

MERKITTY PAKKA

Teoskokonaisuuden poetiikka Aki Salmelan runokokoelmassa *Jokeri*

Juha Rautio
Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuuden maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2017

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuuden maisteriopinnot

RAUTIO, JUHA: Merkitty pakka. Teoskokonaisuuden poetiikka Aki Salmelan *Jokerissa*

Pro gradu -tutkielma, 91 s.
Toukokuu 2017

Analysoin tutkimuksessani Aki Salmelan *Jokerin* (2014) runojen poeettisia keinoja, yhteneviä tyyllisiä ja sisällöllisiä piirteitä ja sisäistä viittaavuutta. Järjestymisperiaatteita tutkimalla pyrin hahmotamaan, miten kokoelmakokonaisuus *Jokerissa* muodostuu. Teoksen rakenne jäsentyy korttipakan mukaan neljään maahan ja 52:een korttiin. Myös sisällölliset ja temaattiset ainekset kietoutuvat pelin ympärille. Pelkästään nämä poeettiset piirteet tekevät siitä hyvän esimerkin kokonaisuuslähtöisistä runokokoelmista, joita on viime vuosina ilmestynyt lukuisia suomalaisessa runoudessa.

Tutkimukseni lähestyy runokokoelman teoskokonaisuutta ja sen poeettisia piirteitä useista näkökulmista, mikä näkyy teoreettisten ja metodisten lähtökohtieni moneudessa. Luvussa 2 ”Lukemisen tienviitat” hyödynnän Gérard Genetten paratekstuaalisuuden teoriaa. Luvussa 3 ”Puhujat ja puhuja-asetat” tarkastelen teoksen puhujia ja puhuja-asemia yhtenä teoskokonaisuutta osaltaan luovana elementtinä. Metalyyristen puhujien analyysiin sovellan metalyriikan teoriaa lähinnä Eva Müller-Zettelmannin ja Outi Ojan tutkimusten pohjalta. Kiinnostukseni kohteena ovat metalyyrisen puhujan kommentit teoksen rakenteesta sekä runouden ja lukijan suhteesta. Luvussa 4 ”Poeettiset piirteet” hyödynnän Rainer Emigin metonymyisiä rakenteita. Metonymyisesti toisiinsa suhtautuvat troopit muodostavat teoskokonaisuuteen koheesiota luovia saarekkeita, jotka kytkeytyvät toisiinsa. Hahmotan *Jokerin* metonymyisiksi kattokategorioiksi korttipakan mustan ja punaisen värin, joihin kytken muut komponentit. Yhtenä teoksellista koheesiota luovana piirteenä tarkastelen poeettista naurua, joka on läsnä kaikissa puhuja-asemissa. Luvussa 5 ”Rakenteen poetiikka” koettelen strukturalistista luentaa ja teossyntagman teoriaa Haapalan–Riffaterren mallin kautta. Viimeisessä alaluvussa analysoin teoksen eriparista epilogiosastoa, jokeria, *mise en abyme* -rakenteena. *Mise en abymella* tarkoitan analogiasuhdetta teoksen kokonaisuuden ja yksityiskohtien välillä. Analysoin jokeriosaston katkelmia ja osoitan alaluvussa sen kytkentöjä aikaisempiin osastoihin.

Tutkimukseni osoittaa, että *Jokerin* teoskokonaisuuden poetiikka on monitasoinen ja myös omia sääntöjään rikkova. Teoksen osastot eivät järjesty sen enempää sisällöllisen, kuten temaattisen, kuin muodollisenkaan koheesion mukaan. Teoksen metalyyrisen puhuja-asema ohjaa jatkuvasti lukijan huomiota teokseen, sen rakenteelliseen korttipakkadispositioon ja lukemistapahtumaan itseensä. Odotukset harmoniasta ja yhtenäisyydestä eivät toteudu, mikä peilautuu analogisesti myös teoksen filosofipuhujan implikoimissa elämänfilosofisissa runoissa. Runojen analysointi ja tulkinta osoittavat kuitenkin runojen välisiä kytkentöjä ja verkostoja, joista on hahmotettavissa teoksen poeettisia systeemejä ja järjestymisperiaatteita.

Asiasanat: Runoudentutkimus, teoskokonaisuus, poetiikka, metalyriikka, metonymia, runokokoelma

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimusaineisto	3
1.2 Tutkimuskysymys ja aikaisempi tutkimus.....	4
1.3 Teoreettiset lähtökohdat ja tutkielman eteneminen.....	5
2 LUKEMISEN TIENVIITAT	9
2.1 Paratekstuaaliset kehykset.....	9
2.1.1 Epigrafi.....	12
2.1.2 Rajarunot	14
2.2 Poeettiset leikkaukset runon sisällä	15
2.3 Poeettiset leikkaukset runojen välillä.....	19
3 PUHUJAT JA PUHUJA-ASEMAT	25
3.1 Metalyyrinen puhuja	25
3.2 Filosofin puhuja-asema	32
3.3 Vanhenevan miehen puhuja-asema.....	35
4 POEETTISET PIIRTEET	40
4.1 Punaisen ja mustan metonyymiset keskukset	41
4.2 Poeettinen nauru.....	45
4.2.1 Poeettiskoomiset vitsit	46
4.2.2 Hymyn ja vakavan naaman motiivit	50
4.2.3 Ihmisyyden ja elämän naurettavuus	55
4.3 Melankolia ja resignoituneet sävyt	57
4.4 Kaiut.....	59
5 RAKENTEEN POETIIKKA	62
5.1 Teossyntagma.....	63
5.2 Osastojen formaaliset ratkaisut	65
5.3 Korttipakka rakenteena	68
5.3.1 Ässät	69
5.3.2 Hertta esimerkkinä korttipakan maan poetiikasta.....	74
5.3.3 Viides maa – Jokeri-osasto, mise en abyme -rakenteena	80
5 LOPUKSI.....	88
LÄHTEET.....	91

1 JOHDANTO

Miksi tuntuu vaikealta myöntää, että kirjallisuudessa on kyse enimmäkseen muodosta? Asiat itsessään olisi helppo kertoa nopeasti pois alta, mutta me tahdomme kuulla ne komean esityksen sisällä. (*Jokeri*, 19.)

Runouteen on aina kuulunut keskittyminen muotoon. Tutkimukseni kohdeteoksen runo tiivistää sen hyvin: me tahdomme kuulla meille kerrotut asiat komean esityksen sisällä. Runouden ensisijainen julkaisualusta on runokokoelma. Kuten runoilija Tommi Parkko kirjoittaa, ”kirjallisuusmaailmassa vakiintuneiden käsitysten mukaan runokokoelma on runoilijan työn varsinainen tavoite. Yksittäiset runot, sikermät ja osastot nähdään kokoelman osina. Yksittäisiä runoja ei juuri julkaista.” (Parkko 2016, 152.) Runoudessa runokokoelmien merkitystä ei voi turhaan korostaa, ja Parkon (mp.) määritelmä runokokoelmasta sekä konstruktiona että konventiona on osuva.¹

Kokoelmatason poeettinen merkitys ei suinkaan ole ilmiönä runoudessa uusi, vaan sitä voidaan pitää lajityypillisenä piirteenä, jonka perinteet ovat pitkät. Neil Fraistat (1986, 14) esittää toimittamassaan teoksessa *Poems in their place: the intertextuality and order of poetic collections*, että jo Kallimakhos hyödynsi monipuolisesti runoudessaan teoskokonaisuutta vahvistavia poeettisia keinoja, kuten sarjallisuutta, kehysrunoja, pareja sekä temaattista ja kuvastollista sidosteisuutta. Runoilijat ovat siis jo antiikista saakka kirjoittaneet teoksia, joissa poeettista merkitystä on myös kokoelmatasolla (ks. lisää mt., 14–16). Koska runoilijoiden tekemät valinnat siitä, miten he sijoittavat runonsa osaksi kokoelmaa, ovat oleellinen osa poeettista prosessia, tulisi tällaiset kontekstuaaliset merkityspiirteet ottaa huomioon myös runojen lukemisessa ja tulkinnassa (mt., 12–13).

Vielä uskriteikissä yksittäistä runoa tavattiin pitää autonomisena teosyksikkönä, josta lähilukemalla tulkittiin runon merkitys. Sarjallisen ja kontekstuaalisen teoskokonaisuuden huomioon ottavassa luennassa yksittäinen runo tulee nähdä toisin. Olemukseltaan sarjallisen runokokoelman osa itsessään on harvoin tulkinnalle riittävän merkityksellinen (teos)kokonaisuus. Tällainen sarjallisesti

¹ Konventiot runokokoelman estetiikasta, asemasta ja olemuksesta ovat vaihdelleet eri aikoina ja niihin on vaikuttanut monet eri tekijät. Neil Fraistatin (1986, 13) mukaan esimerkiksi tekijän intentiot ja käsitykset yleisöstään vaikuttavat siihen, miten runoilija haluaa järjestää kokoelmansa, eli missä muodossa esittää runonsa yleisölleen. Toisaalta runokokoelma kytkeytyy menneillään oleviin kulttuurisiin, kirjallisiin tai sosiaalisiin debatteihin, mutta myös aikalaiskonventiot kokoelman järjestämisestä, julkaisemisesta sekä lukemisesta vaikuttavat. (Mp.) Myös muita kirjallisia, kulttuurisia ja yhteiskunnallisia konteksteja voitaisiin ottaa tarkasteluun (kuten vaikka kirjallinen perinne lajitutkimuksen tai kirjailijan elämä biografinen tutkimuksen valossa), mutta vaikka tällaisiin kysymyksiin keskittyvälle tutkimuksellekin olisi tilausta, ei niille kuitenkaan tämän tutkimuksen puitteissa ole tilaa.

motivoitunut runo asettuukin lähelle fragmentin poetiikkaa. Viime aikoina käyty keskustelu fragmentin ympärillä valottaa poeettisia kysymyksiä, jotka liittyvät teoskokonaisuuden tarkasteluun. Runoilija ja kriitikko Jonimatti Joutsijärvi kirjoittaa *Tuli & Savu* -lehden esseessään fragmentin olemuksesta:

Fragmentilla on suhde kokonaiseen – särkynyt, virheellinen, liimattu, vertautuva, edustava, vihjaava, riippuvainen, piilottava. Fragmentti on aktiivinen ja prosessuaalinen, ei staattinen ja suljettu kappale. Sen aktiivisuus on kesken ja tarvitsee havaitsijaa täydentämään suhdettaan kokonaisuuteen. (Joutsijärvi 2016, 85.)

Olennaista Joutsijärven huomiossa on lukijan tulkitseman kappaleen ja kokonaisuuden aktiivinen ja prosessuaalinen suhde. Vaikkei tutkimani runokokoelma vertaudukaan tyyllillisesti Joutsijärven artikkelissaan esittelemiin fragmentaarisiin teoksiin, ovat edellä mainitut osaa ja kokonaisuutta sekä lukijan aktiivista tulkinnallista roolia koskevat fragmentaariset piirteet sovellettavissa useimpiin nykyrunokokoelmiin. Eino Santanen ja Henriikka Tavi (Santanen & Tavi 2016, 128) hahmottavat toimittamassaan keskusteluartikkelissa fragmentaarisuuden viime vuosien (2010-luvun) runouden hallitsevaksi piirteeksi. Tavi liittää fragmentaarisuuden teoksellisuuttaan korostaviin kokoelmakokonaisuuksiin. Santanen näkee 2000-luvun alussa jo vahvan teoksellisuuden virtauksen, josta nostaa esimerkiksi Saira Susiluodon *Huoneiden kirjan*. Samassa keskustelussa siteerattu Pauliina Haasjoki ajattelee, että hyvin muodostunut runo on itsenäinen kirjamuodosta, kun taas fragmentti tarvitsee toisia fragmentteja. (Mp.) Haasjoki viittanee hyvin muodostuneella runolla suljettuun runoon, joka nousee itsessään esteettiseksi kokonaisuudeksi. Haasjoen huomio on hyvin perusteltu ja hahmotan itsekin samankaltaisesti fragmentin poetiikan.

Poetiikan käsite on palautettavissa hyvin kauas historiaan. Kreikan *poiesis*-sana käännetään usein 'tekemiseksi' tai 'luomiseksi'. Kuten Tuula Hökkä (2000, 11–12) määrittelee, poetiikan alueelle tullaan, kun aletaan pohtia kirjallisen luomisen luomista, ehtoja ja vaikutusta. Toisaalta poetiikka tarkoittaa myös yleistystä ja käsitystä, teoriaa runoudesta. Tällaisesta käsitteiden järjestelmästä voi tulla ylihistoriallinen ja hyvinkin normatiivinen sääntöjärjestelmä, kuten klassismin aikaan Aristoteleen runousopista. (Mp.) Kirjallisuustieteessä poetiikalla on myös tarkoitettu eri asioita. Päivi Mehtonen (1993, 183) kirjoittaa, että poetiikalla voidaan viitata joko tieteelliseen ja metodologiseen kirjallisuudentutkimuksen systematiikkaan tai toistaiseksi toteutumattomaan haaveeseen tällaisen systematiikan olemassaolosta. Jälkimmäisessä tapauksessa poetiikka voidaan nähdä eräänlaisena intentiona, joka suuntautuu kokonaistulkintaan, aikakauteen tai esimerkiksi yhden kirjailijan tuotantoon (mp.). Omassa tutkimuksessani poetiikalla ei tarkoiteta mitään yleistä runouden teoriaa, vaan puhun

poetiikasta erityisesti ja nimenomaan tutkimani teoksen kohdalla. Tällaisen teoskohtainen poetiikka sisältää teoksen keinovalikoimien ja säännösten tarkastelun sekä komposition ja rakenteen tason kysymykset.

1.1 Tutkimusaineisto

Useissa viime vuosina ilmestyneissä suomalaisissa runoteoksissa on ollut jokin voimakkaasti määritynyt kokonaisidea, joko temaattinen tai rakenteellinen. Aki Salmelan vuonna 2014 ilmestynyt *Jokeri* (jatkossa *J*) edustaa tällaista kokonaisideaa kummallakin tasolla: pelikortit määrittävät sekä teoksen rakenteen että ovat tärkeä osa kokoelman temaattista tasoa. Pelkästään jo nämä kontekstuaaliset ja poeettiset piirteet tekevät siitä hyvän esimerkin kokonaisuuslähtöisistä runokokoelmista.

Jokerin osastorakenne on mekaanisen selkeä. Kokoelma jakautuu pelikorttien maiden mukaisesti neljään osastoon. Ensimmäinen osasto on ♦ (jatkossa ruutu), toinen ♣ (jatkossa risti), kolmantena ♥ (jatkossa hertta) sekä neljäntenä ♠ (jatkossa pata). Jokaista pelikorttia vastaa yksi runo, ja ne seuraavat toisiaan järjestyksessä pienimmästä suurimpaan korttiin. Esimerkiksi ensimmäisessä osaston runoja ovat ♦ 2, ♦ 3, ♦ 4... sekä viimeisenä ♦ A. Neljän tasamittaisen osaston jälkeen seuraa viidentenä lyhyt jokeriosasto, jolla on oma symbolinsa, pelikorteista tuttu jokerihahmo.

Vaikka *Jokerin* rakenteellisessa kehyksessä voisi ajatella olevan yhteneväisyyksiä proseduraaliseen eli menetelmälliseen kirjoittamiseen pohjautuvaan runouteen, ei teoksen poetiikkaan kuulu rajoitteet tai säännöt proseduraalisessa mielessä² (ks. Joensuu 2012, 1–16). Kuitenkin jo pelkästään se, että *Jokerin* rakenteellinen järjestysperiaate on näin voimakkaasti idealähtöinen, tekee siitä teoskokonaisuuden kannalta mielekkään tutkimuskohteen.

Aki Salmela (s. 1976) debytoi runokokoelmallaan *Sanomattomia lehtiä* (Tammi 2004). Hänen kuudes runokokoelmansa, *Jokeri*, oli vuonna 2015 Tanssiva Karhu -palkintoehdokkaana. Salmelan runoudesta ei ole tehty aikaisempaa akateemista tutkimusta.

² Joensuun tutkimus käsittelee suomalaista kokeellista kirjallisuutta proseduraalisen kirjoittamisen kannalta. Joensuu määrittelee kokeellisuuden tilanteena, jossa tekemistä ohjaa jokin tietoisesti valittu menetelmä, idea tai konsepti, jota testataan. Konseptin tasolla yhtymäkohtia löytyy, mutta varsinaisesti *Jokeri* ei määriy kokeelliseksi tai varsinkaan proseduraalisen kirjoittamisen tuotteeksi Joensuun tarkoittamassa mielessä.

1.2 Tutkimuskysymys ja aikaisempi tutkimus

Tutkimukseni hahmottelee teoskokonaisuuden muodostumista ja poetiikkaa *Jokerissa* pääasiassa kahdella tasolla. Ensinnäkin tarkastelen runojen järjestymisperiaatteita sekä osasto- että teoskokonaisuuden tasolla. Toiseksi analysoin poettisia keinoja, yhteneviä tyyllillisiä ja sisällöllisiä piirteitä ja sisäistä viittaavuutta sekä tarkastelen teoksessa esiintyviä puhuja-asemia yhtenä teoskokonaisuuden rakentajana. Kiinnitän huomiota myös kokoelman kompositioon. Näitä keinoja ja piirteitä tutkimalla pyrin hahmottamaan, miten kokoelmakokonaisuus *Jokerissa* muodostuu. Pitäydyn *Jokerin* teoskokonaisuuden analyysissa enkä laajenna luentaani esimerkiksi Salmelan muuhun tuotantoon.

Tekstien järjestymisperiaatteisiin ja kontekstuaalisiin merkityksiin liittyvät kysymykset ovat oleellisia tutkittaessa teosta, jonka poetiikka vaikuttaisi rakentuvan oleellisesti kokoelmatasolla. Toisaalta on selvää, että runoa tulisi aina tutkia osana julkaisu ympäristöään. Fraistat (1986, 13) korostaakin runokokoelman merkitystä järjestelmällisenä ja organisoituna kokonaisuutena³, jossa runo asettuu ympäristöönsä osaksi laajempaa kokonaisuutta. Tulkittaessa runoja osana alkuperäistä tekstuaalista ympäristöään, kuten Fraistat asian esittää, teoksen sisäinen intratekstuaalisuus paljastuu ja runon merkityskentät rikastuvat. Fraistat ehdottaa, että tällaisen tekstuaalisen verkoston itsessään voi nähdä kirjasta kokonaisuutena muodostuvana 'runona'⁴. (Mp.) Tällaisen laajemman tekstin, kokoelman kaikista runoista muodostuvan *summan* luenta ja tulkitseminen ei kuitenkaan ole ongelmatonta eikä Fraistat mielestäni problematisoi tätä riittävästi. Käsittelen tätä ongelmaa tutkimukseni luvussa viisi. Sinänsä Fraistatin huomio runojen yhteyksistä sekä tekstuaalisesta ympäristöstä on kuitenkin kiistämätön.

Myös runoutentutkija Vesa Haapala on painottanut, että kokoelmakokonaisuus on modernistisen kirjoittamisen paradigma. Kuten Haapala osuvasti huomauttaa, runokokoelma on sekä yksittäisten runojen että tuotannon merkitysten kannalta ensimmäinen konteksti, joka asettaa kriteereitä sille, millaisia tulkintoja ja väitteitä kirjallisesta teoksesta ja sen osista voidaan perustellusti esittää. (Haapala 2015, 35.) Pyrin tutkimuksessani soveltamaan Haapalankin (mp.) pohtimia kysymyksiä, eli mi-

³ Tommi Parkko on kirjoittanut runoilijan näkökulmasta tästä teoksessaan *Intohimoa ja millimetripaperia – näkökulmia runokokoelman kirjoittamiseen*. Ks. etenkin luku III Runokokoelman rakenteesta

⁴ Fraistatin ajatus pohjaa Robert Frostin käsitykseen kokoelmasta runona. Fraistat (1985, 3) siteeraa Frostin ajatusta teoksessaan *The Poem and the Book: Interpreting Collections of Romantic Poetry*: ”If there are twenty-five poems in a book, the book itself ought to be the twenty-sixth poem” Jos siis *Jokeri* runokokoelman tasolla on kokoelman 54. runo, tulisi sitä tulkita samalla tavalla merkityksen sisältävänä yksikkönä kuin kutakin siihen itseensä sisältyvistä runoista. Tätä ajatusta koettelee myös Vesa Haapala artikkelissaan ”Teoskokonaisuuden runousoppia — Esimerkkinä Katri Valan Kaukainen puutarha”.

ten teoskokonaisuuden konteksti vaikuttaa runon tai runojen tulkintaan sekä hahmottamaan tulkinallisia haasteita, joita seuraa, kun teoskokonaisuus nostetaan ensisijaiseksi kontekstiksi tulkinnan prosessissa.

Miten runokokoelman kokoelmatason poetiikkaa sitten tulisi tutkia? Teoriaa ja tutkimusta runoteoksien kokoelmatason poetiikasta on niukanlaisesti. Samaa ihmettelee Haapala (2012, 159) artikkelissaan ”Teoskokonaisuuden runousoppia – Esimerkkinä Katri Valan *Kaukainen puutarha*”. Vaikka koko kirjallisuutemme on täynnä kokonaisuuteen tähtäävää taiderunoutta, ei aiheesta Haapalan mukaan ole teoreettisia yleisesityksiä (mp.). Teoreettisten yleisesitysten puutteeseen on nähdäkseni yksinkertainen selitys. On vaikea kuvitella yleispätevää teoriaa runokokoelman poetiikasta, jolla olisi jotain selitysarvoa, sillä runoteokset muodostavat usein hyvinkin yksilöllisiä poetiikkoja. Tämä ei tietenkään tarkoita, etteikö runokokoelmia kannattaisi ja pitäisi tutkia nimenomaan teoskokonaisuuden tasolla. Haapalan mukaan komposition estetiikkaa ei juurikaan ole Suomessa tutkittu eikä kansainvälisessä keskustelussa ole kirjoitettu teoskokonaisuuden poetiikasta 1980-luvun jälkeen (mp). Temaattisesti tai jonkin muun johtoidean mukaan järjestyneitä runoteoksia on viime vuosina julkaistu runsaasti, mikä myös perustelee tutkimuksen tarvetta.

1.3 Teoreettiset lähtökohdat ja tutkielman eteneminen

Tutkimukseni perustuu runojen analysointiin ja tulkintaan sekä runojen välisten verkostojen ja poeettisten systeemien hahmottamiseen ja yhteyksien osoittamiseen. Käsittelyluvuissani tarkastelen *Jokerin* teoskokonaisuutta ja sen poeettisia piirteitä useista näkökulmista. Teoskokonaisuuden rakentumisen moninaiset tavat edellyttävät useiden käsitteiden ja tutkimuksellisten näkökulmien käyttämistä. Tämä perustelee tutkimukseni kiinnittymisen moniin teoreettisiin perinteisiin.

Luvussa 2 ”Lukemisen tienviitat” hyödynnän Gérard Genetten paratekstuaalisuuden teoriaa. Teoksessaan *Paratexts: Thresholds of Interpretation* Genette (1997) määrittelee paratekstit sekä kirjan sisäisiksi että ulkoisiksi kynnysteksteiksi. Genette (mt., 1–3) vertaa paratekstejä eteiseen, jonka kautta lukija voi kulkea tekstiin sisään tai vaihtoehtoisesti kääntyä kynnykseltä pois. Paratekstuaalisuuden Genette (1997, 4–5) jaottelee edelleen kahteen alalajiin: teoksen ulkoisiin kaukaisempiin epiteksteihin ja sisäisiin periteksteihin. Peritekstejä ovat teoksen sisäiset, päätekstiä välittömästi ympäröivät tekstit, kuten kirjailijan nimi, otsake, omistuskirjoitus, epigrafi, esipuhe ja niin edelleen.

Sovellan paratekstin käsitettä *Jokerin* kohdalla osoittaakseni, miten teoskokonaisuus rakentuu lukemisen kautta lukijan ja teoksen tarjoamien lukuohjeiden dialogina. Käyn läpi myös ruutuosaston

runojen välisiä poeettisia leikkauksia havainnollistaakseni miten runot kytkeytyvät toisiinsa ja muodostavat osastokokonaisuuden. Fraistatin (1986, 16) mukaan teoskokonaisuuden poetiikan kannalta kiinnostavaa on, miten lukija hahmottaa poeettiset osat ja kokonaisuudet sekä miten runojen asema teoksessa vaikuttaa lukutapahtumaan. Tutkijalla ei tietenkään ole pääsyä todellisen lukijan ajatuksiin ja kognitiivisiin prosesseihin (paitsi luonnollisesti itsensä), mutta nähdäkseni lukutapahtumasta voi silti puhua jonkinlaisen ideaalilukijan käsitteen avulla. Käsittelen luvussa myös teoksen sääntöjen ja teoksellisuuden muodostumista lukemistapahtumassa tarkastelemalla runojen välisiä leikkauksia sekä metalyyrisen puhujan tarjoamia lukuohjeita.

Luvussa 3 ”Puhujat ja puhuja-asetat” tarkastelen teoksen puhujia ja puhuja-asemia yhtenä teoskokonaisuutta osaltaan luovana elementtinä. Vesa Haapala analysoi väitöskirjassaan *Kaipaus ja kielto* (2005) puhuja-asemia teoskokonaisuuden luojana Edith Södergranin *Dikter*-teoksessa. Puhuja-asema on Haapalan mukaan konstruktio, jonka avulla lukija jäsentää runojen välisiä suhteita ja kokonaisuuden tarjoamia kytkentämahdollisuuksia. Ideologiset tai maailmankatsomukselliset yhtäläisyydet voivat olla saman puhuja-aseman runoja jäsentävä piirre. (Mp.) Yksittäisten runojen puhujat muodostavat siis ryhmittymiä. Puhuja-asemaan kytkeytyneiden runojen puhujat jakavat samankaltaisia arvoja, kokemuksia, valintoja ja erityisesti asennoitumistapoja. Puhuja-asetat syntyvät keskenään läheisistä retorisisista asemoinneista ja implikoivat Haapalan mukaan käsitystä minuuden ja todellisuuden suhteista. (Haapala 2005, 86–92; 2011, 57–78.) Oman tutkimukseni keskiössä on Haapalan myöhemmin julkaistun tutkimusartikkelin huomio, että puhuja-asema korostaa runojen sanaston ja kuvien organisoitumisen välisiä yhteyksiä (Haapala 2015, 37). Tämä määritelmä rinnastuu Rainer Emigin (1995) metonyymiseen rakenteeseen, jota hyödynnän neljännessä luvussa.

Puhuja-asetat vertautuvat Wittgensteinin perheyhtäläisyyden käsitteeseen. Myös puhuja-asetassa on kyse suhde-, ominaisuus- ja piirrejoukosta, jonka yksittäisten runojen puhujat ja hahmot jakavat. Toisin sanottuna kukin puhuja-asema kerää ympärilleen samaan aihepiiriin, kuvakieleen, symboliikkaan, tunnevireeseen ja maailmankatsomukselliseen näkökulmaan yhtyviä puhujia. Tällaisia samaan puhuja-asemaan kuuluvien runojen ”perheitä” pitää koossa samankaltaisuuksien verkosto. Tietty jaettava ominaisuus, kuten puhettavan tai itsestä ja omasta olemisesta annettujen luonnehdintojen samankaltaisuus tai yhtäläisyys, kytkee runoja samaan puhuja asemaan. (Haapala 2005, 87.)

Puhuja-aseman käsite on Haapalan mukaan luotu heterogeenisten, puhujiltaan vaihtelevien runoteosten analyysin avuksi. Runoteoksessa ei välttämättä esiinny selkeää yhtä läpi teoksen samana pysyvää puhujaa, vaan kuten Haapala (2015, 37) huomauttaa, esimerkiksi Edith Södergranin *Framtidens skugga* sisältää koko joukon vaihtuvia puhujia tai ainakin rooleja, joita kokonaisuus säätelee. Tällainen puhujien moneus on kuulunut suomalaisessakin lyriikassa runokokoelmien yleisiin keino-

valikoimiin viimeistään 50-luvun modernismista lähtien. Esimerkiksi Leena Kaunonen on analysoinut Paavo Haavikon *Talvipalatsin* (1959) vaihtuvia puhujia ja puhujan rooleja väitöskirjassaan (ks. Kaunonen 2001, 28–31, 136, 286–288). *Jokerissa* ympäri teosta esiintyviä puhuja-asemia ovat metalyyrinen puhuja (käsittelen luvussa 3.1), filosofin puhuja-asema (luvussa 3.2) sekä vanhenevan miehen puhuja-asema (luvussa 3.3).

Metalyriikan tutkija Outi Ojan (2012, 20–21) mukaan metalyyrisessä runossa viitataan esimerkiksi lyyriseen inspiraatioon, runon luomisprosessiin tai kirjallisuuden luomisen sosiaaliseen tehtävään. Oja määrittelee metalyriikan yhteiseksi semanttiseksi piirteeksi lyyriseen taideteokseen itseensä kohdistuvan huomion. *Jokerissa* kiinnostukseni kohteena ovat metalyyrisen puhujan kommentit teoksen rakenteesta sekä runouden ja lukijan suhteesta eli se, miten teos tarjoilee lukijalle poetiikkaansa. Analysoin luvussa tarkemmin myös yleisesti runon puhujia ja erilaisia rooleja teoskokonaisuuden rakentajina. Puhujien yhteydessä sovellan Vesa Haapalan Holger Lillqvistilta lainaamaa retorisen ja mimeettisen minän käsiteparia. Mimeettisellä minällä tarkoitetaan runon fiktiivisessä maailmassa esiintyvää minä-hahmoa. Mimeettinen minä on läsnä runon maailmassa, kun taas retorinen minä edustaa runon puheen organisoitumista. (Haapala 2005, 79.) Tiina Lehikoisen (2007, 219) mukaan runon fiktiivisessä maailmassa toimivan mimeettisen minän havaitseminen on helppointa silloin, kun runossa esiintyy hahmo, joka toimii yksikön ensimmäisessä persoonamuodossa tekstin ’minänä’. Retorisen minän Lehikoinen määrittää mimeettisen minän ja runon puhetasojen kokoavaksi esitysmuodoksi (mt., 216). Retorinen minä ei siis ole läsnä runon kuvaamassa maailmassa, vaan määrittää epäsuorasti esimerkiksi ironisen tulkinnan. Lehikoinen (mt., 221) pelkistääkin mimeettisen minän vain erääksi retorisen minän retorisisista keinoista.

Luvussa 4 ”Poeettiset piirteet” tarkastelen teoksen sisällöllisiä poeettisia piirteitä. Rainer Emig (1995, 69–79) on tutkiessaan T.S. Eliotin *Autiota maata* hahmotellut tekstin koherenssia luovia metonyymisiä rakenteita. Metonyymisesti toisiinsa suhtautuvat troopit muodostavat teoskokonaisuuteen koheesiota luovia saarekkeita jotka kytkeytyvät toisiinsa lukijan mielessä. Kuten Emig huomauttaa, runokokoelman kompleksinen rakenne ja semanttinen monitulkintaisuus synnyttää suuren määrän toisistaan poikkeavia tulkintamahdollisuuksia.⁵ Tällaisia metonyymisiä komponentteja ovat Emigin mukaan maisemat, henkilöt ja kirjalliset lainaukset. (Mt., 74.) Metonyyminen rakenne voi olla hajaantunut pitkin tekstiä. Hahmotan *Jokerin* metonyymisiksi kattokategorioiksi korttipakan mustan ja punaisen värin, joihin kytken muut metonyymiset komponentit.

⁵ Emig puhuu tässä Eliotin *Autiosta maasta*, mutta kompleksisuus ja monitulkintaisuus on useimpiin nykyrunokoelempiin, myös *Jokeriin*, sovellettava piirre.

Yhtenä teoksellista koheesiota luovana piirteenä tarkastelen poeettista naurua, joka on läsnä kaikissa puhuja-asemissa. Tutkin Jokerin puhujien huumoria vertaamalla niitä trickster-hahmojen perillisiin sekä tarkastelemalla hymyn ja vakavan naaman motiiveja runoissa. Vanhenevan miehen puhuja-asemassa ironiana ilmenevä poeettinen nauru vaihtelee resignoituneiden sävyjen kanssa.

Luvussa 5 ”Rakenteen poetiikka” koettelen strukturalistista luentaa ja teossyntagman teoriaa *Jokerin* analyysissa. Vertauskohtana toimii Haapalan–Riffaterren malli, jonka Haapala (2012, 159–182) esittelee artikkelissaan ”Teoskokonaisuuden runousoppia – Esimerkkinä Katri Valan *Kaukainen puutarha*”. Tarkastelen kokoelman kompositiota erityisesti rajarunojen, ässien ja kakkosien kautta rinnastamalla niitä Haapalan kehys- ja siirtäjärunoihin. Pohdin myös rajarunoissa esiintyviä temaat-tisia perusyksiköitä. Käyn maakohtaisesti *Jokerin* osastot läpi ja erittelen kunkin osaston piirteitä sekä pohdin millaisia syntaktisia piirteitä osastot luovat suhteessa kokonaisuuden poetiikkaan. Tarkemman rakenteellisen analyysin kohteena on teoksen kolmas osasto, hertta. Tutkin myös luvun viimeisessä alaluvussa teoksen epilogiosastoa, ”jokeria”, *mise en abyme* -rakenteena. *Mise en abyme* -käsitettä on käytetty kirjallisuudentutkimuksessa kirjavasti. Se voi tarkoittaa identtistä lähenevää analogiasuhdetta, jossa hypodiegeettinen taso on diegeettisen tason peilikuva ja toisinto. Rimmon-Kenanin mukaan keskustelun lähtölaukauksena toimi André Giden käsitteen puolesta puhuminen. Giden romaanissa *Vääränrahantekijät* (1949) romaanihenkilö kirjoittaa samanlaista romaania kuin jonka henkilö hän itse on. (Rimmon-Kenan 1983, 118.) Tällainen rakenteellinen teoksen pienoismallin sisältyminen itse teokseen on tavallinen niin kuvataiteessa kuin heraldiikassa. Kirjallisuudessa *mise en abyme* voidaan nähdä fiktion sisään upotettuna toisena fiktiona, joka on samalla oma kehyksensä pienoismalli. (ks. Hosiaisuus 2003, 589.) Tulkitsen jokeriosaston asettuvan ikään kuin *mise en abyme* -rakennetta hyödyntäväksi epilogiksi. *Mise en abymella* tarkoitan analogiasuhdetta teoksen kokonaisuuden ja yksityiskohdan eli tässä tapauksessa jokeriosaston välillä. Analysoin jokeriosaston katkelmia ja osoitan alaluvussa sen kytkentöjä aikaisempiin osastoihin.

2 LUKEMISEN TIENVIITAT

Runojen lukemiseen on liitetty lukemisen asteittainen syveneminen. Käsitys teoskokonaisuudesta syntyy paitsi lukemisen aikana, se myös tarkentuu jokaisen lukukerran myötä.⁶ Tarkastelen tässä tutkielmani luvussa, miten erilaiset tekstuaaliset kehykset ohjaavat lukemista. Havainnollistan kysymystä ensimmäiseksi erilaisten tekstiä kehystävien kynnysten eli paratekstien avulla. Toisessa ja kolmannessa alaluvussa käsittelen poeettisia leikkauksia runojen sisällä sekä runojen välillä.

2.1 Paratekstuaaliset kehykset

Paratekstit ovat kirjan sekä sisä- että ulkopuolella sijaitsevia, rajoja määrittäviä elementtejä ja konventioita. Ne toimivat Genetten mukaan kompleksisina välittäjinä kirjan, kirjailijan, kustantajan ja lukijan välillä. Genette (1997, 4–5) jakaa teosta kehystävät paratekstit ulkoisiin epiteksteihin ja sisäisiin periteksteihin. Peritekstejä ovat teoksen sisäiset, päätekstiä välittömästi ympäröivät tekstit, kuten kirjailijan nimi, otsikko, omistuskirjoitus, epigrafi, esipuhe, väliotsakkeet, epilogi, huomautukset, takakansiteksti sekä liepeiden tekstit.

Teoksen nimi, otsikko, on tärkein teoksen kehyksistä. Genette (1997, 2) pyytääkin lukijaa pohtimaan, millainen merkitys olisi sillä, jos Joycen *Odyseusta* luettaisiin pelkkänä otsikoimattomana tekstinä. Pohdintaa voi jatkaa miettimällä, mikä vaikutus olisi, jos teoksen otsikoksi vaihtaisi jonkin muun. Teoksen nimen merkittävyyttä tulkintaa ohjaavana kehyksenä ei voi turhaan korostaa.

Nimeämällä runokokoelmansa *Jokeriksi* tekijä on antanut jo ensimmäiset lukuohjeet lukijalle. Jokerin konnotaatioita ovat ainakin pelikortti, Batman-sarjan hahmo sekä suomalaiselle lukijalle mm. Veikkauksen viikoittaisen lottopelin yhteydessä arvottava numerosarja⁷.

Jokerin kulttuurista taustaa voi valottaa tarkastelemalla sen historiaa. Olli Alho (1988) käsittelee trickstereiden, narrien ja klovnien historiaa ja eroja tutkimuksessaan *Hulluuden puolustus – ja*

⁶ Toisaalta lyriikan ja runokokoelmien lukemisen konventioihin kuuluu, ettei teosta lueta välttämättä kronologisesti alusta loppuun kuten narratiivin sisältäviä proosakertomuksia. Ei ole lainkaan tavatonta, että runoteosta lähestytään satumanvaraisesti, sieltä täältä selaillen. Lähden kuitenkin tämän luvun käsittelyssäni oletuksesta, että teos luetaan järjestyksessä alusta loppuun. Palaan epälineaariseen ja lukijan sattumanvaraiseen lukujärjestykseen luvussa 5.3.

⁷ On syytä tiedostaa, että tällaiset oletukset suomalaisen kulttuuripiirin yhtenäisyydestä ja eräänlaisen ideaalilukijan muodostamista oletuksista on spekulatiivinen konstruktio, joka kuitenkin on välttämätön teoksen nimen konnotaatioita pohtiessa. Suuntaa antavasti, esimerkiksi suomenkielisen Wikipedian mukaan 'Jokeri' voi tarkoittaa paitsi edellä mainittuja, myös mm. jääkiekkjoukkuetta, Tikkurilan ensimmäistä maalilajia sekä pesäpallon ratkaisijalyöjää. Ks. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Jokeri> Viitattu 29.2.2017.

muita kirjoituksia naurun historiasta. Tricksteriä voidaan pitää eräänlaisena ruumiillistuneena sattumana. Antropologiassa tunnetuin trickster on Pohjois-Amerikan Winnebago-intiaanien veijarihahmo. Tätä tricksteriä luonnehtii ristiriitaisuus: se on samanaikaisesti luoja ja tuhoaja, antaja ja ottaja, pettjä ja petetty. Kaikkiin tricksterin toimiin liittyy läpikäyvästi nauru, huumori ja ironia. Antropologi Paul Radinin mukaan tyypillistä on, ettei tricksteriä pystytä selittämään jäännöksettömällä tavalla. ”Jos nauramme hänelle, hän virnistää meille takaisin. Se mitä tapahtuu hänelle, tapahtuu meille” (Radin 1956, 168–169). Trickster on siis eräänlainen kulttuurinen peili, jolle on tyypillistä ristiriitaisuudet ja ambivalenttius. Runo ♣ A havainnollistaa tätä: ”Kaikki me kuolemme. Kaikki me elämme. // Totta kai se on vakava asia. Tietenkään se ei ole vakava asia. Siinä on kaikki mitä meillä on, eikä se ole paljon mitään.” (J, 37)

Alhon (1988, 184) mukaan ilveilijät muodostavat naurun historiassa oman uomansa, josta on vaikea sanoa mitään selvää. Ainoa tyyppiipierre, mikä yhdistää ilveilijöitä ja trickster-hahmoja on irrallisuus ja yksinäisyys. Narri toimii aina sosiaalisten suhteiden ulkopuolella ja puuttuu niihin sieltä käsin kommentoivalla tai manipuloivalla tavalla. (Mt. 123.) Alho yhdistää narriin oppineisuuden. Hoveissa hallitsijoiden suosikkeina ja eräänlaisina oppineina älykköinä narrit lähenivät sosiaalisesti ylintä luokkaa, vaikka narrit eivät mihinkään luokkaan integroituneetkaan. Narrin hahmo ei voinut olla minkään luokan puolella erityisesti, vaan oli yhteiskunnassaan eräänlainen vastakohtaisuuden henki. Oppinut narri Alhon mukaan toteuttaa narriuden ja aidon viisauden perimmäistä yhteensopiavuutta ja harmoniaa. (Mp.) *Jokerin* puhujat kytkeytyvät tähän perinteeseen lähinnä viisauden ja narrimaisuuden yhdistämisessä. Vallan kysymyksiä *Jokerissa* ei tarkastella eikä runojen puhujilla ole yhteyttä sen enempää yläluokkaan kuin muuhunkaan yhteiskuntaan. Runojen puhujat ovat jossain omassa yksinäisessä luokassaan, erakkomaisia oraakkeleita, lähes poikkeuksetta vailla kontakteja.

Narrien, ilveilijöiden ja trickstereiden kulttuurihistoriaan liittyy niin paljon erityisiä piirteitä, ettei niiden kaikkien mukaan tuominen ole tässä kohtaa tarpeellista. Riittää, että jokerihahmon yhteys naurun pitkään historiaan tulee havaituksi. Jokeri on kulttuurisesti äärimmäisen rikas ja monitasoinen symboli, joka assosioituu niin arkkityyppiseen trickster-hahmoon, tarot-korttien narriin kuin pelikorttipakan villiin korttiin, joka voi olla mikä tahansa. Naurun historiaankin perehtymätön lukija liittää jokerin vähintään sen pelillisiin merkityksiin. Jokeria luonnehtii hahmottomuus ja monimerkityksisyys. Nämä konnotaatiot ja ’jokeriin’ liitetyt ominaisuudet toimivat tulkintaa ohjaavana kehyksenä sekä värittävä tuntuu niin, että teokselta voi nimensä perusteella odottaa mitä tahansa.

Periteksteiksi voidaan käsittää myös muita varsinaista tekstiä kehystäviä elementtejä. Vaikka lukija kohtaa ensimmäiseksi tekstin materiaaliset kehykset, ei niille ole syytä laittaa liikaa painoa.

Genette (1997, 6) huomauttaa, että paratekstuaaliset elementit, kuten esimerkiksi kannen kuvitus⁸, ovat alttiita katoamiselle ajan myötä. Esimerkiksi uudessa painoksessa, tai osana vaikkapa koottuja teoksia, saattaisi *Jokerin* paratekstuaalinen kehys olla ainakin osittain erilainen. Voidaan kuitenkin ajatella, että *Jokerin* kannet toimivat ensimmäisenä kehystenä, tai kutsuna, teoksen maailmaan. Runokokoelmiin on konventionaalisesti valittu takakanteen runo, jonka ajatellaan edustavan kokoelmaa. *Jokerin* takakanteen on nostettu teoksesta runo ♣ 5. Pelikortin mukaan nimetty otsikko antaa ensimmäisen vihjeen teokseen sisältyvästä korttipakkamotiivista. Linaan runon kokonaisuudessaan:

♣ 5

Panin romantikon silmälasit silmilleni. Ne olivat naarmuiset ja sieltä täältä pinttyneessä liassa, mutta maailma näytti niiden läpi paremmalta.

Panin kaiken yhden kortin varaan ja hävisin. Panin kaiken yhden kortin varaan uudelleen ja hävisin jälleen. En usko, että elämästä voi oppia mitään.

Asioilla on tarkoituksensa, tai ehkä ei, mutta me väärennämme tarkoituksen niille, monia tarkoituksia jotka tuskin jäävät kohtaamatta. (J, 28)

Oletetaan, että tämä on ensimmäinen periteksti, minkä lukija lukee. Näin toistaiseksi vielä teoksen kynnyksellä seisova lukija saa ensimmäiset avainsanat teoksesta: runossa puhutaan ainakin romantikon naarmuisista ja likaisista silmälasista, joiden läpi maailma näyttää paremmalta. Runon puhujalla on ironisoitu suhde romantiikan perintöön, mutta voisi ajatella, että tässä maksimissa on myös ripaus vakavuutta mukana. Vaikka museoitu romantiikka, naarmuiset ja pinttyneen likaiset romantikon silmälasit, ei 2010-luvun postmodernin maailmankuvan tarkasteluun täysin uskottavasti asettuisikaan, voi yksiselitteinen maailmankuva tuntua lohdulliselta, tai kuten runon puhuja asian ilmaisee: maailma näyttää romantikon silmälasien läpi ”paremmalta”.

Keskimmäinen säkeistö tuo pöytään kortit, pelaamisen ja elämän. Runon puhujaa, joka laitaa kaikki yhden kortin varaan ja häviää, määrittävät uhkarohkeus, häviäminen ja mahdollisesti ironian

⁸ *Jokerin* kannessa on sarjakuvatyyliin piirretty klovnin hymyilevä naama, paperi on revitty silmien kohdalta, niin että revittyyn kohtaan on sommiteltu teoksen otsikko. En lähde tässä tarkemmin käsittelemään kannen kuvallista informaatiota peritekstinä, mutta myös kansipaperit toimivat kynnyksenä teokseen osaltaan (mikäli ovat säilyneet mukana, huom. Genette'n huomio peritekstien alttiudesta katoamiselle) värittävä luentaa.

läpäisemä pessimismi⁹, ”En usko, että elämästä voi oppia mitään.” Puhujan toisteinen toiminta pelaamisessa, kaikki ”yhden kortin varaan uudelleen” ja häviäminen ”jälleen”, voidaan tulkita assosioituvan niin peliriippuvuuteen kuin eksistentiaaliseen angstiin.¹⁰

Viimeisen säkeistön väitelauseet voi nähdä viittauksena ihmisen kognitiiviseen tarpeeseen asettaa asioille merkitys, selittää asiat: ”Asioilla on tarkoituksensa, tai ehkä ei, mutta me väärennämme tarkoituksen niille”. Puhujan maailmankuvassa asioilla ei ole merkitysisältöä tai ainakaan romantikon edellyttämää suurempaa tarkoitusta. Mutta tällaisen tarkoituksen keksiminen, ”väärentäminen”, ei ole mikään ongelma. Runon lopussa puhuja esittää kiinnostavan lupauksen, joka jää odottamaan lunastumistaan: ”me väärennämme tarkoituksen niille, monia tarkoituksia jotka tuskin jäävät kohtaamatta.” Lupauksen monista väärennetyistä tarkoituksista, jotka tuskin jäävät kohtaamatta, voi tulkita viittaavan runon ulkopuoliseen sisältöön, teoksen muihin runoihin. Sisällöllisten piirteiden lisäksi lukija saa maistiaisen myös teoksen tyylistä ja puhujan äänestä.

2.1.1 Epigrafi

Teoksen sisuksen ensimmäinen periteksti on epigrafi eli motto: ”—*Why so serious?*—” (J, 5). Epigrafin konventioista poiketen valitun moton yhteyteen ei ole laitettu tietoa, keneltä sitaatti on peräisin. Lajikonventioita tuntematon lukija ei välttämättä tunnistaakaan mottoa motoksi¹¹, vaan ehkä lukee sen väliotsikkona tai kommentaarina osana teosta. Puhtaasti lukuohjeena käsitettynä *Jokerin* motto valmistele lukijaa vastaanottamaan teoksen humoristisia ja ironisia asentoja, joita käsittelen tarkemmin luvussa 4.2. Kulttuuriviittauksensa tunteva aikalaislukija osaa yhdistää moton Christopher Nolanin ohjaaman Batman-trilogian keskimmäiseen elokuvaan *The Dark Knight* (2008). Elokuvan tunnetussa kohtauksessa Jokeri kertoo, miten on saanut kestohymyarvet kasvoihinsa:

My father was...a drinker, and one night when he was especially crazy. My mother grabbed a kitchen knife, and daddy didn't like that. No, not at all. He took the knife, and started cutting up her face, laughing the whole time. After he's done, he looks at me and says: "Why so Serious?" He comes over to me, puts the knife in my mouth, and tells me, "Let's put a smile on that face!"

⁹ Esimerkin perusteella on mahdotonta erottaa, onko puhujan retorinen asento ironinen vai pessimistinen.

¹⁰ Toistuva pelaaminen ja häviäminen tuo mieleen Samuel Beckettin novellin *Worstward Ho* 'n lentäväksi lauseeksi nousseen sitaatin: ”You try. You Fail. Try again. Fail again. Fail better.” Beckettin sitaattia on käytetty kontekstistaan irrotettuna niin mainostoimistojen ja konsulttien kuin self help -oppaiden halpamaisen retoriikan höysteenä.

¹¹ Moton typografisiin konventioihin kuuluu kursivointi ja asemointi aukeaman oikeanpuoliselle sivulle heti nimilehden jälkeen.

Kirjaimellisen sisältönsä lisäksi motto viittaa elokuvan makaaberiin sisäiskertomukseen. Moton ”Why so serious” näennäisesti kepeän sävy saa tumman varjon, jos muistaa miten elokuvan kohtauksen repliikki jatkuu: ”Let’s put a smile on that face!” Oman lisänsä monitasoiseen intertekstuaalisuuteen tuo vielä tieto siitä, että elokuvan Jokeria esittänyt näyttelijä kuoli muutama kuukausi kuvausten jälkeen lääkemyrkytykseen. Tuotantoyhtiö oli jo tässä vaiheessa käynnistänyt ”Why so serious” -viraalimainoksen, joka tunnetaan poikkeuksellisen onnistuneena.¹² Teoksessa toistuva kuoleman teema on istutettu jo epigrafiin.

Jokerin monitasoinen ja moniaalle viittaava epigrafi on kiinnostava, kun sitä tarkastelee suhteessa epigrafin konventioihin. Kuten Haapala (2012, 164) huomauttaa, epigrafi saattaa selkeyttää kirjailijan yleistä intentiota tai epigrafeja saatetaan käyttää ironisesti. Useinhan mottoja on valikoitu historiallisilta merkkihenkilöiltä, kuten filosofeilta tai arvostetuilta kirjailijoita. *Jokerin* epigrafia ei ole eksplisiittisesti henkilöity, mutta mikäli lukija paikantaa alluusion *Dark Knight* -elokuvaan, sen voi katsoa antavan äänensä elokuvan Jokerin väkivaltaiselle ja lapsensa viillelleele juoppohullulle isälle. Toisaalta se, ettei mottoa ole allekirjoitettu, näin ollen kiinnitetty mihinkään, voisi tulkita sen viittaavan pikemminkin nettimeemiin. Jos lukija tietää minkä viraalisen suosion elokuvan mainoskampanjan slogan sai nettimeeminä, voidaan mottoa lukea alluusiona paitsi elokuvaan, myös siitä poikineisiin nettimeemeihin, joissa ihmiset jakoivat paitsi omia myös eri julkkisten kuvia yhdistettyinä Jokerin hymyyn ja ’Why so serious’ -tekstiin. Tällainen epigrafimainen kulttuurilinkki voidaan lukea sinänsä hämmentävän moniaalle viittaavaa nykykulttuurin metatason kommentaariksi ja kysyä aiheellisesti, mihin me viittaamme, kun me viittaamme.

Jos unohdetaan elokuvakohtauksen konteksti (tai vaihtoehtoisesti ei tunnista sitä), motto voidaan lukea lukijan puhutteluna, joka kehottaa luopumaan turhasta tosikkomaisuudesta juuri tämän runokokoelman edessä. Myöhemmin käsittelemäni metalyyrisen puhujan konteksti perustelee tulkitsemaan mottoa yleisesti lajiin kohdistuvana kannanottona. Perinteiseltä runoudelta on odotettu ylätyyliä tai ainakin jonkinasteista korkeakirjallista vakavasti otettavuutta, joskin viimeistään 2000-luvulla yhä useampi runoilija on ottanut etäisyyttä tradition korkeaoitsaisuuteen.¹³ Tähän jatkumoon näen *Jokerinkin* kytkeytyvän. Seuraavaksi tarkastelen ensimmäisen osaston ensimmäisiä runoja.

¹² Markkinointikampanja kesti 15 kuukautta, ja kattoi yli 75 maata. Kymmenen miljoona fania osallistui peliin, jossa oli omat kannattajansa Jokerille, Harvey Dentille ja Batmanille. Kampanjaan kuului kymmeniä aiheeseen liittyviä verkkosivuja sekä kaikenlaista kuviteltavissa olevaa fanituotetta. Verkkolehti Wider Screen luonnehti lopputulosta massiiviseksi markkinointikampanjaksi, ”jota on turha edes yrittää sanoiksi pukea.” (Alaluopa 2011.) Viittaavuuksia voi vielä jatkaa. Elokuvan käsikirjoituksen perustana toimii vuonna 1988 julkaistu sarjakuvromaani ”Batman: The Killing Joke”.

¹³ Kristian Blomberg, Henriikka Tavi ja Teemu Manninen (2009) esittävät yhteisartikkelissaan ”2000-luvun runous”, että ilmiössä ei ole kysymys pelkästään vain puheen rekisterien laajenemisesta esimerkiksi viitsikkyyden suuntaan, vaan myös huumorille ja ironialle ominaisten logiikoiden ja kielenkäyttötapojen hyödyntämisestä runojen rakenteissa ja sanastoissa. Kirjottajien mukaan huumorin ja ironian toimintaperiaatteet tarjoavat runoudessa erilaisia mahdollisuuksia käsitellä vakavia aiheita kuin esimerkiksi tarinan tai uskoutuvan puheen keinoilla. (Verkkolähde, viitattu 27.2.2017.)

2.1.2 Rajarunot

Esseessään runokokoelman järjestysperiaatteista runoilija Väinö Kirstinä (1977, 118) kutsuu ensimmäisiä ja viimeisiä runoja rajarunoiksi. Kirstinän mukaan rajarunoilla on muita runoja kohosteisempi ja tärkeämpi asema kokoelman kompositiossa:

Kokoelman ensimmäisen ja viimeisen runon pitäisi olla hyviä. Kokonaisuuden raja-alueina niillä on hyvin mieleenjäävä ja hallitseva asema. Lukija pitää saada mukaan, ja hänet pitää palkita siitä, että hän on lue-
nut loppuun. Tietysti kokoelman pitää palkita lukijaa kaiken aikaakin,
mutta esimerkiksi teeman kannalta rajarunot, aloitus ja lopetus, ovat
sommittelussa keskeisiä ratkaisuja. (Kirstinä 1977, 118.)

Runoilija Tommi Parkko (2016, 200) näkee Kirstinän tavoin osaston suhteellisen itsenäisenä kokonaisuutena ja esittää jopa, että osasto on ”kokoelma minikoossa”. Myös Parkon mukaan osastojen ensimmäiset ja viimeiset tekstit ovat erityisen painokkaita. Osasto voi luoda oman maailmansa ja osaston avausruno esittelee tämän maailman. (Mp.)

Osastojen ensimmäiset ja viimeiset runot ovat keskeisiä myös Vesa Haapalan luennassa, jossa hän keskittyy Katri Valan esikoiskokoelmaan *Kaukainen maa* (1924). Valan teoksessa jokaisen osaston ensimmäinen runo on kursivoitu kehysruno. Nämä kehysrunot määrittävät Haapalan (2012, 166) mukaan paitsi kyseistä osastoa myös koko teosta. Kehysrunot esittelevät lukijalle temaattisen johdannon lisäksi myös tyyliä ja teoksen kielioppia koskevaa tietoa. Valan kokoelman osastojen viimeisiä runoja Haapala nimittää siirtäjiksi, jotka Haapalan mukaan ennakoivat seuraavan osaston teemoja ja luovat siltarakenteita osastojen välille. (Mp.) On tärkeä huomata, että Valan kokoelma edustaa hyvin toisenlaista poetiikkaa kuin *Jokeri*. Haapala esittää *Kaukaisen maan* kokoelmana, jonka tekijä on järjestänyt yhtenäiseksi ja harmoniseksi kokonaisuudeksi. *Jokerin* poetiikka sen sijaan ei perustu tällaisen harmonian ja koheesion ihanteelle, kuten pyrin tutkielmassani havainnollistamaan. On siis syytä epäillä, miten hyvin tällainen siirtäjärunon funktio on sovellettavissa kohdeteokseeni. Oletettavaa kuitenkin on, että myös *Jokerin* ensimmäinen runo toimii epigrafin kaltaisesti paratekstuaalisena peritekstinä ainakin kyseiselle osastolle, ja kenties osaltaan luo koko teoskokonaisuuden tasolle poetista koherenssia. Olisi houkuttelevaa analysoida *Jokerin* rajarunot ja tutkia eksplikoituuko niissä osastolle tyypillinen temaattinen perusväite, mutta hypoteesi on ongelmallinen. Kuten edellä esitin, kohdeteokseni eroaa merkittävästi Haapalan tutkimasta Valan *Kaukaisesta maasta*. Ensinnäkin

vaikka *Jokerin* osastoista olisikin abstrahoitavissa temaattinen perusväite¹⁴ veisi jokaisen osaston temaattisen perusväitteen uskottava abstrahointi kokonaishahmotukseen pyrkivässä tutkimuksessani liikaa tilaa. Toisekseen kahdeksan rajarunon analysointi pelkästään tämän osoittamiseksi olisi sekin suhteetonta. Otan kuitenkin tämänkin kysymyksen huomioon analysoidessani osastojen viimeisiä runoja esimerkiksi luvussa 5.3.1. Osastojen ensimmäisiä runoja tarkastelen myös tutkimukseni muissa luvuissa, seuraavaksi tarkemmin *Jokerin* ensimmäisen osaston ensimmäistä runoa, ♦ 2:ta.

2.2 Poeettiset leikkaukset runon sisällä

Jokerin poeettisia piirteitä on hahmotettavissa myös runon sisäisissä poeettisissa leikkauksissa. Tarkoitan näillä leikkauksilla lause- tai virketason siirtymiä proosarunojen sisällä. Tällaiset rytmiset tai sisällölliset leikkaukset vertautuvat säejakoon, mutta koska *Jokerin* proosarunot eivät noudata säejakoa, korostuu lauseraja poeettisena yksikkönä. Havainnollistan poeettisia leikkauksia erittelemällä kokoelman ensimmäistä runoa. Lainaan *Jokerin* runon kokonaisuudessaan:

♦ 2

Kuten me kaikki tiedämme, ihminen koostuu kerroksista, joiden keskellä ei ole mitään. Kuten me kaikki tiedämme, maailma on itsepintainen väitelause. Kuten me kaikki tiedämme, olevaisella ei ole loppua eikä olemattomalla. Kuten me kaikki tiedämme, runo on kone, joka tuottaa ajattelua. Kuten me kaikki huomaamme, se on huonosti öljytty ja nykii kulkiessaan. Kuten me kaikki tiedämme, epätasaiset kyydit ovat kaikkein hauskimpia. Kuten me kaikki tiedämme, ilman sopivaa rytmiä ei synny edes vähälahjaisia lapsia. Kuten me kaikki ymmärrämme, toisto on olemisen perusta. Kuten me kaikki ymmärrämme, toisto on tulemisen perusta. Kuten me kaikki huomaamme, asiat ovat likaisia kuten maailma itse. Kuten me kaikki huomaamme, asiat ovat yksinomaan niin kuin ne ovat. Kuten me kaikki ymmärrämme, asiat eivät ole lainkaan niin kuin ne ovat. Kuten me kaikki tiedämme, kirjallisuus on mielivallan aluetta. Kuten me kaikki huomaamme, mikään ei ole luonnollisempaa kuin keinotekoisuus. Kuten me kaikki huomaamme, hengitys sulkee sisäänsä ajatuksen kerrallaan. Kuten me kaikki tiedämme, muoto on asioiden rajaamista. Kuten me kaikki tiedämme, asioilla on alkunsa ja loppunsa. Kuten me kaikki huomaamme, loppu tulee varoittamatta. (J, 9)

¹⁴ Haapalankaan luenta ei ole tältä osin ongelmatonta. Problematisoin temaattisten perusväitteiden abstrahoinnin mahdollisuutta tarkemmin luvussa 5.1.

Kokoelman ensimmäinen runo on kuin sisällysluettelo teoksen poeettisista keinoista ja teemoista. Se johdattelee peritekstinä ja rajarunona lukijan sisään paitsi ruutuosaan myös koko teokseen. *Jokerille* tyypillisiä ovat metafyyysis-eksistentiaaliset ihmiselämän turhuuden ja mielettömyyden teemat: ”ihminen koostuu kerroksista, joiden keskellä ei ole mitään”, ”olevaisuudella ei ole loppua, eikä olemattomalla”, ”asiat ovat likaisia kuin maailma itse” (J, 9). Samoin ihmistä, tai myöhemmin erityisesti elämää, koskevat filosofissävyytteiset väitelauseet sekä metalyyriset kommentaarit¹⁵ esiintyvät tiuhaan teoksessa.

Runo alkaa väitteellä ”[k]uten me kaikki tiedämme, ihminen koostuu kerroksista, joiden keskellä ei ole mitään.” Voidaan olettaa, että tämä on kohosteisen sijaintinsa vuoksi tekstin ydinajatus. Runo käsittelee temaattisesti ihmiselämää, kerroksia joista se koostuu. Kerrokset voivat viitata myös maailmaan koettuna, mutta huomionarvoista on, ettei näiden kerroksien, eli kokemusten keskellä ole mitään. Ihminen on kokemuksellisesti tyhjä. Koska ensimmäinen runo esittelee myös sisällysluettelomaisesti teoksen teemoja, voidaan olettaa, että runokokoelmassa tullaan käsittelemään näitä kerroksia, joiden keskellä ei ole mitään. Eksistenssin tai kokemuksen kiellon lisäksi runo esittelee maailman itsepintaisena väitelauseena. Puhujalla on tarve selittää maailma, esittää väitteitä siitä, miten maailma toimii. Maailma voidaan nähdä myös teoksen maailmana, toisin sanottuna poetiikkana¹⁶. Puhujan seuraava väite koskee epistemologiaa: ”olevaisella ei ole loppua, eikä olemattomalla.” Tulkiten tämän myöhemmin käsittelemäni filosofin puhuja-aseman tuottamaksi filosofiapuheeksi, jolla ei ole sen suurempaa merkitystä. Tätä tukee seuraava väitelause runosta koneena, joka tuottaa ajattelua. Se tuottaa siis myös filosofista puhetta, mutta millaista ajattelua? Kyyti on kuoppaista, mutta epätasaiset kyydit ovat hausimpia.¹⁷ Muutenkaan puhdasta oppia ei ole luvassa, sillä ”asiat ovat likaisia kuin maailma itse” ja ”kirjallisuus on mielivallan aluetta.”

Sisällöllisten piirteiden lisäksi runo on edustava esimerkki myös teoksen keskeisestä ulkoisesta muodosta, säejakoa kaihtavasta niin sanotusta proosarunosta. Ensimmäiselle runolle ominaista syntaktista parallelismia eli lausetorakennetta esiintyy teoksessa useassa kohtaa. Palaan siihen myöhemmin käsittelyssäni. Myös runon sisäinen lauseyksiköiden välinen assosiointi ja jatkuvuus ovat keskeisiä poeettisia piirteitä:

¹⁵ Runon metalyyrinen puhuja korostaa esimerkiksi muodon valinnan mielettömyyttä. Koska kirjallisuus on mielivallan aluetta, kuten runossa väitetään, mikä tahansa sattumanvaraisesti valittu rajaus sopii, myös mekaaninen korttipakkarakenne. Tämän kirjallisen mielivallan, hallitsijana teoksessa toimii metalyyrinen puhuja, jota käsittelem tarkemmin luvussa kolme.

¹⁶ Käsittelem poetiikkaan suuntautuneita kommentteja ja määrittely-yrityksiä lisää luvussa 3.1.

¹⁷ Luvussa 3.2 lisää filosofin puhuja-asemasta ja sen kaksijakoisesta huumorista.

me kaikki huomaamme. Runon puhuja esittää perätysten erilaisia vahvoja väitelauseita, joita vahvistaa retorisesti esittämällä ne kaikkien jakamaksi tiedoksi. Ironista tulkintaa vielä alleviivataan kääntämällä peräkkäiset väitelauseet pääläelleen:

Kuten me kaikki huomaamme, asiat ovat yksinomaan niin
kuin ne ovat. Kuten me kaikki ymmärrämme, asiat eivät ole
lainkaan niin kuin ne ovat. Kuten me kaikki tiedämme,
kirjallisuus on mielivallan aluetta. (J, 9)

Kun kiinnitämme huomiomme verbeihin, tuo inversio mielekkyyttä tulkintaan. Edeltävä lause käyttää samaa retorista lauseketta: ”Kuten me kaikki huomaamme, asiat ovat likaisia kuten maailma itse”. Tätä seuraa sama aloituslauseke, ”kuten me kaikki huomaamme”, mutta jatko varioi sisällöllisesti. Edelleen puhutaan asioista, jotka aikaisemmassa lausekkeessa olivat ”likaisia kuin maailma itse”, todetaan seuraavassa pelkistetysti, että ”asiat ovat yksinomaan niin kuin ovat”. Näissä runon puhuja on valinnut verbiksi huomaamisen eli kyse on havainnosta ja havaitsemisesta. Seuraavan väitelauseen sisällöllinen oppositio ei olekaan aivan niin ristiriitainen, kun kiinnitetään huomio alun verbin vaihtumiseen. On mahdollista huomata (havaita), että asiat ovat likaisia ja yksinomaan niin kuin ovat, mutta silti ymmärtää, että ne ”eivät ole lainkaan niin kuin ovat.” Etenkin kun jatko vielä syventää: ”kuten me kaikki *tiedämme*¹⁹, kirjallisuus on mielivallan aluetta.” Mielivaltakaan ei näyttäyty mitenkään negatiivisena, sillä puhuja korostaa, että mikään ei ole luonnollisempaa kuin keinotekoisuus. Luonnollisuus assosioituu hengitykseen, joka kytkeytyy ihmiselämän teemaan. Hengitys ”sulkee sisään ajatuksen kerrallaan.” Yksi säe on esimerkiksi beat-kirjallisuudessa nähty hengityksen kanssa analogisena²⁰. Runon jokainen lauseyksikkö esittää uuden ajatuksen, ikään kuin analogisena hengityksen kanssa. Seuraava henkäys on taas uusi väitelause, mutta kuten puhuja esittää, luonnollinen hengitys sulkee sisäänsä ajatuksen kerrallaan, ei sen enempää. Monitasoinen metalyrisyys paljastuu, kun muistaa, että sisäänhengitys ja uloshengitys ovat latinaksi inspiraatio ja ekspiraatio. Ekspiraatiota on kytketty taiteen teorioissa ilmaisuun, ekspressioon.

Muoto on runon puhujan mukaan asioiden rajaamista. Mutta tässä muodossa ei rajata perinteisesti, vaan vaihtuvat aiheet vihjaavat hyvin toisenlaisesta järjestymisperiaatteesta. ”Kirjallisuus on mielivallan aluetta.” Tämä konkretisoituu hyvin runon lopussa, jossa loogista kehittelyä ei viedä mi-

¹⁹ kursivointi oma.

²⁰ Esimerkiksi Allen Ginsbergin poetiikkaan kuului jakaa säe hengityksen mittaiseksi. Ginsbergin on sanottu saaneensa vaikutteensa tähän bebop-jazzin puhallinsoittajilta, kuten Charlie Parkerilta. Saksofonilla ilmaistun musiikillisen fraasin pituus saattoi kestää vain uloshengityksen eli keuhkoissa riittävän ilman verran. Toinen keskeinen vaikuttaja beat-kirjallisuudella oli itämaiset uskonnot, joissa esimerkiksi mantralla tai zazen-istumameditaation hengityksen ja ajatusten virran katkaisemisella oli suuri vaikutus. (Ks. Johnson 2013, 80–90.)

hinkään, vaan eksplisiittisesti todetaan, että kuten ”me kaikki tiedämme, loppu tulee aina varoittamatta.” Toisaalta tulee muistaa, että runo lähti liikkeelle ihmisestä, joka koostuu kerroksista, voidaan runon loppu nähdä hyvinkin johdonmukaisena päätepisteenä. Tämä tulkinta istuttaa teoksessa esiintyvän kuoleman teemankin paikoilleen.

Käsittelen lisää runon sisäisiä poettisia leikkauksia luentani edetessä. Osoitan myöhempien runojen kohdalla tekemissäni tulkinnoissa myös, miten edellä erittelemäni runon sisäiset poettiset leikkaukset esiintyvät pitkin kokoelmaa ja muodostavat yhden teoksen piirteistä. Seuraavaksi käyn läpi teoksen ensimmäisen osaston runojen alut ja loput ja tarkastelen runojen välisiä leikkauksia.

2.3 Poettiset leikkaukset runojen välillä

Osasto on hierarkkisesti teoksen alayksikkö, jonka sisällä runot muodostavat verkoston. Tommi Parkko (2016, 182) kirjoittaa läheisyyden laista, jonka mukaan lukija ymmärtää runojen kuuluvan samaan jatkumoon ja hakee peräkkäin sijoitettujen runojen väliltä pienintäkin yhteistä nimittäjää. *Jokerissa* runojen väliseen jatkuvuuteen vaikuttavat paitsi runojen sisältö myös niiden väliset siirtymät. Voimakkaasti jatkuvuuteen keskittyvä poetiikka muodostaa peräkkäisistä runoista yhtenäisen sarjan. Tällaisesta ei kuitenkaan *Jokerin* yhdessäkään osastossa voi puhua, vaan kyse on pikemminkin verkostoista, jotka levittäytyvät kaikkiin teoksen osastoihin.

Teoskokonaisuuden muotoutumista ja lukijan osallistumista kokonaisuuden hahmottamiseen voidaan ohjailta mm. osastoinnilla, runojen sarjoihin kirjoittamisella, sekä jatkuvuutta ja variaatiota luovilla tyylillisillä ja temaattisilla valinnoilla (Haapala 2012, 162). Mielenkiintoni ensimmäisen osaston analysoinnissa kohdistuu siihen, miten runot kytkeytyvät toisiinsa ja muodostavat osaston sisäistä poettista systeemiä. En pysähdy tässä kohtaa tarkemmin analysoimaan runoja, vaan keskityn luvussa enimmäkseen runojen välisiin leikkauksiin, käytännössä usein viimeisiin ja ensimmäisiin lauseyksiköihin.

Edellisessä alaluvussa tarkastelin osaston ensimmäistä runoa, jonka sisällysluettelomaiset piirteet luovat lukijalle odotuksia jatkosta. Toisen runon alku perustuu oletukseen siitä, että lukija on juuri lukenut ensimmäisen runon ja muistaa, miten edellisellä sivulla runo ♦ 2 päättyi: ”Kuten me kaikki tiedämme, asioilla on alkunsa ja loppunsa. Kuten me kaikki huomaamme, loppu tulee varoittamatta.” (J, 9) Runon ♦ 3 alku kuuluu:

’Loppu tulee varoittamatta’, kuulin jonkun sanovan. Se oli epäselvä kaiku jostain joka olisi oikeassa yhteydessä voinut

olla terävä huomio, mutta joka sellaisenaan muistutti idiootin hokemaa. (J, 10)

Tällainen poeettinen periaate, missä edellisen runon loppu ja seuraavan alku on sidottu yhteen, esiintyy *Jokerin* ensimmäisessä osastossa lähes jokaisessa siirtymässä. Keinot kuitenkin vaihtelevat. Runojen ♦ 2 ja ♦ 3 välinen kaikumainen siirtymä on yksi poeettisista siirtymäefekteistä. Voidaan myös kysyä, ovatko runojen puhujat samoja. Mikäli runoissa tulkitaan olevan eri puhujat, tulee siirtymään kiinnostava metafiktiivinen taso: runon ♦ 3 puhuja kykenisi ikään kuin kuulemaan vuoroaan odotellessaan edellisen runon lopun.

Runojen ♦ 3:n ja ♦ 4 välinen leikkaus toteuttaa toisenlaista tehokeinoa. Linaan osan runon lopusta ja seuraavan alusta:

[...] Asiat tulevat suoraan ohitsesi, vain maku ratkaisee, miten ne sinua miellyttävät. Tekijän, tai jolle se tehdään. Tämä ei ole vain kirjoitusta paperilla. Tämä on tapahtuma joka tapahtuu sinulle. (J, 10)

♦ 4

Tämä on tapahtuma kielessä. Tapahtuma mielessä, tarkoitan. Tapahtuma mielettömyydessä, korjaan. Tapahtuma yllättävyydessä, voisi sanoa. Tapahtuma, ylettömyydessä, alkaa vaikuttaa. Tapahtuma ylevyydessä, jos uskotaan tiettyjä traditioita. Tapahtuma typeryydessä, jos uskotaan yhtä lähibaarin kaveria. Ehkä hän on oikeassa, myyttinen kadunmies, joka on yksinkertainen ja terävä kuin yhden Occamin partaveitsi. [...] (J, 11)

Tämä transitio luo vaikutelman leikkausjäljestä. Ikään kuin runo olisi lyöty keskeltä kahtia tai osa runon ♦ 4 aloituksesta olisi heitetty runon ♦ 3 loppuun. Runon ♦ 3 lopussa käynnistyy deiktinen määritelmä siitä mitä tämä on: ”Tämä ei ole vain kirjoitusta paperilla. Tämä on tapahtuma, joka tapahtuu sinulle.” (J, 11). Seuraavan runon alussa lausettoistorakenne jatkuu ”Tämä on tapahtuma” -variaatioina kunnes runo siirtyy pohtimaan, millaisia partaveitsiä Occamin aikaan mahtoi olla.

Leikkauksessa seuraavaan runoon ei tapahdu edellisten kaltaista sarjallista siirtymää, vaan asennonvaihdos: ”Emmekö me ole jo tuijottaneet riittävästi hautoihin; on aika tanssia niiden päällä.” (J, 12) Runon ♦ 4 metalyyrisyttä, typeryyttä ja mielihyvää käsittelevästä lopetuksesta siirrytään seuraavaksi väitteeseen, että hautoihin on tuijotettu riittävästi, on siirryttävä tanssimaan niiden päällä. Puhuttelu säilyy yksikön toisessa persoonassa.

Asennonvaihdon lisäksi retorisen leikkauksen kiinnostavuus syntyy siitä, että edeltävissä runoissa ei ole mitään eksplisiittisesti hautoihin tuijotteluksi tulkittavaa.²¹ Rekisteri vaihtuu jyrkästi. Käsittelen tarkemmin puhujia ja puhuja-asemia seuraavassa luvussa, tässä kohtaa riittää, että todetaan tällainen jokerimainen villin kortin poeettinen periaate teokselle ominaiseksi. Näennäisesti mekaanisesti järjestynyt kokoelma rikkoo sääntönsä, tai lukijan juuri hahmottamat säännöt, säännönmukaisesti. Jokerin voi pelata minkä kortin päälle tahansa.

Viidennen ja kuudennen runon, eli runojen ♦ 5 ja ♦ 6 välisessä leikkauksessa esiintyy jo aiemmin esitelty kaikusiirtymä: ”Ja ellei, niin kenties hän yrittäessään oppii jotain tästä oikullisesta maailmasta.” (J, 12) ”Mitä tästä oikullisesta maailmasta voisi oppia? Elämä on vanhanaikainen opettaja, joka lyö lasta näpeille pienimmästäkin virheestä ja typeryydestä.” (J, 13)

Kuudennen ja seitsemännen kortin leikkaus on samankaltainen, mutta ei toimi varsinaisesti kaikumaisena, vaan enemmänkin niin, että runo ♦ 6 esittelee aiheen, ”Ja jos joku tulee esittämään sinulle korttitemppua, voit olla varma että pakka on kiero kuin elämä itse.” (J, 13), jota seuraava runo, ♦ 7, alkaa laajemmin käsitellä. Runo alkaa *in medias res*:

♦ 7

Valitse mikä hyvänsä kortti. Hyvä. Älä näytä sitä minulle.
Onko se ruutu seiska? Onko se jokeri? Sekoitetaan pakka.
Tämä on peli, jossa kukaan ei voita. Tämä on peli, jossa
kukaan ei häviä. Tämä on peli, jonka jäljiltä et tiedä mitä
tapahtui. (J, 14)

Aivan kuten runon metalyyrinen puhuja lupaa, säännöt muuttuvat tässä lukijan ja teoksen välisessä pelissä koko ajan. Runo loppuu näin:

[...] Uskokoon, ken voi. Pelastukoon, ken pystyy. Laiva on
vajoamassa aaltoihin ja orkesteri soittaa komeasti yhä
eteenpäin. Soittaa mitä? Kuulostaa hissimusiikilta. (J, 14)

Runon ♦ 8 aloitus puolestaan kuuluu: ”Olen aina rakastanut merta. Se on kaunis ja julma kuin eläin.” (J, 15) Pelkästään viimeisiin lauseisiin keskittymällä jää transitioefekti havaitsematta. Siirtymä hissimusiikista mereen tai sen rakastamiseen ei olisi enää aikaisempien kaltainen poeettinen siirtymä, mutta jos haetaan leikkausta hieman kauempaa, hahmottuu rinnastus uppoavasta laivasta meren rakastamiseen. Poeettinen leikkaus ♦ 7:n ja ♦ 8:n välillä on siis hämärästi hahmotettavissa variaatioksi

²¹ Toisaalta implisiittiseksi viittaukseksi hautoihin tuijottelusta voisi ajatella käyvän aikaisempien runojen puhujien metalyyriset pohdinnat Occamin partaveitsestä, kirjallisuuden olemuksesta, runouden tilasta jne.

edellä teeman laajennus -säännöstä, vaikka viittaus ei tapahdukaan suoraan viimeisessä lauseesta. Tässä havainnollistuu hyvin Parkon (2016, 182) esittämä ajatus, että lukemisen konventioiden mukaan lukija pyrkii löytämään kahden peräkkäisen tekstin väliltä pienimmän yhteisen jatkumoa rakentavan nimittäjän.

Runojen ♦ 8 ja ♦ 9 välinen leikkaus edustaa uudenlaista poeettista siirtymää. Meren rakastamisen väitteestä alkanut runo päättyy Odysseuksen kautta kuvailemaan resignaatiota ivaavassa hengessä vanhenevaa miestä ja merenneitoa ja lainaamaan Uno Kailaan runoa ”Helveti”²²: ”arvatkaas veljet mitä! sillä ei ollutkaan sitä!”. Runo myös päättyy siteeraamalla Kailaan runon lopetussäkeet: ”piru räihinöi/ ja kuin mieletön hyppi ja pianoa löi.” Ikään kuin metalyyrisenä kommenttina koko edelliseen runoon, tai vaihtoehtoisesti sen intertekstuaaliseen sitaattitekniikkaan²³, alkaa seuraava runo, ♦ 9: ”Liikut huonon maun rajoilla. Mutta niin kuin dandy, joka kyllä tietää mihin kävelykeppinsä pistää.” (J, 16)

Poeettisia siirtymiä tulisikin tarkastella myös runojen välisiä leikkauksia laajemmin. Ei riitä, että keskittyy ilmeisimpään, pelkkään transitiokohtaan, vaan runon aloitus voi muodostaa yhteyttä edeltävään tekstiin monin tavoin, kuten esimerkit osoittavat. Sama pätee myös analysoidessa transitiokohtaa toiseen suuntaan, runon lopetuksesta seuraavaan tekstiin. Tästä esimerkkinä toimii seuraava runojen ♦ 9 ja ♦ 10 välinen siirtymä:

[...] Joku toinen kutsuisi sitä elämän perustavaksi kokemukseksi. Seisot planeetalla, joka kiittää avaruuden poikki kuin ohjus, ja olet yksiselitteisen ikävystynyt. Joillekin mikään ei riitä. (J, 16)

♦ 10

Hissi pysähtyy ja laiskojen leukojen kaltaiset ovet sylkäisevät meidät uudelle osastolle. Näyttää siltä, että perinteinen kuvasto on alennusmyynnissä. [...] (J, 17)

²² Aikanaan julkaisematon. Runo löytyi 1990-luvulla SKS:n arkistoista ja on tietävästi julkaistu ensimmäisen kerran *Nuori Voima* -lehden takakannessa.

²³ Intertekstuaalisuus ei kuulu tutkimukseni piiriin, mutta Liisa Saariluoma (1998, 59) on kytkenyt intertekstuaalisuuden ja montaasin. Montaasi palvelee Saariluoman mukaan Thomas Mannin *Tohtori Faustuksessa* fiktiivisen maailman realistisuuden vaikutelman vahvistamista ja toisaalta illuusion rikkomista. Paljastamalla illuusion illuusioksi ja laventamalla teoksen merkitysavaruuksia realistisen tarinan rajojen yli se myös purkaa teoksen maailman eheyttä. Mikäli lukija tunnistaa kohdan sitaattiksi, särkyvät fiktiivisen maailman yksinkertaisen välittymisen illuusio. Kertominen ei näytty enää luonnollisena kohteen (reaalisen kaltaisen fiktiivisen maailman) välittymisenä, vaan teoksen luonnollisuus osoittautuu harhaksi ja sen konstruoitu luonne tulee näkyviin. (Mp.)

Näiden runojen välillä ei vaikuta olevan mitään aikaisempien siirtymien kaltaista selkeää yhteyttä. Runojen välillä voidaan havaita asennonvaihdos. Kiitävän planeetan päällä seisominen ja hissien pysähtyminen muodostavat jonkinlaisen kineettisen analogian, mutta näyttämön perspektiivi muuttuu mittaluokaltaan radikaalisti. Edellisten runojen resignaatiota tiheä rantaloma huipentuu eksistentiaalistiseksi metaforaksi avaruuden halki planeetan päällä seisomisesta. Kosmisen mittakaavan planeetta jalkojen alla muuttuu runossa ♦ 10 hissiksi, joka pysähtyy ja avaa ovensa tavaratalon osastolle. Vaikka miljöövaihdos voi tuntua suurelta jo mittakaavansakin vuoksi, on temaattinen yhteys olemassa. Myös rantaloman maisemat voidaan nähdä kytkeytyvän konsumerismin teemaan. Tätä siirtymää voisikin luonnehtia temaattiseksi: runon puhujan maailmankuva ja runojen temaattinen ydin säilyvät, vaikka maisema vaihtuu lomarannasta liiketilaan.

Seuraava siirtymä on lukijalle jo tuttu. Kun runo ♦ 10 päättyy naurun ja vakavuuden motiiveihin: ”Se on naurun paikka, niin kuin mikä hyvänsä maailmassa. Jotain niin totista, ettei se kestä vakavaa naamaa” (J, 17), jatkaa seuraava runo, ♦ J, samasta teemasta: ”Katso tämän klovnin kasvoja. Ne ovat väänntyneet hymyyn, ne nauravat, mutta olisi perinpohjaisen väärin sanoa, etteivät ne ole vakavat.” (J, 18.)

Runon ♦ J lopussa palautetaan mieleen osaston alussa, runossa ♦ 2 esitelty refrengi²⁴: ”Kuten me kaikki tiedämme, lause johtaa harhaan kuin poliitikko. Se tarkoittaa parasta, mutta on oman asemansa vanki. Vilpittömästi se johtaa yhä eteenpäin.” (J, 18) Metonyyminen transitio seuraavaan runoon edustaa teeman laajentamista edellisen runon lopussa esiintyvistä ’lauseesta’ seuraavan alussa mainittuun ’kirjallisuuteen’. ”Miksi tuntuu vaikealta myöntää, että kirjallisuudessa on kyse enimmäkseen muodosta?” (J, 19)

Osaston runojen väliset siirtymät eivät aina edusta puhtaasti yhtä keinoa. Runojen ♦ Q ja ♦ K välisessä leikkauksessa tapahtuu monitasoisia jatkumoa. Runon ♦ Q lopulla esitellään pimeyden ja melankolian motiivit:

[...] Ajattele Dürerin melankolista enkeliä. Sillä on edessään kaikki keinot tietää, mutta mikään ei tule siitä toiseksi. Aurinko laskee. Pimeys levittäytyy olemisen ylle niin kuin aina. Ei ole mitään mitä valita toisin. (J, 19)

Seuraava runo ♦ K alkaa: ”Yö levittää kuvia mielestä.” (J, 20). Tässä transitiossa on nähtävissä ajallinen jatkumo auringonlaskusta yöhön, mutta siinä on nähtävissä piirteitä myös teeman laajentami-

²⁴ Tarkastelen myöhemmin lisää sisäisiä viittauksia. Tässä kohtaa riittää, että todetaan niiden osaltaan luovan osaston koheesiota ja runojen verkostoa.

sesta. Viimeinen lause, ”Ei ole mitään mitä valita toisin”, puolestaan viittaa seuraavan runon resignaation ja vanhenevan miehen teemoihin. Myös Dürerin melankolinen enkeli kytkeytyy tähän teemaan.

Osaston viimeinen runojen välinen siirtymä on mielenkiintoinen. ♦ K:n viimeinen lause kuuluu ”Tahdottomana kuin kukka ajatus kasvaa lämpöä kohti” (J, 20), ja ♦ A alkaa, ”Kuten me kaikki tiedämme, orgaaniset muodot ovat viehättäviä. Kuten me kaikki huomaamme, luonto on mielekästä mieltä mielekkäämpi”. (J, 21) Runon ♦ K puhujan esittämä vertaus ajatuksesta kukkana voidaan tulkitä rinnastuvan ♦ A:n alun orgaanisten muotojen viehättävyyteen, joka varioituu vielä seuraavissa toistolauseissa luonnon ja mielen vertailuun ja jatkaa varioimistaan: ”Kuten me kaikki näemme, ajatus kasvaa kuin liaani asian ympärille. Asia tulee siitä ikään kuin todemmaksi. Kauniimmaksi. Komeammaksi.” (J, 21) Osaston viimeiset kortit ovat ♦ K ja ♦ A.

Olen edellä käsitellyt ruutuosaston jokaisen runon välisen siirtymän, mutta koska ensimmäinen ja viimeinen runo ovat kohosteisia ja erityisen tärkeitä rajarunoja, on myös niiden välistä leikkausta syytä tarkastella. Haapala (2012, 173) jakaa kehysrunon käsitteensä osastot aloittaviin kehysrunoihin²⁵ ja lopettaviin siirtäjiin. Kehysrunoilla on siis kaksi funktiota, ensinnäkin rakenteellinen viittaavuus ja tietyn teeman esittely sekä toiseksi jatkuvuuden synnyttäminen joko samankaltaisuuden tai kontrastin avulla. Tarkastelen siirtäjiä tarkemmin luvussa 4.1. Palautetaan mieleen vielä osaston lopetusrunolle löytyvä pari ruutuosaston alusta. ♦ A jatkaa symmetrisesti runossa ♦ 2 esiteltyä syntaktista parallelismia sekä syventää (teoksen) muotoa kommentoivaa metalyyristä teemaa:

Kuten me kaikki tiedämme, orgaaniset muodot ovat
viehättäviä. [...] Kuten me kaikki tiedämme, peli on pelattu.
Kuten me kaikki huomaamme, se muuttaa yhä muotoaan.
Kuten me kaikki näemme, se laajenee omista säännöistään
ulos. (J, 21)

Edellä lainatussa runossa esiintyvän pelimotiivin sekä sääntöihin viittaamisen voidaan nähdä kytkeytyvän korttipakkaan. Teoksen muodon metalyyrinen kommentointi on kohosteisesti esillä osaston viimeisessä runossa aivan kuten ensimmäisessäkin. Koska kehysrunoilla on tavallisesti ennakoivia funktioita, kuten Haapala (mt., 170) esittää, lukijan on syytä ottaa puhujan väite lukuohjeena. Tulevissakin osastoissa muodot muuttuvat eikä sääntöjä noudateta, tai ainakin ne muuttuvat jatkuvasti. Seuraavassa luvussa käsitelen osaston metalyyristä puhujaa lukuohjeiden antajana ja teoksen muodon kommentoijana.

²⁵ Haapalan analysoiman Valan teoksessa osastojen ensimmäiset kehysrunot erottautuvat myös typografisesti kursivoituina. Sen sijaan siirtäjärunot eivät erotaudu typografisesti. *Jokerissa* tällaisia tehokeinoja ei ole.

3 PUHUJAT JA PUHUJA-ASEMAT

Jokerin runot järjestyvät erilaisten periaatteiden, kuten temaattisen, kuvastollisen, retorisen tai rakenteellisen periaatteen alle, mutta ne eivät läheskään aina sijaitse vierekkäin tai muodosta yhtenäisiä sikermiä. Vaikka tällaiset lukijan havaitsemat runotyypit hajautuvatkin ympäri kokoelmaa, voidaan ne kuitenkin nähdä osana teoskokonaisuutta luovaa verkostoa. Tällaiset hajautuneet verkostot kytkeytyvät toisiinsa Holger Lillqvistin esittelemän runoryhmän periaatteiden kaltaisesti. Lillqvist näkee runoryhmän eräänlaisena kategoriana, johon runot kytkeytyvät jonkin yhteisen nimittäjän, kuten teeman, kuvaston tai samankaltaisten puhetilanteiden kautta. (Haapala 2005, 84–85.)

Kokoelmatasoa tarkasteltaessa voidaan huomio suunnata siihen, miten runojen puhujat asetuvat suhteessa toisiinsa. *Jokerin* runojen puhujatyypit on pääasiassa personoitu minä-puhujiksi, mutta kokoelmassa esiintyy myös problemaattinen lyyrinen sinä sekä erilaisia retorisen minän esittämiä puhetilanteita, joissa runon näyttämöllä ei esiinny personoitua subjektia. En paneudu tarkemmin kerronnallisiin ratkaisuihin, vaan mielenkiintoni on puhuja-asemien muodostamien verkostojen tarkastelussa.

Käyn seuraavaksi läpi erilaisia *Jokerissa* esiintyviä puhujatyyppejä ja puhuja-asemia, joista ensimmäisenä tarkastelen metalyyristä puhujaa. Muita käsittelemiäni puhuja-asemia ovat filosofin puhuja-asema ja vanhenevan miehen puhuja-asema.

3.1 Metalyyrinen puhuja

Luvussa 2.2.1 sivusin ruutuostasossa esiintyvää itsereflektiivistä muodon kommentoijaa, jota kutsuin metalyyriseksi puhujaksi. Analysoin seuraavaksi tarkemmin *Jokerin* puhujia metalyyrisinä kommentaattoreina.

Metalyriikan tutkija Outi Ojan (2012, 20–21) mukaan metalyyrisessä runossa viitataan usein lyyriseen inspiraatioon, runon luomisprosessiin tai kirjallisuuden luomisen sosiaaliseen tehtävään. Oja esittää, että metalyriikan yhteinen semanttinen nimittäjä sijaitsee aina jossakin piirteessä, joka liittyy lyyriseen taideteokseen itseensä. Eva Müller-Zettelmann (2003, 124) puhuu kirjallisesta meta-refleksisyydestä, jossa teksti viittaa omaan luonteeseensa kaunokirjallisena artefaktina. Vesa Haapalan ja Katja Seudun (2013) määritelmän mukaan metalyyrisessä runossa tuodaan esille runon tehty, konstruoitu luonne tai kommentoidaan yleisemmin kirjoittamisen ehtoja. Runossa voidaan viitata esi-

merkiksi runolliseen inspiraatioon, runon luomisprosessiin tai kirjallisuuden kirjoittamisen sosiaali-
seen tehtävään. (Haapala & Seutu 2013, 248.) Metalyriikan määrittelyjä siis riittää, mutta itsereflek-
tiivisyys ja itsensä kommentointi lienevät kaikille määrittelyille yhdistäviä piirteitä.²⁶

Tutkimuskysymykseni kannalta erityisen kiinnostavaa on se, miten runon puhuja kommentoi
teoksen rakennetta ja muotoa. Metalyriikassa lukijan rooli kasvaa ja on lukijasta kiinni tunnistaako
tämä runon metalyyrisyiden. Linda Hutcheon (1984, 7) kirjoittaa lukijan paradoksista, jossa meta-
fiktio sekä osallistaa että etäännyttää lukijaa. Sanna Sillankorva (2012, 9) kirjoittaa opinnäytteessään,
että Hutcheonin lukijan paradoksin voi ajatella vastaavasti toteutuvan myös metalyyrisissä runoissa.
Myös metalyyriset runot huomioivat korostetusti lukijansa ja toisaalta muistuttavat runon puhujan
tajunnan ja kokemusmaailman konstruktio-*luonteesta* (mp).

Jokerin ensimmäisessä osastossa runon puhuja ottaa metalyyrisen asennon useassa kohtaa.
Aiemmin lainaamassani ja tulkitsemassani ensimmäisessä runossa, ♦ 2, runon puhuja esittää kirjalli-
suutta koskevia väitelauseita: ”kirjallisuus on mielivallan aluetta”, ”runo on kone, joka tuottaa ajatte-
lua”, ”muoto on asioiden rajaamista”, ”mikään ei ole luonnollisempaa kuin keinotekoisuus.” (J, 9)
Tällaiset metalyyriset väitelauseet kiinnittävät huomion paitsi runoon itseensä, vieraannuttamalla lu-
kijansa, myös runouteen lajina lajikonventioineen, kokoelmarakenteeseen sekä juuri parhaillaan
käynnissä olevaan lukemistahtumaan. Runouden termistöön kuuluvat rytmi ja toisto kytkevät ru-
non metalyriikkaan: ”ilman sopivaa rytmiä ei synny edes vähälahjaisia lapsia”, ”toisto on olemisen
perusta”, ”toisto on tulemisen perusta” (J, 9). Myös yleisemmin havaintoa, havaitsemista ja vastaan-
ottoa koskevat lauseet voi lukea implisiittisesti metalyyrisinä²⁷: ”hengitys sulkee sisäänsä ajatuksen
kerrallaan”. (J, 9)

Koska tutkimukseni ei keskity kuitenkaan metalyriikkaan sinänsä, en myöhemmin keskity tar-
kemmin erittelemään kaikkia metalyyrisiksi tulkittavia kohtia. Näiden esiin nostettujen piirteiden
tarkoituksena on vain osoittaa, että metalyyrisyys on teoksessa esiintyvä poeettinen piirre. Metalyy-
risiä puhujia esiintyy teoksen kaikissa osastoissa ja ne muodostavat oman puhuja-asemansa.

Luvussa 2.1. käsitelin paratekstuaalisia kehyksiä, jollaisina toimivat teoksen kannet, teoksen
nimi sekä ensimmäisen osaston ruutua symboloiva pelikorttien maa. Runon ♦ 2 metalyyrisen puhuja

²⁶ Käsitteen määrittelystä ja historiasta tarkemmin ks. Hallila 2001, Oja 2004, 2005 & 2009.

²⁷ Eksplisiittinen ja implisiittinen metalyyrisyys ovat Müller-Zettelmannin typologian käsitteitä. Ks. esim Oja 2004, 15–18; Müller-Zettelmann 2003, 148. Oja (2004, 15) avaa käsitettä seuraavasti: ”Jako eksplisiittiseen ja implisiit-
tiseen pohjautuu tässä tapauksessa narratologiasta peräisin olevaan ”*telling/showing*” -jaotteluun. Tällaisissa metalyyri-
sissä runoissa on siis kohtia, joissa eksplisiittisesti eritellään (vrt. *telling*) vaikkapa jotakin lyriikan kieleen tai poetiikkaan
liittyvää seikkaa. Näissä kohdissa on kyse eksplisiittisestä metalyyrisyydestä. Lisäksi runossa on implisiittisesti metalyy-
risiä katkelmia, joissa ei puhuta suoraan metalyyrisistä aihepiireistä, mutta joissa havainnollistetaan (vrt. *showing*) sitä,
mitä eksplisiittisesti metalyyrisissä säkeissä on sanottu.” Analysoimassani runossa esiintyy siis sekä eksplisiittistä että
implisiittistä metalyyrisyyttä.

tuntuu ikään kuin purkavan tätä sopimusta lukijan kanssa. Jokerimaisesti puhuja viestii epäluotettavuudesta. Lukijan ei tulisi liikaa tukeutua annettuihin rakenteisiin, sillä muoto on keinotekoinen. Toisaalta puhuja muistuttaa: ”mikään ei ole luonnollisempaa kuin keinotekoisuus”. Metalyyrisen puhujan tärkein tehtävä *Jokerin* poetiikassa on purkaa lukijan odotuksia.

Edellisen kaltainen metalyyrisen kommentointi jatkuu seuraavassa runossa, ♦ 3:

[...] Kuten me kaikki tiedämme, runous on ajanut itsensä siihen pisteeseen, että se voi olla absoluuttisesti mitä hyvänsä. Vaikkapa mieletön kertomus joka etenee kuin soittotaidottoman pianokappale tai uninen ajatus. Asiat tulevat suoraan ohitsesi, vain maku ratkaisee miten ne sinua miellyttävät. (J, 10)

Kun puhuja haastaa runossa lukijaansa väittämällä, että ”runous voi olla absoluuttisesti mitä hyvänsä” ja että ”vain maku ratkaisee”, miten asiat yksikön toisessa persoonassa puhuteltua miellyttävät, voidaan väitteet nähdä teoksen poetiikkaan kohdistuvina metalyyrisinä kommentteina. Aiemmin esitetty väite kirjallisuudesta mielivallan alueena (J, 9) kumuloituu näiden runouden estetiikkaa ja muotoa koskevien väitteiden kanssa. Tällaisia runouden tilaa koskevia kommentaareja runon puhuja jakaa auliisti useassa kohtaa osastoa. Hyvä esimerkki on jo luvussa kaksi lainattu runon ♦ Q aloitus: ”Miksi tuntuu vaikealta myöntää, että kirjallisuudessa on kyse enimmäkseen muodosta? Asiat itsessään olisi helppo kertoa nopeasti pois alta, mutta me tahdomme kuulla ne komean esityksen sisällä.” (J, 19)

Vastaavasti runon ♦ 4 puhuja pääsee sujuvasti Occamin partaveitsestä puhumaan omasta kertakäyttöisestä viidenkymmenen sentin höylästään. Eksplisiittinen viittaus Occamin partaveitseen on metalyyrisen vitsi. Tämän kuuluisan filosofisen periaatteen mukaanhan ilmiötä selittävien tekijöiden määrän tulisi olla mahdollisimman vähäinen. Kilpailevista tulkinnoista tulee Occamin partaveitsen mukaan valita yksinkertaisin, riittävällä tavalla asian selittävä. Näin ollen runon metalyyrisen puhujan ilmiötä selittäväksi valinnaksi tuntuisi valikoituvan viimeisin, lähibaarin kaverin, eli myyttisen kadunmiehen versio: tämä on tapahtuma typeryydessä. Runon lopussa Occamin partaveitsi assosioituu vielä viidenkymmenen sentin partahöyläksi:

Se on huono ratkaisemaan ongelmia, elleivät ongelmat tule hyvin lyhyen sängin muodossa. Runouden suhteen se on täysin hyödytön kapine: keveydestään huolimatta se ei kohoa metaforaksi millekään. Ellei sitten itse runouden hyödyttömyydelle. Tämä runo on viidenkymmenen sentin partahöylä. Se ajaa asiansa, jos asialla on sinun tavoitetun mielihyväsi muoto. Edellyttäen tietysti, että se tuotti sitä sinulle. (J, 11)

Puhuja vertailee kuuluisaa filosofista käsitettä ja omaa kertakäyttöistä viidenkymmenen sentin partahöyläänsä. Konkreettinen aikalaishöyläkin on hyvä ratkaisemaan ongelmia, tosin vain parranajossa. ”Runouden suhteen se on täysin hyödytön kapine: keveydestään huolimatta se ei kohoa metaforaksi millekään. Ellei sitten itse runouden hyödyttömyydelle.” (J, 11) Mielenkiintoinen on myös runouskäsitys, jota se implisiittisesti viestii: metaforisuus on runoudelle oleellisen tärkeää. Ellei kuva, tässä tapauksessa partaveitsi, kohoa metaforaksi millekään, on se runouden kontekstissa täysin hyödytön kapine. Puhuja ehdottaakin, että partaveitsi voisi toimia runouden hyödyttömyyden metaforana. Heti perään puhuja jatkaa metalyyristä kieputteluaan esittämällä, että ”tämä runo on viidenkymmenen sentin partahöylä. Se ajaa asiansa, jos asialla on sinun tavoitetun mielihyväsi muoto. Edellyttäen tietysti, että se tuotti sitä sinulle.” (J, 11). Runoudelle soviteltu kertakäyttöinen ja instrumentaalinen rooli on nyt mielihyvän palveluksessa. Vaikka runous on edellä tuomittu täysin hyödyttömäksi, ehdottaa puhuja sen ajavan asiansa, mikäli se tuottaa mielihyvää. Ehkä runous ei kuitenkaan olisi täysin hyödytöntä, mikäli se ajaisi asiansa tuottamalla edes mielihyvää.²⁸ Huomiota on syytä kiinnittää myös deiktiseen ilmaukseen ”tämä runo”. Vaikka juuri edellä puhuja on ottanut kantaa yleisellä tasolla runouden ja sen hyödyttömyyteen, kiinnittämällä metaforansa deiktisesti ”tämä runo on viidenkymmenen sentin partahöylä” voidaan ajatella, että konkreettinen ja paikallinen kiinnittyminen juuri tähän runoon vie väitteeltä yleistettävyyden. Toiseksi antamalla partahöylälle metaforisen roolin, puhuja korostaa vielä jo aiemmin implikoimaansa runouskäsitystä, jossa metaforisuus on tärkeää. Metaforisuus itsessään tulee toki metalyyrisen kieputtelun kautta esitetyksi hyvin ironisesti. Metafora runon keinona on väline, jonka tärkein tehtävä on tuottaa mielihyvää.

Joka tapauksessa runossa ♦ 4 metalyyrisen puhujan runopoliittinen kommentaari on selvästi aiempaa implisiittisempää, se ei suoraan väitä asioita, vaan jättää lukijalle tulkittavaa. Kiinnostavaa on myös, miten partahöylä ja parranajo-tilanne topoksena kytkeytyvät implisiittisesti peilaamisen motiiviin: vaikkei peiliä mainitakaan, useimmiten parta ajetaan peilin edessä. Outi Oja (2009, 15) muistuttaa, että itseään peilaava runon minä on ymmärrettävissä itseään ja ajatuksiaan korostuneesti reflektoiduksi hahmoksi. Näin siis Oja kytkee Narkissos-myytin Eva Müller-Zetzelmannin ja Linda Hutcheonin tapaan metalyyrisyyteen.

²⁸ Tällaiset taiteen oikeutusta ja tarkoitusta käsittelevät pohdinnat eivät ole mitenkään vieraita päivälehtienkään kirjoituksissa. Utilitaristiset hyötyvaatimukset ulottuvat yhtä lailla korkeaan taiteeseen kuin viihteeseen. Kuvataiteilija Henry Hagmanin poleeminen väite ”viihde kuuluu aineenvaihdunnan piiriin” ei välttämättä olekaan enää niin poleeminen millaiseksi kirjoittaja sen tarkoitti (ks. Hagman 2011, 75–84). Jos taide ei pysty tuottamaan kassavirtaa, tulisi sen ainakin lisätä hyvinvointia, kuten viime aikoina on alettu vaatia.

Haapalan ja Seudun määritelmässä metalyyrinen runo voi tuoda esiin runon keinotekoisen luonteen sekä kommentoida yleisemmin kirjoittamisen ehtoja. Tulkitsen runopoliittisen kommentoinnin kirjoittamisen ehtoihin vertautuvaksi kommentoinniksi. Seuraavassa runon ♦ 6 esimerkissä esiintyvät sekä runon keinotekoisen luonteen, että kirjoittamisen ehtojen kommentointi:

[...] Kuva kasvaa kieroön, metafora ontuu ja runo sen päällä alkaa huojua uhkaavasti. Näyttää melkein varmalta, että se romahtaa. Aina tällaisina hetkinä jonglööri karkaa metatasolle ja elehtii sieltä ikään kuin koko sirkuksen paras osa esitettäisiin sieltä. Siinä on jotain niin ajanmukaista, että on parempi kutsua sitä vanhanaikaiseksi. Sirkukset eivät ole enää sitä mitä ne joskus olivat. Poissa ovat eksoottiset eläimet ja vaaralliset ohjelmanumerot, todellista riskinottoa näkee enää hyvin harvoin. Koska olet viimeksi nähnyt jonkun ajavan surmanajoa maailmakuvansa ympäri? Tai runoilijan kävelevän pitkää ja korkeaa lausetta ilman ironian turvaverkkoja? Estradilla kulkee joukko surullisia klovneja ja pari kiiltokuvankaltaista valkoista hevosta. Ja jos joku tulee esittämään sinulle korttitemppua, voit olla varma että pakka on kiero kuin elämä itse. (J, 13)

Runo ♦ 6 toimisi mainiosti oppikirjaesimerkkinä metalyyrisestä runosta. Aluksi puhuja esittelee runon keinoja (kuvat, metaforat, metatason) ja irvailee niille suoraan povaamalla niiden varaan rakentuvan runon romahtamista. Merkillepantavaa on, että runo nimenomaan kuvataan ontuvan metaforan päällä huojumassa. Romahtaminen voi tuoda mieleen myös korttitalon, vaikka sitä ei suoraan mainitakaan. Tämä metonyyminen tulkinta ontuvasta metaforasta assosioi viittauksen kokoelmatasolle: metalyyrinen puhuja vihjaa, että korteista rakentuvan *Jokerin* rakenteet huojuvat uhkaavasti, ”näyttää melkein varmalta, että se romahtaa”. Tämänkaltaista lukijan puhuttelua, jonka tarkoituksena on ruokkia epäluuloa runoutta ja sen piirissä harjoitettua temppuilua kohtaan, metalyyrinen puhuja on käyttänyt edellisissä runoissa useaan kertaan: ”runo on kone, joka tuottaa ajattelua”, ”kirjallisuus on mielivallan aluetta” (J, 9), ”runous on ajanut itsensä siihen pisteeseen, että se voi olla absoluuttisesti mitä hyvänsä” (J, 10), ”keveydestään huolimatta se ei kohoa metaforaksi millekään. Ellei sitten itse runouden hyödyttömyydelle.” (J, 11) ”On vain oikein, että matto vedetään taikurin jalkojen alta. [...] pakka leviää lattialle niin kuin tähän tässä.” (J, 12)

Siinä missä edellisessä runossa runon näyttämöllä oli narsistinen taikuri, jonka epäonnistuvaa temppua seurattiin, voidaan myös runon ♦ 6 jonglöörin tulkita olevan yksi jokerihahmon rooleista. Teoksen viimeisen jokeriosaston kuvallisena symbolina on jokeri, joka jongleeraa pelikorteilla. Jonglööri ja jokeri nivoutuvat yhteen ja ne voidaan tulkita viittaavan samaan hahmoon. Allegoria, jossa ”jonglööri karkaa metatasolle ja elehtii sieltä ikään kuin koko sirkuksen paras osa esitettäisiin sieltä”

on tulkittavissa kommentiksi metalyyrisen puhujan roolista. Itseironisesti metalyyrinen puhuja irvaille metalyriikalle itselleen. Vieraannuttava metalyyrinen ele nimenomaan vie lukijan huomion metatasolle, ikään kuin ”paras osa esitettäisiin sieltä”. Puhuja nimeää tällaisen elehtimisen niin ajanmukaiseksi, että se on jo vanhanaikaista. Metafiktio ei tietenkään ole kirjallisena keinona uusi, vaan sillä on historialliset juurensa jo kaukana. Tässä voidaan nähdä myös kritiikkiä lyriikassamme taajaan esiintynyttä uutuudenvaatimusta kohtaan. *Jokerin* metalyyrisen puhujan monitasoinen ironia suuntautuu teoksessa laajalti käytettyjä poeettisiin keinoihin, kuten juuri metalyyrisyyteen. Jonglöörin roolin ottanut puhuja iskee lukijalle jälleen silmää ja muistuttaa kiinnittämään huomiota pelin oikullisiin sääntöihin. Runous on matalakulttuurista viihdettä, halpaa huvia, sirkusta. Runon ♦ 5:n lopussa puhuja viittaa taikuriin, jonka pakka on levinnyt lattialle: ”Ja ehkä hän ensi kerralla viimein rikkoo joitain luonnonlakeja. Ja ellei, niin kenties hän yrittäessään oppii jotain arvokasta tästä oikullisesta maailmasta.” (J, 12) Sama teema varioituu ♦ 6:n alussa: ”Mitä tästä oikullisesta maailmasta voisi oppia?” (J, 13)

Puhuja katselee taakse päin nostalgisesti. Sirkuskaan ei ole enää sitä mitä se joskus oli. Paitsi että eksoottiset eläimet puuttuvat poissa on myös vaaralliset ohjelmanumerot. ”Todellista riskinottoa näkee enää hyvin harvoin”. Samalla runous vertautuu sirkukseen, matalakulttuuriseen viihdemuotoon.²⁹ Runossa ♦ 4 runoudelle on jo ehdotettu instrumentaalista mielihyvän tuottajan roolia. Runouden vertaaminen sirkukseen jatkaa tätä motiivia. Rinnastamalla runouden sirkukseen rinnastuvat myös puhuja tai runoilija sirkuksen esiintyjiin. Sirkuksessa tapahtuneet historialliset muutokset ovat tulkittavissa analogisesti runouden muutoksiin, kun puhuja kaipaa sirkukseltaan vaaran tuntua. Riskinotto ja vaaralliset ohjelmanumerot puuttuvat. Seuraavaksi runon puhuja esittää kuulijalleen kaksi kysymyslausetta: ”Koska olet viimeksi nähnyt jonkun ajavan surmanajoa maailmakuvansa ympäri? Tai runoilijan kävelevän pitkää ja korkeaa lausetta ilman ironian turvaverkkoja?” Nämä runouden yleisölle suunnatut kysymykset viestivät siitä, että runous tai ainakaan runoilija ei ole aikoihin enää uskaltanut poistua ironiselta mukavuusalueeltaan. Runoudessa vaarallista ja todellista riskinottoa voisi ajatella olevan esimerkiksi ironiaton esitys ja oman maailmankuvansa vakava käsittely. Sen sijaan nykyrunossa kaiken esitetyn turvaa ironinen turvaverkko.

Runon alussa esitetyt sirkusmetaforat elehtivine jonglööreineen ja kaivattuine vaarallisine ohjelmanumeroineen huipentuvat lopussa. Sirkuksen historiasta ja toiveista siirrytään takaisin siihen, mitä estradilla juuri nyt, presensissä näkyy. Estradi klovneineen ja hevosineen on luettavissa piste-
liäänä metaforana puhujan runouskäsitteestä. Runokentällä kiertää joukko surullisia klovneja sekä

²⁹ Runossa ♣ 2 teema varioituu: ”Elämä on sirkus ja sinä olet klovni. Voimamies. Parrakas nainen. Kani jota vedetään pohjattomasta hatusta/ tässä valokeilassa, joka tuijottaa kuin mitä kohtuullisin vaatimus.” Elämän motiivit ovat tulleet peliin jo tosin ruutuostossakin, mutta metalyyrisyys ei enää ristiosastossa käsittele runoutta samalla tavalla.

pari kliseistä, mutta turvallista valkoista (ei siis missään tapauksessa mustaa) hevosta. Implisiittisesti metalyyrisessä estradiallegoriassa runon itsereferentiaalisuus ei siis näy suoraan, mutta runon metalyyrinen konteksti vahvistaa tulkitsemaan sitä niin.

Runo loppuu viittauksella korttipakkaan, joka rinnastuu tähän kyseiseen runokokoelmaan: ”Ja jos joku tulee esittämään sinulle korttitemppua, voit olla varma että pakka on kiero kuin elämä itse.” (J, 13). Tämä on jälleen yksi esimerkki, miten runon puhuja viestii lukijalle, että tämän tulisi olla koko ajan varpaillaan. *Jokerin* rakenteellinen korttipakka-dispositio on kyllä vahvan symmetrinen, mutta kuten runoissa useaan kertaan eri tavoin esitetään, se on paitsi mielivaltaisesti valittu, myös jakajakin on kiero. Metalyyriset puhujat tekevät kaikkensa purkaakseen lukijan luottamuksen teoksen järjestykseen tai paremminkin muistuttaakseen, että korttipakka, jota ei ole sekoitettu, on pelikelvoton. Toinen muistutuksen motiivi on, että jokainen esitetty korttitemppu perustuu kieroon peliin.

Runo ♦ 7 havainnollistaa hyvin paitsi esittämiäni muistuttamisen motiiveja myös jatkaa juuri tämän teoksen kontekstiin perustuvaa metalyyristä korttitempputeemaa. Puhuja tuntuu puhuttelevan suoraan lukijaa:

Valitse mikä hyvänsä kortti. Hyvä. Onko se ruutuseiska? Onko se jokeri? Sekoitetaan pakka. Tämä on peli, jossa kukaan ei häviä. Tämä on peli, jossa kukaan ei voita. Tämä on peli, jonka jäljiltä et tiedä mitä tapahtui [...] Ei ole sanottua, etteikö tässä halvassa tempussa olisi mukana jotain ylimaallista ja suurta.”
(J, 14)

Pelin, pelikorttien ja pelaamisen motiivit levittäytyvät ympäri kokoelmaa. Kokoelman konteksti tekee niistä metalyyrisyyden merkkejä ja niiden merkkiluonteeseen viitataan myös suoraan: ”Sydäntä, ristiä, ruutua, pataa. Elleivät ne olisi vain tyhjiä merkkejä, joutuisin luopumaan myös niistä.” (J, 17) Merkkejä ja merkitystä pohditaan useassa kohtaa. Merkitys on vain kognition itseään varten luoma tarve: ”Asioilla on tarkoituksensa, tai ehkä ei, mutta me väärennämme tarkoituksen niille, monia tarkoituksia jotka tuskin jäävät kohtaamatta.” (J, 28) ”Kuva nielee itseään kuin tasaisesti palava kynttilä. On olemassa asioita, joihin ymmärryksen neula ei uppoa.” (J, 31)

Eniten metalyyrisiä kommentteja esiintyy *Jokerin* ensimmäisessä osastossa. Runoutta ja runouden lukemista koskevat metalyyriset kommentaarit lomittuvat korttipakkakuvastoon. Pelin sääntöjä esitellään lukijalle ja runous ja peli rinnastuvat metalyyrisen puhujan puhuja-asemassa.

Metalyyrinen puhuja-asema esiintyy myös teoksen muissa osastoissa, mutta muualla kokoelmassa metalyyrisyys on useimmiten implisiittistä, kuten runossa ♠ 2:

Istuin mielikuvitukseni kuluneella penkillä ja hypistelin kynää niin kuin tukevasti kliseinen munkki voisi sormeilla rukousnauhaansa. Ruusukko, mysteeri, lyijy, muste, mumisin mieleni vetoisella ullakolla ja ajattelin saavani kiinni merkityksen liepeestä. Mutta se lipeää yhä uudelleen, ja ehkä se on vain aave jota pitäisi ymmärtää olla ajamatta takaa. (J, 57)

Runon voi tulkita, niin runouden kirjoittamisen kuin lukemisen allegoriana. Jos runon metalyyrisyyttä haluaa tulkita runouden kirjoittamisen viitekehystä, voi siinä nähdä kirjoittajan epäroimista aiheensa ja kutsumuksensa äärellä. Mielikuvituksen penkki on kulunut metafora ja sellaisena se eksplisiittisestikin esitetään. Runon puhuja istuu nimenomaan ”mielikuvituksen *kuluneella penkillä*” ja hypistelee kynäänsä, ”niin kuin *tukevasti kliseinen munkki voisi sormeilla rukousnauhaansa*”. Alitajunnassa vetää kuin ullakolla eivätkä satunnaiset kuvat tuota merkitystä; puhuja pohtii, että olisi ymmärrettävä luovuttaa ainakin sen tavoittelu. Puhujan itsereflektiivisyys ja erityisesti kohosteisen metalyyriset kohdat (mielikuvituksen kulunut penkki, kliseinen munkki) houkuttelevat tulkitsemaan runoa myös ironian kautta. Runossa onkin teoksen poetiikalle tyypillinen vakavuuden ja ironian kaksoisvalotus, jota käsittelem myöhemmin luvussa 4.3.

Runoa voisi metalyyrisesti lukea myös runon tulkinnan kannalta, ikään kuin lukuohjeena. Tässä tulkintakehyksessä puhuja olisi runoa tulkitseva tutkija, kliseisesti tukeva tai tukevasti kliseinen munkki, joka hypistelee kynäänsä mysteerin äärellä. Vaikka tämä kuinka hartaasti sormeilisi rukousnauhaansa, siis kontemploisi mysteerin äärellä, aaveen kaltainen merkitys ei ole ehkä koskaan tavoitettavissa. Runon retorinen subjekti esittää, että merkityksen lieve lipeää käsistä yhä uudelleen. Kuten aikaisemmassa runossa ♣ 8 on todettu: ”On olemassa asioita, joihin ymmärryksen neula ei uppoa.” (J, 31)

Yleisemmin ihmiselämän merkityksiä pohdiskeleva teema syventyy filosofin puhuja-asemassa, jota käsittelem seuraavassa alaluvussa.

3.2 Filosofin puhuja-asema

Kuten olen luvussa 2.1. esitellyt, *Jokerin* poetiikka täydentyy lukemisen myötä. Metalyyrinen puhuja kommentoi paitsi runoutta yleisesti myös teoksen muotoa ja rakennetta. Toinen teoksessa yhtenäisesti ilmenevä puhuja-asema ilmentää itseään myös kommentoimalla, mutta sen kommentaarin kohteena on tekstin ulkopuolinen maailma, ihmiselämä kaikkinaensa. Kutsun tässä puhuja-asemassa ilmenevää retorista asentoa filosofin puhuja-asemaksi. Se ilmenee runon puhujan halussa määritellä ihmistä ja

elämää, laukoa aforistisia totuuksia, jotka saavat usein ”Elämä on” -rakenteen. Puhujan kysymykset lähtevät halusta määritellä suuria totuuksia. Osittain jo edellisen puhuja-aseman, metalyyrisen puhujan kysymykset, mitä on taide, mitä on runous, mitä on kirjallisuus, sisältyvät tähän, mutta filosofi astuu askeleen taakse ja kysyy: Mitä on elämä? Mikä on elämän tarkoitus. Millainen on ihminen? Miksi on kuolema? Entä rakkaus? Ensimmäisen kerran tällainen filosofinen puhuja tavataan runossa ♦ 6.

Mitä tästä oikullisesta maailmasta voisi oppia? Elämä on vanhanaikainen opettaja, joka lyö lasta näpeille pienimmästäkin virheestä ja typeryydestä. Elämä on kurttuinen vanhapiika, joka antaa viivottimen laulaa ihan vain siksi, että lapsi on lapsi ja siksi lapsellinen. (J, 13)

Elämä on siis ankara opettaja, jonka pedagogiikkaan kuuluu ennen kaikkea ankarat rangaistukset. Ihminen taas näyttäytyy lapsena, luonnollisesti lapsen kaltaisena, mikä on opettajaelämän silmissä rangaistuksen syy sinänsä. Pienimmätkään virheet tai typeryydet eivät jää rankaisematta tässä oikullisessa maailmassa. Seuraavassa runossa, ♦ 7, puhuja kertoo tarinan pesukoneesta kömpivästä kistsasta, joka on ollut elämänsä pyöriyksessä. ”Nyt se on viisaampi kuin tunti sitten. Mutta mihin se voisi viisauttaan käyttää, ellei pesukoneiden pelkäämiseen? Älä anna elämän opettaa sinulle mitään sellaista.” (J, 14)

Elämä näyttäytyy useimmiten runojen maailmassa järjettömänä kokemuksena, josta filosofin puhuja-aseman puhujat muotoilevat elämäntaito-oppaita mukailevia aforistisia lauseita. Toisin kuin self help -genrelle filosofin puhuja-aseman retoriikalle ominaista on kyyninen ja pessimistinen, läpiironinen maailmankuva.

Lyö päätäsi seinään kerta toisensa jälkeen. Jompikumpi antaa vielä joskus periksi. Ei ole sanottua, etteikö elämässä voisi onnistua. Ei ole sanottua, etteikö kestävä onnellisuus olisi mahdollista. Ei ole sanottua, etteikö tässä halvassa tempussa olisi mukana jotain ylimaallista ja suurta. Uskokoon, ken voi. Pelastukoon, ken pystyy. Laiva on vajoamassa aaltoihin ja orkesteri soittaa komeasti yhä eteenpäin. Soittaa mitä? Kuulostaa hissimusiikilta. (J, 14)

Filosofin puhuja-asemaan kuuluu tarve määritellä asioita. Puhujien maailmankuva ja asenteet puolestaan voisivat tulla kyynikoiden koulukunnan filosofeilta. Sokrateen oppilas Antisthenes (n. 445–360 eaa.) perusti Ateenaan koulun, jonka nimeä on selitetty usealla tavalla. Eräs yleisimmistä selityksistä pohjaa Kynosarges-kouluun, jossa opetusta annettiin. Kreikaksi *kynos* merkitsee koiraa, joten

nimeä on selitetty pilkkanimen kautta. Kyynikoiden pilkkanimen mahdolliseksi selitykseksi on arveltu myös heidän sovinnastapoja pilkkaavaa elämäntapaansa sekä Antistheneen ja hänen seuraajiensa käyttämiä vertauksia, joissa eläimiä pidettiin ihmistä viisaampina. (Hynynen 2013, 42.) *Jokerissa* tällaisia eläinvertauksia esiintyy useita, esimerkiksi herttaosaston ”Eläinsatuja”-sarjassa³⁰: ”Koirakin tietää, ettei elämässä voi juoksennella miten sattuu.” (J, 41) Anssi Hynynen (2013, 37–45) lukee kyynikot misantrooppisimmiksi kreikan filosofeista ja näkee heidän jatkavan omalla tavallaan Sokrateen moraalista perintöä. Antisthenes liioitteli Sokrateen moraalioppien ydintä sanoen, että ”hyve itsessään riittää onnellisuuteen, eikä viisas elä säädettyjen lakien vaan hyveen lakien mukaisesti” (mp.). Varsinaiseen misantropiaan *Jokerin* runojen puhujia ei voi kytkeä eivätkä ne myöskään ole kyynikoiden tapaan törmäyskurssilla yhteiskunnan kanssa, vaan tuntuvat elävän omassa eksistentiaalisessa tyhjiössään vailla kontakteja ympäröivään yhteiskuntaan. Kuitenkin hyveiden lait ja onnellisuutta tavoitteleva moraalioppi näkyy puhujien maailmankuvassa, ”On harhoja jotka vievät kohti parempaa elämää.” (J, 42), ja etenkin filosofin puhuja-aseman tarpeessa määritellä kyynisesti elämää. ”Yhtäkkiä havahdun jälleen siihen, että tämä tässä on minun elämäni, sitä joka on ainutlaatuista eikä kestä. Se ei ole suuri hetki, mitään niin banaalia en ole kokenut koko päivänä mutta jokin riemastuttava, jokin kammottava tiivistyy sen ympärille.” (J, 61)

Puhujien yhteyttä kyynikoihin ei ehkä olekaan tarpeellista hakea antiikista saakka, vaan tarkastella *Jokerin* filosofisia ääniä moderneina kyynikoina. Hosiaislouma (2003, 500) määrittelee nykymerkityksessään kyynikon henkilöksi, joka on omaksunut tarkkailevan, välinpitämättömän ja sovinnaisuuksista piittaamattoman roolin. Oscar Wilden mukaan kyynikko on henkilö, joka tietää kaiken hinnan mutta ei minkään arvoa. H.G. Wells määritteli kyynisyyden sairastuneeksi huumoriksi. (Mp.)

Filosofin puhuja-asemaan kuuluu Wellsin määrittelemän sairastuneen huumorin kautta asioita käsittelevä kyynikon lisäksi filosofiklovnin rooli. Runossa ♦ J tulee kiinnostavalla tavalla eksplisiit-
tisesti esiin tällaisen puhujaroolin kahdet kasvot.

Kuten me kaikki tiedämme, klovnit ovat hyvin surullisia ihmisiä. Kuten me kaikki muistamme, heidän pakotettujen hymyjensä läpi virtaa kyynelten suistoja. Kuten me kaikki ymmärrämme, jokainen klovnit on syvällä sisimmässään filosofi. Kuten me kaikki ymmärrämme, jokainen filosofi on sisimmissään klovnit. Osat menevät erikoisella tavalla sekaisin. Kun filosofi kertoo vitsin, kukaan ei naura. Kun klovnit filosofi, sitä on kammottava katsoa. (J, 18)

³⁰ Käsittelen Eläinsatuja luvussa 5.3.2.

Tässä runossa filosofinen diskurssi näyttöytyy ironian läpäisemänä, mutta myöhemmissä runoissa puhuja-aseman ironian asteesta on paikoin vaikea tehdä eroa. Ironiseen tulkintaan vaikuttaa ennen kaikkea jo kokoelman ensirunossa esitelty lausettoistorakenne. Kuten runossa eksplisiittisesti todetaan, ”osat menevät erikoisella tavalla sekaisin”. Tämä luonnehdinta kuvaa hyvin filosofin puhuja-asemaa. Merkille pantavaa on myös runon kytkeytyminen syntaktisen parallelismin kautta ruutuoston ensimmäiseen ja viimeiseen runoon. Huomionarvoinen havainto paljastuu, kun tarkastelemme vielä näitä kahta roolia aistihavaintojen kautta: ”Kun filosofi *kertoo vitsin, kukaan ei naura*. Kun klovnin filosofi, *sitä on kammottava katsoa*.” Filosofin diskurssi on auditiivinen, kielellinen ajatusten esittäminen, kun taas klovnin toiminta on katseelle alisteista. Vaikka klovnin filosofi, yleisö ei kuuntele, vaan katsoo. Tämä havainto on syytä pitää mielessä, kun tarkastelen klovnin roolia ja poeettista naurua teoksen yleisenä poeettisena piirteenä luvussa 4.2.

Vastaavanlaisten äänten muodostama puhuja-asema kytkee teoksen runoja samaan verkostoon ja rakentaa omalla tasollaan teoksen yhtenäisyyttä. Puhuja-asema levittäytyy teoskokonaisuuden tasolla ja jäsentää omalta osaltaan kokoelmatason koheesiota.

3.3 Vanhenevan miehen puhuja-asema

Teoksen kolmatta merkittävää puhuja-asemaa kutsun vanhenevaksi mieheksi. Tämä rooli kiinnittyy keski-ikäiseksi kutsuttuun mieheen, joka usein pohtii vanhenemisen tuntojaan.³¹ Ensimmäisen kerran puhuja-asemaan kytkeytyvä puhuja esiintyy runossa ♦ 8. Runon alussa puhuja tunnustaa rakastaneensa aina merta, joka on ”kaunis ja julma kuin eläin.” (J, 15) Meri on puhujan mukaan myös

pelkkää kitaa, joka ei päästä nielustaan mitään, minkä on sinne kerran imaissut. Sekään ei ole aivan totta, mutta kun katselet tämän hitaan vajoamisen maisemaa, eikö se tunnukin todenkaltaiselta? Ja nyt kun ajatus on myyty, me voisimme ehkä samalla vaivalla uskoa merenneitoihin. Ei tietenkään sellaisiin miehiä nieleviin hirviöihin, joita Odysseus kohtaa matkallaan, vaan pikemminkin niihin kauniisiin ja mukaviin, hieman hyljemäisiin olentoihin jotka aikamme on sokeripäissään muotoillut. On kesä. Olet pienellä kreikkalaisella saarella. Pulahdat uimaan ja nouset lepäämään pienelle luodolle, joka on visusti piilossa ihmisten katseilta. Ja kuinka ollakaan merestä nousee tällainen upea alaston olento lepäilemään kanssasi. Te syleilette niin kuin se olisi maailman luonnollisin asia. Ajattelet, että kerrankin elämä tarjoaa sinulle

³¹ Ensimmäisen kerran mies vilahtaa runossa ♦ 3, tosin vain runon puhujan ajatuksissa: ”Ajattelin keski-ikäistä, romuluista miestä joka tulee kylän raitilla vastaan paljain jaloin ja kasvoillaan koko pään lävistävä hymy.” (J, 10)

onnellisen hetken ilman kohtuuttomia kärsimyksiä. [...] Havahdut päiväuniltasi hieman palaneena ja jotenkin likaisen oloisena. On kuin keskipäivä olisi läpsäissyt sinua kasvoille. Olet surullinen, vanheneva mies jonninjoutavalla rantalomalla. Jo jonkin aikaa olet elänyt kaikkein onnellisimmat hetket nukkuessasi. Rapistuva kehosi mataa hautaa kohti, mutta hilpeä pieni libidosi uskottelee sinua teini-ikäiseksi. Teini-ikäiseksi, joka rakastaa merenneitoja. Totisesti, me elämme muovisen halun aikaa (J, 15)

Meri näyttäytyy puhuja-aseman keski-ikäiselle miehelle kauhistuttavan feminiinisenä kauniina ja julmana eläimenä, joka ei päästä nielustaan mitään, minkä on kerran imaissut. Runon retorinen minä tuntuu ironisesti flirttailevan psykoanalyttisen tradition kanssa. Feminiininen meri on kaunis ja julma eläin, se on myös kita, joka samanaikaisesti kauhistuttaa ja kiehtoo. Kiinnostavasti puhuja kumoaa edellä esittämänsä. ”Sekään ei ole aivan totta.” Mutta katsoessa ”hitaan vajoamisen maisemaa” se tuntuu todenkaltaiselta. Hitaan vajoamisen maiseman voi tulkita metaforisesti edustavan puhujan vanhenemisen teemaa. Vanheneva keski-ikäinen mies haluaa uskoa tähän mereen projisoimaansa kauniiseen ja julmaan, elämelliseen ja kastroivaan feminiinisyyteen. Puhuja kumoaa tämän psykoanalyttisen kliseen vielä toisenkin kerran myymällä ajatuksen kylkiäisenä halun uskoa merenneitoihin. Merenneidot eivät ole tietenkään sellaisia miehiä nieleviä hirviöitä, joita Odysseus puhujan mukaan kohtasi, vaan hieman hyljemäisiä olentoja, jotka ”aikamme on sokeripäissään muotoillut.” Allusio Odysseukseen toimii erottavana tekijänä, runo irtisanoutuu seireeneistä tai ylipäänsä merenneidosta perinteisesti esitettynä ja vihjaa että runon merenneidot ovat jotain muuta. Eivät miehiä nieleviä hirviöitä, vaan meidän aikamme kauniita ja mukavia, hieman hyljemäisiä olentoja. Hyljemäisyys ei kiinnity miksiäkään erityiseksi ominaisuudeksi, ellei sitten viittaa merenneidon ulkomuotoon. Puhuja kuvaa merestä nousevaa alastonta olentoa upeaksi ilmestykseksi, joten hyljemäisyys ei ole ainakaan pejoratiivinen ilmaus. Fantasia miehen ja merenneidon kohtaamisesta pienellä kreikkalaisella luodolla saa intertekstikseen Uno Kailaan ”Helvetti”-runon. Näin runon lyyrisen sinän³² teini-ikäiseksi luokiteltu libido törmää todellisuuteen. Unenkaltaista täyttymystä ei ole tarjolla edes unessa. ”Olet surullinen vanheneva mies jonninjoutavalla rantalomalla.” Kuten runon lopussa pateettisesti todetaan: ”Totisesti, me elämme muovisen halun aikaa.”

³² Runon ♦ 8 yksikön toisessa persoonassa esitetty mimeettinen rooli eroaa selkeästi apostrofisesta puhuttelumuodosta. Runon retorinen minä tuo kesken runon lyyrisen sinän roolin alun mimeettisen minän tilalle. Tämä toisen persoonan kerronta on hyvin eläytyvää ja sen voisi kuvitella vaihdettavaksi myös minä-muotoon. Tuula Hökkä (2003, 121) on esittänyt, että lyyrisen sinän voi nähdä lyyrisen minän itsestään käyttämänä puhuttelumuotona. En paneudu tässä tarkemmin lyyrisen sinän rooleihin, totean vain, että *Jokerissa* esiintyy sitä epäsäännöllisesti mimeettisen minän kanssa rinnan käytettynä.

Vanhenevan miehen puhuja-asemaan runo ♦ 8 kytkeytyy nimeämällä suoraan surullisen, vanhenevan miehen. Aina näin ei ole, vaan usein vanhenevan miehen motiivi on implisiittisesti tunnistettavissa puhujan vanhenemistaan koskevista pohdinnoista: ”Kaipaam sinua, niin kuin sellaista aikaa elämässä jolloin kaikki oli vielä mahdollista” (J,32), ”Tässä iässä pimeä virtaa yhä nopeammin, kirjoituksen keveänä, ajatuksen ohuena, melkein iloisena purona päivien valkoisen kivikon seassa” (J,59). Puhujan eksistentialistiset ja resignoituneet retoriset sävyt voivat myös kytkeä runot tähän puhuja-asemaan: ”Tekisi mieli sanoa, että elämä on tyhjä kokemus, mutta mitä sellaisen sanominen voisi tarkoittaa? Olet täynnä nautintoa, joka ei merkitse mitään.” (J, 16) ”Heitän noppaani hauraan ilon suuntaan, hataran toivon suuntaan. Silmäluvuttomasti se katoaa sinne, ikään kuin muistuttamaan siitä, ettei elämä ole peliä.” (J, 66). Elämä näyttäytyy merkityksettömänä eikä toivoa ole. Vanhenevan miehen voi nähdä monin paikoin risteävän filosofin puhuja-aseman kyynisten ja elämänpessimististen sävyjen kanssa.

Erityisesti ristiosastossa vanhenevan miehen puhuja-asemaan kytkeytyy pettymyksen teema:

On olemassa pettymyksiä, joista ei selviä hengissä. On olemassa pettymyksiä, jotka tarttuvat rintapieliin ja ravistelevat kuin heinäsäkkiä. On olemassa pettymyksiä, jotka avaavat pullon ja ottavat pitkän huikan, joka loppuu vasta parinkymmenen vuoden päästä. On olemassa pettymyksiä, jotka tekevät miehestä miehen. Totisen kuin seinä, johon joku lyö päänsä. Ilottoman kuin ikkuna, josta joku on juuri mennyt. On olemassa onnistumisia, joita soisi vain pahimmalle viholliselleen. On typeryyttä tahtoa. On tolkuttomuutta.

Rakkaus oli miellyttävä helvetti. Kaipasin sinne takaisin, niin kuin umpikuja voisi kaivata avointa tietä. (J, 26)

Pettymys näyttäytyy runossa ulkopuolisena voimana. Se voi tarttua kiinni ja ravistella ihmistä kuin heinäsäkkiä. Personifioitu pettymys voi myös avata pullon ja ottaa parikymmentä vuotta kestävän huikan. Pettymys on ihmistä suurempi voima, joka selittää alkoholismikin. Runon puhuja ei kuitenkin pysähdy tällaiseen naturalistiseen havaintoon, vaan jatkaa assosiointiaan. Pettymys tekee kliseisesti ”miehestä miehen. Totisen kuin seinän, johon joku lyö päänsä.” Mies vertautuu ilottomuudessaan myös ikkunaan, josta joku on juuri mennyt³³. Seinä johon lyödään päätä, on melko konventionaalinen kielikuva, kun taas ikkunan, josta joku on juuri mennyt ja ilottomuuden kytkeminen on yllättävämpi metafora. Puhujan poetiikkaan kuuluu siis ironisesti kliseisen ja tuoreemman kuvakielen vuorottelu.

³³ Tämä voi assosioitua sananlaskuun: ”Kun köyhyys astuu sisään ovesta, rakkaus lentää ikkunasta.” Näin ikkunasta juuri mennyt joku viittaisi personifioituun rakkauteen.

Säkeistön alussa puhuja kuvaa koettelevia pettymyksiä ja lopussa kiepauttaa aiheen onnistumisiin. Retorinen figuuri säilyy samana: ”on olemassa onnistumisia, joita soisi vain pahimmalle viholliselleen.” Puhunnassa tapahtuu lopussa mielenkiintoinen käänös: ”On typeryyttä tahtoa. On tolkuttomuutta.” Tahtominen on siis typeryyttä, mutta eksistentiaalilause, ”on tolkuttomuutta”, tuntuu yllättävältä toteamukselta. Tolkuttomuus voidaan tulkita rinnastuvaksi tahtomisen typeryyteen. Mutta se voi viitata myös taakse päin sekä pettymyksiin että onnistumisiin. Viimeinen säkeistö kääntää runon merkityksen takaisin rakkauteen ikään kuin ehdottaisi tätä pettymysten syyksi. Runon kaksi viimeistä lausetta näyttävät paradoksaalisina: ”Rakkaus oli miellyttävä helvetti. Kaipasin sinne taikaisin, niin kuin umpikuja voisi kaivata avointa tietä.” Tulkitsen näiden peräkkäin esitettyjen paradoksaalisten metaforien implikoivan, että pettymykselle ei ole osoitettavissa selkeää syytä. Miellyttävään helvettiin voi kaivata. Ja tällaista kaipaamista puhuja vertaa hämärällä metaforalla: ”niin kuin umpikuja voisi kaivata avointa tietä.” Pettymystä ja pettämistä käsitellään ristiosaston lisäksi myös pataosastossa. Runon ♠ 9 puhuja luettelee joukon tosiasioita: ”Tosiasia on, että ihminen on altis pettämään itseään, ja kenet hyvänsä” (J, 64). Tämä ei vielä kuitenkaan kytke kyseistä runoa vanhenevan miehen puhuja-asemaan.

Vanhenevan miehen puhuja-asemaan sisältyvissä runoissa on merkille pantavaa se, miten ne tuovat oman elämänsä, historiansa, kontekstinsa runoon mukaan. Esimerkiksi runossa ♠ 6: ”Yhtäkkiä havahdun jälleen siihen, että juuri tämä tässä on minun elämäni, sitä joka on ainutlaatuista ja joka ei kestä.” (J, 61) Tähän verrattuna filosofiksi nimittämäni puhuja tarjoilee kyllä totuuksia, mutta pidättyy representoimasta omaa kontekstiaan missään muodossa.

Kaikki edellä esittämäni puhuja-asemat hajaantuvat ympäri kokoelmaa ja luovat näin osaltaan intratekstuaalisilla kytköksillään runoryhmiin vertautuvan verkoston teoskokonaisuuden tasolla. Alussa voimakkaimmin esillä on metalyyrinen kommentaattori, joka hallitsee ensimmäistä ruutuosastoa ja tarjoaa poeettisia lukuohjeita. Toisena näyttämölle astuu vanhenevan miehen puhujarooli, joka esiintyy joitain kertoja sekä ruutu-, risti-, että herttaosastossa, kunnes näyttäytyy hallitsevana pataosastossa. Teoksen kolmantena keskeisenä sisällöllisenä äänenä on hahmotettavissa filosofin puhuja-asema, joka levittyy tasaisesti läpi kokoelman esittäytyttyään ensi kertaa ruutuosastossa runossa ♦ 7.

Jokerin erilaiset puhuja-asemat eivät juurikaan lopulta poikkea tyyliltään tai retoriikaltaan voimakkaasti toisistaan. Tällaisia kokoelmakokonaisuuden tasolla toteutuvia tyylejä ja arvoja voi hahmottaa retorisen minän avulla. Jokaiselle runolle voi ajatella oman retorisen minänsä, mutta kiinnostavaa on pohtia, onko myös kokoelmatasolla oma retorinen roolinsa, joka hallitsee kaikkia yksittäisiä puhujia ja runokohtaisia retorisia subjekteja. Haapala (2005, 92) pohtii samaa kysymystä Södergran monografiassaan ja rinnastaa kokoelmatason retorisen minän narratologian sisäistekijään. Narratologiassa sisäistekijällä (implied author) tarkoitetaan teoksesta abstrahoitavaa teoskohtaista tekijäroolia.

(Ks. Rimmon-Kenan 1999, 110–114) Haapala (2005, 92–93) päätyy käyttämään tästä teostasolla toimivasta tekijäroolista nimitystä runoilija, mutta *Jokerin* kohdalla ei ole perusteltua tukeutua tällaiseen omaelämäkerralliseen tai autofiktiiviseen kehykseen. Narratologian sisäistekijä voi olla tunnettavuutensa perusteella hyvä analogia pohdittaessa runokokoelman kokoavaa ääntä, muttei välttämätön eikä välttämättä myöskään kovin hyvin sovi kokoelmakokonaisuutta pohtivan lyriikantutkimuksen teoreettiseksi käsitteeksi.

Voisikin ajatella, että *Jokerin* teoskokonaisuuden tasolla on hahmotettavissa eräänlainen retorinen minä, jonka asenteet ja arvot sekä tyylilliset piirteet yhdistävät eri puhujia ja puhuja-asemia.³⁴ Näistä kaikista muodostuu *Jokerin* teoskokonaisuuden tasolla toimiva, juuri tälle teokselle tyypillinen sävy tai ääni, jonka alle erilaiset puhujaroolit asettuvat. Vaikka puhujissa on vaihtelua eivätkä kuvatot tai teematkaan asetu selvästi hahmotettaviin jatkumoihin, ironinen asenne ja tietyt narrimaiset piirteet näkyvät lähes kaikissa kokoelman runoissa. Ironiseen esitykseen poikkeuksen muodostavat resignoituneet runot, joita tarkastelen tarkemmin luvussa 4.3. Niiden voi ajatella toimivan kontrastisina elementteinä ja luovan osaltaan kokonaiskompositioon vaihtelua. Seuraavan käsittelylukuni valottaa muutenkin lisää teoskokonaisuuden poeettisia piirteitä metonymisten rakenteiden avulla.

³⁴ Sisäistekijän käsitteestä ja sen problemaattisuudesta, jopa tarpeettomuudesta on käyty runsaasti keskustelua narratologien kesken (ks. Salin 2007, 7–10). Se että sisäistekijä on lukijan konstruktio, aiheuttaa sen että teoskokonaisuuden tasolla hahmotettava *ääni* jää metaforiseksi eikä ole samalla tavalla eksplisiittisesti osoitettavissa kuin vaikka yksittäisten runojen puhujien arvot ja asenteet tai retoriset sävyt ja keinot. Tätä hämäryyttä ei pysty lyriikantutkimukseen välttämään yrittäessään hahmottaa kokoelmatasolla näkyvää yhtenäistä ääntä.

4 POEETTISET PIIRTEET

Vaikka *Jokerissa* on havaittavissa useita puhujia ja puhuja-asemia, on teostasolle levittäytyvissä äänissä ja puhujaroolleissa myös yhtenäisyyttä, kuten edellisessä käsittelyluvussa jo osoitin. Puhujat kytkeytyvät puhuja-asemiinsa paitsi retorisesti ja tyyllillisesti myös aiheiltaan. Tässä luvussa keskityn *Jokerin* sisällöllisiin ja tyyllillisiin poeettisiin piirteisiin, joita hahmotan metonymisten rakenteiden sekä temaattisten sisältöjen kautta.

Korttipakka ja sirkus erilaisine metonymioineen luovat *Jokerin* sisällöllistä ja temaattista ilmakehää. Tämän ilmakehän sisällöllisiä ja rakenteellisia piirteitä ovat oppositiot ja kahtia jakautuneisuus. Ensinnäkin pelikortit jakautuvat mustiin ja punaisiin kortteihin. Filosofin puhuja-asema jakautuu klovnin ja filosofiin (ks. luku 3.2). Filosofiklovnin käsittelemät elämän teemat jakautuvat ironisoituun onnellisuuteen tai sen tavoitteluun ja ironiattomaan melankoliseen resignaatioon. Kasvoilla on joko vakava ilme tai hymy. Hymykin jakautuu vääristyneeseen, piirrettyyn hymyyn ja hetkeksi välähtäneeseen luonnolliseen hymyyn (ks. luku 4.2.2). Myös teoksen suurten teemojen, rakkauden ja kuoleman, voi nähdä muodostavan binäärisen parin. Käytän kaksijakoisuuden kattorakenteena 'mustaa' ja 'punaista'. Perustelen valintaani tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Hyödynnän binääristen kategorioiden tarkastelussani metonymisiä rakenteita.

Rainer Emigin (1995, 69–79) analyysi T.S. Eliotin teoksesta *The Waste Land* tarkastelee metonymiaa tekstiin koherenssia luovina rakenteina. Koherenssi voi toteutua myös teoskokonaisuuden tasolla hajanaisena ja kompleksisena: ”Metonymy either describes the relation of fragmented parts of an image or a figure of speech that appear in various parts of a text or a fragmented image representing something more complex than itself (as in the *pars pro toto*, the 'part for the whole.'” (Emig 1995, 69) Emigin synekdokeehen rinnastuva metonyminen rakenne tulee lähelle puhuja-aseman käsitteeseen mielessä, että lukijan on tunnistettava samaan metonymiseen rakenteeseen kuuluvien osien samankaltaisuus ja luotava kategoria, johon kytkee nämä; samalla tavalla puhuja-asemassa on havaittava puhujien jakamien arvojen, maailmankuvien, retoristen asentojen yhteneväisyys.

Metonymioiden tehtävänä on olla purettavia ja uudelleen koottavia lavasteita, jotka eri yhteyksissä esiintyessään yhdistyvät runon muihin elementteihin ja muodostavat siitä käsin merkityksiä. (Emig 1995, 74) Emig ajattelee, että metonyminen rakenne paitsi kuvaa havainnon fragmentoitumista, myös luo sitä. Samalla se rakentaa verkostomaista rihmastoja, joka poikkeaa proosalta tyyppillisestä lineaarisesta kerronnasta. Emig näkeekin tutkimansa Eliotin *Waste Landin* kokonaisuudessaan yhtenä jatkettuna metonymiana. Emigin käsitystä metonymisesta systeemistä voi aiheellisesti kriti-

soida strukturalistiselle perinteelle tyypillisestä piilotetun rakenteen oletuksesta. Ja toisaalta: eikö tällainen ei-lineaarinen, ei narratiivinen hajautetulle metonymialle perustuva rakenne ole pikemminkin lyriikalle ja runokokoelmalle tyypillistä, siis eräänlainen lajikonventio? Joka tapauksessa metonyminen rakenne on hyödyllinen käsite pyrkimyksessäni hahmottaa teoskokonaisuuden poetiikkaa muutenkin kuin puhujien kautta.

4.1 Punaisen ja mustan metonyymiset keskukset

Jokerin metonyymisinä keskuksina toimivat tulkinnassani pelikorttien värit musta ja punainen. Nämä kaksi väriä muodostavat teoksen metonyymisen rakenteen kattokategoriat, joihin kaikki metonyymiset suhteet palautuvat. Punaisen ja mustan värin voidaan ajatella dikotomisesti symboloivan taiteen kahta suurta teemaa, rakkautta ja kuolemaa. Niin kuin dikotomioissa aina, vaarana on, että tällaiset dikotomiat mielletään helposti binaarisiksi oppositioiksi. Esimerkiksi Claude Lévi-Strauss on esittänyt, että länsimaalaiselle ihmiselle on ominaista jäsentää maailmaa binaaristen vastakohtaparien kautta. Tällaiset toisensa poissulkevat, ”luonnolliset” kategoriat, kuten tuli ja vesi, vaikuttavat Lévi-Straussin mukaan ajattelumme. (Fiske 2000, 153–157.) Vastakohtaparien sijaan myös omassa tulkinnassani on hedelmällisempää ajatella kategorioita analogisina taolaisuuden Jin ja Jang -systeemin kanssa. Taossa Jin ja Jang -voimat eivät siis ole toisensa poissulkevia kategorioita, vaan kiinalaisessa filosofiassa Jin ja Jang ovat samanarvoisia ja tavoiteltavaa on niiden tasapaino (Sharamon & Baginski 2002, 76–77). Tutkimuksessani ei ole tarkoituksenmukaista mennä syvemmälle taolaisuuteen; rinnastus Jin ja Jang -systeemiin pyrkii selventämään ’punaisen’ ja ’mustan’ kategorioiden luonnetta, joka on binaarinen mutta ei perustu vastakohtaisuuteen.

Punaisen kategoriaan kytkeytyvät metonyymisesti elämä, rakkaus ja onnellisuus. Hahmotan teoksen metonyymisten suhteiden rakentuvan pääasiassa temaattisesti ja abstraktien käsitteiden ympärille, en siis kytke punaiseen kategoriaan esimerkiksi konkreettisia värejä (maajakoa lukuunottamatta) kuten runossa eksplisiittisesti tai implisiittisesti esitettyä punaista. Erityisesti onnellisuuden tavoittelu ja sen poissaolo, turhuuden kokemukset elämän edessä, tematisoituvat vahvasti jo ensimmäisessä osastossa. Runossa ♦ 8 kuvataan tällaista elämäkokemusta keski-ikäisen miehen päiväunessa: ”Ajattelet, että kerrankin elämä tarjoaa sinulle onnellisen hetken ilman kohtuuttomia kärsimyksiä.” (J, 15) Mutta unelmat puhkeavat päiväunen haihtuessa. ”Jo jonkin aikaa olet elänyt kaikkein onnellisimmat hetket nukkuessasi.” (Mp.)

On huomattavaa, että 'punaisen' kategorian komponentit tulevat aina ironisoitua tai muuten merkitykseltään vesitettyä: ”Olet täynnä nautintoa, joka ei merkitse mitään. Täynnä iloa, joka on elämä itse. Täynnä laskevan auringon alakuloa, joka on silkka koriste tämän hetken yllä.” (J, 16)

Usein onnellisuus ja hyvät asiat ovatkin menneisyyttä, jossain kaukana väritetyissä muistoissa. Runon ♣ 9 puhuja muistelee:

Kaipa sinua, niin kuin sellaista aikaa elämässä jolloin kaikki oli vielä mahdollista.

Olin kahdenkymmenen vanha, valehtelen muistavani siitä jotain. Olin onnellinen kuin jalkapallo, pyörin alas katua kuin omaelämäkerrallinen vitsi. Oli olemassa maali ja olin matkalla siihen kuin jonkin mielekkään potkaisemana. (J, 32)

Aiheellista onkin pohtia miten hyvin runossa edustuvat 'punaisen' kategorian komponentit. Eikö runo kytkeydy myös 'mustaan' esimerkiksi resignaation ja pettymyksen sävyiltään? Runo on tietenkin mustaan väriin kuuluvassa ristiosastossa, mutta teoksen poetiikkaan kuuluu rikkoa säännönmukaisuuksia. ”Kuten me kaikki huomaamme, se laajenee omista säännöistään ulos” (J, 21). Kategoriat eivät ole toisensa poissulkevia vaan toteutuvat rinnakkain ja yhtäaikaisesti.

Siinä missä mustaan kuuluva resignaatio esiintyy joitakin kertoja lähes puhtaana³⁵, punaisen komponenttia ei kertaakaan jätetä ironisoimatta. Erityisesti herttaosaston kuvaukset rakkaudesta ovat kautta linjan kyynisen ironisia: ”Sydän on typerä vertauskuva, jolla ei ole vastinetta maailmassa” (J, 42), ”Rakkaus on luonnon psykoosi” (J, 44) Herää kysymys, miksi kaikki hyvyyden, rakkauden ja onnellisuuden teemat tulevat liatuksi. Runossa ♥ 7 runon puhuja vastaa kysymyksillä:

Mikä rakkauden aiheessa saa sinusta esiin sellaisen kyynikon, että olet tunkemassa kuonoasi jokaisen kauniin eleen taakse? Miksi et voisi olla yksinkertainen ja keveä kuin perhonen ja lepattaa onnellisuutta kohti? Onko sinun sydämesi särkynyt jo niin monta kertaa, että voisit kohta kilpailla eheydessä Frankensteinin hirviön kanssa? Oletko yksinäinen kuin peripateettinen kuu joka sydäntä paremmin soveltuisi rakkauden symboliksi? Siksikö, että se ilmestyy kuin tyhjältä, kasvaa, täyttyy, tyhjenee ja vaeltaa? Vai siksi, että se on jotain kaukaista ja saavuttamatonta? Kaunista ja loistavaa? Rujoa ja luonnollista? Uskotko että me voimme tulla näiden analogioiden kautta johonkin todempaan käsitykseen? Olen altis sille kuin kieleen puhkeava haava. (J, 46)

³⁵ Esimerkiksi runot ♣ 3 (J, 26) sekä ♠ 6 (J, 61) ja ♠ 8 (J, 63). Tarkastelen näitä runoja lisää luvussa 4.3.

Kyynikko ei pysty kokemaan rakkautta tai kauneutta tunkematta kuonoaan sen taakse. Hän on kykenemätön perhosen lailla lepattamaan kohti onnellisuutta. Puhuja ehdottaa syiksi särkynyttä sydäntä ja yksinäisyyttä. Vaeltava (peripateettinen eli kävelevä) kuu sopisi sydäntä paremmin rakkauden symboliksi. Puhuja kyselee mikä kuun piirteistä tekisi siitä rakkaudelle sopivan symbolin ja kysyy lopuksi, ”Uskotko että me voimme tulla näiden analogioiden kautta johonkin todempaan käsitykseen?” Puhuja vastaa metaforisesti (uudella analogialla) ja vertaa alttiuttaan kieleen puhkeavaan haavaan. Pitäisikö metaforaa ajatella haavana joka on altis puhkeamaan kieleen? Tulkitsen vaikeasti avautuvan vertauksen metalyyriseksi viestiksi, joka kytkeytyy aikaisempiin ja myöhempiin esityksiin kielen motiivista. Me emme puhujan mukaan saa kielen avulla tietoa näistä asioista. *Jokerissa* kieli esitetään toistuvasti epäluotettavaksi: ”Tämä on tapahtuma kielessä. Tapahtuma mielessä, tarkoitan. Tapahtuma mielettömyydessä, korjaan. Tapahtuma miellyttävyydessä, ehkä paremminkin.” (J, 11), ”Koirakin tietää, ettei elämässä voi juoksennella miten sattuu. Ei se mitään tiedä. Se vain on ja läähättää kuin rakastuneen sydän. Myös se on eläin, joka ajattelee enimmäkseen kielensä kautta.” (J, 41), ”Kieli itsessään on kuollut kuin lihanpala teurastajan tiskillä, se ei itsekseen paljon puhele, eivätkä asiat etene sen suljetussa kehässä.” (J, 49). Väite ja sen heti perään esitetty negaatio tai kumoaminen viestivät paitsi epäluotettavuudesta toimivat myös ironisena eleenä.³⁶ Samoin metonyymisesti kieleen liittyvät metalyyriset motiivit kuten ymmärtäminen, merkitys, kirjoittaminen ja lause jatkavat kielen epäluotettavuuden teemaa: ”Kuten me kaikki ymmärrämme, asiat eivät ole lainkaan niin kuin ne ovat.” (J, 9), ”Elleivät ne olisi vain tyhjiä merkkejä, joutuisin luopumaan myös niistä.” (J, 17), ”lause johtaa harhaan kuin poliitikko”.

Konkreettisesti musta ja punainen näkyvät myös Monte Carlon pelipöydällä, joka on jokeriosaston yhden fragmentin näyttämönä. Runon puhuja on kumartunut pelipöydän ääreen pohtimaan peliä. Siinä missä korttipakka asettui ilmiselvästi teoksen metalyyriseksi symboliksi, voi myös ruletipöydän nähdä kytkeytyvän metonyymisesti peliin, toisin sanottuna teokseen itseensä. Näin ollen runon puhujan pohdinnat pelistä näyttäytyy monitasoisena metalyyrisenä kommentointina:

Mitä jos panisi kaiken punaiselle joka tässä edustaa
elämänuskoa ja uskoa tulevaisuuteen, joka välkky
horisontissa kirkkaana ja haaveellisena kuin automainos?
Kaikki punaiselle, kaikki sydämen päälle, yhä uudestaan, yhä
uudestaan, niin kuin kiihkeä pulssi tai onneton pakkomielle (J,
73)

³⁶ Väite-negaatio-rakenteesta ironisena eleenä on kirjoittanut Sari Salin teoksessaan *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Salin hahmottaa ironisuuden kokonaisiksi ironian skeemoiksi, joita voivat edustaa laajemmatkin retoriset kuviot tai eleet. (ks. Salin 2002, 31–37.)

Puhuja kytkee punaisen suoraan korttipakan herttaan ja tulkitsee sen edustavan symbolisesti elämänuskoa ja uskoa tulevaisuuteen. Tässä ironisoituneessa elämänfilosofiassa elämä on uhkapeliä, jossa kerta toisensa jälkeen pelaajat lyövät vetoa todennäköisyyksiä vastaan. Deiktinen ilmaus, ”joka tässä edustaa elämänuskoa”, ohjaa huomiota runouden symboliikkaan itseensä. Värisymboliikka on aina täysin sopimuksenvaraista, se voi tarkoittaa tässä yhtä, toisaalla toista.³⁷

Unelmat niin kuin tulevaisuuskin ovat aina kaukana horisontissa välkkymässä ”kirikkaana ja haaveellisena kuin automainos”. Puhujan ironinen asenne tulee ilmi viimeistään vertauksesta valheelliseen, mutta niin houkuttelevaan automainokseen. Usko tulevaisuuteen on siis samanarvoinen kuin automainos. Puhuja kehottaa tästä huolimatta laittamaan kaiken punaiselle, yhä uudestaan ja uudestaan. ”Kaikki punaisen, kaikki sydämen päälle”. Sydän on herttaosastossa moneen kertaan purettu symboli. Toisto on olemisen perusta, toisto on tulemisen perusta, kuten runossa ♦ 2 (J, 9) on jo esitetty. Toinen teoksen sisäinen kaiku viittaa runoon ♣ 5: ”Panin kaikki yhden kortin varaan ja hävisin. Panin kaiken yhden kortin varaan ja hävisin jälleen.” (J, 28). Usko tulevaisuuteen ei *Jokerin* maailmassa kannaa.

Seuraavassa jokeriosaston katkelmassa ”pallo pysähtyy mustalle ja peli on pelattu. Pyörä jää hiljaa pyörimään, kunnes se viimein pysähtyy – tai pysähtyisi, ellei pöydän ääreen tunkisi jatkuvasti lisää väkeä.” (J, 73) Käsittelen tarkemmin jokeriosastoa luvussa 5.6.

Punaiseen maailmaan kuuluu hyvä elämä kaikkine metonyymisine komponentteineen. Hyvän elämän metonyymiset kytkökset levittäytyvät ympäri kokoelmaa. Näitä ovat esimerkiksi onnellisuus ja rakkaus. Mustan värin metonyyminen kategoria puolestaan sisältää kuoleman, pettymyksen, resignaation ja melankolian. Myös mustaan metonyymisesti kytkeytyviä komponentteja on löydettävissä kaikissa osastoissa. Punaisissa osastoissa, ruudussa ja hertassa, ’punaisen’ teemat painottuvat, kuten myös vastaavasti mustissa osastoissa, ristissä ja padassa, kytkeytyvät runot useammin ’mustan’ kategoriaan. On kuitenkin korostettava, että ’mustan’ ja ’punaisen’ kategoriat eivät noudata osastojakoa.

³⁷ Otso Kantokorpi (2008) on kuvannut symbolismia katsojalle tarjolla olevana asenteena. Ranskalainen symbolistirunoilija Stephané Mallarmé (1842–1898) onkin osuvasti kuvannut: ”Objektin nimeäminen hävittää kolme neljästä runon nautinnosta, joka on vähittäisen arvaamisen onnea: unelmana on vain antaa aavistus objektista. Tämän mysteerin täydellinen hallinta tuottaa symbolin: vähä vähältä vihjata objektiin mielentilan näyttämiseksi, tai päinvastoin valita objekti ja siitä kehii esiin mielentila, ratkaista se osa osalta.”

4.2 Poeettinen nauru

Eino Santasen ja Aki Salmelan yhdessä kirjoittama puhe kesän 2005 Helsingin Poetiikkakonferenssiin sisältää runouspoliittisia maksiimeja, jotka voisivat sisältyä *Jokerin* poeettisiin periaatteisiin.³⁸ Santanen ja Salmela haastavat ulkokirjallisia runoilijuuteen liitettyjä ominaisuuksia ja ottavat kantaa myös sisällöllisiin piirteisiin. Runoilijat peräänkuuluttavat puheessaan typeryyttä:

Elääkseen runous tarvitsee seminaareja ja lukutilaisuuksia jossa kaiken-
näköiset suut puhuvat, mutta myös vähemmän vakavalta näyttävää
otetta, irtautumista runouskulttuurista, toimintaa muidenkin kanavien
kautta. Runouden tulee levittäytyä paperilta, runoudesta, runokirjoista
ja eritoten runoilijuudesta myös muualle. Esimerkiksi muiden taiteiden
pariin, digitaalisiin ympäristöihin, tilapäistöihin. Tällä taiteiden väli-
sellä siirtymällä ei ole mitään itseisarvoa, mutta se saattaa antaa tarpeel-
lisen ulkopuolisen näkökulman itse runouteen ja runoilijuuteen. Aina-
kin se toivottavasti edesauttaisi sitä, etteivät runoilijat tyytyisi niin hel-
polla siihen miltä se oma ääni tai runous ylipäätään näyttää tai kuulos-
taa. Näkisin suomalaisen runon kentällä mieluusti lisää typeryyttä ei
mitään ikuisuutta varten. Typeryydellä tarkoitan kunkin omaan kirjoit-
tamiseen liittyvää kokeilevaa uhkarohkeutta. (Santanen & Salmela
2005.)

Jokeri vastaa teoksena edellä esitettyihin haasteisiin. Sitä voi pitää monessa mielessä uhkarohkeana runoteoksena, joka ei pelkää typeryyttä eikä varsinkaan ota itseään vakavasti. Vaatimukset ja keskustelu tuntuvat kuuluvan runouteen ja siitä käytyihin keskusteluihin, niin sanottuun runopuheeseen. Ne muodostavat merkittävän osan myös *Jokerin* puhujien metalyyristä ja ironista kuvastoa.

Humoristinen ja ironinen asento ovat *Jokerin* poetiikan peruskiviä. Teoksen humoristiset konnotaatiot lähtevät jo nimestä. Pelikortin jokerin sukulaisia ovat eri kulttuurien trickster-hahmot aina *commedia dell'arten* harlekiiniahmosta tarokkien narriin. Populaarikulttuurin tunnetuin viittaus lie-
nee Batmanin Jokeri. Teoksen kytkökset humoristiseen diskurssiin lähtevät jo nimestä.

Kuten luvussa 3.1. käsittelem, ohjaa jo teoksen ensimmäinen runo ♦ 2 lukemista ironiseen tul-
kintaan. Ruutuosastossa erilaiset huumorin topokset ja teemat, kuten hymy, nauru sekä metonyymi-
sesti näihin suhtautuvat sirkus-, klovni- tai jokeri-aiheet syventävät koomista puolta. Jos *Jokerin*

³⁸ Santanen ja Salmela toimittivat myös vuonna 2007 ilmestyneen MotMot Runouden vuosikirja 2006:n (WSOY 2007), jonka teemana oli nauru. MotMot-vuosikirjaa julkaistiin yhteistyössä WSOY:n ja Elävien runoilijoiden klubin kanssa kolmentoista vuoden ajan. Vuoden 2006 vuosikirja jäi sarjan viimeiseksi.

motto, ”Why so serious?”, ei vielä riitä lukuohjeksi humoristisiin tendensseihin tottumattomalle runon lukijalle, niin viimeistään kokoelman toinen runo, ♦ 3, tekee selväksi teoksen vakavuutta välttelävän rekisterin ja poeettiskoomisen tyyllilajin:

Tunnen miehen, joka pystyy improvisoimaan hienoja modernistisia kappaleita, mutta ei osaa soittaa edes kissanpolkkaa. Naukaise, jos olet kuullut tämän ennenkin. Miten kissan saa sanomaan ”vuh”? Valelet sen bensalla ja heität tulitikun perään. Pidän mahdollisena, että tämä on mauttomin vitsi, jonka kukaan on koskaan kertonut runon sisällä. (J,10)

Runon metalyyrinen puhuja kommentoi suoraan teoksen suhdetta huumoriin ja samalla laajemminkin runouden ja vitsien suhdetta. Siinä missä perinteiseltä runoudelta on totuttu odottamaan ylätyyliä tai ainakin jonkinasteista korkeakirjallista vakavasti otettavuutta (”Eläkkeeseen runous tarvitsee seminaareja ja lukutilaisuuksia jossa kaikkennäköiset suut puhuvat, mutta myös vähemmän vakavalta näyttävää otetta, irtautumista runouskulttuurista”), on viimeistään 2000-luvulla yhä useampi runoilija ottanut etäisyyttä tradition korkeatsaiseen vakavuuteen. Vakavuudesta on tullut pikemminkin harvinaista, kun ironiasta on tullut 2000-luvun lyyrikoiden poeettinen rekisteri. Kristian Blomberg, Henriikka Tavi ja Teemu Manninen esittävät yhteisartikkelissaan ”2000-luvun runoudesta”, että ilmiössä ei ole pelkästään vain puheen rekisterien laajenemisesta esimerkiksi vitsikkyuden suuntaan, vaan myös huumorille ja ironialle ominaisten logiikoiden ja kielenkäyttötapojen hyödyntämisestä runojen rakenteissa ja sanastoissa. Huomionarvoista onkin, että kirjottajien mukaan huumorin ja ironian toimintaperiaatteet tarjoavat erityisesti runouudessa mahdollisuuksia myös vakavien aiheiden käsitteilyyn. (Tuli & Savu 2010). Kun runon ♦ 3 puhuja hahmottelee mitä runossa voi sanoa, mikä on mautonta tai jopa mauttominta, se tekee tilaa tuleville huumorin ja komiikan kohteille. *Jokerissa* tällaisia koomisuuden kautta käsiteltäviä vakavia aiheita ovat jo aiemmin metalyriikan yhteydessä esittelemäni käsitykset runoudesta, siis eräänlainen runouspolitiikka sekä elämän teemat suuret kuten rakkaus ja kuolema. Tarkastelen näitä seuraavassa alaluvussa.

4.2.1 Poeettiskoomiset vitsit

Koomisuus liittyy Henri Bergsonin (1900/1994) mukaan tietyn yhteiskunnan tapoihin ja kulttuuriin. Vitsien olemukseen kuuluu pelata sosiaalisilla normeilla, rajoilla ja niiden rikkomisella. Bergson kytkee naurun luonnolliseen ympäristöönsä, yhteiskuntaan. (Bergson 1994, 10–12.) Myös runoudella on

omat norminsa ja kulttuuriset ja sosiaaliset konventionsa. *Jokerin* metalyyriselle puhujalle suurin vitsein aihe onkin oma kontekstinsa, lyriikka itsessään. Se on kuin vastaus Santasen ja Salmelan poetiikkakonferenssissa esittämään toiveeseen nähdä ”suomalaisen runon kentällä mieluusti lisää typeryyttä ei mitään ikuisuutta varten” (Santanen & Salmela 2005).

Runo ♦ 5 sisältää hyvin saman kaltaisen ajatuksen:

Kerran minuakin huvitti seistä polviani myöten mudassa
puhelemassa pääkallolle. Se on kiitollinen yleisö. Se vain
tuijottaa koppa tyhjänä ja virnuilee kuin idiootti. Olisipa
minulla sellaista yleisöä tänään salin täydeltä. Voisin lohkoa
näitä poeettiskoomisia vitsejä ikään kuin ikuisuutta kohti, ja
menestys olisi taattu. [...] (J, 12)

Katkelma runosta havainnollistaa myös hyvin *Jokerin* poetiikan koomisia keinoja. Runon huumori vaatii lukijalta intertekstuaalisten viittausten tunnistamista. Viittaus pääkallolle puhelevaan Hamlettiin tuntuu kenties banaalilta ja itsetietoisien kömpelöltä, ikään kuin runon retorinen minä iskisi silmää lukijalle, että kas näin seistään jättiläisten hartioilla ja tehdään intertekstuaalisia viittauksia maailmankirjallisuuden klassikoihin. Voidaan ajatella, että runon yleisölle tarjotaan roolia nyökytellä palkittuna siitä, että on tunnistanut viittauksen ja tuntee päässeensä samaan tilaan tasavertaisena tekijän kanssa. Toisaalta heti seuraavassa lauseessa tapahtuu puhujan asennonvaihdos: yleisö asemoidaan idiootin lailla ja koppa tyhjänä virnuilevan pääkallon asemaan: ”[o]lisipa minulla *sellaista* yleisöä tänään salin täydeltä”. Täytyy muistaa, että runo on alkanut kietomalla kuoleman ja karnevalistisen naurun teemat yhteen: ”Emmekö ole tuijottaneet riittävästi hautoihin; on aika tanssia niiden päällä. On aika sanoa synkkyydelle: *hei, hei, synkkyys*. [...] On aika ottaa ilo irti sieltä, mistä se irtoaa. Siitä tulee ilmaus ”irrotella”.” (J, 12) Pääkallo yleisönä voidaan tulkita myös metalyyrisesti väitteeksi ’lukijan kuolemasta’; tämä tulkinta kääntäisi ympäri Roland Barthes’n paljon toistellun lauseen ’tekijän kuolemasta’³⁹. Siinä missä jälkistrukturalistinen perinne on pitänyt lukijaa vallankäyttäjänä, haikailee runon puhuja vanhan idiootin lailla virnuilevan kuolleen lukijan perään. Menestys olisi taattu, mutta kuten puhuja seuraavaksi toteaa: ”Se olisi taattu minun omissa silmissäni, jotka olisivat ainoat silmät koko laajassa salissa.” Toisaalta kuten Outi Oja on Müller-Zetzelmannin metalyyrisen määritelmää käsitellessään huomauttanut, ”jo lyriikan lajiluonteeseen kuuluu kääntyminen itseensä, kuten Narkissos vaipuu ihaillemaan lähteestä omaa kuvaansa.” (Oja 2009, 14) Kun puhuja korostaa omia silmiään ainoana koko salissa ja viittaa myöhemmin runossa myös eksplisiittisesti narsismiin, voidaan runon

³⁹ Ks. tekijän kuolemasta Barthes, Roland 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*; Burke, Seán 1992: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*.

tulkita viittaavan paitsi Narkissos-myyttiin myös metalyyriseen konventioon, itseensä kääntymisen trooppiin.

Implisiittisesti moneen suuntaan viittailevan ja rönsyilevän runon yhtenä ironian kohteena voi nähdä taiteilijuuden tähteytenä. Skottilainen runoilija-aforistikko Don Paterson (2010) kirjoittaa aforismissaan, että esiintyvät kirjailijat päätyvät ennemmin tai myöhemmin humoristeiksi, koska ”nauru on ainoa kuultavissa oleva reaktio, jonka voimme tuottaa. Sietämättömän liikuttunutta hiljaisuutta ja kuolettavan ikävystymisen hiljaisuutta on mahdotonta erottaa toisistaan.” (Paterson 2010, 13.) Myös runon ♦ 5 puhuja esittää, että menestys yleisön edessä saavutetaan vitseillä. Mutta taitelijan narsismi vaatii enemmän: taajaan lainattu vaatimus, että kirjailijan ei tulisi kirjoittaa aikalaisilleen, vaan ikuisuutta varten, esitetään ironisoituna. Itserakkaan narsistisen runoilijan ihanneyleisö voisi koostua virnuilevista kalloista, mutta menestys olisi vain hänen omissa silmissään. Tällaisen runoilijan ristiriita syntyy halusta olla suosittu yleisön edessä sekä toisaalta tehdä aikalaisyleisön ylittävä kädenojennus ikuisuuteen. Runo jatkuu:

Voi olla, että kaikki taide alkaa narsismista, mutta sen ei pitäisi päättyä siihen. On vain oikein, että matto vedetään taikurin jalkojen alta. Hän hämmästyy toden teolla. Kani hyppää karkuun hatusta ja pakka leviää lattialle, niin kuin tähän tässä. Ja ehkä hän ensi kerralla viimein rikkoo joitain luonnonlakeja. Ja ellei, niin kenties hän yrittäessään oppii jotain arvokasta tästä oikullisesta maailmasta. (J, 12)

Humoristiseksi tai ironiseksi tulkittavan diskurssin seassa on yllättäen myös vakavasti otettava väite. Ikään kuin puhuja yhtäkkiä vakavoituisi ja esittäisi vilpittömän lausumansa taiteen ja narsismin suhteesta. Teoksen poetiikalle tyypilliset assosiaatiot kuljettavat runon lopun kauemmaksi humoristisesta diskurssista. Allegoria taikurista, jonka alta vedetään matto, ja jolta vaaditaan luonnonlakien rikkomista tai edes niiden yrittämistä, vertautuvat taiteilijakäsitykseen, missä taitelijan on pyrittävä ylittämään itsensä, rikottava luonnonlakeja. Tässä tulkinnassa voi ajatella myös, että epäonnistumiset ja lostavat (maton jalkojen alta vetäminen), ja että puhuja tosissaan odottaisi tämän rikkovan vielä joskus luonnonlakeja. Toisaalta taikurin epäonnistunut temppu paljastaa hänet huijariksi, luonnonlakeja rikkovaa taikuutta ei ole. Parasta, mihin tämä puoskari voisi mahdottomia tavoitellessaan ylittää, olisi epäonnistuessaan oppia jotain oikullisesta maailmasta. Deiktinen ilmaus ”niin kuin tähän tässä” toisaalta viittaa runoon epäonnistuneena temppuna. Lukijan huomio vedetään metatasolle, ”ikään kuin sirkuksen paras osa esitettäisiin sieltä” (J, 13), kuten seuraavassa runossa esitetään. Runon retorinen minä esittää implisiittisen metalyriikan keinoin, että taikurin, joka rinnastuu runon puhujan, temppu

on paljastunut. Oleellista on epäonnistuminen, joka rikkoo taiteilijan narsismin. Onko runon puhujan samanlainen narsistinen temppuilija, jonka alta on vedettävä matto? Näin retorinen minä tuntuu implisiittisesti viestivän.

Poettiskoomiset vitsit viittaavat paitsi runon (tai *Jokerin* runojen) sisäiseen huumoriin, myös edeltävässä runossa ♦ 3 sisältyneeseen kissavitsiin, jota puhuja luonnehti mahdollisesti mauttomimmaksi vitsiksi, ”jonka kukaan on koskaan kertonut runon sisällä” (J, 10). Runon ♦ 5 puhujan esittämä toive pääkalloista koostuvasta ihanneyleisöstään voidaan tulkita lukuohjeena: teos sisältää poettiskoomista huumoria, mutta sen ihanneyleisö edustaa idioottimaisesti virnistelevää ja onttokalloista, kuollutta lukijuutta. Kaikki tämä luo metalyysisesti itsetietoista virettä. Peili on koko ajan lukijan kasvojen edessä. Toisaalta ironia kohdistuu myös taiteilijaan tai runoilijaan esiintyvänä tähtenä. Virnistävän kuoleman edessä tällainen temppuilu näyttäytyy väistämättä groteskina⁴⁰.

Retorinen rajankäynti vakavuuden ja ironisen irvistelyn välillä on *Jokerin* poetiikalle ja puhujille tyypillistä. Runossa ♦ J nämä piirteet sanoitetaan havainnollistavasti:

Katso tämän klovnin kasvoja. Ne ovat vääntyneet hymyyn, ne nauravat, mutta olisi perinpohjaisen väärin sanoa, etteivät ne ole vakavat. Ehkä kyse on elämänasenteesta tai olemisentavasta. Ehkä jostain hermostollisesta vaivasta tai ihan vain siitä, että hymy todella on maalattu naaman päälle. [...] (J, 18)

Runo palaa alussa käytettyyn ”Kuten me kaikki tiedämme” -lausetoistorakenteeseen. Se muistuttaa, että klovnit ovat hyvin surullisia ihmisiä ja että jokainen klovni on sisimmässään filosofi. Mutta:

Osat menevät erikoisella tavalla sekaisin. Kun filosofi kertoo vitsin, kukaan ei naura. Kun klovni filosofi, sitä on kammottava katsoa. Kaikilla asioilla on oltava järjestyksensä, sanoo järki, jonka leuka väpättää jo. [...] Ikään kuin olisi selvää, ettei vakavalla naamalla voi enää sanoa mitään vakavaa. Kuten me kaikki tiedämme, lause johtaa harhaan kuin poliitikko. Se tarkoittaa vain parasta, mutta on oman asemansa vanki. Vilpittömästi se johtaa yhä eteenpäin. (J, 18)

⁴⁰ En mene tässä yhteydessä syvemmälle groteskin tutkimiseen, sillä se vaatisi laajemman teoreettisen pohjustuksen ja etenkin subliimin käsitteen mukaan tuomisen. Groteskin, subliimin ja ironian kietoutumisesta ks. esim. Alanko & Korhonen (toim.) 2000: *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52/1999*.

Tässä runossa tulevat eksplisiittisesti esiin *Jokerin* keskeiset roolit, filosofi ja klovnin, joiden toisiinsa kietoutunut suhde määrittää teoksen poetiikkaa. Teoksen implisiittistä huumoria voi luonnehtia filosofin kertomiksi vitseiksi⁴¹. Ne ovat ironisen kehyksen läpi kerrottuja itsetietoisia kliseitä: ”Kuten me kaikki tiedämme, klovnit ovat surullisia ihmisiä”. Samalla tavalla komiikka muodostuu klovnin filosofiasta; se voisi olla kauheaa katsottavaa, mutta jos sitä tulkitsee ironian kautta retorisen minän kuivakkaaksi huumoriksi, kliseisyys saa merkityksen. Tällainen monitasoinen ja monimutkainen lyyriksen suggestio tulee sekin eksplisiittisesti osoitetuksi myöhemmin runossa ♦ A:

Kuten me kaikki huomaamme, suggestion sormet ovat pitkät ja hiveleväiset. Kosketuksen kaiku jää soimaan mielen pinnalle. Se tapaa tuttua melodiaa. Kuten me kaikki tiedämme, mieli on altis. (J, 21)

Puhuja on käsitellyt omia vaikuttamisen keinojaan metalyriikan keinoin läpinäkyvästi koko ruutu-osaston ajan. Osaston viimeisessä runossa katsotaan taakse päin ja todetaan suggestion sormet pitkiksi ja hiveleviksi. Ne kytkeytyvät metonyymisesti myös aiemmin käsiteltyihin sirkusteemoihin. Lukijaa ikään kuin viritellään refleктоimaan jo luettua. Puhuja esittää, että kosketuksen kaiku jää soimaan tutun melodian lailla ja että mieli ottaa nämä tutut melodiat mielellään vastaan. Huomattavaa on, että tässä osaston viimeisessä runossa kytketään suggestiivisella lausetorakenteellakin runo osaston alkuun. Ikään kuin aktivoidaan lukemisen kaikuja aiemmin luetuista runoista. Myös runossa suoraan mainittu kaiku on eräs poeettisista keinoista, joita käsitelen tarkemmin aluvuossa 4.4. Seuraavaksi tarkastelen hymyä teoksen keskeisenä poeettisena motiivina.

4.2.2 Hymyn ja vakavan naaman motiivit

Motiivi on merkittävä teoksen tematiikan tai rakenteen kannalta toistuva elementti. Se voidaan nähdä myös pienimpänä temaattisena yksikkönä, joka luo rakenteellista koheesiota sekä rakentaa yhteyksiä. Hosiaislouman mukaan motiiveille on tyypillistä yleismaailmallisuus ja pitkäikäisyys. (Hosiaislouma 2003, 600.) Tarkastelen tässä aluvuossa hymyn ja vakavan naaman motiiveja, jotka esiintyvät pitkin teosta. Olen osoittanut luvussa 2.1.1, miten hymyn motiivi aktivoituu jo teoksen epigrafiassa, ”Why

⁴¹ Vaikka arkimerkityksessä filosofia ja huumori saattavat tuntua toisistaan erillisiltä diskursseilta, niillä on kuitenkin runsaasti yhteistä leikkauspintaa. Esimerkiksi Norman Malcolm kirjoittaa Wittgenstein-elämäkerrassaan filosofian ja vitsien yhteydestä: ”Wittgenstein sanoi kerran, että voitaisiin kirjoittaa vakava ja hyvä filosofinen teos, joka koostuisi yksinomaan vitseistä (olematta leikillinen. Kerran hän taas sanoi, että filosofinen tutkielma saattaisi sisältää pelkästään kysymyksiä (ilman vastauksia). Omassa kirjallisessa työssään hän viljeli molempia laajalti. Esimerkiksi: »Miksi koira ei voi teeskennellä tuntevansa kipua? Onko se liian rehellinen?»” (Malcolm 1999, 46.) Salmelan teoksen filosofinen huumori jatkaa tätä Wittgensteininkin viljelemää kuivakkaan filosofisen huumorin traditiota.

so serious?” Hymyn motiivi on ennen kaikkea metonymisessa suhteessa jokerin trooppiin itsessään. Se viittaa niin epigrafiin kuin teoksen nimeen. Samalla hymy kytkeytyy metonymisesti teoksen huumoriin ylipäänsä.

Hymy voidaan nähdä yhtä lailla tyytyväisyyden tai mielihyvän kuin pidätetyn naurun signaalina. Erittelin edellisessä aluvussa poeettiskoomisia vitsejä. Tarkastelen tässä aluvussa hymyn motiivin variaatioita *Jokerin* runoissa.

Hymyn motiivi esiintyy kahdesti myös puhujan ulkoapäin havainnoimana. Runossa ♦ 3 puhuja ajattelee ”keski-ikäistä, romuluista miestä joka tulee kylän raitilla vastaan paljain jaloin ja kasvoillaan koko pään lävistävä hymy.” (J, 10) Päänlävistävässä hymyssä on jotain samalla tavalla väkivaltaan kytkeytyvää tai destruktiivista kuin epigrafin alluusiassa Batmanin Jokerin viillettyyn hymyyn. Menemättä sen enempää psykologian alueelle, voi tässäkin yhteydessä olla syytä miettiä myös sosiaalista hymyä. Sosiaalinen hymy on kulttuurissamme käyttäytymisnormi, joka on ollut usein mediassa esillä.⁴² Tällaiseen sosiaaliseen tekohymyyn *Jokerin* puhuja suhtautuu aina purkavasti ja ironisesti. Kiitolliseksi yleisöksi nimitetty runon ♦ 5 pääkallo ”vain tuijottaa koppa tyhjänä ja virnuilee kuin idiootti.” (J, 12) Idiootin hymyä ei ehkä pidetä sosiaalisena hymynä, mutta kun kontekstina on salillinen kiitollisesti hymyileviä kalloja, näyttäytyy hymy groteskina versiona sosiaalisesta hymystä. Bahtin esittää groteskin kaiken ylevän ja henkisen, ideaalisen ja abstraktin kääntämisenä materiaalis-ruumiilliselle tasolle, missä maa ja ruumis ovat erottamattomia. Näin groteskin pääpiirre on Bahtinin mukaan alentaminen. (Bahtin 1995, 20). *Jokerin* kohdalla ei ole ehkä kuitenkaan mielekästä tuoda groteskin käsitettä keskeiseksi analyysin välineeksi. Vaikka joitain groteskiin liitettyjä piirteitä teoksessa esiintyykin (kuten vaikka edellisen runon pääkallon hymyssä kuolema tuo alentavan eleensä irvistäessään groteskeilla kasvoillaan), on *Jokerin* groteski kaukana esimerkiksi Bahtinin käsittelemän *Pantagruelin* (n. 1532) materiaalis-ruumiillisesta groteskista. *Jokerin* groteskeissa piirteissä ei näy lihallisuus eikä oikeastaan myöskään kauhu, jotka käsitteeseen tavallisesti liitetään. (ks. esim. Bahtin 1995, 19–21; Riikonen 2000, 35–51.) Jonkinlaista ilmeilyä on myös runossa ♥ 4: ”Minne hyvänsä käännyt, rakkauden kalpea aavistus seisoo edessäsi ja vääntelee kammottavia kasvojaan.” (J, 43) Tästä esimerkistä ei kuitenkaan selviä onko kammottaviksi luonnehdittujen kasvojen vääntely tulkittavissa hymyksi, ilveilyksi vai kouristelua muistuttavaksi hermostolliseksi vaivaksi, kuten runon ♦ J klovnin kasvot, jotka ”ovat vääntyneet hymyyn.” (J, 18.) Vääntynyt hymy nähdään myös enkelin

⁴² Psykologian professori Jari Hietanen puhuu sosiaalisesta hymystä tiedelehti Aikalaisen artikkelissa ”Tekohymy tekee hyvää: ”Hymyllä, keinotekoisellakin, on tietysti kaksi vaikutusta. Se vaikuttaa omaan mielentilaan ja myös muihin ihmisiin. Eli kyllähän se kannattaa vetää naamaa hymyyn, heittää Hietanen.” (Aikalainen 5.3.2010) <http://aikalainen.uta.fi/2010/03/05/tekohymy-tekee-hyvaa/> Viitattu 21.3.2017.

kasvoilla runossa ♠ J: ”Silloin jos katsot tarkkaan, voit nähdä miten suupielet vääntyvät hymyyn noilla kivulloisilla kasvoilla.” (J, 67)

Hymyn havaitseminen liittyy aina näköaistiin. Siinä missä filosofin rooli kytkeytyi kuuloaistiin ja kielelliseen esitykseen, on klovnin roolissa toiminta katseelle alisteista, kuten esitin luvussa 3.2.1. Hymy liittyy katsomisen motiiviin useassa kokoelman runossa, vaikkei niitä suoraan kytkettäisikään klovnin puhujarooliin. Tästä esimerkiksi runo ♥ 5: ”Sitä tekee, mitä täytyy, eikö niin? Eläköseen? minä kysyin. Rakastaakseen, se vastasi ja hymyili kuin purkutalo.” (J, 44) Tämänkin hymyn vertaus on epätyypillinen. Rinnastus purkutaloon herättää mielikuvia väkivaltaisesti hajotetusta tai tuhoaan odottavasta rakennuksesta eikä ole odotuksenmukainen puheen kontekstissa. Tällaista ristiriidan poetiikkaa voi nähdä myös runon ♠ 9 lopetuslauseessa: ”Tosiasia on hampaaton suu, joka nauraa viehättävästi.” (J, 65) Siinä missä runon ♦ 3 romuluisen miehen hymyilevästä suusta puuttui hampaista ”niin symmetrisesti, että näin läheltä katsottuna ne muistuttavat pianonkoskettimia” (J, 10), on pataosastossa edetty jo kokonaan hampaattoman suun viehättävään nauruun.

Hymyn motiivi esiintyy myös varsinaisesti klovnien yhteydessä. Runo ♦ J sovittaa ensimmäistä kertaa eksplisiittisesti hymyn klovnin kasvoille:

Katso tämän klovnin kasvoja. Ne ovat vääntyneet hymyyn, ne nauravat, mutta olisi perinpohjaisen väärin sanoa, etteivät ne ole vakavat. Ehkä kyse on elämänasenteesta tai olemisentavasta. Ehkä jostain hermostollisesta vaivasta tai ihan vain siitä, että hymy todella on maalattu naaman päälle.
(J, 18)

Vakava naama on hymyn tai naurun antiteesi ja sen voi katsoa kytkeytyvän teoksen dikotomiassa mustan metonymiseen keskukseen. Katkelmassa tulee esimerkillisesti esiin klovnin kaksijakoiset kasvot. Kun puhuja epäilee, että hymy on maalattu vakavien kasvojen päälle, kytkeytyvät huumorin ja vakavuuden teemat yhteen. Toisaalta tämä viittaa myös valkokasvoiseen Pierrot-klovniiin sekä niin sanottuun surullisen klovnin syndroomaan.⁴³ Huomio kiinnittyy myös puhujan tulkintaan: ”Ehkä kyse on elämänasenteesta tai olemisentavasta.” Tällainen kaksijakoinen elämänasenne vaikuttaisi kuvaavan koko teoksen taustalla vaikuttavaa retorisen subjektin narrimaista ääntä. Runon lopussa puhuja vielä kiteyttää: ”On vaikea sanoa aikooko se purskahtaa itkuun vai nauruun. Ikään kuin olisi selvää, ettei vakavalla naamalla voi enää sanoa mitään vakavaa.” (J, 18) Runon lopun voi myös tulkita kuvaavan *Jokerin* runojen puhujien retorista asentoa ja asennetta, se sopisi siis myös metalyyriseksi

⁴³ Ks. esim *Time*-lehden artikkeli The Psychology of the Sad Clown. <http://time.com/3104938/depression-connection/> Viitattu 4.5.2017.

lukuohjeeksi tai metalyyrisen puhuja-asetelmalle tyypilliseksi runokommentaariksi. Samankaltainen asetelma, missä vakavuutta ja naurun aiheita pohditaan, esiintyy jo edellisessä runossa ♦ 10:

[...] Että tullakseen suoraan asiaan on kierrettävä sen selkäpuolelle. Koputat sitä olkapäähän. Se kääntyy yllättyneenä. Ja te säikähdätte toisianne kuin kaksi aavetta, sillä asiahan on aina toinen, etkä sinäkään ole mies paikallaan. Se on niin kammottavaa, että siitä tulee pelkkä vitsi. Se on naurun paikka, niin kuin mikä hyvänsä maailmassa. Jotain niin totista, ettei se kestä vakavaa naamaa. (J, 17)

Jälleen nauru rinnastuu vakavaan naamaan, tällä kertaa näennäisesti paradoksaalisen asennoitumisen kautta. Puhujan suhtautuminen on tässä kohtaa kuitenkin tyypillinen ja kuvaa esimerkillisesti huumorin rajojen sekoittumista teoksessa. Katkelma kuvaa hyvin myös metalyyristä aiheen, tai tässä tapauksessa *asian*, käsittelyä. Filosofinen huumori syntyy myös siitä, miten puhuja käsittelee asiaa ikään kuin se olisi konkreettinen, erityinen olio maailmassa. Tullakseen suoraan asiaan on kierrettävä sen selkäpuolelle, on ymmärrettävä kahdella tasolla: se voi kuvata poeettista tai retorista ihannetta, ikään kuin tyyliä koskevaa maksiimia, tai sitten sen voi ymmärtää kirjaimellisesti, niin että asia on olio maailmassa. Jälkimmäinen lukutapa painottuu seuraavassa lauseessa: ”Koputat sitä olkapäähän. Se kääntyy yllättyneenä.” Asia on samanlainen aave kuin lyyrinen sinä: ”asiahan on aina toinen, etkä sinäkään ole mies paikallaan.” Ja tämä on puhujan mielestä ”niin kammottavaa, että siitä tulee pelkkä vitsi.”

”Heitän noppani hauraan ilon suuntaan, hataran toivon suuntaan. Silmäluvuttomasti se katoaa sinne, ikään kuin muistuttamaan siitä, ettei elämä ole peliä. Naura jos voit. Itke jos pystyt. Ole niin kuin olet. Mene niin kuin menet. Leveä hymy kasvoillasi kaiken poikki. (J, 66) Tämäkin esimerkki on kytkettävissä sosiaalisen hymyn motiiviin. Puhuja esittää, että elämä ei ole peliä, vaikka heitämekin noppaa hauraan ilon ja hataran toivon suuntaan. Nopanheitto aktina on alistumista sattumalle. Heittäjä tietää, ettei silmäluke välttämättä riitä, mutta runon heitto päättyy odotettuakin heikommin tuloksin: noppa katoaa heitettyyn suuntaan silmäluvuttomasti, ”ikään kuin muistuttamaan siitä, ettei elämä ole peliä.” Tunteita, kuten naurua ja itkua voi osoittaa, mikäli sellaiseen kykenee, mutta kaikki on otettava vastaan leveä hymy kasvoilla. Tällainen naamarin kaltainen hymy on kuori, sosiaalinen naamio, jonka ylläpitäminen on kulttuurissamme tärkeää, ellei tärkeintä, kuten puhujan esityksestä voisi tulkita. Toinen esimerkki hymystä, joka valaisee koko elämää, löytyy runosta ♣ 8:

Elämä on pelkkä välähdys pitkän pimeän keskellä. Niin hidas välähdys, että me vain kierrämme kirkkauden zeniittiä koko pitkän elämämme. Niin tautologinen matka, ettei siitä voi

tunnistaa mitään selkeää etenemistä. Kasvot peilissä kuin valo vain himmenevät vähän kerrallaan, niin että lopulta pimeästä loistelee enää tämä pinttynyt hymy. (J, 31)

Pimeässä loistava hymy assosioituu Lewis Carrollin *Alice in Wonderlandin* (1865) irvikissan hymyyn. Irvikissa itsessään on hyvin jokerimainen trickster-hahmo, joka voidaan tulkita yhdeksi jokerin rooliksi, vaikkei viittauksen tunnistamisella olekaan runon tulkinnan kannalta suurta merkitystä. Pinttynyt hymy muistuttaa myös aikaisemmin esiintynyttä hymyä, joka on maalattu kasvojen päälle. Puhuja esittää elämän eksistentiaalisesti kosmisesti merkityksettömänä tautologiana, jota edustaa ihmisen peilikuvassa näkyvät kasvot, jotka vähän kerrallaan himmenevät. Elämä on toistuvaa peiliin katsoamista, kunnes valot himmenevät ja pimeässä loistaa ainoastaan kaikkea kannatteleva hymy. Hymyn voi tässä tulkita myös ironisen asenteen symbolina. Tällaisen maailmakuvan kohdalla voi puhua jo kosmiset mittasuhteet saavasta ironiasta. Kuoleman kytkeytyminen teoksen huumoriin on tyypillistä *Jokerissa*. Bahtin on korostanut sitä, että kansan naurukulttuurilla ei ole mitään tekemistä huvittavuuden kanssa. ”Se on aivan toisen tyyppistä naurua, joka kantaa kuolemaa, ja kuolema esiintyy aina tässä naurussa.” (Bahtin 2002, 426.) *Jokerin* naurussa on yhteneviä piirteitä Bahtinin kuvaaman keskiajan ja renessanssin naurukulttuurin kanssa.

Myös nauru näyttäytyy *Jokerissa* sosiaalisena naamiona: ”Naurun takana on vakava naama, joka tahtoo vain rakastaa. Ja jos se saa joskus tahtonsa läpi, sitä tuskin enää naurattaa.” (J, 26) Puhujan maailmankuvassa rakkauden täyttymys ei tuo iloa, vaan vihjaa pettymyksestä tai ainakin naurun ja ilon poissaolosta. Vakava naama on myös merkki melankoliasta, joka kuuluu *Jokerin* mustan ja punaisen maailmaan oleellisena vastinkappaleena. Hymyä ei ole ilman vakavaa naamaa, eikä iloa ilman surua, tai melankoliaa. Runo ♠ J esittää melankolian ja hymyn yhteyden allegoriana pirusta ja enkelistä:

Melankolia käy keveäksi, se on enää pieni karrelle palanut piru joka istuu levollisen enkelin olkapäällä ja roikottaa päätään. Aina välillä se yskäisee kuin vanha tupakkamies ja sen keuhkoista pöllähtää pieni nokipilvi joka jättää tahroja enkelin hohtavanvalkeille siiville. Silloin, jos katsot tarkkaan, voit nähdä miten suupielet vääntyvät hymyyn noilla kivulloisilla kasvoilla. (J, 67)

Usein raskasmielisyydeksi mielletty melankolia kuvataan runossa keveäksi. Melankolian parina on enkeli, jonka olkapäällä se istuu ja yskii pieniä tahraavia nokipilviä ”hohtavanvalkoisille siiville”. Tämä saa enkelin suupielet vääntymään hymyyn. Enkelin hymyyn vääntyneet kasvot kuvataan kuitenkin kivullisiksi. Miksi enkeli hymyilee? Miksi sen kasvot ovat kivulloiset? Allegoria ei avaudu

yksitulkintaiseksi, vaan kuva jää surrealistiseksi ja merkitykseltään hämäräksi. Käsittelen teoksen melankolian kuvauksia tarkemmin luvussa 4.3.

Ilo ja suru, nauru ja itku ovat ääripäitä, joiden väliin teoksen viimeisen jokeriosaston runon puhuja sijoittaa elämän tapahtuvaksi: ”Itku kurkussa me ryömimme tähän maailmaan, naurusta vapisten me lähdemme täältä pois, jos kaikki käy hyvin ja onni valistaa kasvonsa puoleemme ja hymyilee. Nyt se vain hymähtelee.” (J, 75) Tässä hymy on asetettu personifioidun onnen kasvoille. Onni näyttäytyy elämän ulkopuolisena voimana, joka on kuin rulettipöydän punainen väri, jolle puhuja on asettanut panoksensa. Exitus naurusta vapisten olisi puhujan tulkinnan mukaan onnen hymyilyä. Tulkitsen viimeisen lauseen, ”nyt se vain hymähtelee”, viittaavan siihen, että onni odottaa hymähdellen vuoroaan, kunnes pääsee lopussa ottamaan osaa ja valistamaan kasvonsa ja hymyilemään niille, jotka naurusta vapisten poistuvat.

4.2.3 Ihmisyyden ja elämän naurettavuus

Henri Bergsonin (1994, 8) mukaan komiikkaa ei voi esiintyä inhimillisten tekijöiden ulkopuolella. Bergsonin esimerkeissä maisema ei voi itsessään olla koominen eikä eläimille voi nauraa muuten kuin näiden osoittaessa inhimillisiä piirteitä. Ainoastaan ihminen itsessään on Bergsonille naurettava.

Jokerissakin huumorin kohteena on pääasiassa ihminen ja ihmiselämä. Osansa saavat myös eläimet, mutta ne esitetään faabelin perinteitä jatkaen inhimillistettyinä, aivan kuten Bergsonin esittää. Erityisesti eläimet ovat pääosassa kokoelman kolmannessa osastossa, hertassa. Hertta-osastossa on runosarja ”Pieniä eläinsatuja” joka muodostuu faabeleita mukailevista aforistisista säkeistöistä. Käsittelen eläinsatuja tarkemmin luvussa 5.3.2.

Osaston keskeisenä teemana on rakkaus, jota *Jokerin* poeettiskoomisessa käsittelyssä runnotaan sekä allegorisissa eläinfaabeleissa että ihmiselämään yhdistettynä. Runo ♥ 3 toimii esimerkkinä jälkimmäisestä. Sydän nähdään runossa vain typeränä vertauskuvana, jolla ei ole mitään yhteyttä rintalastan alla muljahtelevaan lihakseen, vaan se on korkeintaan tämän elimen pyöreä ajatus:

Sydän on pyöreä ajatus, joka muljahtelee rintalastan alla.
Sydän on typerä vertauskuva, joka vie harhaan. On harhoja,
jotka vievät kohti parempaa elämää. Esimerkiksi rakkaus.
Esimerkiksi se, mitä sinä toisiin sijoitat. Ihmisiin tai eläimiin.
(J, 42)

Ihmisen ja eläimen kategoriat rinnastuvat runon rakkauskäsityksessä. Rakkaus on harha joka vie kohti parempaa elämää. Sen voi nähdä sijoituksena toiseen, joka voi olla ihminen tai eläin. Mielenkiintoista

on se, miten teoksen retorinen polyfonia sallii heti seuraavassa runossa, ♥ 4, esityksen, jonka ironinen rekisteri ei ole läheskään yhtä selvä, jos sellaista on nähtävissä ollenkaan.

Todellista luopumista on päästää kaipauksesta irti, antaa sen mennä, antaa sen nousta kauniisti välkehtivänä tuhkana ilmaan ja hajaantua olemattomiin tässä kylmässä ja värähtämättömässä jota jokainen pettynyt elää. [...] Minne hyvänsä käännyt, rakkauden kalpea aavistus seisoo edessäsi ja vääntelee kammottavia kasvojaan. Opit ohittamaan sen, opit kulkemaan sen lävitse kuin unissakävelijä joka etsii avointa ovea. Mutta ulos sinä et pääse. Asut kaipauksessa kuin sielu ruumiissa, vaikka lopulta ne molemmat olisivatkin vain yhä hauraampia vertauskuvia. (J, 43)

Alun paatoksellisen retoriikan voi nähdä tasapainoilevan ironisen ja vakavan rekisterin rajoilla. Ilmaisut, joissa kaipauksesta päästetään irti, annetaan ”sen nousta kauniisti välkehtivänä tuhkana ilmaan ja hajaantua olemattomiin tässä kylmässä ja värähtämättömässä, jota jokainen pettynyt elää” tuntuvat liioitellun pateettisilta etenkin, kun runoa edeltäneet ja ympäröivät tekstit ovat olleet rekisteriltään selkeästi ironisia. Varsinkin runon lopussa tulee ilmi resignaation motiivi. Käsittelem tätä seuraavassa alaluvussa.

Keskeinen vitsin aihe *Jokerin* puhujalle tuntuu olevan onnellisuuden tavoittelemisen elämässä. Runossa ♦ 7 tämä teema esitellään ensimmäistä kertaa pesukoneita pelkäävän kissan sisäiskertomuksessa: ”Kissa kömpii ulos pesukoneesta. Se on ollut elämänsä pyöryksessä. Nyt se on viisaampi kuin tunti sitten. Mutta mihin se voisi viisauttaan käyttää, ellei pesukoneiden pelkäämiseen? Älä anna elämän opettaa sinulle mitään sellaista. [...] Ei ole sanottua, etteikö elämässä voisi onnistua. Ei ole sanottua, etteikö tässä halvassa tempussa olisi mukana jotain ylimaallista ja suurta. Uskokoon, ken voi.” (J, 14) Halpa temppu voi viitata runon alussa esitettyyn korttitemppuun, mutta yhtä lailla sen voin tulkita viittaukseksi opettavaisen faabelin käyttöön runossa. Myöhemmin ristiosastossa runon ♣ 2 puhuja rinnastaa elämän sirkukseen:

Elämä on sirkus ja sinä olet klovnin. Voimamies. Parrakas nainen. Kani, jota vedetään pohjattomasta hatusta

tässä valokeilassa, joka tuijottaa kuin mitä kohtuullisin vaatimus.

Elämä on kertomus, jossa ei ole sanaakaan totta, ei pienintä valetta. Se on kerta kaikkiaan hienoin esitys, jota koskaan olen seurannut.

Puhuteltu saa tässä elämän sirkuksessa sekä klovnin, voimamiehen, parrakkaan naisen että kanin roolin. Kaikki edellä mainitut roolit esitetään peräkkäin runon näyttämöllä. Valokeila ”tuijottaa kuin mitä kohtuullisin vaatimus”. Puhuja esittää elämän olevan fiktion kaltainen kertomus, jossa ei ole sanaakaan totta eikä pienintäkään valetta. Tällainen paradoksaalinen esitys on puhujan hienoin koskaan seuraama. Ehkä jopa hienoin mahdollinen.

Elämä on -rakenteella esitetyt metaforat muodostavat yhden teoksen keskeisimmistä troopeista. Tulkitsen ne filosofin puhuja-aseman piirteeksi. Useimmiten ne ovat asenteeltaan ja maailmankuvaltaan kyynisiä. ”Elämä on vanhanaikainen opettaja, joka lyö lasta näpeille pienimmästäkin virheestä ja typeryydestä. Elämä on kurttuinen vanhapiika, joka antaa viivoittimen laulaa ihan vain siksi, että lapsi on lapsi ja siksi lapsellinen.” (J, 13), ”Elämä on pelkkä välähdys pitkän pimeän keskellä” (J, 31), ”Elämä on eräs kaipauksen muoto, nainen kuiskasi”, ”Tietysti elämä on jotain suurta ja totista. Tietysti elämä on pelkkä vitsi.” (J, 37)

Jokerin huumoria voi tarkastella myös satiirisena. Satiirien konventionaalisina kestokohteina on pidetty materiaalisuuden ja pinnallisuuden kritiikkiä sekä kuvauksia itsestään ja elämästään vierautuneista ihmisistä. Turhuuden teemat ja sivistyksen rappioon, henkiseen tyhjyyteen tai yläluokkaisen joutilaiston pitkästymiseen liittyvät teemat ovat myös satiirin perinteisiä ja ikeiaikaisia kohteita. (Kivistö 2007, 13) Satiirille on myös tyypillistä toimia totuuden torvena, tätä piirrettä toteuttavat edellä mainitut elämä on -rakenteen metaforiset totuudet.

Ristiosaston runossa ♣ 9 elämän merkityksellisyyden kokemus ja myös muistot onnellisesta ajasta ovat satiirin kohteena. Osittain kyse on nuoruuden muistelemisen konventioista, mutta puhuja tuo siihen oman eksistentiaalisen huumorinsa: ”Olin kahdenkymmenen vanha, valehtelen muistavani siitä jotain. Olin onnellinen kuin jalkapallo, pyörin alas katua kuin omaelämäkerrallinen vitsi. Oli olemassa maali ja olin matkalla siihen kuin jonkin mielekkään potkaisemana.” (J, 32)

4.3 Melankolia ja resignoituneet sävyt

Klassinen melankoliakäsitys pohjautuu antiikin humoraalioppiin neljästä ruumiinnesteestä ja temperamentista. Melankolian uskottiin johtuvan liiallisesta mustan sapen määrästä kehossa. Nelilukuun perustuvan kosmologisen järjestyksen mukaan kutakin temperamenttia vastasi tietty elementti ja vuodenaika. Melankolian elementtinä oli maa ja vuodenaikana syksy, mikä rinnastui ihmisen myöhäisempään, niin sanottuun miehuuden aikakauteen.⁴⁴ (Hollsten 1998, 10.)

⁴⁴ Hollsten pohjaa melankolian historian käsittelynsä Klibanskyn, Panofskyn ja Saxlin tutkimukseen *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (1964).

Anna Hollsten on käsitellyt melankoliaa Bo Carpelanin tuotannossa. Hollstenin mukaan jo klassisessa melankoliakäsityksessä melankolia käsitetään taiteilijoiden, runoilijoiden ja filosofien temperamentiksi. Vanhimmissa teksteissä suhtautuminen oli kielteistä, mutta Platonin ajatukset pyhästä hulluudesta vaikuttivat moderniin melankoliakäsitykseen, joka alkoi samaistaa melankolian luovuuteen. (Hollsten 1998, 13.) Tässä mielessä positiivinen melankoliakäsitys, ainakin yhdistettynä taiteisiin ja taiteilijoihin, on tunnistettavissa nykyaikanakin. Toisaalta Hollstenin mukaan modernin melankolikon oireyhtymään kuuluvat tyhjyyden ja katoavaisuuden tunnot. (Mt., 16.) Näitä tyhjyyden ja katoavaisuuden tunteja havainnollistaa runo ♠ 6:

Yhtäkkiä havahdun jälleen siihen, että tämä tässä on minun elämäni, sitä joka on ainutlaatuista eikä kestä. Se ei ole suuri hetki, mitään niin banaalia en ole kokenut koko päivänä mutta jokin riemastuttava, jokin kammottava tiivistyy sen ympärille. Katson eteeni ja näen että juuri näiden silmien läpi minä olen maailmassa. Otan ne pois, riisun itseni aisti kerrallaan, ja mitä minusta jää. Kasa hajanaisia muistoja, joilla *minä itse* ajattelee. Minä itse joka liikuttelee menneisyytensä palasia tässä maailmassa ja vapaassa avaruudessa. Häipyvien kokemusten henkäys, joka hetki hetkeltä on tässä ja ohi. (J, 61)

Runo edustaa puhujan ironian asteen kannalta kokoelmassa harvinaista tyyppiä. Miten erilainen käsitys kokoelman poetiikasta tulisikaan, mikäli lukija saisi tällaisen runon ensimmäiseksi luettavakseen. Jos ei oteta lukuun puhujan vieraantunutta suhtautumista merkittävään havaintoon elämän ohimenevyydestä, ”mitään niin banaalia en ole kokenut koko päivänä, mutta jokin riemastuttava, jokin kammottava tiivistyy sen ympärille”, puhuja tuntuu suhtautuvan vakavasti olemisensa ja sen katoavaisuuden pohtimiseen. Havainnon banaaliksi kokeminenkin on tulkittavissa tyhjyyden tunnoista kumpuavaksi reaktioksi.

Jokerin poetiikan kannalta kiintoisaa on tarkastella melankolian representaatioita suhteessa siihen, kuinka voimakas puhujien ironian aste on. Usein melankolian yhteydessä puhujien retoriikka saa paitsi ironisia, myös resignoituneita sävyjä, kuten runossa ♥ 4. Siteeraan runon kokonaisuudessaan:

Todellista luopumista on päästää kaipauksesta irti, antaa sen mennä, antaa sen nousta kauniisti välkehtivänä tuhkana ilmaan ja hajaantua olemattomiin tässä kylmässä ja värähtämättömässä jota jokainen pettynyt elää. Tietenkään mitään sellaista ei käy. Yksitellen joudut kohtaamaan omat yksityiset demonisi, omat viettelevät enkelisi, eikä niillä silloin ole enää suurta eroa. Minne hyvänsä käännyt,

rakkauden kalpea aavistus seisoo edessäsi ja väänтелеe kammottavia kasvojaan. Opit ohittamaan sen, opit kulkemaan sen lävitse kuin unissakävelijä joka etsii avointa ovea. Mutta ulos sinä et pääse. Asut kaipauksessa kuin sielu ruumiissa, vaikka lopulta ne molemmat olisivatkin vain yhä hauraampia vertauskuvia. (J, 43)

Luopuminen ja kaipaus kytkevät runon resignaation teemaan. Kauneinta olisi päästää niistä irti. Puhuja kuvaa tätä irti pääsyä yllättävän lyyrisesti: ”antaa sen mennä, antaa sen nousta kauniisti välkehtivänä tuhkana ilmaan ja hajaantua olemattomiin tässä kylmässä ja värähtämättömässä jota jokainen pettynyt elää.”

Ironiseksi tulkittavia piirteitä runossa ovat personoitu ”rakkauden kalpea aavistus, joka väänтелеe kammottavia kasvojaan”. Sen sijaan lopetus, missä puhuja sanoo yleisölleen tämän asuvan kaipauksessa ”kuin sielu ruumiissa, vaikka lopulta ne molemmat olisivatkin vain yhä hauraampia vertauskuvia”, ei tunnu ironiselta sinänsä. Hieman paradoksaalisesti lopun metalyyrisen itsetietoinen kiiteytys sielun ja ruumiin hauraasta vertauskuvallisuudesta antaa vaikutelman, että puhuja tarkoittaa mitä sanoo.

4.4 Kaiut

Jokerin intratekstuaaliset kytkökset muodostavat kaikumaisia alluusioita. Nämä kaiut eivät noudata mitään systeemiä, vaikka sellaiselle olisi paljon mahdollisia toteutumia: esimerkiksi jatkumoihin eri maiden välillä samanlukuisissa kortteissa. Kaiut voivat toteutua joko vierekkäisissä runoissa, kuten kuvasin runojen ♦ 2 ja ♦ 3 välistä kaikua luvussa 2.3, tai kaiku voi olla toteutua kaukana ensimmäisestä esiintymisestäään. Jälkimmäisestä kaiusta otan esimerkiksi palikkatornin, joka esiintyy runossa ♣ 4: ”Lapsi rakensi tornin ja toinen potkaisi sen kumoon.” (J, 27). Palikkatornin rakentamisen ja tuhoamisen aihe varioituu seuraavassa osastossa runossa ♥ K: ”Merkitys rakensi pienen palikkatorninsa kuin lapsi ja potkaisi sen kumoon, tai sinä potkaisit, jokin sinussa.” (J, 52). Teoksen sisäiset alluusiot vahvistavat teoksen sisäistä verkostomaista koheesiota.

Toinen esimerkki tällaisesta osastosta toiseen viittaavasta kaiusta on Frankensteinin hirviön esiintyminen runoissa ♣ 6 ja ♥ 7: ”Ikävä oli kuin kynttilän palamista jäätikön ytimessä. Kylmää, vuotavaa, epätoivoista, tai ehkä sittenkin jollain lailla romanttista; Frankensteinin olennon yksinäisyyttä, kun se harhailee pohjoisnavalla ja tuijottaa halkeilevaa jäätä kuin kristallipalloa, joka esittää mielen sisältöjä.” (J, 29), ”Onko sinun sydämesi särkynyt jo niin monta kertaa, että voisit kohta kil-

pailla eheydessä Frankensteinin hirviön kanssa?” (J, 46) Tässä kaiussa asetelma ei toistu samalla tavalla kuin lapsen rakentamassa palikkatornissa, joka potkaistaan kumoon. Runossa ♣ 6 Frankensteinin olento asettuu yksinäisyyden symboliksi, kun taas herttaosaston runossa se vertautuu rikkonaisuudessaan särkyneeseen sydämeen. Kaiuissa ei siis ole merkityksen tasollakaan havaittavaa systeemiä.

Ruutuosastossa ihmistä verrataan muurahaiseen: ”Hyödyttömänä kuin individualismiin herännyt muurahainen kuljet rantabulevardia pitkin ja katselet merta, joka läikehtii ilta-auringossa kuin raha-arvassa voittanut vanhus.” Muurahaisuus on runon puhujalle yhteisöllisyyden metafora; individualismiin herännyt muurahainen näyttäytyy samanlaisena hyödyttömänä joutilaana kuin puhuteltu. Herttaosaston eläinsadussa puolestaan muurahainen saa toisenlaisen metaforisen roolin: (J, 16) ”Muurahainen on ylivertainen eläin. Se ei ole koskaan epäillyt omia valintojaan.” (J, 53) Aivan kuten kyynikoiden Antisthenes, runon puhuja näkee eläimen ylivertaisena ihmiseen verrattuna. Vastaavia variaatioita kaikuefektistä olisi muitakin, mutta samanlaisuutensa vuoksi nämä riittäkööt esimerkeinä.

Teoksen selkein sisäinen viittaavuus toteutuu runossa ♥ 10, jonka koira toimii viittauksen agenttina: ”Koira on koira on koira, eikä se oikeastaan ole edes sitä, vaan jotain kokonaan muuta, jotain mikä ei mahdu yhden räksyttävän sanan sisälle vaikka sitä toistaisi täältä sivulle kuusikymmentä asti” (J. 49). Koira ilmestyy runon näyttämölle seuraavan kerran sivulla 62 runossa ♠ 7: ”Koira makaa tien varressa korvaakaan lotkauttamatta kun kävelen sen kuonon ohitse.” (J, 62) Viittauksen epätarkkuuden taustalla voi olla joko teokselle tyypillinen jokerimainen huumori tai inhimillinen laskevyrhe⁴⁵. Tämän kaiun metalyyrinen suoraan sivunumerolla varustettu viittaus on täysin erityinen tapaus. Eksplisiittisesti osoitettuna tämä sisäinen viittaus koirasta koiraan toimii esimerkkinä myös teoksen muille kaiuille. Näin siis runon ♥ 10 koira on myös metalyyrinen lukuohje.

Kaikuina voivat toimia myös erilaiset retoriset figuurit, kuten ruutuosaston syntaktinen parallelismi ”Kuten me kaikki tiedämme”, joka esiintyy runoissa ♦ 2, ♦ 3, ♦ J ja ♦ A. Näitä käsittelin luvussa 2.3.

Mielenkiintoisimpia ovat metalyyrisesti implisiittiset, hyvinkin tulkinnalliset kaiut, kuten runosta ♠ 9 löytyvä: ”Tosiasia on, että myös ajattelussa on kyse rytmistä ja varioinnista.” (J, 64) Tämän

⁴⁵ Toisaalta tällainen virhe voidaan laittaa myös *Jokerin* metalyyrisen puhujaroolin kujeilevan huumorin piikkiin. On myös mahdollista, että viittaus sivulle 60 on pitänyt vielä käsikirjoituksessa paikkaansa, mutta jäänyt korjaamatta taittovedosta tarkistettaessa. Tavallista on, että taittovaiheessa lisätään teokseen vielä erillinen nimiösivu. Tällaisessa tapauksessa sivunumerointi alkaisi sivun 7 sijaan vasta sivulta 9, niin kuin valmiissa teoksessa nyt on.

voi tulkita olevan esteettinen maksimi runojen esseistisille assosiointiin pohjaavalle tyylille, jota havainnollistaa hyvin jo useassa kohtaa käsittelemäni teoksen ensimmäinen runo. Myös esimerkiksi runon ♣ A katkelmassa näkyy ajatuksen rytmin ja varioinnin poetiikka:

Totta kai se on vakava asia. Tietenkään se ei ole vakava asia. Siinä on kaikki mitä meillä on, eikä se ole paljon mitään. Siinä on kaikki mitä meillä on, eikä mikään voisi olla enempää. Tietysti elämä itsessään on jotain suurta ja totista. Tietysti elämä itsessään on pelkkä vitsi. Luonnollisesti me kaikki nauramme sille. Luonnollisesti nauru on pelkkää kouristelua. Miten mitään voisi ottaa kovin vakavasti. Miten mitään voisi olla ottamatta täysin vakavasti. Jonkun toisen hauta ammittaa edessäsi kuin pimeä kita, josta arkku näyttää pitkää kieltä.

Palaan kaikihiin vielä luvussa 5.3.3, missä tarkastelen *Jokerin* viidennen osaston kytkentöjä aikaisempaan teokseen.

5 RAKENTEEN POETIIKKA

Yksityisten detaljien ja kokonaisuuden välisen tasapainon suhteellisuus ilmenee pintojen, viivojen, värien, muotojen, valojen yms. jäsentelyssä ja jaottelussa, josta sitten johtuu, että katse ikäänkuin mielihyvin liukuu eri osista toisiin. (Pusa 1977, 111)

Kubismistaan tunnettu kuvataiteilija ja teoreetikko Unto Pusa kirjoittaa värikkäästi komposition rytmistä teoksessaan *Plastillinen sommittelu* (1977). Pusan kirjoitukset pohjaavat 'plastillisen sommitellun' rakenteelliseen hahmottamiseen. Teos muodostuu kokonaisuuden ja sen osien harmonisesta tasapainosta, joka taiteilijan on hahmotettava ja tunnettava tarkkaan. Taitelijasta tulee Pusan teoriassa eräänlainen strukturalisti-insinööri⁴⁶, joka taitavalla rakenteellisella ennakkosuunnittelulla hallitsee teoksen vastaanottoa; juuri tämä ennakkosuunnittelu aiheuttaa Pusan mukaan sen että ”katse ikään kuin mielihyvin liukuu eri osista toisiin.”

Jokerissa tällaista katseen liukumista, lukemisen rakenteellista ennakoivuutta tukee teoksen korttipakkarakenne. Lukija joka tuntee korttipakan, osaa hahmottaa osaston rakenteen ainakin runojen määrän ja etenemisen kautta. Jokaisessa maassa on kolmetoista korttia ja osastot järjestyvät kakkoskorteista suuruusjärjestyksessä kuvakortteihin päättyen aina ässään. Siirtymät kuvakortteihin luovat odotuksia jonkinlaisesta kehityksestä ja sarjan loppua kohti etenemisestä.

Korttipakkarakenne tekee kokoelman dispositiosta itsessään hyvin mekaanisen, mutta rakenteen tason lisäksi teoskokonaisuus muodostuu monenlaisista sisäisistä suhteista. Käsittelin luvussa kaksi, miten lukija hahmottaa teoksen poeettista säännöstöä ensimmäisen osaston perustella. Tarkastelussani osoitin miten erityisesti metalyyrisen kommentaattorin tarjoamat lukuohjeet voivat ohjata lukijan käsitystä teoksen poetiikasta. Seuraavaksi analysoin kokoelman kompositiota ja osastojen rakentumisperiaatteita teoksen kokonaisrakenteen tasolla.

⁴⁶ Pusa oli Teknillisen korkeakoulun arkkitehtuurinlinjan opettajana vuosina 1946–1970. Strukturalismi puolestaan oli aikansa muotiparadigma, joka vaikutti useilla tieteen aloilla hyvin voimakkaasti. Hyviä yleisesityksiä aiheesta esim. Culler 1975: *Structuralist Poetics*; Jackson 1991: *The Poverty of Structuralism*; François Dosse, 2011: *Strukturalismin historia. Osa 1. Ohjelman synty 1945–1966* (suom. Anna Helle). Toisaalta, kuten Eero Tarasti (2012, 136) osuvasti huomauttaa ”semiotiikka on se suuri ajattelun perinne, joka omassa kulttuurissamme alkaa jo antiikista ja jatkuu keskiajan skolastiikan läpi John Lockeen ja lopulta klassikoihin de Saussureen ja Peirceen 1800-luvulla ja sieltä edelleen Venäjän formalisteihin, lingvistiikan koulukuntiin, narratologiaan, strukturalismin antropologiassa, ja vielä pariislaisen muoti-ilmiön laannuttua postmodernismiin, kognitiotieteisiin, biosemiotiikkaan, dekonstruktioon, eksistentiaali-semiotiikkaan ja muihin uusiin suuntauksiin.” (Tarasti 2012, 136–139.)

5.1 Teossyntagma

Jokerin kohosteinen korttipakkadispositio kutsuu rakenteen tulkintaan. Osan ja kokonaisuuden suhteita on yritetty kirjallisuudentutkimuksessa ratkaista usein erilaisten strukturalismista vaikutteensa saaneiden metodien avulla.⁴⁷ Vesa Haapala (2012, 159–181) pyrkii osoittamaan artikkelissaan ”Teoskokonaisuuden poetiikkaa” miten yksittäisistä runoista ja osastoista muodostuvat osamaailmat jäsentyvät laajemmaksi teossyntagmaksi Katri Valan teoksessa *Kaukainen puutarha*.

Syntagman ymmärtämiseksi Haapala selventää käsitettä kielitieteen esimerkeillä:

Kaikkien koodien tavoin kieli perustuu merkkien yhdistämiseen. Kirjaimista muodostetaan sanoja ja sanoista lauseita, kumpaakin tasoa määrittelevät omat säännöstönsä morfologiset ja syntaktiset. Sanojen kontekstuaalisia valintasuhteita määrää myös semantiikka. Kielen sanat kuuluvat erilaisiin paradigmoihin eli kielellisten muotojen sarjoihin tai malleihin. Virke puolestaan on näistä koottu syntagma. (Haapala 2012, 162.)

Runoa tai runoteosta voidaan myös Haapalan mukaan analogisesti ajatella syntagmana. Juri Lotmaniin, viitaten Haapala määrittelee syntagman runokielen erilaatuisten elementtien, kuten säkeiden, runojen tai osastokokonaisuuksien toteutumaksi. (ks. Lotman 1990, 62). Lotmanin tapaan runokoelman voi ajatella semioottisena toisen asteen systeeminä, jonka tulkinta edellyttää Haapalan mukaan sen merkkien rakenteellisten keskinäissuhteiden eli valintasuhteiden ja yhdistelmäsuhteiden ymmärtämistä. Vaikka Haapala (2012, 162) artikkelin alussa huomauttaakin, että runoteos ei vertaudu luonnollisen kielen lausumiin, vaan kieleen systeeminä, hän kuitenkin lopulta pyrkii tulkinnassaan Valan teoksesta johtamaan juuri syntagmaattisia lauseita (mt. 177 – 178). Lotmaniin viitaten Haapala perustelee, että jokaisesta runoteoksesta on hahmotettavissa oma syntagmansa, joka tässä yhteydessä on runokielen erilaatuisten elementtien kuten säkeiden, runojen tai osastokokonaisuuksien toteuma. Haapala pohjaa tulkintansa Michael Riffaterren ajatukseen rakenteellisesta matriisista (*structural matrix*). Riffaterren mukaan jokaisen runon taustalla on rakenteellinen matriisi, eräänlainen näkymätön ydin, joka voidaan kiteyttää lauseeksi tai fraasiksi. Tämän ytimen ympärille runo on rakennettu niin, että ”runon ilmiäisy on matriisin systemaattista muunnosta, modulaatiota ja laajennusta.” (Mp.) Lukijan tehtäväksi jää havaita matriisi ”ja näin paljastaa runon muodollinen ja semanttinen yhtenäisyys, sen merkitsevyys (*significanse*)” (mp.). Näistä viestin koodaamiseen perustuvista

⁴⁷ Strukturalistisen metodologian kannattaja voisi ottaa laajemman tutkimuksen työhypoteesiksi, miten tällaisia poeettisia järjestymisperiaatteita voisi luokitella ja voisiko näistä johtaa jotain yleisempää syntaksia. Tällainen näkökulma asettuisi hyvin peristrukturalistiseen eetokseen.

askelmerkeistä Haapala laajentaa Riffaterren runon poetiikkaan/semiottiikkaan liittyvää ajatusta koelmatasolle seuraavalla tavalla: *Kaukaisen maan* osasto I:n perusväittäjä on ”Elämä on vitaalinen voima”, osasto II ”Elämä on luopumista.”, osasto III ”Elämä on taistelua syntymän ja katoamisen tai merkityksen tai merkityksettömyyden välillä” ja niin edelleen. Haapalan mukaan kunkin osaston runot ovat johdettavissa näistä osastokohtaisista perusväittäjästä tai ”ydinlauseista”. Haapala jatkaa Riffaterren runon rakenteellisen matriisin kehittelyä ja esittää, että kokoelman suurempaa rakennetta koostavat kehysrunot voitaisiin nähdä lauseita yhdistävinä semioottisina konjunktioina. (Mp.) Haapala nimeää osastojen I ja II välistä siirtäjärunon konjuktiolla *ja*, osastojen II ja III *vaan*, III ja IV *koska*, IV ja V *mutta*. Näiden pelkistäen nimettyjen kehysrunokonjunktioiden avulla Haapala katsoo osoitetuksi, että koko kokoelmatason teossyntagma muodostaa seuraavanlaisen virkkeen: ”Elämä on vitaalinen voima *ja* Elämä on luopumista *vaan* Elämä on taistelua syntymän ja katoamisen tai merkityksen tai merkityksettömyyden välillä *koska* olemassaolo on putoamista kohti kuolemaa *mutta* taide pelastaa ihmisen olemassaolon kauhulta.” Haapala-Riffaterren mallin mukaan voidaan runokokoelmasta siis abstrahoida temaattisen kokonaistulkinnan sisältämä syntagma.

Edellä esitetty runokokoelman rakenteesta, johdetun syntagman abstrahointi pohjaa suoraan strukturalistiseen traditioon, jossa teokseen oletetaan näkymätön rakennelma, joka on koodattavissa esiin. Tähän liittyy monia kyseenalaisia teoreettisia ongelmia, joista strukturalisteja on haastettu aikaisemminkin. Strukturalistisen rakenteen analyysin ongelmat ovat kaikki enemmän tai vähemmän seurausta yrityksestä sovittaa kielitieteen malleja ihmistieteisiin, kuten kirjallisuudentutkimukseen. (Jackson 1991, ix–x.) Ongelmaa havainnollistaa myös semiootikko Lotman, joka kutsuu poeettista tekstiä järjestelmien järjestelmäksi, suhteiden suhteeksi. Tällainen järjestelmä on Lotmanin mukaan monimutkaisin kaikista kuviteltavissa olevista diskurssimuodoista, sillä siinä tiivistyy yhteen useita eri järjestelmiä, joista jokainen sisältää omat jännitteensä, rinnakkaisuutensa, toistonsa ja vastakohtaisuutensa ja joista jokainen jatkuvasti muuntaa kaikkia muita. (Eagleton 1983, 102.) Kun analyysin kohteena on kirjallisuuden kaltainen, monimutkaisin kaikista mahdollisista järjestelmistä, joutuu kielitieteen kaltaiseen synkronistiseen yleispätevyyteen pyrkivä teoria ymmärrettävästi vaikeuksiin. Haapalan–Riffaterren mallikin joutuu törmäyskurssille yksinkertaisen kysymyksen edessä: eikö tällainen järjestelmä, suhteiden suhde, ole väistämättä niin monimutkainen, että johtaakseen siitä syntagman, joudutaan kohteeseen käyttämään muottiin pakottavaa väkivaltaa. Haapala ei itse näe temaattisen kokonaistulkinnan muodostavaa teossyntagmaansa lainkaan ongelmallisena, vaan katsoo artikkelinsa loppupäätelmissä osoittaneensa tulkinnassaan, että ”Valan *Kaukaisesta puutarhasta* muodostuu rakenteellisesti ja temaattisesti toisiinsa linkittyvien runojen syntagma, jonka muotoutumista säädellessään teoksessa eri tavoin” (Haapala 2012, 180).

Toinen ongelma, mikä mallista seuraa, liittyy Lotmanin huomioon, että runoa voidaan itse asiassa vain lukea uudelleen, ei koskaan pelkästään lukea, sillä osa sen struktuureista voidaan havaita vasta jälkikäteen (Eagleton 1983, 102). Ajatus tulkinnasta ja uudelleen lukemisesta monimutkaistuu huomattavasti, kun luettava kohde on esimerkiksi seitsemänkymmentäsiivuinen runokokoelma eikä yksittäinen runo. Kokoelmatasolla pitää runot ja osastot nähdä suhteessa ympäristöönsä, toisiin runoihin, toisiin osastoihin ja lopulta koko teoskokonaisuuteen.

Puhdasoppisen strukturalistisen käsityksen mukaisesti, kaikki se, mitä me tekstissä havaitsemme, ymmärretään vain vastakkaisuuden tai eron kautta (Eagleton 1983, 103). Tämän itsestäänselvyydeltä vaikuttavan havainnon hyväksyminen selittää ongelmia, jotka seuraavat teossyntagman muotoilemisesta kokoelmatasolla. Kun runoteoksen struktuurissa kokoelman osia, yksittäisiä runoja, ei tarkastella itsessään merkityksellisinä, vaan rakenteen partikkeleina,⁴⁸ voidaan esimerkiksi Haapalan–Riffaterren mallin mukaisesti *Valan* kehysrunot pelkistää konjunktioiksi, jotka yhdistävät osastojen perusväittämälauseita. Tällaisesta tulkinnallisesta oivalluksesta on helppo innostua, joskin yhtä helppoa on kyseenalaistaa tulkinnan mielekkyys ja esittää sitä kohtaan vastaväitteitä. Koettelen seuraavassa alaluvussa tällaista analyysia *Jokeriin* sovellettuna.

5.2 Osastojen formaaliset ratkaisut

Vaikka *Jokerin* järjestymisperiaate lainaa rakenteensa korttipakalta, eivät teoksen sisäiset periaatteet asetu selkeisiin kategorioihin. Esimerkiksi vaikka osastot on jaettu maiden mukaan, niiden sisällölliset piirteet eivät ole ankarasti osastokohtaisia. Kuitenkin jonkinasteista pyrkimystä yhteismitallisuuden tai säännönmukaisuuteen on havaittavissa, etenkin kun rajoitetaan tarkastelu runojen asetteluun.

Kaikki ruutuosaston runot ovat suunnilleen puolen sivun mittaisia, molemmista reunoista tassattuja, laatikkomuotoisia proosarunoja. Ainoastaan ♦ 8 on pidempi, koko sivun mittainen. Tällainen muodollinen koheesio luo kokoelmatasolla yhtenäisyyttä ja teoskokonaisuuden poeettista systeemiä.

Kokoelman toisen osaston, ♣:n, runot ovat muodoltaan myös proosarunoja, mutta niissä on käytetty säkeistöjakoja, niin että jokainen runo on jaettu kolmeen säkeistöön. Pituus ei ristiosastossa merkittävästi vaihtelee. Kolmas osasto, hertta, sisältää sekä laatikkorunoja että säkeistöihin jaettuja proosarunoja, ja myös yllättäen Pieniksi eläinsaduiksi otsikoidun runosarjan, joka jakautuu osaston


⁴⁸ Tällainen teoskäsitys on nähtävissä useissa nykyrunoteoksissa, joissa teoskokonaisuuden kokonaisidea on yksittäisiä runoja painottuneempi. Nykyrunoudessa on pikemminkin harvinaista, että yksittäinen runo loisi oman maailmansa, olisi itsessään suljettu teoskokonaisuus. Edellä esitetyn strukturalistisen käsityksen mukaan kaikki teokset ovat toki suhteessa toisiinsa, mutta jako tällaiseen traditionaaliseen suljettuun runoon ja moderniin avoimeen runoon luo erilaisen merkityspainotuksen runon ja runoteoksen suhteissa.

alkuun, keskelle ja loppuun. Herttaosasto ei siis ole formaalisesti yhteismitallinen ja koheesioon pyrkivä. Käsittelen herttaosastoa tarkemmin luvussa 5.3.2.

Neljäs osasto eli pata on muodoltaan kaikista heterogeenisin. Jo ruutuosastossa teoksen metalyyrinen puhuja on viestinyt lukijalle, että *Jokerin* poetiikka tuottaa ja rikkoo koko ajan odotuksia. ”Kuten me kaikki huomaamme, se muuttaa yhä muotoaan. Kuten me kaikki näemme, se laajenee omista säännöistään ulos.” (J, 21) Aikaisemmissa osastoissa esiintyneet runon muotoratkaisut esiintyvät padassa kaikki vaihtelevasti, ja osastoon mahtuu jopa yksi säemuotoon jaettu katalogiruno, joka käyttää tilallisesti kaksi sivua. Kokoelman osastojen muodollinen koheesio ja säännönmukaisuus ilmiselvästi heikkenevät teoksen loppua kohti. Teoksen päättävä jokeriosasto sisältää yhden neljälle sivulle ladotun proosarunon/runosarjan. Muodollisesti se rikkoo vahvimmin aikaisempien osastojen kaavamaisen rakenteen. Edelliset osastot olivat kaikki sisältäneet yhden maan kolmetoista korttia. Jokerikortti olisi sinänsä odotuksen mukainen, mutta säännönmukaisuus rikkoontuu siinäkin: se ei asetu yhdelle sivulle yhdeksi kortiksi, vaan muodostaa oman yhteismitattoman osastonsa. Käsittelen sitä vielä tarkemmin luvussa 5.3.3.

Alla oleva taulukko havainnollistaa osastojen formaalisia ratkaisuja. Neljännen rivin karkeasti hahmotellut sisällölliset piirteet ovat välttämättömiä osastojen välisten suhteiden hahmottamiseksi. Erittelen niitä tarkemmin edempänä.

TAULUKKO 1

Osasto	♦	♣	♥	♠	
Runojen määrä	13	13	13	13	1
Osaston muodollinen koheesio	Tasamittaisia yksisäkeistöisiä proosarunoja (1 pidempi)	Tasamittaisia kolmesäkeistöisiä proosarunoja	Eläinsadut omasisäisesti hajautettu sarjansa, yksi-, kolme- ja neljäsäkeistöisiä proosarunoja	Eripituisia yksi- ja kolmesäkeistöisiä proosarunoja, yksi katalogiruno, joka jatkuu kahdelle sivulle	Yhdeksän eri mitaista proosarunokatkelmaa/säkeistöä
Keskeiset sisällölliset piirteet/teema	Metalyyrinen rakenteen ja runouden kommentointi	Filosofi-puhuja, Elämä on -rakenne, pettymykset	Eläinsadut, eläimet, ironisoitu rakkauskuvasto	Taakse katsominen, kuolema, resignaatio	Kokooa teemoja

Suhde edel- liseen osas- toon	(suhde mottoon: paralleelinen)	oppositio	parallelismi	inversio	ekvivalenssi
-------------------------------------	-----------------------------------	-----------	--------------	----------	--------------

Osastojen sisällöllisiä piirteitä ja niiden pohjalta teeman hahmottamista voisi myös havainnollistaa taulukossa laskemalla kuvien ja ns. ydinsanojen esiintymistä. Esimerkiksi herttaosaston temaattiset perusyksiköt, sydän, rakkaus, eläimet (ja oppositiona ihminen) sekä elämä, esiintyvät kukin lukuisia kertoja hertta-osaston kolmessatoista runossa. Myös eläimet esiintyvät herttaosastossa eläinsatujen ulkopuolella: ”Tuuletin ulvoo kuin rakastunut koira.” (J, 49) ”Kun ajattelen sinua, vatsassani on aasi, joka roikottaa alakuloisesti päätään” (J, 51).

Taulukossa ristiosaston kohdalle olen hahmotellut keskeiseksi piirteeksi ”elämä on” -rakenteen. Se on ristiosastossa eniten esillä ja voidaan hahmottaa eräänlaiseksi osaston ydinsanaksi tai teemaksi, mutta temaattisena puhunnan motiivina ’elämä’ ja sen tarkastelu levittäytyy filosofin puhujaseman kautta halki kokoelman. Näin osastojen välinen temaattinen viittaavuus osoittautuu keskeiseksi kokoelmatason koheesiota luovaksi piirteeksi.

Herttaosastolla ei myöskään ole yksinoikeutta temaattisiin perusyksiköihinsä. Esimerkiksi sydän, joka on hertassa omassa maassaan, omassa elementissään, esiintyy muutaman kerran osaston ulkopuolella: ”Kaikki punaiselle, kaikki sydämen päälle, yhä uudestaan [...] niin kuin kiihkeä pulssi tai onneton pakkomielle. (J, 73)”, ”Sydäntä, ristiä, ruutua, pataa. Elleivät ne olisi vain tyhjiä merkkejä, joutuisin luopumaan myös niistä.” (J, 17) ”Sydämen mutaan on hautautunut helmi joka muistuttaa kivettyntä kyyneltä.” (J, 20) Samalla tavalla myös eläimiä esiintyy myös muissa osastoissa. Laajemmin kokoelmatasolla viljeltyjä ydinsanoja ovat rakkaus ja elämä. Rakkaus-sana eri muodoissaan (mukaan luettuna ’rakastavaiset’ sekä verbi ’rakastaa’ eri muodoissaan) esiintyy kolmessa ensimmäisessä osastoissa yhteensä 24 kertaa. Hertta-osaston jälkeen sitä ei enää Padassa eikä Jokerissa mainita. Padan temaattisia perusyksiköitä ovat mm. kuolema ja matka, ja puhujan asentona eräänlainen (ironisoitu) resignaatio.

Jokerissa on jossain määrin hahmotettavissa osastokohtaisia temaattisia piirteitä, mutta täysin keskitetysti kuvat, metaforat ja symbolit eivät pysy osastoissaan, vaan luovat myös verkostoa koko teoksen tasolla. Puhuja-asemien osastokohtainen taulukointi ei olisi lainkaan mielekäästä, sillä ne hajaantuvat pitkin teosta eivätkä paikannu osastoihin kuin väljästi. Selkeimmin omassa maassaan pysyy teoksen ensimmäisen ruutu-osaston metalyyrinen puhuja, jonka merkitys teoksen muodon ja rakenteen kommentoijana on huomattava. Sitä käsittelemme laajemmin jo pääluvussa 2.

Mitä näistä sisällöllisistä piirteistä, ydinsanoista ja puhujista on pääteltävissä? Haapalan (2012, 172) mukaan kuvien, metaforien ja symbolien toistuvuus ja niiden retorisen asemoinnin ja puheen

rekisterien samankaltaisuus luovat teoksen eri osastojen välille jatkuvuutta. Samanlaista jatkuvuutta idealisoi Pusa plastillisessa sommittelussaan. Toisaalta jatkuvuuden rekisteriin kuuluvat myös erilaiset montaaiteorioihin rinnastuvat leikkaukset tai siirtymäsuhteet, kuten oppositiot, inversiot, paralleelit ja ekvivalenssit. Olen taulukossani hahmotellut osastojen välisiä suhteita samaan tapaan kuin Haapala tulkitsee Valan kokoelman kehysrunojen suhdetta edeltäviin siirtäjiin. Haapalan (2012, 160–161) strukturalistinen suhdetarkastelu pohjautuu käsitykseen, että teoskokonaisuutta tarkasteltaessa on pohdittava puheen asenteiden, kuvaston, sanaston ja symbolimaailman kytkentöjä eli sitä, millaisia jatkuvuuksien, vastaavuuksien, vastakohtien ja sävyjen skaaloja nämä teostekstuuriin luovat. Tällainen käsitys teoskokonaisuuden poetiikasta rinnastuu strukturalistiseen tarina-analyysiin, jossa tarkastellaan parallelismin, oppositioon, inversioon tai ekvivalenssiin perustuvia suhteita. *Jokerin* kohdalla vastaavaa suhdetta rajarunojen välillä ei ole, joten tein samankaltaisen pelkistetyn tulkinnan vertaamalla osaston suhdetta edellisen osaston keskeiseen teemaan tai ideaan. Onkin kiistämätöntä, että tällainen tulkintayritys, kuten jossain määrin myös koko taulukko, vaikuttaa keinotekoiselta ja havainnollistaa lähinnä tällaisen strukturalistisen metodin ongelmia. Tällaiset rakenteelliset listaukset eivät juurikaan auta hahmottamaan teoksellisuuden poetiikkaa ja niitä voidaan aiheellisesti kritisoida muottiin pakottamisesta⁴⁹. Ollakseen kysymyksen asettelun kannalta merkityksellinen ja edes auttavasti havainnollistava, täytyisi taulukkoon sisällyttää huomattavasti enemmän muuttujia. Tästä seuraisi väistämättä, että riittävän tarkkuuden saatuaan tällaisen strukturalistisen kaavion yleistettävyys ja funktionaalisuus sääntöä luovana systeeminä lakkaisi lopulta kokonaan.

5.3 Korttipakka rakenteena

Teokseen valikoitu korttipakkarakenne ohjaa tarkastelemaan korttien suhteita. Jokaisessa maiden mukaan järjestetyssä osastossa on kolmetoista korttia, jotka on asetettu arvojärjestykseen. Tällaiset lukijan teoksen ulkopuolisiin epiteksteihin eli tietoihin korttipeleistä ja pelikorteista pohjautuvat odotukset herättävät odotuksia ja myös tutkimuksen kannalta mielenkiintoisia kysymyksiä: Onko eri maiden samannumeroisilla korteilla jotain merkityksellistä yhteyttä? Entä kuvakortit, mikä niiden suhde on arvoltaan vähäisempiin kortteihin? Mikä on ässien arvo ja funktio? Kaikkiin näihin ei tämän tutkimuksen puitteissa ole mahdollista vastata, mutta havainnollistaakseni kysymystä edes joiltain osin tarkastelen seuraavaksi korttipakan rakennetta ässien mukaan nimettyjen neljän runon kautta. Oletukseni on, että koska osaston viimeisellä runolla on ylipäänsä kohosteinen paikka, siihen on ladattu myös temaattisesti merkityksellistä ainesta.

⁴⁹ Kuten myös strukturalistista kirjallisuudentutkimusta on aiheesta kritisoitu. Ks. Culler 1991, 110–112.

5.3.1 Ässät

Pelikorteissa ässät ovat pelistä riippuen joko arvoltaan suurimpia (14) tai pienimpiä (1). Monissa vanhemmissa peleissä ne ovat ykkösiä, mutta esimerkiksi pokerissa ässä on pakan arvokkain kortti. Ässän kaksijakoisuudessa on siis jotain jokerimaista häilyvyyttä. *Jokerissa* ässät on sijoitettu kuninkaan jälkeen, joten teoksen säännöstössä ne asettuvat maansa korkeimmaksi kortiksi. On hyvä myös huomata, että osaston viimeisten runojen voidaan ajatella toimivan eräänlaisina siirtäjärunoina osastojen rajalla. Haapalan (2012, 167) määritelmän mukaan siirtäjä välittää teoksen osamaailmojen välisiä yhteyksiä ja suuntaa lukijaa kahden osamaailman välillä nostaen etualalle osastojen keskeiset symbolit, metaforat tai kuvat, mutta myös äänteellisyiden ja puhujuuden piirteet. Tässä mielessä ässän voi ajatella muistuttavan arvoltaan myös pienintä korttia, jolloin se ikään kuin toimii myös seuraavan osaston ensimmäisenä runona ennen osaston aloittavaa kakkoskorttia. Ruutuosastossa ässä luo lausetoistokuviollaan, ”kuten me kaikki tiedämme”, kytköksen myös oman osastonsa alkuun, runoon ♦ 2.

♦ A

Kuten me kaikki tiedämme, orgaaniset muodot ovat viehättäviä. Kuten me kaikki huomaamme, luonto on mielekästä mieltä mielekkäämpi. Kuten me kaikki näemme, ajatus kasvaa kuin liaani asian ympärille. Asia tulee siitä ikään kuin todemmaksi. Kauniimmaksi. Komeammaksi. Kuten me kaikki tiedämme, makuasioista kannattaa kiistellä. Kuten me kaikki tiedämme, muunlaisia asioita ei ole olemassa. Kuten me kaikki huomaamme, suggestion sormet ovat pitkät ja hiveleväiset. Kosketuksen kaiku jää soimaan mielen pinnalle. Se tapaa tuttua melodiaa. Kuten me kaikki tiedämme, mieli on altis. Kuten me kaikki huomaamme, maailmasta tulee kuva. Onko se näköinen, ja miltä se näyttää? Onko sillä sinun näköisyytesi muoto? Kuten me kaikki tiedämme, peli on pelattu. Kuten me kaikki huomaamme, se muuttaa yhä muotoaan. Kuten me kaikki näemme, se laajenee omista säännöistään ulos. (J,21)

Runon metalyyrinen puhuja ketjuttaa asioita ja havaintoja. Kollektiivinen me-muoto on useissa koelman runoista käytetty retorinen keino, joka sisällyttää itseensä myös lukijan. Puhujan mukaan

meitä kaikkia viehättävät orgaaniset muodot, mielekästä mieltä mielekkäämpi luonto, ajatus joka kasvaa liaaninkaltaisesti asian ympärille. Runon sisäisissä leikkauksissa toteutuu assosiaation ja tarkennuksen (orgaaniset muodot, luonto, liaani) poetiikka. Kuten me kaikki (lukijat) huomaamme, suggestion sormet ovat hiveleväiset ja mieli on altis askartelemaan makuasioiden parissa. Kaikki asiat ovat palautettavissa relativistisesti makuasioiksi. Puhuja haastaa lukijan kysymään itseltään, kuulunko minä tähän kollektiiviseen sisällytykseen, pidänpö minä tästä, korreloiko tämä makuni kanssa vai asetunko vastustamaan tällaista metalyyristä manipulaatiota. Puhuja on kuin luennoitsija lehterillä ja lukijan osaksi jää tehdä pysähtyä hänelle osoitettujen kysymysten kohdalla, jäädä pohtimaan ovatko esitetyt väitteet ja kysymykset relevantteja. Filosofin puhuja-aseman puhujat hyödyntävät tällaista sokraattista metodia pitkin teosta. Olennaista on tarjota tarkkoja kysymyksiä, kun ”maailmasta tulee kuva. Onko se näköinen ja miltä se näyttää? Onko sillä sinun näköisyytesi muoto?” (J,21). Mieli on altis muodostamaan maailmankuvaa. Se mikä resonoi makumme kanssa, koskettaa meitä, jää soimaan mielen pinnalle. Olemme alttiita kiintymään tuttuihin melodioihin, tuttuihin maailmankuviin, joilla on näköisyytemme muoto. Silloin peli on pelattu, mutta kuten seuraava poeettinen lauseyksikkö esittää, pelattu peli ei ole minkään loppu, vaan ”se muuttaa yhä muotoaan”. Peli ja maailmankuva laajenevat ”omista säännöistään ulos.” Refrengin ”kuten me kaikki tiedämme/näemme/huomaamme” käyttö korostaa väitelauseen epäluotettavuutta tai ironisuutta. Filosofinen puhuja kertoo meille asioita, jotka me kaikki tiedämme. Kaikkihan sen tietävät, kaikkihan sen huomaavat, kaikkihan sen näkevät. Yleistykset ovat aina epätarkkuudessaan hieman naurettavia. Jos ajatellaan, että ässä on osastonsa huipentuma, niin tämä koko puhujuuden ja sen väitelauseiden ilmiselvä ironisointi ja metalyyrinen kieputtelu asettuvat hyvin ruutuosaston temaattisesti kiteytykseksi.

Siirtymä ruutuässästä ristiosastoon avaa uuden näyttämön. Runon ♣ 2 puhuja rinnastaa elämän sirkukseen:

Elämä on sirkus ja sinä olet klovnin. Voimamies. Parrakas nainen. Kani, jota vedetään pohjattomasta hatusta

tässä valokeilassa, joka tuijottaa kuin mitä kohtuullisin vaatimus.

Elämä on kertomus, jossa ei ole sanaakaan totta, ei pienintä valetta. Se on kerta kaikkiaan hienoin esitys, jota koskaan olen seurannut.

Runon näyttämö on vaihtunut ja peli on laajentunut omista säännöistään ulos. Metalyyrinen kirjallisuuden kommentointi kulkee yhä mukana, mutta osaston keskustelemaksi on asettumassa elämä ja sen totuuksiksi määrittely. Osaston hallitsevaksi puhuja-asemiksi nousevat filosofin ja vanhenevan

miehen puhuja-asemat. Ristiosaston päättävä ♣ A esittää rinnakkain ja oppositioon laitettuja väitelauseita, joiden kautta kaksikasvoisen puhujan filosofisen diskurssin viisaus tai filosofisuus tulee kyseenalaiseksi tai ironisoituu. Kuten runossa ♦ J puhuja toteaa: ”Osat menevät erikoisella tavalla sekaisin. Kun filosofi kertoo vitsin, kukaan ei naura. Kun klovni filosofoi, sitä on kammottava katsoa.” Tämä filosofin puhuja-aseman edellä kirjoitettu eetos tulee selvimmin esiin risti-osaston ässärunossa:

Kaikki me kuolemme. Kaikki me elämme.

Totta kai se on vakava asia. Tietenkään se ei ole vakava asia. Siinä on kaikki mitä meillä on, eikä se ole paljon mitään. Siinä on kaikki mitä meillä on, eikä mikään voisi olla enempää. Tietysti elämä itsessään on jotain suurta ja totista. Tietysti elämä itsessään on pelkkä vitsi. Luonnollisesti me kaikki nauramme sille. Luonnollisesti nauru on pelkkää kouristelua. Miten mitään voisi ottaa kovin vakavasti. Miten mitään voisi olla ottamatta täysin vakavasti. Jonkun toisen hauta ammottaa edessäsi kuin pimeä kita, josta arkku näyttää pitkää kieltä.

Ole iloinen, että olet. Ole iloinen, että jotain on. Ole iloinen, että jotain on olematta. Ole iloinen, ettei sitä kerrota kahdesti.
(J,37)

Runo lähtee filosofisessa kiteytyksessään kiistämättömistä perusasioista. Se että jokainen meistä ihmisistä sekä kuolee että elää, on puhujan mielestä itsestään selvästi vakava asia, joka kumoutuu heti seuraavassa virkkeessä. ”Tietenkään se ei ole vakava asia.” Kaikki on luonnollisesti naurun asia ja nauru pelkkää kouristelua. Runon poetiikkaan kuuluvat oppositioon asetetut luonnehdinnat. Ensimmäisessä säkeistössä esitetyt elämän perusasiat ovat ”kaikki mitä meillä on, eikä se ole paljon mitään. [...] eikä mikään voisi olla enempää.” Tämän runon vastaavuus edellisen osaston ässärunon ”kuten me kaikki tiedämme/näemme/huomaamme” -refrengille on erilaiset totuusfraasit, kuten ’totta kai’, ’tietenkin’, ’tietysti’ ja ’luonnollisesti’. Näiden fraasien retorinen efekti on samalla tavalla merkitystä ironisoiva kuin ♦ A:n kuten me kaikki tiedämme -lausetoistorakenteen. Ironista tulkintaa vahvistaa myös peräkkäin esitetyt inversiota hyödyntävät väitelauseet. ”Tietysti elämä itsessään on jotain suurta ja totista. Tietysti elämä itsessään on pelkkä vitsi.” Tai: ”Miten mitään voisi ottaa kovin vakavasti. Miten mitään voisi olla ottamatta täysin vakavasti.” Kuolema ei ole koskaan oma kuolema, vaan ”jonkun toisen hauta ammottaa edessäsi kuin pimeä kita, josta arkku näyttää pitkää kieltä.” Elämä on kouristelevaa naurua pimeänä ammottavan kuoleman kidan edessä. Humoristiseksi tulkittava ”arkku näyttää pitkää kieltä” on luettavissa paitsi idiomaattisessa merkityksessään (”näyttää kieltä”) myös niin, että arkun näyttämä pitkä kieli konnotoisi kieleen puhuttuna/kirjoitettuna ja sen pitkään historiaan. Runon viimeinen säkeistö puhuttelee suoraan: ”Ole iloinen, että olet. Ole iloinen, että jotain on.

Ole iloinen, että jotain on olematta. Ole iloinen, ettei sitä kerrota kahdesti.” Poeettiset kiepautukset toteutuvat samalla tavalla kuin aikaisemmin inversion ja viereen hyppäämisen keinoin. Runon ’punch line’ on lopetuksessa, kun lukijaa pyydetään iloitsemaan siitä, ”ettei sitä kerrota kahdesti.” Kahdesti kertomatta jättämisen voi tulkita viittaavan siihen, ettei lopussa enää tule edellisten mallien mukaista inversiota tai ylipäättään jukstapositionia. Toisaalta sen voi nähdä viittaavan runossa ♦ 2 esitettyyn väitteeseen ”toisto on olemisen perusta”, jonka perään puhuja esittää myös inversion, ”toisto on tulemisen perusta” (J, 9). Iloitsemisen aiheeksi puhuja tarjoaa paitsi sitä, että kaikkea ei enää lopussa kerrata, myös kirjaimellisesti sitä, että olematonta ei voi esittää kahdesti. Tämä on myös sovellettavissa ässärunoon tulkinnalliseen rooliin osastonsa kiteytyksenä. Ristiosaston keskeiset sisällölliset piirteet ovat pettymyksen teemojen ja ”elämä on” -rakenteissakin tarkastelluissa elämänfilosofisissa pohdinnoissa, mutta osaston ässärunon filosofiklovnin esittämät maksimit asettavat ne hieman toisenlaiseen valoon. Negaatioiden ja oppositioiden kautta runon puhujan voi tulkita antavan myös korkeimmalta korokkeelta lukuohjeita osastojen poetiikkoihin ja sisällöllisiin piirteisiin. Voimakkaasti läsnä oleva ironia ohjaa muutenkin kyseenalaistamaan lähes kaiken mitä puhujat esittävät, joten ”Ole iloinen, ettei sitä kerrota kahdesti” implikoi nimenomaan kahdesti kertomisen todennäköisyyttä.

Myös herttaosaston ässäruno on eksplisiittisesti sidottu osastonsa aloitusrunoon. Muodollinen yhteneväisyys on vahvempaa kuin ruutuosaston kytkennässä. Herttaosastossa kolme runoa, ♥ 2, ♥ 8 ja ♥ A muodostavat otsikoidun sarjan, ”Pieniä eläinsatuja”. Runon yhteyteen asetetut roomalaiset numeroinnit ohjaavat lukemaan faabelivaikutteista aforistista sarjaa yhtenäisenä esityksenä. Tulkitsemisen tässä yhteydessä vain osaston viimeistä runoa edellisessä ristiässässä ilmi tulleen filosofin puhujaseman kautta. Herttasarjaa tarkastelen vielä erikseen seuraavassa alaluvussa. Herttaässäksi otsikoitu runo ei jatka suoraan retorisesti tai tyylillisesti edellisten osastojen ässäkorttien linjaa. Siinä ei myöskään ole hahmotettavissa mimeettistä minää tai vastaavaa puhujaroolia. Väljästi tulkittuna siinä on kuitenkin nähtävissä puheasemalle tyypillistä elämänfilosofista diskurssia.

♥ A

Pieniä eläinsatuja

III

Muurahainen on ylivermainen eläin. Se ei ole koskaan epäillyt omia valintojaan.

Myös rakkauden asioissa leijona on majesteettillisen laiska. Sydän haukotellen se nousee naaraan niskaan. Se lisääntyy ja elää suojattua elämää, joka pysyy sille täydellisenä mysteerinä.

Kissan intohimo on hienoa ja metafyyistä. Sekin kaipaa vain olemattoman tasolla. (J,53)

Faabelit ovat perinteisesti käsitelleet eläinten kautta ihmisluontoa ja ihmisyyden kysymyksiä. Esimerkiksi Hosiaislouman kirjallisuuden sanakirja määrittää faabelin lyhyeksi, vertauskuvalliseksi ja tavallisesti runoasuiseksi eläintarinaksi, jolla on useimmiten opettavainen tarkoitus. Faabelin lopussa esitetään usein sananlaskumainen *epimythion*, joka pelkistää moraliteetin. (ks. Hosiaislouma 2003, 232–233.)

Runon ♥ A retorinen minä esittää etäännytetysti näissä pienissä eläinsaduissa eläimet osana ihmisdiskursseja ja niiden filosofisia kysymyksiä. Näin runon eläimet kytkeytyvät faabelin perinteeseen rinnastamalla ihmisiin ja ihmisten tapoihin. Esimerkiksi runon muurahainen eksistentiaalisten kysymysten edessä (”ei ole koskaan epäillyt omia valintojaan”) tai leijona, joka ”elää suojattua elämää, joka pysyy täydellisenä mysteerinä”, voidaan nähdä vertautuvan ihmiselämän diskurssiivisiin konventioihin. Viimeinen faabeli kissasta, jonka intohimon puhuja esittää hienona ja metafyyssisenä, poikkeaa esitystavaltaan tarkentaessaan faabelille ominaisen rinnastuksen: ”*Sekin* kaipaa vain olemattoman tasolla.”⁵⁰ Runon puhujan mukaan kissa muistuttaa ihmistä intohimossaan, väitteen mukaan kumpikin kaipaa vain olemattoman tasolla. Osastolleen edustavasti herttaässässä käsitellään ”rakkauden asioita”, mutta yleisten elämänfilosofisten teemojen voi tulkita liittävän runon filosofin puheasemaan. On kuitenkin myönnettävä, että se ei edusta filosofin puhuja-aseman piirteitä yhtä selvästi kuin kokoelman muut ässärunot, vaikka runon retorisen minän esittämien filosofisten faabeleiden voi tulkita kytkeytyvän puhuja-asemaan.

Viimeisen pataosaston ässärunon sisältö kytkee runon puhujan filosofin puhuja-asemaan. Se käsittelee naurua kuoleman edessä.

♠ A

Kun makaat siinä, terminaalin sairautesi lähtöportilla, olisi komeaa kuulla sinun nauravan sydämesi syövereistä vielä kerran. Olisi komeaa nähdä, että se huvittaa sinua silti, elämä, yhä vielä. Vaikka se onkin hölmö ja miljardit kerrat puhki kerrottu vitsi, melkein aina samaan tapaan kulkeva, yksilöllinen kuin lumihiutale, jota pimeän kieli tavoittelee, ja sinun omasi niin kuin ei mikään koskaan. (J,70)

Runon puhuttelu muistuttaa aikaisemman runon ♣ A:n apostrofiaa. Kaksi mustaa ässää kytkeytyvät sanastoltaan ja kuvastoltaan yhteen. Esimerkiksi kummassakin elämä nähdään vitsinä, ”Olisi komeaa

⁵⁰ kursiivi minun.

nähdä, että se huvittaa sinua silti, elämä, yhä vielä.” ja ”Tietysti elämä itsessään on pelkkä vitsi” (J, 37). Toinen yhtenevä kuva on pataässässä esiintyvä ”pimeän kieli”, joka esiintyy ruutuässässä hieman toisin, mutta silti tunnistettavana: ”Jonkun toisen hauta ammottaa edessäsi kuin pimeä kita, josta arkku näyttää pitkää kieltä.” (J, 37). Kuoleman, elämän ja niille nauramisen teemat ovat sisällöllisesti keskeisiä kummassakin runossa. Nämä esiintyvät yleisesti myös filosofin puhuja-aseman aiheissa.

Kokoavasti voi todeta, että etenkin puhujien tasolla ässät tuntuivat muodostavan jatkumon, tosin herttaosaston ässäruno ei siihen tyylillisesti istunut. Ruutuässä viittasi sekä oman osastonsa alkuun että seuraavaan osastoon toteuttaen siirtäjärunon piirteitä. Ristiässän ja herttaosaston välillä ei ole vastaavaa kytkentää. Oikeastaan Eläinsatujen kehystämä herttaosasto asettuu yhteismitattomana katkoksenä risti- ja pataosastojen väliin, sillä yhteys ristiässän ja pataässän puhujien sekä sisältöjen välillä puolestaan on nähtävissä. Toisaalta herttaässän yhteismitattomuus ässien sarjassa vain vahvistaa *Jokerin* säännöttömyyden tai sääntöjen rikkoutumisen poeettista piirrettä. Vaikka lukija odottaisikin samanarvoisilta korteilta jotain säännönmukaisuutta ja joissain tapauksissa tämä odotus näyttäisikin perustellulta, ei teoksen poetiikka jätä käyttämättä sääntöä rikkovaa poikkeusta. Seuraavassa alaluvussa tarkastelen *Jokerin* herttaosaston kuvastoa, sanastoa ja symbolisia kytkentöjä.

5.3.2 Hertta esimerkkinä korttipakan maan poetiikasta

Jokerin kolmas osasto alkaa sarjalla ”Pieniä eläinsatuja”. Ensimmäinen runo, ♥ 2, aloittaa sarjan, ja sarja jatkuu kortissa ♥ 8 ja päättyy osaston viimeisessä runossa, ♥ A. Eläinsadut toimivat myös rakenteellisesti herttaosaston sisäisinä kehyksinä. Faabeliperinnettä mukaileva ”Eläinsatuja I” johdattelee lukijan herttaosaston symbolien ja kuvaston pariin. Osaston ensimmäisen runon voi tulkita aina johdattelevan osaston keskeiseen temaattiseen ainekseen ja sanastoon. Linaan runon kokonaisuudessaan:

Koirakin tietää, ettei elämässä voi juoksennella miten sattuu.
Ei se mitään tiedä. Se vain on ja läähättää kuin rakastuneen sydän.
Myös se on eläin, joka ajattelee enimmäkseen kielensä kautta.

Rakastunut apina ei ole enää apina. Se on kierähtänyt evoluution portaat takaisin kellariin.

Siilin piikit kasvavat myös sisäänpäin. Niillä on tyynynsä sen sydämessä. Kerran sekin oli paljas eläin, joka tahtoi vain rakastaa. (J, 41)

Osaston keskeistä kuvastoa ja temaattista ainesta ovat siis eri eläimet, elämä, sydän ja rakkaus. Ensimmäinen runo esittelee osaston keskeiset motiivit ja ydinsanat, temaattiset perusyksiköt, jotka määritelmänsä mukaisesti kertaantuvat seuraavassa runossa, ♥ 3.

Sydän on pyöreä ajatus, joka muljahtelee rintalastan alla.
Sydän typerä vertauskuva, jolla ei ole vastinetta maailmassa.
On kieltä, joka vie harhaan. On harhoja, jotka vievät kohti
parempaa elämää. Esimerkiksi rakkaus. Esimerkiksi se, mitä
sinä toisiin sijoitat. Ihmisiin tai eläimiin. (J, 42)

Nämä temaattiset perusyksiköt, sydän, rakkaus, eläimet (ja vähintäänkin implikoitu rinnastus ihmiseen) sekä elämä, esiintyvät kukin lukuisia kertoja herttaosaston kolmessatoista runossa.

Osaston runot puhuvat rakkaudesta pääasiassa kyyniseen sävyyn: ”Rakkaus on luonnon psykoosi, pieni demoni kuiskasi. [...] Melkein kaikki on naurettavaa, tyttö sanoi ja riisui paitansa. [...] Sitä tekee mitä täytyy, eikö niin? Elääkseen? minä kysyin. Rakastaakseen se vastasi ja hymyili kuin purkutalo” (J, 44). Vaikka puhuja määrittelee sarkastisesti ja kyynisesti rakkauden useita kertoja osastossa, tulee tämän määrittelyn mahdottomuus sanottua suoraan: ”Rakkaus on timantti, joka leikkaa huvittavia symboleja järjen lasista. Se on aina jotain muuta.” (J, 45) Vaikka aiheen ympärillä on paljon kliseitä ja vaikka lyriikka lajina kärsii kenties eniten näiden kliseiden painolastista, ei näin asiayhteydestään irrotettuna runon ♥ 6 puhujan esittämä väite rakkaudesta näyttäytyä ironisena. Toisaalta samassa runossa on aikaisemmin esitetty muun muassa näin:

Olen naurettava lause joka vuotaa merkitystä. Olen kuva sinun
silmäsi epävakaa pinnalla, pelkkä särkyvä heijastus
pohjattoman pimeässä lammessa, kuvaus joka ei kestä.
Ympyriäisiä aaltoja, jotka synnyttävät kyöneleitä, niin
tunteellista puhetta, ettei sellaisessa ole mihin uskoa. Kaikki
pinnanalainen on valetta, vain pinta itsessään esittää asiat niin
kuin ne ovat. (J, 45)

Onkin jokseenkin turhaa vertailla erikseen asiayhteydestään irrotettuja lauseita, vaikka niiden välillä saisikin osoitettua jotain kuvallisesta tai temaattisesta jatkumosta. *Jokerin* puhujat kampittavat jatkuvilla asennonvaihoillaan ja ironisoinnillaan tällaisen yksittäisiin kohtiin tukeutuvan analyysin toistuvasti nurin. Tämän vuoksi mielenkiintoisempaa on siirtää huomio kohtiin, joissa puhujan itsereferentiaalisuus suuntautuu edellä mainittuihin mekanismeihin itsessään: ”Mikä rakkauden aiheessa saa sinusta esiin sellaisen kyynikon, että olet tunkemassa kuonoasi jokaisen kauniin eleen taakse? Miksi

et voisi olla yksinkertainen ja keveä kuin perhonen ja lepattaa onnellisuutta kohti?” (J, 46). Analysoin tätä runoa jo luvussa 4.3. Vastaavanlainen asennonvaihto tapahtuu runossa ♥ 10: ”Niin paljon puhetta mokomasta asiasta, ja kaikki mikä tulee sanotuksi, on ettei mikään tule niin vähällä vaivalla sanotuksi. Kieli itsessään on kuollut kuin lihanpala teurastajan tiskillä, se ei itsekseen paljon puhele, eivätkä asiat etene sen suljetussa kehässä.” Tässä rakastuneen koiran kuvasta lähteneessä runossa puhuja esittää epäonnistumisen syyksi kieltä, joka vertautuu lihapalaan teurastajan tiskillä. Asiat eivät etene kyvyttömän, kuolleen kielen suljetussa kehässä, joka rinnastuu implisiittisesti runoon itseensä. Kyvyttömyys käsitellä aihettaan nousee aiheeksi itsessään. Tämän teeman kehittäminen jatkuu seuraavassa runossa:

Tuntuu kuin sydän rinnassa olisi vanha tykinkuula, merenpohjassa maannut, rautainen ja ruosteessa. Tuntuu kuin sen sisältä kuuluisi ääniä, ikään kuin se luuloista huolimatta olisi onttu. Tuntuu kuin sen sisältä kuuluisi puhetta, niin kuin kaiken sen vanhan raudan keskellä olisi pieni huone jossa rakastavaiset pehmein äänin puhuvat siitä, mistä rakastavaiset puhuvat. Sanoista ei saa selvää, sydän on paksu ja äänet kuuluvat ikään kuin muistojen takaa. Mutta sinä olet ollut osallinen rakastavaisten puheesta. Ole iloinen, jos sellainen ei kohta enää kuulu sinulle. (J, 50)

Fantasia sydäimestä sukelluskellon kaltaisena meren pohjassa makaavana onttona tykinkuulana lähtee tuntemuksesta. Puhujan ensimmäinen vertaus kytkee tuntumisen fyysiseen tuntemukseen. Sydän rinnassa *tuntuu* tykinkuulalta, vanhalta paksulta raudalta. Seuraavassa lauseyksikössä tuntuminen viittaa äänien kuulumiseen. Joka tarkentuu epäselväksi rakastavaisten puheeksi, joka kantautuu pienestä huoneesta raudan keskeltä. Sanoista ei saa selvää, mutta äänet kuuluvat muistojen takaa. Puhuttelu kääntyy runon ulkopuolelle. Puhuja luottaa, että yleisö tai puhuteltu tunnistaa tämän puheen, mikäli ”sinä olet ollut osallinen rakastavaisten puheesta.” Runon lopun asennonvaihto kiepauttaa yllättäen rekisterin haaveellisesta nostalgiasta toisenlaiseen suhtautumistapaan: ”Ole iloinen, jos sellainen ei kohta enää kuulu sinulle.” Kaksoismerkitys sinulle kuulumisessa viittaa sekä kuuloaistiin että syystä tai toisesta aiheen piiristä loittonemiseen. Onko kyseessä elämän päättymisen vai rakkauden tukehduttavasta, rautaseinäisestä sellistä muuten ulos murtautuminen, ei käy runosta ilmi.

Seuraava runo, ♥ Q, jatkaa vielä aiheen parissa ottamalla eläinkuvaston jälleen käyttöön. Huomattava on myös rakenteellinen yhteys edelliseen runoon. Kummassakin runossa käytetään sisäkkäisyyttä kuvauksen motiivina. Edellisessä runossa kuunneltiin rakastavaisten puhetta tykinkuulan sisältä, nyt sisäkkäisyyden rakenteellisena motiivina toimii vatsa:

Kun ajattelen sinua, vatsassani on aasi, joka roikottaa alakuloisesti päätään; sen vatsassa on lapsi joka tahtois puhjeta hallitsemattomaan parkuun, mutta puree päättäväisesti huultaan. Leuan värinä saa aasin pärskähtämään kuin vanhan juopon, miten alavireinen tunne. Kutsua sitä kaipuiksi, kutsua sitä rakkaudeksi, se on monimutkaisen yksinkertaistamista, mutkien suoristamista, karkeaa luonnostelua ja välttämätöntä jotta tämä sentimentaalinen legioona pysyisi komentajansa komennossa. Nyt se marssii kapeaa solaa kohti, kohtaamaan sen mikä on välttämätöntä; vanhanaikaisesti, itsepäisesti ja ylpeästi; se tahtoo tulla sinun murskaamaksesi, tai valloittaa sinut kuin huonosti puolustetun kaupungin. (J, 51)

Runo on puhetta sinälle, joka on usein teoksen aikaisempien runojen puhuttelutilanteiden perusteella tulkittavissa vaihtoehtoisesti joko lukijaksi tai kaipauksen kohteeksi. Tässä jälkimmäinen tulkinta asettuu runon kontekstissa perustellummaksi. Tunnetta vatsassa edustaa aasi, joka on faabeleissa usein tyhmä ja itsepäinen, mutta myös periksi antamaton työjuhta. Runon aasi roikottaa alakuloisesti päätään. Aasillakin on vatsa, jonka sisällä on lapsi, joka on puhkeamaisillaan itkuun. Tämä mielenkiintoinen metaforien sisäkkäisyys voidaan tulkita kuvaukseksi tunteiden monikerroksisuudesta. Runon puhujan ajatukset saavat aikaan tunteen, jota edustaa aasi ominaisuuksillaan, tämän tunteen alla vaikuttavat lapsuuden regressiiviset, varhaisempien kehitysvaiheiden tunteet, jotka saavat aasin refleksiinomaisesti pärskähtämään ”kuin vanhan juopon.” Puhuja reflektoi tätä monikerroksista tunnereaktiotaan. ”Kutsua sitä kaipuiksi, kutsua sitä rakkaudeksi, se on monimutkaisen yksinkertaistamista [...]”. Tällainen karkea luonnostelu on puhujan mukaan välttämätöntä, jotta ”tämä sentimentaalinen legioona pysyisi komentajansa komennossa.” Deiktiset ilmaukset ovat kokoelman runoissa aikaisemminkin osoittautuneet implisiittisen metalyyrisyyden tunnusmerkeiksi. Tässäkin kohtaa on paikallaan tulkita vertausta sentimentaalista legioonasta metalyyrisesti. Komentaja edustaa metalyyrisen puhuja-aseman ääntä, joka hallitsee legioonaansa, jonka puolestaan voi tulkita runojen puhujiksi tai runoiksi. Legioonan marssi kohti väistämätöntä, kapeaa solaa. Sentimentaalinen legioona voi myös viitata runon sisäisiin yksiköihin, kuten poeettisiin lauseyksiköihin. Näin metalyyrinen tulkinta viittaisi runon muotoon ja etenemiseen kohti välttämätöntä loppuaan. Valloituksen voisi tällöin tulkita viittaavan lukijan vakuuttamiseksi. On myös mahdollista tulkita runon puhetilannetta sisäisen yleisön kautta niin, että runon sinä on puhujan kaivattu. Tässä tulkinnassa legioona asettuu kuvaamaan puhujan ajatuksia tai monikerroksisia tunteita. Allegorinen marssi kohti solaa voisi tällöin viitata tunteiden kumuloitumisesta seuraavaan väistämättömään reaktioon, joka näyttäytyy tahtona tulla joko murskatuksi tai valloittaa puhuteltu. Tällaiset runot ovat *Jokerissa* usein kiinnittyneet vanhenevan miehen puhuja-asemaan ja resignoituneisiin taaksepäin katsoviin tunnelmiin. Vaikka runossa ei suo-

raan sanota mitään kaivatun ja puhujan suhteesta, voi tilanteen tulkita niin että kytkeytymällä vanhe-
nevan miehen puhuja-asemaan, rakkauden kohde ei ole enää puhujan elämässä läsnä. Ajatukset ja
tunteet suuntautuvat menneisyyteen. Tätä tulkintaa vahvistaa osaston muiden runojen puhunnat rak-
kauden kärsimyksestä ja siitä vapautumisesta. Niitä katsellaan usein ulkopuolelta ja ajallisen etäisyy-
den päästä, kuten edellisissä esimerkeissä on nähtävissä.

Runossa ♥ K metalyyrinen taso on edelleen vahvasti mukana: ”Satoi lunta kuin enkelin kyy-
neleitä. Ilmalento oli lyhyt ja päättyi *moukarimaiseen* pimeyteen. Anteeksi? Missä mielessä falski on
falskia, missä mielessä se on niin kuin vuotava rengas ja mitä sekin voisi nyt tarkoittaa?” Runo poh-
justaa jo seuraavan pataosaston elämän ehtoopuolta ja lopun maisemia. Puhujan rekisteri ja kuvasto
ennakoivat seuraavan osaston tunnelmia:

[...] Oli pimeämpää kuin mustepullon sisällä, jos voit
kuvitella jotain sellaista; oli pimeää kuin kirjoitetussa sanassa.

Äkkiä jokin väistyi ja tähdet alkoivat luennoida tiheällä
pistekirjoituksellaan jostain kaukaisesta ajasta, sen
etääntyvästä *ylivertaisuudesta*. Jotain rakkaudesta, mutta
kukaan ei enää kuunnellut. Mitä sanottavaa niillä olisi voinut
olla mistään niin ohimeneväisestä, mistään niin tärkeilevästä,
mistään niin hullusta ja täydellisestä ja typerästä ja mistä
kaikesta vielä?

Puhe mustepullosta luo myös kytköksen pataosaston ensimmäiseen runoon: ”Ruusukko, mysteeri,
lyjy, muste, mumisin mieleni vetoisella ullakolta ja ajattelin saavani kiinni merkityksen liepeestä.”
(J, 57) Moukarimainen pimeys ja pimeys mustepullon sisällä ovat kielikuvia, joiden keinoitekoisuus
tuodaan metalyyrisesti ilmi: ”Missä määrin falski on falskia”, ”jos voit kuvitella jotain sellaista.”
Kielikuvat itsessään eivät valaise asioita, vaan jopa kätkevät, kuten puhuja toteaa: ”oli pimeää kuin
kirjoitetussa sanassa”. Ilmaisuu rinnastuu aikaisempien runojen käsityksiin kielen kyvyttömyydestä
kuvata asioita. Runon kolmas säkeistö alkaa yllättäen epifanian kaltaisesti. Jokin väistyy, niin että
tähdet alkavat luennoida tiheällä pistekirjoituksellaan, joka on jotain muuta kuin pimeä, ilmaisuky-
vytön kirjoitettu sana. Puhuja näkee tähdissä muistutuksen ajan kulumisesta, jota tulkitsee antiikin
tapaan, kulta-aika on menneisyydessä. Virke on tulkittavissa myös niin että kaukainen aika ja sen
etääntyvä ylivertaisuus määrittävät tähtien paikkaa eivätkä luennon sisältöä. Kuten runon ensimmäi-
sessä säkeistössä sana ’moukarimaisesta’, korostaa kursivointi sanan ’ylivertaisuudesta’ ironista tul-
kintaa, menneen ylivertaisuuteen suhtaudutaan ironisesti.

Puhuja sitoo ikään kuin kiinni osaston esittämän rakkauskäsityksen esittäessään, että tähtien luennon sisältö käsittelee rakkautta, ”mutta kukaan ei enää kuunnellut”. Runo päättyy retoriseen kysymykseen: mitä sanottavaa näillä ajan takaisilla tähdillä voisi olla ”mistään niin ohimeneväisestä, mistään niin tärkeilevästä, mistään niin hullusta ja täydellisestä, ja mistä kaikesta vielä?” Rakkaus näyttäytyy edelleen monimerkityksisenä ja ristiriitaisena ilmiönä, jota puhuja ei halua tunnustaa eikä ottaa haltuun. Viimeinen kysymys, ”ja mistä kaikesta vielä”, rinnastuu alun metalyyriseen ”ja mitä sekin voisi nyt tarkoittaa”. Nämä runon itsereferentiaaliset puhunnat kiinnittyvät jatkumoon, jossa kieli esitetään kyvyttömänä kuvaamaan asioita. Kuten runossa ♥ 6 sanotaan: ”Rakkaus on timantti, joka leikkaa huvittavia symboleja järjen lasista. Se on aina jotain muuta.” (J, 46), tai runossa ♥ 10 Kieli on kuollut ”kuin lihanpala teurastajan tiskillä, eivätkä asiat etene sen suljetussa kehässä.” (J, 49).

Osaston viimeistä ässärunoa käsitteelin jo edellisessä alaluvussa enkä sen vuoksi analysoi sitä enää tässä yhteydessä enempää. Kokoavasti voi todeta, että vaikka herttaosasto onkin suhteellisen yhtenäinen temaattisten perusyksikköjensä ja käsittelemiensä teemojensa puolesta, sisäistä varianssia niin runojen puhujien kuin rekisterien ja sävyjen puolesta on havaittavissa. Osaston runot kytkeytyvät kaikkiin hahmottelemiini puhuja-asemiin. Runoista löytyy sekä metalyyrisyyttä että filosofin puhujaseman elämänfilosofista ironiaa. Myös vanhenevan miehen puhujaseman resignoituneet taaksepäin katsovat sävyt tulevat ilmi esimerkiksi runoissa ♥ J ja ♥ Q.

Osastojen väliset kytkökset ja temaattinen viittaavuus luovat teoksen poeettista koherenssia. Jokerin poetiikassa hertta-osastolla ei ole yksinoikeutta käsittelemiini temaattisiin perusyksiköihin. Vaikka sydän on hertassa omassa maassaan, omassa elementissään, se esiintyy muutaman kerran myös herttaosaston ulkopuolella. Esimerkiksi ruutuosastossa: ”Sydäntä, ristiä, ruutua, pataa. Elleivät ne olisi vain tyhjiä merkkejä, joutuisin luopumaan myös niistä.” (J, 17), ”Sydämen mutaan on hautautunut helmi joka muistuttaa kivettyntä kyyneltä.” (J, 20) sekä seuraavassa alaluvussa tarkemmin käsittelemässäni jokeriosastossa.

5.3.3 Viides maa – Jokeri-osasto, *mise en abyme* -rakenteena

Kun kaikki on sanottu on aika sanoa kaikki uudelleen. (J, 73)

Teoksen viimeisen osaston muodostaa yhdeksän proosarunomuotoisen fragmentin sarja, jonka osaston tunnuksena on yhdeksää pelikorttia jongleeraava jokerihahmo (Kuva 1). Tällainen kuvitusaihe on joissakin korttipakoissa käytössä, mutta kiinnostavasti se myös kytkee aikaisemmin käsittelemäni jonglöörin ja jokerin roolin toisiinsa. Paratekstuaalisena peritekstinä kuvan voi tulkita ohjaavan lukemaan osaston yhdeksää katkelmaa yhdeksänä satunnaisena korttina, joita jokerihahmo heittelee.



KUVA 1

Jokeri on korttipakan villi kortti, sattumanvarainen kaaoksen agentti. Korttipeleihin, niin kuin peleihin usein, kuuluu olemuksellisesti sattuma. Antti Salminen kirjoittaa, että suomen kielen sana *sattuma* avaa pelin poetiikkaan alueen, jota indoeurooppalaiset kielet eivät tarjoa. ”Sattuma *sattuu*, ja sen, mikä tapahtuu suunnittelematta ja yllättäen, kuulukin tehdä kipeää ja altistaa siten muutokselle. Sattuma lyö haavan asioiden totunnaisuuksien kudokseen. Se on pelissäkin kaaoksen momentti, odottamaton häiriö ja säännön nurinkääntö.” (Salminen 2012, 99.) Etenkin viimeksi mainittu säännön nurinkääntö on syytä pitää mielessä *Jokerin* jokeriosastoa tulkitessa. Epilogimaista osastoa voi tulkita myös odottamattomana häiriönä, sillä korttipakan kaikki neljä maata ja 52 korttia on jo luettu; toisaalta jossain määrin odotuksenmukaista on, että *Jokeriksi* nimetyssä teoksen korttipakasta löytyy myös jokeri.

Aivan kuten aikaisemmat osastot oli otsikoitu korttipakan maiden symbolien mukaan, merkitään myös teoksen viimeinen osasto pelikorttisybolilla jokeriksi. Samalla viides osasto rinnastuu aikaisempiin ruutuun, ristiin, herttaan ja pataan; näin jokerin voi ajatella myös korttipakan viidentenä maana. Nimirunon on perinteisesti katsottu saavan tulkinnassa erityistä painoa, samalla tavalla voidaan ajatella, että *Jokeri* nimisen teoksen ’jokeriksi’ otsikoitu osasto on erityisen merkityksellinen. Tulkitseen jokeriosaston asettuvan ikään kuin *mise en abyme* -rakennetta hyödyntäväksi epilogiksi. *Mise en abymella* tarkoitan analogiasuhdetta teoksen kokonaisuuden ja yksityiskohdan välillä, tässä tapauksessa *Jokerin* kokoelmakokonaisuuden ja jokeriosaston.⁵¹ Analysoin seuraavaksi osaston katkelmia ja osoitan niiden kytkeviä teoksen aikaisempiin runoihin.

⁵¹ *Mise en abyme* -käsitettä on käytetty kirjavasti. Se voi tarkoittaa identtistä lähenevää analogiasuhdetta, jossa hypodiegeettinen taso on diegeettisen tason peilikuva ja toisinto. Rimmon-Kenanin mukaan keskustelun lähtölaukauksena toimi André Giden käsitteen puolestapuhuminen. Giden romaanissa *Vääränrahantekijät* (1949) romaaninhenkilö kirjoittaa samanlaista romaania kuin jonka henkilö hän itse on. (Rimmon-Kenan 1983, 118.) Tällainen rakenteellinen teoksen pienosmallin sisältyminen itse teokseen on tavallinen niin kuvataiteessa kuin heraldiikassa. Kirjallisuudessa *mise en*

Osasto poikkeaa muodoltaan aikaisemmista osastoista. Siinä missä aiemmin pelikorteiksi otsikoidut runot oli jaettu konventionaalisesti kukin omalle sivulleen, jokeriosaston katkelmia ei ole lainkaan otsikoitu eikä jaettu eri sivuille. Osaston tekstit voi tulkita yhdeksi runoksi tai runosarjaksi, jonka katkelmia erottaa tyhjät rivit. Asettelu noudattaa teokselle ominaista proosarunomuotoa: teksti on tasattu kummastakin marginaalista eikä säejakoja ole käytetty.

Osaston ensimmäisen katkelman ensimmäinen lauseyksikkö antaa tulkinnalliseksi kehyksen: ”Kun kaikki on sanottu on aika sanoa kaikki uudelleen.” Puhujan väitteen voi tulkita viittaavan lukemistapahtumaan: korttipakan kaikki kortit on jo pelattu, neljä maata ja 52 korttia on luettu läpi. Kaikki on jo sanottu edellä, mutta siinä missä runon ristiässä puhuja esitti ”ole iloinen, ettei sitä kerrota kahdesti” (J, 37), on jokeriosaston puhuja valmis sanomaan kaiken uudelleen. Peli pelataan aina uudestaan.

Seuraavaksi puhuja kertoo, että seinänaapuri ”soittaa pianoa, harjoittelee hidasta kappaletta, hiljaa huojatelevaa surumusiikkia (J, 73). Pianomotiivi on esiintynyt jo muutaman kerran aikaisemminkin. Edellisen kerran melkein naapurissa, runossa ♠ K: ”Hyvä on, soitetaan tämä kappaletta pois” (J, 69) Itsestään selvästi seinänaapuriksi olisi asettunut edellinen runo, ♠ A, jolloin kaiku olisi toteutunut samaan tapaan kuin runoissa ♦ 2 ja ♦ 3 (ks. luku 2.3). Mutta jos unohdetaan runokokoelman kirjamuodon rajoitukset ja ajatellaan rakennetta sekoitettuna ja sekoitettavana pakkana, voidaan hyväksyä, että korttien naapuruus, peräkkäisyys pelissä, ei välttämättä noudata kirjan järjestettyä suuruusjärjestystä. Mitään peliähän ei voi pelata ennen kuin pakka on sekoitettu.

Runon puhuja siirtyy pianomotiivista kokoelman mustan kategoriaan:

Soinnut tipahtelevat kuin raskaat vesipisarot hiljaa sulavan jääpuikon päästä tässä huhtikuussa, joka jääpuikoille on kuukausista julmin. Luin lehdestä miten viime viikonloppuna joku vanhus sai kimpaleen jäätä kalloonsa tässä parin korttelin päässä, mies oli vainaa siltä seisomalta, henki lähti, maa jätti jalkojen alta, elämän lanka katkesi kuin veitsellä leikaten. (J, 73)

Siirtymä seinänaapurin soitosta assosioituu sointujen kautta jääpuikoista tippuviin vesipisaroihin. Puhujan humoristinen alluusio jääpuikoista ja huhtikuusta kytkeytyy T. S. Eliotin paljon lainattuun säkeeseen. Eliotin runoelma *The Waste Land* alkaa:

April is the cruelest of month, breeding

abyme voidaan nähdä fiktion sisään upotettuna toisena fiktiona, joka on samalla oma kehyksensä pienoismalli. (ks. Hoisaisluoma 2003, 589.)

Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain. (Eliot 1922, 9)

Puhuja toisintaa Eliotin säkeen ajatuksen huhtikuusta kuukausista julmimpana ja irrottaa sen asiayhteydestään, mutta käyttää sitä vain keventävänä siirtymänä, poeettisena sivuloikkana. Tähän tapaan intertekstuaalisuus on toteutunut myös kokoelman aikaisemmissa runoissa⁵². Alluusioiden tehtävä on vieraannuttaa, aiheuttaa katkos ja toimia assosiativisina askelmerkkeinä. Runon narrimainen puhuja ei puhu kuolemasta koskaan vakavasti. Tätä alleviivaa vielä kuolemaa merkitsevien synonyymisten idiomien peräkkäin luetteleminen. Puhuja jatkaa:

Niin kulkee kuolema elävien parissa ja heiluttelee siroja pieniä saksiaan kuin vähän hintahtava parturi. Onneksi edesmennyt oli vanhus eikä esimerkiksi hänen pojanpoikansa, tai miniän serkku. Niin käy onnen kulku onnettomassa maailmassa. Tai niin kuin kiinalainen viisas sivelylvi musteella onnellisen elämän huoneentauluksi: isoisa kuolee, isä kuolee, poika kuolee, pojanpoika kuolee. Niin käy onnettomuuden kulku onnellisessa maailmassa. (J, 73)

Elämä ja kuolema ovat sattumaa, peliä. Puhuja kiepauttaa tuttuun tapaansa totuudet ympäri. Kumpikin on totta. Jos eivät yhtä aikaa, niin peräkkäin. Vaikka kaiken laittaisi pelissä punaiselle, ”ennemmin tai myöhemmin pallo pysähtyy mustalle” (J, 73).

Toinen katkelma palauttaa pelin ja pelaamisen motiivin. Puhuja muistuttaa, että vaikka edellisessä katkelmassa maalailtiin fatalistisesti kuoleman kuvia, peli ei ole vielä pelattu: ”Meillä sitä vastoin on vielä paljon mitä odottaa. Kesä kulkee hitaasti ja nautiskellen kuin pikkuhumalainen tuhlaajapoika Monte Carlon kasinolle.” (J, 73). ”Mistä tämä sattuman arpoma osoite tälle mielivaltaiselle kuvalle?” (mp.) puhuja ihmettelee, muttei vastaa, vaan jatkaa kysyen: ”Mitä jos myisi koko omaisuutensa ja panisi kaiken punaiselle [...]” Analysoin tätä kohtaa luvussa 4.1.

Kolmannessa katkelmassa on näyttämönä pelipöytä, jonka ääreen tungeksii jatkuvasti lisää väkeä. Kuoleman teema palaa käsiteltäväksi ja yhdistyy konkreettisesti peliin. ”Ennemmin tai myöhemmin pallo pysähtyy mustalle ja peli on pelattu.” Puhuja kuvaa hölmistynyttä ilmettä pelurin kasvoilla: ”ikään kuin jokin yllättäisi, ikään kuin tappio ei olisi kirjoitettu sisään peliin itseensä, rigor mortis, voisi luulla että hän on puhkeamaisillaan nauruun.” (J, 74) Rigor mortis (lat.) viittaa patolo-

⁵² Esimerkiksi Hamlet-viittaus runossa ♦ 7, Kailas-viittaus runossa ♦ 8, Frankensteinin olento runoissa ♣ 6 ja ♥ 7 sekä runossa ♠ 3 alluusio Saarikosken ”minä rakastan sinua” -runoon (Saarikoski 1962, 31), vain muutamia mainitakseni.

gisena terminä kuolonkankeuteen. Runo kuvaa pelipöytäallegorian kautta ristiriitaista suhtautumistamme kuolemaan ”ikään kuin tappio ei olisi kirjoitettu sisään peliin itseensä”. Me elämme niin kuin kuolemaa ei olisi ja kuolema tulee meille aina muka yllätyksenä. Katkelma päättyy: ”Surun surkea ilme kasvoillaan häviäjä liukenee pois ja jokaisen menneen tilalle on kaksi uutta tulijaa. Niin pyörii kuula tyhjällä radallaan, kylmä metallinen planeetta maa.” (Mp.) Rulettipöytä elämän metaforana saa kiinnostavan lisätason, kun pelissä käytetty kuula vertautuu maa-planeettaamme. Yksitasoisesti ajateltuna pelipöytää verrataan aurinkokuntaan, jossa maa kiertää tyhjällä radallaan, mutta vertauskuvaa voi myös tulkita niin, että tässä meidän ihmisten ihmiskeskeisessä pelissä elämämme perusta, koti-planeettamme, on vain pelin osa.

Neljäs katkelma lähtee liikkeelle varioimalla vanhaa ajatusta, jonka mukaan kukaan meistä ei vie täältä mitään mukanaan. Voidaan puhua myös kuoleman motiivin kliseistä. Katkelma alkaa: ”Kuolleelta ei voi varastaa. Hän ei tarvitse mitään omistamaansa.” (J, 74) Puhuja ei jää tähän kliseeseen vaan käyttää sitä poeettisena siirtymänä päästäkseen koettelemaan ajatustaan kuolemalta varastamisesta:

Ei myöskään kuolemalta itseltään, vaikka yrittäjiä kertyy jonoksi asti. Se ei omista mitään, paitsi vanhan mustan kaavun joka ei koskaan mene pois muodista, komean tiimalasin ja hienon viikatteen niiltä ajoilta, jolloin asiat vielä tehtiin kestävästi. Mitä sinä tekisit, vikkelasorminen varas, jos saisit tiimalasin käsiisi, edes hetkeksi? Rikkoisitko sinä sen katuun, niin että ajan hiekka leviäisi viemäriin ja olisi sitä myöten erottelemattomissa? Tasapainottelisitko hiekan kulun kokonaan pysähdyksiin, niin että me voisimme pienen ikuisuuden nauttia tästä yhdestä ainoasta jähmettyneisyyden hetkestä? Taivas suokoon, että se olisi hyvä hetki. (J, 74)

Kiinnostavaa on miten puhuja kehystää kuolemalta varastettavan objektin keskiaikaisen kuolemahahmojen kliseillä, mustalla kaavulla ja viikatteella. Kuitenkin itsestään selvästi ehdotetaan, että vikkelasorminen varas veisi juuri tiimalasin. Puhuja koettelee ajatusta ehdottamalla mahdollisia skenaarioita mitä kuolemalta varastetulla tiimalasilla voisi tehdä. Hämärimmäksi jää tiimalasin rikkominen, niin että ajan hiekka olisi erottelemattomissa. Sitä puhuja ei tarkennakaan. Sen sijaan ajan pysäyttämistä tasapainottamalla tiimalasin hiekka pysähdyksiin pysähdytään miettimään. Puhuja implikoi, että oikean hetken valitseminen olisi luultavasti vaikeaa, jos ei mahdotonta. Viimeisenä ajatuskokeena puhuja esittää tiimalasin kääntämisen, niin että ”menisimme kohti menneitä aikoja, parempia aikoja, lapsuuden kultaisia aikoja, suoraan ulos housuistamme ja takaisin vaippoihin”. Tätäkään vaihtoehtoa puhuja ei pidä suositeltavana, vaan kysyy: ”Jos jokin mahdottomuus kääntäisi hymyilevät

kasvonsa puoleesi, tekisitkö sinä tämän hyvää tarkoittavan typeryyden, niin että päiväunta olisi vain lyhyt elämämme?” (mp.)

Leikkaus seuraavaan katkelmaan puhuu heti vastauksesta, mutta onko kyseessä vastaus edellä esitettyihin kysymyksiin vai johonkin muuhun. Ainakin puhuja jatkaa hoipertelevia sivuaskeliaan aiheesta pois ja takaisin:

Elämä itse on selkeästi muotoiltu vastaus, joka tarjoutuu ennen kuin varjo on ehtinyt muotoilla kysymystään. Jos joku täällä on vaikeuksissa, niin kuolema itse, tämä lupaa hujoppi, jonka julkisuuskuva on jäänyt myöhäiselle keskiajalle. Se tarvitsee brändinsä kohentamista. Ja minä lasin brändyä. Käyn katsomassa olisiko keittiön kaappiin jäänyt vielä tilkka. (J, 74–75)

Kuudes katkelma jatkuu edellisen halvasta sanaleikistä. Puhuja on ilmeisesti saanut tilkkasensa ja *Jokerissa* harvinainen alkoholimotiivi saa jatkoa. ”Pullonpohjan lävitse maailma näyttää jo paremmalta; kaikki pienenee ja muuttuu sitä myöten hallittavaksi.” (J, 75) Varsinaisesti kyse ei kuitenkaan ole mistään päihtymyksen tai päihteiden teemasta, vaan puhuja käsittelee samoja eksistentiaalistisia katoavaisuuden ja muistelemisen teemoja kuin monessa kohtaa: ”Jos silmäkulmassa väräjäähän jokin tutunkaltainen varjo, voit ajatella, että se on vain syrjäytetty muisto, joka on matkalla pois.” Varjo on tulkittavissa kuolemaksi, jota aikaisemmissakin katkelmissa on käsitelty. Me emme kuitenkaan halua nähdä tai tunnustaa varjon olemassaoloa, ”ikään kuin tappio ei olisi kirjoitettu sisään peliin itseensä” (J, 74), vaan tahdomme ajatella jotain muuta. Kuten puhujakin sanoo: ”voit ajatella, että se on vain syrjäytetty muisto, joka on matkalla pois. Älä katso sinne, älä ihan vielä, vietetään tämä kelluva hetki kahden – myöhemmin meillä on riittävästi aikaa murehtia katoavaisuutta.” (Mp.)

Seitsemäs katkelma syventää eksistentiaalistista hyvän elämän ja onnellisuuden pohdintaa. Turhuutta on elämä täällä kurjassa maailmassa, tai kuten runon ♦ 9 puhuja kuvaa: ”Tekisi mieli sanoa, että elämä on tyhjä kokemus, mutta mitä sellaisen sanominen voisi tarkoittaa?” Runo kysyy eikö tällaista tarpeettomuutta ja turhuutta voi pitää elämän perustavana kokemuksena (J, 16). Tähän elämänfilosofiseen teemaan palataan seitsemännessä katkelmassa:

Hyvät hetket ovat lyhyitä, pahat ikuisia. Vai oliko se toisinpäin? Itku kurkussa me ryömimme tähän maailmaan, naurusta vapisten me lähdemme täältä pois, jos kaikki käy hyvin, jos onni valistaa kasvonsa puoleemme, ja hymyilee. Nyt se vain hymähtelee. Onnellinen on elämä joka päättyy onnellisuuden keskelle. Onnellista on kuolla keskelle iloa. Onnellista räjähtää ilotulitusrakettina taivaalle, kun on ilon

aika, tai räjähdys. Onnellista lyödä hanskat naulaan kun töitä vielä on jäljellä, ja yö avautuu edessä kuin kohtu. Vai menikö tämäkin nyt väärin? (J, 75)

Elämässä on vähän hyvää, hyvyyden hetket ovat lyhyitä. Pahuutta puhuja tarjoaa ikuisiksi. Filosofin puhuja-asemalle tyypillisesti puhuja tarjoilee suuria sanoja, totuuksia isolla alkukirjaimella, mutta kuten aikaisemminkin, totuuksia tulee monta vaihtoehtoista. Teoksen keskeisiin poeettisiin keinoihin kuuluva kieputtelu on tässäkin katkelmassa läsnä: ”Vai oliko se toisinpäin?”, ”Vai menikö tämäkin nyt väärin?” Puhujan esityksessä hyvät hetket ovat ehkä lyhyitä ja elämän päättyminen kuvataan pois lähtönä naurusta vapisten, mikäli onni on myötä. Onnellinen elämä on sellainen, joka päättyy onnellisuuden keskelle. Tämä käsitys elämästä pysäytyskuvana luo kiinnostavan alluusion aikaisemmassa katkelmassa esitettyyn tiimalasiallegoriaan: ”Tasapainottelisitko hiekan kulun kokonaan pysähdyksiin, niin että me voisimme pienen ikuisuuden nauttia tästä yhdestä ainoasta jähmettyneisyyden hetkestä? Taivas suokoon, että se olisi hyvä hetki.” Onnellista on kuolla kesken iloisen hetken, minkä puhuja ironisoi rinnastamalla sitä ilotulitusraketin räjähtämiseen taivaalla: ”kun on ilon aika, tai räjähdys.” Lopun lyyrinen vertaus on yllättävä: ”Onnellista lyödä hanskat naulaan, kun töitä on jäljellä ja yö avautuu edessä kuin kohtu.” Puhuja kysyykin heti seuraavassa virkkeessä, vai menikö tämäkin nyt väärin. Puhujan epäilemää virhettä voi hakea sanastotasolla työ-yö-parille perustuvasta soinnusta, joka ei erilaisen taivutusmuodon vuoksi toteudu. Lisäksi arkikielisen ja eufemistisen idiomien ’lyödä hanskat naulaan’ ja kuoleman vertaaminen kohdun lailla avautuvaan yöhön on koominen, minkä puhujan itsetietoinen kysymys vielä alleviivaa.

Kahdeksannen katkelman juna-aihe kytkeytyy pataosaston alkuun, missä junan lähtö kuvataan. ”Juna nytkähti liikkeelle. Lasti oli niin raskas, että vasta täydessä vauhdissa oli jotain toivetta keveydestä.” (J, 57) Jokeriosasto tuntuu muutenkin olevan kuoleman käsittelyssään eniten jatkoa juuri pataosastolle.

Kuolema ei epäröi. Se tulee kuin juna asemalle, vähän myöhässä ehkä, mutta suorinta tietä ja vääjäämättä. Mihin sillä olisi kiire? Mihin sinulla, ystävä hyvä? Maisemat ovat kauniita, lunta sataa keväiseltä taivaalta, ravintolavaunussa on pöytä vapaana, ja taskussa vielä seteli kuin lupaus paremmasta. Se on lunastettavissa. (J, 75)

Kuolema vertautuu vääjäämättömyydessään ja varmuudessaan junaan, joka saapuu asemalle. On turha hätäillä tai kiirehtiä. Puhuja puhuttelee yleistään ja kysyy, mihin meillä on kiire. Tuttavallinen puhuttelu, ystävä hyvä, tuntuu poikkeuksellisen lempeältä sävyiltä. Niin myös kuvaus keväiseltä taivaalta satavasta lumesta ja kauniista maisemista. Kuoleman junassa on ravintola, jossa on vapaa

pöytä. Taskussa oleva seteli vertautuu lupaukseen paremmasta, jonka puhuja lupaa olevan lunastettavissa. Seesteinen tunnelma petaa epilogille loppua, pöytään on pelattu toiseksi viimeinen kortti. Matkalle lähdön tunnelma on toiveikas ja puhuteltua kuulijaa on vakuuteltu taskussa olevan setelin ostovoimasta. Viimeinen katkelma jatkaa tästä samasta asetelmasta, nyt junaan on noustu.

Istu alas ja katsele miten kaupunki alkaa liikkua. Se jää taakse, mennyt, menneisyys, on jonkin tulevan aika. Silti aurinko laatii jo laskuaan. Kohta pimeä peittää kaiken ja sinäkin jäät vastatusten oman heijastuksesi kanssa. Muista silloin minua joka myös olin kerran tässä ja ikään kuin onnellinen kuten sinä. (J, 75–76)

Mennyt elämä jää taakse, jokin uusi odottaa: ”on jonkin tulevan aika.” Epämääräinen muoto ei paljasta mitään. Puhuja tietää vain kertoa, että aurinko laatii jo laskuaan ja kohta ”pimeä peittää kaiken.” Aurinko ei laske, vaan laatii laskuaan, lasku lankeaa maksettavaksi. Huomionarvoista on puhujan käyttämä partikkeli, ’silti’. ”*Silti* aurinko laatii jo laskuaan.” Se tuntuisi viittaavan lauseeseen ”on jonkin tulevan aika.” Tulevaisuus mieltyy muussa tunnelmassa valoisana ja toiveikkaana, mutta puhuja huomauttaa, että aurinko laatii jo laskuaan, hinta on maksettava. Mistä aurinko meitä laskuttaa? Ei selviä, onko kyse menneestä valosta ja lämmöstä, elämästä, mutta tulkinta on mahdollinen. ”Kohta pimeä peittää kaiken ja sinäkin jäät vastatusten oman heijastuksesi kanssa.” (J, 76) Kuoleman juna vie pimeyteen, jonka lopullinen pysäytyskuva on ikkunasta heijastuva oma kuva. Puhuja pyytää muistamaan itseään, joka myös on ollut kerran tässä ”ja ikään kuin onnellinen kuten sinä.” Tässäkin vaiheessa onnellisuuden tunteita ei esitetä puhtaina, vaan puhuja on ollut ”*ikään kuin onnellinen kuten sinä*”. Teoksen maailmassa ihmiselämä on vain ikään kuin onnellisuutta. Kytken teoksen lopun koelman ensimmäisen runoon, joka alkaa väitteellä ”[k]uten me kaikki tiedämme, ihminen koostuu kerroksista, joiden keskellä ei ole mitään.” (J, 8) Tulkitsin aikaisemmin runon alkua ja oletin, että ihmiselämän eksistentiaalinen tyhjiys, kerrokset joiden keskellä ei ole mitään, on merkityksellinen temaattinen taso teoksessa. Näkyvätkö nämä kerrokset myös teoksen lopussa, viittaako teoksen loppu alkuunsa? Tällainen tulkinta tuntuu perustellulta.

Kirjan viimeiselle sivulle on tehty typografinen himmennys efekti, niin että viimeiset rivit ovat toinen toistaan haaleampia. Viimeinen sivu näyttää suunnilleen tältä:

mennyt, menneisyys, on jonkin tulevan aika. Silti aurinko laatii jo laskuaan. Kohta pimeä peittää kaiken ja sinäkin jäät vastatusten oman heijastuksesi kanssa. Muista silloin minua, joka myös olin kerran tässä ja ikään kuin onnellinen kuten sinä.

Tällainen visuaalinen tehokeino on kokoelmassa ainutkertainen ja sen vuoksi nousee kohosteisesti esiin. Toisaalta myös tehokeinon paikka on tulkinnan kannalta merkittävä. Kun teoksen viimeiset rivit himmenevät, herää kysymys, tulisiko niiden merkitystäkin ajatella vähäisempänä, haalennettuna? Toinen mahdollinen tulkinta on, että rivien haaleneminen rinnastuu puhujan puheen heikkeneemiseen kuoleman hetkellä, kun ”aurinko laatii jo laskuaan” ja ”pimeä peittää kaiken”. Puhujan kaino pyyntö yleisölleen on jo vaimennettu, haalea: kun pimeä peittää kaiken ja jäät vastatusten heijastuksesi kanssa, ”muista silloin minua, joka myös olin kerran tässä.” Tässäkin kohtaa apostrofian kohde on häilyvä, onko puhuteltu lukija, jokin teoksen sisäinen yleisö vai puhujan peilikuva? Viimeksi mainittua tulkintaa vastustaa kohta, ”sinäkin jäät vastatusten oman heijastuksesi kanssa”, mikä viittaisi siihen, että puhuja on runon puhetilanteessa junavaunussa peilikuvaansa vasten. Puhutellun täytyy siis olla joku muu. Heijastuksen voi tulkita viittaavan myös lukemistapahtumaan, etenkin jos runon *fade outin* tulkitsee implisiittisesti metalyyriseksi kirjan loppumisen metaforaksi. Kun teos on ohi, lukija sulkee kirjan, hän palaa omaan maailmaansa oman heijastuksensa kanssa. Puhujan pyyntö on peilin kääntäminen yleisöä kohti: myös minä olin kerran tässä ja ikään kuin onnellinen kuten sinä.

5 LOPUKSI

Tosiasia on, ettei kaavoista pääse eroon, että ne jäsentävät kokemusta, että ne tuovat siihen tunnistamisen lohtua. (J, 64)

Katalogirunosta ♠ 9 lainaamani totuuslause asettuu loppupäätelmiäni jäsentäväksi epigrafixi. Tulkitsija hakee aina tulkitsemaltaan teokselta jonkinlaista tunnistettavaa rakennetta jäsentääkseen kokemustaan. Lähtökohdiltaan kunnianhimoinen yritys kesyttää teoskokonaisuuden poetiikka esitykseksi *Jokerin* poeettisista säännöistä ei tuottanut siistiä systeemiä. Pohtiessani syitä tähän tunnen kiusausta antaa kohdeteokseni oraakkelimaisen mielipideautomaatin vastata puolestani: ”Kuten me kaikki tiedämme, runo on kone, joka tuottaa ajattelua [...] Kuten me kaikki tiedämme, epätasaiset kyydit ovat kaikkein hauskimpia. [...] Kuten me kaikki tiedämme, kirjallisuus on mielivallan aluetta. Kuten me kaikki tiedämme, mikään ei ole luonnollisempaa kuin keinotekoisuus.” Runot todella tuottavat ajattelua, ja jos kohdetekstini *Jokeri* on ollut epätasaista kyytiä, on myös tutkimukseni ollut pakko seurata kuoppaisia reittejä. Olen yrittänyt välttää keinotekoisia tulkintoja ja hyväksyä *Jokerin* kurittoman kirjallisen mielivallan teoksen poetiikan oleellisena osana. Käyn seuraavaksi läpi keskeisimmät päätelmäni.

Perustin tutkimukseni runojen analysointiin ja tulkintaan sekä runojen välisten verkostojen ja poeettisten systeemien hahmottamiseen ja yhteyksien osoittamiseen. Tarkastelin luvussa 2 ”Lukemisen tienviitat” Genetten paratekstuaalisuuden teorian kautta teoksen peritekstejä kuten nimeä ja epigrafiä. Tulkintaani ohjasi hypoteesi, että teoksellisuus alkaa muotoutua luennan edetessä ja teos tarjoaa lukuohjeita paratekstuaalisten kehysten kautta. Eräs *Jokerin* teoksellisuuden tasoista muodostuikin näiden sisäisten tienviittojen ja viittaussuhteiden myötä. Havainnollistin paratekstien vaikutusta lukemisen vaiheittaisen rakentumisen kautta sekä tutkin teoksen lukijalle tarjoamien lukuohjeiden dialogisuutta. Osoitin ruutuosastosta hahmottamani metalyyrisen puhujan keskeisen roolin teoksen rakenteen sekä yleisemminkin runouden kommentaattorina. Kävin ensimmäisessä käsittelyluvussani läpi myös ruutuosaston runojen välisiä poeettisia leikkauksia havainnollistaakseni miten runot kytkeytyvät toisiinsa ja muodostavat osastokokonaisuuden.

Luvussa 3 ”Puhujat ja puhuja-asetat” tarkastelin teoksen puhujia ja puhuja-asetamia yhtenä teoskokonaisuutta osaltaan luovana elementtinä. Seurasin tutkimuksellisesti Vesa Haapalan väitöskirjassaan *Kaipaus ja kielto* (2005) teoretisoimaa puhuja-asetamien ja teoskokonaisuuden yhteyttä olettaessani puhuja-asetamien levittäytyvän teostasolle. Puhuja-asetamat eivät tulkinnassani osoittaudu kes-

kittyvän *Jokerin* osastoihin kuin väljästi. Esimerkkinä tästä käsittelin erityisesti ruutu-osastossa esiintynyttä metalyyristä puhujaa, jonka merkitystä teoksen muodon ja rakenteen kommentoijana erittelin myös luvussa kaksi poeettisten leikkauksien yhteydessä.

Hahmotin teoksesta kolme tärkeintä puhuja-asemaa. Metalyyrinen puhuja-asema esiintyy ruutu-osaston lisäksi myös paikoin teoksen muissa osastoissa. Muita *Jokerin* puhuja-asemia ovat filosofin puhuja-asema sekä vanhenevan miehen puhuja-asema. Filosofin puhuja-aseman piirteitä ovat Raamatun saarnaajaan rinnastuva tarve julistaa asioita ironisoidut elämänfilosofiset kysymykset. Vanhenevan miehen puhuja-aseman runot puolestaan tunnistaa niiden taaksepäin katsovasta ja melankolisesta suhtautumisesta sekä puhujien resignoituneista sävyistä. Tulkitsin ja osoitin puhuja-asemien verkottuvan hajanaisesti teoskokonaisuuden tasolla ja luovan kytkennöillään teoksen yhtenäisyyttä ja toisaalta myös vaihteluun ja jatkuvasti vaihtuviin asentoihin perustuvaa poetiikkaa.

Puhuja-asemien kategoriat rinnastuvat neljännessä luvussa esittelemään punaisen ja mustan metonyymisiin kategorioihin. Hahmotin Rainer Emigin metonyymisten systeemien avulla *Jokerin* metonyymisten komponenttien kattokategorioiksi korttipakan väridikotomian perusteella mustan ja punaiset metonyymiset keskuksat. Näihin keskuksiin hahmotin kytkeytyvän alempia kategorioita, joista levittyy teokseen metonyymisten komponenttien verkosto.

Neljännän luvun poeettisina piirteinä käsittelin myös poeettista naurua, jonka tulkitsin esiintyvän kaikissa puhuja-asemissa. Tutkin teoksen koomisia piirteitä ja ironian keinoja tarkastelemalla hymyn ja vakavan naaman motiiveja runoissa. Osoitin tulkinnassani, miten vanhenevan miehen puhuja-asemassa ironiana ilmenevä poeettinen nauru vaihtelee resignoituneiden sävyjen kanssa. Käsittelin myös melankolian ja ironian suhdetta kahden runoesimerkin avulla. Neljännessä luvun viimeisessä alaluvussa laajensin toisessa luvussa käsittelemiäni leikkausefektejä runojen yli osastorajojen viittaavien kaikuja kautta. Totesin, että kaiut eivät noudata mitään systeemiä, vaikka sellaiselle olisi paljon mahdollisia toteutumia, kuten samanlukuisten korttien jatkumot eri maiden välillä. Havaitsemani kaiut toteutuivat paikoin vierekkäisissä runoissa, paikoin kaiku saattoi aktivoitua kaukana ensimmäisestä esiintymisestäään.

Viidennessä pääluvussani koettelin Haapalan–Riffaterren lausemallia. Havainnollistin teosyntagman abstrahoinnista aiheutuvia ongelmia taulukoimalla strukturalismin hengessä osastojen muodollisia piirteitä. Tuloksena oli, että ollakseen asettamani tutkimuskysymyksen kannalta merkityksellinen ja edes auttavasti havainnollistava, täytyisi taulukkoon sisällyttää huomattavasti enemmän muuttujia. Tästä seuraisi väistämättä, että riittävän tarkkuuden saatuaan tällaisen strukturalistisen kaavion yleistettävyyden ja funktionaalisuus sääntöä luovana systeeminä lakkaisi lopulta kokonaan. Tämä selittänee sitä, miksi strukturalismia ei juuriakaan ole sovellettu lyriikan kokoelmatason tutkimuk-

nessa, vaikka kertomuksentutkimuksessa narratologia on säilyttänyt suosionsa. On varsin epätodennäköistä, että lyriikantutkimuksessa tultaisiin jatkossakaan kehittämään yleispäteviä teoskokonaisuuden tutkimukseen soveltuvia metodologiaa. Haapala-Riffaterren lausekkeen kaltainen teoskokonaisuuden syntagma ydinlauseineen ja konjunktioineen ei ainakaan *Jokerin* kohdalla osoittanut lainkaan mielekkääksi. Toisaalta on vaikea kuvitella runokokoelmaa, joka olisi niin säännönmukainen, että tällainen struktuurianalyysi johtaisi tulkinnallisesti toimivaan lopputulokseen. Frostin anekdootista alkunsa saanut ajatusleikki, jossa runokokoelmaa luettaisiin teoskokonaisuuden kattavana yhtenä suurena runona, pohjautuu haluun löytää koheesiota, vastaavuuksia tai kontrastisia piirteitä. Tällainen käsitys runokokoelmasta on syytä kyseenalaistaa tai ainakin olla tietoinen tällaisen tulkinnallisen kehityksen synnyttämistä rajoitteista sekä siitä, miten se ohjaa luentaa. Nykyrunokokoelmalle ja sen poetiikalle ei välttämättä ole olemuksellista pyrkiä koheesioon tai sellaisiin struktuureihin, joita Haapala abstrahoi Valan teoksesta.

Salmelan *Jokerin* tapauksessa näennäisen symmetriset osastojaot ja voimakkaasti idealähtöinen korttipakkakehys luovat hyvinkin selkeän muodon, mutta näiden muotorakenteiden sisällä ei vastaavaa sisällöllistä säännönmukaisuutta ole enää havaittavissa. Toisaalta ajatusleikin teoskokonaisuuden kattavasta yhdestä suuresta runosta voi katsoa ohjanneen *Jokerin* teoskokonaisuuden poetiikan etsimistäni. Runon estetiikan tutkimuksesta ja analyysistä mallia hakien kiinnitin huomioni rytmiin, puhujiin sekä kuvallisuuteen. Näiden kautta päädyin analysoimaan erilaisia puolia teoksesta.

Vaikka luvussa 5.2 taulukoimani poeettiset piirteet eivät *Jokerin* osastoissa toteutuneetkaan muotopuhtaasti, vaan osastokohtaiset poetiikatkin olivat lukuisien poikkeuksien rikkomia, voidaan joitain yleistyksiä hahmottaa. Ruutuosastoa määrittäväksi tulkitsin metalyyrisen puhujan kyseenalaistavan ja itsereferentiaalisen runouden ja rakenteen kommentoinnin. Osasto myös esitteli kaikki puhuja-asetat sekä teoksen keskeiset teemat, elämänfilosofian, pelin ja kuoleman. Myös retoriset rekisterit ja suhtautumistavat kuten ironia ja vanhenevan miehen resignoituneet sävyt esittäytyivät jo ruutuosaston runoissa. Ristiosaston määrittäviksi piirteiksi tulkitsin filosofin puhuja-asetan sekä erityisesti puhuja-asetan runoissa esiintyneen elämä on -rakenteen. Pettymyksen ja resignaation teemat painottuivat osaston runoissa, vaikka edustavatkin varsinaisesti vanhenevan miehen puhuja-asetan piirteitä. Herttaosaston rakkausteemaa sekä sisäisiä viittaussysteemejä erittelin tarkemmin luvussa 5.3.2. Analysoin myös rajarunoissa esiintyviä temaattisia perusyksiköitä, kuten faabeliperinteen eläimiä, sydäntä sekä rakkautta aiheena ja tarkastelin, miten ne esiintyivät ja varioituivat herttaosaston muissa runoissa. Pataosaston runoista analysoin ässä- ja kakkosrunot, joista hahmotin lähestyvän kuoleman ja matkan motiiveja. Osaston hallitsevana puhuja-asetana vaikuttaisi olevan vanheva mies. Myös aikaisemmissa luvuissa käsittelin joitain pataosaston runoja, joiden perusteella tein ko-

konaistulkintaani osaston poetiikasta. Korostin kuitenkin jo alaluvussa ”Osastojen formaaliset ratkaisut” että taulukkoon nostamani tulkinnalliset yleistykseni ovat paitsi karkeita myös hyvin kyseenalaisia. En peitellyt sitä, että tulkintayritykseni osastojen poetiikasta, kuten jossain määrin myös koko laatimani taulukko, toimivat lähinnä kyseisen strukturalistisen metodin ongelmien havainnollistajana. Korostin myös, etteivät vastaavanlaiset rakenteelliset listaukset juurikaan auta hahmottamaan *Jokerin* kokoelmatason poetiikkaa ja tällaista metodologiaa voi aiheellisesti kritisoida muottiin pakottamisesta. Nähdäkseni taulukoinnin ja tulkinnallisten yleistyksien mukaan tuominen oli kuitenkin perusteltua, sillä niiden toimimattomuus havainnollisti Vesa Haapalan Katri Valan *Kaukaisesta maasta* abstrahoidun teossyntagman ongelmia paitsi yleisesti, erityisesti kohdetekstiini sovellettuna. Osoitin analyysissäni, että *Jokerin* poetiikka tuottaa niin paljon säännönmukaisuudesta poikkeavaa ylijäämää, ettei teossyntagman kaltainen yksinkertaistava sääntö itsessään enää ole mielekäs. Tämä on myös teoksen itsereferentiaalinen piirre, josta metalyyrinen puhuja toistuvasti viestii lukijalle, kuten olen useassa kohtaa havainnollistanut.

Viidennen luvun viimeisessä alaluvussa tulkitsin teoksen epilogiksi asettuvaa jokeriosastoa *mise en abyme* -rakenteena. Läksin tulkinnassani liikkeelle siitä, että jokeriksi nimitetty osasto toimii teos teoksessa peilikuvarakenteena. Analysoin jokeriosaston katkelmia ja osoitin alaluvussa sen kytkentöjä aikaisempiin osastoihin.

Vaikka korttipakkarakenne tekee kokoelman dispositiosta muodoltaan hyvin mekaanisen, tutkimukseni osoittaa, että *Jokerin* teoskokonaisuus muodostuu monenlaisista sisäisistä suhteista. Runokokoelma ei muodosta mitään romaanin kaltaista kertomuksellista kokonaisuutta, tämän pitäisi olla lajityypillinen itsestänselvyys. Kuitenkin tutkimuksellisen huomion suuntaaminen kokoelmakokonaisuuksiin, joissa on jokin selkeä keskusidea, pakottaa kysymään, haemmeko kuitenkin lukijoina sellaista? Myös omaan tutkimuskysymykseeni sisältyy ainakin implisiittisiä oletuksia löytää säännönmukaisuutta, koheesiota, vastaavuuksia tai kontrastisia piirteitä.

Kokonaan oma aiheensa olisi vielä korttipakan sekoitettavuus, eli kysymys lukujärjestyksestä, miten lukija lähestyy teosta. Oletus lineaarisesta, alusta loppuun etenevästä lukutavasta helpottaa tutkijan työtä ja on lajityypillisestikin jossain määrin perusteltu, mutta luova lukija voi tuntea houkutusta juuri tämän teoksen kohdalla konvention rikkomiseen. Kokeelliseen kontemplaatioon taipuvainen yksinäinen lukija saattaisi esimerkiksi kehitellä pasianssiin rinnastuvia pelillisiä lukusääntöjä, joissa punaisen kakkosen jälkeen pitää pelata musta kolmonen, seuraavaksi punainen nelonen (hertta ja ruutu käyvät kumpikin), sitten musta vitonen (pata tai risti) jne. Vastavia korttipeleistä innoituksensa saaneita pelillisiä lukemistapoja ja -sääntöjä voisi keksiä lisääkin. Oleellista on, että vaikka tällaisten lukutapojen vaikutusta teoskokonaisuuden poetiikan hahmottamiseen on vaikea tutkia, sitäkin selvemmäksi käy lukujärjestyksen vaikutus lukijan muodostamaan käsitykseen teoksen poetiikasta.

LÄHTEET

Tutkimuskohde

SALMELA, AKI 2014: *Jokeri*. Helsinki: Tammi. (=J).

Painetut lähteet

ALHO, OLLI 1988: *Hulluuden puolustus – ja muita kirjoituksia naurun historiasta*. Helsinki: WSOY.

BAHTIN, MIHAEL 1965/2002: *François Rabelais: Keskiajan ja renessanssin nauru*. Alkuteos *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*. Suomennos Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Otava.

BERGSON, HENRI 1900/1994: *Nauru*. Alkuteos *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Suomennos Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki-kirjat.

EAGLETON, TERRY 1983/1996: *Literary Theory: An Introduction*. Minnesota: The University of Minnesota Press.

ELIOT, T.S. 1922: *The Waste Land*. New York: Boni and Liveright.

EMIG, RAINER 1995: *Modernism on Poetry. Motivations, Structures and Limits*. London and New York: Longman.

FRAISTAT, NEIL 1985: *The Poem and the Book: Interpreting Collections of Romantic Poetry*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

FRAISTAT, NEIL 1986. The Place of the Book and the Book as Place. Teoksessa Neil Fraistat (toim.) *Poems in their place: the intertextuality and order of poetic collections*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 12–22.

GENETTE, GÉRARD 1987/1997: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Alkuteos *Seuils*. Käännös Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

HAAPALA, VESA 2005: *Kaipaus ja kielto – Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: SKS.

HAAPALA, VESA 2012: Teoskokonaisuuden runousoppia Esimerkkinä Katri Valan *Kaukainen puutarha*. Teoksessa Kainulainen, Siru, Lummaa, Karoliina ja Seutu, Katja (toim.) *Työmaana runous: runoututkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: SKS, 159–185.

- HAAPALA, VESA 2013: Lyriikka kirjallisuushistoriallisena ilmiönä ja lyriikan lajit. Teoksessa Mäkikalli, Aino ja Steinby, Liisa (toim.) *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS, 157–190.
- HAAPALA, VESA 2013: Lyriikan kuvallisuus. Teoksessa Mäkikalli, Aino ja Steinby, Liisa (toim.) *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS, 208–235.
- HAAPALA, VESA 2015 Kokoelmakokonaisuuden analyysi tutkimuksen testiaajana: Ta-pausesimerkkinä Edith Södergranin Framtidens skugga. *Joutsen/Svanen. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja 2015, 1*, 34–61.
- HAAPALA, VESA & SEUTU, KATJA 2013: Runon puhuja ja puhetilanne. Teoksessa Mäkikalli, Aino ja Steinby, Liisa (toim.) *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS, 236–251.
- HAASJOKI, PAULIINA 2007: Vapaarytmisyyden analyysistä. Teoksessa Kainulainen, Siru, Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina (toim.) *Lentävä hevonen*. Tampere: Vastapaino, 93–117.
- HALLILA, MIKA 2004: Antiromaanista valtavirtaan: metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa Kajannes, Katriina, Kirstinä, Leena & Waenerberg, Annika (toim.) *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Helsinki: SKS, 207–219.
- HAGMAN, HENRY 2011: *Taiteen tarkoitus - taiteeseen kätkeyty ihmisen utopia ja sen toteuttaminen*, Helsinki: Taide.
- HOLLSTEN, ANNA 2004: *Ei kattoa ei, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: Kirjallisuuden sanakirja. Helsinki: WSOY.
- HUTCHEON, LINDA 1984/1980: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York – London: Methuen.
- HYNYNEN, ANSSI 2013: ”Elämässä tarvitaan joko järkeä tai hirttosilmukkaa”. Ihmis-vihaa Ateenassa. Teoksessa Juri Nummelin (toim.) *Misanthropian historia*. Turku: Savukeidas, 35–45.
- JOHNSSON, RONNA C. 2013: Three Generations of Beat Poetics. Teoksessa Aston, Fennifer (toim.) *The Cambridge Companion to American Poetry Since 1945*. Chicago: University of Illinois, 80–90.
- JOUTSIJÄRVI, JONIMATTI 2016: Sirpaleita kirjallisessa tilassa – fragmentista ja fragmentaarisuudesta nyt. *Tuli & Savu* nro 86. 2/2016, 85–87.
- KAILAS, UUNO 1996: ”Helvetti”. Tarkemmin ajoittamaton, oletettavasti 1920-luvulla kirjoitettu runo, joka on ensimmäisen kerran julkaistu vasta *Nuori Voima* -lehden numerossa 5/96.
- KAUNONEN, LEENA 2001: *Sanojen palatsi. Puhujan määrittely ja teoskokonaisuuden hahmotus Paavo Haavikon Talvipalatsissa*. Helsinki: SKS.

- KIRSTINÄ, VÄINÖ 1977: *Kirjarovioiden valot. Esseitä, artikkeleita, pakinoita*. Helsinki: Tammi.
- KIVISTÖ, SARI 2007: Satiiri kirjallisuuden lajina. Teoksessa Kivistö, Sari (toim.) *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus, 9–26.
- LÖYTTY, OLLI 2012: Välimuodon estetiikkaa. Teoksessa Johanna Venho (toim.) *Mitä essee tarkoittaa?* Turku: Savukeidas, 75–90.
- MALCOLM, NORMAN 1984/1999: Ludwig Wittgenstein. Muistelma. Alkuteos *Ludwig Wittgenstein. A Memoir*. Suomennos Pentti Polameri. WSOY: Helsinki.
- MEHTONEN, PÄIVI 1993: Poetiikka – tieteellistä järjestystä taiteen epäjärjestykseen? Teoksessa Ahokas, Pirjo & Rojola, Lea (toim.) *Toiseuden politiikat*. Helsinki: SKS, 178–184.
- OJA, OUTI 2004: 5210 sanaa metalyriikan tutkimuksesta. Brax, Klaus & Mikkonen, Kai (toim) *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/04, 6–23.
- OJA, OUTI 2005: Vielä 1716 sanaa kirjallisuuden metatasaista. Mäkikalli, Aino & Hakkarainen, Marja-Leena (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 3–4/05, 104–109.
- OJA OUTI 2012: Metalyriikan monet muodot: Esimerkkinä 1960-luvun avantgardeerunous. Teoksessa Kainulainen, Siru, Lummaa, Karoliina ja Seutu, Katja (toim.) *Työmaana runous: runouudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: SKS, 18–39.
- PARKKO, TOMMI 2016: *Intohimoa ja millimetripaperia – poeettisia huomioita runoudesta ja runokokoelmista*. Helsinki: Avain.
- PUSA, UNTO 1977: *Plastinen sommittelu*. Espoo: Otakustantamo.
- RIIKONEN, H.K. 2000: Groteskin käsitteestä Erich Auerbachilla. Teoksessa Alanko, Outi & Korhonen, Kuisma (toim.) *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*. SKS: Helsinki, 35–51.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983/1999: *Kertomuksen poetiikka*. Alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Suomennos Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- SAARILUOMA, LIISA 1998: Siteeraamisen funktiot Thomas Mannin ’montaasiromaanissa’. Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Helsinki: SKS, 51–81.
- SALIN, SARI 2002: *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: WSOY.
- SALMINEN, ANTTI 2012: Sattuman voitto – historiallisen avantgarden leikkejä ja pelejä. *Niin & Näin* 2/2012. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura, 93–101.

TARASTI, EERO 2012: Strukturalismin mestarit - älyn juhlaa Pariisissa. *Niin & Näin* 2/2012. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura, 136–139.

Painamattomat lähteet

OJA, OUTI 2009: Narsismeja 1990-luvun suomenkielisessä metarunoudessa. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto.

SILLANKORVA, SANNA 2012: ”Carmen, mene ja taiteile maailman lankoja pitkin” Saira Susiluodon *Carmen* metalyyrisenä allegoriana. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Digitaaliset lähteet

BLOMBERG, KRISTIAN, MANNINEN TEEMU & TAVI, HENRIKKA 2010: 2000-luvun runoudesta. Verkkoartikkeli julkaistu *Tuli & Savu* -lehden verkkosivuilla. <http://www.tulijasavu.net/2010/03/2000-luvun-runous/> Viitattu 27.2.2017

KANTOKORPI, OTSO 2008, Melankolia vai resignaatio? Kuvataidearvostelu julkaistu *Uuden Suomen* verkkosivuilla. <https://www.uusisuomi.fi/kulttuuri/38477-arvio-melankolia-vai-resignaatio> Viitattu 8.3.2017

SALIN, SARI 2007: Kun sissiltä meni hermot – Paavo Rintalan Sissiluutnantin epäluotettava kertoja. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/07. http://pro.tsv.fi/skts/24638Avain207_sisalto_korj.pdf Viitattu 17.3.2017

SANTANEN, EINO & SALMELA, AKI 2005: Tiet etäisyksiin. Helsingin poetiikkakonferenssissa 22.8.2015 pidetty puhe julkaistu Poetiikkakonferenssin verkkosivuilla. <https://poetiikkakonferenssi.wordpress.com/vuosi-2005/eino-santanen-ja-aki-salmela-tiet-etaisyksiin/> Viitattu 28.2.2017

SIFFERLIN, ALEXANDRA 2014: The Psychology of the Sad Clown. Verkkoartikkeli julkaistu *Time*-lehden verkkosivuilla. <http://time.com/3104938/depression-comedy-connection/> Viitattu 4.5.2017