

TAMPEREEN YLIOPISTO

Saara Metsäranta

PÄIKE-PEDERAST

EROOTTINEN ANDROGYNYNI SURREALISMIN JA OKKULTISTISEN ALKEMIAN AVULLA

TULKITTUNA ILMAR LAABANIN RUNOKOKOELMASSA *ANKRUKETI LÖPP ON LAULU*

ALGUS

Kertomus- ja tekstiteorian pro gradu -tutkielma

Tampere 2015

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriohjelma
METSÄRANTA SAARA: PÄIKE-PEDERAST
Eroottinen androgyyni surrealismin ja okkultistisen alkemian avulla tulkittuna Ilmar Laabanin runokokoelmassa Ankruketi löpp on laulu algus

Pro gradu -tutkielma, 107 s. + Liite 23 s.
Lokakuu 2015

TIIVISTELMÄ

Tämän tutkielman tarkoitus on analysoida androgyynista eroottisuutta virolaisen Ilmar Laabanin teoksessa *Ankruketi löpp on laulu algus* (1946). Tutkimuksen lähtökohdaksi muodostuu kohdeteoksen kriittinen suhde Bretonin pariisilaiseen surrealismiin. Kohdeteoksen polyseeminen eroottisuus yhdistelee androgyyni-symbolikirjoa ristiriitaisesti. Tutkimus käsittelee sitä, miten surrealismin ja okkultistisen alkemian androgyyni, joka kuvastaa vastakohtien yhteensulautumista ja maagista suhdetta transsendenssiin, olisi tulkittavissa kohdeteoksessani? Kohdeteoksesta tehtyjä havaintoja kytketään aate- ja oppihistoriallisiin konteksteihin, mikä luo yhteyksiä okkultistisuutta surrealismissa käsittelevän tutkimuksen ynnä surrealististen kuvateorioiden ja ei-ranskalaisen surrealismien tutkimuksen välille. Luenta kohdeteoksen androgyyniudesta ymmärtää eroottisuuden sekä poeettisena että temaattisena tendenssinä. Laabanin runous rikkoo surrealistisen runouden esteettisiä normeja ja siksi käsittelen sitä rajanylityksenä Bretonille vastakkaisen Georges Bataillen transgressio-käsitteen avulla. Poeettinen rajanylitys kohdeteoksessa on surrealistinen kuva, jonka ei ole paljasta ihmeellistä vaan näyttää katkoksia, joissa jumalallinen ja inhimillinen kohtaavat. Surrealistinen efekti on kohdeteoksessa okkultistisella tavalla ”melkein kielessä”. Se ei ole kieli eikä tyhjä vaan tuottuu ylijäämänä. Toisin kuin surrealismissa androgyyni nähdään ylijäämänä, joka kehystää tyhjää tai muodotonta ”kuonaisella” sanojen tykityksellä. Kohdeteoksen sirpaleisuus vaikeuttaa merkityksenantoa. Koheesio tuhoutuu uusien yhdyntöjen tulviessa katkoksia. Laabanin naismaisemat eivät toimi bretonilaisittain avattuna vaan suljettuna porttina ihmeelliseen, sillä erotiikka ilmentää epäjärjestyä ja rakentaa kaksoistulkintaa: Hermafrodiitti merkitsee Laabanille kahden keskenään ristiriitaisen rinnakkaiseloja, kun taas androgyyni kahden välisestä kolmatta rakentavaa synteesiä. Androgyynissa jalostuva pyhyys paljastuu kohdeteoksessa immanentiksi. Siten halu ei ole ihanne vaan kauhun ja kiihottumisen vuorovaikutusta, joka johtaa subjektin ja objektin kuolemaan ja hiljaisuuteen. Kohdeteoksessa naiskauneudesta viehättynyt kieli pursuaa keskeneräisiksi kuvavirroiksi, toisessa kohtaa eroottinen viha ja väkivalta tuottavat suljetun muodon, joka pakenee sanomista. Lopulta kohdeteos lähenee hermeettisiä tekstejä, joissa ainoa tapa kirjoittaa salattua, on heikentää ymmärrystä ja tuhota tulkintoja. Sanat on kulutettava loppuun sanomalla yli, siten kuona tuottaa hiljaisuutta. Laabanin androgyyni kaksijakoisuudessaan on moderni kielileikki ja alkemistinen transsendenssin etsintä.

Asiasanat: Ilmar Laaban, surrealismi, okkultismi, alkemia, erotiikka, androgyyni, hermafrodiitti, transsendentti

SISÄLLYSLUETTELO

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimuskysymykset.....	1
1.2 Surrealismsin ja alkemian käsitteiden tarkennus	9
1.3 Ankkuriketjun loppu on laulun alku.....	19
2 Tähtitaivaan perse – androgyynin poetiikka	21
2.1 Poeettinen transgressio	21
2.2 Surrealistinen kuva – universaalin sperman varjo	32
3 Runkkaavat kalliot – eroottinen maisema	41
3.1 Pilvineitseiden pimpit – bretonilaisesta fantasiasta	41
3.2 Neitsytäiti – hermafrodiitti ja katkos.....	59
4 Kieletön baabelintorni – androgyynin ylijäämä	70
4.1 Kun olet murhannut kaikki tähdet.....	70
4.2 Hiljaisuuden peräaukko.....	87
5 Päätelmät	96
6 Lähteet	100
7 liitteet	108

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskysymykset

Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but: la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le "long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens" et le reste. (Breton 1930, 13.)

Pyytäisin panemaan merkille, että surrealististen ja alkemistististen pyrkimysten päämäärien välillä on huomattava analogia: Viisasten kivi ei ole mitään muuta kuin se, mikä salli ihmisen mielikuvituksen häikäisevän koston kaikkia asioita kohtaan, ja meidän taas uudestaan vuosisatoja kestäneen hengen kesyttämisen ja typerän alistumisen jälkeen, vapauttaa kyseinen mielikuvitus lopullisesti ”pitkältä, valtaisalta ja järkeilyltä kaikkien aistien sekoittamiselta” ja muulta sellaiselta. (käänt. Saara Metsäranta.)

Yllä olevassa katkelmassa surrealismin keulahahmo Andre Breton (1896–1966) tulee nitoneeksi surrealismin ja alkemian päämäärät erottamattomasti yhteen. Breton yhdistää surrealisteille keskeisen ja perustavan voiman, mielikuvituksen viisasten kiveen, iänikuiseen alkemistiseen topokseen. Jos tällainen alkemian modernisointiyritys otetaan tosissaan, myös surrealistisen taiteen, tarkemmin runouden tulisi olla analogisessa suhteessa alkemian perinteisiin.

Surrealismin ja alkemian suhdetta onkin tutkittu useaan otteeseen ja useasta näkökulmasta, mutta näissä tutkimuksissa surrealismin ymmärretään usein yksinomaan bretonilaisena surrealismina ja vielä useammin yksin pariisilaisena ilmiönä.¹ Lähes lainkaan ei ole kiinnitetty huomiota Keski-Eurooppaan nähden periferisten alueiden surrealismissa syntyneitä yhteyksiä alkemiaan. Näin ollen myös ranskalaisen surrealismin vaikutusten tutkiminen on tältä osin jäänyt vajaaksi. Paikkaan työssäni tätä puutetta tarkastelemalla vähän tunnetun virolais-ruotsalaisen

1 Muun muassa surrealismin taidekäsitysten syntyyn liittyviä alkemistisiä ja muita okkultistisia vaikutteita käsitellyt Nadia Choucha (1992); Max Ernstin tuotantoa ja alkemistisiä teemoja tutkinut M. E. Warlick (2001); laajemmin Bretonin ajattelun ja surrealistisen liikkeen suhdetta okkultistisiin tendensseihin tutkinut Tessel Bauduin (2014).

surrealistirunoilija Ilmar Laabanin (1921–2000) esikoisteosta *Ankruketi lõpp on laulu algus* (1946) [jatkossa ALOLA] alkemian ja surrealismien yhteyksien näkökulmasta.

Kohdeteoksessani eroottisuus on piirre, joka hallitsee selvästi surrealististen kuvien muotoutumista sekä runon rytmiä ynnä tematiikkaa. Eroottinen toiminta ja erotisoivat piirteet liitetään poikkeuksetta aina kahden rakastavaisen tai vastaavasti erotisoidun kohteen ja katsojan ulkopuolelle: Esimerkiksi rivivälien hiljaisuuteen: (ALOLA, 90; Liite, 11) ”[...] õitsvate kubemekarvadega/üle päevade jõe kaardub/sillana me ilus intsest//Meie väsimusviive täidab äike, ’ [...] tuoksuvat häpykarvasi/ yli päivien joen kaartuu/siltana kaunis insestimme// Väsymyshetkemme täyttää ukkosen.’ Runon metatason puheeseen sanojen riittämättömyydestä tai loppumisesta: (ALOLA, 55; Liite, 23) ”miks ei suuda ma/kustutada iseennast nagu ma kustutan oma sõnad” ’miksi en pysty/pyyhkimään itse itseäni niin kuin pyyhin sanani’. Eroottinen toiminta liitetään myös kuolemaan tai uudelleen syntymään: (ALOLA, 57; Liite, 19) ” Ma kogunen taas keset oma vaikuse kaost/ma kogunen taas enesemõrva päikeses/ma kogunen taas enesesünnituse kuus”, ’Kasaannun taas keskellä hiljaisuuteni kaaosta/kasaannun taas itsemurha auringossa/kasaannun taas itsesynnyn kuussa’. Eroottinen vartalo yhdistyy usein maisemakuvastoon taivaasta tai avaruudesta ja maasta: (ALOLA, 70; Liite, 3) ”Puusad klaasist haavalehed/rüütuvad uduste tähtedega”, ’Lantio lasiset haavanlehdet/pukeutuvat utuisiin tähtiin’.

Tästä voidaan olettaa erotiikan olevan kohdeteoksessa jotakin perinteisen määritelmän ylittävää. Tässä työssä kysyn, millaisia merkityksiä eroottisuus synnyttää runoissa. Voisiko *Ankruketi lõpp on laulu algus* -teoksen erotiikka rakentaa androgyynin avulla yhteyksiä surrealismien ja alkemian välille? Miten nämä yhteydet olisi tulkittavissa? Kun eroottinen toiminta rajataan androgyyniin, kohdeteokseni erotiikan objektin ja subjektin välisen toiminnan ylittävä kaikenkattavuus näyttäisi kommentoivan surrealismien ja alkemian käsityksiä androgyynista.

Seksuaalinen yhtyminen on niin okkultistisessa alkemian perinteessä kuin surrealismissa muodostunut ykseyden tai yhdeksi yhdistymisen ideologiseksi symboliksi. Yhdeksi sulautumiseen johtavan muodonmuutoksen tärkein symboli alkemistisessä kuvastossa on androgyyni, joka perinteisesti ajateltuna syntyy feminiinisen ja maskuliinisen periaatteen yhtyessä ja kumotessa toisensa androgyyniksi, joka kattaa molemmat periaatteet niin, ettei kummallekaan synny ylivoimaa suhteessa toiseen. Nadia Chouchan mainitsee, että periaatteiden yhdyntä kuvataan surrealismissa usein symbolien kautta siten, että erotiikasta tulee tapa, jolla nämä symbolit pysyvät yhdessä (Choucha 1991, 46). Kohdeteoksessa Chouchan mainitsema ilmiö on nähtävissä esimerkiksi runossa "Tütärlapseakt", 'Tytönakti' (ks. ALOLA, 70; Liite, 3). Runossa erotisoitu makaava naisvartalo kuvataan osaksi maisemaa, jolloin vartaloon yhdistyy maan ja taivaan päällisiä osia, mutta myös ihmisen luomat junaraiteet, jotka risteilevät naisvartalon selässä. Runossa kuvan osien yhteenliittymistä korostetaan androgyynisellä säkeellä: " (etc.) tōugata kuristikku horisont/lennuk sulamas keevas vihmas/maandub metsa habetet maski all," 'puskea kuiluun horisonttia/lentokone sulamassa kiehuvasa sateessa/metsä maantuu partaantuneen maskin alla.' Taivaan yhtyessä maahan, orgasmi sulattaa lentokoneen yrityksen nosta taivaalle. Lentokone höyrystyy ja naisvartalolle kasvava parta maannuttaa myös sukupuolten ominaisuudet. Ne ovat näin yhteydessä vain luontoon ja maisemaan. Niin esimerkin kuin kohdeteoksen muiden eroottisten runojen syvällisempi tulkinta vaatii alkemistisen androgyynisymbolin tarkempaa avaamista unohtamatta runojen surrealistista tyyliä ja mahdollista tavoitteellisuutta.

Terminä androgyyni aukaisee alkemistisessä perinteessä symbolikirjon; sitä kuvataan milloin kahden periaatteen, Auringon (Sol) ja Kuun (Luna), taivaalliseksi avioliitoksi, milloin athanorin (alkemistinen uuni tai muna) ja aineen sisäkkäisyytenä, milloin itseään syöväenä käärmeenä tai itsensä hedelmöittäväneä neitsytenä. Androgyyni muodonmuutos ei voi syntyä ilman kuolemaa ja uudelleen syntymää. Vastakkaisten periaatteiden on siten purkaututtava toisiinsa ja kadotettava identiteettinsä (Warlick 2001, 45; vrt. Churton 2005, 21; Pascalis 1995, 90). Androgyyni erityisesti Eliphas Lévin kirjoituksissa kuvaa vastakohtien dialogista puoleensa vetävyyttä ja torjumista. Vastaparien taistelu synnyttää kolmannen, sulautuneen tai taistelevan muodon

läsnäolon. (Lévi 2011, 72.) Tämänkaltainen tulkinta androgyynista on luettavissa kohdeteoksestani, sillä usein runot pyrkivät kuvaamaan hajaantuvaa, eivätkä niinkään harmonista sulautumista. Joissakin runoissa jopa kahden rakastavaisten joukkoon tuodaan mystinen kolmas persoona, ”hän” (ks. ALOLA, 38, 74–75, 83, 89). Alkemistiselle traditiolle tyypillisesti mies/nainen vastapari merkitsee myös muita vastakohtapareja, joilla on omat keskinäiset lakinsa; esimerkiksi hyvä/paha, jumala/paholainen, sielu/ruumis, taivas/maa, mikrokosmos/makrokosmos, näkyvä/näkymätön, täysi/tyhjä, kokonainen/vajaa, näkymätön/näkyvä (Stanton 2005, 82; Churton 2005, 44; vrt. Lévi 2011, 71–72). Samalla tapaa surrealistisessa taitteessa erotiikan tai bretonilaisen kouristelevan kauneuden [la beauté convulsive] katsotaan pitävän maailman liikkeessä; kahden kaukaisen kohtaaminen ja kohtaamisten sattumanvarainen jatkuminen vie surrealistin kohti absoluuttista todellisuutta (vrt. Breton 1987, 48; Conley 1996, 124; Bate 2004, 245). Kohdeteoksekseni näkyy surrealistiselle perinteelle ominainen luomisen sisäkkäisyys. Rakasteluun liitetään monenlaisia osapuolia niin että eri tasot rakastelevat keskenään. Nämä tasot eivät ole kitkattomasti yhteydessä toisiinsa, eikä sisäkkäisyys tarkoita Laabanilla ristiriidattomuutta. Päinvastoin erotiikan runoon luoma eri tasolle asetettu vuoropuhelu ilmaisee ristiriidan läsnäolon. ”Sinu häbe on vanglaaknen/ kustkaudu laotus su sees lööb roimarit (ALOLA, 90).”, 'Häpysi on vankilanikkuna/ kautta taivaankansi sisälläsi lyö rikollista (Liite, 10)'.

Ranskalaisille surrealisteille halusta tai rakkaudesta naiseen tuli ensisijainen liikkeelle paneva voima, sillä halullinen rakkaus kätkee kaikkivaltiuuden voimat. Halusta tuli kaiken sisäisen ja ulkoisen, näkyvän ja näkymättömän vuorovaikutuksen ilmentäjä. Haltioituminen kuvasi Bretonin suhdetta rakkauden kaiken sulauttavaan eroottiseen voimaan. (Adamowicz 1998, 189; vrt. Bauduin 2014, 128.) Tessel Bauduin (2014) on selvittänyt uusimmassa tutkimuksessaan bretonilaisen surrealismien ja okkultismien suhdetta. Bauduin mukaan Bretonin surrealismien toisen manifestin ilmoitus surrealismien okkultaatiosta, jonka mukaan surrealistin on otettava maagikon paikka yhteiskunnassa, pantiin täytäntöön vasta 1940-luvulla toisen maailmansodan jälkeen. Tällöin surrealistit jatkoivat maagista tutkimusta siitä, miten automaatiolla voitiin luoda uusia lähestymistapoja tietoon ja taiteeseen. Ilmaisu muuttui samalla

monisäikeisemmäksi ja niin rakkaus kuin eroottisuus tulivat entistä tärkeämmiksi surrealistille; rakkaus toimi maagisesti tai ainakin epärationaalisesti. Eroottisen naisen tuli johdattaa surrealisti androgyyniin. Näin surrealisti menetti itsensä sulautuessaan kaikkeen. Toisin sanoen elämän tuhoava ja täydellistävä rakkaus naiseen teki surrealistista maagikon, joka mustasukkaisessa kiihkossaan sai kyvyn käyttää taiteessaan feminiinisiä automaatio-taikuuskeinoja. (Bauduin 2014, 192.)

Laabanin varhaistuotannossa 1940-luvun alussa on nähtävissä selvä yhtymäkohta Bauduin havaintoon. Eroottisuus hallitsee kielenkäyttötapoja ja tyyliä sekä temaattisena että kuvallisena piirteenä niin pitkälle, että erotiikasta tulee lähes uskonnollista toimintaa. Teoksen monisäikeinen eroottisuus ilmentää surrealismia ja okkultistisen alkemian suhdetta siinä mielessä, että rakkaussuhde on suhde kaikkeen. Toisaalta eroottinen suhde toimii kohdeteoksessani myös päinvastoin. Sillä kokoelma sisältää runoja, joissa eroottisuus ei johda identiteettien sulautumiseen vaan erotiikka voi olla myös täysin tämänpuoleista, mykistävää, rikkirepivää, väkivaltaista ja tabuja rikkovaa. Siksi käsittelen eroottisuutta myös bataillelaisena erotiikkana bretonilaisen rakkauskäsityksen lisäksi.

Surrealistiselle runoudelle ominaisesti Laabanin varhaistuotannossa androgyynisyys näyttäytyy feminiinisuuden korostamisena maskuliinisuuden häivyttäjänä. Jälkiranskalaiselle tai bretonilaista surrealismia seuranneelle seuraavan sukupolven ei-pariisilaiselle surrealismille ominaisesti erotiikka liittyy väkivaltaan ja transsendenssiin. Ei-pariisilainen surrealismi kommentoi tietoisesti bretonilaista surrealismia vastustalla sen idealismia ja synteeshakuisuutta (vrt. Havard 2004, 5; 263). Tämä pyrkimys näkyy Laabanilla esimerkiksi kielenkäyttöön liittyvinä kokeiluna, kuten syntaksirakenteiden rikkomisena, omien uudissanojen keksimisenä (rõup, siksaklevad, meelespeasilmne); karkeakielisten banaalien ilmaisujen käyttönä (pask, 'paska', kuseloigu, 'kusilätäkkö', häbemelima, 'pimppilima'). Kokeellisuutta kuvastaa myös jo arkivirosta poistuneiden arkaaisen muotojen (kaladen, hõir) käyttö sekä "lyöntivirheiksi" naamioituvat sanat, joista on kirjaimia on tippunut tai niitä on lyöty lisää (liig kauni 'liia kauni'; sööstavan). Toisaalta kohdeteos kuhisee surrealismille tyypillisiä automaatiohenkisiä kuvaryöppyjä ja esteettisesti kauniiksi maalattuja

eroottisia naismaisemia. Vaikuttaisi siltä, että Laabanilla tämä tietoinen kaksijakoisuus vaikeuttaa teoksen lokeroimista mihinkään tiettyyn surrealismiin.

Esitystavasta riippumatta kohdeteoksen eroottisuus on tulkittava bataillelaisena erotiikkana. Erotiikka määritellään tiivistettynä kokonaan elämän toisintamisesta ja suvunjatkamisesta irrotettuna seksuaalisena toimintana. Toisin kuin yksinkertainen seksuaalinen toiminta, Bataillelle erotiikka on luonnollisesta lisääntymistarkoituksesta irrotettu psykologinen etsintä (Bataille 2006a, 11). Erotiikka ymmärretään sekä surrealistisissa kirjoituksissa että androgyynia koskevissa alkemistisissä lähteissäni Bataillen määritelmän mukaisesti. Niin Bataille kuin Bretonkin vertaa erotiikkaa runouteen. Erotiikka on ymmärrettävä poetiikkana, sillä sekä runous että seksi johtavat samaan päämäärään, subjektin häviämiseen ja jonkun kolmannen esille tuloon. Yksinkertaistettuna Bataillelle tämä kolmas on kuolema ja pidemmälle vietynä rajalla oloa. Bretonille kolmas merkitsee kadonneen sanan valloitusta, joka tarkoittaa todellisuuden ja ylitodellisuuden rajan siirtymisestä tapahtuvaa laajennusta. Erotiikka on siten yhteydessä surreaalisen todellisuuden kokemiseen. (vrt. Breton 1997, 73; 1978, 294.)

Kolmannen syntyminen androgyynin dualismissa pakottaa pohtimaan Laabanin suhdetta transsendenttiin. Eroottisuus johdattelee kysymykseen, miten runollinen ilmaisu voisi lähestyä sellaista, mistä ei voi puhua tai miten kielellistä kielen käsityskyvyn ylittävää todellisuutta. Michael Sells (1994) mukaan transsendentti voidaan määritellä kirjallisuudessa hiljaisuutena tekstissä. Transsendentti voi näkyä pyrkimyksenä erotella, mikä osa sanojen saavuttamattomissa olevasta voidaan ymmärtää kielellä. Kun transsendenssi otetaan vakavasti kirjallisuudessa, se näyttäytyy puheena, jota tuotetaan puhumisen mahdottomuudesta. (Sells 1994, 2–3.) Havaintojeni mukaan kohdeteoksessani transsendenssin havaitseminen liittyy olennaisesti surrealistisen kuvan rakentamien muodonmuutoslinkitysten rytmiin ja taukoihin sekä runojen keskenlopettamiseen ja koheesiota rikkovaan keskeneräisyyteen. Näiden lisäksi tulen työni aikana näyttämään myös muita piirteitä, joilla eroottisen androgyynin herättämät teemat näyttävät transsendentin läsnäolon.

Kohdeteokseni ristiriitainen asenne kysymykseen erotiikan yhteydestä transsendenttiin pakottaa tarkastelemaan androgyynia myös hermafrodiittina. Hermafrodiitti ei pyri sulauttamaan kahta kolmanteen vaan yhdistämään kaksi niin, että nämä säilyttävät itsensä. Kuuluisa hermafrodiitti on neitsytäiti, joka hedelmöittää itse itsensä. Laabanilla hermafrodiitti on tulkittavissa esimerkiksi runossa ”Hermafrodiidi menüü” (ALOLA, 31 – 32; Liite, 13–14), jossa hermafrodiitti muodostuu olentona, joka syö runoa sisäänsä kuvittaen säikeitä². Kohdeteokseni kaksijakoisuus suhteessa androgyyniin ja hermafrodiittiin jättää lukijan ristiriidan äärelle. Bretonilaisessa surrealismissa puhutaan muusan merkityksestä porttina ihmeelliseen [*merveilleux*]. Seksuaalinen akti kadottaa identiteetit ja rakentaa uuden yhden lihan kuin synteessin, joka mahdollistaa absoluuttisen todellisuuden kokemisen (vrt. Breton 1978, 166; Balakian 1959, 236). Vastaavasti bataillelaisessa erotiikassa revitään rikki, näytetään haavauma, jonka kautta hiljaisuus on kuultavissa, muttei muuna kuin materiaalisena (vrt. Bataille 2006a, 104; Bataille 2006b, 183; Mayne 1993, 37). Kysyn tutkielmassani, millä tavalla Laaban rakentaa käsityksiä kaikkea sulauttavasta androgyynista ja toisaalta kaksijakoisesta hermafrodiitista?

Kuten olen tuonut esille surrealismissa ja alkemististen lähteissä esiintyvälle kuvastolle on yhteistä se, että rakkaus ja eroottisuus ylittäessään fyysisen toiminnan laajentavat mentaalia sekä spirituaalista kokemusta. Erotiikka ei ole koskaan pelkästään kahden välistä. Myös surrealismiin okkultistisuutta tutkinut Choucha painottaa, että surrealismissa taideteos tuodaan olemassaoloon samalla mekanismilla kuin rakkaus (Choucha 1992, 73). Samalla mekanismilla alkemisti tavoittelee yhä syvemmälle yltävää sympatiam saavuttaakseen viisasten kiveen tarvittavat muodonmuutokset (vrt. Churton 2002, 19). Muodonmuutos voidaan nähdä myös surrealistisen kuvan ilmenemistapana. Eroottisuus on näin myös surrealistisen kuvan eri osien yhdessä pitävä voima.

Max Ernst ja Breton pitivät Lautréamontin metaforaa ompelukoneen ja sateenvarjon yhtymisestä leikkauspöydällä eroottisena (Breton 2011, 38; 1987, 88; vrt. Adamowicz 1998, 189; Bohn 2002, 166). Objektit kadottivat identiteettinsä ja muodostivat

2 ks. tarkempi luenta luvusta 3.2 s. 67-70

uuden yhteyden tai hetkellisen ykseyden (Choucha 1992, 72). Tätä eroottisuutta voidaan pitää kuvan olennaisena tapana muodostua. Erotiikka on siten surrealistisen kuvan määrittävä tila. Siten kaikki surrealistinen runous *Ankruketi löpp on laulu algus* mukaan lukien, rakentuu eroottisena, kun erotiikka ymmärretään subjektin ja objektin rajat häivyttävänä toimintana, jossa vallitsee yhtäaikainen nautinnon ja hylkimisen, jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden, kuoleman ja elämän voimassa olo (vrt. Bataille 2006a, 127; Lévi 2011, 83). Kuvan osat ovat yhdessä jännitteellä, joka on samaan aikaan ilahduttaa ja hätäännäyttää. Kuva on nähtävä, muttei ymmärrettävä. Tämä jännitteisyys tekee surrealistisesta kuvasta androgyynin.

Tutkimukseni rajautuu surrealismiin ja alkemian yhteyksistä eroottiseen androgyyniin, jota aion lähestyä seuraavista lähtökohdista: androgyynius ja erotiikka surrealistisen runouden transgressiona tai rajanylityksenä (luku 2) sekä androgyynin temaattiset merkitykset (luvut 3 ja 4). Tästä karkeasta jaottelusta huolimatta muoto ja sisältö liikkuvat kohdeteoksessani toisiinsa ja ovat päällekkäisiä. Luku 2.1 kysyykin, millaisia pyrkimyksiä tabujen rikkomisen runojen kielen ja tyylin tasolla synnyttää ja miten nämä olisi tulkittavissa suhteessa eroottiseen androgyyniin? Luku 2.2 taas käsittelee surrealistista kuvaa ja androgyynia suhteessa lähinnä Williard Bohnin ja Richard Meadin kuvateorioihin. Kysyn, miten surrealistisen kuvan androgyyninen eroottisuus kommentoi surrealistisen kuvan teoreettisia kehyksiä. Seuraavaksi siirryn analysoimaan Laabanin okkultistis-eroottisen androgyynin teemoja. Kolmannessa luvussa käsitelen Laabanin suhdetta bretonilaiseen naisfantasiaan ja androgyynin estetisointiin. Luku 3.1 käsittelee kohdeteokseni maagis-mystisiä naismaisemia bretonilaisen naismaiseman kritiikkinä, jonka avulla pääsen käsiksi kohdeteokseni androgyynin tulkinnan kaksijakoisuuteen. Luvussa 3.2. käsitelen näet hermafrodiittia ja androgyynissa vallitsevaa katkoksellisuutta. Viimeisessä luvussa käsitelen edellisessä luvussa löytynyttä katkoksellisuutta kysymällä, millä tavalla katkoksiensa hiljaisuus olisi tulkittavissa suhteessa eroottiseen androgyyniin (4.1) sekä miten tulkinta Laabanin androgyynin ylijäämäisyydestä linkittyy väkivallan ja transsendenssin suhteeseen (4.2). Viimeisessä luvussa käsitelen eroottista androgyynia bataillelaisena ja okkultistisena ylijäämäisyytenä sekä hiljaisuutena.

1.2 Surrealismien ja alkemian käsitteiden tarkennus

Ennen siirtymistä varsinaiseen käsittelyyn on paikallaan tarkentaa hajanaisten ja arkirekisterissä moneen eri suuntaan liikkuvien käsitteiden surrealismi ja alkemia määritelmiä. Usein näitä kahta termiä käytetään kuin ne olisivat yhtenäisiä ja yksiselitteisiä käsitteitä. Näin ei kuitenkaan ole. Molempien kohdalla voidaan puhua moneudesta, yhtä lailla surrealismeista kuin alkemioista. Esimerkiksi on erotettava alkemia kemian historiasta ja toisaalta surrealismi pariisilaisesta avantgardeliikkeestä.

Guillaume Apollinaire (1917) keksi termin surreaali [surréal] kuvaamaan ihmisen kykyä luoda epäluonnollista. Ensimmäinen surrealistinen tekona Apollinaire piti pyörän renkaan keksimistä. Se jäljittelee fyysistä liikettä luoden samalla muodon, joka on täysin riippumaton kaikista luonnossa tunnetuista muodoista. Apollinaire käsitti surreaalisen sekä merkityksessä ”enemmän kuin todellinen” että ”enemmän todellinen” (Apollinaire 1991, 865–866; vrt. Davies 1964, 96; Balakian 1959, 84–85; 55; 58.) Vasta vuosia myöhemmin Bretonin Apollinarelta lainaama termi surrealistinen sai kehittelyjen tuloksena tarkemman taideteoreettisen määrittelynsä *Surrealismien ensimmäisessä manifestissa*. Breton³ määrittelee surrealismien seuraavasti:

[...] Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. [...] Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d’associations négligées jusqu’à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. (Breton 1971, 36–37.)

[...] Puhdas psyykinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista suullisesti tai kirjoittamalla tai millä muulla tahansa ajatuksen todellinen toiminta. Ajatuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla esteettistä tai moraalista kannanottoa. [...] [Surrealismien] perustana on usko tiettyjen, tähän saakka laiminlyötyjen assosiaatiomuotojen ylempään todellisuuteen, unen kaikkivaltaisuuteen, ajatuksen pyyteettömään leikkiin. [Käänt. Väinö Kirstinä (Breton 1970, 51.)]

Surrealistit eivät luo uutta maailmaa vanhan päälle tai alle vaan he halusivat yhdistää unen ja todellisuuden, tietoisuuden (myös piilotajunnan) sekä ulkoisen maailman

³ Breton mainitsee termin ensimmäistä kertaa lyhessä kirjoituksessaan *Pour Dada* vuonna 1922 (Havard 2004, 5).

mielikuvituksen avulla yhdeksi absoluuttiseksi todellisuudeksi, surreaaliseksi todeksi. John Lechte määrittelee psyykkisen automatismin tilaksi, jossa alitajunta ja arkitodellisuus yhtyvät, löytävät pääsyn korkeampaan työskentelevään ajatukseen, joka on vailla mitään esteettisiä, moraalisia tai rationaalisia kahleita (Lechte 1995, 121). Tämä järjestä ja järjestelmistä sekä muista esteistä vapautunut kieli alkaa elää itse ja löytää surreaalisen todellisuuden. Maailmassa ei siis ole tavoittamatonta todellisuutta, on vain realistinen ja surrealistinen (vrt. Kaitaro 2001, 131, Lechte 1995, 121.) Timo Kaitaron mukaan Breton tuntuu samaistavan maailman ja kielen rajat. Kun kieli ylittää maailman, kyse ei ole todellisuuden hävittämisestä vaan siitä, että tavanomaisesti havaittu voidaan nähdä toisin. (Ect., 113; vrt. Balakian 1959, 103.)

Surrealismen toista manifestia (1930) hallitsee Bretonin kiinnostus tiedostamatonta kohtaan. Automaatiolle etsittiin nyt uusia luomisväyliä magiasta, primitiivisistä rituaaleista, myyteistä ja medioista. Breton julistaa surrealismia okkultaation käytäntöön pantavaksi, koska näki surrealistin tehtävän syvenevän. Nyt surrealistin tuli odottaa runouden ja äärimmäisten kokemusten avulla tapahtuvaa tuntemattoman, pyhän alkusanan ilmestymistä. (Vrt. Breton 2011, 178.) M. E. Warlick (2007, 2; vrt. 2000, 1) muistuttaa, että kyseinen maininta aiheuttaa edelleen spekulatioita siitä, mikä on väitteen taustatarkoitus tai ylipäätään mikä on okkultismin merkitys surrealismissa. Surrealistit lainasivat okkultistisia välineitä (selvännäkijöitä, esoteerisia kirjoituksia, mytologioita) tekstien ja kuvien tulkinnan välineiksi sekä mielikuvituksen virikkeiksi. Warlick kysyy, liittyykö väitteeseen myös vakavasti otettava oletus surrealismia transsendentaalisesta suhteesta sanoihin?

Choucha selvittää surrealismia syntyy ja olemassa oloon vaikuttanutta okkultistista perinnettä. Hän väittää, että surrealismi lähestyy tietoa perustavanlaatuisesti okkultistinen, koska se sisältää ajatuksen, että koherentti, universaali eri muotojen synteesi voisi muuttua todellisuudeksi tai hivuttautua sen osaksi. Surrealismi pyrkii muuttamaan maailmaa taiteen tekemisen ja muun toiminnan kautta. Surrealistisen runouden ja taiteen tehtävä on tuoda vastaanottajien ja tekijän itsensä tietoisuuteen

juuri sen, mikä on unohtunut järkeistymisen ja koulutussysteemien kautta. Surrealistit olettivat tietoisuuteen nousseen, ehkä kollektiivisessa tiedostomattomassa piileskelleen näyn tulevan osaksi arkikokemusta kokonaisvaltaisempaa kokemusta. (Choucha, 1992, 65.) Hahmottaessaan sanan ja sen tulkinnan suhdetta Anna Balakian tulkitsee surrealismia ideaaliksi, ei yläpuolella leijuvana riippumattomana konseptina vaan ihmismielen siirtymisen ja materiaalisen universumin muuttumisen tuloksena (Balakian 1959, 108). Useat tutkijat ovat Bretonin ja Balakianin tavoin verranneet psyykkistä automatismia alkemian transformaatioprosessiin, jota symboloi vastakkaiset periaatteet yhdeksi muuntava eroottinen androgyyni.

Alkemiaa tai sen myöhäisempiä muotoja (kuten okkultistinen, hermeettinen alkemia) ei voi ajatella perinteenä vaan alkemia on muodostunut erilaisista perinteistä ynnä kulttuurikerrostumista ja siitä on tullut yleisnimitys teksteille ja traditioille, joita leimaa moneus ja sisäinen ristiriitaisuus. Karen Pinkus (2009) huomioi alkemian määrittämisen vaikeuden. Jo pelkästään sanan 'alkemia' alkuperästä on monia enemmän tai vähemmän uskottavia lähteitä. Pinkus päätyy siihen, että alkemia sanan merkitys on kreikan merkitystä vanhempi. Kreikan sanan 'khemeia/khumeia' tarkoittaa taitoa tehdä mehuja tai sekoittaa nesteitä. Al-liite on arabialainen ja tulee sanasta 'Khem/Khame', joka tarkoittaa pimeää tai mustaa. 1800-luvun alun lähteiden mukaan sana kemia tulisi arabian sanasta 'Chama (hama)', joka merkitsee hän piilotti tai kätki. Toinen vaihtoehto alkemian etymologialle olisi sana 'kimya tai kmyao', joka merkitsee uunia tai palavaa. Tämä lähenee muslimimaailman renessanssiajan alkemistin Paracelsuksen ajatusta, jonka mukaan alkemian lähtee hengestä tai viisauden tulesta, joka tarkoittaa samalla myös sulautumista universaaliin tai kuolemaan, joka puhdistaa. Pinkus liittyy alkemian etymologiaan myös heprean kielen sanan 'cham'. Cham oli Nooan poika, jolla on taito ottaa maasta metalleja, mutta hän oli myös utelias ja rikkoi tabua katsellessaan alastonta isäänsä, joka tästä syystä karkoitti hänet maastaan. (Pinkus 2009, 3.)

Pinkus epäilee, ettei ole sattumaa, kun melkein kaikki alkemian etymologiset selitykset viittaavat toiseuteen, vieraaseen, barbaariseen, eksoottiseen, pyhään tai profaaniin. Alkemiaa tutkivat joutuvat valitsemaan suhtautumistapansa kohteeseensa. Joko alkemia on esimodernia kemiaa tai sitten se on spirituaalinen, rituaalinen diskurssi tai teorioiden pohja. Alkemia voi samalla olla vain praktiikka, joka on tai ei ole onnistunut kaukaisessa menneessä. Pinkus kieltäytyy vastaamasta tähän kysymykseen ja rajaa tutkimuskohteensa: Alkemia on ideologinen rakenne, joka kuuluu niin kirjoittamiselle kuin alkemian harjoittamiselle (ect., 4 – 5). Aion osittain pyrkiä samaan, tosin surrealismin ja alkemian kannalta tärkeää on, ettei kumpaakaan nähdä puhtaasti teoreettisena vaan molemmat voidaan nähdä myös taitoina, jotka on sidottu erottelemattomasti elämän erilaisiin käytäntöihin, jotka ovat yhteydessä kokonaisvaltaiseen taiteen tai taidon harjoittamiseen.

Alkemia tarkoittaa tässä työssä sielun jalostusharjoitetta sekä oppi- tai aaterakennelmaa, jonka tarkoitus on hahmottaa pyhää tai transsendentista okkultoimisen avulla. Okkultistisuus alkemiassa tarkoittaa henkistä muuntelukyvyn kasvattamista rituaalien ja välittäjien avulla. Se on systemaattista salaisuuden ratkomista ja uuden arvoituksen kirjoittamista vanhan päälle. Jo pelkästään okkultistisen alkemian perinteen tarkempi aatehistoriallinen erittely olisi vuosikymmenten työ. Usein alkemian käsite ymmärretään kritiikittömästi yhtenä ideologiana. Esimerkiksi Breton puhuessaan alkemiasta ei ota huomioon alkemian okkultistisuuden ”epäsurrealistisuutta”. Kuitenkin hän puhuu alkemiasta kuin yhdestä opista (ks. esim. Breton 2011, 180). Aion arvioida Bretonin asettaman androgyynikäsitteen toimivuutta suhteessa kohdeteokseen. Tämän työn lähtökohtana on pyrkiä eroon kritiikittömästä surrealismin ja alkemian yhteen liittämistä, mikä mielestäni yksipuolistaa okkultististen tekstien ja kohdeteokseni välistä dialogia. Toki oletan, että surrealistinen runous ja okkultistiset kirjoitukset eivät sovi samaan keskusteluun täysin kitkattomasti. Tämän vuoksi tutkielman lähtöajatuksena on, että alkemistinen ei-moderni ajattelumaailma saattaa tuottaa kohdeteoksen luennoissa myös säröjä tai kohdeteos voi toimia erottavana tekijänä suhteessa ranskalaiseen surrealismiin ja alkemistisiin lähteisiin.

Alkemian perinteen katsotaan alkaneen muinaisessa Mesopotamiassa ja Egyptissä. Alkemia oli tieteissä vallitseva ajattelutapa läpi keskiajan aina 1600-luvulle asti. Myöhäiskeskiajan ja renessanssin ajan alkemia sisällytti itseensä niin tieteen kuin uskonnon. Luonnon magian tai tieteen tehtävä oli löytää luontoon piilotetut salaiset voimat. Magia, jota harjoitettiin jumalan nimeen, oli hyvää. Vastaavasti demonien nimeen harjoitettu magia oli vaarallista, jopa lailla rangaistavaa. Renessanssin aikana käännettiin paljon klassisia tekstejä, muun muassa uusplatonistisia kirjoituksia ja Kabbalaa. Monet alkemistiset kirjoitukset saivat näistä vaikutteita. (Pascalis 1995, 7–9.)

Monet taiteilijat (Cornelius Agrippa, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino) kiinnostuivat hermetiikasta, joka inspiroi heidän tekstejään ja maalauksiaan (Warlick 2007, 6). Kiinnostus alkemiaa ja hermeettistä filosofiaa kohtaan modernissa ja esimodernissa taiteessa voisi selittyä sillä, että monet alkemistiset kirjoitukset vilisevät mitä värikkäämpiä ja mielikuvitusrikkaimpia symboleja. Usein hermeettiset tekstit kirjoitettiin saman ja korkeamman Hermes Trismegistoksen, pyhien tai oppisien nimiin (Abraham, Salomo, Flamel). Näin tekstit koostuvat eri kirjoittajien kerroksellisuudesta, kun uudet kirjoittajat lisäsivät oman käsialansa vanhan päälle (Pascalis 1995, 76; vrt. Warlick 2001, 18). Hermeksen nimi pohjautuu myyttiin, jonka alkuperä on egyptiläisessä mytologiassa. Myytti Hermeksestä kuvastaa sitä, miten Jumala loi itsensä kaiken ykseyden kuvaksi. Kreikaksi 'hermes' tarkoittaakin kolmesti suurin. Hermes Trismegistoksessa yhdistyi kaksi jumalaa, kreikkalaisten Hermes ja egyptiläisten Thot, jotka olivat molemmissa tarustoissa kirjoituksen ja taikuuden jumalia. Miksi sitten kirjailijat ja taiteilijat innostuivat alkemiasta? Avantgardeliikkeiden alkemiaa kohtaan tuntemaa kiinnostusta selittää hermeettisen symboliikan mielikuvituksekkuus ja itsensä kanssa ristiriitainen tekstiperinne. Sillä hermeettiset tekstit ovat monipolvisia, ambivalentteja, kielellisesti kiemuraisia ja arvoituksellisia, mikä osaltaan helpottaa hermeettisten koukeroiden samaistamista moderniin tai jälkimoderniin taiteeseen ja sen tutkimukseen. Bauduin arvelee, että monet dadaistiset ja surrealistiset kollektiivisesti tuotetut tekstit (esimerkiksi *Les Champs Magnétiques* 1920) ovat saaneet innoitteen Hermes Trimesgistiksesta,

joka toimi alkemististen ja hermeettisten tekstien ”oikeana ja korkeampana” tekijänä (Bauduin 2014, 16).

Toinen 1900-luvun avantgardisteja alkemistin työskentelyssä kiinnostanut piirre oli ajattelun, käytännön kokeilujen sekä kirjoituksen nivoutuminen yhteen. Vanhassa alkemiassa tieteitä ei erotettu toisistaan vaan kaikella tiedolla, kokemuksella ja materiaalilla; niin näkymättömällä kuin näkyvälläkin katsottiin oleva ”sama kaava”. Aivan kuten surrealismissa elämää, taidetta tai tekemisen teoriaa ja käytäntöjä ei eroteta toisistaan. Yksinkertainen määritelmä: hengen ja mielen puhdas automatismi pätee kaikkialle. Bretonin mukaan parhaimmillaan automatismi tuottaa jumalan kaavaa samalla tavalla kuin alkemistinen suuren työn uskottiin tuottavan (Breton 2011, 176). Modernin ajan surrealisteille jumalan kaava tosin tarkoittaa myös jumalan poissaoloa tai immanenttiutta. Mutta jos lopullinen totuus kaavan alkuperästä voidaan unohtaa, on surrealismien uskonnollisuus luonteeltaan samankaltaista alkemian maagisen uskonnollisuuden kanssa. (Ks. Brown 2009, 59; vrt. Adamowicz, 162–163.)

Kun tieteet eriytyivät renessanssin jälkeen, alkemiasta tuli osa okkultistista tietoa. Tämä tarkoitti sitä, että luontoon piilotetun luomisen ja kaikkivaltiuuden kaavasta tuli osa uskomista, johon tiedemaailmalla ei ollut enää pääsyä. Maailma nähtiin toimivan samojen jumalallisten lakien mukaisesti, mutta koska nämä lait ovat ihmiseltä piilossa, tarvittiin okkultointia eli alkemistista suurta työtä. Fyysisen kullan jalostamisen sijaan okkultistinen alkemia keskittyi ikuisuuden tai kuolemattomuuden saavuttamiseen mentaalina tienä. Kullasta tai tarkemmin eliksiiristä tuli kuolemattoman viisauden, mielen rajoittamattoman muuntelukyvyn symboli. Surrealismien voidaan katsoa syntyneen vastalauseena modernien tieteiden tuottamaan rationaaliseen maailmankuvaan. Mielikuvituksen vapautumisen uskottiin muuttavan todellisuuden rakennetta. Surrealistit korostivat alkemistien kerettiläisyyttä ja halusivat nähdä todellisuuden sulauttavana ja yhä uudelleen ykseyteen palautuvana. Tämän prosessin symbolina toimiva androgyyni on hermeettisissä kirjoituksissa usein eroottisesti ladattu. Eroottisen latauksen tarkoitus on sulauttaa yhteen sopimatonta ja häivyttää näin eroja, mutta myös korostaa

rakkauden tehtävää transsendenssin ja ihmisen yhdeksi tekevänä voimana. Surrealistit taas korostivat androgyynin rakkauden affektiivisuutta sekä eroottisen muusan osaa androgyynin syntymässä. Absoluuttinen todellisuus aukeaa kokijalleen rakastumisen kaltaisena eroottisena tilana, joka muuttaa kaiken (Rabinovitch 2002, 12; vrt. Breton 1987, 93)

Okkultistis-alkemistiset tekstit vaikuttivat myös käsitykseen surrealistisesta objektista. M. E. Warlickin mukaan surrealistit vaikuttivat laajemmin 1900-luvun vaihteen pariisilaisesta ilmapiiristä, missä oli herännyt kiinnostus maagisia ja okkultistisia ilmiötä kohtaan. Surrealisteihin vaikutti erityisesti pseudonimellä Fulcanelli julkaistut kaksi teosta *Le Mystere des Cathedrales (1926)* ja *Les Demeures Philosophales (1929)*. Surrealismien syntyä Pariisissa alkoi kukoistaa hermeettinen filosofia, jossa objektien luomisessa tärkeämpää kuin objekti itse oli vauhdin saavuttaminen. Tämä antoi kipinän Bretonille ja ominaispiirteensä surrealistiselle käsitykselle luomisesta. Surrealistit alkoivat etsiä niin kutsuttuja uusia objekteja muuttamalla ja varioimalla nopeasti tajuntaan nousevia objekteja. Näin syntyy moniulotteinen objekti. (Warlick 2007, 1–3.)

Pitää muistaa, että Breton sai vaikutteita kehittämäänsä surrealistiseen objektiin myös Georg Wilhelm Friedrich Hegelin kautta, jonka ajatteluun hermeettinen traditio on vaikuttanut voimakkaasti⁴. Tutkimuksen rajauksen kannalta olen valinnut okkultismia koskevat lähteeni niin, että ne käsittävät Bretonin lainaamia alkemistis-hermeettisiä kirjoituksia sekä taiteen tutkimusta ja okkultistista alkemiaa koskevaa muuta tutkimusta. Tilan puutteen vuoksi jouduin rajaamaan Hegelin tuotannon pois.

Surrealistit olivat kiinnostuneet myös patafyysikasta. Patafyysikot hämmästyttivät vuosisadan ensimmäisen vuosikymmenellä absurdeilla kirjoituksillaan. Patafyysikka oli fysiikan parodiaa. Se oli tiedettä, jonka tavoitteena oli liittää yhteen sattumanvaraisesti ja absurdilla otteella symbolit ja kuvitellut objektit. Patafyysikot

⁴ Katso Glenn Alexander Magee (2001) perusteellinen tutkimus Hegelin ajattelun hermeettis-alkemistisesta aatetaustasta. Alkemiasta erityisesti (Magee 2001, 125 – 149).

kutsuivat tätä ristiriitaisuuksien ja poikkeuksien ”totuudeksi”. Yksi tunnetuimpia patafyysikoita oli Alfred Jarry, jonka runous ja teatteri inspiroi surrealisteja (Dubbelboer 2012, 35.) Jarryn proosateos *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien* (1911) on tyyliltään surrealistinen ja käsittelee okkultismia humoristisella tavalla. Bauduin tähdentää, että Bretonia edeltävän runoilijapolvien, kuten Jarryn, Baudelairin tai Rimbaudin suhdetta okkultismiin on käsitelty liian vähän surrealismin tutkimuksessa (Bauduin 2014, 163). Ranskalaisen romanttisen ja symbolisen kauden runouden vaikutus Laabanin tuotantoon on kiistaton. Laaban esimerkiksi käänsi kaikkia kolmea Bauduinin mainitsemia tekijöitä sekä kirjoitti kirjallisuusesseen muun muassa Rimbaudin sanan alkemiasta. Kohdeteoksessani on myös Isa Ubusta kirjoitettu interteksti, jossa lainataan suoraan Jarryn näytelmää (ks. ALOLA, 118–119). Laabanin eroottiseen androgyyniin onkin kulkeutunut esimerkiksi symbolismista hermeettis-alkemistisia vaikutteita, mutta valitettavasti tutkimukseni rajaus ei anna mahdollisuutta eritellä näiden vaikutteiden lähteitä.

Vaikka Breton mainitsee monissa kirjoituksissaan alkemisteja sekä siteeraa heitä ja muita hermeettisiä kirjoituksia, on huomattava, että hänellä oli myös monenlaisia muita magiaan liittyneitä kiinnostuksen kohteita, kuten spiritistinen taide, taolaisuus, primitivismi. Viittaukset alkemiaan eivät ole mitenkään keskitettyjä vaan pikemminkin niillä pyritään luomaan allegorioita sekä analogioita surrealismille. Surrealismin toisessa manifestissa Breton rinnastaa alkemian sanan, jumalan kuvan, josta ihmissielu on luotu, surrealistisen taiteen tehtävään. Tämä sana linkittyy Nicolas Flamelin kautta Raamatun Johanneksen evankeliumiin sekä Kabbalan alkusanaan. Automaatiossa sanat laitetaan alkukirjaimen asemaan. Breton sanoo, että tämä maaginen sana on sitä, mitä eniten pelätään mutta myös sitä, mitä eniten rakastetaan (Breton, 2011, 176; vrt. Szulakowska 2011, 32–33). Tämän sanan havaitseminen tai etsintä yhdistää löyhästi surrealisteja ja alkemisteja. Breton teoksessa *L'Art magique* (1957) toteaa maagisuuden olevan luontainen kapasiteetti kaikessa inhimillisessä toiminnassa. Sitä ei voi koskaan tukahduttaa tai kontrolloida (Breton 2003, 113; vrt. Adamowicz 1998, 189). Tästä voidaan olettaa, että surrealismilla ja okkultistisella alkemialla on jonkunlainen yhteinen tavoite,

huolimatta siitä, miten esimerkiksi transsendentti näissä kahdessa ajattelutavassa hyväksytään tai ymmärretään.

Espanjalaista surrealismia tutkinut Robert Havard kritisoi ranskalaista surrealismia. Surrealismista tuli Bretonin mustasukkaisesti vartioima pariisilainen taidesuunta huolimatta surrealismien kansainvälistymistavoitteista, jotka olivat niin ideologisia, poliittisia kuin kulttuurillisia (Havard 2004, 3). Toisen maailman sodan jälkeen pariisilaisessa taideilmapiirissä surrealistinen taide alkoi jo kärsiä kuluneisuudesta. Levittäytyessään muualle Eurooppaan ja Amerikkaan surrealismi koettiin jälleen uutena. Näin surrealismien vaikutukset laajenivat ja surrealistinen taide sai jatkaa muuttumistaan (Jappe 1999, 50.) Havard osoittaa ongelmia, joita espanjalaisten kohdetekstien analysoiminen bretonilaiseen surrealismiin sovitettuna aiheuttaa. Asiaa vaikeuttaa vielä ”ei-pariisilaisen” surrealismien termin ja määritelmän puuttuminen. Yhdyn Havardin havaintoihin kysymällä, mitä oikeastaan tarkoitamme, kun puhumme surrealismista? Miten ei-pariisilainen paikallisuus ja kielen vaihtuminen tuottaa surrealismille? On väistämätöntä, että surrealismi, joka on syntynyt Pariisiin ulkopuolella, muuntaa ja uusintaa surrealistista tyyliä ja painopisteitä. Laabanin esikoisteoksen voidaan katsoa liittyvän yhteen Amerikassa, Tšekeissä tai Kreikassa samoihin aikoihin julkaistujen surrealistis-vaikutteisten teosten kanssa. Esimerkiksi toisen maailmansodan aikainen ja sitä edeltävä poliittinen ilmapiiri Virossa kajastuu kokoelmaan poliittisena satiirina, joka kohdistuu niin kommunismia kuin kansallissosialismia vastaan.

Mikä sitten on surrealistista? Tässä työssä määrittelen surrealismien taiteen, politiikan ja elämän kattavana filosofiana. Surrealismissa tyyliä tai tekniikkaa ja sen käyttöön liittyvää filosofiaa ei voida erottaa toisistaan. Breton kirjoittaa *Surrealismien ensimmäisessä manifestissa* muun muassa, että Swift oli surrealisti pahansuopaisuudessa. Sade oli surrealisti sadismissa. Poe oli surrealisti seikkailussa. Baudelaire oli surrealisti moraalissa (Breton 1970, 27.) Tämän perusteella voisi päätellä, että surrealismi olisi ennen kaikkea asenne tai asemoitumistapa, eikä niinkään tietty tyyli tai välttämättä edes kokonainen maailmankatsomus.

Toista maailmansotaa seurannut surrealismi oli luopunut idealismista, mutta keskittyi surrealismiin avantgardistiseen tehtävään uudessa ilmapiirissä, jossa surrealismi oli samaan aikaan mennyttä ja tulevaa (Adams 2007, 90). Ollessaan pakolaisena Yhdysvalloissa Breton näki surrealismiin silloisen tilan mahdollisuutena jatkaa absoluutin valloittamista entistä voimakkaammin (Breton 1978, 237). Tuolloin Breton korosti surrealismiin avantgardistista ja maagista pyrkimystä, joka oli koko ajan pysynyt samana. Maaginen pyrkimys on vapauttaa kieli tarkoittamisen kahleista ja siten löytää kielen ja alitajunnan ynnä sattumien avulla uusia maailmaa laajentavia näkökantoja ja yhteyksiä asioiden välillä. Voidaan sanoa, että toisen maailmansodan jälkeisessä surrealismissa ei suoraan luovuta tästä periaatteesta, vaan runouteen tulee kriittisiä, kyynisiä ja kokeellisia vivahteita. Maailma näytetään paikoin konemaisena kaaoksena paikoin jonakin ihmeellisenä. Surrealistista asennetta leimaa ennen kaikkea affektiivisuus, voimakas lataus ja vapaus sanoa. (Emt., 228–229.) Kohdeteokseni *Angruketi löpp on laulu algus* (1946) konteksti liittyy teoksen Ranskan ulkopuoliseen, perifeeriseen ja sotien aikaiseen surrealismiin. Tämä tarkoittaa, että vaikka käsittelen teosta surrealistisena, en voi suoraan verrata teosta bretonilaiseen ranskalaiseen surrealismiin, sillä kohdeteoksen sisältö eikä teoksen julkaisukonteksti anna siihen perusteita. Siksi on perustellumpaa luokitella kohdeteos sodan jälkeiseen Pariisin ulkopuoliseen surrealismiin.

1.3 Ankkuriketjun loppu on laulun alku

Koska Ilmar Laaban (1921–2000) ja hänen esikoisteoksensa on jäänyt vähemmälle huomiolle maailmankirjallisuuden historiassa ja teos tunnetaan huonosti, esittelen vielä hieman teosta ja siihen liittyvää kontekstia. Kohdeteokseni julkaistiin Tukholmassa Laabanin paettua Saksan armeijaa vuonna 1943 (Merilai 2012, 171). Teos oli lähes koko Neuvostoajan kiellettyjen kirjojen listalla ja sensuurin alla Stalin-kritiikkinsä vuoksi. Laaban ja hänen teoksensa tunnettiin neuvostoaikana Viron yliopistoissa, josta käsin hänestä ja *Ankrugeti löpp on laulu algusesta* kirjoitettiin. Nuoret opiskelijat kopioivat salaa teosta ja käsikirjoitus liikkui Tartossa 1970-luvulla

lähinnä nuoren kulttuuriväen keskuudessa (emt., 172). Laabanista tehty tutkimus on hyvin vähäistä ja hajanaista, mutta tutkimuksen suosio kasvaa koko ajan. Siitä huolimatta esimerkiksi yhtään Laabaniin keskittyvää väitöskirjaa ei ole vielä julkaistu.

Teos vapautui sensuurista 1989 ja se julkaistiin Virossa ensimmäistä kertaa vuonna 2008. Laabania käsitteleviä artikkeleita kirjoittanut Andreas Ehin ja Laabanin postuumeja tekstejä koonnut kuvataiteilija Jaan Malin vaikuttivat suuresti siihen, että Laabanin tuotanto nostettiin uudelleen esille vuosituhannen vaihteen jälkeen.

Ankruketi lõpp on laulu algus sai ilmestymisaikanaan tyrmäävän vastaanoton muiden Ruotsissa asuvien virolaispakolaisten keskuudessa, sillä se julkaistiin aikana, jolloin kansallishenkinen koti-ikävää tematisoiva lyriikka oli suosittua virolaisessa pakolaiskirjallisuudessa. Korkea ja matalalyryisyys yhdistettynä ei-kaunistelevaan eroottisuuteen vaikuttivat siihen, että Laabanin runokieli koettiin kummallisena ja rahvaanomaisena. Hänen runouttaan moitittiin kritiikeissä matalamieliseksi ja kevytkenkäiseksi peliksi. (Malin 2004, 386.) Huolimatta kohdeteokseen kohdistuvasta ”matalamielisyyden” kevytkenkäisestä leimasta mielestäni on hyvä tutkia kokeellista runoutta vakavilla motiiveilla. Kohdeteokseni kokeellisuus tuntuu liittyvän surrealismin kritiikkiin. Oletan tässä työssä, että kohdeteokseni on kirjoitettu tietoisesti jatkamaan surrealistista perinnettä uudessa muodossa. Laaban surrealismia koskevassa artikkelissaan ”Har surrealismen spelat ut sin roll?” on puhunut siitä, miten surrealismin on tuhottava vanhat roolinsa ja kiellettävä itsensä. Kiellon kautta surrealismin on otettava uusia rooleja mahdottomassa ”valloitusprojektissaan”, muuten surrealismi tuhoaa lopullisesti itsensä jäädessään vain kuiskuttelemaan omiin keinotekoiisiin kulisseeihinsa. (Laaban 1988, 56.) Ilmar Mikiver tulkitessaan *Ankruketi lõpp on laulu algus* –teoksen meren merkityksiä päätyy kysymään, miten teoksen eroottisuuteen olisi suhtauduttava. Mikiver pitää eroottisuuteen liittyviä rahvaanomaisia sanavalintoja varsin omaperäisinä. Perseet on valittu klassisemman anuksen sijaan. Tällaiset valinnat erottavat Laabanin ranskalaisesta surrealismista. (Mikiver 2010, 21.)

Ankkuriketjun loppu on laulun alku on niin tutkimuksessa kuin kirjallisuudessa nimetty surrealistiseksi. Nimitys tuntuu osuvan oikeaan: Laaban itse tunsikin hyvin surrealismia. Hän kirjoitti siitä ja käänsi ahkerasti surrealistisia tekstejä. Tyyllisesti kokoelma on vahvasti surrealistisvaikutteinen, mutta Laaban vie surrealisminsa astetta pidemmälle. Teoksessa käytetään esimerkiksi eri kielten ja kielenkäyttökäytösten sekoittamista, syntaksin tahallista rikkomista sekä tekstin ulkoasua koskevia kokeiluja⁵ Kaiken kaikkiaan runojen tuottama äänimaisema (rytmi poljentoineen) on kiinteässä suhteessa runokuviiin. Runoissa on myös dadamaisia nonsenssi lauseita ja umpikujia, kuten ”Meri on uppunud merre (ALOLA, 47; vrt. Mikiver 2010, 10).”, ’meri on upponnut mereen (Liite, 1).’ Näiden kokeilujen voi katsoa osaltaan jopa parodioivan surrealismia ja todistavan, ettei kohdeteokseni pyri tyylipuhtauteen vaan päinvastoin tyylien runsauteen. Tyyllisen runsauden ja leikkisyyden vastapainoksi asettuva temaattinen vakavuus, tekee mahdottomaksi yhdensuuntaisen lähestymistavan kohdeteokseeni. Siksi lähestymistapani ja tulkintani eivät ole ainoa tekstissä oleva lukutapa, mutta pyrin luennassani vastaamaan kysymykseen; mihin kohdeteokseni kokeellisuus voisi liittyä.

Kohdeteoksen kielenkäyttöä leimaava suora eroottisuus ja nuoruuden affektiivinen ihannointi (Laaban oli julkaisu hetkellä 25-vuotias), on antanut sille kritiikissä ”kevytmielisen” leiman, jonka pinnan alta ei haluta antaa tilaa syvemmille tulkinnoille. Tulen tämän työn aikana näyttämään, miten eroottisuus on tulkittavissa kaikkea muuta kuin kevytmielisenä. Eroottisuus näyttää olevan valjastettu surrealistisille päämäärille laajentaa koettua ja nähtyä sekä mahdollistaa subjektin ylittävän tämänpuoleisen pyhyyden kokemuksen. Bataillielaisittain tätä kokemusta motivoi kielenkäytön tabujen ja syntaksin rikkomisen, uusien sanojen keksiminen sekä aukot ynnä ellipsit tai runojen kesken jättäminen. Kokeilujen taustalla on sodanjälkeisen surrealismia kutsuminen muuttumaan. Laabanin mukaan surrealisti on eroottisessa rakkaussuhteessa maailmaan ja kieleen, eroottisen suhteen on

⁵ Runo ”Hinnakiri kahe vihmahoo vahel” on kirjoitettu otsikkonsa mukaisesti hinnaston muotoon (ALOLA, 19). Toisena esimerkkinä tekstin ulkoasusta Mikrokosmossarjassa yhden runon otsikko on pidempi kuin itse runo (ALOLA 79).

revittävä rikki ja samalla tuotettava euforiaa (Laaban 1988, 54). Muotokokeiluillaan Laaban kenties vie surrealismia lähemmäs sen tehtävää. Tämän tehtävän voisi ajatella androgynin sisällä tapahtuvana tuttujen yhteyssuhteiden rikkoutumisena sekä kaukaisten ja toisilleen vieraiden elementtien saumautumisena, joka pyörii spiraalinomaisesti kohti maailman täydellistymistä. Andreas Ehin päätty lopputulemaan, että *Ankruketi löpp on laulu algus* –teoksen suhde transsendenssiin tuntuu olevan enemmän maaginen kuin mystinen. Siinä mielessä, kun maaginen ymmärretään, että tyhjä halutaan täyttää, eikä niinkään tyhjentää merkityksistä. (Ehin 1996, 189). Mielestäni teoksen tyylilillinen runsaus antaa viitteitä myös sanojen hiljaisesta suhteesta transsendenssiin. Aion tämän työn aikana myös pohtia kohdeteokseni suhdetta sanoihin. Pyritäänkö kohdeteoksessa täyttämään vai tyhjentämään sanoja niiden merkityksestä? Toisin sanoen, mikä on kohdeteoksen suhde transsendenssiin?

2 Tähtitaivaan perse – androgynin poetiikkaa

2.1 Poeettinen transgressio

La poésie mène au même point que chaque forme de l'erotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie est l'éternité. *C'est la mer allée avec le soleil.* (Bataille 1987, 30, kursiivi alkup..)

Runous johtaa samaan pisteeseen kuin kaikki erotiikan muodot – erillisten objektien sekoittumiseen ja yhteensulautumiseen. Se johdattaa meidät ikuisuuteen, se johdattaa meidät kuolemaan ja kuolemasta jatkuvuuteen. Runous on *ikuisuus; aurinko sovittuna mereen.*

Kuten johdannossa mainitsin, kohdeteokseni runoista tekee omintakeisen eroottisuuden eri tasoilla leikkiminen. Suurin osa runoista vihjailee suoraan tai epäsuoraan. Tämän luvun tarkoitus on keskittyä siihen, mitä tapahtuu teoksen kielessä ja säkeissä, kun eroottisuus korostuu. Yllä olevassa katkelmassa Bataille samaistaa erotiikan runouteen. Näin runous tavoittelee samanlaista subjektin kadottamisen ja jatkuvuuteen siirtymisen kokemusta kuin mitä lisääntymistarpeista irrotettu erotiikka. Runous saa pyhän tai ylittävän merkityksen, joka pakenee kieltä.

Se johtaa sekoittumisen kautta kuoleman rajalle. Tämän alaluvun otsikko, ”poeettinen transgressio” tarkoittaa runoudessa tapahtuvaa rajanylitystä. Andrew Hussey arvioi teoksessaan *The Beast at Heaven's Gate: Georges Bataille and the Art of Transgression*, että Bataillella poeettinen transgressio tarkoittaa aina kielen ja sanomisen mahdollisuuden negatoimista ja horjuttaa runouden etiikkaa. Runous on näin absoluuttista epäonnistumista. Se on merkityksen epäonnistumista esteettisten ja eettisten arvojen kumoutuessa. (Hussey 2006, 83.) Kohdeteosta luonnehtiva fragmentaarisuus ja esteettisten normien rikkominen ovat vihjeitä bataillelaisesta poeettisesta transgressiosta. Kysynkin tässä alaluvussa, millaisia pyrkimyksiä tabujen rikkominen runojen kielen ja tyylin tasolla synnyttää ja miten nämä olisi tulkittavissa suhteessa eroottiseen androgyyniin?

Lévi nimeää muuntumisen ja uudelleen muuntumisen mahdollistavan voiman androgyynin maagiseksi tasapainoksi. Maaginen tasapaino on seurausta kahdesta voimasta. Kaksi voimaa ovat muuttumattomasti samanveroiset. Tasapaino on liikkumaton ja siksi elämän negaatio. Liike on vuorottelevaa ylivoimaa. Se on impulssi, joka on annettu jommallekummalle tasapainon puolista ja määrittää toisen puolen liikettä (puolesta tai vastaan). Rituaali muuttaa tasapainottuvien puolien suhteita. (Lévi 2011, 206, vrt. 78.) Poeettisen transgression voisi ajatella olevan läheistä Lévin andgyyniydelle, kun se ymmärretään vastakkaisten puolien (runous/epärunous, korkeakielinen/matalakielinen, merkitsevä/merkityksetön) maagisesta tasapainosta kilpailuna tai dialogin lakkaamisena eli kuolemana tai raukeamisena tyhjyyden tilaan. Léville näet liikkeen loppuminen merkitsee eksaktia jumalan tahtoa ja kuolematonta vapautta sekä vastaavasti kuolemaa, sillä liike on ihmiselle välttämätöntä (emt., 79).

Eroottisen androgyynin ilmentymän voi nähdä myös surrealistisena kuvana, jossa kaksi toisiinsa nähden kaukaista kuvan osaa yhtyvät ja hylkivät samanaikaisesti toisiaan. Surrealistinen kuva ylittää kuvan määritelmän kumoamatta kuvaa. Käsittelen surrealistisen kuvan androgyynia rakennetta seuraavassa alaluvussa 2.2. Silloin aion kysyä, mitä lisättävää tai poistettavaa surrealismiin ja okkultistinen alkemian androgyynin teemoilla olisi surrealistisen kuvan erilaisiin määritelmiin.

PORNOGRAAFILINE

Rohkem neil ei ole vaja
kui see muutumatu päike
kui see järv alati valmis
uputama musti leeke
mida neis puhuti süütab
nende lapseeaa mälestus

Lainekukrud rahast pungil
taamal lame rand kuna nad
armastavad paigal venes
leislik aerupaar sarikaiks
sinitaeva katusele
mis neid tähtede eest kaitseb (ALOLA, 64; Liite, 6.)

Esimerkkiruno provosoi otsikollaan. Itse runossa ei ole selkeästi pornografian rekisteriin kuuluvaa suoran aktin kuvausta, eikä runo ole tyyliältään suinkaan kokoelman säädyttömin (ks. esim. ALOLA, 20–21; Liite, 2). Mikä siis motivoi otsikkoa ja sen sisältöä? Jos otsikon ymmärretään antavan runolle kaksimielisen lukutavan, muuttumaton aurinko kuvastaisi pornografian väsymätöntä maskuliinisuutta. Auliina auki oleva järvi taas ymmärrettäisiin pornografian feminiinisyytenä. Runosta ei saa perinteistä feminististä pornoluennaa otsikostaan huolimatta, vaikka toisen säkeen leikkisät ”laineenkukkarot” viittaisivatkin naisen vetisen kehon maksullisuuteen. Perinteisessä pornoluennassa passiivinen feminiininen kulutettaisiin loppuun maskuliinisella hegemonialla, mitä ei runossa tapahdu, sillä kosmosten väliseen yhdyntään liitetään rakastavaisten yhdyntä. Tässä kohtaa maskuliininen sekoittuu feminiiniseen ja molemmat muuttuvat passiivisiksi tai sulautuvat maisemalliseksi maalaukselliseksi. Tarkemmin sanoen jähmettyvät kuvaksi, jossa sukupuoliset valtasuhteet eivät vaikuta.

Androgyyni on runossa tulkittavissa monilla eri tasoilla. Keskeistä luennassa on fragmentaarisuus, joka yhdistää pimeän auringon eroottisen syöksyn veteen niin, että veneessä rakastelevat maisemankaltaiset persoonattomat hahmot yhtyvät tähän rakasteluun. Runossa siis sekoittuu kaksi eroottista yhteyttä, jotka voidaan tulkita mikrokosmoksen ja makrokosmoksen sisällä olevana eroottisena vipinä. Nämä kaksi kuvaa liittyy yhteen kolmas kuva veneen airoista taivaankaton ”selkäpuina”. Katoksi konkretisoituva abstrakti taivas tiputetaan metaforisesti alas

lyömällä katto tähtien ja ihmisten väliin. Tämän katon tulkitsen kuvaavan poeettista transgressiota. Runo loppuu säkeeseen: ”joka suojelee näitä (rakastelevia) tähdiltä”. Katto kuvataan siten rajana, joka suojaa rakastavia kuolemalta tai päätyvästä makrokosmoksen kielettömään hämääseen. Rakastavaiset jäävät rajalle, mutta runo ei pysty jatkumaan. Se ikään kuin loppuu kesken. Tämän fragmentaarisuuden tulkitsen bataillelaisena epäonnistumisena.

Runon aloitussäettä, ”Rohkem nendel pole vaja” ’Enempää ne eivät tarvitse’ seuraa syntaksin katkeaminen. Oikean kieliopillisen muodon kuuluisi olla partitiivissa, mutta Laaban käyttää nominatiivia kuin irrottaakseen säkeenylityksen. Syntyvä katkos heikentää yksiselitteisen merkityksen ymmärtämistä. Tämänkaltainen hämärtäminen on tyypillistä Laabanin runoudelle läpi tuotannon. Jää epäselväksi, mitä he tarvitsevat. Muuttumatonta aurinko, joka säteilee mustia liekkejä viittaa alkemistiseen topokseen, *Sol Nigeriin*. Marlanin mukaan musta aurinko on paradoksaalinen ja monimerkityksellinen alkemistinen symboli. Se kuvaa muun muassa periaatetta: *Coincidentia oppositorum*, ’vastakohtien sulautuminen’. Musta aurinko paistaa paradoksaalisesti sekä pimeyttä että valoa, henkeä ja materiaa. (Marlan 2005, 148.) Seuraavan säkeen järvi muuttuu verbimuotonsa kautta aktiiviseksi tekijäksi, pimeiden säteiden upottajaksi. Loppusäkeistön pronominit ja verbimuodot sekä säkeenylitys luovat sekaannusta merkitykseen: ”mida neis puhuti süütab/nende lapsea mälestus”, ’mitä heissä puhallettiin sytyttää/heidän lapsuuden muistonsa’. Kielenkäytön normiston rikkominen demonstroi alitajuisen mielen fragmentaarista kerrontaa. Laineiden pullottavat kukkarot voidaan näin tulkita rikkautena, joka syntyy alitajunnan surrealistisena vapautumisena. Aallot saavat kuitenkin rajakseen taaemman rannan ja tajunta jää vellomaan suljettuun järveen. Tämän tulkitsen kritiikkinä bretonilaista surreaalisen valloituspyrkimystä kohtaan. Jungin mukaan musta aurinko merkitsee minästä luopunutta itseä. Musta aurinko on Jungin alkemia tulkinnassa ihmisessä piilossa oleva varjo, joka kulkee persoonallisuuden mukana sisäisenä ja piilotettuna aspektina. Mielikuvitus luo tästä varjovoimasta samalla tavalla kuin *Sol niger* mustana pintana on mielikuvituksen avulla kaikkien värien lähde. (Jung 1972, 412, 215; vrt. Marlan 2005, 148). Tulkintaa subjektien häviämisestä ja varjon valtaan ajautumisesta tukee

epämääräinen pronomien käyttö. Rakastelevat kuvataan semanttiselta merkitykseltään pienempinä kuin ympäröivän maiseman osat, jotka saavat nimiä ja ominaisuuksia. He ovat vain pelkkä yksinkertainen ja kielellön joukko: "nad", 'he'.

Bretonilaisen surrealistisen runokielen yhdeksi normiksi muodostui se, että runouden tuli säilyttää ymmärrettävyys. Kaukaisten elementtien tuli kohdata, ei peittää tai tuhota toisiaan. Efekti tai kuvan näkemisestä seurannut muutos kohti absoluuttisempaa todellisuutta ei ollut mahdollista, jos kieli rikottiin täysin (Arnold 2007, 15). Laaban rikkoo rankalla kädellä tätä normia. Esimerkiksi säe: "leislik aurupaar sarikaiks", 'leislik airojenpari selkäpuiksi' on mahdoton kääntää, koska "leislik" on Laabanin itse keksimä sana.⁶ Bataille määrittelee surrealismien sanan poissaolona. Täydellinen kielen negaatio, hiljaisuus on ristiriidassa sanan käytön kanssa. Se ei ole mitään muuta kuin sana sanojen jonossa. Sanat ja asiat niiden tuolla puolen sulkevat ja tukahduttavat, siksi on vaikeaa paeta ja löytää itsensä sanojen ja asioiden tuolta puolen. Bataille pitää kuitenkin surrealistisia tekstejä siinä mielessä opettavaisina, että ne paljastavat tabun tai kiellon, joka ei kylläkään ole sama kuin se mitä surrealistit pyrkivät ylittämään. Surrealistit sanoivat vahingossa sen, mitä ei ole sanottavissa. (Bataille 2006b, 182– 183.) Merkitykseltään tyhjä "leislik" ilmestyy määrittämään airoja, jotka muodostavat taivaankaton selkäpuut. Tämä aukko kuvastaa mielestäni bataillelaista aukkoa tai haavaa, jonka kautta rakastelevat kommunikoivat kolmannen, transsendenssin kanssa (vrt. Bataille 1985, 119). Tämä kommunikaatio pakenee kieleltä ja kielestä, koska se on pyhä. Näin Laabanin voidaan tulkita kirjoittavan siitä, mikä ei ole kirjoitettavissa.

Eroottinen androgyyni, joka kuvaa kosmosten välistä dialogia, nimetään Pornografiaksi. Otsikon voi ymmärtää leikkinä, joka estää runon kiinnittymisen mihinkään vakavasti otettavaan. Pornografiassa erotiikka tyhjennetään subjektiivisesta kokemuksesta, joka korvataan ylettömällä halun tuhlailulla.

⁶ Käännösyritysten epäonnistuttua, päätin tulkita sanan merkityksen merkityksettömänä. En löytänyt yhtään tyvisanaa, josta "leislik" olisi voitu kieliopillisesti johtaa. Sanasta voi päätellä vain sen olevan adjektiivi, koska se loppuu -lik johtimeen, jonka vastine suomenkielessä -inen. Sanaa voisi lähestyä myös onomatopoeiikan kautta ja tulkita sen kuvaavan airojen tekemää ääntä soudettaessa.

Tapa, jolla kohdeteos ilmentää alkemian ja surrealismin suhdetta, tuntuu olevan vuoroin vakava vuoroin leikkisä. Alkemistisille teksteille tyypillisesti myös Laaban erotisoi kosmosten toisikseen muuntumisen; mikrokosmoksen sisäkkäisyys makrokosmukseen tunkeutuu makrokosmoksen sisäkkäisyyteen mikrokosmoksen ulkoisuudessa. Tämä voidaan havainnollistaa bataillelaisen jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden rajanvedolla: Bataillen mukaan eroottinen nautinto murskaa perustavanlaatuisesti subjektin sen arkipäiväisestä epäjatkuvuudesta (Bataille 2006a, 17–18). Alastomat ruumiit jatkuvuuden tilassa avaavat salaiset kanavat, jotka tuottavat rivouden tai kuvotuksen tunteen (emt.). Runon loppu kuvastaa näin tilannetta, jossa rakastavaiset ovat vaarassa kadottaa itsensä makrokosmukseen. Siksi inhimillisen havainnon raja, sinitaivas kattona, suojelee heitä siirtymästä pidemmälle. He katoavat vain toisiinsa, mutta kuoleman pelko jää läsnä olevaksi. Toisaalta, jos runo luetaan pornografiana, alastomuuden rivous rikkoutuu. Kaikki muuttuu näytellyksi. Samalla myös mikro- ja makrokosmoksen sisäkkäisyys muuttuu kiihottavaksi harhakuvitelmakeksi. Näin katsojan asemassa oleva lukija tyytyy vain kiihottumaan fantasiasta yhtyä kosmosten pyhään leikkiin.

Luenta Pornografisesta johtaa kysymään, millainen suhde Laabanin runokieleen liittyvien pitkälle vietyjen kuvasarjojen sekä fragmentaarisuuden välillä vallitsee sekä millaista dialogia käydään esteettisesti lyyrisellä ja toisaalta banaalilla kielenkäytöllä. Analyysissä esittelemäni aukot ja sekava pronominiin käyttö sekä runon otsikointi rikkoo paitsi runouden pyhän rajaa (esteettinen koheesio) myös rakentaa kokeellisella kielenkäytöllä uudestaan merkityksiä runoudesta itsensä ylittävänä ja taas toiseksi itsekseen muuttuvana ilmiönä (keskeneräisyys, aukot). Näin herää kysymys kohdeteoksen runokielen ylittävistä taipumuksista: Yritetäänkö eroottinen toiminta liittää siihen, mistä kielellä ei voi ilmaista tai vastaavasti tyhjentää merkitystä sanomisen rajalle vai motivoiko ”kieltojen” rikkomista leikki, jonka ei ole tarkoitus pyrkiä mihinkään?

Jos Pornografinen -runoa katsoo surrealistisen kuvittelun kautta, surrealistisen kuvan osina toimivat taivas ja järvi, jonka reunoilla sijaitsevat rannat. Muodostuu kuva silmästä, jonka ylemmällä luomella on taivas ja alemmalla luomella järvi. Mustat

säteet näyttävät ripsiltä, jotka lähtevät silmän keskustasta. Keskelle muodostuu toinen kuva kolmiokuvioisesta veneestä, jonka airoista nousee katto kaaren päälle. Surrealistinen kuva syntyy, kun runon osat ovat yhteydessä toisiinsa lukijan assosiaatioiden kautta. Surrealistisen kuvan tehtävä on laajentaa todellisuuden ja kielen välistä rajaa ohittamalla kieli kirjaimellisine merkityksineen. Runo muuttuu maalaukseksi ja päinvastoin.⁷ Bataillen mukaan runous vapauttaa totuuden, joka ei näytä liittyvän siihen olenkaan. Surrealistinen runous on yksinkertaisesti vaan runoutta (Bataille 2006b, 191). Bataillelaisittain tulkittuna sanat, jotka muuttuvat mentaaliseksi kuviksi, huijaavat ajattelemaan, että kyseessä olisi jotain sanomisen ylittävää.

Myös ironia ja kieltorakenteet voidaan Laabanilla ymmärtää keinoina transgressoida runoutta. Seuraavaksi tarkastelen sonetin muotoon kirjoitettua runoa, joka on sisällöltään jotain aivan muuta kuin mitä odotetaan sonetilta. Kyseisen sonetin voi hyvin lukea sonetin ironiana.

SONETT

Ühe kuradi bakteri pärast
on läind juba kogu igavik vett
vedama kas pole munavaret
sadandeid kordi päike-pederast

üritand restaureerida - kanast
pudeneb üksnes saamatu sonett
mis koosneb kuivaksjäänud baarilet-
tide sosinast... Ennäe lolli last

udus... Pasahärg-tuuker järve
nagisevale põhjale, ta ulmast
eritub vette leebeid pastellvärve

kuna kalad ujuvad ringi linna-
ülikonnis ja tülpinuina pulmast
paluvad taevatähti persse minna (ALOLA, 17; Liite 14.)

Sonettia ohjaa paitsi, sille annettu runomuoto, myös ristiriita perinteisten sonettien sisällön ja Laabanin sonetin välillä. Runossa käytetään puhekielisiä lausahduksia: ”ühe kuradi bakteri pärast” ’yhden pirun bakteerin takia’, ”kas pole” ’eikö ole’,

⁷ Jatkan tästä lisää seuraavassa alaluvussa 2.2 alkaen sivulta 32.

”ennäe” ’kappas’. Epäkoheesiota runossa korostaa toisiinsa liittymättömät säkeet. Hämmennystä luo myös se, että lauseet loppuvat ja alkavat kesken, kuten tapahtuu esimerkiksi ensimmäisen säkeistön viimeisessä säkeessä. Ajatusviivat ja ellipsit lisäävät vaikealukuisuutta ja katkoksellisuutta. Runon alussa huomio kiinnittyy luomisen alkumyyttiin, mutta tulkintayritykset esimerkiksi munankuoren ja evoluution välillä sammutetaan alkuunsa. Auringosta tulee tylsän kuuloisen ikuista liikettä ylläpitävä pederasti ja vastaavasti tähtitaivas pilkottelee homoeroottisia perseitä. Itseironinen ”saamaton sonetti” ei tuotu rakkauden tunnustuksesta vaan baaritiskin banaalista humalaisuudesta, joka ei tunnu liittyvän mihinkään. Taivaalliset häät androgyynissa eivät pääty auringon ja kuun, maskuliinin ja feminiinin yhdyntään, eikä sitä seuraavaan viisauden syntymään. Tästä viitteenä ”Ennäe lollin last” käännetään sanasta sanaan: En näe hullua lasta. ’Ennäe’ merkitsee virossa puhekielistä huudahdusta Kas/Kappas.

Kohdeteoksen kielenkäyttöön liittyy paikoittainen sekavuus, rujous tai runokielen tabujen rikkominen, joka pakottaa vastaanottajan estetiikan uudelleen määrittelyyn. Ubilluzin mukaan sekä Bataillen tuotannossa että kirjoittamisessa on kyse absoluuttisesta halusta paljastaa oma negationsa, halu ei tiedä eikä halua. Se ei ole konstruktivinen tai mitään muuta kuin itsensä (Ubilluz 2006, 33). Halu on esimerkkirunossa tulkittavissa nimenomaan epäkoheesiona koheesio (sonettimuodon) sisällä. Okkultistisissa teksteissä, jotka käsittelevät alkemiaa, usein antiteesin ja teesin vuorottelu rakentaa paradokseja, jotka hämmentävät. Äkkiä teesi ja antiteesi ovat voimassa molemmat ja tuntuvat tarkoittavan samaa. Esimerkiksi pyhä käännetään epäpyhäksi, jotta pyhän pyhyys voisi kaivautua esiin. Näin epäpyhä on pyhempää kuin pyhä. Sonetissa pederasti-aurinko solmii toisenlaisen liiton. Se tykittää tähtien perseeseen kalojen pyytäessä kaiholla päästä mukaan taivaanorgioihin. Nämä perseet jäävät kuitenkin vain haaveiksi ja kalat kiertävät tylsistyneinä rinkiä kaupungissa. Urszula Szulakowska luonnehtii teoksessaan *Alchemy In Contemporary Art* alkemian protohomoseksuaalisena diskurssina, jossa pojasta tulee isän morsian. Luomisen tapa yhtyy luotuun ehdottomalla suvereniteetilla. (Szulakowska 2011, 21.) Myytti, johon Szulakowska viittaa, on

peräisin esoteerikko Lambspringilta⁸: Paradoksaalisesti isä hedelmöittää poikansa tunkeutumalla tämän anukseen. Lambspring puhuu isästä aurinkona ja pojasta tähtenä, aurinko-isä yhtyessään poikiinsa synnyttää lisää tähtiä taivaalle. (vrt. Lambspring). Kun taivaan tähdet tulkitaan pederasti-isän poikina, näyttäytyy makrokosmos niin itsellisenä, että sinne kaloille ei ole mitään asiaa. Hassuinta luennassa on se, että kalat kuvaavat hermeettisessä symboliikassa poikia eli viisasten kiviä tai alkemistisia munia (vrt. Fulcanelli 2011, 149–150). Näin pojat, jotka katsovat taivaalle, itse asiassa ovatkin jo siellä. Aivan kuten runon alussa aurinkoa kiertävät epäilyn ja kiellon kohteena olevat hermeettiset munarykelmät. Haeffnerin mukaan alkemistisella munalla on monia merkityksiä, joista yksi on *Vas Hermeticum*, hermeettinen astia, jossa erilaiset prosessit tapahtuvat. Hermeettinen astiasta puhutaan hermeksien kohtuna, joka synnyttää jalostuneempia muotoja. Monet alkemistiset tekstit kuvaavat hermeettisen munan mikrokosmoksena, pallona, jonka sisällä taivaan ja maan avioliitto toteutuu. (Haeffner 2004, 260.) Rikkoutuneet munarykelmät kuvaavat runossa androgyynin mahdottomuutta. Yritykset synnyttää viisasten kiviä päättyvät mikrokosmoksen riittämättömyyteen. Tämän riittämättömyyden rinnalla makrokosmoksen suvereeniteetti, jolla se rikkoo tai luo aukkoisuutta mikrokosmokseen, näyttäytyy entistä pervompana.

Alkemististen tekstien ja uskoakseni myös kohdeteoksen, kirjoitus ja tulkinta tapa on aina jossain määrin irrationaalista. Huolimatta siitä, miten runon monimielinen androgyyniliittoutuma olisi tulkittavissa, hermeettisten symbolien ja myyttien tulkinta Laabanin runoudesta paljastaa runouden ja hermeettisten tekstien läheisen asenteen kieleen. Jotta kielellä voitaisiin lähestyä salattua transsendenttia, on se tehtävä ymmärrystä heikentämällä ja tulkintoja tuhoamalla. Korkeammalle tavoitteleva muoto tarvitsee kiellon sekä ylijäämän tai kuonan syntymisen, josta jalostunut muoto voi irrota (Pascalis 1995, 79 – 80; vrt. Lévi 2011, 282 – 283; Szulakowska 2011, 21). Kieli on näin uhrattu ja siitä syntyvä ylijäämä tuottaa jotakin

⁸ Myytissä isänsä unohtanut poika palaa kotiin. Isä iloitsee tästä niin paljon, että syö poikansa. Isä katuu tekoaan ja Jumala sulattaa tähtien sateella isän ja hänestä tulee vettä. Poika ja isä solmivat liiton. Isä rakastelee poikansa anusta (ks. Lambspring.)

merkityksellistä kuin sattumalta. Laabanin ja Bataillen ero hermeettisiin teksteihin liittyy ilmeisesti siihen, miten jumalan sana ymmärretään. Lévi kirjoittaa, että alkemia on ihmisen sanan totista luomista vihkiytyneenä jumalan luomisen sanan voimaan (Lévi 2011, 283). Bataillelle jumalasta puhe, saati tämän sana, on jumalan ehdotonta poissaoloa, negatiota (Bataille 1985, 215).

Kohdeteoksessa matalamielinen runollinen groteskieroottinen asetellaan rinnakkain silottelevan lyyriseroottisen tyylin kanssa. Silottelevalla tarkoitan vihjailun ja vilauttelun kautta näyttäytyvää eroottista kieltä. Analyysi runokielen eroottisuudesta ja poeettisesta transgressiosta on päätynyt siihen, että eroottisuus ei ilmene pelkästään seksuaaliseen toimintaan viittaavien kuvien kautta vaan tematisoituu syvempänä transsendenttia lähestyvänä pyrkimyksenä.

Sest silmapiirilt paistis tüse torn
mis kiikus pikkamööda tühjuse
ja võikailt röömsaist häälitsusist tulvil-
olemise vahet nagu hiidkäimla
higine päike tahras maad ja laotust
kuni ta äkki varjutasid külmad
vabaduskaarnad kandes minu silme
ja raige pilte lippudena nokis (ALOLA, 40, Liite 4.)

Yllä oleva katkelma on runosta ”Vaikus ja vägivald”, ’Hiljaisuus ja väkivalta’. Katkelmassa leikitään ristiriidoilla: eroottiset huudot sekoittuvat kauhunhuutoihin, oleminen selitetään vuoroin täpötäyden, vuoroin tyhjän tilan välisellä keinunnalla. Käymälän hikisen auringon ovat varjostaneet vapaudenkaarneet, jotka kantavat nokassaan lippuja, joihin on painautunut kuvia runominän silmistä ja kiveksistä. Jumala, joka tarpoo hikisenä taivaankantta ja maata ei suinkaan ole runollisesti ylevöittävä kuva vaan melkein alittava. Samalla käymälässä hikoilevan ja tuhrivan auringon edustama valo, järki ja viisus istutetaan profaaniin ulostamiseen. Profaanin kielellä itse runous saa merkityksen; Jumalallinen valo sädehtii käymälän paskaisimmissa paikoissa, toisin sanoen pyhä tulee pyhäksi äärimmäisessä epäpyhydessä. Runouden surrealistiseksi tehtäväksi jää näin kasvattaa kontrastia eli tuottaa reaktioita, jotka syntyvät yhteen sopimattomien seikkojen kohdatessa assosiaatioiden kautta. Rajoite runoon sisältyvästä sisällön ja muodon koheesiosta ei pyyhkiydy pois, sillä se sisältyy runouteen sisään kirjoittautuneena sääntönä.

”Hiljaisuus ja väkivalta” on runona tämän luvun esimerkeistä kokonaisin. Runon maailma ja kuvat luovat absurdia sekavuutta sisällön tasolla, mikä aiheuttaa lukemiseen muodollista epäkoheesiota. Sääntöä muodon ja sisällön suhteesta rikkoessaan Laaban rakentaa paitsi keskeneräisyyden vaikutelmaa myös kommentoi jo arkistunutta surrealistista kuvastoa. Groteskeilla sanavalinnoilla syntyy outoja kuvia. Ihmismielen kontrollista vapaan Ihmeellisen voi näin kohdata jonakin hajaannuttavana, humoristisena tai ironisena. Kun mahdollinen ylitedellisyys ilmaistaan kahden erilaisen estetiikan sekoituksena, bretonilainen surrealismi näyttäytyy sovinnaisena ja konservatiivisena suhteessa Laabanin ”matalamielisyyteen”. Kuitenkin androgyyni yhdistää kohdeteoksen ranskalaiseen surrealismiin; taivaan ja maan välisestä sulautumisesta aiheutuva törmäys, jollaisena katkelman voi tulkita, säilyy keskeisenä niin kuvien osina kuin temaattisina lähtökohtina.

Surrealistisen runouden perversio vilautella piilotettuja tai ei-vielä-olemassaolevia merkityksiä, rakentuu Laabanilla monenlaisin kielellisin keinoin, jotka eivät keskity ainoastaan uudistamaan runomuotoa, vaan myös runouskäsitystä. Tästä voidaan päätellä, että Laabanille eroottisuus on kaikkialla olevaa, tekstiin piilotettua viettelyn taitoa, jonka tarkoitus on aiheuttaa sekaannusta, äärimmillään jopa bataillelaista häpeää tai kuvotusta Bretonilaisen viehättymisen sijaan. Poeettinen transgressio on Laabanille välttämätön, vaikka paradoksaalisesti mahdotonta. Toisaalta pidän mahdollisena myös sitä, että poeettinen transgressio ei Laabanilla välttämättä pyri muuhun kuin leikkiin leikin vuoksi. Tällöin kohdeteosta luonnehtisi seuraava Husseyn Bataille-tulkinta: “Dechirant is naming of a shift into alterity which is both an assertion of the sovereignty of poetic feeling and an experience of which annihilates the possibility of poetic language (Hussey 1994, 86).”

2.2 Surrealistinen kuva – universaalin sperman varjo

Pohdinnat poeettisesta transgressiosta johtivat pohtimaan, miten eroottisuus ilmaistaan läpi kokoelman kaksijakoisella tavalla. Tämän alaluku pohtii sitä, miten halua ei voida pelkästään nähdä eroottisina kuvina tai seksuaalisen aktin kuvauksena. Vaan se on luettavassa pienistä vihjeistä, joita myös runojen muoto tuottaa. Tulkinta ei voi näin lähestyä tätä poeettista halua suoraan vaan joutuu tyytymään halun ajoittaiseen paikantumiseen ja katoamiseen. Samantapainen ajattelutapa yhdistää myös surrealistista kuvaa, joka yrittää synnyttää kaukaisilla kohtaamisilla affektiivisia efektejä. Tosin Laabanin kohdalla tuntuu, että kuvat synnyttävät vain hetkellisiä yhteyksiä, jonka jälkeen kuvan osaset sotivat itsensä ulos runosta eivätkä jää still-leikkaukseen.

Kuvien hetkittäisyyttä voi linkittää bretonilaisen halun katkoksellisuuteen. Bretonille surrealistinen halu on nimittäin universaalista spermaa, joka piilottelee kuvassa pisimpään. Runouden tehtävä on näin seurata ei-subjektiviisen halun polkuja ja viehättyä niistä. Surrealisti ei pakota halua pysähtymään kielen muotteihin vaan antaa halulle tilanteen, jossa se voi ilmaista itsensä. (Breton 1987, 94; 2011, 183–188.) Breton lainaa universaalin sperman suoraan Lévilta, joka kuvaa viisaiden varjelevan ”pyhää spermaa” kuin Hermeksen sauvaa. Viisaat tavoittelevat tätä taitoa. Universaali sperma on mikrokosmoksen hedelmöittävä magia, jota Lévi kuvaa todelliseksi ihmisen sanan luomiseksi. Ihmisen sana luodaan, kun se vihitään Jumalan sanan voimaan. Lévi samaistaa universaalin sperman Hermeksen sauvan kahdeksikko kiertäviin käärmeihin. Universaali sperma on siis jonkinlaisen suvereniteetin halu yhdistettynä ihmisen kieleen. (Lévi 2011, 283). Breton tulkitsee ”universaalin sperman” vastaamaan hänen omia käsityksiä surrealistisesta halusta, joka tavoittelee absoluutin hetkittäistä ilmestymistä. Bretonin kirjoituksille on tyypillistä tämänkaltainen valikoiva tulkinta, josta hän unohtaa hermeettisen sekavuuden ja henkisen kurinalaisuuden (vrt. Breton 2002, 184). Surrealismissa näet sanat riisutaan piilosta eroottisella leikillä, kun taas hermeettisessä perinteessä spermaa piilotellaan ja pidetään tietoisesti hämärässä. Hämärässä, kun kukaan ei

näe, sperma vilahtaa viisaalle, joka tallentaa sanat ylös yhtä vaikealukuisena kuin ne ilmestyivät hänen mieleensä (vrt. Pascalis 1995, 105). Universaalinen sperman ajatus siirrettynä moderniin taiteeseen tarkoittaisi sitä, että surrealistinen kuva paljastaa ja kätkee ihmeellisen kohtaamisen hylkien ja puoleensa vetäen merkityksen ymmärtämistä. Kysyn tässä alaluvussa, millä muilla tavoin surrealistisessa kuvassa yhdistyy ajatus androgyynista poetiikasta.

Surrealistisen kuvan määritelmä löytyy Bretonin *Surrealismen ensimmäisestä manifestista* (1970, 42–43), jossa hän siteeraa Pierre Reverdyä seuraavasti:

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.... (Breton 1971, 36.)

Se [kuva] ei voi syntyä vertaamisesta vaan kahden enemmän tai vähemmän kaukaisen realiteetin kohtaamisesta. Mitä kaukaisemmat ja oikeammat ovat näiden kohtaavien realiteettien suhteet, sitä voimakkaampi kuvasta tulee – sitä vahvempi on kuvan tunnevaikutus ja runollinen kokemus. [käänt. Väinö Kirstinä (Breton 1971, 42–43.)]

Surrealistisen kuvan rakenne voidaan nähdä androgyynisena, sillä siinä tapahtuva kahden osan sulautuminen ja osien kirjaimellisen merkityksen lakkaaminen synnyttää uuden kokonaisuuden jatkumon, jota kutsutaan surrealistiseksi kuvaksi tai päällekkäiseksi kuvasarjaksi. Se ikään kuin uusii itseään Hermeksen sauvan jokaisessa mutkassa luoden halun virtaa. Surrealistinen kuva voidaan nähdä myös kahden osan välisenä taisteluna, jonka ratkaisee kolmannen muodon syntyminen. Tällöinen surrealistisen kuvan osat vertautuvat Hermeksen sauvan kahteen käärmeeseen, jotka kiertävät sauvaa luoden sauvan muodon kuin kolmanneksi osapuoleksi.

Surrealistinen kuva on ollut suosittu tutkimuskohde. Tutkijoiden mielipiteet eroavat siitä, tulisiko surrealistinen kuva nähdä metaforana, kuten esimerkiksi Breton ajatteli. Hän tosin ymmärsi metaforan laajasti (vrt. Breton 2002, 402; vrt. 154). Osa tutkijoista ymmärtää surrealistisen kuvan visuaalisen poetiikan kehityksessä. Osalle taas surrealistinen kuva on nähtävä omana kategoriana.⁹ Kiistat surrealistisesta kuvasta liittyvät lähinnä lähtökohta eroihin. Nähdäänkö surrealistinen kuva trooppina runonrakenteessa vai surrealistisen halun tavoin mentaalina ja universaalina ilmiönä.

⁹ Surrealistista kuvaa kirjallisuustieteellisenä trooppina tutkivat muun muassa Williard Bohn (2002) ja Gerald Mead (1978). Visuaalisena poetiikkana esimerkiksi kollaasia tutkiva Elza Adamowicz (1998) sekä valokuvaa luoviva David Bate (2004). Omana kategoriaan käsittelee muun muassa elokuvatutkija Rudolf E. Kuenzli (1996).

Surrealistisen kuvan tutkimuksessa ”okkultaation” vaikutukset ovat jääneet mainintojen tasolle. Esimerkiksi androgyynin muuntumisprosessin avulla ymmärrettynä surrealistinen kuva voidaan nähdä molempina sekä rakenteena että merkityksenä, koska androgyynin duaalisuus purkaa objektin ja subjektin ynnä sisäisen ja ulkoisen muodon välistä dikotomiaa.

Automaatiossa syntyvä surrealistinen kuva on aina voimakkaassa suhteessa näkemiseen sekä sanan herättämään assosiaatioon eli mielikuvituksen visuaalisuuteen. Kuva täten kuviteltu ja verrattavissa uni-kuviin tai visuaaliseen hallusinaatioon. (vrt. Bate 2004, 42; Bohn 2002, 205.) Kielessä tapahtuva havainto on kirjaimellista eikä niinkään abstraktia. Tarkoitukseni ei ole kategorisoida surrealistista kuvaa vaan kysyä sitä, miten surrealistinen kuva, joka syntyy erottelemattomassa ja kontrollista vapaassa mielessä, tuottaa androgyynia muodonmuutosprosessia. Sen sijaan, että merkityksen muodostaminen nähtäisiin tapahtuvan modernin eron kautta, okkultistisen alkemian perinteen valossa androgyynina muodostuva merkitys on luonteeltaan sulauttava. On kysyttävä, miten vastakkaisista tulee rinnakkaisia tai miten erilaisista tai irrallisista tulee kaltaisia ja yhteenkuuluvia. Edellinen luku osoitti, miten kohdeteoksessa havaittava runouden transgressio on välttämätön, jotta rajojen ylityksen kautta runokieli löytää fragmentaarisuuden avulla surrealismien kuoleman ja uusiutumisen. Androgyynin avulla tapahtuu siirtymä rajojen yli. Näin Laaban lähestyy surrealismia mahdottomuutena. Androgyyni tuottaa väistämättä aina paradokseja, se on uudelleen syntymän ja kuoleman jatkuvuutta. Saman transgression voidaan katsoa tapahtuvan surrealistisessa kuvassa objektin ja subjektin roolien liudentuessa niin, että metaforinen merkitys syntyy konkreettisena, eikä konkreettinen merkitys synnytä metaforaa.

Tutkiessaan surrealistista runokuvaa Williard Bohn tunnistaa irrationalisen tutkimusobjektin tulkitsemisen ongelmallisuuden ja painottaa, ettei objekti ole taiteilijan abstrahoidun valinnan tulos vaan automaatioon viitaten materiaalisesti muotoutunut (Bohn 2002, 147). Hän hahmottaa surrealistista runokuvaa myös trooppisteoreettisista lähtökohdista apunaan metafora- ja metonymiateoriat. Hän lukee kuvia vasten perinteisiä metaforateorioita. Liiankin loogisella ajatteluketjullaan Bohn päätyy laajentamaan metaforan kehystä luomalla surrealistiselle kuvalle oman

kehyksensä, jota hän peilaa metaforan kehykseen (vrt. emt., 169–170). Bohnin mukaan surrealistinen runokuva luo uuden kognitiivisen käytännön, joka perustuu jonkinlaiselle mielihyväperiaatteelle todellisuusperiaatteen sijaan (emt, 145). Tällä hän tarkoittaa sitä, että surrealistista kuvaa leimaava affektiivisuus ohjaa kuvaa ja sen tulkintaa sen sijaan, että lukija pyrkisi ensisijaisesti etsimään kuvan takaisia merkityksiä. Surrealistisen kuvan näkeminen vaatii toki lukijalta kuvittelukykyä ja mielikuvitusta, mutta Bohn käsittelee kritiikittömästi surrealistista kuvaa tutkimusobjektina. Tällainen diskurssi on väärä lähtökohta tulkinnalle, sillä surrealistinen kuva ei ole koskaan puhdas objekti vaan objektin ja subjektin siirtymisestä tuottuva outo muoto, jonka ainutlaatuisuus perustuu tälle Bretonin efektiksi nimeämälle outoudelle (vrt. Breton 2011, 37).

Surrealistinen kuva kieltäytyy perinteisestä kaksitasoisesta viittaavuusasetelmasta, se estää pääajatusta *tenor* ja välikappaletta *vehicle* pyyhkimästä pois toisiaan ja vetäytyy realistisen representaation vaateesta. Tämä tarkoittaa sitä, että surrealistisen kuvan molemmat osat on tulkittava kirjaimellisesti, surrealistinen kuva siis on kaksipäinen hirviö. (Bohn 2002, 145.) Esimerkiksi:” Suu sulet kerge antiikse pitsoriga/ templivare püstitumas/hammaste tantsivaist kivist (ALOLA, 83).”, 'Huulet sinetöidyt kevyellä antiikkisella sinetillä/ hammasten tanssivista kivistä/ pystytymässä leimaraunio (Liite, 7)'. Suomen huuleni ovat sinetöidyt sananpartta vastaa viron kielellä sanasta sanaan käännettynä 'suun sulkeminen sinetillä'. Kyseessä on arkistunut metafora vaikenemiselle.

Runo ei kuitenkaan suoraan ohjaa lukemaan itseään vaikenemisen kuvauksena vaan levittäytyy arkimetaforan konkretisoiduksi kuvaksi. Sinetillä lyödään hampaat rikki. Hampaat, jotka tippuvat kuvataan runossa kivinä, jotka muodostavat paradoksinomaisesti leimasinraunion. Sana 'tempel' tarkoittaa leimasimen lisäksi tempeliä.¹⁰ Se, millä suu lyödään kiinni, on peräisin suusta itsestään. Näin runo näyttäytyy ensin konkreettisena, jonka kautta metaforisuus rakentuu uudelleen arkifraasia mukailevassa, mutta irrotetussa kontekstissa. Merkitykset, jotka on

¹⁰ Tässä kohtaa visuaalinen orientoituminen ohjaa käännöstä: Hampaisiin lyödyt leimat ja hampaat tippuvat suusta.

painettu hampaisiin, tippuvat groteskisti hampaiden mukana. Suun väkivaltainen vaihtaminen leimasilla kuvastaa vaikenemista. Puheen edustamat hampaat muodostavat näin tempeliraunion. Tämän tulkitsen niin, että sanat eivät kuvaa pyhyyttä tai transsendenttia vaan kehystävät näitä.

John Lechte arvelee, että surrealistinen runous pyyhkäisee kuvan ja sanan ongelman. Hän tulkitsee Bretonia niin, että surrealistinen objekti ilmestyy, kun visuaaliset elementit runossa ottavat paikkansa sanojen välissä. Sanat eivät kahdennu tai ala luoda abstraktia vastaavuussuhdetta. Näin kuva yhdistyy kuvan ja vapauden kautta sanalliseksi maalaukseksi. (Lechte 1995, 122.) ”kalade sõda laotas üle mägede kuivand lehtedest loori (ALOLA, 26).” ’kalojen sota levitti mäkien yli kuivuneiden lehtien huntua (Liite, 18)’. Esimerkkikuvassa kalojen suomut ja mäellä kasvavat lehdet yhdistyvät kuvaan sotaväen levittäytymisestä ylämäellä.

”seniidis päike/ piserdab oma kuldset kust (ALOLA, 80)” ’zeniitissä aurinko /suihkauttaa kultaista kustaan (Liite, 22)’. Auringon säteiden kaari yhdistyy kusikaareen samoin kuin auringon kultainen väri yhtyy pissan keltaiseen. Taivaan ylinpiste, jossa aurinko on, samaistuu seisten pissaavan miehen päähän. Näin surrealistinen kuva yhdistää kuvat mikro- ja makrokosmoksista. Pään ja auringon yhdistäminen ei onnistu ilman pyöreiden muotojen välistä assosiaatiota. Kuvan osat tulevat androgyyniksi kolmannen kanavoidessa yhteistä fetissimäistä kuvaa, jossa kusenkaari loistaa yleviä säteitään. Tämä kolmas on runossa nimetön, näkymätön, mutta lukijan mielessä vaikuttava.

Aivan kuten alkemisti suojelee tekstiensä spermaa, surrealisti suojelee mielikuvituksensa vapautta kuvan avulla. Breton pitää metaforaa runouden etuoikeutettuna muotona (Breton, 303). Lechte analysoi kuvaa muun muassa metaforana Jacques Lacanin teorioiden pohjalta. Metafora on toisen sanan korvaaminen toisella. Pidemmälle vietyinä metafora on sidottu siihen, että se elävöittää sitä, mikä on poissa. Metafora voidaan ymmärtää mahdollisena loputtomana prosessina kääntää kieleen nimeämätöntä toista. (Lechte 1995, 122–123.) Surrealistinen kuva toimii näin androgyynin poetiikkana, jonka tarkoituksena on löytää katkoksia, joiden kautta jumalallinen ja inhimillinen kohtaavat.

”meelespeasilmne toteemtigu (ALOLA, 30)”, ’lemmikkisilmäinen toteemietana (Liite, 15)’. Laabanin sanaleikkejä on vaikea kääntää suomeksi ilman, että leikkisyys katoaa. Usein runoissa pelataan juuri monimerkityksellisyydellä, joka syntyy sanan ymmärtämisenä konkreettisena. Lemmikkikasvia (*Myosotis*) tarkoittava ”meelespea” ’mielessäpidä/pää’ saa konkreettisen pään, kun sanaa jatketaan silmillä ”meelespeasilmne”, ’mielessäpäsiläinen’.

Bretonin hermeettisistä teksteistä lainaama termi *kuvan valo* (La *lumière* de l'*image*) tarkoittaa kahden termin sattumanvaraista rinnakkainasettelua, jolle ihminen on epäsuorasti herkkä. Kuvan arvo perustuu sille kauneudelle, joka kipinässä on valloillaan. Kuvan funktio on kahden johtimen mahdollisuuksien erilaisuus. Jos vertailtaessa kuvan elementtejä toisiinsa erilaisuus realiteettien välillä on vähästä, kipinä puuttuu. Sen sijaan mitä suurempi kipinä, sitä suurempi on erilaisuus elementtien välillä. Ihmisen tehtävä ei ole vaikuttaa realiteettien rinnakkainasetteluun vaan kuvat rinnastaa toisiinsa mielessä tapahtuva assosiaatio, jonka ei ole tarkoitus herättää minkäänlaista kipinää vaan kuvat syntyvät surrealistisesta toiminnasta. Kuvan mahti mitataan sillä, miten kauan aikaa visuaalisen havainnon siirtäminen käytännön kielelle vie. (Berton 2011, 37–38.)

Ensimerkissä lemmikkisilmäiseen liitetään etana. Kuva synnyttää jotain mahdotonta, Laaban luo eräänlaisen ikonin, jota katsoessaan näkee tuonpuolisen ja tämänpuolisen. Efekti tai kuvan valo on näin kielellisen paikka: selittämätön suvereeni sperma välähtää kuvassa ennen kuin mitään ehtii kieleen. Tässä kohtaa Laabanin kuvat ongelmallistavat Bretonin käsitystä surrealistisesta kuvasta. Breton näet uskoo, että kuva pystytään siirtämään käytännön kielelle. Tämä on tehtävä, jonka hän asetti surrealisteille. Laabanin kuvat tuovat esille kääntämisen kömpelyyden ja kuvien monimutkaisuuden. Niitä on mahdotonta kääntää täydellisesti. Kääntämisen edellytys on epäonnistua jo heti alkuunsa. Laabanin kääntäminen vaatii näet merkityksen kaventamista ja ”kuvan valon” himmentämistä.

Kuula tähti trampimas ennatult jalgadega
pimedushetkel mis saab igal keskpäeval
ja on nii lühike et kiired ei ole
veel jõudnud päikese tagasi
kui ta lõppeb (ALOLA, 83; Liite, 7.)

Bretonin mukaan efektin kautta ihminen pääsee yhteyteen ylittodellisen kanssa. Subjektiivinen laajenee hulluudessa tai uskonnollisessa kokemuksessa. Kuvan valon kautta kätkeyty maaginen sanaton sana voi inkarnoitua kokemukseen. (Breton 2011, 223; vrt. Brown 2009, 184.) Tällaisen kokemuksen yritykstä kuvaa runossa kehoitus kuunnella tähtien tallantaa. Auringon suvereenisesta pimeydestä lähtevä mahdoton säde ei ehdi takaisin aurinkoon ja dialogia ei synny. Säde jää maanpäälle aukoksi, joka persoonoidaan kolmanteen pronomiinilla ”ta”, 'hän'. Tämä kolmas on kuvattu mahdollisimman riisuttuna: ”Kui ta lõppeb” 'kun hän loppuu'. Runon loppu osoittaa efektiin. Kuva ei liity sanojen suoraan merkitykseen vaan tapaan, jolla sanat ovat suhteessa toisiinsa niiden salaisen yhteenkuuluvuuden mukaan (vrt. Bohn 2002, 147). ”Hän” ilmestyy runoon yllättäen kuin leikattuna jostain toisesta runosta. Viimeinen säe paljastaa Laabanin androgynin poetiikan ylijäämäisyyden. Tämä ilmenee sekaannuksena, mihin säe ”kun hän jo loppuu” viittaa. Säde on niin lyhyt, ettei sitä ole. Tai säde välähtää niin nopeasti, ettei se ehdi havaintoon asti vaan jää jonnekin havaitun ja havaitsemattoman rajalle. Runon kautta tulkittuna surrealistinen kuva ilmentää tietoisuuden ja tiedostamattoman, tiedon ja ei-tiedon välistä rajaa tai yhteistä kosketuspintaa. Surrealistisen efektin tulkitsevan sijaitsevan okkultistisella tavalla ”melkein kielessä”. Se ei ole kieli eikä tyhjä vaan sen voisi esimerkin kautta kuvata jäävän pimeäksi ja nopeaksi liikkeeksi säteiden heijastuessa. Efekti tuottuu kuin vahingossa, sivutuotteena, mutta sen avulla kokemukseen saattaa päätyä jotakin surreaalista. Kun surreaali ymmärretään Baten tavoin selittämättömyyden ongelman kautta, surreaali on selittämätön ja tyhjä kokemus (Bate 2004, viii).

Meadin näkemysten mukaan surrealistisen kielen kirjallinen kapasiteetti on kielen mahdollisuus viitata vain itseensä ja löytää merkitys itsestään sen sijaan, että se viittaisi johonkin itsensä ulkopuoliseen. Merkitys on läsnä sen aktuaalisessa kontekstissa. Surrealistinen kuva on teoreettisesti kahden tai useamman kappaleen lähentyminen tai yhteensattuma. Esimerkiksi foneettinen yhteensattuma on kielellinen aspekti, jossa piilee kuvan ei-referentiaalinen merkitys. (Mead 1978, 33.) Puhtaita äänikuvia ovat sellaiset kuvat, joissa foneettinen yhteensattuma, vierekkäin

ja rinnakkain asettelu dominoi kuvaa. Esimerkiksi säkeessä *Lauka ratsu rautet* (ALOLA, 11) foneemit muodostavat kuvion, joka ei vastaa riimiä, mutta muistuttaa sitä. Asettelu saa lukijan huomion kiinnittymään hänen mielessään soivaan musiikkiin ja sanat tyhjenevät viittaavuudestaan. Rytmii luo runoon ikään kuin ratsun laukkaa. Kohdeteoksessa leikitään foneettisella tasolla ja sanojen musiikillinen taso on havaittavissa rytmillisinä välähdyksinä, jotka ottavat vallan tulkinnasta.¹¹

Meadin surrealistisen kuvan analyysin selkein heikkous on, ettei hän jatka eteenpäin löytämäänsä tulosta vaan lukitsee sen ainoastaan lingvistisen, merkitysijän ja merkityn väliseksi ilmiöksi. Kuvan okkultistisuuden ymmärtämisen puute johtaa siihen, että Meadin surrealistinen kuva alkaa tarkoittaa ei-tarkoittamista tai ei-kiellellistä. Surrealistisen kuvan "ei-kiellellisyys" jää irralliseksi, kun siihen ei liitetä ajatusta surreaalisen tai transsendenssin läsnäolosta. Bohnilla ongelmana on taas, että hän käsittelee liikaa kieltä ja tarkoittamista. Surrealistinen kuva laajenee horisontaalisesti ja vertikaalisesti analogisen ja symbolisen tilan välillä ja peilaa jatkuvasti lukijassa vaikuttavaan tietoiseen todellisuusperiaatteeseen (vrt. Bohn 2002, 145).

Meadille ja Bohnille surrealistinen kuva operoi useilla eri tasoilla. Bohnin määritelmän kautta surrealistinen kuva on spatiotemporaali etäisyyden konsepti ja saman aikaan mahdottomuuden malli. Bohnin mukaan surrealistisella kuvalla on pitää olla analoginen ainesosa, jonka kautta lukija jää jatkamaan kuvaa. Jotta kuvan pystyy muodostamaan, sen täytyy olla johdonmukainen jollakin tasolla. (Emt., 147.) Bohn ja Mead hahmottavat surrealistisen kuvan vertikaalisen ja horisontaalisen vaikutussuhteena. Kummankaan kaavioissa ei ole paikkaa, joka kuvaisi efektissä hehkovaa näkymätöntä spermaa. Tämän okkultistisen kolmannen tason hylkääminen osoittaa, että itse asiassa kuvat, joita Bohn ja Mead tutkivat eivät ole surrealistisia kuvia. Sillä Bretonin mukaan surrealistisen kuvan tärkein määritelmä piilee kuvan

¹¹ Esimerkiksi: *päikese jälgedesse* (ALOLA, 51); *kivide verre* (ALOLA, 47); *aeruta naerata* (ALOLA, 38). Laabanin seuraavassa teoksessa *Rroosi Seleviste* (1957) koko merkityksenanto annetaan foneettisen lähestymisen kautta. Teos jäljittelee sävellyksiä tai lorutuksia, joiden keskeinen sisältö on nimenomaan assosiativisessa foneemien yhdistymisessä.

valossa (Breton 2011, 37). Siksi surrealistinen kuva kokonaisuudessaan tuottaa eroottisen androgyyniuden kokemuksen.

Tällaista sisäistä kokemusta voi kutsua mystiseksi kokemukseksi. Bataille erottaa sisäisen kokemuksen mystisestä kokemuksesta. Sisäinen kokemus ei perustu mihinkään uskomukseen vaan se on ylijäämää, täysin tyhjää ja ei-tietävää. Sisäinen kokemus pettää aina, kun sitä kielellistää. (Bataille 1988, 9.) Bretonilla efektin kokemus on myös pyhä, mutta mystinen. Surrealistinen kuva on näet sanojen rakastelua. Sanat yhtyvät ja kadottavat viittaavuutensa. Näin lukija alkaa psyykkisen automaation tavoin valottaa tuntemattomattomia, kielettömiä, transsendenttisiä alueita. Tämän saa aikaan kieli. Toisin kuin Bataille Breton uskoi sisäiseen kokemukseen, joka pystytään nimeämään automaation hengessä. Laabanille runokielen transgressointi jatkuu kuvissa, jotka ovat surrealistisen monikuvallisia mutta samalla aukkoisia. Tämä viittaisi bataillelaiseen sisäiseen kokemukseen, sillä sanomisen rajalle tuleva kokemus mykistyy, eikä jatku. Laabanin runot loppuvat ja alkavat taas alusta loppuen seuraavalle rajalle. Kohdeteoksen otsikon *Ankrugeti löpp on laulu algus* voi tulkita niin, että ketjujen aluissa ja loppuissa kielen tuntematon potentia kääntää piilotetun merkityksen ihmiskieleen. Laulu alkuineen leijuu kokoelman halki aukkoisena. Tällaiset aukot hohtavat Hermeksen sauvan käärmeiden alfasta ja omegasta. Kohdeteosta voi tutkia myös epäonnistumisena, jolloin laulu kaiuttaa kielen keskeneräisyyttä ja rajallisuutta. Teksti ikään kuin lietsoo hiljaisuutta esiin aiheuttamalla lukemiseen taukoa. Laabanilla universaalin sperman voi ajatella olevan sirpaleinen. Merkitys katoaa hetkeksi totaaliseen kuolemaan, joka on elämän, kielen ylijäämää. Laabanin kuviin lataamat erotiikat synnyttävät sisäkkäisyyttä, sulautumista ja kitkaa. Lopulta kieli näyttäytyy temppeleiraunioiden ylijäämänä, joka kehystää tyhjää tai muodotonta pyhää ”kuonaisella” sanojen tykityksellä. Alkemian perinteessä ylijäämää kutsutaan nimellä *vilis*. Se merkitsee kuonaa tai tomua, jota hermeettinen uuni tuottaa (Szulakowska 2011, 21). Jungin mukaan alkukaaoksen jalostuminen alkaa *prima matter* transformoituvan aineen erottamisesta. Varsinainen kaaos on nimeltään *materia vilis (lapis exilis et vilis)*, joka on abjektioiden kohde, eikä transformoidu mihinkään. *Vilis* oli alkujaan todellinen

kaaos, läpinäkyvä ja muodoton substanssi (Jung 1972, 289, 552; vrt. Szulakowska 2011, 21).

Kohdeteoksen sirpaleisuus ei anna tulkinnalle tilaa vaan merkityksenanto tuhoutuu uusien kuvien tulviessa uusia katkoksia. Lopulta on vaikea päättää, ovatko runot tuotettua epärunoutta vai ohjaako fragmentaarisuus johonkin. Ehkä Laabanin suhteen surrealismiin voisi rinnastaa alkemistien ja maallisen vallan suhteeseen. Kuningas tuo alkemistille kultaharkkoja, joista alkemisti muotoilee lyijyharkkoja ja valtavasti ”kuonaa”. Palaan ylijäämän teemaan tutkielman viimeisessä luvussa, mutta sitä ennen jatkan Laabanin ja eroottisen androgyynin tarkastelua ottamalla käsittelyyn bretonilaisen naisfantasian. Usein tämä kiihottava naismaisema rakentuu surrealistististen kuvien muodostaessa kuvasarjoja, joissa naisen eroottiset osat ohjailevat lukijaa. Mutta, miten bretonilaisen naisfantasian käy, kun kuvat katkeavat tai muuttuvat kuvottaviksi.

3 Runkkaavat kalliot – eroottinen maisema

3.1 Pilvineitseiden pimpit – bretonilaisesta fantasiasta

Edellisessä luvussa selvisi, miten kohdeteoksessa eroottisuus levittäytyy jonkinlaiseksi tavaksi, joka järjestää ja sekoittaa säikeitä ja kuvia. Loppu työn ajan tarkoitukseni on käsitellä maagista rakkautta, joka kuvataan kohdeteoksessa usein naisen ja miehen väliseksi. Osa runoista muodostaa eroottisia fantasioita, osassa taas kuvataan seksuaalista toimintaa, joka läpäisee kokijan. Runonpuhujalla tai jokin toinen kokee seksuaalisen yhtymisen usein naisvartaloon. Mutta nainen ei ole ainut, jota hän rakastelee. Edellisessä luvussa selvisi, miten erotiikka on Laabanille nimenomaan sekä asubjektivisia sekä aobjektivisia, rakastelun liike luo päällekkäistä erotiikkaa ja kerroksisuutta. Näin ollen erotiikka rakentaa objektin ja subjektin suhteen uudelleen.

Tämä luku käsittelee ainoastaan runoja, joissa rakentuu androgyynimaisema. Tässä alaluvussa käsittelemme naisfantasioita, joissa kohteena olevan naisen vartaloa voi

kutsua maisemaksi. Käsiteltävät kohderunot ovat tyyliään etäännytettyjä ja esteettisiä. Tulkiten nämä runot bretonilaisen surrealismin fantasiaina. Nämä runot muistuttavat tyyliään klassisia ranskalaisia surrealistisia runoja. Seuraavassa alaluvussa käsitelen taas bretonilaisen fantasian tyhjiin raukeamista tulkitsemalla osan naismaisemista hermafrodiittisina katkoksina. Naismaisemat rakentavat kohdeteoksessa kaksoistulkintaa, kun kysytään pyrkivätkö naismaisemat toimimaan surrealistisena porttina Ihmeelliseen. Androgyynin rinnakkaissymboli hermafrodiitti käsittää androgyynin kahden keskenään ristiriitaisen rinnakkaiselona kun taas androgyyni voidaan ajatella kahden välisenä synteessinä, joka muodostaa kolmannen. Hermafrodiitissa tämä kolmas on katkos tai tyhjäkohta. Näin jännitteet eivät pyyhkiydy toisiinsa vaan jäävät olemaan. Tämän luvun ensimmäinen osa käsittelee androgyynia kahden välisenä synteessinä tai ainakin tämän synteessin fantasiana, jossa bretonilainen rakkaus elävöittää ja yhdistää. Toinen osa taas käsittelee kahden välistä ristiriitaa ja katkosta bretonilaisen rakkauden kritiikkinä.

Bretonin toisen manifestin mukaan surrealismin okkultaatio kuuluu niille, jotka eivät pelkää rakastaa, sillä rakkaus toimii kaikkien ajatusten esikuvallisena okkultaationa (Breton 2011, 181, vrt. Lévi 2011, 75). Rakkauden esikuvallisuus tarkoittaa Bretonille ihannetilaa, jossa rakastuminen täyttää koko olemisen. Uni ja todellisuus, tajunta ja alitajunta yhdistyvät Ihmeelliseen. Näin absoluutin kokeminen tulee mahdolliseksi. Absoluutti merkitsee Bretonille erottelematonta mieltä, jossa subjekti muuttuu täysin läpinäkyväksi ja litteroi ”suuremman” universaalin magnetismin ilmentymää. (vrt. Breton, 2011, 14; Breton 2002, 401.) Surrealistisessa taiteessa tyyppisesti osassa kohdeteoksen runoista maisema sekoitetaan eroottiseen kehoon tai kehonosiin. Fantasian näkijää ei personoida vaan pidetään näkymättömissä. Eroottinen halu kirjoittautuu kaikkeen havaittuun unohtaen havaitsijan. Bretonilainen erotiikka pohjaa alkemian maagiseen työhön, jota yleisesti verrataan rakkauden työhön. Lévin mukaan maagikoista on tultava magneetteja, jotka vetävät puoleensa haluttuja asioita. Näin asiat itsessään ilmestyvät kenenkään ajattelematta niitä. Maagikko kääntää universaalin magnetismin liikkeitä oman sisäisen astraalin magnetisminsa avulla silmille nähtäväksi, korville kuultavaksi kuin hän olisi irotettu

omasta elämästään, kontrolloimatta mitään muuta kuin oman subjektinsa poissaoloa tilanteesta. (Lévi 2011, 208.)

”Vaod laubal muutuvad ojadeks/nina tõuseb õhku linnuna/tuli kandub suust kopsu//Lips nagu samm (ALOLA, 102)”, ’Urteet otsalla muuttuvat ojiksi/nenä nousee ilmaan lintuna/tuli kantaa suussa ryyppyä//Huuli kuin patsas (Liite, 12)’.

Näynkaltaisessa kuvassa naisen kasvot muodostavat profiilin taivaan ja maan väliin. Suu esittäytyy tulivuoren kraatterina, jonka sisällä oleva laava-ryppy hohkaa tulenpurkauksena taivaankanteen siten että huulet muodostavat tulivuoren reunat patsasmaisena. Yleisesti kohdeteoksessa naisen kasvot tai vartalo muodostuvat usein kuvasta, jonka toinen osa käsittää taivaankappaleita, pilviä, tuulta tai vastakohtaisesti merta syvyyttä tai kuiluja, kaivoksia. Surrealisteille tyypillisesti eroottinen nainen on osa maisemaa tai maiseman seasta pilkahtava unenomainen hahmo. Laabanin naismaisemahahmot jatkavat naismaisemista puhuttaessa tyypillistä surrealistista kuvastoa.

Bretonilaisen surrealismien suhdetta naisvartaloihin ja naiskuviin on tutkittu ahkerasti myös surrealismien ja okkultismien suhdetta käsittelevässä tutkimuksessa. Feministiseen taiteen tutkimukseen keskittyvät luennat¹² ymmärtävät usein naiseuden representaation kautta, mikä johtaa harhakuvitelmaan, että naismaisemat kuvastaisivat feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta irrallisina ja vastakkaisina sukupuolina. Sukupuolen esille nostaminen tutkimuksessa aiheuttaa ongelmia surrealismien ja okkultisten kirjoitusten ymmärtämisessä. Surrealistinen runous, joka syntyy automaatiassa, rikkoo asetelman, jossa asetetaan vastakkain kirjoittava subjekti (miessubjekti) ja kirjoituksen kohteena oleva objekti (naismaisema). Automaatiassa teksti tuottuu subjektin kontrollin ulkopuolella. Surrealistisesta objektista ei voida puhua subjektin puitteissa, koska surrealistinen objekti sisältää subjektin, sillä se siirtää objektin ja subjektin rajat toistensa sisään. Miessurrealistien

12 Näistä tärkeimmät Katharine Conley (1996) käsittelee teoksessa *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism* bretonilaista naisihannetta ja muita naiseuden representaatioita miessurrealistien teoksissa. Renée Hubert (1995) analysoi sukupuolisia suhteita ja sivuaa androgynisyyttä feministisessä viitekehyksessä teoksessa *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, & Partnership*. Mainittava on myös Mary Ann Cawsin (1999) feministinen luenta surrealistisesta halusta ja eroottisesta katseesta.

vimma rakentaa muusia, ei keskity sukupuoleen vaan automaation ”okkultoimiseen”. Tämä seikka usein unohdetaan bretonilaisia naiskuvia tulkittaessa. Mielestäni surrealististen naismaisemien androgyyniys ei näin kritisoi naista sukupuolena vaan pyrkii rakentamaan bi- ja asukupuolista erotiikkaa, jossa androgyyni merkitsee radikaalia yhteensulautumista kaikkeen. Näin surrealistinen nainen ei ole sen enempiä nainen kuin mieskään, eikä surrealistinen halu pyri haltuunottoon vaan ihmeellisen paljastumiseen maailmaa täydentävänä surreaalina.

Laabanilla erotiikka on aina jotakin inter- tai asukupuolista. Nostamassani esimerkissä hahmon kasvoja ei voi suoraan pitää naisen kasvoina ilman kokoelman luomaa kontekstia, jossa katsomisen kohde ohjataan aina assosiaatioilla ja vihjeillä naiselliseen. Breton fantasioi naisen muusana, jonka kautta absoluuttinen todellisuus paljastuu. Nainen on olento, jossa kehollistuvat mystiset voimat, sillä nainen tuo miehen kosketuksiin tiettyjen poettisten ja eroottisten aistimusten kanssa (vrt. Breton 2011, 13, 32). Chouchan tulkitsee tämän niin kutsutun Bretonin naisperiaatteen lähes uskonnolliseksi ideaaliksi (Choucha 1992, 75). Laabanin naishahmot näyttäisivät toistavan bretonilaista käsitystä siinä mielessä, että naismaisemat ovat ihannoivia, mutta myös salaperäisesti varjossa. Naismaisema vilauttelee kiihdyttäen androgyynia fantasiaa.

Pikk on maantee tulbad on leegid
väike käsikiimlev neu
kahelpool sind neeluvad linnud
kaljuseinte igavikku

Vahest mäletad veel talve (ALOLA, 91; Liite, 12.)

Maanuumenissa piileskelevät itseään tyydyttävän tytön avonaiset reidet kuvataan kallioina, joiden keskeltä kulkee palava maantie. Kuvaa runkkaavasta työstä voisi melkein olla surrealistisen viehättymisen irvikuva, elleivät kalliot peittäisi lihallisia reisiä, joiden muoto täydentyy katsojan assosiaatioiden avulla.

Pylväslikein palava tie kuvastaa jumalan näkymättömänä kaavana, joka kätkeytyy alkemian *Primar Matteriin*, alkukaaokseen. Kaaos näyttäytyy aineiden sekoittuessa androgyynissa yhteydessä. Tietä pitkin saavutetaan keskus häpynä reisien välissä. Tyttö tyydyttää itseään ja nauttii itsellisestä voimastaan. Tässä vaiheessa runoon

tuodaan sinä, jonka molemmilta puolilta niellään lintuja kallioiden ikuisuuteen. Yhtyessään androgyynin osaksi ”Sinä” sisäistyy kiinni kallioiden seiniin upotettuun viisauteen ja saa yhteyden magnetisoivaan hengitykseen. Lévi kuvaa magnetisoivaa hengitystä säteilevänä sieluna, jonka keskellä heijastelee taivaan ja helvetin luomisen salat (Lévi 2011, 86). Androgyynin tyydyttäessä vain itseään, runon rakastaja saa osansa hänen orgasmeistaan.

Runon voi myös tulkita niin, että fantasioimisyrityksestä huolimatta ”sinä” ei pääse imeytymään tytön reisien sisään. Nainen katoaa runosta ja ”sinä” muistaa vain arkisen talven. Näin bretonilainen fantasia tuottaisi vain muiston, joka fantasioituu Ihmeelliseen. Tämä kertoisi siitä, että bretonilainen rakastaja ei onnistu paljastamaan Ihmeellisestä muuta kuin oman fantasiansa. Tuonpuoleinen tyttö tyydyttyy omassa poissa olossaan ja voi näin olla mitä tahansa surrealisti rakastaja uskaltaa unelmoida.

Laabanin suhde bretonilaiseen surrealismiin kyseenalaistuu. Se ei tunnu haluavan tunnustaa Ihmeellistä idealistisena. Näin absoluutti näyttäytyy paljon vakavampana ja paradoksaalisesti leikkisämpänä kuin bretonilainen idealisoitu kaikesta kahleistaan vapautettu ihana ihmeellinen.

Kes ulmasid kustutamata lubjast
purunemas pilveneitside kaenlaaluseist ja
hábemeist
leebe ammuihaldet talvena
ulmasid ja naeratasid kuna vakuumi-sammas
pöörles üha kiiremini keset ülerahvastet
suurlinna
nagu must võti täiskuu lukus
nagu kõigi mahavaigit sõnade neim

See oli meheea soolane asuuriläte (ALOLA, 6; liite, 17.)

Katkelmassa kokija sekoittuu ympäröiviin kuviin niin tehokkaasti, ettei lukija saa kiinni kokijasta. ”Kes”, ’joka’ partikkelilla viitataan korviin, jotka halkeilevat kilpien tavoin kuunnellessa koiranlukulaitteen kuolaa. Absurdi ääni sekoittuu puun juuriin ja paikantuu hevosten kavioiden alle. Kokijan jäsenistä, tällä kertaa korvista tulee fyysisiä kuvien osia. Paradoksaalisesti korvat unelmoivat hyvin visuaalisesti taivaalle

pilvi-kainaloita ja pimpejä. Katkelmassa on luettavissa bretonilaisen kouristelevan rakkauden ydin, pysähtymätön muodonmuutos, itsensä kadottaminen ja piilossa olevan Ihmeellisen löytäminen tai hetkellinen paikantuminen.

Avaimen täydenkuun lukossa voi tulkita kahdella tavalla, joko avain aukaisee tai sulkee iäksi. Lukitseminen tai avaaminen tematisoituu erotiikan avulla näyttäytyen runossa vastakkaisina liikkeinä. Avain ja lukko ovat läpi kokoelman Laabanille suosittuja eroottisia symboleja (vrt. ALOLA, 45, 57, 93–94). Avaimen oleskelu täydenkuun lukossa näyttää äkkiseltään yhdyntään yksinkertaiselta metaforalta; seksuaalinen akti on kuin laittaisi avaimen lukkoon. Teoksessaan *L'Amour fou* Breton samaistaa surrealistin tehtävän lukkojen avaamiseen. Surrealistilla ole muuta aarretta kuin avain, jonka kautta hänen rakastajansa avaa hänelle kokemuksen täydellisestä vapaudesta ja rajattomuudesta aina kuoleman esille tuloon saakka (Breton 1987, 82).

Avain tarkoittaa siis Bretonille salaisuuden aukeamisen mahdollisuutta, jossa esimerkissä kuutamoksi symboloitu nainen toimii lukkona. Rakastellessa voi murtautua peitettyyn tai salassa olevaan, sillä rakastelu on paitsi yönteko myös alkemistisen viisauden tavoittelun tapa. Léville avain kuvastaa asioita, joita pidetään mikrokosmoksessa salaisuutena. Avain symboloi maailman perustaa, josta se on luotu. Jumalan tieto kirkastuu avaimen avulla asteittain alkemistisessä rakkauden työssä. (Lévi 2011, 373.)

Säkeistön lopussa on pakko kysyä, voisiko avaimen suhde täydenkuun lukkoon olla myös lukitseva? Musta avain on luettavissa kuvana kuun osittaisesta pimentymisestä, joka merkitsee yön yötä, jo pimenneen edelleen pimenemistä. Vakuumi-patsasta pyörittävä liike ylikansoitettu kaupungissa kuvaa huumaa, joka yksinkertaisesti tulkittuna vapauttaa pimeään, epärationaalisen halun. Mutta pyörivän patsaan voi tulkita myös magneettisen halun lakkaamisena. Viimeinen säe paljastaa erotiikan kokemukseen liittyvän äärimmäisyyden: ”nagu mahavaigit sönade neim”, ’kaikkien peitettyjen sanojen kosto’. ”Mahavaigit” merkitsee sana sanalta käännettynä maahan vaikenemistä ja se tarkoittaa paitsi peittelyä myös salaamista. Salaaminen taas merkitsee surreaalisen todellisuussuhteen kaventamista

paljastumisen sijaan. Salatut sanat synnyttävät yön yön, runossa nopeasti ohittuvan hämärän toiseuden.

Marika Tuohimaa tulkitsee yön viittaavan metaforisesti tietoisuuden kuolemaan, jossa subjekti ei enää hallitse itseään. Yö viittaa kuolemaan ja tiedostomattomaan, kun henkilön olemus lakkaa olemasta hänen tai hänen tietoisuutensa kontrolloitavana. (Tuohimaa 2002, 202.) Yön hämärtyminen tematisoi surrealismin päätavoitteen saavuttamista. Tietoisuus vapautuisi näin kohti täydellistä kontroloimattomuutta. Patsasta pyörittävä liike lisää kontrollin menettämisen tunnelmaa. ”Miehuusiän suolainen lähde” paljastuu säkeistön lopussa eroottiseksi suhteeksi, jossa androgyyni syntyy nimenomaan kuoleman tai identiteetin menetyksen kautta. Tästä voidaan päätellä, että kohdeteoksen androgyynissa vaikuttava kolmas, tuntematon moneen suuntaan kiinnittyvä halu on täysin vapaa ja suvereeni. Siksi katkelman tunnelmaa ei voi tulkita pelkästään fantasiaksi vaan myös kauhukuvitelmaksiksi riippuen siitä, mihin ”sanojen kosto” viittaa. Jos ”kosto” viittaa rationaaliseen järkeen, ”sanojen kosto” vapauttaa kielen palvelemaan léviläistä universaalista spermaa tai bretonilaisittain surreaalista halua.

”Koston” voi tulkita myös niin, että yön kieli lukitaan salaisuudeksi. Näin halu on jotain samaan aikaan kiihottavaa ja häpeällistä sekä salassa pidettävää, kielettöntä (vrt. Bataille 2006a, 71–72). Kun androgyyninen yhteys kadotetaan salaisuuteen tai verhoiluun, yhteys ei perustu enää vapaudelle vaan piilotettu yhteys voi myös valehdella olevansa yhteys. Katkelman viimeinen säe tukee tulkintaa, jossa eroottinen monisäikeinen ja ambivalenttinen side naiseen antaa miehuusiälle asuurilähteen, lennokkaasti tulkittuna surreaalisen Ihmeellisen. Tai sitten sanojen koston voi tulkita vaikenemisena tabun edessä. Sanat eivät näin yletä ilmaisuun ja jäävät rivien väliin kostamaan.

”Ankruketi löpp on laulu algus/kui sörmed lagunevad koost/ja saavat kõik saledaiks sörmetuiks käteks (ALOLA, 7)” ’Ankkuriketjun loppu on laulun alku/kun sormet irtoavat toisistaan ja tulevat/kaikki solakoiksi sormettomiksi käsiksi (Liite, 18)’. Kosketukseen pyrkivät kädet hajoavat tuhansiksi sormettomiksi käsiksi, jotka samaistuvat runon lopun revontuliin. Taivaansinen ote irtoaa. Ruumiille yhteydetön

kosketus taivaaseen laajenee sielun koskettamiseen tai vastaavasti totaaliseen yhteyden kadottamiseen. Tulkitsen tämän rajalle tulona. Raja tulee havaittavaksi, kun taivaan sineen pide katoaa. Tästä rajasta avautuu ankkuriketjun alkamis- ja päättymiskohdat, joiden perästä laulu voi alkaa ja valon säteet syttyä. Rajalla viitaan kohtaan, jossa kokemus muuttuu sanattomaksi ja persoonattomaksi. Raja on siirtymistä jatkuvuuden tilaan, jossa ei ole eron tai irrallisuuden kokemusta. Androgyynissa raja merkitsee jumalan luomisen tilan haltuunottoa ihmismielestä käsin. Se on täydellinen antautuminen vailla haltuunottoa.

Toisaalta kohdeteoksessa raja vie tulkintaa myös toiseen suuntaan. Runon lopussa kokija ajetaan massiiviseen vaikenemiseen transsendentin edessä, jolloin saavutettu muodonmuutos pysähtyy hetkeksi ja imee itseensä pieniä aukkoja. Lévi puhuu magneettisesta hengityksestä, jonka aikana paikat ja objektit hedelmöitetään. Hengitystä kääntää kaikkivaltius ja maagikon vallitsevat halut. Hengitys ohjaa näin maagikkoa niin että hänestä tulee korkeamman magnetismin välittäjä. (Lévi 2011, 86.) Sormistaan hajoava hahmo uppoaa taivaaseen ja heijastaa taivaallisen valon kääntäen sen heijastusten ketjuiksi. Ankkuriketju kuvastaa näin sanojen ketjua, jotka leikkivät heijastuksista. Automaation vallassa oleva läpinäkyvä surrealisti litteroi fantasioita. Vaan ankkuriketjun lopussa alkaa laulu ja valonsäiden lopusta revontulten tanssi taivaallisissa häissä. Kunnes: ”Oodab määrätu leib (ALOLA, 7)”, ’Odottaa määrätön leipä (Liite, 18)’, äärimmäinen ja häpeilevä hiljaisuus, joka päättää prologirunon ja aloittaa kokoelman.

Taivaallinen liitto, jonne runon hahmo kadottaa itsensä, on tulkittavissa myös rituaaliseen kannibalistisena tekona. ”Revontulten odottava leipä” viittaisi tällöin siihen, että revontuliin kadonnut ruumis muuttuu salatuksi ihmislihaksi, joka jää odottamaan rituaalin täyttymistä. Revontulten salattu leipä on niin kiellettyä, että kiihottaa ja synnyttää halua. Edellä käsitellyn sanojen koston voi tulkita rangaistuksena tabun rikkomisesta. Kosto on sanojen katoaminen tai kuoleminen. Revontulten leipä on määrätön. Se voi olla samaan aikaan äärimmilleen ladattu ja toisaalta myös vailla määrää, eli olematon. Leipä voi näin viitata sekä runsauteen että niukkuuteen. Naismaiseman, johon kokija sulautuu tai johon kokija sulauttaa

fantasiansa, voi määritellä rajattomana itseään ruokkivana vapautena tai mitätömänä, epämääräisenä rajana, jonka rikkoessaan kokija saa tuntea ”koston”, piinan, joka hävittää hänen olemisensa taivaankanteen, josta hän kadottaa lopullisesti otteensa.

Üle asustamata saare levib naisehábeme lõhn.
magnetnõel murdub pooleks, ülased ülased kõikjal ülased,
vaikus nagu tuigerdav torn, kelle oma see keev sülg? (ALOLA, 18; Liite, 20.)

Chouchan mukaan androgynin erotiikka on sisäisen halu yhdistettynä ulkoiseen olentoon. Surrealistinen objekti on halu, joka on heijastettu elottomiin objekteihin. Surrealistinen objekti saa usein fetissien ominaisuuksia. (Choucha 1992, 73.) Koskemattoman saaren pimpin tuoksu saa magneettineulan katkeamaan. Saaren voi tulkita hermafrodiittineitsyeksi, joka siittää ja synnyttää samalla kertaa. Halu sulauttaa itseensä paradokseja ja yrittää valloittaa tuntemattomia saarekkeita. Eroottiseen virittyneisyyttä ei voi sammuttaa, pimpeinä tuikkivat vuokot ovat kaikkialla. Tästä vihjeinä kysymys: ”kelle oma see keev sülg” ’kenen oma se kiehuva sylki?’. Vieras sylki kuvastaa puhujan pakkomielteistä haltioitumista maailmaan, joka aukaisee ihmeellisen heidän aistiensa nähtäväksi, kuultavaksi ja koettavaksi. Vieras sylki voi myös olla sanatonta kuolaa, joka syntyy suudellessa vielä avaamatonta salaisuutta. Hiljainen torni ja menetetty sylki kuvastavat periaatetta: *Visita interior terrae, rectificando, invenies occultum lapidem* 'vieraile maan syvyydessä, puhdistuen, löydä piilotettu kivi' (ks. Choucha 1992, 74). Taivaan ja maan hääyö täydellistyy. Mutta magneettineula murskaa fantasian. Se katkeaa ja lakkaa magnetisoimasta. Yhteydetön puhuja on kadonnut, eikä enää löydä kiehuvaa sylkeään. Hän on tullut jälleen kerran sanomisen rajalle.¹³

Surrealistisen halun objektina eroottisen peitelty maisema ja hajalla oleva puhuja luovat maisemasta fetissiä. Kuitenkin subjektin hallinnan menettäminen tai maiseman kuvauksen muuttuminen fetisistiksi olisi liian helppo selitys esimerkeille. Runojen vuorotteleva leikkisyys ja vakavuus, vastakohtaisten tyylikeinojen vuorottelu tukee mielestäni tulkintaa, jossa sanominen vähenee ja ihmeellinen piiloutuu. Mutta

¹³ Runossa kaikissa säkeistöissä on sama teema ja kaikki päättyvät samaan eli kyseenalaistamaan ajatusta kielen rajattomasta potenttiasta.

onko erotiikka tapa, jolla sanomisen reunoilla oleva sanomattomuus tulee ilmaistuksi vai peittykö ihmeellinen ilmaisun alle? Tyhjät raot surrealististen objektien virrassa ovat vaikeita tai lähes mahdottomia havaita, ellei niiden osoiteta jäävän rivien väliin älyttömältä näyttävien kuvien lomassa. Tästä syntyy Laabanilainen katkos bretonilaisessa eroottisuudessa. Sillä kouristelevan rakkauden on määrä täyttää kaikki aukot ja virrata niistä läpi. Breton uskoi idealistisesti sanojen rajattomaan potentiaan (vrt. Breton 1987, 15). Voin yllä olevan analyysini pohjalta yhtyä Chouchan ajatukseen, jonka mukaan surrealistien huomiot seksuaalisuudesta ylittivät fyysiset aktit, joista halu laajentuu intensiiviseksi ja sensuelliksi suhteeksi universumiin (Choucha 1992, 78). Kohdeteoksessa maaginen taso on nähtävissä surrealististen kuvien kautta tapahtuvana konkretisointina: Laabanilla kuitenkin usein universumin magnetismia edustava pyhä halu muuttuu immanentiksi. Halu ei näin ole ihanne vaan kauhun ja kiihottumisen vuorovaikutusta, joka johtaa kuolemaan ja totaaliseen vaikenemiseen.

Legendikul
mida palistavad seebimullest kaljud
lookleb me rada
kanda kevadet ja sügist müntidena taskus
tunda pilvis ära sisikonnad
naerda
virmaliste kõlblus soonis (ALOLA, 74; Liite, 5.)

”Revontulten siveydeksi” otsikoidussa runossa yhdyntä kuvataan lihallisella hulluudella. Rakastavaiset kuvataan etäännytetyn sanavalinnoin. Etäännytmistä korostaa lakeus, jossa me ilmestyy kiemurtelevana polkuna maisemaan. Heidän sisuskalunsa tuntuvat pilvissä ja he nauravat revontulet suonissaan. ”Revontulten siveyden” erottaa edellä käsitellyistä maisemafantasioista se, että rakastavaiset ohjaavat maisemaa. He tuntevat ja kiihottuvat maiseman sisällä. Heidän kehoaan reunustavat kalliit kuvataan häilyvinä saippuakuplina. Näin eroottisesta kokemuksesta tehdään mystistä ja mystisestä tehdään lihallista. Mary Ann Caws (1999, 239) tulkitsee surrealistista kuvataidetta leikkinä Ihmeellisen kanssa analysoidessaan Bretonin ajatusta lihallisesta ja kouristelevasta rakkaudesta. Ruumis 'Corpse' ilmestyy näin monesta eri kohtaa ja tekee näin taiteesta ryhmäunta, jossa fantasia omistetaan useammalle kuin kahdelle, omistajalle ja omistetulle. Ruumiista

tulee näin kollektiivinen luomus, joka puhuttelee muillekin kuin itselleen. Se siirtää luojaan aseman niille, jotka tarkkailevat sitä. Ruumiin inkarnoituminen seksuaalisena kaikkialle on Ihmeellisen metsästystä, jossa tähdätään uuteen uskonnollisuuteen. (Emt..)

Ma vestlen su rindadega
su lootus silitab mu juust
kibuvits
ta õied on tuule ustavad silmad
möödudes puudutame teda
nagu sõeluksime läbi sõrmede
une liiva (ALOLA, 74; Liite, 5.)

Kun rakastavaisia puhutellaan sinä ja minä pronomineilla, viitataan ruumiiden sulautumiseen vertikaalisella tasolla. Kaksi yhtyy ensin yhdeksi ja siten he yhtyvät salattuun kolmanteen. Eroottinen yhteys on siten lihallista ykseyttä universaaliin haluun ja runo voidaan tulkita niin, että eroottinen vire etsii Ihmeellisen paljastumista. Näin tulkittuna maaginen "ta" 'hän' toimii vihjeenä siitä, että rakastavaisten ruumiit yhtyvät myös kolmanteen hämäämpään materiaan. "Hän on tuulen silmät", joiden katsetta he koskettavat rakastellessaan kuin sormien läpi valuvaa uneliasta hiekkaa. "He" subjektit hajoavat totaalisesti ympäristöönsä sulautuessaan toisiinsa. Lihallinen rakkaus ohjaa kuvien liittymistä toisiinsa ja rakentaa kaukaisten kohtaamisten synteesiä, joka tähtää kielen potentiaalın kasvamiseen. Maaginen kolmas nimetään epämääräiseksi "hän" pronominiksi, mutta sille annetaan paikka tulkinnassa. Lihalliset kohtaamiset, jotka sulattavat eli poistavat subjektien ja maiseman erillisyyden, ovat androgyynisiä. Magneettisessa ykseydessä kaksi tulee yhdeksi tai pidemmälle vietyä; kaksi muuntuu kaikeksi. Laajenemista ilmaistaan monilla termeillä, joista yksi on vapaus: "Maa meie all on vaba/lõpmatult malnis ses hetkes/tunnistab merele tõtt (ALOLA, 75)", 'Maa allamme on vapaa ja loputtomasti vain oheinen siinä hetkessä/jolloin tunnustetaan merelle totuus (Liite, 5)'. Näyttäisi siltä, että Bataillen erotiikkaa luonnehtii erotiikan sulkeminen sosiaaliseen tai uskonnolliseen ja tähän liittyvät häpeä ja tabu, kun vastaavasti taas Bretonin rakkauskäsityksen keskeinen teema on ääretön, rajoittamaton vapaus. Kahden surrealismın välinen ero perustuu kahteen erilaiseen kielen filosofiaan. Bataillen mukaan sisäinen kokemus ei ole muuta kuin kielen perversiota, joka toimii kuten erotiikka. Se on kauhua, joka nousee kliimaksissa. Se on ja ei ole runoudessa

sen enempää kieltä kuin hiljaisuuttakaan (vrt. Bataille 1988, 150). Maa rakastavaisten alla muuttuu oheiseksi, samalla androgyyninen sulautuminen transsendenssiin muuttuu vain taustaksi. Uskoakseen immanentin on pysyttävä immanentissa, ja rakastavaisten on sulauduttava vain toisiinsa. Näin runo lähestyy immanentin läsnäoloa luomista nujertamalla transsendenssin lainaamalla sen voimaa ja suureellisuutta (vrt. emt., 263) ja rakentaa fantasiaa androgyynista suhteesta transsendenssin kanssa.

Bretonin eroottisuuteen liitetty ääretön vapaus pohjautuu vahvaan luottamukseen kielen loputtomasta potentiasta. Surrealistinen vapaus on levittää rakkauden kokemus pyhän kokemukseen: nähdä rakkaus kaikkialla, ottaa se elämäntavaksi, rakastua kaikkeen. (vrt. Breton 1987, xi, 45–46.) Rakkauden tulee voittaa kaikki vastustus ja surrealisti hullussa rakkauden tilassa muuttuu poettisen tietoisuuden välittäjäksi (emt., 166). ”Revontulten siveydessä” eroottista rakkautta ei voida kritiikittömästi tulkita bretonilaisittain niin, että erotiikka muuttaisi maailman ja kielen suhteita kohti laajempaa poettista tietoisuutta. Rakkaus ilmaisee kyllä ykseyttä, jossa minää ja sinää ei eroteta enää jumalallisesta, mutta on epävarmaa sulauttavatko rakastavaiset transsendenssin fantasiaa yhdyntänsä immanenttiin vai yhtyvätkö he taivaalla loistavaan maagiseen magnetismiin, jolloin he muuttuisivat kanavaksi, jonka kautta transsendenssi kirjoittautuu esiin immanentissa koettavaksi.

Breton ei hyväksy Bataillella vallitsevaa häpeän ajatusta vaan hän käyttää seksuaalisuuden vapauttamista osana laajempaa surrealistista vallankumousta (vrt. Surya 2002, 104). Bretonin mukaan puhtaassa runoudessa ei ole nähtävissä häpeää, sillä, mitään kiellettyä hedelmää ei ole koskaan ollutkaan. Kiusaus on jumalallista (Breton 1987, 126). Kiusaus toimii tällöin ilman moraalisia velotteita. Näin lihallinen rakkaus liittyy toisiinsa vallankumouksen ja runouden (vrt. Breton 2011, 140, 136). Brownin mukaan rakkauden, runouden ja vallankumouksen kolmio muodostaa salattua uskontoa. Surrealistinen asketismi on lihallista asketismia (Brown 2009, 150; vrt. Breton 1987, 76.) Lihallistuvaa asketismia ohjaa ”Revontulten siveydessä” kuvien tiukka säie, joka on sidottu rakastavaisiin. Maaginen kokemus, jossa kaksi tulee yhdeksi taivaan ja maan kattavaksi ruumiiksi, laajenee tarkoittamaan kaiken

ruumista ja rakentaa runoon koheesiota. Mystinen hän, jota rakastavaiset koskettavat kuvataan epämääräisenä hiekkana, josta on vaikea saada otetta. Hän ei katkaise koheesiota vaan sulautuu osaksi kahden ruumiin ja kaiken vuorovaikutusta.

Eroottinen kokemus jatkuvuudesta on aina kolmannen kokemusta, sillä se murskaa subjektin. Kokemusta välitetään kielessä siirtämällä se mahdollisimman etäälle nimeämisen tulvasta. Mystinen hän ei kanna kuin paikkaansa rakastavaisten kosketuksessa; ”kosketamme häntä”. Tämän tulkitsem bretonilaisen lihallisen asketismin epäonnistumisena. Toinen säkeistö päättyy ja rivien väliin tuntuu tippuvan se, mitä Laabanilla olisi kerrottavaa ihmeellisestä. Ihmeellinen näyttäytyy näin kömpelön vähäkielisenä, mutta ilmaisee läsnäolonsa, jonka voi tulkita vihjeistä.

Bretonilaisessa kouristelevassa rakkaudessa seurataan halun polkuja, jotka kiemurtelevat rakastumisen jakamattoman tilan esiin tuomissa assosiaatioissa. Breton väittää, että kaikki mitä ihminen voi tietää, on kirjoitettu halunkirjaimiin. Surrealistin tehtävä on jäljittää nämä näkymättömät kirjaimet (Breton 1987, 118.) Mystinen hän on tulkittavissa runon ensimmäisen säkeen me-halun polkuun, joka lepää hiekkana rakastelevien alla. Halu on bretonilaisen salaisen uskonnon ydin, okkultistinen jumalan luomisen kaava tuntuu korvautuvan halun kaavalla. Brownin mukaan bretonilainen kouristeleva rakkaus sisältää tyypillisen sidoksen, joka moderniteetilla on uskontoon. Se hylkii transsendenssin olemassaoloa, mutta samalla hyväksyy runouden salaisen uskonnon, joka on yritys olla uskonnollinen olematta uskonnollinen. Salattu surrealistinen uskonto on kokeilu, jossa luovutaan uskonnollisesta ajattelutavasta tai toiminnasta ja luodaan uusia myyttejä, jumalia sekä uskonnollista toimintaa. (Brown 2009, 76.) Bretonilainen uskonnollisuus tuntuu jäävän leijuvaksi ideaaliksi enemmän kuin kouristelevan lihalliseksi. Uutta vapaudesta käsin syntyvää uskonnollisuutta kuvastaa runon kolmannen säkeistön loppu:

rännata
öiglase päikese
ja varjude leebe hulluse vahelduses
mesilassumin (ALOLA, 74; Liite, 5.)

Monisäikeinen halu vaeltaa merelle tunnustetussa totuudessa, hermeettisen auringon oikeudenmukaisuudessa ja sen synnyttämien varjojen hulluuden vuorottelussa, kunnes kaikki muuttuu mehiläiskuhinaksi. Hermeettinen aksioma taivaan ja maan välillä säilyy androgyynin synnyttyä meren ja auringon yhtyessä. Eroottinen yhteys, jonka kautta rakastavaiset tulevat toisikseen, on vailla häpeää. Rakastavaiset syntyvät täydellisestä rakkaudesta, joka ei perustu yhteen ominaisuuteen vaan kahteen yhdessä, yhden päätyessä toiseen. Böhmen mukaan syntiinlankeemuksen jälkeen ihminen irrotetaan jumalan ehtoja vailla olevasta rakkaudesta. Halu, joka on Aadamissa saanut alkunsa jumalasta, muuttuu perversioksi Aadamin yhtyessä Eevaan. Häpeissään Adam yrittää vaatettaa itsensä neitsyen vaatteisiin, mutta jumala näkee tämän läpi, paratiisin ideaali särkyä. Mutta Adam saa sovituksen avulla takaisin luomisen tilansa: "Man will enter again into the 'speaking Word' and speak with God!" (Böhme; A Bounty of Passages)

Mehiläiskuhinan voi tulkita paratiisin palauttamisena. Runon subjektit selvästi etsivät jumalan halua toisistaan ja näin oikeamielinen aurinko muuttuu perversion kohteeksi. Yhtymällä toisiinsa rakastavaiset kuvittelevat katoavansa jumalalliseen moneuteen, mehiläiskuhinaan.

Me kaome
koidu õõnsaisse raidkujusse
ja ilmume keskpäeval taas
juua õhtude verd olla õnnelik
tähtede puhangus
lällutab
me habras taimelik laps (ALOLA, 74; Liite, 5.)

Rakastavaisten totaalinen sulautuminen auringonlaskuun muuntaa runon tulkinnansuuntaa. Rakastavaiset katoavat auringonlaskusta syntyvään kuvapatsaaseen, omaan mielikuvitukseensa. He jäävät varjoihin ja ilmestyvät keskipäivään. He juovat iltojen verta tähtien puuskan lässyttäessä ironisesti heidän peräänsä. Rakastavaisista tulee katoamisensa ajaksi alkemistisen androgyynin kasvillisia tai maanpäällisiä lapsia. Ilmaisussa käytetään syntaktisesti samaa persoonapronominin objektiksi tekemistä kuin runon ensimmäisessä säkeessä. Tämä voidaan lukea saavutettuna viisautena, sillä verbimuoto kuvastaa jotakin

absoluuttista ja ulkokohtaista. Näin muodonmuutos sammuisi ollessaan saavuttanut Jumalan ja ihmismielen yhdistetyn tietoisuuden tai fantasian bretonilaisesta halusta.

Ironista virettä on kuitenkin vaikea olla tulkitsematta, tähtien lässytyspuuska vie viisaudelta pohjaa ja näin vahvistaa tulkintaa, jossa androgyynin salassa tai pimeässä pysyttelevä käsittämätön viisaus ei ilmene ideaalina vaan jonakin vakavampana, jopa häpeällisenä. Androgyyni syntyy revontulten kaltaisesti väliaikaisina ja liikkuvina välähdyksinä taivaalla. Eroottinen androgyyni laukeaa tyhjiin, kun rakastavaiset irrottautuvat maisemasta ja yhtyvät takaisin toisiinsa. Siten rakastavaiset eivät sulauta itseään kaikkeen vaan samaistavat maiseman osasia itseensä: "embus/ nagu pärijõe triiviv paat/ sinu aju on minu süda minu süda on sinu suu/ maastik hingab/ sisalikud siksaklevat ringi (ALOLA, 75)", 'halaus/ kuin myötäjoessa ajautuva vene/ sinun aivosi on minun sydämeni minun sydämeni on sinun suusi/maisema hengittää/ sisiliskot siksakkaavat ringissä (Liite, 5–6)'. Rakastavaisten halaus samaistetaan sanalla "kuin" veneeseen. Näin maisemasta tulee allegoria sille, mitä rakastavaiset tuntevat ja symbioottinen suhde kaikkeen katkeaa. Esimerkiksi orgasmi kuvataan maisemakehon hengityksenä, jossa sisiliskot kipittävät edestakaisin kutittaen. Ja lopullinen raukeaminen ilmenee salamoiden jähmettymisenä kivisenä taivaalle.

Toiseksi viimeisessä säkeessä rakastavaiset tarkastelevat maagista tulta sinän kämmenessä. Liekkien ihonväri muuttuu ja heidän kuskaillessaan metsä siirtyy kauemmas. Runo pyrkii bretonilaiseen synteisiin, mutta se ei välttämättä palaudu bretonilaiseen uskonnollisuuteen, sillä runo ei rakenna kaiken synteisia vaan päättyy väkivaltaiseen erotiikkaan, jolloin rakastavaisten korkealyyrinen fantasia raukeaa tyhjiin.

Me armastame teineteist kaua
aastate pihlad punetamas teeveerel
kaua kaua
mäletamaks
sel väga kaunil ja päikesepaistelisel talvapäeval
mil kägistame teineteise
et oleme olnud inimesed (ALOLA, 75; Liite, 6.)

Rakastavaiset palaavat kuolevaisuuteensa ja kuristavat itsensä takaisin ihmisiksi. Kuristamisen voi tulkita bataillelaisesti immanenssina, joka on ei-objekti pyhässä muodossa. Se on loppu itsessään, ulkoinen kielelle ja sillä on arvo itsessään. Immanentin vastakohtaisuus kuluttaa, muttei koskaan tuota mitään. (vrt. Bataille 1988, 263.) Rakastavaiset tuhlaavat toistensa ruumiita omalle nautinnolleen ja heidän sulautumisensa kolmanteen raukeaa.

Analyysi bretonilaisesta fantasiasta on tuonut esiin, että ”Revontulten siveyden” voi tulkita joko verhoiltuna esteettisenä haluna tai vastakohtaisesti kielestä pakenevana katkoksenä. Runo asettuu johonkin bataillelaisen ja surrealistisen erotiikan pyrkimysten välille: Se yrittää luoda estetisoitua bretonilaista synteesia ja kutsua luokseen surrealististen kuvien kautta kaukaisia kohtaamisia sekä siten rakentaa uutta myyttiä ja uskonnollisuutta. Mutta runon lopussa synteesi on vaarassa raueta tyhjiin, mikä antaa vihjeitä myös toisenlaisesta tulkintamahdollisuudesta, jossa halu voidaan tulkita hajottavana ja elämää tuhoavana.

Runon viimeisen säkeistön tukahduttamisen voi lukea kouristelevana eli maailmaa laajentavana eleenä. Mutta Laabanin sanavalinta kägistama ('kuristaa') viittaa suoraan väkivaltaan, jossa rakastavaiset palautetaan lähes murhankaltaisella eleellä takaisin maanpinnalle. Szekely (2005, 120–125) taustoittaa artikkelissaan ”Text, trembling: Bataille, Breton and surrealist eroticism” Bataillen ja Bretonin ajattelua tuoden esille molempien ajattelujen yhteyden Sigmund Freudiin. Szekelyn tulkinnassa Bataille ja Breton eroavat siinä, miten sublimaatio käsitetään. Bretonilla sublimaatio ei ole elämää poissulkevaa, kun taas Bataillen desublimaatio ei sulje pois kuolemaa. Bataillen ajattelusta hahmottuu materialismi. Se on ylijäämän ja transgression filosofiaa toisin kuin Breton korostaa synteettistä loppua hajottavien tarkoitusten sijaan. Hänelle tiedostamaton perustuu vähemmän jakamiselle kuin sovittamiselle. Bretonin ajattelua voisi kuvata sublimoivana idealismina ja vastaavasti Bataillen ajattelua sublimoivana materialismina, jossa abjektion käsite valottaa tiloja, joita muut pitävät kamalina, merkityksettöminä tai naurettavina. Hän näyttää kauhun ja pääsee määrittelyyn kuoleman kanssa. Tätä kautta Bataille vastustaa Freudin käsitystä sublimaatiosta parantavana tai eheyttävänä ilmiönä. Bataille ei aio

parantaa. Päinvastoin, siinä missä Breton laajentaa sublimaatiota perinteisen estetiikan kautta (surrealistiseen kauneuteen tarvitaan naisvartalo), Bataille pyrkii rajoittamaan ja estämään sublimaation eheyttävää puolta (alastomuus on kuvottavan haavaista). (emt..)

Esseessään ”Happiness, Eroticism and Literature” Bataille korjaa käsityksiä eroottisuuden ja onnellisuuden elämää voimistavasta vaikutuksesta. Hänen mukaansa eroottisuus on tosi asiassa vaarallista juuri siksi, että sillä on onnellisuusarvonsa. Tunnistaessaan eroottisuuden arvon ihminen ottaa myös riskin, että hän tuhoaa molemmat itsensä tai taiteelliset teoksensa. Äärimmäinen seksuaalinen nautinto on keholle tuhoisaa ja epäselvää, aktiivisena sen energia on niin vaarallista, että sen voisi ajatella olevan jopa tuskallista. (Bataille 2006b, 186.) Bataillen ajattelussa halu nähdään ambivalenttina, kun taas Breton näkee halun yksinomaan rajoittamattoman vapauden ja piilossa olevan laajennetun todellisuuden kautta. Kuten edellä tuli ilmi Bretonilla erotiikkaan ja runouteen ei liity häpeää tai syntiä. Tämä johtaa kuitenkin siihen, että mitään ”häpeällistä” tai ”irstasta” ei ole soveliasta kirjoittaa runouteen ilman estetisoivaa peittelyä. ”Revontulten siveydessä” tukehduuttaminen kuristuseleenä liitetään inhimilliseen. Erotiikka on nimenomaan ihmisyyteen liittyvä ominaisuus, sillä Bataillea mukaillen väkivalta oleilee inhimillisyydessä ja ilman väkivaltaa ei ole erotiikkaa (vrt. Bataille 2006a, 19).

”Revontulten siveys” olisi ilman loppusäikeistöä vielä tulkittavissa bretonilaisittain eheyttävänä sublimaationa, mutta lopun kuristaminen muuttaa luennan toisenlaiseksi.

Celui qui, haïssant l'égoïste solitude, a tenté de se perdre dans l'extase a pris l'étendue du ciel "à la gorge": car elle doit saigner et crier. Une femme dénudée ouvre un champ de délices (elle ne troublait pas décevement vêtue): ainsi l'étendue vide se déchire et, déchirée, s'ouvre à celui qui se perd en elle de la même façon le corps dans la nudité qui se donne à lui. (Bataille 1973, 261.)

Se, joka on itsekkään yksinäisyytensä vihassaan yrittänyt kadottaa itsensä ekstaasiin, on tarttunut taivaan laajuutta 'kurkusta': Sillä tämän on vuodettava verta ja huudettava. Alaston nainen avaa nautintojen kentän. Näin repeytyy tyhjä taajuus ja repeytyneenä se avautuu sille, joka kadottaa itsensä siihen. (Käänt. Heinämäki 2008, 241–242.)

”Revontulten siveyden” rakastavaiset kuristavat tasapuolisesti toisensa, toisin kuin Bataillen esimerkissä, jossa mies uhraa naisen nautinnolleen. Rakastavaiset tajuavat

lihansa jumalallisen mielettömyyden, johon runo päättyy. Ihmisenä oleminen on tyhjä taajuus, joka rikkoo fantasian ja aiheuttaa repeämän rakastavaisten välille. Repeämä palauttaa heidät immanenttiin. ”Revontulten siveydessä” jumalan paikka nähdään alkemian avulla tulkittuna kaikkivaltiuuden heijastuksina. Jumala piilottelee inkarnoituneena luomiseensa, jonka kaava on levitetty ja särjetty mikrokosmukseen. Runon lopussa rakastavaisten halun polku sammuu ja runo hiljenee. Samalla androgyyni, vastakohtien yhteisyys ja rakastuminen kaikkeen paljastuu fantasiaksi ja otsikko saa pilkallisen sävyn, joka voidaan nähdä peräti revontulten sievistelynä.

Kohdeteoksen runoasettelussa ”Revontulten siveys” on eräänlainen käännekohta. Se päättää jakson ”Vesi ja tähdet”, jota luonnehtivat erilaiset taivaallisen avioliiton ja androgyynien groteskin pervot sekä estetisoidun kauniit variaatiot. Seuraavaksi kokoelmassa siirrytään Mikrokosmos miniatyyrirunosarjaan, jossa kosmosten hermeettiset hierarkkisuudet kielletään ja asetetaan naurunalaisiksi. Niillä ikään kuin tuhlaillaan ilman pyrkimystä tuottaa androgyynista yhteisyyttä, jossa vastakohtat jatkuvasti uusisivat itseään jalostetumpaan muotoon ja yltäisivät jumalan tietoisuuteen sulautumiseen. Mikä nostattaa kysymyksen, pilaileeko Laaban ranskalaisen surrealismiin pyhillä pyrkimyksillä ja tekee okkultistisesta androgyynin periaatteesta jonkinlaisen leikkikentän?

Olen tämän alaluvun aikana päätenyt havaintoon siitä, miten kaikki Laabanin naisfantasiat eivät päädy androgyyniin sulautumiseen vaan ylläpitävät ja vahvistavat kaksijakoista vastakkainasettelua. Näin naismaisema ei anna pääsyä ihmeelliseen vaan saattaa jopa evätä pääsyn mihinkään muuhun paitsi immanenssiin. Siirryn seuraavaksi käsittelemään androgyynin rinnakkaissymbolia itseään hedelmöittävää dualistista hermafrodiittia, jonka käsittely tässä työssä on välttämätön, sillä kohdeteoksen leikkisyys pakottaa kaksoistulkintoihin.

3.2 Neitsytäiti – hermafrodiitti ja katkos

Analyysi Laabanin naismaisemista on tuonut esille, miten laabanin naisfantasia toimii samaan aikaan suljettuna ja avattuna porttina. Runoissa luodaan fantasia, joka lopulta murskataan. Perinteinen näkemys androgyynista itseään taivaaseen ja maahan sulauttavana ja koko ajan kohti täydellistymistä pyrkivänä muodonmuutosten jatkumona, ei ole osuvin tapa tulkita kohdeteosta. Paremmalta lähtökohdalta tuntuisi antaa rinnakkaistulkintojen elää vastakkaisina näkemyksinä androgyynista. Androgyyni on siis nähtävä hermafrodiittina. Tämä luku käsittelee hermafrodiittia, jossa vastakkaiset periaatteet eivät sulauta toisiaan vaan ylläpitävät ristiriitaa olemalla samaan aikaan voimassa.

Sinu huuled on haljad lehed
mis kasvavad tulekalju kergel
öö marmorkaljus juurduval puul

Sinu rinnad on vasksed pilved
mille helast hakkab vahutama kõrb
ning jää jöel killuneb liblikaiks

Sinu häbe on vanglaaken
kustkaudu laotus su sees lööb roimarit
näkku ja vabastab ta rauust (ALOLA, 90; Liite, 10.)

Esimerkkiruno on peräisin Mikrokosmos -runosarjan numerosta 23. Runossa rakennetaan sinä-muotoista naismaisemafantasiaa. Sinän huulten reunat syttyttävät tulipalon ja hänen rintansa saavat erämään kiihottumaan ja vaahtoamaan, kunnes lopulta erämaa pirstaloituu kevyenä perhosena. Fantasiointi loppuu, kun ambivalenttinen naishahmo luo rikolliselle vankilan ja samaan aikaan vapauttaa tämän raudasta. ”Sinä” rikkoutuu yhtyessään, minkä voi tulkita pakona fantasiaan, jolloin vapaus merkitsisi rajoitteiden katkaisemista niin, ettei rajoite kadota voimassa oloaan. Taivaanlakeus ”sinän” sisässä, joka lyö rikollista kasvoille, samaistuu toisen säkeistön vaahtoavaan erämaahan. Tämä voidaan tulkita spermana tai erämaan tyhjyytenä, joka ei synnytä mitään. Androgyynia sulautumista ei siten tapahdu vaan häpy luo vankilan, jonka sisältä avautuva taivaanlakeus, vapauttaa paradoksaalisesti rikollisen vankilan rautakahleista.

Runon synnyttämä ristiriita liittyy olennaisesti kysymykseen surrealismin ihmeellisestä. Bretonin käsite 'ihmeellinen' on epäselvä siinä mielessä, että se on hyvin laveasti määritelty tai sitä ei ole määritelty kovinkaan. Ihmeellinen paljastuu affektioiden kautta laajentaen todellisuuden surrealiteetiksi, absoluutiksi (Breton 2011, 200; vrt. 1997, 46–47). Ihmeellinen liittyy erottamattomasti mielikuvitukseen ja kauneuden havaitsemiseen. (Breton 1997, 45; vrt. 2011, 65–66). Ihmeellinen on jonkinlainen alkuperä, jolle on ominaista heijastavuus ja välillisuus. Ihmeellinen on luomisvoima, joka antaa tekstile synnyn. Se on epätavallinen, ei-arkinen, mutta toisaalta arjessa koettavissa omaperäisenä. (Breton 1997, xxi.) Toisaalta Bretonille ihmeellinen on kontekstisidonnainen. Se, mikä on ihmeellistä tänään, ei ole välttämättä ollut ihmeellistä romanttisena aikana. (vrt. Breton 2011, 16). Ristiriitaisesti Ihmeellinen on Bretonille myös varjo, jota kukaan ei ole koskaan nähnyt. (Emt., 63). Ihmeellinen on ja ei ole koettavissa. Laabanin runojen kautta Ihmeellinen (jos koskaan on ylipäätään tulkittavissa tekstin kautta) näyttäisi tarkoittavan kahden vastakkaisen yhtä aikaista voimassaoloa ja ristiriitaa. Ihmeellinen ei ole kohdeteoksessa täysin itseensä uponnut alkuperä tai esteettinen ihanne. Laabanille vapaus ei ole koskaan vailla äärimmäistä vankilan tilaa. Se, miten ihmeellinen ylipäätään on runoissa olemassa, voisi olla tulkittavissa puhtaasti tyyllillisenä asiana, esimerkiksi surrealistisen kuvan tapana, joka sitoo kaukaisia elementtejä yhteen. Ihmeellinen olisi näin jonkinlaisena näkymätön nauha. Se tuo kuvan osat kuin sattumalta yhteyteen.

"Kuin sattumalta" alla lepäävät olennaiset linkit surrealistisen eroottisen vihjailuvuuden ja okkultistisen androgyyniallegorian välillä. Molemmat samaistavat maailman poistamalla eron kahden väliltä tehden heidät yhdeksi. Mutta Laabanin kohdalla näkemys erosta tuntuu jakavan tulkinnan kahtia, sillä ristiriitaisuus pakottaa lukijan luopumaan koheesiopyrkimyksistä. Runon voi yhtä hyvin tulkita niin, että rikollinen fantasioi "sinän" ja yhtyy tyhjään fantasiaansa. Näin itselleen vankilaa tekevä ja siitä vapauttava rikollinen kritisoi bretonilaista pyrkimystä saavuttaa absoluutti ihmeellisen kokemuksen ja tuottamisen avulla. Siten ihmeellinen merkitsisi kohdeteoksessa tyhjää paikkaa surrealistin sisällä. Ihmeellinen ei siis tuota

sanavirtoja vaan sanat fragmentaarisisessa kaaoksessaan ympäröivät sitä. Laabanilla ihmeellistä ei siis paljasteta vaan piilotellaan.

Runo ”Tütarlapseakt”, ’Tytönakti’ on kollaasimainen seksuaalisen aktin kuvaus, jossa piilottelulla ja verhoilulla on erityisroolinsa (ALOLA, 70; Liite, 3). Tytön kehon kollaasimaisuutta voi selittää surrealistisella peittelyllä. Cawsin tulkinnan mukaan naisvartalon osittaisuus ja ohimenevyys surrealistisessa runoudessa on selitettävissä eroottisen katseen verhoiluvuuden kautta. Näyt ovat aina toisen, niitä pihistellään verhon takana. Jokaisessa pihistelyssä piileskelee toinen visionäärinen pihistely. Näin halun objekti lisääntyy samoin kuin katseen potentia. Sisäinen näky tulee viimein saman näyn ulkoiseksi. Rakkaus objekteihin ylittää persoonan rakastamisen ja sen, että odotukset odottavat liikaa. (Caws 1999, 306–307.)

Reied magav merihädalistepaar
vraki härmatand aurukatlas
kümne varba-ämbliku varjud
laskumas läbi sääрте kergete
ulmasöelaga söelut pilvede
mööda kuunähteist kerdat niiti
taldade tuulesele kiltmaale (ALOLA, 70; Liite, 3.)

Naisvartalo verhoillaan tuttuun tapaan maisemaksi. Maiseman merellisyys merkitsee symbolisesti feminiinisen periaatteen kantamaa alitajunnan intuitiivista ja piiloutuvaa luonnetta. Akti kuvataan liikkeiden kautta, reidet sätkivät vedenvaraan joutuneiden haaksirikkoisten tavoin. Edson tulkitsee hermafrodiitiksi rakentuvan vartalon kuvastavan Hermeksen kaksoisluontoa. Alkemistinen mies kuvastaa kuumaa ja kuivaa ja alkemistinen nainen taas märkää ja kylmää. Hermafrodiitti toimii näin kanavana, jonka kautta kaikki muodonmuutokset syntyvät. (Edson 2012, 229.) Veden märkyys yhdistyy hylystä nousevan höyryn lämpöön. Kuivalle tuuliselle tasangolle painuu kengän jälki.

Eroottisen peittelyn kautta uudelleen peittely muodostaa laatikkomaisen rakenteen, jossa kuvat muodostavat kollaasia. Samalla, kun yksi laatikko aukeaa, sen sisältä tulee uusi. Eroottisuus olettaa reisien läheisyydessä olevan kuumuuden, säärien koskettelun, kuiluun työntyvän rakastelun kengänpohjien ottaessa tukea tuulisesta maasta. Lopulta syntyy kuva ylösalaisin käännetystä naisen vatsasta merenä. Napa muodostaa purjeen, josta lantion lasiset lehdet heijastavat taivaan tähdet.

Naisvartalo jatkuu maahan olkapäinä ja maskuliinisena junaratana siksakaavana selkärankana ynnä tulivuorena hohkaavina rintoina. Lopulta nainen painautuu jalkoina maahan. Hermafrodiitin varpaat kuvataan hämähäkin seittien varjoina. Näin hermafrodiitissa maskuliininen valo näyttäytyy feminiinisenä varjona.

Fulcanelli analysoidessaan katedraalien labyrintteja käsittelee myyttiä Ariadnesta kreikkalaisesta kutomisen jumalatteresta, joka on toiselta merkitykseltään myös hämähäkki. Hermeettisessä perinteessä Ariadne samaistetaan sokkeloihin ja labyrintteihin. Kuten hämähäkki hän voi irtautua kehostaan ja sulkea kehonsa täydelliseen siveellisyyteen. Viisas kutsuu Ariadnea hänen magnesiakseen. Fulcanelli liittää Ariadnen myös taroteista tuttuun merestä nousevaan tähteen. (Fulcanelli 2011, 48–49.) Tytönaktin muodollinen sokkeloisuus tulee perustelluksi, kun runon tyttö liitetään tarinoihin Ariadnesta. Hämähäkinsettiset jalat ja lanka, jota kehrätään kuunoireista, ynnä utuiset tähdet lantiolla perustelevat luentaa Ariadnesta, jonka ominaisuuksiin kuuluu paitsi verhoutuva tai sulkeutuva olemus, myös siveys. Tämän hermafrodiitin symbolina Fulcanelli esittelee neitsytäidin (emt., 70). Neitsytäiti on primitiivinen ja personifioitu substanssi, joka voidaan käsittää alkuluontona tai luomista edeltävänä luontona, johon Pyhä henki yhtyy synnyttääkseen Kristuksen (Bamford 2007, 25, 118). Henki ei voi näyttäytyä muuten kuin inkarnoitumalla materiaan. ”Peopesad muruga kaetud peeglid/ läbistet sörmin-ojaden (ALOLA, 70)”, ’Kämmenet nurmella katetut peilit/ lävistetty sormim-purojem (Liite, 3)’. Neitsytäiti on kaiken peili, jonka sirut ovat pirstoutuneet naisen kämmeniksi (vrt. Fulcanelli 2011, 108). Kosketus luontoon tuottaa vain katkoksia. Tästä merkinä seuraavan säkeen runomuotoon syntyy morfologinen katkos, jota Laaban korostaa käyttämällä katkoviivaa. Sormi-purjoissa käytetään viron kielessä arkaaista genetiivimuotoa, jonka olen kömpelösti yrittänyt kääntää suomen vastaavalla muodolla. Hermafrodiitti sisältää sekä yhteyden että katkoksen. Se on mahdoton, egon murskaava prosessi, jossa luonto ei jalostu pois alkukaaoksesta vaan peilaa itseään toivottomana loputtomuun heijastuksiin.

Kaikki kulkee neitsytäidin kautta, joka on samaan aikaan koskematon ja läpeensä kaluttu. Ihmisen muokkaamat laivat, junaradat ja lentokoneet, kaivos ynnä käytävät

koskettelevat verhotun netsytäidin vartaloa. "Naba avanev puri/tuuletul minestusjärvel/tõugata kuristikku horisont/lennuk sulamas keevas vihmamaandub metsa habetet maski all/sosistavale kaevandusesuule/Haljusesooni kumab käikude/seintes, naeratusena peatub süda (ALOLA, 70)", 'Napa sulkeutuva ja avautuva purje/tuulettomalla tajuuttomuusjärvellä/työntää horisonttia kuiluun/lentokone sulamassa kiehuva sateessa/metsä maantuu partaantuneen maskin alla/kuiskaavaan miinansuuhun/ Käytävien seinillä pilkottaa vihreyssuoniin/sydän päättyy hymyyn (Liite, 3)'. Aktista nautitaan, (hymyyn päättyvä sydän), mutta kauhunvallassa tuntemattomaan uppoamisesta (alapään miinansuu). Eroottiseen liittyvä ambivalenssia kuvastaa tuulettomalla tajuttomuusjärvellä (vatsa) liikkuva purje (ylösalas pumppaava napa). Neitsytäiti on eroottinen fantasia, jossa vilahtelee toive samaistua transsendenttiin tai näkymättömään. Se on epälooginen liikkeessä oleva liikkumattomuus.

Runonpuhujalla pysyttelee neutraalina antaen lukijan kehittää maisemasta eroottista fantasiaa. Tulkintaa tukee infinitiivin käyttö aktiivisten verbien yhteydessä: "tõugata kuristikku horisont/ lennuk sulamas keevas vihmamaandub metsa habetet maski all/sosistavale kaevandusesuule/Haljusesooni kumab käikude/seintes, naeratusena peatub süda (ALOLA, 70)", 'työntää horisonttia kuiluun/lentokone sulamassa kiehuva sateessa (Liite, 3)'. Horisontin kuiluun työntäminen kuvataan lentokoneen sulamisena sateeseen. Maisema katoaa hetkeksi ja tytön vartalo muuttuu metsäksi. Naismaisema toimii Laabanille tyyppillisesti porttina tuntemattoman luokse. Tuntematon on aukko, jonne hypätessään, fantasia lakkaa olemasta fantasia. Kieli muuttuu kaiuksi, jotka kumisevat ihmisen immanenttiuden sokkeloimissa käytävissä. "Tytönaktissa" naismaisema on muutoksen tilassa, jonka voi tulkita hermafrodiittisena vuorovaikutuksena, joka loppuu ennen alkuaan ja päinvastoin. Tästä kertoo sekin, että runon viimeisessä säkeessä "naeratusena peatub süda", 'sydän päättyy hymyyn', lukija ei osaa sanoa, kumpaa aktin osapuolta lause kuvaa. Säkeen voi tulkita sydämen pysähdyksenä, jolloin akti tuottaisi väliaikaisen kuoleman.

"maandub metsa habetet maski all/sosistavale miinansuule", 'metsä maantuu partaantuneen maskin alla/kuiskaavaan miinansuuhun (emt.)'. Metsää eli maata

edustavalle naishahmolle kasvaa miehinen, jumalallinen parta, jonka voi tulkita jumalallisen piiloutumisena neitsyen vartaloon. Jumala, joka piiloutuu maantuu maan alla lymyvään miinan suuhun. Androgyyni yhteys katkaistaan vaarallisella miinalla, joka saa maahan yhtyvän sydämen pysähtymään. Tällöin partaansa tytön häpyyn painava suu kuiskaa herkästi räjähtävään miinansuuhun.

Toisaalta kiinnittäessä huomion runon otsikkoon ”tytön” voi lukea neitsytäitinä, joka yhtyy itseensä ja sokkeloituu omiin sokkeloihinsa. Näin neitsytäiti miehisellä suullaan söisi itseään, tappaisi ja synnyttäisi itsensä uudelleen. Runo päättyy säkeisiin: ”Haljussooni kumab käikude/ seintes, naeratusenga peatub süda”, ’vihreyssuoni hehkuu käytävien / seinillä, sydän päättyy hymyyn (emt.)’.

Käytävä ja seinä katkaistaan runosta säkeen ylityksellä, jonka jälkeen koko runossa ainoana välimerkinä kohostuva pilkku näyttää katkoksen paikan. Katkosta seuraa sydämen päätyminen hymyyn. Suoni, joka hehkuu käytävien seinillä, tuikkii outoa vihreää valoa. Imanentti on suvereeni ja vapaa, eikä enää taivaalle alisteinen. Vihreäsuoni siis hehkuu katkosta taivaan ja maan väliin sekä kiinnittää itsensä eroottisella liikkeellä syvemmälle itseensä. Käytävät, joiden seinillä hehkuu, rinnastuvat naishahmon kämmenselkien peileihin, joiden on määrä heijastaa jumalan, transsendenssin kuvaa. Katkos, joka syntyy tässä yhteydessä, kuvataan tyyllisin keinoin, hehkuvan seinän tuottama tyhjä aukko näytetään säkeenylityksellä ja pilkulla. Toisen säkeen peilinsiruja seuraa arhaainen jo virosta poistunut genetiivin käyttö, josta merkinä virosta kadonnut n-tunnus: ”Peopesad muruga kaetud peeglid/läbistet sõrmin-ojaden”. Säkeessä heijastuvat kohdat eivät paljasta muuta kuin aukon runossa. Näin peili tai kaiku käytävällä eivät osoita mitään tai ilmaisevat puuttuvaa ja jo käytöstä unohtunutta kohtaa.

Nostan rinnakkaislukuun androgyynin yhteyden peilaavuutta tarkentavan runon lopetussäkeistön kokoelman alkupuolelta:

Julgust hetkel kus juus vajub lahku
kus peegel ei heiasta enam
soolakaevandusse laskund kotkast
seda ööd pole veel saabund

mil järv unustaks plahvatada (ALOLA, 12; Liite, 23.)

Rohkeus hiusten valahtaessa kuvastaa katkosta, jossa peilin pinta paradoksaalisesti ei päästä valoa itseensä. Pimeä tai käsittämättömäksi pirstaloitu peilinmuru mutkistaa tai saattaa jopa kyseenalastaa tulkinnat Laabanin eroottisen androgyynin pyrkimyksestä lähestyä transsendenssia sanojen avulla. Järvi räjähtää yöllä orgasmin tavoin ja tyhjentää kaikki runon alussa asetetut androgyynin erotiikan laajentumispyrkimykset. Järvi räjähtää ja peili ei enää heijasta mitään, suolakaivokseen uponnut kotka ilmaisee näin valheen. Järven räjähdys, kuten myös ”Tytönaktin” hymyyn päättyvä sydän kuvastaa eroottisen yhteyden pintaan tuoman tyhjiin raukeamisen ja tuhlaailun. Hermafrodiitin luomisvoima on primitiivinen, mutta Laabanilla personifioitu substanssi, joka kuvastaa luomista edeltävää kaaoksen tilaa. Se on luonto, joka siittää suvereeniudessaan itseään (vrt. Bamford 2007, 122).

Hermafrodiidi menüü

Liblikatiibne angerjas
õun maalit täis kassilukri
Viinas lahustet marmorsammas
Kuubarjutus seapea suus
Kahe keedet muna tasakaal
Viinse Kohtu baekausidel (ALOLA, 31; Liite, 13.)

Nimensä mukaisesti runon neitsyttä, hermafrodiittia luetaan kuin ruokalistaa ahneen nälkäisenä. Runon voisi lukea konkretisoivan Lèvin maagisen tasapainon periaatetta. Näin maskuliiniset ja feminiiniset kuvat sekoittuvat kuin kilpaillen keskenään neutralisoiden toisistaan irrallaan olevat sukupuolet. Toisaalta ”Hermafrodiitin menun” voi lukea lopusta alkuun käänteisenä. Näin viimeisessä säkeeseen ilmestyvä neitsyt kuvaisi hermafrodiittia. ”Kuu üheks päike teiseks rinnaks/raba sinine neitsi” (ALOLA, 32). 'Kuu yhdeksi aurinko toiseksi rinnaksi/ rämeen sininen neitsyt (Liite, 14)'. Kuten edellä mainitsin neitsyt-äiti kuvastaa luomista edeltävää ja luomiseen jäävää kaaossubstantsia. Fulcanellin mukaan planeettojen metalleissa neitsyt on kuu, joka saavuttaa auringon säteet ja piilottelee niitä rinnassaan. Hän on passiivinen periaate, jota auringon periaate elävöittää. Maria-neitsyt-äiti edustaa materiaalista muotoa, kun taas aurinko-jumala on vitaalisen hengen vertauskuva. Näiden

periaatteiden yhteenliittymä elää materian resursseissa, sekä mutaatioiden ja prosessien vuorottelussa. (Fulcanelli 2011, 71–72.) Rulandus Martin (1569–1611) renesanssin aikaisessa alkemian oppikirjassaan *Lexicon alchemiae sive dictionarium alchemistarum* (1612) [*A Lexicon of Alchemy: Or Alchemical Dictionary* (1964)] määrittelee neitsyen yliluonnolliseksi äidiksi, joka synnyttää ilman yhtymistä ulkopuoliseen. Neitsyt on osana kahden universaaliaineen periaatetta, auringon ja kuun, jotka yhtyvät vain itsensä kanssa. Hermafrodiitti on siis kahden luonnon aukotonta yhteisyyttä. (Rulandus 1964.) Rulandin ajatusten pohjalta voi selvittää Fulcanellin ajatusta neitsyestä, joka sisällyttää itseensä auringon. Alkemiassa auringon ja kuun periaatteet sisällyttävät toisiinsa toisen. Se tarkoittaa vastakohtien kaksinapaista samuutta. Tämä samuus on tulkittavissa siinä, että neitsyen vartalosta rakentuu hermafrodiittinen vartalo. ”Rämeen sininen” kuvaa neitsyessä yhdistyvää maata ja taivasta. Aurinko ja kuu ovat kaksi palloa hermafrodiitin rinnassa, eivät muutu toisikseen tai kuu ei sisällytä auringon valon varjoja vaan molemmat loistavat saman vartalon vasempana ja oikeana puolena.

Neitsyellä on alkemian pitkässä perinteessä annettu monia eri symboleja. Lopusta alkuun luennassa alkuun siirryttäessä, kaksi seuraavaa neitsyen symbolia kirjoittautuu toiseksi viimeiseen säkeeseen:” Kala seljas löömav mantel/piima voolab kivide soonis (ALOLA, 32).” ’Kalan selässä loimuava viitta/maito virtaa kivien suonissa (Liite, 13)’. Neitsyen kohdussa uiva kala symboloi viisasten kiveä, jonka symbolimerkkinä toimii myös manteli (vrt. Fulcanelli 2011, 150). Maito, joka virtaa kivien suonissa, viittaa neitsyen lähteeseen, joka merkitsee hermeettistä maitoa (*mangnesia*). *Mangnesia* on kuin vesi, mutta koostuu toisenlaisesta aineesta. Neitsyen lähteestä vesi virtaa virtaa kahden rinnanmuotoisen kiven läpi. Tämä allegoria on Fulcanellin mukaan yhdistelmä primitiivistä vettä, joka virtaa ulos viisautena kaaoksen lävitse toisena vetenä kuin erilaisena luontona, vaikka muuttumattoman kaltaisena. Tämä yhdistelmä antaa kolmannelle vedelle mahdollisuuden nousta. Kolmas vesi ei kastele käsiä. Tällä vettä kutsutaan elohopeaksi, jonka symbolina toimii hermafrodiitti. (Emt., 74.)

Katkelman esiin nostama neitsyeen lähteestä syntyvä elohopea merkitsee aineiden sulautumista vedessä, lukenemista samaksi ollen eri kuin vesi. Neitsyen lähteen vesi on salattua vettä. (Vrt. emt., 154.) Merkurius elohopean metallissa tuottaa kuoleman miehelle ja naiselle erillisinä olentoina ja synnyttää hermafrodiitin. Maskuliininen ja feminiininen eivät ole kumpaakaan, mutta molemmat. (vrt. Pinkus 2010, 88.) Kun alkemistit puhuvat ”Meidän merkuriuksesta” he Pinkuksen mukaan tarkoittavat dualistisia tendenssejä, eivätkä niinkään ykseyttä tai radikaalia kuuliaisuutta. ”Meidän Merkurius tai meidän Hermeksemme” on yhtäaika tuhoava ja luova, se on välittäjäaine, joka sisältää monenlaisia kertomuksia alkuperästä, totuudesta ja salaisuudesta, joihin kaikkiin on upotettu kolme osaa: se (elottomasta) /hän (miehestä)/hän (naisesta). (Emt, 89.) Pinkuksen havainto on kohdeteoksen kannalta tärkeä, sillä se selittää runojen keskeneräistä vaikutelmaa sekä säkeisiin että niiden väliin tippuneita katkoksia. Hermafrodiittisen rakenteen voisi melkein kuvata hermafrodiittisena moneutena. Hermafrodiitin moneutta kuvastaa surrealististen kuvien sinkoilevuus sekä vanhojen painokirjainten käyttö runon ”menuna”, joka luetaan ensin ja sitten sisäistetään eli syödään absurdilla kuvauksella.

Kokoelmasta löytyy myös toinen viittaus neitsyen maitoon, joka osoittaa hermafrodiitin tuhoavuuteen pyrkivän puolen: ”oi sind pimedat neitsit//Mäda ja lättevesi/ pilveuited ja sõimusõnad/oi naeratavat õhtut (ALOLA, 116)”, ’oi sinua pimeää neitsyttä// Mätä ja lähdevesi/pilventislet ja herjasanat/oi hymyilevää iltaa (Liite, 21)’. Viittauksessa puhutaan suoraan neitsyen lähteestä, mutta leikkisään sävyyn. Lähde, joka perinteisessä mielessä ravitsee, on samalla myös mätä ja rukoussanoja vasten asettautuvat herjasanat.

Vaikka hermafrodiitin periaate merkitsee androgyynille vastakkaista, se ei sulje pois androgyynia. Hermafrodiitti on androgyynin heraldinen inversio. Monille alkemistisille teksteille on tyypillistä muotoutua juuri tällaisella tavalla, kahden ykseyden harmonia (kaksi on yksi) peilataan jatkuvasti periaatteeseen yhden dualismi (yksi on kaksi) (Pascalis 1995, 77). Näin kaaoksen ja luonnon suveeni-irrationaalisuus ei pyyhkiydy pois ja jalostu korkeimpaan muotoon vaan vertautuu jumalan suvereeniuteen. Tällainen käsittelytapa antaa tutkimukselle keinon tehdä

kohdeteoksen herättämiä rinnakkaistulkintoja niin kuin yritän tässä tutkimuksessa tehdä. Kohdeteoksen kaikinainen heterogyyneisyys voidaan tulkita pyrkimykseksi rakentaa maagisia yhteyksiä hetkittäisiksi keskenään ristiriitaisiksi yhteyksiksi, joista ei voi sanoa oikein mitään. Näin hämäryydestä tulee itsestään tulee paradoksaalinen tapa lähestyä transsendenssia.

Palatakseni "Hermafrodiitin menun" alkuun. Ensimmäinen säkeistö on erotettu vanhoin painokirjaimin muusta runosta. Tätä "ruokalistaa" seuraa jokaisen listalla olevan objektin otsikoimat itsenäiset säkeistöt. Surrealistiset kuvat mutatoivat erilaisia kuvia kaksisukupuolisesta kehosta. Jo ensimmäisessä kuvassa on nähtävissä samanaikaisesti kahdet sukupuolielimet: "perhossiipinen ankerias". Surrealistiselle kuvalle tyypillisesti assosiaation kautta etenevä kuva synnyttää kuvan. Äkkiä kuusenlatvassa roikkuva jalka näyttäytyy siittimenä ja sateenkaarella kävelevät etanat muodostavat pilvenreunan, joka kulkee läpi monihuulisen pimppi-kuilun. Siittimen alle syntyy kuva häpyhuulista. Samoin myös menun viimeisen ruokalajin "kaksi keitettyä kananmunaa vaakakupeilla" muodostavat kuvan rinnoista ja naisen ylävartalosta sekä kuvan kivespuseista. "Hermafrodiitin menuun" voi tulkita kahdella tavalla. Joko ruokalista on tarkoitettu hermafrodiitille, rämeen siniselle neitsyelle, joka syö itse itseään. Siten runon hermafrodiitin vertauskuvana toimisi Merkuriuksen symboli Ouroboros, itseään syövä käärme tai lisko (ks. Pascalis 1995, 49). Ouroboros on yksi androgyynin tunnetuimmista symboleista. Laabanin hermafrodiitti syö omaa kehoaan. Kun hän syö, synnyttää hän nurinpäin käännetyt maisemat ja tavan, jolla surrealistiset kuvat hyökkäävät säkeestä säkeeseen. Hermafrodiitti ikään kuin sisäistää itseensä kokoajan muotoutumassa olevaa. Ja rakentaa näin sokkeloituvaa absoluuttia, joka kelautuu koko ajan heterogeenisyyteen.

Toinen tulkinta on, että menu on tarkoitettu puoli ironisesti lukijan syötäväksi. Jos "Hermafrodiitin menun" lukee tarkoitetuksi jollekin muulle kuin hermafrodiitille, voidaan se alkemian avulla tulkita kaaoksen Viisauden oppimisen tienä, joka päättyy neitsyen maitolähteen kautta, salaisuuden paljastumiseen ja uudelleen salaamiseen. Alkemistien työ seuraa kaaokseen kätkeytyä luomisen kaava, joka tarkoittaa runossa

tapahtuvaa sekasortoista elementtien sekoittamista kohti Laabanilaista ”pervoa jalostumista”. Kaaoksen jalostus alkaa näet kaaoksen tutkimisella. Viisaus on verhottu loputtomiin analogioihin ja näiden inversioihin. Breton seurasi ajatusta verhotusta salaisuudesta kehittäessään ajatusta kouristelevasta rakkaudesta (ks. Breton 1987, 13, 25–36; vrt. 2011, 108). Hänen mukaansa verhoilun paljastaminen on asenne, jolla surrealisti suhtautuu maailmaan, joka paljastuu hänelle asettaisina ihmeellisen vilahduksina. Runous nähdään näin yhtenä tapana vilautella automaatiassa syntyvää ei-subjektiivista fantasiaa. (Breton 1987, 13.) Kohdeteoksessa idealistinen fantasia runouden transsendentaalisista pyrkimyksistä murskataan jatkuvasti ja naismaisemat tehdään itsellisiksi. Samalla lukijalta lukitaan pääsy masturboivien reisien väliin. Kuten tässä luvussa olen todennut laabanilainen androgyyni ei jatka jalostumistaan vaan pysyy järjettömänä salaisuutena. Siihen idealistinen surrealisti ei voi rakastua, sillä runot hylkivät ymmärrettävissä olevan yhteyden syntymistä katkoksilla.

Androgyyni naisfantasia ja mystinen hermafrodiitti tarjoavat yhteyden maailman laajentumiselle ja mahdollistavat muodonmuutokset sekä kaukaisten kohtaamiset, mutta vain tarjoavat, eivät välttämättä anna. Tämä luku on näyttänyt, miten androgyynin erotiikka voi olla peittelevää ja tietoisesti heikentää ymmärrystä. Tässä kohtaa lukija ohjataan tekemään useampia tulkintoja. Kohdeteoksen hermafrodiiteissa vaikuttavan katkoksellisuuden voi tulkita sekä surrealismiin että okkultistisen alkemian kritiikkinä. Seuraavaksi jatkan analysoimalla väkivallan ja hiljaisuuden suhdetta erotiikkaan ja androgyyniin. Lähtökohtana luetaan sisällytän tämän luvun aikana selvinnyttä ajatusta siitä, että kohdeteoksen hermafrodiittisen kaksijakoisuus näyttäytyy bretonilaisen naisfantasian ja sublimaatiokeskeisyyden kritiikkinä.

4 Kieletön baabelintorni – androgyynin ylijäämä

4.1 Kun olet murhannut kaikki tähdet

Olen aiemmassa vain sivunnut eroottiseen androgyyniin liittyviä väkivallan, katoamisen ja kuoleman teemoja. Analyysi on useaan otteeseen päätynyt siihen, että eroottinen sulautuminen kaikkeen ei välttämättä päädy bretonilaiseen uushumanismiin tai ykseyttä edustavaan androgyyniin, jossa koko inhimillinen potentia täydellistyisi (vrt. esim. Ubilluz, 88). Edellinen luku tematisoi rakkauden vapauttavia ja jumalallisia puolia, mutta matkalla on vilahdellut myös vastakkaisia tulkintoja. Tässä luvussa pohdin tarkemmin, mitä muita teemoja Laabanin eroottinen androgyyni ilmentää.

Laaban ei ainoastaan jäljittele bretonilaista eroottis-verhoutuvia rakkausrunoja vaan pyrkii selvästi uudistamaan tai kommentoimaan surrealismin idealistista yksipuolisuutta. Samalla luenta surrealismin androgyynista muodonmuutoksesta sekä kosmosten välisestä eroottisesta suhteesta mutkistuu. Androgyynin periaate, jonka mukaan Jumala pyhydessään penetroituu profaaniin maahan, saa kohdeteoksen eräissä runoissa päinvastaisen tulkinnan: Maa profaaniudessaan itsetyydyttää taivaan. Edellisessä luvussa runoista paljastui neitsyt-maan suvereeniuden tematiikka. Taivas näyttäytyy maan heijastuksena. Maan profaaniudesta tulee taivas itse ja mitään ulkopuolista korkeampaa makrokosmosta ei ole löydettävissä tai se on ihmisestä lähtevä. Tämä tarkoittaa toisenlaista asennetta okkultistisen alkemiaan. Androgyyni sulautumisena muuttuu hermafrodiitiksi, jossa vastakohtaisuudet jäävät riitelemään sen sijaan, että sulautuisivat toisiinsa.

Edellisessä luvussa käsiteltyjen naismaisemien puhujat ovat päällekkäyvä poissaolevia, mikä korostaa ”neitsyen” temaattista roolia subjektin ja objektin kumoajana. Kiihottavat naismaisemat toimivat läpikäyntireitteinä

muodonmuutosten kierteille ja kierteiden välissä oleville katkoksilta. Tästä selkeästi eroavaa esitystapaa kuvaavat runot, joissa erotiikkaan liitetään kauhun elementtejä, väkivaltaa ja kuolema tai häviäminen nousevat teemoiksi. Monenlaiset puhujat vilahtelevat ja runojen sanamäärä vaihtelee aforismista vuolaisiin vuodatuksiin. Dominoivin puhuja on minä-kertoja, joka puhuttelee sinää tai häntä.

Tässä luvussa käsittelen bataillalaisen erotiikan ylijäämäisyyttä ja androgyynin kritiikkiä väkivallan ja hiljaisuuden teemojen avulla. Väkiältä ja hiljaisuus liittyvät Laabanilla olennaisesti kielen ja transsendenssin suhteeseen. Tässä alaluvussa kysynkin, miten hiljaisuus olisi ymmärrettävä suhteessa eroottiseen androgyyniin? Seuraavassa alaluvussa käsittelen taas eroottiseen androgyyniin liittyvää väkivaltaa ja tuhlailevuutta. Silloin kysyn, millaisia muotoja ja teemoja eroottinen väkiältä ilmaisee suhteessa androgyyniin? Tarkoitukseni on valmistella tutkielma johtopäätöksiin ja jonkinlaiseen lopputulemaan siitä, millainen Laabanin eroottinen androgyyni on ja mitä siitä voisi päätellä.

Hajun laiali üle oma laua
Hajun laiali üle lagendiku
Hajun lailali üle oma elu

Mu substants on nii hõre
et ta vahedes süttivad
väikesed hämarad tähed (ALOLA, 57; Liite, 19.)

Bataillalle erotiikka ei koskaan sublimoi vaan päinvastoin repii rikki ja luo kuvotusta. Äärimmäisillään erotiikka on kokemus rajanylityksestä. Rajan kokemus on väistämättä väkivaltainen, eikä kahden koheesiota rakentava yhteensulautuminen, kuten erotiikan voi nähdä bretonilaisessa surrealismissa. Bataillen mukaan sisäinen kokemus on kuin mystinen kokemus. Se on ekstaasin tila, hurmio ja jostain välitetty tunne, joka eroaa uskonnolliseen kokemuksen tunnutuksellisuudesta. (Bataille 1988, 4; vrt. 2006a, 31–32.) Yllä olevassa katkelmassa kuvastuu eroottisen sisäisen kokemuksen rajalla olo; minä laajenee ja ylittää. Minä ja hän vuorottelevat, heidän aukonsa vastakkain tappavat subjektin väkivaltaisella tavalla. Pikkuiset hämävät tähdet syntyvät heijastaen heijastuksen poissaoloa. Hän on runossa läpinäkyvämpi kuin minä. Tähdet syntyvät hänen jalkojensa välistä passiivisena. Seuraava säkeistö tarkoittaa entisestään hänen ja sinän etäännytettyjä rooleja:

Nii kergena uiskleb mus aeg
surnuuskülmund ulmist liuväljal
leinav saatemuusika
on jäänd tast igaveseks maha (ALOLA, 57; Liite, 19.)

Hän ei havainnoi tai kuule, musiikki jää hänestä jälkeen. Sama passiivisuus on havaittavissa myös ”minässä”, jonka läpi luistelee aika ”kuolleeksikohmettuneista unelmista”. Laabanille tyypillisesti subjektin epäsubjektiivista roolia korostetaan pronomineilla. Tulkitsen pronomien ”minä” ja ”hän” käytön kokemuksen ilmaisemisena. Kokemuksen ymmärrän bataillalaisittain sisäisenä, enkä niinkään subjektiivisena. ”Minä” ja ”hän” eivät oikeastaan tarkoita minää tai häntä vaan tyhjenevät merkityksestään ja muuttuvat kuoriksi, jonka kautta eroottinen yhteys ilmaisee hiljaisuutensa. Pronomineilla kieli ikään kuin karkaavaa kieltä. Kielen karkaamisen aiheuttamaa hiljaisuutta korostaa runon säkeistöjen väliin jäävät tyhjät tilat. Subjektiksi ymmärretty minä paljastuu objektiksi. Siten kokijan henkilöimisen paradoksaalisuus voidaan tulkita esittävän vastalauseen surrealistien projektille laajentaa kielen potentiaa eli antaa kielen niin sanotusti puhua ”itse”. Tällöin kieli tuottaisi itseään riippumatta tekijästä tai hänen aikomuksistaan (vrt. Breton 1997, 54; Kaitaro 2007, 144). Pronomien merkityksen tyhjeneminen ilmaisee sitä, miten kieli hiljenee jonkun kielettömän edessä. Kolmannen säkeistön pronomien käyttö näet vaikeuttaa säkeistön luettavuutta ja ymmärrettävyyttä, sillä ne poikkeavat arkipäiväisestä syntaksista. ”Minä” ilmaisee esimerkkirunossa äärimmäistä subjektia ja hän taas äärimmäistä objektia samalla tavalla kuin edellisissä luvuissa olen analysoinut subjektin ja objektin äärimmäistä poissaoloa.

Ma kogunen taas oma vaikuse kaost
Ma kogunen taas enesemörva päikeses
Ma kogunen taas enesesünnituse kuus (ALOLA, 57; Liite, 19.)

”Minän” läsnäolon äärimmäisyys huipentuu entisestään neljännessä säkeistössä. Äärimmäisyys korostuu entisestään, kun ”minä” tulkitaan okkultistisena aurinko-tekijänä. ”Minä” kasaantuu kolmessa vaiheessa, hiljaisuuden kaaoksesta, itsensämurhaavana auringossa sekä itsesyntytyksen kuussa. Lévi käsittelee tetrassa vaikuttavaa aurinko-tekijää, joka edustaa Jumalan polkua ja maan hedelmöittävää sielua auringossa. Kuu ilmentää maan hedelmättömyyttä, jonka aurinko valaisee. (Lévi 2011, 55.) ”Minä” voidaan tulkita aurinko-subjektiksi, joka rakastelee objekti-

maan kanssa. Maasta syttyvät pimeät tähdet, joita aurinko heijastaa poissaolollaan. Aurinko hävittää itsensä rajansa yli, häviää laakeaan laskiessaan, vajoaa omasta elämästään. Pimeässä "minä" kasaantuu hiljaisessa kaaoksessaan, kasaantuu itsemurhan auringossa ja itsesyntytyksen kuussa. Lévin mukaan aurinko-tekijä on spiraalimainen liike, jonka myötä kaikki on luotu ja pantu alulle. Tekijä hallitsee ja ei hallitse vastakohtaisuuksia, jotka vetävät puoleensa ja hylkivät samanaikaisesti. (Emt.; Marlan 2005, 112.)

Subjekti-aurinko murhaa itsensä yöllä synnyttääkseen itsensä kuuun. Samaan aikaan kuu ei hedelmöitä, ainoastaan aurinko hedelmöittää. Kuu loistaa auringon kuvaa yöllä, kun aurinko loistaa itselleen päivällä. Hiljaisuudessa ja kaaoksessa aurinko on täysin yhteydetön, "kylmäksijäätyneitä unelmia". Inhimillinen "hän" ei kuule taustamusiikkia, jota jumala rakastellessaan inhimilliseen kuulee. Inhimillisen ja jumalallisen aukon ollessa kohdakkain, taivaalle syttyy inhimillisen "hän" kanavan kautta pimeitä tähtiä. Tulkitsen runon niin, että inhimillinen voi päästä käsiksi transsendenssiin vain jumalan ja hänen itsensä tultua aukkoiseksi. Jumalan on kuoltava lopullisesti muotoon, jossa hän on jostakin ja ei ole.

"Saar mis on õginud mere/saare südames sammas/kalust ja vrakest ja andrust (ALOLA, 57)", 'Saari joka on onkinut meren/saaren sydämessä patsas/kaloista ja ravuista ja aurasta (Liite, 19)'. Seuraavan säkeistön saari kuvastaa inhimillisen suhdetta maahan, toisin sanoen inhimillisen suhdetta itseensä. Toisin kuin androgyynissa, maahan ei yhdy jumalallinen vaan jumalallinen yhtyy itseensä; kuten runosta on nähtävissä taivas hedelmöittää taivasta. Maahan yhtyy ihmisen kyhäämä patsas, saari sulkeutuu lukoksi, jota patsas yrittää avata. Salaisuus on syvällä ja lukon avaamista ei paljasteta, sillä runo loppuu sanoihin: "suitsupilvena samba kohal/ minu peagine kättemaks (emt.)", 'savupilvenä patsaan kohdalla/piakkoinen kostoni'. Runon viimeisen säkeen tulkitsen androgyynin kritiikkinä: Luontoon piilotettua jumalan kaavaa ei ole tai se on irrationaalisten arvailujen varassa. Runo näet päättyy omaan hiljaisuuteensa, jolloin lukija jää kysymään, mihin kosto viittaa.

Jos "minän" tulkitsee aurinkona, jumala on läsnä inhimillisessä ja vastaavasti inhimillinen on poissa jumaluudesta. Runon voi tulkita myös niin, että kokeva minä

on suurempi kuin jumaluus, jonka kautta hän kuvittelee itsensä jumalan asemaan. Molempia tulkintoja tukee runon ikään kuin kesken loppuminen. Lopetus vihjaa jumalan kuuluvan inhimillisen ulkopuolella, sillä jumalalla ei ole osuutta kielessä. Bataillen sisäinen ylittävä kokemus on vihamielinen täydellisyyden ajatusta kohtaan, jonka mukaan ihminen epätäydellisenä täydellistyisi jumalassa (Bataille 1988, 4). Elämä ilmestyessään syntymässä maksaa velkansa näkymättömälle kuolemalle. Bataille pohtiessaan kuoleman ja lisääntymisen kiintymyssuhdetta päättelee, että kuolema hajottaa elämää. Toisaalta ilman syntymää, mikään ei muuttuisi. Näin elämä ei ole enempää tai vähempää kuoleman negaatio. Elämä paheksuu ja vaientaa kuolemaa, muttei voi poistaa sen läsnäoloa. (Bataille, 2006a, 55–56.) Bataille ja Lévi tulevat lähelle toisiaan puhuttaessa vastakohtaisuuksien vuorovaikutuksesta. Vastakohtat elämä, inhimillinen ja kuolema, jumalallinen eivät ole toistensa negaatioita vaan suhde on vuorovaikutteinen. Sama pätee myös kielen ja hiljaisuuden suhteeseen. (vrt. Bataille 1985, 108; 1995, 72; Lévi 2011, 55–56.) Runon lopetusta tulkittaessa kuoleman kielettömyys ilmaistaan Laabanilla elämän kielellisen välilyönneissä, joista voi syntyä myös pimeitä tähtiä, sanattomia yhteyksiä immanentin ja transsendentin välille, mutta ”kostona” nämä karkaavat ilmaisua ja jäävät hiljaisuuteen.

Mikrokosmos 15

Ükskõik
kas leiad minus enda
või leiad endas minu
talumaks seda leidu
on vikerkaar liiga habras

Sa näed teda purunevat kildudeks
kes liitis ühte pilve ja päikese
su käevartest saavad piksevardad
kuid asjatult ootad välku
sest vikerkaart pole eales olnud
ega pilve ega päikest

Ainult meie kaks oleme (ALOLA, 85; Liite, 7.)

Edelliseen esimerkkiin verrattaessa tässä runossa subjektien rajat ovat tarkemmat. Sen sijaan kokoelman aikana asetetut yhteydet mikro- ja makrokosmoksen välisestä eroottisesta suhteesta kielletään. Sateenkaari on liian hauras tehdäkseen siltaa ”minän” ja ”sinän” välille. Runonsinän ruumis kuvataan ukkosenjohdattimena, joka

odottaa turhaan taivaalta salamoiden läpi menoa. Jumalallinen yhteys on katkennut tai sitä ei ole koskaan ollutkaan. Ruumis on täysin yhteydetön mihinkään muuhun paitsi toiseen ruumiiseen: "Ainult me kaks oleme", 'Vain me kaksi olemme'. Subjektit vain hetkellisesti kadottavat itsensä muotoon "olemme", mutta heistä ei tule samoja. Kieltojen käyttö synnyttää runoon aukkoja, jotka viittaavat siihen, että rakastavaiset jäävät immanenttiin, eivätkä transsendentoidu. Sateenkaaren tehtävä jumalallisen yhteyden välittäjänä kielletään, samoin kuin pilvien ja auringon olemassa olo.

Siinä missä bretonilainen rakkaus täyttää aukot, bataillilainen rakkaus tahtoo käydä rajalla, näyttää aukkojen paikat, synnyttää aukot. Maynen Bataille-tulkinnan mukaan kirjoittaminen on Bataillelle yritys ladata pyhää uudelleen orientoimalla se kohti pyhän negatiivista alinta rajaa ja pyrkiä kaikin keinoin vapautumaan sanan niiden kirjaimellisuudesta tai niiden sisältämistä vihjeistä ja antaa sanojen pudota alemmas. Kun kieltä työnnetään kohti alinta pistettä symbolien vuorovaikutuksella, se väkisin ylentää kieltä. Siksi on välttämätöntä tihentää kieltä niin paljon kuin mahdollista kyseenalaistamalla jok'ikinen merkitys, jonka kieli tuottaa; kyseenalaistamalla kaikki annetut sanajärjestelyt vaivannäköä hellittämättä niin, että lukija on pakotettu samaan vaivannäköön. (Mayne 1993, 54, vrt. Bataille 2006b, 182.). Kohdeteoksen kokeilevuuden, keskeneräisyyden ynnä sinkoilevuuden voi selittää merkityksen koetteluna, jossa myös lukijan kyseenalaistettava tapansa ymmärtää merkitystä.

Runossa pronominit ja kielto pyrkivät estämään surrealististen kuvien muodostumisen. Alun toteamus "samantekevää" ilmaisee kriittisen asenteen. Kuva sateenkaaresta, joka liittää pilvet aurinkoon kielletään. Bataille samaistaa esseessään "Problems of Surrealism" totuuden ja irstailun hiljaisuuteen. Nämä valehtelevat heti, kun se myöntävät paikkansa pitävyytensä. Ne liukuvat pois, koska kieli ei voi liukua pois niiden mukana. Totuus ja irstailu erottavat ihmiselämän tekemällä siitä asioita, jotka ovat tuomareita, runoilijoita tai poliittisia aktivisteja. Jokainen asia liukuu väijäämättömästi kohti rikosta, kuolemaa tai nautinnon ylijäämää, joka tuhoaa nautinnon. (Bataille 2006b, 98.)

Molemmat tässä alaluvussa käsittelemäni runot päättyvät hiljaisuuteen kuin äkkiarvaamatta ja tuntuvat viittaavaan samaan ilmiöön, joka luonnehtii eroottisen pyhän kokemusta. Edellisessä luvussa tätä ilmiötä on käsitelty eroottiseen maisemaan sulautumisena. Vastaavasti edellä käsitellyt runot pyrkivät irrottamaan rakastavat maisemasta, mikä riisuu ja pelkistää ilmaisuja. Erotiikan hiljentävä kokemus kulkee kohti kuolemaa tai jatkuvuuden/erottelemattomuuden tilaa. Elisa Heinämäen (2008, 239–240) mukaan useimmiten bataillelaisen rakkauden ehtona on, että sen on paettava haltuunottoa. Juuri toisen tuntemattomuus on halun ja rakkauden käyttövoima. Rakkaus näyttää, että kaikeksi tulemisen halu, itsensä asettaminen jumalaksi, ei voi toteutua. (Emt..) Hermeettiset symbolit kieltämällä runonminä ja -sinä kuolettavat toisensa sekä haltuunottamisen halunsa: ”Samantekevää löydätkö minusta itsesi/vai löydätkö itsesi minusta”. Runon loppu näyttää, miten itsensä jumalaksi asettaminen, toisin sanoen androgyyni yhteys ei voi toteutua: ”Vain me kaksi olemme” (vrt. Bataille 2006a, 237; 1985, 74). Kuten edellisestä voi päätellä, ”Mikrokosmos 15” on bataillelaista desublimaatiota parhaimmillaan. Koheesion luomisen sijaan runo hajottaa ja hämmentää.

Tyylillisesti ”Mikrokosmoksen” runot vievät surrealistisen estetiikan kauemmas koheesiopyrkimyksistä ja kokoelman viimeinen luku ”Salamoiden varjot” seuraa ”Mikrokosmoksen” tyyliä sekoittaen mukaan poliittista satiiria. Mikrokosmos -runosarja pyörittelee hermeettisiä symboleita, mutta samaan aikaan kumoaa näiden yhteydet toisiinsa paradoksien ja umpikujien avulla tai jossain tapauksissa, kuten ”Mikrokosmos 15:ssä” kokoelman läpi rakennettu teema naismaiseman androgyyniudesta kielletään.

Seuraavassa Mikrokosmoksessa näkökulma siirtyy minän maan ja taivaan rajalla oloon. Kahden säkeistön väliin tippuvan yksinkertaisen lauseen säkeistö rakentaa runoon katkoksen, jossa näkökulma vaihtuu:

16

Joostes hullund semaforide metsas
mis andsid läbisegi möttetuid signaale

ja otsides oma verd
vaatasin lõppeks üles
ja nägin sind kiikuvat tähekiigul
plikalikult muretuna
olemise-olematuse vahel

Kaua vaatasin nõnda

Kui langetasin pilgu taas
oli semaforide hullus
muutund suureks pimedaks aruks
mille pimedusest tõusis mu vere
hääletult lõõmav leek (ALOLA 86, Liite, 8.)

Edelliseen "Mikrokosmoksen" verrattuna rakastavaiset "minä" ja "sinä" eivät kohtaa tai kohtaavat hetkellisesti rivienvälillä tyhjyydessä. Kadotettuaan itsensä muotoon "me olemme" runonminä alkaa etsiä kadonnutta vertaan liikennevalojen sekavista signaaleista, jotka hiljenevät "minän" katsoessa ylös taivaalle. Feminiinisyyden on siirtynyt taivaalle ja maskuliinisuus jätetty maahan. Haltuunoton hylkäämisen synnyttämä irtonaisuus tuottaa "sinässä" olemisen ja olemattomuuden välitilan, jonka tähdellä hän kiikkuu viettelevästi. Ensimmäistä säkeistöä seuraa katkos rivivälillä, jonka tulkitsemisen kuvaavan hiljaisuutta. Toinen säkeistö on pelkistetty ja mahdollisimman arkinen: "Kaua vaatasin nõnda", 'Kauan katsoin niin'. Katsoessaan taivaalle "minän" katse sokeutuu, jota seuraa toinen hiljainen välilyönti. Runonminä laskee katseensa alas ja liikennevalot ovat muuttuneet pimeäksi. "Minän" sokeutuminen ja taivaan pimeys nostavat hänen vereensä äänettömän leikin, jonka tulkitsemisen astraalisen valon ilmentymänä.

Lévin mukaan astraali valo on maaginen agentti, jossa ihminen mikrokosmoksena kantaa mukanaan auringon planeettoja (myös maata) magnetisoivaa jännitettä. Astraali valo on siis liukas ja kiertävä muoto, jonka kautta ihminen on yhteydessä universumiin. (Lévi 2011, 72.) Astraali valo ihmisessä on älyllisen valon ilmentymä, kun älyllinen valo merkitsee ikuista valoa, joka lähtee jumalasta. Astraali valo on samanaikaisesti taivaan ja helvetin luomisen, valon ja pimeyden väline. (Emt., 86.) "Minän" sisällä hohtava pimeä liekki saa tarkennuksen seuraavassa mikrokosmoksessa, jossa "minä" yrittää lähestyä aurinkoa.

17

Kurt ja pime armastetu
prisma kes murrad päeva ööks

avalda mulle oma struktuur
püstitu ja varise kokku
varise kokku ja püstitu
nagu keeletu paabelitorn
kuni julgen emmata sind
kartamata su pead ilma näöta
kartamata su tohutut südant
kartmata kaotada oma elu (ALOLA, 87; Liite, 8.)

Halu yhtyä aurinkoon toimii runonminän motiivina. "Mikrokosmos 15" tuhosi aurigon kiellolla, jota nyt noudatetaan kuvaamalla aurinkoa kiertoilmallisella "prisma kes murrad päeva ööks" 'Prisma, joka särjet päivän yöksi'. Pimeys "minän" suonissa haastaa hänet alkemistimaagikon tavoin järkeilemään ja kartoittamaan luomisen alkulähteen tietoisuutta. "Minä" pyytää kaksijakoisesti aurinkoa varisemaan ja pystyttymään. Koko mikrokosmos-runosarjan voi nähdä jäljentävän vastaavaa liikettä. "Mikrokosmos 15" kieltää androgyynin. Kahdessa seuraavassa runossa (16 ja 17) androgyyniyhteys uudelleen etsitään. Tämän jälkeen androgyyni-eroottinen akti voi alkaa seuraavassa runossa (18).

"Minän" halu yhtyä pimeään aurinkoon ei näyttäyty kauneudesta viehättymisenä tai kiihottumisena. Edellisen "Mikrokosmoksen" tähdellä kiikkuva sievä tyttö on nyt muuttunut kuuroksi, mykäksi ja kasvottomaksi. Rakastetun sydän on niin yletön, että se saa "minän" pelkäämään kuolemaa tai ainakin elämänsä kadottamista. Määritteet, joita rakastettu saa, eivät ole surrealistisen lennokkaita vaan niukkoja ja ristiriitaisia: "Keeletu paabelitorn", 'kieletön baabelintorni". "Mikrokosmos 16:sta" hiljaisuus johdattaa "minän" kielettömän suvereenin ja tuhlailevan transsendenssin äärelle, joka rakentuu ja varisee vuorottaisilla liikkeillä. Paradoksaalinen kioletön baabelin torni kuvaa astraalin valon ja ikuisen valon yhteyden hämäryyttä. Transsendenssia ei voi lähestyä kielellä muutoin kuin tuhoamalla ja uudelleen rakentamalla. Tämä hermafrodiittinen liikehdintä leimaa kohdeteosta kauttaaltaan. Seuraavaan mikrokosmukseen ilmestyy jälleen eroottinen naismaisema, jonka vaikutuksesta ensimmäisestä säkeistöstä karkaa kirjaimia ja lause on epätäydellinen: "sinu liig kauni elu lävel (ALOLA, 87)", 'liia kauni elämäsi kynnyksellä (Liite, 9)'. "Minä" muistelee halailleensa sinän pilvisiä raajoja. "Minä" ja "sinä" ovat muodostaneet astraalin ruumiin, joka koostuu Lévin mukaan molemmista sukupuolista. Astraali ruumis on kahden voiman mittasuhte, joka ailahtelee oikeasta vasempaan ja

järjestäytyy vailla mitään moraalisia perusteita. Astraali ruumis näyttäytyy vaikutelmana, jossa se rakentuu inhimillisen intohimojen ja selitysten mielenhäiriöinä. (vrt. Lévi 2011, 87–88.)

Tema rindade tumma vabadust
säilitid kaua oma rinnas
kuni selle õgisid õnned-peeclid

Kuid tema niuete kaljumäestiku
taasleiad kitsena ühel keskööl
kui oled mörvanud kõik tähed (ALOLA, 87; Liite 9.)

”Sinä” murhaa tähdet, jotta voisi luopua vastapuolensa kauemmaksi vievästä haltuunotosta, hän on näet kauan pitänyt rakastettunsa rintojen yöllistä vapautta omassa rinnassaan ja nyt haluaa päästää irti. Kuviteltu vapaus paljastuu katoavaksi heijastukseksi. ”Peilit-onnet”, särkyvinä ahmivat sisäänsä eroottiset fantasiat ja unet naisesta löytääkseen eroottisen riemun uudelleen täysin pimeässä. ”Sinä” pääsee nauttimaan uudelleen rakastettunsa lanteista murhaamalla tähdet uhrauksen tavoin. Tähtien murha muuntaa hermeettisen aksioman muotoon: niin kuin alhaalla, jää alas tai niin kuin ylhäällä ei ollut, alhaalla oli. Kalliolanteiden välissä vuohena pukittava ”sinä” ja tähtien murha viittaavat maagisesta maailmasta luopumiseen ja modernin immanentin pyhyden tunnustamiseen. Tähtien murha tuo näet rakastetun ”sinälle” koettavaksi. Runon sävy on naljaileva. Nainen porttina androgynin muodonmuutoksille merkitsee tässä runossa muodonmuutosten loppumista tai katkosta muodonmuutosten välillä. Tästä vihjaa myös runoon valittu mennyt aikamuoto, joka korostaa puhujan asenteen muuttumista suhteessa edellisiin ”Mikrokosmoksiin”. Vapaus järjestäytyä vailla moraalisia perusteluja ohjaa tulkitsemaan runoa astraalina ruumiina, jonka tarkoitus on näyttää kieletön paabelin torni paranoidisen kaltaisena tilana, jossa ”sinä” muuntuu rakastettuunsa kunnes löytää tavan tulla eläimelliseksi ja irrottautua pyhydestä. Rakastetun on tapettava tähdet, jotta astraalinen liike loppuisi ja eroottinen yhteys jatkuisi ilman ymmärrystä, selitysten tai fantasian haltuun ottoa.

Seuraavat "Mikrokosmokset" palaavat preesensiin. "Mikrokosmos 21:ssä" paabelintornina esittäytyvä kauhistuttava prisma-aurinko upottautuu väkivaltaisella tavalla "minän" kurkkuun.

Sa põletad varjude kütkeid
mis kõitsid mu ulma liikmeid
sa uputad päikese tropi
mis täitis mu ulma suud

Sa õpetasid mind vihkama
kahvatuid surematuid linde
lembe mis ei julge olla
hirmus, kalade tumma valet

Sa heidad kaevu mu julguse
kus ta muutub keevaks auruks
sa lood pimedada täheparve
mu aguse mustast kruusast (ALOLA, 88–89; Liite, 9.)

"Minä" hävittää itsensä suvereenille nautinnolle. "Sinää" ei enää kuvata kiihottavan verhoutuvana ja kiltin vilauttelevana vaan dominoivana ja melkein pä sadistisena. Aurinko-sinä polttaa itsellisenä varjojen kahleet, jotka ilmestyvät edellisessä "Mikrokosmos 20:ssä" "minän" jalkaan tämän tunnustaessa rakkauttaan "sinään".

"Sinä" upottaa auringon "minän" kurkkuun. Aurinko tunkeutuu väkivaltaisella tavalla "minään". Tämä viittaisi edellisten luentojen pohjalta siihen, että kyseisellä runolla on kaksi lukutapaa; "minä" vapautetaan tai vaihtoehtoisesti vaiennetaan. Runonpuhujalta viedään koko ajan jotakin pois. Tätä tulkintaa tukee myös runon vaikea käännettävyys: ensimmäisen säkeen "tropi" (nominatiivissa 'tropp') sanaa käytetään tietoisesti kahdessa merkityksessä; ilmaisemaan suuhun kaadettavaa "troppia" (viinaa lääkintämielessä) ja esteenä olevaa "tuketta". Auringon hukuttaminen kurkkuun viinanaukun tapaan tarkoittaisi, että unennäkyjen liikkeet vapautuvat varjoista ja auringon koko kirkkaus täyttää "minän" surrealistisessa kauhussa olevan suun ja avaa eli humalluttaa myös tämän kielen. Toisaalta, varjoista vapautuvat unennäyt saattavat myös auringon putoamaan tukkeeksi, joka sulkee puhujansa suun. Seuraavassa säkeessä "sinä" opettaa "minää" vihaamaan kuolemattomia lintuja, jotka symboloivat vapautta sekä lempeä, joka tuntee helpoimman kautta ilman pelkoa. Tuntuu kuin Laaban ottaisi surrealistisen rakkauden kritiikin kohteeksi. Mikäli surrealistinen rakkauden pyrkimyksenä on

valloittaa absoluuttia, kohdeteoksessa absoluuttia ei voi tavoittaa ilman sen vastapuolen, riipaisevan tyhjyyden ymmärtämistä; absoluutti on pelottava, mykkä ja sokea rakastettu. Sama pätee myös vapauden ja kontrollin suhteeseen. Ajatus tulee hyvin lähelle Lévin käsitystä astraali ruumiista, joka skitsoilee loputtomasti kahtiajakautuneessa tilassa.

Seuraavassa säkeessä dominoiva "sinä" heittää "minän" rohkeuden kaivoon, josta maaginen kolmas "hän" haihtuu höyrynä ilmaan. Aikaisemmissa runoissa olen tulkinnut maagisen kolmannen hän-pronominin erillisyyden poistajaksi. Androgyyni synnyttää kolmannen muodon, jossa kaksi voivat olla yksi tai kaikki. Esimerkkirunossa maaginen kolmas nimetään ylijäämäksi, joka kiehuu höyrynä rakastavaisten tuhlaailusta. Höyry nousee ylös tuottaen kaaoksesta lisää kaaosta. Androgyyni ei jalostu vaan sinä ja minä muodostavat keskenään taistelevat vastaparit, jotka tuhlaavat omaa ja toisen nautintoa alastomalla tavalla. Bataillen hahmottaa pyhyiden ylijäämänä ja harmoniana. Ylijäämä syntyy intohimosta tuhota, kuluttaa ja rakentaa polttorovioita resursseista. Ilo, jonka palaminen tuottaa ja tuhoaa, vaikuttaa ikuiselta. Ylijäämä näyttää vierauden ihmisyydessä. (Bataille 2006a, 185.)

Yhtyessään "sinä" tuhoaa "minän" arkuuden ja rakentaa siitä pimeän tähtiparven, minkä voisi tulkita joko androgyynin viisauden salaamisena tai poispyyhkimisen yrityksenä. Enää tähdet eivät loista jumaluutta alas vaan inhimillinen (arkuus) synnyttää taivaalle mahdottoman tähtiparven, jonka pimeyden tulkitsen heijastavan taivaalle tyhjää. Pimeys tuhlaa itsensä ylijäämän ennen kieleen tuloa. Hermeettisessä aksiomassa vaikuttava vastaavuus taivaan ja maan välillä osoittautuu ensisilmäyksellä tyhjäksi tai se peitetään. Säe on myös tulkittavissa hermeettisen aksioman ylittämisenä muotoon: Niin kuin on ylhäällä, jää ylös. Jumaluus, jonka pitäisi penetroitua mikrokosmukseen korkeampana tietona, murskautuu rakastelun aikana profaanista kurkusta alas. Se käpertyy itseensä väkivallan tekona ja jää ihmiseltä salatuksi tiedoksi, joka tuottaa kipua ja erillisyyttä. Tällöin säkeen voi tulkita myös muotoon: Niin kuin on ylhäällä, jää yli. "Pimeä tähtiparvi" ei enää jatka muotoaan vaan loistaa pimeyttä moneudessaan. "Pimeä tähtiparvi" on

muodonmuutoksen tulos, joka jää yli. Se on paradoksaalinen aukkojen hajanainen parvi tyhjällä taivaalla. Kuonan tai ylijäämien perusteella alkemisti arvioi työnsä kulkua ja tuli tietoiseksi sen vaikutuksista (vrt. Pascalis 1995, 104). Ajatus alkemistisen muodonmuutosprosessin kuonasta, tulee lähelle Bataillen ajatusta transgressiosta, jossa profaanin maailman ylijäämäisyys tuottaa haavan, jonka avulla ihmisen kuolevaisuus tuhoutuu. Haava luo jatkuvasti ja rakentaa siirtymää epäjatkuvuudesta jatkuvuuteen. (vrt. Bataille 1985, 201.)

Runon viimeinen säkeistö paljastaa todellisuusrakenteen, jota voi hyvin verrata surreaalisen laajennuspyrkimykseen, sillä se sisällyttää ajatuksen sanomisen rajojen uusiutumisesta. Osapuolten välinen tuhlaaminen ja toisen uhraaminen aiheuttavat transgressioiden sarjan. Eroottinen yhteys vie myrskyyn, jossa laatikkomainen kaikujen ja talojen murtaminen toistaa samaa sen sijaan, että laajenisi vertikaalisesti.

Sa viid minu tormilinna
täis sadu tuhandeid kajasid
iga kaja on suur maja
mille ukse murrame lahti (ALOLA, 88; Liite, 9.)

Runoa seuraavassa ”Mikrokosmoksessa” (22) kaikujen avaama rakenne täsmentyy. Alkusäkeessä rakastetun ääni on hämärä ja yksinkertainen keskellä tuhansia torneja. Tornit samaistuvat edellisen ”Mikrokosmoksen” myrskykaupungin taloihin ja hämävät äänet tuhansiin kaikuihin.

Hämar ja lihtne su hääi
keset tuhanded torne
mida lahutab vaikus
ja mida ühendab tuul (ALOLA, 89; Liite, 10.)

Tornin ja munan muoto nähdään monissa alkemistisissä traditiossa täydentävinä muotoina. Usein alkemistinen uuni, Athanor kuvataan torniksi, jonka sisässä hermeettinen muna oleilee. Athanorin tarkoituksena oli pohtia ja hautoa munanmuotoista hermeettistä säiliötä (*vas hermeticum*). (Haeffner 2004, 58.) Athanorin rajoissa elementit jalostuvat ja muuntuvat uusiin suhteisiin. Haeffnerin mukaan Athanoria toimi toki paikkana, jossa muodonmuutokset tapahtuivat, mutta henkisten ja fyysisten *elementtien* yhteensulautuminen aiheutti ylijäämää, savua ja erivärisiä tomuja, jotka poistuivat Athanorista (emt., 101; vrt. Pascalis 1995, 104).

Surrealistit ottivat alkemistisen suuren työn kuvaamaan omaa todellisuuden laajennusprojektiaan, koska näitä kahta yhdisti löyhästi juuri kaukaisten yhteyksien synnyttäminen, "sattumien" kiertokulku metsästä kadonnutta luomisen alku sanaa, absoluuttia. Surrealistit eivät taas hyväksyneet alkemistiseen työhön liittyvää ylijäämän ajatusta. Ylijäämä tarkoittaa sitä, että alkemistinen suuri työ tuottaessaan muodonmuutoksia tuottaa myös kuonaa, joka ei enää yhdisty mihinkään vaan kuluu pois. Athanorin tarkoitus on jalostaa kaaosta kullaksi ja palauttaa jatkuvasti kaaosta kaaokseen saavuttaakseen muotojen puhdistumisen (Fulcanelli 2011, 58; Haefnerr 2004, 128; Lévi 2011, 76; vrt. Szulakowska 2011, 21).

Tulkitsen "sinän" alkemistisenä munana tai kohtuna, joka yleisesti hermeettisessä perinteessä kuvattiin feminiiniseen muotoon (ks. Pascalis 1995, 101). Runossa tornin merkitys kytketään kaksijakoisuuteen; toisaalta hiljaisuuteen ja toisaalta tuulen yhdistämiin kaikuihin. "Sinän" ääni on kaikkea muuta paitsi ymmärrettävä, jos se on ääni ollenkaan. Athanorin ja hermeettisen munan eroottista sisäkkäisyyttä kuvittavat kahden seuraavan säkeen surrealistiset kuvat.

Ensimmäistä säkeistöä seuraa kuva sinässä aukeavasta haavasta, joka valuu hänen sisästänsä (vrt. Bataille 2006a, 170) ja jota myöten hän liukuu pois: "Verejõel sinu süda/suure lumise laevana/liugleb kallaste vahel kus kasvab ihade muru (ALOLA, 89)", 'Verijojeassa sydämesi/ suurena lumisena laivana/ liukuu kallioiden välistä/ jossa kasvaa halujen nurmi (Liite, 10)'. Seksuaalisen nautinnon kautta avautuva vuotava haava kuvaa tuhlaavuuden raunioittavuutta ja hyödyttömyyttä. Tässä kohtaa aukenee surrealistinen kuva, jossa laivasta ja kallioista muodostuu ammollaan oleva alapää, josta "luminen" vaahto vyöryy. Androgyyni yhdyntäkokeilu etenee seuraavaan kuvaan, jossa "sinälaivan" läpi kulkee "vasensuonen" peniksen kaltainen "varjo". Yhtyminen täyttyy sanoihin: "kui päike muutub inimpeaks/ ja maastik tunnistab tõtt (ALOLA, 89)", 'kun aurinko muuttuu ihmispääksi/ja maisema tunnustaa totuuden (Liite, 10)'. Eroottinen akti kommunikoi aina kahden haavan kautta. Totuus aukeaa kallioista. Se ei avaudu ylhäältä transsendenssista käsin vaan haavan kautta, jossa kommunikoivat ihmisen ja jumalan sokeat osat. (vrt. Bataille 1985, 249–250.) Maisema alapäästä kumoo auringon jumalallisuuden symbolina ja tekee tästä

kärsivän ihmispään. Näin jumala ilmestyy ei-tietona inhimillisen haavan tunnustamana, ekstaattisena ja toisaalta tuhoavana (vrt. Heinämäki 2008, 241). ”Sinä” subjektina on jälleen tässäkin runossa runossa etäännytetty epäsubjektiksi surrealistisen kuvatekniikan avulla samalla kuin jumalallisena pidetty aurinko, alkemistisen kullan ja luomisen alkulähde, ”tosi objekti” on tehty epäobjektiksi. Androgyyni tuhoaa itsensä seuraavassa säkeessä: ”Meie surm on tähtkuju/ me armastuse taeval/mille on puhastand tolmust/lindude kannatlik leek (ALOLA, 90), ’Kuolemamme on tähtikuvio/Me rakkauden taivaalla/joka on puhdistettu tomusta (Liite, 10).’ Kuollut tähtikuvio samaistuu edellisen mikrokosmoksen pimeään tähtiparveen. ”Sinä” haihtuu höyrynä ilmaan, muodonmuutos (tornissa) sulattaa hänestä (munasta) ylijäämän, joka synnyttää pimeän heijastuksen taivaalle tai vaihtoehtoisesti peittää utuisana lintuparvena mikro- ja makrokosmoksen kaltaisuuden. Tässä mikrokosmoksessa androgyyni tehdään jälleen näkyväksi uusien tähtien muodostuessa tomukuonasta. Palavat linnut assosioituvat rakastavaisten kuolemaan. He polttavat itsensä ja toisensa ekstaasin aikana.

25

Ma ütlesin sulle et maailma pole maailma
sa ei uskunud mind ja põlgasid täringud

Ma keelsin sind magamast tuulevaikuses
kuid sulle oli pehme ulmatu une tolm

Maa kuulutin ette su surma
sa naersid mulle näkku veel pärast teist

Nüüd põleb su laubal põõrleb su sooltes
häbi olla suudelnd seda mida ei ole

Nüüd hüüad sa tagasi kriidisel kisal
pilte mida sa küllalt ei usaldanud

Nüüd tead sa et loobumus ning lõbu
on käärid mis lõikavad su pooleks (ALOLA, 91; Liite, 11.)

”Mikrokosmos 25:ssä” kaksisäkeiset säkeistöt vahvistavat runon sisäistä kaksijakoisuutta. Kahden suhde ratkaistaan kiellon ja vastaväitteiden avulla, suhde on väkivaltainen tai ainakaan se ei ole lempeä. ”Sinä” menettää puhekykynsä ja häntä määrittelevä ”minä” on vähintään sekava. ”Minä” sanelee ”sinää” ylhäältä

päin. Hän luo sinälle rajoja ja sääntöjä, joiden sisällä "sinä" voi merkitä tai lakata merkitsemästä. Kolmannessa säkeessä "minä" ja "sinä" leikkivät. Hylkivät toisiaan kuolemalla ja vetävät puoleensa toisiaan. "Minä" ennustaa "sinälle" ensimmäisen kuoleman "sinän" vastatessa tähän nauramalla toisen kuoleman jälkeen. Sulautumaa androgyyniin ei tapahdu vaan "sinä" ja "minä" muodostavat léviläisen duaalin taistelukentän. He ovat yhdessä muoto, josta on leikattu kaikki muu paitsi näiden kahden dialogi. Runossa ei kuviteta vaan tuotetaan dialogia. "Minä" on sitä, mihin "sinä" ei usko. "Minä" kieltää ja "sinä" kumoaa kiellon. Hermafrodiittinen suhde vallitsee leikkiä.

Neljännessä säkeessä keskeisenä ylijäämänä toimii häpeä, joka laukaisee leikin ja välittää sinän ja minän yhteen. Liittäessään yhteen "minän" ja "sinän" häpeä myös erottaa nämä toisistaan. Samalla "minä" kieltää itsensä olemassa olon. Näin "sinä" suutelee "minän" poissa oloa, mikä synnyttää hänen kurkustaan tulvivat kuvat, joilla "sinä" tekee vastahuudon poissa olevalle "minälle". Väkivaltaisesti "sinä" rikkoo minän lakeja ja vapauttaa ne uudelleen, kunnes ne rikkoutuvat taas. Bataillen mukaan kuolema päättää tämän jatkumon. Kuolema näyttää epäjatkuville olennoille jatkuvuuden. Kuolema väkivalloin tuo esiin jatkuvuuden, jonka uhrina ei ole ketään. (Bataille 2006a, 82.) Androgyynissa syntyvät puolet, aurinko minä ja kuu sinä edustavat transsendenssin ja ihmisen vuorovaikutusta. Transsendenssi vajoaa ihmiseen tai ei-transsendenssiin. Näin jumaluus kieltäisi itsensä ja ihmisen häpeä olisi jumalan poissa olo (vrt. Bataille 1985, 201). Tällöin epäinhimillinen, kieleton kuvittaisi inhimillistä mielikuvitusta. Transsendenssi voisi siten tuottaa epäinhimillisen inhimillisessä kielessä, eräänlaisessa kielettömässä paabelintornissa.

Himo ja luopumus leikkaavat "sinän" kahtia. Tätä kahtiajakoa voisi selittää Lévin astraalilla valolla, joka vuotaa auringosta ihmiseen spiraalinomaisia heijastuksina. Androgyynin aurinko kuolee ja syntyy muodossa ei ole ja samalla on. Viisus on näin kahtiajakautunut, hallitsee ja ei-hallitse. Viisas ilmenee kahtia halkaistuna rajalla olona. Raja on tyhjä ääri, josta kieli katkeaa ja ei-tieto tulee varsinaiseksi (vrt. Lévi 2011, 39–40.) Hermafrodiitin sisällä oleilevat alku ja loppu, tyhjä ja täysi, on ja ei ole. Laabanin voidaan katsoa kohdeteoksessa tavoittelevan kahtiajakautumisen tilaa.

Hiljainen ja väkivaltainen murtuminen ja sanat rikkoutuvat sinne, mistä syvemmälle niille ei pääsyä. Tämä merkitsee absoluutin ymmärtämistä eroottis-väkivaltaisena hiljenemisenä. Laabanin runoutta tuntuu ohjaavan tämä kamppailu esteettisesti ja eettisesti. Kaksijakoisuus johtaa kaksoistulkintoihin tai tulkinnan mahdottomuuteen, jos tulkinnan pyrkimys on sublimoida tämä kahtiajako. Tulkitsen, että Laaban pyrkii Bataillen tavoin desublimoimaan ja asettumaan tietoisesti kaikkia sublimaatiota vastaan.

Analyysi Mikrokosmos -runosarjan poikkoilevuudesta ja kaksijakoisuudesta synnyttää kysymyksen; Liikutaanko kohdeteoksessa kontekstissa, jossa merkitykset leikkivät keskenään vain ammentaen alkemistista ja surrealistista kuvastoa ja tyylejä ikään kuin runojen materiaalina? Ehkä "Mikrokosmosten" tarkoitus onkin yksinkertaisesti rakentaa keinotekoisia lasikosmoksia ja leikkiä hermeettisillä suhteilla. Tällöin androgyyni olisi ymmärrettävä allegoriana hermafrodiittista. Kohdeteoksen eroottisuus ilmaisee polyseemisen, mutta toisaalta jopa itseensä sulkeutuvan todellisuusrakenteen. Hermafrodiitti kätkee valoonsa oman varjonsa ilman, että varjopuoli pyyhkiytyy pois. Samoin hermafrodiittisen eroottisuuden voi tulkita yhtä aikaa sekä vakavasti otettavaksi että leikiksi tai pilkaksi. Laabanin eroottinen androgyyni voisi näin yhdistellä modernia avantgardea ja esimodernia magiaa. Eroottinen androgyyni-hermafrodiitti on näet moneuksien samanaikaista rinnakkaisoloa sekä vastakohtia yhdessä pitävien linkkien tuhoamista. "Mikrokosmoksissa" ilmenneet pimeät aukot aloittavat androgyynisen suhteen uudelleen, kunnes suhde rikotaan ja aloitetaan. Seuraavassa luvussa syvennän erotiikkaan liittyvää rikkirepimisen teemaa. Aion käsitellä väkivaltaa tuhlailuna, joka kuluttaa sanomista. Lisäksi kysyn, johtaako väkivallan ylettömyys koskaan kielettömän paabelintornin lopulliseen murenemiseen? Päädyin tässä luvussa siihen, että kohdeteoksessa absoluutti ymmärrettäisiin eroottis-väkivaltaisena hiljenemisenä. Seuraavassa luvussa aion kysyä, onko tällä päätelmällä riittävästi perusteluja.

4.2 Tuulen hiljaisuuden peräaukko

Tässä aluvussa käsittelen hiljaisuuden ja väkivallan suhdetta kohdeteoksesta lähtevänä vastalauseena androgyynin rakkauden ikuiselle harmonialle. Laabanilla väkivalta liitetään sanomisen ongelmaan ja hiljaisuuteen. Väkiältä esitetään selittelemättä tai peittämättä. Mielestäni kohdeteoksen erottaa bretonilaisesta surrealismista juuri väkivallan kysymys. Kuten olen maininnut aiemmin, Laaban ei edusta tyyllisesti saati temaattisesti puhdasta bretonilaista surrealismia. Juuri erotiikan ”rumuus” ja itsensä tyhjiin kuluttaminen paljastavat tämän eron. Väkiältä ei sublimoida pois vaan se otetaan osaksi eroottista androgyynia.

Alla olevissa esimerkkirunossa rakastumisesta viehättymisen sijaan eroottinen suhde kuvaa vihaa ja sadismia.

Järjest kahanevana õnnes
tolmugu su süda
lembides vaid veel teineteist
unugu su huulil
igaveseks asuuri suudlus

Veel enam kui tuiskliiva
kui jaama-ooteruumi tonte
kui looma karjamaal
kes söövad paljaks oma varjud
vihkan ma sind

Heatahtlike tegude soos
määndugu su käed
su lumiselt vilkuvad silmad
kandku kevadtuul
mälestuseks sigade ette (ALOLA, 65; Liite, 22.)

Eroottisessa aktissa tähdätään toisen puolen tuhoamiseen ja kivun tuottamiseen. Androgyyniyhteys on todennettavissa kuvaston avulla; lumiset vilkkuvat silmät taivaalla samaistuvat aurinkoon ja kuuun, jotka runonpuhuja haluaa syöttää sioille. Yhteys ei implikoi kosmisten suhteiden asteittaista ylevöittämistä vaan jälleen androgyyniyhteys, taivaan ja maan avioliitto halutaan sammuttaa tai tehdä osaksi profaania. Runo lähestyy tyylliltään manausta tai kiroamista. Ensimmäisessä säkeessä tuhlailevassa onnessaan rakastellessa runon puhuja manaa rakastajansa sydämen pölyyntymään. Vihassaan puhuja tahtoo mädännyttää rakastajansa kädet ja syöttää tämän tuikkivat androgyynin silmät sioille. On selvää, ettei runonminä ei tahdo

sulautua androgyyniseen dualismiin vaan hän uhraa vastapuolen intohimoisesti ylijäämälle.

Bataillen mukaan kuoleman kuma vaikuttaa kauneudessa, mikä tekee siitä vihattavaa, mutta samaan aikaan houkuttelevaa, vastenmielistä ja nautittavaa. Erotiikassa objekti on vähemmän objekti kuin aura joka ympäröi sielua ja on mahdotonta päättää, onko se kiinnostavaa vai kauhistuttavaa. Seksuaalinen aktissa subjektin ja objektin sisään rakentuu halu kuolla tai vahingoittua. (Bataille 2006a, 237-238.) ”Minä” vihaa rakastajaansa enemmän kuin eläimiä, jotka syövät omat varjonsa. Puhujan viha paljastaa hänen oman pimeän eläimellisyytensä. Puhuja katoaa puheeseensa ja nautintoonsa niin, ettei häntä pysty paikantamaan runosta. Sen sijaan rakastajaan kohdistivat intohimoiset sanat rakentavat rakastajan ympärille auran, jonka ympärillä puhuja ilmaisee oman läpinäkyvyytensä. Yhtäläinen kauhu ja kiihottuminen sekoittuvat säikeistöjen tunnelmaksi.

Ma vihkan sind
mu vihkamine on suur vöti
mis avab ukse kaljus
et juurdesammul sammuks välja
vöidukas pähklipuu (ALOLA, 65; Liite, 22.)

Vihaamisesta kasvaa lukko, jolla viha itse avaa kallioiden ovet. Puhujan halu päästä jumalalliseen ilmenee haluna päästä kuoleman rajan taakse ja tappaa toinen (vrt. Bataille 2006a, 72). Runonminän eroottinen ja pyhä viha sammuttaa voitokkaan pähkinäpuun. Puuta pidetään välittäjinä kosmosten välillä. Yhteyden katkeaminen synnyttää haavan rakastelevien väliin. He eivät ole yhteydessä toisiinsa, eivätkä ole enää objekteja tai subjekteja toisilleen. Samalla tavalla väkivalta itse tekee lukon ja tarvitsee jälleen väkivallan avaamaan sen. Lukko kalliossa on profaani ja immanentti. Se muodostaa väkivaltaisen repeämän tai aukon, joka on itseensä käpertynyt ja hiljainen. Pähkinäpuun sammuminen kiinnittää huomion puun piilossa oleviin juuriin. Sinän ja minän välille syntynyt repeämä on tulkittava niin, että puhe maan ja taivaan avioliitosta, androgyynista on käännettävä kallion sisään, juurtenaskeliin ja yhä syvemmälle alas pimeään.

Pyhyttä voi näin lähestyä ainoastaan väkivaltaisella toisen osapuolen rikkoutumisella. Ainoa kommunikaatio tapahtuu, kun molemmat menettävät osan itsestään. Bataillen erotiikassa haavan kautta kommunikointi merkitsee, että kaksi tulee yhdeksi, mutta jäävät toisilleen ja itselleen etäännyneiksi. Kun kaksi kommunikoi haavoillaan, he menettävät tietoisuutensa ja jäävät epämääräisyyteen. (Bataille 1985, 250–251.) Runon voi tulkita haavaisena kommunikointia, jossa asiaan kuulumattomat surrealistiset kuvat yrittävät viestiä epämääräisyyttä ja hajaannusta. Tulkintaa tukee ”sinän” ylijäämäisyys suhteessa puhujaan. Bataillen mukaan rakkaus vaatii uhraamista ja yhdynnässä toinen osa puoli on aina ylijäämä, joka kulutetaan pois (emt.).

Lipp lehvib põleva käimla katusel
vana plekisepp mälub vargsi
vihmaveetorus poodud tütarlast
oma kubjat kurgulae varjus
kuula nende hirmund lõõtsutamist
kes kleepusid majaseinte külge õhtusel jalutuskäigul
aima neid sosistamas läbisegi
meeleheitega oma loodetud öisest lendutõusmisest (ALOLA, 20; Liite, 2.)

Katkelman runo on otsikoitu ”Katukohtaus paranoidisesta kaupungista”. Runon alussa peltiseppä ahmii ränniin hirtettyä pikkulasta. Hänen leukojensa liike ja puuhkutuksen äänet assosioidaan rakastavaisiin, jotka liimautuvat talojen seiniin. Tässä kohtaa kannibalismi erotisoidaan (vrt. Bataille 1985, 94). Sadistisen nautinnon lisäksi eroottisuus paljastaa tabun lapsen murhasta ja kannibalismista. Bataillen mukaan seksuaalisessa nautinnossa on ennen kaikkea kyse tabun ja transgression suhteesta. Tabu ei ilmesty ilman, että se herättää nautintoa, eikä ole nautintoa ilman tabua. Vain tabuja rikkomalla, transgression avulla nautinto palautuu primitiiviseen vapauteen. (Bataille 2006a, 108.)

Bretonilaisen surrealismien kulmakivi on kouristelevan rakkauden luovuuden synnyttävä voima; rakkaus luo. Esimerkin eroottinen rakkaus on kyllä kouristelevaa, muttei vapauttavaa. Se on erotiikkaa, jossa seinillä sätkivä yönateko äärimmillään vaientaa tai ajaa sanattomuuden partaalle. Niin kauan kuin äärimäinen nautinto on ja pysyy poissa, ihminen on kuin peto, saaliina sokeille voimille, joissa hän rypee

sokeudessa ja unohduksessa. (Ks. emt., 105.) ”oma korstnasseõhkunud lõõritamiseest/ kuulajate kõrvad lüüvimivad unustusest/ nende vahel ejakulaat (ALOLA, 20)”, ’piippuunliekehtineestä livertelystään/ kuuntelijoiden korvat kuultavat läpi unohduksesta/heidän välillänsä ejakulaatio (Liite, 2)’.

Eroottinen akti repii auki aina paranoidisuuteen asti ja vaivuttaa subjektin unohdukseen, jossa ei ole muuta kuin sekoitus hiljaisuutta ja äärimmillään olevaa epäjärjestystä. Epäjärjestystä kuvaa runon otsikon lisäksi alussa tapahtuvan lapsen syömisestä aiheutuvan puusikutuksen sekoittuminen rakastavaisten ääntelyihin sekä ejakulaatiokohtauksen irrottaminen muusta runosta kursiivoinnilla. Myös nopea näkökulman vaihto sinä-kerrontaan korostaa paradoidista epäjärjestystä. Kuvaus äärimmillään viedystä nautinnosta on samalla kuvaus paranoidisesta tilasta. Bataillen mukaan äärimmäisen nautinnon ehtona toimii sukupuolielinten ylettömän määrän tuhlaus, mikä tuottaa normaalille ihmiselämälle vieraita reaktioita. Veren syöksy järkyttää tasapainoa, johon ihmiselämä on tottunut. Hulluus ottaa yhtäkkiä vallan ihmisestä. (Bataille 2006a, 106.)

Nautinnon tuhlautumista hulluudessa kuvaa rytmin kiihtyminen ja tiivistyminen loppua kohden yhä kiivaammaksi. Orgasmin kohdalla runossa siirrytään kursivointeihin ja rytmi hidastuu hetkeksi: ”*valgub julmalt vilkudes üle linnutee/mahajäet embuse kohal (ect.)*”, ’*valuu säälimättömästi välähdellen yli linnunradan/ hylätyn syleilyn yllä*’. Ejakulaation tuoman mykistävän kokemuksen avulla rakastelevat kommunikoivat makrokosmoksen säälimättömyyden kanssa. Hylkäämällä itsensä ja tuhlaamalla toisen osapuolen rakastavaiset tulevat osaksi taivaallista ylijäämää, joka paranoidisesti valuu heidän yllään. Linnunradalla välkkyvät spermat tulkitsen Lévin astraalin valon ilmenemisenä, sillä genitaalialueet ovat yhteyskeskus, jolla ikuinen valo voi yhtyä ihmisruumiin astraaliin valoon. Rakastavaiset tulevat mikrokosmoksiksi. He nauttivat samasta voimasta, joka pyörittää magneettisuudellaan planeettoja. Astraali valo on sokeaa, mutta koettavaa valoa. (vrt. Lévi 2011, 72–73.)

Kun ”pieni kuolema” on saavutettu, loppusäkeiden rytmi pitenee. Ejakulaatiovirran noustua linnunradalle se valuu takaisin alas auringon sirona oksennusputouksena. Eroottisessa aktissa pyhään verrattavissa oleva kokemus perustuu petokselle, jossa maailma on käännettävä nurin ja ylös alas (vrt. Bataille 2006a, 104). Jumaluus heijastuu näin ihmisen himosta taivaalle ja tekee taivaan ihmiseksi. Aurinko saa kaupunginjohtajan tittelin ja oksentaa kaikkivaltaisuutensa alas maanpäälle. Näin jumalan kaava esittäytyy kuvottavan hiljaisena totuutena. Suu ja sukupuolielimet painetaan samaksi aukoksi. Se ottaa ”pienen kuoleman” vastaan, mutta oksentaa ulos imemänsä ylijäämän. Runon androgyyni ei hedelmöitä itseään rakastavasiin vaan hän yhtyy rakastavaisten tuhlailevuuteen ja tyydyttää itseään omaan kehoonsa kohdistuvana suuseksinä. Oksentava pää nousee kaupungin korkeamman tornin takaa ja paranoidisen kaupungin sisältöineen voi tulkita ”pään” vartalona.

Seisa jalad kaenlas kesk tänavat
loomi voorib sust kaheltpoolt mööda
väikesi valgeid pahatahtlikke
mööda selgroogu ronib juhe
hüpates lülilt lülile
nüüd on ta lipsand su kõrri nüüd usleb ta ots su keelel
ähvardavalt vaikides peatub rongkäik
sa tahad paluda vabandust aga suust purskub voolu
loomad hakkavad suitsetama kärsahais tõuseb pilvini (ALOLA, 21; Liite, 2.)

Rakastavaisten hylätyn syleily ja ejakulaation jälkeen runonpuhujat suuntaa sanansa äkkiarvaamatta kuin jostain toisesta kokonaisuudesta leikatulle ”sinälle”. Sinän ruumiissa ryömivät pahantahtoiset eläimet kuvastavat kivuliasta nautintoa. Häpeä on läsnä puheessa: ”sa tahad paluda vabandust”, ’tahdot pyytää anteeksi”. Mutta ”sinä” ei saa sanaa suustaan, sillä eritteet valuvat hänen suustaan. Eläimet muuttuvat paranoidiseen tapaan sähköjohdoiksi. ”sinän” suusta pursuava virta voidaan tulkita myös sähköpurkauksena eli orgasmin tilana. Tämä ”pieni kuolema” hävittää ”sinän” pois runosta. Bataillen ajattelussa seksuaalinen väkivalta ja kuoleman väkivalta on linkitetty toisiinsa kiivaalla lihan kouristuksella, joka syntyy aktin osapuolten voimavarojen ylettömästä tuhlauksesta ilman mitään syytä (Bataille 2006a, 104, 170). Kouristus kiivastuu mitä lähempänä ollaan black outia, jonka vuoksi nautinto menee äärimmäisyyksiin. Jatkuvat lihalliset kouristukset vaativat hiljaisuutta ja hengen poissa oloa (emt., 105.) Sinä-kerronta luo runoon kiivaan rytmin, jonka saa aikaan siirtyminen kouristelevan lihallisen vietin valtaan. Vietti on

Bataillen mukaan ihmiselämälle vieras ja näin kadotettu ilman viittauskohtaa, siksi Bataille näkee väkivallan sanattomana hiljaisuutena (vrt. Bataille 2006a, 188, Brown 2009, 83; Mayne 1993, 11.) Tätä kuvaa säe: ”vaikides peatub rongkäik”, ’hiljaisuuteen päättynyt kulkue”. Hiljaisuus ei kiellä väkivallan inhimillisyyttä. Bataillen ajattelun mukaan ihmisyyys sisältää väkivallan laiminlyönnin, jonka pohjalle kieli perustuu. Tavallinen kieli ei siis ilmaise väkivaltaa vaan käsittää sen häpeänä. Siksi tavallinen kieli kieltää väkivallan kaikissa tapauksissa ja tekosyissä. Jos väkivaltaa ilmenee, on se selitettävä jotenkin virheeksi, sillä ihmiskunta uskoo, että kuoleman tulee tapahtua vain jonkin maagisen tai muun sellaisen kautta. (Bataille 2006a, 187). Runon paranoidinen kieli on yritys lähestyä väkivaltaa ja näin Laaban rikkoo myös runouteen liittyviä tabuja. ”Sinän” vaijennaminen sanoista kuvastaa väkivallan hiljaista luonnetta kielessä. Kuinka hän voisi puhua, kun hän sätkii kivuliaassa nautinnossaan.

”Sinä-höngintä” otetaan osaksi ”paranoidisen katukohtauksen” heterogeenistä kuvastoa ja samalla väkivalta upotetaan osaksi salaista jumalan kaavaa. Aivan kuten rakastunut tai naiskauneudesta viehättynyt kieli laajenee assosiaatioiden kautta surrealistiseksi kuvavirraksi, kokoelman toisessa kohtaa syntyvä eroottinen viha ja väkivalta tuottavat niin sanottuja suljetun muodon runoja, joissa kuvallisuus tai mielikuvitus ei ole hallitseva piirre. ”Katukohtaus paranoidisesta kaupungista” sisältää nämä molemmat keinot. Mikä voi kieliä siitä, että kohdeteoksen kaksi erilaista muodollista lähestymistapaa transsendenssiin eivät sisällöllisesti poissulje toisiaan. Sen sijaan ne ongelmallistavat toistensa lähtökohtia kahden vastakkaisen lähestymistavan maagisena tasapainona. Kuten Lévin maagisessa tasapainossa osat pyrkivät säilyttämään itsensä kilpailemalla vastapuolen voimasta käyttämällä tätä voimaa hyväkseen. Nautintoa ei voi näin erottaa kivusta, syömistä seksuaalisesta yhtymisestä. Näkymätöntä ei voi olla ilman näkyvää, joka tekee näkymättömän paradoksaalisesti näkyväksi. (Lévi 2011, 12, 73.)

Väkivallan läsnäolo muuttaa tekstin rakennetta ja vaikeuttaa sekä lopulta sammuttaa sanomista. Tämän voi tulkita vastalauseena siihen, mitä olen aiemmin analysoinut erotiikasta ja surrealistisesta mielikuvituksesta. Rakkaus, jonka olisi määrä täyttää

kaikki aukot, paikata ja sublimoida sekä lopulta ajaa maailmaa kohti samuutta, ilmaisee riipaisevan haavan kautta juuri aukkoisuuden tai paljastaa hiljaisuuden. Aukkoa ei haluta selittää pois, siitä tehdään runon kannalta lopullista. Akti päättyy katkelmassa purkaukseen, jossa ”sinä” menettää kykynsä puhua. Halu paljastaa tabun läsnäolon häpeän kautta. Tabusta kun ei voi puhua. Bataillen mukaan tabu rajoittaa väkivaltaa ja samalla väkivalta vastaa tähän taivaallisella väkivallalla. Muuta keinoa sillä ei ole käytettävissä. (vrt. Bataille 2006a, 40.) ”Noor käharpäine linnapea/oksendab alla peenes joas/klaasiselgel kaebetul häälel (ALOLA, 21)”, ’nuori kiharapäinen pormestari/oksentaa alas sirossa putouksessa/lasinkirkkaalla valittamattomalla äänellä (Liite, 2)’. Runon lopetuksessa taivaallinen irvokkuus laskee säteensä maahan. Ei tee sitä yhtyäkseen siihen vaan purkaakseen ylijäämäisyytensä maan päälle mykisteltäväksi. Erotiikan haavaisuus paljastaa jumalan haavaisuuden, jonka kautta jumalan kanssa on mahdollista kommunikoida. Runossa maan päällä raivokkaasti rakastelevat herättävät ensimmäisessä säkeistössä unohdushetkeen painuneen auringon takaisin horisonttiin oksentamaan kuvottavan kultaisia säkeitään.

Tolmunud kirjutuslaua kohal hõljuvad fosfeenid
paat nagu liigkerge kivi
lagund suvila mida metsviina lõrin kaitseb remon-
töoliste eest

Kas on kunagi silmat väiksemat päikest laotusel
kas on eal surut huuli
huulte mis meenutaksid nõnda tuulevaikuse päarakut
suurt uhket ja avalikku

Aegamööda lahustub suitsus
sahariinikristalle
metsavaht on tundmatuseni moonutanud puude
nõojooned

Miks jätkub maos
allaneelat vabanduste sahisest tants
miks ei suuda ma
kustutada iseennast nagu ma kustutan oma sõnad (ALOLA, 55; Liite, 23.)

Tässä ”Vekseliksi” nimetyssä runossa puhujan kirjoituspöydällä leijuvat fosphenet, ja kirjoituspöytä assosioidaan kiveen, joka on liian kevyt painuakseen veden alle. Jotakin siis leijuu, eikä pääse paperille. Seuraavassa säkeistössä puhuja kysyy, ovatko silmät koskaan olleet aurinkoa pienemmät horisontissa, jonka perään hän lisää

toisen kysymyksen: "Kas on eal surut huuli/huultele mis meenutaksid nõnda tuulevaikuse päらく/suurt uhket ja avalikku", 'Onko iällä koskaan puristettu huulia/huulille jotka muistuttavat näin taivaan tuulenhiljaisuuden peräaukkoa/suurta huikeaa ja avointa'. Anus-aurinkona (vrt. Bataille 1985, 5, 74) humiseva tuulenhiljaisuus, jonka perään puhuja kysyy humisee rivien välissä ja tuottaa ylijäämäänsä aikaa myöten. Puhuja muuttuu mykäksi aurinko-anuksen sokaisemana. Kokemukseen hänet liittyy ainoastaan kysymykseen kätkeyty puheenomainen *nõnda (näin/niin)*. Hän kokee huikean suuren aukon, muttei pysty painamaan suutaan aurinko-anuksen viileään. Tämä halu jää piinaamaan puhujaa. Viimeisessä säkeistössä puhuja ei voi pyyhkiä itseään tai poistaa sisällään leijuvaa valtavaa tyhjyyden kokemusta. Hän voi ainoastaan pyyhkiä sanansa. Käärmeessä jatkuva tanssi viittaa Ouroborokseen, häntäänsä syövään käärmeeseen, joka toimii niin androgyynin kuin Léviläisen astraalin valon symbolina. Käärmeessä ikuisuuteen jatkuva vapauden tanssi kahlitsee puhujan omaan hiljaisuuteensa. Käärme ei kuitenkaan hedelmöitä itseään vaan suutelee peräaukkoaan ja tyydyttää itsellisiä halujaan. Käärmeessä jatkuva vapaus kuvataan runossa tanssina. Ouroboros on näin tulkittava leikin kautta. Tuulen hiljaisuus on peräaukon kohta, jonka kautta puhuja saa kosketuksen omaan tyhjyyteensä. Ouroboros kääntää ulos ja sisään tyhjää ja täyttä, mikä kuvastaa ikuista suvereeniutta, joka sokaisee ja vaientaa sanomisen, muttei kokemusta astraalista kammottavasta valosta.

Tästä voidaan päätellä, että Laaban ei pyri valloittamaan tai valottamaan absoluuttia vaan päinvastoin poistamaan sen ympäriltä sanoja paradoksaalisesti sanoja tuhlaillen. Kohdeteoksen aukkoisuus ja polyseemisuus ovat tämän tutkielman aikana osoittautuneet kohdiksi, joissa runous antaa transsendenssin paikan näkyä. Vastustamaton ja väkivaltainen eroottinen pyhän kokemus, jää rivien väliin merkinä siitä, missä sanat pyyhitään pois. Tästä olen tämän työn aikana puhunut rajalla olona tai rajan siirtämisenä.

"Vekseliä" lukiessa en voinut olla kysymättä, toimiiko okkultistinen alkemian viitekehys nykydiskurssissa, koska se ei hyväksi itseensä yhteydetöntä kohtaa vaan kaikella pimeällä, sanattomalla on yhteys johonkin? Samalla tavalla kuin

bretonilainen surrealisismi ei hyväksy, että todellisuudella ja kielellä olisi raja, jota ei voisi enää venyttää. Surrealiteetti ei tosin koskaan tule täydelliseksi, eikä sitä voi koskaan saavuttaa, sillä surreaaliteetin valloitusprojekti jatkuu loputtomiin (vrt. Breton 2011, 14). Aivan kuten Ouroboros androgyynin symbolina syö ja oksentaa itsensä pysyen ikuisesti samanmuotoisena olentona. Tämä luku on osoittanut, miten hiljaisuus ja väkivalta rakentavat runoihin aukkoja ja epäjärjestystä. Hiljaisuus kiertyy väkivallan ympärille tabumaisena paineena (eritteet valuvat suusta) ja kurkun hiljaiseksi kuristavana eleenä, kun puhuja ei yletä suutelemaan ”tuulenhiljaisuuden peräaukkoa” tai kun aurinko massiivisuudessaan hyppää tukkeeksi puhujan kurkuun. Tässä Laabanin eroottisuus paljastuu ylevöityvää pakenevana rajana, joka ei palaa takaisin loputtomaan kiertokulkuun vaan pursuaa ylijäämäisyyttä. Syntyneet aukot runoissa puhuvat Laabanin kielen voimasta rikkoa sanomisen rajoja. Runoudesta tulee paradoksaalisesti ylijäämää tai kuonaa, jota aukot hiljaisissa kohdissa transgressoivat viisasten kiveksi tai kullaksi. Alkemisti Roger Bacon (1214–1294) kuvaa kultaa teoksessaan *The mirror of alchemy* (1597): “Of the nature of Gold. Gold is a perfect body, engendered of Argent-vive pure, fixed, clear, red, and of Sulphur clean, fixed, red, not burning, and it wants nothing. (Bacon.)” Kulta ei enää pala tai transformoidu vaan on athanorin tuottaman ylijäämän vastakohta, hiljainen ja salattu Viisaus, joka on kypsynyt athanorin sisässä.

Tämän luvun pohjalta voi olettaa, että Laabanille absoluutti on jotakin kokemukselle mahdollista, mutta kielelle mahdotonta. Sen paikka voidaan näyttää, mutta sanat sen ympäriltä on hävitettävä. Aivan kuten edellisen esimerkin puhuja vainoaa itseään kysymyksellä, ”miksi en pysty pyyhkimään itseäni”. Ouroboroksen vapaus on uhkea ja huikea. Se tuottaa samanaikaan kuonaa ja viisautta. Ihmisen vapaus on kaksijakoinen. Se kahlitsee itsensä kielen labyrintteihin, joiden todellisuusrakenteet kaipaavat lisää tilaa, siksi poeettinen transgressio on välttämätön. Kirjoittamisen suhde eroottiseen androgyyniin merkitsisi silloin mahdollisuutta pyyhkiä ja kirjoittaa sanat aina tuhlailun äärirajoille. Näin kielen suhde transsendenssiin olisi samaan aikaan mahdollinen ja mahdoton, luova ja tuhoava.

5 Päätelmät

Tutkimukseni *Ankruketi löpp on laulu algus* -teoksen eroottisesta androgyynista on etenemässä kohti umpikujaista loppuaan. Olen tämän työn aikana käsitellyt eroottista androgyynia tulkintaan ja laajemmin kieleen ynnä runouteen liittyvänä rajanylityksenä ja yhteen tulemisena. Kohdeteokseni eroottinen androgyyni pursuaa kaksijakoisuutta: Se on subjektin ja objektin, muodon ja sisällön, immanentin ja transsendentin sekä sanattoman ja sanallisen, runouden ja epärunouden rajat ylittävä kiihottava ja kuvottava hermafrodiitti. Suvereeniuudessaan se ilmaisee itsensä, mutta tuhoaa pidemmälle johtavat tulkintayritykset. Kohdeteokseni ei-ranskalaisena ja perifeerisenä surrealismina kritisoi ja naljailee jatkuvasti bretonilaisen surrealismiin pyhille ja okkultistisille pyrkimyksille sublimoida ja valloittaa absoluuttia. Transgression avulla tapahtuva surrealismiin väkivaltainen kuolettaminen johdatti minua tulkitsemaan androgyynia alkemistis-eroottisena ylijäämänä, jossa kaaos tuottaa kaaosta kullan sijaan. Androgyynin ylijäämäisyydestä tuottuva merkityksen aukkoisuus paikantuu kohdeteoksessani hiljaisuudeksi, jonka olen tulkinut todisteeksi bataillelaisesta sisäisestä kokemuksesta. Tämä kokemus on kielelle mahdoton, mutta sanomisen rajaseuduilla havaittava tai koettava tila. Mutta hiljaisuuden voi tulkita myös androgyynista jalostuvana kultana, salattuna viisautena. Jos ranskalaisen surrealistin automaatio ymmärretään liekkeinä, jotka loistavat humaania valoa, laabanilainen ”automaatio” olisi rovio, joka polttaa sanansa loppuun ja tuottaa sakeaa savua.

Laabanin suhde surrealismiin eroottiseen androgyyniin merkitsee runokielen ja alkemististen symbolien tihentämistä. Olen päätenyt siihen, että tihentämisen tarkoituksena on absoluuttin hiljaisuudella ympäröiminen. Bretonilaisen surrealistin tehtävä on kartoittaa ja valloittaa transsendenssin salattua kaavaa, toisin sanoen laajentaa kielen avulla todellisuutta merkitsemään ihmeellistä sulautumaa, jossa vastakohtaisuudet ja ääripäät yhtyvät tuottaen inspiroivia kokemuksia vapaudesta ja luomisen ylevöittävästä voimasta. Kohdeteokseni androgyynisyys ei alistu tällaiseen idealismiin vaan kritisoi bretonilaista surrealismia nostamalla esiin kaikki idealismin

pois heittämät, inhottavat ja vastenmieliset erotiikan ja runouden alueet. Tällaisia ovat surrealistisen kuvan katkoksellisuus, naisfantasian tyhjiin raukeaminen, tabut, ymmärrettävyyden hämärtäminen ja polyseemisuus, väkivalta ja kielto sekä haavainen ylijäämäisyys.

Bretonin suhde kieleen ja okkultismiin on ristiriitoja sulauttava. Esimerkiksi hän valitsee surrealismiinsa sopivat kohdat Lévin ajattelusta ja unohtaa Léviläisen androgyynin kaksijakoisuuden, jonka mukaan vastakohtat taistelevat eivätkä sulaudu (jumala on aina paholaisen varjo; paholainen jumalan varjo ja ristiriita on ikuinen kolmas heidän välillään). Bretonilaisen surrealismien ja alkemian tutkimuksen ongelma on sen Breton-keskeisyys. Osa surrealismien ja okkultismien tutkimuksesta tulkitsee okkultistisen alkemian bretonilaisittain surrealistin rohkeana ”harhaoppisuutena”, jonka kautta bretonilainen surrealismi pääsee rakentamaan kiiltokuvia epärationalisesta suhteestaan todellisuuteen. Bauduinin uusi tutkimus ottaa Bretonin suhteen esoteriaan ja okkultismiin vakavissaan ja kritisoi Bretonin ynnä ranskalaisen surrealismien tutkimusta kevytkenkäisestä suhtautumisesta toiseuksiin. Muuten niin loistavassa tutkimuksessa Bauduin ei pysty ylittämään modernia subjektikäsitystä. Hän tulkitsee eroottisen androgyynin naista alistavana suhteena. Samalla tapaa kuin surrealistisen kuvan tutkimuksessaan Bohn ja Mead yrittävät tutkia surrealistista kuvaa objektina, Bauduin analysoi androgyynisyyttä naisen objektivointina. Breton tai okkultistiset tekstit eivät käsitä objektia ja subjektia modernissa mielessä. Jotta tutkimus voisi ymmärtää okkultistisen alkemian ja surrealismien suhteen, on sen päästettävä irti subjektista sekä objektista ja nähtävä nämä vuorovaikutteisina. Bretonin ongelma hänen suhteessaan okkultismiin ei ole subjekti tai objekti vaan hänen taipumuksensa idealisoida pois ristiriitoja, jotka sisältyvät okkultistiseen perinteeseen.

Laabanin androgyynin ylijäämäisyyttä analysoidessani selvisi, miten Bretonille vastakkaisena ”toisena surrealistina” pidetyn Bataillen ajattelu tulee hyvin lähelle Léviläistä ajattelua. Kummatkaan eivät ymmärrä vastakohtia negaatioina vaan suhde on vuorovaikutteinen. Bataillen ja Lévin aateopillisia taustoja soisin jatkossa tutkittavan, sillä se voisi tämän tutkimuksen perusteella tuottaa hedelmällistä

dialogia ranskalaisen 1800-luvun alkupuolen okkultismin ja modernin filosofian suhteesta.

Rinnastaessaan surrealistin ja alkemistin Breton tietoisesti väärinymmärsi maagikon tehtävän. Alkemistin suuresta työstä kirjoittamiseen liittyvä tehtävä oli salata yhteys transsendenssiin, eikä paljastaa sitä kielen avulla. Alkemisti vannoi valan olla paljastamatta tärkeintä ja lupasi keinoja kaihtamatta kirjata ”löydökset” vaikeasti ymmärrettäväksi. Kohdeteokseni salaamisen teemat ovat jääneet tässä työssä muutaman maininnan tasolle, minkä näen työn puutteena, mutta rajauksen ylettyessä Laabanin suhteeseen surrealismiin ja okkultistisen alkemian eroottiseen androgyyniin *Magical Arcanumin (Salatun salaaminen)* androgyyniset teemat olisivat vaatineet toisenlaisen kysymyksenasettelun ja taustatyön. Kuitenkin havainto salaamisen ja paljastumisen kaksijakoisuudesta perustelee jatkotutkimusta. Uskon, että Laabanin suhdetta okkultistiseen alkemiaan kannattaa pohtia juuri androgyynin kautta, sillä androgyyni ei sulje pois ristiriitaa salaamisen ja paljastamisen tai sanojen ja hiljaisuuden välillä.

Nimittäin Laabanin suhde okkultistisiin lähteisiin on tämän työn perusteella vähintään epäselvä. Hän selvästi valitsee androgyynin okkultistisia teemoja runojensa ja kuviensa sisällöksi. Vaikka olen tulkinnut lähes kriitikittömästi runojen teemat esimodernien okkultistien ajattelun kautta, tällainen lähestymistapa on kyseenalainen siinä mielessä, että modernia ja esimodernia ei voi yhdistää ilman kitkaa ja hankausta. En tosissani voi väittää Laabanin ”Sonetin” auringon kuvaavan ”pederasti-isää” samassa mielessä kuin miten Lamspring kirjoittaa auringosta insestoivana jumalallisena pederasti-isänä, joka suvereeniudessaan toistaa lukemattomia kertoja poikansa uhrauksen yhtymällä tämän perseeseen. Sonetissa ”Pedererasti-aurinko” on myös kokeileva leikki, joka käyttää hermeettisen symbolien asettelua leikkikalunaan ilman, että runoissa tavoiteltaisiin uskonnollisen vakavaa suhdetta transsendenssiin. Tosin en tiedä, tavoitteliko Lamspringkaan tätä. Niin salainen hänen tarinansa oli.

Huolimatta tästä itsekritiikistä olen tullut siihen tulokseen, että kohdeteokseni voi olla samaan aikaan esimodernia okkultismia ja modernia avantgardea. Teos on

itsensä kanssa ristiriitainen ja polyseeminen, mikä mielestäni tukee tutkimusaiheeni ja kysymyksenasettelun valintaani. Siinä mielessä yhdyn Pinkuksen teoksen *Alchemical Mercury: A Theory of Ambivalence* johtopäätökseen. Koska alkemia on itsessään ambivalenttinen, alkemistiset menetelmät ja päämäärät antavat ambivalenssin teorialle enemmän kuin monet teoriat, jotka yrittävät poistaa ambivalentista sen sisään kirjoitettua ristiriitaa. Juuri tässä ristiriidassa piilee ambivalenssin potentiaalisuus; se tuo yhteen ja torjuu samalla aikaa. (Ks. Pinkus 2010, 173.) Tämä tarkoittaa omassa tutkimuksessani sitä, että okkultistisen tekstiperinteen eroottinen kuvasto tulee lähelle modernia runoutta ja synnyttää tekstilähtöisempää tulkintaa kuin se perinne ja kirjallisuushistoriallinen tausta, josta surrealismi lähtee. Laabanin kohdalla esimerkiksi Léviläinen magia asettuu keskusteluun hedelmällisemmin kuin bretonilainen humaani surrealismi. Tämä nostattaa kysymyksen siitä, miten ymmärrämme aatehistoriamme. Mitä merkitsee, kun modernista runoilijasta tulee okkultisti-alkemisti? Riittääkö siihen Bretonin kevytkenkäinen lutkautus surrealistin ja alkemistin tehtävän samanhenkisyydestä? Vai voisiko alkemian eroottista androgyynia lähestyä kuten Pinkus, kaksijakoisuuden näkökulmasta? Tällöin Laaban on onnistunut luomaan runoteoksen, jota voisi kutsua samaan aikaan surrealistiseksi ja alkemistiseksi. Laaban ottaa ikään kuin alkemistin asenteen kieleen ja kirjoittamiseen. Voisiko hän toimia kuin alkemistisen perinteen harjoittaja, esimerkiksi kuten alkemisti Jean Albert Belin lopettaa kirjoituksensa, *The Adventures of an Unknown Philosopher* (1646):

I never should have discovered my secret to you, but to make you more wise and incline you wholly to heaven, leaving you nothing upon Earth to wish for. Since that solitude is a means very proper for this end, the choice which you make of it pleases me, and shuts my mouth from saying any more to you. Farewell dear son, I pray to heaven to bless you.

Lopulta on vaikea sanoa valehteleeko Belin koko tarinan siitä, miten viisasten kivi valmistetaan. Hän kokee kuitenkin olevansa pakotettu kertomaan jotakin. Paljastamisen ja salaamisen velvoite ei päästä hänestä irti. Hänen on avattava ja suljettava suunsa. Aivan kuten Laabanin on kirjoitettava ja pyyhittävä sanansa.

6 Lähteet

Kohdekirjallisuus:

[ALOLA] LAABAN, ILMAR 2008: *Ankrugeti lõpp on laulu algus*. Ilmamaa: Tartto.

Alkuteos julkaistu vuonna 1946. Luettavissa painamattomana osoitteessa:

<http://www.hot.ee/trinz/luule/ankrukett.htm>

LAABAN, ILMAR 2004: *Sõnade sülemid, sülemide süsteemid*. Ilmamaa: Tartto.

Postuumi kokoelma.

Painamaton lähdekirjallisuus:

BACON, ROGER 1957: *The mirror of alchemy*.

<http://www.alchemywebsite.com/mirror.html>. Viitattu 8.10.2015.

BELIN, JEAN ALBERT 1646: *The Adventures of an Unknown Philosopher*. Käänt. Sean Brooks.

<http://www.levity.com/alchemy/belin.html>. Viitattu 8.10.2015.

BÖHME, JAKOB 2006: *A Bounty of Passages*. Alkuperäinen julkaisuvuosi tuntematon.

<http://www.passtheword.org/Jacob-Boehme/jbimage2.htm>. Viitattu 8.10.2015.

LAMBSRING, ABRAHAM 1599: *The Book of Lambspring*. Käänt. Nicholas Barnaud Delphinus.

<http://www.levity.com/alchemy/lambtext.html>. Viitattu 8.10. 2015.

RULANDUS, MARTIN 1964: *A Lexicon of Alchemy or Alchemical Dictionary*. Käänt. Arthur E. Waite vuonna 1893. Alkuteos julkaistu vuonna 1612.

<http://rexresearch.com/rulandus/rulxa.htm>. Viitattu 8.10. 2015.

Painettu lähdekirjallisuus:

ADAMOWICZ, ELZA 1998: *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*. Gambridge University Press: Gambridge.

ADAMS, ELLEN E. 2007: *After the Rain: Surrealism and the Post-World War II Avant-garde, 1940–1950*. New York University Press: New York.

APOLLINAIRE GUILLAUME 1991: *Oeuvres en Prose Completes vol. 2*. Editions Gallimard: Pariisi. Alkuteos julkaistu vuonna 1917.

ARNOLD, DAVID 2007: *Poetry and Language Writing: Objective and Surreal*. Liverpool University Press: Liverpool.

BALAKIAN, ANNA 1959: *Surrealism the road to the absolut*. The noonday Press: New York.

BAMFORD, CHRISTOPHER 2007: *Green Hermetics*. Lindisfarne books: Lontoo.

BATAILLE, GEORGES 1973: *Oeuvres complètes. La somme athéologique. Tome I*. Gallimard: Pariisi.

BATAILLE, GEORGES 1985: *Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939*. Käänt. Allan Stoekl, Carl Lovitt. University of Minnesota Press: Minneapolis.

BATAILLE, GEORGES 1987: *Oeuvres complètes. Tome X*. Gallimard: Pariisi.

BATAILLE, GEORGES 1988: *Inner Experience*. Käänt. Leslie Anne Boldt. New York State University Press: Albany. Alkuteos julkaistu vuonna 1943.

BATAILLE, GEORGES 2006a: *Eroticism*. Käänt. Mary Dalwood. Marion Boyards Publishers LTD: Lontoo. Alkuteos julkaistu vuonna 1957.

BATAILLE, GEORGES 2006b: *The Absence of Myth, Writings on Surrealism*. Käänt.

Richardson, Michael. Verso: Lontoo.

BATE, DAVID 2004: *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. I.B Tannis&Co Ltd: Lontoo.

BAUDUIN, TESSEL 2014: *Surrealism and the Occult – Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of Andre Breton*. Amsterdam University Press: Amsterdam.

BOHN, WILLIARD 2002: *The rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the pursuit of the marvelous*. New York State University Press: Albany.

BRETON, ANDRÉ 1930: *Second manifeste du surréalisme*. Éditions Kra: Pariisi

BRETON, ANDRÉ 1970: *Surrealism in manifesti*. Käänt. Kirstinä Väinö. Kustannusyhtiö taide: Helsinki. Alkuteos julkaistu vuonna 1924.

BRETON, ANDRÉ 1971: "Manifeste du surréalisme". Teoksessa *Manifestes du surréalisme*. Gallimard: Pariisi. Alkuteos julkaistu vuonna 1924.

BRETON, ANDRÉ 1978: *What is Surrealism? Selected Writings*. Käänt. Franklin Rosemont. Pathfinder Press: Atlanta.

BRETON ANDRÉ 1987: *Amour Fou*. Käänt. Mary Ann Caws. Nebraska University Press: Lincoln. Alkuteos julkaistu 1937.

BRETON, ANDRÉ 1997: *Communicating Vessels*. Käänt. Mary Ann Caws, Geofferey T. Harris. Nebraska University Press: Lincoln. Alkuteos julkaistu vuonna 1955.

BRETON, ANDRÉ 2002: *Surrealism and Painting*. Käänt. Simon Watson Taylor. MFA Publications: Boston. Alkuteos julkaistu vuonna 1965.

BRETON, ANDRÉ 2003: *L'Art magique – Une histoire de l'art*. Phébus: Versailles. Alkuteos julkaistu 1957.

BRETON, ANDRÉ 2011: *Manifestoes of surrealism*. Käänt. Richard Seaven, Helen R. Lane. Michican University Press: An Arbor. Alkuteos julkaistu 1962.

BROWN, TIMOTHY A. 2009: *Secret religion: surrealism in the new era of religion*. Syracuse University Press: Syracuse.

CAWS, ANN MARY 1997: *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*. MIT Press: Cambridge.

CHOUCHA, NADIA 1991: *Surrealism & the occult: shamanism, magic, alchemy, and the birth of an artistic movement*. Destiny Books: Vermont.

CONLEY, KATHARINE 1996: *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*. Nebraska University Press: Lincoln.

CHURTON, TOBIAS 2005: *The Golden Builders, Alchemist, Rosecrucians, and First Freemasons*. Red Wheel/Weiser: Boston.

EDSON, GARY 2012: *Mysticism and Alchemy through the Ages: The Quest for Transformation*. McFarland&Company, Inc. Publishers: North Carolina.

FRANZ, VON MARIE-LOUISE 1980: *Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology*. Inner City Books: Toronto.

FULCANELLI 2011: *Master Alchemist – Les Mystere des Cathedrales, Esoteric Interpretation of the Hermetic Symbols of The Great Work*. Käänt. Mary Sworder. Brotherhood of life: Las Vegas. Alkuteos julkaistu vuonna 1926. Oikea tekijän nimi Eugene Canseliet.

DAVIES, MARGARET 1964: *Apollinaire*. Oliver & Boyd: Edinburgh.

DUBBELBOER, MARIEKE 2012: *The Subversive Poetics of Alfred Jarry: Ubusing Culture in the Almanachs de Père Ubu*. Ledenda: Oxford.

EHIN, ANDREAS 1996: "Angruketist kinni." *Looming*: Vol. 12/1. s. 168–182.

HAVARD, ROBERT 2004: *Companion to Spanish Surrealism*. Tamesis: Woodbridge.

HAEFFNER, MARK 2004: *Dictionary of Alchemy*. AEON Books: Lontoo.

HEINÄMÄKI, ELISA 2008: *Tyhjä taivas – Georges Bataille ja uskonnon kysymys*. Tutkijaliitto: Helsinki.

HUBERT, RIESE RENÉE 1994: *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, & Partnership*. Nebraska University Press: Lincoln.

HUSSEY, ANDREW 2006: *The Beast at Heaven's Gate: Georges Bataille and the Art of Transgression*. Rodopi BV: Amsterdam.

JAPPE, ANSELM 1999: *Guy Debord*. Käänt. Donald Nicolson-Smith. California University Press: Oakland.

JUNG, C.G. 1972: *Collected Works of C.G. Jung: The First Complete English Edition of the Works of C.G. Jung 1st Edition*. Toim. Gerhard Adler, Michael Fordham, Sir

Herbert Read. Käänt. R.F. C Hull, Leopoldo Stein, Diana Riviere. Routledge: New York. Alkuteos julkaistu vuonna 1944.

KAITARO, TIMO 2001: *Runous, raivo ja rakkaus johdatus surrealismiin*. Gaudeamus: Helsinki.

KAITARO, TIMO 2007: "Surrealismi kirjallisena avantgardena" teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. (Toim.) Katajamäki, Sakari; Veijo, Harri. Gaudeamus: Helsinki.

KUENZLI, RUDOLF E. 1996: *Dada and Surrealist Film*. Willies Locker & Owens: New York.

LAABAN, ILMAR 1988: *Om litteraturen*. Kalejdoskop: Åhus.

LECHTE, JOHN 1995: *Fifty Key Contemporary Thinkers : From Structuralism to Postmodernity*. Routledge: Oxford.

LÉVI, ÉLIPHAS 2011: *Transcendental Magic: Its Doctrine and Ritual*. Käänt. Arthur Edward Waite. Martino Publishing: Mansfield Centre. Alkuteos julkaistu vuosina 1854–1856.

MAGEE, GLENN ALEXANDER 2001: *Hegel and the Hermetic Tradition*. Cornell University Press: Ithaca.

MALIN, JAAN 2004: "Laabani maatu ilm" Ilmar Laabanin teoksessa *Sõnade sülemid, sülemide süsteemid*. s. 379–398. Ilmamaa: Tartto.

MAYNE, GILLES 1993: *Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller*. Summa Publications: Vestavia Hills.

MEAD, GERALD 1977: *The Surrealist image: a stylistic study*. Peter Lang Pub Incorporated: New York.

MERILAI, AARNE 2012: "Estonian Poetic Surrealism: Laaban and Ehin." *Interlitteraria*: Vol.17/1. s 167–179.

MIKIVER, ILMAR 2010: *Ankruketi lõpp – 9 esseet eesti luulest*. Loomingu raamatukogu: Tallinna.

PASCALIS, DE ANDREA 1995: *Alchemy the Golden Art. The Secrets of the Oldest Enigma*. Käant. Shula Atil Churto. Cremese International s.r.l.: Rooma.

PINKUS, KAREN 2009: *Alchemical Mercury : A Theory of Ambivalence*. Stanford University Press: Stanford.

RABINOVITCH, CELIA 2002: *Surrealism and the sacred: power, eros, and the occult in modern art*. Icon Editions. Westview Press: Boulder.

STANTON, MARLAN 2005: *The Black Sun: The Alchemy and Art of Darkness*. Texas A&M University Press: College Station.

SZEKELY, 2005: "Text, trembling: Bataille, Breton and surrealist eroticism". *Textual Practice*: Vol 19/1. s. 113–129.

SZULAKOWSKA, URSZULA 2011: *Alchemy in contemporary art*. Ashgate Publishing Limited: Farnham.

SURYA, MICHEL 2002: *Georges Bataille: An Intellectual Biography*. Käant. Krzysztof Filjalkowski ja Michael Richardson. Verso: Lontoo. Alkuteos julkaistu vuonna 1992.

WARLICK, M. E. 2001: *Max Ernst and Alchemy – A Magician in Search of Myth*.
University of Texas Press: Austin.

WARLICK, M. E. 2007: "Magic, Alchemy and surrealist object". *Leipzig Explorations in literature and culture. Magical Objects: Things and Beyond: Vol.12/1*. s. 1–33.

7 liitteet

1. (ALOLA, 47)

Valkea lakanainen kangas
niin kuin kännissä kaja
liehuu lämpimässä jäälautas¹
syntymän ja kuoleman raja

Meri on uponnut mereen
pöydällä tanssii syötävä
mutta kivien vereen
uhkaava koitto ilmestyvä

Alkavat puhua rämeet
taivas puree puut
kauniit jähmeet
kehossa vaeltavat luut

tunkkainen on makea olvi
mitä joi kalmisto
päivä-yö enää yksi toistaan ei loihdi
vuorokausi ei valmistu

Kylmässä oikeudenmukaisessa udussa
hujuvat käet
kala jonka peiton kudussa
avaimina myhäilemässä näet

Vuorokausi sun kuurossa korvassa
avautuu suljettu kehä
uskovan savun murhassa
piipunhormi vihertävä

¹ Loppusoinnut käännetty osassa säkeissä puutteellisesti.

2. (ALOLA, 20 – 21) KATUKOHTAUS PARANOIDISESTA KAUPUNGISTA

Näe se kuivien ihmissilmien kauppa
jolloin hän näyteikkunan tummansäröinen ruutu
suhinalla kaikui kuumassa puuskassa
hän avautui juhlalliselle hymylle
hetki ennen auringon pimentymistä vastasyntyneiden rähmässä
alasti kiiltävä karvaton poliisi

Lippu hulmuu palavan käymälän katolla
kalkkinsa kurkunlaen varjossa
vanha peltiseppä mutustaa salaa
ränniin hirtettyä tyttölasta
kuuntele niiden tuskallista puuscutusta
jotka liimautuivat talonseiniin öisellä kävelyllä
aavista heidät kuiskuttelemassa huiskin haiskin
epätoivoisina toivotusta öisestä lentoonlähtemisestään

*Turhaan odottaa kerjäläinen palkkaa
piippuunliekehtineestä livertelystään
kuuntelijoiden korvat kuultavat läpi unohduksesta
heidän välillensä ejakulaatio
valuu säälimättömästi välähdellen yli linnunradan
hylätyn syleilyn yllä*

Seisoo jalat kainaloissa keskellä katua
eläimiä vyöryää molemmiltapuolilta sinusta
pieniä valkeita pahantahtoisia
pitkin selkärankaa ryömii sähköjohto
hypäten niveleltä nivelelle
nyt se onpa lipsahtanut kurkkuusi nyt se käärmehtii ylös sinun kielelläsi
uhkaavasti hiljaisuudessa päättynyt kulkue
Sinä tahdot pyytää anteeksi mutta suusta pursuaa virta
eläimet alkavat savustaa käry nousee pilviin
ylhäältä korkeasta raatihuoneen tornista
nuori kiharapäinen pormestari
oksentaa alas sirossa putouksessa
lasinkirkkaalla valittamattomalla äänellä

3. (ALOLA, 70) TYTÖNAKTI

Reidet nukkuvien haaksirikkoisten pari
hylky huurruttanut höyrykattilassa
kymmenen varvas-hämähäkin varjot
laskeutumassa kevyiden säärien
unenseulan läpi siivilöityjä pilviä
myöten kuunoireista kehrättyä lankaa
kengänpohjien tuuleselle ylätasangolle

Kämmenet nurmella katetut peilit
lävistetty sormim-purojem
joissa hyppelee madekivenä² katseita
kynnet linnunsulkaiset toteemit
vasten iltataivasta joka nojaa
hartioiden petolliseen kallioseinään
hoippuvan pimeysjunan tulevaisuuden edellä
pitkin selkäranka siksakkista raiteita

Lantio lasiset haavanlehdet
pukeutuvat utuisiin tähtiin
perhossiipiä uimassa kraattereissa
jotka ovat auenneet rintojen-tulivuorten
hetkittäin kiehuva kivräkuurossa

Napa sulkeutuva ja avautuva purje
tuulettomalla tajuttomuusjärvellä
puskea kuiluun horisonttia
lentokone sulamassa kiehuva sateessa
metsä maantuu partaantuneen maskin alla
kuiskaavaan miinansuuhun
Käytävien seinillä pilkottaa vihreyssuonia
sydän päättyy hymyyn

² Madekivelle (alkukielellä "lutsukivi") ei löydy suomenkielistä vastetta. Sana on arkikielinen ja merkitsee rannalla olevaa matalaa lituskaista kiveä, johon kalastajat heittivät ennen mateita. Nykymerkityksessään se tarkoittaa mitä tahansa matalaa ja lituskaista kiveä.

4. (ALOLA, 40 – 41) HILJAISUUS JA VÄKIVALTA

Kerran muinoin yhdellä tuulisella metsästysreissulla
iski minussa kukoistukseen armoton omni
ja maisema tarttui Yksin sen kirpeään
veri vielä kierteli suonissa kohinalla
pyssy savusi jälkeenjättämättömästi eestinajokoirassa
ei haukkunut kun vahtasi lihaksi tiheneviä pilviä
peittymässä nahkaan, jossa aaltoili ailahtelevana
suivertava karva

Koska näkökentältä paistoi jykevä torni
joka kiikkui harvakseltaan tyhjyyden
ja kuvottavasti iloisista äännähdyksistä täpötäysi-
olemisen välillä kuin jättiläiskäymälän
hikinen aurinko tarpoi maata ja taivaanrantaa
kunnes äkkiä varjosti kylmät
vapaudenkaarneet kantaen silmiäni
ja kivisteni kuvaa lippuina nokissaan

Hämäryksessä³ joka oli välkehtii ainiaan
niin kuin meri on uponneiden ilohku⁴
metsästystakki vapautuu raskaudestaan
huvillakuormaa kudoksesta minä yhä juoksin
eteenpäin pitkin äänettömintä nummea
kohaten eläimiä, joille hohtivat
hiilet olivat sydäminä minä laskin niitä
niin paljon että kotitie loppui ruohoon

Kerran muinoin tartuin tyhjään maljaan
ja uhmasin sen kalkin provosointia
koommin uhoaa loppumaton kulaus
rautaista suutani joka säihkyi tähtitaivaalla
ja kuinka monta liian lämmintä tähtisumua
näkee saastuttavan maailmantilan yötä
sanoittaa raskastekoisesti ja selkeästi
MINÄ KIELLÄN KUOLEMAN MUTTA MINÄ MYÖNNÄN JÄÄTÄ

3 Alkukielessä "hämarik", jolla ei ole vastinetta suomessa. "Hämärik" on aamunkoiton ja iltaruskon yhteisnimitys.

4 Alkutekstissä Aavikin uudissana "Höir", joka muodostuu sanoista 'höiskama' + 'rööm', 'hikua' + ilo/riemu. Olen kääntänyt keksimällä vastaavan uudissan suomeksi: "ilohkunta", lyhennetty muoto ilohku.

5. (ALOLA, 74 – 75) REVONTULTEN SIVEYS

Lakeudelle
jota reunustavat saippuakuplaiset kalliot
kiemurtelee polkumme
kantaa kevättä ja syksyä kolikkona taskussa
tuntea pilvissä pois sisälmyksensä
nauraa
revontulten siveys suonissa

Keskustelen rinnoillesi
luontosi silittää hiustani
orjantappura
hänen kukkansa ovat tuulen hartaat silmät
ajan kuluessa kosketamme häntä
niin kuin seuloisimme sormien läpi
unen hiekkaa

Maa allamme on vapaa
loputtomasti vain oheinen siinä hetkessä
jolloin tunnustetaan merelle totuus
mehiläispörinä
vaeltaa
oikeamielisen auringon
ja varjojen lempeen hulluuden monipuolisuudessa

Me katoamme

koiton onkaloiseen kuvapatsaaseen
ja ilmestymme jälleen keskipäivällä
juoda iltojen verta olla onnellinen
tähtien puuska
lässyttää
hauras kasvillinen lapsemme

Vähäsen lunta horisontin ripsillä
halaus
kuin myötäjoessa ajautuva vene

sinun aivosi on minun sydämeni minun sydämeni on sinun suusi
maisema hengittää
sisiliskot siksakkaavat ringissä
haaleat salamat kivisinä taivaalla

Liekkien ihonväri muuttuu
suuri järvi
jossa kalojen kunnia on kirjoitettu lippuihin
havainnoimme maagista tulta kämmenestäsi
kuiskaamme
metsä taaempänä heilauttaa siipiään
edes takaisin

Me rakastamme toinen toistamme kauan
vuosien pihlajat punertamassa tien vierellä
kauan kauan
muistaaksemme
sen todella kauniin ja aurinkopaistavan talvipäivän
jolloin tukehdutamme toinen toisemme
että olemme olleet ihmisiä

6. (ALOLA, 64) PORNOGRAFINEN

Enempää ne eivät tarvitse
kuin se muuttumaton aurinko
kuin se järvi aina valmis
upottamaan mustia liekkejä
mitä niissä puhuttiin sytyttää
niiden lapsuusiän muiston

Laineenkukkarot rahaa pullollaan
taaempänä latteä ranta jonka läsnäoleessa
he rakastelevat veneessä
leislik⁵ airopari lapakoissa
sinitaivaan kattoon
joka näitä tähtien tähden suojelee
.

5 "Leislik" on luultavammin Laabanin oma sana, jonka olen tässä tulkinnut kuvaavan laineiden ääntä ja liikettä. Sama assosiaatio syntyy myös suomenkielellä, siksi päätin jättää tämän sanan kääntämättä.

4

Kuuntele tähtiä tallomassa harkitsemattomilla jaloilla
pimeyshetkellä, joka saapuu jokaisena keskipäivänä
ja on niin lyhyt
etteivät säteet ole vielä joutuneet
takaisin aurinkoon
kun hän jo loppuu

6

Suu suljettu kevyellä antiikkisella sinetillä⁶

hammasten tanssivista kivistä
pystyttymässä leimasinraunio

15

Samantekevää
lyöätkö minussa itsesi
vai löydätkö itsestäsi minut
kestää sitä etsiä
sateenkaari on liian hauras

Näet sen hajoavan siruiksi
joka liitti yhteen pilven ja auringon
käsivarsistasi tulee ukkosenjohdattimet
vaikka turhaan odotat salamoita
koska sateenkaarta ei ole ollut konsanaan
eikä pilveä eikä aurinkoa

Vain me kaksi olemm

⁶ Sanonta, ”suu sulgemine pitseriga”, ’suun sulkeminen sineetillä’ tarkoittaa vaikkemista. Se on samantapainen kuin suomen, huuleni ovat sinetöidyt ja näin tässä runossa vaikeasti käännettävissä. Sanonta, joka sisältää kuvainnollinen merkityksen, muutetaan tässä runossa konkreettiseksi.

Juostessa hulluuntunut semaforien metsässä
 joka antoi sokin sokin päättömiä signaaleja
 ja kadonnutta verta jäljittäessäni
 katsoin lopulta ylös
 ja näin sinut kiikerässä tähtikeinussa
 tyttömäisen huolettomana
 olemisen-olemattomuuden välillä

Kauan katselin niin

Kun laskin katseeni jälleen
 oli semaforien hulluus
 muuttunut suureksi pimeäksi järjeksi
 jonka pimeydestä nousi vereni
 äänettömästi hehkuva liekki

Kuuro ja sokea⁷ rakastettu
 prisma joka särjet päivät yöksi
 Avaa minulle rakenteesi
 pystyty ja varise kasaan
 varise kasaan ja pystyty
 niin kuin kioletön baabelintorni
 kunnes uskallan halata sinua
 pelkäämättä päätäsi ilman kasvoja
 pelkäämättä valtavaa sydäntäsi
 pelkäämättä kadottaa omaa elämäni

⁷ "Pime" tarkoittaa sokeuden lisäksi myös pimeää. Tässä käännetty vastakohtien mukaan.

Kylmistä raoista nainen joka seiso
 liia kauni elämän kynnyksellä
 suunsa oli uni ja seikkailu

Muistat kuinka halasit hänen
 raajojaan hajaantuvia sarastuspilviä
 kahlaten vielä polviin saakka meressä

Rintojensa tummaa vapautta
 säilytit kauan rinnassasi
 kunnes sen ahmivat onnet-peilit

Kun lanteidensa kalliovuoret
 yhtenä keskiyönä vuohena saat selville uudelleen
 että olet murhannut kaikki tähdet

Poltat varjojen ketjut
 jotka kietoivat unelmieni liikkeet
 upotat auringon tukkoon
 joka täytti unelmani suut

Opetit minua vihaamaan
 kalpeita kuolemattomia lintuja
 lempeä joka ei uskalla olla
 pelossa, kalojen tummaa valhetta

Heität kaivoon rohkeuteni
 joka haihtuu kiehuvaiksi höyryksi
 luot pimeään tähtiparven
 arkuuteni mustasta hiekasta

Viet minut myrskykaupunkiin
 täynnä satoja tuhansia kaikuja
 joka kaiku on suuri talo
 jonka oven murramme auki

Hämärä ja yksinkertainen äänesi
 keskellä tuhansia torneja
 joita hiljaisuus hajottaa
 ja joita tuuli yhdistää

Verijoessa sydämesi
 suurena lumisena laivana
 liukuu kallioiden välistä
 jossa kasvaa halujen nurmi

Hehkuva vasensuoni kulkee
 sinun varjostasi läpi kalliolla
 kun aurinko muuttuu ihmispääksi
 ja maisema tunnustaa totuuden

Kuolemamme on tähtikuvio
 Me rakkauden taivaalla
 joka on puhdistettu tomusta
 lintujen kärsivällinen liekki

Huulesi on haaleat lehdet
 jotka kasvavat tulipalon reunalla
 yö marmorikalliossa juurtuvassa puussa

Rintasi ovat kupariset pilvet
 joiden kaiusta erämaa alkaa vaahtoamaan
 ja jää joelle pirstaloituneeksi perhoseksi

Häpysi on vankilanikkuna
 kautta taivaankansi sisälläsi lyö rikollista
 kasvoille ja vapauttaa tämän raudasta

Kaunis kesä
kaunein sisareni
tuoksuvat häpykarvasi
yli päivien joen kaartuu
siltana kaunis inestimme

Väsymyshetkemme täyttää ukkosen

Sanoin sinulle että maailma ei ole maailma
et uskonut minua ja halveksuit noppia

Kielsin sinua nukkumasta tyvenellä
mutta sinulla oli pehmeä unettoman unen pöly

Ennustin ensimmäisen kuolemasi
vielä toisen jälkeen nauroit minulle vasten kasvoja

Nyt palaa otsallasi kiertää suolissasi
häpeä olla suudellut sitä mitä ei ole

Nyt huudat takaisin liitumaisella äänellä
kuvia joita et tarpeeksi uskaltanut

Nyt tiedät että niin luopumus kuin huvi
ovat sakset jotka leikkaavat sinut kahtia

26

Pitkä on maantie pylväävät ovat liekit
pieni runkkaava neiti
molemmilla puolilla sinua imeytyvät linnut
kallioseinien ikuisuuteen

Välimatkasta muistat vielä talven

64

Uurteet otsalla muuttuvat ojiksi
nenä nousee ilmaan lintuna
tuli kantaa suussa ryyppyä

Huuli kuin patsas

8. (ALOLA, 31– 32) *Permafroditin menu*

Perhossiipinen ankerias

omena maalattu täyteen kissanluurankoja

Viinassa liotettu marmoripatsas

Kuunvarjostus siianpään suussa

Kahden keitetyn munan tasapaino

Viimeisen tuomion baakakupeissa

Perhossiipinen ankerias

Pilvi kantaa sulkahattua

jonka reunalta tippuu viljanjyviä

koivunlatvassa roikkuu haaveileva jalka

etanat ryömivät sateenkaarella

yli jonkinhuulisen kuilun

Omena maalattu täyteen kissanluurankoja

Pimeys hiusten alla

voideltu syntymien öljyllä

usva tornin ympärillä

sauhuttelee pensaista liekkejä

laulaa torakan laulua

Viinassa liotettu marmoripatsas

Susilla on jumalien viikset

kattojen huudahdus kärpässiäntien hiljaisuutta

kukka-naiset lumisilla jäsenillään

mutta tähtien tuoksu kerjäläisen takissa

mutta näyttelijä läpinäköistyy erämaassa

Kuunvarjostus siianpään suussa

Lapsella steariiniset sormet

sonni hämähäkinverkossa

laivoja ajelehtii läpi unen,

jota nukkuu asuurian leipä

onnesta napsahtavalla pöydällä

Kahden keitetyn munan tasapaino
Viimeinen Tuomio vaakakupeissa

Kalan selässä loimuava manteli
maito virtaa kivien suonissa

Kuu yhdeksi aurinko toiseksi rinnaksi
rämeen sininen neitsyt

9. (ALOLA, 17) SONETTI⁸

Yhden pirun bakteerin takia
on kuulemma lähtenyt koko ikuisuus vettä
kuljettamaan Eikö ole munarykelmää
satoja kertoja aurinko-pederasti

yrittänyt restauroida – kanasta
lohkeaa vain yks saamaton sonetti
joka koostuu ehtyneistä baaritiskien
kuiskauksista ... Kappas hullua lasta

usvassa ... Paskahärkä-sukeltaja laskeutuu järven
narisevaan pohjaan, unelmastaan
erittyy veteen lempeitä pastillinvärejä

kun kalat uivat ympäri kaupungin-
asuissa ja ikävystyneinä häistä
pyytävät päästä taivaan tähtien perseeseen

⁸ Sonetista käännetty vain sisältö. Alkuperäinen runo on sonetin muotoinen.

10. (ALOLA, 30) SAUNAN LAUTEILLA

Siinä likipitään yhteisessä ihossa
räpsähtää henkien ja kumollaanolevanlaatikon pohjasta
tuhansia majakoita
paisuttelevia ja vinoja ja pehmeitä

Yksi suu korvallani
kutistuva puolikuu joka imee kurkusta yötä
toisella puolella toinen suu
revontulet kaunistamassa niiden viiksien hymyä
kielellä ryömimässä lemmikkisilmäinen toteemietana
käsivarren frakmentti
tuulepyörre yhdessä navassa

Viisarit siirtyvät kasvoille-numerotauluille
höyrypilvien väliin syntyy aika-ajoin tyhjättilä
jossa villieläimet huolehtivat puutarhapenkeistä
koska puutarhuri on muuttanut jalokiveksi
mutta jonkun kädestä pudonnut vihta
ruhjoo äkkiä ajan tuhatjalkaisen hämähäkin
kaikki kalat nukahtelevat

Ja löyly asettelee
omat transsendentaaliset kätensä rauhallisesti olallemme
läpi huojuvan ulkotomun lehahtavat suunnattomat juonet

*

Ainoastaan yhdellä lapsella
ajatusten yrttitarha-korpimetsässä
tasainen tuuli liikuttaa
silmiä ja sukuelimiä
kuin koivun lehtiä hautausmaalla

11. (ALOLA, 5–7) ANKKURIKETJUN LOPPU ON LAULUN ALKU

Se oli lapsuuden luminen viisaus

Tähtien oksilla ja kivien kelloissa
keskellä ukkosen saippuakuplia ja esiriipun takana
josta kuului kämmenpohjien jäljet
näyttelivät hiekanjyvät
vikkellä hämärää näytelmäänsä
kuin puhuisi tuuli tasan yli katetun pöydän
kuin lintujen kulta muuttuisi vedeksi

Kalat vaelsivat portaita ylös-alas
makasivat heinäsuovan alla
Ne syntyivät auringon unohdushetkistä
niiden kuolema oli kevyt puhahdus
joka tuiversi kristallien hiuksia
hymykaivojen pilkallisessa onttoudessa

Hiljaa valtaistuimella salamoiden majesteetillisuus
Meren täysrunouksia paperilehden yllä
vielä kävelivät unelmat alasti
vielä oli marmorissa maidon maku
vielä sikisi läpinäkyviä lintuja
vuosien panevista kosketuksista

Se oli nuoruusiän ikkuna täynnä veripisaroita

Haapapuiden rivistöt heräsivät teräsjokien rannoilla
avautui tähtitaivaan kammottava talle
suolaanhaudatut rummut heräsivät ja rappaus varisi suulta
joka haukottelee kalpeassa muurissa
heiluvalla kielellä ja hiiltyneillä hampailla

Oi kotkaa lentämässä kaatumataudin kivet niskassaan
oi vihlovaa heinää rakkauskuilun pohjassa
korvat halkeilevat kilven lailla

kuunnellessa rakin kuolaa
kuiskasivat paljaiden puiden juurissa ja tuhkanharmaiden hevosten

kavioiden alla

jotka katsoivat rannalta kalojen sota

Jotka unelmoivat ruostumattomasta työnjohtajasta
murenemassa pilvenneitseiden kainalokuopista ja hävystä
lempeänä muinoinihailtuna talvena
uneksisivat ja hymyilivät sillä aikaa kun vakuumi-patsas
pyörii yhä nopeammin keskellä ylikansoitettua suurkaupunkia
kuin musta avain täysikuun lukossa
kuin kaikkien maahanvaiettuejen sanojen kosto

Se oli miehuusiän suolainen asuurilähde

Tuulee ja pilvien raskaat avaimet
roikkuvat puiden kevyillä oksilla
keskipäivän kirkas algebra, juhlallinen meri
riemu läiskyvien lakanoiden alla
herkullisen viileä kuoleman muisto
peura ammuu ja kallioilla vilkuttavat tulet
kosteina kukanvarsien päässä.

Kuka on sulattanut raunion
ja taivaan yhteen? Millaisena keskiyönä
tyhjyyden koneöljyn kirkastus on saanut teoksi
raskaaksi suudelmanpunaiseksi vedeksi?
Kuka on vaiennut niin kauan, että veritekojen lumi
on lyönyt lintujen siivet välkkymään himmeästi
niin kuin paljastaisi taivas kinnastetun kätensä?

Ankkuriketjun loppu on laulun alku
liian syvä on viilto kalliossa
jotta juhlaliputettu kaupunki
ymmärtäisi vielä tummaa vertansa.
Muuten kuin leikkiessä unohdusten tähdillä
muualla kuin metallin kääntöpuolen jäätiköllä
muuten kuin valekuolemassa

Ankkuriketjun loppu on laulun alku
kun sormet irtoavat toisistaan ja tulevat
kaikki solakoiksi sormettomiksi kädeksi
kun pilven ympäriltä katoaa sinen pide
silloin pystytetään vainoille vapauden paalu
silloin muodostuu noen ja ukkosen totuudessa
rakkauden suurin ja säälimättömin prisma
päätäpyörivien kaivojen taustalla

Ankkuriketjun loppu on laulun alku
valonsäteen loppu on tanssin alku
toisella puolella vettä toisella tulta
odottaa revontulten määrätön leipä

12. (ALOLA, 26) HUULI YMPÄRI SAVUPATSAAN

Neitseellisen otsan utusateessa
muurahainen on muuttunut lukemattomiksi kirjaimiksi
meri pitää kiinni maitolasistaan kämmenillään
kuolleiden perhosten rakkautta
pretodaktyylin uhkaus on sokaissut ihmiskasvot
solminut toisiinsa hänen narustaan hampaat

Minne ovat jääneet viinatynnyrit-kasvihuoneet
minne on jäänyt hellyyden tylppä kynä
kalojen sota levitti yli mäkien kuivalehtistä huntua
lumi repi puunytimistä luurankoja muunsi avaimet varjoiksi
ruokapöydän kohdalla
leijailivat okaisia saippuakuplia

Auringon haavat lomittuvat etanoihiin
pihanmaljan pohjassa tykki hiljenee
ivallinen vitsi pilkkoo pilottia
jonka selässä
nousee komeetta itkevä päinen ja kivihäntäinen
vaaka renkuttaa yhdessä kupissa huora ja toisessa joutsen

13. (ALOLA, 57)

Hajoan laajalti yli pöytäni
hajoan laajalti yli aukean
hajoan laajalti yli elämäni

Minun substanssini on niin aukkoinen
että hänen väleistään syttyvät
pikkuruiset hämärät tähdet

Niin kevyenä luistelee minussa aika
kuolleeksikylmettyneistä fantasiaista luistinradalla
että sureva saatemusiikki
on jäänyt hänestä ikuisuudeksi jälkeen

Kasaannun taas keskellä hiljaisuuteni kaaosta
kasaannun taas itsemurha auringossa
kasaannun taas itsesyntyn kuussa

Saari joka on onkinut meren
saaren sydämässä
kaloista ja hylystä ja aurasta tehty patsas

Patsas kuin uhitteleva avain
saaren rähjäisessä lukossa
savupilvenä patsaan kohdalla
piakkoinen kostoni

14. (ALOLA, 18)

Jäälautta kranaatinsiruja täynnä, nummen demoni syömässä pilviä,
Kaupunginkaduilla hyljeparvet, nokisia saippuakuplia
Heilumassa kauniin sään säärystimessä, minne ryömivät kivet?

Asumattoman saaren yli leviää naisenhävyn tuoksu.
magneettineula katkeaa, vuokot vuokot kaikkialla vuokot
hiljaisuus kuin hoipertava torni, kenen oma se kiehuva sylki?

Vitsi jota nauraa vuoristo, muste norumassa hitaasti
haavasta auringon kannassa, rummunpärinä lyhempi kuin hetki,
fata morganan kilohailiverkosta, miksi taskukello varisee pölyksi?

Untuvalla katettu koira, sinitaivaan kapakassa murha,
vaunut, joihin koko vuosisadan sikiöt on siroteltu,
räjähdys järkyttää erämaata, milloin lanka paloi loppuun?

Olutpullossa köhii tuuli, heinä kääntyy nurjalle puolelle
juuret ilmaan korret multa, haamu piehtaroidessa lumessa
meri kuin nuhruinen leipä, kuinka sormi sytytetään?

Kuinka ylittää tuhansien vauvojen barrikadi?
Kuinka kuoria aurinkoa? Kuinka laittaa hiljenemään kanerva?
Kuinka muuttaa kangas kankaaksi? Lohi majoneesilla

usko lommoisella vaa-alla, iva kuolema kukkavaasi
spiraaliviiva lävistää kaikki kaupungit maankartalla,
yhä nopeammin juttelee piippu, avain hyppelee taskussa.

15. (ALOLA, 116) Sarjasta 21.01. 1924 – 21.01. 1944

V

Kanervan sydämessä
meren ylittää suuri laiva
oi sinua pimeää neitsyttä

Mätä ja lähdevesi
pilventislet ja herjasanat
oi hymyilevää iltaa

Kylmässä korvessa hehkuu
karpalo täynnä taivaansineä
oi häpeää oi rauhaa

Jo muinoin talomme juuret ovat kiertyneet hämäräksi
aakkosiksi

joiden verkko havisee juhlallisesti askeleidemme alla
jo muinoin on kaivostamme tullut rautainen kukkapokaali
jonka hiljaisuudesta nousee yhä lentoon siivitettyjä kuolleita
jo muinoin ovat äyriäiset anastaneet
muistojemme suuren rappautuvan kalliomaiseman
perustaneet siellä julman ja todella kauniin valtakuntansa

Vastata kevytmielisesti
kysymykseen jota mylvii leipä
oi sinua kääpiömäistä kotkaa

Elää ilman maata elää ilman vettä
jäinen oksennus keskellä salamoiden arabeskeja
kasvit kieltämässä eläimiä eläimet kieltämässä kasveja
oka sydämessä paisuu ja kuultaa läpi

16. (ALOLA, 65)

Järjestä huvenneena onnessa
tomuuntukoon sydämesi
lempiessä vain vielä toinentoista
unohtukoon huulillasi
ikuisuudeksi asuurin suudelma

Vielä enemmän kuin lentohiekkaa
kuin asema-odotushuoneen tonttuja
kuin eläimiä laidunmaalla
jotka syövät paljaaksi omat varjonsa
vihaan sinua

Hyväntahtoisten tekojen suossa
mädättyköön kätesi
lumisesti vilkkuvat silmäsi
kantakoon kevättuuli
muistojen sikojen eteen

Minä vihaan sinua
vihaamiseni on suuri avain
joka avaa lukon oven kalliossa
että juurtenaskeleilla sammuisi pois
voitokas pähkinäpuu

17. (ALOLA, 80) MÄNTY

kesäisellä merenrannalla
täynnä juhlallista jäykkyyttä
zeniitissä aurinko
suihkauttaa sinulle omaa kultaista kustaan

Sinä vain naksahdalet hiljaa
Silloin kuin hiekkaranta hävittää aikaa myöten meren
ja meri hävittää aikaa myöten taivaankannen
ja taivaankansi hävittää aikaa hiekkarannan

18. (ALOLA, 12)

Selkeänä kuin talvisen meren KYLLÄ
yliajelehtivan savupilven kysymykselle
ilmeisenä kuin rakastunut koiranpää
seistä selkeänä, ilmeisenä
holvikäytävällä, jossa kehrätään lankaa

Kaksitoista täitä kellon numerotauluksi
tulitikkuihin sekoitetusta lentohiekasta
syntyy kumea rintojen pari
kääpiömäinen myrkyllinen kuu lepän kuoren alla
mutta ilo kävelee maantiellä

Rohkeutta hetkessä, jossa hius valahtaa irti
jossa peili ei heijasta enää
suolakaivokseen laskeutunutta kotkaa
sitä yötä ei ole vielä saapunut
jolloin järvi unohtaisi räjähtää

19. (ALOLA, 55) VEKSELI

Pölyttyneen kirjoituspöydän kohdalla leijuvat fosphenet
vene kuin liiankevyt kivi
murentunut huvila jota metsäviinan murina puolustaa rakennus-
työmiehiltä

Ovatko silmät koskaan aurinkoa pienemmät taivaanrannalla
onko iällä puristettu huulia
huulille jotka muistuttavat näin tuulenhiljaisuuden peräaukkoa
suurta huikeaa ja avointa

Aikaa myöten liukenee savussa
sakkariinikristalleja
metsävirtija on väännellyt tuntemattomiksi puiden
kasvonpiirteet

Miksi käärmessä jatkuu
nielaistu vapauksien suhiseva tanssi
miksi en pysty
pyyhkimään itse itseäni niin kuin pyyhin sanan