tulisiko heillä siis olla sama esikuva? Vai olisiko mahdollista tavoitella korkeinta, ilman että se muuttuisi esikuvaksi?

Esikuvan asettamisen traditio on klassistinen, sen estetiikassa antiikki välittyy moderniin aikaan esimerkillisenä kohteena. Hölderlin luopuu tältä osin selvästi klassismista, mutta myös idealismista. Heidegger vaatii Hölderlinin antiikki-suhteen tarkastelemista täysin toisin kuin mieltymyksenä ja esikuvana:

Hölderlinin suhdetta kreikkalaisuuteen ei tule ylipäätään lainkaan käsittää pelkkänä 'mieltymyksenä' (*Vorliebe*), joka tekee kreikkalaisuudesta vain esikuvan (*Vorbild*). Siksi Hölderliniä ei tule myöskään laskea mukaan puhuttaessa Winckelmanista ja Lessingistä, Goethesta ja Schilleristä, Humboldtista ja Hegelistä sekä heidän suhteestaan 'klassiseen muinaisuuteen'.¹⁵⁴

¹⁵³ Lacoue-Labarthe kritisoi Heideggeria saksalaisuuden ylikorostuksesta. (Lacoue-Labarthe 1989, 242.)

Beda Allemanin mukaan Hölderlinin kirjeiden *die vaterländische Wendung* on antanut aihetta yleiseen väärinkäsitykseen. Saksalaisessa tutkimuksessa on esitetty aina 50-luvulle asti, että nuo kirjeet ovat merkki Hölderlin isänmaallisesta käänteestä antiikin jälkeen. Tutkijat antoivat Allemanin mukaan Hölderlinin sanat *vaterländisch* ja *Nationell* sanoille oman aikansa poliittisen merkityksen. On kuitenkin yhtä suuri erehdys ajannukaistaa Hölderlin sanomalla tuota käännettä isänmaallisen sijaan moderniksi. Myöhemmässä tutkimuksessa, osin Allemanin vaikutuksesta, tuo käänne on tulkittu pikemminkin antiikin merkityksen syvenemiseksi. (Alleman 1954, 39 ja Fynsk 1986, 203.)

¹⁵⁴ "Hölderlins Bezug zum Griechentum kann überhaupt nicht als blosse 'Vorliebe' begriffen werden die das Griechentum nur zum Vorbild nimmt. Deshalb dürfen wir Hölderlin auch nicht mitnennen, wenn von Winckelmann und Lessing, von Goethe und Schiller, von

Tässä Heideggerin formuloinnissa avautuu jo mahdollisuus ajatella Hölderlinin esikuvatonta esikuvaa. Ilmaukset *Vorliebe* ja *Vorbild* painottavat representaation prosessia, jossa muodostetaan kohde tarkastelijan eteen, kuten *Vor*-etuliitteen korostus Heideggerilla osoittaa.

Alustavasti sanottuna Hölderlin pyrki välttämään antiikin asettamista esikuvalliseksi kohteeksi siten, ettei aseta sitä oman kielensä suhteen ulkopuoliseksi. Elämäkerroissa on usein kuvattu, kuinka Hölderlin todella uskoi kreikkalaisiin jumaliin tai kuinka hän luuli ajoittain oleskelevansa antiikin Kreikassa. Ovatko nämä merkkejä siitä, että hän oli jollain tavalla antiikin sisällä ja lähempänä sitä, niin että enää ei olisi kyse etäisestä esikuvasta?

Käsitys Hölderlinin etäisyyden tajun katoamisesta antiikin suhteen latistaa kuitenkin hänen pyrkimyksensä vain subjektiiviseksi harhaksi. Siten ei voida lainkaan ymmärtää sitä, millä tavalla antiikki oli hänelle ennen kaikkea kreikan kielen sisäiseen maailmaan liittyvä kokemus. Hölderlinin käsityksen mukaan 'muistavan ajattelun' (*Andenken*), ei tule jäädä lainkaan subjektiivisten muistojen rajoihin, sillä kieleen itseensä sisältyvä muisti yltää kauas subjektin taakse.¹⁵⁵

Kielen tasolla tapahtuva antiikin muistaminen sisältää kuitenkin omalla tavallaan myös ajallisuuden ja katoamisen ongelman. Vaikka antiikki olisi 'ikuistuneena' kielellisiin merkkeihin, niin noiden merkkien lukeminen ei ole pelkkää merkkien omaksumista, vaan omaksumisen ja hylkäämisen liikettä. Myös antiikin muistaminen on tämän lukemisen temporaalisuuteen liittyvän lain alainen; lukeminen ei ole identtistä tekstin 'ikuisuuden' kanssa, vaan teksti paljastuu aina vain osittain.¹⁵⁶

Luonnollisesti Hölderlinin harhaisuuden merkki oli se, että hän saattoi puhua väärässä tilanteessa kreikkaa. Kuitenkin juuri siksi Hölderlinin antiikki-suhteen lähtökohdaksi on otettava kokemus kreikan kielestä. Suhde tähän kieleen oli Hölderlinille poeettinen, ei kielen kuvailevan käytön pii-

Humboldt und Hegel und ihrem Bezug zum 'klassischen Altertum' die Rede ist." (Heidegger 1982, 78).

Heidegger erottaa Hölderlinin poleemisesti yliveritaiseksi klassisteihin ja idealisteihin nähden, luonnollisestikaan tällainen korostus ei tee oikeutta noille muille.

¹⁵⁵ Hölderlinin kaipuu antiikkiin on toki tulkittu myös subjektivistiseksi. David Constantinin sanoo *Hölderlin* -monografiassaan että Hölderlin samaistaa henkilökohtaiset muistot ja antiikin. (Constantine 1988, 202.)

¹⁵⁶ Tämä tekstin ja lukemisen välinen ei-identtinen suhde oikeuttaa Hölderlinin väkivaltaisen tavan kääntää Sofoklesta. Uskollisuus Sofokleelle estää häntä pelkästään turvallisesti toistamaan sitä, mitä tämä kirjoitti, vaan hänen on pakko tehdä väkivaltaa Sofoklen kirjaimelle tehdäkseen hänet luettavaksi. Kuten Christopher Fynsk sanoo, tällainen kreikkalaisten kääntäminen ei pyri identtisesti samaan merkitykseen, koska edeltä käsin ei ole olemassa samaa signifiaation kohdetta. (Fynsk 1993, 200.)

rissä.¹⁵⁷ Tässä yhteydessä on olennaista, että kielellistä kokemusta ei tarvitse spatialisoida plastiseksi kuvaksi ja ulkoisen ihailun kohteeksi.

Voidaan sanoa, että Hölderlinille antiikki oli ennen esikuvan ottamisen tai hylkäämisen mahdollisuutta. Hän saattaa Kreikka -manian vallassa pitää antiikkia esikuvanaan, ja toisaalta hän saattaa kääntyä nykyaikaan, mutta tekee senkin etsien samalla tavalla paljastunutta nykyisyyttä kuin antiikissa. Antiikki oli Hölderlinille enemmän kuin esikuva, kuten Gadamerin sanoo, antiikki oli hänelle:

... isänmaallisen alla oleva kreikkalaisten perustava 'alajärjestys' (*Unterordnung*).¹⁵⁸

On huomattava, että Gadamer osoittaa, kuinka antiikki oli Hölderlinille kaikkea myöhempää edeltävä ja alimmainen, painottamalla sanaa *Unter*. Antiikki oli näin Hölderlinille modernin ajan alla oleva *Unterordnung*, joka vaikuttaa enemmän kätkeytyneenä kuin representaationa ja esitettyinä esikuvana.

TAITEEN LUONNE JA ANTIIKKI

Katastrofiin päättyneen Bordeauxin matkan, eli eräänlaiseen kreikkalaisuuteen suuntautuneen matkan jälkeen Hölderlin kirjoitti uudestaan Böhendorffille marraskuussa 1802. Hän sanoi nyt tuntevansa kreikkalaiset entistä paremmin ja kertoi joutuneensa taivaallisen tulen armoille ja Apollon lyömäksi. Kirjeen lopussa hän näyttää hylkäävän antiikin ja esittävän, kuinka runouden tulisi ottaa kansallisempi suunta:

... yleensäkin laulutavan täytyy ottaa toinen luonne, emmekä me saavuta sitä ennen kuin me, Kreikan jälkeen, alamme uudestaan laulaa isänmaallisesti ja omaperäisen luonnollisesti.¹⁵⁹

Hölderlin sanoo tässä, että kreikkalaisittain syntyvä runous ei puhuttele nykyaikaa, ja siksi runouden tulee tavoitella uutta alkua. Mutta antiikki kätkeytyy entistä olennaisempana seikkana tähän uuteen alkuun. Antiikki ei ole vain vertauskohta ja vanhan edustaja, vaan kätkeytynyt uuteen

¹⁵⁷ Andrej Warminski siirtää Hölderlinin 'Kreikassa olemisen' painopisteen elämäkerrallisen anekdootin tasolta filosofiseksi. (Warminski 1983, 175.)

¹⁵⁸ "... einer grundsätzlichen Unterordnung des Griechischen unter das Vaterländische." (Gadamer 1967, 32.)

¹⁵⁹ "... die Sangart überhaupt wird einen anderen Charakter nehmen, und dass wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen." (Hölderlin 1969, 946.)

aloitukseen; sillä runouden uudestisyntyminen on välttämättä runouden ensimmäisen syntymän kaltainen.¹⁶⁰

Yhteistä varhaisromantikoille oli tapa samaistaa luonnollisuus ja antiikki. He asettivat sen klassistista antiikki-kuvaa vastaan, kulttuurin tuolle puolelle, välittömään luonnollisuuteen. Tämä luonnon, alkuperäisyyden ja antiikin samaistaminen perustui Schlegelin ajatuksiin. Luonnollisuuteen kätkeytyi hänen mukaansa taiteen olemus, joka oli alunperin määrittynyt juuri antiikissa.¹⁶¹

Pyrkinessään voittamaan antiikin klassisteilta varhaisromantikot korostivat luonnon ja kulttuurin eroa. Samalla on huomattava, että taiteessa, sanan *Kunst* mukaisesti, yhdistyy kulttuuriin perustuva taitavuus ja luonnosta nouseva luovuus. Ratkaisu luonnon ja kulttuurin vastakkaisuuteen on asettunut jo implisiittisesti taiteen käsitteeseen. Näin varhaisromantikot puhuivat antiikin ja modernin välisestä jännitteestä viitatessaan *Kunst*-käsitteen kaksinaisiin juuriin, luovuuteen ja taitavuuteen. Ajatus taiteesta luonnon ja kulttuurin sovituksena on kuitenkin asetettu *tekhne* -sanan myötä jo antiikissa. Aristotelinen *tekhne* heijastuu nykyaikaisessa taiteessa, teknisten mahdollisuuksien ja luovuuden välisenä suhteena.¹⁶²

Varhaisromantikot ajattelivat, että se luonnollisuus, josta kreikkalainen taide syntyi, olisi edelleen taiteen olemus. Näin ajateltiin, että taiteen olemus olisi perustaltaan yhä sama kuin antiikissa. Hölderlin ei eksplisiittisesti vastustanut tätä, mutta hän teki ratkaisevia yrityksiä vapautua tästä käsityksestä.¹⁶³ Modernin ajan taiteen ja antiikin välillä ei Hölderlinin mukaan ole suoraa yhteyttä, eikä niillä ole samaa olemusta. Hän ajatteli, että antiikin luonnollinen oli moderniin nähden epäluonnollista.

Tuossa kirjeessään Hölderlinin esittää, että modernille ajalle on luonteenomaista esittämisen selkeys, *Klarheit der Darstellung*. Kreikkalaisille kuului puolestaan tuli taivaalta, *das Feuer vom Himmel*. Yksinkertaisesti siis jumalallinen tuli oli luonnollista kreikkalaisille, mutta modernin tietoisuuden ja selkeyden hallitsemassa maailmassa tämä tuli on lähempänä hulluutta kuin tervettä järkeä. On kuitenkin huomattava, että erostaan huolimatta ne muodostavat keskinäisen jännitteen:

¹⁶⁰ Warmisnki 1983, 176.

¹⁶¹ Szondi 1974, 44-45.

¹⁶² Lacoue-Labarthe mukaan aristotelinen *tekhne* pitää yhä taidetta panttivankinaan, estäen vapautumasta näennäisestä luovuuden ja teknisyyden ristiriidasta. (Lacoue-Labarthe 1989, 232.)

¹⁶³ Kuten edellä esitin, myös Hölderlinin mukaan taiteen alkuperä ja synty on antiikissa, silti taiteen olemus on kääntynyt aivan toiseksi.

Ja kuten uskon, juuri esittämisen selkeys on meille yhtä luonnollista kuin kreikkalaisille oli tuli taivaalta.¹⁶⁴

Hölderlin luonnehtii tässä antiikin ja modernin ajan taidetta täsmälleen päinvastaisin ja toisiaan peilaavin termein. Ehkä lähtökohtana on *Kunst*-termin kaksi eri puolta: luovuus ja tekninen taitavuus. Hölderlinille luovuus ei ole subjektin kyky, vaan taivaalta annettu tuli. Esittämisen selkeyden suhdetta moderniin teknisyyteen on vaikeampi ajatella. Kyse ei ole yksioikoisesti siitä, että moderni taide merkitsisi teknisyyden voittoa luovuudesta. Heideggerille Hölderlinin tarkoittama *Darstellung* on avain modernin ajan teknisen luonteen tarkasteluun. Hän painottaa *Stellung* -sanan sisältämiä konnotaatioita. Kyseessä on modernin ymmärryksen tapa, joka on teknistä käyttöä varten selkeästi esille asetettu maailma. Heidegger itse kehitteli tämän Hölderlinin luonnehdinnan perusteella oman terminsä *Gestell*. Näin hän kutsuu teknistä käyttöä varten esille asetetun maailman luonnetta.¹⁶⁵

¹⁶⁴ "Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel." (Hölderlin 1969, 940.) Hölderlin tekee tämän paljon siteeratun erottelun aikaisemmassa kirjeessä Böhlendorffille vuodelta 1801 ennen ratkaisevaa Bordeauxin matkaa.

¹⁶⁵ Heidegger 1951, 84 ja Fynsk 1986, 199.

4. SIVISTYS ANTIIKIN JA MODERNIN SUHTEENA

Kun saksalainen varhaisromantiikka kävi jälleen kerran etsimään uudestaan antiikkia, kysyttiin samalla länsimaisen humanismin juuria. Ei ole sattuma, että nimenomaan sivistyksen (*Bildung*) käsite nousi tuolloin keskeiseksi, ja autoritaarisesti ymmärretty esikuva menetti merkitystään. Mutta miksi autoritaarisen esikuvan tilalle korkeimmaksi tavoitteeksi ei tullut yksinkertaista luonnollisuutta, vaan lukemalla hankittu sivistys? Hölderlinin mukaan tämä johtui siitä, että se mikä oli luonnollista antiikissa on keinotekoisista modernina aikana. Siksi luonnolliselta vaikuttava väliittämyys on käynyt riittämättömäksi ja sitä on sivistettävä antiikin avulla:

Vaikkeimmalta näyttääkin se, että muinaisuus näyttää olevan täysin alkuperäisen pyrkimyksemme vastainen, joka vie siihen, että sivistymätöntä on sivistettävä, alkuperäisesti luonnollista on täydennettävä.¹⁶⁶

Tätä Hölderlinin käsitystä, miksi sivistyksen tuleekin olla 'alkuperäisen pyrkimyksemme vastainen', voidaan lähestyä Hegelin erään ajatuksen kautta; sen mukaan sivistys on omasta välittömyydestä etäännyttä. Sivistys ei voi muodostua vain välittömien pyrkimysten tuloksena, vaan se syntyy suhteesta johonkin välittömyyteen nähden täysin vieraaseen. Hegelille antiikkiin tutustuminen oli hyödyllisin tapa saada etäisyyttä omaan aikaansa. Tämän yksinkertaisen ajatuksen taustalta on hyödyllinen jännite antiikin ja modernin välillä. Hegelille suhde antiikkiin ja länsimaisen kulttuurin alkuperään ei ole itseidenttinen prosessi, jossa antiikista löytyisi suoraan nykyisen kulttuurin juuret. Suhde kulttuurin alkuperään on ajateltava dialektisesti, etäisyytenä ja suhteena vierauteen.

Käsitellessään sivistystä ja antiikkia *Wahrheit und Methode* -teoksessa Gadamer tukeutuu pääosin Hegelin käsitykseen. Koska hengen historia alkaa Hegelin mukaan antiikista, niin tuohon alkuun myös kätkeytyy myöhempiä hengenhistoriaa ohjaava kohtalo.¹⁶⁷

Sivistys on siis, hegeliläisittäin ilmaistuna, ensin omasta välittömyydestä etäännyttä ja sitten paluuta takaisin omaan. Näin siis sivistys on sananmukaisesti omaksumista, vieraan tekemistä omaksi. Välittömästä itsestä etäännyttämisen ja uuden omaksuminen prosessi on temporaalinen, uuden löytämisen liike. Sivistyksen käsite poikkeaa lähes poleemisesti lineaari-

¹⁶⁶ "Das schwerste dabei scheint, dass das Altertum ganz unserem ursprünglichen Triebe entgegensetzt scheint, der darauf geht, das Ungebildete zu bilden, das Ursprüngliche Natürliche zu vervollkommen." (Hölderlin 1969, 595.)

¹⁶⁷ On kuitenkin varottava totalisoimasta tätä prosessia, kuten Gadamer uskoi Hegelin tehneen. Gadamer itse uhkaa ajautua subjektin ylikorostukseen torjuessaan Hegelin sillä perusteella, että tietoisuuden historiallisuus yksilössä estää totalisoinnin ja on jatkuvasti eri asia kuin historia yleensä (Gadamer 1965, 15).

sesta vastaaottamisesta; olennaista on nimenomaan dialektinen liike tuntemattomaan ja takaisin. Tämä temporaalinen dialektiikka omaksumisen ja vieraan välillä suhteellistaa sen mikä on uutta ja mikä vanhaa. Tuossa vieraan ja etäisen omaksi tulemisen prosessissa uusi voi olla historiallisesti vanhaa. Gadamer luonnehtii antiikin ajattomuutta prosessina, jossa vanha ja etäinen tulee jatkuvasti lähelle uutena¹⁶⁸. Myös Hölderlinin käsitti antiikin tällä tavalla viitatessaan usein juuri antiikki-motiivin yhteydessä ajatuskuvioon, jossa etäinen tulee lähelle. Szondin mukaan sivistys oli se pyrkimys, jota ajatellen Hölderlin kieltäytyi erottamasta kategorisesti vanhaa ja uutta, antiikkia ja modernia. Yksinkertaisesti sivistyksen vaikutuksesta moderni taide ei pelkästään torju sitä mikä on vanhaa.¹⁶⁹

VIERAUS JA UUDEN OMAKSUMINEN

Vierauden ja sivistyksen suhteen tarkastelemista varten on syrjäytettävä yleiskäsitys sivistyksestä itsensä toteuttamisena. Jos heti painotetaan subjektin autonomiaa ja sisäisten resurssien toteuttamista, ei voida ymmärtää antiikkiin sisältyvän vierauden merkitystä sivistykselle. Näin lähestyttäisiin väärää kautta sivistyksen ja vapauden välistä suhdetta. Hegel korosti päinvastoin subjektiivisuudesta etäännyttämisen merkitystä: sivistys oli hänen mukaansa itsensä löytämistä vieraasta.

Seuraava Hölderlinin viittaus antiikkiin *BuW* -elegiassa on tulkittavissa sivistyksen käsitteen kautta:

... So komm! dass wir das Offene schauen
 Dass ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist.
 ("...Siis tule! että Avointa katsomme/ että omaa etsisimme,
 niin kaukana kuin se onkin." III 41-42)

Tämä parisäe liittyy vaiheeseen, jossa esitetään kehoitus siirtyä antiikin Kreikkaan. Säkeen voi tulkita hegeliläisen sivistys-käsityksen mukaisesti.¹⁷⁰ Tarkasteltaessa tätä säettä sivistys-diskurssin kannalta, on vältettävä lukemasta sitä romanttisena unelmana ja 'kaipuun sinisen kukan' tavoitteluna. Kehotus lähteä etsimään omaa, olkoon se kuinka kaukana tahansa, on tulkittava aivan toisin; nimittäin oman (*das Eigene*) ja vieraan (*Das Fremde*) dialektiikan kautta. Runon tässä kohdassa kehoitus lähteä antiikin

¹⁶⁸ Gadamer, 1981, 160.

¹⁶⁹ Szondi 1970, 98.

¹⁷⁰ Tässä vaiheessa sulkeistetaan virke *dass wir das Offene schauen*, koska tuon virkkeen myötä tapahtuu liike sivistyksellisestä johonkin, joka ei ole enää omaksuttavissa. Myöhemmin *das Offene* tulkitaan toisesta näkökulmasta, jonain mitä ei voi ottaa sivistyksen piiriin.

Kreikkaan on sivistyksen eli modernista kohti antiikkia suuntautuvan ta-voittelun allegoria.

Matkalle lähdön motiivia (*So komm...*) voidaan siis pitää viittauksena sivistyksen temporaaliseen prosessiin. Sivistyksen liikkeelle saavana voimana on distanssi välittömään ja itsestään selvään nähden; sen vastaliike tapahtuu omaksumisen prosessissa, kun vieras ja uusi muuttuu läheiseksi. Näin siis 'oman etsiminen kaukaa' sisältää vieraan ja oman välisen jännitteen. Mutta Hölderlinillä on kyse enemmästä kuin vieraiden seikkojen omaksumisen sivistävästä prosessista, koska yllä olevassa säkeessä sanotaan kaukaa löytyvän sen mikä on ominta. Tässä prosessissa siis antiikki paljastuu Hölderlinin mukaan siksi, mikä on runossa etsijöille aidoimmin ominta.

Oman ja vieraan dialektiikka merkitsee nimenomaan antiikin ajattelemisen suhteen enemmän kuin pelkkää uuden ja vieraan oppimista, sillä antiikkiin kätkeytyy samalla länsimaisen kulttuurin alkuperä. Tämän kysymyksen tarkastelemiseksi hegeliläistä ajatusta sivistyksestä on valaistava Gadamerin traditio -käsityksen avulla.

Myös Gadamerin mukaan sivistyksen kannalta olennaista on se, että antiikki on vieras ja etäinen. Hän ei kuitenkaan perustele antiikin sivistyksellistä merkitystä sillä, että länsimaisen hengen olemus paljastuisi suoraan antiikista. Länsimaisen kulttuurin alkuperän osoittaminen tällä tavalla johtaisi vain huomioimaan antiikista sitä samaa, mikä on tuttua jo modernista maailmasta. Silloin sivistys kääntyisi kuitenkin pelkäksi tutun vahvistamiseksi, vailla suhdetta radikaalisti vieraaseen.¹⁷¹

Toisaalta pelkkä vieraus ei ole vielä riittävä perustelu sille, miksi antiikin tuntemus olisi olennaista modernissa maailmassa. Esimerkiksi ulkoeurooppalaisista traditioista löytyisi jotain eurooppalaisille vielä vieraampaa. Antiikki on etäinen ja vieras, mutta samalla se voi vähitellen paljastua historiallisesti omaksi. Voidaan ajatella, että länsimaisen kulttuurin alkuperä on antiikissa, mutta samalla se on kääntynyt täysin ympäri: vieraaksi ja etäiseksi.

Näin siis sivistys ei merkitse sitä, että antiikin tulisi vastata lainkaan modernille ihmiselle tuttuihin kysymyksiin.

Antiikin alkuperä, kätkeytynyt *arkhe*, ei voi paljastua suoraan yksinkertaisesti siksi, että se ei ole enää välittömänä olemassa. Vaikka siis antiikissa on eurooppalaisuuden historialliset juuret, ne eivät voi löytyä muualta kuin välittömään elämään nähden vieraalta alueelta. Hölderlinille tuo kulttuurin alkuperän omaksuminen ei ole tietoa historiallisista faktoista, eli tietoa

¹⁷¹ Gadamer, esitellessään sivistyksen merkitystä *Wahrheit und Methode* teoksessa, viittaa Hegeliin, jonka mukaan antiikin vieraus tekee siitä ihanteellisen opiskelun kohteen. (Gadamer 1965,14.)

siitä kuinka kreikkalaiset kaupunkivaltiot aikanaan muodostuivat. Hänen mukaansa alkuperä paljastuu nimenomaan jonkin kaukaisen ja unohtuneen paljastuessa omaksi.

Tätä taustaa vasten voidaan ymmärtää, miksi Hölderlinille antiikki merkitsi sekä vierautta että omimman löytymistä tuosta vieraudesta. Kuten Heidegger sanoi:

Kreikanmaa on Hölderlinille länsimaihien (*Abendland*) nähden toinen. Ykseys ja toiseus kuuluvat yhteen ainoaan historiaan.¹⁷²

On huomattava, kuinka Heidegger painottaa sitä, että toiseuden (*das Andere*) käsite ei ole universaali, vaan myös toiseudella on syntyhistoriansa. Voisi sanoa, että moderni aika muodostaa antiikkiin oman toiseutensa hakiin nimenomaan vastakohtaa. Mutta historiansa pakottamana antiikin toiseus paljastuu samalla kaikkein omimmaksi, näin ykseys (*das Eine*) kätkeytyy toiseuteen.

SIVISTYS JA VAPAAUS

Seuraavaksi voidaan ajatella vapauden ja sivistyksen suhdetta antiikkiin. Aluksi näyttäisi siltä, että vapaus olisi vain moderniin aikaan liitettävä termi. Subjektin sisäisten resurssien vapaa toteuttaminen sisältäisi myös sivistyksen. Samalla tämä vapaa nykyisyys edellyttäisi menneisyyden taakasta vapautumista. Traditio ja erityisesti alkuperäisen etsiminen antiikista olisi tässä mielessä vapauden este. Tämä kysymys ohitettaisiin liian helposti, jos tyydyttäisiin toteamaan, että pyrkimys vapauteen olisi ajaton ihmisolemukseen kuuluva pyrkimys. Näin ajateltuna tuo vapauden käsite oletetaan subjektin olemukseen kuuluvaksi, eikä huomata lainkaan sekä subjektin sekä vapauden historiallisuutta. Toisin sanoen vapaus otetaan annettuna, eikä huomata kysyä, mistä tuo vapaus on tullut. Minkä historiallisen prosessin tuloksena vapaudesta on tullut subjektille keskeinen mahdollisuus?

Ajatus traditiosta taakkana ja vapauden esteenä on luonnollisesti metafora, jonka ei saa antaa harhauttaa suhtautumista traditioon. Se ohjaa ajattelemaan subjektikeskeisesti siten, että yksilö kantaisi menneisyyttä painolastinaan. Samalla tuo metafora peittää kääntöpuolensa, sen että traditio kantaa samalla subjektia.

Varhaisromantiikassa kysymys vapaudesta sai tukea Ranskan vallankumouksen tuomasta muutoksesta, mutta heille tuli keskeiseksi mahdollisuus runouden ja filosofian alueella tapahtuvaan vapaaseen ja uuteen epistee-

¹⁷² "Das Griechenland ist für Hölderlin das Andere zum Abendland. Das Eine und das Andere gehören in eine einzige Geschichte." (Heidegger 1982, 79.)

miseen aloitukseen.¹⁷³ Tämä ajatus modernista vapaudesta syntyi varhaisromantikoilla suhteesta antiikkiin eli ensimmäiseen vapaaseen aloitukseen. Näin myös vapautta on ajateltava myös jonakin, jonka traditio välittää. Tätä kautta voidaan ymmärtää myös sitä, miksi Hölderlinille antiikki oli se, josta käsin vapauden sfääri oli syntynyt.

Vapauden ja sivistyksen korostaminen merkitsi varhaisromantikoilla autoritaaristen esikuvien välttämistä. Klassististen esikuvien kritiikki oli helppoa verrattuna houkutukseen asettaa modernit esikuvat vanhojen tilalle. Kantin filosofia oli avannut mahdollisuudet ajatella antiikin ja moderninkin suhdetta toisin, kuin auktoriteetin valitsemisen kannalta. Mutta tämän Kantin avaama vapaa ja esikuvaton sfääri nähtiin analogiseksi sille, mitä oli tapahtunut jo kreikkalaisille. Varhaisromantikot pyrkivät asettumaan samanlaisen mahdollisuuden ja uuden aloituksen äärelle. Voidaan sanoa, että tutkiessaan antiikkia, he ajattelivat modernia vapautta.¹⁷⁴

SIVISTYKSEN RAJA

Edellä on käsitelty Hölderlinin tapaa lähestyä antiikkia sivistykseen liittyvänä omaksumisen ja oman löytämisen prosessina. Tällainen painotus saattaa kuitenkin kadottaa jotain vieraudesta tuohon sivistyksen ylivoimaiseen, kaiken itseensä sulauttavaan omaksumisen prosessiin. Hölderlinillä se antiikin vieraus, mitä ei voi omaksua ja mikä jää vain aavistettavaksi, saa ilmaisunsa poeettisen kielen alueella. Kun Hölderlin puhuu runoudesta jonain, joka poikkeaa voimakkaasti filosofian, politiikan ja jopa esteetiikan merkityksestä, hän asettaa runollisen nimenomaan sivistyksen vastapainoksi.

Hölderlin liittyy runouden jatkuvasti vieraan vieraaksi jäämisen kysymykseen. Kun sivistys painottaa synteisiä suhteissa vierauteen, sen omaksumista, niin poeettinen kieli merkitsee sivistyksen rajan kohtaamista ja sitä vierautta, mikä ei ole omaksuttavissa. Sivistyksen tavoin Hölderlinillä myös runous suuntautuu kohti vierautta, mutta runouden tehtävänä on vaalia tuon vierauden toiseutta suhteessa omaksumiskykyyn. Tältä kannalta voidaan täydentää edellä sivistys-käsitteen kannalta tulkittua parisäettä ja väittää, että *das Offene* viittaa johonkin, mitä ei voi omaksua:

... *So komm! dass wir das Offene schauen*
Dass ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist. (III 41-42).

¹⁷³ Edellä käsitelty *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* oli eräs tämän vapauden toteuttamisen suunnitelma. Olen aiemmin käsitellyt tätä kysymystä myytin ja järjen yhdistymisen kannalta, samalla vapauden-käsite oli tuossa ohjelmassa keskeinen.

¹⁷⁴ Lacoue-Labarthe 1987, 327.

Uudestaan luettuna vain jälkimäinen säe kertoo oman löytämisen prosessista, joka tapahtuu suhteessa vieraaseen ja etäiseen. Mutta se mitä voi omaksua on vain osa ylivoimaisen vierauden (*das Offene*) kohtaamisesta. Kuten yleisesityksessä painotettiin, Hölderlinillä *das Offene* merkitsee jotain ei-esitettävissä olevaa näkyä. Tärkeämpi kuin tuo 'avoin' alluusiona kreikkalaisten mysteerien *epopteiaan* on Platonin luonnehdinta 'taivaan ulkopuolelle näkemisestä', koska se viittaa representaation murtumaan. Kielellisen ilmaisun tasolla kyse on nimenomaan ei-kieliopillisen murtuman tunkeutumisesta ymmärrettävään kieleen. Toisin sanoen juuri siitä, mitä semiotikka pitää poettisen kielen voimana: representaation rikkoutuessa paljastuu jotain sellaista, mitä ei voi tuoda merkityksen piiriin.¹⁷⁵ Tämä tapahtuma vaikuttaisi sivistykseen liittyvän omaksumisen täydelliseltä vastakohdalta, mutta seuraavassa pyrin osoittamaan, että näin ei ole. Yksinkertaisesti sanoen, 'avoimen' eli käsittämättömän kohtaamisella on tekemistä sivistyksen kanssa vain siten, että subjekti mittaa itsensä tuota 'avointa' vasten. Mutta kaikki se mikä menee tuon inhimillisen mitan yli, jää ymmärtämättä ja edelleen 'avoimeksi'.

Heidegger tarkastelee Hölderlinin seuraavista säkeistä sitä, mikä merkitys hengelle on kotoisen ja vieraan suhteessa:

... *nemlich zu Haus ist der Geist*
nicht im Anfang, nicht an der Quell. Ihn zehret die Heimath.
Kolonie liebt, und tapfer Vergessen der Geist.
 ("...sillä henki on kotona/ ei alussa, ei lähteellä. Sitä jäytää kotiseutu./ Kolonia rakastaa, ja hengen urhea unohdus.")¹⁷⁶

Nämä säkeet ovat Hölderlinin myöhäinen kehittelmä *BuW* -elegian viimeisen runon autorisoidun version säkeisiin. Ne muuntavat edellä käsiteltyjä, ja Hölderlinin historiakäsitystä ilmaisevia säkeitä, joissa puhutaan tapahtumista, jotka eivät vaikuta:

... *aber so vieles geschieht,*
Keines wirkt, denn wir sind Hertzlos, Schatten,...
 ("... mutta niin paljon tapahtuu,/ eikä mikään vaikuta, sillä olemme sydämettämiä, varjoja" IX 152 - 153).

¹⁷⁵ Julia Kristeva asettaa Hölderlinin nimissä liiankin kärkevästi vastakkain poettisen kielen ja sivistyksen: "Poeettinen kieli on ainakin Hölderlinistä alkaen luopunut kauneudesta ja merkityksestä. Siitä on tullut laboratorio jossa tutkitaan merkityn ja merkitsevän identiteetin mahdottomuutta filosofiaa, tietoa ja merkityksenmuodostuksen transsendentaalista egoa vasten." Suom. Pia Sivenius. (Kristeva 1993, 108.)

¹⁷⁶ (Hölderlin 1976, 275. suom. tekijä) Kyseessä on Hölderlinin luonnosten ja käsikirjoitusten kokoelman ns. *Frankfurter Ausgabe* perusteella autorisoidun *BuW*-runoelmasta poikkeavat säkeet

Heidegger (1951, 85) Alleman (1951, 168) ja Fynsk (1986, 201) ovat käsitelleet tätä Hölderlinin myöhäistä versiota. He eivät ole kuitenkaan rinnastaneet säkeitä autorisoidun version säkeisiin

Vaikka säkeet ovat täysin erilaisia, ne käsittelevät molemmat hengen historiaa. Kuten aiemmin tulkittiin, autorisoitu versio viittaa varjojen metaforan avulla olemisen unohtumiseen ja moderniin refleksiivisyyteen. Heideggerin mukaan tässä myöhäisessä versiossa on myös kyse historiasta ja hengen refleksiivisyydestä. Näin Hölderlin sijoittaa *BuW* -elegiaansa idealistisen filosofian ydinsanan *Geist* ja käy korostamaan sivistyksen ja poettisen hengen suhdetta.¹⁷⁷

Säkeissä ilmaistaan, kuinka henki ei voi kohdata alkuperäistä suoraan ja välittömästi, vaan aina refleksion kautta: *nemlich zu Haus ist der Geist/ nicht im Anfang, nicht an der Quell*. Parisäe on kaksimerkityksinen: alkusäe myöntää ja loppu puolestaan kieltää, että henki on kotona. Kieliopillisesti käännettynä lause kuuluisi, "henki on kotonaan ei alussa, eikä lähteellä". Mutta Heidegger lukee lauseeseen toisen painotuksen: aluksi "henki on kotona", mutta on siellä epäkotoisasti. Seuraavaksi Hölderlinin säe ilmaisee, kuinka kotiseutu jäytää ja kuluttaa henkeä ellei se pääse vieraille seu-duille. Toisin sanoen hengen on oltava avoin vieraudelle, ja Heidegger kut-suu tätä hengelle välttämätöntä vierautta avoimeksi avoimessa (*offen in das Offene*).¹⁷⁸

Heidegger ei kuitenkaan anna tälle avoimen vieraudelle suurtakaan merkitystä. Hänen tulkinnalleen on ominaista se, että siinä keskitytään korostamaan kotia ja kotiseutua hengen paikkana. Hän korostaa identtisen vahvistumista ei-identtisen avulla. Toisin sanoen hän painottaa enemmän sivistyksellistä omaksumisen prosessia ja sitoo vierauden kotoiseen: "Vieraus on tuskin mikään muu kuin se, joka mahdollistaa samalla kotiseudun ajattelun."¹⁷⁹ Tällä tavalla hän tulkitsee sanan *Kolonie*: se on kotoisesta käsin määrittyvä sana ja mahdollistaa kotiseudun kaipuun ja ajattelun. Kyse on siis hänen mukaansa hengen 'siirtolaisuudesta' pikemminkin kuin vierauteen hakeutumisesta. Näin Heidegger kieltämättä osoittaa kehän, johon refleksiivinen henki on sidottu. Samalla hän kuitenkin Hölderlinistä poiketen kesyttää vierauden korostaen, kuinka hengen itseidenttisyys etupäässä vahvistuu eroavuuden ja vierauden avulla.¹⁸⁰ Hölderlinin mukaan hengen retket menevät 'urheaan unohdukseen' saakka; lopulta henki katoaa siis täydelliseen vierauteen, josta ei ole enää kotiin paluuta.

¹⁷⁷ Heidegger tulkitsee noissa säkeissä mainitun hengen sekä tiedonhaluksi että runolliseksi hengeksi (Heidegger 1951, 86).

¹⁷⁸ sama, 87.

¹⁷⁹ "Das ist die Fremde, und zwar jene, die zugleich an die Heimat denken lässt." (sama, 88).

¹⁸⁰ Fynsk kritisoi Heideggerin Hölderlin -tulkintaa tästä. Fynsk ei kuitenkaan käytä sivistyksen käsitettä, hän käyttää ilmaisua subjektiivisuuden metafysiikka: "spirit's departure from and return to self in the metaphysics of subjectivity neglects profound differences". (Fynsk 1989, 202.)

Fynsk sanoo Heideggerin analyysin olevan lähempänä Hegeliä, kuin Hölderliniä. "...he defines it more in terms of a mediation of spirit's relation to the origin than in terms of the pure differentiation or caesura that Hölderlin describes in *Noten* (für Antigone)." (sama 203.)

Hölderlinin säkeiden alkuvaihe puhuu ensin hengen liikkeestä tavalla, johon Heideggerin tulkinta sopii, ja sitä voi sanoa myös sivistyksen prosesiksi. Kotoinen on hengen ehto, mutta kotoiseen tyytyminen kuluttaa (*Ihn zehret die Heimath*), ja siksi vieraus rakastaa (*Kolonie liebt*) ja antaa hengelle kaiken uuden ja kiinnostavan. Sivistyksen raja ilmaistaan kuitenkin selvästi säkeen lopussa, kun sanotaan kuinka vierauden rakkauden tuloksena on 'urhea unohtuminen' (*tapfer Vergessen*). Henkeä kiehtoo se, mikä on vierasta, ja samalla sen on hyväksyttävä että se itse katoaa siihen mitä ei voi omaksua. Tuo hengen unohtuminen merkitsee jotain sellaista noilla vierailualueilla, mikä ei välity, mikä ei ole omaksuttavissa. Näin sivistykselle niin 'rakas' vieraan omaksumisen prosessi katkeaa, ja vaihtuu haluksi johonkin, jota ei voi muistaa eikä ilmaista.

Hölderlin viittaa siis omaksuttavan ja ymmärrettävän tuolle puolelle ilmaisuilla, *das Offene schauen* ja *tapfer Vergessen*. Molemmat ilmaisevat sen, kuinka henki ei pysy rajoissaan vaan tarvitsee vierautta, ei vain omaksumisen vuoksi, vaan se tarvitsee tietämättömyyttä ja jotain mikä pysyy avoimena. Sivistys ja poeettinen kieli Hölderlinillä eivät siis ole Hölderlinillä vastakohtia, vaikka jälkimmäinen painottaa enemmän sitä, mitä ei voi omaksua eikä tuoda merkitysten alueelle. Antiikki muodostaa Hölderlinille keskeisesti tämän vierauden alueen, ja siksi antiikki on hänelle kohdalo; ei lainkaan vapaan kiinnostuksen kohde, vaan se mihin etsivä henki välttämättä hakeutuu.

III AJALLISUUDESTA BROT UND WEIN -ELEGIASSA

DIONYYSINEN JÄRKI

Aion seuraavaksi tarkastella apollonis-dionyysistä jännitettä ja sen paradoksia eli dionyysista pyrkimystä totuuteen *BuW*-elegiassa. Dionysos ei kuitenkaan esiinny runoelmassa suoraan kuvailtuna tai edes nimettynä. Siksi dionyysinen elementti on tarkasteltavissa vain apollonis-dionyysisen jännitteen kautta. Dionysos on varsin keskeinen myytti Hölderlinin lyriikassa, mutta se esiintyy yleensä dionyysisenä elementtinä eikä Dionysoksen hahmona. Kätkeytynyt Dionysos on löydettävissä lukuisista muistakin Hölderlinin runoista kuten "*Wie wenn am Feiertage...*", "*Friedensfeier*", "*Andenken*", "*Heidelberg*" ym. *BuW*-elegiassa dionyysinen liitetään kuitenkin jumalhistoriaan enemmän kuin muissa runoissa.

BuW-elegian ensimmäisen version nimi "*Der Weingott*" viittasi Dionysoksen tunnetuimpaan rooliin viininjumalana. Mutta vaikka Hölderlin poisti myöhemmässä versiossa runoelman nimestä viittauksen viininjumalaan, sitä pidetään yleensä Dionysos-elegiana. Silti Dionysosta ei runoelmassa nimetä kertaakaan. Kuitenkin III elegian lopussa mainitut paikannimet viittaavat juuri Dionysos-myyttien nimeämiin paikkoihin. Mainitaan *Kadmos* eli Teeban myyttinen kuningas, jonka aikana Dionysos syntyi, sekä *Kithairon*-vuori, jossa bakkhantit juhlivat salaisissa menoissaan Dionysosta. Vasta VII elegiassa mainitaan 'viininjumala', runon nimeen liittyvä 'leipä ja viini' mainitaan vasta VIII elegiassa. Silti Dionysos-figuuri on läsnä koko runoelman ajan. *BuW*-elegiassa tapahtumien järjestys muodostaa Dionysoksen ilmestymistä valmistelevan prosessin, jossa yhdeksän runon myötä Dionysos tulee vähitellen etualalle.¹

Dionysoksen nimen kätkemisellä on oma merkityksensä runoelmassa, sillä se viittaa tämän jumalan kätkeytyneisyyteen. Dionysosta ei ole mahdollista paljastaa muuten kuin yhteydessä Apolloon. Runoelma rakentuu niin runsaalle Dionysos-alluusioiden määrälle, että se on nimetty Dionysos-elegiaksi.² Kyse ei ole vain siitä, että "*Der Weingott*" olisi teoksen salainen

¹ Willems 1988, 140.

² Böschensteinin mukaan *BuW* on parhaiten tulkittavissa juuri Dionysos-alluusioiden kautta. (Böschenstein 1989, 9.) Toisaalta Pöggelerin mukaan Dionysoksen painottaminen *BuW*-runoelman kohdalla on vasta alkuvaihe sen tulkinnassa. Hänen mukaansa runoelman tulkinnassa pääsee huomattavasti pitemmälle luettaessa sitä saksalaisen idealismin taustaa vasten. (Pöggeler 1988, 31.) *BuW*-runoelman lukeminen jää pintapuoliseksi, mikäli korostetaan vain Dionysosta, siksi pyrin sitomaan apollonisen -periaatteen tulkintaani. Huomioin myös Dionysos-keskustelun Hölderlinin aikana, erityisesti Fr. Schlegelin ja Schellingin käsitykset Dionysosta ovat tältä kannalta tärkeitä.

nimi. Silloin voitaisiin puhua yhtä hyvin pelkästään viini-motiivista ja Bakkhuksesta. Viini on vain yksi Dionysos -alluusio *BuW*-elegiassa, sen lisäksi Dionysos on temporaalisuuden jumala ja tulevaisuuden tulemisen jumala.

Heideggerin mukaan *BuW*-elegiassa Dionysos sanotaan dionyysisesti:

...(elegian säkeet) nostavat sanomisensa sen olemisen (*Seyn*) perusalueelle, jonka nimi Dionysos nimeää dionyysisesti. Tiedämme, että myös Nietzschen myötä länsimaisen olemisen viimeinen ja samalla tulevaa valmisteleva tarkoitus nimeää Dionysoksen.³

On huomattava, kuinka Heidegger historiallistaa dionyysisyyden sanomalla, että se on länsimaisen olemisen vanhin alue. Samalla tuo vanhin muodostaa voimakkaasti tulevaisuutta, sitä mitä Dionysos tulemisen jumalana tuo. Tältä kannalta olemisen dionyysisuus *BuW*-elegiassa on jotain, joka tulee antiikista ja samalla tulevaisuudesta käsin. Modernina aikana dionyysinen on ennen kaikkea hallitsemattomaan tulemiseen liittyvää, ja samalla se on olemisen vanhinta kerrostumaa.

Viittaus ehtoolliseen voidaan myös tulkita tämän olemisen historian kautta; voidaan sanoa, että siinä leivän ja viinin myötä muistetaan sekä olemisen vanhinta kerrostumaa että odotetaan tulevaa. Kristillisen ehtoollisen leipä ja viini on runoelmassa toisarvoinen ja heikentynyt kaiku alkuperäisemmästä Ateenan lähistöllä vietetyistä Eleusis-mysteereistä. Tässä ehtoollisen alkumuodossa juhlittiin sitä, kuinka Demeter antaessaan leivän ja Dionysos antaessaan viinin muistuttavat olemisen perustasta ja antavat samalla lupauksen, että joskus tulee parempi aika.

Muuttaessaan "*Der Weingott*"-nimen "*Brot und Wein*"-nimeksi Hölderlin kätki samalla Dionysoksen tekstiin dionyysiseksi elementiksi. Samalla mahdollistui Dionysos-figuurin sijaan historialliseen jatkuvuuden esittäminen dionyysisenä voimana. Pyrin seuraavassa osoittamaan, kuinka tämä Dionysoksen nimen kätkeytyminen tekstiin ilmaisee Hölderlinin käsitystä modernin epookin luonteesta. Eurooppa vuonna 1800 oli Hölderlinille Hesperia, jumalten läsnäolon ja Hellaan jälkeinen aika. Hölderlinin mukaan Antiikin jälkeen jumalat ovat vetäytyneet pois maailmasta. Vain Dionysos on yhä jossain, mutta hahmottomassa ja ihmisille välittymättömässä muodossa. Tästä Hölderlinin jumalhistoriasta käsin muodostuu myös näkökulma romantiikassa suosittuun käsitykseen taiteesta apollonis-

³ "(...) und heben ihr Sagen hinein in den Grundbereich jenes Seyns, das der Name Dionysos - dionysisch nennt. Wir wissen, dass die letzte und zugleich Künftiges vorbereitende abendländische Deutung des Seyns durch Nietzsche auch den Dionysos nennt." (Heidegger 1980, 191.) Heidegger viittaa tässä VII -elegian säkeisiin "*Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester*" ("Mutta ne ovat, sinä sanot, kuin viininjumalan pyhiä pappeja." VII 123)

dionyysisena jännitteenä. Tuota aikaa voi sanoa post-kreikkalaiseksi siinä mielessä, että sen keskeiset piirteet määrittyvät Kreikan kautta.

1. AJATTELUN APOLLONIS - DIONYYYSINEN JÄNNITE

Romantikoista ensimmäisenä Friedrich Schlegel puhui apollonis-dionyysisestä jännitteestä. Hänen kuvaillessaan Sofokleen tragedioita mukana oli tosin vielä syvään tunteellisuuteen viittaava Athene:

Sofokleen mielenlaadussa oli tasapainoisesti sulautunut yhteen Dionysoksen jumalallinen juopumus, ja Athenen syvä tunteellisuus, sekä Apollon hiljainen maltillisuus.(...) Mutta suurena mestarina sopivuuden harvinaisessa taiteessa hän kykenee myös saavuttamaan suurimpien traagisten voimien parhaimman käytön avulla korkeinman sovituksen.⁴

Tässä Schlegel avaa myös *BuW*-elegian kannalta keskeisen ongelman: kuinka humalaisen Dionysoksen ja maltillisen Apollon kesken voi muodostua onnistunut suhde. Apollonisen ja dionyysisen puolen rinnastaminen ei taiteessa ole pelkkä komposition kysymys, vaan kuten Schlegel sanoo, sitä on ajateltava pikemminkin rauhana ja sovituksena (*Schonung*). Toisin sanoen kyseessä on yhteen sopimattomien ja vastakkaisten voimien sovittuminen. Tämä edellyttää muutakin kuin taiteilijan kykyä, sillä sovitus edellyttää taitavuuden lisäksi myös onnea, sillä suurin traaginen voima on subjektin taitoa voimakkaampi.

Tätä taustaa vasten voidaan ymmärtää, miksi II elegian loppuvaihetta on pidetty sisäisesti ristiriitaisena, jopa toinen toisensa tuhoavien toiveiden ryöppynä⁵. Tuossa kohdassa toivotaan samanaikaisesti sekä juopunutta unohdusta että virkeyttä ja pyhiä mietteitä:

uns die Vergessenheit und das Heiligetrunkene gönnen (...)
wie die Liebenden sei/ Schlummerlos (...)/ Heilig Gedächtnis auch
 ("...suoda meille unohdus ja pyhä humala ... joka, kuin rakastuneet on, uneton ... sekä pyhät mietteet," II 33 -36)

Voidaan sanoa, että näiden säkeiden taustalla on apollonisen ja dionyysisen pyrkimyksen ristiriita. Siinä toivotaan sovitusta kiihkon ja rauhan, unohduksen ja muistamisen eli keskenään yhteen sopimattomien asioiden suhteen.

Tarkastelen tätä apollonis-dionyysistä jännitettä seuraavassa ajattelun ja unohduksen välisenä ristiriitana. Käsitys ajattelusta 'valveutuneisuutena'

⁴ "Im Gemüte des Sphokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, und die tiefe Empfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen (...) Aber ein grosser Meister in der seltenen Kunst des Schicklichen weiss er auch durch den glücklichsten Gebrauch der grösten tragischen Kraft die höchste Schonung zu erreichen." (Schlegel 1958, 298.)

⁵ Constantine 1988, 203.

on valistuksen peruja, se liitti aikanaan järjen yksinomaan valveilla olemisen metaforaan. Samalla valistuksen esittämä kauhukuva oli järjen nukahdaminen ja valloilleen päässeet hirviöt. Tämän polaarisen asetelman muuntuminen apollonis-dionyysiseksi jännitteeksi ja mahdottoman tilanteen sovituksiksi on seikka, jota *BuW*-elegiassa toivotaan. Yllä olevissa säkeissä ajattelun ja unohduksen samanaikaisuus (*Vergessenheit* ja *Heilig Gedächtnis*) muodostavat mahdottoman tilanteen, valistuksellisen järjen kannalta se on paradoksi. Vaikka apollonis-dionyysinen jännite on yleensä liitetty vain taiteeseen, varhaisromantikoilla sen voi liittää myös ajattelun piiriin. Käsitelyn ulkopuolelle rajautuu silloin apollonisen ja dionyysisen muut merkitykset, esimerkiksi apollonisen plastisuuden ja dionyysisen hahmottomuuden välinen jännite taiteessa. Keskityn seuraavassa tarkastelemaan apollonista selkeyttä järjen metaforana, sen vastakohtana on dionyysinen hahmottomuus ja ennen kaikkea tietämättömyys. Asetan tällä tavalla kysymyksen siitä, kuinka II elegia puhuu järjen ja tietämättömyyden suhteesta.

DIONYYSINEN VOIMA KÄTKEYTYNEENÄ

Ennen kuin apollonis-dionyysinen jännite tulee *BuW* -elegiassa esille, se esiintyy kätkeytyneessä muodossa jo I elegiassa. Alun puutarha-idylliin sisältyy jo apollonis-dionyysinen jännite, jossa se on hillityn kaipuun muodossa. Rakastunut kitaran soittaja on kaipuun figuuri, hän hallitsee pohjattoman epätoivonsa ja muuttaa sen kauneudeksi.

Ainoa seikka, mikä I elegiassa viittaa ajatteluun, on yksinäinen mies, joka muistelee etäisiä ystäviä ja nuoruutta:

ein einsamer Mann/ Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit,
 ("...joku yksinäinen miettii/ etäisiä ystäviä tai nuoruusaikaa" I 8-9)

Vaikuttaisi ensin, että näissä säkeissä ei olisi lainkaan kyse ajattelemisesta, vaan muistelemisesta. Saksan kielen *denken* viittaa kuitenkin sekä ajatteluun että muistamiseen. *BuW*-elegiassa esille nouseva ajattelun motiivi tuodaan ensimmäisen kerran esille subjektiivisina muistoina, myöhemmässä vaiheessa tämä subjektiivisuus jää pois ja kehittyy Platonin tarkoittamaksi ajatteluksi, joka on muistelua. I elegiassa unohduksen ja muistamisen välinen jännite on vielä subjektiivinen, henkilökohtaisen menneisyyden ajattelemista.

Platonin *Faidros*-dialogissa ajattelu merkitsee muistamista, joka on vapautunut subjektiivisten muistojen tasosta. Ajattelu ei silloin muistelee yksittäisiä tapahtumia eikä perustu assosiaatioille vaan palauttaa mieleen sen, mikä on olennaista, eli muistaa ideaa: "se ei ole mitään muuta kuin sen muis-

telemista, minkä meidän sielumme kerran näki." Näin Platon kuvaa ajattelijan eräänlaisena olemisen muistajana:

Ainoastaan mies, joka oikealla tavalla käyttää näitä muistojaan ja joka yhä uudestaan täydellisesti vihkiytyy näihin mysteereihin, voi tulla todella täydelliseksi. Mutta koska hän kääntää selkensä ihmisten riennoille omistautuessaan sille mikä on jumalallista, pitää rahvas häntä pilkkanaan ja sanoo hulluksi, sillä se ei huomaa että hän on jumalan haltioittama.⁶

II elegian etäisiä ystäviä ja nuoruusaikaa muisteleva hahmo on liian subjektiivinen ollakseen tämä Platonin ajattelijä. Muutokseen subjektiivisesta muistamisesta syvempään tietoon sisältyy radikaalimpi menetyksen kokemus, kaipuun syveneminen dionyysiseksi hädäksi, mutta tämä hädän herättämä ajattelu tematisoidaan vasta I elegian loppusäkeissä.

Yleisesti on huomattu, että kaivon ja virran symbolit viittaavat I elegian tässä kohdassa kiihkoon ja levottomuuteen⁷. Mutta harvemmin on havaittu, että kaivo (*der Brunnen* l 9) sisältää ensimmäisen viittauksen kätkeytyneeseen Dionysokseen. Syvyyksistä vettä pintaan nostavan kaivon symboli ennakoii runossa tapahtuvaa idyllisen kaipuun syvenemisenä hädäksi. Dionysos on kaivoon kätkeytynyt, syvyyksistä käsin virkistävä luonnonvoima. Runon kielen tasolla *immerquillend* on dionyysinen sana, sillä se rikkoo pelkän kaivon kuvailun. Juuri tämä sana mahdollistaa pinnanalaisten Dionysos-alluusioiden tarkastelun:

... und die Brunnen

Immerquillend und Frisch rauschen an duftendem Beet.

("... ja kaivot ikivirtaavina ja raikkaina virtaavat tuoksuvassa tarhassa." I 9-10)

Kaivon loputon pulppuaminen on ensinnäkin luonnon hedelmällisyyden ja uudistavan voiman attribuutti. Luonnon runsauteen ei tässä viitata valon siunauksena, kuten myöhemmin, vaan tässä viitataan pelkästään maan uumeniin. Jumala, joka avaa nämä pohjattomat syvyydet ja nostaa hedelmälliset ja uudistavat voimat pintaan, on Dionysos. Samalla nousee syvyyksistä esille myös itse pohjattomuuden kokemus, joka on ajattelun kannalta keskeinen dionyysinen elementti.

Dionysos antaa levottomuuden ja rauhattoman kaipuun. I elegiassa viitataan erityisesti syvyydestä nousevaan voimaan, joka virtaa (*rauschen* I 10) tuoksuville istutuksille. Kun runoa lukee pelkän kuvailevan tason ohi, huomataan, kuinka tuossa kohdassa ei edes mainita vettä tai kukkia. Kun sanojen *Wasser* ja *Blumen* sijaan viitataan vain virtaavuuteen ja tuoksuihin, siten painotetaan hahmotonta dioyysisyyttä. Erityisesti virran voima sisäl-

⁶ Platon 1979, *Faidros*, 249 e,d (suom. Pentti Saarikoski).

⁷ Constantine 1988, 202.

tää Hölderlinin sanastossa viittauksen kreikkalaiseen käsitykseen, jonka mukaan vesi on maailman *apeiron*, pohjaton ja loputon tulemisen lähde. Tätä ilmaisee Hölderlinin sana *Immerquillend*.

Hän käyttää vastaavalla tavalla dionyysisen veden metaforaa Sofokleen "Antigonen" kuoron käänöksessään: *wo die Wasser/ baccantisch fallen* (r.15-16). Hölderlin tulkitse tässä kreikan *nyniphe*-ilmauksen putoavaksi vedeksi, näin hän liittää toisiinsa veden ja dionyysisen levottomuuden.⁸ On huomattava, kuinka Hölderlin ei pidä Dionysosta vain viininjumalana, vaan yhteys viiniin syntyy ensisijassa pohjattoman ja virtaavan *apeironin* myötä.⁹ Dionysos-motiivien tarkastelu pelkästään viinin kannalta jäisi puoli-naiseksi ilman tätä syvyyksistä nousevan voiman huomioimista. *BuW*-elegian kokonaisrakenne vahvistaa tätä käsitystä: runoelma kertoo, kuinka Dionysos tulee vähitellen esiin, ja näin I elegian virtaavuuden metaforat ovat se perusta, josta myöhempi myyttinen kehittäminen nousee.

Runoelman kannalta on siis tärkeä huomata, että ensimmäinen Dionysos-alluusio liittyy kaivon syvyyksiin. Mutta kätkeytyvä Dionysos tarvitsee vastavoiman, tullakseen esille, siksi kaivo ja pintaan nouseva virta muodostavat apollonis-dionyysisen jännitteen. Seuraavassa tarkastelen ajattelun-motiivin kannalta sitä, kuinka I elegian keskivaiheen temporaalinen vire syntyy ajan virtaavuuden ja muiston pohjattomuuden välisenä jännitteenä.

Runoelman ensimmäisessä käsittelyssä painotettiin sitä, kuinka tuossa kohdassa ajan kulumiseen havahduttiin puutarha-idyllin rikkoutumisen myötä. Ajan virettä luonnehdittiin ensin öiseksi tunnelmaksi, sitten häitäännykseksi siitä, että aika onkin äkkiä ohi. Yössä kuuluva kielisoitin virittää idyllisesti kulkevan ajan, kunnes yövahdin huuto katkaisee tuon idyllin ja paljastaa samalla ajan kuluneen. Näiden kahden ajallisuuteen viittaavan seikan välinen jännite voidaan tulkita nimenomaan virtaavan pinnan ja pohjattoman syvyyden konfliktina. Kaivon ja virran symbolit eivät kuitenkaan ole redusoitavissa pelkästään ajallisuuden esitykseksi: kyse ei ole kaivoista ajan lähteenä eikä virrasta ajan representaationa. Kyse on kaipuusta, pinnan ja syvyyden jännitteestä, ja se luo ajallisuuden kokemuksen. Toisin sanoen kaipuun virittämän ajan virtaavuuden alta paljastuu kuolemankammo, pohjattomuus, joka paljastuu vasta ajan katoamisen myötä.

Dionyysinen kuilu esitettiin runossa kahdella tavalla: ensin kaivojen pohjattomuutena ja sitten havahtumisena siihen, että on liian myöhä. Ensin apollonis-dionyysinen pinnan ja syvyyden dialektiikka tuotti kaipuun, jos-

⁸ Böschenstein 1989, 22.

⁹ Maria Behren mukaan Hölderlin välttää huolellisesti viittaamasta veteen substanssina, näin hän voi puhua virtaavuudesta ja pohjattomuudesta pelkästään suhteina. Toisaalta, kun Hölderlin puhuu vedestä, hän ei kuvaile luonnonilmiötä, vaan allusoi esisokraattisen filosofian ja Herakleitoksen tapaa ajatella virtaavuutta. (Berhre 1982, 67.)

sa hallitsematon hätä muuttui kauneudeksi pintaan noustessaan. Sitten esitettiin ajallisuuden dialektinen jännite, jossa idyllisen tunnelman vastakohta on ajan vääjäämätön katoaminen.

Ajallisuuden kannalta ensinnäkin muistelijan ajatuksissaan oleminen on antoisan muistojen maailman avautumista. Mutta sen hinta on nykyisyyden unohtaminen.

Tuolle yksinäiselle muistelijalle ajattelun temporaalinen prosessi on menneisyyden ja nykyisyyden välinen ratkaisematon ristiriita. Idean ja olennaisen asian mieleen palauttaminen tapahtuu nykyisyyden kustannuksella.

Toisaalta kaivoihin kätkeytyvä ja sieltä ilmi tuleva totuus tuo toisen aspektin tähän kysymykseen ajattelun ja ajan suhteesta. Ajattelu on kaipuun kaltaista, koska molemmissa on kyse suhteesta johonkin poissaolevaan: kaipuu on rinnastettavissa ajattelijan tapaan kaivata totuutta. Vaikka tuo ajattelijan kaipuun kohde itse olisi tavoittamaton, silti totuuden eri representaatiot ja esiintymisen tavat viittaavat lähteeseensä, josta ne tulevat.

Heidegger on käsitellyt 'pohjattoman lähteen' motiivia ja sen yhteyttä alkuperäisen totuuden kohtaamiseen Hölderlinin "*Andenken*"-runossa. Hänen mukaansa ajattelu ei voi tavoittaa paljasta totuutta, toisin sanoen ajattelu ei voi tuoda syvyyksissä olevaa totuutta sellaisenaan esille. Totuuden representaatio on vain pintaan noussut esitys totuudesta, mutta ei alkuperäinen totuus. Kun tuota totuuden representaatiota ajatellaan lähteestään jatkuvasti esille tulevana virtana huomataan, kuinka totuuden esille tuleminen on temporaalinen prosessi. Se tapahtuu syvän ja tavoittamattoman totuuden alkuperän sekä pintaan nousevan totuuden representaation välillä. Heideggerin mukaan sitä lähdeettä, mistä totuus tulee, ei voi paljastaa, siksi ajattelijan suhde totuuteen on varovaisuutta: "Ujous on sen tietämistä, että alkuperää ei voida kokea välittömänä."¹⁰

Heideggerin ilmaisu *die Scheu*, ujous, painottaa sitä, että kyse ei ole vain käsitteellisen operoinnin varovaisuudesta, vaan radikaalimmalla tavalla siitä totuudesta, mitä ei uskalla ajatella. Toisin sanoen totuus itse tulee lähelle vain epäsuorasti, kun syntyy aavistus tuosta jostakin, mitä ei uskalla ajatella. Tällä tavalla epäsuorasti voidaan lähestyä kysymystä totuuden dionyysisestä luonteesta.

Kysymys ajattelun vapaudesta tuo toisen näkökulman tähän kaivoihin kätkeytyvään ja dionyysiseen totuuteen. Toisin sanoen varman totuusperustan puuttuminen tehdessään autoritaarisen totuuden kyseenalaiseksi ja mahdollistaa ajattelun vapauden. Hölderlinille tämä ajattelun vapauden ja

¹⁰ "Die Scheu ist das Wissen, dass der Ursprung sich nicht unmittelbar erfahren lässt." (Heidegger 1951, 124.)

perustan puuttumisen dilemma oli tuttu jo hänen idealistisesta vaiheestaan ja *Systemprogramm*-ohjelmasta lähtien.¹¹

Voidaan sanoa, että ajattelun alkuperä ei ole tiedossa vaan tietämättömyydessä ja totuuden kaipuussa. Ajattelun tarve herää tiedon puuttumisen kokemuksesta, eikä mikään tietämys voi sulkea tuota pohjatonta kysymisen tarvetta. Kuten Hölderlin kaivoista puhuessaan esittää, samalla kun kaivot ovat pohjattomia, ne ovat myös antoisia. Totuus tapahtuu näin kätkeytymisen ja ilmitulemisen prosessina.

Kokonaisuudessaan siis Hölderlinin sana *Immerquillend*, ainavirtaava, viittaa totuuteen temporaalisena tapahtumana. Näin voidaan esittää, että myös ajattelu saa voimansa syvyydestä.

TIETÄMÄTTÖMYYS JA OLEMISEN PERUSVIRE

Kuten aiemmin esitettiin *BuW*-sarjan toisen runon taustalla on *lethe*, josta käsin tulee tietämättömyys ja unohdus. I elegiassa esitetyn subjektiivisen muistelijan tilalla on nyt yleisempi totuutta koskeva kysymys. On huomattava, että *lethe* on historiallinen totuuden (*aletheia*) peittymisen aikakausi. Silloin tieto siitä, mikä on olennaista, on vetäytynyt pimeään. Seuraavaksi käsittelen tätä dionyysistä yötä Heideggerin näkökulmasta käsin aikakauden perusvireenä (*Grundstimmung*). Hän puhuu surusta (*Trauer*), joka määrittää ja sävyttää modernia aikakautta. Kyseessä ei ole keskeislyriikan subjektiiviset tunnetilat, koska tätä surua ei tule ajatella jatkuvana ilottomuutena ja masennuksena, vaan jonain, joka antaa myös iloisille hetkille tietyn sävynsä. Toisin sanoen perusvire on historiallisempi ja yleisempi kuin subjektiivisten tunteiden vaihtelu. Samalla tämä yleinen vire on nimenomaan jotain tunteen kaltaista ja tunteiden taustalla vaikuttavaa. Heideggerin mukaan Hölderlin puhuu tällaisesta perusvireestä käsin, ja tämä vire läpäisee hänen runoutensa:

Perusvireellä emme kuitenkaan tarkoita haipuvaa tunnesoinnutusta, joka vain myötäilee sanomista, sillä perusvire avaa maailman, jonka olemista leimaava sävy tavoitetaan runollisessa sanomisessa.¹²

¹¹ Käsittelin tätä kysymystä ajattelun vapaudesta ja perustan puuttumisen kokemusta aiemmin käsittelevässä luvussa. Ks. alaluku "Vapaus järjen lähtökohtana" myytin ja järjen temporaalisuutta käsittelevässä luvussa.

¹² "Mit Grundstimmung meinen wir aber nicht eine verschwebende Gefühlsbetonheit, die das Sagen nur begleitet, sondern die Grundstimmung eröffnet die Welt, die im dichterischen Sagen das Gepräge des Seyns empfängt." (Heidegger 1980, 79.) Heidegger kehittää ajatustaan *stimmung* -peräisten sanojen avulla siten, että kyse on sekä faktisuuden, että tunnesävyn maailmasta. Hänen mukaansa myös maailman konkreettisuus määrittyy (*Bestimmung*) historiallisesta perusvireestä (*Grundstimmung*) käsin.

BuW -runoelma ilmaisee tätä perusvirettä pelkästään sen perusteella, että kyseessä on elegia, jonka sävy on suru. Lisäksi VIII elegiassa kerrotaan myytti siitä, kuinka jumalten pois-päin kääntyminen aiheutti kaiken kattavan surun:

und das Trauern mit Recht über der Erde begann
 ("ja oikeutettu suru alkoi yli maan piirin," VIII 128).

On kuitenkin kysyttävä, miksi tätä perusvirettä voidaan sanoa toisaalta suruksi ja toisaalta dionyysiseksi vireeksi. Yleensä Dionysos liitetään kaikkeen suruttomuuteen ennemmin kuin suruun. Dionyysistä yötä näyttää luonnehtivan lähes maaninen halu juhliä ja valvoa yöllä. Onko siis elegisen perusvireen kautta lainkaan mahdollista ajatella dionyysista suruttomuutta?

On huomattava, että perusvire ei ilmene monotonisesti aina samalla tavalla, vaan se on vaihtelevien tunnelmien perusta. Surun perusvire ei siis merkitse pelkkää melankoliaa, vaan juuri tuo sama perusta herättää halun unohtaa ja päästä surusta eroon. Suruttomuuden perustana on sana 'suru', samoin kuin huolettomuuden perustana on sana 'huoli'. Tästä johtuu myös se, että ei ole osoitettavissa mitään syytä, jonka poistaminen hävittäisi surun ja suruttomuuden noidankehän. Olemisen perusvireen taustalta ei löydy objektiivista syytä, pelkästään 'täällä olemisen' yleinen tilanne. Heideggerin tarkoittama *Grundstimmung* ei siis ole pelkkää viipyilyä pohjattomassa surumielisyydessä: olemisen perusvire on myös kaiken vaihtelun ja vapautumisen halun takana.¹³ Ei ole sattuma, että *BuW*-runoelmassa tapahtuu tarkkaa sävyjen vaihtelua ylistyksestä suruun ja päinvastoin -silti kokonaisuus muodostaa elegian.

BuW-runoelman perusvirettä voi siis hahmottaa monella tavalla, sitä voi sanoa elegiseksi tai dionyysiseksi. Ajattelun kannalta sitä voi sanoa ennen kaikkea tietämättömyydeksi. II elegian alun eleginen sävy ilmaisee juuri tietämättömyyden kokemusta. Siinä ilmaistaan kuinka nykyisyys on yötä, jonka tapahtumia kukaan ei tiedä: *...und niemand/ Weiss von wannen und was einem geschiehet von ihr* ("... eikä kukaan/ tiedä, mistä ja mitä tuo antaa sattua kullekin" II 19-20). Onni ja onnettomuus saattavat kohdata ketä tahansa, kun ylevät yöhön vetäytyneet jumalat (*Hoherhabnen*) lähettävät kohtalokkaita sattumia.

Tietämättömyys, jota näissä säkeissä valitetaan, voidaan tulkita *lethe*-motiivin kautta yöksi: totuutta ja olennaista ei ole näkyvissä. Kyseessä ei ole mikä tahansa tietämys, vaan tieto siitä, mikä olisi ihmisen elämässä olennaista. Omaan itseä koskevan tietämättömyyden seuraukset eivät kuitenkaan ole pelkkää surua ja kärsinystä, vaan pikemminkin sattumanva-

¹³ sama, 91.

raisuutta. Onnen ja surun käänteet, tekojen hallitsemattoman seuraukset johtuvat siitä, että ihmisellä ei ole näkymää totuuteen, jonka mukaan hän voisi orientoitua.

Näin voidaan ajatella, että II elegiassa viitataan johdonmukaisesti yhteen suuntaan: *so bewegt sie die Welt ... was sie bereitet ..* ("Niin tuo liikuttaa maailmaa ... mitä tuo valmistelee..." II 21 - 22)¹⁴ Silti itse viittauksen kohde ei paljastu tuossa runossa, säkeet ilmaisevat vain, kuinka kaikki tietämättömyys annetaan jostakin tuntemattomasta käsin. Voidaan siis sanoa, että näin viitataan perusvireeseen, jonka *lethe* antaa tietämättömyyden kokemuksena.

Ajallisuuden kannalta tällainen olennaisen kadottaminen on ennenkaikkea tietämättömyyttä tulevaisuudesta. Yö ei merkitse pelkästään vallitsevan merkityksettömyyden keskellä elämistä, vaan tulevaisuuteen orientoitumisen kannalta välttämätön tieto puuttuu. Yö valmistelee ihmisille sattumanvaraisia tapahtumia, tulemisen kaaosta, johon ei voi orientoitua. Silti nämä tapahtumat tulevat jostakin perustasta käsin, vaikka kukaan ei voi tuntea sitä: *selbst kein Weiser versteht/was sie bereitet* ("Ei viisaskaan ymmärrä/ mitä tuo valmistelee" II 22). Tulevaisuus on tulossa, mutta kukaan ei tiedä, mitä se tuo tullessaan.

√ Tieto siitä, mikä olisi ihmiselle olennaista, on peittyneet - siksi kyseessä on *lethe*, peittymisen aika. Heideggerin mukaan tällainen orientoimattomuus tulevaan on *Unwesen der Zeit*. Sitä ei tule ajatella vain epäolennaisena aikana, vaan myös viittauksena siihen, että ajassa itsessään ei ole substanssia. Ihminen pyrkii antamaan sisältöä ajalle. Tämä pyrkimys voidaan nimetä huoleksi Heideggerin *die Sorge*-sanalle antamassa merkityksessä. Huoli merkitsee tapaa pitää aikaa koossa, eli jatkuvaa pyrkimystä huolehtia tulevasta. Ote tulevaisuuteen hajoaa ilman tätä huolehtimista, ennen kaikkea (ote tulevaisuuteen hajoaa epäonnistumisen hetkissä.¹⁵

Vastakohta tälle ajan epäolemukselle sisältyy Heideggerilla *Gewesen*-sanana eri merkityksiin. *Gewesen* viittaa paitsi entisyyteen myös *wesen*-sanana perusteella olennaiseen, jota ei voi enää tavoittaa. Heidegger ajattelee kuitenkin arkiymmärrystä vastaan esittäessään, että *Gewesen* viittaa myös tulevaisuuteen. Hänen mukaansa *Gewesene* on jotain, mikä ei ole mennyt, vaan vallitsee yhä tulevana - *noch Wesende*.¹⁶

¹⁴ Painotan käännöksessäni sanaa 'tuo' viittauksena *Letzen* antamaan olemisen perusvireeseen.

¹⁵ Heidegger 1960, 214.

¹⁶ Heidegger käsittelee alkuperäisen ajan tulemistä *Wesen* -sanana avulla. Hän viittaa Hölderlinin Antigone kommentin ilmaisuun "reissende Zeitgeist" (Hölderlin 1969, 784.), jossa ajan tuleminen ja meneminen ei ole itse ajan olemus, vaan ajallisuuden representaatiota. Heideggerin mukaan ajan kulumisen saa olemuksensa, eli aika ajallistuu olemisen perusvireestä käsin. (Heidegger 1980, 108.)

II elegian alussa valituksen sävy tulee siis olemisen perusvireestä, jota leimaa tietämättömyys. Kyseessä on sama sävy, mitä tragedian kuoro ilmaisee Euripideen *Bakkhanteissa*. Runon alku on lähes suora käännös *Bakkhantien* kuoron ensimmäisestä stasimonista: "Kuolemattomat huomaavat, vaikka kaukaa taivaalta/ kuolevaisten tiet..."¹⁷

Tragedian kuoro laulaa tässä jumalten ja ihmisten välisestä etäisyydestä ja erosta. Voidaan sanoa, että kuoron tehtävä tragediassa on ilmaista musiikillisesti juuri sitä, mitä edellä on kutsuttu perusvireeksi. Draaman tapahtumat ovat sidottuja yksittäisiin syihin ja seurauksiin; niiden lisäksi tragedian kuoro tuo ilmi yleisen perusvireen, eli millaista 'täällä oleminen' on. Toisin sanoen kuoro ilmaisee yleistunnelman, joka ei ole alisteinen yksityiskohdille.¹⁸ Kuoro-osuudet eivät kuljeta tragedian juonta eteenpäin, vaan ne välittävät yleistunnelmaa.

Nietzschen huomiot kuoron tehtävästä tragediassa tukevat tätä ajatusta. Hänen mukaansa tragedian kuoro on tapahtumien ulkopuolella siksi, että vain siten se voi ilmaista tuskan ja kärsimyksen maailmaa. Kuoro tuottaa Nietzschen mukaan dionyysisia 'meloksen myrskyjä', jotka välittävät syvää ja terävää kärsimyksen kokemusta. On huomattava, että Nietzschekin liittyy dionyysisen voiman tässä yhteydessä suruun.¹⁹

Lopulta on kysyttävä, miksi tietämättömyys ilmaistaan II elegian alussa antiikin tragedian kielellä? Onhan ajateltava, että Heideggerin tarkoittama olemisen perusvire on modernina aikana täysin eri kuin antiikissa. Tähän dilemmaan voidaan hakea ratkaisua Hölderlinin käsityksestä, että moderni aika syntyy surusta, kun jumalat poistuvat. Kyseessä on Hölderlinin mukaan jumalhistorian seuraus. Hölderlin halusi välittää tätä eron tajua moderniin aikaan, jolloin ihmisten ja jumalten välisen eron taju oli hänen mukaansa katoamassa. Antiikin tragedioista löytyi vielä näkymä olennaiseen, kun modernina aikana tämä näkymä on peittynyt. Kreikkalaisten tragedioiden kuoro laulaa usein ihmisten ja jumalten välisestä erosta ja tuo sen esille syvänä ja terävänä surun kokemuksena. Lopulta voidaan ajatella, että tietämättömyyden kokemus tuodaan II elegiassa esille tragedian kuoron valitus-osuuksien tavoin. Näin pyrkimys on antiikin kautta paljastaa syvä tietämättömyyden kokemus, koska modernina aikana käsitys tästä tietämättömyydestä uhkaa kadota.

¹⁷ Euripides *Bakkhantit* rr. 392-393. suom Mauno Manninen.

¹⁸ Hölderliniä kiinnosti erityisesti antikin tragedioiden kuoro-osuudet, häneltä jäi *Bakkhanteista* muut osat kääntämättä. Hölderlin piti kuoro-osuuksia tragedioiden dionyysisinä vaiheina. Tähän viittaa se, että hän sisällytti käännöksiinsä Dionysos -allusioita enemmän, kuin mitä alkuteksteissä oli. (Böschenstein 1988, 24.)

¹⁹ Nietzsche 1967, 40. Nietzschen mukaan tragedian kuoro välittää hillitöntä dionyysisistä tunnetta, jonka vain draaman apolloninen kontrolli pystyy rajaamaan.

NEGATIIVISEN TIEDON PALJASTUMINEN

II elegian ensimmäisessä vaiheessa siis eleginen sävy ja tietämättömyys liittyvät yhteen. Samalla merkityksettömyyden keskellä herää traaginen tieto omasta tietämättömyydestä. Tietämättömyys vailla tietoa tästä tilasta ei sisällä ristiriitaa, vaan se jää merkityksettömäksi. Mutta tieto omasta tietämättömyydestä herättää ristiriidan, totuuden puuttumisen tunnistaminen muuttaa merkityksettömyyden negatiiviseksi tiedoksi.

Tätä negatiivista tietoa voi tarkastella hieman pitemmälle kysymällä, kuinka tuo tietämättömyys tapahtuu.

Negatiivinen tieto perustuu kokemukseen toiseudesta, jonka suhteen ihminen on tietämätön. Traagisena kokemuksena se ei ole pelkkää informaation puutetta, vaan ihmistä itseään koskettavaa - se on käsittämätöntä, joka tulee lähelle. Ilman tätä lähelle tulevaa outoutta tietämättömyys ei järkyttäisi, eikä sen negatiivisuus olisi abstraktia miinusmerkkiä vaikuttavampaa. Kyseessä on totuuden peittymisen paljastuminen, kuten Heidegger sanoo. Hän tulkitsee kreikkalaisten kokemuksen *lethen* yöstä tietämättömyyden kauhuksi. Millainen on tämä kauhu, tietämättömyyden paljastumisen tapahtumana. Pelkkä ulkoinen uhka ei ole tässä mielessä vielä kauhistuttavaa; varsinainen kauhu herää vasta, kun uhka koskettaa ja tunkee lähelle. Heideggerin mukaan kauhistuttava (*Unheimlich*) syntyy nimenomaan siten, että tuntematon tulee läheisen alueelle (*heimlich*).²⁰ Jokin on lähellä tuntemattomana ja paljastamatta, mistä on kyse. Näin siis tietämättömyys tapahtuu. Toisin sanoen totuuden peittymisen paljastuminen on tapahtuma, jossa ihminen kauhuissaan huomaa kuinka lähelle on tullut jokin ratkaisevasti itseä koskeva seikka, mutta samalla ei voi saada selvää, mikä se on.

Tietämättömyys on siis lähelle tulevaa uhkaa, ja sen myötä voidaan ymmärtää, miksi dionyysisessa yössä nimenomaan tietämättömyys on kauheinta. Negatiivisen tiedon paljastuminen II elegian alussa voidaan kiteyttää ajatukseen: tieto ihmisen omasta tietämättömyydestä on kauheinta.

Hölderlinin puhe jumalten ja ihmisten välisestä etäisyydestä ilmaisee juuri tätä negatiivista tietoa. Vain jumalilla on tieto tulevaisuudesta ja siitä mikä on olennaista. Heidän sfäärinsä on päivä, näkymänä olennaiseen ja kaikkeen siihen, mikä peittyi ihmisiltä. Ihmiset puolestaan ovat tuntemattomi-

²⁰ Heidegger yötä, kuolemaa ja Haadesta totuuden peittymisen alueina viitaten mm. Hölderliniin ja Pindarokseen. (Heidegger 1982, 120.) Tunnetusti myös Freud on tulkinnut sanaa *Unheimlich* etymologisesti ja suhteessa *heimlich* -sanaan. Kun Heidegger puhuu lähelle tulevasta outoudesta, Freud puhuu torjutuista seikoista, jotka palatessaan ovat kauhistuttavia.

en voimien armoilla. He saavat elää ristiriidassa sen suhteen, mitä olisi välttämätöntä tietää ja mitä ei kuitenkaan kykene tietämään:

So bewegt sie die Welt und die hoffende Seele der Menschen
("Niin tuo liikuttaa maailmaa ja ihmisten toivovaa sielua II 21)

Suhteesta tuntemattomiin voimiin määrittyy sekä yleisin (*Welt*) että yksityisin (*Seele*). Edellä käsitelty tietämättömyyden kauhun yksityinen kokemus. Se mitä *BuW*-elegian avulla voidaan sanoa yleisellä tasolla kohdatavasta tietämättömyydestä liittyy ennen kaikkea Hölderlinin tapaan käyttää sanaa *uns*. Tuolla sanalla hän tarkoittaa sosiaalisen olemisen aluetta, ihmisten keskinäistä *me*-aluetta. Elegian loppu antoi jo aavistaa, kuinka taju olennaisesta peittyi ihmisiltä yleensä. Jumalten piittaamattomuus ilmaistiin siinä tähtien metaforana:

Voll mit Sternen, und wohl wenig bekümmert um uns
("Täynnä tähtiä ja vähääkään piittaamatta meistä" I 16)

Tähtitaivas ilmaistaan ensin runsaana (*Voll*) ja sitten piittaamattomana. Tähdet sisäisen rikkauden metaforana paljastavat ensin näkymän kaikkeen siihen, mikä olisi tavoiteltavaa ja olennaista, samalla ne jäävät tavoittamattomiksi.²¹ Hölderlinin kuvaa asiaa häivyttämällä ihmisen merkitystä subjektina ja siirtää painopisteen kaikkeen siihen, mitä tähdet edustavat. Hän välttää siis sanomasta, että ihmiset eivät tavoita olennaista; sen sijaan hän sanoo, että olennainen ei luo lainkaan suhdetta 'meihin'.

Tähtien piittaamattomuus ei kosketa yksittäistä ihmistä, eikä 'minuuden' aluetta koskevaksi, sillä sananmukaisesti 'me' koskee vain sosiaalisen olemisen aluetta. Tähtitaivas, henkisen runsauden metaforana, jakaa rikkautaan muualle kuin sosiaaliselle *me*-olemisen alueelle. Heideggerin mukaan tällaisessa tilanteessa jumalat puhuttelevat ja vetoavat joihinkin, mutta olemisen sosiaalinen *me*-puoli ei ole tuon puhuttelun kohteena:

Tämä sana puhuu toki mutta ohitsemme, ei kohtaa meitä enää, ei sovi meille enää.²²

Toisin sanoen jumalten sana ei kosketa, tai se ei ole valinnut enää 'meitä' kohteekseen. Tähtitaivaan piittaamattomuus ilmaisee näin sitä, että jumalat eivät anna sosiaalisen olemisen alueelle sitä olennaista, mitä tarvitsimme.

²¹ Aiemmin yleiskatsauksessa sanottiin Manfred Frankiin tukeutuen, että Hölderlin käyttää tähtitaivas-metaforaa tässä toisaalta romantikkojen tapaan äärettömän subjektiivisuuden ja sisäisen rikkauden kuvana; toisaalta vetäytyvä tähtien liike kertoo näiden mahdollisuuksien menettämisestä. (Frank 1982, 266 - 267.)

²² "Dieses Wort spricht ja an uns vorbei, trifft uns gar nicht mehr, passt nicht mehr auf uns." (Heidegger 1980, 47.) Heidegger käsittelee runon *Germanien* alkusäettä *Nich sie, die seligen...* Hänen mukaansa jumalat puhuvat ohitsemme, se että heidän sanansa ei kosketa ei ole ihmisten vika, sillä jumalat eivät ole valinneet 'meitä' puhuttelunsa kohteeksi.

Tämä I elegian loppu ilmaisee kokemuksen siitä, kuinka sosiaalisen olemisen toiveisiin ei vastata; 'meille' ei sanota edes ei, vaan sana menee ohitseemme.²³

Tähtitaivaan metafora ensimmäisessä runossa ja tietämättömyyden kokemus toisessa ilmaisevat eri tavoin olemisen perusvirettä. Edellinen viittaa yleiseen ja jälkimmäinen omakohtaiseen suhteeseen, mutta tausta on sama: ihminen ja hänen historiallinen tilanteensa. Heideggerin mukaan Hölderlinin tapa virittää sanomisensa tulee alueelta, joka avautuu ei-sanomisen myötä. Heideggerin mukaan näin määräytyy *die Stimme des Sagens*, sanomisen vire, joka on valitusta jumalten vaikenemisen johdosta²⁴. Toisin sanoen ennen kuvattavia seikkoja on oletettava jokin, josta käsin nuo seikat määrittyvät. Runous on sanomisen tapa, joka korostaa nimenomaan äänen sävyä ja sanomisen virettä, jonka mukaisena todellisuus ja seikat kohdataan. Yleensä runoutta on pidetty subjektiivisena kielenä juuri tämän virittyneisyyden johdosta. Heideggerilla tämä näkökulma siirtyy subjektin ulkopuolelle, jossa virittyneisyys tapahtuu ennen subjektin ja objektin eroa.

Siinä missä Heidegger käyttää sanaa *Stimmung*, painottaen todellisuuden virittymistä yleensä, Gadamer käyttää sanaa *Ton* painottaen äänen sävyä runossa. Hölderlin-tulkinnassaan hän esittää, että äänen sävy on runossa ennen mitään muuta. Ennen kielikuvia ja kerrontaa on äänen sävy, mutta se, mistä tämä sävy tulee, kertoo virittyneisyydestä - kreikkalainen sana *tonos* tarkoittaa juuri jännitettä. Gadamer kirjoittaa:

Tätä sävyn (*Ton*) käsitte Hölderlin on ennen kaikkea käyttänyt sinä mikä tekee runon runoksi. Juuri sävy on se, joka kestää sen, minkä ihme saa aikaan, että runo 'pysyy', Hölderlinin tavoin puhuen, katoavaan hetkeen jää jotain pysyvää.²⁵

Kokonaisuudessaan se mistä Gadamer puhuu on runon temporaalinen vire. Alluusio *BuW* -runoelman II elegian ilmaisuun *Dass im Finstern für uns einziges Haltbare sei* (" jotta pimeässä olisi meille jotain pysyvää" II 32) painottaa sitä, että temporaalinen vire on juuri sitä sävyn ja rytmin pysyvyyttä, vaikka yksittäiset hetket katoavat. Tuo ilmaus korostaa sitä, mitä ajan virta -metafora peittää, ajallisuuden representaatio olettaa aina jonkun pysyvän prinssiipin, jonka mukaan tuo jatkuva muutos esitetään.

²³ Tulkintaa siitä, että 'me' tarkoittaa sosiaalisen olemisen aluetta, tukee se, että II elegian lopulla esintyy omakohtaisen ja ei-sosiaalisen olemisen figuuri, jota yöllinen tähtitaivas puhuttelee.

²⁴ sama, 81.

²⁵ "Dieser Begriff von 'Ton' ist vor allem von Hölderlin für das, was ein Gedicht zum Gedicht macht, gebraucht worden. Es ist Ton, der sich durchhält, was das Wunder zustande bringt, dass das Gedicht 'steht', dass, mit Hölderlin zu reden, in der flüchtigen Weile einziges Haltbare ist." (Gadamer 1990,169.)

BuW -runoelman edetessä varioidaan tätä runon sävyä, jumalten ja ihmisten eroamisesta johtuva suru kääntyy välillä jumalten paluun odotukseksi. Hölderlinille jumalan kuolema on vain eräs vaihe tässä jumalhistoriassa. Kuten VI elegian viimeiset säkeet esittävät, kuollessaan Kristus peitti näkymän jumalten sfääriin, jotta 'meidän' olisi helpompi elää: ... *und schloss tröstend das himmlische Fest* ("ja täydensi ja sulki lohduttaen taivaisen juhlan" VI 108).

Heidegger viittaa Hölderlinin jumalhistoriaan käsitellessään kristinuskon merkitystä modernina aikana. Olemisen perusvire syntyy näin surusta, Heideggerin mukaan aikakauden peruskokemus on jumalten katoaminen ihmisiltä. Ainoa mitä voisi tapahtua, olisi tämän katoamisen paljastuminen, joka näyttäisi samalla modernin epookin lopun. Hänen mukaansa kristinuskolla ei ole muuta sanottavaa kuin välittää negatiivinen tieto ja tosiasiaan havahtuminen: elämme 'jumalatonta aikaa'. Kyse on siitä, että jumalat eivät puhuttele; ei lainkaan siitä, että ihmisten tulisi kääntyä uskovaiksi. Heideggerin mukaan kristinuskko jää itse vaille tajua jumalallisesta, koska jumalallinen ei puhuttele edes sitä. Kristinuskon omin mahdollisuus on näin pelkästään negatiivisessa suhteessa jumalalliseen.²⁶

Tätä taustaa vasten voidaan tulkita edellistä Hölderlinin säettä, jossa Kristuksen kuolema merkitsee taivaan sulkeutumista. Toisin sanoen uskonnollinen lohdutus estää kokemuksen ihmisen ja jumalten välisestä erosta. Hölderlin käsittelee "Anmerkungen zum Oidipus" -esseessään sitä, kuinka kammottava tämä ero on. Hän käsittelee traagista hetkeä, katastrofia, jossa paljastuu jumalan täydellinen piittaamattomuus. Ihminen voi sietää sen vain kuvittelemalla tilalle epätodellisen eli uskonnollisen jumalan:

... että ajatukset taivaisista eivät katoaisi, ne välittyvät kaiken unoh-tavassa uskottomuuden (*Untreu*) muodossa, sillä jumalallinen uskottomuus on parhaiten säilytettävissä.²⁷

²⁶ sama, 81.

²⁷ "...das Gedächtnis der Himmlischen nicht ausgeht, in der allvergessenden Form der Untreue sich mitteilt, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten." (Hölderlin 1969, 80 suom. Sami Santanen 1996, 20.)

2. JÄRJEN JA PIMEYDEN SUHTEESTA

Hölderlin poikkeaa voimakkaasti valistuksellisesta tavasta ajatella järki valona ja pimeys sen vastakohtana. Käsittelen seuraavassa Hölderlinin kautta sitä, mitä tietämättömyys merkitsee järjelle. Kun II elegiassa kerrotaan varjoihin mielivästä järjestä, tarkastelen sen kautta totuuden ja tietämättömyyden välistä kehää. Ensinnäkin järki ja pimeys ovat erottamattomasti toisissaan kiinni jo ajattelun lähtökohdassa: tietämättömyyden kokemuksesta käsin syntyy tarve totuuteen. Tästä asetelmasta tulee kehä kysyttäessä Heideggerin avulla, kuinka tietämättömyys voi paljastua ja kuinka siitä voi tulla kokemus.

II elegiassa kerrotaan seuraavaksi totuudelle uskollisesta miehestä, joka katsoo yötä. Tätä hetkeä tarkastellaan kauhean totuuden silmänräpäyksenä, jossa tietämättömyyden ja totuuden välinen kehä on äärirajoillaan. Filosofinen mieltymys totuuteen kääntyy siinä traagiseksi tapahtumaksi, jossa totuus on juuri se mitä ei haluta tietää. Tällaisen totuuden voi aavistaa vain kauhuna.

Lopuksi tarkastellaan kysymystä historiallisesta totuudesta ja sitä, miksi on mahdotonta tietää mitä tapahtuu parasta aikaa. II elegian kysymys, miksi totuus ei puhuttele 'meitä' tulkitaan Heideggeriin tukeutuen historiallisen totuuden peittymisen ilmaisuksi. Historian toisiinsa liittämät eli 'me' olemme vailla totuutta, mutta pyrimme orientoitumaan aikaan, jossa olemme.

TOTUUDEN RAKKAUDEN PARADOKSI

*...der oberste Gott, der sehr dich liebet, und darum
Ist noch lieber, wie sie, dir der besonnene Tag
("... ylin jumala, joka kovin rakastaa sinua ja siksi
rakkaampi kuin tuo on sinulle kirkas päivä." II 23-24).*

Tässä säkeessä puhutaan jumalasta ja päivästä tavalla, joka vaikuttaa vastakkaiselta edellä esitettyyn jumalan vetäytymiseen ja sen seurauksena olevaan *lethen* yöhön nähden. Kuten jo *BuW* -runoelman ensimmäisessä tarkastelussa esitettiin, runon sinään viitataan hahmona, jota jumala puhuttelee ja joka voi rakastaa totuutta. Filosofia on totuuden rakkautta, ja se edellyttää käsitystä totuudesta, mutta runon minä on enemmän tietämättömyyden ja yön vallassa. Nyt tarkastellaan hieman pitemmälle, mitä tämä tietämättömyys merkitsee. Yön ja päivän asetelma ilmaisee runon puhujan tilanteen; hänelle ei ole tiedossa jumalaa eikä totuutta, jota rakastaa, hä-

nelle on paljastunut vain tietämättömyys, jota hän valittaa yölle eli suuntaan josta tietämättömyys tulee.

Tietämättömyydestä käsin voidaan ymmärtää myös se, miksi runon alussa yöhön vetäytyneitä jumalia kutsutaan adjektiivista muodostetulla nimellä *Die Hoherhabnen* (II 19), korkeasti ylevät. Tuo nimi ei ilmaise lainkaan tietoa jumalista, vaan pelkästään kunnioittavan suhteen siihen, mikä on ilmaisematon ja ylevä. Tuo nimi siis implikoi lausujansa aseman, joka on tietämättömyys. Juuri siksi kysyjä kohtaa vain ylevän eikä totuutta. Tämä ylevä (*erhaben*) on rinnastettavissa siihen, mistä Kantin jälkeen on puhuttu ylevänä: ylevä on aavistus jostain, joka ylittää käsittämisen kyvyn.²⁸

Kun siis yllä olevassa säkeessä puhutaan jumalasta *der Gott*, viitataan johonkin, joka paljastuu vain harvoille. Yksikössä käytetty jumalan nimi viittaa absoluuttiseen totuuteen, eikä niinkään monoteistiseen jumalaan. Aurinkoinen päivä (*der besonnene Tag*) on totuuden metafora, koska olemus (*eidos*) paljastuu vain valossa. Tällainen jumala rakastaa vain olennaista ja liikkuu vain totuuden sfäärissä.

Mutta samalla totuuden jumala pysyy vain tämän olennaisen alueella eikä voi välittyä hämärään tietämättömyyteen. Hahmo, jonka tehtävä on toimia jumalallisen totuuden välittäjänä päivän alueelta alas varjoihin on Hölderlinin kutsumana *der Halbgott*, puolijumala. Voidaan väittää, että yllä olevassa säkeessä runon sinä on puolijumala, hänelle on avautunut mahdollisuus rakastaa totuutta.

V elegiassa viitataan puolijumaliin, totuuden aavistuksen figureina: *...kaum weiss zu sagen ein Halbgott* ("... tuskin puolijumalakaan tietää" V 75). *Kaum* ilmaisee tässä puolijumalan aavistusta siitä, missä suunnassa totuus olisi, pystymättä kuitenkaan paljastamamaan sitä. Samalla tavalla totuutta rakastava voi osoittaa suunnan, vaikka ei totuutta omistaisikaan.

Kysymys ylevästä, eli totuuden rajalle hakeutumisesta, liittyy myös *der Halbgott* -termiin. Se on Hölderlinin käänös kreikkalaisesta sanasta *демиурγος*, se on nimi sille, joka ei ole aivan jumala. Olisi kuitenkin virhe tulkita tämä puolijumala hahmoksi, jolla olisi puoliksi jumalan ja puoliksi ihmisen piirteitä. Mutta koska totuutta ei voi kuvata puolinäisenä, vaan pelkästään enemmän tai vähemmän kätkeytyneenä, siksi puolijumala on hahmo, joka on niin lähellä totuutta, että saattaa aavistaa sen.²⁹

Der Halbgott -figuuri on välttämätön Hölderlinille, ilman sitä hän ei voisi lainkaan asettaa kysymystä totuuden rakastamisesta. Heidegger viittaa yllä olevaan V elegian säkeeseen tarkastellessaan puolijumalia välittävänä

²⁸ "Esittämiskyky, kuvittelukyky epäonnistuu yrittäessään tuottaa ylevästä mielikuvan, joka vastaisi adekvaatilla tavalla sen ideaa." (Lyotard 1986, 168. suom. Hannu Sivenius.)

²⁹ de Man painottaa sitä, että Hölderlinin puolijumalten sfääri on totuuden läsnäolo, eli aurinkoinen päivä: "Being is always present for them." (de Man 1984, 31.)

tekijänä jumalten ja ihmisten välillä. Ne välittävät ihmisille aavistuksen totuudesta siten, että totuus ei paljastu. Heidegger tulkitsee puolijumalan hahmoksi, joka on asettunut lähelle olennaista (*Wesen*). Puolijumalan avulla Hölderlin ilmaisee aavistuksen totuudesta, vaikka totuus itse pysyisi kätkössä. Tietämättömän ihmisen on mahdotonta orientoitua siihen, mikä olisi olennaisen tärkeää, niin puolijumalat ilmaisevat ihmisille tämän suunnan.³⁰

JÄRJEN HALU VARJOIHIN

Edellä käsiteltiin sitä, kuinka totuus ja hämäryys eivät ole toistensa vastakohtia silloin, kun kyse on totuuden aavistuksesta. Tätä kysymystä on käsiteltävä pitemmälle siten, että kun edellä puhuttiin rakkaudesta totuuteen, niin seuraava säe viittaa rakkauteen, joka kohdistuu tietämättömyyteen.

Aber zurweilen liebt auch klares Auge den Schatten
("Mutta joskus myös selkeä silmä mielii varjoihin", II 25)

Tässä säkeessä ilmaistaan, kuinka varjot ovat joskus rakkaampia kuin totuus. Synekdokee *klares Auge*, kirkas silmä, viittaa nimenomaan järkeen. Miksi järkeä miellyttäisi hakeutua sinne missä ei ole totuutta? Vastausta tähän kysymykseen on haettava muualta kuin sanomalla varjoja yksipuolisen järjen korostuksen vastapainoksi. Pyrin seuraavassa osoittamaan, että tässä säkeessä ei ole implikoituna niinkään ihmisen pimeä puoli, vaan ennen kaikkea järjen oma dilemma. Dionysos-myytti on usein liitetty juuri ihmisen varjoiseen puoleen, näin siis ihminen subjektina haluaisi sinne, missä ei ole järkeä. Mutta *klares Auge* ei välttämättä ole ihmisen, vaan järjen itsensä synekdokee. Siksi on kysyttävä, miksi järki haluaa hakeutua varjoisen alueelle.

II-elegian alun perusteella voidaan kysyä, onko tietämättömyyden kauhu se, mikä kiehtoo järkeä. Heidegger sanoo, että viimeisin ja hämärin tieto on unohduksen kauhua:

³⁰ Heideggerin mukaan *der Halbgott* ilmaisee suhdetta totuuteen silloin, kun tuota totuutta ei voi tietää. Hänen esimerkkinään on nimenomaan runouden suhde totuuteen pelkkänä aavistuksena. Runoilijan ajattelu poikkeaa tässä loogisesti etenevästä eli laskevasta (*Rechnende*) ajattelusta. Looginen eteneminen operoi vain sen mukaan, mitä jo tiedetään. Siihen verrattuna runoilijalle olennainen on jossain, mitä ei vielä tiedetä - se saatetaan vain aavistaa. Heidegger sanoo, että runoilija on tämän aavistuksen vallassa, ja siksi hänen ajattelunsa poikkeaa kurinalaisesta filosofiasta. Myös runous on tarkkuutta, mutta Heideggerin mukaan poeettinen tarkkuus suuntautuu siihen vireeseen ja tunnelmaan, johon olennainen kätkeytyy. (Heidegger 1980, 165.)

Kaikki pimeneminen jättää jäljelle vielä yhden kirkkauden, joka itsessään voi 'näyttäytyä' ainoana kirkkautena. Unohtumisen kauhu tulee esille siinä, että unohtuvan kätkeytymisen pilvet sellaisenaan kätkeytyvät.³¹

Tässä Heidegger pyrkii rikkomaan valon ja pimeyden vastakkain asettelua ajatellen sitä, kuinka pimeys voi paljastua eli kuinka on mahdollista tietää, että pimenee. Kyse on tavanmukaisen ajattelun vastaisesta ajatuskuviosta, joka ei perustu visuaaliseen vaikutelmaan. Toisin sanoen hän kysyy, kuinka on mahdollista muistaa, että unohtuu. Tällaista muistamista hän siis sanoo unohtumisen kauhuksi, se ei ole kauhua, jota täytyisi torjua, vaan sen kohtaaminen on järjelle välttämätöntä. Näin unohtumisen kauhu ja järjen mieltyminen varjoihin ovat saman prosessin eri puolia.

Voidaan sanoa, että Heidegger kuvaa tässä sitä, kuinka järki kohtaa oman katoamisensa. Tämän ajatuksen voi liittää myös Hölderlinin sanaan *Schatten*, sillä Heidegger puhuu unohduksen yhteydessä Haadeksen varjoista. Varjojen metafora on Platonista lähtien viitannut oikean ja toden vastakohtaan eli hämärään vaikutelmaan. Mutta siinä missä Platon kehotti hakeutumaan varjoista pois, kohti tosi olevan valoa, siinä Hölderlin sanoi 'kirkkaan silmän mielivän varjoihin'. Valo/varjo dikotomian sijaan järjen halua varjoihin voidaan lukea viittauksena *lethen* varjoihin, jossa kuten Heidegger sanoo, totuus itse on varjomainen:

Ensin unohduksen täytyy tulla sysätyksi meiltä itseltämme oman olemuksellisen alueemme ulkopuolelle, sen myötä me emme voi enää pidättää sitä, jonka tulee langeta unohdukseen. Vasta sitä tarkoittavassa sanassa, 'merkkiä vailla' ('*zeichenlos*') siinä merkityksessään että se 'ei osoita itseään', 'ei paljasta itseään', on unohtuneisuuden kätkeytyvän peittyneisyyden olemus tavoitettavissa.³²

Tämän varsin vaikean Heidegger -sitaatin avulla voidaan halu varjoihin sijoittaa laajempaan yhteyteen. Kun itselle olennainen on unohtunut, sitä ei voi enää löytää, koska se on kadonnut oman tietomme alueen ulkopuolelle. Unohtumiseen havahtuminen on negatiivinen tapahtuma. Heidegger painottaa tuota negatiivisuutta korostamalla sanaa *zeichenlos*. Samalla tavalla voidaan ajatella sanaa *Schatten*. Varjot ovat pelkästään vääriä ja har-

31 "Alle Verdüsterung lässt immer noch eine Helle zurück, die für sich selbst genommen, als die einzige Helle 'erscheinen' kann. Darin, dass die Wolke der vergessenden Verbergung sich selbst als solche verbirgt, kommt das Unheimliche des Vergessens zum Vorschein." (Heidegger 1982, 120). Heidegger mieltii tässä unohduksen kauhun esille tuloa Pindaroksen 'merkkiä vailla olevat pilvet' (*die zeichenlose Wolke*) -ilmaisun myötä.

32 "Zuvor muss die vergessung uns selbst aus unserem eigenen Wesensbereich hinausgestossen haben, damit wir uns nicht mehr bei dem aufhalten können, was in die Vergessenheit hinausfallen soll. Erst durch das deutende Wort 'zeichenlos' im Sinne von 'sich nicht zeigend', 'sich selbst verbergend', ist das Wesen der verhüllenden Verbergung der Vergessenheit getroffen." (Heidegger 1982, 121.)

haisia merkkejä, mutta samalla tuo ilmaisu sisältää tiedon siitä, että varjot ovat harhaisia.

Kokonaisuudessaan siis varjot paljastavat totuuden kannalta negatiivisen seikan eli sen, kuinka unohtuminen tapahtuu. Tuo unohtukseen peittyneet olennainen ei siis ole järjen vastakohta, vaan negatiivista tietoa, sitä mitä totuuden rakastaja kaipaa, sen kauhistuttavuudesta huolimatta. Hämärän ja varjoisen torjuminen järjen nimissä onkin nähtävä polaarisen ajattelun vaarana, jonka mukaan rationaalisuuden alueen tuolla puolen uhkaa irrationaalisuus.

Tarkasteltavana olevassa kohdassa Hölderlin esittää siis pyrkimyksen haakea olennaista varjoisuuden alueelta. Tätä pyrkimystä voi verrata *Faidros*-dialogin kohtaan, jossa Platon kirjoittaa totuuden ja harhojen välisestä jännitteestä:

Kun järkevä mielipide ohjaa tavoittelemaan parasta ja hallitsee ihmisessä, sanotaan sen ylivaltaa järkevyydeksi; mutta kun järjetön halu vetää mieltä nautintoihin ja pitää ihmistä vallassaan, sanotaan sitä hillittömyydeksi.³³

Jo aiemmin Platonia kritisoitiin valon ja varjon metaforan mukaisesta dualismista sen suhteen, kuinka hän kuvasi totuuden. Myös yllä olevasta sitaatista voi löytää toisensa pois sulkevat vastakohtat; järjen ja hillittömyyden. Mutta kun tarkastellaan järjettömyyden aluetta jonain, jota järki itse kammoaa ja haluaa, Platonin sitaatista voi lukea ohjeen käydä siihen suuntaan. On kaksi tapaa käydä varjomaisen alueelle, järkevä ja hillitön. Hölderlin esittää II elegiassa nämä tavat, joista ensimmäinen johtaa suoraan uneen ja toinen vaatii taitavaa valvomisen strategiaa. Uneen johtava prosessi ilmaistaan II elegiassa yksinkertaisena ja miellyttävänä uneen vaipumisena:

Und versucht zu Lust, eh'es die Not ist, den Schlaf,
("ja haluaa nauttia, ennen kuin on pakko, unesta" II 26)

Käännöksessä tulee ilmi vain säkeen kieliopillinen taso, joka kuvaa uinailun nautintoa. Mutta sen rinnalle muodostuu toinen, parataktinen taso, joka muodostuu sanojen *Lust - Not - Schlaf* prosessista, joka ilmaisee kuinka halun jännite katoaa viimein uneen.

On huomattava, että vasta säkeen viimeisen sanan akkusatiivimuoto (*den Schlaf*) asettaa *die Not* -viittauksen paikalleen, peittämään hädän ja kuvailemaan miellyttävää nukahtamista. Voidaan sanoa, että apollonisen järjen ja dionyysisen mielettömyyden välinen taistelu tulee ilmi prosessina, joka johtaa jännitteen katoamiseen ja uneen. Tässä prosessissa on kuitenkin sä-

³³ Platon 1976, *Faidros* 238a (suom. Pentti Saarikoski).

vynsä, sillä hetkeä ennen unohdusta paljastuu hätä: *die Not*. Järjen viimeinen välähdys näyttää vielä hädän totuuden katoamisen vuoksi, mutta tuo vaikutelma katoaa uneen. Myös lauserakenteen tasolla tapahtuu sama prosessi; *die Not* luo vain hetkeksi aavistuksen hädestä, kunnes saa päinvastaisen merkityksen ja katoaa pelkästään kuvailemaan unen pakotonta luonnetta.

Virke *eh' es die Not ist* voidaan siis lukea kontekstista irrallaan, silloin se ei kuvaile pakottomuutta, vaan päinvastoin - se viittaa haluun, jonka olemukseltaan paljastuu hädeksi. Tätä lukutapaa voidaan perustella sillä, että Hölderlinille sana *Not* ei ole kuvaileva, vaan hädän paljastumisen dialektiikan viittaava termi³⁴. Myös edellä Heideggerin avulla käsitelty kysymys unohtumisen paljastumisesta kauhuna on rinnastettavissa hädän paljastumisen aiheuttamaan pakkoon löytää ratkaisua.

KAUHEAN TOTUUDEN HETKI

Järkeä siis luonnehtii halu itselle olennaiseen, tämä halu harhautuu silloin, kun sen kohde on kadonnut varjojen alueelle. Kun olennainen on unohtunut, sitä ei voi löytää refleктоivaan järkeen tukeutuen, vaan sitä on etsittävä unohtuneisuudesta. Edellä tarkastellussa prosessissa järki lankesi uneen, mutta seuraavat säkeet kertovat, kuinka järki asettuu varjojen alueelle niin, että se ei kadota itseään³⁵. II elegiassa järjen katoamiseen vievän prosessin jälkeen kysytään, kuinka sitten on mahdollista löytää totuus varjojen alueelta. Runon seuraava käänne alkaa sanalla *oder*, ja siinä kysytään uneen lankeamisen sijaan toista mahdollisuutta:

*Oder es blickt auch gern ein treuer Mann in die Nacht hin,
("tai kunnan mieskin katsoo mielellään yöhön" II 27)*

Ensin esitellään hahmo, *ein Mann*, jota määrittää uskollisuus (*Treue*). Toisin sanoen tämä hahmo ei lankea unohdukseen vaan pysyy uskollisena, vaikka totuus olisi peittyneenä yöhön. Alustavassa katsauksessa *BuW* -elegiaan mies esiteltiin sosiaalisen maailman rajoille asettuneena hahmona, joka on asettunut yön puhuteltavaksi. Tätä tulkintaa voidaan jatkaa kysymällä, voidaanko tuosta säkeestä löytää merkkiä siitä, että tuo hahmo ei pelkästään katsele yötä, vaan olisi löytänyt yöhön kätkeytyneen totuuden.

Kirjaimellisella tasolla luettuna säe kertoo, kuinka yksinäinen *genius* katselee yöhön. Kyse ei ole kuitenkaan vain hänen katseestaan, koska säkeen

³⁴ *BuW* -runoelman yleisesityksessä viitattiin säkeeseen *...und Stark machet die Not und die Nacht* ("...ja hätä ja yö vahvistavat." VII 115). Siinä tarkasteltiin Hölderlinin figura etymologica kehittelyä, jossa hädestä, *Not* tulee *Notwendig*, välttämättömyys. (Schmidt 1968, 116.)

³⁵ Behre 1988, 79.

alussa syntyy myös toinen vaikutelma; samalla myös yö vilkaisee (*es blickt*) häntä. Näin yö vastaa miehelle, mutta siitä jää vain katoava aavistus. Kuvailun tasolla esille tulee vain romanttisen subjektin tapa katsella yötä. Toisenlaista tulkintaa voi perustella erityisesti *blicken* ilmaisun avulla. Katseen lisäksi se etymologiselta perustaltaan viittaa välähdykseen ja ennenkaikkea välähtävään säteeseen³⁶. Valon säde on totuuden paljastumisen ja järjen välähtämisen metafora, näin se on rinnastettavissa edellisen säkeen *klares Auge* -ilmaisuun. *Blicken* tarkoittaessaan sekä välähdystä että vilkaisua rinnastaa näin välähtävään oivalluksen ja yöstä tulevan välähdyksen. Heidegger sanoo Pindarosta tulkiten *blicken* -sanan merkityksen 'olemista määrittäväksi väläykseksi':

... olemisen itsensä osoittava väläys ei ole inhimillinen, vaan kuuluu olemisen itsensä luonteeseen loistona, joka on paljastuneessa.³⁷

Tämän jälkeen palataan kirjaimellisen tason tulkintaan, jonka mukaan sankari katselee yötä, mutta yö itse pysyy vieraana ja outona. Seuraava säe kertoo, kuinka yötä voi palvoa seppelein ja lauluin. Näin siis lähestytään yön vierautta ja toivotaan siltä vastausta. Yö ei vastaa muuten kuin paljastamalla negatiivisen, kuolleiden ja erehtyneiden totuuden:

*Weil den Irrenden sie geheiligt ist und den Toten/
Selber aber besteht, ewig, in freiesten Geist.*
("koska harhaisille se on pyhitetty ja kuolleille,
mutta pysyy itse, ikuisena, hengeltään vapaimpana." II 29-30)

Tässä säkeessä esitetään negatiivinen totuus kuoleman ja kohtalokkaan erehdyksen kautta. Mutta miksi säkeessä sanotaan, että harhaisille negatiivisuus on pyhää (*sie geheiligt ist*)? Voidaan ajatella, että juuri negatiivisuus tekee näistä figuureista yleviä ja järkyttäviä; nuo ovat järkyttäviä ja kauheita näkyessään tänne rajan takaa. *Die Irrenden*, harhaisiin ja erehtyneisiin viittaava sana, on tältä kannalta tärkeä. Tragediassa sankarin erehtyminen perustuu *hamartiaan* eli siihen, että ihminen ei voi tietää, kuinka toimia oikein. Hölderlinin tragedia -käsityksen mukaan juuri ratkaiseva erehdys sysää sankarin elävien maailman rajoille. Ratkaisevan erehdyksen jälkeinen ihminen on jo rajan takana, pyhästi eristynyt ja mykkä, mutta ei vielä kuollut. Kuten Hölderlin sanoo, tällainen hahmo: "... tuntee korkeimman laittomuuden hengen."³⁸

³⁶ Etymologisesti *blic* ja *blicchen* (althochdeutsch) on synonyymi *glänzender Sthral* ja *glänzen* sanojen kanssa. (Mackensen 1985, 76.)

³⁷ "...das Sein selbst zeigende Blicken, nichts Menschliches ist, sondern zum Wesen des Seins selbst als dem Erscheinen in das Unverborgene gehört." (Heidegger 1982, 153-154.) Heidegger tarkastelee tässä kreikkalaista käsitystä *aletheinn* välähdyksestä *lethen* yössä.

³⁸ "... den Geist des Höchsten gesetzlos erkennt." (Hölderlin 1969, 787.) Hölderlin puhuu tässä Antigonestä, joka laskeutuu kuolleiden maailman villiin tilaan. Hölderlinin tulkinta on samankaltainen Lacanin *Antigone*-tulkinnan kanssa: "Se on raja-aita, jota hyvän maailman rakenne vartioi." (Lacoue-Labarthe 1993, 20.)

Näin se, mitä II elegian lopussa sanotaan 'vapaimmaksi hengeksi', tarkoittaa elävien maailman rajoista vapaata henkeä.

Rajan ja kaikkien lakien takana yö vallitsee ikuisesti (*ewig*) ja hengen täydellisessä vapaudessa (*in freiesten Geist*). Yön rajattomuus on tässä nimetty inhimillisen tilanteen vastakohdaksi; se on ikuinen eikä ajallinen, se on kuolleitten villi maailma eikä sidottu yhteenkään lakiin.

Sekä 'ikuisuus' että 'vapaus' ovat yleensä ideaalisen alueen positiivisia ilmauksia, mutta Hölderlin liittää ne tässä elävien maailman tuolla puolen olevaan sfääriin. Kuinka tämä on ymmärrettävä?

II elegia käsittelee siis järjen ja yön suhdetta siten, että ensin osoitettiin totuus, välähdyksenä yön ja *geniuksen* välillä. Sitten kerronta kääntyi muistuttamaan yön vieraudesta ja rajasta, jonka äärelle järjen on jäätävä. Nyt voidaan kysyä, mitä yhteyttä ratkaisevan erehdyksen jälkeisellä ihmisellä on totuuteen. Kuinka siis ei-tiedon alueelta voidaan saada mitään, edes negatiivista tietoa?

Tämän kannalta totuutta ei voida ajatella identtisyyttenä, ei vastaavuutena oletuksen ja vastauksen välillä, koska tällainen totuus koskee vain positiivista tietoa. On kysyttävä, kuinka epäsuhta kysymyksen ja vastauksen välillä voi yleensä paljastua. Kysymys on siis siitä totuudesta, joka on kaikkea muuta kuin oletettu, eli totuudesta, joka paljastuu hirvittävänä.

Totuuden suhde vierauteen oli varhaisromantikoille tuttu sivistys-käsitteen myötä. Kuten "Antiikki ja moderni" -luvussa esitettiin, totuuden hakemisen prosessissa vieraasta tulee oma. Hölderlinille runous vei kuitenkin sellaisille rajoille, että vieraan omaksuminen ei ollut enää mahdollista. Ja näin runous paljasti totuuden omaksumisen rajan. Tämä raja tuli Hölderlinille tutuksi ennen kaikkea kreikkalaisen draaman esittämänä traagisena totuutena. Kun totuus paljastuu hirvittävänä, kuten tragediassa, erehdyksen paino on ylivoimainen, ja totuutta on enää mahdoton omaksumaa.

Hölderlinille Antigone, elävältä haudattu, oli tällainen olemisen rajan ylittämisen figuuri.³⁹ Hölderlin kuuluisa käänös toisen näytöksen alun kuorolaulusta painottaa sitä, kuinka ihminen on kaiken hirveyden keskellä myös itse hirvittävä:

*Ungeheuer ist viel. Doch nichts
Ungeheurer als der Mensch.*

³⁹ Antigonen hahmo on olemisen rajan tuolla puolen. Kuten Lacoue-Labarthe sanoo: "Se kätkee sen mitä tuolla puolen vielä tapahtuu, 'mitä ei kestä katsoa'." (Lacoue-Labarthe 1993, 26.) Näin Antigone paljastaa negatiivisen kysymyksen totuudesta: mikä on se mistä en halua tietää mitään?

*Denn der, über die Nacht
Des Meers, wenn gegen den Winter wehet.*
("Suunnatonta on paljon. Ei toki suunnattomampaa kuin ihminen,
kun hän, yllä meren yön, käy talvea vastaan.")⁴⁰

Hölderlin kääntää sanan *deinotaton* sanalla *ungeheuer*, suunnaton, turvaton tai hirveä. Yleensä tuo kohta on tulkittu viittaukseksi outoon ja ihmeelliseen, mutta Hölderlin haluaa kuitenkin välttää positiivista vaikutelmaa. Hänelle totuus ihmisestä on hirvittävä totuuden puutos; siksi Hölderlin laittaa *Antogonen* kuoron laulamaan, että ihminen on perimmältään hirveä, turvaton ja suunniltaan. Samalla tavalla ihmisen paikka meren yössä korostaa tätä suunniltaan oloa. Yleensä tuo kohta on käännetty harmaaksi mereksi, mutta Hölderlin korostaa Dionysoksen pohjatonta yömaailmaa: *die Nacht/ des Meers*. Kuten II elegiassa myös tässä ihmisen paikka on Dionysoksen avaaman pohjattomuuden yllä.

Heidegger on tehnyt hieman erilaisen käännöksen tästä samasta *Antigonen* kuorolaulusta, hän käyttää *deinotaton* -sanasta ilmaisua *Das Unheimlich*, kauhea:

*Vielfältig das Unheimliche, nichts doch
über den Menschen
hinaus Unheimlicheres ragend sich regt.*
("Monenlaista kauhua, vaan silti täällä ei tule esiin
mitään ihmistä kauheampaa.")⁴¹

Myös Heidegger korostaa negatiivista puolta kääntäessään sanaa *deinotaton*. Ensimmäinen säe painottaa, kuinka ihmisen paikka on kotoisen vastakohdassa. Totuus ihmisestä on siis epäkotoisessa ja siksi kauheassa maailmassa. Mutta tämän subjektin piiriä ympäröivän kauheuden lisäksi ihminen on itse itselleen kaikkein epäkotoisin. Tulkitessaan ihmisen itselleen epäkotoiseksi ja kauheaksi Heidegger viittaa ennen kaikkea siihen, että ihminen on vailla luontaista olemusta. Ihminen on aina myös jotain muuta kuin se, mihin hänen olemuksensa asetetaan. Kreikkalaisten alkuperäinen kokemus ihmisestä on siis *deinotaton*, ihmeellinen ja kauhea, joka Heideggerin tulkitsemana merkitsee vaarallista yritystä ihmisen rajojen ulkopuolelle. Toisin sanoen hänelle ihminen on *deinotaton*, sillä hän kumoo oman olemuksensa ja tekee tyhjäksi kaiken ihmisestä saadun tiedon.⁴²

⁴⁰ Hölderlin 1969, 748. Sofokles *Antigone* r.332-333. Tämä toisen näytöksen thebalaisten vanhusten kuoro-osuus on Elina Vaaran suomentamana aivan erilainen: "Maailma ihmeellinen on,/ suurin ihmeistä ihminen./ Halki hän meren kuohuvan, talvimyrsky kun mylertää. (Sofokles 1966, 17.)

⁴¹ Heideggerin käännös on julkaistu lyhyiden tekstien valikoimassa *Aus der Erfahrung des Denkens* (1910 - 1976). (Heidegger 1983, 34.)

⁴² Heidegger tulkitsee tätä *Antigonen* säettä *Einführung in die Metaphysik* -teoksessaan. (Heidegger 1953, 114-116.)

Lopultakin voidaan hahmottaa, mitä merkitsee Hölderlinin kannalta ei-tiedon rajalle joutuminen ajattelussa, ja kuinka *ein treuer Mann* ilmaisee sitä. Ensinnäkin tämä *geniuksen* asettuminen yöhön ilmaisee sivistyksen kannalta keskeistä tapahtumaa, jossa vieraan omaksumisen on järjen käyttöä. Totuuden omaksumisen lisäksi yön itseensä kätkemä ei-tieto koskettaa myös absoluuttisena vierautena. Siksi *ein treuer Mann* on asettunut kuoleman yö -maailman rajalle, alueelle, jonka tragedia on paljastanut kaiken omaksuttavan ulkopuolelta. *Ein treuer Mann* on asettunut kuoleman yö-maailman rajalle. Kyseessä ei ole lainkaan tavanomainen yö, vaan elävien maailman takainen alue, jonka tragedia on paljastanut.

Kreikkalaisille ajattelijan tehtävä on tutustua siihen, mikä on *daimonia*, toisin sanoen totuus ihmisestä ei asetu positiivisen tiedon rajoihin. *Lethen* maailman suhteen totuus ihmisestä on *ein treuer Mann* -figuurissa: hän on yksin ja ihmisen alueen rajalle hakeutuneena ja yön puhuteltavana. Hän on ajattelijana, kreikkalaisten antamassa tehtävässä, kun ajattelijan tehtävä on tutustua siihen mikä on *daimonia*. Toisin sanoen ajattelijan tulee ajatella sitä totuutta ihmisestä, mikä ei asetu positiivisen tiedon rajoihin, vaan mikä pysyy vieraana.

Temporaalisessa mielessä tämä totuuden ja vierauden samanaikainen tapahtuma voidaan Heideggeriin tukeutuen kiteyttää *blicken* -sanan avulla. Kyseessä on kauhun välähdys, jota Heidegger kutsuu totuuden tapahtumaksi: kaikkea tuttua järkyttävä välähdys, joka tulee rajan takaa eli suunnattomasta tai turvattomasta (*das Un-geheure*).⁴³

ME -MUOTO JA HISTORIALLINEN TOTUUS

II elegian seuraavassa vaiheessa siirrytään anomaan meille jotain samaa, mikä kosketti sankaria. Edellä yksinäinen hahmo oli asettunut ehdottoman yksin ja omakohtaisesti alttiiksi yölle ja sen totuudelle. Tätä samaa toivotaan nyt yleisemmässä 'me' muodossa. Kuten *BuW* -runoelman yleisesityksessä todettiin, runon säkeet itse määrittelevät keitä 'me' olemme: *uns* viittaa juuri meihin, joita totuus ei puhuttele:

*Aber sie muss uns auch, dass in der zaudernden Weile,
Dass im Finstern für uns einiges Haltbare sei,
("Mutta sen täytyy myös meille, jotta epäröinnin hetkessä,
jotta pimeässä olisi meille jotain pysyvää." II 31-32)*

Säkeissä viitataan suoraan tietämättömyyteen, kun sanotaan, että 'me' olemme jääneet epäröinnin hetkien keskelle. Samalla pimeys kietoo meidät

⁴³ Heidegger 1982, 147.

ja jättää vaille totuuden välähdystäkään. On huomattava, että tietämättömyys ilmaistaan tässä ajallisuutta painottaen. Sana *Weile* korostaa hetkien lyhyyttä ja *Finstern* puolestaan korostaa visuaalisen pimeyden (*dunkel*) sijaan synkkävireisyyttä. Nämä molemmat ilmaisut viittaavat ajallisuuteen ja liittävät yhteen tietämättömyyden ja vaikeuden orientoitua aikaan. Siksi onkin johdonmukaista, että totuudesta puhutaan pysyvyyden (*einiges Haltbare*) toiveen avulla.

Päivän ja suoraan paljastuvan totuuden tilalla on yö ja toive edes osittaisesta suhteesta totuuteen.⁴⁴

Käsittelen seuraavassa aikaan orientoitumisen kysymystä yleiseltä kannalta, toiveena, että 'meille' voisi paljastua olennainen. Ensin onkin kysyttävä, miksi totuus ei II elegian säkeiden mukaan puhuttele suoraan 'meitä', vaan pelkästään eristynyttä sankaria.

Lähtökohtana on Hölderlinin käsitys, jonka mukaan ihminen ei käytä kieltä, vaan kieli puhuttelee ihmistä. Kielen yksikkömuoto mahdollistaa yksilöllisyyden ja minäkohtaisuuden, monikko puolestaan mahdollistaa yleisen tason. Moderni ihmiskeskeisyys koskee tavallaan molempia kielen puhuttelumuotoja. Minä on latistunut moderniksi subjektiivisuudeksi ja, kuten Heidegger korostaa, me-puhuttelu on latistunut ihmisyydeksi yleensä.⁴⁵

Heidegger tarkastelee Hölderlinin "*Germanien*" -runossa minä- ja me-puheen erilaista totuutta; yksinäinen *ein Mann* ja yleinen *wir* ovat siinä erilaisia totuuden puhuttelun kohteita.⁴⁶ Asetelma on samanlainen kuin II elegiassa, jossa yksinäiselle *ein treuer Mann* -hahmolle välähtää totuuden ja yön suhde. Tämän jälkeen jotain samankaltaista toivotaan myös meille (*uns auch*).

Se, mikä tekee näiden puhuttelumuotojen erosta olennaisen, on kielen tapa puhutella ihmisen olemista eri tavoin - toisaalta omakohtaisesti ja toisaalta yleisesti. *Uns* -persoonaa on ymmärrettävä toisenlaisena kielen tapana ve-

⁴⁴ Manfred Frankin mukaan *einiges Haltbare* viittaa päivän myötä maille menneen totuuden muistamiseen, jossa päivän aistivaikutelmien vastakohtana olisi muistojen pysyvyys. (Frank 1982, 267.) Runossa ei kuitenkaan viitata aistivaikutelmiin. Muutenkin Frankin huomio jää yksilön muistojen tasolle: hän ei huomioi 'me' -muotoa, jota tässä tarkastellaan.

⁴⁵ Derrida dekonstruoi me- sanan ihmiskeskeisiä ja humanistisia implikaatioita kuuluisassa esseessään "The Ends of Man". Hän kysyy, kuinka sana 'me' luetaan automaattisesti viittaukseksi 'meihin ihmisiin'. Hänen mukaansa Heideggerin *Dasein*, joka ei tarkoita ihmistä, on avannut mahdollisuuden toiseen kuin ihmiskeskeiseen ajatteluun. Derrida oli vielä vuonna 1968 sitä mieltä, että Heidegger jäi kiinni olemisen metafysiikan keskeiseen termiin 'me olemme', ja hän pyki itse hajottamaan sen. (Derrida 1972, 135.) Tarkoitukseni on vastustaa 'me'-sanan ihmiskeskeistä luentaa, mutta Derridasta poiketen, varovaisesti puolustaa tuota sanaa transsendentaalina kutsuna, joka kutsuu 'meidät'.

⁴⁶ Heidegger 1982, 44.

dota kuin *ich* -muoto. Samalla kolmas muoto, *er*, mahdollistaa sen huomautuksen, että totuus voi paljastua jollekin toiselle vaikka kätkeytyy meiltä. II elegiassa esitetään juuri tämä: yksinäiselle hahmolle totuus paljastuu siten, ettei se paljastu meille. Hahmo on asettunut ehdottoman yksin yön ja totuuden puhuteltavaksi - hän kuuntelee yksityistä kieltä, joka menee muiden ohitse. Tuo ohi meneminen on kuitenkin mahdollista havaita.⁴⁷

Aiemmin on viitattu siihen, kuinka tietämättömyyden kokemus viittaa samaan tilanteeseen: *niemand/weiss* ("eikä kukaan/tiedä" II 19-20) totuus ei silloin puhuttele ketään. Tietämättömyys on sitä, että kukaan ei tiedä, mikä on olennaista. Tällaisessa tilanteessa kukaan ei vetoa autenttiseen alueeseen, minua tai meitä koskeva olennainen ei puhuttele ketään.

Tässä säkeessä ei kerrota, että totuus puhuttelee ensin sankaria ja sankari voisi puhutella sitten meitä. Toisaalla esitetty puolijumalan hahmo on Hölderlinillä juuri tällainen; välittämässä jumalallista totuutta ihmisille. Totuuden *wir* -muodossa ei ole lainkaan kyse yksilöllisyydestä, eli siitä minkä *ich* -puhuttelu sankarissa herättää. Totuus ei puhu *me* -muodossa, omakohtaisuuden kielellä, kun on kyse totuuden yleisemmästä muodosta eli historiallisesta totuudesta.

Jos totuus puhuttelisi suoraan ja positiivisesti kaikkia, se paljastaisi vallitsevan historiallisen tilanteen ja sen keitä 'me' olemme. Totuuden *wir* -muotoinen puhuttelu paljastaisi yleisen tilanteen, sen millaista on olla ihminen nykyään, mikä on ajan perusvire. Tämä on kuitenkin mahdotonta; emme voi tietää aikaamme ja historiallista tilannetta. Tätä taustaa vasten voidaan ymmärtää, miksi *Finstern* viittaa synkkävireisyyden lisäksi myös pimenemisen aikaan ja historialliseen yöhön. Näin siis 'meidän' historiallinen tilanteemme paljastuu negatiivista kautta, totuus ei puhuttele meitä.

Täydelliseen tietämättömyyteen on kuitenkin mahdotonta tyytyä. Kun siitaatin lopuksi esitetään toive jostain pysyvästä *einiges Haltbare* (II 32), joka aluksi tulkittiin toiveeksi pysyvyydeksi muuttuvuudessa. Mitä tämä varmuus olisi, sitä on tarkasteltava runon seuraavien säkeiden luoman kokonaisuuden kannalta.

*Dass im Finsternis uns einiges Haltbare sei,
Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen*
(")jotta pimeässä olisi meille jotain pysyvää,
suoda meille unohdus ja pyhä humala" II 32-33)

⁴⁷ Heidegger tarkastelee *Germanien* -runon vastaavaa tilannetta. (Heidegger 1980, 43.) Tuon runon sankari, joka on "*ein Mann*" voidaan rinnastaa *BuW* -runoilman *ein treuer Mann* -hahmoon. Samoin "*Germanien*" -runon virke *Und keiner weiss, wie ihm geschieht* (r.27) voidaan rinnastaa *BuW* -runoilman lauseeseen "...und niemand/weiss, won wannen und was einem geschieht von ihr." (II 19-20.)

Tämä II elegian parisäe liittää toiveen jostain pysyvistä tilanteeseen, jossa ei toivota enää totuuden suoraa paljastumista. Silti unohdukseen kätkeytyy oma totuutensa: se tulee esille ilmaisussa *Heligtrunkene*, juopuneisuudessa, jossa on pyhä vire. Näin siis ilmaisussa *einiges Haltbare* ei ole kyse totuudesta kiintopisteinä, vaan tuota pysyvyyttä on ajateltava jonain, mikä kätkeytyy unohdukseen ja tulee ilmi pyhässä humalassa. Toisin sanoen kysymys on totuuden paljastumisen sijaan siitä pysyvistä, mikä virittää muuttuvuuden. Tässä esitetään yksinkertaisesti toive mahdollisuudesta orientoitua jumalten antaman vireen, pyhän humalan myötä siihen, milaista aika on tässä historiallisessa tilanteessa.⁴⁸

Pelkästään yhden olennaisen seikan (*einiges*) tavoittaminen mahdollistaa aikaan orientoitumisen. Kant vertasi suunnistautumista ajattelussa mahdollisuuteen orientoitua pimeään huoneeseen heti, kun tunnistaa yhdenkin esineen. Empiiristen faktojen tunnistamisen sijaan Kantille riitti pelkkä järjen herättämä tarve:

(Se)edellyttää ja oikeuttaa jotain sellaista, mitä järki ei voi kuvitella tietävänsä objektiivisin perustein, ja siten *suunnistautua* ajattelussa, ts. äärettömässä ja meille synkän pimeyden täyttämässä yliaistillisessa avaruudessa, yksinomaan järjen oman tarpeen avulla.⁴⁹

Tämän Kantin ajatuksen voi rinnastaa II elegian taustalla vaikuttavaan pyrkimykseen orientoitua vallitsevaan maailmaan tietämättömyydestä huolimatta. Silloin ratkaisevaksi nouseekin pelkkä toive, että 'meillä' olisi jotakin, jonka mukaan suunnistaa ajassa ja orientoitua historialliseen tilanteeseen. Hölderlin ei pidä tätä suunnistautumista Kantin tavoin ensisijassa subjektin kykynä. Hölderlin ajattelee sitä haluna suunnistautua sen mukaan, kuinka 'meitä' kutsuttaisiin ja puhuteltaisiin. Totuus tapahtuu 'meille' historiallisella tasolla ja 'minulle' puolestaan yksittäisen ihmisen kohtalon tasolla.

⁴⁸ Hölderlinille tämä 'muutoksen pysyvyyden' motiivi on keskeistä aina "Das Werden im Wergehen" -esseestä alkaen. Gadamerin mukaan Hölderlinillä erityisesti sointi (*Ton*) ilmaisee sitä, mikä on pysyvää muuttuvuudessa. (Gadamer 1990, 1969.)

⁴⁹ Kant 1995, suomi Jussi Kotkavirta.

3. JÄRJEN JA HILLITTÖMYYDEN JÄNNITE

BuW -elegiassa siis tietämättömyyden kokemus on monella tavalla keskeinen; se temporalisoi järjen siten, että totuudesta tulee rakkauden, pelon tai toiveen kohde. Käsittelen seuraavassa III elegian alkua edelleen järjen rajojen kannalta, tässä vaiheessa painottuu järjen ja hillittömyyden yhdessä pitämisen taito.

Aluksi tarkastelen järjen ja hillittömyyden välisen suhteen luonnetta, eli niiden välistä taistelua, joka kuitenkin ei ratkea hajalle vaan molemmat pyrkimykset taipuvat yhteen. Liitän tämän jännitteen Hölderlinin filosofiseen näkemykseen minästä ei-identtisenä jännitteenä itsensä kanssa.

Seuraavaksi tarkastelen runon alun asetelmaa, jossa minä esiintyy hillittömänä oppilaana, joka toivoo järkevästä mestarin auttavan hänet totuuteen ja vapauteen. *Meister und Knaben* ("mestari ja oppilaat" III 38) asetelma esittää tulkintani mukaan apollonisen ja dionyysisen välisen jännitteen. Nämä kaksi pyrkimystä pidetään yhdessä aivan äärimmäiselle rajalle asti. Rinastan tuon prosessin rituaaliin, jossa initioitava opastetaan kohtaamaan ei-tieto ja täydellinen vieraus.

Lopuksi tarkastelen kysymystä, miksi mestari johdattaa oppilaansa nimenomaan unohduksen alueelle, voidakseen näyttää totuuden.

TAISTELU (*POLEMOS*) JA YHTEENKUULUVUUS (*PHILIA*)

III elegiassa esitettyä mestari ja oppilaat -suhdetta voidaan tulkita jännitteeksi mestarin järjen ja oppilaan hillittömyyden välillä. Kaksi vastakkaista pyrkimystä on hallinnut *BuW* -runoelmaa II elegiasta lähtien; pyrkimys päivään ja yöhön, totuuteen ja toisaalta sen taakse. Näitä vastakkaisia pyrkimyksiä voi verrata Platonin hevosvaljakko -metaforaan. *Faidros* -dialogissa Platon esitti järjen ja hillittömyyden välisen jännitteen keskenään kiistelevinä hevosina. Sen mukaan sielu on parivaljakko, kahteen eri suuntaan pyrkivät hevoset, toinen hevonen on järkevä ja toinen hillitön - ajomiehen tehtävä on pitää nämä kaksi pyrkimystä yhdessä.⁵⁰

Voidaan ajatella, että tuossa metaforassa ei kuvata niinkään kolmea eri olemusta (järkeä, halua ja sielua), vaan jännitettä kahdenlaisen suhteen välillä. Hevosten keskinäinen taistelu ja ajomiehen taito pitää ne yhdessä muodostaa nämä kaksi jännitettä. Kreikkalaisten mukaan maailmaa liikuttaa kaksi voimaa, sota ja rakkaus; toinen on taistelu eli *polemos* ja toinen on

⁵⁰ Platon 1976, *Faidros* 253d.

yhteenkuuluvuus eli *philia*. Heidän kosmologiansa mukaan maailma on syntynyt järkytyksen myötä, kaiken alku on *polemos*, sota ja taistelu, joka herättää ja synnyttää. Mutta tämä taistelu johtaisi vääjäämättä kaiken hajoamiseen, ellei olisi vastavoimaa, joka samalla pitäisi kaiken yhdessä. Tämä voima on *philia*, joka tarkoittaa rakkautta, kiintymystä ja yhteenkuuluvuutta.

Nuorena filosofina Hölderlinille tuli erityisen tärkeäksi ajatella näitten *philia* ja *polemos* -termien kautta. Tämä tulee ilmi Hölderlinin vaiheesta, jota on kutsuttu nimellä *Vereinigungsphilosophie* (Yhdistymisen filosofia), jossa hän rakentaa ajattelunsa käsitteille *Trennung* (erottaminen) ja *Vereinigung* (yhdistyminen). Ne perustuvat Platonin filosofiseen perintöön ja voidaan rinnastaa termeihin *polemos* ja *philia*.⁵¹

Hölderlin ajattelee näiden kahden termin avulla minuuden käsitettä. Siinä minuus ei ole itse itsensä tunnistava ja jakamaton ykseys, vaan minuus syntyy temporaalisesta prosessista, jonka synnyttää pyrkimys eroon ja pyrkimys yhdistymiseen. Tällainen käsitys minuudesta ei-identtisenä prosessina, jossa ristiriita sovittuu, on siis muodostettu *polemos* - ja *philia* -termien tavoin.

Hölderlinin *Trennung*, erottamisen käsite, on yllättävän kumouksellinen; se on noussut filosofisen keskustelun kohteeksi vasta viime vuosina. On arveltu, että *Urteil und Sein* -fragmentissaan Hölderlin olisi esittänyt ensimmäisenä saksalaisen idealismin piirissä kritiikin identtisen minuuden mallille.⁵² Hölderlin vastustaa siinä opettajaansa Fichteä ja tämän määritelmää minuudesta identtisyyden kokemuksena. Fichte mallin mukaan itsetietoisuus perustuu kokemukseen *Ich bin ich*. Näin minä tunnistaa itsensä identtisenä. Hölderlin esitti fragmentissaan tietoisuuden perustuvan identtisyyden sijaan erolle. Hänen mukaansa minän perusta on ero minän ja tietoisuuden välillä. Hölderlin kysyi:

Mutta kuinka itsetietoisuus on mahdollinen? Sen kautta, että minä asetan itseni minua vastaan, erotan minut itsestäni, mutta huomaamatta tämä erottaminen tunnistaa minut vastaan asetetussa siinä samana.⁵³

Hölderlin kirjoitti fragmentissaan idealistisen diskurssin mukaisesti subjektista ja tietoisuudesta, mutta ajatteli niitä vastakkain asetettuina

⁵¹ Nuo termit eivät tule suoraan Platonilta, vaan Hölderlinille ne välittyvät erityisesti Spinozan kautta. (Henrich 1991, 56 - 58.)

⁵² Hölderlinin fragmentti löytyi vasta 1930-luvulla ja julkaistiin 1961. Dieter Henrich luonnehtii sitä sensaatioksi saksalaisen idealismin kannalta, koska siinä ei-identtinen *Sein* edeltää minää, ja sen identtisyyttä. (Henrich 1991, 57.)

⁵³ "Wie ist aber Selbstbewusstsein möglich? Dadurch dass ich mich mir entgegensetzte, mich von mir selbst trenne, aber ungeachtet diese Trennung mich im entgegengesetzten als dasselbe erkenne." (Hölderlin 1969, 592.)

(*entgegengesetzt*). Minuuden perusta on Hölderlinin mukaan identtisyyden sijaan itse oleminen (*Sein*), joka voi syntyä vain vastakohtien jännitteestä, samalla tavalla kuin kreikkalaiset ajattelivat *polemosta* kaiken syntynä. Tämän eron perusteella Hölderlin tulkitsi ennenkaikkea käsitteen *Urteil*: arvostelma on subjektia ja tietoisuutta erottava tekijä. Hölderlin etymologisoisan *Ur-teil* sanaksi *Ur-Teilung* saadakseen sen kautta näkyviin alkupe-
räisen erottumisen prosessin (*die ursprüngliche Trennung*).⁵⁴

Hölderlin ei näin pelkästään ennakoi differenssin filosofiaa, koska hän painottaa samalla yhdessä pitävää voimaa (*Vereinigung*) tuon erottavan vastapuolena. Hölderlinille oli keskeistä eron ja yhteenkuuluvuuden samanaikaisuus.

Kreikkalaisen *philia*-termin tavoin Hölderlinin mukaan *Vereinigung*, on välttämätön tekijä, se pitää vastakkaisia pyrkimyksiä yhdessä.

Kun III elegiassa Hölderlin puhuu mestarista ja oppilaista, niitä ei luonnollisestikaan tule pitää suorana esityksenä eron ja yhteenkuulumisen filosofista. Vielä suurempi erehdys olisi pitää niitä tietoisuuden ja minuuden symboleina. Pikemminkin eroa ja yhteenkuuluvuutta voi ajatella metodina, jonka avulla hän pyrkii eroon varhaisromantiikkaa hallinneesta subjekti/objekti -ajattelusta.

YHTEEN TAIPUVAT TAHDOT

BuW-elegiassa ei käsitellä suoraan minän ja tietoisuuden ongelmaa. Runoelma kuuluu jo siihen Hölderlinin vaiheeseen, jossa hän pyrki eroon subjektieskeisestä varhaisromantiikasta. Lyriikassa se merkitsi subjektiivisten elämysten tason korvautumista myyteillä. Eron ja yhteenkuuluvuuden filosofiaa voi ajatella metodina, jonka avulla runoelmassa kehitellään niinkin kärjistettyjä vastakohtia, kuin järki ja hillittömyys.

BuW-elegiassa tuo yhteenkuuluvuus tulee esille mm. runon minän ja sinän suhteena. Subjektin itsetietoisuuden sijaan keskeiseksi tulee mestarin ja oppilaan kiintymys, näin voidaan löytää filosofinen lukutapa III elegian ensimmäisen vaiheen suhteen.

Mestarin ja oppilaiden välinen kiintymys tuodaan esille nimenomaan mahdollisuutena voittaa subjektiivisuuden rajoitukset. Kuten *BuW*-elegian yleisesityksessä tulkittiin ensin sydän (*Hertz*) ja rohkeus (*Mut*) uhkaavat jäädä sisäänpäin kääntyvän subjektiivisuuden lamauttamiksi. Nuorukais-
ten kyvyt jäävät subjektin sisäisiksi, silloin kun rohkeus torjutaan (*Halten*

⁵⁴ sama, 591.

den Mut III 38) ja sydän kätkeytyy (*verbergen ... das Herz* III 37). Nämä torjunnan ilmaisut viittaavat eristyneeseen subjektiin ja sen muodostamaan sisäisyyteen. Mutta tämä subjektiivisuuden rajoitusten rikkominen esitetään mahdolliseksi silloin, kun mestari ja oppipojat toimivat yhdessä. Yhteen liittyessään he saavuttavat subjektiivisuutta suuremman voiman, kun heidän välinen kiintymyksensä sitoo erilaiset pyrkimykset yhdeksi tahdoksi, joka ei ole subjektin sisäinen, silloin he ovat voimakkaampia. Tämä rajoittavia tekijöitä vastaan nouseva voima ilmaistaan *wer möcht'... wer möcht'* -toiston avulla.

wer/Möcht' es hindern und wer möcht' uns die Freude verbieten?
(" kuka/ meitä estäisi ja kuka kieltäisi ilomme?" III 38-39)

Subjektin itseidenttisen tahdon sijaan tässä siis esitetään eräänlainen yhteistahto: eri pyrkimyksen taipuminen yhdeksi tahdoksi syntyy mestarin ja oppilaiden suhteena. Mestarin ja oppilaiden yhteen liittyminen (*philia*) sisältää kuitenkin ristiriidan (*polemos*) jo pelkästään siinä, että mestaria luonnehtii järki ja oppilasta hillittömyys. Kyseessä on alluusio kreikkalaiseen totuuden etsimisen käytäntöön, jossa nuorukaisella oli opettajana ja rakastajana vanhempi miesystävä. Mestarin tehtävänä oli vapauttaa nuorukainen ja auttaa hänet saavuttamaan totuus.

Nimenomaan tämä järjen ja hillittömyyden yhteen taipuminen ystävydessä mahdollistaa erityisen voimakkaan jännitteen. Tuo vastakkaisten pyrkimysten liitto on rohkeampi ja myös aidompi kuin pelkkä sisäisyydeksi jäävä tahto.

Elegian ensimmäinen vaihe huipentuu totuuden paljastumisen kaksinaiseen ilmaukseen *das Offene* ("Avoin" III 41) ja *dass ein Eigenes wir suchen so weit es auch ist* ("että omaa etsimme, niin kaukana kuin se onkin" III 42). Aiemmin "Antiikki ja moderni" -luvussa päädyttiin tulkintaan, jonka mukaan edellinen painottaa totuuden paljastumista vierautena ja jälkimmäinen puolestaan sivistykseen liittyvää vieraan omaksi tekemisen prosessia. Järjen ja hillittömyyden välisen suhteen kannalta *das Offene* on järjen rajan tuolla puolen, kun taas jälkimmäinen kuuluu järjen piiriin. Vaikka elegiassa ne vaikuttavat synonyymeiltä, ne ilmaisevat pikemminkin, kuinka halu totuuteen on temporaalinen prosessi, joka kääntyy hillittömyydestä harkintaan. Suoraan totuuden paljastamiseen kutsuva huudahdus *So komm!* painottaa hillitöntä pyrkimystä käydä suoraan totuuden lähteelle. Tällainen avoimen totuuden kohtaaminen ei kuitenkaan ole mahdollista, se paljastaa vain tietämisen kyvyn rajat. Totuuden tavoittelu rajautuu omaksumisen prosessin mukaiseksi, eli oman ja vieraan jännitteeseen.

Mestari ei salli oppilaiden käydä suoraan sinne, missä vapaus ja totuus näyttäisivät olevan, koska tuo suunta on tuhoisa. Symposium - rituaalissa symposiarkki ohjasi initioitavia kohti hallitsematonta tilaa, mutta samalla hän kontrolloi heidän toimintaansa. Myös *BuW* -elegiassa runon sinä on

mestari, joka osaa opastaa, kuinka siirtyä vaaralliselle *lethen* alueelle ka- toamatta sinne. Järjen ja hillittömyyden jännite on tässä apollonis- dionyysinen suhde, jossa dionyysinen uhkaa koko ajan viedä hallitsemat- tomaan vierauteen. Näiden kahden pyrkimyksen yhteen taipumisen myö- tä tapahtuu taitava yön ja päivän, pimeyden ja totuuden, välisen rajan rik- koutuminen. III elegian keskivaihe käy käsittelemään omaksumisen ja vie- rauden rajaa.

Tätä taustaa vasten voidaan ymmärtää, miksi mestari vie oppilaansa unohduksen alueelle vaikka hänen tehtävänsä on päinvastainen, eli totuu- teen johdattaminen. Heideggerin avulla tämä pyrkimys voidaan tulkita unohduksessa olevan tiedon aavistamiseksi. Olisi houkuttavaa tulkita tuo unohduksesta löytyvä tieto psykologisesti tiedostamattomaksi, silloin kui- tenkin *lethe* modernisoitaisiin ongelmattomasti psyykkiseksi ja subjektin sisäiseksi voimaksi. *BuW*-runoelmassa *lethen* alueella kohdattava ei ole lainkaan subjekti -ajatteluun sopiva ilmaisemattoman kokemus. "Parmenides"-luennossaan Heidegger kirjoittaa tällaisesta kreikkalaisesta unohduksen kohtaamisesta:

Voisimme odottaa, että siellä missä unohdus on koettavissa tällä tavalla vetäytyvänä kätkeytymisenä, silloin myös välitön suhde *le- then* ja *aletheian* välillä ei tule pelkästään nimetyksi vaan nimen- omaan ajatelluksi...⁵⁵

On huomattava Heideggerin varovaisuus ("*Wir möchten erwarten*"), kun hän puhuu unohduksen kokemuksesta. Se, että unohdus on mahdollista kohdata, merkitsee sitä, että kyse ei vielä ole täydellisestä tietämättömyy- destä. Silloin on vielä olemassa yritys muistaa jotain, vaikka olisikin jo mahdotonta muistaa, mitä unohtuu. Unohduksen kohtaaminen on pelkkä aavistus siitä, että unohtuu. *Lethe* paljastaa siis kaikessa hämäryydessään aavistuksen siitä, mikä ei enää välity (mikä unohtuu). Mutta se, miksi tä- mä unohduksen kohtaaminen on niin tärkeä, perustuu Heideggerin mu- kaan siihen, että vain tässä hämäryydessä on mahdollista aavistaa, mitä oleminen on kokonaisuudessaan. Tällaista aavistusta voi sanoa olemisen ja sen kätkeytymisen samanaikaiseksi kokemukseksi.

Tätä kautta voidaan tulkita, miksi mestari vie initioitavansa unohduksen ja *lethen* alueelle. Totuus, joka sitä kautta tulee aavistettavaksi negatiivista kautta, sinä mikä unohtuu. Silloin ei yksikään konkreettinen yksityiskohta eikä mikään ilmituleva asetu tämän ilmaisemattoman ja hämäräksi jäävän olemisen kokonaisuuden eteen.

⁵⁵ "Wir möchten erwarten, dass da wo die Vergessung in solcher Weise als entziehende Verbergung erfahren sei, auch unmittelbar (die Beziehung zwischen 'lethe' und 'aletheia') nicht nur genannt, sondern eigens gedacht (...) bleibe." Heidegger 1982. 131.

III elegian keskivaihe esittää käsityksen olemisen kokonaisuudesta myös *lethe* - *aletheia* jännitteenä, mikäli tulkitsemme *lethen* yöksi ja *aletheian* päiväksi:

*Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe
Bis in die Mitternacht, immer besteht ein Mass,*

("Yksi pysyy; olkoon keskipäivä tai käyköön se
keskiyöhön asti, aina pysyy mitta" III 43 - 44)

Hölderlinin yhteenkuuluvuuden motiivi löytyy myös tästä, lähes aforistisesta lauseesta. Siinä puhutaan ykseydestä, joka on vain äärimmäisyyksien kautta aavistettavissa, kuten sana *Eins* ilmaisee. Keskipäivän ja keskiyön vastakohtaisuus sisältää kuitenkin jotain yhdessä pitävää, kuten *mitt* - alkuisten sanojen toisto ilmaisee. Lopuksi vielä korostetaan, mikä on tämä äärimmäisyyksien rajat määrittävä tekijä; se on mitta (*ein Mass*).

Kreikkalaisittain tätä kysymystä valaisee *hybris-nemesis* jännite, jossa mitta (*nemesis*) voi paljastua vain suhteessa äärimmäisyyteen (*hybris*). Taitava jännite voi ylittää keskipäivästä (*Mittag*) ja äärimmäisestä selkeydestä toiseen eli keskiyön (*Mitternacht*) äärimmäiseen hämäryyteen.

Tämä yhdessä pitävä voima, oleminen ei kuitenkaan ole jakautumaton identiteetti, koska Hölderlin esittää "Urteil und Sein" -fragmentissa, että "...tätä olemista (*Sein*) ei tule sekoittaa identiteettiin"⁵⁶. Toisin sanoen: oleminen ei perustu identtisyyteen, vaan jännitteeseen.

BuW-elegian tämä kohta, yön (*lethe*) ja päivän (*aletheia*) jännite, voidaan lukea olemisen kokonaisuuden esityksenä. Kysymys on olemisen mitasta, kuten runon seuraava säe ilmaisee:

*Allen gemein, doch jeglichem auch ist eigenes beschieden,
Darin gehet und kommt jeder, wohin er es kann.*
("kaikille yhteinen, silti jokaiselle on myös omansa suotu,
sinne menee ja tulee kukin, mihin hän voi." III 45 - 46)

Oleminen on yleistä (*Allen gemein*) ja silti jokaiselle omakohtaista. Samalla tavalla kuin edellisessä säkeessä keskipäivän ja keskiyön äärimmäisyydet pysyvät rajoissaan, samoin kunkin oleminen muodostaa oman mittansa ja määränsä. Tämä mitan kokonaisuudesta voi saada aavistuksen vain äärimmäisyyksien kautta. Samalla kuitenkin olemisen mitta on jo ennalta rajannut sen alueen, jonka rajoja edes voi hakea. *Gehet und kommt* ilmaisee juuri sitä, kuinka tähän mittaan sisältyvät myös äärimmäiset rajat. Tuleminen ja meneminen ilmaisevat sitä, kuinka ihminen on aina jo rajatutunut

⁵⁶ "... dieses Sein muss nicht mit der Identität verwechselt werden." (Hölderlin 1969, 591.)

tämän suuremman mitan puitteisiin

AJALLINEN VIRE JA SYMPOSION

1. RITUAALI JA ÄÄRIMMÄINEN RAJA

Symposionilla on tärkeä merkitys *BuW*-elegian syntyhistoriassa. Wilhelm Heinzen luona kesällä 1796 Kreikka-innostuksen vallassa vietetty symposion antoi Hölderlinille aiheen kirjoittaa *Der Weingott* runoelmaa, *BuW*-elegian esimuotoa. Tekstissä ei kuvailta tuota tapaamista, ei edes yleensä symposionia, mutta silti sillä on tärkeä osuutensa runoelmassa. Runoelmassa esitetyt öisen valvomisen toiveet perustuvat symposion -motiiviin.

Symposionilla ymmärretään yleensä yli yön kestävä juopumisen ja öisten keskustelujen juhlaa. Tällaisen nimensä symposion on saanut Platonin *Pidoista*. Symposioniin kuuluu paitsi juopuminen, myös seksuaalisuus sekä henkevät ja arvoitukselliset puheet.

Symposion -motiivin voi löytää jo runoelman nimestä. *Brot* ja *Wein* viittaavat sekä ehtoolliseen että symposioniin. Ateria (leipä) ja juomingit (viini) muodostivat kreikkalaisen symposionin alkuvaiheet.⁵⁷ Yhteistä sekä kreikkalaiselle että kristilliselle ehtoolliselle on aterian symbolinen tehtävä yhteisyyden merkinä. *Sym-posion* on sananmukaisesti yhdessä juomista.⁵⁸

BuW-runoelman kannalta on olennaista, että Platonin aikainen symposion oli rakenteeltaan rituaali. Sen osia olivat paitsi ateria ja juominen, myös matka ja yllätysvieras. Rituaalissa initioitavat koristettiin kukkaseppelein ja juhlaa johti symposiarkki.⁵⁹ Nämä merkit osoittavat, että symposionissa pyrittiin rituaalisesti järjestettyyn tapahtumasarjaan, pyhän kohtaamiseen. On huomattava, että symposion on konkreettisempi rituaali kuin kristillinen ehtoollinen. Pieni ehtoollisleipä ja viinilasi ovat aineettomia Kristuksen ruumiin ja veren merkkejä, kun taas runsas ateria ja runsas juominen ovat korostetun konkreettisia toimia. *BuW*-elegiassa kaksinaisuus konkreettisen symposionin ja symbolisen ehtoollisen välillä kertoo länsimaisen historian muutoksesta. Hölderlinin historia-käsityksen mukaan olemisen on korvannut merkin aikakausi, jolloin ehtoollinenkin on lähes aineeton merkki.

⁵⁷ Flaciere 1980, 164.

⁵⁸ Behre 1987,80.

⁵⁹ Lexikon der Antike 1971,535.

RITUAALI JA *BuW*-ELEGIAN ETENEMISTAPA

Maria Behre esittää lukutavan, jonka mukaan koko *BuW*-elegiaa olisi mahdollista jäsentää rituaalina⁶⁰. On kuitenkin huomattava, että symposion ei ole ainoa *BuW*-elegian rituaalinen elementti, vaan runoelmassa on alluusioita useisiin kreikkalaisten mysteeri-kultteihin, esimerkiksi Dionysos-mysteereihin ja Eleusis-mysteeriin.

Behre tiivistää runoelman rituaaliin viittaavat motiivit seuraavasti: II elegiassa yö kuvataan tabuna eli kuoleman ja harhaisuuden alueena. Sen jälkeen esitetään mahdollisuus rikkoa tabu ja käydä alueelle, jota yleensä pyritään välttämään. Runon minä huomaa olevansa initioitava, joka voi toivoa saavansa vihkimyksen. Hän voi oppia hallitsemaan kaikkea sitä hallitsematonta, mikä liittyy mielettömyyteen ja yöhön. III elegiassa hän saa oman mestarin, joka opastaa hänet yössä olemisen taitoihin. Neljäs, viides ja kuudes elegia kertovat, kuinka jumalallinen lahja uudistaa initioitavan kielen, rakkauden ja hengen. VII elegiassa symposion -tapahtuma saa Behren mukaan täyttymyksensä ja huipentuu näkyyn.⁶¹

Behre esittää kiinnostavia yhtymäkohtia rituaalin ja *BuW*-elegian välillä, mutta hän tekee vain rituaalisten alluusoiden kaavion. Symposion -rituaaliin liittyvien piirteiden esittäminen kaaviona ei kuitenkaan tee eroa empiirisen kuvailun ja pelkän mahdollisuuden esittämisen välille. Elegiassa symposion esitetään vain toiveena ja mahdollisuutena, siinä ei kuvailla aterialla, eikä juominkeja. Yön yli kestävän valvomisen motiivi esitetään vain toiveena, mutta se että kyseessä on vain toive, sitä ei rituaalin kaava-kuva pysty esittämään.

Pelkkä rituaalisten piirteiden luettelo *BuW*-elegiassa on muutenkin ongelmallista. Kaavio ei voi ilmaista, sitä kuinka sanoja *Brot* ja *Wein* pidättäydytään ilmaisemasta ennen runoelman loppua. Otsikon sanat jäävät aluksi vain otsikkoon, symposioniin ja ehtoolliseen viittaaviksi lukuohjeiksi. Varsinainen leivän ja viinin mysteeri tulee esille vasta runoelman loppuvaiheessa. Kaaviossa kaikki rituaalin vaiheet ovat samanaikaisesti tarkasteltavina. Toive ja mahdollisuus, sekä ratkaisevien sanojen lykkääminen, ovat temporaalisia seikkoja, joiden merkitystä ei voi palauttaa kaavioon.

Aluksi käsittelen sitä, kuinka symposionin empiirisen kuvauksen välttäminen ja nimeämättä jättäminen liittyvät rituaaliseen tapaan, kuinka toivottua seikkaa manataan tapahtumaan. Näin muodostetaan temporaalista suhdetta siihen, mitä on tulossa.

⁶⁰ Behre 1987, 80.

⁶¹ sama, 80-82.

Seuraavaksi käsittelen itse ylistyksen luonnetta empiirisen kuvailun ja glorifioinnin välisenä jännitteenä. Pyrin osoittamaan, kuinka ylistämällä pyritään valmistelemaan kreikkalaisen symposionin paluuta, jopa empiiristen ehtojen vastaisesti.

Lopuksi tarkastelen rituaalia ja ajan uudistumista symposionin huipentumassa eli maailman tuolle puolelle näkemisessä. Tarkastelen 'näkyä' käsitteenä ja liitän sen rituaalin tapaan rikkoa todellisuuskäsitys. Rinnastan Hölderlinin tragedia-käsityksen rituaaliin, koska Hölderlin ei puhu tragedian yhteydessä niinkään *katharsiksesta*, kuin *kesuurasta*. Pyrin osoittamaan, että Hölderlin korostaa näin ajan representaation katkosta, samalla tavalla kuten rituaalissa.

SYNEKDOKEE JA TOIVEEN ILMAISU

Kuinka *BuW*-elegiaa voidaan edes lukea symposion -motiivin avulla, vaikka sitä ei kuvailla empiirisesti missään? Pyrin osoittamaan, kuinka synekdokeen avulla ilmaistaan toive symposionista siten, että sen välittömästä kuvauksesta pidättäydytään.

Toisen runon kolmannessa vaiheessa säkeiden hallitseva trooppi on synekdokee. Sanat *Heiligtrunken, das strömende Wort, Schlummerlos*, ("pyhä humala", "virtaava sana", "unettomuus", II 33-35) ovat kaikki osia symposionin kokonaisuudesta. Symposionin toivetta siis korostetaan useilla samaan kokonaisuuteen viittaavilla synekdokeilla. Toisaalta samalla kun viitataan vain symposionin yksittäisiin piirteisiin, vältetään nimeämästä itse tavoitetta. Tältä kannalta on tärkeää, että synekdokee perustuu nimenomaan yhteyden osan ja kokonaisuuden välillä. Vain tämän yhteyden perusteella voidaan kokonaisuutta kutsua sen osan nimellä.⁶²

Pidättäytyminen kohteen nimeämisestä on keino valmistella toivetta niin, että nimi paljastuu vasta toiveen toteutumisen myötä. Siksi synekdokee ei viittaa suoraan kohteeseen, vain sen osaan. Se pidättäytyy metaforan kaltaisesta kohteen suorasta vertailusta. Synekdokee, ja sen yläkäsite metonymia, ovat klassisia keinoja ilmaista kunnioitusta ja osoittaa, kuinka kohde on lähes ilmaisematon ja tabu.

Kaikki nämä humaltumisen, valvomisen ja puhumisen ilmaisut toimivat synekdokeina vain sikäli kuin niillä on yhteys symposioniin. Mikään ilmaisu ei yksin edusta symposionia, vaan kokonaisuus syntyy vasta niiden keskinäisen jännitteen myötä. On huomattava, että nämä ilmaisut ovat samalla ristiriidassa keskenään. *Die Vergessenheit* ("unohdus" II 33) on vas-

⁶² Ricoeur 1978, 57.

takkainen pyrkimys kuin *Schlummerlos* ("uneton" II 34), sillä jälkimmäinen viittaa tietoisuuteen ja edellinen sen kadottamiseen. Ylistyksen strategiana on tehdä mahdolliseksi se, että nämä vastakohtat pysyisivät yhdessä.⁶³ Näissä säkeissä ylistys operoi sisäisellä jännitteellä, jossa vastakkaiset pyrkimykset saavat yhteisen ratkaisun vain symposionin avulla.

HYMNI JA EMPIIRISEN KUVAUKSEN VÄLTÄMINEN

BuW-elegiasta löydettävää symposionin ylistystä on syytä ensin tarkastella lausefiguurien tasolla. Sen myötä paljastuu, miksi symposioniin viitataan vain anoen ja ylistäen. Tarkastelen seuraavassa ylistyksen retoriikkaa sekä harkittua symposionin itsensä mainitsematta jättämistä ja empiirisen kuvauksen välttämistä strategiana, jossa pyritään saamaan toive toteutumaan.

Toive symposion -yöstä tuodaan esille II elegian viimeisessä vaiheessa. Toive ilmaistaan anomisen keinoin: *gönnen*-sanaa toistaen toivotaan täysiä maljoja, ryöppyäviä puheita ja virkeyttä läpi yön. Intensiivisyyttä ilmaisuun tulee anadiplosis -figuurin myötä, jossa edellinen virke päättyy ja seuraava alkaa samalla sanalla: *das Heiligtrunkende gönnen,/ gönnen das strömende Wort* ("suoda ... pyhä humala/ suoda virtaava sana" II 33 - 34). Kerronnan strategia on siis toiveen esittäminen ja vahvistaminen. Itse symposionia ei kuvata eikä muodosteta kertomusta, vaan anotaan sen mahdollisuutta.

Ylistyksen retoriikka sisältää *BuW*-elegiassa toiveen ja sen toteutumisen välisen jännitteen, joka liittyy hymnin klassiseen muotoon. Hymnissä ei pelkästään ylistetä toivottua hyvää, vaan siinä myös halutaan tuo hyvä läsnäolevaksi. Siksi sana *hymnos* tarloittaa sekä ylistystä että rukousta. Hymniä hallitseva temporaalinen tilanne on ei-vielä: toivottu hyvä ei ole vielä läsnä, ja sitä hymni yrittää saada ylistämällä läsnäolevaksi.

Ylistyksen strategiaa *BuW*-elegiassa voidaan verrata kreikkalaisen *hymnoksen* temporaalisuuden retoriikkaan. Hymnin tarkoituksena oli, kuten Nietzsche väittää, herättää jumalissa vastustamaton myöntymisen halu, halu toteuttaa se mitä rukoillaan.⁶⁴ Tarkemmin sanoen *hymnoksessa* kutsuttiin jumalaa paikalle toiston keinoin, toistamalla sen kaltaisia virkkeitä, kuten 'kuule minua' tai kutsua 'tule tänne'. E erityisen tärkeä temporalisoiva keino oli lisäksi jumalan nimen etsiminen. Toki yleisempää oli kutsua suoraan jumalan nimeä, mutta hymni saattoi muodostaa myös jumalan nimen

⁶³ Constantine 1988, 202.

⁶⁴ Nietzsche 1987, 84.

etsimisen prosessin. Silloin nimestä vaikeneminen ja sen julistaminen ratkaisevalla hetkellä oli strategia, joka pakotti jumalan ilmestymään.⁶⁵

Kreikkalaiseen *hymnokseen* liittyi siis pelkkää toivetta vaativampi pyrkimys eli pakottaminen, jossa saatettiin lähes transsimaisella rytmillä vaatia jumalaa paikalle. Eri jumalia kutsuttiin eri tavoin. Dionysoksen ja Apollon erosta kertoo se, että edelliselle omistettu *dityrambi* oli rytmiltään aivan erilainen kuin Apollolle omistettu *paiaani*. Myös vanhatestamentillinen *Korkea veisu* muodosti kristilliselle jumalalle sopivat ylistyksen sävyn. Jumalten ero tuli siis esille jo ylistyksen rytmissä ja vireessä. Kreikkalaiseen *hymnokseen* liittyi tiiviisti laulun tanssin ja musiikin rituaalinen kokonaisuus.⁶⁶

On huomattava, että *BuW*-elegiassa ei ole transsimaista toistoa, vaan toive symposionista esitetään kliimaksisena lausefiguurina *gönnen* -sanaa toistaen. Silti maagisen toiston kautta voi ymmärtää, kuinka ylistys ja pakottava toisto liittyvät yhteen. Tätä huomiota on vielä täydennettävä Heideggerin ajatuksella ylistyksestä keinona välittää korkeinta olemista. Heideggerin mukaan sekä helleeninen että kristillinen jumalan ylistys, *gloria dei*, ei ilmaissut vain kunnioittavaa suhdetta korkeimpaan olemiseen, se oli samalla tämän korkeimman kieli. Jos siis jumalalla olisi ääni se olisi hymnistä musiikkia. Toisin sanoen ylistyksessä yhdistyvät näin sekä jumalan oma kieli että jumalan kutsumisen kieli.⁶⁷

Heidegger perustelee käsityksensä ylistyksestä korkeimman olemisen kielenä kreikkalaisen totuuden kokemuksen kautta. Tämän käsityksen mukaan *aletheia* on tapahtuma, jossa totuus ja ilmeneminen ovat samassa. Siksi Heidegger käsittelee olemisen (*Sein*) ja loiston tai lumeen (*Schein*) välistä jännitettä kreikkalaisessa totuuden paljastumisessa. Ylistyksessä korkein olemisen ei paljastuu suoraan, vaan kiistassa (*polemos*) olemisen ja loiston välillä. Ylistyksessä ilmi tuleva loisto ei silloin ole vain lumetta, vaan samalla totta. Tällainen totuuden paljastuminen tapahtui Heideggerin mukaan nimenomaan kreikkalaisessa ylistyksessä. Se oli samanaikaisesti sekä tapa kunnioittaa jumalia että tapa antaa olemisen paljastua jumalten mukaisessa loistossa.⁶⁸

Modernina aikana tämä olemisen ja ylistyksen suhde on hajonnut, koska niiden välille ei muodostu vahvaa jännitettä. Ylistys on jäänyt joko empiirisen totuuden tai idealistisen lumon valtaan. Kun ylistyksestä on tullut empiirisen kohteen glorifiointia, silloin totuuden ja loiston välisestä jännitteestä tulee välttämättä ironinen. Idealistinen ylistys on valinnut puolestaan loiston totuudellisuuden sijaan, ja siinä ylistyksen kohde siirtyy uto-

⁶⁵ Burkert 1994, 14.

⁶⁶ sama, 11.

⁶⁷ Heidegger 1973, 81.

⁶⁸ sama.

piaksi. Hölderlin on lähempänä jälkimmäistä strategiaa. Sen mukaisesti ylistys ei huomioi empiiristä todellisuutta, vaan se keskittyy valmistelemaan tulevaisuutta.

Temporaalinen tilanne on Hölderlinin ylistyksen strategiassa aktualisoidun, ei-vielä. Ylistys ei ole saavuttanut kohdettaan, mutta se valmistele sitä. Näin voidaan tulkita sitä, miksi *BuW*-runoelmassa pidättäytytään symposionin empiirisestä esityksestä. Kyse on valmistelusta - ei symposionin organisoinnista, vaan sen hengen herättämisestä. Samoin kuin jumalan nimen etsiminen, samoin pidättäytyminen juhlan kuvailusta asettaa utopian, jossa jumala herättäisi juhlan.

BuW-elegiassa symposion jätetään kuvaamatta, ja siihen liittyvän Dionysos-jumalan nimi jätetään ilmaisematta. Molempien ylistystä voidaan lukea juhlan ja Dionysoksen läsnäolon valmisteluna. Tuo valmistelun strategia ei poikkea paljoakaan maagisesta pakottamisesta, vaikka kyse on nyt enemmän kiellisestä magiasta. Ylistys on vain kieltä, eikä se yksin pysty toteuttamaan ihmettä, toisaalta se ei myöskään asetu jäljentämään empiiristä arkea. Mutta ylistys voi valmistella, poistaa esteitä Heideggerin edellä tarkoittamalla tavalla siten, että korkein oleminen voisi paljastua.

REPRESENTAATION MURTUMINEN

Jotta voidaan ymmärtää, mitä yhteys jumalalliseen tarkoitti symposionissa, sitä on tarkasteltava ensin rituaalin kannalta. Useat rituaalit huipentuvat todellisuuskäsityksen murtumaan samalla tavalla kuten Platonin kuva symposionin huipennuksen:

Kun he haluavat juhlia ja pitää pitoja, he nousevat taivaanholvin lakeen (...) ja he saavat nähdä mitä taivaan ulkopuolella on.⁶⁹

Taivaan ulkopuolelle näkeminen ts. todellisuuden rajojen taakse näkeminen on tavoite, johon symposionissa pyritään. Samassa yhteydessä Platonin on kutsunut sitä "tosi olevan näkemiseksi", näin siis kyseessä on samalla kertaa sekä todellisuuden representaation rikkoutuminen että totuuden paljastuminen.

Rituaalin käsitteeseen kuuluva temporaalinen kontrolli, korostetun säädelty tapahtumien järjestys, tekee tämän todellisuuskäsityksen murtuman turvalliseksi. Rituaalin avulla tuotettu suoja-ääritila, taivaan ulkopuolelle näkeminen, kontrolloidaan rituaalisen muodon avulla, ettei tapahtuma käänny tuhoavaksi. Kun rituaalissa temporaalinen prosessi on mahdollisimman säännönmukainen, siinä ei ole kyse pelkästä järjestyksen

⁶⁹ Platon 1979, *Faidros* 274 b-c.

tuottamisen mielihyvystä, vaan kontrolloimattoman tapahtuman uhkasta. Juuri tuo hallitsemattoman paljastuminen ilman suojaa tarvitsee rituaalissa vastapainokseen tapahtumien säännönmukaisuutta. Jännite syntyy siis siten, että temporaalisesti kontrolloitu eteneminen johtaa äärimmäiseen tilanteeseen, kaiken kontrollin tuolla puolella olevaan todellisuuden representaation murtumaan.

Rituaali johdattaa siis turvallisessa muodossa kokemukseen todellisuuskuvan rikkoutumisesta. Tällaista rituaaliin liittyvää huipentumaa voi sanoa tosi olevan kohtaamiseksi ja aiemman todellisuuskuvan rikkoutumiseksi. Taivaan tuolle puolen näkeminen viittaa samalla kertaa totuuteen ja aiemman todellisuuskuvan rikkoutumiseen. Tämä on useiden rituaalien funktio. Rituaalin tehtävänä ei ole jäljitellä todellisuutta, vaan tuottaa mimeettisyyden kriisi, kuten René Girard esittää.⁷⁰ Hans Blumenberg puhuu samalla tavalla tosi olevan kohtaamisesta kauhean totuuden hetkenä. Hänen mukaansa rituaali on tapa käsitellä kokemusta, jossa todellisuus paljastuu absoluuttisesti. Tämä absoluuttinen on kaikkea mimeettistä esityskykyä todellisempi, se on kauhistuttava, koska se rikkoo kaiken todellisenä pidetyn.⁷¹

Mutta miksi tämä kriisi esitetään samalla kertaa sekä tabuna että loistavan kauniina, vaikka kokemuksena tuo hetki on sietämätön? Voidaan ajatella, että kauneuden ja tabun juuret ovat samassa torjunnan hetkessä. Pyhä kauneus ja jumalat syntyvät hetkestä, jota Nietzsche luonnehti olemassaolon kauhun paljastumiseksi, siksi "voidakseen elää, kreikkalaisten oli luotava nämä jumalat."⁷² Todellisuuden representaation kriisiä voidaan siis ajatella niin sietämättömäksi hetkeksi, että se on tabu, jota täytyy välttää. Samalla kuitenkin se mitä vältetään paljastuu kauniina, sen loistaessa etäältä kuten unelmat jumalista.

Rituaalin funktio on toisaalta tahtoa todellisuuskuvan kriisiin ja toisaalta tahtoa selvittää tuosta kriisistä. Tämä kaksinaisuus selittää, miksi representaation rikkoutuminen muuttuu tabuksi ja yleväksi kauneudeksi.

Mutta mikä on tämän prosessin suhde totuuteen eli siihen mitä Platon sanoi tosi olevan näkemiseksi? Tätä ristiriitaa voidaan ajatella siten, että tosi olevan näkemistä on mahdotonta kuvailla suoraan. Totuuden paljastumista voi ilmaista vain negatiivista kautta eli representaation rikkoutumisena.

Hölderlinin sanoin sitä voi sanoa *kesuuraksi*. *Oidipus* -kommenteissaan Hölderlin sanoi, että kreikkalaisen tragedian tapa paljastaa kauneus perustuu kesuuraan. Mutta kesuura itse ei ole missään nimessä kaunis, vaan

⁷⁰ René Girardin mukaan Platonin epäluulo taiteilijoita kohtaan juurtuu siihen, että taide on mimeettistä eikä johda tähän mimeettisyyden rikkovaan tosi olevan näkemiseen. (Girard 1987, 15.)

⁷¹ Blumenberg 1985, 10-11.

⁷² Nietzsche 1989, 13.

puhdistava ja ylevä kauneus syntyy tämän katkoksen herättämänä, sen välttämättömän unohtamisen seurauksena. Kauneus ei siis synny suorasta yhteydestä totuuteen, vaan totuuden kiertämisestä. Tarkemmin sanoen käsittämätöntä ei voida jättää näkymättömäksi, vaan asia tehdään kiertämällä kauniiksi.⁷³ Tämän kiertotien myötä se, mitä ei voi sietää, alkaa vaikuttaa joltain aivan muulta, ja sen yhteys alkuperäiseen kätkeytyy kauniiseen. Fantasia, epätotuus, syntyy kauhean totuuden unohtamisesta "kaiken unohtavan petoksen muodossa".⁷⁴ Ylevä kauneus, joka tässä syntyy, ei ole totta, mutta sillä on suhde totuuteen torjunnan kautta, sillä kauneus kiertää vääjäämättä omaa totuuttaan.

Hölderlin puhui tragediasta tavalla, joka muistuttaa sen rituaaliin liittyvää alkuperästä. Hän painotti tragediaa kokonaisuutena, jossa tapahtumien laskelmoitu järjestys edellyttää vastakohtansa eli järjestyksen kesuroitumisen. Kreikkalaisissa mysteeriö -kulteissa yleensäkin on samanlainen rituaalin rakenne. Rituaali etenee tarkasti säädellyssä järjestyksessä, kunnes initioitavat ovat tilanteessa, jossa tapahtui Platonin mainitsema taivaan kannen puhkaiseminen, representaation rikkoutuminen. Tästä näystä kiellettiin puhumasta, ja sen verbalisoimisen kerrotaan olleen mahdotonta, koska se mitä näky herätti oli *pathein*, ilmaisemattoman kärsimyksen kaltainen kokemus.⁷⁵

Rituaalin keskeinen funktio on uudistaa äärikokemuksen kautta initioitava. Mutta mikä yhteys on tarkasti kontrolloidulla tapahtumien järjestyksellä ja representaation kriisillä ajan uudistumiseen?

Rituaalin kontrolloitu eteneminen, ja järkyttävä näky sen vastakohtana, voidaan tulkita ajan kannalta Hölderlinin kesuura -käsitteen avulla. Hän painottaa laskelmoitua toimintaa kauneuden tuottamisessa, "säännönmukaista kalkyyliä (...), jonka kautta voitiin tuoda kauneus esiin".⁷⁶ Tämä kauneus on luonnollisesti katarttinen, uudistava seikka tragediassa. On huomattava, että kalkyyliä painottaessaan Hölderlin poikkeaa varhaisromantiikan suosimasta intuition korostuksesta. Kalkyloidun etenemisen merkitys, intuition sijaan, voidaan tässä yhteydessä rinnastaa rituaaliin.⁷⁷ Silloin uudistumista ei ajatella suoraan katarttisen elämyksen kannalta, vaan temporaalisena muutoksena. Kun Hölderlin puhuu sään-

⁷³ Hölderlinin *kesuuraa* käsitellessään Lacoue-Labarthe rinnastaa asian kiertämisen ja sen kauneuden. Hän palauttaa latinan sanat *lustrum* (kiertää ympäri) ja *luminis lustrare* (valaista jotakin) roomalaiseen puhdistusrituaaliin, *lustratioon*. Tuossa rituaalissa uhri laitettiin kiertämään puhdistettavan esineen ympäri, ja näin rinnastettiin kehän kiertäminen ja puhdistava kauneus. (Lacoue-Labarthe 1993, 33-34.)

⁷⁴ "der allwegessenden Form der Untreue" (Hölderlin 1969, 736.)

⁷⁵ Burkert 1987, 69-70.

⁷⁶ "... gesetzlichen Kalkul (...) wodurch das Schöne hervorgebracht wird." (Hölderlin 1969, 729.)

⁷⁷ On huomattava, että Heideggerille *kalkyyli* on pelkästään negatiivista jo olemassaolevan järjestelyä, hän painottaa runoilijan aavistusta ja on siten lähempänä *intuition* estetiikkaa. (Heidegger 1980, 165.)

nönmukaisesta etenemisestä, hän tarkoittaa lineaarisesti etenevää aikaa, joka kesuudessa kariutuu ajan representaation murtumaan:

Kärsimyksen äärirajalla ei ole nimittäin mitään, vain ajan ja avaruuden ehdot.⁷⁸

Toisin sanoen, tuolta äärirajalta ei löydy lainkaan sisältöä ajalle tai ajan merkitystä. Se mitä paljastuu on pelkkä tarve, että aikaa vielä olisi. Kun kesuura on katkaissut ajan, niin sankari ei voi enää palata samaan ajalliseen jatkuvuuteen. Alun ja myöhemmän ajan välillä on katkos, koska kesuroitumisen jälkeen aika ei voi jatkua enää samalla tavalla; se on välttämättä ratkaisevan tapahtuman jälkeistä aikaa.

Tällainen ajan kesuroituminen on negatiivinen tapahtuma, se ei uudista aikaa positiivisella tavalla. Tuon ajan kääntymisen seuraukset voivat olla monenlaiset. Hölderlin kertoo historiallisen ajan kesuroitumisesta jumalan kasvojen pois kääntymisen metaforana: *Als der Vater gewandt sein Angesicht von Menschen* ("Kun Isä käänsi kasvonsa ihmisistä pois päin" VIII 127). On siis erotettava tragedian ja rituaalin aiheuttama puhdistuminen ja ajan uudistumisen kokemus todellisen historian katastrofeista. Rituaalissa tämä katkos tuotetaan vaarattomalla tavalla, ja siksi se poikkeaa todellisista katastrofeista ja mahdollistaa ajan uudistumisen ilman tuhoa.

Symposionissa viinin nauttiminen merkitsi rituaalin ensimmäistä vaihetta ja irtautumista arjesta. Tätä siirtymää voi luonnehtia myös arkisen ajallisuuden murtamisen rituaaliksi. Öisen entusiasmin myötä tämä juhlan konstituoiva ajallisuus ilmaistaan *BuW*-runoelmassa äärirajojensa kautta. On huomattava, että kysymys ei ole rituaalisen tapahtuman kuvailusta, vaan pelkästä toiveesta ja pyrkimyksestä näynomaiseen tilaan. Tuossa tilassa, yön ja päivän eron murtuessa, paljastuu jotain tuonpuoleista, jonka Hölderlin nimeää yön ja päivän takana vallitsevaksi Avoimeksi.

EI-ESITETTÄVISSÄ OLEVA

Tätä taustaa vasten voidaan lukea III elegian kohtaa, jossa puhutaan avoimen (*das Offene*) kohtaamisesta rituaalisesti tuotetun representaation murtuman esityksenä. Rituaaliin liittyy siis ensin tabu ja sitten mahdollisuus käydä tuon tabun alueelle. II elegiassa yö esitetään tabuna, koska sitä kuvattiin hulluuden ja kuoleman alueena. III elegian alussa paljastuu mahdollisuus päästä mestarin opastamana tuon tabun alueelle: ystävyysteen vedoten oppilas toivoo, että he yhdessä mestarin kanssa rikkoisivat

⁷⁸ "In der äussersten Grenze des Leidens besteht nämlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raums." (Hölderlin 1969, 736.) Suom. Sami Santanen 1996, 20.

kaikki rajoitukset. Näin hän toivoo, että rituaalisen initiaation avulla hänet perehdytettäisiin yön salaisuuksiin.

Kun initioitava toivoo kutsua yön salaisuuden alueelle, hänen edessään on ennen kaikkea representaation murtuma:

*Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht,
Aufzubrechen. So komm! dass wir das Offene schauen.*
("Jumalallinen tuli myös yllyttää, yötä päivää,
läpimurtoon. Siis tule! että avointa katsomme." III 40 - 41)

Hölderlinille *das Offene*, avoin, tarkoitti platonilaisessa mielessä peitteen vetäytymistä todellisuuden yltä, tosi olevan näkemistä. Heidegger on varauksellisempi tuon ilmaisun suhteen ja painottaa sitä, että tämä avoin ei voi olla mikään tavallisessa mielessä nähtävissä oleva.⁷⁹

Avoin ei siis ole lainkaan kuvattavissa, samalla vain mielikuva avoimesta voi olla tietoisien tahdon kohteena. Itse avoin ei ole millään tavalla tahdottavissa. Kuinka siis avoimen voisi kohdata, jos se ei voi olla edes tavoitellun kohde?

II elegiasta lähtien on korostunut halu murtaa yön ja päivän ero. Vastakohtaisten pyrkimysten, unohduksen ja valvomisen, toivottiin yhdistyvän kahden erisuuntaisen pyrkimyksen taipuessa yhteen. Mutta III elegiassa yön ja päivän vastakohtaisuuden murtuma kohdataan toisella tavalla, aiempi innostus muuttuu nyt yllyttäväksi voimaksi: *Göttliches Feuer auch treibet* ("jumalainen tuli myös yllyttää" III 40). Jumalainen tuli pakottaa todellisuuden representaation murtumiseen.⁸⁰ *BuW* -elegiassa *das Offene* on siis tiettyyn rajaan asti oppilaan innostuneen odotuksen kohde, sen jälkeinen tila ilmaistaan 'läpimurtona', joka tapahtuu jumalten yllytyksen seurauksena.

Tätä tulkintaa voidaan jatkaa hieman Heideggerin avulla. Hänen mukaansa *Das Offene* on täysin vierasta sille, mitä voi subjektiivisesti tahtoa. Itseasiassa oppilaan oma tahto ja pyrkimys ovat esteitä, koska ne suuntautuvat vain hänen toiveensa perusteella. Kuitenkin jumalat vievät oppilaan

⁷⁹ Heidegger puhuu erittäin varovaisesti Avoimen näkemisestä. *Ursprung des Kunstwerkes* -teoksen julkaistusta versiossa tuota sanaa ei käytetä. Ensimmäisessä versiossa hän vielä kirjoitti: "taideteos ei koskaan esitä (*darstellen*) mitään, koska sillä ei yksinkertaisesti ole mitään esitettävää, sillä se itse luo välittömästi sen, mikä hankkii ensi kertaa pääsyn Avoimeen." (Lacoue-Labarthe 1993, 32. suom. Janna Jalkanen.)

Heidegger käsittelee Hölderlinin näkökulmasta Rilken vastaavaa säettä *Wie die Natur* ...runosta. Heidegger kritisoi siinä Rilken *das Offene* -motiivin kehittelyä, ja väittää sen jäävän pelkän luonnon paljastumisen esitykseksi. (Heidegger 1950, 280-284.) Voidaan sanoa, että Heideggerin mukaan Rilken *das Offene* on symbolinen, kun taas Hölderlinillä se oli vielä rikkoutumisen ilmaus.

⁸⁰ Baker 1988, 468.

täydelliseen suojaattomuuteen, tai kuten Heidegger sanoo: tässä kokija "kääntää suojaattomana olemisen avoimeen".⁸¹

Myös symposion-rituaaliin liittyi vastaavanlainen muutos, kun initioitavan innostunut odotus kääntyy peloksi. Taivaan kannen läpi murtautuminen herättää initioitavassa voimakasta vastustusta. Olemisen avautuminen, josta Platon puhui, rikkoo initioitavan mielikuvan totuudesta. Mestarin tehtävä on kuitenkin viedä pakolla oppilas tilaan, jossa hän murtautuu taivaankannen läpi. Näin siis initioitava, joka ensin toivoo ja odottaa ihmettä, onkin lopulta pakotettava sen eteen.

Kaiken kaikkiaan tuo avoimen kohtaaminen ei ole lainkaan mahdollista subjektiivisen tahdon mukaisena, vaan sen vastaisena. Siksi tarvitaan jännite kahden eri pyrkimyksen välillä, mestarin ja oppilaan yhteen taipuminen siten, että mestari vie taitavasti oppilaan juuri sinne, minne tämä ei tahdo.

Das Offene ei siis ole kuvattavissa eikä tahdottavissa. On varottava ajattelomasta mitään tiettyä, mitä tämä se esittäisi, koska runo nimeää tuon tapahtuman representaation murtumaksi. Kysymys ei siis ole lainkaan positiivisesta totuuden näyttäytymisestä.

Lopuksi voidaan kysyä, onko tämä avoin kaikesta negatiivisuudestaan huolimatta tulkittavissa Heideggerin tarkoittamaksi olemisen kokonaisuuden kohtaamiseksi? Aiemmin tuo läpimurto, *Aufzubrechen*, rinnastettiin Platonin esittämään symposionin päämäärään eli taivaan ulkopuolelle murtautumiseen. Merkitseekö murtuma, läpimurto avoimeen, siis olemisen rajan yli näkemistä vai kääntymistä takaisin tuolta rajalta?

Kun III elegiassa käännytään korostamaan rajaa: *immer besteht ein Mass* ("aina kestää mitta" III 44), sitä voidaan pitää käänteenä, jossa innokkuus muuttuu torjunnaksi. Voidaan tietysti ajatella, että kyse on subjektiivisen 'itsensä ylittämisen' halusta ja pelosta. Mutta kuten aiemmin on esitetty, subjektiivisen tahdon tuolle puolen vievä jumalten yllytys on jotain, jota on alusta lähtien ajateltava kahden tahdon jännitteenä.

Heideggerin kautta tulkittuna sekä mitta (*ein Mass*) että läpimurto (*Aufzubrechen*) viittaavat saman seikan eri puoliin. Kyse on paitsi totuuden representaation murtumasta, myös kokonaisuudesta, jonka saattaa aavistaa epäsuorasti murtuman kautta. Heideggerille olemisen kokonaisuus (*Sein*) ei ole lainkaan representaation piirissä, siksi kaikki mitä voidaan esittää ovat välttämättä yksittäisyyksiä (*seiende*). Kaikki esille asetettu koostuu näistä yksittäisistä seikoista, jopa siinä määrin, että ne ovat olemisen kokonaisuuden paljastumisen edessä. Siksi Heideggerille olemisen paljastuminen on kauhea tapahtuma. Representaation murtuma ei ole

⁸¹ "das Schutzlossein ins Offene wenden" (Heidegger 1950, 280.)

lainkaan tuonpuoleisen avautuma, vaan sen kohtaaminen, mikä on niin lähellä, ettei se tule ilmi muulla tavalla kuin kauheana.⁸² Näin tulkittuna Hölderlinin *Aufzubrechen* ei merkitse itse olemisen rajan rikkomista, vaan aavistusta olemisen mitasta (*ein Mass*) representaation rikkoutuessa.

⁸² Heidegger 1982b, 182.

2. LOPUTON VIRKEYS JA VALVOMINEN

Yö-valvominen on eräs symposionin keskeisimpiä tekijöitä. II elegiassa valvominen tulee ilmi symposionin eri tekijöiden, kuten rakkauden (*die Liebenden*), viinistä nauttimisen (*vollern Pokal*) sekä keskustelun (*das strömende Wort* II 34) myötä. Virkeys ja unettomuus ilmaisevat symposionin tunnelmaan liittyvää entusiasmiä. Siksi onkin tarkasteltava, mitä yövalvominen symposionissa voisi Hölderlinillä tarkoittaa.

Adjektiivinen *Schlummerlos* on kieltomuoto sanasta *Schlummer*, joka ei viittaa suoraan uneen, vaan uinumiseen ja torkkumiseen. Silloin ei itseasiassa tiedetä, onko kyseessä valve tai unitila. Tämän vastakohtana sana *Schlummerlos* ei ilmaise pelkkää torkkumisen vastakohtaa, vaan virkeyttä ja unettomuutta. II elegiassa tuo sana määrittää rakastavaisten yövalvomista (*wie die Liebenden sei, /Schlummerlos... "joka, kuin rakastuneet, on uneton"* II 34-35)

Vaikeampaa on selittää, miksi Hölderlin käänsi kreikkalaisen sanan *apeiron* juuri ilmaisulla *Schlummerlos*. Sen myötä kysymys ei ole enää pelkästä nukahtamisen välttämisestä symposionissa, sillä *apeiron* viittaa loputtomuuteen, jatkuvasti tulevaan. Näin adjektiivinen *Schlummerlos* on jatkuvasti tulevan vastaanottamista, ja se saa kuvailevan luonteen lisäksi filosofisen merkityksen. Se, mikä on yhteistä rakastuneille ja symposionissa valvoville, on loputtoman virkeyden vastaanottamista, eikä vain unettomuutta arkimerkityksessään.

Apeiron -sanana myötä loputonta virkeyttä ei myöskään tarvitse sitoa subjektiin. *Apeironia* voidaan ajatella olemisen loputtomana lähteenä, josta kukin voi tulla eri tavoin osalliseksi. Näin siis *Schlummerlos* ja yö-valvominen voidaan tulkita symposionissa tavaksi lähestyä ja tulla osalliseksi olemisen loputtomuudesta.

Valvomisen taito symposionissa perustuu vastakkaisten pyrkimysten, järjen ja hillittömyyden, väliseen jännitteeseen. Kreikkalaisten tunnettu kohtuuden ohje viinin käytössä ilmaisee tätä jännitettä, mutta myös keskustelun ja rakkauden jännitettä voidaan lukea saman ohjeen kautta: ei liikaa eikä liian vähän.

Suhde olemisen runsaaseen lähteeseen jakautuu heti kaksinaiseksi, eli järjen ja halun väliseksi jännitteeksi. *BuW*-elegiassa tämä jännitteen taitaminen nimetään rohkeaksi elämäksi (*kühneres Leben* II 35). Tämä jännite tekee keskustelijat kiihkeiksi, rakastuneet se tekee levottomiksi, ja viinin nauttijat se henkevöittää.

Seuraavassa käsittelen ensin rakastavaisten virkeyttä, jossa *eros* muodostaa unettoman olemisen vireen. Toisessa vaiheessa aiheena on juopuminen,

jossa keskeistä on sieluttoman torkkumisen sijaan henkisen virkeyden tila. Kolmannessa vaiheessa tarkastelen keskustelun luonnetta symposionissa, jossa dionyysinen sana luo keskusteluun innokkaan vireen. Unettomuuden motiivi on keskeinen näissä kaikissa, rakkauden, juomisen ja keskustelun alueissa. Yhteistä niille on temporaalinen vire, jossa symposion tekee yö-ajan intensiiviseksi. Lopuksi kiteytän tämän unettomuuden motiivin yleensä juhla-ajan ja sen mukaisen temporaalisen vireen tarkasteluun

RAKKAUS JA LOPUTON VIRKEYS

Platonin *Pidoista* lähtien symposionin yö-valvomiseen liittyy olennaisesti *eros*. *BuW*-runoelmassa symposionin öistä virkeyttä verrataan siis vaikutukseen, joka syntyy rakastuneissa. Mutta mitä on tämä *eroksen* kiihko, joka tekee rakastuneet unettomiksi? *Erosta* ei voi suoraan samaistaa seksuaaliseen haluun, vaan tässä sitä voidaan ensin ajatella *apeiron*-sanan näkökulmasta. Kyse on loputtomasta rikkaudesta, jonka eräs muoto on *eros*.

Jo *BuW*-runoelman I elegiassa kuvattu puutarhatunnelma esitti rakastuneen, joka pysyi valveilla kaipuunsa vuoksi. Rakastunut viritti kielisoittimellaan kaipuun ja teki siitä vallitsevan tunnelman. Samalla tuon kaipuun alta paljastui *apeiron*, joka esitettiin pohjattomana ja ainavirtaavana (*Immerquillend* I 10). Näin siis rakkauden suhteen *apeironin* voimaa voidaan ajatella pelkkänä levottomuutena, joka tekee unettomaksi. Platonin mukaan *eros* tekee unettomaksi, koska se herättää rakastuneessa ennen kaikkea levottomuuden:

Tässä tunteiden ristivedossa se kärsii järjettömästä tilastaan, hämentyy ja raivostuu eikä saa yöllä unta, päivällä se ei pysy aloillaan vaan rientää sinne missä odottaa näkevänsä kauniin.⁸³

Se tunteiden ristiveto, joka virittää tämän levottomuuden, syntyy kosketuksesta hillittömään ja aina virtaavaan *apeironiin*. II elegian lopussa, kun hahmottuu toive symposion-valvomisesta, rakastunut hahmo ei ole enää yksin, vaan rakastettunsa kanssa. Samalla kaipuu on muuttunut virkeydeksi, ja alun idylli on muuttunut kiihkoiseksi. Vaikka Hölderlin ei symposionin yhteydessä viittaa rakkauteen kuin kerran, sen kautta voidaan ymmärtää enemmän tuota virkeyden ja unettomuuden luonnetta.

Kun rakkaus herättää levottomuuden, halun pohjattomuuden, paljastuu samalla sen vaara. Hillittömyyden tuloksena rakkaus tuhoaisi itsensä. Rakastavaisten kesken kyse on yhteisen mitan etsimisestä tuon loputtomana haluna ilmenevän olemisen voiman suhteen. Siksi kreikkalaisille rakkaus

⁸³ Platon 1979, *Paideos* 251 d-e (suom. Pentti Saarikoski).

oli taito, jännite, jota oli ohjattava taitavasti. Heidän käsityksen mukaan rakkaudessa on löydettävä tie liian vähän ja liian paljon välillä.

Platonin *Pidoissa* viitataan Diotimaan jumalattarena, joka tekee parhaiten oikeutta *erokselle*. Hän osaa puutteen ja ylenmääräisyyden taidon rakkauden suhteen, sillä Diotima on syntynyt runsauden ja tyhjyyden jännitteestä. Tuo jännite on ilmaistu sanoilla *poros* ja *penia*. Puutteen tila (*poros*) on täynnä toteutumaton rakkauden halua, kun taas ylenmääräisyys (*penia*) on toteutuneisuuden tila, jossa rakkautta ei haluta enempää.⁸⁴

Taito puutteen ja liiallisuuden välillä rakkaudessa voidaan tulkita temporaalisena strategiana. Silloin kyse on rakastavaisten yhteisen ajallisuuden luomisesta. Toisin sanonon rakkauden taito virittää yhteisen ajan ilman, että se kääntyisi liialliseksi ja kyllästyttäväksi.

Schlummerlos-motiivin kannalta olennaista on se, että tämä rakastavaisten keskinäinen aikaa muodostuu siitä, mitä toinen virittää toisessa. Rakastavaisten dialoginen suhde muodostaa yhteistä orientoitumista aikaan niin kauan, kuin toinen herättää vastauksen toisessa. Rakkauden taidossa keskinäinen aikaan orientoituminen muodostuu juuri tästä virkeyden prosessista, mitä toinen herättää toisessa.

Rakkauden mitta muodostuu temporaalisesti myös siinä mielessä, että kohtuuden mitta ei ole edeltä käsin asetettu normi. Hölderlin ei viittaa mitaan rakkauden yhteydessä, mutta puhuu mitasta (*ein Mass* III 44), joka löytyy äärimmäisyyden kautta. Sopiva mitta on siis temporaalisesti muodostuva, eikä valmiina seksuaalisuuden olemuksessa tai sovinnaisuudessa. Oikea kohtuus rakkaudessa on yhteisen mitan etsimistä suhteessa äärimmäisyyksiin, josta tässä on puhuttu puutteena ja ylenmääräisyytenä.

JUOPUMINEN JA HENKI

Sturm und Drangista lähtien juopumisesta (*Trunkenheit*) tuli romantiikan diskurssissa synonyymi hillittömän subjektiivisuuden valtaan joutumiselle. Lähes kaikkea voimakasta kokemusta korostettiin erilaisin juopumisen attribuutein: rakkaus juovuttaa, nuoruus juovuttaa, jumala ja totuus juovuttavat ym. Kun Hölderlin hylkäsi kaiken subjektivismin, *Trunkenheit* ei ollut hänelle enää yksilön elämyksen ilmaus.⁸⁵ Hölderlinillä juopumisen motiivi saa merkityksensä vasta, kun se liitetään *apeironiin*, tunnelman valtaan antautuminen on nähtävä siinä osallistumiseksi subjektia laajempaan olemisen loputtomaan rikkauteen.

⁸⁴ Földényi 1988, 257.

⁸⁵ Behre 1987, 89.

Kun Hölderlin yhdistää hengen ja juopumisen ilmauksessaan *das Heilig-trunkene* (II 33), kyse on nimenomaan liittymisestä johonkin subjektia laajempaan henkeen. Tässä yhdyssanassa henki ja juopuminen liittyvät yhteen, mutta tuon yhdistymisen voi tulkita kahdella tavalla: sekä humaltumisen pyhittymiseksi että pyhydestä humaltumiseksi. Dionysos vaikutti varhaisromantikkojen mukaan nimenomaan näillä molemmilla tavoilla. Schelling erotteli nämä kaksi vaikutusta siten, että julkisissa juhlissa Dionysos pyhitti humaltumisen, salaisissa mysteereissä tapahtui päinvastoin pyhydestä humaltuminen.⁸⁶

Kreikkalaisten yleisissä juhlissa viinin käyttöä jatkettiin humaltumiseen saakka, mutta salaisissa valituille järjestetyissä mysteereissä viini oli kielletty kokonaan tai sitä nautittiin vain yksi malja. Viinin käyttö symposionissa aloitettiin uhraamalla Dionysokselle. Ensin juotiin sekoittamatonta viiniä ja sitä pudotettiin maahan muutama pisara. Samalla Dionysosta kutsuttiin nimeltä ja laulettiin hymni hänen kunniakseen.⁸⁷

Dionysos -mysteerien yhteydessä rituaalia jatkettiin vahvoilla viinimaljoilla, mutta Eleusis-rituaalissa viini oli kokonaan kielletty. Demeterin kunniaksi juotiin vain *kykeon* nimistä, vedestä, jauhosta ja yrteistä sekoitettua huumaavaa juomaa⁸⁸. Salaisissa rituaaleissa viinin tarkoituksena oli valmistella initioitavaa, ennenkuin hän saattoi toivoa kohtaavansa ihmeellisen ja elämää uudistavan näyn⁸⁹. II elegian lopussa on kyse tällaisesta juopumisesta, kuten viinimaljan synekdokee ilmaisee:

Schlummerlos und vollern Pokal
("uneton, täydempi malja" II 35)

Juopumiseen liitettyä sana *Schlummerlos* vastaa lähinnä arkimerkitystään. Se viittaa torkahtelevan (*Schlummer*) juopumisen vastakohtaan eli terävään ja virkeään tietoisuuteen. Terävyyden ja juopumuksen samanaikaisuus ilmaisee siis kahteen eri suuntaan vieviä pyrkimyksiä juomingeissa. *Vollern Pokal* on Dionysoksen tainnuttava lahja, se on jatkuvasti yhä täydempi malja vahvaa viiniä, joka vie helpolla uneen. Symposionissa tämä täysien maljojen hallinta oli symposiarkin tehtävänä. Yksilö ei itse subjektina säädellyt juomistaan, vaan symposiarkki määräsi, kuinka paljon kullekin sekoitetaan vettä viiniin ja kuinka paljon kunkin tuli nauttia juomaa⁹⁰.

⁸⁶ Varhaisromantiikan mytologia-diskurssiin liittyi kiinnostus julkisen ja salaisen väliseen suhteeseen, sen yhteenvetona voidaan pitää Schellingin myöhäisiä *Philosophie der Offenbarung* -luentoja lukukaudelta 1831/32. (Schelling 1992, 290.)

⁸⁷ Flaciere 1980,166.

⁸⁸ Viinin nautiminen olisi merkinnyt väärän jumalan palvomista, Demeterin juoma on tehty viljasta.

⁸⁹ Behre 1987, 90.

⁹⁰ Flaciere 1980,166.

Tämän jännitteen kannalta voidaan palata kreikkalaisten viinin käytön ohjeeseen: ei liikaa eikä liian vähän. Kuinka kohtuus ja dionyysinen juominen on rinnastettavissa? Metonymia, *vollern Pokal* näyttäisi rikkovan kaiken kohtuuden rajan. Symposionissa haettiin keskitietä, mutta ei subjektin itse-kontrollin avulla, sillä viinin mitasta huolehti symposiarkki. Tämän taitavan mittajaan johdolla käytiin hakemaan oikeaa suhdetta liian paljon ja liian vähän välille. Näin muodostui temporaalinen prosessi, oikean mitan etsimisen prosessi, jossa kohtuus ei ollut juopumisessakaan normi, vaan strategia, jonka avulla tavoitellaan virkeyttä.

Toisaalta sana *Heiligtrunkene* painottaa pyhää yhtä paljon kuin juopumista. Siksi tätä jännitettä, joka virittää oikean mitan, ei tule ajatella alkoholimääränä, vaan suhteena kohtuuttomuuden inhimillisen mitan välillä. Puhe juopumisesta Dionysoksen lahjana ei siis ole myytin avulla tapahtuvaa faktan koristelua. Juopumista ei tule tulkita vain modernissa merkityksessään alkoholin vaikutukseksi, pikemminkin mittana on viinin nauttijan virkeys.

Kun juopumista ajatellaan kaksinaisesti *Heiligtrunkene* -sanan avaamassa horisontissa, niin tavanomaisen merkityksen lisäksi siihen liittyy samalla pyhästä juopuminen. Tuo jännite koskee myös ajattelua symposionissa; se viittaa juopumisen ja ylevän hengen virittämään valvomiseen.

Heidegger puhuu ylevästä kysyessään, mitä juopumus (*Trunkenheit*) tarkoitti Hölderlinillä. Heideggerin mukaan juopuminen, kun se on ylevän virittämää (*Stimmung*), on mukautumista vaikutukseen, joka tulee sosiaalisen maailman ulkopuolelta. Hän puhuu ylevästä, joka on äärimmäisen toiseuden (*äussersten Anderen*) vaikutusta.

Juopumus on ylevää virettä (*Stimmung*), jossa yksinomaan virettä täsmävä (*die Stimme des Stimmenden*) tulee kuulluksi, sen myötä he itse joutuvat äärimmäisen toiseuden määräämäksi (*Gestimmten*).⁹¹

Heidegger puhuu juopumisesta *Stimmung*-sanan eri versioita käyttäen. Hänen mukaansa juopuminen on asettumista olemisen kokonaisvireen (*die Stimme des Stimmenden*) mukaiseksi. Tuo hämärä kokonaisuus täsmentyy (*stinimt*) juopumisen vireenä. Mutta Heideggerin analyysi juopumisesta olemisen virittyneisyyden näkökulmasta ei rajoitu tähän, vaan hän sanoo, että äärimmäisin toiseus (*äussersten Anderen*) määrittää juopumisen vireen yleväksi.

Kuinka olisi ymmärrettävä tuo Heideggerin painottama äärimmäinen toiseus, joka virittää juopumisen yleväksi? Aiemmin käsiteltiin representaation murtumaa tilanteena, joka paradoksaalisesti antaa aavistuksen

⁹¹ "Die Trunkenheit ist die Erhabenheit der Stimmung, in der einzig die Stimme des Stimmenden vernommen wird, damit die Gestimmten zum äussersten Anderen ihrer selbst entschieden seien." (Heidegger 1982a, 147.)

olemisen kokonaisuudesta. Samoin voidaan ajatella ylevää juopumista virittymisenä olemisen kokonaisuudelle, joka tapahtuu äärimmäisen toiseuden kautta.

Ylevän vireen vastakohtana Heidegger painottaa juopumiseen sisältyvää uinumisen vaaraa. Arkimerkityksen sijaan hän sanoo sitä hengettömyydeksi ja sieluttomuudeksi. Vaarana on hengetön humala, se että juopuminen jää vaille suhdetta henkeen. Toiveena on sielun täyteinen henki ja juopumus.⁹²

Hölderlin yhdistää hengen ja juopumisen ilmaisussaan *das Heiligtrunkene*, hän viittaa samalla tavalla ylevään juopumiseen. Kun Hölderlinin viittaa pyhän (*Helig*) vaikutukseen juopumisessa, kyse on siis äärimmäisen hengen vaikutuksesta. II elegian alussa Hölderlinin ilmaus *freiestem Geist* (II 30) viittasi inhimillisen rajan takana olevaan kuoleman yö-maailmaan. Näin tämä sama raja on myös pyhää juopumista virittävä tekijä.

II elegian ilmaus *Schlummerlos* voidaan Heideggerin avulla tulkita juopumiseen liittyvän vireen synonyymiksi. Juopumisen tarkkuus ei ole Heideggerin mukaan tavallista tarkkuutta, vaan tunnelman ja vireen tarkkuutta. Samalla kun suorituskeskeinen orientoituminen hämärtyy juopumisessa, samalla tarkentuu suhde laajempaan ja epämääräisempään olemisen vireeseen. Siinä missä orientoituminen on yksityiskohtien virittämää, siinä olemisen vire on yleistä. Näin siis adjektiivi *Schlummerlos* viittaa juuri tarkkuuteen olemisen yleisvireen suhteen. Kun sana *Schlummer* ilmaisee tiedotonta tunnelman vallassa olemista, *Schlummerlos* liittää tähän tunnelman vallassa olemiseen myös tietoisuuden siitä.

KESKUSTELUN SUHDE ILMAISEMATTOMAAN

Keskustelun funktiota symposionissa voidaan myös tarkastella suhteena ilmaisemattomaan. Kyse ei silloin ole subjektin itse-ilmaisusta tai intersubjektiivisesta kommunikaatiosta, sillä ilmaisematon on näihin nähden aina transsendentti. Hölderlinin käsitystä siitä, että keskustelu ja sanan käyttö tapahtuvat lopultakin jumalan kautta, voidaan tulkita tältä kannalta. Toisin sanoen keskustelun taustalla oleva välittymätön tulee subjektien puheen tuolta puolen ja aiheuttaa dialogin

⁹² Heidegger tulkitsee Hölderlinin *Andenken*-runon säkeitä: ... *unter Schatten der Schlummer./ Nicht its es gut/ Seellos von sterblichen/ gedanken zu Seyn*. Tähän tukeutuen hän vastustaa ajatusta sielusta subjektin ominaisuutena. Heidegger ajattelee sielua transsendentista juopumisen metaforan kautta: ihminen voi olla milloin sieluton, milloin sielua täynnä. (Heidegger 1982a, 150 - 153.)

Symposionissa tuo ilmaisemattoman jumala on Dionysos. Tarkastelen seuraavaksi sitä, kuinka keskustelussa dionyysinen, ei-välittyvä, temporalisoi kielen ja tulee esille kiihkeinä ja hämärinä puheina. Juhlan aikana myös puhe virittyy eri lailla kuin arkena. Oikeus rikkoa kielioppia ja kerronnallista rakennetta on syntynyt arjen rikkomisen myötä. Kuten Gadamer sanoo, arkista tiiviimpi puhe, *Dichtung*, perustui kreikkalaisilla juhlan suomaan oikeuteen rikkoa harkittu ja looginen kieli⁹³.

Samalla kun juhla oikeuttaa vapaan kielen käytön, samalla kielen metaforinen ja retorinen voima stimuloivat osaltaan juhlan ajallisuutta eli luovat juhlavirettä. Se, kuinka arkinen ajallisuus rikotaan juhlassa, on irrottautumista arkea muodostavasta kielestä. Toisaalta arkisen ajan kumoutuminen on vain väliaikaista, se on vapautta vain tietynä kautena. Siksi juhla on rituaalisesti erotettu arjesta, se korostaa kuinka tämä irrottautuminen ei ole pysyvää.⁹⁴

Hölderlin viittaa sanan käyttöön symposionissa oksymoronilla, jossa puhutaan yhdestä sanasta, joka ei ole pysyvä vaan virtaava:

das strömende Wort
("virtaava sana" II 34)

Hölderlinin viittaus yhteen sanaan on toki synekdokee, *das Wort* ilmaisee kokonaisuuden yhtä osasta korostamalla. Esitän kuitenkin seuraavassa, että *das Wort* on muutakin kuin synekdokee: se on nimenomaan ilmaisematon, mutta ratkaiseva sana. Tällainen sana on keskustelun perusta; sana joka ei ole kenenkään hallussa, mutta joka ohjaa keskustelua. *Das strömende Wort* voidaan lukea kirjaimellisesti sanan ja virran, pysyvän ja muuttuvan jännitteenä. Näin symposionissa yksi sana kumpuaa virtana ja tekee keskustelusta loputtoman.

Sanan ja puhevirran taustalla symposionissa on Dionysos, välittymätön jumala. Juhlan puheisiin tämä Dionysos itse ei tule muuten kuin epäsuorasti lahjansa välityksellä, kiihkeänä puheena. Dionysoksen lahja on tässä se, että ratkaiseva mutta ilmaisematon sana antaa aiheen keskustelulle. Ratkaiseva sana ei sellaisenaan ole kenenkään sanottavissa, keskustelu kuitenkin orientoituu symposionissa tuon sanan mukaan. Näin siis Dionysoksen lahja on sanan temporalisoituminen puheen virraksi. Ydinsana *das Wort* kumpuaa loputtomasta lähteestään virtana, johon keskustelijat osallistuvat.

Sanapari *das strömende Wort* ilmaisee siis sanan temporalisoitumisen, mutta tätä prosessia ei tule ajatella luonnollisen 'ajan virran' metaforan mukaan. Kyse ei ole siitä, että ajan virta kulkee ja keskustelijoiden sanat asettuvat

⁹³ Gadamer 1990, 97.

⁹⁴ Behre 1987, 81.

siihen. Hölderlinille virta ei ole vain luonnon kuva, jota voisi verrata ajan kulkuun; virtaava sana muodostaa keskustelijoiden yhteisen ajan, joka on yhteistä osallistumista ikivirtaavaan (*Immerquillend* l 10) voimaan eli *apeironiin*.

Dionysoksen sana on hämärä, mutta se ei johdu subjektin ilmaisukyvyn puutteesta. Pikemminkin tuo hämäryys syntyy kosketuksesta kommunikointimattomaan. Näin siis *das Wort* viittaa heteronomiseen sanaan, joka sisäisen moninaisuutensa vuoksi jää hämäräksi eikä välitä täysin tarkoitustaan. Heidegger tarkastelee tällaista sanaa kutsuna, joka muodostaa edeltä käsin kielen käytön alueen. Heideggerin mukaan tällainen sana:

... ei nimeä sitä, josta luovutaan, vaan nimeää alueen, johon tuon tarkoituksen täytyy asettaa itsensä, nimeää asettautumisen kutsun nyt koettuun sanan ja olion väliseen suhteeseen.⁹⁵

Dionyysinen hämäryys johtuu siis jonkin ei-kommunikoitavan, keskustelua valmistelevan alueen avautumisesta. Ja vaikka sana ei voi paljastaa sitä mikä tuo alue on, silti se antaessaan aavistuksen tuosta alueesta, kutsuu ja herättää keskustelun. Kiihkeä puhe symposionissa johtuu juuri kommunikation rajalle hakeutumisesta; Dionysoksen lahjoittamana sana kutsuu puheen tuolle olennaiselle mutta hämärälle alueelle.

Edellä on käsitelty keskustelun luonnetta symposionissa Dionysoksen kautta. Kysymys ei ole vain myyttisen jumalan avulla koristellusta tavasta ymmärtää kommunikaatiota. Keskustelu symposionissa ei Hölderlinille ole vain ihmisten keskeisen kommunikaation asia. Jumalten vaikutusta dialogiin ei voida jättää huomiotta, kun tarkastellaan Hölderlinin käsitystä kielestä. Dialogi ei ole redusoitavissa subjektiiviseen itseilmaisuuksiin, mutta se ei ole myöskään pelkkää intersubjektiivista kommunikaatiota. Kyseessä on dialogi, mutta tuota dialogia ei ohjaa kaksi itsenäistä subjektiota, eikä sanojen lähde ole osallistujien hallussa.

Puhe muodostaa samalla puhujan, kuten Heidegger painottaa tarkastellessaan Hölderlinin kielikeskeistä käsitystä ihmisestä. Hän tulkitsee Hölderlinin virkkeen *Seit ein Gespräch wir sind* ("olemme olleet keskustelu") siten, että keskustelu puhuu meidät. Heidegger purkaa näin subjektikeskeistä ajattelua sanoen, että subjektit eivät muodosta keskustelua, vaan perustavassa mielessä ne tulevat osaksi sitä.⁹⁶ Symposion -motiivin kannalta olennaista ei ole kysymys subjektista, vaan tästä yhteisestä, mutta ilmaisemattomasta sanasta osalliseksi tuleminen. *Apeiron* ilmaisee tätä keskustelun lähdeä, virtaa, josta symposionin osallistujat voivat ottaa osansa (*teilnehmen*).⁹⁷

⁹⁵ "... nennt nicht das, worauf verzichtet wird, sondern nennt das Bereich, in den sich der Verzicht einlassen muss, nennt das Geheiss zum Sicheinlassen auf das Jetzt erfahrene Verhältniss zwischen Wort und Ding." (Heidegger 1959, 167.)

⁹⁶ Heidegger 1996, 35 (suom. Miika Luoto).

⁹⁷ Heidegger 1980, 70.

Kaiken kaikkiaan siis Dionysoksen välittymätön sana temporalisoi keskustelun. Pysyessään jatkuvasti puhetta edeltävänä, tuo ilmaisematon sana saa keskustelijat orientoitumaan yhteiseen suuntaan ja tekee kaikki osalliseksi tuosta lahjastaan.

ENTUSIASMIN TEMPORAALISUUS

Lopuksi on tarkasteltava symposionin kokonaisuuden kannalta, mitä tämä viinijumalan lahja, osallisuus *apeironin* loputtomasta rikkaudesta olisi. *Sym-posion* yhdessä juomista ilmaisevana sanana viittaa jo siihen, että öinen virkeys on sosiaalista. Juopuminen ja puheet symposionissa merkitsevät osallisuutta jostain subjektiivisuutta laajemmasta. Toisin sanoen ne ovat tapa ottaa vastaan sosiaalisen olemisen alueelle tulevaa rikkautta. Kuten yleiskatsauksessa painotettiin IV elegian alussa sosiaalinen ilo ja jumalten läsnäolo rinnastuvat Hölderlinillä samaksi asiaksi. Tämä merkitsee sitä, että sosiaalisuutta ei tule ymmärtää vain ihmisten keskeiseksi asiaksi.

Hölderlinille sosiaalinen ilo ei siis ole laajentunutta subjektiivisuutta, kuten romanttiseen henkeen voisi ajatella. Se ei ole myöskään helpotusta subjektina olemisen erillisyydestä eikä siitä, että moderni subjekti jakaisi seurassa hetkeksi yksilöllisyyden taakansa. Näin sosiaalisuus ymmärrettäisiin vain subjektin tapahtuvaksi vapautumiseksi. Toisin sanoen kysymys ei ole sosiaalisuudesta vain intersubjektiivisena seikkana. Molemmissa tapauksissa subjektien läsnäolo otetaan annettuna. Hölderlinin tarkoittama jumalallinen vaikutus, on kuitenkin se mikä paljastaa sosiaalisuuden luonteen yhteisenä ilona. Sosiaalinen ilo ei muodostu läsnäolevista subjekteista ja niiden kommunikaatiosta, vaan temporaalisesta vireestä, joka virittää subjektit mukaisekseen.

Yleensä saksalaisen valistuksen ja varhaisromantiikan debatissa 1700-luvun lopulla entusiasmin käsitettä käytettiin sekä negatiivisessa että positiivisessa merkityksessä. Negatiivisena terminä entusiasmi tarkoitti näkyihin uskomista, sekavaa puhetta ja harkintakyvyn katoamista. Positiivisessa mielessä sana tarkoitti 'haltioitumista'. Entusiasmi asetettiin kuivakkaan rationaalisuuden vastakohtaksi, sitä pidettiin nimenomaan järjestä juopumisena.⁹⁸

Entusiasmi -termin perustella voidaan tulkita runon symposion -vaiheen päättävää ilmaisua *Helig Dedächtnis*. Pyhissä mietteissä oleminen, mikäli painotetaan tuon ajattelun entusiastista puolta, saa toisen kuin mietteisiin vaipumisen merkityksen. Innostuksen henki liitettiin varhaisromantiikassa yleensä kreikkalaiseen sanaan *enthusiasmos*. Tuo sana ilmaisee jumalan (*theos*) täyttämäksi (*ent*) tulemista, eli se viittaa vaikutukseen, joka tulee intersubjektiivisen alueen ulkopuolelta. Kun painotetaan pyhää Siinä on kyse pyhästä (*Helig*), eli Hölderlinin tarkoittamassa mielessä ääri rajoilta tulevasta vaikutuksesta, joka virittää ajattelijan sielun mukaisekseen. Tätä temporaalista virettä voi sanoa entusiasmiksi.

⁹⁸ Termit entusiasmi ja svermeerisyys muuttuvat saksalaisen barokkimystiikan jälkeen negatiiviseksi ilmaistuiksi valistuksen kaudella, kunnes varhaisromantiikka antoi niille taas hieman positiivisemmän merkityksen. (Clark: 1990 566 - 568.)

AJAN MULLISTUKSESTA

Ranskan vallankumous vaikutti voimakkaasti koko saksalaisen idealismin sukupolveen. He kannattivat tämän ensimmäisen modernin kumouksen pyrkimyksiä kirkon ja aateliston valtaa vastaan. Vapauden, veljeyden ja tasa-arvon kolminaisuus vaikutti syvästi heidän ajatteluunsa, voidaan jopa sanoa, että idealistisen kumouksen projekti avautui vapauden käsitteen avulla. Idealistien tavoitetta on yleisesti rinnastettu vallankumoukseen, yleensä esitetään, että idealistit halusivat muuttaa Ranskan vallankumouksen henkiseksi vallankumoukseksi Saksassa. Näin siis he pyrkivät jatkaamaan vallankumouksen projektia erityisen henkisellä tavalla. Tämä rinnastus on helpolla ymmärretty ongelmattomaksi, aivan kuin poliittinen vallankumous voitaisiin noin vain kääntää aidosti filosofiseksi henkisesti versiokeeseen. Peter Szondin mukaan:

Minusta vaikuttaa siltä, että liian vähän on huomioitu sen tosiasian seurauksia, mieltä ja motiiveja, että tämä vallankumous ei sijoitu todelliseen yhteiskuntaan, vaan filosofiaan.⁹⁹

Pyrkimykseni on tarkastella Szondin esittämää kysymystä siitä, kuinka vallankumous voisi liittyä johonkin muuhun kuin läsnäolevaksi ajateltuun yhteiskuntaan. Szondin huomio filosofian alueesta jossain muualla kuin yhteiskunnassa herättää kysymyksen, kuinka vallankumous ylipäättään voi olla muuta kuin sosio-poliittinen seikka. Onko kysymys on kuitenkin yhteiskunnallisesta vallankumouksesta, mutta toisella tavalla kuin miten empiiriseksi rajautunut poliittinen historia sen ilmaisee? Vallankumouksen asettuminen filosofian tasolle ei kuitenkaan ole sama kuin filosofinen kumous, vaan yhteiskunnallisen kumouksen filosofinen puoli. Samalla tavalla kysymys vallankumouksen ja runouden suhteesta pyritään asettamaan seuraavassa runouden omalle alueelle. Tällä alueella ideologiset sitoumukset eivät ole niin olennaisia kuin kysymys kielen ja ajan mullistuksen suhteesta. Tässä mielessä sana *revolution* ei kuulu vain yhteiskunnalliselle alueelle, vaan yleisemmälle aikakauden mullistuksen alueelle. Tarkastelen vallankumousta aikakauden perusvireen muutoksena, toisin sanoen ajallisuutena, jonka kautta paitsi yhteiskunta, myös filosofia ja runous määrittyvät tietynlaiseksi.

⁹⁹ "Zuwenig bedacht hat man, scheint mir, den Sinn, die Motive und die Konsequenzen der Tatsache, dass diese Revolution nicht in der realen Gesellschaft, sondern in die Philosophie stattfand." (Szondi 1975, 416.)

Kysymystä vallankumouksesta tarkastellaan Hölderlinin runouden alueella. Hän kirjoitti *BuW*-runoelman hieman yli kymmenen vuotta Ranskan vallankumouksen puhkeamisen jälkeen. Sankarillisen toiminnan ja kumouksen ylistäminen ei ole enää niin keskeistä, kuin *Empedokles*-draamassa tai *Hyperion*-romaanissa.¹⁰⁰ Vallankumouksen sijaan *BuW*-runoelmassa esille nousee kysymys aikakauden ja ajan muuttumisesta.

Vaikka seuraavassa ohitankin pääasiassa kysymyksen Hölderlinin ideologisesta kannasta, Ranskan vallankumouksella oli ratkaiseva vaikutus hänen ajatteluunsa. Vallankumouksen teemat ovat 1780-luvun lopun jälkeen olleet koko ajan keskeisiä Hölderlinille.¹⁰¹ Empiiriset tiedot palvelevat tässä vain apuna, koska niiden avulla on mahdotonta lähestyä tutkimuksen pääkysymystä, vallankumousta ja kysymystä ajan luonteen muutoksesta Hölderlinillä.

¹⁰⁰ Hölderlin kirjoitti vuorotellen *Hyperion* -romaanin ja *Empedokles* -draamaa, Ranskan vallankumouksen aikaan, vuosina 1797-98. *Hyperionin* tarina perustuu 1770 kreikkalaisten kapinaan Turkkiä vastaan. Myös *Empedokles* on hahmona Ranskan vallankumouksellisten sukua, vaikka tapahtumat sijoittuvat muinaiseen Kreikkaan. (Constantine 1988, 140.)

¹⁰¹ Kuten jo aiemmin todettiin, vallankumouksen teemoihin keskittyvät ennen kaikkea *Hyperion* -romaanin v.1797, *Der Tod des Empedokles* v.1799, sekä myöhäinen *Friedensfeier* -runo v.1802.

1. VALLANKUMOUS JA HÖLDERLIN

Ranskan vallankumouksen syttyessä vuonna 1789 Hölderlin oli 19-vuotias aloitteleva runoilija, joka opiskeli teologiaa Tübingen Stiftissä. Samaan aikaan hän löysi filosofian. Hegelin ja Schellingin seurassa heräsi nimenomaan filosofinen kysymys sitä, mitä tuona aikana oli tapahtumassa.

Poliittisessa mielessä Ranskan vallankumouksen rinnalla Hölderlinille tulivat tärkeiksi myös muualla mahdollistuneet demokraattiset kumoukset. Hän osallistui myöhemmin Jenan yliopiston poliittiseen kuohuntaan, uskoi Sveitsin demokratiaan ja kannatti kumoushankkeita kotiseudullaan Swaabissa. On sanottu, että Hölderlinin poliittinen asenne ei ollut kosmopoliittinen vaan korostetun kansallinen.¹⁰² Tällöin on jääty tarkastelemaan vain hänen ideologista kantaansa empiiristen dokumenttien perusteella, ja on unohtettu Hölderlin filosofina; tällä alueella vallankumouksen mahdollisuuden ehdot ovat kuitenkin universaaleja.

Ranskan vallankumouksen alkaessa kyse ei ollut vain poliittisella tasolla tapahtuvasta uuden valtiomuodon luomisesta. Yhtä paljon oli kyse uuden aikakauden alkamisesta. Tämä näkyi esimerkiksi keskusteluna siitä, olisiko kumouksen myötä ajanlasku aloitettava alusta.

Samalla kyse oli uudesta uskonnosta. Konservatiivisen kirkko -instituution odotettiin kumoutuvan samalla tavalla kuin rojalistisen hierarkian nähtiin kumoutuvan. Tübingen Stiftin opiskeluvuosina Hegelin, Schellingin ja Hölderlinin innostunut uuden ajan odotus kohdistui filosofian lisäksi yhteiskunnallis-uskonnolliseen kumoukseen. Ajatus uudesta kansanuskonnosta jatkoi omalla tavallaan kantilaista subjektin vapauden etiikkaa. Tämän uuden ajan profeetoiksi he lukivat Kantin lisäksi Herakleitoksen, Spinozan ja Rousseauin.

Vaikka tapahtumat Ranskassa vaikuttivat voimakkaasti tähän filosofiaa harrastavaan ystäväpiiriin, silti heidän kumouksellisuudestaan on esitetty hyvinkin erilaisia näkemyksiä. On keskusteltu siitä, missä määrin he olivat punaisia *jakobiineja*. Missä määrin he olivat pelkästään innostuneita aikansa tapahtumista. Vasemmistolainen tulkinta on väittänyt, että 1960-luvulle saakka on peitelty sitä, kuinka monet näistä 1790-luvun idealisteista olivat punaisia. Oikeistolainen kanta on puolestaan painottanut erityisesti Hölderlinin isänmaallisuutta ja *Vaterland* -sanan keskeistä asemaa hänen myöhemmissä lyriikassaan. Toisaalta taas on korostettu sitä, että olisi erehdys redusoida idealistien filosofia ideologiseen kantaan. Tämän näkemyksen mukaan heidän pyrkimyksensä oli varsinaisesti politiikan tuolla puolen. Tutkielmani kannalta on erityisen tärkeä tarkastella oikeistolaiseksi leimatun Heideggerin suhtautumista Hölderlinin käsitykseen vallankumoukses-

¹⁰² Poliittisen vallankumouksen tavoitteet olivat tuolloin yleensäkin kansallisia. (Bertaux 1990,46.)

ta. Kuuluko Heidegger niihin, jotka jättivät huomioimatta Hölderlinin vallankumouksellisen puolen, vai onko Hölderlin Heideggerille jopa fasis-tisen vallankumouksen ääni?

Saksalaisten idealistien kohdalla olisi virhe tehdä ideologinen tulkinta sen suhteen, olisivatko he tämän vuosisadan kommunistien, fasistien tai joi-denkin muiden edeltäjiä. Yleisin ja samalla lattein mahdollisuus on yksioi-koisesti vain rinnastaa idealismi ja epärealistiset toiveet. Tämän ajatuksen mukaan kumouksellisten haaveiden romahtaminen johti Hölderlinillä en-sin filosofiasta runouteen, ja sen myötä yhä pahempaan eristäytymiseen todellisuudesta. Tällöin Hölderlinin kohtalon avulla vahvistetaan käsitystä runoudesta merkityksettömänä haaveiluna. Tätä käsitystä vastaan voidaan asettaa Hölderlinin tapa painottaa poeettisen kielen voimaa, ei pelkästään esteettisenä, vaan todellisuutta muodostavana tekijänä.

TYRANNINMURHA: TEON JA MAHDOLLISUUDEN ERO

Hölderlinin suhteesta vallankumoukselliseen terrorismiin on esitetty monia täysin vastakkaisia käsityksiä. On esitetty, että Hölderlin oli osallinen Württembergin vaaliruhtinaan murhaa suunnittelevaan salaliittoon. Näin siis murha vallankumouksen nimissä ei olisi pelkästään kirjallinen motiivi Hölderlinillä, vaan sillä olisi myös poliittinen taustansa. Toisaalta on esitetty, että hänen tapansa ylistää tyranninmurhaa varhaisissa runoissa oli var-sin yleistä ja ajan lehdistä löydettävää jargonia. Näin Hölderlin käyttäisi tätä motiivia pelkästään fiktiivisessä mielessä.¹⁰³

Tyranninmurhan motiivi perustuu Hölderlinillä Thukydideen kertomuk-seen, jossa ystävykset Harmodios ja Aristogeiton murhaavat Ateenaa ty-rannina hallitsevan Hipparkhoksen. Tübingenin maisterintyössä 1790 Hölderlin viittasi tähän murhaan nimenomaan tekona, joka vapautti kan-san ja aloitti vallankumouksen. Myöhemmin tilalle tulivat *dioskuurit* eli Kastorin ja Polluxin edustama ihanne veljellisestä ystävyyydestä. *Hyperion*-romaanissaan Hölderlin käsittelee enemmän *dioskuurien* ystävyyttä kuin murhaa ystävyys-siteenä.¹⁰⁴

Hyperionin kirjoittamisen aikaan Hölderlinillä oli sydänystävänä Isaac von Sinclair, jonka kanssa hän asui yhdessä Jenassa. Tiedetään, että Sinclair kuului *Schwarzen Brüder* -salaliittoon, ja hän suunnitteli Württembergin vaaliruhtinaan murhaa. Sinclairin suunnitelma kavallettiin poliiseille, ja hänen täytyi paeta Jenasta keväällä 1795. Pian tämän jälkeen myös Höl-derlin pakeni mitään selittämättä kaupungista. Yleensä Hölderlinin paon

¹⁰³ Bertaux 1978, 329.

¹⁰⁴ Hölderlin rinnasti Harmodiuksen ja Agistogiton ystävyys-siteen Hyperionin ja Diotiman väliseen rakkauteen *Hyperion* -romaanissaan. (Hölderlin 1969, 62.)

on katsottu johtuvan mielen järkkymisestä, mutta Pierre Btrauxin mukaan lähtö johtuikin Hölderlinin yhteydestä murhan suunnitteluun.¹⁰⁵

Olisi kuitenkin virhe viitata Hölderlinin runoissa esiintyvään tyranninmurha -motiiviin todistuksena siitä, että hän olisi ollut mukana suunnittelemassa terroritekoa. Silloinhan runoutta pidettäisiin poliittisena reportaa-sina.¹⁰⁶ Toisaalta ongelmaa ei voida ratkaista helposti, pitämällä Hölderlinin nuoruuden runoutta viattoman fiktiivisenä samaan aikaan, kun asuintoveri on terroristi. Hän ei muodosta fiktiivistä kuvaa tyrannin murhasta, vaan viittaa pikemminkin teon mahdollisuuteen. Tätä mahdollisuuksien aluetta ei tule ajatella vain teon temporaalisuuden kannalta eli toiminnan valmisteluna tai kehotuksena. Sisäinen aktiivisuus runouden ja kielen piirissä on Hölderlinillä toisenlaista, sen temporaalisuutta ei voi palauttaa toimintaan.¹⁰⁷ Päinvastoin, kysymys on kuilusta, joka avautuu toiminnan ja kielen välille. Hölderlin viipyy tässä kuilussa: hänelle runouden tehtävä ei ole kehottaa tekoihin, mutta ei myöskään irrottaa tapahtumia vain fiktiiviseksi esitykseksi. Hänen pyrkimystään voi sanoa mahdollisuuksien alueella pysyttelemiseksi, toiminnan lykkäämiseksi ratkaisematta tilannetta toiminnan tai fiktion suuntaan.

Tältä kannalta erityisen tärkeä on Hölderlinin oodi *An Eduard*, koska Eduard oli juuri Isaac von Sinclairin peitenimi. Oodissa käsitellään nimenomaan vallankumouksellista murhaa. Kuitenkin vallankumouksesta puhutaan pelkästään potentiaalisena, sitä ei esitetä lainkaan fiktiivisenä tapahtumana. Kansan vapautuminen tyrannistaan esitetään runossa vain mahdollisuutena ja tekona, jonka aika ei ole vielä. Kielen ja toiminnan välinen jännite ei ratkea kumpaankaan suuntaan. Näin Hölderlinin oodi ei esitä fiktiivistä vallankumousta, mutta ei myöskään raportoi suoraa toimintaa. Kielen ja toiminnan välinen jännitettä *An Eduard*-oodissa on tulkittu kahdella tavalla. Ensin vaikuttaisi, että Szondin tulkinta on oikea, sen mukaan runoilija ilmoittaa seuraavansa sankaria, kun suoran toiminnan aika on tullut¹⁰⁸:

*Und mit Gesange folgt ich, selbst ins
Ende der Tapfern, hinab dem Teuren.*

¹⁰⁵ Btraux 1978, 66 - 67.

¹⁰⁶ Peter Szondi kritisoi Btrauxia virheestä, jossa runous ja yksityinen Hölderlin sekoittuvat. Btraux pyrkii todistamaan Hölderlinin runoissa toistuvan tyranninmurha-motiivin avulla, kuinka Hölderlin olisi tukenut Sinclairin suunnitelmaa murhata vaaliruhtinas. (Szondi 1975, 411.)

¹⁰⁷ Hölderlin kirjoittaa kirjeessään veljelleen tammikuussa 1799, kuinka ulkoinen aktiivisuus on hajottavaa, kun sen vastakohtana on runouden keskittyvä, yhteen kokoava aktiivisuus. (Hölderlin 1969, 890 -891.) Paul de Man tulkinnut tätä kirjeen kohtaa kahtena erilaisena temporaalisuuden muotona, joista ensimmäinen on halua toimintaan ja toinen taas halua toiminnan jatkuvaan lykkäämiseen. (de Man 1984, 27.)

¹⁰⁸ Szondi 1975, 414.

("Ja lauluin seurasin itse/ urhoollisuuden loppuun asti kallista." 11 - 12)¹⁰⁹

Szondi ohittaa runoilijan laulun ja urhoollisen toiminnan eron; vallankumouslaulaja nähdään siinä vain tekojen ylistäjänä. Siksi toinen tulkinta on osuvampi, koska siinä huomioidaan toimivan sankarin ja runoilijan ero. Constantine tulkitsee saman säkeen siten, että sillä hetkellä, jolloin runoilija päättää lauluineen seurata sankaria taisteluun, hän hylkää kielen tekojen vuoksi. Silloin hän ei ole enää hyvä runoilija, vaan seuraa kuolevaa sankaria.¹¹⁰ Tässä parisäkeessä runoilijan ja sankarin ero on tematisoimatta, ero toiminnan ja kielen välillä tulee ratkaisevaksi vasta myöhemmin Hölderlinin teksteissä.

BuW -runoelman VII elegiassa on jo selvä kuilu toimivan sankarin ja ajattelevan runoilijan välillä. Ensin esitetään, kuinka hädän aika kasvattaa "kunnes sankarit ovat kyllin varttuneet malmisissa kehdoissaan" (*Bis dass Helden genug in der ehrenden Wiege gewachsen*, VII 117). Sitten kysytään, miksi runoilija ei voi tehdä mitään: "mitä tehdä sillä aikaa ja sanoa, en tiedä, ja mihin käy runoilija puutteen aikana? (*was zu tun indes und was zu sagen/ Weiss ich nicht und Wozu Dichter in dürftiger Zeit?* VII 121 - 122). On huomattava, että Hölderlin ylistää tässäkin sankareita, vaikka he kehittyvät "kehdoissaan" itsetiedottomasti. Se, mitä sankarit ja tekoihin kykenevät eivät tiedä, on tuon hädän ajan oma luonne, joka paljastuu nimenomaan epä tietoisuutena ja kyvyttömyytenä toimia. Heideggerin mukaan epä tietoisuuteen asettuminen on runoilijan tehtävä, sitä hänen mukaansa Hölderlinin *Wozu Dichter*-kysymys tarkoittaa:

Maailman yön maailmanaikana on koettava maailman perustattomuus (*Abgrund*) ja kestettävä se. Siksi on välttämätöntä, että on niitä, jotka suuntautuvat tähän perustattomuuteen.¹¹¹

Positiivinen toiminta ja sankarilliset teot käyvät mahdottomiksi silloin, kun käydään etsimään teoille varmoja ja oikeita perusteita. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että teot olisivat aina vääriä, pikemminkin ne ovat sattumanvaraisia. Toiminta on mahdollista vain viattoman ja tietämättömän, mutta hädän ajan kasvattaman sankarin maailmassa. Jos runoilijan tehtävä on yhä ylistää sankaria, niin hän seuraa, kuinka tämä käy ihmisten maailman rajan taakse, kuten tragediassa on esitetty.

¹⁰⁹ Hölderlin 1969, 80.

¹¹⁰ David Constantinen mukaan oodi käsittelee runouden ja toiminnan eroa: "The Question of what poetry ought to do in politically pressing times is posed in "*an Eduard*" in a most personal way, as a dilemma of friendship (...) and to the stereotypes of poet and man of action..." (Constantine 1988, 225.)

¹¹¹ "Im Weltalter der Weltnacht muss der Abgrund der Welt erfahren und ausgestanden werden. Dazu ist aber nötig, dass solche sind, die in den Abgrund reichen." (Heidegger 1950, 249.)

KUN KAIKKI VALTA ON HETKESSÄ

Ranskan vallankumous oli ensimmäinen moderni kumous, koska se osoitti, että valta ei ollut jumalan asettamaa. Se osoitti, että monarkian ja vanhan järjestyksen kumoutuminen oli yleensä mahdollista. Siksi myöhemmät vallankumoukset tavallaan toistavat tätä, ensimmäisessä kumouksessa paljastunutta modernia mahdollisuutta. Mutta se, että kumoukset tulivat mahdolliseksi sisälsi samalla destruktiiviset vaaransa. Vallankumoukseen punoutui kaksipuolinen tarina; toisaalta kerrotaan vapaudesta ja toisaalta kerrotaan mielettömästä julmuudesta.

Varhaisromantikoille Dionysos sopi hyvin ilmaisemaan tätä vallankumouksen kaksinaisuutta. Hölderlinin lisäksi Dionysoksesta kirjoittivat tällä tavalla mm. Schelling ja Fr.Schlegel. Dionysoksen varjona seurasi negatiiviseen vapauteen liittyvä mielivalta, kansan hurmio ja lynkkaukset. Toisaalta Dionysoksen onnellisempi puoli ilmaisi vapautta, veljeyttä ja yhteishenkeä. Hölderlin on ilmaissut tämän dionyysisen kaksinaisuuden *die Heimkunft* -elegiassa oksymoronilla *freudigschauende chaos* ("iloisesti kamottava kaaos" r.5).

Ranskan vallankumouksen vaihtoehtona, sen eräänlaisena väkivallattomana muotona Hölderlinin sukupolvi piti Sveitsin tasavallan syntyä. *BuW*-elegian syntyäikoihin *Der Rhein* -hymnissä (1800) Hölderlinin Dionysos oli saanut ranskalaisten piirteiden rinnalle myös sveitsiläisiä piirteitä. Hän tulkitsi siinä Alpeilta alkavaa Rein -virtaa allegorisesti siten, että alas syöksevä vuoriputous oli dionyysisen vapaudenhalun ilmausta. Putouksen raivo löytää sovituksen tultuaan tasangolle. Samalla Hölderlin alkaa puhua vapaudesta toisella tavalla; dionyysinen vapaus vaihtuu roussealaiseseen vapauteen Rein -virta kastelee pellot ja vapaus sovittautuu tasavaltaiseen valtiomuotoon.¹¹²

Kun Hölderlin viittaa vallankumouksen hetkeen, hän ilmaisee sen yleensä Dionysos -allusiona¹¹³. *BuW*-runoelmassa jyrinä ja salama ovat ratkaisevan hetken merkkejä:

wo brichts, allgegenwärtigen Glücks voll
Donnernd aus heiterer Luft über die Augen herein?
("...mistä murtautuu kaikki-nykyinen onni täytenä
esiin jyristen kirkkaasta ilmasta silmille?" IV 63 - 64)

¹¹² Schiller esittää *Der Spaziergang* -runossaan vuodelta 1795 käänteen pois vallankumouksen melskeestä rauhalliseen luontoon. Hölderlinin sukupolvelle se merkitsi selkeää muutosta, runossa kävelyretki vuorille merkitsi rauhaa yhteiskunnan levottomuuden sijaan. Hölderlin puolestaan esittää vuoriston läysin päinvastaisella tavalla *Der Rhein* -runossa: alas syöksevä alppipuro edustaa levotonta ja kumouksellista voimaa. (Bertaux 1978, 323 ja Böschenstein 1989, 16.)

¹¹³ Böschenstein (1989) on tutkinut johdonmukaisesti läpi Hölderlinin tuotannon sitä, kuinka tämä tulkitsee vallankumousta Dionysos -myytin avulla.

Kun jyrinä ja salama sattuvat yhteen ilman hetkenkään viivettä, on välittömän läsnäolon silmänräpäys. Tämä jyrinän ja salaman samanaikaisuus antaa kaiken vallan yhdelle hetkelle, koska ajan siteet menneeseen ja tulevaan ovat silloin poikki. Tuossa hetkessä ei ole kyse pelkästään spontaanista välittömyydestä; sen ilmaisisi pelkkä salaman metafora. Hetkestä tulee ratkaiseva vasta, kun jälkeen päin kuuluva jyrinä kuuluu samalla hetkellä kun salama välhtää. Näin jyrinä, refleksiivisyyden metafora, liittää tuohon ratkaisevaan hetkeen spontaanisuuden lisäksi järjen.

Jyrinän jumala on luonnollisesti Zeus. Hölderlin liittää kreikkalaisen myytin avulla tämän ratkaisevan silmänräpäyksen hetkeen, jolloin Zeus synnyttää salaman iskullaan Dionysoksen. Tilanne, jossa saattaa tapahtua mitä tahansa, merkitsee sitä, että kaikki valta on hetkessä. Vaikka tämä tilanne on luonteeltaan väliaikainen, sen jälkeen ei silti ole paluuta entiseen. Hölderlin viittaa tällaiseen vallankumouksen hetkeen myös esseessään "Das Werden im Vergehen" vuodelta 1789:

Tämä isänmaan tuho tai ylimenovaihe (tietyissä mielessä) tuntuu pysyvän maailman osissa niin, että sekä hetket että asteet, joissa pysyvä hajosi tuntuukin uuden tulemiselta, nuorekkaalta ja mahdolliselta.¹¹⁴

Hölderlin kärjistää ilmaisunsa vastakohtaisiin, mutta samalta perustalta muodostuneisiin termeihin: *Untergang* ja *Übergang*. Ne painottavat sitä, kuinka ratkaisevasta hetkestä käydään joko ylös tai alas. Tuossa sitaatissa Hölderlin painottaa "pysyvän maailman hajoamisella" temporaalista muutosta, jossa pysyvän perustan kadotessa avautuu uudet mahdollisuudet. Kuitenkin kyseessä on mahdollisuuksien avautuminen samalla hetkellä, kun pysyvä perusta katoaa. Siksi tämä vaihe on vaarallinen, kun entiseen ei ole paluuta ja tulevaisuus paljastuu vain mahdollisuutena. Hölderlin sanoo myöhemmin esseessään, kuinka tuossa vaiheessa on kyseessä vallankumouksen henkeen kaikki tai ei mitään: "Tilanne olemisen ja ei-olemisen välissä"¹¹⁵

Tällainen hallitsematon tilanne on luonteeltaan dionyysinen ja saattaa johdattaa paitsi vapauteen, myös mielivaltaisiiin tekoihin. Spontaani väkivalta, kuten Ranskan vallankumouksen jälkeinen kaaos kertoo tällaisesta valloilleen päässeen kaaoksen tuhoavuudesta. Ratkaisuksi tähän vapauden ja tuhoavuuden hallitsemattomaan dilemmaan on esitetty sitä, että 'silmänräpäyksen valta' kuuluisi vain esteettisen kokemuksen alueelle. Esteettisen

¹¹⁴ "Dieser Untergang oder Übergang des Vaterlandes (in diesem Sinne) fühlt sich in den Gliedern der bestehenden Welt so, dass in eben dem Momente und Grade, worin sich das bestehende auflöst, auch das Neueintretende, Jugendliche, Mögliche sich fühlt." (Hölderlin 1969, 642.)

¹¹⁵ "Zustände zwischen Sein und Nichtsein." (Hölderlin 1969, 642.)

alueella tämä spontaanisuus olisi vapauttavaa, mutta vaaratonta. Kun taas hetken mielijohteesta suoritettut teot tulisi torjua irrationaalisina.¹¹⁶

Kuten edellä esitettiin, runouden erottaminen toiminnan alueesta on välttämätöntä. Kuitenkin hallitsemattoman tilanteen tekeminen vaarattomaksi erottamalla esteettinen ja poliittinen herättää heti lukuisan määrän uusia ongelmia. Ensinnäkin hetken merkitys on arvioitavissa rationaalisuus-irrationaalisuus mallin mukaan vasta jälkeensä. Tällaisen hetken luonne on hallitsematon, ja sellaisena se voi johtaa hyvään tai huonoon, kuten Hölderlin sanoi. Vasta se, millaiseksi tuon ratkaisevan hetken seuraukset osoittautuvat, määrittää sen rationaalisuuden tai irrationaalisuuden.

Toinen ongelma, kun yritetään erottaa esteettinen hetken valta poliittisesta, on se, että esteettinen ymmärretään silloin välttämättä vaarattomana ja epätodellisena alueena. Siksi on mielestäni parempi tarkastella kysymystä ratkaisevasta hetkestä toiminnan ja kielen näkökulmista käsin.

HETKIEN ERO TOIMINNAN JA KIELEN TASOLLA

Hölderlinillä 'ratkaiseva hetki' hajoaa sekä toiminnan että kielen suuntaan. Hölderlin välttää yleensäkin kuvailemasta tapahtumia, hetkiä ei kuvailla läsnäolevina. Hänen tekstinsä tavallaan tietävät olevansa kielellinen esitys, ja siksi esimerkiksi vallankumouksesta puhutaan korostetusti joko menneenä tai tulevana tapahtumana. Tällainen jakautuminen on keskeistä sekä *Empedokles*-tragediassa, että *Hyperion*-romaanissa. Empedokleen tarinassa sankarin tuhoutuminen viittaa tulevaisuuteen ja sijoittaa vallankumouksen tulevaisuudeksi. *Hyperionissa* tältä kannalta keskeistä on vallankumouksen muisto. Päähenkilö palauttaa siinä mieleensä kumouksellisen toiminnan vuosia. Nämä kaksi näkökulmaa suhteessa sankarin toimintaan ovat luonnollisesti yhteydessä draaman ja epiikan erilaiseen temporaaliseen luonteeseen. *Hyperionin* epiikka sopii kertomaan menneessä aikamuodossa, kun ratkaisevan toiminnan aika on ohi. Tragedia ei Hölderlinillä esitä kuluvaan nykyhetkeä, vaan tragedian luonteen mukaisesti sankarin kuolemaan sisältyy toive paremmasta tulevaisuudesta. *Empedokleessa* sankarin kuolema projisoi vallankumouksen tulevaisuuteen, yhteisön tavoitteeksi.

Tällainen temporaalinen jakautuminen muistoon ja odotukseen koskee yleensäkin kielen refleksiivistä luonnetta. Kieli ei voi olla välittömästi läsnä

¹¹⁶ Bohrer käyttää ratkaisevasta silmänräpäyksestä luonnehdintaa 'irrationaali'. Siksi hän pyrkii erottamaan kaksi erilaista spontaania hetkeä, esteettisen ja poliittisen, siten että vain estetiikan alueella irrationaalisuus on vaaratonta. (Bohrer 1983,66.) Mielestäni spontaanisuuden arviointi noilla alueilla tulisi erottaa muun kuin 'irrationaalisuuden' perusteella.

toiminnassa, vaan se käsittelee toimintaa välttämättä joko menneenä tai tulevana. Kieli ei voi olla aukottomasti samaa tekojen kanssa. Toki referentiaalinen kieli voi kuvailla, mitä tapahtuu parasta aikaa, mutta tämä kuvailu on silti representaatiota - eli siinä on aina ero tapahtuman itsensä suhteen. Hölderlin on siis *Hyperion*- ja *Empedokles* -teksteissään korostanut tätä eroa. Myöhemmin romantikot, välittömän subjektiivisuuden tavoittelussaan, ovat pyrkineet kätkemään tätä eroa.

Vaikka runoudessa ei ole olennaista referentiaalinen suhde tapahtumiin, silti Hölderlinillä sen aluetta ovat muistaminen ja toivominen. Nuo alueet ovat kielen eikä toiminnan maailmassa. Silloin kun *BuW*-elegian on katsottu olevan pelkästään nostalgian tai uskonnollisen toivon esitys, runoelmaa on luettu vain toiminnan horisontista. Mikäli kielen ja ajattelun aluetta ei huomioda omanlaisena aktiivisuutena, runoelma ei voi kertoa muusta kuin passiivisuudesta.

BuW-runoelmassa ajan mullistuksen motiivi sijoittuu sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen. Paremmasta ajasta puhutaan taivaisten läsnäolona: *der Himmlischen, die sonst da gewesen und die kehren in richtiger Zeit*, ("...taivaisia, jotka kerran olivat täällä ja palaavat oikeaan aikaan". VIII 139 - 140) Tähän verrattuna nykyisyys esitetään väliaikana, jolloin mikään mullistus ei ole mahdollinen.

Ajan mullistus sijoitetaan runoelmassa samanaikaisesti sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen. Ne jopa sekoittuvat siten, että Hölderlin saattaa ylistää muinaista mullistuksen hetkeä, ilon epidemiaa kansassa, aivan kuin se saattaisi tapahtua uudestaan millä hetkellä tahansa: *so riefs und flog von Zunge zu Zunge/ Tausendfach* ("niin kuului huuto ja lensi kieleltä kielelle, tuhansittain," IV 65 - 66). Tämä on mahdollista siksi, että kyse ei ole lineaarisesta historiallisen ajan esityksestä, jonka vastakkaisissa päissä olisi mullistuksen solmukohdat. Menneisyydelle ja tulevaisuudelle on yhteistä ennen kaikkea se, että ne eivät ole nykyisyyttä. Pyrin osoittamaan, että ajan mullistuksen kannalta runoelmassa on lähtökohtana kokemus, että nyt ei ole oikea aika. Tästä lähtökohdasta käsin *BuW*-runoelman menneisyyden nostalgiaa ja tulevaisuuden utopismia tulee ajatella negatiivista kautta. Molemmat ilmaisevat ennen kaikkea sitä, että ajan mullistusta ei voida ajatella läsnäolon termein.

2. AIKAKAUDEN KUMOUKSEN MOTIIVI *BuW*-ELEGIASSA

Kun seuraavassa käsittelen ajan mullistuksen motiiveja *BuW*-elegiassa, tarkastelun kohteena on kolme eri seikkaa saman tapahtuman ilmaisuina: vallankumous, jumalan julkinen ilmestyminen ja aikakauden mullistus. Ne viittaavat kaikki samaan tapahtumaan, jossa keskeisenä tutkielmani kannalta on käsitys ajan luonteen muutoksesta.

Tällaista mullistusta sekä muistellaan että odotetaan *BuW*-elegiassa, mutta sitä ei esitetä läsnäolevana. Voidaan ajatella, että toivon ja muiston välinen liike kielen tasolla pitää yllä jotain sellaista mahdollisuutta, joka ei ole mahdollista vallitsevana aikana. Ajan mullistuksen motiivi asettuu silloin Hölderlinillä kahdella tapaa: sekä odotuksen *ei vielä* että menetyksen *ei enää*-kokemuksena. Tukeudun toisaalta de Maniin, joka käsittelee Hölderlinin temporaalisuuden retoriikkaa nimenomaan odotuksen ja menetyksen muodostamana kokemuksena. Odotus on potentiaalisuutta ja mahdollisuuksia luova strategia. Sen vastakohtaksi asettuu menetyksen temporaalisuus, jota hallitsee ajan tyhjentymisen kokemus.¹¹⁷ Tarkastelen sitä, onko mahdollista sovittaa tämä jännite runoelman analyysissä aiemmin painottamaani tietämättömyyden kokemukseen. Nykyisyys, tilanne joka runoelmassa nimetään tietämättömyydeksi, ilmaistaisiin teesini mukaan tietämättömyytenä juuri siksi, että odotuksen ja menetyksen horisontit sekoittuvat eikä niitä voi erottaa toisistaan.

TÄYDELLISEN LÄSNÄOLON HETKI

*... wo brichts, allgegenwärtigen Glücks voll
Donnernd aus heiterer Luft über die Augen herein?
("... Missä murtautuu kaikki-nykyinen onni täytenä
esiin jyristen kirkkaasta ilmasta silmille". 63-64)*

Yllä oleva parisäe kertoo täydellisen hetken tulemisesta; iskusta (*bricht*), joka tulee taivaalta ja merkitsee täyttä nykyisyyttä ja onnea. Tärkein sana säkeessä on *allgegenwärtig* (kaikki-nykyinen). Sen avaaman horisontin mukaisesti voidaan lukea koko parisäettä.

Kreikkalainen *parousia*, absoluuttinen läsnäolo, on tuon sanan *allegenwärtig* taustalla. Sen merkitys on filosofisesti niin laaja, että pelkkä runon tasolla pysyvä analyysi on riittämätön. Sen mukaisesti on huomattava, että kyseessä on absoluuttiseen läsnäoloon viittaava termi, ei suinkaan läsnäoloa kuvaileva sana. Tämä erottelu on tärkeä, sillä Hölderlin ei runoelmassaan

¹¹⁷ de Man 1984, 28.

kuvaile lainkaan tapahtumana tätä täydellisen läsnäolon hetkeä, eikä ihaile spontaania välittömyyttä.

de Man painottaa, että Hölderlinille läsnäolon käsite merkitsi ratkeamaton-
ta ristiriitaa, jossa täydellinen läsnäolo on mahdollista vain poissaolevan
transsendentin vaikutuksesta.¹¹⁸ Tämä ristiriita on sitä, että mikään ei voi
paljastua tässä ja nyt välittömästi vallitsevaksi ilman transsendenttia mer-
kitsijää. Läsnäolo jää paljastumatta, pimeäksi ja välittymättömäksi ilman
valoa tai jumalallisen kielen liittymistä tuohon läsnäolevaan. Toisin sa-
noen *allgegenwärtig* edellyttää jotain, mikä ei ole koskaan tässä eikä nyt.
Kun yllä olevassa säkeessä sanotaan läsnäolon hetken tulevan taivaalta,
viitataan Zeun jyrinään. Näin ilmaistaan, kuinka transsendentti voima lä-
päisee mykän maailman ja paljastaa sen läsnäolevana.

Temporaaliselta kannalta *allgegenwärtig* voidaan ymmärtää läsnäolon ok-
symoroniksi. Sanan sisäinen ristiriita on ratkeamaton, koska kaikki aika ei
voi olla nyt -hetkessä. Aika on etenevää eikä samanaikaista. Toisaalta tä-
hän ristiriitaan on tarjoutunut kristillisen tradition myötä liiankin helppo
ratkaisu, aika on ilmaistu tilan metaforan avulla. On esimerkiksi ajateltu
taivasta tilana, jossa kaikki aika on nykyisyyttä. Myöhemmin modernisti-
nen estetiikka on kääntänyt aselman maalliseksi ja ilmaissut 'ikuisena
nykyisyytenä' hetkeä, joka on latistunut oksymoronista paradoksiksi. Sil-
loin ikuisuutta ei ajatella temporaalisena terminä, vaan kristillisperäisenä
sanana, joka ajattelee hetkeä tilan metafysiikkaan mukaisena avartumise-
na. Kyseessä on kuitenkin metaforinen harha, jonka mukaan hetki voisi
avartua sisälle päin.

Sana *allgegenwärtig* voidaan tulkita pelkästään temporaalisesti, mikäli se
otetaan käännökseenä *parousiasta*. Kreikkalaisilla ei ollut lainkaan avaruu-
dellisen tilan käsitettä, ja siksi temporaalinen ikuisuus tarkoitti kreikkalai-
sille muutoksessaan ikuista, aina-virtaavaa, eikä pysyvää ajattomuuden
tilaa. Käännökseenä *parousiasta* 'kaikki-nykyisyys' on siis oksymoron, joka
viittaa ajan muuttuvuuteen ja hetkeen samanaikaisesti. Se on ikuisen ny-
kyisyyden synonyymi vain kristillisesti luettuna.

de Manin mukaan Hölderlin poikkeaa täysin myöhemmästä romantiikan
valtavirrasta, jossa tavoiteltiin välitöntä läsnäoloa.¹¹⁹ Romanttisen käsi-
tyksen mukaan 'tässä ja nyt' merkitsi aistien valppautta, spontaania välit-
tömässä luonnossa elämistä. Kuitenkin silloin kun tästä pyrkimyksestä
kirjoitetaan, kuvaaminen ei ole itse sitä välittömyyttä. Siksi romanttinen
pyrkimys välittömyyteen on nostalgista. Toki Hölderlin on nostalginen,

¹¹⁸ de Manin *The Rhetoric of Romanticism*-teoksen käännöksessä Andrej Warminski käyttää termejä "omnipresence" ja "all-presence" (1984, 5 ja 26) termejä kreikkalaisen '*parousian*' synonyymina.

¹¹⁹ de Manin mukaan romanttinen välittömyyden ja todellisuuden oman kielen tavoittelu peitti Hölderlinin kielikeskeisen yrityksen alleen lähes sadaksi vuodeksi. (de Man 1984, 5 - 7.)

mutta toisella tavalla kuin myöhemmät romantikot. Hänelle välitön todellisuus on samalla välittömätön ja mykkä, siksi *allgegenwärtig* vaatii transendentin merkityksen, joka valaisee ja julkistaa maailman läsnäolon. Hölderlinin nostalgia ei ole siis välittömän todellisuuden tavoittelua, vaan nostalgiaa maailman täydelliseen paljastumiseen.¹²⁰

Samalla on huomattava, että *allgegenwärtig* poikkeaa romanttisen lisäksi myös modernistisista illuminaation hetkistä. Esimerkiksi Joycen ja Woolfin epifaniat, todellisuuden luonteen paljastavat välähdykset, esittävät täydellisen läsnäolon hetken, mutta nimenomaan kuvaten henkilön tajunnassa tapahtuvaa näynomaista paljastumista. Modernistinen epifania on ilmesytyksen maallinen representaatio. Tämä ilmestys esitetään henkilön tajunnan kautta ja on siksi sisäiseksi eristynyt. Hölderlinille oli Hegelin tavoin riittämätöntä se, että pelkkä subjektiivisessa itsetietoisuudessa tapahtuva epifanian hetki riittäisi jumalan ilmestykseksi. Hölderlin mukaan jumalaisen läsnäolon luonteeseen kuuluu tuon ilmestyksen hetken julkisuus¹²¹. Siksi *allgegenwärtigs Glück* ei viittaa vain yksilöön, vaan se on myös kaikille. Onni merkitsee tässä yleisen ja sosiaalisen olemisen onnen paljastumista¹²².

Hölderlinin nostalgia on siis toivetta, että kaikki oleva paljastuisi kokonaisuudessaan. Tämä toive on uskonnollinen ja mahdoton; se edellyttää kategorisesti poissaolevan jumalan siunaavaa merkkiä, joka valaisisi läsnäolon. Kuten de Man esittää, tämä kaipuu on halua tilanteeseen, jossa merkki ja sen kohde eivät olisi erillään. Hölderlinin *allgegenwärtig* on siis tilanne, jossa merkitys paljastuisi konkreettisesti läsnäolevana, mikä olisi sama kuin toiveen toteutuma eli kielen muuttuminen tapahtumaksi.

On vielä kysyttävä, mitä yhteyttä *parousialla* on vallankumouksen kanssa, sillä läsnäolon paljastuminen ei viittaa minkään uuden alkamiseen. Se paljastaa läsnäolon eli sen mikä on aina jo ollut.¹²³ Voidaan ajatella, että vapauden ja veljeyden pyrkimykset ovat kätkeytyneenä sosiaaliseen arkipäivään. Vallankumous liittää tuon hetken historiaan, niin että tuota läsnäolon paljastumista ei jouduta ajattelemaan historiattomana autenttisuu-

¹²⁰ "The nostalgia for the object has become a nostalgia for an entity that could never, by its very nature, become a particularized presence." (de Man 1984, 15).

¹²¹ de Manin mukaan Hölderlinillä olemisen läsnäolon paljastumisessa on varsin vähän sisäisyyttä ja huomattavan paljon ulkoisuutta. (de Man 1984, 24.)

¹²² Bohrer erottaa traditionaalisen ja modernin epifanian käsitellessään 'silmänräpäyksen estetiikkaa'. Traditionaalinen epifania on hänen mukaansa symbolinen, itsensä ulkopuolelle viittaava ja yleinen. Moderni epifania merkitsee yhteisyyden katkeamista, yksistyistä hetkeä, vailla suhdetta mihinkään tuon hetken ulkopuolella. (Bohrer 1984,64) Läsnäolon ja poissaolon dilemma suhteessa epifaniaan on hänelle tuntematon, ja siksi Hölderlin jää hänen tarkastelussaan klassistiksi, jolle ilmestys on pelkästään symbolinen ilmaus. Samalla pelkkä ajatuskin läsnäolon sosiaalisuudesta on Bohrerille mahdoton. Hölderlinin käsitys traagisesta hetkestä, siteettömänä hetkenä, on juuri se minkä Bohrer löytää vasta modernismista.

¹²³ de Man 1984, 5.

den hetkenä. *Parousia* mahdollistaa tässä yhteydessä juuri sosiaalisuuden kätkeytyneen luonteen paljastumisen ja liittää sen vallankumoukseen.

VÄLITÖN HYVÄ

*So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es Sorget mit Gaben
Selbst ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.*

("niin on ihmisen laita; kun hyvä on läsnä ja itse jumala huolehtii hänestä lahjoilla, hän ei tunne eikä näe sitä." V87-88)

Tämä V elegian säe puhuu hyvästä (*das Gut*) tavalla, jonka voi rinnastaa Platonin *eudaimonia* -termiin eli onneen, jota kohti sielu pyrkii.¹²⁴ Voidaan sanoa, että vallankumouksen pyrkimys on tämä, eli tehdä hyvä elämä mahdolliseksi. Yllä oleva säe ei kuitenkaan esitä onnea vain tavoittelun kohteena, vaan esittää raamatullisin sanoin läsnäolon paradoksin: kun hyvä on läsnä, ihminen ei tunne sitä. Tätä paradoksia voi tarkastella antiikin ja modernin välisenä muutoksena. Modernina aikana platoniselta hyvän elämän tavoittelulta on pudonnut pohja pois, koska näkymä onneen on sulkeutunut. On siis tarkasteltava kysymystä, kuinka voidaan pyrkiä hyvään elämään, jos ei ole lainkaan käsitystä siitä, mitä onni on.

Tätä kysymystä voidaan tarkastella välittömän läsnäolon ja modernin itse-reflection erona. Ensinnäkin Hölderlin esittää tässä, kuinka välitön onni on mahdollista vain, koska 'itse jumala' huolehtii siitä. Modernille ihmiselle, jolla ei ole näkymää onneen, se voi tulla vain sattumana tai lahjana. Ilmaus *Ein Gott* painottaa sitä, että jumalallisen voi tuntea vain vaikutuksestaan, ei välittömästi itsenään. Säkeiden mukaan siis välitön onni perustuu poissaolevan jumalan vaikutukseen, se on välitöntä vain siksi, että tuonpuoleista vaikutusta ei tunneta. Samalla onni ei voi olla tietoisien pyrkimyksen kohteena, koska jumalat ovat poistuneet ja sulkeneet näkymän tuohon onnen sfääriin. Toisaalta välitön onni on niin välitöntä, ettei sitä voi edes havaita. de Manin mukaan juuri tässä säkeessä tulee ilmi Hölderlinin ontologinen painotus; välitön onni vain vaikuttaa välittömältä, varsinaisesti se muodostuu transsendentaalin vaikutuksesta eli tunnistamattoman jumalan huolenpidosta.¹²⁵ Toisin sanoen onni vaikuttaa välittömältä ja subjektiiviselta vain läsnäolon metafysiikan ehdoilla, kun näkymä poissaolevaan eli jumalten onnen sfääriin on sulkeutunut.

Välillisen ja välittömän onnen jännitteeseen viittaa myös jumalten lahja (*Gabe*). Tämä lahja on välittävä tekijä, jonka myötä poissaoleva jumala vaikuttaa ihmisissä. Virke *es sorget mit Gaben* ("huolehtii hänestä lahjoilla" V 87) ilmaisee, kuinka lahjansa kautta jumala vaikuttaa välillisesti ihmisten

¹²⁴ Platon 1979, 253d.

¹²⁵ de Man 1984, 7.

elämään. Jumala, jota ei tunneta, lahjoittaa jotain faktuaalista ja välitöntä. Näin siis transsendentaalista, kategorisesti aina poissaolevasta käsin tulee onni ja välittömyys mahdolliseksi. Jumalan lahja välittää onnen, antaa sen tulla ihmiselle, mutta poissaolevasta jumalten sfääristä käsin. Heideggerin mukaan myös olemista ja aikaa on ajateltava lahjana, ihmeenä, siihen nähden, että aikaa yleensä ottaen tulee. Hän lukee kirjaimellisesti sanoja *es gibt Sein* ja *es gibt Zeit*; poissaoleva jokin antaa ja lahjoittaa olemista:

Mikäli ajattelemme, kuten tulisi yrittää, olemista läsnäolon merkityksessä ja läsnäolon tulemisena (sallia läsnäolon tulla, *Anwesenlassen* ...) silloin oleminen kuuluu tapahtumaan. Tästä antaminen ja sen lahja saa määrityksensä.¹²⁶

Heideggerin mukaan siis olemista perustavampaa on se, kuinka oleminen tapahtuu, kuinka se annetaan. Olemisen temporaalinen vire määrittyy antamisesta käsin, sen jatkuvassa, mutta huomaamattomassa lahjassa. Heideggerin tarkoituksena on korvata antamisen (*Geben*) ja lahjan (*Gabe*) -termien avulla käsitykset ajasta läsnäolevana suurena ja korostaa ajan tulemista ennen läsnäoloa. Teoriat ajasta, jotka ottavat lähtökohdakseen sen, että nyt-hetki on ajan läsnäoloa, ajautuvat välttämättä itseriittoiseen kehään. Käsitys ajasta nyt-hetken varmana pisteenä muodostaa kehän, jota pitkin edeten menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus seuraavat toisiaan. Mutta kysymättä jää kuinka aika tulee ja asettuu tuohon kehään, ja sitä on Heideggerin mukaan ajateltava vain ulkoa käsin annettuna lahjana.¹²⁷

Hölderlinin viittaus onneen lahjana, jota ei voi havaita, voidaan siis liittää laajempaan yhteyteen; kysymykseen olemisesta kehänä, jonka tuohon kehään nähden ulkoinen virittää ja määrittää. Onni on tällainen olemisen vire (*Stimmung*), joka ei johdu niin sanotusti hyvistä asioista, vaan joka virittää asiat hyväksi.

Ensinnäkin tällainen onnen lahja on huomaamaton, koska se on edellyksetön lahja. Se tulee aivan toisin kuin mitä osataan odottaa ja havaita, koska kyse on jostain muusta kuin odotuksen mukaisesta. Toivottu lahja tulee vastauksena jo asetettuun toiveeseen, eikä siten ole huomaamaton. Pikemminkin kyse on jo annetusta lahjasta, jota ei voinut tarkastella välittömästi, vaan jonka saattaa huomata ja jäljittää vasta jälkeensä.

Toisaalta kysymys on siitä, kuinka onnen tuleminen on ennen läsnäolevaa ja virittää sen. Samalla itse annetuksi tulemisen tapahtumaa ei voi havaita minkäänlaisena kohteena. Raamatullinen ilmaus *kennt und sieht er es nicht*

¹²⁶ "Denken wir jedoch, wie es versucht wurde, Sein im Sinne von Anwesen und Anwesenlassen (...) dann gehört das Sein in das Ereignen. Aus diesem empfangen das Geben und dessen Gabe ihre Bestimmung." (Heidegger 1976, 22.)

¹²⁷ Derrida keskittyy Heideggerin esittämään kysymykseen *ajan annetuksi tulemisesta* ja jatkaa painottamalla, että ainoastaan *lahja*, jota ei voi havaita, voi tulla kehän ja talouden piiriin ulkopuolelta. (Derrida 1995, iv - v.)

("hän ei tunne eikä näe sitä." V 88) viittaa tähän. Onnen tuleminen on lahja, joka ei muodostu havaittavaksi kohteeksi; empiirisen kohteitten tarkastelu kohdistuu sananmukaisesti 'annettuna olevaan'. Toisin sanoen se voi osoittaa vain sen, millaiseksi tuo edeltä käsin vaikuttava tuleminen on jo virittänyt ja määrittänyt kohteet. Onnea on siis ajateltava temporaalisena perusvireenä, joka poissaolevana virittää ja määrää millaisina myös objektit paljastuvat.¹²⁸

Vallankumousta ja ajan mullistusta Hölderlinillä voidaan ajatella tätä taustaa vasten; toisin sanoen kaikki voi muuttua ja jokainen yksittäinen seikka voi virittyä uudella tavalla. Jumalaa ei kuitenkaan voi suoraan nimetä tuoksi olemisen perusvireen muuttajaksi. On pikemminkin ajateltava niin päin, että olemisen historiallisen perusvireen tietoinen muuttaminen on mahdotonta yksinkertaisesti siksi, että jumalan lahjoittamaa olemisen perusvirettä on mahdotonta havaita. Näin jumalan ilmestymiselle voisi antaa toisen nimen; sitä voisi sanoa näkymäksi olennaiseen, avautumaksi, jonka kautta kaikki voi saada toisen vireen.

JUMALAN JULKISEKSI TULEMINEN

Jumalan ilmestyminen merkitsi Hölderlinille vallankumouksen synonyymia, nämä molemmat sisältyvät tuona aikana keskeiseen filosofiseen termiin *Offenbarung*, joka tarkoittaa sekä uskonnollista ilmestystä että yhteiskunnallista julkiseksi tulemistä. Varhaisromantikkojen sukupolvi käsitteli paljon kysymystä ilmestyksestä, jumalan julkiseksi tulemisesta. Heti on huomattava, että tämä ilmestyminen ei tarkoita ylimaallisen kohteen eli jumala-hahmon paljastumista, vaan pikemminkin sitä että näkymä olemassaoloon paljastuu uudella tavalla. Varhaisromantikot yhdistivät mielellään myytin Kristuksen paluusta poliittis-uskonnolliseen vallankumoukseen. Tämä poliittisen ja uskonnollisen julkiseksi tulemisen rinnastaminen merkitsi sitä, että he eivät ajatelleet vallankumousta pelkästään läsnäolevan yhteiskunnan termein (poliittisesti), vaan saamalla yhteiskunnalliseen nähden transsendentaalina mullistuksena (uskonnollisesti).¹²⁹

Hegel ja Hölderlin ajattelivat Tübingenin aikana, että vallankumous on nimenomaan vapauden ja veljeyden julkiseksi tulemistä. Sitä ennen on syntynyt kuitenkin mahdollisuus vapauteen ja veljeyteen, mutta ne pysyvät kätkeytyneenä, kunnes aika on kypsä. Esimerkiksi nuori Hegel puhui 'kansanuskonnosta' julkisena kumouksena, jossa subjektiivinen ja sisäinen

¹²⁸ Edellä Symposium -luvussa on käsitelty Heideggerin analyysia siitä, kuinka todellisuus saa vireensä. Vastaus kysymykseen, mistä objekti saa objektiivisuutensa ja kuinka todellisuus määrittyy, perustuu Heideggerille *Stimmung* -sanan paronomaaliselle. *Stimmung* kattaa vireen kaikki muodot aina tunnelmasta ja sävystä mitä tarkimpaan objektiin.

¹²⁹ Frank 1982, 227.

vakaumus kääntyisi julkiseksi ja muuttaisi siten maailman.¹³⁰ Näistä ajoista lähtien jumalan ilmestyminen merkitsi Hölderlinille nimenomaan kätkeytyneen eli *esoteerisen* mysteerin muuttumista *eksoteeriseksi* jumalan julkiseksi tulemiseksi.¹³¹

Romanttinen subjektivismi jatkoi toiseen suuntaan korostaen kristillistä sisäisyyttä. Sen mukaan oleminen voi olla täydellistä vain sisäisenä kokemuksena. Hölderlin ei ajatellut niinkään kristillistä kuin kreikkalaista jumalan ilmestymistä vallankumouksen aiheuttajana. Kreikkalainen *prophane theos* tuli hänelle keskeiseksi. Se viittaa julkisempaan ja maallisempaan jumalan ilmestymiseen, kuin kristillinen versionsa¹³². Hölderlinin tulkitsena tuo ilmaus tarkoitti paitsi ilmestymistä, myös jumalan julkiseksi tuleamista profaanin keskellä. Jumalan ilmestyminen olisi näin vallankumouksen hetki, jossa jumalan tuleminen profaaniin arkeen merkitsi kansanjuhlan alkua. Ja kun sosiaaliset hierarkiat katoaisivat tämän ilmestyksen myötä, samalla avautuisi mahdollisuus perustaa uudet vapauteen ja veljeyteen pohjautuvat suhteet ihmisten kesken. Hölderlin käänsi Zeun ilmestymiseen viittaavan ilmauksen *Antigonen* viimeisestä kuorolaulusta seuraavasti:

Sohn, Zeus Geburt! Werd offenbar!
("Poika, Zeuksesta syntynyt! Tule julki!" r.37-38)¹³³.

Hölderlin siirsi tässä kreikkalaiset sanat aivan myyttiseen sanastoon; hän tulkitsi Sofokleen ilmaisun jumalan julkiseksi tulemisesta viittaamalla Zeun pojan, Dionysoksen syntymään. Toisin sanoen ilmestyksen hetki on Hölderlinille samalla dionyysisen kumouksen hetki. Böschensteinin mukaan *Antigone*-käännöksessään Hölderlin ei tehnyt eroa Zeun ja Apollon välille, vaan ajatteli niitä molempia paljastumisen, ilmi tulemisen ja julkisuuden jumalina: Zeun salamat ja Apollon auringonsäteet rinnastuivat.¹³⁴ Molemmilla tavoilla säteiden metafora kertoo poissaolevan jumalallisen tunkeutumisesta maailmaan. Samalla tähän Hölderlinin käännökseen punoutuu apollonis-dionyysinen jännite: olemukseltaan aina (dionyysisesti) kätkeytyvä läsnäolo, paljastuu (apollonisesti) täysin julkisena.

Vallankumouksen ja jumalan ilmestyksen rinnastus voidaan nähdä tapana käsitellä aikakauden muutosta. Empiirisin termein ilmaistaan yhteiskunnallista vallankumousta, mutta jumalaan viittaavat termit tulkitsevat tuota muutosta myös transsendentaalina vaikutuksena. Muutoksen hetkessä kategorisesti poissaoleva, eli jumala, antaa maailmalle uuden perusvireen. Hölderlin sanoi tällaista ajan mullistusta rajuilmaksi: "...niin vaikuttaa

¹³⁰ Kotkavirta 1993, 72.

¹³¹ Frank 1982, 251.

¹³² Böschenstein 1989, 55.

¹³³ Hölderlin 1968, 776. Ks. *Antigone* 1149 "Zeun poika ja vesa, näyttäydy" suom. Elina Vaara.

¹³⁴ Böschenstein 1989, 55.

maallisen asemasta taivaallinen tuli"¹³⁵. Aikakauden muuttuessa historiallista olemista määrittävän temporaalisen vireen muuttuminen muuttaa kaiken muunkin. Kyse ei ole lainkaan konkreettisista yksityiskohdista lähtevästä maailman muuttumisesta, vaan silloin tapahtuu jotain empiirisesti mahdottomana pidettyä. Ajallista virettä, joka määrittää kohteet ennen niiden empiiristä ilmenemistä, ei voi asettaa empiirisen tarkastelun kohteeksi. Aikakauden kumous viittaa kokonaisuuden virittymiseen uudella tapaa, ei yksityiskohtien kautta rakentuviin parannuksiin. Kun ajatellaan, että yksityiskohdat saavat luonteensa kokonaisuuden kautta, joudutaan kysymään; mistä kokonaisuus sitten saa luonteensa. Näin kokonaisvaltaisen kumouksen aspekti edellyttää kokonaisuuden ulkopuolista, poissaolevana vaikuttavaa agenttia tuossa muutoksessa. Transsendentaalin muutoksen myötä itse olemassaolo voi saada uudenlaisen määrityksen muutaen siten myös elämän käytännön.

Rajuilma (*Gewitter*) eli 'taivaallisen tulen maallinen vaikutus' rinnastuu Hölderlinillä vallankumoukseen. Rajuilmaa ei kuitenkaan voi suoraan pitää vallankumouksen metaforana, joka ilmaisisi luonnonmullistusta ihmisten keskuudessa. De Manin mukaan Hölderliniä luettaessa on vältettävä rajuilma -metaforan palauttamista pelkäksi viittaukseksi Ranskan vallankumoukseen. Maailma, josta Hölderlin puhuu, ei ole redusoitavissa empiiriselle tasolle, sillä hän kysyy mistä käsin kumous tulee yhteiskuntaan. Toisaalta Hölderlin ei viittaa pelkästään jumalaankaan; tällaisen suoran viittauksen sijaan hän muodostaa useiden seikkojen muodostaman suhteiston. Sen mukaan rajuilma, vallankumous, aggressiivisuus ja Dionysos määrittävät kaikki toisiaan. De Man painottaa, että kysymys ei ole kollaa-sista, jossa yhdistellään vapaasti eri elementtejä. Kysymys on ontologisesta tavasta ilmaista maailma, toistensa metaforiksi asettuvien seikkojen avulla. Rajuilma, vallankumous, aggressiivisuus ja Dionysoksen syntymä ovat siis suhteisto, jossa luonto, yhteiskunta, ihmiset ja jumalat ovat toistensa metaforia.¹³⁶

Myös *BuW*-elegiasta on löydettävissä tämä Hölderlinin poeettinen tapa muodostaa eräänlaista kumouksen ontologiaa toisiinsa viittaavien metaforien avulla. Runoelmassa viitataan paitsi rajuilmaan ja Dionysoksen syntymään, myös kansanjuhlaan (IV 67 - 68) ja jumalan kasvojen näyttäytymisi-

¹³⁵ "... so ein himmlisches Feuer statt irdischem wirkt." (Hölderlin 1968, 644.)

¹³⁶ de Man käsittelee metaforisia suhteita vallankumouksen, rajuilman ja Dionysoksen kesken Hölderlinin *Wie wenn am Feiertage...* -runossa:

"The point, however, is not that the thunderstorm works here as a metaphor for a historical event, but that both the literal thunderstorm and the historical turmoil are treated, on the same level, as manifestations of an entity that contains and transcends them." (de Man 1993, 62.)

Sanalla 'suhteisto' viitaan Hölderlinin luonnehdintaan maailmasta elementtien suhteistona, Heidegger käytti siitä sanaa *Gewiert*. Heidegger viittasi sillä maan, taivaan, kuolevaisien ja jumalten suhteistoon; jokainen osa saa siinä merkityksensä toisten kautta. Tarkastelematta jää, missä suhteessa Heideggerin *Gewiert* on tässä esitettyyn rajuilmaan, vallankumoukseen ja Dionysokseen toisten toistensa metaforina.

seen (V 83 - 84). Rajuilmaan viittaava kumouksen merkki on synesteettinen viittaus Zeun jyrinään kirkkaalla taivaalla:

Donnernd aus heiterer Luft über die Augen hinein
 ("jyristen kirkkaasta ilmasta silmille" IV 64).

Jyrinä ei tässä ole pelkkä rajuilman metafora, jossa luonnosta tutun ilmiön avulla kuvattaisiin kumouksen hetkeä. Tuo ilmiö on ennen näkemätön, kuulon ja näköaistin sekoittava tapahtuma, jolloin se, mikä on vaikuttanut selkeältä taivaalta, repeäkin verhona kahtia ja avautuu valona. Samalla jyrinä julkistaa ratkaisevan hetken; Zeun jyrinä, joka vavahduttaessaan koko maailmaa paljastaa kaikille, että kumouksen hetki on 'nyt'.

Tämä sama metafora ilmaisee myös *esoteerisen* paljastumisen *eksoteeriseksi*, kun tuota ilmaisua tarkastellaan mysteerin näkökulmasta. Mysteeri -sanana etymologia, salaisuuden vaalimisen kulttiin viittaavana perustuu kreikan *muein* -sanaan, joka tarkoittaa silmien tai korvien sulkemista.

Yllä olevassa säkeessä jyrinä ja kirkastuminen viittaavat hetkeen, jolloin silmien ja korvien sulkemisen aika on ohi. Koko *BuW*-runoelman loppusäkeissä silmien avautumisen motiivi huipentuu metaforaan, joka yhdistää valaistumisen ja jälleen näkemisen: *dem Licht tauet ihr Auge noch auf*. ("valo sulattaa vielä sen silmät" IX 158) Kuten yleisesittelyssä sanottiin, kirjaimellisesti tuo ilmaus tarkoittaa, kuinka totuuden avautuminen sulattaa (*tauen*) silmät. Toisaalta silmien sulaminen on kyyneltyymisen metafora, ja se viittaa silloin rakkaiden kasvojen jälleennäkemisen herättämään iloon.

Edellinen säe ilmaisi jumalallista totuuden avautumista siten, että tuo avautuminen ilmaistiin suhteena silmiin. Yhteiskunnallisella tasolla leviävä vallankumous ilmaistaan viittauksena ilon epidemiaan puheen ja kielen tasolla. IV elegiassa vallankumouksen sanotaan leviävän kansan joukossa suusta suuhun:

... so riefs und flog von Zunge zu Zunge
 ("niin kuului huuto ja lensi kieleltä kielelle" IV 65-66)

Jumalan ilmestyksen tulee tässä ilmi ihmisten kannalta ilosanomana, joka tarttuu kansaan välittömänä ja hallitsemattomana. Mutta pelkän sosiaalisen tason lisäksi noissa säkeissä on myös alluusio myyttiseen Dionysoksen vaikutukseen. Kreikan sanan *epidemia* eräs merkitys on dionyysisen hallitsemattomuuden tarttuminen kansaan. Tällaista tartuntaa ei voi ennakoita, se on ajan kontrollin kannalta ennakoimaton. Temporaalisessa mielessä epidemia viittaa poikkeus -aikaan, se on arjen rikkovaa aikaa, joka tulee kalenterin ja hallinnollisesti säädeltyjen juhla-aikojen ulkopuolelta.¹³⁷

¹³⁷ Detienne 1989, 5.

Suusta suuhun tarttuva ilosanoma kiteyttää sen, kuinka Hölderlin pitää transsendentaalin ilmestyksen ja yhteiskunnallisen julkisuuden yhdessä. Huudahdus *Vater Äther!* ("Isä Eetteri!" IV 64) ilmaisee sekä jumalallisen ilmestyksen, että julkisen tapahtuman hetken ja se leviää sosiaalisen maailman piirissä. Samalla kun tuo huudahdus nimeää ratkaisevan hetken, se viittaa jumalaan. Samalla se on ilosanoma, joka leviää ihmisten keskuudessa ja virittää kansanjuhlan eli muuttaa ajan vireen juhla-ajaksi.

3. KIELI TOIMINNASTA VAPAANA ALUEENA

Hölderlin ei siis puhu välittömästä ja spontaanista nykyhetkestä siten, kuin myöhemmät romantikot. Kysymys on ennen kaikkea kielen ja tapahtuman välisestä kuilusta. Tämä tulee esille ennen kaikkea hänen käsityksessään välittömän toiminnan luonteesta. Hölderlinille tapahtuman ymmärtäminen merkitsee aina refleksiivistä, jälkeen päin tapahtuvaa ajattelua ja muistamista. Tämä ymmärtäminen muodostuu negatiivisesti; se on joko väärin tekojen tai kohtalokkaan toimimattomuuden ajattelemisesta. *BuW*-runoelmassa painottuu ennen kaikkea toiminnan lykkäämisen dilemma, joka vaihtelee mahdollisuuksien menettämisen kokemuksesta pelkkään odottamiseen ja tulevien mahdollisuuksien valmisteluun.

Hölderlinille kysymys välittömistä teoista ja niiden suhteesta kieleen kiteytyy parhaiten tragediassa. Sankari muuttuu hyvistä teoistaan huolimatta ennen pitkää uhriksi. *Hamartian* lain mukaan jokainen tekee ennen pitkää ratkaisevan erehdyksen ja muuttuu sen vuoksi uhriksi. Samalla tragediassa tapahtuu jotain, mikä ei jää pelkälle toiminnan tasolle - sankarin kohtalo ei unohdu, vaan siitä tulee merkki muulle yhteisölle. Näin toiminta muuttuu kielen tasolla vaalittavaksi käsitykseksi inhimillisestä rajasta, kun sankari on paljastanut tuon rajan joutumalla sen yli. Kuitenkin juuri tuolla samalla rajalla on myös yhteisön uudistumisen mahdollisuudet ja tuhoon johtavan toiminnan sijaan niitä voidaan vaalia kielen piirissä.

SANKARIN TUHOUTUMINEN JA YHTEISÖ

Yhteisöllisyyden mahdollisuudet ja traaginen uhri liittyvät yhteen ennen kaikkea Dionysoksen figurissa. Varhaisromantiikan sukupolvelle Dionysos oli ennenkaikkea *Gemeinschaftsgott*, jonka vaikutuksesta ihmiset joutuvat yhteishengen valtaan. Mutta tämän yhteishengen varjona seuraa myytit Dionysoksen vaatimista spontaaneista uhreista. Joku vain joutuu spontaanin teloituksen kohteeksi, ja näin sattumanvaraisesta uhrista tulee välittömän toiminnan merkki. Tämän kysymyksen suhteen ei kuitenkaan tarvitse jäädä vain varoittamaan joukon hurmasta, jossa yhteishenkeä tulee pelätä lumona, joka kätkee varjoonsa sokean mielivallan. Toisaalta kyse ei ole myöskään vitalistisen yhteishengen ja spontaanin toiminnan ylistyksestä. Nämä vastakkaisilta vaikuttavat näkemykset ohittavat kielen merkityksen ja edustavat käsitystä, jonka mukaan vain toiminta ja teot ovat ratkaisevia.

Peter Szondi tulkitsee uhrin dialektiikkaa Hölderlinin *Empedokles*-tragediassa rituaalina, jossa yhteisöllinen ajan tuottamisen tapa uudistuu. Hänen mukaansa Hölderlinin toteamus, että Empedokles on *ein offer*

seiner Zeit ("aikansa uhri")¹³⁸ on tulkittava kirjaimellisesti. Sankari on silloin ajan muodostamisen uhri, "jonka poismeno mahdollistaa siinä samassa jonkin tulemisen".¹³⁹ Hölderlinin ajatus liittyy varhaisromantiikan aikaan keskeiseen kysymykseen mikä on sankarin vaikutus historiallisissa muutoksissa.

Traagisen sankarin suuruus ei ole siinä, että hän subjektiivisilla teoillaan synnyttäisi uuden ajan. Hölderlinille sankari on oman historiallisen tilanteensa uhri. Hakeutuessaan äärimmäisiin tekoihin hän on sokea ja tulee sattumalta paljastaneeksi ne rajat, joita ei tunneta, mutta joita ei saanut loukata. Traaginen sankari ei siis mullista omaa aikaansa suoraan tekojensa seurauksena, vaan erehdyksensä ja virheensä kautta. Välittömän toiminnan maailma ei kuitenkaan tunne tällaista erehdyksen käänteen tekevää vaikutusta, se tulee mahdolliseksi vain kielen ja ajattelun passiivisena pidetyltä alueelta käsin.

Ajatus, jonka mukaan uhri perustaa tulevaisuuden ei siis ole mahdollinen ennen kuin se siirretään kielen ja refleksion alueelle. Vitaalinen toiminta ei sinänsä uudista mitään. Kielen osuus on keskeinen kysyttäessä kuinka aika voisi muuttua. Mutta kielen osuus voidaan edelleen ajatella kapeasti vain viittaamassa tapahtumiin ja tekoihin oikeassa maailmassa.

Prosessia, jossa sankari muuttuu uhriksi, voidaan tarkastella siirtymänä toiminnasta kieleen. Hetkellä, jolloin sankari muuttuu uhriksi eli tapahtumien traagisessa käännekohdassa, välittömän toiminnan ja kielen välinen ero dramatisoituu. Tässä hetkessä se, mitä uhrille tapahtuu kuuluu vain hänelle itselleen. Uhrille tuo hetki on niin välitön, että se ei voi edes välittyä muille, ja näin hän joutuu myös erilleen yhteisöstään. Vasta tämän tapahtuman jälkeen sankarin tuhosta tulee merkittävä tapahtuma, joka voidaan ymmärtää ja tulkita. Näin taistelu sortoa vastaan muuttuu viittaukseksi mahdollisuuteen vapautua sorrosta, ja sankarin kohtalo kääntyy uudistamaan sosiaalisten mahdollisuuksien aluetta.

Hölderlinin aikana keskusteltiin ennen kaikkea Sokrateesta ja Kristuksesta erilaisina sankari -hahmoina¹⁴⁰. Sokrateen kuolema merkitsi ateenalaisille eettistä vaatimusta, joka sysäsi koko yhteisön uuteen aikaan. Samanlaisesta uhrista on luonnollisesti kyse Kristuksen kuolemassa, jonka kautta hän antoi uudenlaisen ajan kristittyjen yhteisölle. Molemmissa on kysymys merkin kautta tapahtuvasta mullistuksesta; sankarin tuhon negatiivinen tapahtuma muuttuu kielen tasolla toisenlaiseksi.

¹³⁸ Hölderlin 1969 178. Esseessään "Der Tod des Empedokles" Hölderlin käsittelee sitä kuinka sankarin kohtalo paljastaa historiallisen tilanteen ja avaa samalla näkymän uuteen ja mahdolliseen aikaan.

¹³⁹ "...dessen Vergehen indessen ein Werden ermöglicht". (Szondi 1978, 162.)

¹⁴⁰ Esimerkiksi Hegel käsitteli v. 1795 *Leben Jesu* -teoksessaan Jeesusta moraalisisena opettajana eikä niinkään jumalhahmuna. (Kotkavirta 1993, 80.)

Näin siis uhrin kautta yhteisö temporalisoituu ja yhteisöllisen ajan luonteessa tapahtuu muutos. Szondin mukaan tämä Hölderlinin käsitys vaikuttanut ennenkaikkea Walter Benjaminin tapaan tarkastella uhrin hetkeä tragediassa. Tämä ratkaiseva hetki on kielen ja toiminnan rajalla. Benjamin tarkasteli sitä, kuinka traaginen sankari kuuluu yhteisönsä vain niin kauan, kun hänellä on puhekyky. Mutta silloin kun sankari, traagisen käänteen seurauksena jää vaille kieltä, hänen osansa on pelkkä toiminta ja kuolema. Sankarin mykkä hahmo ilmaisee yhteisölle muutoksen; hän on uhri ja kuolemansa edessä täydellisesti eristynyt.¹⁴¹ Tällä tavalla käy esimerkiksi Antigoneelle. Samalla kun hän joutuu lain ja yhteisön ulkopuolelle, hänestä tulee uhri. Tässä hetkessä Antigoneelta on viety kieli, kokemus jää ilmaisemattomaksi: hän on *mehr Seele als Sprache* ("enemmän sielua kuin kieltä"), kuten Hölderlin kirjoittaa¹⁴².

BuW-elegiassa ei esitetä tällaista tragedian kautta tapahtuvaa ajan uudistumista. Mutta tämän negatiivisen prosessin merkit löytyvät toista kautta. Tarkastellessaan traagista sankaria Hölderlin kehittää ajatusta, jonka mukaan olennainen yhteisöllisyydestä ei voi paljastua positiivisesti. Mikään alkuperäinen ei voi paljastua suoraan, herooisena saavutuksena, vaan päin vastoin, heikkoutensa kautta.¹⁴³ Yhteisö ei voi tulla lainkaan esille välittömänä, mutta kun sankari joutuu ihmisten maailman tuolle puolelle, tuo alkuperä paljastuu negatiivista kautta.

Traagisen sankarin kautta tulee esille yhteisön ja kuoleman välinen suhde, sen kautta paljastuu, että autenttinen yhteisö on kuolevaisten yhteisö. Kuolema määrittää yhteisön ulkopuolelta käsin, mutta enemmän kuin vain osoittamalla sosiaalisen turvan tarve. Kuolleitten maailma uhkaa myös yksittäistä tapausta; samoin kuin sankaria, myös muita odottaa joutuminen elävien piiriin ulkopuolelle.¹⁴⁴

BuW-elegiassa ei ole tragedian piirteitä, ja näyttäisi, että siinä viitataan yhteisöön korostaen pikemminkin elämää, kuin kuoleman rajaa:

¹⁴¹ Szondi painottaa sitä, kuinka Benjaminin *Ursprung des deutschen Trauerspiels* -teoksessa tragedia ja murhenäytelmä eroavat toisistaan. Tragediassa perustavaa on erilleen joutuneen uhrin mykkyys toisin kuin murhenäytelmässä. (Szondi 1978, 201 - 202.)

¹⁴² Hölderlin 1969, 785.

¹⁴³ Szondin mukaan Hölderlin ymmärtää taiteen merkityksen negatiivisena prosessina. Yhteisöllisyys paljastuu heikkouden kautta (Szondi 1978, 168).

¹⁴⁴ Tässä mielessä tragedia ei kerro kadotetusta yhteisyydestä, vaan kuoleman kautta määrittävästä yhteisön tarpeesta. Tätä kautta voidaan lähestyä niinkin radikaalia väitettä, kuin että yhteisö ei perustu niinkään toiminnalle ja teoille, kuin kuoleman pelolle. Jan-Luc Nancy, joka tuntee Hölderlinin tragedia-käsityksen, puhuu kuolevaisten yhteisöstä ja äärellisyyden jakamisesta. Porttikivi esittelee Nancy'n käsitystä yhteisöstä seuraavasti: "Yhteisö ei voi rakentua työn tai toiminnan alueella. Sitä ei tuoteta vaan se koetaan. Yhteisö on äärellisyyden kokemus, joka tekee ihmisestä singulaarisen. Yhteisöllisyys kuuluu sen alueelle, mikä vetäytyy pois toiminnasta..." (Janne Porttikivi 1996, 21).

...es ertrug keinen das Leben allein;
Ausgeteilet erfreut solch Gut und getauschet...
 ("...ei kukaan kantanut elämää yksin;
 sellainen hyvä ilahduttaa jaettuna ja vaihdettuna..." IV 66 -67)

Tämän IV elegian säe kuuluu vaiheeseen, jossa käsitellään jumalan ilmes-
 tymisen hetkeä, sosiaalisen ilon ja kansanjuhlan syntyä. Kuten yleiskatsa-
 uksessa esitettiin, tämä säe viittaa runsauteen ja yhteisöön, joka syntyy
 elämän runsauden jakamisesta. Toisin sanoen, tuo olemisen paljastues-
 saan rajattomana ja ylivirtaavana runsautena luo paratiisillisen yhteisön.
 Manfred Frankin mukaan tuo säe viittaa uskonnollisen yhteisön syntyyn,
 koska sen perustana ei ole työ vaan olemassaolon runsaus.¹⁴⁵

Tätä kohtaa voi lukea myös kommentiksi romanttista subjektivismia, ja
 subjektiivisen elämyksen itseriittoisuutta vastaan. Kun säkeessä ilmaistaan
 elämän olevan kestäväntöntä yksin, siinä viitataan juuri omakohtaisen
 elämän sisäiseen pakkoon jakaa olemisen kokonaisuus. Vailla suhdetta
 muihin, ja siten vailla suhdetta olemisen yhteisyyteen, yksilö ei löydä
 mahdollisuutta jakaa lähes kohtuutonta omakohtaisuuttaan.¹⁴⁶ Tämä aja-
 tus ei ole kaukana käsityksestä kuolevaisten yhteisöstä, koska juuri kuole-
 vaisuuden horisonttia vasten elämä on yksilölle aina enemmän kuin hän
 voi kantaa.

Tämän perusteella voidaan sanoa, että käsitys yhteisöstä on yksinkertai-
 simmassa muodossaan Hölderlinillä jo ilmaisussa *jeden und allen*, jokainen
 ja kaikki. Sanapari, joka liittää yhteen yksittäisen ihmisen ja toiset, toistuu
 eri muodoissaan *BuW*-elegiassa (III 45 ja IX 154). Tuo sanapari ilmaisee toi-
 saalta toivetta subjektiivisuuden ylittämistä, ja olemisen jakamisesta
 kaikkien kanssa. Samalla *jeden*-sanana painotus korostaa sitä, että kullakin
 on oma osansa. Toisaalta noiden sanojen välinen sidos on jatkuvasti ha-
 joamaisillaan, ja näin yksittäinen ihminen uhkaa koko ajan joutua traagi-
 seen eristyneisyyteen.

SANKARUUDEN AJAN JÄLKEEN

Varhaisromantiikan sukupolvelle Ranskan vallankumous ei merkinnyt
 pelkkää poliittisten tekojen vaatimusta. Ennen kaikkea vallankumousvuo-

¹⁴⁵ Frankin mukaan tämä Hölderlinin säe allusoi Schleiermacherin *Über die Religion* (1799)
 teoksessa esitettyyn ajatukseen uskonnosta työstä riippumattoman eli henkisen yhteisön
 muotona. (Frank 1982, 272 - 273.)

¹⁴⁶ László Földényin mukaan äärimmäisen subjektiivisen vapauden myötä romantikoilla
 oli entistä enemmän 'sanoin kuvaamattomia' elämyksiä, toisin sanoen juuri sellaisia elä-
 myksiä, joita he eivät kyenneet jakamaan. (Földényi 1988, 220.)

sien jälkeisessä tilanteessa heräsi kysymys toiminnan ja ajattelun välisestä erosta.

de Manin mukaan Hölderlin on Ranskan vallankumouksen henkisistä kasvateista harvoja runoilijoita, joka välttää helpot ratkaisut toiminnan ja ajattelun välisen ristiriidan suhteen. Hölderlinin painottaa monin tavoin sitä, että kukaan ei voi tuntea omaa aikaansa. Ensinnäkin sankarin toiminta on sokeaa, eikä hän voi tietää tekojensa seurauksia, toisaalta runoilija, joka on toiminnan ulkopuolella ja vain kielen piirissä, ei voi tietää mitä nykyiset tapahtumat merkitsevät. Edelliset eivät hallitse tekojaan, jälkimmäiset eivät ymmärrä mitä puhuvat; de Man tulkitsee tämän Hölderlinin käsittelemän ristiriidan seuraavalla tavalla:

Siinä missä toiminnan miehille jumalat osoittavat ("zeigen"), runoilijoille ne ovat merkki ("ein Zeichen").¹⁴⁷

de Man käyttää tässä Hölderlinin ilmaisutapaa erottaakseen ne, jotka toimivat niistä, jotka ovat kielen piirissä. Sankareille jumalat osoittavat, mitä tehdä, mutta samalla sankarit ovat tietämättömiä jumalten välineitä; niiden kautta jumalat osoittavat ihmisille kohtalonsa. Tämä jumalien osoittaminen ei tarkoita sitä, että sankareiden teot olisivat oikeita - ne ovat vaistomaisia, kohtalokkaita ja historiallisesti merkitseviä. Sankari on sokea tekojensa suhteen; hän ei itse tunne tekojensa seurauksia, erehdyksiään ja kohtalonsa. Sankarin kuolema on myyttinen ilmaus siitä, että hän on jumalten välikappale ja merkki, joka tuhoutuessaan jää viittaamaan siihen mihin sankari pyrki.

Näin, jos ajattelemme, että jumalilla on totuus, niin sankarin ja runoilijan ero on sokean toiminnan ja lamauttavan tietämättömyyden välinen ero. Hölderlinin mukaan traagiselle sankarille merkissä ei ole mitään mieltä, koska hänelle on olemassa vain tekojen vaikutukset ja välitön toiminta.¹⁴⁸

Tekojen alueella siis merkitys ei ole läsnä välittömästi teon hetkessä. Tätä taustaa vasten voidaan ajatella myös mottoa "vapaus tai kuolema!". Se viittaa sankarin tehtävään vallankumouksen aikana. Sankari kantaa itsessään näiden kahden sana välisen jännitteen loppuun asti: kuollessaan hänestä tulee merkki, joka jää viittaamaan vapauteen. Samalla sankari ei koskaan saa itselleen sitä maailmaa, jossa toimii. On paradoksi, että kun sankari kuollessaan muuttuu merkiksi, hänen loppunsa viittaa siihen välittömään elämään ja vapauteen, joka samalla katoaa häneltä.

¹⁴⁷ "Whereas for the men of action, the gods signify ("zeigen"), for the poets they are a sign ("ein Zeichen")." (de Man 1987, 30.)

¹⁴⁸ Peter Szondin mukaan Hölderlinillä sankari on luontoa ja välittömyytensä ja uhri. Hänen mukaansa sankarin välittömyyden ja runoilijan kielen välinen ero Hölderlinillä on eräs versio luonnon ja kulttuurin välisestä erosta. (Szondi 1978, 162.)

Samalla kun sankarista tulee jumalten merkki, tapahtuu myös siirtymä kielen alueelle. Klassinen ajatus runoilijan tehtävästä jumalten merkkien tulkitsijana ilmaisee kielellisen suhteen sankareiden tekoihin. Runoilijan tehtävä ei ole oikeuttaa sankarin toimintaa, löytää sille jumalallinen merkitys tai edes osoittaa sankarin tekojen historiallista mieltä. Kuten de Man painottaa, runoilijalle nuo jumalten merkit ovat ennenkaikkea outoja ja ihmeteltäviä, ne herättävät pelkästään halun tulkita niitä, mutta ei anna tietoa. Näin siis sankarit ovat sokeasti jumalten mukaisia, mutta runoilijalle nuo jumalten tarkoitukset ovat käsittämättömiä.¹⁴⁹

BuW -elegiassa painopiste on kielessä eikä toiminnassa. Samalla painottuu runoilijan etäisyys jumalten merkeistä ja tietämättömyyden kokemus. Kyse on merkityksettömyyden ajasta ja tilanteesta, jolloin ei voi tehdä mitään:

was zu tun indes und zu sagen,/Weiss ich nicht
("mitä tehdä sillä aikaa ja sanoa, en tiedä" VII 21 - 22).

Tässä ilmaistaan, kuinka sekä tekeminen että sanominen ovat käyneet mahdottomiksi. Näkökulma ei ole sankarin, vaan runoilijan, joka havahtuu siihen, kuinka omaa aikaansa ei voi ymmärtää eikä orientoitua minäkään merkin mukaan.

Keskeisenä seikkana toiminnan ja toimimattomuuden dilemmassa on radikaali kokemus tietämättömyydestä. Heideggerin mukaan Hölderlinille tämä merkityksen puuttumisen kokemus liittyi ennen kaikkea kokemukseen, kuinka on mahdotonta tietää se, mikä olisi välttämätöntä: mikä on kohtalon ja historian määräämä tilanne, jossa on.¹⁵⁰ Tieto kustakin tilanteesta paljastuu liian myöhään ja negatiivisesti, eli hetkinä jolloin havahtuu väärin tekoihin tai kohtalokkaaseen toimimattomuuteen. Oikeaa toiminnan tai harkinnan hetkeä ei voi tietää; siksi teot aiheuttavat tuhoa ja toiminnan lykkääminen puolestaan johtaa vähienkin mahdollisuuksien hukkaamiseen.

BuW-elegiassa on kyse merkityksettömyydestä, siitä että jumalten merkkejä ei ole. Tragedia ei paljastu enää merkitsevänä, ja pitkästyneisyyden aika on kätkeytyvän tragedian aikaa. Tämän merkityksettömyyden keskellä runoilija tarvitsisi transsendentaalin merkin:

Warum zeichnet, wie sonst, die Stirne des Mannes ein Gott nicht
Drückt den Stempel, wie sonst, nicht dem Getroffenen auf?
("Miksei jokin jumala merkitse miehen otsaa, kuten ennen, paina leimaa, kuten ennen, valittuun?" VI 105 - 106)

¹⁴⁹ Sama, 30.

¹⁵⁰ Heidegger 1980, 57.

Tässä viitataan antiikkiin, jolloin sankarit olivat jumalten merkkejä, jumalat olivat merkinneet sankarinsa. On huomattava, että nämä säkeet esitetään vaiheessa, jossa puhutaan kaikesta siitä, mikä on peruuttamattomasti kadonnut. Kyse ei ole halusta palauttaa heroisen ajan sankaruus eli kohdalon ohjaama mutta ajattelematon toiminta. Tältä kannalta runoilijoiden tehtävä on muuttunut, he eivät ole enää selkeän merkin välittäjiä ja sankarin ylistäjiä, vaan he ovat:

*wie des Weingotts heilige Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.*
("...kuin viininjumalan pyhiä pappeja,
jotka siirtyvät maasta maahan pyhässä yössä" VII 123 - 124)

Säkeet viittaavat runoilijan tehtävään aikana, jolloin jumalten merkit eivät ole selkeitä vaan kryptisiä ja hämäriä. Siirtymistä, liikettä, vetämistä ja osoittamista tarkoittava sana *zogen* voidaan tulkita eri tavalla. Toiminnan ja kielen välisen dilemman kannalta on tärkeää se, että kyse on kielen alueella tapahtuvasta liikkeestä; matkustamisen metafora ilmaisee henkistä toimintaa. Yleiskatsauksessa *zogen* tulkittiin liikkeeksi Hellaan ja Hesperian välillä; runoilijan tehtävä on ennen kaikkea välitystyö antiikin ja modernin, tai välittömän olemisen ja kielellisen refleksion välillä.

Tätä ajatusta voidaan täydentää tulkitsemalla runoilijan liikkuminen toiminnaksi jumalten merkkien suhteen. Aikana, jolloin jumalat ovat poistaneet varmat merkitykset, voidaan Hölderlinin jumalhistorian mukaan vain viitata jumalten jälkiin, jotka kertovat merkityksen vetäytymisestä. Historian myötä jumalten välittömät merkit ovat muuttuneet jäljiksi, joista voi lukea vain läsnäolon muiston. Silti runoilijan tehtävä on edelleen välitystehtävä, merkkien tulkinta kuten yllä olevassa säkeessä painotetaan sanomalla runoilijaa papiksi. Mutta suhde jumalten merkkeihin ei ole modernina aikana kirjaimellinen, se on metaforinen; merkityksen siirtämisen ja kääntämisen tehtävä on tullut suoran totuuden osoittamisen tilalle. Runoilija ei työskentele enää suorassa suhteessa transsendenttiin merkkiin, vaan sen jäljen ja muiston välittäjänä.

Vertaus *wie des Weingotts heilige Priester* viittaa siihen, kuinka "viininjumalan pappien" tehtävä on edelleen vaalia dionyysisen läsnäolon mahdollisuutta, mutta ei sankareita ylistämällä kuten aiemmin. Tuo tehtävä on siirtynyt heroisesta tekojen ylistyksestä pelkästään kielen alueelle, mahdollisuuksien esille tuomisen ja odottamisen aiheeksi.

Pyrkimys tietää juuriaan myöten se, mitä tapahtui Ranskan vallankumouksen aikaan, saksalaisen idealismin ja varhaisromantiikan aikaan oli Hölderlinin sukupolvelle ratkaisematon haaste. Halu tietää, mitä tapahtuu nyt, se mikä olisi välttämätöntä mutta mahdotonta ymmärtää, tuli tärkeämmäksi kuin unelma historiaa muuttavista sankarillisista teoista. Keskeisenä haasteena voi pitää yritystä tunnistaa oma kohtalo ja sen yhteys vallitsevaan historialliseen tilanteeseen. Mutta tilannetta ei voi tunnistaa vain seuraamalla aikansa tapahtumia, tilanteeseen ei voi reagoida vain toimimalla vilpittömästi hyvää tarkoittaen. Tällainen ajan haasteisiin vastaaminen on sokeaa siinä mielessä, että silloin ei välitetä vaikka vallitsevasta ajasta olennaisin jäisi huomaamatta.

Kysymys siitä mitä nyt tapahtuu on kysymys, jonka siis Ranskan vallankumous teki polttavaksi. Kantin vallankumousta ja valistusta käsittelevissä kirjoituksissa kysyttiin tuota samaa asiaa. Kantin mukaan "tämä aikakausi on valistuksen aikaa", koska tuota aikaa määrittää vapauden ja valistuksen mahdollisuus. Vaikka faktat tuon ajan valistuneisuudesta olisivat kyseenalaisia, mahdollisuus siihen on vääjäämättä avautunut.¹⁵¹ Tämä ajatus sisältää toiminnan ja ajattelun eron: siitä huolimatta, että tekojen tasolla valistus ja muu emansipaatio jäisi kyseenalaiseksi, käytäntö ei voi mitätöidä ajattelun ja kielen alueella avautunutta mahdollisuutta.

Olisi virhe sanoa Hölderliniä pettyneeksi idealistiksi sillä perusteella, että hänen ja tuon sukupolven unelma inhimillisestä vapaudesta olisi jäänyt täydellisesti toteutumatta. Tuollaisen käsityksen mukaan vapauden mahdollisuus on alistettava käytännölle: vapauden ajatus, jota voi vaalia kielen maailmassa, olisi hylättävä turhana illuusiona, ellei sen soveltaminen muuta nykyisyyttä. Tällainen käytännöllisyys estää sen, että vapauden ajatus voisi potentiaalisena vaikuttaa aikaan, joka ei ole nyt, vaan tulevaisuudessa.

Hölderlinin ymmärtää runoilijan tehtävän aikakauden muutoksen odottajana. Vallankumouksen ja vapauden ajatusten myötä huomattiin, että ajan luonne voi muuttua; se käytäntö, mikä oli aiemmin pätevää, voi muuttua toiseksi. Vaikka ajan mullistus osoittuu aina käytännössä mahdottomaksi, sitä on yhä mahdollista ajatella toisin kuin nykyisyyden ehdoilla. Hölderlinin pyrkimys on tätä merkityksetöntä odottamista, se ei voi olla tendens-

¹⁵¹ Kant kirjoitti 1784 esseessään "Vastaus kysymykseen: Mitä on valistus?":

"Mutta meillä on selviä todisteita siitä, että heille on nyt lie avoinna itsensä vapaaseen muokkaamiseen ja niiden esteiden vähentämiseen, jotka ovat yleisen valistuksen (...) tiellä. Tästä näkökulmasta tämä aikakausi on valistuksen aikaa..." (Kant 1995, 83. suom. Tapani Kaakkurinniemi.)

Olen "Dionyysinen suhde totuuteen" -luvussa rinnastanut Kantin 'suunnistautumisen ajattelussa' ja Hölderlinin tietämättömyyden motiivin (viite 49). Kysymys oli tuolloinkin nimenomaan ajattelun alueesta. Kun Kant puhuu 'suunnistautumisesta ajattelussa', hän ei pidä ajattelua vain reagoitina yksittäisiin seikkoihin. Ajattelu pyrkii orientoitumaan: jatkuvan uusiin asioihin törmäämisen sijaan se pyrkii löytämään jotain olennaista, jonka avulla orientoitua niin, että yksittäiset seikat saavat paikkansa sen myötä.

simäistä uuden merkityksen projisoimista tulevaisuuteen, koska silloin odottamiseen liittyvä epä tietoisuus peittyy. Siksi on palattava vielä kerran VII elegian säkeisiin, joissa tuo epä tietoisuus ilmaistaan:

*So zu harren, und was zu tun indes und zu sagen,
Weiss ich nicht, und wozu Dichter dürftiger Zeit?*
("näin viipyä, mitä tehdä sillä aikaa ja sanoa,
en tiedä, ja mihin käy runoilija puutteen aikana?"
VII 121 - 122).

Odottaminen, loputon toiminnan lykkääminen ja mahdollisuuksien valmistelu, on Hölderlinillä strategia, jota voidaan tarkastella kahdelta kannalta. Heideggerin mukaan aikakauden muuttumisen odottaminen on Hölderlinille samalla sen valmistelua. de Man puolestaan siirtää painotuksen toiminnan ja kielen väliseen eroon; sen myötä odottaminen liittyy vain kielen alueelle. Mahdollisuuksien valmistelu kielen piirissä on loputonta, eikä se johda lainkaan uudenlaisten tekojen aikaan.

Hölderlin joutui mahdollisimman etäälle omasta ajastaan, antiikkiin tai tulevaisuuteen, mutta tuo etäisyys on eskapismia vain käytännöstä käsin asettuneiden vaatimusten perusteella. Hän eli kielen maailmassa, jossa välitön nykyisyys on ilmaisematonta, toisin kuin menneen kaipuu tai tulevaisuuden toivominen. Hölderlinin etäisyys omasta ajasta on osaltaan seurausta kielen sokeudesta ja harhautuksesta, välitöntä aikaa ei voi asettaa tarkasteltavaksi eikä tuntea suoraan, vaan kieli vie aina muualle. Heideggerin mukaan tämä johtuu siitä, että totuus tästä ajasta ei voi paljastua. Kuten hän sanoo:

Vain yksi seikka tunnetaan, nimittäin se milloin *ei* ole totuuden tapahtumisen aika.¹⁵²

Tietämättömyyden kokemus ei merkitsisi Heideggerin mukaan nykyisyyden hylkäämistä, nykyinen tilanne on implisiittisesti mukana huolella tästä ajasta, jonka totuutta ei voi tuntea. Ajatusta voidaan jatkaa edelleen: koska vallitsevaa aikaa ei voi tuntea, ei voi myöskään toimia. Näin toiminnan tilalle tulee välttämättä odottaminen; huoli vallitsevasta ajasta ei katoa, mutta se ei myöskään voi suuntautua tekoihin.¹⁵³

Heidegger painottaa sitä, että aikakauden muuttumista odottavan aika on aina täyttymätön. Silti odottamiseen itseensä kätkeytyy merkitys, jota ei voi oikeuttaa vallitsevaan käytännön perusteella. Näin hän pyrkii kysy-

¹⁵² "Nur das eine Wissen sie, wann nämlich die Zeit des Ereignisses *nicht* ist." (Heidegger 1980, 56).

¹⁵³ Käsittelyni ulkopuolelle jää Heideggerin kysymys siitä, millä tavalla teon ja toiminnan mahdollisuudet ovat etukäteen rajoittuneita. Kaikki toiminta on hänen mukaansa teknisellä aikakaudella teknistä, myös politiikka on tekniikkaa kätkeyssä muodossa. (Kosonen 1990, 39.)

mään odottamisen mieltä muuten, kuin nykyisyyden ehdoilla. Johtopäätöksenä näyttäisi olevan ikuisuuden asettaminen etualalle nykyisen sijaan, ja näin runoilija pidättäytyisi käytännöstä, koska hän omistautuisi ikuisuuden ajattelemiselle. Heidegger ei kuitenkaan lankea kristilliseen metafysiikkaan, eikä esitä, että runoilija edes voisi valita ikuisen totuuden ajallisen tietämättömyyden sijaan. Heidegger temporalisoi ikuisuuden sanomalla, että ikuisuus ei ole mitään muuta kuin ikuista odottamista.¹⁵⁴ Runoilija ei tältä kannalta ole ajatusten ja kokemusten ikuistaja. Heidegger kääntää päälaelleen klassisen ajatuksen kirjoituksesta ikuistamisena; merkitys ei asetu kirjoitukseen pysyvästi siten, että se olisi ikuisesti luettavissa, päinvastoin merkitys on kielessä pikemminkin odottamisen asia.

Heideggerille käsitys runoilijasta tulevan ajan odottajana näyttää siis syrjäyttävän kokonaan kysymyksen toiminnasta. Hän puhuu odottamisesta Hölderlinin tapana sitoutua omaan aikaansa. Tämä sitoutuminen on paitsi toiminnan lykkäämistä, myös vailla sisältöä. Kuten VII elegian säkeissä yllä esitetään, odottaminen ei ole merkityksestä rikasta, se ei saa merkitystään edes tulevaisuudesta käsin. Heidegger siteeraa Hölderlinin "*Der Titanen*"-runon kolmea alkusäettä:

*Nicht ist es aber
Die Zeit. Noch sind sie
Unangebunden. Göttliches trift untheilnehmende nicht.*
("Mutta nyt ei ole/ aika. Yhä te olette/ sitoutumattomia.
Jumalallinen ei osallistumattomia tavoita ." 1-3)¹⁵⁵

Heideggerin mukaan tässä Hölderlin ajattelee eteenpäin sitä, että aika ei ole koskaan oikea: *Nicht ist es aber die Zeit*. Oman historiallisen ajan luonnetta ei voi tietää muuten kuin negatiivisesti; "nyt ei ole aika". Mutta osallistumattomuus (*untheilnehmende*) eli osansa ja historiallisen kohtalonsa unohtaminen merkitsisi välinpitämättömyyttä, jonka myötä katoaisi myös mahdollisuus ajan muuttumiseen. Heidegger tulkitsee yllä olevan säkeen viittaavan siihen, kuinka välinpitämättömyyden seurauksena aika ei uudistu. Yksinkertaisesta ajan saapumisen lahjasta on pidettävä huolta.¹⁵⁶

Säkeiden mukaan jumalallinen ei voi tavoittaa niitä, jotka eivät lainkaan välitä; tällöin ei kanneta lainkaan huolta historiallisesta siteestä yli nykyisyyden. Tällainen huoli, johon ei liity toimintaa on lähellä uskonnollista odottamista. On kuitenkin parempi ajatella uskoa sanan temporaalisessa mielessä, eikä uskontoa. Tällöin kyse on nimenomaan odottamisen strategiasta, huolesta, jonka aiheena on loputtomuus eikä ajattomuuden metafysiikka. Sana *religere* viittaa yhteen liittämiseen, sitoutumiseen ja välittämi-

¹⁵⁴ Heidegger tulkitsee Hölderliniin viitaten termin *Ewigkeit* loputtomuudeksi ja ennen kaikkea loputtomaksi odottamisen ajaksi. Näin *Ewigkeit* ei ajaton eikä ajan metastrukturi. (Heidegger 1980, 55.)

¹⁵⁵ Hölderlin 1969, 213.

¹⁵⁶ Heidegger 1980, 79.

seen, joka ei kohdistu mihinkään yksittäiseen, vaan joka liittyy kaikkeen.¹⁵⁷ Toisin sanoen huoli ja osallistuminen odottamalla pitää yllä uuden ajan mahdollisuutta, vaikka tuon varsinaisen muutoksen syy olisikin tuntematon ja jumalallinen. Heidegger kirjoittaa:

Osan ottaminen ja sitoutumisena oleminen muodostavat siksi välttämättömät ehdot sitä varten, että aikaa ylipäättäen tulisi meille.¹⁵⁸

Vaikka ihmisen olisi mahdotonta tietää oman aikansa luonnetta ja tietoa kuinka toimia, on kuitenkin välttämätöntä sitoutua aikaan itseensä. Siksi Heidegger ei puhu sitoutumisesta ja osallistumisesta epäkohtien poistamisen ja vähittäisen edistyksen projektiin. Se kuuluu toiminnan alueeseen, johon Heideggerin kysymys ei yllä, hän tarkoittaa vain sitoutumista siihen, että aikaa yleensä tulee.

Kyse ei siis ole siitä, että runoilijan tulisi käsitellä oman aikansa kysymyksiä tai varoittaa maailmanlopusta. Runouden omin alue tämän ajan tulemisen tai loppumisen uhkan suhteen ei ole poliittinen eikä edes uskonnollinen, vaan se on poeettinen. Se ei tarkoita siirtymistä metafyyssiseen odottamiseen; pikemminkin odottaminen kielessä ja poeettinen sitoutuminen liittyvät sanomisen ja vaikenemisen suhteeseen. Kyse on merkityksen odottamisesta, jota ei voi suoraan ilmaista, mutta joka on kielen taustalla. Näin siis "odottaminen" ja "osan ottaminen" ovat sopivia termejä ilmaisemaan runoilijan sisällyksetöntä sitoutumista.

Heideggerille runoilijan loputon odottamisen työ on traagista sankaruutta. Odottaminen valmistele tulevaisuutta, ja kohdistuu ohi oman elinajan. Kun ajan valmisteleminen on odottamista, jatkuvaa ratkaisun lykkäämistä, silloin runoilijasta tulee tämän loputtoman lykkäämisen uhri. Traagisen sankarin tavoin myös toiminnasta pidättäytyvä runoilija jää viittaamaan kuolemansa taakse tulevaisuuteen. de Man käy ajattelemaan tällaista odottamisen käänköpuolta, joka ei ole sankaruutta vaan pakoa. Hänen mukaansa ikuinen odottaminen kielen alueella antaa runoilijalle illuusion, että hän voisi paeta aikaa. Kielen vallassa oleva runoilija ei tunnista omaa historiallista tilannettaan, mutta ei myöskään oman aikansa kulumista. Näin tulevaisuuden mahdollisuuksien vaaliminen on omaan aikaan liittyneiden mahdollisuuksien menettämistä. Samalla kieli on harhauttanut hänet ja saanut unohtumaan ikuisuuteen.¹⁵⁹ Voidaan sanoa, että kielen suojaamas-

¹⁵⁷ Michel Serresin mukaan huoli pitkästä ajasta on uskon kysymys, sanan *religio* merkityksessä. Se yltää laajemmalle kuin *politeia*, joka jää välttämättä rajatuksi huoleksi inhimillisen *polis*en alueesta. Kun *religere* tulkitaan sananmukaisesti välittämiseksi, siteen tekemiseksi täältä tuonne. Uskon vastakohtana ei ole ateismi, vaan välinpitämättömyys. (Serres 1994, 78.)

¹⁵⁸ "Teilnahme und Angebundensein machen demnach die notwendige Bedingung dafür aus, dass es überhaupt die Zeit für uns wird." (Heidegger 1980, 57).

¹⁵⁹ De Man puhuu vähemmän kielen harhauttavasta voimasta Hölderlinin suhteen, kuin yleensä. Esimerkiksi Hölderlinin suosimat sanat *ahnen* ja *sehnen* ovat runoilijan, eli kielen luoman olennon, tapa aavistaa ja kaivata olemista itseään. (de Man 1984, 30). Kuitenkin

sa mahdollisuuksien maailmassa elämisen hinta on oman kohtalon ja historiallisen tilanteen unohtaminen.

Uuden aikakauden valmistelu oli Hölderlinille pelkkien mahdollisuuksien ajattelemista ja sellaisena oman elämän ohi viittaava pyrkimys. Mutta kuolevaisuus ja olemisen ainutkertaisuus eivät de Manin mukaan saa runoilijan kohdalla traagista luonnetta. Vain traaginen sankari voi ajautua yksittäisen kohtalonsa rajojen taakse, runoilija jää 'rannalle' kiinni kieleensä ja toimimattomuuteen. Tragedian sijaan runoilijan kohtalo tapahtuu toisella tasolla; aika muuttuu sisäiseksi ja ulkoiseen tulevaisuuteen viittauksen tilalle tulee kielen sisäinen tulevaisuus-horisontti.¹⁶⁰

De Man katsoo Hölderlinin teksteissä vallitsevan toiminnan ja kielen välisen jännitteen johtavan kahteen erilaiseen temporaalisuuden muodostamisen tapaan. Toiminnan temporaalisuus on tuhoavaa ja kielen temporaalisuus puolestaan suojelevaa, ehkä tämä erottaa traagisen sankaruuden ajattelun ja kielen tasolla tapahtuvasta valmistelusta. de Man kutsuu edellistä toiminnan väkivaltaiseksi temporaalisuudeksi ja se liittyy Hölderlinin käsitykseen "tempovasta ajasta" (*die reissende Zeit*). Ajatteluun ja kieleen puolestaan liittyy tulevaisuuden mahdollisuuksia "suojaava aika" (*schützende Zeit*).¹⁶¹

Kun Heidegger ajattelee Hölderlinin tavoin runoilijaa traagisena sankarina, niin de Manille tällainen runoilija kadottaa oman aikansa ilman sankaruutta. Hölderlin ajatteli de Manin mukaan kielen ja toiminnan välisen eron harvinaisen pitkälle. Mutta omistautuminen kielelle oli silti valinta, joka on de Manin mukaan myös pakoa eikä vain sankaruutta.¹⁶² Hölderlin näki sen, että kielen alueella tekijällä ei ole merkitystä, subjekti vain osallistuu kieleen, joka vaikuttaa epookin mittakaavassa. Runoilijan loputon valmistelu ja odottaminen ovat vain osallistumista kieleen.

Tragedialle niin keskeinen rajan yli joutuminen ei siis de Manin mukaan koske runoilijaa. Vaikka runoilijan kohtalo olisi eristyä yhteisön rajan ja kielen tuolle puolen, kuten Hölderlinille kävi, hän jää vaikuttamaan vain kielensä sisälle, toisin kuin sankari, joka viittaa tulevaisuuteen toiminnan maailmassa. Kun runoilija on joutunut kielen käytettäväksi, ja sen harhauttamaksi, niin poistuessaan runoilija jättää tuon palvelun merkit viittamaan tulevaisuuteen. Vaikka tämä ei tapahdu enää toiminnan alueella, vaan kielessä, se on silti varsin lähellä tragediaa.

voidaan ajatella, että aavistaminen ja kaipuu eivät ole suoraan totuuden ennakoimista, vaan antautumista kaikelle sille mitä kieli tuo.

¹⁶⁰ De Man käsittelee Rousseau -figuuria Hölderlinillä hahmona, jolla tulevaisuus sijoittuu ajatteluun ja kieleen eikä tekoihin. Samalla de Man huomauttaa, että myös Hölderlinille tulevaisuus oli jotain kieleen sisältyvää. (de Man 1984, 29.)

¹⁶¹ de Man 1984, 63-64.

¹⁶² De Manin mukaan ajatus runoudesta mahdollisuuksien sfäärin luomisena ja sen toteutumisen jatkuvana lykkäämisenä tekee runoilijasta kuvitelmansa uhrin: se on "the illusionary hope of being able to escape time." (de Man 1984, 27.)

De Manin mukaan ajattelun ja toiminnan sovittamattomuus on Hölderlinillä ennenkaikkea temporaalinen dilemma. Ajattelussa aika sisältyy itse kieleen, ja siksi ajattelija on vieras toiminnan alueella, jossa aika purkautuu tekoihin. Kun runoilija ajattelee ja tulkitsee, hänen aikansa syntyy kielessä ja siksi toiminta on hänelle vierasta. Tältä kannalta toiminnan ja ajattelun välinen jännite ei ole yksinkertaista voimien keräämistä ja harkintaa ennen ratkaisevaa hetkeä. Runoilija ei ole vallankumouksen suhteen vain toiminnan valmistelija, vaan toiminnan lykkääjä ja mahdollisuuksien vaalija.¹⁶³ Vastaavasti erilaisten vallankumousten erehdykset eivät johdu suoraan virheistä ja väärästä toiminnasta. Niissä on kyse pikemminkin teoista, jotka paljastuvat erehdyksiksi vasta myöhemmin. Erehdys itse on luonteeltaan temporaalinen, koska teon hetkellä on mahdotonta tietää, mikä tuon teon luonne varsinaisesti on.

Hölderlinin käsitys ajattelun vaalimisesta kielen alueella ilman toimintaa, ei ole toimintatarmon puutetta tai kohtuutonta sisäisyyttä. Tällainen ajatus ei tekisi oikeutta kielen poeettiselle voimalle. Edellä on painotettu johdonmukaisesti pelkkää mahdollisuutta, ja tämän mahdollisuuden loputonta lykkäämistä ja odottamista. Ratkaisematta jää kuitenkin se, merkitseekö tämä samalla myös ajan mullistuksen jatkuvaa siirtämistä myöhempään. Temporaaliselta kannalta kyseessä voi olla myös kielen luoma illuusio, joka harhauttaa pakenemaan kuluvaan aikaan, ja lykkäämään mahdollisuudet aina tulevaisuuteen.

¹⁶³ sama 1984, 29.

4. RUNOUS JA VELJEYS

Edellä käsiteltiin ajan, kielen ja toiminnan suhdetta. Nämä kolme seikkaa sisältyvät myös IV elegian säkeisiin, jossa yhteisöllinen riemu asetetaan sanaan sisältyväksi mahdollisuudeksi:

*...und getauschet mit Fremden,
Wirds ein Jubel, es wäscht schlafend des Wortes Gewalt:
("... ja vaihdettuna vieraiden kanssa,
syntyy riemu, nukkuen kasvaa sanan voima:" IV 67 - 68)*

Näissä säkeissä rinnastetaan varsin arvoituksellisella tavalla sana ja sosiaalinen ilo. Sanan voima kätkeytyy ja on pikemminkin unen kuin julistuksen piirissä. Samalla kuitenkin juuri sanan piiristä kasvaa myös sosiaalisen ilon mahdollisuus. Kuten yleisesityksessä esiteltiin, kirjaimellisella tasolla säkeet viittaavat sanaan, joka nukkuu. Kokonaisuuden kannalta siinä viitataan myös sosiaaliseen iloon, joka on parhaimmillaan pelkkänä potentiaalisenä mahdollisuutena kielen piirissä. Ilman tätä rinnastusta ei voida ymmärtää, mitä yhteyttä on sosiaalisella riemulla ja sanalla. Kysymys on siis viittauksesta toiminnan maailmasta erillään olevaan kielen sfääriin. Sanassa kehittyvät myös sosiaalisen kommunikaation mahdollisuudet; vaihtaminen ja vaihtelu (*getauschen*) ei ole itseriittoinen vuorovaikutuksen kehä, vaan jostain tulee sanan antama vuorovaikutuksen alue.¹⁶⁴

Keskenään vieraiden ihmisten riemu yllä olevissa säkeissä on alluusio siihen, mitä Ranskan vallankumouksen ajoista lähtien on kutsuttu veljeydeksi: kansanjuhlassa vieraatkin ovat veljiä keskenään. Tämän kaltainen veljeyys peittyy arkisiin sosiaalisiin suhteisiin ja tulee ilmi vain negatiivista kautta. VII elegian säe; *Besser zu Schlafen, wie so ohne Genossen zu sein* ("parempi nukkua, kuin olla näin ilman toveria" VII 120). Kuten yleisesityksessä korostettiin *Genossen* on lähellä sanaa *Geniesse*, ja siten kyse on nautittavasta ystävyydestä. Kun Hölderlinin rinnastaa uudestaan nukkumisen ja toveruuden alueen, se tapahtuu päinvastaisesta näkökulmasta kuin aiemmin. Ystävän puuttumisesta kirjoittaminen on historiallisen tilanteen versio: parempi nukkua, koska tämä aika ei ole ystävyyden aikaa. Mutta kyse ei ole vain nukkumisesta, sanan arkimerkityksessä, edellä Hölderlin ilmaisi mahdollisuuksien sfäärin vaalimisen juuri nukkuvaan sanaan. Molemmista näkökulmista siis toveruus ja veljeyys ovat kätkeytyneenä kieleen, jossa se kehittyi pelkkinä toiveina ja mahdollisuuksina.

Seuraavaksi teen ekskursion *BuW* -runoelman ulkopuolelle Hölderlinin huomioihin runouden ja veljeyden suhteista. Lähtökohtana on edellä esi-

¹⁶⁴ Edellä on *Symposion* -luvun yhteydessä analysoitu II elegian ilmausta *das strömende Wort* nimenomaan tältä kannalta, sanana joka mahdollistaa keskustelun.

tetty ajatus, jonka mukaan kieleen kätkeytyvät myös sosiaalisuuden mahdollisuudet.

Edellisessä luvussa aikakauden muutos, vallankumous tai jumalan ilmestyminen on tulkittu julkisen kommunikaation tilanteeksi. Samalla kuitenkin esitettiin, että Hölderlinillä tällainen aito julki tuleminen on pelkästään potentiaalista, vain kielen piirissä olevaa. Kyse ei ole siitä, että veljeydestä olisi mahdollista vain puhua, mutta ei toteuttaa sitä. Ongelma on syvemmällä, sillä veljeydestä on tuskin mahdollista edes puhua. Hölderlinin säkeiden avulla pyrin seuraavassa tarkastelemaan sitä, miksi veljeys ei voi esiintyä helppona puheen aiheena. Kommunikaation alueelle asettumisen sijaan veljeys vetäytyy unen ja kielen ei-kommunikoitavan alueen piiriin.

Hölderlin käsittelee runouden ja veljeyden suhdetta, sekä uuden vuosisadan alkuun sisältyviä mahdollisuuksia kirjeessä, jota kirjoittaa uudenvuodenyönä 1.1.1799 veljelleen. Kysymys veljeydestä liittyy näin Hölderlinillä uuteen aikaan ja perhesiteeseen. Hän tulkitsee aikansa tilannetta sanoen ensin, että pahinta on "tämä tunteettomuus yhteisöllistä liittoa kohtaan"¹⁶⁵ Parhaaksi lääkkeeksi tätä tunteettomuutta vastaan Hölderlin nimeää spekulatiivisen filosofian ja politiikan tarjoaman sivistyksen ja vähäisessä määrin myös runouden. Runouteen hän viittaa vain varovaisesti ja epäillen, onko sillä lainkaan osuutta nykyaikaisessa maailmassa. Samalla hän kuitenkin osoittaa, että sivistyksen tarjoama ratkaisu on kompromissi, johon ei saa missään nimessä tyytyä.

Kiinnostavaa tässä kirjeessä on se, että siinä erotetaan filosofis-poliittinen sivistys ja runous täysin erillisiksi seikoiksi. Kirjeessä puhutaan kahdesta temporaalisesti erilaiseen horisonttiin asettuvasta yhteisöllisyydestä: sivistynyt suvaitsevaisuus on kuitenkin muodollinen sopimus, kun taas veljeys liittyy alkuperäisen siteen (*Ehe*) ja ihmisten yhteisyyden muistamiseen. Hölderlin sanoo pessimistisesti, että ainoa mahdollisuus rajoittuneisuutta vastaan on *Bildung*, toisin sanoen filosofis-poliittisesti saavutettu avaramielisyys ja suvaitsevaisuus. Tavoitteena on Kantilta perityin sanoin ilmaistu "ihmisluonnon suuri itsenäisyys". Tämä ihmisen käsitteeseen perustuva, yleisyydessään abstrakti periaate on hänelle tuskin muuta kuin avaramielisyyden antama suoja modernia välinpitämättömyyttä vastaan. Silti Hölderlin alleviivaa sitä, että sivistyksen kautta muodostettavat abstraktit ihmisoikeudet ovat ainoa mahdollisuus. Mutta samalla ne ovat kompromissi sille, että veljeyden perustaa ei ole mahdollista paljastaa. Hölderlinin mukaan kantilainen ihmisyyden ja politiikka ovat välttämättömiä, tuon vuosisadan vaihteen omia filosofioita: "Aikansa filosofioina ainoita mahdollisia."¹⁶⁶ Vaikka tämä sivistyksen pyrkimys ihmisyyteen näyttää ainoalta mahdolliselta, sen myötä tavoitetaan vain ihmisten oikeudet ja

¹⁶⁵ "diese Gefühllosigkeit für gemeinschaftliche Ehe..." (Hölderlin 1969, 888.)

¹⁶⁶ "als Philosophie der Zeit, die einzige mögliche"

velvollisuudet, mutta veljeyden suhteen "... filosofis-poliittiseen sivistykseen jo sellaisenaan sisältyy riittämättömyys ...".¹⁶⁷

Mutta vaikka tämä sivistykseen liittyvä avaramielisyys on Hölderlinin mukaan riittämätön, runouskaan ei voi paljastaa tuota kätkeytyvää ihmisten välistä sidosta. Hän asettaa kirjeessään itsensä ratkaisemattomaan tilanteeseen. Hän sanoo seisovansa "kuin hanhi lättäjalkaisena modernissa vedessä, voimattomana lentämään ylös kreikkalaiselle taivaalle."¹⁶⁸ Hölderlinille siis *Bildung* on vielä "moderneissa vesissä" mahdollista, mutta veljeys on puolestaan kreikkalaiselle taivaalle vetäytynyt tavoittamaton.

Aiemmin jo antiikkia käsittelevässä luvussa tarkasteltiin Hölderlinin kaksinaista suhdetta varhaisromantiikassa niin keskeistä sivistyksen käsitettä kohtaan. Erityisesti kysymys esikuvasta (*Vorbild*) aiheuttaa tämän kaksinaisuuden; vapaus ja ennalta asettuva esikuva punoutuvat toisiinsa sivistyksen käsitteessä. Tästä johtuen filosofis-poliittinen sivistys ei voi vapautua esimerkillisen ihmisen käsitteestä, ainakaan siltä osin, kun kyse on ihmisten välisistä ulkoisista suhteista. Abstraktin ihmisyyden periaate siltä osin, kun se on ulkoinen malli, on pakolla esikuvan ottamisen kysymys.

Vaikka sivistys on modernin ihmisen muokkaamista antiikista otetun ihmisyyden ihanteen mukaiseksi, sivistyksen kautta tuo Hölderlinin toivoma "kreikkalainen taivas" jää tavoittamatta. Näin voidaan ymmärtää, kuinka esikuva on ainoa mahdollinen ja samalla riittämätön tie. Esikuvatoman esikuvan paradoksi siirtää tuon ihanteen taiteen alueelle, mutta samalla pois sivistyksen piiristä. Kirjeessään Hölderlin sanoo, että runouden sivistävästä tehtävästä on puhuttu liikaa:

On sanottu jo niin paljon kaunotaiteiden vaikutuksesta ihmisten sivistykseen (...) sillä he eivät ajatelleet, mitä lähellä taide ja erityisesti runous on luonnostaan.¹⁶⁹

Dichtung on Hölderlinille olemukseltaan lähellä jotain muuta, kuin esikuvaa sitoutunut *Bildung*, joka ei voi *das Bild*-sidoksestaan johtuen muuta kuin asettaa esille ihmisen yleiskäsite lainomaiseksi jokaisen eteen. Runous puolestaan on lähempänä muistamista ja mieleen palauttamista, platonisessa mielessä se vain muistuttaa alkuperäisestä kodista ja veljeydestä, joka on unohtunut. Tämä arkeen kätkeytynyt veljeys muuttuu arkaaiseksi kaipuuksi alkuperään heti kun se asetetaan tavoitteeksi. Näin käy kuitenkin vasta kun muisto asetetaan tavoitteeksi. Yksinkertaisesti siis *Bildung* ja

¹⁶⁷ "so hat die philosophisch-politische Bildung schon in sich selbst die Inkonvenienz ..." (Hölderlin 1969, 892.)

¹⁶⁸ "... wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe, und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle" (Hölderlin 1969, 892.)

¹⁶⁹ "Man hat schon viel gesagt über den Einfluss der schönen Künste auf die Bildung der Menschheit (...) denn sie dachten nicht, was die Kunst, und besonderes die Poesie, ihrer Natur nach, ist." (Hölderlin 1969, 890.)

Dichtung ovat temporaalisesti eri lailla suuntautuvia projekteja, edellinen kehittää ja jälkimmäinen muistuttaa.

Hölderlinin tapa erottaa sivistys ja runous voidaan ajatella ensinnäkin antiikkia vasten. Platon ei onnistunut redusoimaan runoutta ja sivistykseen (*paideia*), ja päätyi siksi karkoittamaan runoilijat valtiosta. Aristotelen tapa erottaa poetiikka ja retoriikka kertoo yrityksestä ratkaista tämä runouden ja sivistyksen välinen kiista. Kielen retorinen käyttö on pyrkimystä vaikuttaa kuulijoihin, ja liittyy siten kasvatukseen. Poeettinen kieli ei pyri vaikuttamaan, vaan mimeettisesti luomaan maailmansa.¹⁷⁰

Toiseksi Hölderlin vastustaa Schillerin käsitystä taiteesta leikkinä, koska leikin kautta taide sidotaan poeettisen tason sijaan retoriseen suostutteluun ja vaikuttamiseen.¹⁷¹ Hän pitää Schillerin käsitystä taiteen *Spiel*-luonteesta pyrkimyksenä sitoa taide kasvatukseen ja sivistyksen palvelukseen. Toisin sanoen Schiller puhuessaan estetiikasta kasvattavana leikkinä painottaa runouden suostuttelevaa ja miellyttävää puolta. Leikki runoudessa ymmärretään retoriseksi miellyttämiseksi, kuin poeettiseksi kielen itsensä liikkeeksi. Hölderlinin oma yritys liittyy sivistyksellisestä pyrkimyksestä eroavan poeettisen alueen oikeuttamiseen. Hän pyrkii ajattelemaan myös sosiaalisuutta toista kautta kuin retoris-poliittisena alueena. Hölderlinin tavoitteena on tuoda sosiaalinen esille tasolla, jossa ei ole lainkaan kyse toiminnasta tai ihmisiin vaikuttamisesta. Kuten hän sanoo, runouden taso yhdistää ihmisiä, kun se edustaa vapautta toiminnasta:

... se antaa hänelle rauhan, ei tyhjää, vaan elävän rauhan, jossa kaikki voimat ovat vilkkaita, ja vain sisäisen harmonian vuoksi niitä ei tunneta toiminnan kautta. Tämä lähentää ihmisiä ja tuo ne yhteen, ei kuten leikki, jossa vain yhdistäydytään sen myötä niin, että jokainen unohtuu eikä kenenkään elävä erityisyys tule esille.¹⁷²

Näin Hölderlinin mukaan leikkiä ei voi asettaa sosiaalisiksi tavoitteeksi; joukkojen yhteishenki ja siihen unohtuminen ei ole varsinaisesti sosiaalista. Tämän ajatuksen myötä Hölderlin on jo jättänyt Dionysos -motiivin ja siihen liittyvät yhteishengen ja ryhmäekstaasin pyrkimykset. Hän ajattelee

¹⁷⁰ Tämä kielen kaksinainen funktio näkyy Ricoeurin mukaan Aristotelen erona *Rimousopin* ja *Retoriikan* välillä, edellinen käsittelee kieltä mimeettisenä ja jälkimmäinen vaikuttamisen välineenä. (Ricoeur 1976, 12.)

¹⁷¹ Hölderlinin kritiikki Schillerin *Spieltrieb*-termiä kohtaan kohdistuu vain kahteen kysymykseen: leikin myötä taiteelle asetetaan kasvatustehtävä, ja sitä että leikki on taiteessa unohtuksen tuomaa mielihyvää. Muuten Schillerin *Spiel*-käsitteeseen liittyy esimerkiksi samankaltainen vapaus välineellisestä ja päämäärähakuisista teoista, mitä Hölderlin painottaa. Schillerin mukaan leikkivän jumalan kasvoja ei rumenna työn vakava ponnistus. (Tikkanen 1987, 22.)

¹⁷² "... und sie gibt ihm Ruhe, nicht die leere, sondern die lebendige Ruhe, wo alle Kräfte regsam sind, und nur wegen ihrer innigen Harmonie nicht als tätig erkannt werden. Sie nähert die Menschen, und bringt sie zusammen, nicht wie das Spiel, wo sie nur dadurch vereignet sind, dass jeder sich vergisst und die lebendige Eigentümlichkeit von keinem zum Vorschein kömmt." (Hölderlin 1969, 291.)

jotain sellaista sosiaalisessa, joka ei perustu yhteisten sääntöjen mukaiseen orientoitumiseen, ei sopimukseen eikä leikkiin. Ja kuten alussa esitettiin, hän on varsin tietoinen siitä, että juuri sivistys ja politiikka ovat modernina aikana ainoat seikat joiden myötä sosiaalinen tulee esille.

Ilmeisesti juuri Hölderlinin tapa ajatella kunkin yksittäistä "omaa laatua" (*eigentlichkeit*) saa Heideggerin siteeraamaan tätä kirjeen kohtaa. Heideggeria on yleensä luonnehdittu ajattelijaksi, joka hylkää täysin kaiken sosiaalisuuteen liittyvän. *Zein und Zeit*-teoksessa hän käytti nimitystä *das Mann* sosiaalisesta ihmisestä, josta tulee 'jokamies', kun hän unohtaa omakohtaisuutensa ja ottaa olemisensa esikuvaksi sen, kuinka yleensä ollaan. Leikkiin unohtuva yksilö on kiistämättä 'jokamies' eli samanlainen kuin jokainen muukin leikkijä.

Heideggerin tapa painottaa omakohtaisuutta, yksittäisyyttä ja kuolevaisuutta antaa kuitenkin mahdollisuuden ajatella eräänlaista sosiaalisuutta, joka syntyy kuolevaisena olemisen jakamisesta. Heidegger välttää kaiken subjektiin tai individualismiin viittaavan essentialismin korostamalla sitä, että yhteistä on vain tyhjyys ja kuolevaisuus. On paradoksi, että juuri kuolevaisuuteen havahtuminen, tragedia, joka tekee kustakin erillisen, avaa samalla sosiaalisen alueen. Tragedian yhteydessä käsiteltiin jo tätä temporaalista dynamiikkaa; traagisessa siirtymässä sankari ei voi enää toimia ja hänestä tulee merkki. Kun sankari liukuu kuolleiden maailmaan, kielen ja sosiaalisen rajan taakse, hänestä tulee muita yhdistävä merkki. Avaako myös poeettinen kieli Heideggerin mukaan samalla tavalla jotenkin toiminnasta riippumattoman sosiaalisen alueen?

Poeettinen kieli, eli Heideggerin mukaan kokemus runoudesta, korostaa kunkin erillisyyttä ja avaa sitä kautta sosiaalisen. Tämä kokemus on temporaalinen, ja perustuu kuolevaisen kykyyn havahtua (*Erweckung*). Heidegger nimeää tällaisen havahtumisen kokemuksen nimenomaan leikkiin unohtumisen vastakohtaksi. Näin poeettinen kokemus liittyy kuolevaisuuteen, ja vaikka se ei ole suoraan liitettävissä inhimillisten kokemusten positiiviseen skaalaan, se antaa inhimillisyydelle tietyn merkityksen. Sen mukaan inhimillisyyttä voidaan ajatella antamatta sille muuta sisältöä, kuin mitä kuolevaisuus merkitsee. Toisin sanoen kuolevaisuudesta käsin syntyy yhteisyys, jota voi sanoa inhimillisyydeksi. Heideggerin mukaan kokemus runoudesta merkitsee:

... tämän yksittäisen (kokijan) omimman olemuksen havahtumista ja repeämän kokoamista (*Zusammenriss*), jonka kautta tämä ulottuu takaisin oman olemisensa perustaan.¹⁷³

Poeettinen kokemus asettaa Heideggerin mukaan ihmisen takaisin omaan yksittäisyyteensä; se on luonteeltaan havahtumista (*die Erweckung*). Moni-

¹⁷³ "die Erweckung und der Zusammenriss des eigensten Wesens des Einzelnen, wodurch er in den Grund seines Daseins zurückreicht." (Heidegger 1980).

merkityksinen ilmaus *der Zusammenriss* ilmaisee samanaikaisesti rohkeuden keräämistä ja havahtumisessa avautuneen repeämän (*riss*) kokoamista. Olisi väärin ajatella, että Heidegger sekoittaa tällaisissa runoutta ylistävissä lausunnoissa kaksi aluetta, esteettisen ja todellisen. Hän pyrkii ajattelemaan poeettista kokemusta todellisena eikä fiktiivisenä. Toisin sanoen hän ei halua asettaa edeltä käsin esteettistä kategorialta varjostamaan poeettista kokemusta. Taustalla on Heideggerin pyrkimys ontologisoida poeettiikka, estetiikan syrjäyttäen hän kysyy vain sitä, mikä yhteys runoudella on olemiseen.¹⁷⁴

Poeettista kokemusta ei tule tämän sitaatin myötä tule kuitenkaan asettaa kohtuuttomaan erikoisasemaan; riittää kun huomaa, kuinka poeettisuuden aluetta haetaan tässä omakohtaisuuden eikä sivistyksen alueelta. Poeettinen kokemus ei liity myöskään sellaisiin sivistävän esikuvan synonyymeihin, kuten ihailuun ja haluun samaistua lyyrisen minän elämään. Pikeminkin tuo kokemus Heideggerin mukaan havahduttaa kunkin omaan olemiseensa.

Yksinkertaisesti, kun sivistyksen alue on kehittävässä ja rakentavassa itsen muodostamisessa, niin poeettisen alue liittyy muistamiseen. Sivistys on temporaalisessa mielessä uuteen orientoitumista ja kehittämistä, mutta poeettisen alueeseen liittyvä muistaminen ei kuitenkaan ole vain menneen muistamista, tai orientoitumista joskus olleeseen. Kuten edellä on painotettu, tämä muistaminen vain avaa toiminnasta ja tekojen temporaalisuudesta irrallisen alueen. Tapa korostaa poeettisen kokemuksen erilaisuutta suhteessa sivistykseen ei kuitenkaan oikeuta sellaista johtopäätöstä, että ne olisivat toisensa pois sulkevia valintoja. Hölderlinin paljon siteerattu parisäe "*In lieblicher Bläue...*" runosta erottaa sivistyksen ja runouden, mutta ei aseta niitä vaihtoehtoisiksi alueiksi:

*Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet
der Mensch auf dieser Erde*
("Ansiokkaana kyllä, mutta runollisesti
ihminen asuu maan päällä." r.32)¹⁷⁵

Palveluun viittaava ilmaisu *Verdienst* voidaan tässä yhteydessä tulkita sivistykseksi, ja siihen liittyväksi filosofis-poliittisen alueeksi, joka viittaa sosiaalisiin ansioihin ja velvollisuuksiin ihmisyyden palveluksessa. Tämän rinnalla, ja siitä huolimatta (*doch*) olennaisempaa on poeettinen 'asumisen' kokemus, jota tässä yhteydessä voidaan pitää metaforana, jossa olemisen yksittäisyys rinnastuu sosiaaliseen.

¹⁷⁴ Tämä ontologisen hermeneutiikan linja, jota Heideggerin jälkeen mm. Gadamer on jatkanut, pyrkii sulkeistamaan taiteen fiktiivisyyden ja estetiikan, rinnastaen sen kysymyksen olemisen ymmärtämisestä. (Niemi-Pynttari 1991, 206.)

¹⁷⁵ Hölderlin 1989, 462. Suom. Miika Luoto 1996, 37.

RUNOUS JA KOMMUNIKOIMATTOMUUS

Heidegger kehitteli siis Hölderlinin käsitystä runoudesta siten, että poeettinen kieli merkitsisi kosketusta *Daseiniin*. Poeettinen kieli herättää ihmisessä lukemaan omassa olemisessaan sitä, mikä on vain minäkohtaista. Kommentooidessaan Hölderlinin kirjettä Heidegger toteaa kuitenkin, että sosiaalinen (*Gemeinschaft*) ja omakohtainen oleminen (*Dasein*) ovat samalla perustalla:

... silloin on yksittäisten (ihmisten) kokoontuminen alkuperäiseen yhteisöön tapahtunut jo etukäteen.¹⁷⁶

Tämä huomautus viittaa siihen, että sosiaalisen perustaa olisi Heideggerin mukaan haettava samalla tavalla kuin *Daseinia* - takaisin tavoittamisen ja muistamisen aktina. Heidegger itse kuitenkin painotti vain Hölderlinin *Eigentumlichkeit*-termiin sisältyvää omakohtaisuuden kieltä, ja ohitti kokonaan Hölderlinin sosiaalisen painotuksen. Edes aiemmin käsitelty mahdollisuus kuolevaisten yhteisöön ei vielä vastaa siihen, mitä Hölderlin tarkoitti sanalla *Menschenharmonie*. Tuota ilmausta ei kuitenkaan voi ohittaa vain Hölderlinin idealismina, koska se liittyy hänen käsitykseensä sosiaalisen toiminnan takana olevasta sosiaalisen perustasta, joka ei synny toiminnasta. Tämä perusta liittyy poeettiseen kokemukseen ja siihen, mitä hän kutsui edellä vilkkaaksi ja 'eläväksi rauhaksi' ihmisten kesken.

Hölderlinin kirjeessä keskeinen kysymys, kuinka poeettiseen alueeseen voisi liittyä jotain ihmisiä yhdistävä, jää Heideggerin näkökulmasta puolinaiseksi. Hän ei pyrkinyt avaamaan sitä yhtä voimakkaasti, kuin omakohtaisuuteen liittyvää aspektia. Kun poeettinen kieli pysyttelee kommunikativuuden rajoilla, eikä voi tulla suoran kommunikaation piiriin, Heidegger liittää sen vain *Daseinin* ja omakohtaisuuden kysymykseksi. Siksi onkin kysyttävä, millä tavalla poeettinen kieli, joka ei pyri vain viestittämään ja kommunikoimaan, avaisi silti sosiaalisen aluetta.

Mikäli oletetaan, että sosiaalinen toteutuisi parhaiten kommunikaatioyhteisössä, edessä on kaksinainen umpikuja. Toisaalta vaivaton kommunikaatio ja sen vaatima yhtenäinen kielimaailma liittäisi ihmiset yhteen tavalla, jota Heidegger kutsui lörpöttelyksi (*Gerede*). Se merkitsisi unohtumista kaiken kommunikoivaan kielipeliin. Toisaalta sosiaalisen alueeseen ei voi noin vain liittää omakohtaisuuden ihannetta, jos ne ovat lähtökohdiltaan eri asioita. Kyse ei ole omakohtaisen olemisen ilmaisemisen vaikeudesta, tämä aspekti on jo käsitelty Heideggerin *Dasein*-käsityksen näkökulmasta. Se asettaa sosiaalisen toisarvoiseksi omakohtaisuuteen nähden, ja oikeuttaa jättämään sosiaalisen vain lörpöttelyn alueeksi. Hölderlinille poeettinen kieli ei kuitenkaan ole vain omakohtaisen kokemuksen kieli,

¹⁷⁶ "...dann ist die wahrhafte Sammlung der Einzelnen in eine ursprüngliche Gemeinschaft schon in voraus geschehen." (Heidegger 1980, 8.)

eikä lainkaan subjektiivinen, vaan poeettiseen liittyvällä tavalla kyse on myös sosiaalisen muistamisesta.

Kuinka siis sosiaalisen perusta asettuisi muuten kuin yhteisinä pyrkimyksinä, tai yksilöiden aktiivisena yhdistymisenä? Ei toimintaan ja välineelliseen kieleen sitoutuneena, vaan poeettisesti. IV elegiassa sanan voimasta puhutaan nukkuvan sanan -metaforan avulla. Tältä kannalta se viittaa poeettiseen sanaan, joka kommunikoitavuuden rajoilla vaalii sosiaalista:

...mit Fremden,
wirds ein Jubel, es wächst schlafend des Wortes Gewalt
("...vieraiden kanssa
syntyy riemu, nukkuen kasvaa sanan voima" IV 67 - 68)

Kuten yleiskatsauksessa painotettiin, tuo ilmaus viittaa sekä kielen ja yhteisöllisen onnen potentiaaliseen alueeseen. Modernina aikana sosiaalisen ilon alue ei ole välittömyydessä ja spontaaniudessa, vaan kielessä. Mutta Hölderlinin mukaan tuo sosiaalinen ei ole niinkään kommunikaatiossa, kuin kätkeytyneenä poeettiseen kieleen. Tältä kannalta helpon kommunikaation maailma ei merkitsisi lainkaan uutta sosiaalisuutta, vaan pikemminkin kieleen liittyvien sosiaalisten mahdollisuuksien tyhjentymistä.

Kirjeessään Hölderlin esitti, että runous yhdistää ihmisiä mutta eri tavalla kuin leikki, jossa unohdutaan siihen kommunikaatiosysteemiin, johon osallistutaan. Poeettiseen kieleen liittyy toisenlainen mahdollisuus, siinä ei unohduta kommunikaatioon, vaan katkokset ja välittymätön kieli paljastaa jotain rikkoessaan kommunikaation. Toisin sanoen, retorinen ja poeettinen merkitsevät erilaista suhdetta kieleen myös sosiaalisen kannalta.

Gadamer painottaa Heideggeria enemmän sosiaalista, ja *Daseinin* sijaan korostuu kanssaoleminen, *Dabeisein*. Gadamerin mukaan tätä kanssaolemisen perustaa tulee ajatella poeettisen kielen kautta. Mikäli sosiaalista ajatellaan vain kommunikaatioyhteisönä, silloin sosiaaliseen liittyisi vain kielen välineellinen käyttö, joka peittää kielen oman sosiaalisen aspektin. Kuten Gadamer sanoo:

... kaikki nämä puheen muodot ovat itsensäunohtamista sanoihin itseensä. Aina sana katoaa sitä vasten, mitä sana kutsuu esiin.¹⁷⁷

Gadamer viittaa siis kommunikaation paradoksiin: vuorovaikutus, joka perustuu sanojen välineelliseen käyttöön, saa osallistujat unohtumaan välineidensä muodostamaan peliin. Näin sosiaaliseen liittyvä vaara pikemminkin ongelmattomaan kieleen unohtumisen vaaraa. Tämä vaara ei tarkoita sitä, että omakohtaista ja aitoa kokemusta ei voisi välittää. Ongelma

¹⁷⁷ "...all dieser Formen des Sprechens istr die Selbstvergessenheit im Worte selber. Immer verschwindet das Wort als solches gegenüber dem, was das Wort heraufruft." (Gadamer 1991, 123.)

ei ole subjektin sisäinen vaan temporaalinen: kieleen unohtumisen ja havaitsemisen kysymys. Hölderlin luonnehti kirjeessään tällaista unohtumista sanalla *Zerstreuung*, joka viittaa sekä hajamielisyyteen että ajanvietteeseen. Luonnollisesti sen vastakohtana on *Dichtung* eli keskittyvä ja havahduttava sana.¹⁷⁸

Mutta kuinka poeettinen kieli, joka herättää huomaamaan sanat sen sijaan, että unohtuisi niillä viestimiseen, voisi muistuttaa sosiaalisen alueesta? Vastaus ei ole suoraan siinä, että sosiaalinen redusoitaisiin kielelliseksi. Näin ajaututtaisiin kuvittelemaan, että poeettinen sana, samalla kun se paljastaisi kielen luonteen, opastaisi myös kohti sosiaalisesti olennaista. Näin ei kuitenkaan ole, huomion kiinnittäminen kommunikaation sijaan sanojen materiaalis-äänteellisiin ominaisuuksiin ei avaa pedantille lyriikan lukijalle sosiaalisen aluetta. Päinvastoin, poeettisen kielen merkitys sosiaalisen suhteen on aivan toisaalla, kuin esteettisessä. Sanojen hakeminen ja sanan puuttuminen paljastaa pelkän pyrkimyksen kommunikaatioon, siinä kommunikaation katkos herättää ajattelemaan sosiaalista pelkkänä mahdollisena. Näin siis ilmaisemattoman seikan hakeminen, sanan puuttuminen, kutsuu esiin kommunikaatiota edeltävää sosiaalisen perustaa. Kuten Gadamer sanoo, kyse on sen alueen hakemisesta, joka on yhteisen kommunikaation taustassa.¹⁷⁹

Samalla poeettista kieltä ei kuitenkaan voi samaistaa välittömän keskustelun sosiaalisuuteen, eli puhumisen ja kuuntelun aktiin. Poeettinen kieli projisoi sosiaalisen aina pelkän mahdollisuuden alueelle. Temporaalinen jännite, jota runous kutsuu esiin kommunikaation suhteen, luo pelkkää lupausta ja vuorovaikutuksen mahdollisuutta.

Kaiken kaikkiaan siis Hölderlinin mukaan sosiaalinen ei paljastu suoraan kommunikaatiossa. Poeettiseen kieleen liittyy Hölderlinin kannalta toinen mahdollisuus, siinä ei unohduta vuorovaikutukseen, vaan havahdutaan sen tarpeeseen kommunikaation käydessä kyseenalaiseksi.

¹⁷⁸ Hölderlin 1969, 890.

¹⁷⁹ Gadamer 1991, 125."

 PÄÄTÄNTÖ

Tutkielman tavoitteena oli käsitellä ajallisuuden ja kielen suhdetta Hölderlinin *Brot und Wein*-elegiassa Martin Heideggerin filosofian avaamasta näkökulmasta.

Aluksi kysymystä lukemisen temporaalisuudesta tarkasteltiin hermeneuttiselta kannalta osan ja kokonaisuuden välisenä jännitteenä. Elegian kolmijakoisuus painottaa toisaalta alun, keskivaiheen ja lopun eheää rakennetta. Tämä selkeä kokonaisuus on kuitenkin koko ajan uhattuna. Hämärät anomaliat ja toisaalta filosofiset tiivistykset aiheuttavat sen, että lukeminen ei voi edetä temporaalisesti kontrolloituna ja kokonaisuudelle alisteisena. Näin *BuW*-elegian etenemistapaa voitiin luonnehtia *harmoniseksi dissonanssiksi*.

Runoelman sisällön analyysissa lähtökohtana oli Heideggerin tapa erottaa ajallisuus (*zeitlichkeit*) sekä ajan yleiskäsitteestä, että subjektiivisesta aikakokemuksesta. Hölderlinin elegiassa temporaalista eheyttä luovana periaatteena on subjektiivisen kokijan sijaan myyttinen jumalhistoria. Runoelmassa keskeinen jännite syntyy modernin ja antiikin välille ja yltyä näin ohi subjektiivisen kokemuspäihin eräänlaiseksi historialliseksi ajaksi. Tämä historia ei perustu kuitenkaan käsitykselle ajan etenemisestä; antiikkia ei esitetä siinä menneisyytenä, vaan yhä vaikuttavana modernin ajan vastakohtana.

Toisessa vaiheessa ajallisuuden ja kielen suhdetta tarkasteltiin varhaisromantiikan kautta. Kysymystä ajallisuudesta tarkasteltiin aluksi myytin ja järjen suhteena ja lopuksi antiikin ja modernin suhteena. Gadameriin tukeutuen tarkasteltiin eroa ajan yleiskäsitteen ja myytin välillä. Näin paljastui se, kuinka vaikea on välttää ajan yleiskäsitteen myötä hallitsevia ennakkokäsityksiä tarkasteltaessa myyttistä aikaa.

Tämä merkitsi kuitenkin vain *logokseen* liittyvän ajan kategorian rajaamista *mythoksen* suhteen. Heideggerin tapa tulkita sanojen *mythos* ja *logos* juuret toisin kuin yleismerkityksessään 'taruksi' ja 'totuudeksi' mahdollisti niiden välisen vastakohtaisuuden purkamisen. Heideggerin tulkinta *logoksesta* keräämisen, laskemisen ja kokoamisen periaatteena avasi mahdollisuuden tarkastella myyttisen narratiivin ja systemaattisen tiedon samankaltaisuutta. Tämä samankaltaisuus sisältyy sekä myyttiseen että systemaattiseen ajan representaatioon.

Välttämättömäksi seikaksi ajallisuuden tarkastelussa paljastui siis *mythoksen* ja *logoksen* suhde. Varhaisromantiikan tarkastelussa se merkitsi vaatimusta kuljettaa rinnakkain myyttiä ja järkeä asettamatta niitä vastakohdiksi, mutta samalla huomoiden niiden välisen eron. Tältä kannalta keskeiseksi nousi kaksi myyttiseen ajatteluun liittyvää piirrettä : kysymys ajan lähteestä ja alkuperästä, sekä käsitys ajasta jumalten antamana lahjana. Nämä molemmat olivat Hölderlinille keskeisiä ajatuksia. Ajan alkuperä ja historian aloitus oli hänestä antiikki, samalla tähän ajatukseen liittyy uuden alun tai uusien alkujen mahdollisuus. Keskeistä tällöin on ajatustapa, joka perustuu genealogiseen temporaalisuuteen, eli historiallisen jatkumon sijaan ajatellaankin alun ja aloituksen kysymyksiä.

Kysymys ajasta jumalten antamana lahjana oli toinen Hölderlinille keskeinen seikka. Samoin kuin alku ja aloitus, myös käsitys ajasta lahjana viittaavat siihen, että totuus ajasta olisi luonteeltaan aina kätkeytyvä ja siksi pikemminkin myytin kuin järjen piirissä. Järjestä poiketen myytti on hämärä, se viittaa alueelle, jonne totuus kätkeytynyt. Sen vaikutus on tunnettavissa, mutta ei sen olemus. Tämä näkyy myös tavassa puhua ajasta jumalten antamana lahjana. Silloin totuutta ei sijoiteta läsnäolevan alueelle, ajan olemusta ajatellaan transsendentaalina vaikutuksena eikä lainkaan kohteena.

Teesi vapaasti syntyvästä järjestä on keskeinen tarkasteltaessa varhaisromantiikan käsitystä *uudesta mytologiasta*. Hegel, Schelling ja Hölderlin ajattelivat idealismin ohjelmassaan järkeä *logoksena*, joka perustaa itse itsensä joko kerronnallisesti tai systemaattisesti. Idealistien ohjelman mukaan järki tematisoi tyhjästä oman totuuden alueensa. Koska totuudella ei ole perustaa itsensä ulkopuolella, hämärään alueeseen viittaava *mythos* asettuu järjen varjoksi jo aivan alussa. Näin myytti ei *uudessa mytologiassa* asetu järjen vastakohdaksi, vaan rinnastuu totuuden perustattomuuden kokemukseen. Näin tulee mahdolliseksi asettaa kysymys ajattelun temporaalisuudesta; siinä varmuuden puute suuntautuu totuuden kaipuuksi ja järjen vapaudeksi.

Itse tavoite, *mythoksen* ja *logoksen* yhdistäminen *mytologiana*, oli kuitenkin mahdoton tehtävä ja se jäi varhaisille idealisteille unelmaksi. Niiden välinen ristiriita jäi pysyväksi, ja saikin ratkaisunsa yllättävää kautta: alettiin puhua apollonis-dionyysisesta jännitteestä. Taide oli heille parhaimmillaan silloin, kun järkevän Apollon ja hämärän Dionysoksen vastapari jännittyi yhteen.

Seuraavassa vaiheessa tarkasteltiin antiikin ja modernin vastakkaisuutta. *Des Anciens et des Modernes*-kiistan myötä moderni temporaalisuus on ymmärretty uuden ja uutuuden ajaksi, prosessiksi, joka perustuu jatkuvaan vanhan kumoutumiseen. Toinen näkökulma antiikin ja

modernin suhteeseen avautui tarkastelemalla varhaisromantiikassa keskeistä tapaa puhua antiikista eheyden aikana ja modernista fragmentaarisuuden aikana. He pitivät sitä historiallisena erona antiikin ja modernin välillä. Näin voidaan ajatella että antiikin eheys ei ole valmis malli vaan differenssin prosessi, jonka suunta ei ole hajoava vaan eheytyvä. Tähän verrattuna moderni fragmentoituminen on tulosta päinvastaisesta temporaalisesta prosessista.

Hölderlinin suhdetta antiikin ja modernin väliseen kiistaan ei tule tarkastella ideologisen puolen valinnan kannalta. Hölderlinille oli keskeisempää omaksua antiikin ja modernin jännite osaksi omaa ajattelua. Hän piti sitä kehänä, jossa antiikki muodostaa modernin ja moderni antiikin. Modernista tilanteesta käsin antiikki on alkuperää muodostava prosessi. Näin voidaan ymmärtää, miksi Hölderlinille antiikki oli samalla kertaa taiteen alkuperä ja kohtalo. Varhaisromantiikka jäi yleensäkin viimeiseksi vaiheeksi, jolloin antiikin ja taiteen suhde ajateltiin geneettisen temporaalisuuden termein, alkuperänä ja kohtalona. Moderni estetiikka käsitteli antiikkia jo toisella tavalla, sijoittaen sen kauas taakseen historialliselle jatkumolle.

Samalla tavalla antiikki merkitsi Hölderlinille myös sivistyksen alkuperää. Tältä kannalta sivistystä tarkasteltiin omaksumisen prosessina, eli temporaalisena jännitteenä oman ja vieraan välillä. Hölderlinille sivistys syntyi nimenomaan antiikin omaksumisesta. Hänelle antiikki oli sivistyksen prosessin liikkeelle saattavan vierauden lähde. Näin siis sivistyksen asettuu antiikin ja modernin väliseen kehään. Yllättävää on se, että edes täydellinen vieraus ei tältä kannalta ole kehän ulkopuolella. Vaikka antiikissa oli jotain niin vierasta, että sitä ei ole mahdollista omaksua, se on suhteessa moderniin. Kuten Heidegger sanoo: antiikki esiintyy juuri meille kuuluvana vierauteena. Näin voidaan ymmärtää Hölderlinin paradoksi: antiikista käsin tulee modernin aikakauden omin ja vierain.

Varhaisromantiikkaan tehdyn kierroksen jälkeen palattiin entistä syvemmällä tasolla käsittelemään ajallisuutta *BuW*-elegiassa. Runoelman taustalla vaikuttavaa temporaalista virettä tarkasteltiin Heideggerin *Grundstimmung* -termin kautta. Tämä vire ei tarkoita vain sanojen soinnuttelua runossa, vaan kyse on ontologisesta vireestä. Siitä käsin määrittäyty Heideggerin mukaan paitsi historiallinen 'maailmassa olemisen' tunnesävy; samalla mitä tarkimmat faktat saavat faktuaalisuutensa siitä käsin. Kyse on tällöin nimenomaan temporaalisesta ontologiasta.

Gadamer käyttää hieman vaatimattomammin termiä *Ton* luonnehtiessaan sävyä, jonka myötä tulisi ajatella Hölderlinin lyriikan temporaalista virettä. Jännitteeseen ja vireeseen viittaavan kreikkalaisen *tonos*-termin avulla Gadamer mahdollistaa runon temporaalisuuden

tarkastelun ontologisena seikkana. Tätä kautta Hölderlinin käsitys 'pysyvyydestä muuttuvuudessa' runon etenemisen periaatteena saa temporaalisen tulkinnan. Toisin sanoen vire on se pysyvä, jonka kautta jatkuva muutos voi ilmetä.

Ajan hahmoton tuleminen oli varhaisromantiikassa saanut myyttisen ilmaisunsa Dionysoksen hahmossa. Tämä 'tulemisen jumala' operoi rikkomalla ajan hallinnan ja representaation tapoja. Dionysos ei kuitenkaan ollut Hölderlinille pelkän tulemisen jumala, vaan toisaalta kaikkein vahvinta pysyvyyttä edustava jumala. Heideggerin mukaan Dionysos liittyy historian vanhimpaan vireeseen, joka ilmenee jatkuvasti uusimpana. Näin voitiin ymmärtää miksi *BuW* -elegiassa Dionysokseen viitataan sekä pysyvyyden että muuttuvuuden jumalana.

Tästä 'tulemisen jumalan' käsittelystä avautui myös mahdollisuus tarkastella sitä, kuinka symposion liittyy aivan erityiseen olemisen virittyneisyyteen. Tältä kannalta keskeiseksi tuli kreikan termi *apeiron*, joka viittaa syvyyksistä loputtomasti kumpuavaan voimaan. Kaivon ja virtaavuuden metaforissa Hölderlin rinnastaa Dionysoksen ja *apeironin*. Ennen kaikkea *apeiron* saa *BuW* -elegiassa ilmaisunsa virkeyden ja unettomuuden (*Schlummerlos*) voimana. Näin symposionin keskeisin elementti eli valvominen voitiin tulkita temporaalisena, olemisen loputtomaan virkeyteen osallistumisena. *BuW* -elegian analyysissä tarkasteltiin symposionin kolmea eri puolta erilaisina olemisen virkeyden strategioina. Lopulta erokseen, juopumiseen ja keskusteluun liittyvä taito tulkittiin temporaaliseksi mitan hakemisen prosseksi liian vähän ja liian suuren määrän välillä.

BuW -elegiassa symposion ei tule esille kuvailun tasolla; se ilmaistaan pelkkänä toiveena. Kuvauksen temporaalinen strategia liittyy hymnin tapaa ylistää sitä mitä ei vielä ole. Siksi symposion-motiivi tulee esille vain ylistyksenä ja pyrkimyksenä saada toive toteutumaan. Olennainen tekijä ylistyksessä on sen tempo; kreikkalaiset ylistivät Dionysosta *dityrambin* avulla ja Apolloa taas *paiaanin* avulla. Se pyrkii muodostamaan tietynlaisen olemisen vireen.

Toiveen ja pelon dynamiikkaa voidaan ajatella pitemmälle tarkastelemalla kerronnan ja rituaalin välistä yhteyttä eli representaation murtumaa. Platon kutsui tällaista murtumaa 'taivaan ulkopuolelle näkemiseksi', sitä verrattiin *BuW* -elegian ilmaisuun 'avoimen' (*das Offene*) katselemisesta. Heideggeriin tukeutuen 'avoimen' paljastumista oli mahdollista ajatella toisin kuin tuonpuoleisen maailman paljastumisena. Hänellä 'avoin' on suojaton olemisen kokonaisuuden (*Sein*) kohtaaminen, joka tapahtuu välttämättä kaikkien yksittäisten seikkojen representaation murtumana.

Hölderlinin termi *kesuura* liittää tämän 'avoimen' tragedian järkyttävimpään hetkeen ja temporaaliseen käännekohtaan. Hölderlin käsitteli tragediaa tavalla, joka liittää sen rituaaliin.

Tarkkaan laskettu temporaalinen kontrolli tekee rituaalissa suojattoman ääritilan kohtaamisen mahdollisimman turvalliseksi. Samoin Hölderlinille *kalkyyli* ja sen rikkoutuminen on keskeinen tragediaan liittyvä strategia, jossa aika katkeaa ja alkaa uudestaan.

Tutkielman viimeisessä vaiheessa tarkasteltiin ajan mullistuksen motiivia *BuW*-elegiassa. Hölderlinille ajan uudistuminen merkitsi sekä poliittista että uskonnollista tapahtumaa, sekä yhteiskunnallista että transsendentaalia mullistusta. Tältä kannalta tarkasteltiin *BuW*-elegiassa toistuvaa ratkaisevan hetken metaforaa: Zeun salaman ja jyrinän samanaikaisuutta, silmänräpäystä joka synnyttää Dionysoksen. Tällainen hetki tulkittiin kielen ja tapahtuman yhteen sattumisen metaforaksi.

Tästä huolimatta Hölderliniä ei voida pitää runoilijana joka ylistäisi toimintaa ja sankaruutta. Hänellä toiminnan ja kielen yhteen sattumisen hetki pikemminkin hajoaa, kuin sattuu yhteen. *BuW*-elegiassa tämä näkyy muiston ja odotuksen, sekä elegisen että hymnisen jännitteenä - läsnäolevan hetken kuvaus puuttuu täysin. Kysymystä kielen ja tapahtuman samanaikaisuudesta tarkasteltiin kreikkalaisen, täydelliseen läsnäoloon viittaavan *parousia*-termin kautta. Näin vältettiin kuvaamasta temporaalista seikkaa tilan metaforan avulla eräänlaisena ikuisuutena joka avartuisi nykyhetken sisällä. Hölderlinin käsitystä *parousiasta* tarkasteltiin de Manin kautta dilemmana, jossa maailman välittömän läsnäolon paljastuminen voi tapahtua vain transsendentin kautta. Näin voidaan ajatella, kuinka Hölderlinin mukaan vain kategorisen poissaolon figuurit eli jumalat voivat lahjoittaa uudenlaisen ajan. Hölderlinille siis jumalten ilmestyminen ja aikakauden mullistus on sama asia, ja näin ilmestys ja julkisuus liittyvät yhteen termissä *Offenbarung*.

Kielen ja tapahtuman ydistymisen suunta vaatii kuitenkin huomioimaan niiden erkanemisen temporaalisen prosessin. Kysymystä toiminnasta tarkasteltiin tragedian sankarin ratkaisevan hetken kannalta. Siinä kieli ja toiminta eroavat niin, että sankari varman kuoleman edessä on pelkkää toimintaa - mykkä ja eristynyt elävien maailmasta. On paradoksi, että tuhoutuessaan sankarista tulee merkki. Hän jää yhteisölleen merkiksi viittaamaan niihin mahdollisuuksiin, jotka avautuivat tuolla äärirajalla. Hölderlinille sankari ei asetu vain positiiviseksi merkiksi osoittamaan oikeaa suuntaa. Hänelle sankari ilmaisee sokeaa toimintaa, joka toteuttaa jumalallisen sattuman joko hyvässä tai pahassa.

Kielen ja toiminnan erkanemisen toinen puoli on runouden alueen eriytyminen tekojen maailmasta.

Kielen refleksiivisestä taipumuksesta johtuen koskaan ei ole tekojen aika. Tältä kannalta tarkasteltiin *BuW*-elegian erästä keskeisintä säettä: "*So zu harren, und was zu tun indes und zu sagen/ weiss ich nicht..*" Heideggerin kautta tulkituna tuo säe viittaa kokemukseen, että oman aikansa voi tuntea vain negatiivista kautta. Runoilijalle ei paljastu kuin negatiivinen tieto; nyt ei ole tekojen vaan odottamisen aika.

Kaiken kaikkiaan kielen ja toiminnan suhde Hölderlinillä sisältää temporaalisesti kaksi suuntaa - niiden välisen yhdistymisen ja erkanemisen. Sama kaksinainen liike tuli ilmi myös antiikin eheyden ja modernin fragmentaarisuuden jännitteenä, sekä Dionysoksen liikkeenä, joka on pysyvyyttä ja tuleamista samanaikaisesti.

LÄHTEET

- ADORNO, Theodor 1989 "Parataxis, Zur späten Lyrik Hölderlins", *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt.
- ALLEMANN, Beda 1954 *Hölderlin und Heidegger* Atlantis Verlag, Freiburg.
- ANDERBERG, Birgitte & JENSEN, Julio H.C. 1992 "Mytologisk skrumring, historisk subjektivitet og sproglig erkendelse i *Brot und Wein*", Århus, *PASSAGE* 10/1992.
- ARTHUR, Marilyn 1972 "The choral odes of the *Bacchae* of Euripides"
- BAKER, John Jay 1986 Problem of Poetic Naming in Hölderlins Elegy 'Brot und Wein', *Modern Language News* Vol 101 no3.
- BEHRE, Maria 1987 „Des Dunklen Lichts voll“ *Hölderlins Mythokonzept Dionysos*, Vilhelm Fink Verlag, München.
- BENN, Maurice C 1986 *Hölderlin and Pindaros*, S-Gravenhage, Mouton.
- BERTAUX, Pierre 1978 *Hölderlin*, Suhrkamp, Frankfurt.
- 1990 *Hölderlin und die Französische Revolution*, Aufbau-Verlag, Berlin.
- BLOCH, Ernst 1979 *Das Prinzip Hoffnung Bd3*, 6. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt.
- BLUMENBERG, Hans 1985 *Work on Myth*, MIT-Press, Cambridge.
- BOHRER, Karl-Heinz 1983 *Plötzlichkeit und Augenblicksmetaphor*, Suhrkamp, Frankfurt.
- BINDER, Wolfgang 1987 *Friedrich Hölderlin*, Suhrkamp, Frankfurt.
- BURKERT, Walter 1987 *Ancient Mystery Cult*, Harvard University Press, Cambridge.
- BÜRGER, Peter 1983a *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt.
- 1983b "Über den Umgang mit dem anderen der Vernunft", hrsg. Bohrer, Karl-Heinz, *Mythos und Moderne, Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard 1989 "*Frucht des Gewitters...*" zu Hölderlins *Dionysos als Gott der Revolution*, Insel Verlag, Frankfurt.

CLARK, Jonathan.P 1990 "Beyond Rhyme or Reason. Fanaticism and the Transference of Interpretive Paradigms from the Seventeenth-Century Orthodoxy to the Aesthetics of Enlightenment", *Modern Language News*, 1990, vol 105/3

CONSTANTINE, David 1988 *HÖLDERLIN*, Oxford Univ Press, Oxford.

DE MAN, Paul 1969 *The Rhetoric of Temporality*, Johns Hopkins Press, Baltimore.

----- 1983 *Blindness and Insight*, Minneapolis University Press, Minnesota.

----- 1984 *The Rhetorics of Romanticism*, Johns Hopkins Press, Baltimore.

----- 1993 *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and other papers*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

DETIENNE, Marcel. 1989 *Dionysos at Large*, Harvard University Press, Cambridge.

DERRIDA, Jaques 1972 "Ends of Man", *Margins - of Philosophy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

----- 1976 *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

EURIPIDES 1967 *Bakkhantit*, suom. Mauno Manninen, WSOY, Porvoo.

FLACERIERE, Robert 1980 2p *Sellaista oli elämä antiikin Kreikassa*, WSOY, Juva.

FRANK, Joseph 1963 *The Widening Gyre*, Bloomington, Indiana.

FRANK, Manfred 1982 *Der Kommende Gott, vorlesungen über die Neue Mytologie* Suhrkamp, Frankfurt.

FYNSK, Christopher 1993 *Heidegger: Thought and Historicity*, Cornell University Press, Ithaca and London.

FÖLDÉNYI, Lászlo F. 1988 *Melancholie*, Matthes&Seitz, München.

GADAMER, Hans-Georg 1960 *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen.

-----1967 "Hölderlin und die Antike" *Kleine Schriften II*, J.C.B. Mohr, Tübingen.

-----1977 "Die Zeitanschauung des Abendlandes", *Kleine Schriften IV*, J.C.B. Mohr, Tübingen.

-----1981 "Das Alte und das Neue", *Kleine Schriften VI* J.C.B. Mohr, Tübingen.

----- 1990 *Gedicht und Gespräch*, Inseln Verlag, Frankfurt.

GIRARD, René 1979 *Violence and the Sacred*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

-----1984 "Dionysos versus the Crucified", *Modern Language News* 1984, vol 99/4.

GRIFFITH, Drew R 1993 "In the Dark Backward: Time in Pindaric Narrative", *Poetics Today* 14:4 Winter 1993.

GRUNERT, Mark 1995, *Die Poesie des Übergangs, Hölderlins späte dichtung in Horizont von Fr. Schlegels Trassnendentalpoesie,...*

HABERMAS, Jürgen 1987, *Järki ja kommunikaatio, Tekstejä 1981-1985*. Gaudeamus, Helsinki.

HEGEL, W.F und Hölderlin, F und Schelling, F. "Saksalaisen idealismin vanhin systeemiöjelma", *Filosofinen kulttuurilehti Genesis* 4/1979.

HEIDEGGER, Martin 1950 *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt.

----- 1951 *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt.

----- 1953 *Einführung in die Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt.

----- 1959 *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Tübingen.

----- 1980 *Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“*, Gesamtausgabe Bd 39, Klostermann, Frankfurt.

-----1982a *Hölderlins Hymne "Andenken"*, Gesamtausgabe Bd 52, Klostermann, Frankfurt.

-----1982b *Parmenides*, Gesamtausgabe Bd 54, Klostermann, Frankfurt.

-----1983 *Aus der Erfahrung des Denkens* (1910 - 1976), Klostermann, Frankfurt.

-----1988 *Schelling: Über das Wesen der menschliche Freiheit*, Gesamtausgabe Band 42, Klostermann, Frankfurt.

----- 1993 *Sein und Zeit* 17. Aufl. Niemayer. Tübingen.

HENRICH, Dieter 1991 *Konstellationen*, Klett-Cotta, Stuttgart.

HORATIUS 1989 *Horatiuksen oodeja*, suom. Teivas Oksala ja Erkki Palmén, Finn Lectura, Loimaa.

HUSSERL, Edmund 1962 *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Haug.

HÖLDERLIN, Friedrich 1969 *Werke und Briefe, Band 1-3*, Inseln Verlag, Frankfurt.

---- 1996, *Leipä ja Viini*. suom. Teivas Oksala ja Risto Niemi-Pynttäri, Jyväskylän yliopisto, Kirjallisuuden laitos, Julkaisuja 11.

JACOBSON, Roman 1985 "Language and Schizophrenia, Hölderlin's Speec and Poetry" teoksessa *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, Roman Jacobson and Grete Lübke-Grothues, Frankfurt.

KANT, Immanuel 1995 "Mitä on suunnistautuminen ajattelussa", suom. Jussi Kotkavirta *Mitä on Valistus?* toim. Juha Koivisto, Markku Mäki, Timo Uusitupa, Vastapaino, Jyväskylä.

KOSONEN, Matti 1990 "Tekniikan probleema ja Heidegger", teoksessa *Tuokio ja totuus* toim. Jussi Kotkavirta, Jyväskylän yliopiston Filosofian laitoksen julkaisuja 42/1990.

KOTKAVIRTA, Jussi 1990 *Practical Philosophy and Modernity, A Study on the Formation of Hegel's Thought*, Jyväskylän Yliopisto, Jyväskylä.

KRISTEVA, Julia 1993 "Sana, dialogi ja romaani" teoksessa *Puhuva subjekti, Tekstejä 1967-1993* suom. Kirsi Saarikangas, Gaudeamus, Tampere.

KUZNIAR, Alice, A 1987 *Delayed endings, nonclosure in Novalis and Hölderlin*. The University of Georgia Press, Athens.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & NANCY, Jean-Luc 1988, *The Literary Absolute: The theory of literature in German romanticism*. State University of New York Press, Baltimore.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe 1989 *Typography*, Harvard University Press, London.

----- 1993 *Eetiikasta: Lacan ja Antigone* suom. Janna Jalkanen ja työryhmä, Loki -kirjat, Helsinki.

LEVI-STRAUSS, Claude 1991 "Alkusoitto" teoksesta *Le cru et le cuit* (Raaka ja keitetty) suom. Eero Tarasti, *Synteesi* 1-2/1991.

LYOTARD, Jean-Francois 1985. *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*, suom. Leevi Lehto Vastapaino, Tampere.

----- 1986, "Ylevä ja avatgarde" suom. Hannu Sivenius, teoksessa *Moderni/Postmoderni* toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen, Tutkijaliitto, Jyväskylä.

MACKENSEN, Lutz 1985, *Ursprung der Wörter, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, VMA -Verlagsgesellschaft, München.

NIEMI-PYNTTÄRI, Risto 1988 *LUONTO-fraasin radikalisoituminen Martin Heideggerin filosofiassa*, Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan Julkaisusarja 24

----- -1991 "Minän ja sinän hermeneutikkaa", Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 45, Pieksämäki.

NIETZSCHE, Friedrich 1967 *Werke in zwei Bänden* Carl Hanser Verlag, München.

-----1989 "Tragedian synty, musiikin hengestä (osia)", *Synteesi* 1-2/1989.

-----1994 "Traagisen ajattelun synty", *Niin&Näin Filosofinen aikakauslehti* 3/94.

PLATON 1979 *Faidros*, Teokset III, suom. Pentti Saarikoski, Otava, Keuruu.

----- 1982 *Lait*, Teokset VI, suom. Pentti Saarikoski, Otava, Keuruu.

PÖGGELER, Otto 1988 "Die engen Schranken unserer noch kinderähnlichen Kultur", Einleitung *Jenseits des Idealismus, Hölderlins letzte Homburger Jahre* (1804 - 1806) Hrg. Christoph Jamme und Otto Pöggeler, Bouvier Verlag, Bonn.

- RAPAPORT, Herman 1989 *Heidegger & Derrida, reflections on Time and Language*, University of Nebraska Press, Lincoln & London.
- RICOEUR, Paul 1978 *The Rule of Metaphor*, Routledge & Kegan, London.
- 1984 *Time and Narrative vol I-II*, Chicago University Press, Chicago.
- RIFFATERRE, Michel 1980 *Semiotics of Poetry*, Methuen, London.
- SCHADEWALDT, Wolfgang 1989 *Die frühgriechische Lyrik, Tübinger Vorlesungen Band 3*, Suhrkamp, Frankfurt.
- SHELLING, Friedrich 1992 *Philosophie der Offenbarung*,
- SCHLEGEL, Friedrich 1958 "Über das Studium der griechischen Poesie", *Die Kunstlehre*, Clett-Kotta, Stuttgart.
- SCHMIDT, Jochen 1968 *Hölderlin's Brot und Wein*, Walter de Gruyter, Berlin.
- SCHOR, Naomi 1984 "Details and Realism" *Poetics Today*, Vol.5:4 1984.
- SERRES, Michel 1994 *LUONTOSOPIMUS*, suom. Aila Virtanen ja Jussi Vähämäki, Vastapaino, Tampere.
- SOFOKLES 1966, *Antigone*. suom. Elina Vaara
- SOURVINOU-INVWOOD, Christiane 1988, "Myth as History: The Previous Owners of Delphic Oracle." teoksessa Versnel H.S ...
- SPANOS, William 1987 *Repetitions, Postmodern Occasion*, Louisiana State Univ Press, New York.
- SZONDI, Peter 1970 *Hölderlin-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt.
- 1974 *Poetik und Gesichtsphilosophie I-II*, Suhrkamp, Frankfurt.
- 1975 *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt.
- 1979 *Schriften I-II*, Suhrkamp, Frankfurt.
- STEINER, George 1975. *After the Babel*, Oxford university Press, Oxford, New York.

TIKKANEN, Tiina 1987 *Schillerin kirjeet esteettisestä kasvatuksesta*, Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta, Julkaisusarja 22, Jyväskylä.

WILLEMS, Gottfried 1988 "Der Dichterische enthusiasmus und die macht der negativitet" *Jahrbuch der Schiller Gesellschaft, Band XXXII*.

VATTIMO, Gianni 1988 *The End of Modernity: nihilism and hermeneutics in post-modern culture*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

-----1994 *Läpinäkyvä yhteiskunta*, suom. Jussi Vähämäki, Gaudeamus, Tampere.

VERSNEL, H.S. 1988, *Greek Myth and Ritual: The Case of Kronos*, London.

VIETTA, Silvio 1992, *Das Literarische Moderne. Eine Problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, J.B. Metzler, Stuttgart.

WARMINSKI, Andzej 1987 *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*, Minnesota University Press, Minneapolis.

WINCKELMANN 1992 *Ylevästä kauneudesta ja hiljaisesta suuruudesta*, suom. Vesa Oittinen, Taide, Helsinki.

FRIEDRICH HÖLDERLIN - *BROT UND WEIN*

An Heinze

I

Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,
 Und, mit Fackeln gesmückt, rauschen die Wagen hinweg,
 Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
 Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
 Wohlzufrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
 Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.
 Aber das Saitenspiel Tönt fern aus Gärten; vielleicht, dass
 Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
 Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen,
 Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
 Still in dämrringer Luft ertönen geläutete Glocken,
 Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl.
 Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
 Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond
 Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
 Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
 Glänzt die Erstaunende dort, die Fremlingin unter den Menschen
 Über Gebirgschön traurig und prächtig herauf.

I

Kaupunki ympärillä lepää, hiljenee valaistu kuja
 ja soihtuin koristellut vaunut vierivät tiehensä.
 Ihmiset käyvät levolle päivän iloista kylläisinä,
 ja pohtiva pää punnitsee kotona voitot ja tappiot
 täysin tyytyväisenä; tyhjänä rypäleistä ja kukista
 ja käsitöistä lepää markkinatori.
 Mutta kielisoitin kaikuu kaukaa puutarhoista; ehkä
 joku rakastaja soittelee tai joku yksinäinen mieltii
 etäisiä ystäviä tai nuoruusaikaa; ja kaivot
 ikivirtaavina ja raikkaina virtaavat tuoksuvien tarhojen luona.
 Hiljaa hämärässä ilmassa kaikuvat äänekkäät kellot
 ja hetken muistaen vahti huutaa tuntien luvun.
 Nyt tulee henkäys ja havisuttaa latvoja lehdossa.
 Katso! - varjokuva maastamme, kuu,
 tulee nyt myös salaa esille; haaveellinen, yö tulee,
 täynnä tähtiä ja vähääkään piittaamatta meistä,
 loistaa tuo hämmästyttävä, vieras ihmisten joukossa,
 surullisena ja loistavana vuorten yllä.

II

*Wunderbar ist die Gunst der Hoherhabnen und niemand
Weiss von wannen und was einem geschieht von ihr.
So bewegte sie die Welt und die hoffende Seele der Menschen,
Selbst kein Weiser versteht, was sie bereitet, denn so
Will es der oberste Gott, der sehr dich liebet, und darum
Ist noch lieber, wie sie, dir der besonnene Tag.
Aber zuweilen liebt auch klares Auge den Schatten
Und versucht zu Lust, eh' es die Not ist, den Schlaf,
Oder es blickt auch gern ein treurer Mann in die Nacht hin,
Ja, es ziemet sich ihr Kränze zu weihn und Gesang,
Weil den Irrenden sie geheiliget ist und den Toten,
Selber aber besteht, ewig, in freiestem Geist.
Aber sie muss uns auch, dass in der zaudernden Weile,
Dass im Finstern für uns einiges Haltbare sei,
Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen,
Gönnen das strömende Wort, das, wie die Liebenden, sei,
Schlummerlos und vollern Pokal und kühneres Leben,
Heilig Gedächtnis auch, wachend zu bleiben bei Nacht.*

II

Ihmeellistä on korkeasti ylevän suosio, eikä kukaan
tiedä mitä ja milloin tuo antaa sattua kullekin.
Niin tuo liikuttaa maailmaa ja ihmisten toivovaa sielua,
ei viisaskaan ymmärrä mitä tuo valmistelee, sillä siten
määrää ylin jumala, joka varmasti rakastaa sinua ja siksi
rakkaampi kuin tuo, on sinulle kirkas päivä.
Mutta joskus myös selkeä silmä mieli varjoja,
haluaa nauttia, ennen kuin on pakko, unesta;
tai kunnan mieskin katsoo mielellään yöhön
onhan sopivaa omistaa sille sepeleet, laulut,
koska harhaisille se on pyhitetty ja kuolleille,
mutta pysyy itse, ikuisena, hengeltään vapaimpana.
Mutta sen täytyy suoda myös meille, jotta epäröinnin hetkessä,
jotta pimeässä olisi meille jotain pysyvää,
suoda meille unohdus ja pyhä humala,
suoda virtaava sana, joka, kuin rakastuneet, on
uneton, suoda täydempi malja ja rohkea elämä
sekä pyhät mietteet, valveille jääminen yöllä.

III

*Auch verbergen umsonst das Herz im Busen, umsonst nur
 Halten den Mut noch wir, Meister und Knaben, denn wer
 Möcht' es hindern und wer möcht' uns die Freude verbieten?
 Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht,
 Aufzubrechen. So komm! dass wir das Offene schauen,
 Dass ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist.
 Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe
 Bis in die Mitternacht, immer besteht ein Mass,
 Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden,
 Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann.
 Drum! und Spotten des Spotts mag gern frohlockender Wahnsinn,
 Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift.
 Drum an den Isthmos komm! dorthin, wo das offene Meer rauscht
 Am Parnass und der Schnee delphische Felsen umglänzt,
 Dort ins Land des Olympos, dort auf die Höhe Cithärons,
 Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo
 Thebe drunten und Ismenos rauscht im Lande des Kadmos,
 Dorthier kommt und zurück deutet der kommende Gott.*

III

Turhaan myös kätkemme sydämen rintaan, turhaan vain
 pidätämme rohkeutta, mestari ja oppilaat, sillä kuka
 voisi meitä estäisi ja kuka kieltäisi ilomme?
 Jumalainen tuli myös yllyttää, yötä päivää,
 läpimurtoon. Siis tule! että Avointa katsomme,
 että omaa etsimme, niin kaukana kuin se onkin.
 Yksi pysyy; olkoon keskipäivä tai käyköön se
 keskiyöhön asti, aina kestää mitta,
 kaikille yhteinen, silti jokaiselle on myös omansa suotu,
 sinne menee ja tulee kukin, mihin hän voi.
 Siksi! Pilkkaajien pilkka miellyttää ilomielistä hullua,
 kun tuo pyhässä yössä äkkiä tarttuu laulajiin.
 Siksi, tule Istmoksen luo! sinne missä avoin meri kohisee
 Parnassoksen luona ja lumi kimalluttaa Delfoin kalliot,
 tuonne Olympoksen maahan, tuonne Kithaironin korkeuksiin,
 kuusten alle tuonne, rypäleiden alle, mistä
 Theeba ja Ismenos kohisevat Kadmoksen maassa,
 sinne tulee ja takaisin osoittaa tuleva jumala.

IV

*Seliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle,
 Also ist wahr, was einst wir in der Jugend gehört?
 Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge,
 Wahrlich zu einzigem Brauche vor alters gebaut!
 Aber die Thronen, wo? die Tempel, und wo die Gefässe,
 Wo mit Nektar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang?
 Wo, wo leuchten sie denn, die fernhintreffenden Sprüche?
 Delphi schlummert und wo tönet das grosse Geschik?
 Wo ist das schnelle? wo brichts, allgegenwärtigen Glücks voll
 Donnernd aus heiterer Luft über die Augen herein?
 Father Aether! so riefs und flog von Zunge zu Zunge
 Tausendfach, es ertrug keiner das Leben allein;
 Ausgeteilet erfreut solch Gut und getauschet, mit Fremden,
 Wirds ein Jubel, es wächst schlafend des Wortes Gewalt:
 Vater! heiter! und halt, so weit es gehet, das uralte
 Zeichen, von Eltern geerbt, treffend und schaffend hinab.
 Denn so kehren die Himmlischen ein, tiefschütternd gelangt so
 Aus den Schatten herab unter die Menschen ihr Tag.*

IV

*Autuas Kreikanmaa! sinä kaikkien taivaisten talo,
 tottako siis mitä kerran nuorina kuulimme?
 Juhlava sali! Lattia on meri! ja pöytiä vuoret,
 totisesti tähän ainoaan käyttöön aikoja sitten luodut!
 Mutta valta-istuinmet, missä? Temppelet, ja missä astiat,
 missä nektarin täyttämä, jumalia miellyttävä laulu?
 Missä, missä sitten loistavat, etäälle osuvat enteet?
 Delfoi uinuu ja missä kaikuu suuri kohtalo?
 Missä on nopea? mistä murtautuu kaikki-nykyinen onni täytenä
 esiin jyrysten kirkkaasta ilmasta silmille?
 Isä Eetteri! niin huuto lensi kieleltä kielelle,
 tuhansittain, ei kukaan kantanut elämää yksin;
 sellainen hyvä ilahduttaa jaettuna ja vaihdettuna, vieraiden kanssa,
 syntyy riemu, nukkuen kasvaa sanan voima:
 Isä! Kirkas! ja seis, niin kauas kaikuu ikivanha
 merkki, vanhoilta peritty, osuvana, luovana.
 Sillä niin taivaiset tekevät tuloaan, syvästi järisyttään
 heidän päivänsä tulee näin ihmisille varjoista alas.*

V

*Unempfunden kommen sie erst, es streben entgegen
 Ihnen die Kinder, zu hell kommet, zu blendend das Glück,
 Und es scheut sie der Mensch, kaum weiss zu sagen ein Halbgott,
 Wer mit Namen sie sind, die mit den Gaben ihm nahm.
 Aber der Mut von ihnen ist gross, es füllen das Herz ihm
 Ihre Freuden und kaum weiss er zu brauchen das Gut,
 Schafft, verschwendet und fast ward ihm Unheiliges heilig,
 Das er mit segnender Hand törig und gütig berührt.
 Möglichst dulden die Himlischen dies; dann aber in Wahrheit
 Kommen sie selbst und gewohnt werden die Menschen des Glücks
 Und des Tags und zu schaun die Offenbaren, das Anlitz
 Derer, welche, schon längst Eines und Alles genannt,
 Tief die verschwiegene Brust mit feier Genüge gefüllet,
 Und zuerst und allein alles Verlangen beglückt;
 So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaben
 Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.
 Tragen muss er, zuwor; nun aber nennt er sein Liebstes,
 Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.*

V

Mutta heidän rohkeutensa on suuri, hänen sydämensä täyttyy
 heidän ilostaan, eikä hän tiedä kuinka käyttää hyvää,
 luo ja hävittää, lähes pyhäksi hänelle tuli epäpyhä,
 jota hän siunaavalla kädellään hölmösti ja hyvin koskettaa.
 Ehkä taivaiset sietävät sitä: mutta totuudessa
 he itse sitten tulevat ja ihmiset saavat tottua onneen
 ja päivään, sekä katsomaan ilmestystä, kasvoja,
 niiden, jotka kauan sitten Yhdeksi ja Kaikeksi nimettiin,
 jotka syvältä täyttivät vaikenevan rinnan vapaalla kylläisyydellä,
 ensin ja ainoana tyydyttivät kaiken kaipuun;
 Ensin he tulevat huomaamatta, lapset pyrkivät
 heitä vastaan; liian valoisana, liian häikäisevänä tulee onni,
 ja ihminen arkailee heitä, tuskin puolijumalakaan tietää
 keitä ovat nimeltään nuo, jotka häntä lahjoineen lähestyvät.
 niin on ihmisen laita; kun hyvä on läsnä ja itse jumala
 huolehtii hänestä lahjoilla, hän ei tunne eikä näe sitä.
 Kärsiä hän saa, ensin, mutta nyt hän sanoo rakkaimpansa
 nyt, nyt täytyy siis sanojen syntyä kuin kukkien.

VI

*Und nun denkt er zu ehren in Ernst die seligen Götter,
 Wirklich und wahrhaft muss alles verkünden ihr Lob.
 Nichts darf schauen das Licht, was nicht den Hohen gefällt,
 Vor den Äther gebührt Müssigversuchendes nicht
 Drum in den Gegenwart der Himmlischen würdig zu stehen,
 Richten in herrlichen Ordnungen Völker sich auf
 Untereinander und baun die Schönen Tempel und Städte
 Fest und edel, sie gehn über Gestaden empor -
 Aber wo sind sie? wo blühen die Bekannten, die Kronen des Fests?
 Thebe welkt und Athen; rauschen die Waffen nicht mehr
 In Olympia, nicht die goldnen Wagen des Kampfspiels,
 Und begränzen sich denn nimmer die Schiffe Korinths?
 Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater?
 Warum freuet sich denn nicht der geweihte Tanz?
 Warum zeichnet, wie sonst, die Stirne des Mannes ein Gott nicht,
 Drückt den Stempel, wie sonst, nicht dem Getroffenen auf?
 Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an
 Und vollendet und schloss tröstend das himmlische Fest.*

VI

Nyt hän pyrkii aidosti kunnioittamaan autuaita jumalia,
 oikein ja hyvin täytyy kaikkien julistaa niiden kunniaa.
 Missään ei saa loistaa valo, joka ei miellytä korkeita,
 koska kirkkauden edessä joutoyritykset eivät sovi.
 Siksi, taivaisten nykyisyydessä arvokkaina seistäkseen,
 kansat ojentautuvat erinomaisesti järjestyneinä
 keskenään ja rakentavat kauniit temppelit ja kaupungit,
 lujina ja jaloina ne nousevat rantojen yllä -
 Mutta missä he ovat? Missä kukoistavat kuulut, juhlien kruunut?
 Teeba kuihtuu ja Ateena; eivätkö aseet enää riehu
 Olympiassa, eivätkö kamppailujen kultaiset vaunut,
 eikö siis Korintin laivoja seppelöidä enää koskaan?
 Miksi nuokin vaikenevat, pyhät vanhat teatterit?
 Miksi pyhitetty tanssikaan ei enää riemuitse?
 Miksei jokin jumala merkitse miehen otsaa, kuten ennen,
 paina leimaa, kuten ennen, valittuun?
 Ehkä hän tuli itse ja otti ihmisen hahmon
 ja täydensi ja sulki lohduttaen taivaisen juhlan.

VII

*Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,
 Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.
 Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten,
 Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.
 Denn nicht immer vermag ein schwachens Gefäss sie zu fassen,
 Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.
 Traum von ihnen ist drauf das Leben. Aber das Irrsal
 Hilf, wie Schlummer und stark machet die Not und die Nacht,
 Bis dass Helden genug in der ehrenden Wiege gewachsen,
 Herzen an Kraft, wie sonst, ähnlich den Himmlischen sind.
 Donnernd kommen sie drauf. Indessen dünket mir öfters
 Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu sein,
 So zu harren und was zu tun indes und zu sagen,
 Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?
 Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
 Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.*

VII

Voi ystäväni! Tulemme liian myöhään. Tosin jumalat elävät,
 mutta päämme yllä korkealla toisessa maailmassa.
 Loputtomasti ne vaikuttavat siellä, näyttävät vähät välittävän
 elämme me, niin kovin taivaiset ovat pitämättä meistä huolta.
 Sillä heikko astia ei aina kykene pitämään heitä,
 vain ajoittain voi ihminen kestää jumalaista täyttymystä.
 Siksi elämämme on unta heistä. Mutta erehtyminen
 auttaa, kuten uni, ja hätä ja yö vahvistavat,
 kunnes sankarit ovat kyllin varttuneet malmisissa kehdoissaan,
 sydämiltään vahvoina, kuin ennen, taivaisten kaltaisina.
 Jyristen he sitten tulevat. Sillä välin minusta tuntuu usein
 paremmalta nukkua, kuin olla näin ilman toveria,
 näin viipyä, mitä tehdä sillä aikaa ja sanoa,
 en tiedä, ja mihin käy runoilija puutteen aikana?
 Mutta ne ovat, sinä sanot, kuin viininjumalan pyhiä pappeja,
 jotka siirtyvät maasta maahan pyhässä yössä.

VIII

*Nämlich, als vor einiger Zeit, uns dünket sie lange,
 Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglückt,
 Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen,
 Und das Trauern mit Recht über der Erde begann,
 Als erschienen zuletzt ein stiller Genius, himmlisch
 Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet und schwand,
 Liess zum Zeichen, dass einst er da gewesen und wieder
 Käme, der himmlische Chor einige Gaben zurück,
 Derer menschlich, wie sonst, wir uns zu freuen vermöchten,
 Denn zur Freude mit Geist, würde das Grössre zu gross
 Unter den Menschen und noch, noch fehlen die Starken zu höchsten
 Freuden, aber es lebt stille noch einiger Dank.
 Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet,
 Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins.
 Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst
 Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit,
 Darum singen sie auch mit Ernst die Sängler den Weingott
 Und nicht eitel erdacht tönet dem Alten das Lob.*

VIII

Sillä kun joitakin aikoja sitten, meistä se tuntuu pitkältä,
 kaikki ne nousivat ylöspäin, jotka saivat elämän onnelliseksi,
 kun Isä käänsi kasvonsa ihmisistä pois päin
 ja oikeutettu suru alkoi yli maan piirin,
 kunnes viimeiseksi oli ilmestynyt hiljainen henki, taivaisesti
 lohduttava, joka ennusti päivän lopun ja katosi,
 sen merkiksi, että se kerran oli ollut täällä ja palaisi
 vielä takaisin, taivainen kuoro jätti joitain lahjoja,
 joista ihimillisesti, kuten muinoin, voisimme nauttia,
 koska ilo hengen kanssa tuli suurempana liian suureksi
 ihmisille, ja vielä, vielä vahvat puuttuvat ylimmistä
 iloista, mutta hiljaisuudessa elää silti hieman kiitosta.
 Leipä on maan hedelmä, mutta valon siunaama,
 ja ylisevältä jumalalta tulee viinin ilo.
 Niiden myötä ajattelemme myös taivaisia, jotka kerran
 olivat täällä ja jotka palaavat oikeaan aikaan,
 siksi laulajat ylistävät uskollisesti viinin jumalaa
 eikä turhaan soi kaikuna muinaiselle ylistys.

IX

*Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus,
 Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf,
 Allzeit froh, wie das Laub der inmergrünenden Fichte,
 Das er liebt, und der Kranz, den er von Efeu gewählt,
 Weil er bleibt und selbst die Spur der entflohenen Götter
 Götterlosen hinab unter das Finstere bringt.
 Was der Alten Gesang von Kindern Gottes geweissagt,
 Siehe! wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists!
 Wunderbar und genau ists als an Menschen erfüllet,
 Glaube, wer es geprüft! aber so vieles geschieht,
 Keines wirket, denn wir sind herzlos, Schatten, bis unser
 Vater Äther erkannt jeden und allen gehört.
 Aber indessen kommt als Fackenschwinger des Höschsten
 Sohn, der Syrier, unter die Schatten herab.
 Selige Weise sehns; ein Lächeln aus der gefangnen
 Seele leuchtet, dem Licht tauet ihr Auge noch auf.
 Sanfter träumet und schläft in Armen der Erde der Titan,
 Selbst der neidische, selbst Cerberus trinket und schläft.*

IX

Kyllä! oikein he sanovat, hän sovittaa päivän yöhön,
 liikuttaa taivaan tähtiä ikuisesti alas ja ylös,
 aina iloisena, kuin ikivihannan kuusen neulaset,
 joita hän rakastaa ja seppelettä, jonka hän on valinnut muratista,
 koska hän jää ja tuo paenneiden jumalten jäljen
 tänne alas jumalattomuuteen synkkyiden alle.
 Mitä muinaisten laulu ennustikaan jumalten lapsista,
 Katso! me olemme se, me, Hesperian hedelmä!
 Ihmeellisesti ja täsmälleen se on täyttynyt ihmisissä,
 uskokoon ken on kokeillut! mutta niin paljon tapahtuu
 ja mikään ei vaikuta, sillä olemme sydämettämiä, varjoja, kunnes
 Isä Eetteri tuntee jokaisen ja kuuluu kaikille.
 Mutta sillä välin saapuu soihdunkantajana Korkeimman
 poika, syyrialainen, tänne varjojen alle.
 Autuaat viisaat sen näkevät, hymy loistaa vangitusta
 sielusta, valo sulattaa vielä sen silmät.
 Lempeämmin uneksii ja nukkuu Titaani maan käsivarsilla,
 itse kateellinen, itse Kerberos juo ja nukkuu.

(suomennos tekijän)