

Tero Tähtinen

MUODON TOINEN VALLANKUMOUS

Helena Sinervon *Lukemattomiin* esimerkkinä modernistisen tradition murtumisesta suomalaisessa 1990-luvun runoudessa

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, huhtikuu 2008

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. MODERNISTINEN RUNO JA SEN PÄÄPIIRTEET	8
2.1. Perinteisen runon kritiikki ja 50-luvun uusi poetiikka	8
2.2. Kuvan emansipaatio	10
2.3. Pentti Saarikosken ”Siivet: Ikaros” ja kuvien synergia	13
2.4. Paavo Haavikon ”Pimeys odottaa. Vieras odottaa” ja kaikkivaltias minä	18
3. 1990-LUVUN RUNOUSOPPI JA MODERNISMIN KRITIIKKI	23
3.1. Historian Tantalokset ja uusi sukupolvi	25
3.2. 1990-luku ja musiikkivideon runousoppi	28
3.3. <i>Lukemattomiin</i> ja postmodernismi	31
4. MODERNISTISEN MUODON RIKKOMINEN JA TULKINNAN MONINAISUUS	36
4.1. Kielen ja todellisuuden välissä	40
4.2. Sanojen simultaanisuus ja näkyminen poissaolon kautta	44
4.3. Vastine lintulyriikalle?	49
5. RUNON LIIKE JA MINÄN OLEMUS	55
5.1. Pysähtyneestä muodosta runon liikkeeseen	55
5.2. Monologisesta minästä minän moninaisuuteen	60
6. JATKETUT KUVAT	65
6.1. Kuvat ketjuuntuvat ja luetteloituvat	67
6.2. Kuvat laajenevat	87
6.3. Kuvat kontrastoituvat ja pyyhkivät itseään	94
7. LOPUKSI	99
LÄHTEET	103

1. JOHDANTO

1950-luvulla tapahtuneesta modernistisen muoto-opin rantautumisesta suomalaiseen kirjallisuuteen on kirjoitettu paljon. Yksi keskeisimmistä modernismin saapumista suomalaiseen runouteen käsittelevistä tutkimuksista on Maria-Liisa Kunnaksen *Muodon vallankumous* (1981), joka käsittelee noin kolmeakymmentä 1940- ja 1950-luvuilla julkaissutta suomalaista runoilijaa alkaen Aaro Hellaakoskesta ja päättyen Olli-Matti Ronimukseen. Tänä aikana suomalainen runous läpikävi perinpohjaisen reformaation, jonka seurauksena koko runouden kirjoitus-, luku- ja tulkintatavat uudistuivat.

Modernistinen perinne säilyi suomalaisessa lyriikan valtavirtana neljän vuosikymmenen ajan. Modernismin valta-asema taittui lopullisesti vasta 1990-luvulla tapahtuneen muodon uudistamisen kautta, mistä sen sijaan ei ole toistaiseksi kirjoitettu juuri lainkaan. Aiheesta ovat toistaiseksi kirjoittaneen muun muassa tutkija Outi Oja vuonna 2003 julkaistussa artikkelissaan ”Onko uudessa lyriikassamme jotain uutta?” sekä runoilija Helena Sinervo vuonna 2006 julkaistussa artikkelissaan ”Kuvan ja sanan kynnyksellä. Sukupolveni runous”. Tämän tutkielman tarkoituksena on olla johdatus ”muodon toiseen vallankumoukseen” ja käsitellä Ojaa ja Sinervoa yksityiskohtaisemmin muutoksia, joita suomalainen lyriikka kävi läpi 1990-luvulla. Ojan artikkeli jää verrattain yleispiirteiseksi ja Sinervon artikkeli taas ei kiinnitä tarpeeksi huomiota itse runouden keinoissa tapahtuneihin muutoksiin. Tässä tutkielmassa tarkoitukseni onkin kiinnittää heitä syvällisemmin huomiota runon strategioissa, muotokeinoissa ja erityisesti kuva-käsityksessä tapahtuneihin muutoksiin.

Keskityn tutkimuksessani 1994 debytoineeseen runoilija Helena Sinervoon, joka oli yhtenä keskeisistä uuden polven kirjoittajista tekemässä pesäeroa 1950-luvun runoperinteeseen ja määrittämässä uuden runon tyylipiirteitä. Sinervon valitsemista tutkimuksen kohteeksi voi perustella useallakin syyllä. Ensiksi hän osallistui henkilökohtaisesti 1990-luvun mittaan ja myöhemminkin runouden ympärillä käytyyn debattiin sekä esseillään että kritiikeillään. Toiseksi hän on esseissään yrittänyt määrittellä oman runoilijasukupolven esteettistä ohjelmaa ja sen tunnuspiirteitä. Kolmanneksi hänen esikoiskokoelmansa irtautuu monella tavalla – ja ilmeisen

tietoisesti – modernistisesta muoto-opista ja kuvastaa siten murrosta, joka suomalaisessa runoudessa tuolloin oli käynnissä. Lisäksi on syytä mainita, että hänen esikoiskokoelmansa jälkeinen runotuotanto katsotaan yleisesti yhdeksi nykyrunouden merkittävimmistä. Tästä kertovat esimerkiksi Sinervon runokokoelmien saamat palkinnot ja palkintoehdokkuudet. Sinervon kokoelma *Sininen Anglia* (1996) oli Runeberg-ehdokkaana ja sai Tampereen kaupungin luovan kirjallisuuden palkinnon. Sinervon kokoelma *Ihmisen kaltainen* (2000) sai Tanssiva karhu -palkinnon, ja kokoelma *Oodeja korvalle* (2003) oli Tanssiva karhu -palkintoehdokkaana.

Lähestymistapani tässä tutkielmassa on analyttinen lukeminen eli keskityn runojen rakenteiden, muodon ja kuvallisuuden sekä niissä tapahtuneiden muutosten erittelyyn. Lisäksi käsittelen runojen antamaa kuvaa maailmasta esimerkiksi niissä esiin tulevien henkilöiden olemusten ja identiteettien kautta. Luvussa 2 kuvaan 1950-luvun modernismia ja esittelen sen keskeiset opilliset dogmit muun muassa Ezra Poundin, T.S. Eliotin, Kai Laitisen ja Tuomas Anhavan modernismia tutkivissa ja määrittelevissä kirjoituksissaan tekemien huomioiden ja rajanvetojen avulla. Luvun 2 lopussa havainnollistan modernistisen runon muotokieltä ja rakennetta analysoimalla Pentti Saarikosken runoa ”Siivet: Ikaros”. Modernismille tyypillistä individualismia ja yksilöön kohdistuvaa optimismia esittelen niin ikään luvun lopussa Paavo Haavikon modernistisen runon ”Pimeys odottaa. Vieras odottaa” kautta.

Sen jälkeen pohdin luvussa 3 useisiin tutkijoihin nojaten modernismin perinteen vaikutusvaltaa 1950-luvulta aina 1990-luvulle saakka. Erittelen 1990-luvun runoilijoitten irtiotta suomalaisesti runoperinteestä käyttäen apuna Charles Russellin näkemyksiä maailmankirjallisuuden avantgarde-liikkeiden yleisistä keinoista ja pyrkimyksistä. 1990-luvun alkupuolella alkoi *Nuori Voima* -lehden ja Elävien runoilijoiden klubin *MotMot*-vuosikirjan sivuilla viritä keskustelua ja kannanottoja, joissa nuoren polven runoilijat alkoivat kriittisesti ja osin ironisestikin haastaa modernistisen runo-opin hegemoniaa ja kaavailla modernismia seuraavan runon muotoa ja merkityksiä. Tätä keskustelua esittelen alaluvussa 3.1. Vuonna 1990 *Nuoren Voima* silloiset päätoimittajat Jukka Koskelainen ja Jyrki Kiiskinen julkaisivat artikkelin ”Kielten ja kieltojen verkko”, jossa he näkivät uuden polven runouden menettäneen

uskonsa kielen ja todellisuuden vastaavuuteen. Lisäksi he yrittivät kaavailla vaihtoehtoisia malleja, joilla kieli voi kommunikoida rinnakkaisiin todellisuuksiin ja diskursseihin hajonneessa maailmassa. Runoilija Juhani Ahvenjärvi taas julkaisi vuonna 1997 esseen ”Kahvin hyvyydestä kahvin syvyyteen”, jossa hän perustelee oman näkemyksensä modernistisen, kuvakeskeisen ilmaisumuodon riittämättömyydestä nykyajan kuvaajana.

Yksi keskeisimmistä 1990-luvun runon olemusta ja maailmankuvaa määritellyt runoilija on kuitenkin Helena Sinervo. Hän keskusteli ja kommentoi runouden muutoksia sekä ajan hermolla vuoden 1995 *MotMotissa* että myöhemmin kirjoittaessaan *Helsingin Sanomiin* vuonna 2002 kritiikin Tuomas Anhavan teoksesta *Totuudenkaltaisuudesta* ja *Parnassoon* vuonna 2006 kirjoittamassaan esseessä ”Kuvan ja sanan kynnyksellä. Sukupolveni runous.” Sinervon runoteoreettisten esseiden täsmällisyyden ja poleemisen luonteen vuoksi käsittelen niitä laajasti ja tarkastelen yksityiskohtaisesti, millaisin keinoin 1990-luvun runous hänen mukaansa eroaa sitä edeltävästä perinteestä. Tutkielmani loppuosan eli luvut 4, 5 ja 6 käsittelen Helena Sinervon esikoisrunokokoelmaa *Lukemattomiin* (1994) ja tarkastelen, millä tavoin Sinervon ja muiden runoilijoiden ja tutkijoiden määrittelemät uuden runousopin päämäärät ja tavoitteet tulevat siinä esiin, ja myös sitä, missä kohdissa se mahdollisesti eroaa Sinervon omista runoteoreettisista määritelmistä.

Keskeinen ero modernistisen ja sitä seuranneen runouden välillä on niiden kuva-käsitykset. Runouden kuva-käsityksessä tapahtuneita muutoksia käsittelen laajalti luvussa 6. Modernismia määritti ja hallitsi aikoinaan radikaaliksi koettu ajatus itsenäisestä kuvasta, joka anglosaksisen perinteen mukaan sai Suomessakin tiukasti rajatun ja staattisen ilmiön. 1990-luvulla modernismia seurannut runo taas rikkoo rajallisen ja paikoillaan pysyvän kuvan ideaalia ja antaa runolle enemmän tilaa liikkuu, sisältää keskenään ristiriitaisiakin aineksia ja jää muodoltaan avonaiseksi tai jopa tahallisesti keskeneräiseksi. Samalla runon ilmaisullinen asu laajenee ja murtautuu ulos kaavamaisuuksista. Suhde kuvallisuuteen muuttui myös niin, että modernismia seuranneessa runoudessa yksittäisten kuvien rajaa häivytetään ja kuva saattaa jatkua ja laajeta seuraavissa kuvissa tai jopa kääntyä edeltävää kuvaa vastaan ja pyyhkiä sen

esittämää maailmaa pois. Paikoilleen jämähtäneestä ”valokuvasta” siirrytään siis virtaavaan ja poukkoilevaan ”elokuvaan”. Tulkinnallisesti uusi runo pyrkii eroon annetuista, staattisista ajatusmalleista ja ennen kaikkea yhteen, homogeeniseen totuuteen uskovasta positiosta.

Modernistista runoutta käsittelevissä luvuissa hyödynnän runojen luennassa metodina uuskritiikin lanseeraamaa lähilukua (close reading), joka tarkoittaa huomion kiinnittämistä itse tekstiin ja sen sisältöön. Tiedostan modernismista kirjoittaessani myös, että lähiluku on nimenomaan modernismiin liitetty ja sen aikana syntynyt runoanalyysin metodi. Modernismia seuranneen runouden analysointiin selkeitä viittauksia, täsmällisiä rakenteita ja runonsisäistä koherenssia painottava ja edellyttävä lähiluku ei sen sijaan ole riittävä metodi. Koska modernismia seurannut runous on olemukseltaan olennaisesti eklektistä ja hyödyntää monenlaisia esteettisiä, filosofisia, poliittisia, yhteiskunnallisia ja jopa myyttisiä elementtejä ja tasoja, yhden kokoavan runonlukumetodin laatiminen tai siihen sitoutuminen ei ole mahdollista. Siksi tarkastelen tutkielmassani runoilijoiden itsensä kirjoittamien artikkeleiden lisäksi useiden kriitikoiden ja tutkijoiden – muun muassa Janna Kantolan, Marjorie Perloffin, James Longenbachin, ja Brian McHalen – määritelmiä modernia seuranneen runon olemuksesta ja hyödynnän niitä tarpeen mukaan runoanalyysieni yhteydessä. Kiinnitän siis edelleen huomiota pääasiassa itse runon sisältöön mutta runon olemuksesta ja rakenteesta riippuen hyödynnän tulkinnoissani muun muassa psykologisia, myyttikriittisiä ja kansanrunouteen pohjaavia lähteitä. Toisena apuvälineenäni on muiden, usein postmoderneiksi laskettujen runoilijojen runot, joihin Sinervon runoja rinnastan ja joiden kautta etsin niiden tulkinnallista kehystä. Apunani käytän muun muassa J.K. Ihalaisen, Frank O’Haran ja John Ashbryn runoja.

Tutkielmani asetelman, jossa tutkin Helena Sinervon runoutta taustanani teoreettinen aineisto, josta osan on kirjoittanut Sinervo itse, voi tietenkin nähdä ongelmallisena. Mutta koska 1990-luvun runoudelle on tyypillistä, että nuoret runoilijat kirjoittivat sekä runoutta että runoudesta, Sinervon käsitteleminen kummassakin roolissa on sekä oleellista että perusteltua. Lisäksi Sinervon esseissään esiin tuomat näkökohdat ovat niin olennaisia ja keskeisiä 1990-luvun runouden ymmärtämiseksi, että niiden pois

jättäminen tekisi koko tutkielmasta vajavaisen ja tausta-aineistoltaan puutteellisen. Sinervon *Lukemattomiin*-kokoelman eklektisen ja monitahoisen luonteen vuoksi en yritäkään etsiä käsittelemistä runoista niiden kaikkia mahdollisia merkitystasoja ja -ulottuvuuksia vaan keskityn vain niihin puoliin, jotka ovat tämän tutkimuksen kannalta olennaisia. Esimerkiksi feministisesti orientoitunut tutkimusmetodi saisi kokoelman runoista irti paljon mielenkiintoista, mutta kyseinen tarkastelu on pakko rajata tämän tutkielman ulkopuolelle.

Vaikka postmodernistinen runous seurasi modernistista runoutta, voi silti kysyä, onko modernismia seurannutta runoutta pakko tulkita nimenomaan modernismin taustaa vasten. Esimerkiksi James Longenbachin (1997, 4) mielestä postmodernin runouden määritelmä on yhä edelleen liian riippuvainen vanhanaikaisiksi käyneistä modernismin määritelmistä. Lisäksi hän (ibid., 10) huomauttaa, etteivät kaikki postmodernin runon vaikutelmat ole suinkaan identtisiä antimodernismin kanssa. Toisin sanoen modernismia seurannut ei välttämättä ole kriittisessä suhteessa modernismiin. Longenbachin huomiot ovat tärkeitä, mutta silti ne eivät poista sitä tosiasiaa, että kirjallisuushistoriallisesti modernismia seurannut runous selkeästi etsi ja määritteli omaa olemustaan nimenomaan modernismin perinnettä vasten ja sen muotokieltä rikkoen. Jokainen runoilijasukupolvi haluaa erota ja irrottautua edeltäjistään, eikä 1990-luvulla aloittanut suomalainen runoilijapolvi tee tässä kohtaa poikkeusta. Ja koska heidän runopoliittiset kannanotonsa ja uusi poetiikkansa haki eksplisiittisesti vastakohtansa nimenomaan modernistisesta perinteestä, 1990-luvun uuden runouden esteettisten ja filosofisten pyrkimysten ymmärtämiseksi sen lukeminen modernismin taustaa vasten ei ole ainoastaan perusteltua vaan välttämätöntä.

Silti on muistettava, että kirjallisuushistoriassa kaikenlaisten epookkien määritelmät ovat aina riippuvaisia valitusta näkökulmasta. ”Uuden” koulukunnan tai kirjailijasukupolven määrittelyssä on aina vaaransa, koska sen edustajat haluavat usein korostaa riippumattomuuttaan menneestä. Vaikka 1990-luvulla suomalaisessa runoudessa tapahtui selkeä murroskausi ja etäisyyden ottaminen modernistisen runon poetiikkaan, uuden runon poetiikka ei tietenkään syntynyt tyhjästä vaan oli seurausta kokeiluista ja irtiottoista, joita useat runoilijat olivat harrastaneet vuosikymmenten

mittaaan. Kuten muukin kulttuuri, runous kehittyy aaltoliikkeenä, jossa eri tekijät hyödyntävät erilaisia elementtejä ja muoto-oppeja samanaikaisesti ja jossa ”uusi” voi toisinaan olla hyvinkin vanhaa. Esimerkiksi Kai Nieminen (1991, 10–12) toteaa artikkelissaan ”Mitä miettinee suolankuivaaja?” (*Nuori Voima* 5/1991, 10–12), ettei 1980-luvulla juurikaan kyennyt innostumaan postmodernin runouden innovaatioista, koska sen metodiikkaa – intertekstuaalisuutta, alluusioita, pastisseja, väärinlukemista – harrastettiin jo keskiajan japanilaisessa runoudessa.

Suomessa jo 1960-luvulla modernistista perinnettä kritisoitiin, murrettiin ja jopa ironisoitiin, ja jo silloin ilmassa oli elementtejä, jotka vasta 1990-luvulla integroitiin runon perusparadigmaan. En siis yritä tutkielmassani väittää, että 1990-luku olisi ainoa kausi, jolloin suomalaiset runoilijat pyristelivät eroon modernistisen poetiikan rajoituksista, mutta sen sijaan näen, että tuolloin modernismin ideaaleista irtauduttiin niin tietoisesti ja laajalla rintamalla, että suomalaisen runouden valtaviirran voi katsoa vasta silloin siirtyneen modernismin jälkeiseen vaiheeseen. Myös kirjallisten aikakausien määritelmät riippuvat sekä tutkijan rajaamasta näkökulmasta että esimerkeistä, joiden kautta kutakin aikakautta havainnollistetaan. Itse esimerkiksi määrittelen suomalaista modernismia teorioiden lisäksi Pentti Saarikosken ja Paavo Haavikon runojen kautta, jotka antavat vain yhdenlaisen kuvan modernistisesta runosta. Valitsemalla jotkin toiset modernistiset runot kuva suomalaisesta 1950-luvun modernismista olisi olennaisesti toisenlainen. Tosiasiassa Suomessa ei 1950-luvulla ollut modernismia vaan *modernismeja*. Koska modernismin ulottuvuuksien kartoittaminen ei kuulu tämän tutkielman piiriin, olen rajannut ja määritellyt suomalaisen modernismin tavalla, joka ei painota epookin sisäisiä ristiriitoja ja joka sisältää modernistisen liikkeen keskeiset periaatteet. Erityisen keskeisenä modernismissa pidän sen uudenlaisen tavan ymmärtää runokuva. Kuvaa ja sen olemusta painottava tulkinta modernismista on olennaista myös sen vuoksi, että sitä vasten modernismia seuranneen runon pyrkimykset tulevat selkeämmin esiin.

Tutkimustani hankaloittaa se, että 1990-luvun runoutta ja siinä tapahtuneita muutoksia on Suomessa tutkittu toistaiseksi erittäin vähän. Esimerkiksi vuonna 1999 julkaistun *Suomen kirjallisuushistoria* -teossarjan kolmas osa *Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*

(joka kattaa noin vuodet 1939–1997) ei mainitse sitä sanallakaan. Lisäksi osa 1990-luvun runoutta käsittelevistä tutkimuksista jättää analyysinsä ja tulkintansa kovin ympärilyöreiksi ja ylimalkaisiksi. Esimerkiksi Outi Oja (2003, 33) on nähnyt yhtenä 1990- ja 2000-lukujen lyriikan tyylipiirteenä alluusiot sitä edeltäneeseen, modernistiseen runouteen, mikä jää huomiona pelkän trivialiteetin tasolle, koska runous kaikkina aikoina sisältää viittauksia edeltävään runouteen. Oja ei myöskään huomioi sitä, että modernismia seurannut runo sisältää myös ironisoivia ja parodioivia viittauksia. Tässä tutkielmassa pyrin pääsemään syvällisempään, perusteellisempaan ja yksityiskohtaisempaan näkemykseen siitä, mitä suomalaiselle runoudelle oikein tapahtui 1990-luvun kuluessa.

2. MODERNISTINEN RUNO JA SEN PÄÄPIIRTEET

Modernismi saapui suomalaiseen kirjallisuuteen useammassa aallossa toisen maailmansodan molemmin puolin mutta vakiinnutti muoto-oppinsa ja asemansa suomalaisen kirjallisuuden keskeisenä paradigmana 1950-luvun kuluessa (ks. esim. Hökkä 1991, 7–8, 38–39). Suomalaisen runouden 50-lukulainen modernismi, jonka tärkeimpinä edustajina pidetään muun muassa Paavo Haavikkoa, Eeva-Liisa Manneria, Lassi Nummea ja Pentti Saarikoskea, perustui anglosaksiseen perinteeseen, joka kuvakeskeisyytensä vuoksi tunnetaan myös nimellä imagismi (ibid., 38). Hökän (1999, 77) mukaan anglosaksiseen modernismiin Suomessa 1950-luvulla tunsivat vetoa erityisesti nuori kriitikko- ja runoilijapolvi.

2.1. Perinteisen runon kritiikki ja 50-luvun uusi poetiikka

Erityisesti Ezra Poundin ja T.S. Eliotin kehittänyt ja maailmanlaajuisesti tunnetuksi tekemä uusi poetiikka hylkäsi runomitat ja loppuriimit, kaksi perinteisen lyriikan merkittävintä tuntomerkkiä ja työvälinettä. Poundille kuva on keskeinen modernin runon muotoyksikkö. Poundin (2000, 270) vertauskuvallisuutta hylkivän teorian mukaan runon energia luo sen muodon eli toisin sanoen tunne-elämyksen voima synnyttää sitä vastaavan kuvan, eikä esimerkiksi symbolitason samankaltaisuus. Hän jakaa kuvat subjektiivisiin ja objektiivisiin. Subjektiiviset kuvat syntyvät mielessä ja kehkeytyvät sisäisesti. Ulkoiset kuvat taas hakevat vastineensa jostakin ulkoisesti tapahtumasta tai asiailasta. (Ibid. 270–271.) Kuvan kielellistämiseen Pound (2000b, 259) antaa kolme pääperiaatetta:

1. ”Aihetta”, niin subjektiivista kuin objektiivista, on käsiteltävä suoraan.
2. Ei tule käyttää ainuttakaan sanaa, joka ei vaikuta esitykseen.
3. Rytmiset säkeet on sepitettävä musiikin jaksojen, ei metronomin tahtiin.

Keskeistä Poundin maksimeissa on turhien sanojen ja ilmauksien kategorinen välttäminen. Koska runo ei pyri lyyriseen, kaunistelemaan vaikutelmaan vaan kuvaamaan aihettaan suoraan ja täsmällisesti, ylimääräisille koristeluille ei ole siinä

sijaa. Oikeastaan ne vain hämärtäisivät itse aihetta, jota runo käsittelee, koska ne lisäisivät siihen jotakin – esimerkiksi kaunistelua, esteettisyyttä tai ennakkoluuloja –, jota aiheessa ei itsessään sisäsyntyisesti ole. Erityisesti Pound (2000b, 261) varoittaa sotkeutumasta abstrakteihin ilmauksiin, joiden hän näkee tuovan runouteen diletanttimaista epätäsmällisyyttä. Lisäksi kolmas periaate tarkentaa runon rytmiikkaa, jonka pitäisi palvella runon säkeiden omaa musikaalisuutta eikä perustua johonkin ulkoisesti opittuun kaavaan.

T.S. Eliotin toi kirjallisuustieteeseen ”objektiivisen korrelaatin” käsitteen, joka on hänen itsenäistä runokuvaa määrittävän teoriansa keskeisin termi. Eliotin (1989, 100) määritelmä objektiivisesta korrelaatista on seuraava: ”a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked”.

Eliotin mukaan runoilijan tehtävänä on siis sanoilla luoda tilanne tai tapahtumaketju, joka on tiettyä tunnetta vastaava sanallinen muotoilu. Ulkoisten, aistihavaintoon päättyvien asioiden täytyy olla sellaisia, että kun ne annetaan lukijalle, runoilijan tarkoittama tunne syntyy välittömästi. Yksinkertaistettuna tämä tarkoittaa jonkin tietyn tunteen tai kokemuksen kuvaamista siitä itsestään erotetulla kielikuvalla. Eliotin määritelmä on kaukana ongelmattomasta, mutta runoteorian kannalta olennaista objektiivisessa korrelaatissa on, että se pyrkii samanaikaisesti sekä herättämään ”tunteita” että olemaan ”objektiivinen”. Vaikka Poundin filosofointi hieman täsmentää Eliotin teoreettisia muotoiluja, mitään eksaktia ja yksiselitteistä määritelmää modernille runolle tai runon kuvalle ei hänkään kykene – tai halua – antamaan.

Teoreettisesta kiistanalaisuudestaan huolimatta modernismi mullisti koko lyriikan ilmaisumuodon ja teki mitallisesta riimirunosta muutamassa vuodessa hyljeksittyä museotavaraa. Perinteistä runoutta arvosteltiin merkityksettömiksi kuluneiden kielikuvien, ulkoa opittujen riimien ja fraasiutuneen, sisällyksettömän ”helskyytelyn” toistelusta. Modernistiseen ilmaisuun kuuluvat vihjaavuus ja kompleksisuus mahdollistivat osuvamman aikalaistodellisuuden kuvauksen ja tuntuivat siten

tydyttävämiltä kuin kirjallisuuden vakiintuneet menetelmät (Faulkner 1980, 19). Tuula Hökkä (1999, 96) on lisäksi korostanut, että modernistit korostivat taiteen autonomisuutta suhteessa yhteiskuntaan ja ideologioihin, minkä vuoksi kirjallisuus irtautui perinteisestä kansallista merkitystä luovasta tehtävästään.

Usein lainatussa esseessään ”Mikä uudessa lyriikassamme on uutta?” – joka julkaistiin keskellä 50-luvun kiihkeänä käynnittyä kirjallisuustaistelua – Kai Laitinen näkee modernismin tuovan suomalaisen runouteen lukuisia, ja hänen näkökulmastaan positiivisia, uudistuksia. Hän syyttää perinteistä riimirunoa ”fasadin palvonnasta” ja ”ontosta paisuttelusta” (Laitinen 1958, 207) ja näkee modernismin vapauttavan runouden tarkoituksettomasta kaunistelusta, sentimentaalisuudesta ja tyhjästä estetismistä (ibid. 246).

Muodon tasolla tapahtuvia uudistuksia Laitinen erittelee useita. Hänen mukaansa modernistinen runo pyrkii mahdollisimman normaaliin ja luonnolliseen sanajärjestykseen eikä katko tai pidentele sanoja runollisen efektin ja välttämättömän riimiparin luomiseksi (Laitinen 1958, 220). Loppusointujen ja mitallisen rakenteen lisäksi modernismi hylkäsi myös runon eepiset eli kertovat rakenteet (ibid. 222–223). Juonellisen tai kertovan elementin sijaan modernin runon keskeiseksi rakenneyksiköksi tuli modernistisen vallankumouksen myötä kuva, joka on myös modernistisen runouden teorian ja eniten määrittelytapoja tuottanut termi.

2.2. Kuvan emansipaatio

Itsenäisen kuvan lähtökohdaksi on arveltu muun muassa surrealistien vapaaseen assosiaatioon perustuvaa taidekäsitystä (Viikari 1992, 37; Anhava 2002, 413), mutta vasta 1950-luvun modernismi nosti sen runousoppinsa keskiöön. Laitisen (1958, 222) mukaan ”[r]unokuva on nykyrunoutemme suosituin elementti, sen todellinen mahtitekijä”. Hän havainnollistaa väitettään analysoimalla Marja-Liisa Vartion ja Paavo Haavikon runonäytteitä ja täsmentää, että kun perinteisessä runossa kuva ilmensi tai havainnollisti jotakin ajatusta, modernin runon syntaksissa kuva ja sen sisältämä ajatus ovat yhtä ja tapahtuvat samanaikaisesti. ”Ei enää voida erottaa toisistaan runon taustalla

tai yläpuolella olevaa 'ideaa' ja sen ilmaisua, ei 'sisältöä' ja muotoa", Laitinen (ibid. 240) kirjoittaa.

Tuula Hökän (1999, 77) mukaan itsenäinen kuva "tukee runon omalakista taideteoksellisuutta, sivuuttaa kirjoittajan henkilönä ja haastaa lukijan kiehtovaan työhön runon tekstin ja maailman kanssa". Runon merkityskentän kompleksisoituminen tarkoitti siis myös lukijan rooli aktivoitumista. Runoilija esineellisti ja etäännytti kokemuksensa kuvien tai objektiivisten korrelaattien kautta, joiden myötä tulkitsemisen prosessi nousee tärkeäksi. Raija Hakala (1999, 59) onkin määritellyt itsenäistyneen kuvan "välittömäksi haasteeksi" lukijalle, koska "siihen sisältyy aina jokin tai jotain tunnusmerkkejä, jotka viittaavat sen kuvaannollisuuteen, pakottavat lukijan välittömästi kurkottautumaan kirjaimellisen lukutavan taakse".

Tuomas Anhava määrittelee oman modernin runon kuvateoriansa kritiikissä, jonka hän kirjoitti Eeva-Liisa Mannerin kokoelmasta *Tämä matka* (1956), joka on yksi suomalaisen modernismin keskeisistä teoksista. Anhavan (2002, 394) mukaan perinteinen runo teki jaon yleiseen maailmaan ja runoilijan "minän" yksityiseen maailmaan, joista jälkimmäinen runoissaan ikään kuin kuvasi ja kommentoi edellistä. Modernin runon maailmankatsomuksessa kyseistä eroa ei Anhavan mukaan enää ole vaan sen sijalle on tullut rajat ylittävä "minänmaailma, joka runoihin hahmotettuna annetaan koettavaksi ja toisiin verrattavaksi" (ibid.).

Toisin sanoen runoilija ei ole enää jonkin ulkoisen tai itsensä ulkopuolelta annetun todellisuuskäsityksen rajoittama vaan velvollinen kuvaamaan todellisuutta vain niin kuin se hänelle itselleen (eli hänen "minänmaailmalleen") ilmenee. Tämän ilmentäjä modernissa runossa on itsenäinen kuva, "joka on *osa runoilijan maailmaa* eikä mikään kuvauskatkelma maailmasta yleensä" (Anhava 2002, 395). Tämän vuoksi runon kuvien ei tarvitse noudattaa mitään ennalta sovittua tai opittua kaavaa vaan voivat järjestyä runoilijan itsensä haluamalla tavalla.

Laitisen (1958, 231) mukaan lyriikan muuttuminen modernismin myötä kuvakeskeiseksi toi lyriikkaan havainnollisuutta, konkreettisuutta ja täsmällisyyttä.

Tilkesanojen ja onttojen korokuvaoiden hylkääminen nosti taloudellisuuden yhdeksi lyriikan retorisista keinoista. Pekka Tarkka (1996, 254) onkin huomauttanut, että mitoista ja riimeistä vapaa runo menee ”suoraan asiaan ilman turhia sanoja”.

Kun runous luopui abstrakteista käsitteistä ja epämääräisissä hengen sfääreissä liikkumisesta, runoudesta tuli teräväpiirteistä ja – tavallaan paradoksaalisesti – sen ilmaisukenttä laajeni, kun runon tulkinta ei ollut enää ennalta säädettyä. Tätä korostaa myös Maria-Liisa Kunnas (1981, 99–100), jonka mukaan modernistisessa runossa kuvia ”piti käyttää ilman selitystä, lukijaa yllättävin yhdistelmin”. Samalla ”[r]unon keinoja ja sisällystä oli lavennettava kaikkiin suuntiin.”

Imagistinen runousoppi perustuu kuvayksiköille, jossa perinteisen runon eepiset elementit korvaa toisiinsa heijastuvien runokuvien hermeettinen ketju. Kuvan emansipaatio toi runon painopisteen runonsisäiseksi eikä sen merkitystä tai tulkintaa enää voinut sitoa mihinkään kirjallisuuden ulkopuoliseen entiteettiin. Uuden poetiikan mukaan runous on itsenäistä ja jokainen runo aatteellisista virtauksista riippumaton, kielessä tapahtuva artefakti, jonka ei enää tarvitse seurata ”luonnollisen maailman” logiikkaa. Ideologisten riippuvuussuhteiden lisäksi kirjallisuus vapautui näin ollen myös suoran mimeettisyyden vaateesta.

Suomalaista 1950-luvun modernismia on siis määritelty sekä ”paikan päällä” aikalaiskriitikoiden että myöhemmin nykytutkijoiden toimesta. Vaikka eri aikakausina tehdyt analyysit modernismin olemuksesta ovat yleisesti ottaen hyvin lähellä toisiaan eivätkä myöhemmät modernismin tulkitsijat kiistä esimerkiksi Laitisen ja Anhavan näkemyksiä, painotuserojakin on. Laitisen ja Anhavan kaltaiset modernismia tuoreeltaan sen syntyäikaan tulkinneet ja määritelleet kirjoittajat painottavat modernistisen muodon uutuutta ja vallankumouksellisuutta ja korostavat mielellään modernististen runoilijoiden yhteisiä piirteitä. Kunnaksen ja Hökin kaltaiset nykytutkijat taas tunnustavat modernismin pluralistisuuden ja moniäänisyyden ja näkevät samalla runomuodon muutoksessa syvempiä ja hienosyisempiä tasoja. Esimerkiksi Hökkä (1991, 46–47) näkee itsenäisen kuvan ideaalissa myös psykologisia, kirjailijasubjektin ja todellisuuden välistä suhdetta muuttavia tasoja ja pohtii

modernistista runoutta myös lukijan näkökulmasta. Painotuseroista huolimatta nykytutkijat eivät kuitenkaan ole kyseenalaistaneet 1950-luvun aikalaiskriitikoiden perusnäkemystä. Esimerkiksi Outi Oja pohjaa esseensä ”Onko uudessa lyriikassamme mitään uutta?” jo otsikkonsakin kautta Laitisen esseeseen ”Mikä uudessa lyriikassamme on uutta?” ja lisäksi Anna Hollsten (2004, 97) luonnehtii Laitisen esseitä kunnioittavaan sävyyn 1950-luvun modernismikeskustelun yhteenvedoksi. Tiivistäen voikin sanoa, että vuosikymmenten kuluessa kuva suomalaisesta modernismista ei ole olennaisesti muuttunut mutta tuo kuva on laaventunut, täsmentynyt ja saanut lisää syvyyttä ja vivahteita.

2.3. Pentti Saarikosken ”Siivet: Ikaros” ja kuvien synergia

Tyypillinen esimerkki ortodoksisesta modernistista muoto-oppia edustavasta runosta on Pentti Saarikosken (2004, 8) esikoiskokoelmassa *Runoja* (1958) julkaistu runo ”Siivet: Ikaros”:

Harmaat päivät vaelsivat ohi päät riipuksissa.
Hän ei kääntynyt, varjot vaalenivat,
päivät pitenivät pois.
Siivet kasvoivat öisin, ja hän kirjoitti
laulut veden yli.
Aurinko nousi hänen lävitseen.

Saarikoski käytti varhaistuotannossaan paljon antiikin mytologioista otettuja aineksia, jotka usein pohjustavat minäkeskeisiä, hauraan identiteetin ympärillä pyöriä pohdiskeluja. Melankolisen tunnelman lisäksi niissä ilmenee taipumusta pessimismiin ja illuusiottomuuteen. (Hosiaislouma 1998, 57.)

Yllä oleva runo on hyvin tyypillinen nuoren Saarikosken runo, jossa samastuminen Ikaroksen kaltaiseen legendanomaiseen (anti)sankariin luo runoon suorastaan traagista ja uhmakasta jylhyyttä. Runo kuvaa alakuloisesti värittyä, lähes regressiivistä mielenmaisemaa, jonka lohduttomuuden tai elämänpelon kokemus huipentuu finaalisissa visioksi runon puhujan herooisesta kuolemasta.

Vaikka Saarikosken runon tunnelma on poikkeuksellisenkin selkeä, on tärkeä huomata, ettei se kertaakaan viittaa suoraan tai käsitteellisesti mihinkään emotionaaliseen kvaliteettiin. Runoilija ei siis käytä runossaan sellaisia sanoja kuin melankolia, yksinäisyys, uhmakkuus tai traagisuus vaan *kuvaa* niitä kielellisin keinoin ja saa näin aikaiseksi paljon syvemmän vaikutuksen. Runo noudattaa ja havainnollistaa Eliotin teoriaa ”objektiivisesta korrelaatista”, jonka mukaan runoilijan pyrkimyksenä on kuvata jotakin tunnetilaa siitä itsestään erotetulla kielikuvalla. Lisäksi Saarikosken runon kuvat ovat itsenäistyneet omiksi rajatuiksi yksiköikseen. Ne eivät havainnollista, täsmennä tai kuvaa jotakin niiden ulkopuolista ajatusta vaan ovat itsessään riittäviä kuvaamaan juuri sitä tunnetta tai ajatusta, jota runoilija on tarkoittanutkin.

Runo alkaa säkeellä ”Harmaat päivät vaelsivat ohi päät riipuksissa”, mikä luo mielikuvan alakuloisesta tunnekokemuksesta, mutta kuitenkin ilman, että kyseistä tunnetilaa mainitaan suoraan. Se, että päivät kulkevat ”ohi” korostaa runossa leijuvaa irrallisuuden ja vieraantuneisuuden tunnelmaa. Luonnollisen maailman asiat tapahtuvat muualla tai toisille, ne eivät ole olennaisia tai kosketa tämän runon kokijaa. Yrjö Hosiaisloman (1998, 58) mukaan Saarikosken esikoiskokoelman runoissa toistuu ”hajanaisen ja ahdistuneen minän rajaaminen”, ja sille jatkumolle myös ”Siivet: Ikaros” asettuu.

Runossa esiintyvistä henkilöstä, nimettömäksi jäävästä ”hänestä”, ei kerrota paljon vaan itse asiassa hänet mainitaan vain kolmella rivillä. Siitä huolimatta hänestä piirtyy kokonainen kuva runon sisäisen maailman lainalaisuuksien ja keinojen puitteissa. Aluksi kerrotaan, että hän ”ei kääntynyt” eli hän on joko jättänyt jotain taakseen tai joku tai jokin kutsuu häntä (turhaan) kääntymään – kummassakin tapauksessa henkilö on hylännyt jotain tai päästänyt irti jostakin ja jäänyt siten irralliseksi ja yksin. Tämä yhtyy runon ensimmäisen rivin merkitykseen ja tunnelmaan, mutta nyt runon henkilö täsmentyy negaation kautta: hän *ei* ole sitä (tai osa siitä), mitä hän on hylännyt.

Samalla hänestä annettu kuva huokuu ehdottomuutta, sillä runossa ei viitata minkäänlaiseen epäröintiin ja pohdiskeluun ratkaisun johdosta vaan yksinkertaisesti todetaan, että hän ”ei kääntynyt”. Henkilön yksinäisyyden ja itseriittoisuuden

kokemukset painottuvat entisestään, kun samalla rivillä kerrotaan, että ”päivät pitenivät pois”. Kyseessä ei siis ole mikään satunnainen oikku tai ohimenevä tapahtuma vaan korostetusti useamman päivän eli pitkän ajan kuluessa kasautunut prosessi, mikä tuo runon kehityskulkuun vääjäämättömyyttä, jopa kohtalonomaisuutta.

Jos oletetaan, että runon kolmanneksi viimeinen rivi viittaa niin ikään tuohon nimettömäksi jäävään henkilöön, hän saa mystisen ulottuvuuden ”siipien” muodossa. Siivet symboloivat nerokkuutta ja korkeampien olentojen joukkoon kuulumista (Biedermann 2003, 334), mikä korostaa runon henkilön poikkeavaa tai jopa yli-inhimillistä luonnetta.

Ikaros-myytin kautta ”siivet” viittaavat lentämiseen ja matkustamiseen eli haluun päästä pois siitä, missä on. Antiikin Kreikan mytologiassa labyrinttiin vangitun Ikaroksen isä Daidalos teki itselleen ja pojalleen sulista ja vahasta siivet, jotta he voisivat lentää vankilastaan pois. Symbolina Ikaros-hahmo viittaa niin ihmisen haluun kyetä lentämään kuin varoitukseen ihmisen ylimielisyydestä (Biedermann 2003, 84). Kun ottaa huomioon runon nimessä olevan suoran viittauksen tähän hahmoon, ei ole hankala tulkita ”siipien kasvamista” runon henkilön omapäiseksi haluksi paeta vallitsevia olosuhteita. Näin hänen persoonansa ja tilanteensa täsmentyvät: vaikka hän on jo hylännyt jotain taakseen, hän ei vielääkään ole tyytyväinen tukalaksi kokemaansa elinympäristöönsä vaan kaipaa ja haaveilee edelleen pääsystä jonnekin toisaalle.

Runon toiseksi viimeisellä rivillä kerrotaan, että ”hän kirjoitti laulut veden yli”, missä henkilön taiteellinen aspekti tulee esiin, sillä hän ”kirjoittaa lauluja”. Lauluja kirjoittavat useimmiten runoilijat ja kynäniekat, joten tämän runokuvan kautta runon henkilö samastuu luovan työn tekijään, runoilijan arkkityyppiin ja viimekädessä tietysti itse runon kirjoittaneeseen henkilöön. Koska yksinäisyys, itseriittoisuus ja uhmakkuus liitetään usein runoilijoiden epiteeteiksi, runon henkilön omaehtoinen ja vakavailmeinen murhenäytelmä saa laulujen kirjoittamisen kautta aavistuksen romanttista sävyä. Se että hän kirjoittaa laulut ”veden yli”, korostaa entisestään runon henkilön erillisyyttä, sillä vaikka hän yrittääkin kommunikoida jonkun kanssa laulujen muodossa, hänen ja vastaanottajan välissä on vettä (siis joki, järvi tai meri), joka tekee yrityksestä vaikeaa

tai kenties jopa mahdotonta. Jälkimmäiseen vaihtoehtoon tulkintaa kallistaa se, ettei runossa edes mainita ketään muuta henkilö eli laulujen mahdollista kuulijaa tai vastaanottajaa.

Hannu Riikosen (1980, 7) mukaan Ikaros on usein nähty kirjallisuudessa erilaisten epäonnistumiseen päättyneiden korkealentoisten yritysten symbolina. Myös Saarikosken runon viimeinen rivi vie traagisen sankarin taipumattomuuden vääjäämättömään loppuunsa, mytologista taustaa hehkuvaan kuolemaan. Niin kuin aurinko antiikin myytissä sulatti vahan Ikaroksen siivistä, myös runon henkilön tarina päättyy aurinkokuntamme keskustähden kautta. Saarikosken versio on lyyrisestä muodostaan huolimatta oikeastaan väkivaltaisempi, sillä siinä aurinko ei vain sulata epäonnisen sankarin siipiä vaan kulkee hänen ”lävitseen” eli siis lävistää hänet. Suurieleinen ja mahtipontinen mutta silti kummallisella tavalla kaunis kielikuva antaa runon henkilön kuolemalle kuitenkin sangen glamourisen ulottuvuuden. Auringon voi nähdä niin elämän, kohtalon kuin itse jumalankin symbolina (Biedermann 2003 , 29), mikä edelleen alleviivaa sitä, ettei runon henkilö ole mikään tavallinen ihminen.

Pertti Karkaman (1990, 29) mukaan kysymys vapaudesta ja sen kuvitteellisuudesta oli yksi modernistisen eetoksen keskeisistä kysymyksistä, joka usein purkautui runollisen, metaforisen ilmaisun kautta. Nietzscheksen kaltaisten eksistentiaalisten elämäntilafilosofien ”[p]uhtaaksi uskottu aistimus, havainto tai intuitiivinen, välitön tieto elämän tosi olemuksesta voidaan ilmaista vain kuvin” (ibid.). Saarikosken runossa kuvat ilmaisevat perin pessimististä havaintoa tai tietoa ”elämän tosi olemuksesta”, mikä Karkaman esittämän näkemyksen valossa saa merkityksen resignaationa ja epäuskona inhimilliseen vapauteen. Tosin tämä tuntuu vain lisäävän runon kohtalonomaista tenhoavuutta, kun runoilijan statusta saanut ja muusta todellisuudesta vieraantunut siivekäs henkilö kokee nousevan auringon myötä poikkeuksellista glorioaa hehkuvan lopun.

Strukturiltaan Saarikosken runo noudattaa ja havainnollistaa modernismin muotooppia esimerkillisesti. Hän itse on taustoittanut ja määritellyt tuon aikakauden esteettistä ohjelmaansa: ”Tuomas Anhava oli Otavassa minun työni ostaja, ja luonnollisesti minä

pian pääsin perille hänen mieltymyksistään - -. Kielen tuli olla täsmällistä ja kuvien tarkkarajaisia” (Saarikoski 1984, 355).

Kuten aiemmin totesin, näiden maksimien lisäksi ”Siivet: Ikaros” -runo noudattaa itsenäisen kuvan ohjelmaa. Runossa kuvat eivät selitä tai havainnollista mitään niiden ulkopuolista ajatusta tai teemaa vaan esiintyvät itsenäisesti ja muodostavat siten oman suljetun maailmansa. Runosta ei myöskään voi rajata erilleen ”yleistä maailmaa” ja ”yksityistä maailmaa”, vaan se rakentuu Anhavan määrittelemän ”minänmaailman” synnyttämistä kuvista ja määrittyy siis vain itsestään käsin. Siksi on tärkeä huomata, että vaikka runon otsikossa onkin suora viittaus antiikin myyttiin (eli ”varsinaisen runotekstin” ulkopuolelle), runo ei ole millään tavalla riippuvainen tuosta viittauksesta ja voidaan tulkita myös kokonaan pelkästään runon omista lähtökohdista käsin. Vaikka Saarikosken runo on verrattain lyhyt ja sisältää käytännöllisesti katsoen vain muutaman toisiaan seuraavan runokuvan, niiden keskinäisestä synergiasta kasvaa runon sisäisessä todellisuudessa kokonainen inhimillisen vieraantumisen ja lohduttomuuden kärsimystarina. Runon struktuuri on tiukasti rakennettu, ja muodoltaan se on äärimmäisen kurinalainen, mikä ohjaa runon kuvia peilautumaan toinen toisistaan ja synnyttää näin oman merkityksen ja maailmansa.

Runon kuvat ovat tarkkarajaisia ja runo itsessään stabiili. Saarikoski (1980, 322) on verrannut varhaiskokoelmiensa runoja osuvasti tauluihin, mikä alleviivaa runojen liikkumattomuutta. Eliotlaisen poetiikan mukaisesti runon ”tilanteet” toimivat objektiivisina korrelaateina eli synnyttävät ja muotoilevat niitä vastaavia tunne-elämyksiä. Samalla kuvien väliin jäävät kerroksellisesti rakentuvat viittaussuhteet tuovat runoon sisältyvän ”kertomuksen” esiin. Runo muodostaa tyyllisesti ja temaattisesti yhtenäisen lyrisen kaaren, jossa on selkeä alkukohta, väliosa ja loppuhuipennus. Vaikka ”Siivet: Ikaros” on hylännyt lähes kaikki perinteisen runon eepiset elementit, runon sisäinen maisema piirtyy esiin hallittuna ja koherenttina kokonaisuutena, jossa jokainen osa tukee toistaan ja muodostaa riitasoinnuttoman ilman rönsojä etenevän harmonisen hahmon. Lisäksi runossa on kuvakeskeisyydestään huolimatta selkeä henkilöahmo (”hän”), jonka kautta runon toiminta orientoituu ja tulee näkyviin. Tämä kiteyttää sen esteettisen olemuksen tulkinnallisen

monoliittisuuden: koska runon kaikki osat palvelevat yhteistä kokonaisuutta, runosta on mahdollista tehdä yksi kattava ja suljettu tulkinta.

2.4. Paavo Haavikon ”Pimeys odottaa. Vieras odottaa” ja kaikkivaltias minä

Modernistinen maailmankatsomus korosti rationaalisen ja itseriittoisen yksilön merkitystä. Hosiaisloman (1999, 255) mukaan modernismille oli ominaista individualismi ja rationaalinen edistysusko. Modernistinen sukupolvi oli menettänyt uskonsa poliittisiin ja kansallisiin ideologioihin sekä muihin aatteellista indoktrinaatiota edellyttäviin joukkoliikkeisiin, jolloin jäljelle jäi vain ”maailmaan heitetty” eksistentiaalinen yksilö, jonka piti itse määritellä itsensä ulkoisista tekijöistä riippumatta.

Paavo Haavikon (1984, 25) esikoiskokoelmassa *Tiet etäisyyksiin* on runo, joka havainnollistaa osuvasti ”minän” halua – ja ennen kaikkea kykyä – irtautua lähestulkoon kaikesta muusta maailmassa ja muuttua siten itse kokonaiseksi universumiksi:

Pimeys odottaa. Vieras odottaa.
Kartoittamattomien ulottuvaisuuksien merellä
maailmana maailmojen veroisena
haaksirikkoudun muita maailmoja vastaan.
Mustat vaunut tulevat. Seudut kukkivat sumuun.
Minuun Jumalat vajoavat. Minuun hiljaisuudet vaikenivat.

Haavikon runo sisältää lukuisia modernismin tyyliopille ja poetiikalle tyypillisiä piirteitä, mutta koska käsittelin modernismin muoto-oppia laajalti jo Saarikosken runon kohdalla, tyydyn tässä yhteydessä pohtimaan ainoastaan Haavikon runon esittämää kuvaa kokevasta ja runossa itseään ilmaisevasta subjektista. Maria-Liisa Kunnas (1981, 101) muistuttaa, että Haavikon vuonna 1951 julkaistu esikoisrunokokoelma ”kiteytti ja konkretisoi tiettyjä sukupolvensa elämänasenteita”. Yksi olennaisimmista modernin maailmankatsomuksen teemoista oli yksilön kokemusmaailman erityisyys ja tärkeys, mikä on myös tämän Haavikon runon keskeinen teema.

Modernistinen runous on usein nähty puhtaasti monologisena (ks. Hökkä 1995, 120). Kunnaksen (1981, 105) mukaan Haavikon yllä siteeratusta, subjektiivista maailmaa korostavassa runossa maailma on olemassa vain kokevan minän yksityisenä mielteenä. Maailma itsessään on kaoottinen, mutta ihminen luo siihen ainakin näennäisen järjestyksen. Tällöin runon keinot ”heijastavat tietoisuutta kaiken suhteellisuudesta ja myös subjektiivisuudesta” (ibid.).

Haavikon runossa subjektiivisuus saa kuitenkin absoluuttisen merkityksen. Minä on ”maailma”, kaikkien muiden maailmojen veroinen, joka vieläpä haaksirikkoutuu ”muita maailmoja vastaan”. Minä on siis itsenäinen, täydellinen ja omalakinen kokonaisuus, joka määrittyy itsestään käsin. Vaikka sen ulkopuolellakin on jotakin, kaikki sen oman maailman ulkopuolinen maailma on olemassa vain suhteessa siihen itseensä ja siksi epäolennaista ja ei-tärkeää, eikä se saa runossa omaa ääntään kuuluviin vaan jää vain yhden maininnan varaan.

Runon minä kyllä tunnustaa ”muiden” olemassaolon, mutta minän ja muiden välinen suhde on runossa täysin antagonistinen. Haavikon runon maailma on jakautunut kahteen leiriin ja ne kohtaavat vain väkivaltaisessa yhteenotossa. Sosiologi Zygmunt Bauman (1996, 161) onkin verrannut modernia identiteettiä osuvasti linnoitukseen, mikä käsitteellistää hyvin Haavikon runosta huokuvaa aggressiivista henkeä. Tällä tarkoitan sitä, että Haavikko kuvaa runossaan kahden maailman kohtaamista nimenomaan ”haaksirikkona”, mikä viittaa suoraan tuhoisaan ja kamppailunomaiseen kohtaamiseen, jossa osapuolet ovat kiistelevässä tai jopa väkivaltaisessa suhteessa toisiinsa. Baumanin (ibid.) mukaan moderni maailma on jakautunut ystäviin (”me”) ja vihollisiin (”he”), minkä vuoksi jokaisen yksilön identiteetti on jatkuvan kamppailun ja todentamistarpeen alainen. Haavikon runossa ”minä” etsii omia rajojaan maailmassa, joka on paradoksaalisesti ”kartoittamaton” eli vailla rajoja. Tästä kuulusta syntyvä epävarmuus motivoi tai suorastaan pakottaa runon minän piirtämään itsensä rajalinjaa suhteessa muihin. Runon kuvaama rajanvetämisen prosessi määrittää minän kykyä säilyä elossa, sillä kuten Bauman (ibid.) toteaa: ”Identiteetti kestää tai pirstoutuu rajojensa turvallisuuden mukana, ja rajat puolestaan eivät rajaa tehokkaasti, jos niitä ei

valvota.” Minän rajaaminen ja erottaminen muista on siis runon puhujalle olemassaolon mahdollistava, elämän ja kuoleman kysymys.

Rajojensa lisäksi moderni identiteetti etsii myös täydellistymäänsä. Haavikon runon apokalyptisellä viimeisellä rivillä sen ”minänmaailma” rikkoo kaikki mahdolliset rajat ja määritelmät ja saavuttaa omnipotentin, metafyyssisen yliolennon hahmon. Zygmunt Baumanin (1996, 29) mukaan renessanssista alkanut yksilöllistyminen nosti esiin kysymyksen, voisiko ihminenkin saavuttaa jumalankaltaisuuden. Haavikon runo on tämän kysymyksen minäperspektiivisen prosessoinnin kuvaus, ja se päättyy yksiselitteisesti myöntävään vastaukseen. Toisin sanoen Haavikon runo sekä sitoutuu yhteen selkeästi ilmaistuun näkökulmaan että on kokonaisuudessaan tuon näkökulman määrittelyn ja kuvaamisen väline. Tässä se rinnastuu Eeva-Liisa Mannerin (1966, 25) runoon, jossa minän reflektio saa vastaavanlaisen, kaiken sisäänsä sulkevan muodon säikeissä:

Torit, kiiltävät autot, puut, pölyinen vihreä
saavat sävynsä minulta:
maailma on minun aistieni runoelma
ja lakkaa kun minä kuolen.
(...)

Myös Mannerin runo manifestoi koko koettavan todellisuuden vain minän tietoisuuden ääri-individualistiseksi heijastukseksi, jossa ulkoiset objektit saavat piirteensä vain minän tietoisuuden kautta. Mannerin runon puhuja tosin on hiukan haavikkolaista demiurgia inhimillisempi, sillä hän tiedostaa oman kuolevaisuutensa. Siten Haavikon runon maailmankatsomus on absoluuttisempi: koska siinä kaikki ”minän” ulkopuolinen maailma on olemassa vain sen itsensä mielteenä eikä hän tunnista itsessään kuolevaisuuden kaltaisia inhimillisesti rajoittuneita piirteitä, ”minä” voi omassa kosmoksessaan määrittellä jopa jumaluuksien paikan ja aseman. Modernistinen yltiöindividualismin ylistys saa siis Haavikon runossa poikkeuksellisen suurellisen hahmon.

Modernismin maailmankatsomusta vasten Haavikon runo näyttäytyy siis yksilöuskoa julistavana manifestina, joka ei pyri problematisoimaan ”minää” tai sen identiteettiä

vaan täydellistämään sen, ylittämään rationaalisesti asetetut rajat. Helena Sinervo (2002b) pitääkin 1950-luvun suomalaisia modernisteja yksioikoisesti keskeislyyrikkoina, joiden runoudessa juuri minän ajatus- ja tunneliikahdukset saavat keskeisen sijan. Tuula Hökkä (1995, 126) on todennut, että runous on subjektin asia ja ”täyttä minää”, mistä Haavikon runo on paradigmaattinen ääriesimerkki. Toisaalta Hökkä (ibid.) näkee paradoksaalisesti modernin lyriikan suureksi projektiksi lyyrisen minän purkamisen ja tilan antamisen ”sinän” esiintulolle, minkä näkemyksen Haavikon runo asettaa totaalisen kiistanalaiseksi. Koko runo ilmenee vain ”minän” näyttämönä, jossa maailma muodostuu vain hänen yksityisen itseymmärryksensä kautta ja ikään kuin sen välineeksi. ”Sinä” työnnetään pois näkyvistä ja jopa väkivaltaisuuteen rinnastuvien sanavalintojen kautta.

Yksilökeskeisyys ja poikkeusihmisyden korostaminen rinnastavat Haavikon runon eksistentiaalisen ytimen Saarikosken ”Siivet: Ikaros” -runoon. Kummassakin kyseessä on traagisesta ja itsellisestä yksilöstä, joka kääntää selkensä muille ja joka itsestään käsin etsii oman olemassaolonsa ja inhimillisyytensä täydellistymää eli Baumanin mainitsemaa ”jumalankaltaisuutta”. Saarikosken runossa päähenkilö on etäännytetty kolmanteen persoonaan; Haavikko taas käyttää minä-muotoa, mikä tuo puhujan mielenliikkeisiin läheisemmän ja intiimimmän sävyn. Silti runojen puhujien ehdottomuutta ja mahtipontisuutta huokuva suhtautuminen omaan osaansa ja missioonsa tekevät heistä läheiset, sukulaissieluiset kanssakokijat.

Runoja yhdistää myös synkän väkivaltainen kuolemaan viittaava kohtalon elementti: Saarikosken runossa Ikaros-hahmoinen puhuja joutuu auringon teloittamaksi, Haavikon runossa minä taas haaksirikkoutuu muita vastaan ja näkee lopussa mustat vaunut, jotka symboloivat hautajaissaattoa eli kuolemaa. Yksilöllisyyden korostaminen kääntyy kummassakin runossa – ainakin osittain – myös yksinäisyydeksi, Haavikon runossa vieläpä sangen kosmisessa mittakaavassa. Kummassakin runossa vilahtaa toiseus tai sille annetaan jonkinlainen mahdollisuus mutta yhteyttä minän ulkopuoliseen todellisuuteen ei synny, ja potentiaalinen dialogi kuihtuu takaisin monologiksi. Saarikosken runossa puhuja kirjoittaa lauluja nimettömäksi jäävälle vastaanottajalle ja Haavikolla ”minä” haaksirikkoutuu muita maailmoja vastaan. Vaikka nämä

yksityiskohdat tulkitsisikin haluksi tai yritykseksi etsiä kontaktia jonkinlaiseen hypoteettiseen sinään, olennaista on, että kummassakin tapauksessa yritys epäonnistuu ja jäljelle jää vain minä ja sen yksinäisyys. Mistään ilolauluista ei siis ole kyse. Päinvastoin sekä Saarikosken että Haavikon runot ovat kirjaimellisesti kuolemanvakavia ja suhtautuvat aiheeseensa ja sen käsittelytapaan ilman vähäisintäkään huumorin tai ironian häivähdyttä.

3. 1990-LUVUN RUNOUSOPPI JA MODERNISMIN KRITIIKKI

Vaikka suomalaisen runouden modernistinen muoto-oppi perustui 1950-luvulla pitkälti ulkomaisiin esikuviin, suomalaisella modernismilla oli myös omat tunnuspiirteensä. Ensiksi suomalaisessa kirjallisuuskentässä modernistinen runous korvasi perinteisen runon lähestulkoon kokonaan eikä mitallinen riimiruno siis jäänyt elämään modernistisen runon rinnalla kuten useissa muissa maissa. Perinteisen riimirunon katoaminen suomalaisesta lyriikasta oli niin totaalista, että Helena Sinervo (2002b) katsoo asiakseen mainita nimeltä ainoan lyyriikon (Ilpo Tiihonen), joka hänen mukaansa on johdonmukaisesti uhannut vapaamittaisen runon hegemoniaa. Toiseksi suomalainen modernismi paalutti asemansa hallitsevana muotokielenä niin tehokkaasti, että se pysyi kirjallisuuden pääparadigmana noin neljän vuosikymmenen ajan. 1980-luvun suomalaista kirjallisuutta käsittelevässä esseessään Yrjö Varpio (1991, 10–11) toteaa: ”50-luvun modernismi on ollut merkittävin yhtenäinen kirjallinen liikkeemme toisen maailmansodan jälkeen. Vielä 80-luvulla on näyttänyt siltä kuin vanhan polven perintö – maailman rakentaminen kieleen, muodollinen ja tyyllinen puhtaus, myös tietty yhteiskunnallinen kannanoton vierastaminen – olisi säilyttänyt dominoivan asemansa.” Yhteyttä modernismiin alleviivaa se, että ajatusviivojen välissä mainitut kirjallisen maailmankatsomuksen osa-alueet ovat juuri modernistisen poetiikan kardinaalihyveitä.

Modernistinen perinne säilyi vahvana läpi 1900-luvun vuosikymmenten myös anglosaksisessa runoudessa. Marjorie Perloff (2002, 154–158) on tutkinut kolmea amerikkalaista runoa vuosilta 1938, 1968 ja 1981 ja havainnut niiden muistuttavat toisiaan monella tavalla¹. Perloffin (ibid., 158) mukaan kyseisiä runoja yhdistää muun muassa se, että ne kaikki hyödyntävät ainoastaan kirjallisuudelle ominaisia kielellisiä (verbal) keinoja, kaihtavat metriikkaa ja kiinteitä rytmillisiä skeemoja, esittävät runouden tietyn subjektin ilmaisuna ja pyrkivät lisäksi eroon liian muodollisesta kielestä. Kaikki edellä mainitut piirteet ovat olennaisia modernistiselle runoudelle. Vaikka Perloffin analysoimat runot kattavat ajallisesti kuusi vuosikymmentä, runojen olemus ja maailmankuva ovat hämmästyttävän yhteneviä, mikä niin ikään kertoo

¹ Perloffin käsittellämät runot ovat Delmore Schwartzin ”Tired and Unhappy, You Think of Houses”, Anthony Hectin ”Message from the City” ja Edward Hirschin ”How to Get Back to Chester”.

modernin perinteen hegemonisesta asemasta 1900-luvun kirjallisuudessa. Perloffin (ibid., 161) mukaan suuri osa nykylyriikasta seuraa edelleen hänen analysoimiensa runojen perusoletuksia: herkkätunteinen runopuhuja kontemploii ja tutkii maailmaansa, vertaa nykyisyyttä menneeseen, tuo päivänvaloon jonkin kätkeyn tunteen ja tulee lopulta uuteen ymmärrykseen omasta tilanteestaan. Lisäksi kieli on usein konkreettista ja puheenomaista, ironiaa ja metaforia viljellään runsaasti, syntaksi etenee suoraan ja rytmi on häivytetty (ibid., 161–162).

Myös Suomessa modernismi oli 1980-luvulla yhä voimissaan. Esimerkiksi Juhani Niemi (1991a, 23 – kursivointi TT:n) nostaa 1980-luvun suomalaisen lyriikan tilaa analysoidessaan muiden ylle kaksi arkkimodernistia: ”Runoutemme perinteen edustajista kaksi *on pysynyt* huipulla eikä heitä pysty kukistamaan: Paavo Haavikko ja Bo Carpelan.” Saman vuosikymmenen esikoisrunoilijoiden taustalla Niemi (1991b, 181) näkee yhä vahvan modernistisen perinteen vaikutuksen: ”Kovin paljon tarttumaa erilaisten nimilappujen liimaamiseen uudesta runosta ei nähdäkseni löydy. Vahva 1950-luku, lyyrisen modernismin traditio, väikkyä vielä kovin monien aloittajien taustalla.” Samanlaiseen modernismin merkitystä korostavaan näkemykseen päätyi Helena Sinervo Tuomas Anhavan postuumia esseekokoelmaa käsittelevässä kritiikissään. Sinervon (2002a) mukaan anhallainen kirjallisuuskäsitys on hallinnut ”suomalaista kustannuspolitiikkaa ja arvottamista yllättävän pitkään nimenomaan fiktion osalta”. Outi Oja (2002, 16) totesi samana vuonna, että suomalaiset nykyrunoilijat suosivat kuvastossaan edelleen modernismissa paljon käytettyjä staattisia luontokuvia.

Vaikka 1960-, 1970- ja 1980-luvuilla tehtiin suomalaisen runouden kentässä lukuisia yrityksiä murtautua ulos modernistisesta poetiikasta – näistä mainittakoon poliittisesti osallistuva runous (Pentti Saarikoski, Matti Rossi, Arvo Salo), postmodernistiset kielipelit (Väinö Kirstinä, Kari Aronpuro), underground-runous (Markku Into, Jarkko Laine) ja beat-koulukuntaa lähestyvä lyriikka (Arto Melleri, Teemu Hirvilampi) –, modernistinen muoto-oppi säilytti asemansa lyriikan valtavirtana ja pääparadigmana. Vasta 1990-luvulla debytoinut runoilijasukupolvi alkoi järjestelmällisesti rikkoa modernistista kuvakeskeistä poetiikkaa runoissaan ja hyökätä sen valta-asemaa vastaan esseissään.

3.1. Historian Tantalokset ja uusi sukupolvi

Modernistisen runon hegemoniaa kuvaa hyvin se, että runoilija Risto Ahti vannoi sen nimiin vielä niinkin myöhään kuin vuonna 1994. Elävien runoilijoiden klubin *MotMot*-vuosikirjaan kirjoittamassaan esseessä ”Mitä tulee kirjaimen jälkeen” Ahti (1994, 80 – kursivointi TT:n) toteaa, että ”50-lukulaiset ovat synnyttäneet runoartereen, jonka tutkimiseen menee sata vuotta, jota ei ole ehditty käsittää, käsitellä. Mannerin, Haavikon, Saarikosken, Rekolan, ja heti perään 60-luvun Saarikosken, Westerbergin, Pellisen ym. tuotanto on ollut ja osittain *tulee olemaan* runouden ydin.” Ahdin ylimalkainen ja ilmeisen asiantuntematon väite, ettei 1950-luvun runoutta ole ”käsitetty” tai ”käsitelty” tuntuu kyseisen runomurroksen tuottamaan loputtomaan essee-, kommentaari- ja tutkimusmateriaalin tutustuneesta vähintään huvittavalta. Ahdin näkemystä ei sulattanut myöskään nuoremman polven runoilija Helena Sinervo, joka seuraavan vuoden *MotMotissa* hyökkäsi Ahdin vanhentunutta ja menneisyyttä turhaan glorifioivaa näkemystä vastaan.

Esseessään ”Malja Tantalokselle, väsymykselle ja metafysiikalle” Sinervo (1995, 30) kuvaa Paavo Haavikon ja Risto Ahdin antiikin myyttiä mukailleen vanhakantaisiksi Tantaloksiksi, jotka uhraavat surutta omat lapsensa ruokkiakseen ylhäisiä vieraitaan. Tällä Sinervo viittaa Haavikon ja Ahdin tapaan avoimesti halveksia suomalaisen kulttuurin ja kirjallisuuden nykytilaa ja haikailla takaisin johonkin tarunhoitoiseen menneisyyden arkadiaan, jossa taide ja runous olivat korkeampitasoisia ja arvostetumpia kuin nykyisin. Heille Sinervo (ibid. 37) pamauttaa takaisin: ”Runous menetti substanssinsa jo 60-luvun lopulla, viimeistään 70-luvulla, mutta sitä Tantalos ei kestä nähdä.” Sinervo (ibid.) myöntää, että 1950-luku oli suomalaisen runouden kulta-aikaa, mutta välivaihe 1990-luvun alkuun saakka oli hänen aika yllättävän näkemyksensä mukaan ”pelkkää rappeutumista”. Vaikka Sinervon luulisi olevan jäävi esittämään arvioita 1990-luvun runouden merkityksestä, hän on joka tapauksessa oikeassa siinä, että vasta silloin modernistista poetiikkaa alettiin todenteolla ja järjestelmällisesti murtaa.

Jokainen kirjailijasukupolvi pyrkii jollakin keinolla erottumaan edeltäjistään. Charles Russell (1985, 238) on listannut neljä seikkaa, jotka historiallisesti ovat määrittäneet avantgarde- eli uudistusliikkeitä:

1. Ajallinen dynamiikka: kulttuuri muuttuu ja vaatii uusia taiteen muotoja kuvaamaan tuota muutosta.
2. Sosiaalinen vastahankaisuus: avantgarde-kirjailija tietoisesti erottuu ja kritisoi vallitsevia arvoja.
3. Taiteen ja yhteiskunnan historialliset mahdollisuudet: avantgarde-kirjailija ennakoi idealisoitua tulevaisuutta ja pyrkii teoksiensa avulla tekemään siitä totta.
4. Esteettinen aktivismi: kirjallinen tai taiteellinen innovaatio nähdään tietoisuuden transformaation synnyttäjänä.

1990-luvun mittaan useat nuoret suomalaiset runoilijat osallistuivat keskusteluun oman sukupolvensa lyriikan uudistuksista ja uuden lyriikan suhteesta runon perinteeseen. Lyriikan murrosta käsittelevässä keskustelussa painottuu erityisesti Russellin listan ensimmäinen kohta. Koska modernistinen taideparadigma ei runoilijoiden mielestä ole kykeneväinen kuvaamaan 1990-luvun maailmaa, runouden pitää uudistaa keinonsa ja muotonsa.

Jyrki Kiiskinen ja Jukka Koskelainen yrittävät 1990 *Nuori Voima* –lehdessä julkaistussa esseessään ”Kielten ja kieltojen verkko” määritellä uuden sukupolven kielioppia, joka ei enää perustu kielen ja todellisuuden yksinkertaiselle vastaavuudelle vaan antaa tilaa pluralistiselle tavalle hahmottaa maailmoja. Kielen kompleksisoitumisen lisäksi Kiiskisen ja Koskelaisen (1990, 6) mukaan uusi runous ei voi perustua yhteen kaikenkattavaan selitysparadigmaan vaan rinnakkaisiin selitysparadigmoihin, erilaisiin maailman hahmotustapoihin ja niihin liittyviin käsitejärjestelmiin ja maailmankuviin. Uuden todellisuuskäsityksen monikeskisen olemuksen he summaavat: ”Jos kieli viittaa todellisuuteen, on kysyttävä, mihin näistä kaikista todellisuuksista. Eri näkökulmat ovat

vieneet kielen totuuden” (ibid.). Yhteen ainoaan näkökulmaa tai dominanssiin sitoutuminen ei siis ole heidän mukaansa mahdollista.

Juhani Ahvenjärven runokokoelma *Viivoitettu uni* (1996) synnytti yhden runon muotoa koskevan debatin 1990-luvulla. Absurdia ja surrealismia yhdistelevä teos oli liikaa *Helsingin Sanomien* kriitikko Tero Liukkoselle (1996), joka teilasi Ahvenjärven kokoelman kritiikissään harvinaisen tylästi: ”Juhani Ahvenjärven runoja lukiessa tulee mieleen ilkeä ajatus: perhana, kaveri bluffaa.” Liukkoson (ibid.) mukaan Ahvenjärven runojen vaikeaselkoisuus johtuu yksinkertaisesti siitä, että runoilijalla ei ole mitään sanottavaa. Ahvenjärvi vastasi Liukkoselle seuraavana vuonna esseellä ”Kahvin hyvydestä kahvin syvyyteen”, jossa hän täsmentää *Viivoitettu uni* -kokoelman taustaa ja pyrkimyksiä. Teoksen kirjoittamisen lähtökohta oli Ahvenjärven (1997, 7) mukaan se, että hän oli menettänyt uskonsa perinteisten runokuvien tehoon eikä modernistinen, metaforakeskeinen poetiikka ei toiminut nykytodellisuuden kontekstissa.

Ahvenjärven tapaus voidaan asettaa suhteeseen Russellin avantgardea määrittelevän listan neljännen kohdan kanssa, jonka mukaan avantgarde-kirjailija pyrkii innovatiivisen ja uutta luovan taiteellisen ratkaisun kautta tajunnalliseen muutokseen. Ahvenjärven (1997, 8) mielestä nykymaailmassa kokemukset visualisoidaan parhaimmillaan jo ennen kuin kyseinen kokemus on tapahtunut, minkä vuoksi runokuvan yksinkertainen, elämyksiin perustuva viesti ei ole toimi niin kuin sen pitäisi. Visuaalinen kulttuuri on tavallaan niellyt itse itsensä ja tehnyt kaikesta kokemisesta tasaista massaa: ”Kuvien ylitarjonta on ikään kuin riistänyt kuvilta niiden olemuksellisen sisällön, eli sen, mitä voitaisiin luonnehtia niiden *rauhalliseksi näyttävyydeksi*” (ibid.). Kaikkialta havaitsijan päälle tunkeva visuaalinen aines tekee mahdottomaksi hitaudelle perustuvan kokemisen, joka Ahvenjärven näkökulmasta oli runouden tulkinnan esteettinen parametri. Hänen russellilainen avantgardistinen innovaationsa on siis se, että hän yksinkertaisesti alkoi *Viivoitettu uni* -teoksessaan kirjoittaa tavalla, jota ei ole mahdollista tulkita modernistisen kaavan mukaan ja joka siten pakottaa lukijan muuttamaan tietoisuutensa taidetta analysoivia elementtejä.

Keskustelua jatkoi runoilija Markus Jääskeläinen seuraavana vuonna artikkelissaan ”Kritiikin kritiikkiä”. Jääskeläinen (1998) ymmärtää Ahvenjärven halun päästä eroon runon modernistisesta kuvakeskeisyydestä mutta pitää hänen päämääräänsä – kokonaan itsestään käsin määrittävää, ”autistista” kieltä – mahdottomuutena. Kaikki mitä kielellä ylipäättään kirjoitetaan on Jääskeläisen mielestä aina jo lähtökohtaisesti osa yhteistä kulttuuria.

Kiiskisen, Koskelaisen, Ahvenjärven ja Jääskeläisen runoteoreettisten pohdiskelujen taustalla häämöttää ajatus runoilijasta, joka aktiivisesti sekä tuottaa runoutta että analyttisesti ruotii oman lyriikkansa filosofisia ja esteettisiä komponentteja. Vuonna 1995 debytoinut runoilija Panu Tuomi pitää älyllistä suuntautuneisuutta keskeisenä runoilijasukupolvensa tunnusmerkkinä. Tuomen (2006, 132) mukaan hänen sukupolvensa lyyrikoihin liitetään usein sellaisia määreitä kuin akateemisuus. Akateemiseen oppineisuuteen ja nokkeluuteen suorastaan pilkallisesti suhatutuva Tuomi (ibid. 132–133) on tuotannollaan jatkanut romanttista, emotionaalisia elementtejä ja kielen musiikillisuutta vaalivaa perinnettä. Hänen mukaansa perspektiivien moninaisuus on runouden elinvoimaisuuden kannalta kannatettava seikka, ja hän näkee keskinäisissä jännitteissä mahdollisuuden ”hedelmällisiin ristiriitoihin” (ibid. 131).

3.2. 1990-luku ja musiikkivideon runousoppi

Karen Jacobs (2001, 1) näkee Maurice Blanchotin maksiimin, jonka mukaan kirjoittaminen alkaa Orfeuksen katseesta, modernismin maailmankuvaa kuvaavana retrospektiivisenä metanarratiivina: toisella puolella on subjektin katseleva linssi, toisella hiljainen objekti, johon katse on liitetty. Jacobsin (ibid.) mukaan ”katse” voidaan tästä näkökulmasta määrittää tietämisen keinona ja yhteenliittämisen työkaluna. Toisin sanoen modernismia määrittää ja hallitsee kartesiolainen dualismi, jossa subjekti pyrkii ymmärtämään, tulkitsemaan ja sitä kautta myös hallitsemaan ympäröivää maailmaa aistiensa välittämän tiedon ja sitä järjestävän järkensä kautta. Prosessin hypoteettisena päämääränä on subjektin tuleminen tietoiseksi omasta tietämisen kyvystään ja muuttua itsereflektion kautta ”läpinäkyväksi”.

Tosin, kuten Jacobs (2001, 2) huomauttaa, samalla kun ajatus läpinäkyvästä subjektista alkoi kyseenalaistua, kuva alkoi saada hallitsevan aseman kulttuurissa ja tunkeutua kaikille sosiaalisen elämän alueille. Jacobsin (ibid., 18) mukaan yksi modernismin kiinnostavimmista paradokseista onkin, että sen epistemologisen epäilyn värittävä aikakausi osuu yhteen valokuvaamisen kasvavan valta-aseman kanssa. Synnystään lähtien valokuva näytti todistavan kartesiolaisen luotettavuuden ja objektiivisuuden ideat todeksi ja puhdistavan esteet näkemisen ja tietämisen välistä (ibid.). Tulkitseen tämän niin, että modernismiin on sisäänrakennuttuna ajatus näkemisestä tietämisestä, mikä selittää modernistisen runon kuvakeskeisyyden ja kuvien staattisuuden. Tämä näkyy hyvin esimerkiksi Pentti Saarikosken runossa ”Siivet: Ikaros”, joka rakentuu hyvin visuaalisista kuvista ja havainnoista (riippuvat päät, vaalenevat varjot, kasvavat siivet, nouseva aurinko). Runon kuvat ovat pysyviä, tarkkoja sekä itseään ja toisiaan säilyttäviä. Havaintojen kirkkaus ja tarkkarajaisuus kielii kartesiolaisittain niiden totuudellisuutta. Jacobsin määrittelemä analogia valokuvan ja modernistisen runon välillä määrittää ja tulkitsee siis osuvasti Saarikosken runoa.

1900-luvun loppupuoliskolla liikkuva kuva nousi internetin, uusien televisiokanavien, videokameroiden ja digitaalisten mainosten takia pysähtynyttä (valo)kuvaa keskeisimmäksi aistiärsykkeeksi, mikä vaatii myös katsojalta uudenlaista orientoitumista. Jacobsin (2001, 31) mukaan elokuvat vaativat katseelta liikkuvuutta, minkä vuoksi hän kuvaa elokuvien katselua käsitteellä ”kuvien flanööryä”. Kaikkialta ihmisten havaintokenttään virtaavien kuvien massa sai myös runoilijat pohtimaan työvälinettään ja uudistamaan tapansa kirjoittaa. Yksi keskeisimpiä tämän runouudistuksen kommentoijista ja toteuttajista Suomessa on Helena Sinervo, jonka runous on yksi esimerkki Jacobsin mainitsemasta kuvien flanööryksestä. Toisin kuin staattiset ja pysyvät modernististen runojen kuvat, Sinervon runoudessa kuvat mobilisoituvat, lähtevät liikkeelle ja virtaavat elokuvien tapaan.

Uuden aikakauden runoudelle asettamia vaatimuksia Sinervo (2002b) on määritellyt: ”Kuvakäsitys ja kuvallisuuden asema muuttui 90-luvulla voimakkaasti. Kokemustieto ei välttämättä enää auttanut jäsentämään kuvaa, joka saattoi takautua baudelairelaiseen

romantiikkaan (Tomi Kontio) tai sen asema saatettiin kokonaan sivuuttaa kiinnittämällä huomio esimerkiksi kielimystiikkaan. Jos runo oli kuvallinen, olennaista siinä oli nopea liikkuvuus, äkkikäänneet ja leikkaukset musiikkivideon tapaan. Runoilijat reagoivat kaikkialta vyöryvään kuvien tulvaan monella eri tavalla.”

Koska 1990-luvun ihmisen kokemusmaailma ei ollut enää stabiilisti jäljennettävissä eikä se koostunut selkeistä toisiinsa rajautuvista yksiköistä, modernistinen poetiikka ei enää riitä kuvaamaan sitä. Muun muassa uusmedioitten ja uusien kommunikaatiovälineiden takia maailma muuttui nopeammaksi, moniulotteisemmaksi ja simultaanisemmaksi, joten myös runon oli muokattava mediumiaan oman aikansa vaatimuksia vastaavaksi. Sinervo (2002b) nostaa oireellisesti 90-luvun runon paralleeliksi puhtaasti kaupallisen viihdytystarkoituksen omaavan musiikkivideon – voiko profaanimpaa ja epälyyrisempää vertauskuvaa runoudelle olla?

Sinervo täsmentää käsitystään uuden poetiikan kuvakäsityksestä *Parnassossa* julkaistussa retrospektiivisessä esseessään ”Kuvan ja sanan kynnyksellä. Sukupolveni runous”. Siinä hän alleviivaa sukupolvitietoisuutta käyttämällä me-muotoa: ”Kuvilla – niin hankala kuin kuvan käsite runousopillisesti onkin – emme välttämättä pyrkineet etsimään ja samalla määrittämään kaltaisuuksia ilmiöiden välillä toisin kuin modernistit metaforillaan. Olennaista kuvissa oli niiden liike. Ne liukuivat esiin ja pois, välillä verkkään, välillä runsaina ja äkkikäännöksin”. (Sinervo 2006, 28.)

Uuden sukupolven runous siis heittää modernistiset ihanteet stabiilista ja selkeistä kielikuvista rakentuvasta runosta romukoppaan. Runo ei enää saa olla hermeettinen ja monoliittinen kokonaisuus vaan mobilisoitu, moneen suuntaan samanaikaisesti avautuva ja viittaava, liikkeessä oleva prosessi. Sinervon (2006, 28.) mukaan uudessa runousopissa kuvallisuuden sijaan pitäisikin puhua ”elokuvallisuudesta tai verbaalisista tapahtumista ajan ja tilan koordinaatistossa”. Karen Jacobsin edellä esiteltyihin näkemyksiin nojaten voisi siis sanoa, että sinervolainen runouskäsitelmä muodostaa analogian runon ja liikkuvan kuvan välille.

Kuvan ja ympäröivän todellisuuden lisäksi myös runoilijan ja kuvattavan maailman suhde problematisoitui. Sinervon mukaan 90-luvun runoilija ei keskity samalla tavalla omien impressioidensa ja kokemustensa kirjaamiseen kuin 50-lukulaiset runoilijat, joita hän kuvaa käsitteellä keskeislyyyrikko (Sinervo 2002b). Uudessa runousopissa ei hänen mukaansa ole enää ”minänmaailmaa”, ”koska ’minä’ on omissa silmissään muukalainen”. Ensimmäisen persoonan puhujaa tärkeämpi henkilö 90-luvun runoudessa on Sinervon mukaan ”sinä” tai ”toinen”. Monologisuuteen taipuvaisen modernin runon sijaan uusi runousoppi antaa tilaa laajemmalle kokemushorisontille. ”Runo tai runoteos on moniäänisyyden näyttämö: siinä on monta kokija, puhujaa, näkökulmaa”, Sinervo (ibid.) kirjoittaa.

Vaikka Sinervo analysoi ja määrittelee osuvasti suomalaista 1990-runoutta, hänenkin näkemyksensä on osin rajallinen ja puutteellinen, enkä siksi pyri seuraamaan sitä dogmaattisesti. Sinervo korostaa uuden poetiikan mukaisten runokuvien liikkuvuutta ja nopeita leikkauksia mutta jättää kuvien strukturaaliset muutokset kokonaan vaille huomiota. Koska 1990-luvun runouden kuvallisuus on modernismiin verrattuna myös kuvansisäistä ja rakenteellista, kuvien muodon ja rakenteen analyysiä ei voi ohittaa. Vaikka Sinervo itse korostaa kuvien asemaa ja käyttöä sukupolvensa runouden keskeisenä piirteenä, tässä tutkielmassa analysoin laajalti myös uuden runouden kuvien olemusta ja sen suhdetta modernistisen runouden kuvateoriaan.

3.3. *Lukemattomiin* ja postmodernismi

Lukemattomiin-kokoelman runoissa on paljon postmodernille runoudelle tunnusomaisia piirteitä, mutta on kuitenkin tärkeä huomata, että kokoelma ei kokonaisuudessaan ja kauttaaltaan ole postmodernistinen. Itse asiassa *Lukemattomiin*-kokoelma jää kiehtovalla tavalla näiden kahden perinteen väliin, sillä se hyödyntää sekä modernistisia että postmodernistisia keinoja mutta ei kuulu täydellisesti kumpaankaan perinteeseen. Tutkielmani mittaan välttelen tarkoituksellisesti ilmaisua ”postmoderni runous” ja useimmiten korvaan sen ilmaisulla ”modernismin jälkeinen runous, jota esimerkiksi

Janna Kantola¹ on käyttänyt. Tämä johtuu ensiksi siitä, että kaikki modernismia seurannut runous ei välttämättä ja itsestään selvästi ole postmodernistista runoutta. Esimerkiksi Panu Tuomen esikoisteos *Iris* (1995) tekee Sinervon tapaan selkeän pesäeron modernistiseen perinteeseen mutta ei ole postmodernistinen kokoelma.

Toinen syy on, että vaikka Sinervon *Lukemattomiin*-kokoelma sisältää paljon postmodernismiksi laskettavia elementtejä, keinoja, teemoja, muotoratkaisuja ja rakenteita, kokonaisuutena se ei ole puhtaasti postmodernistinen kokoelma vaan pikemminkin modernismin ja postmodernismin väliin jäävä murroskauden teos. Itse asiassa *Lukemattomiin* sisältää niin paljon puhtaasti modernismiin ankkuroituvaa ainesta, että kriitikko Tarja Roinilan (1994, 186) mukaan Sinervon runokieli etenee kokoelmassa ”modernismin parhaiden perinteiden mukaan”. Teoksen likeisyydestä modernismiin kielii myös se, että Outi Oja (2003, 38) näkee siinä runsaasti kaikuja Eeva-Liisa Mannerin runoudesta. Muun muassa sellaiset täsmällisesti rajatut runokuvat kuten ”apilameri,/ sen häikäisevät mainingit” (L, 61), ”sinä puhallat tulen juoksemaan” (L, 17) ja ”kiven sisällä seitsemän talven pakkaset” (L, 22) istuvat jäännökseltään modernistiseen itsenäisen kuvan poetiikkaan. Muutamia kokoelman runoista ovat kokonaisuudessaan lähempänä modernismia kuin postmodernismia (L,38):

Linnutko sinut söivät?
Kerrottiin että keihäs puhkasi silmät,
työntyi silmäkuoppien läpi ja murskasi ulos
tullessaan päätä kannattavat nikamat.
Mahtoi se olla mahtava, se sinun
viimeinen orgasmisi, ei
kenenkään maa.

Runo on rakenteeltaan modernistisen tiivis ja sisäisesti koherentti ja sen temaattinen maailma sulkeutuu lopussa. Runo ei hajoa pirstaleiseksi, jää prosessimaisesti auki eikä leikittele kielellisillä merkityksillä. Sen kieli on täsmällistä ja temppuilematonta, sen kuvasto on selkeää ja staattista, ja runon toiminta keskittyy sovinnaisesti yhden persoonan (”sinän”) ympärille. Runon päättävä kuva, jossa väkivaltainen kuolema

¹ Esimerkiksi Kantolan *Runous plus* -teoksen alaotsikko on *Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*.

kääntyy ensin ”orgasmiksi” ja sen jälkeen ”ei/ kenenkään maaksi”, on täysin modernistisen runoteorian mukainen, sillä se seuraa puhujan ”minänmaailman” kuviksi objektivoitua tulkintaa tapahtumista eikä ole riippuvainen luonnollisen maailman loogisista lainalaisuuksista.

Silti *Lukemattomiin* ei ole modernistinen runokokoelma vaan lähenee monissa kohdissa nimenomaan postmodernistista runousoppia. Sinikka Tuohimaa (1990, 20) luettelee postmodernille taiteelle ominaisiksi tyylipiirteiksi muun muassa ironian, pastissin, parodian ja avoimen muodon. Kuten pyrin tutkielmassani todistamaan, näitä kaikki elementtejä löytää myös *Lukemattomiin*-teoksesta. Postmodernille maailmalle tyypilliseksi Tuohimaa (ibid., 23–24) näkee myös kielellisyyden korostumisen: ihmisestä on hänen mukaansa tullut kielieläin, joka rakentaa itsensä ja määrittelee maailmansa rakentamallaan symboleilla. Tämä selittää, miksi useat *Lukemattomiin*-kokoelman runoista käsittelevät kielen olemusta ja kielellisen merkityksenannon prosessia. Sen runoissa maailmaa ei ainoastaan rakenneta kielellisen välineistön avulla vaan tuo välineistö, sen olemus ja toimintatapa, ovat alituisen tarkkailun ja pohdiskelun kohteena. Tästä hyvä esimerkki on seuraavassa luvussa analysoimani runo ”avosetti”, joka asettaa kielellisen representaation kyseenalaiseksi ja jää ikään kuin maailman ja sitä kohti pyrkivän kielen välimaastoon.

Maailmankuvan tasolla postmodernismi on sitä edeltäneen modernismin uudelleenkirjoittamista ja modernismin dogmien kyseenalaistamista. Postmodernismille tyypillisiä tyylikeinoja ovat intertekstuaalisuuden ja metafiktiivisyyden lisäksi jäljitelmät, tyylimukaelmat, kollaasit ja pastissit. Ne tuovat kirjallisuuteen lajien rajoilla leikittelyä ja moniäänisyyttä. (Hosiaislouma 1999, 255.) Tämän määritelmän mukaan Sinervon *Lukemattomiin*-teos sisältää runsaasti postmodernistista ainesta. Modernistinen usko individualismiin asetetaan kyseenalaiseksi useissa runoissa, joissa on useita henkilöitä tai joissa elottomat ja ei-persoonalliset oliot (kuten tuolit) esiintyvät ihmisiin rinnastuvina toimijoina.

Tyylimukaelmien kautta perinnekriittisyyteen tulee mukaan ironiaa ja parodiaa. Esimerkiksi luvussa 6.1. käsittelemäni Sinervon runo ”Mies jätti ystävänsä” hyödyntää

arkkityyppistä sankarimyyttä mutta asettaa sen maskuliinisuutta ja militaristisuutta huokuvan sisällön parodiseen valoon. Ja koska esimerkiksi Pentti Saarikosken ”Siivet: Ikaros” –runossa modernistinen usko individualismiin sai hahmonsä nimenomaan Ikarokseen rinnastuvana, yksilöllisenä ja heroisen lopun kokevana sankarina, Sinervon runon parodia koskettaa myös modernistista runoa. Toinen luvussa 6.1. käsittelemäni Sinervon runo ”Ota sinä seipästä” taas pilailee kansanperinteen opettavaisen runon kustannuksella. Runo ei ole varsinainen kansanrunon pastissi tai tyylimukaelma vaan hyödyntää nuorta neitoa opastavan kansanrunon didaktista muotoa ja saattaa sen tahallisen sekavuutensa kautta naurunalaiseksi.

Myös muodon tasolla *Lukemattomiin* irtautuu monella tapaa modernistisen runon poetiikasta. Marjorie Perloff (2002, 164–200) on neljän runoesimerkin kautta tutkinut tapoja, joilla Poundin imagistisiin teeseihin ja T.S. Eliotin ”kielelliseen tiheyteen”¹ on modernismin jälkeisessä runoudessa pyritty vastaamaan: suoran syntaksin ja horisontaalin topografian rikkominen (Susan Howen runo ”Thorow”), runon puhujan moninaistaminen ja rivien hyppivä asemoiminen (Charles Bernsteinin runo ”The Lives of the Toll Takers”), sanojen taustaan ja etymologiaan pohjaava kielen määritelmällisyyden ja viittaavuuden kyseenalaistaminen (Lyn Heijianin runosarja ”Happily”) ja taiteidenvälisen rajojen ylittäminen (Steve McCafferyn visuaalinen tekstisarja ”Four Versions of Pound’s ’In a Station of the Metro’”).

Helena Sinervon *Lukemattomiin*-kokoelma hyödyntää osaa Perloffin määrittelemistä keinoista irtautuessaan modernistisesta muotokielestä. *Lukemattomiin* rikkoo jonkin verran suoraa syntaksia mutta ei tee sitä ohjelmallisesti, eikä se Howen runon tavoin heittele säkeitään sivuille vinottain tai päällekkäin, vaan kaikki kokoelman runot on kirjoitettu perinteiseen, horisontaaleja rivejä käyttävään topografiaan. Myöskään se ei yllä McCafferyn teoksen lailla rikkomaan taiteidenvälisyyttä ja hyödyntämään kompositiossaan esimerkiksi kuvia tai piirroksia. Sen sijaan *Lukemattomiin* sisältää useita runoja, joissa Bernsteinin runon tavoin kyseenalaistetaan runon yksilöllisen puhujan auktoriteetti ja luodaan hyppivillä, epäsäännöllisillä riviasemoinneilla

¹ Perloffin (2002, 172) oma termi (”Eliot’s verbal density”), jolla hän viittaa modernistiseen kielen tarkkuutta ja täsmällisyyttä korostavaan poetiikkaan.

oikukasta ja sofistikoitunutta runomaisemaa. Luvussa 5.2. käsittelen tarkemmin monologisen minuuden hajoamista Sinervon teoksessa, ja esimerkkinä epäsymmetrisestä topografista käy hyvin luvussa 5.1. käsittelemäni katkelma, jossa sakraalit ja profaanit ainekset lomittuvat toisiinsa marginaalista toiseen hypähtelevän runovartalon muodossa. Heijianin runosarjan kielen kompleksisuutta ja tulkintojen kontekstiriippuvuutta pohdiskelva tematiikka on niin ikään *Lukemattomiin*-kokoelman yksi keskeisimmistä elementeistä, joka tulee kokoelman mittaan esiin lukuisilla tavoilla. Tätä käsittelen erityisesti luvussa 4.1. Sinervon ”avosetti”-nimisen runon kautta.

4. MODERNISTISEN MUODON RIKKOMINEN JA TULKINNAN MONINAISUUS

Helena Sinervo (s. 1961) julkaisi esikoisrunokokoelmansa *Lukemattomiin* (myöhemmin L) vuonna 1994. Teos kuvastaa hyvin murroskautta, jota suomalainen runous tuohon aikaan kävi läpi. Vanha kuvakeskeinen perinne oli murtunut tai murtumassa, ja samalla uusi tyylioppi etsi keinojaan ja muotoaan.

Jo runokokoelman kansi viestii kielikeskeisestä ja -tietoisesta maailmankuvasta. Täysin kuvattomaan ja yksivärisen harmaaseen kanteen on painettu vain runoilijan, runokirjan ja kustantajan nimi. Lisäksi teoksen nimi – vain yksi homonyyminen sana – on kirjoitettu pienellä alkukirjaimella ja kursiivilla. Kaikki tämä valmistaa lukijaa astumaan teoksen maailmaan: tarjolla ei ole modernistista kokemusmaailman kuvittamista tai romanttista hempeilyä vaan niiden sijasta huomio pitääkin kääntää itse kieleen, sen olemukseen ja tapaan tuottaa merkityksiä. Teoksen nimen monikkomuoto problematisoi myös lukemisprosessi, sillä se viittaa ajatukseen, että teosta voidaan lukea lukemattomiin, siis loputtomiin ja aina uusia tulkintoja ja näkökulmia avaten. Tämä valmistaa lukijaa teoksen maailmaan, jossa ohjelmallisesti sanoudutaan eroon yksiselitteisistä ja yhteen näkökulmaan sitoutuvista selitysmalleista.

Vaikka Tarja Roinilan (1994, 186) mukaan Sinervon runokieli etenee kokoelmassa ikään kuin ”modernismin parhaiden perinteiden mukaan”, se sisältää useita runoja, joissa modernismin perinnettä rikotaan harvinaisen päämäärätietoisesti. Jo kokoelman neljäs runo (L, 14) on rakenteeltaan täysin modernististen ideaalien vastainen:

avo
setti
ei suostu
maahan
ilmaan
veteen
ei-suo
stu

Missä ovat runon kielikuvat? Missä kirkas rakenne ja harmonia? Missä selkeä alku, kehittäminen ja loppuhuipennus? Missä ilmaisullinen täsmällisyys ja pyrkimys

normaalikielisyys? Missä objektiiviset korrelaatit? Kuka runossa puhuu, kuka on sen päähenkilö ja mitä siinä tapahtuu?

Sinervon runo ei yritäkään noudattaa modernismin muoto-oppia vaan rikkoo ohjelmallisesti melkein kaikkia sen keskeisiä kohtia. Runo ei rakennu kielellisten kuvien ja niidenkeskisten viittaussuhteiden varaan, se ei ilmaise ehyttä tai selkeästi artikuloitua ”minänmaailmaa”, sen syntaksi ei ole luonnollisen kielen mukainen eikä sen ilmiäsu pyri selkeyteen tai täsmällisyyteen. Ero esimerkiksi edellä esiteltyyn Saarikosken runoon on suuri.

Jo runon ensimmäiset rivit aiheuttavat semanttista hämmennystä ja asettavat lineaarisesti orientoituneen tulkintalogiikan kysymyksenalaiseksi. Pitäisikö kaksi ensimmäistä riviä lukea erikseen (”avo setti”) vai yhteen (”avosetti”)? Avosetti on matalikoilla viihtyvä rantalintu, mutta miksi runoilija on jakanut yhdyssanan kahdelle riville ilman tavuviivaa? Ratkaisu kääntää huomion kieleen ja sen arbitraariseen tapaan synnyttää uusia sanoja vanhoja yhdistämällä. Tulkinta ei siis kohdistu suoraan runossa mainittuun eläimeen vaan kielelliseen työkaluun, jolla tuota eläintä kielessä merkitään. Näin tulkintaa halutaan jo runon alussa jättää mahdollisimman monialaiseksi eli avoimeksi.

Sinervon runon alkurivit voi nähdä myös runoteoreettisena kannanottona modernista suljettua muotoa vastaan. Sana ”setti” tulee suomen kieleen englannin kielen ryhmää tai joukkoa tarkoittavasta sanasta ”a set” ja runon alun ”avo” viittaa ”avoimeen”. Tällöin ”avo/ setti” tarkoittaisi avointa joukkoa eli sanoja, joiden tulkinta ei ole ennalta määriteltyä eli suljettua. Tätä tulkintaa korostaa vielä se, että T.S. Eliotin (1989, 100) luvussa 2 siteerattu määritelmä objektiivisesta korrelaatista alkaa ”a set of objects...”, jolloin Sinervon runo näyttäytyy suorana kommenttina Eliotin määritelmään. Siinä missä modernistinen Eliot halusi määritellä tarkasti objektiivisen korrelaation olemuksen ja funktion, Sinervo pyrkii antamaan sanoille ja kielikuville postmodernia tilaa ja avoimuutta.

Seuraavalla rivillä ”avo/setti” merkityksellistyy tahdon omaavana voimana tai oliona, sillä se ”ei suostu” johonkin. Jotta joku tai jokin voi olla suostumatta johonkin, sen täytyy tahtoa jotakin muuta tai päinvastaista eli sillä täytyy ainakin jossakin alkeellisessa mielessä olla tahdon tai luonteen kaltainen prinssiippi, joka estää sitä suostumasta johonkin. Tästä on kuitenkin pitkä matka siihen, että mysteerisen ”avo/setin” todellinen olemus paljastuisi lukijalle.

Sinervon halu rikkoa modernistisen runouden kuva- ja lausekeskeisyyttä korostuu runon kolmella keskirivillä. Luettelomaisesti ladellut elementit vievät runoa entisestään pois lineaarisesti etenevästä ja metaforisesta lukutavasta, ja samalla runoilijan piittaamattomuus runollisista konventioista ja haluttomuus seurata lauseiksi rajattua kielioppia toistuvat.

Tämä runoilijan intentio jatkuu vielä runon kahdella viimeisellä rivillä, joissa runon kolmas rivi toistuu uudelleen tavutettuna ja yhdysviivalla kasvatettuna. Toisto luo runon syklisen perspektiivin, joka korostaa sen ympyrämäistä jatkuvuutta. Marjorie Perloff (1999, 118) näkee toiston yhtenä runon keinoista tehdä asioista kielen kautta ei-tuttuja. Hän käyttää esimerkkinä William Carlos Williamsin teoksesta *Kora in Hell* poimittua runokatkelmia, jossa samat lauseet, sanat ja ilmaukset toistuvat. Perloffin (ibid.) mukaan Williams aloittaa yhdentekevältä näyttävällä sanalla tai fraasilla ja sen jälkeen toistaa kyseistä fraasia muuttuvien kontekstien sarjassa niin, että sen merkitys on koko ajan hienoisessa muutoksessa.

Perloffin analyysia voi soveltaa myös Sinervon runoon, jossa sekä kieltosana ”ei” että sana ”suostu” toistuvat niin, että ne saavat runon suppeudesta huolimatta jälkimmäisellä kerralla kokonaan toisenlaisen painotuksen. Kun runo käyttää ilmausta ”ei suostu” ensimmäisen kerran, sanat asettuvat osaksi jonkinlaista lauserakennetta: ”avo/ setti/ ei suostu/ maahan (...)” Kun ilmaus toistuu aivan runon lopussa, sanat on yhdistetty tavuviivalla ja lisäksi ”suostu”-sana on jaettu kahdelle riville tavalla, joka ei seuraa sanan tavutusta: ”ei-suo/ stu”. Perloffin ajatuksia mukaillen tämän voi nähdä runoilijan pyrkimyksenä tehdä tavallisesta kielestä ja kielenkäytöstä vierasta ja etäännyttää lukija katsomaan sanoja uudestaan, ikään kuin vieraina, toiseen kielioppiin ja ehkä jopa

toiseen kieleen kuuluvina. Tämä ei kuitenkaan selitä kahden viimeisen rivin merkityksellistä funktiota. Toiseksi viimeisellä rivillä on negatiivinen katkelma ”ei-suo”, mikä on tietysti luettavissa viittauksena ”suon” eli maan ja veden välille jäävän vetisen maa-alan kieltoon. Se, miksi runon kieltojen lista päättyy ”suohon”, jää vaille selkeää vastausta. Johtuuko tämä vain kielellisestä sattumasta, ”suon” sisällyttämisestä sanaan ”suostua”? Vastausta vaille jäävä kysymys havainnollistaa Kantolan mainitsemaa avointa muotoa ja runon prosessimaisuutta.

Joka tapauksessa viimeiselle riville jää suostu-verbistä irralliseksi jäänyt fragmentti ”stu”. Postmodernistiselle runolle tyypillistä on leikittely sekä ”epärunollisuus” (Kantola 2001, 29). Kolmikirjaimisen irrallisen tavun voi nähdä viittauksena Väinö Kirstinän postmodernistisena pidettyyn ”LYH”-nimiseen runoon (kokoelmasta *Luonnollinen tanssi*, 1965), joka koostuu sivunkokoisesta luettelosta kaksi- tai kolmikirjaimisia tavuja. Jouni Inkala (1994, 60) on nähnyt Kirstinän runossa poikkeuksellista tulkinnallista vapautta sekä ”huikean pelin”, johon lukija voi ryhtyä.

Tässä valossa Sinervon runon irrallisennäköinen epäsana ikään kuin kiteyttää koko runon tulkinnallisen riippumattomuuden: kyseessä on rajoittamaton areena, ”huikea peli”, jossa vastuu ja vapaus kiepsahtavat lukijan kontolle. Kieleen kohdistuva skeptisyys kääntyy siis myös itse kommunikaatioprosessiin. Koska runo rakentuu vain satunnaisista, pelinkaltaisista assosiaatioista, joita ei voi kiinnittää mihinkään pelin ulkopuoliseen entiteettiin, mitään varsinaista ”tulkintaa” ei ole olemassakaan.

Tämä negaation ympärille kiertyvä tulkintamalli selittäisi runon toistuvat ”ei”-rakenteet ja tuo siihen itsetiedostavan, metalyyrisen aspektin. Niin kuin runon avosetti-lintu ei suostu osaksi konkreettista maailmaa, mihin se normaalisti kuuluu, runon kirjoittaja ei suostu käyttämään suomen kielen kieliooppia, jolla tekstiä normaalisti kirjoitetaan. Runossa mainitut elementit voi nähdä eri runoperinteiden vertauskuvina: konkreettinen ja pysyvä maa symboloi vakiintunutta modernismia, ja alati liikkuva ja muotoaan vaihtava vesi symboloi postmodernismia. Kuten olen aiemmin todennut, Sinervon *Lukemattomiin*-runokokoelma ei kuulu varsinaisesti kumpaakaan perinteeseen vaan jää niiden väliin. Koska maan ja veden yhdistelmä on suo, runon voisi kuvitella suostuvan

suohon eli jonkinlaiseen välitilaan, mutta runon toiseksi viimeisellä rivillä tämänkin mahdollisuus kielletään. Ehkä runoilijan sitoutuminen ei-sitoutumiseen on niin vahvaa, ettei hän halua sitoutua edes ulkopuoliseen tilaan kahden perinteen välillä.

4.1. Kielen ja todellisuuden välissä

On selvää, että tällaista runoa ei ole tarkoitukseen lukea järjestelmällisenä ja loogisesti etenevänä kokonaisuutena. Itse asiassa Sinervo käyttää runossaan lähes kaikki mahdolliset keinot ajaakseen lukijan tulkinnan kokonaan toiselle uralle. Runossa ei ole perinteistä lauserakennetta, selkeää keskushenkilöä, konkreettisia tapahtumia, dramaturgisia käänteitä, rytmillisiä elementtejä tai prosodisia vivahteita. Vaikka runosta on mahdollista tulkita subjekti ja tapahtumista, minkäänlaisia valmiita runokuvia tai metaforia se ei lukijalle tarjoa.

Modernististen muotokonventioiden sijaan runo jättää lukijan eteen vain katkelmallisen kieltojen sarjan, jonka viittauksellinen verkosto tuntuu joko kääntyvän autistisesti sisäänpäin tai räjähtävän samanaikaisesti useisiin suuntiin. Janna Kantolan (2001, 8) mukaan modernismia seuranneen runon piirteitä ovat avoin muoto, prosessinomaisuus ja epärunolliset aiheet. Nämä määrittelyt kuvaavat osuvasti Sinervon runoa, joka pyrkii aktiivisesti pois suljetusta muodosta ja runollisesta vaikutelmasta. Runon kokeellinen luonne, rigoristinen niukkuus ja syntaksin rikkominen tuovat sen lähelle Gunnar Björlingin aikoinaan poikkeuksellisen avantgardistista estetiikkaa. Björlingin omaäänistä ja -päistä lyriikkaa on luonnehdittu muun muassa rajansa ylittäväksi runoudeksi, joka on ”kaikkeaa muuta kuin tunteiden punomista kauniiksi säikeiksi” (Laitinen 1984, 151). Juuri tästä on kysymys seuraavassa Björlingin (1989, 142) runossa, joka jo typografisen hahmonsakin puolesta muistuttaa Sinervon runoa:

En sten
och
ord
och sten, och löv
och ibland gräsen
sten och
ord

(Lars Wivallius, Katarina kyrkogård)

Niin kuin Sinervon runo, myös Björlingin runo on (viimeistä riviään lukuun ottamatta) asemoitu korostuneen vertikaaliin hahmoon ja sisältää vain yhdestä sanasta koostuvia rivejä. Lisäksi molemmat runot ovat hylänneet normaalikielisen lauserakenteen eivätkä siten muodosta kokonaista virkettä; Björlingin runosta puuttuu myös predikaatti. Kumpikin runo sisältää sekä konkreettisia luonnonobjekteja – Sinervolla maata ja vettä, Björlingillä kiven, lehden ja ruohoa – että kieleen tai kielelliseen merkitysrakenteeseen viittaavan elementin. Björlingin runossa toistuu sana ”ord”, kun taas Sinervon runossa huomio runon kielellis-sanalliseen olemukseen käännetään katkomalla sanoja mielivaltaisentuntuisesti eri riveille, mikä korostaa niiden abstraktia, semanttista olemusta.

Kummassakin runossa on laveasti ottaen kysymys havaintokokemuksen ja sitä edustavan kielellisen representaation vastaavuudesta ja mahdollisuudesta. Sinervon runossa se ilmenee negaatioketjuna, jossa ”avo/ setti” ei löydä paikkaansa elementtien luettelosta. Koska runossa linnun nimi on kirjoitettu kahdessa osassa, se paljastuu vain kielen objektiksi, eikä siksi asetu osaksi luonnollista, konkreettista maailmaa. Björlingin runossa luettelomaisuuden korvaa toisto. ”Ord”- ja ”och”-sanojen lapsenomainen vuorottelu ”sten”-sanalla kanssa luo mielikuvan tilanteesta, jossa puhuja näkee oikean fyysisen kiven ja tajuaa sanan ”kivi” olevan vain sen kielellisen, ei-fyysinen representaatio, minkä takia hän palaa takaisin reaali maailman kiveen ja lopussa taas sanaan ”sana” (”ord”). Dualistinen ongelma synnyttää hokemankaltaisen ketjun ja tuntuu tankkaavassa ihmettelystä jäävän vaille ratkaisua.

Björlingin runoa vasten luettaessa Sinervon runo näyttäytyy siis eräänlaisena kielen rajojen ja toimintatavan laboratorion kokeena. Koska kieli siinä testaa ja etsii itseään, se ei voi noudattaa annettuja kaavoja ja parametrejä. Laitisen (1984, 151–152) mukaan Björlingin tyyli pyrkii tunkeutumaan tuntemattomalle alueelle ja sanomaan ennen sanomatonta. Määritelmää voi soveltaa myös Sinervon runoon. Tämä selittää lisäksi metaforien puuttumisen runoista: runojen ei ole tarkoituskaan luoda uusia mielikuvia vaan tutkia niiden kielellis-tajunnallista syntyprosessia eli mennä ikään kuin sanoilla sanojen taakse. Kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta Sinervon runo havainnollistaa

referentiaalisuuden ongelmaa eli sitä, vastaako kieli todellisuutta ja jos vastaa, niin miten.

Kuten tutkielman alussa totesin, modernistit näkivät kielen todellisuudesta irrottautuneena autonomisena entiteettinä, jolloin tekstit voivat viitata vain toisiin teksteihin. Linda Hutcheonin (1999, 146) mukaan postmoderni käsitys referentiaalisuudesta eroaa modernismin käsityksestä siinä, että postmodernismi avoimesti hyväksyy tapahtumien todellisen¹ olemassaolon, vaikka pitääkin niitä jokseenkin saavuttamattomina. Postmoderni kirjallisuus ei siis kiellä kokemuksellisen maailman olemassaoloa vaan kysyy, millä tavalla me voimme tietää sen (ibid., 154). Mas'ud Zavarzedehin analyysiin viitaten Hutcheon (ibid.) korostaa, että koska postmoderni teos voi samanaikaisesti viitata sekä itseensä että todellisuuteen, kirjallisuuden binäärinen jako fiktion ja faktaan on kyseenalaistettavissa. Tämän jaottelun sijalle hän ehdottaa multiterminologista mallia, joka jäsentäisi kielen ja todellisuuden vastaavuutta viiden kategorian kautta: intratekstuaalinen, intertekstuaalinen ja ekstratekstuaalinen referenssi, itsereferenssi sekä ”hermeneuttinen” referenssi (ibid.). Hutcheon (ibid., 157) näkee postmodernististen diskurssien tehtävänä asentaa ja sitten kiistää tiedon perinteisten takuudet paljastamalla niiden aukot ja kehämäisyydet.

Tiivistetysti voisi siis sanoa, että postmodernismi jakaa modernismin skeptisyyden suhteessa kieleen mutta ei ota sitä itsestään selvyytenä tai dogmaattisena. Samalla se jatkaa samalla kielen ja todellisuuden analyysiä modernismia pitemmälle sen perintöä testaten ja kiistäen. Sinervon ”avosetti”-runo on esimerkki kaunokirjallisesta tuotoksesta, jonka voi nähdä viittaavan sekä itseensä ja omaan muotoonsa että sen ulkopuoliseen ”maailmaan”. Vaikka kyseinen runo kyseenalaistaa ja haastaa kielen ja runouden olemuksen, se pysyy kaikesta huolimatta silti kielenä ja runoutena. Hutcheonin ehdottamista tulkintamallista kiinnostavin Sinervon runon yhteydessä on ”hermeneuttinen” referentiaalisuus, jolla Hutcheon (1999, 156) tarkoittaa fiktiivisen maailman ja lukijan todellisen maailman vuoropuhelua. Sinervon runossa tämä

¹ Hutcheonin kontekstina kyseisissä analyysissä ovat historialliset fiktoromaanit, minkä vuoksi hän puhuu nimenomaan ”menneisyyden todellisuudesta” (the past real).

vuoropuhelu toteutuu esimerkiksi siten, että lukija voi tulkita ja kokea runossa mainitun ”avosetin” myös reaali maailman lintulajina. Tällöin runo viittaisi – ainakin jossakin määrin – suoraan lukijan todelliseen maailmaan.

Toisaalta runon muut osat eivät juuri tuo tätä tulkintaa vaan ohjaavat lukemaan runoa kielellisenä olentona, siis irrallaan konkreettisesta todellisuudesta. Tämä runonsisäinen dynamiikka synnyttää hermeneuttisen tulkinnan prosessin, jossa kielen maailma ja (lukijan) konkreettinen maailma vaikuttavat toinen toisiinsa ja synnyttävät referentiaalisen jännitteen, joka toisaalta lähentää kieltä ja maailmaa, toisaalta leikkaa ne irti toisistaan. Modernistista traditiota vasten luettaessa olennaista kuitenkin on, ettei Sinervon runon referentiaalisuutta voi rajata tai määrittää selkeästi vaan sen viittauksellinen olemus purkautuu pikemminkin prosessina ja tulkinnan jatkuvana avoimuutena kuin jonkinlaisena dogmina tai opinkappaleena. Näin se myös asettaa modernistisen ”kieli on täysin irrallaan todellisuudesta” -lähtökohdan kriittisen tarkastelun alaiseksi.

Pyrkimys kielen rajojen testaamiseen ja ylittäminen liittyy Sinervon yhä likeisemmin myös Björlingiin. Tero Liukkonen (2000) lukee Björlingin yhdessä Harri Nordellin, Paul Celanin ja Mirkka Rekolan kanssa runoilijaksi, jonka taiteen ytimessä on ”jokin vahva, syvä peruselämys, jonka tavoittamiseksi kieli on kirjoitettava rikki ja uusiksi”. Liukkonen epä määräinen ilmaus ”jokin vahva, syvä peruselämys” tarkentuu Björlingillä usein yksinkertaisen luontoimpression ja kielellisen ylipersonallisuuden ristiriidaksi, jota hän yrittää runoissaan ylittää (ks. Laitinen 1984, 152). Kieli on kirjoitettava rikki, jotta kielentakainen maailma tulisi sen raoista näkyviin. Jouni A. Koposen (2000, 95) mukaan Björlingin runoudessa on kysymys runouden ja elämän kokemuksellisesta ykseydestä, jota havainto, tunne ja kirjoitustyö rakentavat. Elämänilmiöiden kirjavuuden kuvaaminen rajoittamattomuuden ajatusta vasten vaatii kielen avaamista ja sanojen tyhjentämistä uusille merkityksille (ibid.). Lauserakenteiden rikkominen luo sanoille uusia merkityssuhteita toisiinsa ja itseensä. Samalla syntyy uusi, metaforisista ilmauksista puhdistettu kieli, joka työntyy itse kielen ja olemassaolon perustaan. (Koponen 2000, 96–97.)

Tästä näkökulmasta katsottuna Sinervon runo näyttäytyy kielellisenä kokeiluna, jossa sanoiksi puettu ilmaus etsii oikeaa paikkaansa kahdessa kontekstissa. Runon ”avo/ setti” on toisaalta abstrakti sana, jonka yritys pesiä osaksi konkreettista luontoa (maata, ilmaa, vettä) epäonnistuu, ja toisaalta lintu (avosetti), joka niin ikään turhaan yrittää muuttua puhtaaksi sanaksi ja katkeaa kahtia (”avo setti”). Björlingin, Nordellin, Celanin ja Rekolan tavoin Sinervokin kirjoittaa kielensä rikki ja yrittää näin kurottua sanomattoman puoleen. Siten sanasta ”avosetti” tulee välitilaa ilmaiseva sanapari ”avo setti”, joka toisaalta hahmottuu linnuksi, toisaalta representoi vain kieltä eli itseään. Näin Sinervonkin kieli Koposen kuvaamalla tavalla ”avautuu” ja ”tyhjenee”, jotta se voisi samalla täyttyä uusilla merkityksillä.

Tässä tulkinnassa Sinervon runon kieltäytyminen normaalikielen säännöistä ilmenee siis pyrkimyksenä rikkoa raja kielen ja sen kuvaaman tilanteen välillä, mikä edelleen vie sitä kauemmas modernistisesta maailmankatsomuksesta. Siinä missä modernistinen runoilija yritti rakentaa maailmaa kieleen, Sinervo yrittää Björlingin hengessä purkautua kielen ja maailman väliin. Modernistinen idea objektiivisesta korrelaatiosta näyttäytyy tässä valossa muurina, jossa runoilija rakentaa kielikuvan avulla itsensä ja kokemuksensa väliin merkitystiivistymän, joka viimekädessä estää häntä pääsemästä käsiksi itse puhtaaseen, ei-kielelliseen kokemukseen. Björlingin tavoin Sinervokaan ei pyri objektivoimaan kokemustaan kielellisiin kuvioihin vaan rikkomaan staattisen yhteyden kielen ja todellisuuden välillä ja huojuttamaan siten niiden oletettua dualistista rakennetta. Kuvien sijasta hän etsii niiden syytä ja perustetta.

4.2. Sanojen simultaanisuus ja näkyminen poissaolon kautta

Myös simultaanisuus on keskeinen Sinervon runoa määrittävä rakenteellinen piirre. Runo kuvaa ja kuvastaa maailmaa, jossa asioiden tapahtuminen on päällekkäistä tai ainakaan niiden selkeä rajaaminen toisiinsa ei ole mahdollista. Charles Russell (1985, 4) näkee esteettisen rikkirepimisen ja uudistamisen avantgarde-taiteen keinoina vaihtaa ilmaisun ja havaitsemisen tapaa, mitä prosessia Sinervon runo hyvin kuvastaa. Siksi

runollakaan ei ole varsinaista alkua sen enempää kuin runoilijalla tarvetta ”alustaa” sitä tai johdattaa lukijaa sen kuvaamaan maailmaan.

Kuin alleviivatakseen riippumattomuuttaan perinteisistä kommunikaatiosäännöistä runoilija on jättänyt myös isot alkukirjaimet ja välimerkit pois. Ratkaisu korostaa niin ikään sekä runon itsensä että kuvaamansa maailman prosessinomaisuutta. Jotain on olemassa ennen alkua ja jokin jatkuu, vaikka runon säkeet loppuvatkin.

Koska Sinervon edellä siteeratussa runossa jokainen sana (tai sanan osa) on jaettu omalle rivilleen, runon rytmisestä hahmosta tulee monotonisen luettelomainen. Jokainen sana alkaa siinä samalta viivalta kuin kaikki muutkin sanat, jolloin mahdollisuus yhdistellä sanoja ja niiden sisältämiä merkityksiä multiploittuu. Kyseinen topografinen muotoseikka tekee sanojen ”tapahtumisesta” myös simultaanista: koska yksikään sana ei seuraa toista, ne ovat kaikki yhtä ”arvokkaita” eli samanaikaisesti aktiivisia ja valideja kulloinkin valitun tulkinnan kentässä.

Sinervon runon maailmassa tulkintojen ei enää tarvitse olla – tai ehkä ne pikemminkin eivät enää *voi* olla – lineaarisia vaan ne ovat vain satunnaisia variaatioita Inkalan mainitsemasta ”huikeasta pelistä”. Silloin runon alun ”avo” voi viitata yhtä hyvin ”settiin” kuin ”maahan”, ”ilmaan” kuin ”veteenkin”. ”Avomaa” luo laajan panoraaman avarasta maisemasta, ”avoilma” visualisoi lintujen maailman rajoittamatonta tilallisuutta ja ”avovesi” viittaa vaikkapa katsojan edessä vapaana avautuvaan ulappaan. Kaikissa näissä tulkintavaihtoehdoissa syntyy ilmavuuden ja avaruudellisen tilan mielikuva.

Ehkä runon lopun ”ei-suo” täsmentää sen yllä mainittua ”maata”. Runon tapahtumapaikka siis ei ole suo eli vetinen ja peltävä paikka vaan tasainen ja vakaa, joka pitää jalkojen alla. Tämä tulkintasuunta synnyttää runoon sisäisen ristiriidan, koska runon itsensä olemus huokuu kaikkea muuta kuin vakautta ja pysyvyyttä. Dualistisessa asetelmassa ”maan” konkreettisuus korostuisi myös vasten ”ilmaa” ja ”vettä”, joiden ei-kiinteä olemus taas havainnollistaa runon lukkoonlyömätöntä, muotoaan vaihtavaa olemusta.

Entä missä on tuli, neljäs Empedokleen¹ elementeistä? Koska elementtien listasta on ilmiselvästi pudotettu yksi pois, runoilija tuntuu sen avulla vihjaavan, että merkityksellistä onkin se, mitä ei sanota tai mikä on jätetty piiloon. Negaatioon perustuva tulkinta selittää myös ei-kieltosanan toistumisen runossa: huomio pitäisikin kiinnittää siihen, mitä runossa *ei* ole tai mikä *ei* tule sen kautta näkyviin. Se, mikä runoudessa ensisijaisesti aina jää ilmentymättä, on kaikki ei-kielellinen ja ei-käsitteellinen. Koska Sinervon runo on kirjoitettu kapeaan, lähes anorektiseen vertikaaliin hahmoon, se jättää kummallekin puolelleen poikkeuksellisen paljon näkyviin tyhjää, valkoista sivua. Visuaalisena hahmona se siis korostaa itsensä ulkopuolista todellisuutta, kontekstiaan, jota vasten se tulee näkyviin, eli viimekädessä juuri sitä, mitä se itse *ei* ole. Modernismin jälkeisen runon piirteiksi mainittu ”prosessimaisuus” ilmenee siis tässä tapauksessa tekstin aukkoisuutena ja semanttisen tyhjän tilan jättämisenä runon sisään.

Tämä tulkintaperspektiivi selittää myös runon epälyyrisen olemuksen. Sinervon runo ei yritäkään vetää huomiota itseensä ja synnyttää esteettistä nautintoa heleillä kielikuvilla vaan se rikkoo tietoisesti kyseisen runonlukemisen konventiota ja näyttää itsensä vain osana jotakin suurempaa kokonaisuutta. Näin lukija ikään kuin havahtuu runon etäännyttävän efektin kautta runoa ympäröivään todellisuuteen. Se siis täyttää Laitisen (1984, 151) Björlingin yhteydessä esittämän maksiimin runoudesta, joka on ”kaikkea muuta kuin tunteiden punomista kauniiksi säikeiksi”. Oikeastaan Sinervon runon myös ylittää kyseisen määritelmän, sillä se sisältää yhden vastauksen kysymykseen, mitä Laitisen mainitsema ”kaikki muu” runoudessa voisi olla. Sinervon runon antama vastaus on, että kielellä on maailman kuvaamisen lisäksi kyky myös pohtia omaa olemustaan ja tapaansa ja mahdollisuuttaan kuvata konkreettista maailmaa.

Yksi runon kommunikatiivisista keinoista on sen visuaalinen ilmiäsu, minkä vuoksi Sinervon runon analyysi jäisi vajavaiseksi ilman tarkemman huomion kiinnittämistä sen typografiseen muotoon. ”Avosetti”-runon hallitsevin muotopiirre on sen rönsyilemätön

¹ Kreikkalainen esisokraattinen filosofi (n. 490-439 eaa.), jonka mukaan kosmos muodostuu neljästä elementistä: maasta, vedestä, ilmasta ja tulesta.

lyhyys ja rigoristinen tiiviys, jossa ei ole sijaa yhdellekään turhalle sanalle tai osalle. Mattersonin ja Jonesin (2000, 82) mukaan runon näkeminen suljetuksi artefaktiksi aiheutti sen, että 1900-luvulla alettiin suosia lyhyitä, helposti tutkittavaksi sopivia runoja. Lyhydestään ja tiiviystään huolimatta Sinervon runo ei istu Mattersonin ja Darrylin skeemaan vaan asettuu pikemminkin hyvin tietoisesti poikkiteloin sen kanssa. Kuin vastustaakseen modernistisia ”oppikirjarunoja” Sinervo kirjoittaa äärimmäisen niukan runon, joka ei kuitenkaan muodosta yksiselitteisesti suljettua merkityspiiriä eikä ole helposti avattavissa.

Toinen hallitseva visuaalinen piirre ”avosetti”-runossa on sen kapeus, mikä korostaa runon ja sen lukemisprosessin vertikaalisuutta. Janna Kantola (2001, 40–41) on tulkinnut James Schuylerin vastaavanlaista runoa ”Tom’s Attempt to Seduce Big Brother Steve”, jossa muun muassa kokonainen sana ”underwear” on kirjoitettu kirjain kirjaimelta pystysuoraan. Kantola (ibid.) näkee ratkaisussa humoristisuutta ja fragmentaarisuutta sekä pyrkimyksen pitää runon kieli syvyyttä kaihtavassa puheenomaisuudessa. Vaikka Kantolan tulkinta jää valitettavan lyhyeksi ja ympäripyöreäksi, on selvää, ettei sekään kunnolla selitä Sinervon runon fyysistä hahmoa. Pyrkimys humoristisuuteen tai puheenomaisuuteen ei avaa ”avosetti”-runon muodon tulkintaa.

Mattersonin ja Jonesin (2000, 158–160) tulkinta Emmett Williamsin visuaalisesti runosta ”like attracts like” sen sijaan antaa keinoja pohtia myös ”avosetin” hahmoa tarkemmin. Williamsin runossa toistuu joka rivillä samat kolme sanaa, jotka ensimmäisellä rivillä ovat kaukana toisistaan mutta jotka riviltä toiselle siirryttäessä koko ajan lähestyvät toisiaan ja lopulta sulautuvat toisiinsa. Alaspäin kapenevat rivit synnyttävät siis samalla nuolen hahmon. Matterson ja Jones (ibid., 159) näkevät Williamsin runon tuovan näkyviksi sellaisia konventionaalisen runouden puolia, jotka toisinaan jäävät vaille huomiota, esimerkiksi sen, että runo luetaan aina vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas, sekä sen, että toistot ja paralleelit ovat runouden avainelementtejä. Vielä tärkeämpää on heidän mukaansa se, että kyseinen runo muistuttaa runon olevan olemassa vain kielessä, jonka runoilija on sitä varten luonut (ibid.). Mattersonin ja Jonesin sinänsä osuva tulkinta jää kuitenkin vajaaksi, sillä

Williamsin runon nuolimuodon tulkinta jää vain yhden suluissa olevan viittauksen varaan (heidän mukaansa se voi viitata rakkauden jumalan Cupidon nuoleen). Mielestäni runon visuaalisen hahmon voi kuitenkin nähdä osana sen kielen olemusta kyseenalaistavaa teemaa. Perinteisesti kieli on ymmärretty todellisuuteen ja todellisiin esineisiin viittavana kommunikaatiokeinona, siis viittoina eli nuolina, minkä lukutavan Williams hyvin konkreettisesti asettaa runossaan kyseenalaiseksi. Runo siis kyseenalaistaa kielen kyvyn viitata tai suuntautua suoraan todellisuuteen ja runoilija alleviivaa teemaansa kirjoittamalla runonsa nuolen hahmoon, joka on viittaamisen ja suuntautumisen ei-kielellinen symboli.

Tämä näkökulma avaa uuden tulkinnallisen sfäärin myös Sinervon ”avosetti”-runoon, jonka visuaalisessa hahmossa voi nähdä ihmisen pään sivuprofiilin. Niin kuin Williams halusi oman runonsa typografisella hahmolla viitata itse viittaamiseen, Sinervon runon ilmiasu viittaa ihmisen kognitiiviseen keskukseen, jota perinteisesti on pidetty ajattelun ja päättelyn paikkana. Tämä täydentäisi edellä tekemääni tulkintaa, jonka mukaan kyseinen Sinervon runo pyrkii kyseenalaistamaan kielelle ja sen vastaavuudelle annettuja ulkoisia rajoituksia ja purkamaan runonlukemisen konventioita. Mattersonin ja Jonesin sanoja lainatakseni se muistuttaa runon olevan olemassa vain kielessä, jonka runoilija on sitä varten luonut. Koska ihmisen kielellinen prosessointi tapahtuu aivoissa eli päässä, Sinervo havainnollistaa sanomaansa asemoimalla runon ihmisen päätä muistuttavaan muotoon. Sen(kin) kautta runoilija pyrkii viestittämään lukijalleen, että runon on tarkoitus kääntää lukijan huomio hypoteettisesta ”todellisuudesta” sen kielelliseen syntyprosessiin, ihmisen tietoisuuteen – eli päähän. Mattersonin ja Jonesin (2000, 159) mukaan kielen visuaalisuutta hyödyntävän ”konkreettisen runouden” perustavaa laatua oleva aksiooma on, että runo on kokemus ja että runo esittää (enacts) merkitystään. Sinervon ”avosetti” on tästä hyvä esimerkki, sillä se muodostaa kokonaisuuden, jossa runon semanttinen teema ja visuaalinen hahmo täydentävät toisiaan. Runo ei siten ole vain kielellinen objekti vaan konkreettinen olento, jossa muoto ja sisältö tukevat toisiaan ja toimivat vuorovaikutuksellisesti.

4.3. Vastine lintulyriikalle?

Olen esitellyt edellä erilaisia tulkintoja ja tapoja lähestyä Sinervon hahmoltaan pientä mutta moneen suuntaan avautuvaa runoa. Vaikka runon elliptinen, viittaussuhteitaan refleктоiva olemus eittämättä ohjaa tulkintaa kieleen ja merkitykseen sekä niiden poissaoloon ja mahdollistaa moninaisia havainnon ja sen kielellisen esittämisen rajakohtiin keskittyviä tulkintalinjoja, jotakin näistä tulkinnoista tuntuu silti puuttuvan. Runon alkurivien lintu/ei-lintu-dikotomia ei yksinkertaisesti tunnu tyhjentyvän pelkästään kielellisen representaation kyseenalaistamisen analyysiin. Miksi Sinervo valitsi runonsa alkukuvaksi juuri linnun? Miksei pilveä, autoa, kerrostaloa tai vaikka avaruussukkulaa? Voisihan näidenkin objektien sanallistamista problematisoida samanlaisessa viitekehyksessä.

Luontolyriikan traditio avaa Sinervon runoon vielä yhden tulkinnan, jota en ole toistaiseksi pohtinut ja joka selittää linnun valitsemisen runon aloitukseksi. Sinervo aloittaa runonsa suomalaisella linnulla, mutta itse runo on kaikkea muuta kuin perinteinen luonto- tai linturunno, vaikka siinä linnun lisäksi mainitaan paradigmaattinen lintujen havainnointimaastokin eli suo. Itse asiassa Sinervon runo on monessa suhteessa täysin päinvastainen kuin lyyriset, usein haikumaiset Lappi- ja mäntymetsäimpressiot, joissa jonkin tutun pikkulinnun eleginen liverrys viestii luonnon pyhyiden ja autenttisuuden katoamista kaupunkien raiskaamassa maailmassa. Voisiko Sinervon runo olla siis jonkinlainen parodia tai jopa vastineruno perinteiselle lintulyriikalle?

Tyypillinen esimerkki perinteisestä suomalaisesta lintulyriikasta on Risto Rasan (1992, 273) kolmerivinen runo:

Tuulihaukka lentää pellon yli hakaan.
Ei se itse,
vaan minä suren sen katoavaa ruosteenväriä.

Ornitologisesta tarkkuudestaan kiitosta saaneen Rasan tuotanto on varsinkin päivälehtikritiikeissä niputettu aina ongelmitta yksinkertaisen ”luontolyriikka”-nimikkeen alle (ks. Niemi 1991b, 97). Sama yliolkaisuus näkyy myös

kirjallisuudentutkijoiden asenteissa. Esimerkiksi Juhani Niemi (1991b, 96) rinnastaa Rasan *Nalle Puh* -kirjojen Risto Reippaaseen ja kuvaa hänen kirjallista profiiliaan naiivisti yksinkertaistaen: ”Hänen runojensa hellyttävän yksinkertainen luontosuhde, luontoon sulautuminen, sen ehdoilla eläminen, toi mieleen lastenkirjallisuuden kyselemättömän alttiuden kuunnella kaikilla aisteilla, mitä luonto puhuu.”

Niemen kommentti valaisee osuvasti sitä, miten ongelmattomaksi luontorunon ja sen kuvaaman maailman vastaavuus on aiemmin käsitetty tai haluttu käsittää. Niemen mukaan Rasan runouden luontosuhde on ”hellyttävän yksinkertainen”, mikä on luontolyriikan tulkinnan perinteinen oletusarvo ja lähtökohta. Tutkijoiden näkökulmasta luontolyriikko kirjoittaa luonnosta eikä tätä suhdetta ole haluttu pohtia syvemmin. Karoliina Lummaa (2007) on tulkinnut Rasan edellä siteerattua runo ekokriittisestä näkökulmasta, jolloin runon referentiaalisuus niin ikään korostuu. Toisin sanoen Rasan runo tulee mielekkääksi vain, jos sen mainitseman ”tuulihaukan” tulkitsee suorana – ja samalla ”hellyttävän yksinkertaisena” – viittauksena reaali maailman oikeaan lintulajin eli tuulihaukkaan. Referenssioletus on Lummaan (ibid.) mukaan erityisen perusteltua ja tarpeellista juuri tämän runon kohdalla, sillä sen julkaisu (vuonna 1980) sijoittuu aikaan, jolloin suomalaisessa julkisessa keskustelussa puhuttiin runsaasti uhanalaisen tuulihaukan tilasta ja tulevaisuudesta. Runo onkin kuin melankolinen puheenvuoro kyseisessä keskustelussa. Siinä nimettömäksi jäävä puhuja katselee kaihoisesti lentävää tuulihaukkaa ja toteaa surevansa sen katoamista eli uhkaavaa sukupuuttoa. Runon mainitsema ruosteenväri on niin ikään helppo tulkita referentiaalisesti, suorana viittauksena tuulihaukan punertavaan höyhenpeitteeseen.

Vaikka tulkitsenkin Rasan runon tässä Lummaata seuraten suoraan ja ikään kuin realistisesti, kyseisen runon voisi halutessaan nähdä myös ironisena kommenttina ihmisen luontoa inhimillistävää tendenssiä vastaan. Ironinen tulkinta lähtisi liikkeelle kohdasta "ei se itse,/ vaan minä", jossa runon implisiittinen viittaus linnun mahdolliseen kykyyn tuntea surua tuo runoon jonkinlaista ylimääräistä informaatiota eli runokaavaan kuulumattomia "vieraita aineksia" (ks. Nummi 1985, 54). Tästä näkökulmasta voisi katsoa, että runo ironisoi yleisellä tasolla pateettista harhaa, siis inhimillisten tunteiden

heijastamista eläimiin, ja tarkemmin sanottuna ihmisten surun hyödyttömyyttä ja vähäpätöisyyttä sen rinnalla, että tuulihaukka on kuolemassa sukupuuttoon.

Silti Rasan runo on ongelmitta tulkittavissa myös suoraan, siis eräänlaisena hätähuutona tuulihaukan sukupuuttouhan puolesta. Ei-ironista tulkintaa runossa tukee kirjoittamisajankohta (jolloin siis tuulihaukan kohtalosta puhuttiin paljon), tuulihaukan nimeäminen suoraan runossa sekä koko ekologisesti värittyneen lintulyriikan perinne (johon siis Lummaakin nojaa oman tulkintansa). Runon melankolinen, lähes resignaatioon yltävä tunteellinen purkaus syntyy yksinkertaisesti siitä, että runon puhujana toimiva eräänlaisen luontoihmisen prototyyppi kokee kyvyttömyyttä auttaa lintua – joka ei siis itse tiedosta uhanalaisuuttaan – koneita rakentavassa ja luontoa systemaattisesti tuhoavassa modernissa maailmassa, eikä siis voi loppujen lopuksi tehdä mitään konkreettisempaa kuin vain surra. Toki tämä saa runon näyttämään hiukan yksioikoiselta ja naiiviltakin, mutta toisaalta Rasan runoilijanprofiili, joka sisältää muun muassa ”tiskaavia toukkia”, ohjaa tulkintaa vahvasti juuri tähän suuntaan.

Runon ironinen tulkinta on kyseenalainen ja ongelmallinen myös sen vuoksi, että se nihiloisi kokonaan runouden aidot merkitykset ja tekisi siten minkäänlaisen vakavan kantaaottavuuden kokonaan mahdottomaksi. Jos kaikki on aina ironiaa, miten kukaan voisi olla oikeasti jotain mieltä? Vierastan Rasan runon ironistista tulkintaa myös siksi, että mikään runossa ei ohjaa tulkintaa siihen suuntaan tai perustele sitä. Tarkoitin tällä sitä, että jos runon puhuja esimerkiksi katselisi vierestä banderolleja kantavia aktivisteja ja tyytyisi itse vain passiivisesti suremaan, ironialle olisi perustetta. Nyt se on mahdollinen tulkinta mutta ei mitenkään erityisen hyvin perusteltu. Runosta ei myöskään suoraan löydy Nummen (1985, 53–55) listaamia parodian ja ironian tekstuaalisia signaaleja – esimerkiksi väärin siteeraaminen, kontekstiin kuulumattomien elementtien mukaan tuominen, liioittelu ja tyylimukaelma –, vaan runo on pikemminkin pienieleinen ja sisäänpäin kääntynyt, huokauksenomainen ja temppuilematon.

Jos Rasan runon tulkitsee ei-ironisesti, sen ristiriitainen suhde Sinervon runoon tulee esiin. Rasan runoon soveltamani, runon kuvaaman luontohavainnon ja sen ”hellyttävän yksinkertaiselle” referentiaalisuudelle perustuva, tulkintamalli ei istu Sinervon runoon

millään lailla. Kuten edellä osoitin, luonnonimpression sijaan se pyrkii Gunnar Björlingin esimerkkiä seuraten rikkomaan kielellisen ilmaisun staattisen ja problematisoimattoman luonteen ja kääntämään mielenkiinnon ”luonnon” sijasta itse kuvaamisprosessiin. Juhani Niemi (1991a, 25) on kuvannut suomalaisen runouden maailmankuvan muutosta 80-luvun kuluessa näin: ”Samalla kun ideologiat ovat kuolleet, runon suhde todellisuuteen on yleensäkin monimutkaistunut. Uuden runon piirissä asetetaan usein kyseenalaiseksi kielen mahdollisuudet maailman rakenteen kuvaamisessa.” Skeptinen suhtautuminen kielen mahdollisuuksiin maailman kuvaajana tekee avosetti-linnusta Sinervon runossa puoliolentomaisen ”avo setin”, jonka ei voi tulkita suoraan viittaavan reaali maailman rantalintuun. Runo asettuu siis skeptiseen ja kriittiseen positioon suhteessa rasalaiseen kirjallisuuseetokseen, jossa luontokuvaukseen ei sisälly kielen ja sen kohteen välisen vastaavuuden analyysiä. Sinervon kritiikkiä voi havainnollistaa ajatusleikillä, jossa Rasan runossa mainittu lintu kirjoitetaan Sinervoa mukailleen ilmaisun sanallisuutta painottaen:

tuuli
haukka
lentää pellon yli hakaan
(...)

Jos Rasa olisi kirjoittanut runossaan esiintyvän linnun yhdyssananimen Sinervon tapaan kahteen osaan ja eri riveille, huomio kiinnittyisi automaattisesti nimen kielelliseen muotoiluun ja runon eettinen kantaaottavuus jäisi vastaavasti taka-alalle. Luonnonsuojelullisten teemojen sijasta lukija joutuisi pohtimaan sellaisia kysymyksiä kuten: viittaako ”tuuli/ haukka” enää tuulihaukkaan vai ei, onko tuulihaukka enemmän lintu vai sana ja millainen vastaavuus sanan ja itse linnun välillä on? Näin kysymys runon retorisisista keinoista nousisi sen varsinaisen sanoman rinnalle, mikä on keskeistä juuri Sinervon runossa. Siinä missä Rasan runo on tapana ottaa suorana kannanottona uhanalaisen lintulajin puolesta, Sinervo asettaa runossaan koko kielen ja luonnon referentiaalisen asetelman kysymyksenalaiseksi. Näin ollen Sinervon runo on tulkittavissa kriittisenä kannanottona paradigmaattisen luontolyriikan kielioppiin, maailmankuvaan ja tulkintaperinteeseen.

Sinervon ja Rasan runojen vertailussa huomio kiinnittyy myös niiden typografiseen risteävyyteen. Rasan runo on horisontaalinen ja laakea, mikä korostaa runossa mainittua tuulihaukan vaakasuuntaista lentoa pellon ylitse. Sinervon runo taas on ankaran vertikaalinen, minkä vuoksi runossa mainitun linnun liike näyttää kulkevan pystysuoraan alaspäin. Tämän voi nähdä viittauksena linnun elottomuuteen, sillä vain kuollut lintu putoaa pystysuoraan maata kohti. Karoliina Lummaan (2006, 54) mukaan linnun putoamisella on runoudessa kaksi pääasiallista funktiota: metalyyrinen ja ympäristötietoinen. Koska edellä tekemäni analyysi Sinervon runosta sulkee ympäristötietoisuuden sen merkityskentän ulkopuolelle, jäljelle jää metalyyrisyys.

Linnut ja lintujen laulu yhdistetään länsimaisessa kulttuurissa vakiintuneesti runoilijuuteen (ks. Lummaa 2006, 53). Lummaan (ibid., 53–54) mukaan kuolevaisten lintujen kuvauksissa on usein kysymys lintuihin kohdistuvan runoilijasymboliikan kommentoinnista. Tämän tulkintaperinteen näkökulmasta on kiinnostavaa, että sekä Sinervon että Rasan runossa kuvataan kuollutta tai kuolevaa lintua. Jos Rasan runon haluaisi nähdä symbolistis-romanttisessa ja ei-referentiaalisessa valossa, runon tuulihaukkaa voi pitää runon puhujan vertauskuvana ja tuulihaukan katoamisen puhujan yksinäisyyden ja kuolevaisuuden yksilöllisenä heijastajana. Sinervon runosta tällainen yhden henkilön melankoliseen kokemukseen ankkuroitua orientaatiopiste puuttuu kokonaan. Sinervon runon avosetti-lintu ei lennä, laula tai tee mitään muutakaan linnulle tyypillistä. Itse asiassa linnusta kerrotaan yllättäen juuri se, mitä se ei tee, mikä niin ikään korostaa linnun elottomuutta ja vertauskuvallisuutta. Metalyyrisestä tulkintahorisontista katsottuna linnun negatiivinen asennoituminen tarkoittaa runoilijan kieltäytymistä perinteisestä runoilijanroolista ja sen asettamista ennakkoehdoista. Sinervon lintu ei siis *suostu* olemaan lintu perinteisessä mielessä kuten ei hän itsekään *suostu* olemaan runoilija sen ennalta määrättyissä rajoissa.

Sinervon pieni mutta oikukas ja kompleksinen runo tulkittuu monialaisesti. Se perustuu toisaalta negaatioon ja kieltoon, toisaalta villisti risteävien assosiaatioiden ja viittausten verkostoon, jossa erilaiset, jopa toistensa kanssa ristiriitaiset tulkinnat ovat mahdollisia. Toisin kuin Saarikosken ja Haavikon modernistisista runoista, siitä ei voi esittää yhtä suljettua ja koherenttia tulkintaa. Olennaista runossa ja sen tulkinnassa on, että vaikka

sen itsensä avulla voi perustella kaikkia edellä tekemiäni tulkintoja, yksikään niistä ei selitä runoa kokonaisuudessaan tai jäännöksettömästi eikä yhdenkään tulkinnoista voi väittää olevan oikeampi tai osuvampi kuin toisten. Kuten Marjorie Perloff (2002, 189) on huomauttanut, tällaisessa kontekstissa epätietoisuus on itse asiassa hyve. Sinervon ”avosetti”-runo on siis hyvin epämodernistisesti avoin ja jättää tahallaan tilaa epätietoisuudelle, joka tekee sen yksinkertaisen tulkitsemisen mahdottomaksi.

Katkelmassa on paljon kuvallisia elementtejä mutta toisin kuin modernistinen runo, visuaalinen aines ei täsmenny selkeästi rajatuiksi kuviksi. Sen sijaan kuvat kerroksellistuvat toistuvina, ilman konjunktioita kirjoitettuna luetteloina (”kuorit, alttarit, spiirat”, ”panokopit, kumipuvut, kumiveneet, lastiruumat”, ”kuistit, kupolit, päälaiiva, sivulaiivat”) tai liukuvat päällekkäin joko täsmentäen edellistä (”itsensä/kiduttajien sellit, vainoharhaisten vinttikomerot”) tai laajentaen ensimmäisen kuvan kenttää (”tyyppi/ rakastelee vanhaa saapasta,/ panokopit, kumipuvut”).

Sinervo (2002b; 2006, 28) on verrannut esseissään 90-luvun runon kuvallisuutta musiikkivideoon ja halusi ”kuvallisuuden” sijasta puhua ”elokuvallisuudesta”. Edellä siteerattu katkelma tuo tämän esteettisen ideaalin näkyviin itse runossa. Runon kuvallinen aines manifestoituu nopeasti virtaavana ketjuna, joka vierii kiihkeästi eteenpäin, vaihtaa koko ajan näkökulmaa ja tekee ennakoimattomia käännöksiä. Olennaista on liike ja sen synnyttämä labiili vaikutelma. Jacobsin (2001, 31) näkemys elokuvasta ”kuvien flanööryksena” saa Sinervon runossa verbaalisen hahmon. Kuvat seuraavat toisiaan ketjumaisesti kuin flanööri ajelehtisi niiden keskellä kuvasta toiseen.

Lisäksi katkelman kuvasto hyppii temaattisesta kehyksestä toiseen jättäen assosiaatiot lukijan huoleksi: tanssista siirtyään kirkon tiloihin, sieltä askeetikkojen vankilamaisiin selleihin, niiden jälkeen esiin astuu vanhaa saapasta rakasteleva tyyppi, josta päästään laivan sisätiloihin ja niin edelleen. Janna Kantolan (2001, 29) mukaan postmodernille runolle on tyyppillistä, että ”lyyrinen” ilmaisu on vain yksi ääni muiden joukossa. Sinervon runo antaa tilaa useille erilaisille rekistereille ja niiden rajat tuntuvat välillä jopa katoavan.

Liikkeen ja epätasapainoisuuden efektiä korostaa entisestään runon typografinen sommitelma, jossa pitkän runon sanasäevartalo ”tanssahtelee” vaakasuunnassa puolelta toiselle. Säkeiden labiili asettelu sekä katkelman ensimmäisen rivin sinälle esitetty pyyntö tulla tanssimaan liittävät sen Pentti Saarikosken *Tiarnia*-sarjaan (1977–1983). Sinervo viittaa sanoilla ”tule tanssimaan” suoraan sarjan toiseen osaan, joka on nimeltään *Tanssiinkutsu* (1980). Runon typografia taas vertautuu sarjan kolmanteen osaan, filosofis-poliittiseen runoelmaan *Hämärän tanssit* (1983), jossa ilman isoja

välimerkkejä kirjoitetut lauseet luovivat sivulla laidalta toiselle (Saarikoski 2004, 523–524):

(...)
Pilvet taivaalla menevät rikki, talonpoika kulkee pellollaan
pellonpiennarta pitkin, miettii
mitä tässä vielä olisi tehtävä
ennen talven tuloa, ja miettii
metsän myymistäkin
Mammutit ja liskolinnutko lopulta
ovat opettajina minulle
piirrän leikkuulaudalle silmät
Että voisi luoda
vähän ilo yksinäisen ihmisen iltaan
mutta puut
huojuvat tuulesa mitään pelkäämättä
(...)

Toisin kuin Saarikosken ”Siivet: Ikaros” - ja Haavikon ”Pimeys odottaa. Vieras odottaa” -runoissa, nyt runo ei enää muodosta laatikkomaista, jykevää mutta pysähtynyttä hahmoa vaan hypähtelee arvaamattomasti riviltä toiselle ja lähestyy vuorotellen kohti sivun kumpaakin laitaa. Yrjö Hosiaislouma (1998, 315) näkee *Hämärän tanssien* typografiassa vuoroin hidastuvaa ja kiihtyvää tanssillisuutta. Hän kiinnittää huomiota myös sivuille jäävään tyhjään tilaan ja näkee aukkojen ja taukojen provosoivan lukijaa tulkintoihin (ibid.). Janna Kantola (1998, 220, 237) pitää *Hämärän tansseja Tiarnia*-sarjan osista postmoderneimpana, joka kääntää yksiviivaisesti etenevän ajan suunnan ja syyn ja seurauksen järjestyksen. Subjektiiiviseen kokijaan sidotun näkökulman sijasta se pyrkii näkökulmien nopeilla vaihdoksilla tähdentämään tapahtumien monikerroksellisuutta (Kantola 1998, 240).

Hosiaislouman ja Kantolan määritelmät avaavat näkökulmia myös Sinervon runoon ja sen pyrkimyksiin. Runokuvien ketjuuntuminen ammentaa villin rytmensä juuri hypähtelevistä riveistä, jotka alkavat ja päättyvät täysin sattumanvaraisesti. Tanssi tuntuu siis osuvalta vertauskuvalta Sinervonkin taipuisavartaloisen runohahmon yhteydessä. Ehkä juuri siksi Leena Tuomela (2007, 120) on kuvannut *Lukemattomiin-*teosta yhtä aikaa rosoiseksi, pirteäksi ja rennoksi. Hypähtelevät rivit luovat toisaalta visuaalista rosoisuutta, toisaalta tekevät runosta ilmeikkään eli pirteän ja rennon. Modernistiselle runolle moiset määritelmät olisivat olleet kirosana – olisiko joku voinut

kuvata esimerkiksi Saarikosken tai Haavikon modernistisia runoja ”pirteiksi” tai ”rennoiksi”?

Lisäksi katkelmassa korostuu Kantolan mainitsema monikerroksisuus, jossa monet tekijät, miljööt ja tapahtuman risteilevät. Lyhyen katkelman aikana runo tapahtuu ainakin tanssipaikassa, kirkossa, jonkinlaisessa seksiluolassa ja laivalla ilman, että tilat tai siirtymät niiden välillä tulisivat selkeästi esiin. Kantolan mainitsemat ajan ja syy-suhteen kääntymisen täsmentyy Sinervon runossa oikeastaan jonkinlaiseksi ajallis-paikalliseksi simulaatioksi – siirtymä paikasta toiseen ilman varsinaista siirtymää synnyttää mielikuvan, että runon tapahtumapaikat sijaitsisivat ainakin osittain päällekkäin tai laatikkomaisesti sisäkkäin. Kirkko voi siis olla osa laivaa ja toisinpäin. Sama pätee tietysti myös tanssipaikkaan ja panokoppiin. Samalla tekstin satunnaisuus, epärunollisuus ja riippumattomuus perinteisistä ajatuskaavoista korostuvat. Esimerkiksi siirtyminen ”kumipuvusta” suoraan ”kumiveneeseen” perustunee vain yhdyssanojen alkuosan samankaltaisuuden synnyttämään miellelyhtymään.

Kirkon ja purjelaivan lomittaminen synnyttää runoon myös pysähtynyttä tilaa ja liikettä havainnollistavan analogian. Kirkko on usein jyhkeä, korkealle paikalle rakennettu rakennus, ja esimerkiksi keskiaikaiset kirkot rakennettiin kivistä, minkä vuoksi osa niistä on yhä jäljellä. Purjelaiva taas on kiikkerä, haaksirikoille altis ja perinteisesti puusta rakennettu kulkuväline, jolla ensimmäisenä kyettiin ylittämään valtameriä ja matkustamaan Euroopasta kokonaan uusille mantereille. Purjelaivaa käyttivät muun muassa Amerikan ”löytänyt” Kristoffer Kolumbus, maailman ympäri ensimmäisenä purjehtinut Fernão de Magalhães ja meritien Intiaan löytänyt Vasco da Gama. Sinervon runossa kirkon ja laivan rinnastaminen synnyttää siis kirjallisuusparadigmaattisen tason, sillä paikoillaan pysyvä kirkko symboloi modernismin staattista maailmankuvaa ja modernistisen runon poetiikkaa ja liikkuva ja uusiin maailmoihin vievä laiva taas symboloi modernismia seuranneen lyriikan poetiikkaa, jossa olennaista on liike ja pyrkimys kulkea eteenpäin ja kohti uutta.

Kuvallisen aineiston yllätykselliset siirtymät ja rinnastukset toistuvat myös *Lukemattomiin*-kokoelman runoissa, jotka eivät rakennu nopeasti virtaavan

”elokuvallisuuden” varaan. Tästä hyvä esimerkki on katkelma kokoelman loppupuolelta (L, 46):

(...)
kun nyt rupesin puristamaan talttaa kädessäni,
minun on sanottava:
marginaali on keskellä, leveä solmio
Neitsyt Marian vatsalla
täynnä kirjoitusta
(...)

Katkelman alussa tulee näkyviin ensimmäisen persoonan puhuja, joka arkinen työkalu kädessään ryhtyy puhumaan käyttäen tekstuaalisuuteen viittaavaa terminologiaa (”marginaali”). Abstrakti kuva täsmentyy yllättäen Neitsyt Marian vatsalla lepääväksi solmioksi. Tilanteeseen luo hämmentävää ristiriitaa se, että solmio on erityisen miehinen asuste, kun taas Neitsyt Maria on ainakin katolilaisessa kulttuurissa puhtaan äitiyden (ja sitä kautta myös puhtaan naiseuden) pyhä arkkityyppi. Mikään runon alkuosassa – jossa puhutaan muun muassa baaritiskistä, käsirauodoista ja nahkakorsetista – ei motivoi siirtymistä uskonnolliseen kuvastoon tai valmista lukijaa siihen. Ja heti seuraavalla rivillä runo palaa tekstuaaliseen kuvaan (solmio on ”täynnä kirjoitusta”) eli Neitsyt Maria ikään kuin vain piipahtaa runon näyttämöllä. Tässäkin runossa kuvat siis ”liukuvat esiin ja pois, välillä verkkaan, välillä runsaina ja äkkikäännöksin” eli toteuttavat täsmällisesti Sinervon (2006, 28) määrittelemää uuden poetiikan muotooppia.

Koska puhuja kertoo kokevansa tarvetta replikoida, visuaalisten kuvien lisäksi katkelmassa ilmenee myös auditiivisia elementtejä. Runo sulattaa siis itseensä myös näköaistin ulkopuolista ainesta. Maija Leinonen (1994) onkin osuvasti todennut Sinervon käyttävän *Lukemattomiin*-kokoelman runoissaan ”näkö-, kuulo- ja liikekuvia rinnastaen viehättävästi todellisen ja kuvitelmat, elottoman ja elävän”. Tässäkin voi nähdä liikettä pois modernistisen runon poetiikasta, joka rakentui usein nimenomaan visuaalisista havainnoista.

5.2. Monologisesta minästä minän moninaisuuteen

Kuten luvussa 2.4. Paavo Haavikon runon ”Pimeys odottaa. Vieras odottaa” analyysin kautta osoitin, yksilökeskeisyys oli yksi modernistisen runouden ja maailmankuvan tukipylväistä. Yrjö Hosiainluoma (1999, 255) on huomauttanut, postmodernismi on modernismin uudelleenkirjoittamista ja se kyseenalaistaa muun muassa modernismille tyypillisen individualismin. Kuten edellisessä luvussa osoitin, modernismia seuranneessa runoudessa ”todellisuus” koostuu erilaisten todellisuuksien samanaikaisuudesta ja rinnakkaisuudesta. Tällaisessa maailmassa myöskään identiteetti ei ole lukkoonlyöty ja määritelmällisesti yksiselitteinen. Zygmunt Bauman (1996, 182), joka vertasi modernia identiteettiä linnoitukseen, näkee ”postmodernin nomadin” tapauksessa identiteetin tehtävänä, jonka konstruointi ja ylläpito vaativat jatkuvaa ponnistelua. Koska annettua identiteettiä ei ole, se täytyy itse rakentaa ja pitää elossa toistuvien yritysten ja erehdysten kautta. Ja koska identiteetti on itse rakennettu, yksikään rakennusmalli ei ole säädetty tai vedenpitävä. (Ibid., 200). Jos moderni runo pyrki rajaamaan ja määrittämään yksilöllistä identiteettiä – kuten esimerkiksi juuri Haavikon runo ”Pimeys odottaa. Vieras odottaa” –, modernismia seurannut runo kiistää koko yksilöllisen identiteetin olemassaolon. Helena Sinervon (2002b) mukaan uudessa runoudessa ei ole enää ”minänmaailmaa”, ”koska ’minä’ on omissa silmissään muukalainen”. Modernistisen monologisuuden sijaan uusi runousoppi tekee runosta moniäänisyyden näyttämön, jossa on monta kokija, puhujaa, näkökulmaa.

Marjorie Perloffin (2002, 163) mukaan minän ympärille kietoutuva ”subjektiivinen realismi” on romaanin ja näytelmän ohella koettu runoudessa usein tuttuutensa vuoksi helpoimpana ilmaisutienä. Hän perustelee väitettään siteeraamalla kahta 1990-luvulla kirjoitettua runoa, jotka molemmat sisältävät eksplikoidun ”minän” ja kietoutuvat sen havaintojen ja ajatusten ympärille. Sinervon postuloima runous oppi taas pyrkii huojuttamaan ja rikkomaan Perloffin mainitsemaa subjektiivista realismia ja korvaamaan sen useilla rinnakkaisilla subjekteilla ja realismeilla. Luvun 5 alussa käsitelin Sinervon runon katkelmaa, jossa runokuvat virtaavat ja liukuvat kiihkeinä ryöppyinä. Identiteetin ja subjektiiviteetin näkökulmasta on kiinnostavaa, että katkelmasta ei voi myöskään määritellä yhtä selkeää anhavalaista ”minänmaailmaa”

vaan eri tekijät ja puhujat tulevat näkyviin ja vaihtuvat runon edetessä. Katkelmassa on mukana ainakin sinä (jota pyydetään tanssimaan), minä (joka pyytää sinää tanssimaan), hän (tyyppi, joka rakastelee vanhaa saapasta) ja he (itsensä kiduttajat). Runo havainnollistaa siis osuvasti Sinervon määritelmää uudesta runosta ”moniäänisyyden näyttämönä”. Charles Russellin (1985, 245) mukaan postmodernille runouden identiteettikäsitteelle on tyypillistä, että kulttuurikriittisyydestään huolimatta sen usko yksilön itsetietoisuuteen ja -hallintaan on modernismia vähäisempää, mistä Sinervon runo on myös hyvä esimerkki. Toisin kuin Saarikosken ja Haavikon modernistisen runot, se ei kietoudu vain yhden puhujan ja tämän itsetutkiskelun ympärille vaan antaa tilaa lukuisille henkilöille ja näkökulmille, jotka esiintyvät runossa rinnakkain ja lomittain.

Toistuvat persoonapronominit toimivat Sinervon runoissa usein moniäänisyyden synnyttäjinä. Yhdessä *Lukemattomiin*-kokoelman runoista subjektin ja predikaatin inkongruenssi tuo polyfonian lisäksi runoon etäännyttävän efektin (L, 51):

Sunnuntaiaamuna kun maa varastaa lehdet
vaahteralta ja puistossa on hyvä kävellä,
minun käsi kävelee sinun kainaloon ja
minun katse ja yksinäinen joutsen uivat
Töölönlahtea pitkin pullasorsista erillään.
Me kävelee ja kinastelee ja jalat ratisee
ja kahisee kun puheet ravaa edestakaisin
ovissa ja käytävillä Finlandiatalon takana.
Minä haluaisi kysyä Arvolta, voiko runoilija
näyttää suuntaa, pitäisikö juuri runoilijan
tuntea itsensä niin huonosti, uskoa voimansa
suuremmiksi kuin ne on?
Tässä meidän on erottava, sinä menee Pohjoiselle
Rautatiekadulle, minä junalla Haagaan. Puheet
sopii kohtauspaikan ja kaulukset
vetää pystyyn kuin mikäkin kova runo.

Huomio kiinnittyy kohtiin, joissa verbi ei vastaa virkkeen subjektin persoonaa: ”Me kävelee ja kinastelee”, ”Minä haluaisi”, ”sinä menee”, ”puheet sopii”, ”kaulukset vetää”. Kömpelöt virkkeet synnyttävät toisaalta tunteen, että runon puhuja ei osaa kunnolla suomen kieltä tai opettelee sitä parhaillaan, mutta toisaalta kielipilliset virheet luovat runoon kirjoittavan minän ja runossa esiintyvän ”minän” välille kuilun, jonka yli edellinen ikään kuin tarkkailee jälkimmäistä. Baumanin ajatuksia seuraten ilmiö

haluaisi kysyä häneltä neuvoa runoilijuuteen ja runoilijantyöhön liittyvissä ongelmissa. Lisäksi Arvoa käsittelevä kohta on yksi harvoista jaksoista koko *Lukemattomiin*-kokoelmassa, jossa metalyyrinen pohdiskelu eksplikoidaan suoraan. Kirjallisuushistoriallisesti runon ”Arvon” olisi taipuvainen tulkitsemaan jonain suomalaisen runouden kanonisoituna hahmona – esimerkiksi Arvo Turtiaisena tai Arvo Salona –, mutta pelkän etunimen käytön tuttavallisuus viittaisi enemmän johonkuhun arkisempaan hahmoon.

Tuula Hökän (1995, 126) mielestä lyyrisen subjektin purkaminen tapahtuu kohti sinää. Lyriikan minä ei siis olekaan henkilö tai hahmo vaan pikemminkin funktio tai suhde. Minää ei ole ilman sinää ja siksi minä kuuluu väistämättä toiseuteen. (Ibid.) *Lukemattomiin*-kokoelmassa on runoja, joissa toista persoonaa puhutellaan suoraan (esimerkiksi luvussa 6.1. käsitelty ”Ota sinä seipäästä”), mutta toisinaan minän ja sinän suhde ei ole niin selkeä ja tunnistettavissa. ”Sunnuntaiaamuna kun maa varastaa lehdet”-runossa minä ja sinä saavat molemmat seurakseen kolmannessa persoonassa olevan verbin (”minä haluaisi”, ”sinä menee”), jolloin persoonat lähestyvät ja osin sulautuvatkin toisiinsa. Yhteenkietoutumisen sinetöi se, että myös monikkomuoto on samassa muodossa (”me kävelee”). Samanlainen kahden yksikköpersoonan sulautuminen monikoksi tapahtuu myös luvussa 6.3. käsitellyssä runossa, jossa minä katselee lattialle venyttelevää sinää ja kuvittelee seuraavalla rivillä ”meidät” potkimassa käpyä hautausmaalla.

Persoonan moninaisuus voi toimia myös runon olemusta hajauttavana tekijänä. Näin varsinkin silloin, jos verrattain lyhyeen runoon sisältyy lukuisia henkilöitä ja aktiivisia tekijöitä (L, 30):

Minä en sano että tuoli on
nisäkäs tai matelija
kun se synnyttää eläviä tuoleja,
sekin punaruskealla kankaalla
päällystetty jonka istuinlevy irtosi,
isä uhkasi plinauttaa jos siinä keikkui,
karkea, pakaroista kulunut ystävyys, sinun
sanasikin ovat aina manttelissa, nekin
mustiksi petsatut ensimmäisessä omassa kodissani,
juopon taiteilijan tekemät,

kaikki hajosivat

Inhimillisten henkilöiden (minä, isä, sinä, taiteilija) ja pronominien (se, ne) lisäksi tuolit saavat runossa aktiivisen ja toiminnallisen roolin. Runon tuolit synnyttävät, elävät, irrottavat osiaan, keikkuvat ja lopulta hajoavat. Kuten Arvo ”Sunnuntaiaamuna kun maa varastaa lehdet” -runossa, myös tässä runossa henkilöt pilkahtavat esiin nopeasti ja täsmentymättä. Miten isä liittyy runon puhujaan? Entä sinä? Entä juoppo taiteilija? Tuula Hökän näkemystä mukaillen Sinervon runon voi tulkita ”minän” avautumisena kohti muita henkilöitä, niin että ”minä” on olemassa vain niiden kautta. Jos minä ei muistaisi isän varoitusta, sinän ystävyyttä ja tuolit rakentanutta taiteilijaa, minän tuolit jäisivät vaille persoonallista tasoa ja voisivat siten olla kenen tahansa tuoleja. Se, että runon puhujan tuoleihin liittyy juuri hänen muistonsa ja kokemuksensa, tekee niistä hänelle aitoja ja todellisia.

Kärjistäen voisi siis sanoa, että ”tuolit” ovat Sinervon runon todellinen päähenkilö, joiden kautta minän suhde ympärillään oleviin ihmisiin (vanhempaansa, ystäväänsä, tuttuunsa) jäsenyivät ja tulevat merkityksellisiksi. Baumanin (1996, 182) mukaan postmoderni identiteetti on jatkuvasti työn alla oleva prosessi. Tämä selittäisi runon imperfekti-muodon. Runossa puhuja muistelee elämänsä aikana käyttämiään tuoleja ja rakentaa niiden kautta kuvaa itsestään ja identiteetistään. Runon tuolit siis limittyvät runon ”minään” ja heijastavat hänen olemustaan. Baumanin (ibid., 200) mukaan identiteetti täytyy itse rakentaa ja pitää elossa toistuvien yritysten ja erehdysten kautta eikä yksikään rakennusmalli ole säädetty tai vedenpitävä. Baumanin näkemys toteutuu Sinervon runon loppukuvassa, jossa puhujan nuoruuteen ja nuoruuden identiteettiin viittaavat ensimmäisen oman kodin tuolit hajoavat. Hajoavat tuolit symboloivat konkreettisella tavalla puhujan mennyttä identiteettiä, joka on jäänyt taakse ja jonka siis kuuluikin hajota.

6. JATKETUT KUVAT

Tutkielman alussa esittelin modernin runouden kuvakäsitystä ja havainnollistin sitä analysoimalla Pentti Saarikosken modernistista runoa ”Siivet: Ikaros”. Tässä luvussa pohdin tapaa, jolla Helena Sinervon *Lukemattomiin*-runokokoelma pyrkii modernistisesta kuvakäsityksestä eroon ja rikkoo sitä. Siinä missä modernistinen runo rakentui täsmällisistä ja tarkasti rajatuista kuvista, jotka rajautuivat toisiin kuviin ja muodostivat synergeettisiin jännitteisiin perustuvan ja koherentin esteettisen komposition, Sinervon runoissa kuvat jäävät epärajaisiksi, päällekkäistyvät, liudentuvat toisiinsa ja ketjuuntuvat. Tero Liukkonen (1994) onkin *Lukemattomiin*-kokoelman kohdalla kiitellyt Sinervon kykyä sommitella ”jatkettuja metaforia”. Vaikka Liukkonen ei määrittele termiään tarkemmin eikä se ole vakiintunut kirjallisuustieteellinen käsite, se kuvaa hyvin sinervolaista, modernistisesta tarkkuudesta, selkeydestä ja yksiselitteisyydestä eroon pyrkivää poetiikkaa. Käsitän ”jatketun metaforan” tässä runon kielellisenä figuurina tai yksikkönä, joka tavalla tai toisella jatkuu seuraavassa kuvassa, sanassa, lauseessa tai ajatuksessa. Kuvan ”jatko-osa” usein täydentää tai täsmentää edeltävää kuva-aineista mutta näiden osien välinen suhde voi olla myös kompleksisempi ja ristiriitaisempi. Ennen kuin lähden tarkastelemaan lähemmin *Lukemattomiin*-kokoelman jatkettuja metaforia, pohdiskelen hiukan metaforan olemusta.

Metafora on runon usein käyttämä trooppi, jossa sanallinen ilmaus tarkoittaa jotain muuta kuin mitä sen kirjaimellinen merkitys on. Mattersonin ja Jonesin (2000, 33–34) mukaan metafora on kielellinen kuvio, joka korvaa yhden asian toisella, esittää jonkin asian suhteessa johonkin toiseen ja synnyttää täten uusia merkityksiä ja antaa lukijalle mahdollisuuden nähdä asioita uudessa valossa. Siinä missä vertaus käyttää rinnastusta ja näyttää, miten jokin asia on *kuin* jokin toinen, metafora siirtää merkityksiä ja kuvaa yhtä asiaa toisen keinoilla (ibid., 41). Kun esimerkiksi Tomi Kontio (1998, 8) käyttää runossaan kielikuvaa ”auringon haparoiva käsi”, tämä ei runon luennan periaatteiden valossa tarkoita, että auringolla olisi runossa välttämättä ihmisraajan kaltainen uloke, vaan käsi” viittaa ennemminkin metaforisessa funktiossa johonkin auringon ominaisuuteen, esimerkiksi kuumuuteen ja siihen, kuinka tuo kuumuus toisinaan

pakahduttavalla helteellä tuntuu kuin kuuma käsi koskettaisi ihoa. Kontio siis käyttää arkisen tuttuja sanoja tahallisesti totutuista merkityksistä poikkeavalla tavalla kuvatakseen ja havainnollistaakseen kokemusta tai tuntemusta, jolle ei ole suoranaista ja yksiselitteistä sanallista vastinetta. Tällöin kuvaan astuu metaforan monimerkityksisyys. Johanna Krappen (2007, 146) mukaan metaforat rakentuvat merkityksen siirrolle tai lisäykselle, minkä vuoksi metafora merkitsee enemmän kuin se antaa ensi kädessä ymmärtää. Täten ”auringon käsi” ei merkitysalueeltaan rajaudu vain auringonvalon ihmiskäden kaltaiseen koskettavaan ominaisuuteen vaan laajentuu kokonaisen kosmisia ulottuvuuksia saavan kokemuksellisen horisontin (millaisia ”käsiä” auringolla voikaan metaforisesti tulkittuna olla?) kuvastajaksi, jonka tulkinnallinen avaruus on lukijan päätettävissä ja siten ainakin periaatteessa rajaton. Metaforat antavatkin mahdollisuuden koetella kielen rajoja ja ajatella asioiden suhteita uusiksi (ibid. 147.)

Kirjallisuustieteessä metaforan olemusta ja toimintatapaa on selitetty muun muassa korvaamis- ja vertaamisteorioiden avulla. Korvaamisteorian mukaan metaforassa yksi ilmaisu korvataan toisella (Elovaara 1992, 9–13) ja vertaamisteorian mukaan metaforassa objektista x tuodaan jokin spesifi ominaisuus esiin vertaamalla sitä objektiin y tai näyttämällä analogia x:n ja y:n välillä (ibid. 14–20). Esimerkiksi Saarikosken ”Siivet: Ikaros” -unossa runon päähenkilön kaipuu päästä pois vallitsevasta tilanteesta kerrotaan kasvattamalla hänelle siivet, mikä rinnastaa hänet suoraan lintuihin ja näiden kykyyn lentää. Analogia lintujen ja runon päähenkilön välillä tuodaan esiin vertaamisteorian mukaisesti siivet-sanan avulla¹. Tällainen merkitysrakenne on tietysti mahdollista vain maailmassa, jossa tiettyjen ilmausten ja vertauskuvien vastaavuus ja viittaussuhteet on joko sovittu ennalta tai niin vakiintuneita, että runoilija voi varmasti olettaa lukijan tuntevan ne. Toisin sanoen Eliotin ajatus objektiivisesta korrelaatista ennalta edellyttää, että yhdelle tunteelle on ainakin periaatteessa olemassa yksi runossa ilmaistavissa oleva sanallinen vastine. Saarikosken ”Siivet: Ikaros” -runon kohdalla tämä ehto vielä täyttyy, mutta Sinervon *Lukemattomiin*-kokoelman runot rikkovat ohjelmallisesti kielellisen täsmällisyyden ja vastaavuuden periaatetta. Sinervon kuvaamassa maailmassa kielen ja sen kuvaaman todellisuuden vastaavuus asetetaan

¹ Sanan ”siivet” voisi tulkita myös metonymisena viitteenä sanalle ”lintu”, mutta koska kyseinen sana on itse runossa osa selkeää kuvallista kuviota (”Siivet kasvoivat öisin”), tulkitsen sen tässä kohtaa metaforisesti.

monella retoriselle keinolla kyseenalaiseksi, ja samalla runon työkalusto ikään kuin modifioituu tätä maailmanhahmotusmallia vastaavaksi. Tällöin yksinkertaiseen referenssiin perustuva, kielen täsmällisyyttä implikoiva objektiivisista korrelaateista rakentuva positio korvautuu moninaisuutta, epätäsmällisyyttä ja jatkuvuutta painottavilla rakenteilla.

6.1. Kuvat ketjuuntuvat ja luetteloituvat

Sinervo asetti runoesteettisen ohjelmansa ohjenuoraksi musiikkivideon, joka perustuu kuvien nopearytmiselle vaihtuvuudelle. Luvussa 4.2. siteeratussa katkelmassa Sinervo pudottelee kuvia nopeasti virtaavina ketjuina, jotka eivät jäsenny osaksi mitään virkerakennetta vaan täsmentyvät vain satunnaisiksi välähdyksiksi runon hypähtelevässä kentässä. ”Kuurit, alttarit, spiirat” ja ”kuistit, kupolit, päälaiwa, sivulaiwa” ovat Liukkosen määritelmän mukaisia ”jatkettuja metaforia”, sillä niissä merkitys ei kohdennu yhteen tarkasti laadittuun kielikuvaan vaan virtaa ketjumaisesti sanasta toiseen. Katkelmissa puhuja ei kykene antamaan kokemukselleen täsmällistä ja pysähtynyttä sanallista vastinetta eli objektiivista korrelaattia vaan hyppii sanasta ja kuvasta toiseen ikään kuin etsisi koko ajan oikeaa ilmausta sitä kuitenkaan löytämättä. Itse asiassa molemmat edellä siteeratut luettelot koostuvat metonymisistä ilmauksista, joiden kaksimerkityksisyys rakentaa runoon jännitteellistä dualistisuutta.

Metonymia on tuttuuteen perustuva kielellinen kuvio, jossa yksi sana korvataan toisella niin, että ilmaisun sisäinen merkitys kuitenkin säilyy jollakin tasolla tunnistettavana (Hosiaislouma 2003, 580). Esimerkiksi sananlaskussa ”katto pään päällä” sana ”katto” viittaa taloon, mutta koska katon ja talon ilmiösuhde on ilmiselvä, sana ”talo” voidaan ongelmitta korvata sanonnassa sanalla ”katto”. Sinervon runossa ”kuori”, ”alttari”, ”kupoli”, ”päälaiwa” ja ”sivulaiwa” ovat kirkkorakennuksen suoria synekdokeettisia metonymioita. Sanarimpsun keskelle piilotettu ”spiira” taas tarkoittaa purjeveneen tankoa, jolla keulapurje levitetään myötätuuleen purjehdittaessa. Tämä luo runon dynamiikkaan kaksialaista syntaktista kitkaa. Toisaalta sana ”spiirat” rikkoo kirkkorakennukseen viittaavan metonymiaketjun loogisen koherenssin, toisaalta se avaa

sanoille ”päälaiiva” ja ”sivulaiiva” purjeveneeseen ja purjehtimiseen viittaavan tulkintalinjan. Näin metonyyminen rakenne ikään kuin jakautuu sisäisesti kahtia ja synnyttää semanttisen kuilun runon ilmaisulliseen tasoon.

Vesa Haapalan (2003, 154) mukaan metonyymiset jatkumot hyödyntävät erilaisten tyylien, kirjallisten mallien sekä tekstien välisten osa-kokonaisuus-suhteiden ja lausumisen modaliteettien (koominen-vakava, pateettinen-ironinen jne.) rinnastuksia. Haapala tulkitsee metonyymisestä kaksijakoisuudesta käsin Saarikosken *Tanssiinkutsu*-kokoelman (1980) runoa XXIII, jossa käsitteellinen kaksijakoisuus synnyttää ironisen etäännyttämisen. Runon alkusäkeissä puhutellaan kuuluisaa tanskalaista filosofia perin kohteliaisiin sanankääntein (Saarikoski 2004, 466):

Teitä ei kai
voi pyytää hyppäämään
kun teillä on tuo jalka
tohtori Kierkegaard
(...)

Kohteliaisuus sisältää kuitenkin ironisen piikin, jonka metonyyminen strategia perustuu hyppy-sanalla kaksimielisyydelle. Toisaalta se viittaa Kierkegaardin kristilliseen eksistenssifilosofiaan, jonka keskeinen idea on ihmisen mahdollisuus ”hypätä” eri olemistasolta (esteettinen, eettinen ja uskonnollinen) toiselle, ja ennen kaikkea Kierkegaardin vaatimukseen, että jokaisen ihmisen pitäisi suorittaa tuo hyppy. Toisaalta se viittaa konkreettiseen hyppyyteen ja Kierkegaardin historiallisesti tunnettuun kumpurajalkaisuuteen. Haapalan (2003, 167) mukaan runon ironinen metonyymisyys sekoittaa nämä kategoriat, jolloin vakava uskonnollis-filosofinen käsite rinnastuu koomiseen, leikinomaiseen hypähtelyyn. Tämä ei runossa jää vain irralliseksi heitoksi, vaan kaksimerkityksisen ilmaisun harkittu käyttö sysää liikkeelle metonyymisen jatkumon, jossa runo järjestää uudelleen filosofisia käsitteitä (ibid. 169).

Haapalan tulkintamalli paljastaa myös Sinervon runon metonyymisten jatkumoiden ironiaan ankkuroituvan puolen. Myös Sinervon runo sisältää kaksimerkityksisen käsitteen ”laiiva”, joka sanaympäristönsä kautta haarautuu niin kirkkorakennukseen kuin purjelaivaan viittaavaan kontekstiin. Haapalan mainitsemista lausumisen modaliteeteista

se aktivoi jännitteen pateettisen ja ironisen välillä. Kirkko on vakavan ja uskonnollisen diskurssin symboli, mikä asettuu ironiseen valoon, kun kirkkorakennus ilmentyy runossa myös purjelaivana, jonka status ei ole lainkaan sidottu ilmaisullisesti vakavaan rekisteriin. Sinervon runo siis leikittelee ajatuksella juuri siitä rakennuksesta, jossa ajatusleikittelyä ei perinteisesti ole sallittu. Saarikosken tavoin Sinervo käyttää runossa homonyymistä metonymiaa luodakseen päällekkäisiä tulkintoja, joiden vastakkaisuus tuo luentaan vahvan ironisen latauksen.

Sinervon runon antiteettinen leikittely johtaa filosofiseen tiivistymään, sillä katkelma jatkuu näin (L, 10):

kuistit, kupolit, päälaiva, sivulaivat,
kaikelle on tila, joskus
ei millekään,
krampit, toistuvat nykäykset,
tule särkemään niiden kuvat, synnyttämään
yksi lähtö, juoru, tulkinta,
(...)

Haapalan (2003, 170) mukaan tohtori Kierkegaard on yksi esimerkki Saarikosken runon metonyymisistä indekseistä, joilla on Saarikosken ajattelutavassa laajoja poettisia ja poliittisia kytkentöjä. Sinervon runon keskeinen metonyyminen indeksi on kirkkolaiva, joka varioituu runon mittaan erilaisten äänenpainojen kautta. Haapalaa (ibid. 175) mukaillen voi sanoa, että Sinervon runossa kirkkolaivan metonyyminen rinnakkaisasettelu synnyttää poettisia tekstilaskoksia ja tilakerrostumia. Yllä siteeratussa katkelmassa runo vakavoituu hetkeksi. Kaksijakoista tilakerrostumaa kuvaavan rivin jälkeen se havahtuu toteamaan, että ”kaikelle on tila”. Lausetta edeltänyt dualistis-ironinen kaksimielteisyys tuntuu ensi katsomalta siinä saavuttavan jonkinlaisen synteesin, jossa puhuja tunnustaa maailmasta(an) löytyvän tilaa sekä kirkolle että laivalle.

Sovinto jää kuitenkin väliaikaiseksi ja illusoriseksi, sillä myöntö vaihtuu negatioksi jo seuraavissa sanoissa: ”joskus/ ei millekään”. Miten maailma, jossa kaikelle on tilaa, kiepsahtaa melkein samassa hengenvedossa tyhjiöksi, jossa ei ole tilaa millekään? Runon maailmankuvaa kuvastaa se, että myöskään ristiriidan hyväksyminen ei jää

vallitsevaksi olotilaksi. Säkeessä ”joskus/ ei millekään” runon antiteettisen jännitteen näennäinen sopusointu laukeaa ja palaa konfliktitilaan. Runon puhuja jakaa todellisuuden meihin ja heihin ja pyytää nimettömäksi jäävää kumppaniaan liittymään itseensä ja ”särkemään niiden kuvat”. Näin puhuja rinnastuu niin sanottuihin kuvainraastajiin, jotka tuhoavat uskonnollisia taideteoksia jonkin uuden poliittis-yhteiskunnallisen aatteen nimissä. Toisaalta katkelman loppurivien julistuksenomainen tyyli johdattaa lukijaa kokemaan niiden sisältämän viestin itseensä kohdistuvana kehotuksena. Analogisesti voi ajatella, että tässä runon kohdassa lukija asettuu runossa puhutellun ”sinän” asemaan, jolloin runoilija kohdistaaakin sanansa suoraan hänelle ja yllyttää tätä olemaan mukana uudenaikaisessa runonlukutavassa, joka ”särkee” menneen, konventionaalisen ja kuviin keskittyneen runontulkintaperinteen. Näissä säkeissä Sinervon runo olettaa ja tarjoaa lukutapaa, jossa lukija voi kokea olevansa osa runon postuloimaa vanhan runoparadigman romuttamista ja saavansa roolin runon puhujan suoraan puhuteltuna liittolaisena.

Kyvyttömyys hyväksyä mahdollisten maailmojen synnyttämä epävarmuus ja tarve saada yksiselitteinen kuvaus maailmasta kiteytyy katkelman lopussa, jossa puhuja jatkaa aneluaan ja pyytää kumppaniaan mukaan ”synnyttämään/ yksi lähtö, juoru, tulkinta”. Säkeen filosofinen ja kantaaottava paino keskittyy sanalle ”tulkinta”, sillä vaikka puhuja näin hyväksyykin kuvansa todellisuudesta olevan vain sen tulkintaa, hän hyväksyy ja haluaa todellisuudesta vain *yhd*en ja ristiriitoja sisältämättömän tulkinnan. Yhteen näkökulmaan sitoutuva maailmanselitys asetetaan *Lukemattomiin* -kokoelmassa kuitenkin toistuvasti kriittiseen ja ironiseen valoon. Edellisessä runossa laiva-sanana kaksimerkityksisyyden ja kuvien ketjuuntumisen synnyttämä tilakerrostuma toisintuu runossa ”Lapsi on huone jota vanhemmat asuvat” (L, 22):

(...)
Talo rakentaa sisälleen toisen talon,
käytävät, salahuoneet, kammiot ja kellariloukot,
pienien salaisten komeroitten rivit, pienien luukkujen
kätkeyty kaartit. Talo talon sisällä
rakentaa sisälleen labyrintin jota Minotaurus vartioi
jolle lapsi syöttää itsensä sormensa, silmänsä,
nenänsä, varpaansa, korvansa, kantapäätänsä,
(...)

Sisäkkäisistä tiloista koostuva runo muodostaa rakennelman, jossa jokainen tila kätkee uuden tilan, joka vuorostaan kätkee uuden tilan. Ja osa tiloista on vielä salaisia ja kätkettyjä. Huoneet ja talot rinnastuvat runon nimen (joka on myös sen ensimmäinen rivi) kautta ihmisiin, sillä lapsi jokainen viettää elämänsä alkutaipaleen äitinsä sisässä, jolloin ihminenkin pitää sisällään toisen ihmisen. Näin runo ohjaa lukijaa tulkitsemaan ilmiöitä niiden mittakaavan ja suhteellisuuden kautta: jokainen asia, esine, ihminen tai totuus on sitä vain itsensä tasolla ja saattaa pitää sisällään jonkin hienojakoisemman ja siksi vaikeasti havaittavamman tason. Outi Oja (2003, 38) näkee Sinervon runon ketjuuntuvien kuvien taustalla surrealistien vapaan assosiaation tekniikan. Runon mielle yhtymien virta saattaa päällisin puolin näyttää suunnittelemtomalta ja sattumanvaraiselta, mutta todellisuuden monitasoisuuden näkökulmasta se on hyvinkin järjestelmällistä ja perusteltua.

Toinen keino, joilla Sinervo rikkoo kielen ja kuvien staattista todenvastaamisen illuusiota, on rinnasteisten sanojen ketjuttaminen, joka synnyttää helposti mielikuvan, että runon puhuja etsii jotain tiettyä ilmausta kuvaamalleen asialle sitä kuitenkaan löytämättä. Kuvallisen aineksen ketjuttaminen siis korostaa sanojen epätarkkuutta ja epätäsmällisyyttä ja runoilijan tietoista haluttomuutta käyttää välinettä eksaktisti. Tästä hyvä esimerkki on adjektiivin korvaaminen kuvaavalla sanaketjulla (L, 16):

Sen kanssa vuode on täynnä
korsia, risuja, sulkia, syöpäläisiä:
korppi pesii
jo neljättä vuotta
kuin viimeistä
kuiskaan
yhdet koruttomat korvat.

Sen sijaan, että Sinervo olisi runossaan kuvannut vuodetta jollakin adjektiivilla – esimerkiksi ”sotkuinen”, ”likainen” tai ”epäsiisti” – hän havainnollistaakin vuoteen olemusta sarjalla epäsiisteyteen viittaavia kuvia: vuode on täynnä ”korsia, risuja, sulkia, syöpäläisiä”. Yhden kuvailevan ja mielikuvia luovan laatusanan sijasta hän käyttääkin neljää konkreettista substantiivia. Näin syntyy kuva vuoteesta, joka on epämiellyttävä, likainen ja jo erittäin kauan aikaa hoitamatta, koska siinä on jo syöpäläisiäkin. Korsien, risujen ja sulkien läsnäolo synnyttää lisäksi ajatuksen, että vuoteen täytyy sijaita

luonnossa tai ainakin sen välittömässä läheisyydessä, sillä kaupunkilaisasuntoon eksyy harvoin moisia ”luonnollisia” roskia. Tämä on runon adjektiivisuutta hylkivässä alkukuvassa olennaista, koska tapahtumapaikkaan liittyvä assosiaatio jäisi kokonaan puuttumaan, jos runon vuode olisi kuvattu vain ”likaiseksi”. Likaisuuden konkretisoiminen ja yksityiskohtainen lajitteleminen ilmaisee pelkkää adjektiivia enemmän.

Silti runon toisen rivin luettelo herättää kysymyksiä. Miksi runoilija katsoo tarpeelliseksi mainita kaikki neljä asiaa? Vuoteen likaisuuden suhde luontoon tulisi selväksi jo pelkällä korsien tai sulkien mainitsemisella. Huomio kiinnittyy lisäksi siihen, ettei luettelon toiseksi viimeisen ja viimeisen sanan välillä ole ”ja”- tai ”tai”-konjunktioita, joka yleensä merkitsee luettelon loppumista. Viittaako tämä siihen, että kyseistä luetteloä olisi tarpeen vaatiessa mahdollista jatkaa? Se, ettei sanasarjan neliosaisuudelle anneta runossa mitään perustetta, vaan se voisi ainakin periaatteessa olla lyhyempi tai jatkua pitempään, synnyttää *Lukemattomiin*-kokoelman poetiikalle ja maailmankuvalle tyypillisen kielellisen epätasällisyyden efektin. Runoilija luettelee vuoteen sisältämiä elementtejä hetken aikaa mutta hyppää satunnaisentuntuisesti eteenpäin, sitten kun hänestä siltä tuntuu.

Runo leikittelee muutenkin täsmällisyyden ja epätasällisyyden vastakkaisuudella. Korpin pesintävuodet mainitaan täsmällisesti numerolla, mutta heti seuraavalla rivillä vertaus ”kuin viimeistä” jää elliptisesti kesken. Ratkaisu synnyttää säkeeseen semanttisen ristiriidan, kun ensin annetaan mahdollisimman täsmällinen ajallinen rajausta ja heti perään jätetään kielikuva vajaaksi ja ikään kuin lukijan täydennettäväksi. *Lukemattomiin*-kokoelmalle tyypillinen homonymialla pelaaminen toteutuu runon loppusäkeessä, kun runon puhuja kertoo kuiskaavansa ”yhdet koruttomat korvat”. Säkeen verbaalileikki perustuu sille, että sana ”koruttomat” voi viitata joko korvakorujen puuttumiseen tai korvien epäesteettisyyteen (”koruton” merkityksessä ”vaatimaton” tai ”kaunistelematon”). Sanojen ketjuttamisen lisäksi ”Sen kanssa vuode on täynnä” -runo sisältää siis muitakin sinervolaisen poetiikan keinoja, joilla etualaistetaan kielellisen ilmauksen vajavaisuutta, riittämättömyyttä, epätasällisyyttä ja riippuvuutta tulkinnoista.

Sanojen ketjuttaminen saa *Lukemattomiin*-kokoelmassa myös eepisiä muotoja (L, 36–37):

Mies jätti ystävänsä ja vanhempansa,
kissansa, koiransa, lintunsa, kivensä,
sienipaikkansa,
majat, piilot, kätköpaikat,
oksanhangan korkealla puussa,
varjot, niityn poikki mutkivan joen, vuoripolut,
rinteillä sinertävät metsät,
mies jätti koko kylän,
sen laaksoon vajonneet kiviset pilvet,
ja varusti matkaansa aseet, kilvet, keihäät, kypärät,
joiden taoksia kerääntyttiin ihmettelemään,
vanhukset kerskuivat menneillä pojat tulevilla
teoillaan,
ja he taputtelivat lähtijän hartioita, halasivat kukin
vuorollaan, hiki löyhähteli, kädet, parrat, nutut,
miesten äänet, naiset kauempaa, härät, lampaat,
kukot, ääniä kuin oltaisiin metsälle lähdössä,
mies nousi ratsunsa selkään tai seiso
ylpeästi vaunuissaan, ja nopea pursi liukui
meren lahdelle ja aivot läpsähtivät veteen,
mies lähti ja lähtiessään lupasi
palata takaisin,

Kai Laitisen (1958, 222–223) ja Tuula Hökän (1999, 77–78) mukaan yksi keskeisimmistä perinteistä ja modernistista runoa erottanut muodollinen seikka on se, että modernismi hylkäsi runon eepiset eli kertovat rakenteet ja korvasi juonellisen elementin itsenäistyneellä runokuvalla. Sinervon edellä siteerattu runo rikkoo tämän modernistisen runousopin arkkidogmin ja palauttaa eepisen kertomusrakenteen uuden runon keinovalikoimaan. Toisin kuin itsenäisistä kuvista koostuva modernistinen runo, Sinervon runo sisältää selkeän ja lineaarisesti etenevän tarinakokonaisuuden, joka on suoraan luettavissa tekstistä ja joka ei tarvitse minkäänlaista ulkopuolista tulkintaa jäsentyäkseen tarinaksi.

Runon tarina on kuitenkin tankkaava, luettelomainen ja yksityiskohdissaan niin tarkka ja täsmällinen, että itse kerronta tuntuu monessa kohdassa pysähtyvän. Jos Sinervon ”Sen kanssa vuode on täynnä” -runossa sanaketju toimi vain yhtenä rakenteellisena osana, ”Mies jätti ystävänsä” -runossa se on syrjäyttänyt kaikki muut runon keinot. Itse

asiassa lähestulkoon koko runo koostuu vain erilaisten sanasarjojen jaksoista, joiden väleissä kerrotaan kursorisesti päähenkilön ja kyläläisten toiminnasta. Toiminta on kuitenkin runossa alisteista toimintaa täsmentäville ja määrittäville sanaketjuille, sillä 101 sanaa sisältävään runoon mahtuu vain 14 persoonamuotoista verbiä, joista yksi (”jätti”) vieläpä toistuu kahdesti.

Vaikka modernistinenkin runous käytti laajalti ironiaa, se mainitaan usein modernismia seuranneen runon keinoksi (ks. esim. Tuomi 2007, 132; Haapala 2003, 161). Sinervon runon tarina mukailee useissa mytologioissa esiintyvää sankaritarun arkkityyppiä, jossa myyttinen heeros lähtee toisiin maihin tai maailmoihin tekemään ihmetekoja. Joseph L. Hendersonin (1992, 110) mukaan sankarimyytti on maailman yleisin ja tunnetuin myytti ja sen variantteja on kehittynyt kulttuureissa, joilla ei ole ollut minkäänlaista historiallista yhteyttä toisiinsa. Antiikin Kreikan mytologiassa myyttisiä, seikkailuihin matkaavia sankareita on useitakin: Urotöitä suorittaessaan Herakles muun muassa noutaa Kreetan saarelta kuningas Minosta kiusaavan härän ja käy manalassa kesyttämässä Haadoksen porttia vartioivan Kerberos-koiran (Bellingham 2002, 56–57, 62–63). Orfeus käy niin ikään manalassa hakeakseen sieltä takaisin kuolleen vaimonsa Eurydiken. Kaikkein kuuluisin antiikin matkustava sankari on kuitenkin Ithakan kuningas Odysseus, joka lähtee sotaretkelle Troijaan vapauttaakseen sinne ryöstetyn Helenan (Bellingham 2002, 91).

Matkustavia ja matkalle lähteviä sankarihahmoja esiintyy myös useissa (kansallis)eepeksissa. Mesopotamialainen *Gilgamesh*-eepos kertoo ikuista elämää etsivästä Gilgamesh-kuninkaasta, joka vaelluksensa aikana kulkee muun muassa myyttisessä Seetrimetsässä ja surmaa sitä vartioitavan Humbaba-hirviön. Anglosaksisessa *Beowulf*-eepeksessa soturi Beowulf muun muassa tekee sotaretken Friisinmaalle, missä hän surmaa frankkien sankarin Daeghrefnin. Hindujen pyhässä *Ramayana*-eepeksessa soturijumala Rama matkustaa Intiasta (Sri) Lankan saarelle ja noutaa sieltä Ravana-demonikuninkaan kidnappaaman Sita-vaimonsa. Suomalaisten *Kalevalassa* pääsankari ja tietäjä Väinämöinen käy eepoksen mittaan muun muassa Tuonelassa, Antero Vipusen vatsassa ja Pohjolassa sammonryöstöretkellä. Sankarin matkustaminen ja matkaan saattaminen ovat siis myyttisen kuvaston keskeisiä

motiiveja, joiden varaan myös Sinervon ”Mies jätti ystävänsä” -runo myös rakentuu. Sinervon runo mukailee eepin sankarilegendan muotoa mutta ottaa siihen samalla ironisesti etäisyyttä ja tekee siitä hienovaraisesti pilkkaa.

Sinervo ujuttaa ironian runoonsa kolmella tavalla. Ensiksi hän lisää sankarin lähtövalmistelujen hurmokselliseen kuvaukseen ylätyyliä rikkovia ”virheitä”, joiden kautta tapahtumat saavat hassunkurisen vivahteen. Jyrki Nummen (1985, 54) mukaan inkongruenssi eli ristiriitaisten elementtien yhdistäminen on yksi tavallisista ironian ja huumorin keinoista. Runon alussa kerrotaan, kuinka sankari ilmeisen tyyneesti hylkää vanhempansa ja ystävänsä tulevan koitoksensa vuoksi – mutta kun luettelo taakse jätetyistä asioista täydentyy muun muassa ”sienipaikalla”, runoon syntyy inkongruenssi ja asetelma kääntyykin koomiseksi. Jos kerran runon matkallelähtijä on haarniskaan pukeutuva ritarihahmo – kuten runon kuvaus hänestä antaa auliisti ymmärtää – haikailu sienipaikan perään rikkoo maskuliiniseen sankariin viritetyn diskurssin ja tuo päähenkilön miekkamachomaiseen kuvaukseen hassunkurisen elementin. Toinen vastaavanlainen kontekstiinsa sopimaton ”virhe” on kyläläisten hienhaju, joka sekoittuu sankarin matkalle saattamisen kollektiiviseen juhlaan. Kyseinen matkalle lähdön hetki on perinteisesti kuvattu pateettisena ja juhlavana. Esimerkiksi *Gilgamesh*-eepoksessa Gilgameshin matkalleen lähdön hetki kuvataan liikuttavaksi ja yleväksi tapahtumaksi, jossa Gilgameshin vanhemmat siunaavat poikaansa ja antavat tälle neuvoja vaarojen varalle. Tämän ritualistisen konvention Sinervo runossaan rikkoo, mataloittaa ja tekee koomiseksi mainitsemalla naturalistisen hienhajun juhlallisten halausten ja taputtelujen yhteydessä.

Toiseksi Sinervon myyttimukaelmassa pilaillaan sankarimyyttien suureellisuuden kustannuksella. Jyrki Nummen (1985, 54) mukaan liioittelu eli koodin ylideterminointi on ironian keino, jossa jokin konventio täytetään niin hyvin, että sen semioottisuus käy liian ilmeiseksi. Sinervon runossa koodin ylideterminointi toteutetaan venyttämällä runon sanaluetteloita äärimmäisyyksiin. Jos runon päähenkilön kerrottaisiin jättäneen vain vanhempansa ja ystävänsä, kuvaus huokuisi päämäärätietoisuutta ja uhrautuvaisuutta, mutta kun näiden lisäksi hänen kerrotaan jättäneen ”kissansa, koiransa, lintunsa, kivensä, sienipaikkansa” ja niin edelleen, syntyy mielikuva, jossa

sankarin kyky jättää *aivan kaikki* muualla odottavan tehtävänsä vuoksi muuttuukin koomiseksi. Kuvio toistuu runossa myöhemmin, kun miesten ja naisten lisäksi matkalle lähtevän sankarin juhlijoihin liittyvät härät, lampaat ja kukot. Kun hurraava kansanjoukko laventuu kotieläimiin, absurdiksi kasvanut tilanne kääntyykin ironiseksi.

Kolmanneksi Sinervo rikkoo runossaan eepoksen kerrontaan liittyvän konvention. Jyrki Nummen (1985, 55) mukaan vajavuus on ironian keino, jossa on kyse kykenemättömyydestä käyttäen konventiota tai muotoa korrektisti. Perinteisesti eepoksen kertojana toimii kaikkietävä kertoja tai runonlaulaja, joka tarinallaan siirtää ikäaikaista viisautta seuraavalle sukupolvelle. J.K. Ihalaisen (2004, 117) mukaan perinteisissä kulttuureissa runoja laulaneet shamaanit tekivät työtä toisessa maailmassa yhteisönsä tämänpuolisen hyvinvoinnin hyväksi. Lauri Hongon (Honko ja Nyman 2001, 12) mukaan eepokset eivät ole jokamiehen perinnettä vaan niitä esittävät erikoistuneet laulajat. Honko (ibid.) kutsuu eepoksia ”totuuden lauluiksi”, koska eepoksen yleisö pitää perinteisesti sen kuvaamia tapahtumia historiallisesti todellisina. Eeppisen tarinan uskottavuus ja merkitys perustuvat juuri sille, että tarinankertoja tuntee läpikotaisen tarinan, jonka eepoksessa jakaa yleisönsä kanssa. Siksi lukijan huomio kiinnittyy Sinervon runon lopussa kohtaan, jossa puhujan kykenemättömyys käyttää eepoksen muotoa korrektisti tulee esiin: ”mies nousi ratsunsa selkään *tai* seisoi/ ylpeästi vaunuissaan, ja nopea *pursi* liukui/ meren lahdelle” (kursivointi TT:n). Jos runon kertoja tuntee myyttisen tarinan, jota hän kertoo, miksi hän ei tiedä, lähtikö sankari matkalleen ratsun selässä vai vaunuissa seisten? Ja missä kohdassa vaunuja vetävä hevonen muuttuukin purjeveneeksi? Tekemällä kertojastaan eksplisiittisesti epämääräisen ei-kaikkietävän ja tuomalla samaan lähdön kuvaan vaihtoehtoisia sankarillisia matkustusmuotoja, ikään kuin runon päähenkilö olisi käyttänyt niitä kaikkia samanaikaisesti, eeppinen kertomuksen lajityyppi näyttäytyy ironisessa valossa.

Tosin tässä kohdassa päinvastainenkin lukutapa on mahdollinen. Jos ajatellaan, että kahdentamalla runon lopussa sankarin lähtötapahtuman runoilija haluaa vain tuoda konkreettisesti esiin runon myyttitaustan (siis näyttää, että tällaisissa myyteissä miehillä on aina tapana lähteä, oli kulkuneuvo mikä hyvänsä), ilmaisun moninaisuus toimiikin päinvastoin merkitystä selventävänä ja kohdentavana tekijänä. Juuri kulkuneuvon

kahdennus havainnollistaa, että runon kantava rakenne on vain muualta lainattu myyttinen muoto, sillä se korostaa motiivin yleisyyttä ja riippumattomuutta yksityiskohdista. Tässä tutkimuksessa olen useassa kohdassa osoittanut, että sanojen ja ilmausten ketjuttaminen toimii Helena Sinervon runoudessa ilmausta hämärtävänä ja epätarkentavana tekijänä, mutta tässä kohdassa se näyttäisi toimivan myös päinvastoin lingvistisenä tarkentimena, joka tekee runon postuloimasta merkitysrakenteesta entistä selkeämmän.

Sinervo ei suinkaan ole ainoa suomalainen nykyrunoilija, joka on käyttänyt luettelomaisuutta ironista etäisyyttä luovana tehokeinona. Beat- ja underground-koulukunnista ammentava J.K. Ihalainen on käyttänyt vastaavanlaista tyylikeinoa usein sarkastisessa ja mustaa huumoria huokuvassa runoudessaan, jonka kantaaottavuus kääntyy kernaasti kulutusyhteiskunnan suorasanaiseksi piikittelyksi. Esimerkiksi Ihalaisen runokokoelma *Ihosi alla sykkivät sanat* (2000) sisältää kolme ”Hyvinvointimantra”-nimistä runoa, joissa luettelomaisuus ohjaa tulkitsemaan runoa vastoin sen kirjaimellista merkitystä. Näistä toiseksi viimeinen runo ”Hyvinvointimantra 2” (Ihalainen 2000, 54) toistaa sivun verran lausetta ”Minä olen viaton” ja viimeinen ”Hyvinvointimantra 3” (Ihalainen 2000, 55) toistaa niin ikään sivun verran lausetta ”Minä voin hyvin”. Koska lyhyen lauseen pakonomainen toistaminen synnyttää mielikuvan, että runon puhuja ei itsekään usko sanoihinsa vaan yrittää mantramaisella toistamisella vain suggeroida itseään, lauseiden merkitykset kääntyvän pääläelleen ja paljastavat puhujan viallisuuden tai syyllisyyden ja pahoinvoinnin. Runosarjan ensimmäinen runo ”Hyvinvointimantra 1” taas rakentuu lausesarjasta, jossa lauseen viimeinen sana aina vaihtuu (Ihalainen 2000, 53):

Anna muiden hoitaa äänestäminen
Anna muiden hoitaa työllisyys
Anna muiden hoitaa vakuutukset
Anna muiden hoitaa lupamaksut
Anna muiden hoitaa palvontamenot
Anna muiden hoitaa verilöylyt
Anna muiden hoitaa tappaminen
Anna muiden hoitaa nettisurffaaminen
Anna muiden hoitaa rivitaloasuminen
Anna muiden hoitaa kerrostaloasuminen
Anna muiden hoitaa lemmikkieläimet
Anna muiden hoitaa mehiläiset

Anna muiden hoitaa kokoukset
Anna muiden hoitaa vispiläkaupat
Anna muiden hoitaa rukkaset
Anna muiden hoitaa kaktukset
Anna muiden hoitaa ylijäämätase
Anna muiden hoitaa alijäämätase
Anna muiden hoitaa vaipanvaihto
Anna muiden hoitaa alennusmyynnit
Anna muiden hoitaa kirjakerhot
Anna muiden hoitaa jengiväkivalta
Anna muiden hoitaa poliisiväkivalta
Anna muiden hoitaa valtioterrorismi
Anna muiden hoitaa veikkaus
Anna muiden hoitaa verot
Anna muiden hoitaa veronkierto
Anna muiden hoitaa

Ulkoisesti eroavaisuudestaan huolimatta Ihalaisen runolla on mielenkiintoisia yhtymäkohtia Sinervon runon kanssa. Niissä kummassakin pilkataan kaavamaisiin, jämähtäneisiin malleihin kiinni jäänyttä ajatusmaailmaa ja niissä kummassakin kriittinen pilkka tuodaan esiin ironisen etäännyttämisen kautta. Lisäksi molemmat runot hyödyntävät luettelomaisuutta sekä muodon että sisällön tasolla. Sinervo luettelee runossaan muun muassa asioista, joista runon päähenkilö luopuu, ja Ihalainen luettelee asioista, joista hän (ironisesti) kehottaa ihmisiä luopumaan. Sisällön tasolla tapahtuva ironinen luettelomaisuus tarkoittaa Ihalaisen tapauksessa sitä, että runon jankkaavuus kuvastaa juuri sen maailmankuvan yksioikoisuutta ja tylsyyttä, jota runo ironiansa kautta pyrkii kritisoimaan. Hänen runonsa suomii hyvinvointivaltion synnyttämää laiskaa keskiluokkaista ihmisryhmää, joka itsekeskeisen nautinnonhalunsa takia vetäytyy kaikesta yhteiskunnallisesta ja poliittisesta vastuusta ja toiminnasta. Runon konemaisen tylsämielinen toistorakenne antaa ymmärtää, että yhteisestä todellisuudesta sulkeutunut ja passiivinen elämäntapa johtaa samanlaiseen toisiaan kopioivien ajatusten ja päivien noidankehään.

Sinervon runo hyödyntää samanlaista muodon tasolla manifestoituvaa ironia-rakennetta mutta hienovaraisemmin ja piilotetummin. Toisin kuin Ihalaisen runo, Sinervon runo ei pilkkaa suoraan mitään tiettyä ihmisryhmää tai tietynlaista elämäntapaa vaan kritisoii eräänlaista suhtautumista todellisuuteen ja sen mallinnoksia inhimillisessä tietoisuudessa. Maailman mytologioita ja kulttuureja tutkinut psykologi Carl G. Jung (1992, 67–69) on havainnut, että tietyt tarinat ja motiivit toistuvat yllättävän

samanlaisina erilaisissa kulttuureissa, mikä tuntuisi viittaavan siihen, että ne kuvastavat ylikulttuurisia mielenrakenteita. Hän kutsuu kulttuureissa toistuvia malleja ja motiiveja arkkityypeiksi (ibid.). Jung (1992, 67) korostaa, että arkkityyppi ei tarkoita itse tarinasisältöjä vaan ihmispsykyen taipumusta muodostaa keskenään yhteneviä mielikuvia jostain tietystä mallista, joka voi vaihdella kulttuurien välillä paljonkin menettämättä silti perushahmoaan. Marja-Liisa Niemi-Mattilan (1998, 16) mukaan arkkityypit – tai ”arkityypit” kuten hän niitä nimittää – ovat yleismaailmallisia ja yleisinhimillisiä, sillä niitä esiintyy kaikilla ja kaikkialla ja ne ovat geneettisesti määräytyneitä, ihmiskunnan yhteistä perimää ja ”omaisuutta”.

Jungin (1992, 79) mukaan arkkityypit luovat inhimillisen kulttuurin virrassa kokonaisia myyttejä, uskontoja ja filosofioita, jotka vaikuttavat ja luonnehtivat kokonaisia kansoja ja historian kausia. Uskonnollisten myyttien funktiona Jung (ibid.) näkee ihmiskunnan kollektiivisen henkisen terapian, joka kompensoi elämään väistämättä kuuluvia vastoinkäymisiä ja kauhuja. Esimerkkinä tällaisesta yleismaailmallisesta ajatusmallista Jung (ibid.) käyttää sankarimyyttiä, jossa voimakas jumalihminen peittoaa usein demonisen muodon saavan pahan ja vapauttaa täten kansansa tuhosta ja kuolemasta. Myyttiä toistavat rituaaliset juhlat antavat samalla yksilölle mahdollisuuden vapautua omasta henkilökohtaisesta voimattomuuden tunteestaan (ibid.). Joseph L. Hendersonin (1992, 126) mielestä sankarimyytti kuvastaa minän heräämistä esitietoiselta tasolta luovaan tietoiseen toimintaan, joka tulee näkyviin juuri kulttuurisankarin kuvassa.

Sinervon ”Mies jätti ystävänsä” -runossa aktivoidaan mielikuva myyttisestä sankarista, joka on lähdössä matkalle suorittamaan sankaritekojaan, mutta samalla runo ottaa myyttiseen perintöön ironista etäisyyttä. Arkkityyppi-ajattelun perspektiivistä tulkittuna Sinervon runo kyseenalaistaa ja asettaa naurunalaiseksi koko yleisinhimillisen mallin maskuliinisesta sankarista, joka taistelee paha vastaan ja joka suojelee kansaansa ja ylläpitää sen kulttuuria. Modernissa maailmassa myytit ja eepokset on korvannut televisio- ja elokuvaviihde, joka tosin hyödyntää sankarimyyttiä edelleen uskollisesti. Hollywood-elokuvia analysoinut Christopher Vogler on havainnut, että sankarimyytin peruskaava löytyy lähes kaikista nykyajan menestyselokuvista (ks. Hiltunen 1999, 87). Ari Hiltunen (1999, 88–89) on tehnyt *Tähtien sota* -elokuvasta rakenneanalyysin, joka

paljastaa kyseisen elokuva juonen seuraavan täsmällisesti sankarimyytin perinteistä kaavaa. Veijo Hietala (2007, 182) niin ikään näkee nykysankareiden pohjautuvan vanhoihin myytteihin ja satuihin ja löytää yhtäläisyyksiä James Bondin ja Odysseuksen välillä.

Koska myyttinen sankarihahmo elää nykyajassa perinteisestä genrestään irrotettuna, Sinervon runon ironinen pilkka ei täsmenny itse myyttiä tai eepoksen lajityyppiä kohtaan vaan myytin postuloimaan ajatuskuvioon ja ihmiskuvaan. Mieskuvan sotilaallista diskurssia tutkinut Arto Jokinen (2000, 185) kutsuu ”militarismiksi” ajattelutapaa, jossa sota nähdään kunniakkaana ja jossa sota käsitetään jännittävän miehekkääksi seikkailuksi. Tällaiselle ajattelutavalla on Jokisen (ibid.) mielestä tyypillistä perinteisesti miehuuteen liitetyt arvot: kovuus, kompetenssi väkivaltaan, yksinpärjäämisen eetos, tunteiden hallinta, järkevyyden ja päättäväisyys. Jokisen (ibid., 186) päätelmän mukaan sotilaallisen diskurssin tuottama militaristinen miesihanne on keskeisesti patriarkaalinen miesihanne. Sinervon runo sekä hyödyntää militaristista mieskuvaa että asettaa sen pilkallisen tarkastelukulman kohteeksi.

Runon päähenkilö on ”mies”, jonka maskuliinisuutta korostetaan muun muassa luettelemalla aseita, joilla hän varustautuu tulevaa matkaansa varten. Koska aseet mielletään aina maskuliiniseksi ja sotilaat ovat eri kulttuureissa lähes poikkeuksetta olleet miehiä (Jokinen 2000, 127), sankarin kuvaus suorastaan huokuu militanttia maskuliinisuutta. Runo korostaa päähenkilössään myös muita Jokisen maskuliiniseksi määrittelemiä ominaisuuksia. Päähenkilö tuntuisi olevan lähdössä matkalleen ilman seuralaisia, joten hän on riippumaton muiden avusta ja siis kykeneväinen pärjäämään yksin. Hän myös hallitsee tunteensa, sillä runossa ei viitata sanallakaan minkäänlaiseen tunteiden esittämiseen, vaikka poislähtö voisi helposti herättää myös kaihon ja liikituksen tuntemuksia. Lisäksi hänen kykynsä organisoida lähtönsä ja varustautua rationaalisesti sitä varten viittaavat järkevyyteen ja päättäväisyyteen. Runo myös esittää matkallelähtöseremonian – ainakin jossakin määrin – kohottavana ja uljaana tapahtumana, minkä vuoksi sankarin tuleva matka näyttäytyy Jokisen sanoja käyttäkseni ”jännittävän miehekkäänä seikkailuna”.

Militaristiset hyveet kääntyvät kuitenkin runon ironisessa maailmassa pääläelleen. Asettamalla runossaan sankarillisuutta ihannoivan myytin pilkalliseen valoon Sinervo saattaa naurunalaiseksi myös sotilaallisen diskurssin miehille kulttuurille asettamat kaavat ja ennakkokäsitykset. Miksi runon sankari on nimenomaan mies? Miksi hänet täytyy jälleen kerran kuvata sotilaallisen diskurssin puitteissa? Miksi naisten kerrotaan hyvästelleen sankarin miehiä ”kauempaa”, jolloin heille jää sankarin juhlinnassa vain statistin rooli? Toistamalla runossaan perinteiset roolimallit mutta näyttämällä ne kaikessa kaavamaisuudessaan Sinervo paljastaa kyseisten ajatusrakenteiden olevan yhä olemassa mutta esittää ne samalla näkökulmasta, joka tekee niistä koomisia.

Jungin kulttuuripsykologisia pohdiskeluja seuraamalla Sinervon runon tulkinta kurottaa kuitenkin sukupuolirooleja syvemmälle. Jos sankarimyytin tarkoitus on jungilaisittain toimia ”ihmiskunnan kollektiivisena terapiana”, Sinervon myyttiä kyseenalaistava runo pyrkii kieltämään myyttiltä – tai tässä tapauksessa siis sitä toisintavalta runoltaan – terapeutin funktion. Myyttiä riisuva ja ravisteleva runo ei täytä myytin kollektiivisia odotuksia, jolloin ne elämän negatiiviset puolet, joiden psykologiseksi balsamoinniksi myyttiä on tarvittu, jäävät hoitamatta. Myöskään Hendersonin ajatus sankarista tietoisesti puhjenneen toiminnan kuvastajana ei tällöin täyty. Sinervo siis kiistää runossaan myyttiltä sen uskonnollisen, kollektiiviterapeutin ja yksilöpsykologisen merkityksen ja esittää maskuliinisuutta korostavan sankarimyytin vain yhtenä ajatusmallina toisten joukossa, joka sellaisenaan on kyseenalaistettavissa, ironisoitavissa ja siten myös muunneltavissa. Toisin sanoen Sinervon runo esittää koko myytin vain inhimillisen kulttuurin tuottamaksi ja markkinoimaksi mielikuvaksi, mikä kyseenalaistaa jungilaisen teorian arkkityyppien ylikulttuurisuudesta. Sinervon runossa sankari ei ole yli-inhimillinen, kansansa pelastava jumalhahmo vaan vakavan ja hassunkurisen välimailla hoippuva sankarin ja narrin synteesi, jonka merkitys on toisaalta täysin riippuvainen sankarimyytin konventioista ja joka toisaalta on jäänyt ”kodittomaksi” ja muuttunut koomiseksi, kun nuo konventiot on rikottu.

”Mies jätti ystävänsä ” -runossa siis toistuu jälleen kerran *Lukemattomiin*-kokoelmalle tyypillinen puoliolennon teema. Niin kuin ”avo setti”-runossa ” ”avo setti/avosetti” on mahdollista tulkita sekä rantalintuna että (epä)sanana ja kokoelman ensimmäisessä

runossa sana ”laiva” voi viitata sekä kirkkolaivaan että purjelaivaan, sankarin matkallelähtöä kuvaavassa runossa sen päähenkilö on toisaalta vakavan myyttisen sankarihahmon toisinto, toisaalta sen parodia. Sinervon runon ironia kontekstoituu kirjallisuushistoriallisesti, kun sitä vertaa Saarikosken modernistiseen ”Siivet: Ikaros” -runoon. Saarikosken vakavailmeinen ja pateettinen runo hyödyntää temaattisesti antiikin Ikaros-myyttiä, jonka kautta runon päähenkilön kohtalo saa olennaisesti heroisen leiman. Sinervon runo taas asettaa sekä sankarin, myytin että koko siihen ankkuroituvan ihmiskuvan pilkanalaiseksi ja osoittaa siten myytin inhimillisesti yksiulotteisen ja vajavaisen puolen. Siinä missä Saarikoski käyttää myyttiä oman runonsa taustakuvana ja tukirakenteena ja toisintaa sen myytin perinteistä merkitystä säilyttäen, Sinervo organisoii omassa runossaan mytologisia muuttujia konventioista poikkeavalla tavalla, jolloin ne irtoavan perinteisistä merkityksistään ja kääntyvät ironisesti niitä vastaan.

Muodon tasolla Sinervon runon ironia ilmenee sanaketjujen ornamenttisena koristeellisuutena, mikä ohjaa lukemaan koko myyttiä vain kirjallisena tuotteena, siis *koristeena*. Runo on (yli)kaunisteltu versio sankarimyytistä, koska sen kuvaama myytti on itse kaunisteltu kuva todellisuudesta. Ironian kaksitahoisuus yhdistää Sinervon runon Ihalaisen ”Hyvinvointimantra 1” -runoon, vaikka ne ulkoasultaan ja asemoinniltaan poikkeavatkin toisistaan. *Lukemattomiin*-teoksessa on kuitenkin myös Ihalaisen runon kaltainen virkkeen toistuvaan alkurakenteeseen perustuva ja imperatiivimuotoon kirjoitettu luetteloruno (L, 45):

Ota sinä seipästä kun saat, ota mies, se maistuu.
Ota keisarin portilta mies, keisarin suussa, oven
suussa se seisoo kuin lapojen välissä puukko.
Ota mies, se maistuu, sen kireälettinen sisko
pyyhkii käsistä, silmistä rähmää, pyyhkii
sontaa, sana liihottaa päitten yli, se istuu kirkossa,
sen huulet lepattavat virttä, se seisoo,
sen tammat, marhaminnat, niitä älä ota, ota mies.

Ota sinä hintaa kun saat, ota pankkiiri, se maistuu,
ota johtaja, kustannuspäällikkö. Ota suuhusi
miehen sanat, ota markkinat, miehen nopea kuolema,
ota mies, ota suuhusi, poika, katsomatta, ota
lonkkaan tyssännyt luoti, ota hintaa, ota heti.

Säkeenylityksillä, homonymialla (keisarin suussa/ oven suussa) ja vastakohtaisuuksilla (mies/poika, mies/keisari, poika/sisko, eläin/ihminen, likainen/puhdas, köyhä/rikas, uskonnollinen/maallinen) leikittelevä runo hyödyntää käskyiksi kirjoitettujen virkkeiden sarjallisuutta samalla lailla kuin Ihalaisen runo ”Hyvinvointimantra 1”. Ihalaisen runo kehottaa nimettömäksi jäävää yleisöään jättämään erilaisia askareita ja yhteiskunnallisia toimintoja muiden hoidettavaksi. Sinervon runo taas kehottaa ”sinää” ottamaan itselleen miehen ja lisäksi kehotusten lomassa täsmentää hankittavan miehen haluttuja ominaisuuksia ja luettelee miehen hankkimisesta koituvia hyötyjä.

Jos Sinervon ”Mies jätti ystävänsä” tekee pilaa arkkityyppisestä myytistä ja sen mieskuvasta, ”Ota sinä seipästä” taas ottaa ironiansa kohteeksi kansanperinteen morsiamen opastamisrunot ja niiden esittämän naiskuvan. Suomalainen kansanrunous on täynnä nuoria naimattomia naisia, jotka joko unelmoivat tulevasta sulhostaan tai joita neuvotaan parisuhteen perustamiseen liittyvissä asioissa. *Kantelettaren* 189. runossa ”Mihin tuutinen tytärtä” äiti neuvoo tytärtään didaktisesti miehen valinnassa (Lönnrot 2000, 163–164):

(...)
Ellös vainen, neito nuori,
ellös, kasvaja kananen,
rengin reilihin ruvetko,
kauppoihin kasakkamiesten;
kestipoikien poluille,
joutilasten juoniloihin.
Renki löisi reilistänsä,
kaupoistaan kasakka lyöpi,
poluiltansa kestopoika,
joutopoika juonistansa
(...)

Katkelmassa äiti varoittelee tytärtään huonoista miehistä ja luettelee vastoinkäymisiä, jotka tytärtä odottavat, jos lähtee epäluotettavan miehen matkaan. *Kantelettaren* 193. runossa ”Tuuti sulhoa tytölle” äiti toivoo naittavansa tyttärensä tämän kasvettua varakkaalle kaupunkilaismiehelle, jotta saisi turvan omille vanhuudenpäivilleen (Lönnrot 2000, 165):

(...)
Tuuti, tuuti tyttöäni,
tuuti Turkuhun tytärtä,
kauppamiehelle kanaksi,
porvarille puolisoiksi,
viimein vanhemman varaksi,
emonsa elättäjäksi!
(...)

Rahakkaan miehen puolisoiksi ryhtymisestä olisi siis tyttären lisäksi hyötyä myös äidille. Varallisuus on sulhasen tärkein ominaisuus myös *Kalevalan* Pohjolan häitä kuvaavassa runossa, jossa vastahankaisen morsiamen äiti yrittää vakuutella tytärtään vävyajan kelvokkuudesta (Lönnrot 1999, 203–204):

(...)
Ompa meidän sulhosella
Sata sarvea kantajoa,
Tuhhat tuijoo utaren,
Tuhhat villan antajoa.
El' oo neiti milläkänä,
Emo tuoma tuollakana;
Ei ole tällä sulhosella
Ojaviertä otratonta
Kangasviertä kakratonta,
Vesiviertä vehnätöntä.
Ompa tällä sulhosella
Purnonen joka purolla,
Uumanen joka aholla,
Lepikköiset leipämaina,
Vesakkoiset vehnämaina,
Kaikki rauniot rahana,
Kivet pienet pienet penninkinä.
(...)

Päällisin puolin Sinervon ”Ota sinä seipästä” mukailee siis kansanperinteen asetelmaa, jossa nuorta naista neuvotaan ottamaan itselleen varakas puoliso. *Kantelettaren* runossa äiti määrittelee unelmävävyensä turkulaiseksi porvariksi, mikä tarkoittaa kaupunkilaista kauppiasluokkaa. Sinervon runossa nimetön puhuja – joka kansanrunouden perinnettä vasten tulkittuu puhuteltavan neidon äidiksi – kehottaa tytärtään (”sinää”) ottamaan itselleen pankkiirin, johtajan tai kustannuspäällikön, jotka kaikki ovat korkeaan yhteiskunnalliseen statukseen ja varallisuuteen viittaavia virkoja. *Kalevala*-katkelmassa äiti kehuu tulevaa vävyään muun muassa tämän laajojen viljelysmaitten ja rahallisen

omaisuuden vuoksi. Sinervon runossa taas parhaimmaksi arvottuu mieskokelas, jonka avulla puhuteltava saa ”hintaa”, joka on rahaa tarkoittava slangi-ilmaus.

Kuten J.K. Ihalaisen ”Hyvinvointimantra 1” -runossa ja Sinervon ”Mies jätti ystävänsä” -runossa, myös tässä runossa jankkaava luettelomaisuus ohjaa lukemaan runoa ei niinkään kirjaimellisesta merkityksestä poiketen vaan pikemminkin sitä vastaan, mikä asettaa runon kirjaimellisen merkityksen ironian kohteeksi. Käskymuotoinen ota-verbi esiintyy runossa 16 kertaa, mikä väkisinkin latistaa sen tehoa ja tekee alituisen toistuvasta käskyttämisestä parodista. Runon ei-kirjaimelliseen tulkintaan ohjaa myös runon tahallinen rikkonaisuus ja epäloogisuus, minkä vuoksi toivotun sulhasen luonne jää loppujen lopuksi hyvin epäselväksi. Aivan runon alussa ”sinää” käsketään ottamaan itselleen ”mies”. Toisessa säkeessä miehen paikkaa täsmentävät kuvat ketjuuntuvat ja osittain päällekkäistyvät, kun miehen kerrotaan seisovan sekä ”keisarin suussa” että ”oven suussa”. Ristiriita fiktoi miehen olemuksen, sillä ainoastaan mielikuvitusmies voi seistä toisen ihmisen suussa. Seuraavaksi miehen kerrotaan seisovan ”kuin lapojen välissä puukko”, mikä tuo miehen mielikuvaan kivun tuntemuksen. Tämä kyseenalaistaa runon puhujan motiivit, sillä miksi kukaan äiti toivoisi tyttärelleen miestä, joka tuottaa tälle kipua?

Runon alussa ”mies” kontekstoituu maalaismaisemaa vasten. Seiväs, puukko, sonta, marhaminnat¹ ja tammot ovat agraariin maailmaan kuuluvaa esineistöä: työkaluja, kotieläimiä ja näiden jätöksiä. Runon toisessa osassa kuitenkin viitataan rahaan kaupunkilaisella slangisanalla ”hintaa” ja ”mies” määrittyykin korkean asemansa kautta. Myöskään miehen ”mieheys” ei ole runossa lukkoonlyöty, sillä runon toiseksi viimeisellä rivillä ”mies” vaihtuu hetkeksi ”poikaan”. Toisin sanoen ”miestä” määritellään runossa koko ajan tavalla, joka ei seuraa loogista jatkumoa ja joka jättää miehen olemuksen lopullisesti täsmentymättä. Runossa luetellaan mahdollisen tulevan vävyn haluttuja ominaisuuksia mutta kuitenkin niin, että ne eivät muodosta koherenttia kokonaisuutta vaan jonkinlaisen amorfisen hahmon, joka ei saa pysyvää muotoa tai ääriajoja. Näin Sinervo asettaa runossaan pilkanalaiseksi asetelman, jossa neidolle etsitään tai toivotaan mahdollisimman kunnollista miestä. Runo luettelee useita

¹ Marhaminta on hevosen päitsistä lähtevä talutusnaru.

”kunnollisen” miehen ominaisuuksia, jotka loppujen lopuksi eivät joko mahdu yhteen henkilöön tai jotka kääntyvät toisiaan vasten. Unelmat täyttävän vävyn pitäisi olla samaan aikaan muun muassa sekä ryhdikäs maalaispoika että äveriäs kaupunkilaisherra, sekä nuori poika että johtaja.

Vaikka Sinervon runo selkeästi parodioi kansanrunon maailmankuvaa ja sukupuolirooleja, osa runon elementeistä kohdistuu myös modernismia vastaan. Esimerkiksi runon alussa hiukan irrallisenoloisesti mainitun keisarin voi nähdä ironisena viittauksena Paavo Haavikon modernistiseen varhaisrunouteen. Haavikon (1984, 7) 1940- ja 1950-lukujen taitteen runot vilisevät vanhakantaista ja ylevää termistöä, joka usein keskittyy sotilaiden ja hallitsijoiden ympärille:

(...)
ja ratsastan eteenpäin kallistuneena
viitan lepattaessa,
ja ratsastan kuningastaan uhkaavan sotajoukon edellä
kahlaamot ja rinteet,
ja kavioitten kaiku tuhatmuotoisten puitten alla:
(...)

Toisessa Haavikon (1984, 9) nuoruuden runossa mainitaan Sinervon runon tavoin hallitsijan lisäksi myös portti:

Itselleen samankaltaisena
ei minkään ulottuvilla
avautuu menemisen portiksi
kuninkaalle ja kenelle tahansa
(...)

Kuten Jyrki Nummi (1985, 51–53) on huomauttanut, parodia on kahden tekstin välisestä suhdetta määrittävä ilmiö, jossa teksti siteeraa toista tekstiä (pohjatekstiä) niin, että jälkimmäisen poikkeamina ilmeneviä muutoksia. Muutokset eivät kuitenkaan ole suuria, vaan pohjatekstistä säilyy alkuperäisiä ja keskeisiä tunnusmerkkejä (ibid.) Haavikon kahdessa runossa tapahtumat saavat menneeseen epookkiin viittaavan miljöön ylevien ja vanhanaikaisten ilmausten kautta. Sotilaat eivät enää nykypäivänä pukeudu viittoihin, eivätkä he ole enää pitkiin aikoihin karuttaneet sotiin hevosilla vaan miehistönkuljetusautoilla ja tankeilla. Siten myös puhe ”kuninkaasta” saa

historiaan viittaavan, pateettisen vivahteen. ”Ota sinä seipästä” –runossaan Helena Sinervo käyttää Haavikon tekstejä ja ilmaisuja pohjatekstinä ja asettaa ne ironian kohteeksi. Nummen (idib., 54) listaamista ironian keinoista parhaiten Sinervon strategiaa kuvaa inkongruenssi, jossa runoilija liittää tunnistettavaan muotoon mukaan aineksia toisenlaisesta kontekstista. Näin tapahtuu heti Sinervon runon toisella ja kolmannella rivillä: ”Ota keisarin portilta mies, keisarin suusta, oven/ suussa se seisoo kuin lapojen välissä puukko.” Säkeen alussa viittaus keisarin porttiin piirtää Haavikon runoa seuraavan pateettisen kuvan hallitsijan todellisesta portista, mutta kun kuva vaihtuu samassa surrealistisesti keisarin suuksi, koko ylevään tyyliin viritetty rekisteri murtuu ja mataloituu. Prosessi täydentyy seuraavalla rivillä, kun ylevään rekisteriin kuuluvan keisarin jälkeen käytetään arkikielistä ja matalaa rekisteriä hyödyntävää ilmausta ”seisoo kuin lapojen välissä puukko”. Kuten Matterson ja Jones (2000, 16) ovat huomauttaneet, parodia voidaan ymmärtää myös alkuperäisen tekstin tulkintana, joka tuo esiin sen absurdeetit ja pompöösit elementit. Käyttämällä haavikkolaista puheenpartta mutta sekoittamalla siihen ”väärää” aineksia Sinervo tekee parodiaa lyyrisestä ja korkeatyylisestä runoudesta ja saa ne Mattersonin ja Jonesin ajatuksen mukaisesti näyttämään absurdeilta ja pompööseiltä.

6.2. Kuvat laajenevat

Kuten tutkielman alussa osoitin, modernistinen runo perustuu täsmälliseen kieleen ja itsenäisiin, tarkasti rajattuihin kuviin, jotka muodostavat keskenään staattisen hahmon. Vaikka modernistinen muotokieli suosii paikallaan pysyviä kuvia ja täsmällisiä rakenteita, modernisminkin poetiikassa on liikkumavaraa ja tilaa ketjullisuudelle. Mieltymys luetteloihin on mainittu muun muassa Wislawa Szymborskan runouden yhteydessä (Koskelainen 2003). Yksi esimerkki siitä kuuluu Martti Puukon ja Jarkko Laineen suomentamana näin (Szymborska 2003, 149):

(...)
Uniin löytyy avaimia.
Valve avautuu itsestään
eikä suostu suljettavaksi.
Se varistelee
vanhoja koulutodistuksia ja tähtiä,
perhosia
ja vanhojen silitysrautojen sieluja,
päättömiä lakkeja
ja pilvenriekaleita.
Siitä kaikesta syntyy kuva-arvoitus
johon ei ole ratkaisua.
(...)

Unen surrealistista maailmaa kartoittava kuvasarja, jossa ”valve” varistelee sulassa sovussa konkreettisia ja ei-konkreettisia objekteja, muodostaa hillityn elegantisti virtaavan luettelon. Sarja rakentuu kuvallisista elementeistä, jotka kuitenkin on tarkasti rajattu toisistaan konjunktioilla, välimerkeillä tai rivinvaihdoksilla. Esimerkiksi riveillä ”vanhoja koulutodistuksia ja tähtiä,/ perhosia/ ja vanhojen silitysrautojen sieluja” todistukset, tähdet, perhoset ja silitysrautojen sielut on tarkasti eroteltu toisistaan eikä niiden tulkinnallinen sekoittaminen ole perusteltua. Vaikka Szyborskan runossa on liikettä ja kuvat seuraavat toisiaan saman verbin alaisuudessa, runon kuvallinen estetiikka on hallittua, tarkkaa ja täsmällistä, minkä vuoksi runo ei irtoa modernistisesta perinteestä.

Suomessa samanlaista tekniikkaa on käyttänyt muun muassa Kalevi Seilonen (1991, 128):

(...)
Ja rakennuksen alla ajelehtivat poutapilvet.
Tuuli vie rakennusta, peltoja ja maata.
Seison pihalla läpinäkyvässä hiekassa.
Kaukana alhaalla näkyy pilvien välistä metsää
kuin kanervainen pälvi lumessa.
Pienelle aukealle on kaatunut tuulimylly.
Tien kapea mutka on mustanaan sotilaita.
Ohut joki kimaltaa yhä kauempana
(...)

Seilosen runokatkelmassa näkyy hyvin modernistisen runon kiinnittyminen näköaistiin. Seilonenkin kuuluu niin sanottuja silmärunoilijoiden (ks. esim. Oja 2003, 37) joukkoon.

Katkelma koostuu selkeistä ja rauhallisesti etenevistä päälauseista, jotka muistuttavat realistista kerrontaa niin läheisesti, että ne saattaa vahingossa lukea kirjaimellisesti, miedosti romanttisena maalaismaiseman kuvauksena. Vain muutama metaforinen ilmaus ("rakennuksen alla ajelehtivat pilvet", "läpinäkyvä hiekka") tuovat tekstipätkään lyyristä ulottuvuutta. Muodon kannalta olennaista katkelmassa on se, että Szyborskan runon tavoin sen kuvat on tarkasti rajattu omiksi komponenteikseen eivätkä ne kertaakaan liu'u rajojensa ulkopuolelle tai toistensa päälle.

Modernismia seuranneessa runoudessa kuvan olemus ei ole tarkkaan rajattu vaan se voi muodostua useammasta osasta, jotka täydentävät tai täsmentävät toisiaan. Metodi näkyy esimerkiksi John Ashberyn (1987, 273) runon "My Erotic Double" alussa:

He says he doesn't feel like working today.
It's just as well. Here in the shade
Behind the house, protected from street noises,
One can go over all kinds of old feeling,
Throw some away, keep others.
(...)

Runossa kuvataan nimetöntä kolmatta persoonaa, jota ei tänään huvita tehdä töitä. Se sopii runon puhujalle, jonka mukaan rauhassa olleessaan ihminen voi käydä läpi kaikenlaisia vanhoja tuntemuksiaan. Itsereflektio asemoidaan runon toisella ja kolmannella rivillä konkreettiseen miljööseen. Se tapahtuu "varjossa/ talon takana, suojassa kadun ääniltä". Toisin kuin Szyborskan ja Seilosen modernistiseen poetiikkaan ankkuroiduissa runoissa, Ashberyn käyttämä kuvallinen ilmaus ei rajaudu yhteen kielelliseen yksikköön vaan jatkuu seuraavalla rivillä sitä seuraavissa kuvissa. Ensin paikan määre ("Here in the shade") tarkentuu ("Behind the house"), ja sitten se täsmentyy suhteessa ulkoiseen melulliseen häiriöön ("protected from street noises"), jolloin alkuperäinen tapahtumapaikkaa määrittävä kuva saa sekä visuaalisia että auditiivisia lisämerkityksiä.

Aki Salmela (2004, 5) näkee yhdeksi Ashberyn runouden taustateemaksi avantgardistisen halun päästä irti "perinteisestä täsmällisyyden pakosta". Ashbery ei Salmelan (ibid., 7) mukaan pyri kätkeytyksen sisältöjen runouteen, mahdollisimman tiiviiseen ilmaisuun eikä kielelliseen korrektiuteen. Vaikka runokuvan laajentuminen

”My Erotic Double” -runossa päinvastoin lisää kuvan semanttista täsmällisyyttä, runon retoriikan tasolla se rikkoo modernistista ideaalia itsenäisestä ja rajatusta runokuvasta, joka on jonkin tietyn tunteen tai ajatuksen eksakti ja objektiivinen korrelaatti (Eliot) ja jossa ei käytetä yhtään kuvaan välttämättä kuuluvaa sanaa (Pound). Toisin kuin modernistinen runous, postmodernin lyriikan muoto-oppi pyrkii pois staattisen objektin asemasta ja suosii liikettä korostavia kuvia (Kantola 2001, 57, 147). Aki Salmelan (2004, 7) mukaan esimerkiksi Ashberyn tavoitteena on eheidä kokonaisuuksien sijaan esittää runoudessaan jotakin oikukasta ja liikkuvaa.

Myös Helena Sinervon *Lukemattomiin*-kokoelma on täynnä eheitä kokonaisuuksia rikkovaa, epästaattisuutta, oikukkuutta ja liikettä korostavaa kuvallista ainesta. Esimerkiksi sanojen luetteloitumisen yhteydessä käsitelty ”Ota sinä seipästä” sisältää useita kuvallisia komponentteja, joita täsmennetään ja uudelleenmääritellään myöhemmin runossa. Runossa mainitaan muun muassa halutun miehen sisko, joka ”pyyhkii käsistä, silmistä rähmää, pyyhkii/ sontaa”. Siskon kuvaus laajenee paikan ja tekemisen kautta: ”se istuu kirkossa,/ sen huulet lepattaa virttä, se seisoo”. Sisko ilmestyy runoon kuvassa, jossa hän pyyhkii käsistään ja silmistään rähmää ja sontaa, mikä ei anna hänestä kovinkaan kaunista tai puoleensa vetävää kuvaa. Kuin alleviivataksaan siskon luotaantyöntävyyttä runo toistaa rähmän pyyhkimisen ja laventaa pyyhkimisen vielä koskemaan sontaa. Arkinen likaisuus kontrastoituu kuitenkin saman rivin lopussa, kun sisko yllättäen nähdäänkin kirkossa. Kuvasarja rajaa ensin miljöön kokonaiseen rakennukseen ja sen sisällä istuvaan siskoon, zoomaa kuvan nopeasti siskon huuliin ja palaa samassa laajempaan kuvaan, jossa sisko nähdään jo seisomassa. Nopeasti liikkuva kolmen visuaalisen havainnon sarja piirtää kuvan uskonnollisesta toimituksesta, jonka ohjelmaan sisko toimillaan osallistuu. Sisäisestä liikkeestään huolimatta kyseessä on siis kuvallisesti yhtenäinen kokonaisuus, joka vain ei ole staattinen eikä pysähtynyt.

Runon toisessa osassa halutun miehen määritelmä laajenee ja muuttuu: ”ota pankkiiri, se maistuu/ ota johtaja, kustannuspäällikkö”. Se, että puhuja vaihtaa äkillisesti mainostamansa miehen ammatillista määritelmää, synnyttää mielikuvan, ettei hän ole itsekään täysin varma, millaista miestä puhutellulle suosittelisi. Toisaalta kaikki

mainitut virat ovat niin lähellä toisiaan, että kysymys on pikemminkin yhden mielikuvan laajentumasta kuin eri ammattien luettelosta. Puhuja luo sanoilla ”pankkiiri”, ”johtaja” ja ”kustannuspäällikkö” yhtä ammattia laajemman mielikuvan rikkaasta miehestä, joka kattaa kaikki mainitut ammattinimikkeet. Miehen varsinaisen ammattinimikkeen ohitse korostuu siis tämän varallisuus, jolloin olennaista ei siis ole niinkään sanat, joita runon puhuja käyttää vaan niiden yhdessä tuottama kokonaismielikuva eli ajatuksellinen laajentuma.

Kuten sitaatit Szymborskan ja Seilosen runoista hyvin osoittavat, modernistisen runon kuvallisuus perustuu usein visuaaliseen havaintoon. Ashberyn ”My Erotic Double” -runossa taas visuaalinen aines saa rinnalleen auditiivisen täsmennyksen. Kuten Maija Leinonen (1994) on todennut, myös Sinervo rinnastaa *Lukemattomiin*-kokoelmassaan näkö-, kuulo- ja liikekuvia. Tästä esimerkki on lapsuuden kokemismaailmasta ammentava runo, jossa arkinen huone sisältää moninaisia aistihavaintoja (L, 21):

(...)
Keittiö kuhisi lahoamista ja kasvua,
varjoja, häikäisyjä, sipinää.
Itku ja nauru kiertyivät jouseksi,
joka kiristyi ja jakautui ohuiksi säikeiksi.
(...)

Katkelma kuvaa levottomantuntuista ja arvoituksellista keittiötä, joka on täynnä epäkonkreettisia ja epätäsmällisiä aistimuksellisia elementtejä. Ensin keittiö kuhisee sekä lahoamista että kasvua, mikä on käsitteellinen ristiriita eli oksymoron. Katkelman toisella rivillä oksymoron toistuu, kun keittiön kuvaus laajenee visuaaliseen havaintoon ja keittiöön ilmestyy varjoja ja häikäisyjä, jotka myös ovat vastakohtapari. Näköhavainto laajenee samassa kuulohavaintoon, kun keittiössä kuuluu sihinää. Seuraavilla riveillä runon auditiivinen aines niin ikään laventuu, kun sipinä saa rinnalleen itkun ja naurun, jotka jälleen ovat toistensa vastakohtat. Rivi ”Itku ja nauru kiertyivät jouseksi” on aistihavaintojen rajoja kartoittavasta näkökulmasta erityisen kiinnostava, koska siinä auditiivinen havainto vaihtuu visuaaliseksi havainnoksi, kun kuuloaistilla havaittavat itku ja nauru konkretisoituvat jouseksi.

Koska minkään aistihavainnon lähdettä ei täsmennetä ja koska samassa huoneessa tapahtuvat ilmiöt seuraavat toisiaan ja jopa muuttuvat toisikseen ilman kokoavaa logiikkaa, runo synnyttää kuvan kaoottisesta tilasta, jossa tapahtuu hallitsemattomia asioita. Myöskään runossa mainittu tilan määre ”keittiössä” ei täsmennä runossa kuvattua tapahtumista kuin korkeintaan antiteesimäisesti, koska mikään runon mainitsema havainto ei normaalisti kuulu keittiön piiriin tai jäsenny johdonmukaisesti siihen merkityskenttään, jonka sana ”keittiö” lukijassa aktivoi. Lisäksi runossa toistuu käsitteellinen ristiriita, kun toisensa pois sulkevat ilmiöt näyttävät tai kuuluvat tapahtuvan runon keittiössä yhtäaikaisesti. Runokuvien laajeneminen ei siis välttämättä johda alkukuvan täsmentymiseen tai havainnollistumiseen vaan saattaa avata sen suuntaan, joka on kokonaan toinen kuin mitä kuvan laajenemisen lähtökohta antaa odottaa. Ashberyn ”My Erotic Double” -runossa tilan määritelmän laajeneminen ja sen auditivinen täsmennys tekivät kuvasta täsmällisemmän ja tarkemman, mutta Sinervon runossa keittiö kasvaa laajenevien runokuvien myötä epämääräiseksi tapahtumisen sfääriksi, jossa keskenään ristiriitaisetkin ilmiöt ovat mahdollisia. Toisensa poissulkevat ilmiöt ja täsmentymättömät aistiärsykkeet tuovat runoon Salmelan (2004, 5, 7) Ashberyn yhteydessä mainitseman halun päästä irti ”perinteisestä täsmällisyyden pakosta” sekä tavoitteen esittää runoudessa ”jotakin oikukasta ja liikkuvaa”.

Runokuva voi *Lukemattomiin*-kokoelmassa laajeta myös luetteloitumalla (L, 50):

Minun huoneeni on revontuli.
Minun huoneeni on Vipusen maksa ja perna.
Minun huoneellani on monta vaginaa, kalat uivat
aukoista sisään ja kutevat
fosforilyhtyjä rappusille.
Minun huoneeni on minun
ainoa eettinen teko,
jos se nyt on minun, minun
huoneeni rosvottiin, päivä
käveli ovesta sisään ja ryösti
kontemplaatiot, etelä murtautui ikkunasta
ja minun pitkään sisällä istunut
huoneeni lähti ulos
ja kiipesi katolle.

Sinervolle tyypillisesti eri diskursseihin ja kielen rekistereihin kuuluvia elementtejä keskenään sekoittavan runon sisäinen jännite jakautuu kahteen osaan. Runo alkaa

suorilla staattisilla päälauseilla, mutta taittuu kahdeksannen rivin epävarmuuslausahduksen (”jos se nyt on minun”) kautta liikehtiväksi mielikuvasarjaksi, johon toistuvat säkeenylitykset ja sadunomaiset, surrealistiset personifikaatiot (päivä kävelee, etelä murtautuu, huone istuu ja kiipeää) tuovat ei-vakavan vivahteen. Kuten edellinen runokatkkelma, myös tämä runo alkaa huoneen kuvauksella, ja edellisen runon keittiön tapaan myös tässä runossa mainittu huone piirtyy arvoituksellisena ja monitahoisena. Runon alkusäkeissä puhuja kertoo huoneensa olevan revontuli, Vipusen maksa ja perna ja että huoneella on monta vaginaa. Pohjoisella yötaivaalla toisinaan näkyvä ”revontuli” avaa runon avaruudellisella sfäärillä, *Kalevalasta* tutun Antero Vipusen sisäelimet tuovat kuvaan mukaan myyttisen ulottuvuuden ja naisen sukupuolielin taas ruumiillisuuden. Runon kolmessa ensimmäisessä lauseessa ”huoneen” kuva kattaa siis sekä tilallisen elementin, intertekstuaalisen viitteen että biologisuuden. Vaikka runossa ”minun huoneen” kuva laajenee edellisen runon ”keittiön” tavoin oikukkaasti ja yllätyksellisesti, tässä runossa kuva ei laajene niinkään aistihavaintojen kautta vaan mielikuvien ja niiden yhdistymisestä – tai ehkä pikemminkin yhdistymättömyydestä – syntyvän monialaisuuden kautta.

Tähän asti puhujan kuvailee huonettaan konkreettisten kuvien kautta. Säkeessä ”Minun huoneeni on minun/ ainoa eettinen teko” huoneen kuva murtautuu abstraktin alueelle. Vaikka revontuli, sisäelimet ja vagina eivät kategorisesti muodostakaan loogista kuvanlaajentumaa, ne kaikki ovat kuitenkin konkreettisen maailman ilmiöitä. Huoneen mainitseminen ”eettiseksi teoksi” vie runon ajatusketjun kokonaan uudelle tasolle, jossa puhujan reflektointi kääntyykin itseensä ja tekoihinsa päin. Kertomalla huoneestaan hän siis haluaakin kertoa itsestään. Samalla tähän asti staattisena ja pysyvänä entiteettinä kuvattu huone muuttuu olemukseltaan epävarmaksi ja pysymättömäksi. Runon alussa huonetta kuvataan sisäisyyteen ja sisällä olemiseen viittaavilla kuvilla (Vipusen sisäelimet, vagina), jotka luovat huoneeseen turvallisuuden ja suojaavat synnyttävän tilan vaikutelman. Nyt tämä tunne rikotaan, kun ”päivä” kävelee huoneeseen ryöstämään kontemplaatiota ja ”etelä” murtautuu ikkunasta sisään. Puhujan huone ei siis olekaan niin vakaa ja turvallinen kuin aluksi ymmärtää. Lisäksi runon ensi rivillä revontulen kautta luotu mielikuva yöstä särkyi, ja päivästä, jota normaalisti pidetään turvallisuuden ja pelottomuuden aikana, tuleekin ryöstäjä.

Ehkä staattisuuden ja totunnaisuuden rikkoutuminen ilmenee puhujalle kuitenkin positiivisena tapahtumana, sillä runon loppusäkeissä ”pitkään sisällä istunut” huone – eli siis puhuja itse – murtautuu ulos totunnaisuuden kaavoista ja lähtee ulkomaailmaan. Tulkinnalliselta kannalta runon ”huoneen” laajeneminen on siis kaikessa ristiriitaisuudessaan perusteltua. Runon alussa puhuja antaa itsestään täsmällisiä ja määritelmällisiä kuvia, joiden todellisuutta hän joutuu runon itsereflektion myötä kyseenalaistamaan. Vasta kun hän uskaltaa kyseenalaistaa itselleen ”annetut” kuvat ja rikkoa niiden rajat, hän voi vapautua valmiin identiteetin kahleista. Janna Kantola (2001, 21) näkeekin rajojen hämärtyminen yhden nykyavantgarden piirteistä, mistä Sinervon runo on hyvä esimerkki. Rajojen hämärtyminen selittää myös runossa tapahtuvan moodisen vaihtelun. Runo alkaa tiukkailmeisellä ja julistavalla nuotilla, mutta kääntyy runon loppua – puhujan itseymmärryksen laajenemisen myötä – kohti vähemmän vakavaa ja leikittelevämpää tyyliä. Runossa näkyy myös Maija Leinosen (1994) mainitsema Sinervon kyky rinnastaa ”viehättävästi todellisen ja kuvitelmat, elottoman ja elävän”. Rinnastus toimii runossa niin taitavasti, että esimerkiksi ”huone”, koko runon ydinkuva, on samanaikaisesti sekä todellinen että kuviteltu, sekä eloton että elävä.

6.3. Kuvat kontrastoituvat ja pyyhkivät itseään

Kuten olen jo usean tässä tutkielmassa useaan otteeseen huomauttanut, *Lukemattomiin*-kokoelman runoille on tyypillistä keskenään ristiriitaisten ja toisiaan hylkivien diskurssien, kielellisten rekisterien ja runokuvien rinnastaminen. Janna Kantolan (2001, 59) mukaan Marjorie Perloffin postmodernismia käsittelevissä teksteissä toistuu muun muassa vastakohtaisuuksien, vastakkainasettamisen, moninaisuuden ja epäjatkuvuuden kaltaiset termit. Postmodernille runoudelle on tyypillistä yllättävät näkökulman vaihdokset ja arkilogiikan vastaiset rinnastukset ja satunnaisentuntuiset siirtymät havainnosta toiseen (ibid., 34, 146). Esimerkiksi Frank O’Haran (1974, 110) runossa ”A Step Away From Them” on kohta, jossa hypätään temaattisesta kehyksestä toiseen ilman välittävää tekijää:

(...)

Neon in daylight is a
great pleasure, as Edwin Denby would
write, as are light bulbs in daylight.
I stop for a cheeseburger at JULIET'S
CORNER. Giulietta Masina, wife of
Federico Fellini, *é bell' attrice*.

(...)

Katkelmassa kuvataan puhujan mielessä liikkuvia assosiaatioita lampuista päivänvalossa ja hänen satunnaista pistäytymistään juustohampurilaiselle. Pikaruokalan kyltistä siirrytään suoraan näyttelijä Giulietta Masinaan, jolloin runoon syntyy tehokas kontrasti, joka rikkoo siihenastisen hitaan rytmin ja toimii havahduttava efektinä. Janna Kantola (2001, 146) näkee ”A Step Away From Them” -runon on esimerkkinä runosta, joka etualaistaa satunnaisuuden vaikutelmaa. Lisäksi runon fyysiset kohteet eivät hänen (ibid., 147) mukaansa objektivoitu itsenäisinä vaan muuttuvat koko ajan toisiksi, kuten esimerkiksi ”Juliet’s corner” Giulietta Masinaksi. Luvussa 6.1. käsitelty Sinervon runo ”Ota sinä seipästä” sisältää useita vastaavanlaisia kuvallis-temaattisia hyppyjä ja kontrastoitumia. Runon alkurivillä kehoitetaan puhuteltavaa ottamaan itselleen mies ja seuraavilla riveillä mies siirtyy yllättäen majesteetilliseen kontekstiin ja vielä yllättävämmiin hallitsijan suuhun: ”Ota keisarin portilta mies, keisarin suussa, oven/ suussa”. Runon neljännellä ja viidennellä rivillä miehen sisko ilmestyy runoon niin ikään yllättäen: ”Ota mies, se maistuu, sen kireälettinen sisko”. Siirtymä miehestä tämän siskoon on sikäläkin haastava, että tässä kohdassa on mahdoton sanoa, kumpaan heistä määre ”se maistuu” viittaa. Siskon esittely taas sisältää temaattisen hypyn seuraavilla riveillä, kun tämä: ”pyyhkii käsistä silmistä rähmää, pyyhkii/ sontaa, sama liihottaa päitten yli, se istuu kirkossa”. Ensin sisko kuvataan mahdollisimman epämiellyttävänä ja likaisena ja rivin lopussa hän yhtäkkiä istuukin kirkossa, jossa ihmiset eivät yleensä pyyhi sontaa yltään.

Kantolan O’Haran yhteydessä mainitsema suora siirtyminen objektista toiseen ilmenee Sinervolla esimerkiksi runon tapahtumapaikkojen liudentumisena (L, 31):

(...)
niin monta vuotta sinun
tapaasi levittää hilloa istua
lattialla ja venyttää reisiä
me voisimme potkia käpyä
hautausmaan hiekkaisia käytäviä
aina sairaalan portille
(...)

Katkelman alussa puhuja katselee – tai vaihtoehtoisesti muistelee – ”sinää”, jonka näkee lattialla venyttelemässä, ja seuraavalla rivillä puhuja siirtyykin mielessään ulos hautausmaalle. Siirtymä riveillä ”lattialla ja venyttää reisiä/ me voisimme potkia käpyä” tuntuu suurelta sijamuodon ja moduksen vaihtumisen lisäksi siksi, että ennen siirtymää siinä puhutaan hillon levittämisen kaltaisista arkisista askareista ja siirtymän jälkeen mainitaan hautausmaan lisäksi sairaala, jotka molemmat synnyttävät sairauteen ja kuolemaan liittyviä mielle yhtymiä. Mutta kuten O’Haran runon kohdalla, myös tässä runossa objektit ovat enemmän ajatuskulkujen taustavirtaa kuin varsinaisia temaattisia merkkejä tai symboleita.

Toisinaan kontrasteja ja vastakkaisuuksia viljelevä asetelma huipentuu suoranaiseen käsitteelliseen ristiriitaan, jossa jälkimmäinen säe tuntuu tulkinnallisesti kumoavan edellisen. Esimerkiksi luvussa 6.1. käsittelemäni Sinervon laiva-sanana kaksimerkityksisyyteen perustuva runo kiteyttää sisäisen ristiriitansa hetkeksi muotoon (L, 10):

(...)
kaikelle on tila, joskus
ei millekään
(...)

Ensisilmäyksellä runon keskelle upotettu aforistinen kiteytymä näyttää sisältävän ristiriitaisen ajatuskuvion. Miten voi olla tilaa kaikelle, jos heti seuraavassa lauseessa todetaan, että toisinaan ei ole tilaa millekään? Vastaus saattaa piillä modernistisen homogeeniseen logiikkaan sitoutuneen maailmankatsomuksen rikkoutumisessa. Brian McHale (1987, 26–27) näkee yhdeksi postmodernin runouden piirteeksi pluralistisen ontologian, joka kumpuaa ”mahdollisten maailmojen” ajatuksesta. Yhteen

todellisuuskuvaan sitoutumatonta ajatustapaa ilmentävä runon strategia on muun muassa itsensäpyyhkivyyys, joka tarkoittaa taitoa kätkeä yhdessä säkeessä se, mitä edellisessä on tuotu esiin (ibid., 27, 36). Janna Kantola (2001, 35) suomentaa McHalen termin *self-erasure* huonosti ”poispyyhkivyydeksi”, jolloin termistä putoaa kokonaan pois se olennainen merkitys, että sen mukaan runo pyyhkii pois *itseään*. Siksi suomennan McHalen termin mieluummin ”itsensäpyyhkivyydeksi”, joka vastaa täsmällisemmin termin alkuperäistä merkitystä. Sinervon runossa puhuja pyyhkii teesinsä kaiken saalivasta tilasta välittömästi, osittain jopa samalla rivillä myöntävän väitteen kanssa. Näin syntyy ristiriita, joka McHalen pluralistisen ontologian näkökulmasta ei olekaan ongelma vaan eri todellisuudentasoista koostuvan metatodellisuuden ilmentymä.

Monet Sinervon *Lukemattomiin*-kokoelman runot avautuvat mahdollisten maailmojen synnyttävän tulkinnallisen moninäkökulmaisuuuden ja varianssin kautta. Ehkä laiva voi olla *sekä* purjelaiva *että* kirkkolaiva. Ehkä avosetti on *sekä* rantalintu *että* sanaolio. Kun yksi näkökulma ei vallitse koko todellisuuden kenttää, totuus voi saada myös ristiriidan muodon. Paradoksin käyttäminen lyyrisenä keinona tehostuu, jos se pannaan heti runon aloitukseksi (L, 47):

Tyttyö on niin terve, että kuume
nostaa hänet puuhun.
(...)

Onko runon tyttö terve vai ei? Jos on, miksi kuume nostaa hänet puuhun? Jos ei, miksi niin väitetään heti aluksi? Runon aloittava kuvio on jälleen esimerkki McHalen itsensäpyyhkivyydestä, jossa myöhemmin käytetty sana (”kuume”) kätkee pois sitä ennen käytetyn sanan (”terve”). Kuten McHale (1987, 36–37) on huomauttanut, toisinaan itseäänpyyhkiviä säkeitä on mahdoton palauttaa synteisiin, sillä ne saattavat itsepintaisesti vetää tulkintaa eri suuntiin, niin että jälkimmäinen hämärtää edellistä. Näin ajateltuna Sinervon runon tytön tila ilmenee puhtaana ristiriitana: hän on implisiittisesti sekä terve että sairas. Modernistisessa, suljettuun ja koherenttiin tulkintaan pyrkivässä poetiikassa tällainen runon ”lopullisen” vastauksen auki jättäminen ei olisi ollut mahdollista. Sen sijaan postmodernissa runousopissa, joka sallii

tulkinnallisen heterogeenisyyden ja mahdollisten maailmojen rinnakkaisuuden, selkeään ratkaisuun päätyvät runoanalyysi on sekä perusteltua että tarkoituksellista. Kuten McHale (ibid., 42) on Ashbryn runouden kohdalla maininnut, itseäänpyyhkivyyks ei palvele mitään suurempaa totuutta, sillä sen maailmassa ei ole enää mitään suurempaa totuutta, jota palvella. Kun eri maailmojen fragmentit hyväksytään samanarvoisina, ne synnyttävät ikään kuin kokonaan uuden maailman, jossa näennäiset ristiriidat eivät enää olekaan ongelma.

7. LOPUKSI

Vuonna 2004 Otto Lappalainen (2004, 124) päätyi suomalaisen kirjallisuuskritiikin historiaa ja tilaa kartoittavassa kirjoituksessaan seuraavanlaiseen tilinpäätökseen: ”Suomalaisen lyriikan ja sen kritiikin nykytilanne määrittyy yhä pitkälti 50-luvulta käsin.” Vaikka tämä tutkielma on vain lyhyt ja pintaraapaisumainen johdatus 1990-luvulla suomalaisessa runoudessa tapahtuneisiin muutoksiin, sekin jo todistaa Lappalaisen olevan väärässä. Kuten olen osoittanut, 1990-luvun aikana suomalaisessa lyriikassa tapahtui selkeä murros, jonka jälkeen runon kirjoittaminen, lukeminen ja tulkitseminen poikkeavat olennaisesti sitä edeltäneestä ajasta.

Lappalaisen mainitsema 1950-lukulaisuus perustui modernistiseen muoto-oppiin, joka painotti kielen täsmällisyyttä, muodon koherenssia ja kuvien itsenäisyyttä. Tässä tutkielmassa olen havainnollistanut modernistista runoutta analysoimalla tutkielman alussa kahta suomalaista modernistista runoa. 1950-luvun lopussa julkaistu Saarikosken runo ”Siivet: Ikaros” perustuu tarkasti laadittujen ja liikkumattomien kuvien poetiikalle, jossa viittaus antiikin mytologiaan tuo tekstiin klassista runollisuutta. Paavo Haavikon saman vuosikymmenen alkupuolella julkaistu runo ”Pimeys odottaa. Vieras odottaa” taas ilmentää aikakauden maailmankuvalle tyypillistä ja olennaista individualismia, joka näkee yksilön tietoisuuden kaiken ylittävänä, maailmaa rajaavana ja sitä luovana entiteettinä. Tyylillisesti modernismia määrittää muodollinen ykseys ja harmonia. Saarikosken ja Haavikon runot ovat rajattuja ja selkeän päähenkilön ympärille rakentuvia kokonaisuuksia, joista on modernistisen teorian puitteissa mahdollista tehdä yksi, selkeä ja koherentti tulkinta.

1994 julkaistu Helena Sinervon *Lukemattomiin*-kokoelman runot pyrkivät rikkomaan lähestulkoon kaikkia modernismille tyypillisiä piirteitä. Sinervon runot hajottavat staattisuuden ja runollisuuden tunnelmaa, heittävät runot ja runokuvat virtaavaan, epävakaaseen liikkeeseen, jättävät teemat ja rakenteet toisinaan auki ja hyödyntävät usein prosessimaista muotoa ja epärunollisena pidettyä aineistoa. Siinä missä esimerkiksi Saarikoski nojaa runossaan elitistisesti Ikaroksen kaltaiseen hahmoon, Sinervo tuo runoihinsa antiteettisesti muun muassa sadomasokistisia kuvia

panokoppeineen ja kumipukuineen sekä naturalistisen maalaisnaisen, joka pyyhkii rähmää silmistään. Useat runot myös tekevät parodista pilkkaa liian vakavista runollisista teemoista ja lyyrisestä tyylistä. Siinä missä Haavikko kirjoittaa sotilaistaan johtavasta kuninkaasta, Sinervo panee runossaan miehen norkoilemaan keisarin oven pieneen ja samassa keisarin suuhun, jolloin pateettinen asetelma kääntyy absurdiksi.

Sinervon runot välttävät suoraviivaista etenemistä ja jättävät mielellään tulkintansa avoimiksi ja hajanaisiksi. Se, mikä modernismissä ilmeni uskona yhteen kokoavaan voimaan – subjektiin, individualismiin, järkeen –, on Sinervon runoudessa hajonnut useiksi rinnakkaisiksi ääniksi ja näkökulmiksi. Tämä näkyy esimerkiksi runojen suhtautumisessa yksilölliseen identiteettiin. Sekä Saarikosken ”Siivet: Ikaros” - että Haavikon ”Pimeys odottaa. Vieras odottaa” -runoissa on selkeä henkilö, jonka kautta runojen tapahtumat ja tulkinnat orientoituvat. Sinervon runoissa taas mitään tällaista kokoavaa Arkhimedeen pistettä ei ole. Sen sijaan Sinervon runoissa korostuvat monialaisuus, päällekkäisyys, katkonaisuus ja leikkittely. Toisin sanoen Sinervolle runo ei ole enää lukkoonlyöty ja haudanvakava taideteos, jossa tekijä ilmaisee ikiomaa totuuttaan, vaan väline, joka antaa tilaa ristiriitaisillekin näkemyksille ja kutsuu lukijan mukaan kokeilemaan ja leikkimään erilaisilla vaihtoehdoilla.

Runonsisäisen ykseyden hylkääminen synnyttää modernismia seuranneelle runoudelle keskeisen tulkinnallisen moninaisuuden. Modernismia seurannut runous on olennaisesti eklektistä ja sisällyttää itseensä vaikuttimia, teemoja, elementtejä ja viitteitä monenlaisista konteksteista ja yhdistelee niitä jopa yhden ja saman runon sisällä. Kuten olen tutkielmassani osoittanut, Sinervon *Lukemattomiin*-kokoelmassa yksi runo käsittelee vakavasti kielen ja todellisuuden filosofista kysymystä, toinen runo parodioi myyttistä mieshahmoa, kolmas pilaille kansanrunon yksinkertaistettujen sukupuoliroolien kustannuksella, neljäs pohtii eri toimijoitten identiteettien leikkauspistettä ja niin edelleen. Lisäksi osa runoista on luettavissa eri tulkintalinjoissa: kielen olemusta pohtiva runo on toisesta näkökulmasta katsoen kriittinen versio perinteisestä lintulyriikasta ja kansanrunoa parodioiva runo sisältää taas kohtia, jotka on helppo nähdä modernistisen runon ironisointina. Temaattinen hajonta ja keinojen kirjavuus ovat olennaisia piirteitä *Lukemattomiin*-kokoelmassa, ja ne synnyttävät

teokseen polyfonisen, tahallista ja harkittua sekavuutta huokuvan kokonaiskuvan, joka on modernistiselle runokokoelmalle vieras. Toisin kuin modernistinen runous, Sinervon teos ei ole selkeästi jäsennettävissä yhden kokoavan yleisparadigman mukaan vaan perustuu olennaisesti useiden rinnakkaisten näkökulmien keskinäiseen vuoropuheluun ja osittain niiden ristiriitaisuuteenkin.

Erityisen olennaista 1990-luvun uudelle runoudelle suhteessa modernistiseen perinteeseen on tarkasti rajatuista ja selkeästi rakennetuista runokuvista luopuminen. Modernismille olivat tyypillisiä ”Harmaat päivät vaelsivat ohi päät riipuksissa” – tyyppiset täsmälliset metaforiset rakenteet, jotka niin sanottuina ”objektiivisina korrelaateina” purkivat sanallistamaan jotakin tiettyä emotionaalista tilannetta tai kokemusta. Modernismia seurannut runo taas pyrki rikkomaan staattisen ja tarkkarajaisen kuva-ideaalista, heittämään runon kuvat liikkeeseen ja hämärtämään siten kuvien rajoja ja merkityskenttiä. Tässä tutkielmassa olen eritellyt erilaisia keinoja, joilla modernismin jälkeinen runous kyseenalaisti ja mursi modernistisen staattisuuden. Se saattoi yhdistellä kuvia toisiinsa virtaaviksi ketjuiksi, laventaa yhtä kuvaa jatkumaan seuraavassa kuvassa, kääntää kuvan seuraavassa kuvassa pääläelleen tai jopa pyyhkiä edellisen kuvan kokonaan pois. Samalla kuvien rajat usein liudentuvat ja kuvat tuntuvat liukuvan toistensa päälle. Sinervon *Lukemattomiin* on tyypillinen esimerkki 1990-luvun uuden sukupolven runoudesta, joka laajentaa runon kenttää ja olemusta ja avaa samalla runoudelle kokonaan uudenlaisia rakenteellisia keinoja. Modernismin tiukasta kuva-ajattelusta vapautuminen tuo uuteen runouteen liikettä, ilkkurisuutta ja vallattomuutta, mutta muutoksella on vakavampikin puolensa. Uuden runon strategia myös mahdollistaa kontrastiset ja epärunolliset rinnastukset ja analogiat, joita ilman runous ei kykenisi kuvaamaan nykypäivän todellisuutta, joka on aiempaa komplisoidumpi ja monialaisempi.

Vaikka Sinervon *Lukemattomiin*-runokokoelma monella tapaa irtautuu modernistisen runon perinteestä, on tärkeä myös huomata, että tämä irtautuminen ei ole totaalista ja että joissakin kohdissa teos enemmänkin laajentaa modernismin keinoja kuin varsinaisesti rikkoo niitä vastaan. Erimerkiksi runokuvan laajentumisen voi nähdä myös modernistisen kuva-ajattelun jatkona eikä välttämättä sen kritiikkinä. Koska Sinervon

Lukemattomiin-kokoelma hyödyntää sekä modernistista että postmodernistista perinnettä mutta ei jäännöksettä kuulu niistä kumpaankaan, teoksen kategorisoiminen on hankalaa. Ehkä Sinervon kokoelman kohdalla voisikin puhua ”välimodernismista” tai (Liukkosen ”jatketun metaforan” käsitteeseen viitaten) ”jatketusta modernismista”. Asiaan saataneen käsitteellistä täsmällisyyttä, jos ja kun kirjallisuudentutkijat ryhtyvät tarkemmin tutkimaan 1990-luvun aikana runoudessa tapahtunutta murrosta. Koska Sinervo ei suinkaan ollut ainoa 1990-luvulla modernismiin pesäeroa tehnyt runoilija, tutkimusta olisi syytä laajentaa kattamaan ainakin Juhani Ahvenjärven, Panu Tuomen ja Markku Paasosen tuotantoihin. Olennaista tutkimuksen kohdalla olisi osoittaa, kuinka monipuolista ja keinoiltaan avaraa 1990-luvun murroskauden suomalainen runous oli.

LÄHTEET

Tutkimuskohde

L = SINERVO, HELENA 1994 *Lukemattomiin*. Helsinki: WSOY.

Muu kirjallisuus

Painetut

AHVENJÄRVI, JUHANI 1997 *Kahvin hyvyydestä*. Tampere: Sanasato.

AHTI, RISTO 1994 Mitä tulee kirjaimen jälkeen. Teoksessa *MotMot. Elävien runoilijoiden klubin vuosikirja*. Toimittaneet Jyrki Kiiskinen ja Lauri Otonkoski. Helsinki: WSOY, 79-87.

ANHAVA, TUOMAS 2002 *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948-1979*. Toimittaneet Helena Anhava ja Martti Anhava. Helsinki: Otava.

ASHBERY, JOHN 1987 *Selected Poems*. London: Paladin Books.

BAUMAN, ZYGMUNT 1996 *Postmodernin lumo*. Suomentanut Jyrki Vainonen. Toimittaneet Pirkkoliisa Ahponen ja Timo Cantell. Tampere: Vastapaino.

BELLINGHAM, DAVID 2002 (1989) *Kreikan mytologia*. Suomentanut Juha Väänänen. Kuudes painos. Helsinki: Gummerus.

BIEDERMANN, HANS 2003 (1989) *Suuri symbolikirja*. Suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen. Seitsemäs painos. Helsinki: WSOY.

BJÖRLING, GUNNAR 1989 *Gunnar Björlings valda dikter i två band. Band 2.* Stockholm: Wahlström & Widstrand.

ELIOT, T.S. 1989 *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism.* London-New York: Routledge.

ELOVAARA, RAILI 1992 *"Olen tyhjä huone". Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista.* Helsinki: Yliopistopaino.

FAULKNER, PETER 1980 *Modernism.* London: Methuen.

HAAPALA, VESA 2003 Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonymisiä ratkaisuja. Teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta.* Toimittanut Vesa Haapala. Helsinki: SKS, 144-182.

HAAVIKKO, PAAVO 1984 *Sillat. Valitut runot.* Helsinki: Otava.

HAKALA, RAIJA 1999 *Kristillinen elämäkatsomus ja modernismin ihanteet. Niilo Rauhalan lyriikan tarkastelua.* Helsinki: SKS.

HENDERSON, JOSEPH L. 1992 (1964) Muinaiset myytit ja moderni ihminen. Teoksessa Jung, Carl G.: *Symbolit. Piilotajunnan kieli.* Toinen painos. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY, 104-157.

HIETALA, VEIJO 2007 Media ja suuret tunteet. Johdatusta 2000-luvun uusromantiikkaan. Helsinki: BTJ Kustannus.

HILTUNEN, ARI 1999 *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia.* Helsinki: Gaudeamus.

HOLLSTEN, ANNA 2004 *Ei kattoa, ei seinää. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitteeseen*. Helsinki: SKS.

HONKO, LAURI ja NYMAN, AARRE 2001 *Eepoksia ja eepostutkimusta Itämereltä Intiaan*. Helsinki: SKS.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 1998 *Euroopan reunalla, kosken korvalla. Jumalten narri Pentti Saarikoski*. Helsinki: Like.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 1999 Postmodernismia honkaen keskellä. Teoksessa *Suomen kirjallisuuden historia 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toimittanut Pertti Lassila. Helsinki: SKS, 255-262

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003 *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HUTCHEON, LINDA 1999 (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Seventh edition. New York and London: Routledge.

HÖKKÄ, TUULA 1991 *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. Helsinki: SKS.

HÖKKÄ, TUULA 1995 Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toimittanut Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS, 106-130.

HÖKKÄ, TUULA 1999 Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. Teoksessa *Suomen kirjallisuuden historia 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toimittanut Pertti Lassila. Helsinki: SKS, 68-89.

IHALAINEN, J.K. 2000 *Ihosi alla sykkivät sanat*. Tampere: Palladium Kirjat.

IHALAINEN, J.K. 2004 *Salatun teknikat. Kirjoituksia itäisten heimojen suullisesta perinteestä*. Toimittanut ja suomentanut J.K. Ihalainen. Nokia: Palladium Kirjat.

INKALA, JOUNI 1994 ”Myö, työ, hyö”. Teoksessa *Mistä ääni meissä tulee? Runoja ja tulkintoja*. Toimittaneet Satu Grünthal ja Kirsti Mäkinen. Helsinki: WSOY, 59-62.

JACOBS, KAREN 2001 *The Eye's Mind. Literary Modernism and Visual Culture*. New York: Cornell University Press.

JOKINEN, ARTO 2000 *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.

JUNG, CARL G. 1992 (1964) Yhteys piilotajuntaan. Teoksessa Jung, Carl G.: *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Toinen painos. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY, 18-103.

JÄÄSKELÄINEN, MARKUS 1998 Kritiikin kritiikkiä. *Turun Sanomat* 26.4.1998.

KANTOLA, JANNA 1998 *Tanssi yöhön, pimeään. Gnostilaiset teemat Pentti Saarikosken Tiarnia-sarjassa*. Helsinki: SKS.

KANTOLA, JANNA 2001 *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Helsinki: Palmenia-kustannus.

KARKAMA, PERTTI 1990 Modernismin haasteet. Teoksessa *Tutkielmia suomalaisesta modernismista*. Toimittaneet Tuija Takala ja Juha Hyvärinen. Sarja A, n:o 21. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, 7-52.

KIISKINEN, JYRKI ja KOSKELAINEN, JUKKA 1990 Kielten ja kieltojen verkko. *Nuori Voima* 1/1990, 6-8.

KONTIO, TOMI 1998 *Taivaan latvassa*. Helsinki: Tammi.

KOPONEN, JOUNI A. 2000 Rajoittamattomuuden poetiikkaa. Gunnar Björling ja poettisen työn kieli. Teoksessa *Satimen hirmuhetket. Kahdeksan kirjoitusta kotimaisesta kirjallisuudesta*. Toimittaneet Lea Rojola ja Auli Viikari. Helsinki: SKS, 95-108.

KOSKELAINEN, JUKKA 2003 Ihastuksen ja epätoivon vuoropuhelu. [Kritiikki Wislawa Szymborskan runokokoelmasta *Sata Szymborskaa*.] *Helsingin Sanomat* 16.8.2003.

KRAPPE, JOHANNA 2007 Monimerkityksinen metafora. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toimittaneet Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Katariina Lummaa. Tampere: Vastapaino, 145-165.

KUNNAS, MARIA-LIISA 1981 *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959*. Helsinki: SKS.

LAITINEN, KAI 1958 *Puolitiessä. Esseitä kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava.

LAITINEN, KAI 1984 *Metsästä kaupunkiin. Esseitä ja tutkielmia kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava.

LAPPALAINEN, OTTO 2005 Avoin vai suljettu? Lyriikan arvostelun suuntia. Teoksessa *MotMot. Elävien runoilijoiden klubin vuosikirja*. Toimittaneet Pauliina Haasjoki ja Siru Kainulainen. Helsinki: WSOY, 120-128.

LEINONEN, MAIJA 1994 Hyvän haltijan monet lahjat. [Kritiikki Helena Sinervon runokokoelmasta *Lukemattomiin*.] *Satakunnan Kansa* 28.7.1994.

LIUKKONEN, TERO 1994 Runo matkalla lukemattomiin. [Kritiikki Helena Sinervon runokokoelmasta *Lukemattomiin*.] *Helsingin Sanomat* 23.5.1994.

LIUKKONEN, TERO 1996 [Otsikoton artikkeli Kirjapalat-palstalla. Kritiikki Juhani Ahvenjärven runokokoelmasta *Viivoitettu uni.*] *Helsingin Sanomat* 31.12.1996.

LIUKKONEN, TERO 2000 Mykät kivet ja kipunoiva valo. [Kritiikki Harri Nordellin *Tomunhäikäisyvalo*-runokokoelmasta.] *Helsingin Sanomat* 22.11.2000.

LONGENBACH, JAMES 1997 *Modern Poetry After Modernism*. New York: Oxford University Press.

LUMMAA, KAROLIINA 2006 ”Se on lintu joka ei koskaan kuole” – ekokriittinen katsaus 1970-luvun suomalaisen lyriikan lintumotiiveihin. *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 3/2006, 53-64.

LÖNNROT, ELIAS 1999 (1835) *Kalevala. Taikka vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinosista ajoista*. 1835 julkaistun *Kalevalan* laitoksen uusi painos. Helsinki: SKS.

LÖNNROT, ELIAS 2000 (1840) *Kanteletar. Elikkä Suomen kansa vanhoja lauluja ja virsiä*. 17. painos. Helsinki: SKS.

MANNER, EEVA-LIISA 1966 *Kirjoitettu kivi*. Helsinki: Tammi.

MATTERSON, STEPHEN ja JONES, DARRYL 2000 *Studying Poetry*. London: Arnold.

McHALE, BRIAN 1987 Postmodernist Lyric and The Ontology of Poetry. *Poetics Today* Vol 8. 1/1987, 19-44.

NIEMI, JUHANI 1991a 1980-luvun uuden lyriikan piirteitä. Teoksessa *Hevosen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*. Toimittanut Yrjö Hosiainluoma. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 19-31.

NIEMI; JUHANI 1991b *Kirjojen takaa. Jälkikuvia teoksista ja tekijöistä*. Hämeenlinna: Karisto Oy.

NIEMI-MATTILA, MARJA-LIISA 1998 *Ajattomat arkkityypit. Kreikan mytologian merkitys nykyihmiselle*. Helsinki: WSOY.

NIEMINEN, KAI Mitä miettinee suolankuivaaja? *Nuori Voima* 5/1991, 10–12.

NUMMI, JYRKI 1985 Parodian poetiikkaa. Teoksessa *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Toimittanut Anne Makkonen. Helsinki: SKS, 51–66.

O'HARA, FRANK 1974 *The Selected Poems of Frank O'Hara*. Edited by Donald Allen. New York: Vintage Books.

OJA, OUTI 2002 Filosofista kielitietoisuutta vai kadun ääntä? Suomalainen lyriikka tänään. *Virke* 2/ 2002, 14–16.

OJA, OUTI 2003 Onko uudessa lyriikassamme jotain uutta? Teoksessa *MotMot. Elävien runoilijoiden klubin vuosikirja*. Toimittaneet Antti Nylén ja Saira Susiluoto. Helsinki: WSOY, 31–42.

PERLOFF, MARJORIE 1999 *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Illinois:Northwestern University Press.

PERLOFF, MARJORIE 2002 *21st-Century Modernism. The "New" Poetics*. Malden-Oxford: Blackwell Publishers.

POUND, EZRA 2000a Vahvistuksia. Koskien imagismia. Suomentanut Jaakko Anhava. Teoksessa *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 270–273.

POUND, EZRA 2000b Jälkitarkastuksia. Suomentanut Jaakko Anhava. Teoksessa *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 256-261.

RASA, RISTO 1992 *Tuhat purjetta. Kootut runot*. Helsinki: Otava.

RIIKONEN, HANNU 1980 *Daidalos ja Ikaros –myytti James Joycen tuotannossa*. Sarja A, n:o 2. Turku: Turun yliopisto, kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos.

ROINILA, TARJA 1994 Sisäkkäiset huoneet. [Kritiikki Helena Sinervon runokokoelmasta *Lukemattomiin*.] Teoksessa *MotMot. Elävien runoilijoiden klubin vuosikirja*. Toimittaneet Jyrki Kiiskinen ja Lauri Otonkoski. Helsinki: WSOY, 186-187.

RUSSELL, CHARLES 1985 *Poets, Prophets & Revolutionaries. The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*. New York: Oxford University Press.

SAARIKOSKI, PENTTI 1980 Pentti Saarikoski. Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet?* Toimittanut Ritva Haavikko. Helsinki: WSOY, 313-335.

SAARIKOSKI, PENTTI 1984 (1978) *Tähänastiset runot*. Toinen painos. Helsinki: Otava.

SAARIKOSKI, PENTTI 2004 *Runot*. Toimittanut Mikko Aarne. Helsinki: Otava.

SALMELA, AKI 2004 Postmoderni romantikko. [Esipuhe John Ashberyn runokokoelmassa *Valveillaoloa*.] Helsinki: WSOY.

SEILONEN, KALEVI 1991 *Valittuja runoja*. Helsinki: Tammi.

SINERVO, HELENA 1995 Malja Tantalokselle, väsymykselle ja metafysiikalle. Teoksessa *MotMot. Elävien runoilijoiden klubin vuosikirja*. Toimittaneet Riina Katajavuori ja Helena Sinervo. Helsinki: WSOY, 27-38.

SINERVO, HELENA 2002a Modernismin paavin uskontunnustus. [Kritiikki Tuomas Anhavan esseekokoelmasta *Todenkaltaisuudesta*.] *Helsingin Sanomat* 11.5.2002.

SINERVO, HELENA 2002b Keskeislyriikka ennen ihanne, tänään solvaus. *Helsingin Sanomat* 11.5.2002.

SINERVO, HELENA 2006 Kuvan ja sanan kynnyksellä. Sukupolveni runous. *Parnasso* 4/2006.

SZYMBORSKA, WISLAWA 2003 *Sata Szymborskaa*. Suomentaneet Martti Puukko ja Jarkko Laine. Helsinki: Like.

TARKKA, PEKKA 1996 *Pentti Saarikoski. Vuodet 1937-1963*. Helsinki: Otava.

TUOHIMAA, SINIKKA 1990 *Maailma tekstinä. Kari Aronpuron runous ja postmodernismi*. Acta Universitatis Ouluensis B 15. Oulu: Oulun yliopisto.

TUOMELA, LEENA 2007 Helena Sinervo. Teoksessa *Kotimaisia nykykertojia 6*. Toimittanut Ismo Loivamaa. Helsinki: BTJ Kustannus, 120-123.

TUOMI, PANU 2006 *Poeettinen korrektius. Esseitä ja muita kirjoituksia*. Tampere: Sanasato.

VARPIO, YRJÖ 1991 Vanhan polven perintö. 1980-luvun kirjallisuus – muutosten aika. Teoksessa *Hevosen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*. Toimittanut Yrjö Hosiaislouma. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 9-18.

VIIKARI, AULI 1992 Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Teoksessa *Avoim ja Suljettu. Kirjoituksia 1950-luvun suomalaisesta kulttuurista*. Toimittanut Anna Makkonen. Helsinki: SKS, 30-77.

Painamattomat

LUMMAA, KAROLIINA 2007 Vihreä runo, vihreä tulkinta. Kirjallisuustieteen Studia generalia -luento. 19.9. 2007. Tampereen yliopisto. Tero Tähtisen muistiinpanot.