

TAMPEREEN YLIOPISTO

Anne Päivärinta

”MAN BE MY METAPHOR.”

Kielikuvan rakentuminen ja ruumiillisuuden konventiot Dylan Thomasin lyriikassa

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2008

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

PÄIVÄRINTA, Anne: ”MAN BE MY METAPHOR.”

Kielikuvan rakentuminen ja ruumiillisuuden konventiot Dylan Thomasin
lyriikassa

Pro gradu -tutkielma, 114 s. + liitteet 10 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Joulukuu 2008

Tutkielma tarkastelee walesilaisen Dylan Thomasin (1914–1953) runoissa esiintyviä ruumiillisuudelle rakentuvia kielikuvia konstruktiona, joissa yhdistyvät niin konventionaalistuneet viittaustavat, intertekstuaalisuus kuin runonlukijuuden prosessitkin. Tutkittavissa runoissa ruumiin kuvasto nähdään temaattisena lähtökohtana, johon kytkeytyvät olennaisella tavalla metarunouden teema ja erityisesti runon kielen konstruktivisuuden ajatus: ruumiillisuudella on merkittävä rooli todellisuuden kielellistämässä, ja sen kautta rakennetut poeettiset kielikuvat ovat paitsi rakentumisensa merkitsijöitä, myös runon temaattista kokonaisuutta koossa pitäviä elementtejä.

Runoanalyysin ytimessä on käsite *metafora*, jonka perinteisiä määritelmiä viittausosien ja vertautuvuuden osalta laajennetaan kognitiivisen runontutkimuksen suuntaan: metafora näyttäytyy yhtäältä kahden tai useamman viitekehysten yhdistävänä kielellisenä rakennelmana, toisaalta lukijan tulkintakonventioiden tuntemukseen perustuvana kognitiivisena yhdistelemisen mallina. Metaforan konventionaalisuutta kannattelee perinteisesti arkikielen ja poeettisen kielen erottelu, joka kognitiivisessa teoriassa problematisoituu: havainnon, ruumiillisuuden ja kielen välinen perustavanlaatuinen suhde on olennainen osa metaforisuutta. Merkkikeskeisten tulkintalinjojen lisäksi käytössä ovat siis uudemman lyriikantutkimuksen käsitteet viitekehys (*frame*), käsitteellinen metafora (*conceptual metaphor*) ja *blending* eli sekoittaminen tai yhdistely. Keskeistä on kielikuvan hahmottaminen nimenomaan tulkintaprosessin osana.

Konventioihin perustuvassa metaforatarkastelussa sivutaan myös *symbolin* käsitteen kivettyneisyyden ajatusta, sekä muotoillaan intertekstuaalisia linkkejä, pääasiassa romanttisiin ja modernistisiin poetiikkoihin. Käsitteitä sovelletaan liukuvarajaisesti ruumiillisuuden teeman tarkastelun kautta, sillä työn tarkoituksena on osoittaa, miten konstruktivisuus ja konventionaalisuus linkittyvät Thomasin runokielen ruumiin kuviin. Keskeisenä temaattisena ja intertekstuaalisena sidoskohtana on Raamattu ja erityisesti luomiskertomuksen ja syntiinlankeemuksen *skeemat*. Runojen tarkasteluun liitetään myös Thomasin oma *narrative*-käsite, joka valaisee runonlukemisen konventiosidonnaisuuden ja runon keinotekoisesti konstruktivisuuden suhdetta: se, miten runoon rakennetaan koherenssia runonlukijuuden konventioiden avulla, on Thomasilla osa runon temaattista ulottuvuutta, sillä usein kirjaimellisen tulkinnan mahdolluutta alleviivataan monitulkintaisuutta korostavalla ja fantastisellakin kielikuva-aineksella.

Tutkielman alkupuolella analyysin painotus on lukemisen prosessien sekä metalyyrisyyden tematisoinnissa, kun taas tutkielman loppupuolella mennään lähemmin ruumiin kuvien tarkasteluun runojen kokonaisuuksissa ja intertekstuaalisissa kehyksissä. Kohdetekstit ovat Thomasin tuotantoa läpileikkaavasta *The Collected Poems 1934–1953* -teoksesta (2000).

Asiasanat: kielikuva, metafora, käsitteellinen metafora, kognitiivinen poetiikka, skeema, viitekehys, *blending*, tekstimaailma, ruumis, ruumiillisuus, modernismi, romanttinen runous, Raamattu

SISÄLLYS

1. Johdanto	1
2. Kielikuva konstruktiona	8
2.1. Kielen kuvallisuus, metafora, metaforisuus	9
2.2. Poeettisen metaforan konventionaalisuudesta vastaavaisuuksina	17
3. Käsitteellinen, poeettinen metafora	26
3.1. Kognitiivinen metaforisuuden tulkinta: <i>blending</i>	27
3.2. Kognitiivisen metaforateorian rajat	32
3.3. Askel taaksepäin: romanttinen, luonnollinen kielikuva	39
4. Runon keinotekoinen todellisuus	51
4.1. Metaforinen koherenssi ja tekstimaailmat	52
4.2. Thomasin runonarratiivin liike	58
5. Ruumiin konventiot ja tekstuaaliset kehykset	72
5.1. Yleisestä yksityiseen, eli raamatulliset skeemat ruumiin alkupisteenä	73
5.2. Nyrjäytetty luomiskertomus: ruumiin yleinen kutka	84
5.3. Lihaksi tulevat sanat ja subjektin luova voima	94
6. Päätäntö	104
Lähteet	106
Liitteet	115

*The photograph is married to the eye,
Grafts on its bride one-sided skins of truth*

- Dylan Thomas, "Our eunuch dreams"

1. Johdanto

Runon kielen tietty poikkeavuus, anomaalisuus, on jonkinlaisena itsestäänselvytenä pidetty asia. Tähän itsestäänselvyteen kuitenkin sisältyvät tämän pro gradu -tutkielman keskeiset teoreettiset lähtökohdat. Ensinnäkin, kielellisen poikkeavuuden määrittämiseksi tarvitaan jokin, jota vasten se näyttäytyy anomaliana: perinteisesti tämä on tietenkin arkinen, poeettiseen vaikutukseen pyrkimätön kieli.¹ Tässä työssä arkikielen konventiot kuitenkin tulevat osaksi poeettisen kielenkäytön tarkastelua *metaforan* käsitteen kautta, kun arkisen ja kuvaannollisen kielen jaottelu puretaan monen teoreettisen kerrostuman läpi. Toiseksi, itsestäänselvytenä pidettyjen asioiden taustalla vaikuttavat *skemaattiset mallit*, joissa arkipäiväinen kokemus kielellistyy, järjestyy ja myös yleistyy, ja joiden pohjalta kaunokirjallisetkin konventiot voivat niin tekijän kuin lukijankin mielessä rakentua. Tällaisina malleina tässä työssä nähdään paitsi jo mainittu metafora, myös *ruumiillisuus*. Tarkoituksena on osoittaa, että nämä kaksi kokemukseen pohjaavaa skemaattista kehystä kietoutuvat toisiinsa olennaisella tavalla walesilaisen Dylan Thomasin (1914–1953) lyriikassa. Tutkielmassa selvitetään, millaista *tematiikkaa* ruumiillisuuteen pohjaavien kielikuvien kautta Thomasin runoissa rakennetaan, ja millä tavalla metafora ja sen käsitteelliset perusteet ovat osa tätä tematiikkaa. Hypoteesina onkin, että ruumiillisuus yhdistyy, metaforan kautta, olennaisella tavalla Thomasin runoissa tiheään esiintyvään *metalyyrisyyteen*.

Thomas tunnetaan etupäässä runoilijana. Hän julkaisi elinaikanaan viisi runokokoelmaa, joissa hahmottuu selkeä runoilijanäni sekä yhtenäinen, kielellisesti melko originelli ja haastava kuvasto. Lisäksi Thomas oli tunnettu kulttuuripersoonana, esiintyjä ja runonkirjoittamisen teoretisoija. Näistä syistä Thomas-tutkimuksessa on perinteisesti ollut kolme eri päälinjaa: Thomasin elämää ja runoilijapersoonaa korostava biografistinen lähestymistapa, Thomasin walesilaisuuteen nojaava kontekstilähtöisyys, jossa biografismilla on myös ollut merkittävä rooli, ja Thomasin runojen ”vaikeutta” ja ilmaisullista sisäänpäinkääntyneisyyttä alleviivaava, jopa arvostelevaan sävyyn esitetty kritiikki. Riippumatta painotuksesta, Thomas-tutkimusta ei tietääkseni ole tehty viittaamatta (enemmän tai vähemmän) hänen henkilöhahmoonsa; alkoholisoitunut, kieleensä pakkomielteenomaisella tavalla käpertynyt runoilija on saanut lähes legendan arvon. Suhteessa siihen, kuinka tunnettu ja luettu runoilija Thomas on, kelvollista tekstilähtöistä tutkimusta on kovin vähän; tätä vajetta ihmettelevät myös John Goodby ja Chris Wigginton vuonna 2001 ilmestyneen

¹Tässä puolestaan oletetaan jonkinlaiseksi itsestäänselvydeksi venäläisen formalismin piirissä lanseeratut käsitteet *kirjallisuudellisuus* ja *vieraaksitekeminen* (ks. esim. Jakobson 1994).

Thomas-aiheisen artikkelikokoelman esipuheessa. Tämä kokoelma näyttäisikin olevan viime vuosien osalta oikeastaan ainut laajempi, kirjallisuustieteellisesti orientoitunut kunnianhimoinen Thomas-julkaisu. Hyödynnän itse näkökulmassani biografista aineistoa vain kun se suoraan kommentoi runoa tai sen kirjoittamisprosessia. Tavoitteenani on kielikuvan tarkastelun kautta muotoilla Thomasin (ruumiin) poetiikkaa rajaamalla analyysia siten, että runoja voidaan lukea mahdollisimman ehjinä, temaattisina merkityskokonaisuuksina. Samalla on kuitenkin tarkoitus myös, ainakin pinnallisesti, problematisoida suljetun kuvamaailman ja konventiotuntemukseen perustuvan ”ehjän” luennan oletukset.

Thomas tuli runoilijana julkisuuteen 1930-luvulla, jolloin muun muassa T. S. Eliotin ja W. H. Audenin vaikutus englanninkielisessä lyriikassa oli vahva. Tätä vaikutusta, jonka sisällä toki oli useita eri painotuksia, yleensä nimitetään modernismiksi. Thomasia taas kutsuttiin ilmaisunsa erityispiirteiden vuoksi aluksi jopa uusromantikoksi (Kershner 1976, 120), eikä luonnehdinnalla tietyiltä tahoilta kuultuna ollut tuohon aikaan erityisen positiivista kaikua. Näin leimatun eiakateemisen walesilaisen runoilijan sijoittaminen 1930-luvun Iso-Britannian modernististen suuntauksien kenttään ei olekaan helppo tehtävä. Yhtäältä Thomasin lyriikassa painottuu kielen keskeisyys, mitä voidaan pitää modernismin yhtenä pääpiirteenä. Samoin muun muassa muodon vapaus ja runojen jonkinasteinen kompleksisuus, ”vaikeus”, yhdistävät Thomasia modernismin pääpiirteisiin. Toisaalta taas tietty klassisuus ja ideakeskeisyys, joita esimerkiksi Eliotin voidaan nähdä edustavan, tuntuvat etäisiltä Thomasin runoutta lukiessa. Myöskään muodon rajojen rikkominen ja fragmentaarisuus eivät sinällään ole Thomasin runoutta määrittäviä tekijöitä, vaikka Thomas konventioilla usein leikitteleekin. John Goodby ja Chris Wigginton ehdottavatkin, että jaottelun ja luokittelun ongelma voitaisiin ratkaista soveltamalla Thomasiin hybridisyyden² ajatusta: Thomasin walesilaisuuden korostaminen usein on teennäistä, koska Thomas kuitenkin kirjoitti englanniksi, eikä hänen ilmaisunsa täysin asetu modernismin tai uusromantiikankaan määritteiden alle (2001, 9–10). Näin ollen Thomasin runouden tietty käsitteellinen liukkaus ja konventioiden itsetietoinen kommentoiminen, joskus jopa parodisin sävyin, tekevät väkisinkin kaavamaisen tyyllillisen karsinoinnin ja kansallisuuteen pohjaavan kontekstoinnin tyhjiksi.

Vaikka Thomas kirjoittikin omana aikanaan jollain tavalla poikkeuksellista runoutta, ei tekstejä ole tietenkään syytä eristää kirjallisuuden kentästä. Tässä työssä yksi lähtökohta onkin, että aikakausirajauksia ei hahmoteta orjallisen lineaarisesti, kun Thomasin runoja koetetaan asettaa *tematiikan ehdoilla* intertekstuaalisiin kehyksiin. Tärkein konteksti Thomasin lyriikalle on

² Goodby & Wigginton siteeraavat (2001, 9) Homi Bhabhaa (1994).

Raamattu, vaikka Thomasiin on etenkin tämän vielä elässä yhdistetty niin ranskalaisten symbolistien, surrealismien, romanttisten runoilijoiden kuin Freudinkin vaikutteita; näiden vertauskohtien aiheellisuuteen tosin jo Thomasin itsensäkin kommentit vaihtelevat (ks. esim. Kershner 1976). Raamatusta nousee Thomasin runoissa toistuva keskeinen teema, joka myös kannattelee tämän työn teoreettisia lähtökohtia: kielikuvat liittyvät Thomasilla useimmiten eräänlaisen elämän ja kuoleman syklisyyden maailmanjärjestykseen, jossa Raamatun perustavimmilla kertomuksilla on tärkeä merkitys. William T. Moynihan liittääkin Thomasin runojen kuvastoon Northrop Fryen termin ”the Biblical rhythm”, jolla tarkoitetaan Raamatun teemoista nousevaa syntymän, lankeemuksen (*fall*) ja regeneraation ajatusta *prosessina* (Moynihan 1964, 631). Fryen mukaan (1983) tämä teema on länsimaisen kirjallisuuden kaanonissa jopa niin tavallinen, että sitä voisi kutsua itsestäänselvyudeksi; tässä työssä katsotaankin, miten nämä konventiot yhtäältä Thomasilla uudistuvat, ja miten ne toisaalta ovat tulkinnan taustalla eräänlaisia arkisia skemaattisia malleja.

Erityinen raamatullisten konventioiden käytötapa Thomasilla on se, miten ihmisen ja maailman syntyminen rinnastuvat runouden synnyttävään voimaan (Moynihan 1964, 632), ja näin ruumiillisuuteen yhdistyy metalyyrisyyden teema. Tämä taas voidaan linkittää työn keskeisen käsitteen, *kognitiivisen metaforan*, rakentumisperiaatteisiin: erityisesti Lakoffin ja Johnsonin urauurtavaan tutkimukseen (1980) nojaten kielen kuvallisuus on ruumiin kautta ajatellen tilallista hahmottamista, abstraktin käsitteellistämistä.³ Metafora onkin täten arkinen ilmiö, vastakohtana perinteisemmän retorisen ja strukturalistisen metaforateoretisoinnin poikkeavuuden korostamiselle. Tämä näkemys ero kuitenkin työn edetessä myös kyseenalaistuu, kun metaforan konventionaalisuus asettuu poeettiseen kontekstiinsa. Työ pyrkiikin myös rivien välissä kysymään, kuinka paljon uutta tässä ”kognitiivisen käänteen” jälkeen tehdyssä metaforatutkimuksessa todella on, tai paremminkin mitä juuri sen avulla runoudesta voidaan saada selville. Samoin Thomasin kieltä etualaistavaa runon konstruktivisuutta pyritään tarkastelemaan modernistista poetiikkaa laajemmasta, intertekstuaalisesta perspektiivistä.

Jonkinlainen itsestäänselvyys tutkijoiden keskuudessa toki on, että Thomasin runoissa kieli etualaistuu, äärimmillään jopa parodisuuteen saakka (minkä voi jälleen linkittää modernistisen runouden lähtökohtiin).⁴ Thomasia onkin pidetty kielensä suhteen ”käsityöläisyyden”, tai taidon

3 Erityisen keskeinen syntiinlankeemuksen teema on itse asiassa sekin konventionaalinen, käsitteellinen metafora (vrt. luku 3): lankeaminen on spatiaalinen tapa hahmottaa syntiinlankeemuksessa tapahtuva Jumalaa vastaan rikkominen, luonnollisesti koska taivas on luomiskertomuksenkin mukaan maan yllä.

4 ”Modernism itself can be read as literary parody” (Wigginton 2001, 93).

(*craftsmanship*) edustajana, ja monet tutkijat ovat analyysseissaan hyödyntäneet Thomasin muistikirjoja lukuisine runojen versioiteineen. John Ackerman yhdistää tämän piirteen walesilaisen runouden perinteeseen, ennen kaikkea barditeen⁵ eli ääntellisyiden keskeisyyteen usein merkityksen kustannuksella (Ackerman 1964, 7). Ackerman toteaa Thomasin runojen luonteesta: ”They begin with the word or phrase rather than the idea [...] and they tend to convey their meaning through the medium of senses.” (Emt., 15.) Lisäksi Ackerman määrittelee Thomasin (varhaisen) kuvakielen keinoja seuraavasti: ”A sense of paradox [...], a liking for the violent yoking of discordant images, a natural tendency to think of things in terms of their opposites, are proponents of his early work.” (Emt., 7.) Vaikka Ackermanin käsitykset Thomasin alkutuotannon ”arvosta”⁶ näkyvät hieman yksinkertaistavina hänen analyysissään, kuvauksessa kuitenkin nousee hyvin esiin Thomasin itsensä korostama ja myös muun muassa William Blakella esiintyvä *kuvailmaisun vastakkaisuuspiirre*⁷:

I make one image – though ‘make’ is not the word; I let, perhaps, an image be ‘made’ emotionally in me and then apply to it what intellectual and critical forces I possess – let it breed another, let that image contradict the first, make, of the third image bred out of the other two together, a fourth contradictory image [...] Each image holds within it the seed of its own destruction [...] Out of this inevitable conflict of images – inevitable, because of the creative, recreative, destructive, contradictory nature of the motivating centre, the womb of war – I try to make the momentary peace which is a poem. (*The Collected Letters* 2000⁸, 281.)

Thomasin oma metodinkuvaus on abstrakti ja luonteeltaan korostetun sisäänpäinkääntynyt, kuten monet Thomasin runotkin, mutta siinä kuitenkin hahmottuu olennainen yhteys *merkityksenmuodostuksen* ja Thomasin ruumiillisuuteen pohjaavan *tematiikan* välille: Donald Tritschler esimerkiksi nimeää Thomasin runojen keskeiseksi teemaksi ”paradoksin elämään sisältyvästä luomisen ja tuhon samanaikaisuudesta” (Tritschler 1963, 422). Thomas itse on korostanut runojensa temaattisessa rakentumisessa erityisesti ”narratiivia”, joka on ”[...] jonkin etenevän linjan, tai teeman, liikettä runossa” (CL, 281).⁹ Luonnehdinta on mielenkiintoinen niin runon (puhujan) teorian kuin kielikuvan rakentumisenkin kannalta, ja käsittelen ajatusta osana

5 Walesilaisessa perinteessä bardi (*bardd*) oli ammattirunoilija, jonka tehtävä oli kirjoittaa valtiaansa ylistyksiä (mutta palkkion jäädessä vajavaiseksi niistä tuli usein satiireja). Kelttiläinen kansanperinne myös säilyi suullisena tarinat muistettaviin runomuotoihin muotoilleiden bardien ansiosta. Romantiikan aikana nimike sai englanninkieleen tultuaan merkityksen ”lyyrinen runoilija”, ja vakiintuneeksi tavaksi tuli kutsua Shakespearea (ja Skotlannissa Robert Burnsia) nimellä ”The Bard”.

6 Ackerman (1964, 1-2) arvioi Thomasin uran edenneen nuoruuden kliinisestä ilmaisusta kypsään profetallisuuteen.

7 Erityisesti pitkässä runossa *The Marriage of Heaven and Hell* (1793), jossa esiintyy kuuluisa toteamus: ”Without contraries is no progression.” (1966, 149.)

8 Tästä eteenpäin teokseen viitataan lyhenteellä CL.

9 ”[...] a progressive line, or theme, of movement in every poem”.

analyysiani tuonnempana. Yritän työssä lisäksi avata tämän ”liikkeen” ja fyysisyyteen pohjaavien runoilmauksien välistä suhdetta runojen tematiikan tarkastelussa. Tässä on kuitenkin syytä vielä korostaa, ettei Thomasin narratiivia voi ymmärtää varsinaisena kerronnallisuutena, vaan kyseessä on väkevä tai ”toiminnallinen” runon tematiikan avautuminen (Wigginton 2001, 99). Wigginton korostaa kielikuvien vastakkaisuusperiaatteen ja narratiivin suhteen erityisesti kielen yltiövoimakasta etualaistumista Thomasin runoissa, jopa niin, että sanat saavat elämän ja kuoleman samanaikaisuuden paradoksin ”sovittamispyrkimyksissä” lähes autonomisen generoitumisaseman:

[...] the drive towards unification (of body, spirit, cosmos, etc.) leads directly to a language-use in which the materiality and autonomy of the signifier is a given. Thomas grants images almost the same degree of 'literalness' and autonomy, such that poems are not only not sustained by external reference, but that they seem to be generated by the self-evolving dynamic of images, in narratives whose linguistic events frequently exceed any abstractable sense. (2001, 100.)

Tämä arviointi linkittyy pitkälti seuraavaan Thomasin tekniikkansa eksplikointiin: ”I like ‘redeeming the contraries’ with secretive images; I like contradicting my images, saying two things in one word, four in two words and one in six” (CL, 182). Wigginton päätyy jopa esittämään, että tässä vieraaksitekevässä ”sanojen autonomiassaan” Thomasin runot lähenevät surrealistista runoutta. Totta onkin, että monesti Thomasin runoihin sisälle pääseminen vaatii lukijalta paljon, ja äkkiä katsottuna kieli voi olla luotaantyöntävän vaikeaa ja siten jopa ”järjettömän” tuntuista. Thomasin etualaistetun kielen takaa löytyy kuitenkin aina jonkinlainen koherenssi, jota siis voitaisiin ”runonarratiiviksikin” kutsua, ja yhdessä Thomasin runonkirjoittamisen kiistämättömän konstruktivisuuden kanssa tämä takaa kuitenkin sen, ettei ”vaikea” runokieli sanojen ”autonomiasta” huolimatta tarkoita kirjoittamisen *automaattisuutta*.

Kielikeskeisyyden vuoksi tutkielma lähtee liikkeelle retoriikan, semiotiikan ja strukturalistisen kirjallisuudentutkimuksen kielikuvan määritelmistä. Paino on työn keskeistä teemaa ajatellen kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen vastakkainasettelussa; kolmannessa luvussa metaforaa hahmotellaan kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen käsitteellistävistä lähtökohdista niin, että arkisen ja poettisen kielen erottelu kyseenalaistuu metaforan fyysisissä perusteissa. Kolmannen luvun tarkoituksena on myös ottaa ruumiillisuuden tematiikan ja runokielen konstruktivisuuden kannalta relevantti intertekstuaalinen loikka taaksepäin kirjallisuuden historiassa – romanttinen poetiikka on monella tapaa lähellä Thomasin runoutta. Neljännessä luvussa kirjaimellisen ja kuvaannollisen kahtiajako kääntyy taas uuteen kulmaan, kun tutkitaan Thomasin vaikeimman

runouden metaforista rakentuvaa koherenssia erityisesti Thomasin oman runonarratiivin ”liikkeen” ja mahdollisten tekstimaailmojen teorioiden suhteessa. Viidenteen lukuun tultaessa ruumiillisuuteen pohjaavia kielikuvia on jo käsitelty konstruktiiiviselta kannalta, ja lopuksi on tarkoitusta tiivistää tuon konstruktiiivisuuden temaattisia ulottuvuuksia Thomasin runoissa. Keskeisen ruumiin, kosmoksen ja Raamatun vertautumisen teeman ovat kyllä aiemmin huomioineet lukuisat Thomasin runoista kirjoittaneet tutkijat (mm. Daiches 1954; Ackerman 1962; Tindall 1962; Kershner 1979; Maud 2003), mutta lähes poikkeuksetta kuitenkin purkamatta näitä yhteyksiä *runon analyysissä*.¹⁰ Thomasin ruumiin ja metalyyrisyyden teemat niputtavassa tarkastelussa on näin ollen tarkoitus muotoilla yleisemminkin Thomasin poetiikan erityislaatua, ja tämä tapahtuu yleisyysvaatimuksenkin näkökulmasta suhteessa eritoten John Donnen (1572–1631), William Blaken (1757–1827) ja William Butler Yeatsin (1865–1939) temaattisesti relevantteihin runoihin. Samoin tähän intertekstuaaliseen temaattiseen tarkasteluun yhdistetään jonkin verran runokielen konstruktiiivisuuden hahmottamisen vertailua näillä runoilijoilla, tutkimuskysymykselle keskeisen teeman ja toteutuksen, muodon ja sisällön, yhteenkietoutumisen vuoksi. Intertekstuaalisuus nähdään tässä työssä Gregory Machacekin ”Allusion”-artikkelin (2007) mukaisesti laajana ilmiönä, kattokäsitteenä, jonka toimintatapoja pyritään tarkentamaan yksittäisten alluusioiksi luokiteltavien viitteiden kohdalla erikseen, juurikin temaattisen lähestymistavan ehdoilla. Raamattu puolestaan esiintyy enemmän (arkisena) skemaattisena rakennelmana kognitiivisen metaforan rakentumisperiaatteisiin nojaten.

Ruumiillisuuden kannalta tärkeimpiä käsitteitä Thomasilla on ”raamatullisesta rytmistä” nouseva ”Sana”, johon kytkeytyy ruumiin ja kosmoksen yhteys sekä kirjoittamisen konsepti luomisena. Samalla sivutaan hyvin konventionaalistuneita (myös poeettisesti) vastakohtapareja kuten sielu/ruumis ja hyvä/paha. Erityisempänä ruumiskuvaston alueena tarkastelen luomisen ja sikiämisen teemaan kytkeytyviä seksuaalisuuden ilmentymiä, joilla myöskin on raamatullinen alkupiste syntiinlankeemuksessa. Falliset kielikuvat ovat tästä ilmeinen esimerkki, ja niiden osoittaminen Thomasin runoista on helppo tehtävä; ennemminkin on kyse siitä, miten konventionaalisuus näissä ilmeisyyksissä toimii kahteen suuntaan, yksityistää yleistä ja toisinpäin. (Mies)sukupuolta ilmaisevien kielikuvien yhteys taiteelliseen luomiskykyyn on vanha idea, ja linkitänkin sen Thomasin luonnehdintoihin ilmaisunsa ”liikkeestä”; tarkoitus on eritellä sitä tapaa, jolla sekä kirjoittamisen että maailman luomista Thomasin runoissa ”määrittää metaforisesti

10 Teeman toteaminen osoittamatta sen ilmenemistapoja itse teksteissä vertautuu käänteisesti Lakoffin ja Johnsonin (1980) ja Lakoffin ja Turnerin (1989) käsitteellisten metaforien tyyppianalyysiin: vaikka monet konventionaaliset käsitteelliset metaforat ovatkin tätä nykyä yleisesti tunnustettuja olemassaolevia ajattelun malleja, niiden osoittaminen runon kielen lähtökohtana ei vielä sinänsä ole tulkinnallinen arvo. Ks. luku 3.

ihmisen lisääntymiskyky” (Moynihan 1964, 632).

Koska työn yhtenä tavoitteena on muotoilla Thomasin omien runonkirjoittamistekniikoidenkin määrittämää poetiikkaa, on kohdetekstinä kokoomateos *The Collected Poems 1934–1953* (2000), ja valikoimasta otetaan tarkasteluun mahdollisimman laaja otos runoja. Vaikka jotkut Thomasista kirjoittaneet tutkijat ovat korostaneet Thomasin varhais- ja myöhäistuotantojen eroja, ei tällä jaottelulla ole omasta temaattisesta näkökulmastani käsin suurtakaan merkitystä: totta on, että tuotannon alkupäässä ruumiin ja kosmoksen rinnastaminen on voimakkaampaa, mutta teema on kuitenkin *toistuva* aina viimeisiin, ”väljemmin” kirjoitettuihin runoihin saakka. Vivahde-eroihin teeman käsittelyssä puututaan tutkielman edetessä.

2. Kielikuva konstruktiona

Koska tutkimuskysymykseni asettaa analyysin kohteeksi *kielikuvan konstruktivisuuden*, on työn aiheena samalla myös *poettisen funktion* lainalaisuudet. Roman Jakobsonin kielen funktioiden teoriassa (1958) poettisuus on pelkistettynä verbaalisen merkin korostumista: ”Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the object being named or an outburst of emotion, when words and their composition, their meaning, their external and inner form, acquire a weight and value of their own instead of referring indifferently to reality.” (Jakobson 1994, 378.) Vaikka analyysin keskiössä onkin verbaalinen merkki, eli viesti tai teksti, syytä on myös huomioida Jakobsonin muotoilusta esiin nousevat formalistisen kirjallisuudentutkimuksen ehkä kiistellyimmät binaariset oppositiot, muoto/sisältö ja suljettu/ulkopuolinen, ja lisäksi erittäin problemaattinen *referentiaalisuuden* käsite. Jälkistrukturalistinen kirjallisuudentutkimus on kritisoinut formalismia poettisuuden korostamisesta merkityksen kontekstisidonnaisuuden kustannuksella. Toisaalta, kuten Paul de Man kirjoittaa (1979, 4–5), jälkistrukturalistiset suuntaukset ovat lähiluvun keinoissaan suuresti velkaa formalismille, tunnustivat ne sitä tai eivät. Keskustelu redusoivuudesta perustuukin usein yksinkertaistavalle suljetun tekstin ja sen ulkopuolisen todellisuuden määrittelylle. Jakobsonin muoto-käsitys yhdistettynä merkityksen muodostumisen referentiaalisuuteen on kuitenkin huomattavan monitahoinen teoreettinen kehys, ja tässä työssä poettisuus nähdäänkin paitsi viestin korostumisena, myös kielikuvan konstruktivisuuden aktiivisena *purkamisena*: tavoitteena on tutkia sitä moniulotteista tapaa, jolla kielikuva lukuprosessissa rakentuu.

Formalististen käsitteiden reduktiivinen tulkinta tulee hyvin esille Jonathan Cullerin Jakobson-kritiikissä teoksessa *Structuralist Poetics* (1975), jossa Jakobsonin runoanalyysit nähdään kieliopillisten ja äänteellisten kaavojen ”löytämisenä” ja luetteloidmisena, vaikka poettisen funktion merkitys sinänsä ei kyseenalaistukaan. Cullerin mukaan vain harvoin Jakobsonin analyysit kuvaavat syntaktisen parallelismin ja muiden poettisten keinojen *vaikutusta* tai merkitystä runon kannalta, mikä puolestaan on Cullerin näkökulmasta keskeisintä kaunokirjallisen tekstin tutkimisessa (Culler 1975, 65). Mutta kuten Richard Bradford mainitsee (1994, 37), Cullerin yksinkertaistava tulkinta kieliopillisten ja foneettisten seikkojen havainnoimisesta sinänsä johtaa harhaan Jakobsonin kirjoitusten laajemmasta poettisen funktion tulkinnasta. Näin Cullerin esittämä teesi, että lukija osaa tulkita kaunokirjallista tekstiä vain siksi, että tietää sen kaunokirjallisuudeksi (1975, 113–114),

on yhtäläillä yksinkertaistava, sillä sekä kaavojen havaitseminen että genrekonventioiden tuntemus ovat osa moniulotteista tulkintaprosessia. Esimerkiksi Thomasin runoista on helppo havaita säkeistöissä toistuvia kaavoja ja niiden variointia, äänteellistä rytmitystä ja kuvioita, sekä varsin yhtenäistä ilmaisurepertuaaria hyödyntäviä vieraannuttavia kielikuvia, mutta tietenkään pelkästään näiden ilmiöiden osoittaminen ei ole tulkinnallinen arvo, vaan niiden yhteys runon kokonaisuudesta tulkittavaan merkitykseen on poeettisen funktion ydintä. Nämä runot vaativat lukijalta paljon paitsi eri aikojen poetiikkojen konventiotuntemuksessa, myös runokielen keinojen *käytön* havaitsemisessa – kaikki tasot tarvitaan. Seuraavassa rajaan poeettisen kielen keinoista erityisen huomion kohteeksi juuri *kielikuvan* suhteessa yhtäältä kaunokirjallisiin konventioihin, toisaalta arkikieleen.

2.1. Kielen kuvallisuus, metafora, metaforisuus

The discourse which attempts to analyze metaphor does not itself escape metaphor. There is a metalinguistic function— language can discuss language—but there is no metalanguage, only more language piled upon language. (Culler 1983, xi.)

Englanninkielinen termi *imagery* eli kuvallisuus runoilmaisun leimallisena ominaisuutena on ongelmallinen laajuutensa vuoksi: käytännössä lyriikan analyysissä esiintyy lukuisia sen alle sijoitettavissa olevia käsitteitä, kuten metafora, joiden funktiot, usein päällekkäisiä, tuntuvat määräytyvän kulloisenkin tutkimuskohteen mukaan. Yleisluontoisesti kyse on itseensä huomiota kiinnittävistä kielen keinoista, jotka aikaansaavat erilaisia assosiativisia ketjuja tulkinnassa. Paul Ricoeur luonnehtii kuvakielen olemusta todellisuuden, aistihavainnon ja representaation välisen vanhan ongelman kautta: kielikuvat pohjustavat ”muka-kokemuksen” (*quasi-experience*) tai virtuaalisen kokemuksen ”muka-havaitsevan” (*quasi-observational*)¹¹ luonteensa avulla, ja luovat näin illuusion, joka poeettisen tekstin luennassa on läsnä¹² (1978, 210). Konventioihin perustuva kokemuksellisuus siis rakentaa assosiaatioille tulkinnallisen pohjan. Näin jo kielikuva-sanaan sisältyvä visuaalisuuden ajatus kytkeytyy kokemuksellisuuden ja poeettisuuden väliseen suhteeseen: myös kuvittelu on visuaalispohjaista (Collins 1991, x).¹³

11 Käsitteiden suomennokset tekijän, käytetään tästä lähtien englanninkielisten asemesta.

12 Vrt. mimesis.

13 Kiintoisa modernistinen vertauskohta Thomasin runoille onkin imagistinen runous, jota Markku Lehtimäki (2006, 32) kuvaa seuraavasti: ”the precise visual perception is not only a concretization of some object, but also an interpretation of that object.”

Metafora lienee näistä käsitteistä tutkituimpia. Sen juuret ovat klassisessa retoriikassa, mutta myös kielitiede ja kirjallisuudentutkimus ovat tuottaneet merkittävän määrän metaforatutkimusta. Toisaalta käsitteen ehtymättömyys tutkimuskohteena todistaa sen laaja-alaisuudesta: monissa lähestymistavoissa leimallista on eri tieteenalojen rajat ylittävä keskustelu. Keskustelun moninaisuudessa voi kuitenkin olla hankalaa määrittää metaforalle rajattua sovellusta juuri kaunokirjallisen tekstin analysointiin, kun yksittäiset kielikuvat avautuvat yksittäisinä tapauksina runon kontekstissa. Sama rajaamisen ongelma määrittää sekä perinteisempää, kirjallisuudentutkimukseen kuuluvaa metaforatutkimusta, että myöhempää kognitiivista metaforatutkimusta, joka on lähtökohtaisesti monitieteistä. Strukturalistisesta perinteestä, etenkin Jakobsonin teksti- ja kielilähtöisyydestä, kumpuava metaforatutkimus onnistuu kuitenkin tekstikeskeisyydessään välttämään paremmin keskustelun moninaisuuden karikat keskittymällä juuri yksittäisiin ilmentymiin: kognitiivista metafora-ajattelua leimaa vakiintuneiden kaavojen osoittaminen tekstistä, toisinaan yksittäisen runokontekstin kustannuksella (tästä lisää luvuissa 3 ja 4).

Varsin yleisellä tasolla metaforassa on kyse kielen erityisestä käytöstä; Roman Jakobson toteaa, että metafora nousee esiin, kun kohteen (*object*) nimi tavalla tai toisella sulautuu esitystapaan, eli kun ei kutsuta asioita ikään kuin niiden oikeilla nimillä, vaan halutaan kielellisiä ”tehoja” (1994, 21). Metaforaan onkin usein lähtökohtaisesti liitetty ”arkikielen” ja ”kuvaannollisen” kielen jaottelu, jonka alkuperä on retoriikan figuurien ja trooppien määrittelyssä (vrt. englanninkielinen ilmaus ”figure of speech”): Paul Ricoeur tiivistää retorisen metaforan kielelliseksi ”väärään paikkaan sijoittamiseksi” (*displacement*) ja sanojen (arki)merkityksen laajenemiseksi, jonka ytimessä on korvaaminen (*substitution*) tai toisin sanominen (1978, 3). Kuitenkin jo tähän määrittelyyn sisältyy Ricoeurilla arkikielen ja kuvaannollisen kielen jaottelun kritiikki, sillä poeettinen metaforakin voi olla asultaan hyvinkin arkinen ja toisaalta kuvaannollisuus voidaan usein palauttaa arkiseen kieleen. Tähän ongelmakohtaan pureutuu moni metaforateoria, mutta erityisesti arkikielen metaforisuudelle rakentuva kognitiivinen metaforateoria, jota käsitellään seuraavassa pääluvussa.

Metafora on klassisen retoriikan määritelmissä laajempi käsite kuin strukturalistisen poetiikan metafora; esimerkiksi Aristoteleen metaforajaottelussa kaksi ensimmäistä ”väärin sijoittamisen” tyyppiä, yleisestä erityiseen ja erityisestä yleiseen, ovat itse asiassa *synekdokeita* tai *metonymioita*, kuten Umberto Eco havainnollistaa tarkastellessaan Aristoteleen esimerkkejä (Eco 1984, 91). Metaforan määrittelyn ongelmallisuutta havainnollistaa sekin, että synekdokee ja metonymia usein

esiintyvät määritelmässä kontrasteina, mikä mahdollistaa lähinnä kehämäisiä päätelmiä. Eco myös toteaa, etteivät tällaiset metonymisesti määritellyt metaforat edes ole kovin ilmaisuvoimaisia, kuten ontuvat Aristoteleen esimerkit, ”Laivani seisoo tuolla” ja ”Odysseus on totisesti tehnyt kymmeniätuhansia urotöitä” (Aristoteles 1967, 55), osoittavat. Ensimmäisessä esimerkissä on ongelmana, että erityinen ei loogisessa mielessä täytä yleisen vaatimuksia, tulkinnan taustalla siis täytyisi olla selkeä ”sukupuu”, jotta tunnistettavuus kannattelisi metaforaa. Toisen esimerkin ontumakohtana on retorinen tehottomuus, nimittäin suurta lukua edustava kymmenentuhatta on (ja oli jo Aristoteleen aikana) laimea tapa ilmaista hyperbolisuus. (Eco 1984, 91.) Sen sijaan Aristoteleen kaksi jälkimmäistä metaforatyyppeä, ”lajinsisäiset” eli erityisestä erityiseen -metaforat ja analogiaan perustuvat metaforat, ovat monien myöhempien metaforateorioiden perusta (emt., 91–92). Aristoteleen metafora tyypillisimmillään korostaakin samankaltaisuuden ”näkemistä” yli todenmukaisuutta noudattelevien kategoriarajojen, esimerkiksi ihmisruumiin ja elottoman huonekalun välillä, mille ajatukselle myöhempi käsitteellinen metaforateoria pitkälti pohjautuu.

Myös Jakobson määrittelee metaforan suhteessa metonymiaan. Nämä kaksi trooppia ovat Jakobsonin kielitieteellisen ajattelun keskiössä: kielen kaikki lauseet rakentuvat kahdelle akselille, joiden ääripäinä ovat metafora ja metonymia (1994, 98–99). Metafora yhdistyy Jakobsonilla samankaltaisuudelle perustuvaan ”väärin sijoittamisen” ajatukseen, kuten Aristotelelläkin, ja metonymia puolestaan edustaa läheisyyttä ja jatkuvuutta. Metaforan akseli on paradigmaattinen ja sitä leimaa valinta, kun taas metonymian syntagmaattinen akseli on yhdistelyn akseli. Lisäksi Jakobson korostaa, että metaforan valinnan akselissa keskeistä on koodi eli viestin lähettäjä ja vastaanottaja yhdistävä ”metakieli”, kun metonymian yhdistelyn akselilla keskeisimpänä on itse viesti eli teksti. Metaforaan liitettävän koodin merkitys on tulkinnan kannalta ensiarvoisen tärkeä, ja konventiotuntemuksen merkitys on suuri (vrt. Cullerin korostama lukijan kompetenttiuden vaatimus). Jakobsonin kuuluisa toteamus poeettisesta funktiosta summaa tulkitsijan ja koodin yhteisvaikutuksen ongelman: ”The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.” (1994, 71.) Tämän ”vastaavuuden” projisoituminen tulkitsijan luennassa on selkeä ongelmakohta, ja konkreettisten runoesimerkkien sijaan Jakobsonin metaforinen ja metonyminen akseli funktioineen pohjautuvatkin tutkimukseen häiriöistä samankaltaisuuden tai läheisyyden hahmottamiskyvyssä.

Valinnan ja yhdistelyn akselit voivat siis poeettisessa kontekstissa tuottaa odotuksenvastaisia tuloksia, mistä johtuu vieraaksitekeminen. Vaikka metaforaa leimaakin valinnan akselilla samankaltaisuus, on ”väärin sijoittaminen” kuvaavampi termi: samalla kun kahdella sulautuvalla

asialla on jotakin samankaltaisuutta, joka niitä yhdistää, erottaa niitä myös jotkin seikat, jotka ikään kuin rajautuvat pois tulkinnassa (Eco 1984, 92–93). Eroista voi syntyä myös yhdistelyssä jännitteisyyttä, joka säilyy, vaikka tulkintaan päästäisiinkin, mikä etenkin Thomasin vastakohtaisuutta hyödyntävässä runokielessä on olennainen huomio. Tärkeä kysymys onkin, mitkä ominaisuudet ovat yhdistävää ainesta (*genus of reference*) ja mikä rajautuu pois, ja mikä jää ”roikkumaan ilmaan” (emt., 93). Kun jotkut tutkijat ovat puhuneet siirtyvistä ominaisuuksista (*transfer features*, esim. Weinrich 1976), käyttää Eco mieluummin termiä ”back-and-forth features” (1984, 93). Se kuvaa hyvin samanaikaista samankaltaisuuden ja vastakohtaisuuden olemassaoloa; monesti jonkin asian identiteetti ja tunnistettavuus määräytyvätkin vastakohtaisuudesta suhteessa johonkin. Esimerkiksi Thomasin runo ”The force that through the green fuse” perustuu Aristoteleen jaon neljännelle metaforatyypille, analogialle. Siinä rinnastetaan ihmisruumiin elämänkaaren prosessit luonnon kiertokulkuun, mutta siten, että prosesseja ajava ”voima” on yhtä aikaa synnyttävä ja tuhoava: ”The force that through the green fuse drives the flower / Drives my green age” (*Collected Poems*¹⁴, 13). ilmaus ”green fuse” on tässä avain: sytytyslankaa myöten tulee kasviin elämä samoin kuin ihmiseen nuoruuden voima, mutta samalla sytytyslankaan sisältyy jo tuhon ajatus. Tässä siis itse asiassa samankaltaisuus on luonnon ja ihmisen välillä, mutta niiden väliin lisätään epätodennäköinen, ristiriitaisuutta tuova elementti. Yhteneväisyyden ja ”epäsopivan” ilmauskategorian samanaikaisuus on olennainen elämän ja kuoleman näkemiseksi saman kolikon kahtena puolena.

Retorisen mallin samankaltaisuus ja väärinsijoittaminen asettuvat strukturalistisessa metaforaterminologiassa konkreettisemmalle kategoriselle tasolle: I. A. Richardsin termin metaforalle voidaan hahmottaa kaksi osaa, välittäjä (*vehicle*) ja välitettävä (*tenor*) (Richards 1925, sit. Ricoeur 1978, 188), tai Monroe C. Beardsleyn termin muuntaja (*modifier*) ja kohde (*subject*) (1962, 299).¹⁵ Raili Elovaara havainnollistaa osien merkitystä tulkinnan kannalta erittelemällä Max Blackin klassista esimerkkiä ”ihminen on susi”¹⁶ suhteessa eri teoreettisiin kerrostumiin; ihminen on tässä kohde ja susi muuntaja, ja metaforassa ihmiseen ”siirretään” suden konventionaalisiksi tunnettuja ominaisuuksia, jollainen tyypillisimmin on julmuus (1992, 25). Joka tapauksessa samantyyppisesti jaoteltujen osien kautta metafora näyttäytyy, Ricoeuria mukaillen, samanlaisuuden ja eroavaisuuden jännitteenä, jossa uutuuden tuntu yhdistyy johonkin aiempaan, lukijan tuntemaan todellisuuden kategorisointiin (Ricoeur 1976, 56). Tämä jännitteisyys yhdistyy myös Econ

14 Kohdeteokseen viitataan jatkossa lyhenteellä *CP*.

15 Suomennekset tekijän.

16 Max Blackin metaforateoriassa (1962) sekä korvaavuudella että osien vuorovaikutuksella on roolinsa. Black myös nimittää metaforan osia omilla termeillään, *focus* ja *frame*. Esimerkillä on työn temaattisen näkökulman kannalta sopivasti raamatullinen kaikunsa.

mainitsemaan rajautumisperiaatteeseen, ja näyttelee siis merkittävää roolia Thomasin kielikuvametodin vastakkaisuusajatuksessa, jossa tuodaan yhteen niin luonnollisia (ihmisruumis ja kasvikunta) kuin ”epäsopiviakin” asioita (esimerkiksi teknologia osana luontoa). Hieman tästä vielä yksinkertaistaen, kielellisenä rakenteena metafora on ilmaisu, jossa toinen osa toimii toisen attribuuttina niin, että syntyy uusi ilmaus, jolle voidaan konstruoida merkitys. Rakennemalli muistuttaa etäisesti yhdyssanaa, jonka osien (viittaus)suhde on jännitteissään monimutkaistunut ja monitulkintainen. Kyse ei ole siis pelkästään vertauksesta ilman kuin-sanaa, vaan siitä, miten metaforinen ilmaus saa ohittamaan ”kirjaimellisen” merkityksen tulkinnan ja pakottaa toiseen tulkintaan. Jännite kuuluu näin ollen ensisijaisen, denotatiivisen, tulkinnan tasolle; metaforan osien yhteisvaikutus synnyttää jonkinlaisen loogisen ristiriidan, joka ratkaistaan toissijaisella, konnotatiivisella tasolla (Ricoeur 1978, 95). Monroe C. Beardsley kutsuu tätä ilmiötä ”metaforiseksi käänneeksi” (1962, 299). Metafora on siis vahvasti tulkintaan sidoksissa oleva kielellinen ilmiö, ja on huomattava, että myös ”kuvaannollisella” tasolla konnotatiivisuuden aste voi olla hyvinkin konventionaalinen tai jopa ”arkinen”. Ricoeur huomauttaakin, että lukijan on tulkinnassaan ratkaistava, mitkä muuntajan konnotaatioista ovat todennäköisimpiä lyyrisessä kontekstissään (1978, 95), viitaten Beardsleyn käsitteeseen ”mahdollisesta konnotaatiojoukosta” (*potential range of connotation*) (Beardsley 1962, 300).

Kuten todettua, monet strukturalistiseen perinteeseenkin nojaavat tutkijat, kuten Jonathan Culler ja Ricoeur, ovat siis kuitenkin kyseenalaistaneet arkisen ja kuvaannollisen kielen vastakkainasettelun: Culler esittää, että kieli itsessään on aina metaforista kategorisoidessaan jonkin edustamaan jotakin (1983, 202), millä tietenkin on seurauksensa kaunokirjallista kontekstia laajemmallekin. Eco kirjoittaa, että on oikeastaan kaksi vaihtoehtoa ajatella kielen ja metaforisuuden suhdetta: joko kieli on kauttaaltaan ja jo ”sinänsä” metaforista, ja ihminen on luonnoltaan symbolisoiva olento, tai kieli on systeemi, jota hallinnoivat säännöt, ja jota vasten metafora näyttäytyy anomaliana (1984, 88). Edellinen johtaa helposti mainittuihin kehäpäätelmiin ja metaforisiin metaforan kuvauksiin, kun jälkimmäisessä ongelmana on, että pitäisi olla ”metakieli” kuvaamaan sellaista, joka on poikkeama olemassaolevasta, eikä näin varsinaisesti kuulu systeemin kuvaukseen (emt.). Eco myös mainitsee (emt., 89) pragmatiikan välttämättömyyden metaforan määrittelyssä: metafora rikkoo kuitenkin anomaliaominaisuudessaan esimerkiksi arkiselle kommunikaatiolle määriteltyjä maksiimeja¹⁷, eikä tätä voi jättää huomioimatta tulkinnassa.

Toisaalta, jos ajatellaan metaforisuus mahdollisimman laaja-alaisena kielellisenä ilmiönä, nousee

¹⁷ Kielitieteessä perinteisesti Paul Gricen määrittelemät laatu, määrä, tärkeys ja tapa (1975).

binaarioppositioita keskeisemmäksi kysymykseksi usein konventionaalisuuden *aste*; varsinkin jälkistrukturalistisessa tutkimuksessa onkin keskitytty metaforaan rakennelmana tai skeemana, jonka ytimessä ovat kognitiiviset prosessit ja sitä kautta arkikielenkin metaforisuus. Joskin jo pitempään metaforia on tyypitelty (muun muassa) niiden uutta luovan ominaisuuden mukaan, ja näin on eroteltu ns. elävät ja kuolleet metaforat (ks. esim. Ricoeur 1976, 52). Toisaalta täysin konventionaalistuneetkin metaforat voivat asettua poeettisen funktion piiriin, kun niillä on merkityksensä runon kokonaisuudessa, esimerkiksi Thomasin runossa ”When, like a running grave”: ”When, like a running grave, time tracks you down [...] // [...] Time is a foolish fancy, time and fool. // All, men my madmen, [...] / time on track / Shapes in a cinder death; love for his trick” (CP, 19–20). Aikaan liittyviä metaforia on arkikieli pullollaan, ja tässä Thomas leikittelee paitsi perinteisellä ajatuksella ihmisestä kuolevaisena ”ajan narrina” (esim. Shakespearen ”Love’s not Time’s fool” sonetissa 116 [1982, 1019])¹⁸, myös konventionaalaisella ilmauksella, jossa jokin on ”a foolish fancy”, harhakuvitelmaa; kantasana ”fool” ohjataan konventionaalisisista metaforista ”kirjaimellisempaan” merkitykseen eli narriuteen, typeryyteen (”foolish”, ”time *and* fool”), mikä runon lopussa kärjistetään puhuttelemalla ihmisiä ”hulluina”, jotka eivät oikein ymmärrä kuolevaisuuttaan. Näin rakkaus on tavallaan vain ajan kiusoitteleva temppu, jolla ”huijataan” typeriä ihmisiä, päinvastaisesti kuin Shakespearen sonetissa, jossa rakkaus ”uhmaa” aikaa.

Näin ollen, kun ajatellaan, että kieli kaikinensa on metaforista ja metaforatkin usein tunnistamattomuuteen asti konventionaalistuneita, retoriikan korvaavuusajatuksen voikin viedä toiselle tasolle mitä tulee (kaunokirjallisen tekstin) konnotaatioiden tulkintaan: denotaatioiden, tai kirjaimellisen tulkinnan, sijaan metaforisessa ilmauksessa usein korvataan konnotatiivisia itsestäänselvyksiä, siis rikotaan tulkinnan konventioita (Ricoeur 1978, 98). Beardsley tuo mahdollisten konnotaatioiden teoriassaan esille näkökohdan konventionaalisuuden hyödyntämisestä ja hylkäämisestä: hän esittelee käsitteen pääkonnotaatio (*staple connotation*), jonka ydin on siinä, miten jossakin kontekstissa metaforan osa voi saada olennaisimman konnotaation aseman, ja sitä kautta muodostua uudelleen metaforisen vieraaksitekemisen kohteeksi (1962, 300–302). Näin esimerkiksi Thomasin ”When, like a running grave” -runossa aikaa käsitellään konventioiden kautta oivaltavasti, ja runon puhujan ote onkin suvereenin ”kommentoijan”.

Ricoeurin mukaan metaforisuutta leimaakin paitsi tulkintojen jännitteisyys, myös verkostomaisuuden hyödyntäminen erityisen kontekstin kohdalla (1978, 98). Ricoeur korostaa, ettei metaforan jännitteisyys oikeastaan ole kahden ”osan” välillä, vaan kahden tai useamman

¹⁸ Shakespeare loikin teksteissään monia englannin kieleen sittemmin konventionaalistuneita metaforia.

vastakkaisen tulkinnan tasolla, jossa ”kirjaimellinen” tulkinta tavallaan tuhoaa itsensä ja epäloogisuutensa ilmauksien kääntyessä jonnekin toisaalle tai laajentuessa (1976, 50). Metaforisen merkityksen konstruoimisessa ei näin ollen ole kyse sanojen semantiikasta *sinänsä*, vaan prosessista, jota ei voi redusoida kirjaimellisen merkityksen muuttumiseen. Ero ei-metaforisen ilmauksen tulkintaan on siinä, miten assosiaatio aktivoituu rajautumisen kautta: ”Meanings evoked indirectly are meanings like any others; they differ only in their mode of evocation, which is precisely that of the association of something present with something absent.” (Todorov 1983, 15.) Ilmauksen kirjaimellisen merkityksen ei voi ajatella varsinaisesti häviävän, vaan metaforinen ilmaus saavuttaa tehonsa (ja merkityksensä) nimenomaan syntyvässä assosiaatiossa. Thomasin runot ovat monesti tällaisten metaforisten assosiaatioiden varsinaista ilotulitusta, minkä vuoksi monet lukijat ja tutkijatkin ovat päätyneet siihen, että niitä on jollei mahdotonta niin ainakin todella vaikea ymmärtää. Lukijalta vaaditaan usein melkoista kompetenssia, paitsi vakiintuneiden metaforien, myös kirjallisuuden kaanonin suhteen. Runo ”Today, this insect” on tästä hyvä esimerkki, jossa heti alussa aktivoidaan raamatullisen kuvaston tuntemus, mutta loppua kohden merkitykset vain tihenevät:

Today, this insect, and the world I breathe,
Now that my symbols have outelbowed space, [...]
In trust and tale have I divided sense,
Slapped down the guillotine, the blood-red double
Of head and tail made witnesses to this
Murder of Eden and green genesis.

The insect certain is the plague of fables.
[...]
Death: death of Hamlet and the nightmare madmen,
An air-drawn windmill on a wooden horse,
John’s beast, Job’s patience, and the fibs of vision,
Greek in the Irish sea the ageless voice:
’Adam I love, my madmen’s love is endless,
No tell-tale lover has an end more certain,
All legends’ sweethearts on a tree of stories,
My cross of tales behind the fabulous curtain.’
(*CP*, 38.)

Jotta runon lopun tiheyteen on mahdollista pureutua, on alun perusteella löydettävä runolle tema,

joka perustelisi nämä kerrostumat. Ensimmäisen säkeistön tarkkaan lukemalla löytyvätkin Raamattuun viittaavien ilmauksien ("Eden", "genesis") ja sanataiteen, fiktion, langanpäät ("symbol", "tale", "fable"). Koska Raamattu on konventionaalisesti "Suuri Kertomus", voi näistä kahdesta langanpäätä johtaa teemaksi kirjoittamisen (kirjoittamisen eikä kirjallisuuden siksi, että runolla on aktiivisesti "toimiva" puhuja, "my symbols", "I have divided [...]"). Tästä päätelmästä käsin runon lopun viittaukset muun muassa Hamlettiin, Johannekseen, Jobiin ja Aatamiin ovat kaikki korostetun *kirjallisia*, hahmot eivät näin esimerkiksi ole ensisijaisesti kärsivän uskovaisen edustajia tai kostajia (Job ja Hamlet). Hieman enemmän tulkintaa vaatii "Greek in the Irish sea": kreikkalainen purjehtija viittaisi kaunokirjallisuuden kaanoniin pohjaten Odysseukseen, mutta sana "Irish" johtaa tämän tulkinnan vielä James Joycen *Odysseus*-teokseen. Molemmat viittaukset voivat olla yhtä aikaa läsnä, kun uskotaan metaforiseen samanaikaisuuden ajatukseen. Tätä (kieltämättä hieman pelkistävää) kirjallisten hahmojen tulkintaa tukee säe "All legends' sweethearts on a tree of stories". Tämän lokeroinnin jälkeen kun palaa takaisin runon alkuun, "tarinapuun" ideaa vahvistaa vielä sekin seikka, että "fable"-sana tarkoittaa paitsi kaunokirjallisen genren nimeä, myös valhetta, joksi fiktionkin voi tavallaan laskea. Tähän juonteeseen voi yhdistää myös konventionaalisen metaforan "head and tail", joka viittaa perättömyyteen, vertaa suomenkieliseen sanontaan "ei päätä eikä häntää". Näin pystytään rakentamaan tulkinta, jossa Hamlet ja eläinsatu voivat olla rinnan: kirjailijan kyvyt ovat tavallaan rajoittamattomat kuten Jumalan, hän voi asettaa eri aikojen fiktiiviset hahmot yhteen maisemaan ja muunnella (fiktiivistä) totuutta mielensä mukaan. Perustavana ajatuksena on Raamattu teoksena, kirjallisuutena: kristityt lukevat Raamatusta "Jumalan sanaa", mutta kyseessä on aivan konkreettisin termein usean ihmisen kirjoittama tarinakokoelma (vrt. "My cross of tales behind the fabulous curtain").

Juuri kielen laaja-alaisen metaforisuuden ja kielen käytön ja ajattelun välisen ongelmallisen suhteen vuoksi useat tutkijat ovat päätyneet esittämään, että metaforan osien ja niiden suhteen semanttisen luonteen määrittämisen sijaan metafora olisi ennen kaikkea tulkintaprosessin osa. Esimerkiksi Jonathan Cullerin mukaan metafora on "[...] kuvaus tietyistä lukijoiden tulkinnallisista toimintatavoista, joita sovelletaan tekstuaalista epäsovivuutta kohdatessa [...]" (1983, 208).¹⁹ Culler kuitenkin huomauttaa, ettei tällöinkään luonnollisesti vältytä metaforan rakenteen kuvauksen ongelmallisuudelta, mutta korostaa silti metaforan luonnetta "tulkintaliikkeenä" etenevässä prosessissa (1983, 209). Tämä muistuttaa Thomasin runonarratiivin "liike"-periaatteesta, jossa kielikuvan ristiriitaisuus saa aikaan tulkinnallisen liikkeen ja johtaa jonkinlaisen teeman

¹⁹ "[...] a description of certain interpretative operations performed by readers when confronted by a textual incongruity [...]" (1983, 208).

konstruoinnin mahdollisuuteen: muutoin yksittäinen kielikuva saattaa tuntua suljetulta ja järjettömältäkin. Thomasilla (ristiriitaisetkin) kielikuvat siis muodostavat runoon eräänlaisen vastakohtaisuuksille rakentuvan koherenssin, joka tuo esille temaattista punaista lankaa (tästä enemmän luvussa 4). Myös Ricoeur puhuu tämänkaltaisesta tulkinnan merkityksestä, mutta korostaa erityisesti skemaattisuuden roolia metaforisen attribuoinnin tuottamisessa (1978, 199). Skeema tarkoittaa tässä yhteydessä niitä nimityksiä tai ”leimoja” (*label*), jotka vastaavat jonkin ryhmän tai alueen (*realm*) odotusarvoisia edustajia. Skemaattisuuden varaan rakentamalla metafora tavallaan uudelleenjärjestää havaintojamme asioista (emt., 236). Tästä ajatusmallista onkin siis viime vuosina kehkeytynyt uudentyyppistä, metaforaa kognitiivisena rakennelmana lähestyvää tutkimusta, jonka perusteita hahmottelen luvussa 3.

2.2. Poettisen metaforan konventionaalisuudesta vastaavaisuuksina

Kielikuvan konventionaalisuus, sen *aste* ja toisaalta poettinen vieraaksitekeminen ovat etenkin Thomasin Raamattuun nojaavan, ruumiiseen liittyvän kuvaston kannalta olennaisia painotuksia. *Symboli* on kielikuvan konventionaalistumisen erikoistapaus, jossa poettisuuden luoma vaikutus ei ole niinkään muka-havaitsemista kuin muka-*kokemusta*: symboliin liittyvä assosiaatio ei rakennu kielelliselle ristiriitaisuudelle, vaan vakiintuneille, tulkinnanvaraisille konventioille. Suhteessa metaforaan symbolin käsitteessä hahmottuukin toisenlainen konventiosuhde, kielellisen anomalian sijaan laajalle kulttuurintuntemukselle pohjaava, ruumiillisuutta ja tilallisuuttakin hyödyntävä vakiintuneisuus tai ”kivettyneisyys”. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* -hakuteoksen mukaan symboliikka on pelkistetyimmillään päällekkäisyyttä (”doubleness of meaning”), jossa sanallinen ilmaus samalla edustaa sitä, mihin viitataan. Symboli voidaan siis suhteuttaa metaforaan siten, että välitettävällä (”tenor”) vain on kontekstuaalinen luonne, ja tekstissä on havaittavissa vain välittäjä (”vehicle”). (1993, hakusana ”symbol”, 1253.) Symboli voidaankin ymmärtää suhteessa hyvin eri laajuisiin konteksteihin, kuten kaunokirjallisuuden kaanoniin ja genreihin, kirjailijan omaan tuotantoon tai sen osaan tai tekstin kokonaisuuteen, jolloin assosiaatiota ohjaavat tekstin rakenteelliset tekijät. Tulkintaskaalan laajuudessa käsite muistuttaa hieman lavennetun määritelmän metaforaa, joka rakentuu viitekehyksien vuorovaikutuksessa. Tätä käsitellään luvussa 4. Ricoeur tuo lisäksi esille kaksi symbolin ”välittävään” luonteeseen liittyvää tärkeää ominaisuutta: se on *täysin* sidottu tulkintaan, eikä se voi kuolla pois, se vain muuttaa muotoaan eri konteksteissa (1976,

58, 64). Näin ollen symboli muistuttaakin kuollutta, tai arkipäiväistä, metaforaa.

Tulkinnallisesti symboli on ”kuvaannollisuudessaan” metaforaa ongelmallisempi. Umberto Eco (1984, 130) kuvaa symbolia metaforalla kolikon kahdesta puolesta, jotka molemmat vaikuttavat tulkinnassa, mutta joita ei nähdä yhtä aikaa: ilmaus yksinään ei muodosta ”vertausta”, vaan merkitys on nimenomaan assosiaatiassa. Econ mukaan (emt., 131) symboli onkin määritelmänsisäisesti jo tietyssä mielessä jotenkin ”tyhjä” (”vague”), mistä aiheutuu sovelluksissa ja tulkinnassa ongelmia.²⁰ Kuten metaforateoriassakin, ongelmana on ”luonnollisen” kielen ja ”jotakin muuta edustamaan asetetun” kielen erottelu. Metaforan kohdalla tätä erottelua leimasi kirjaimellisen tulkinnan ristiriitaisuus tai jopa mahdottomuus. Symbolisuudessa tällaista merkitsevää ristiriitaisuutta ei ole; heti ollaan tulkinnan piirissä ja pelataan konnotaatioilla. Tzvetan Todorov kärjistääkin, että symbolisuus ja tulkinta ovat käytännössä saman ilmiön kaksi eri puolta, eikä niitä voi erottaa: ”A text or a discourse becomes symbolic at the point when, through the effort of interpretation, we discover in it an indirect meaning.” (1983, 19.) Tässä määritelmässä tosin Econ mainitsema käsitteen ”tyhjyyden” ongelma nostaa päätään, sillä kuten Eco aiheellisesti huomauttaa, kaikki epäsuora merkitys tai monimerkityksisyys ei suinkaan ole symbolista (1984, 137). Todorovin muotoilu päteekin ehkä paremmin vieraaksitekemisen periaatetta tunnistettavammin hyödyntäviin teksteihin.²¹

Tulkinnanvaraisuudessa symboliin sisältyy tavallaan enemmän kuin metaforaan, joka on ennen kaikkea kielellinen etenemisen tapa (*procedure*), ”outo” predikaation muoto. Outo tarkoittaa tässä sitä jännitteisyyttä, joka avautuu metaforan tulkinnassa, ja joka siis myös yhdistyy olennaisella tavalla Thomasin kielikuvien rakennustekniikkaan. Toisaalta, metaforassa kuitenkin pohjimmiltaan aktivoituu symbolisen merkityksenmuodostuksen voima, nimittäin *kokemuksellisuuden* voima. (Ricoeur 1976, 69.) Tästä syystä symbolin käsite on metaforatulkintani kannalta olennainen: sen konventionaaliseen kokemukseen pohjaava luonne on jotakin ”intuitiivista”, joka usein sisältyy

20 Symboli, kuten metaforakin, esiintyy käsitteenä eri tavoin rajatuissa merkityksissä eri tieteenaloilla, eikä sille kirjallisuustieteellisessä kehyksessä ole vakiintunutta käyttötapaa. Strukturalistiselle tutkimukselle läheisiä rajatuista käyttötavoista ovat kielitieteen merkkiteoriat, erityisesti Ferdinand de Saussuren symbolin *merkkiin* (*sign*) samastava *merkitsijä/merkitty* -jaottelu (*signifier/signified*) (Jakobson 1994, 413), ja Charles Sanders Peircen jako kolmeen merkkityyppiin, ikoniin, indeksiin ja symboliin (*icon, index, symbol*). Kun puhutaan kaunokirjallisesta tekstistä, onkin huomattava, että saussurelaisessa mielessä symbolilla ei ole kaunokirjallista kohosteista arvoa, eikä Peircekään osoita määrittelyään poeettiseen käyttöön. Peircen jaottelussa symboli perustuu yleisesti ottaen arbitraariselle konventionaalisuudelle. (Jakobson 1994, 415.)

21 Tämänäyttöinen laeva, tekstien erityislaatua huomioonottamaton määritelmä voidaan rinnastaa siihen metaforisuuden kärsimään inflaatioon, joka kärjistetyimmillään arkikieleen pohjaavassa metaforateoriassa syntyy poeettisen metaforan uuttaluovan voiman kustannuksella (ks. luvut 3 ja 4).

ruumiista kumpuavaan metaforisuuteen.²² Metafora on kuitenkin näkökulmassani näistä kahdesta käsitteestä kielen kuvallisuuden hierarkiassa ylempänä, sillä metaforan jännitteisyyksistä kumpuava ilmaisuvoima uudistaa symbolisiakin konventioita. Näin ollen en varsinaisesti ”tarvitse” symbolin käsitettä itsenäisenä analyysivälineenä, vaan eräänlaisena referenssinä metaforisen ilmaisun purkamisessa.

Toinen tärkeä syy sille, miksi symboli on mukana tässä työssä metaforan parina (tai paremminkin statistina), on se, että symbolin kontekstuaaliset viittaustavat tarjoavat luontevan kanavan kiinnittää metaforakeskustelu intertekstuaalisuuteen, etenkin Raamattuun. Symbolin konventiosidonnaisuuden voi laajimmillaan ajatella johtavan kollektiivisen muistin käsitteeseen, jonka perusteella lukuisia symbolisanakirjoja on tuotettu (vrt. Jungin arkkityypit) (Todorov 1983, 67). Tältä laevalta pohjalta symbolin varsinainen tekstikohtainen intertekstuaalisuus, alluusioarvo, voi tietysti olla hankala rajata. Todorov huomauttaa, että vaikka symbolin kohde, ”tenor”, onkin luonteeltaan kontekstuaalinen, ”poissaoleva”, ei kaiken poissaolevan ”esilletulo” (*evocation*) ole symbolista (emt., 64). Samassa yhteydessä Todorov tyrmää sellaisen laajan intertekstuaalisuuskäsityksen, jonka mukaan sanat eivät ole kenenkään ”omia”, jolloin tekstiä pitäisi lukea läpikotaisin toisiin teksteihin viittaavana (emt., 65). Rivien väleihin lukemiseen onkin löydettävä jonkinlainen tasapaino tekstistä käsin.²³ Toisaalla Jonathan Culler määrittelee intertekstuaalisuuden intertekstien ”nimeämisen” ohella ”osallisuudeksi” tiettyjen diskursiivisten konventioiden kentässä, jolloin kentällä liikkuminen on osa yksittäisen tekstin tulkintaa, ei erillisten koodien purkamista (1983, 103). Liian laveita symbolimääritelmiä kritisoinut Eco puolestaan korostaa, että symbolisuus on kuitenkin aina poeettisessa kontekstissaan ”yksityistä” (”private”), eli symboli ei voi saada merkitystään kuin runon kokonaisuudessa (1984, 156–158); muutenhan merkityksen epäsuoruutta ei voisi havaitakaan. Eco tiivistää tulkinnan tasapainoilun ongelman: ”The symbol says that there is something that it could say, but this something cannot be definitely spelled out once and for all; otherwise the symbol would stop saying it.” (1984, 161.) Samalla tavoin poeettinen metafora

22 Roland Barthesin kuuluisassa analyysissä Balzacin *Sarrasine*-teoksesta korostuu kiinnostavasti ”luonnolliseksi” kutsuttava ruumiillisuudesta *ja* vastakohdista kumpuavan kielen voima: ”[t]he lexia thus lays the groundwork, [...] for a vast symbolic structure, since it can lend itself to many substitutions, variations [...] Thus, on the symbolic level, an immense province appears, the province of antithesis [...] The symbolic field is occupied by a single object from which it derives its unity (and from which we have derived a certain right to name it [...]). This object is the human body.” (1974, 17, 214–215). Tässä symbolisuudella ei ole niinkään sitä perinteistä merkitystä, jota edellä on esitelty, vaan Barthes tarkoittaa symbolisella koodillaan tietyn paradigman uudelleen kokoamista tulkinnassa, joka on toisaalta myös rakenteiden harha, ”mirage of structures” (1974, 20).

23 Tällaisesta laajuuden ongelmasta intertekstuaalisten linkkien yhteydessä kirjoittaa mm. Pekka Tammi, joka nostaa esiin Tarton koulukunnan keskuudessa lanseeratun *polygeneettisen* viittauksen avuksi rajaamiseen. Esimerkiksi viittaus Raamattuun ei ole välttämättä vain viittaus Raamattuun, eikä toisaalta Raamattua kokonaisuudessaan välttämättä voida nähdä tekstin *subtekstinä* (Kiril Taranovskin käsite). (1999, 12.) Thomasin Raamattu-viitteiden kannalta esimerkki onkin erinomaisen kiinnostava: luvussa 5 näitä intertekstuaalisia linkkejä kohdellaan ennen muuta *skemaattisina konventioina*.

todettiin tyhjenemättömäksi ”purkamisoperaatioissa”, sen jännite, ja ilmaisuvoima, säilyy.

En siis sovello symbolin teoriaa kategorisoidakseni Thomasin runojen ilmaisurepertuaaria, vaan osana metaforan konventiosidonnaisuutta.²⁴ Tavoitteenani ei ole koota Thomas-sanakirjaa, vaan tutkia, *miten* poeettinen kieli voi rakentaa tiettyä tematiikkaa: näin ollen metafora tässä työssä ikään kuin ”nielaisee” symbolin sisäänsä, jolloin se, mikä symbolissa on ”enemmän”, on yritettävä puristaa metaforan potentiaalisten tai todennäköisten tulkintojen raamin sisään. Lisäksi nimenomaan symbolin kautta avautuva temaattinen erityiskysymys Thomasin runoissa on, miten jokin ruumiiseen kytkeytyvä ilmaus *yksityistää yleistä* (ja toisinpäinkin), mikä peilaa symbolin tulkinnallista rakennetta siinä, miten se sisältää ”enemmän”.

Symbolisuuden teoreettisesta perustasta nouseva yleisen yksityistämisen ajatus linkittyy paitsi Thomasin itsensä kuvailemaan runokielensä rakentumiseen, myös myöhemmin käsittelemäni kognitiivisen metaforateorian perusteisiin.²⁵ Kielikuvan rakentumisen suhde tähän teemaan avautuu hyvin seuraavassa Thomasin lausunnossa:

All thoughts and actions *emanate* from the body. Therefore the description of a thought or action [...] can be *beaten home* by bringing it onto a physical level. Every idea, intuitive or intellectual, can be *imagined and translated in terms of the body*, its flesh, skin, blood, sinews, veins, glands, organs, cells, or senses. (CL, 56, kurssiivit lisätty.)

Runossa voi siis Thomasin mukaan käsitellä mitä hyvänsä ruumiin kuvaston välityksellä, niin aistivoimaista ainesta kuin älyllisempääkin materiaalia. Kuvauksen voidaan ensinnäkin nähdä rinnastuvan Paul Ricoeurin symboli-käsitykseen: ”There is a triple correspondence between the body, houses, and the cosmos, which makes the pillars of a temple and our spinal columns symbolic of one another, just as there are correspondences between a roof and the skull, breath and wind, etc.” (Ricoeur 1976, 62.) Ricoeurin väitteen pohjana on luonnon pyhyiden tai ”ilmaisemattomuuden” ajatus, jonka vuoksi tarvitaan symbolisuutta, ja yleisestikin se tapa, jolla ihmiset hahmottavat asioita tilana.²⁶ Toiseksi, George Lakoffin ja Mark Johnsonin myöhemmässä

24 Mainitunkaltaisia toistuvuuden tasoja on Thomas-tutkimuksessa eritelty muun muassa tilastoimalla tiettyjen sanojen esiintymistiheyttä: kineettiset verbit kuten ”stride” ja sanat kuten ”man”, ”eye”, ”blood”, ”hand”, ”heart”, ”death”, ”sun” esiintyvät etenkin alkupään tuotannossa usein (Kershner 1976, 220).

25 Ajatus sisältyy myös vahvasti romantiikan ajan, etenkin Goethen, symboli-käsityksiin, joissa symboli yksityistää yleistä (”symbols embody the general in the particular”) (Eco 1984, 142).

26 Umberto Eco liittää Ricoeurin symboliin ”läpinäkymättömyyden” ongelman, joka kumpuaa juuri kulttuurisidonnaisuudesta; esimerkiksi myytit tulkintoineen ovat juurtuina kieleen ja kulttuureihin lukemattomin eri variaatioin. (Eco 1984, 147.) William T. Moynihan puolestaan huomauttaa (1964, 633), että Jumalasta on aina puhuttu kiertoilmauksin, olivat ne sitten symboleja tai metaforia sanatasolla.

skemaattisessa metaforateoriassa sama periaate kuvaa metaforisia hahmottamisprosesseja, joihin kuuluu ruumiilliseen ja kulttuuriseen kokemukseen pohjaava tilallinen orientaatio (1980, 14). Käsitykseen liittyy läheisesti myös elottoman elollistaminen eli personifikaatio (emt., 25). Korostettakoon kuitenkin vielä tässä metaforan ja symbolin perustavaa eroa, sillä siitä nousee myös tämän työn analyttisen otteen fokus: metafora on etupäässä diskurssisidonnainen ilmiö, kun taas symboliin kuuluu laaja ”kosmossidonnaisuus”, eli kulttuurinen (ja siihen liittyen ruumiillinen) kokemuksellisuus (Ricoeur 1976, 61). Nimenomaan tekstianalyttisesti metafora on ”isompi” ja keskeisempi käsite, joskin edellä on mainittu myös metaforan rakentumisen jännitteisyys oleellisena Thomasin runouteen liittyvänä aspektina.²⁷ Eco tiivistää metaforan ja symbolin tekstuaalisen eron seuraavasti (rinnastaen symbolin myös allegoriaan): ”Both symbol and allegory are signaled [...] by a feeling of literal waste, by the suspicion that spending such a textual energy for saying *only this*, is pragmatically ‘uneconomic’.” (1984, 161, kurssiivi alkuperäinen.) Symboli on aina mahdollista tulkita myös sanatarkan kirjaimellisesti (emt., 141), vaikka se silloin sanoisi ”vain” jotain, kun taas metafora *pakottaa* mentaaliseen yhdistelyyn, vaikka tämä toiminta sitten olisi ”tiedostamatonta” eikä näennäisesti tulkintaa vaativaa, kuten seuraavassa pääluvussa tullaan huomaamaan.

Metaforan ja symbolin rinnakkaiselon perusteluksi voisi myös mainita sen seikan, että (erityisesti) romantiikan ajan poetiikassa symbolisuus lähes samastetaan poeettiseen kieleen ja etenkin sen esteettiseen arvoon (Eco 1984, 141). Romantiikan runoudelle tyypillinen aistihavainnon, luonnon ja jonkin ”korkeamman” yhdistyminen puolestaan kytkeytyy Thomasin runojen tematiikkaan, jossa ihminen on (panteistissävyisten) vastaavaisuuksien nojalla osa luontoa (ks. tarkemmin luku 3.3.). Eco puhuu romanttisen runousajattelun koherenttiusvaatimuksesta (emt., 141): taideteos on organismi, jossa sisältöä ja ilmaisua on mahdotonta erottaa (mikä puolestaan murentaa maata semantiikkaan orientoituneen tekstintulkinnan alta). Näin luontokin luojajumalan suunnittelemana ”arkkitehtuurina” vertautuu kaunokirjallisen tekstin kokonaisuuteen ja kommunikaatiovoimaan. Sisällön ja muodon erottelemattomuus, tai eron ilmaisemattomuus, täten johtaakin usein subliimin käsitykseen, joka esimerkiksi Hegelin mukaan toteutuu kielen ”kuvallisuuden” riittämättömyydessä jonkin rajoittamattoman (esim. korkealla vuorenhuipulla koettu pienuus) äärellä (emt., 144). (Myös Goethe, ks. Eco 1984, 142.) Myöhempisiin poetiikkoihin tultaessa tapahtuu tavallaan subliimin käsitteen leimaamasta melko abstraktista ilmaisusta ”alas laskeutuminen”: vaikka symbolisuudessa

27 Toisaalta vastakohtaisuudet ja ambivalenssi kuuluvat myös symbolisuudesta johdettaviin, myyteissä eläviin arkkityyppeihin, jotka ovat osa Jungin kollektiivisen alitajunnan käsitettä (Eco 1984, 145). Eco kirjoittaa: “[...] they are ambiguous, full of half-glimpsed meanings, and in the last resort inexhaustible. They are paradoxical because they are contradictory, just as for the alchemists the spirit was conceived as *senex at invenis simul*, an old man and a youth at once.” (Emt., 145.) Pinnan alla on siis vastaavanlaista jännitteisyyttä ja tulkinnallisuutta, joskaan ei samanlaista ”pakkoa”, kuin metaforassa.

tai yleensä ihmisen ruumiillisen kokemuksen konventionaalisessa kosmossidonnaisuudessa on tiettyjä mystisyyden kerrostumia, ne tavallaan yksityistyvät tai ”yksittäistyvät” tekstuaalisuuden ja tekstin ambivalenttiuden korostumisen myötä. Tietty poeettisen konstruoinnin metataso siis tavallaan maallistaa ja mukauttaa konventionaaliset symbolit metaforiksi. Tämä ”moderni” taso on erityisen läsnä Thomasilla, mutta siis myös modernismissa yleisesti ottaenkin (vrt. symbolismi). Eco kirjoittaa:

Even though the cultural roots of artists such as Baudelaire go back to many currents of mystical thought, in the modern aesthetic perspective the artist is a free detonator of a vision that he himself produces: an expression purposefully endowed with vague meanings and that cannot be anchored to a preestablished code [...]. The poetic work remains *open*. It is still the Romantic ideal, but definitely dominated by the ideal of poetic ambiguity. (1984, 156, kurssiivi alkuperäinen.)

Siten Charles Baudelairin runon ”Correspondances” (”Vastaavaisuuksia”) (1857) ensimmäinen säkeistö kyllä rinnastaa romanttishenkisesti luonnon, pyhyiden kokemuksen (”temppeli”) ja ihmisen, mutta tekee sen hyvin itsetietoisesti:

On Luonto temppeli, sen pylväät elävät,
epäselviä sanoja ne joskus humisevat;
käy ihminen symbolimetsissä, tarkkailevat
ne häntä ja tuttavankatsein tervehtivät.
[...]
(1971, 17.)

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.
[...]
(1991, 62–63.)

Runon nimikin jo viittaa tällaiseen metatasoon, jolla runon kokonaisuus ottaa omakseen ja tematisoi konventionaalisia yhteyksiä (luonto luomakuntana, temppeleinä); samoin kahdessa jälkimmäisessä säkeessä abstraktien symbolien personifioinnin avulla korostetaan yhteyksien luonnetta ihmismielen (ja -kielen) tuottamana. Thomasin runossa ”Poem in October” taas on minäkertoja, joka muistelee lapsuuttaan, ja muistot suodattuvat eräänlaisen luonnon pyhyiden, ”temppeleiden”, kokemuksen

lävitse: ”And I saw in the turning so clearly a child’s / Forgotten mornings when he walked with his mother / Through the parables / Of sunlight / And the legends of the green chapels” (CP, 87). Jo runon puhujan retrospektiiviote tekee runon tilanteesta poeettisen keinotekoisena, mutta erityisesti jonkin tällaisen ”näkeminen”, projisoiminen, korostaa kielen konventioiden käyttöä poeettisen vaikutuksen tekemiseksi.

Thomasin tapa kerrosta konventionaalista ainesta²⁸ voidaan tiivistää käsitteeseen *fable*, joka siis tarkoittaa paitsi faabelia eläintarinana, myös myyttisiä kertomuksia ja fiktiota yleensä, tai arkimerkityksisenä sen rinnalle asetettavaa valhetta (vrt. ”satu” tarinan muotona ja puhekielisenä epätotuutena). J. M. Kertzer liittää Thomasin runoihin faabelin kautta paitsi aistihavainnon merkityksen, myös ”piilotetun merkityksen” tai opetuksen (1979, 301). Faabeli genrenä sinänsä ei istu Thomasin runojen maailmaan, joskin luonto niissä usein inhimillistyy, vaan paremminkin Kertzeriä mukailleen voisi sanoa, että Thomas irrottaa ”piilotetut merkitykset” alkuperäisistä yhteyksistään ja kääntää usein konventioita uusiin kulmiin. Kertzer kutsuu ”fable”-käsitteestä kumpuavaa Thomasin runojen piirrettä Walford Daviesin termiä lainaten ”kokemuksen mytologisoimiseksi” (emt., 302), millä on arveluttava biografistinen kaikunsa, mutta myös selkeä temaattinen pohja runoissa. Näin esimerkiksi ”Today, this insect” -runoon tulee myyttinen kerrostuma tavallisen hyönteisen ja Raamatun vitsauksen yhdistämisen kautta: ”The insect certain is the plague of fables.” (CP, 38.) Evankeliumien sanomahan on uskovaiselle ”varma totuus”, ja tällaiseen ajatukseen tuudittautuminen onkin tavallaan kuin fiktion ”uskomista”, ja enteilee Raamatun vitsauksiin verrattavia ikäviä seuraamuksia. Runo liittää yhteen niin Raamatun kuvaston, runonkirjoittamisen tematiikan kuin ruumiista kumpuavan ilmaisunkin: ”head and tail” on paitsi konventionaalistunut metafora, myös konkreettisentuntuisesti murhattu fiktion (ja Raamatun, vrt. Jeesuksen kohtalo) totuus, ”the blood-red double / Of head and tail [...]”. Nämä teemat ovatkin toistuvia Thomasin runoissa: Raamatun henkilöt ja tapahtumat konteksteistaan irrotettuina, erityisesti Jeesuksen tarina, ihmisen vaellus syntymästä kuolemaan, kielen synty suhteessa ”Sanaan” eli luomiskertomuksen symboliikkaan, erityisesti fyysistämällä abstraktioita (ks. esim. Kertzer 1979, 302).

Faabelin käsitteessä keskeistä on myös sen temporaalinen ulottuvuus Thomasilla. Aikaa usein personifioidaan (vrt. seuraavan luvun kognitiiviset metaforat), ja aika usein itse seikkailee siinä runon tilanteessa, jonka ylimmäinen valtiias se tavallaan on. (Kertzer 1979, 302.) Ajan personifioiminen on temaattisessa mielessä Thomasin runoissa hyvinkin ”luonnollista”:

28 Vrt. myös Thomasin oma kommentti ”I’m a Symbol Simon” (CL, 136).

ihmisruumiiseen sisältyy kuolevaisuus, eli ajan vääjäämätön rajallisuus, aina, jo sikiämisen ja syntymän alkuhetkistä. Näin yleinen yksityistyy ajan ruumiiseen sijoittamisen, personifioinnin avulla.²⁹ Samalla aika on myös ulkoinen ”pakko”, jotain, joka täytyy erottaa inhimillisistä kyvyistä, eräänlainen jumalahahmo. Kertzer myös korostaa faabelin temporaalisen ulottuvuuden raamatullista merkitystä: Raamatun suuri tarina luomisesta perisyntiin ja pelastukseen *periytyy* sukupolvelta toiselle (emt.). Se on tavallaan samalla kirous ja pelastus. Edelleen Kertzer tiivistää Thomasin tapaa käsitellä tätä ”perimää”: ”Through [...] puns and paradoxes, Thomas likes to compress the beginning and end of a fable into one phrase” (emt., 303). Tämä luonnehdinta mukaileekin Thomasin omaa kuvausta runokielensä ”päällekkäisyydestä” (ks. Johdanto sivu 4). Kertzerin ottamissa esimerkeissä tämä havainnollistuu hyvin, mutta niistä voisi sanoa vielä sen, että ne ovat paradoksaalisuudessaan itse asiassa metaforamuotoisia (Kertzer ei tätä erikseen mainitse): ”the milk of death”, ”the living grave” (emt.). Tällaiseen korostetun ”väkivaltaisesti” yhteentuodun ristiriitaisuuden ilmentämiseen metafora onkin kielikuva *par excellence*.³⁰

”Especially when the October wind” -runossa havainnollistuu itsetietoisesti ilmaistu kerroksellisuus: siinä esiintyy latautunut, symboliksikin kategorisoitava sana ”raven”, joka on ”she” ja jota varioidaan muun muassa metonymisillä ilmauksilla ”dark-vowelled bird” ja ”the neural meaning flies”. Puhuja samastaa itsensä yskivään ja käheä-ääniseen korppiin: ”My busy heart who shudders as she talks / Sheds the syllabic blood and drains her words. // Shut, too, in a tower of words [...]” (CP, 18). Puhuva korppi ei ole mitään erikoista suhteutettuna Edgar Allan Poen kuuluisaan runoon ”The raven” (1845), jonka voikin nähdä intertekstinä Thomasin runolle. Runon puhuja puhuu poissaolevasta sinästä, jonka voi nähdä paralleelina Poen runon Lenorelle. Runossa toistuu erilaisin variaatioin säe ”Some let me make you of [...]”, josta vielä varioidaan muoto ”Some let me tell you of the raven’s sins.” (CP, 19.)³¹ Useimmat runosta kirjoittaneet tutkijat ovat näiden ”puhutteluiden” perusteella sitä mieltä, että runon ”sinä” viittaa *runoon* ja teemana on siten runon kirjoittaminen. Omassa luennassani kuitenkin myös jonkin ”poissaolo” tuntuu runossa niin vahvasti (vrt. ”Shut, too, in a tower of words...”), että väitän ”sinän” voivan olla näitä *molempia* ja tarkoituksella ambivalentiksi jätetty.³² Nimittäin jo runon keskeisessä symbolissa tai hahmossa, korpissa, tai sen konnotaatioissa, yhdistyvät vastakkaiset tulkinnat: korppi on arkkityyppinen myyttinen hahmo, johon yhdistyy kristillisessä perinteessä pahuus (pahanilmanlintu), kun taas

29 Vrt. myös ”When, like a running grave” -runon personifioiva, nyrjäytetty aikakonventionaalisuus sivulla 14.

30 Näiden esimerkkien osalta (etenkin jälkimmäisen) myös *oksymoron* ja *paradoksi* ovat metaforalle läheisiä käsitteitä.

31 Toiston voi rinnastaa Poen ”Korppi”-runossa toistuvaan ”nevermore”-ilmaukseen.

32 Deiktisistä ilmauksista ja niiden tulkinnallisista ongelmista katso myös luku 4, sivu 66.

vanhoissa pakanallisissa tarinoissa (mm. Amerikan eräät alkuperäiskansat) se luo maailman.³³ Lisäksi korppi on walesilaisessa kansanperinteessä sankarimainen jättiläishahmo ja Britannian myyttinen kuningas nimeltään Bran the Blessed. Legendan mukaan Branin pää on haudattuna White Hill -nimiseen paikkaan, jolla paikalla nykyinen Tower sijaitsee; runon loppupuolella esiintyvän metaforan ”the loud hill of Wales” voi linkittää tähän legendaan. Näin lukuisat kerrostumat tuodaan faabelin kautta runoon, jonka rivien välissä hahmottuu yksinäinen melankolia, ja nämä *molemmat* linjat yhdistävät runon Poen ”Korppiin”. Runo on eksplisiittisen tarinatietoinen lukuisien ilmauksien, kuten ”the wordy shapes of women”, ”tower of words”, ”syllabic blood”, kautta, mikä tietenkin tukee runonkirjoittamisen ja ”päällekkäisten tulkintojen” teemaa. Tähän liittyen on kuitenkin olennaista myös tietää, että ”Korppi”-runo on erityisen tunnettu kompositionaalisuudestaan: Poe kirjoittaa esseessä ”The Philosophy of Composition” (1846) oman poetiikkansa lähtökohdista esimerkkinään juuri tämä runo. Poen mukaan mikään runossa ei ole harkitsematonta, ja tämän ajatuksen voi nähdä myös Thomasin runo(je)n taustalla: ”It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition—that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.” (Poe 1970, 530.) Samaan kompositionaalisuuden juonteeseen voidaan liittää se seikka, että (Poen esseestä johtuen tai siitä riippumatta) ”Korppi”-runosta on kirjoitettu lukuisia parodioita. Joka tapauksessa molemmat kontekstuaaliset tiedot voidaan nähdä Thomasin runon itsetietoisien kerrostuneisuuden taustalle.

33 Tarinoita on lukemattomia, mutta Thomasin runon kannalta olennaisiksi taustoiksi mainittakoon, että maailmanluojatarinassa korppi on eräänlainen *trickster*, temppuileva jumala (vrt. runoilija ”temppuilijana”, ks. luku 4 sivu 60). Eräässä toisessa amerikkalaisessa versiossa korpin päätöksellä ihmisestä tulee kuolevainen, mikä liittää hahmon ruumiillisuuteenkin. Samoin korppi tunnetaan haaskalintuna.

3. Käsitteellinen, poeettinen metafora

Poeettisen metaforan perustaminen kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen vastakkainasettelulle osoittautui edellä tulkinnan kannalta ongelmalliseksi: runon tapauksessa hedelmällisempää olisi puhua konventionaalisuuden *asteesta*, sillä metaforinen kieli on nimenomaan perusteiltaan kielellistä kokemustamme uudelleen muokkaavaa. Metaforaa voisikin kuvailla pelkistäen tällaisen muokkaamisen avaamiseksi tulkinnassa. Siirryttäessä kognitiivisempiin lähtökohtiin on sama metaforan tulkinnallisuuden periaate Margaret Freemanin sanoin ”dynaamista toimintaa, jota rajoittavat konseptualisoinnin ja kielen rajat” (2005b, 28). Kielikuvan perinteisille dikotomioille perustuva rakenne hajoaa liukuvarajaiseen käsitteellistämisprosessiin, jossa ”[...] sanan käsitteellinen rakenne muodostuu merkitysten aktiivisesta ja dynaamisesta verkostosta, jossa suhteita määrittää pääasiassa laventaminen ja jatkaminen, missä laventaminen viittaa sanan skeemoihin suhteessa sen ilmentymiin ja laventaminen sanan prototyyppisiin ja ääreisiin arvoihin.” (Freeman 2005a, 40.)³⁴ Robert Langackeria mukaillen Freeman siis asettaa tulkinnan keskiöön aktiiviset elaboraation, tai ”laventamisen”, ja ”jatkamisen” (”extension”) prosessit. Nämä käsitteet ovat aivan alunalkujaan peräisin Mark Turnerin ja George Lakoffin kognitiivisesta metaforateoriasta, jossa poeettinen metafora nähdään arkikielen metaforista vain vähän poikkeavana ilmiönä. Paino on sanalla ilmiö: kyse ei ole saman analyttisen tason keskustelusta kuin esimerkiksi Beardsleylla tai Ricoeurilla, vaan yleistämään pyrkivästä kognitiivisesta kartoittamisesta. Poeettisen metaforan toimintatavat ovat Lakoffin ja Turnerin mukaan konventiotietoon perustuvaa jatkamista, laventamista tai kyseenalaistamista (Lakoff & Turner 1989, 67). Kokonaan ”uuden” metaforan luominen voi olla käytännössä useamman konventionaalistuneen metaforan oivaltavaa käyttöä, ja poeettinen metafora voi lisäksi kommentoida konventiorajoja itseään (emt.).

Kiinnostavinta Lakoffin ja Turnerin metaforateoriassa Thomasin runojenkin kannalta on konventionaalisen (arkisen) metaforisuuden yhteys (tilalliseen) hahmottamiseen, jonka perustana on fyysisyys (*embodiment*) (Lakoff & Turner 2002, 377), sekä tämän kautta fyysisen aktiivisuuden liittäminen abstrakteihin käsitteisiin, siis eräänlainen personifikaatio. Peter Stockwell (2002, 47) huomauttaa aiheellisesti ”embodiment”-periaatteen keskeisyydestä, että kaunokirjallisten tekstien tulkinnassa aina läsnä olevan deiksiksen säätely vaatii nimenomaan esitetyn havainnon tai

³⁴ ”[...] the conceptual domain structure of a word comprises an active and dynamic network of meanings whose relationships are principally those of elaboration and extension, where elaboration relates the word’s schema to its instantiations and extension relates the word’s prototypical and peripheral values.” (Freeman 2005a, 40.) Tästä alkaen kaikki sitaattisuomennot tekijän, jollei toisin mainita.

havainnollisuuden käsitteellistämistä ruumiillisuuden kautta, mikä runon kohdalla on erityisen haasteellinen tehtävä (vrt. Jakobsonin referentiaalinen funktio). Seuraavaksi tarkastelen joitakin Lakoffin ja Johnsonin (1980) ja Lakoffin ja Turnerin (1989) yleistämiä metaforisia rakenteita Thomasin runojen (ruumiillisuuden) kontekstissa, sekä luon katsauksen melko uuteen *blending*-teoriaan ja sen keskeisiin käsitteisiin. Lisäksi luvun loppupuolella palataan askel taaksepäin kirjallisuus(tieteen)historiassa romanttisen runouden kautta: kielikuvan evoluutio ja runokielen orgaanisuus yhdistyvät kiinnostavalla tavalla ruumiillisuuden ja ”blending”-teorian suhteeseen. Rajaan kognitiivista metaforakeskustelua niin, että fokus on kirjallisuudentutkimuksellisissa äänenpainoissa, vaikka kognitiivisen tieteen ala onkin huomattavasti laajempi ja historialtaankin pidempi. Tämä siksi, että vaikka ”kognitiivisen käänteen” jälkeen käyty debatti muun muassa rajauksista on suurelta osin hedelmällistä ja metaforan kannalta käsitteellisesti rikastavaa, kehysten on kuitenkin sovittava yhteen tutkimuskysymykseni kirjallisuustieteellisten tavoitteiden kanssa.

3.1. Kognitiivinen metaforisuuden tulkinta: *blending*

Kognitiivinen metaforateoria siis perustuu sille ajatukselle, että myös tavallisessa, ei-poeettisessa kielenkäytössä metafora näyttelee merkittävää roolia, ja että poeettinen metafora on tavallaan näiden arkisten ja konventionaalisten kielikuvien käyttöä. Teorian keskiössä ovat merkityksenmuodostus ja ihmismielen tapa hahmottaa käsitteellisiä asioita: ”Meanings are not mental objects bounded in conceptual places but rather complex operations of projection, binding, linking, blending, and integration over multiple spaces. is parabolic and literary.” (Turner 1996, 57.) Kyse on siis edelleenkin konventioita vasten tulkitsemisesta monimutkaisessa prosessissa, mutta mukaan tuodaan käsitteellistämisen taso. Käsitteellistämiseen puolestaan liittyy joukko tieteenalojen rajoja ylittäviä käsitteitä. Tärkein näistä on *skeema*, jota jo Ricoeurkin omassa metaforatutkimuksessaan on väläytellyt (ks. Ricoeur 1978). Lakoff ja Turner puhuvat *kuvallisista skeemoista (image schema)*, tiivistettynä rungonomaisista *malleista (pattern)*, tai ideaalisista kognitiivisista malleista (ICM), jotka esiintyvät toistuvasti aisti- ja motoriikkapohjaisessa kokemuksessamme (Turner 1996, 16). Tai kuten Peter Stockwell asian ilmaisee: ”[...] reason (as well as perception, emotion, belief and intuition) are literally embodied – inextricably founded in our bodily interaction and experience with the world.” (2002, 27.) Nämä skeemat siis kumpuavat yksilöllisestä havainnosta, mutta osansa on myös vuorovaikutuksella; ihminen pystyy yksittäisten

havaintojensa perusteella muodostamaan linkkejä ja edelleen kategorisoimaan havaintojaan, ja antamaan niille nimet (Turner 1996, 16). Tästä seuraa kielellisen käsitteellistämisen tietty systemaattisuus, joka toimii kahteen suuntaan: ”To recognise several events as structured by the same image schema is to recognize a category.” (Emt., 16.) Toisaalta aktivoituva malli ei toistu identtisenä kerrasta toiseen, vaan saa erilaisia variantteja niissä rajoissa, jotka kuitenkin säilyttävät sen tunnistettavuuden (emt., 17).

Kognitiivinen mallikin sisältää muistumia rakenteellispainotteisesta metaforan määrittelystä, mutta siinä missä strukturalistisen tutkimuksen mukaan metaforasta voidaan tunnistaa osat, kognitiivinen kielikuva koostuu ”kentistä” tai ”tiloista” (*space*): mentaalinen ”lähde” (*source*) ja ”kohde” (*target*) ovat ikään kuin tulokulmia tai lähtöainesta (*input space*), jotka tulkinnassa ”kartoitetaan” (*map*)³⁵ ja projisoidaan toisiaan vasten (Turner 1996, 57). Tavallaan siis jonkin lähteen konventioiden kautta hahmotettu materiaali, sanasto tai toistuva kaava, viedään kohteen kenttään, jonka prosessin kautta muodostuvat sekä yhdistäviä tekijöitä kokoava geneerinen kenttä (*generic space*) että eräänlainen yhdistelyn tulkintakenttä (*blended space*) (emt., 57). Lopputuloksen ”blend”, geneerinen kenttä ja lähtöaineskenttä tai -kentät ovat dynaamisia mentaalisia malleja, ja prosessi on sillä tavalla kaksisuuntainen, että hahmotetut skeemat heijastelevat tai muokkaavat toisiaan koko ajan, ja näin metafora ei voi olla pysyvä käsitteellinen kokonaisuus (emt., 58). Tällainen tulkintaprosessi onkin ainutkertaisuuden ajatuksessaan samankaltainen kuin Cullerin käsitys diskurssin otetta pakenevasta metaforasta: ”Metaphorical mappings allow us to impart to a concept structure which is not there independent of the metaphor.” (Lakoff & Turner 1989, 64.) Voidaan siis yksinkertaistaen sanoa, että metafora on konventionaalisuusasteestaan huolimatta ikään kuin uutta luovan prosessin nimi.

Metaforan käsitteellistävää kartoittamisprosessia on ehkä syytä yrittää hieman konkretisoida. Metaforan tulkintaan vaadittavan konventiotiedon muoto on siis skeema, ja prosessin luonne on aukkoja (*slot*) täyttävä (Lakoff & Turner 1989, 61). Kun kyseessä on konventionaalistunut metafora, voidaan prosessi tiivistää seuraavanlaisesti: ”[...] aspects of one concept, the target, are understood in terms of nonmetaphoric aspects of another concept, the source. A metaphor with the name A IS B is a mapping of part of the structure of our knowledge of source domain B onto target domain A.” (Emt., 59.) Yksinkertaisimmillaan siis jokin asia ymmärretään toisen avulla niin, että lähtöaineksesta otetaan soveltuva aines täyttämään, tavallaan selittämään, kohteen joitakin aukkoja. Lakoffin ja Turnerin esittelemiä konventionaalistuneita metaforia (*basic metaphor*) on koko joukko,

35 Käsitteille ei tietääkseni ole vakiintuneita suomennoksia. Käytän tästä eteenpäin omia suomennoksiani englanninkielisten termien sijaan.

esimerkiksi LIFE IS A JOURNEY, jossa elämän eri puolia käsitteellistetään matkan (tai jonkin muun vastaavan aineksen) avulla. Termeillä puhuttaessa siis matkan ominaisuuksia projisoidaan kartoitusprosessissa elämän joihinkin osatekijöihin, esimerkiksi niin, että kun puhutaan jonkun tulleen matkansa päähän, ymmärretään henkilön kuolleen. Kun taas Thomas toteaa runossa ”I, in my intricate image”, että ”[m]an was the scales” (CP, 36), ymmärretään, että ihminen on vaaka abstraktissa punnitsevassa merkityksessä; vaa’an eli lähdeaineksen tietyt ominaisuudet kartoitetaan vastaamaan inhimillisiä, oikeata ja väärää punnitsevia ominaisuuksia. Tähän tulkintaan tarvitaan paitsi tietoa vaa’an ominaisuuksista, myös inhimillisen moraalin kuvaamisen konventioista. Lakoffin ja Turnerin esimerkeistä käy ilmi se seikka, että usein tällaiset käsitteelliset metaforat ovat juuri sen muotoisia, että jokin abstrakti käsite kuten elämä tai moraalit tulevat ymmärretyiksi jonkin konkreettisemmän aineksen avulla.

Mark Turner kuitenkin siis korostaa myöhemmässä tutkimuksessaan (ks. erityisesti 1996 ja Fauconnier & Turner 2002), että kyse ei ole aivan niin yksinkertaisesta prosessista kuin että jotakin ainesta viedään toisen piiriin tulkinnassa. Olennaista on, että tulkinnan muodostamiseen tarvitaan *blend* eli yhdistelyn kenttä, joka myös vaikuttaa lähtötasoihin: ”It [blending] connects input spaces; it projects partial structure from input spaces to the blend, creating an imaginative blended space that, however odd or even impossible, is nonetheless connected to its inputs and can illuminate those inputs.” (Turner 1996, 83.) Turner jatkaa, että yhdistelykentällä³⁶ on tavallaan oma elämänsä, eli sen rakennetta ei voi suoraan ”laskea” lähtöaineksista, ja kun se on luotu, se voi edelleen kehittyä eteenpäin (emt., 83). Lisäksi Turner luettelee tämän ympärille kietoutuvia yhdistelykentän ominaisuuksia, joista ehkä keskeisimpänä voitaisiin mainita tulkintaan ja konventiotiedon käyttöön liittyvä valinta, jolla on yhdistelykentän kannalta muutosvoimaa; tulos voi olla joidenkin kahden (tai useamman) asian välille yllättäen löytyvä koherenssi, ongelma tai ristiriita (emt., 83–84).

Esimerkiksi monet Thomasin ihmisruumiin ja kosmoksen rinnastavat kielikuvat ovat tällä tavoin yllättäviä, kuten seuraavissa säkeissä runossa ”I see the boys of summer”: ”I see the summer children in their mothers / Split up the brawned womb’s weathers” (CP, 7). ”Kohdun säätilat” muistuttavat ihmiselämän alkuhetkistä, ja säkeiden toiminnallinen aines tuntuu ensin ”rikkovan” tätä luonnollisuutta korostavaa tulkintaa vastaan (miten säätilan/kohdun tilan voi konkreettisesti ”erottaa” tai ”jakaa”?), mutta kohdun kautta myös ”split up” -verbi on mahdollista kartoittaa metaforaan sopivaksi: lapsen kehittyminen on konkreettisesti solujen jakautumista. Usein tämä

36 ”Blend” on terminä tutkimusalan hankalimpia suomentaa, koska siitä johdetaan myös koko teoreettisen mallin nimi ”blending”. Tyydyn suomentamaan sen tässä ”yhdistelykentäksi”, ja ”blendingiin” viitataan jatkossa ”yhdistelynä”.

yhdistelyssä vaikuttava kenttä kuitenkin jää tulkintaprosessissa näkymättömäksi, siis kun on päästy tulkintaan, siihen ei tarvitse ikään kuin jäädä; ”blend” tulee kenttänä paremmin esille juuri, kun siinä yhdistyvät ilmaukset ovat suhteellisen epäkonventionaalisia, projektio on epäkonventionaalinen, tai kun projektiossa ja ilmauksissa yhdistyvät ”epäsopivat” asiat (emt., 89). Nämä aspektit liittyvät olennaisella tavalla toisiinsa, sillä kun projektio konventionaalistuu, niin käy myös siihen liittyvälle sanastolle, ja tällöin lähtöaineksen kategoriaa ikään kuin jatketaan, jolloin yhdistelykenttä häipyä näkyvistä ja muistuttaa enemmän jatkettua kategoriaa (emt., 89).

Lakoffin ja Turnerin useimmin toistuvia, konventionaalistuneita metaforia on PEOPLE ARE PLANTS eli inhimillisten asioiden ymmärtäminen kasvikunnasta kumpuavan aineksen avulla. Thomasin runossa ”I see the boys of summer” tulee esille ihmisen rappio kasvikuntaa kuvaavan sanaston kautta:

I see the boys of summer in their ruin
Lay the gold tithings barren,
Setting no store by harvest, freeze the soils;
(CP, 7)

Ilmaukset ”harvest” ja ”soil” ovat maanviljelyyn liitettäviä käsitteitä, joita tässä käytetään runon tarkastelun kohteena olevien poikien rappion kuvaamiseen: eloa ei tule korjattavaksi, ja maa jäätyy, poikien osa on rappio. Metaforisuus rakentuu Thomasille tyypillisesti ristiriidalle: ”kesän pojat” ovat hedelmällisyyden vuodenaikasta huolimatta rappiossaan steriilejä, heidän ”lahjoituksensa” (”gold tithings”)³⁷ menevät hukkaan. Yhdistelykenttä tulee näkyviin juuri tässä ristiriidassa, ja ilmaus ”barren” on kahden lähtöaineskentän rajalla, sillä se voi viitata niin (ihmisen) steriiliyteen kuin maan hedelmättömyyteenkin.

Toinen tyypillinen fyysisyyteen kytkeytyvä metaforatyyppi, jota esiintyy Thomasilla paljon, on EVENTS ARE ACTIONS eli joidenkin asioiden aktiiviseksi toiminnaksi tekeminen, usein personifikaation muodossa. Keskeistä osaa tässä aktiiviseksi tekemisessä näyttelee kausaliteetti (Lakoff & Turner 1989, 76). Tähän liittyy yhdistelyä Fauconnierin ja Turnerin (2002, 377–378) mukaan vahvasti leimaava piirre, nimittäin käsitteellistämisen ”embodiment”-periaate eli fyysistämisen periaate: ”[...] we have the overarching goal of achieving human scale, and the

37 Sana ”tithing” tarkoittaa kymmenystä, ja se on merkinnyt kirkollisissa yhteyksissä annettavan lahjoituksen määrää, mutta se viittaa myös peltotilkkuun, joka on ositettu isommasta kokonaisuudesta. Mielenkiintoinen on myös tässä käytetty verbi ”lay”, ja se voikin viitata myös konventionaaliseen metaforaan ”lay gold eggs”, mutta negation kautta.

operation of conceptual integration accomplishes that by projecting motion to the blended space.” Esimerkiksi runossa ”I, in my intricate image” kevät saa toimivan agentin roolin: ”Beginning with doom in the bulb, the spring unravels, / Bright as her spinning-wheels, the colic season / Worked on a world of petals; / She threads off [...]” (CP, 33). Vuodenaika siis aukeaa kuin tahdonalaisena toimijana (verbi ”unravel” ei ole lähtökohtaisesti ”inhimillinen”, mikä tekee metaforasta entistäkin uudemman tuntuisen), ja tästä kertoo eri ilmauksia saava valo, joka puolestaan kantaa paljon konventionaalistuneita konnotaatioita elämän alkamisesta alkaen. Elämän alkamisen kenttään voi viitata myös ilmaus ”colic”³⁸, mutta konkreettisemmalla tasolla, nimittäin ihmiselämän alun tasolla. Koliikki myös tuo kuvaan mukaan ongelman, jolloin yhdistelykentässä syntynyt kuva elämän alkamisen ihmeestä saa ristiriitaisempia elementtejä itseensä. Tavallaan tässä ovat siis mukana vuodenaikojen syklin, valon ominaisuuksien ja ihmiselämän alkuvaiheiden lähtöaineskentät, joista vuodenaika on kohde ja valo ja ihmisen toimijuus ja olijuus ovat lähteitä, ja yhdistelykentässä muodostuu metafora jonkin alkamisen valonkaltaisesta äkillisyydestä ja toisaalta (alku)kankeudesta. Tämänkaltaisen personifoinnin seurauksena Samuel Levinin mukaan (1988, 96–97) inhimillisen toiminnallisen verbin luonteen on pakko muuttua, ja mielenkiintoinen kysymys onkin, miten tämä ”overarching goal” ”laventaa” tai ”jatkaa” kirjaimellisen ja kuvaannollisen suhdetta epäkonventionaalisissa toimintaa projisoivissa ilmauksissa.

Valoon liittyy myös toinen samankaltainen esimerkki runosta ”Do not go gentle into that good night”:

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.
(CP, 148)

Ensimmäisessä säkeessä puhutellaan ihmistä, joka toisessa säkeessä esiintyy metonymiana³⁹ ”old age”, ja siihen liitetään verbit ”burn” ja ”rave”, joista jälkimmäinen on inhimilliseen aktiivisuuteen kuuluva ja edellinen valoon liitettävä ilmiö. Valo tulee kolmannessa säkeessä eksplisiittisesti esille (se on jo toki ollut implisiittisesti läsnä negaationa sanan ”night” yhteydessä ja ”day”-sanassa), ja siihen liitetään toiminnallinen verbi ”die”; tämä on hyvä esimerkki siitä, miten myös ei-fyysiseen toimintaan liitetään skeemoissa dynamiikkaa (”force dynamics”) (Lakoff &

³⁸ Ilmaus voi viitata myös ähkyy, jolloin se ainoastaan korostaisi komplikaation tuntua.

³⁹ Turnerin mainitsema eräs yhdistelykentän ominaisuus onkin, että se voi rinnastaa asioita metonymian avulla (1996, 83).

Turner 1989, 29). Päivän vertautuminen ihmiselämään on, kuten todettua, erittäin konventionaalistunut metaforinen rinnastus, jo Aristoteles kirjoittaa: ”Kuten vanhuus (D) vertautuu elämään (C), samoin ilta (B) vertautuu päivään (A). Vastaavasti illan (B) voi esittää ’päivän vanhuutena’ (D + A) [...] ja vanhuuden (D) ’elämän iltana’ tai ’auringonlaskuna’ (B + C).” (1968, 1457B.)⁴⁰ Thomasin tapa käyttää tätä konventionaalisuutta on kognitiivisin termein lähtöaineskenttiä yhdistelykentän avulla uudistava: valon personifioinnilla viitataan kuolemaan, ja toisaalta ihmiselämän, tai vuosien, tulisi roihuta päivän päättyessä. Metafora toimii kahteen suuntaan yhdistelykentässä niin, että paraleelit päivä ja elämä, yö ja kuolema saavat konventionaalistuneina metaforina uudeksi tekevän kääntein. Tällaista metaforisuutta voi Lakoffin ja Turnerin termein kutsua ”laventamiseksi” eli elaboraatioksi.

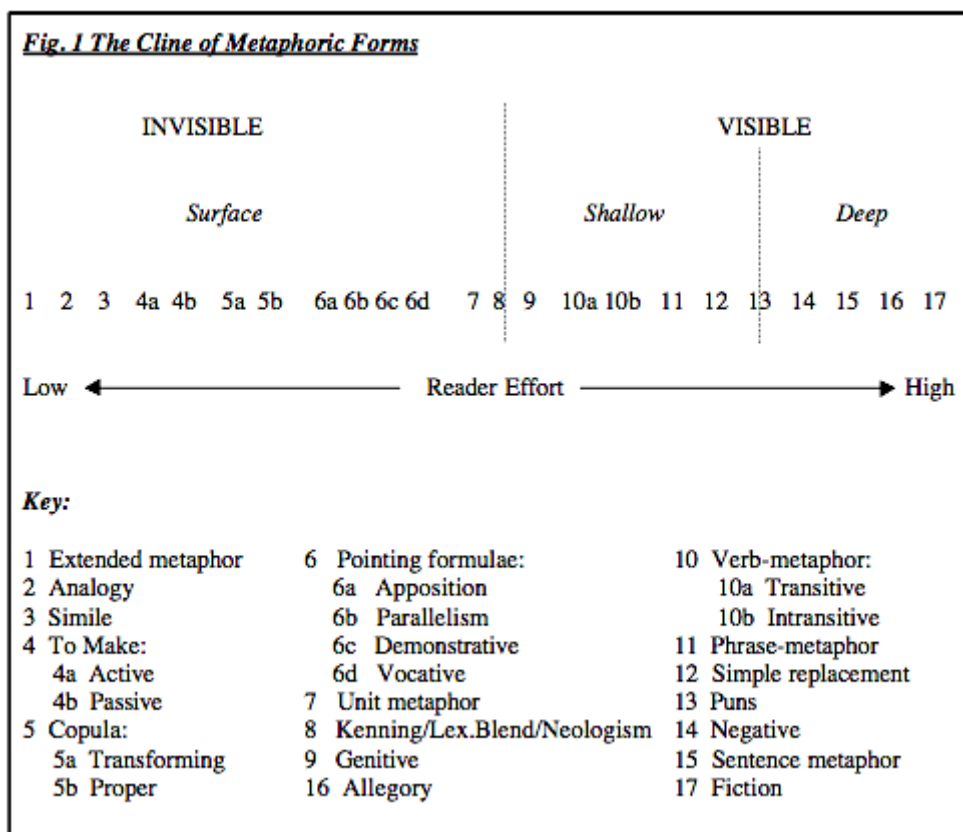
3.2. Kognitiivisen metaforateorian rajat

Kenties suurin aukkokohta Lakoffin ja Turnerin yhdessä ja erikseen rakentamassa metaforateoriassa on, etteivät kartoituksissa yleistettävät, ilmauksien taustalta löydettävät metaforat ole suoraan rinnastettavissa sanatason metaforisiin ilmauksiin. Samalla arkikielen mekanismeja avaava teoria yksinkertaistaa kaunokirjallisen tekstin kokonaisuudessa vaikuttavia uuttaluovia metaforia. Tämän ongelman toki esimerkiksi Turner eksplisiittisesti mainitseekin: ”In this style of analysis, the examples are adduced to refine the elements of the theory rather than as objects of case study. To define metonymy and provide an example does not supply an analysis of the specific example, or at least the construction of meaning provided by that specific example.” (Turner 1997, 58.) Tässä mielessä Turner rinnastaa analyysinsä perinteisiin kielioppeihin, joissa ei ole varaa tutkia esimerkkejä ekstensiivisesti (emt., 58). Toisaalta taas koko tutkimuskentän hajaantuminen kolmeen päälinjaan, psykologiseen, kielitieteelliseen ja kirjallisuustieteelliseen, monimutkaistaa käsitteiden ja tarkan analyysin käytännön toteutuksia. Jälleen siis palataan jo aiempaa metaforakeskustelua leimanneeseen laaja-alaisuuteen, joka tuo mukanaan paitsi käsitteellistä rikkautta, myös ongelmallisia rajauskysymyksiä. Kirjallisuustieteelliset sovellukset muun muassa tekoälytutkimuksesta ja psykologiasta lainatuista teoreettisista lähtölohdista ovat osaltaan väistämättä kognitiivisia prosesseja yksinkertaistavia, kuten Turnerkin (1997, 58) mainitsee. Esimerkiksi Gerard Steen kritisoi Lakoffin ja Turnerin tapaa käsitellä kognitiivisia prosesseja

⁴⁰ ”As old age (D) is to life (C), so is evening (B) to day (A). One will accordingly describe evening (B) as the ‘old age of the day’ (D + a) [...] and old age (D) as the ‘evening’ or ‘sunset of life’ (B + C).” (1968, 1457B.)

yleistämällä ne ideaalisina yksilöstä toiseen toteutuvina malleina, vaikka käytännössä tietenkin yksilölliset reaktiot sisältävät variaatiomahdollisuuksia (1994, 16). Steenin ehdottama ja osin toteuttamakin empiirinen lukijavastaanottojen tutkimus toisaalta sekin sisältää ongelmia poettisen tekstin lukemisen vaatiman kompetenssin ynnä muiden seikkojen osalta.

Tämän tutkielman kannalta olennaisempi ongelmakohta on kuitenkin sanatason metaforisuuden sekä ruumiillisuuteen pohjaavan kognitiivisen metaforan suhde. Peter Stockwell on omista kirjoituksissaan korostanut kognitiivisen metaforan määrittelyn tarkkaa huomioimista nimenomaan tulkinnassa. Ensinnäkin, sanatason ilmaus ei ole yhtä kuin kognitiivinen metafora, joka on käsitteellinen, tulkinnassa hahmotettava malli. Toiseksi, sanatason ilmaus voi asettua muodoltaan hyvin laajalle skaalalle: metafora voi olla erityisen näkyvä tai lähes huomaamaton ja kaikkea tältä väliltä. (Stockwell 2002, 105.) Stockwellin esittämällä skaalalla nähdään metaforan kielellisen rakentumisen mahdollisuudet (1992, 53):



Mallissa hahmottuu samalla myös tulkinnassa vaadittavan ”työn” määrä. Thomasin runojen kannalta ehkä olennaisimmat kategoriat ovat kopula (subjektin ja predikaatiivin yhdistäminen yleensä ”be”-verbillä), ”osoittamisen” mallit, yksikkömetaforat ja uudissanat, genetiivit ja

verbimetaforat. Myös sanaleikkejä ja negaatiota esiintyy tiheään. Stockwell havainnollistaa kategorioita yksinkertaisten yhden, keksityn esimerkin avulla, mutta koska tarkoitukseni on löytää kognitiivisesta poetiikasta kokonaisen tekstin analyysiin soveltuvia työvälineitä, otan tässä yhdestä Thomasin runosta edustuksen eri metaforatyypeistä. ”Poem in October” sisältää monesta Thomasin runosta poiketen vahvan puhujan, ja runon teemana on ihmisen (pyhä) kokemus ympäristöstään:

It was my thirtieth year to heaven
 Woke to my hearing from harbour and neighbour wood
And the mussel pooled and the heron
 Priested shore
The morning beckon
With water praying and call of seagull and rook
And the knock of sailing boats on the webbed wall
Myself to set foot
 That second
In the still sleeping town and set forth.

My birthday began with the water-
Birds and the birds of the winged trees flying my name
Above the farms and the white horses
 And I rose
 In a rainy autumn
And walked abroad in shower of all my days
High tide and the heron dived when I took the road
 Over the border
 And the gates
Of the town closed as the town awoke.

(*CP*, 86–87.)

Runossa on varsin kertova sävy, mikä tekeekin sanatason metaforista erityisen erottuvia. Ensimmäisessä säkeistössä on epäkonventionaalisuudessaan Thomasille erittäin tyyppillisen muotoinen metafora, ”heron priested shore” (vastaavanmuotoinen metafora on myös ”mussel pooled”). Kyseessä on Stockwellin mallin mukaisesti yksikkömetafora, mutta ilmaus lähenee kyllä uudissanaakin. Esimerkki havainnollistaa erinomaisesti tulkinnan merkitystä: vaikka tyyppi sijoittuukin Stockwellin mallissa ”pinnallisten” metaforien joukkoon, epätodennäköisellä

lähtöaineskenttien yhdistämisellä saadaan aikaan innovatiivinen metafora. Merkittävää on myös se, että metafora ikään kuin katkeaa säkeenylityksen myötä, ja näin käy usean metaforan kohdalla runossa. Tällöin ”osien” välinen etäisyys korostuu, minkä myötä tulkinnan merkityskin kohoaa runon lukemisessa etualalle.

Näissä kahdessa säkeistössä esiintyy myös jälleen EVENTS ARE ACTIONS -metafora, joka kannattelee koko runon tematiikkaa: luontoon projisoidaan inhimillinen toiminto, rukoilu, jonka hengellinen luonne johdattaa ajattelemaan luontoa nimenomaan luomakuntana, jonka osa ihminen on. Tähän yhdistyy yksittäisen ihmisen, runon puhujan, kokemus luonnon heijastamasta henkilökohtaisuudesta, jonka merkitsijänä on toistuvasti inhimillistävä verbimetaforamuotoinen projisointi: ”the winged trees flying my name”. Tämä säe kumpuaakin edellisen säkeistön vedestä (”My birthday began with the water”), joka inhimillistyi rukouksessa. Thomasin runojen tematiikalle tyypillisesti tähän yhdistyy taiteellisen luovuuden konsepti luonnon ja sen pyhyiden tarinallistamisen kautta sellaisissa metaforissa kuin ”tall tales”, ”parables / Of sun light” ja ”legends of the green chapels” (yksikkömetafora ja fraasimetaforat). Tällöin usein runon puhuja viittaa sanallisen ilmaisun voimaan ”laulamisena”, kuin pyhyiden tai suuruuden ylistyksenä. Tyypillisimmillään tällainen tulkinta rakentuu paljon lukijalta vaativissa metaforissa, joiden muoto on usein edellä mainittujen kaltainen yksikkö, jopa uudissana. Näiden lisäksi poettisen epätavallinen verbien käyttö kannattelee inhimillistävän vaikutuksen ympärille kietoutuvaa runon maailmaa. Laajasti ymmärretyin metaforan erilaisia realisointeja Thomasin runoissa tarkastelen enemmän luvuissa 4 ja 5. Tässä vaiheessa on kuitenkin jo todettava, ettei eri tyyppien runoista esiin poimiminen ja luokittelu palvele temaattista lähestymistä, ja kuten todettua, stilistiset kategoriat eivät sinänsä ole skemaattisuuden kannalta relevanttejakaan. Näin ollen eri tasojen tarkastelu on mieluummin komplementaarista kuin hierarkkista ja kategorisesti systemaattista.

Kolmas arkikielen metaforisuudesta kumpuavan poettisen metaforan käsitteellistämiseen liittyvä ongelmakohta on uutta luovan kielikuvan kapea sovellettavuus. Lakoff ja Turner esittävät ideaalisten kognitiivisten mallien käyttöön rajoituksen, joka tulee esille uuden kokemuksen jäsentämisessä. He kutsuvat tätä rajoitusta invarianssiperiaatteeksi, ja sen ydinajatus on, että metaforisessa kartoittamisprosessissa lähtöaineksen (”source”) skemaattinen olemus, kognitiivinen typologia, säilyy (Lakoff 1990, 54). Mark Turner tarkentaa, ettei käsitteellistävä projisoiminen metaforan lähtöaineksestä kohteeseen ole mielivaltaista, vaan prosessia ohjaa ristiriidan välttäminen kohteen sanelemalla skemaattisella tasolla (1996, 31). Käytännössä siis lähtöaineksen ”rakennetta” vastaan ei saa rikkoa, eli jos esimerkiksi elämää kuvataan matkana, invarianssihypoteesin mukaan

metafora ei voi rakentua matkan konventionaalisesti tuotettua olemusta vastaan, vaikkapa siten, että matkalla ei olekaan ajatuksellisesti alku- ja päätepistettä. Peter Stockwell kuitenkin huomauttaa, ettei tällainen rikkomus voi olla mitenkään eksplisiittisesti rajattavissa, koska metaforinen kartoittaminen on nimenomaan prosessi, ja aines, jonka invarianssista puhutaan, määrittyy vasta tulkinnassa (1999, 128). Stockwell nostaa esimerkiksi erityisen uutta luovat metaforat, joiden prosessiluontoinen olemus on konventioita kommentoidessaan huomattavasti tulkinnanvaraisempi, jolloin osatekijöiden välinen suhdekin on monimutkaisempi. Stockwell tiivistää, että invarianssiperiaate tavallaan yksisuuntaistaa tulkinnan linjat, vaihtoehtojen yhteisvaikutuksen merkitys kapenee, ja että periaate onkin sovellettavissa mutkattomammin erittäin konventionaalistuneisiin metaforiin (emt., 132).

Turnerkin korostaa, että yhdistelykenttä on yhteydessä lähtöaineskenttiinsä niin, että molemmat voivat valaista toisiaan, muttei huomioi voimakkaammin uudeksitekevien, epäkonventionaalisempien ja poeettisempien, metaforien erityislaatua tässä suhteessa. Turnerin mukaanhan yhdistelyn kenttä on usein näkymätön tulkintaväline, joka toimii ikään kuin tulkinnassa syntyvien kategorioiden jatkeena (1996, 89). Jatkamisen ("extension") ja laventamisen ("elaboration") mekanismit sopivatkin invarianssimalliin, mutta esimerkiksi negatiota hyödyntävät ja konventioita kommentoivat metaforat ovat tavallaan korostuneen kaksisuuntaisia tai lähtöaineskenttien suhteen yhteisvaikutteisempia. Myös Steen mainitsee, että elaboraation ja uutta luovan metaforan sekä jatkamisen ja kyseenalaistamisen rajat usein ovat poeettisessa tekstissä häilyviä (1994, 39–40). Ongelma voidaan pelkistää vertaukseen yhtälön molemminpuoleisuudesta, siis siihen, onko yhtälö $x = y$ sama kuin yhtälö $y = x$ (Stockwell 1999, 130). Lisäksi usein metaforassa vaikuttavat osatekijät eli kohde ja lähde ovat intuitiivisia, ja tulkinnan rooli vaihtelee myös sosiaalisissa ja jaetuissa kartoituksissa (emt.). Tätä Lakoffin ja Turnerin mallin ideaalisuutta kritisoi aiemmin myös Steen (1994, 16–17). Käytännössä merkityksenmuodostukseen liittyy kontekstin ja tekstievidenssin yhteisvaikutuksen kautta kumulatiivisuutta ja ennakointia (Stockwell 1999, 130–131), jolloin yhdistelymallin ongelmat muistuttavat tavallaan hermeneuttisesta kehästä. Näin palataan jälleen kompetentin kokonaistulkinnan kysymykseen, ja sen alalajina metaforisuuden koherenttius tulkinnan näkökulmasta on kohdetekstini kannalta erittäin olennainen kysymys. Lakoff ja Turner kirjoittavat runon metaforien koherenttiudesta:

The coherence among metaphors is a major source of the power of poetry. By forming a composition of several basic metaphors, a poet draws upon the grounding of those metaphors in common experience and knowledge. When that experience and knowledge cohere, the metaphors seem all the more natural and

compelling. Complex metaphors grip us partly because they awake in us the experience and knowledge that form the grounding of those metaphors, partly because they make the coherence of that experience and knowledge resonate, and partly because they lead us to form new coherences in what we know and experience. (Lakoff & Turner 1989, 89.)

Metaforien kytkeytymisen ”luonnollisuus”, joka syntyy lukijan kokemuksen kanssa resonoimalla ja sitä jatkamalla ja haastamalla, on Lakoffin ja Turnerin mukaan poeettisen metaforan erityinen toimintatapa. Tällaista koherenssista, joka perustuu tunnistettavuudelle, muodostuisi siis pitkälti runouden voima. Thomasin kielikuvat ovat tyypillisesti toistolle ja muuntelulle perustuvia, mutta monesti enemmän ristiriidan kuin Lakoffin ja Turnerin kuvaaman ”luonnollisuuden” avulla toimivia. John Ackerman määritteli Thomasin (varhaisen) kuvakielen keinoiksi paradoksin tunnun, epäsointuiset kielikuvat ja vastakkainasettelut (1964, 7), ja Thomas itse on siis korostanut vastakkaisuuksissa piilevää kielellistä voimaa. Merkittävää on, että näistä konflikteista muodostuu ketju, jota voisi verrata Lakoffin ja Turnerin koherenssiajatukseseen; ne muuntelevat sitä käsitystä, joka on muotoutumassa olemassaolevan kokemuksen ja tietämyksen pohjalta, siis tulkinnan yhdistelykentät (”blended space”) ovat vuorovaikutuksessa keskenään tulkintaprosessissa. Thomasin oma käsite ”runonarratiivi” kuvaa tätä prosessia: tulkitsen sen tarkoittavan nimenomaan kielikuvien välille muotoutuvaa koherenssia, joka voi yhtäläillä rakentua kielikuvien ristiriidassa kuin niiden yhdenmukaisemmassakin suhteessa.⁴¹ Se, miten tämä suhteutuu metaforan tulkittamisen invarianssiperiaatteeseen, on toinen kysymys. Kun Ricoeurilla metaforan osien välinen looginen (kirjaimellisuuteen perustuva) jännite purettiin konnotatiivisella tasolla, on Lakoffin ja Turnerin periaate arki ajattelun rajoihin perustuvana tulkintaohjeena ikään kuin kokonaistulkinnan sovittelumahdollisuudet ohittava malli. Malli siis määrittelee, että konventionaalistunut aines on tehtävä metaforiseksi siten, että pohjamateriaali tavallaan säilyttää tunnistettavat maneerit. Näin esimerkiksi monitulkintainen kielikuva olisi tulkittava perinteisimmällä tavalla riippumatta runon kontekstista. Peter Stockwell nostaakin esiin sen tärkeän kysymyksen, mitä kaikkea lähtöaineksesta itse asiassa viedään mukana kohteeseen metaforan kognitiivisessa tulkinnassa (1999, 137).

Esimerkiksi runossa ”I, in my intricate image” rakentuu tulkinta ”päällekkäisyydestä” (”double”) kuvissa, jotka tuntuvat olevan sovittamattomassa ristiriidassa tarkoituksella, ja toistolla ja variaatiolla on suuri merkitys:

41 Tähän ajatukseseen voidaan liittää myös Poen lausunto kaunokirjallisen tekstin lukemiseen liittyvästä tyydytyksen lähteestä: se kumpuaa odotetun asian noustessa odotuksenmukaisuudesta, jossa kumpaakaan *ei voida hahmottaa* ilman vastakohtaansa (”Marginalia” 1844–1849, 492, sit. Jakobson 1994, 77).

Beginning with doom in the bulb, *the spring unravels*,
Bright as her spinning-wheels, the colic season
Worked on a world of petals;
She threads off the sap and needles, blood and bubble
Casts to the pine roots, raising man like a mountain
Out of the naked entrail.

Beginning with doom in the ghost, and *the springing marvels*,
Image of images, my metal phantom
Forcing forth through the harebell,
My man of leaves and the bronze root, mortal, immortal,
I, in my *fusion of rose and male motion*,
Create this *twin miracle*.
(CP, 33, kursivit lisätty.)

Näissä säkeistöissä on pääasiassa ainesta neljästä eri kategoriasta: kasvikunnasta (luonnosta), ihmisruumiista, ”henkimaailmasta” sekä militaristishenkisen tekniikan piiristä. Nämä kategoriat rinnastuvat metaforisessa kartoittamisessa niin, että luonnonilmiön kategorian kaikuja käytetään kolmannessa säkeistössä, kun puhutaan henkisyydestä (”the springing marvels”), ja tämä yhdistetään haarniskaan eli (sota)tekniikkaan ilmauksessa ”my metal phantom”. Tämän jälkeen niputetaan yhteen aiemmin esiintyneet luontokuvasto, sielullisuus, ihmisruumis ja tekniikka säkeessä ”[m]y man of leaves and the bronze root, mortal, immortal [...]”, mikä vielä eksplisiittisesti todetaan kahdessa viimeisessä säkeessä. Tavallaan siis muodostuu kolme yhdistelykenttää (luonto ja ihminen, ihminen ja henkimaailma, ihminen ja tekniikka), jotka yhdistyvät neljännessä yhdistelykentässä niin, että ihminen ikään kuin nousee luonnosta kuin vuori, mutta henki pukeutuu ihmishahmossa haarniskaan ja kylmä tekninen todellisuus juurruttaa ihmistä yhtäläillä tähän maailmaan kuin osallisuus luontoon. Toiseksi viimeisessä säkeessä tarkennetaan vielä, että päällekkäisyyksissä on nimenomaan kysymys miehishyydestä, mikä kyllä on tulkinnassa muodostunut jo oletukseksi (lähinnä tekniikka-aiheisen aineksen kautta). Yhdistelykenttään sisältyy vahvana perinteisillä vastakkaisuuksilla (ruumis ja sielu sekä luonto ja teknologia) pelaaminen, mutta niistä rakentuu nimenomaan samanaikaisuuden tulkinta, ja vaikka varsinaista kategoriarikkomusta ei suoritetaakaan, haarniskaan pukeutuneen ihmisenmuotoisen hengen (kuolevainen *ja* kuolematon, vieläpä kielioppia vastaan rikkovana neologismina ”unmortal”)

juurtuminen maahan puun lailla on kuitenkin sen verran epäkonventionaalinen rakennelma⁴², ettei sitä pysty pelkistämään kategorioiden väliseksi yksisuuntaiseksi liikkeeksi. Näin rikkomustakaan ei pysty määrittämään, kuten Stockwell metaforisuuden prosessiluontoisuudesta kirjoittaessaan esitti.

3.3. Askel taaksepäin: romanttinen, luonnollinen kielikuva

Paul de Man toteaa, että kaunokirjallisuuden historiaa voi perustellusti jäsentää myös kielikuvan evoluution kautta. Aikakausirajauksien hämäryydestä huolimatta tiettyjen poeettisten tekstien kuvaamiseen voi löytää avaimia terminologisista muutoksista ja painotuksista. (1984, 1–2.) De Man kirjoittaa: ”The change often takes the form of a return to greater concreteness [...]. At the same time, [...] the structure of the language becomes increasingly metaphorical and the image—be it under the name of symbol or even myth—comes to be considered as the most prominent dimension of style.” (1984, 2.) Näiden saman prosessin kahden puolen jännitteisyys leimaa de Manin mukaan erityisesti romantiikan poetiikkaa, jossa arkikielen vakiintuneet merkkikäytännöt eroavat ja ovat yhteydessä poeettisen kielen kykyyn nimetä uudelleen (emt., 3). Tähän prosessiin sisältyy vahvasti negatio, koska poeettisen kielen tärkein ominaisuus on syntyä uudelleen ja uudelleen kuitenkin saavuttamatta kohteensa olemusta; se voi kyseenalaistaa, muttei kiistää asioiden pysyvyyttä sinänsä (emt., 6). Ajatus muistuttaa Thomasin kielikuvien metaforista ”sodan kohtua” (ks. Johdanto s. 4). Ricoeurin mukaan taas runo ikään kuin luo oman realisminsa muka-havaitsevien kielikuvien mimeettisyyden avulla. Romanttisen runouden kohdalla tämä muka-havaitsevuus on ollut tapana liittää hyvin vahvastikin runoilijan aktiiviseen, kokemukselliseen havaintoon, mutta tämä painotus on luonnollisesti kirjallisuustieteellisen analyysivälineistön ulottumattomissa. Kuitenkin romantiikan poetiikalle keskeisen teeman, mielikuvituksen eli imaginaation juuret ulottuvat runoilijan kykyyn ilmaista asioita poeettisen ekspressiivisesti, ja vastaavasti huomio itse tekstissä kiinnittyy tällöin runon kielen erityislaatuisuuteen.

Kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen vastakkainasettelu on siis voimakkaasti läsnä romanttisessa kielikuvassa, kärjistetyimmillään (realistisen) mimeettisen ilmaisun ja taiteellisen keinotekoisen kielen välillä. Näin ollen William Wordsworthin runojaan koskeva väite, että ”päätaivoitteena [...] oli ottaa aiheeksi tavallisen elämän tapahtumat [...] ja kuvata niitä [...], valikoiden, ihmisten

⁴² Tähän yhdistelmätulkintaan voisikin soveltaa melko uuden ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen ajatuksia, joissa luonnon ja ihmisen suhde näyttyy problemaattisempänä, ks. esim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki (toim.): *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus* (2008).

todellisella kielellä” (“Preface” teokseen *Lyrical Ballads*, 1984, 596–597)⁴³, tuntuu jokseenkin epäuskottavalta, kun Wordsworthin runokieli liikkuu kaukana arkikielen konventioiden tuolla puolen. Lubomír Doležel tosin kirjoittaa, että epäuskottavuus on näennäistä, sillä Wordsworthin lausunto on laskelmoitu: asettamalla arkikielen ja poeettisen kielen rinnan Wordsworth lopulta etualaistaa poeettisuuden (1991, 80–81). Tähän kehykseen asettuu myös Thomasin lausunto runonsa ”Altarwise by owl-light” tulkinnasta, joka ei hänen mielestään tavoittanut sen *kirjaimellista* merkitystä – Thomasin kohdalla voitaisiin tässä tapauksessa puhua jo fantastisesta runon maailmasta, kun Wordsworthin runokieli on luonnottomuudessaan lähinnä yläluokkaista ja nostalgisoivaa. Wordsworth jatkaa, ja tuo lausuntonsa lähemmäksi luonnon kuvaamisen ja mielikuvituksen välistä keskeistä temaattista yhteyttä, että tavoitteena oli myös ”[...] tehdä näistä tapahtumista kiinnostavia jäljittämällä niistä [...] ihmisluonnon oleellisimpia lainalaisuuksia: pääasiassa sitä tapaa, miten assosioimme asioita innostuneisuuden tilassa.” (1984, 597.)⁴⁴ Tämä ”innostus” tuntuu johtavan runon kielen kuvallisuuden alkulähteille, ja assosiaatio on olennainen ilmaus prosessin kuvauksessa, sillä se linkittyy sisäänpäinkääntyneeseen tapaan havaita (tai mukahavaita) asioita kuten luonto. Paul de Man summaa: ”At times, romantic thought and romantic poetry seem to come so close to giving in completely to the nostalgia for the object that it becomes difficult to distinguish between object and image, between imagination and perception, between expressive or constitutive and mimetic and literal language.” (1984, 7.)

Aiemmin on jo mainittu romanttiseen luonnon, inhimillisen havainnon ja kielen suhteeseen liittyvä subliimin käsite (”sublime”).⁴⁵ Romantikoista erityisesti Samuel Taylor Coleridge on kirjoittanut paljon omasta poetiikastaan, ja Coleridge toteaaakin manifestinomaisesti: ”For all that meets the bodily sense, I deem / Symbolical, one mighty alphabet” (1796, sit. McFarland 1981, 29).⁴⁶ McFarlandin mukaan symbolisimmat asiat poeettisessa strukturissa ovat juuri subliimin alueella, ja niille tyypillistä on suurien ”fragmenttien” (”large fragments”) kuten jylhien vuorten tiedostaminen tai havaitseminen todisteena suuremmista asioista (emt.), eräänlainen luonnon pyhänä ”tilana” ajatteleva. René Wellek korostaa havainnon merkitystä tällaisessa luonnon ”symbolina” lukemisessa: mielikuvituksen voimalla luonnossa nähdään jotain sellaista mitä

43 ”The principal object [...] was to choose incidents and situations from common life [...] and to relate or describe them [...] in a selection of language really used by men” (“Preface” teokseen *Lyrical Ballads*, 1984, 596–597).

44 ”[...] to make these incidents and situations interesting by tracing in them [...] the primary laws of our nature: chiefly, as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement.” (1984, 597.)

45 Subliimin käsite on romanttisen poetiikan ydintä, ja sillä tarkoitetaan luonnon havainnoinnista kumpuavaa äärettömyyden, tai näkymättömän todellisuuden kokemusta, ja siitä seuraavaa hämmästyä ja jopa pelkoa.

Yksinkertaisimmillaan subliimi kokemus voi olla jumalallisuuden kokemista luonnon äärellä. (Ks. esim. Levin 1988, 219.)

46 McFarland ei kerro, mistä lähteestä tämä lausahdus on peräisin; yleensäkin hänen viittaustekniikassaan on puutteita johdantokappaleessa ”Fragmented Modalities and the Criteria of Romanticism” (1981, 3–55).

normaalisti ei varsinaisesti *havaita* (1963, 179). Tässä assosiaatio, kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen vastakkainasettelu, ja mimeettinen esitystapa tulevatkin lähelle kognitiivisen metafora-ajattelun *projisoinnin* ja abstrakteja asioita käsitteellistävän kartoittamisen ajatuksia. Romanttiselle poetiikalle tyypillinen painotus on lisäksi, kuten Wordsworthin ”Esipuheessa” kävi ilmi, se, miten assosiaatio linkitetään taiteelliseen ”innostumiseen” tai luovuuteen, viime kädessä siis mielikuvituksellisuuteen. Toisaalta Samuel Levin korostaa, että (erityisesti Wordsworthin kohdalla) tämä ”näkyvä todellisuuteen” voi poeettisessa konstruktiossa olla todellisuutta ja kutsua ottamaan sanotun ”todesta” (1979, 115; 1988, 3–4). Tämä huomio on Thomasin runojen, ja etenkin seuraavassa luvussa käsitellyn, polemiikkia herättäneen ”Altarwise by owl-light” -runon, kannalta merkittävä.

W. K. Wimsatt kirjoittaa summaavasti romanttisen kielikuvan havainnon ja sen luoman todellisuuden tasoista:

Poetic structure is always a fusion of ideas with material, a statement in which the solidity of symbol and the sensory verbal qualities are somehow not washed out by the abstraction. For this effect the iconic or directly imitative powers of language are important [...] But romantic nature poetry tends to achieve iconicity by a more direct sensory imitation of something headlong and impassioned, less ordered, nearer perhaps to the subrational. (1975, 35.)

Wimsattin määritelmä romanttisen runouden ”kiihkeän järjestyttömästä” kuvallisuudesta on rajoitettava koskemaan ainoastaan kielen sulauttavaa roolia, sillä muodoltaan esimerkiksi Wordsworthin runoutta ei voi kutsua ”hätiköidyksi”. (Samaa voi mitä suuremmassa määrin sanoa Thomasin runoudesta.) Wordsworthin kuuluisassa määritelmässä runous on ”rauhassa muisteltua tunnetta” (1984, 611)⁴⁷, ja tätä etäisyyttä myös de Man korostaa runon kielen kuvallisuuden, luonnon kuvaamisen ja mielikuvituksen kohdalla: ”’Tranquillity’, it seems, is the right balance between the literal and the symbolic vision, a balance reflected in a harmonious proportion between mimetic and symbolic language in the diction of a poem.” (1984, 132.) Romanttisen runouden ”luonnollinen” kuvallisuus ei siis ole niinkään arkikielen käyttöä poeettisessa konstruktiossa, vaan ennemmin poeettisen muodon ”luonnollisuutta”. Tällöin poeettinen muoto voidaan nähdä organismina, joka vertautuu luontoon kokonaisena orgaanisena systeeminä; symbolisuus puolestaan liittyy tähän siinä, miten molempien rakennetta leimaa muotoutuminen osien ja kokonaisuuden suhteessa (symboli on ikään kuin kulttuurinen synekdokee) (McFarland 1981, 26–27). McFarland korostaa, että (runon) kokonaisuus rakentuu kuin hypoteesinä runon temaattisesta

⁴⁷ “[E]motion recollected in tranquillity” (1984, 611).

(referentiaalisesta) ulottuvuudesta, mutta nimenomaan osat ovat sitä ydintä, josta ”koettu todellisuus” muodostuu (emt.).⁴⁸ Monesti kokemuksellisuus lyyrisessä ”valesussa”, tai tarkemmin kuvallisuuden muka-kokemuksellisuus, on fragmentoitunut, ja näin kielikuvien lukeminen rekonstruoiduksi kokemukselliseksi kokonaisuudeksi on tietyllä tapaa ”väärän” koherenssin pakottamista runoon.⁴⁹ Lakoffin ja Turnerin mukaanhan runon (metaforinen) koherenssi rakentuu siinä, miten lukijan kokemus ja tieto saadaan resonoimaan kuvallisuuden kautta, samalla kun rakennetaan uusia yhteyksiä. Tällä tavalla syntynyt metafora tuottaa ”luonnollisuudesta” kumpuavaa tyydytystä, mutta samalla radikaalin uudentyyppinen metafora jää oppositioon, eli luennat ovat pahimmillaan pääosin odotuksenmukaisia.

Näin ei tietenkään tarvitse olla, jos uskotaan lukijuuden kompetenttiuden ajatukseen: strukturalistiseen perinteeseen kirjoituksissaan nojaava Richard Bradford lisää poeettisen ja ei-poeettisen metaforan eron havaitsemisen ongelmaan kolmannen komponentin (”tenor”- ja ”vehicle”-komponenttien lisäksi), ”perustan” (*ground*), joka on temaattinen, runon kielikuvia yhdistävä konteksti tai motivaatio (1997, 24). Perustaa vasten ajateltuna ja suhteutettuna metafora ei ”pomppaa” tekstistä samoin kuin yksittäinen arkikielessä käytetty metafora, jonka ympärille usein ei ole tarkoituksenmukaista rakentaa verkostoa (emt., 28). Ajatuksen voi rinnastaa Lakoffin ja Turnerin ”luonnolliseen resonanssiin”. Kyse on siis fragmenteista rakentuvasta verkostosta, johon jonkinlaisen luennan osoittaminen on tietysti aina jollain tapaa ”väärää” koherenssia, sillä tulkinta ei luonnollisesti tavoita romanttisen eksplisiittisenkään kuvallisuuden takaa tekijän intentioita (tätä väitettä monet Thomas-tutkijat eivät kuitenkaan aivan allekirjoita). Romanttinen runous on tästä syystä kiinnostavaa siksi, että siinä havaintoon ja havainnon retrospektiiniin liitetty mielikuvituksen voima on eräänlainen runon koherenssia rakentava voima. James Engell kirjoittaa mielikuvituksen roolista:

[...] it becomes the resolving and unifying force of all antitheses and contradictions. It reconciles and identifies man with nature, [...] the internal mind and the external world [...]. It relates the static to the dynamic, passive to active, ideal to real, and universal to particular. (1981, 8.)

Käsityksessä yhdistyvät siis tavallaan ”human scale” ja kognitiiviset prosessit, sekä luonnon ja ihmisen välinen temaattinen analogisuus, joka Thomasin runoissakin esiintyy. Stewart Crehan kirjoittaa osuvasti tästä temaattisesta ja teoreettisesta linkistä Thomasin ja romanttisten runoilijoiden

48 Vrt. käsite ”hermeneuttinen kehä” (esim. Gadamer 2004: *Hermeneutiikka*).

49 Fragmentaarisuus poeettisen tekstin ominaisuutena onkin, kuten McFarland tavalla tai toisella teoksessaan osoittaa, olennainen osa jo aiempia runouksia kuin postmoderni-nimikkeeseen alle ymmärretty runous, johon se usein liitetään (vrt. esim. McHale 2004: *The Obligation toward the Difficult Whole. Postmodernist Long Poems*).

välillä: ”Thomas’s poetry, like that of the Romantics, is much concerned with creation and origins, and hence with conception, birth and infancy. [...] The narrative mirrors the process it describes [...]” (2001, 55). Lisäksi erityisesti subliimin ajatus tuo mielle yhtymiä kognitiivisiin käsitteisiin: Kantille subliimi tarkoittaa mentaalista *liikettä*, jossa mielikuviutus voi suuntautua eri tahoille. Samuel Levin tähdentää, että subliimi on näin ”[...] inhimillinen attribuutti, [...] ei luonnon manifestoimista.” (1988, 219.)⁵⁰ Levin muotoileekin Wordsworthin subliimi-käsityksen erityisesti ”käsitteelliseksi subliimiksi” (*conceptual sublime*), ”ihmisen ja luonnon kiinnittymiseksi ideaan orgaanisesta ja elävöittävästä suhteesta”⁵¹, jonka innoittama metaforisuus on samasta syystä tulkittava (kirjaimellisena) ”totena” (emt., 235).

Havainnon ja kielen osa-kokonaisuus -suhde ilmenee Paul de Manin mukaan Wordsworthilla useimmin ”face”- ja ”eye”-ilmauksien varaisessa symbolisessa rakennelmassa: ”Language originates with the ability of the eye to establish the contour, the borderline, the surface [vrt. ”face”] which allows things to exist in the identity of the kinship of their distinction from other things” (1984, 91). Tämä on eräänlaista mentaalista, metaforista kategorisointia, joka muistuttaa yhdistelymallin ruumiista kumpuavasta tilallisesta hahmottamisesta. Kyseessä ei ole siis Coleridgen symbolisen subliimin kaltainen ”suuri” panteistissävytteinen rakennelma, vaan ihmislähtöisempi kielellistämisen malli, joka jollain tapaa toteuttaakin Wordsworthin itsensä muotoilemaa ”ihmisten todellisen kielen” käytön tavoitetta. William Blaken runojen maailmoja ja kielikuva-ajattelua taas leimaa vieläkin ”fyysisempi” ihmisen ja näkyvän *sekä* näkymättömän maailman yhteys: ”For Blake the real form of the object is what he calls its ’human form’. [...] The real form of human society is the body of one man” (Frye 1975, 60–62). Samalla tavalla hiekanjyvässä voi Blaken mukaan ”nähdä” ikuisuuden.⁵² Thomasin kielen kuvallisuuden malli on romanttisista ”luonnollisista” kielikuva-ajatuksista lähimpänä Blakea (ks. luku 5), mutta yhtymäkohtia on myös Wordsworthiin ja Coleridgeen. Useammin kuitenkin tämä temaattisuus ilmenee implisiittisemmin innovatiivisissa, vaikeammin runon kokonaisuudessa avautuvissa metaforissa. Esimerkkinä toimikoon jälleen ”Poem in October” -runo, jossa runon puhuja suodattaa luontoon (lapsen) uskon (”And the mystery / Sang alive / Still in the water and singingbirds”) ja kuvaa luonnon, pyhyiden ja aistihavainnon yhteyttä ilmauksilla kuten ”legends of the green chapels”: ”[...] but the weather turned around [...] // And I saw in the turning so clearly a child’s / Forgotten mornings when he walked with his mother / Through the parables / Of sun light / And the legends of the green chapels” (*CP*, 87–88, kurssiivi

50 ”[...] a human attribute, [...] not a manifestation of nature.” (1988, 219.)

51 ”[t]he welding of man and nature into an idea of organic and mutually inspiriting relatedness” (1988, 235).

52 ”To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower, / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour.” (”Auguries of Innocence”, 1966, 431.)

lisäty). Luonto on siis kuin kappeli, ja auringonvalo raamatullisen vertauksen kaltainen (”parable”), mutta nimenomaan metaforien kautta niin, että tämä *nähdään* luonnossa.

Kognitiivisista prosesseista mikrotasolle laskeuduttaessa voitaisiin sanoa, että keskeistä on juuri poeettisten kielikuvien rakentumisen suhde kuvattavaan ainekseen, jossa linkkinä toimii havainto. ”Ymmärrys”, tai assosiatiivinen mielikuviutus antaa tähän oman lisänsä: puhdas ”ei-välitetty visio” on paradoksi, joka muodostuu mielikuviutuksen ja kohteen, havainnon ja muistamisen, yhdistymisessä, sillä seurauksella, että aineksen ”realismi” ohitetaan (de Man 1984, 7–8). De Man huomauttaa aiheellisesti, että aineen ja tajunnan välinen suhde on olemassa vain välittävissä kielessä – myös kognitiiviset kuvaukset ikivanhasta ongelmasta ovat siten nekin ”vain” metatermeillä varustettuja tulkintoja. Tähän tuntuu viittaavan Wordsworthin runossa esiintyvä mielikuviutuksen määritelmäkin *The Prelude* -runossa (1850): ”Imagination / here the Power so called / Through sad incompetence of human speech / That awful Power rose from the Mind’s abyss” (VI, 593–595, 1984, 463). Toisaalta, toisessa ääripäässä olisi välineeseen keskittyminen kohteen kustannuksella (de Man 1984, 8). De Man myös väittää, että tarve päästä lähemmäksi kohteen olemusta on tuhoontuomittu pyrkimys, ja että romanttisen runouden erityispiirre on tämän epäonnistumisen eksplisiittinen kirjoittaminen dramaattisiin muotoihin, kuten esimerkiksi myyttien muotoon (emt., 7). Tällä on kiintoisa yhteys McFarlandin runon osa-kokonaisuus -suhteen fragmentaarisuuden ajatukseen, joka on temaattisesti sidoksissa usein jonkinlaiseen (epäonnistumisen) melankoliaan, tai jopa ”tuhoon” (”ruin”) (1981, 17), tai subliimin herättämään pelkoon ja kauhuun, ja jälleen siis kuuluu romanttisen introspektiivisen assosiaation piiriin.

Vaikka Wordsworthin luontoaiheiset kielikuvat olisivatkin leimallisesti assosiatiivista sulauttamista, Paul de Man kuitenkin huomauttaa, että ilmiöön kuuluu myös ristiriitaisuutta: kielessä yhdistyvät kompleksisesti vastakohtat, mikä johtuu erityisesti Wordsworthin kohdalla runoudesta puuttuvasta selkeästä kerronnallisuudesta (1984, 14). Tästä syystä (ristiriitaisuus osana sulauttamista) Wordsworthin (luonto)lyriikka onkin Thomasin runoille osuva vertauskohta. Luonnon ja ihmisen välinen analogia-ajattelu asettuu usein kyseenalaiseksi, ja sen illuusio särkyy, muttei kuitenkaan poeettinen illuusio:

There was a Boy; ye knew him well, Ye Cliffs
And Islands of Winander! [...]
And there, [...]
[...] he, as through an instrument,

Blew mimic hootings to the silent owls
 That they might answer him. [...]
 Then, sometimes, in that silence, while he *hung*
Listening, a gentle shock of mild surprize
 Has carried far into his heart the voice
 Of mountain torrents; or *the visible scene*
Would enter unawares into his mind
 With all its solemn imagery, its rocks,
 Its woods, and that *uncertain heaven*, received
 Into the bosom of the steady lake.
 (V, rivit 366–367, 372–376, 383–390, kursiivit lisätty, 1984, 444.)

Hiljaisuus ja visuaalinen havainto yhdistyvät siinä, miten syntyy epävarmuus näkyvää (”visible scene”) kohtaan. Paul de Man kirjoittaa kyseisestä runon osasta: ”It is as if at the very moment that the corresponding echo is lost, the solid ground of a world in which nature and consciousness are ‘interwoven’ slips out from under one’s feet and leaves us hovering between heaven and earth.” (1984, 52.) Aistit sekoittuvat tässä mielenkiintoisesti assosiaation prosessissa: ennemmin lukija jää leijumaan aisteissa heijastuvan maiseman ja toisen ulottuvuuden, kuin näkymättömän maailman, välille, sellaisen maailman, jota ei voi määrittää piirteiden ja funktioiden kautta. Epävarmuus rakentuu siis hyvin implisiittisten ristiriitaisuuksien kautta. Näin on myös Thomasin runossa ”Fern hill”, jossa vasta runon lopussa varsinaisesti artikuloidaan ”ongelma”. Runossa on myös kerronnallinen kehys, joka yhdistyy Wordsworthille tyypilliseen retrospektiivisen muistin teemaan: ”Nothing I cared, in the lamb white days, that time would make / me / Up to the swallow thronged loft by the shadow of my hand, / In the moon that is always rising [...] / *Time held me green and dying* / Though I sang in my chains like the sea” (CP, 135, kursiivi lisätty). Kertova rakenne ei ole kovin juonellinen, vaan rakentuu toistolle ja variaatiolle. Näin on usein Thomasin lyriikassa, kuten Richard Bradford kirjoittaa runosta ”When, like a running grave”: ”What in prose form might read as incoherent nonsense is provided with a thread of continuity by the carefully repeated stanzaic structure.” (Bradford 1997, 48.) Tähän liittyy myös kielikuvien vastakohtaisuutta, josta Thomasin ”runonarratiivi” eli omanlaisensa kielikuvallinen koherenssi rakentuu. Thomasilla myös säkeidenylityksen luomat painoarvot korostavat sanojen merkitystä, kun Wordsworthilla ei vastaavia kaavoja ole kovin paljoa erotettavissa. Lisäksi, kuten jo mainittua, aistihavainnon sulauttaminen tapahtuu Thomasin runoissa paljon enemmän (modernisti?) ”oikaisemalla”, siis uudissanoja muistuttavissa metaforissa, sekä selkeissä luontoon projisoiduissa inhimillistävissä kuvissa: ”under the simple stars”, ”lamb white days”.

Wordsworthin *The Prelude* -runoa ja Thomasin ”Fern hill” -runoa yhdistävät paitsi minäkertojan lapsuusmuistelu ja siihen sisältyvät (retrospektin tuomat) epävarmuustekijät, myös monet maiseman ja ihmisen suhdetta kuvaavat elementit: lapsi ”keskustelee” öisten, viisainakin (esimerkiksi faabeleissa) konventionaalisesti pidettyjen pöllöjen kanssa, ja luonto ikään kuin tuntee havaitsijan, kuten tämäkin kuvittelee tuntevansa ympäristönsä. ”Epävarma taivas” eli luonnon havaittavissa olevan ulottuvuuden takaa ”pilkottava” jokin näkymätön johtaa Wordsworthilla kiinnostavasti ”järven syliin”, tai kirjaimellisesti rintaan, sydämeen, yhdistäen tämän ”tiedon” siihen, kuinka kaukainen virtaavan veden ääni herättää epäilyksen näkyvän todellisuuden ”todellisuutta” kohtaan: ”a gentle shock of mild surprize / Has carried far *into his heart* the voice / Of mountain torrents”. Samoin ”Fern hill” -runon puhuja yhdistää veden virtauksen johonkin korkeampaan: ”And the sabbath rang slowly / In the pebbles of the holy streams. // All the sun long it was running [...]” (CP, 134). Kuitenkin runo on ennen loppuratkaisuaan näine projisoiteineen sävyltään positiivisempi kuin *The Prelude* -katkelma. Tästä syystä se linkittyy myös William Blaken runoon ”The echoing green” (1789), jossa kuvataan lasten leikkiä ja huolettomuutta luonnon helmassa: ”[...] *our sports shall be seen / On the Echoing Green*” (1966, 116, kursiivi lisätty). Luonto on otsikon mukaisestikin ”kaikuisa”, mikä yhdistyy Wordsworthin pöllöille huutelemaan runon puhujaan ja Thomasin lapsen iloa luontoon projisoivaan puhujaan. Toisaalta runossa puhujan etäisyys esitettyyn on toinen: puhujan (lapsen, huomaa kursiivoitu ”our”) ääni on lapsellisempi, joskin myös aikuisille annetaan kontrastiksi puheenvuoro muutaman repliikin ajaksi. ”The echoing green” -runon auringonpaisteinen päivä kääntyykin iltaan ilman oikeastaan minkäänlaista komplikaatiota, kun Wordsworthilla ja Thomasilla retrospektiivi muokkaa päivän ja yön välisenkin tilanteen toisenlaiseksi.⁵³

Pidemmällä *The Prelude* -runossa kielen kuvallisuus on näkyvämmän ristiriitaista, ja siinä esiintyy vahvempaa epävarmuutta, jopa subliimin käsitteeseen liitettävää kauhua, jota ilmaistaan paradoksaalisten negatioiden kautta:

[...] The immeasurable height
 Of woods decaying, never to be decayed,
 The stationary blasts of waterfalls,
 And in the narrow rent at every turn
 Wind thwarting winds, bewildered and forlorn,

53 Tässä voitaisiin nähdä taustalla luomiskertomuksen skeema: lapsuuden projisoitu maailma on kuin Eeden, johon syntiinlankeemus tuo tiedon ihmisen kuolevaisuudesta ja maailmaan sisältyvästä pahuudesta.

The torrents shooting from the clear blue sky,
 [...] the sick sight
 And giddy prospect of the raving stream,
 [...]
 Were all like workings of one mind, [...]
 Characters of the great Apocalypse,
 The types and symbols of Eternity
 [...] (VI, rivit 625–630, 633–640, 1984, 464.)

Vastakohtat ovat yhtä aikaa läsnä kuvitetussa maisemassa, ja niitä yhdistää ihmistajunnassa rakentuva symbolinen ulottuvuus, ”the types and symbols of Eternity”. Tällaista abstraktia yhtäaikaaisuutta on monesti myös Thomasin runoissa, vaikkapa Raamatun luomiskertomusta vihjailevassa runossa ”From love’s first fever to her plague”: ”All world was one, one windy nothing / My world was christened in a stream of milk. / And earth and sky were as one airy hill, / The sun and moon shed one white light.” (CP, 21.) Siinä missä tätä luonnon kuvausta leimaa abstrakti maailman alun tyhjiys, joka vertautuu runon puhujan elämän alkuvaiheisiin, Wordsworthin luontokuvauksesta käännytäänkin apokalypsiin. Paul de Man kirjoittaa, että tässä osassa *The Prelude* -runoa lukijan huomio kiinnittyy (kerrottuun) ajallisuuteen siinä, miten ”realistinen” matkaraportti keskeytyy, kun seurueessa tajutaan, että he ovat ylittäneet Alpit huomaamattaan (1984, 56–57). Tätä seuraa leimallisen ei-ajallinen osio, jossa reflektoidaan mielikuvitusta ja ”näkyvätöntä maailmaa” (rivit 593–617). Tällainen perustavaa laatua oleva epäonnistuminen ”suuren fragmentin”, eli vuorenhuipun, havainnoimisessa, on kohtalokas sulauttavan havainnon, maiseman ja poettisen assosiaation suhteiden kannalta, ja näin ollen runon puhuja kääntyy paradoksaalisesti mielikuvituksen puoleen, ja yhtäkkiä ”näkee” apokalypsin luonnossa (vrt. Blaken ikuisuus).⁵⁴ Vastaava, mutta päinvastainen on ”Fern hill” -runon yöllinen tilanne, jossa puhuja äkkiä oivaltaa jotakin olennaista (vrt. ”From love’s first fever to her plague” -runon luomiskertomusviitteet): ”And then to awake [...]: it was all / Shining, it was Adam and maiden, / The sky gathered again [...].” (CP, 134). Molempien runojen ”kääntymiset” jonnekin luonnon ja muistelun pintaa syvemmälle yhdistyvät kiinnostavasti Geoffrey H. Hartmanin väitteeseen, että *The Prelude* -runossa ”[...] muistaminen on luovaa enemmän kuin nostalgisoivaa: herkistynyttä menneisyydelle, ja voi muokata ja jopa täysin muuttaa nykyisen [runon tilanteen]

54 Yllättävä apostrofi johdattaa lukijan huomion pois odotuksenmukaisesta ”ihmetyksestä ja kauhusta”, joka liittyy tällaisen luonnonilmiön kohtaamiseen (vrt. subliimin käsite), ja harhauttaa käsittelemällä ”ikuisuutta” ja apokalypsia luontoon liittyvissä kuvissa. Geoffrey H. Hartman kuitenkin korostaa erityisesti subjektin kehitystä tässä suhteessa: jos ihmisen ja luonnon välinen suhde jää vaillinaiseksi tai ei rakennu ”oikein”, mielikuvituksen muokkaamana, on tämä henkilökohtainen apokalypsi (1975, 128). Vrt. ”Oh Heavens! how awful is the might of souls, / And what they do within themselves while yet / The yoke of earth is new to them, the world / Nothing but a wild field where they were sown.” (III, rivit 180–183.) Myös Blakella sama apokalypsiin ja inhimilliseen havaintoon liittyvä tema esiintyy.

tunnelman.” (1975, 127.)⁵⁵ ”Fern hill” -runon (CP, 134–135) retrospektiivi kehittää toistuvien ”golden”- ja ”green”-sanojen kautta muistelukehykseen lopun yllättävän käänteen:

”green” (nuoruus ja luonto)	kehysten välissä	”golden” (nostalgia ja retrospekti)
happy as the grass was green		Golden in the heydays of his [time's] eyes
And as I was green and carefree [...]		Golden in the mercy of his [time's] means
	And green and golden I [...]	
	fire green as grass	
the whinnying green stable		
	Before the children green and golden / Follow him [time] out of grace	
Time held me green and dying [...]		

Poiminnat ovat taulukossa etenevässä säkeistöttäisessä järjestyksessä, ja siitä havaitaan heti, että runon loppupuolella retrospektiivistä nuoruutta ”kultaavaa” sanastoa ei enää sellaisenaan esiinnykään. Sen sijaan luontoon sijoitettavien, ensimmäisen kategorian ilmauksien rinnalle nousee kehyksiä yhdistäviä ilmauksia. Molempien kategorioiden taustalle voi sijoittaa Lakoffin ja Johnsonin jaottelun mukaiset (1980) kognitiiviset ”perusmetaforat”: vihreys yhdistyy paitsi luontoon, myös nuoruuteen personifioivan PEOPLE ARE PLANTS -metaforan kautta, ja nuoruuteen liittyy myös kulta, TIME IS A VALUABLE COMMODITY -metaforaa mukaillen. Keskeisempää luovan muistelun kannalta on kuitenkin siis juuri se, mikä näiden konventionaalisten metaforien käytössä on *luovaa*: se, että pelkkä ”kullansävy” runon loppua kohden häipyy ensin vihreiden rinnalle ja lopulta pois, ”Time held me green and dying”. Tässä lopun ongelmassa toistuu Thomasin runoilille tyypillinen elämän ja kuoleman rinnakkaiselo ruumiissa, ja vääjäämätön kuolevaisuus tuodaan tässä retrospektiivisyyden avulla nuoruuden idylliin, jossa se ei normaalisti ”ole”, nuoruus on siis konventionaalisesti huoletonta. Stewart Crehan myös toteaa runosta, ettei se ole nostalgisoiva siksi, että moraalialta tai sentimentaalisuutta ei ”aikuismaisesti” projisoida runon maailmaan, vaan nuoruuden tapahtumat ”näytellään uudelleen” ikään kuin uskottavasti (2001, 62). Tämä yleistys sopii yhteen juuri lopun kuolemakommentin yllättävyyden kanssa (kultaavan retrospektin kadottua

55 “[...] memory is creative rather than nostalgic: still sensitive to a past that can modify and even reverse a present state of mind.” (1975, 127.)

loppua kohden). Tässä kohtaa lyyrisen retrospektiiviin ”uskottavuuteen” tai luotettavuuteen ei kuitenkaan ole mahdollista syvemmin paneutua, mutta se on kylläkin kiinnostava, ei-kertovassa runoudessa vähemmän tutkittu erityiskysymys.

Runon rakentuminen omanlaisensa fragmentaarisen narratiivin kautta on kuitenkin myös Wordsworthin kohdalla heräävä mielenkiintoinen erityiskysymys. Thomasin ja Wordsworthin luontokeskeisten ”muistelurunojen” välille löytyykin linkki myös kirjallisuudentutkimuksesta, sillä molempien analyyseissa on yleisesti korostettu runojen omaelämäkerrallista pohjaa. Enemmän kuitenkin mielestäni kyse on siitä, miten Wordsworthilla luonnon ja ihmisen välinen harmoninen analogisuus rikkoutuu, ja runo kääntyy korostetun taiteellisen kielen kautta korkeampiin sfääreihin, ja miten Thomasilla ”luonnollistava” ajan ja ihmisruumiin sykliseksi tekevä ote on myös omalla tavallaan korostetun kirjallinen teema, joka yhdistyy kielikuvien vastakkaisuudesta rakentuvaan runon koherenssiin. ”If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite”, toteaa puhuja Blaken runossa *The Marriage of Heaven and Hell* (1966, 149), tiivistäen romanttisen luontoa kuvaavan kuvallisuuden ongelman: kirjoitetut muodot assosiatiivisesta havainnosta menettävät ”yhteytensä” näkymättömään, äärimmillään subliimiin, joka romanttisessa runoudessa leimallisesti on läsnä. Tämän seurauksena kohteen, luonnon, kokeminen on olemassa vain kielessä, kompleksisesti kerrostuneena, eikä aktualisoidu muualla. Ja edelleen, kielen välittävän luonteen hyväksyminen tarkoittaa monissa romanttisissa tapauksessa itserefleksiivisen mielikuvituksen käsitteen hyväksymistä: Paul de Man tiivistää, että Wordsworthin määrittelemä mielikuvituksen (*imagination*) ja kuvittelun (*fancy*) ero on lopulta eroavaisuutta kielen käytössä (1984, 53). De Man kirjoittaa: ”While ‘fancy’ depends upon a relationship between mind and nature, ‘imagination’ is defined by the power of its language precisely not to remain imitatively and repetitively true to sense of perception.” (Emt.)

Thomas McFarland lisäksi muotoilee, että keskeneräisyyden poeettinen logiikka, jonka voi nähdä realisoituvan kielikuvien sulauttavassa (muka-)havainnoinnissa, jättää tavallaan oven auki niin lukijan tulkinnalle kuin taiteilijan mielikuvituksen prosesseja painottavalle näkökohdallekin. Tavallaan siis lukuprosessi on runoon koherenssia luova väistämätön kehä, joka jää kuitenkin aina isommassa mittakaavassa fragmentaariseksi, ja samoin tekijän assosiatiivinen mielikuvitus luo koherenssia havainnon ja aineksen (luonto) väliseen suhteeseen kielen avulla. Tämän voi myös nähdä oikeuttavan tekijän teoreettisten näkemysten käyttämisen löyhänä viitekehyksenä poeettisen muodon tutkimisessa nimenomaan mielikuvituksen teeman ja implikaatioiden kautta, vaikka tällaisen teoreettisen aineksen käyttö *metodinkaltaisesti* olisi kuitenkin viime kädessä ”väärän”

koherenssin pakottamista runoon. Poeettisessa tekstissä aina on kuvallisuutta, joka on jollain tapaa ongelmallista, mikä haastaa kokonaiset luennat ja mukavasti sulkeutuvan hermeneuttisen kehän.

4. Runon keinotekoinen todellisuus

James Phelan määrittelee Susan Stanford Friedmanin analyysin pohjalta kerronnan ja lyyrisyyden eron seuraavasti: kerronnassa on etualalla tapahtumien järjestyminen ketjuksi, johon kuuluu dynaamista ajallista sekä tilallista liikettä, kun taas lyriikkaa leimaa simultaanisuus, ”[...] tunteiden tai ideoiden rypäs *stasiksessa*.”⁵⁶ Vaikkakin lyriikassa ja kertovassa kirjallisuudessa voi molemmissa esiintyä piirteitä sekä tarinallisuudesta että mielentilojen pysähtyneestä kuvaamisesta, edellinen on leimallisesti kertovan kirjallisuuden ja jälkimmäinen lyriikan ominaisuus. Phelan kuitenkin korostaa tämän jaottelun riittämättömyyttä, sillä sekä lyyristen että kertovien tekstien luennassa on läsnä lukemisen ajallisuus, johon kuuluu (mentaalista) ketjuttumista. (Phelan 1996, 301.) Phelanin lukemisen mallissa prosessiluontoisuus tarkoittaa arvottamista, joka kertovan tekstin kohdalla liittyy henkilöhahmoihin samastumiseen ja ulottuu koko tekstin tulkintaan, kun taas lyyrisen tekstin puhuja tai henkilöt eivät ole samastumisen kohteita: ”We are not asked to judge the speaker and use that judgment as a part of our overall understanding of the poem, but instead are asked to take in, understand, and contemplate the speaker’s argument for its own sake.” (Emt., 33.) Kyseessä on siis puhujan henkilömäisyyden ohittaminen teemaan keskittymisen vuoksi, ja runon puhujaa ei voikaan Phelanin mukaan verrata kertovan tekstin kertojaan, sillä runon ”sanoman” arviointi on etusijalla ja vertautuu implisiittisen tekijän sanottavaan (emt.). Luennan temporaalisuus on siten tavallaan jälkiarviointia, ei henkilöhahmoihin kerronnan avulla rakennettua kehitystä (emt.). Phelanin fiktiivisiin henkilöhahmoihin liittyvästä kolmijaosta, johon kuuluvat temaattinen, mimeettinen ja synteettinen ulottuvuus, mikään ei varsinaisesti ole erityisen keskeisellä sijalla lyyrisen puhujan (tai lyyrisen tekstin toimijoiden) kohdalla, ja varsinkin mimeettisyys jää takalalle. Tällaisella ”rajoitetulla luonteenkuvauksella” on Phelanin mukaan merkityksensä siinä, että lukijalle jää tilaa projisoida itsensä runon temaattiselle kentälle. (Emt., 34.) Kuitenkin mimeettisyyden ajatus kuuluu vahvasti myös kielikuvan todellisuutta syntetisoivaan mukahavaintoon ja muka-kokemukseen (Ricoeur 1978), jolloin ei tietenkään ole kyse kerronnallisuutta korostavasta kuvauksesta, vaan kokemuksellisuuteen perustuvasta metaforisuuden tulkinnasta.

Thomasin runouteensa liittämän etenevän ”narratiivin” hahmottamiseksi on syytä hylätä sekä runollisen stasiksen ajatus että implisiittisen tekijän ”sanoma”, sillä rakennelma korostaa mitä suuremmassa määrin runon keinotekoisuutta, eikä runoissa usein sinällään ole mitään helposti samastuttavaa temaattista tilannetta. Päinvastoin, lukijan on vaikea projisoida itseään missään

⁵⁶ ”[...] a cluster of feelings or ideas that projects a gestalt in *stasis*.” (Phelan 1996, 301.)

perinteisessä mielessä runon maailmaan, kun jo kielikuvien tulkinta vaatii lukijalta paljon; pysähtymistä, palaamista ja uudelleenarviointia. Tämän Thomasin runonarratiivin prosessiluontoisuuden voisi yhdistää Brian McHalen hahmottelemaan uudemman lyyrisen runouden kertovuuteen. McHale määrittelee ensinnäkin ”heikon narratiivin” (*weak narrative*), jolla hän tarkoittaa sitä, miten postmodernistiset runot usein palauttavat kerronnallisuuden lyyrisiin runoihin hyvin fragmentaarisella tavalla, aavistelemalla kerronnallista jatkumoa kuitenkin sellaiseen sitoutumatta. Tämä voi tapahtua erilaisia vähäisempiä kerronnan muotoja, esimerkiksi anekdootteja, vitsejä, unia, hyödyntäen. Modernistisiin runoihin McHale taas liittyy implisiittisen tekstin koherenssista vastaavan ”ylinarratiivin” (*master-narrative*), joka on luennassa hahmottuva mentaalinen konstruktio, ei havaittavissa tekstissä. (2001, 162.) Jälkimmäisen käsitteen voisi rinnastaa Phelanin sisäistekijän säätelämään runon temaattiseen koherenssiin, kun taas postmodernististen kertovuuden aavisteluiden sijoittaminen Phelanin malliin lienee haasteellisempi tehtävä. McHale itse ehdottaa, että narratiivisuutta olisikin ehkä syytä ajatella skaalana, siis runo voisi olla enemmän tai vähemmän kertova (emt., 165). Ajatus rinnastuukin perinteisemmän ja kognitiivisen metaforateorioiden poettisen ja arkisen metaforan eroja tasoittavaan *konventionaalisuuden asteen* määrittämiseen. Tekstimaailmassa hyvin implisiittisesti, kielikuvien käytössäkin eräänlaisena ylinarratiivina rakentuva on myös Thomasin runonarratiivi pääsääntöisesti luonteeltaan, sillä vähäisempiäkään kertovia osioita Thomasin runoista on useimmin todella hankala paikantaa. Toisinaan niitä kuitenkin aavistellaan esimerkiksi ajallisuuden osalta, käyttämällä vaikkapa saduista tuttuja kielellisiä kaavoja. Näidenkin harvinaisten esiintymien kohdalla voitaisiin kuitenkin sanoa, ettei kertovan kehyksen aktivoiminen lukijan mielessä silti yleensä johda tuon kehyksen laajempaan soveltamismahdollisuuteen, kun kuvakieli nousee ”runokerronnan” keskiöön.

4.1. Metaforinen koherenssi ja tekstimaailmat

Kognitiiviseen tekstintulkintateoriaan liittyvät käsitteet *figure* ja *ground*, joilla viitataan jonkin etualaistumiseen ja jonkin jäämiseen taustalle (Stockwell 2003, 15). Näiden käsitteiden kognitiiviseen perustaan kuuluu vahvasti visuaalisuus, ja visuaalisen taiteen tutkimuksessa onkin jo ennen kognitiivisia suuntauksia esiintynyt analyysivälineinä etuala ja tausta (Short 1996, 11). Stockwellin mukaan ”figure/ground” -ajattelu on laajimmillaan ennen kaikkea vieraaksitekemisen väline: venäläisen formalismin piiristä oleva käsite viittaa siihen, miten poettinen kieli voi

etualaistamisellaan tehdä eroa arkipäiväiseen kielenkäyttöön (Stockwell 2000, 14). Mick Short tuo esille uudemman, mutta silti korostetun stilistisen näkökulman esitellessään tulkinnassa merkittävän Geoffrey Leechin käsitteen ”etualaistamisen koheesion” (*cohesion of foregrounding*), jolla tarkoitetaan kykyä ”[...] kuvailla ja luokitella monenlaisia poikkeavuuden ja paralleelisuuden tapoja, jotka aiheuttavat etualaistumista.” (Short 1996, 36.)⁵⁷ Näin esimerkiksi metaforisuuden ”luonnottomuus” pyritään sovittamaan kokonaistulkinnaksi, joka on koherentti. Tästä saattaa seurata, että taustalle jäävä aines tulee joiltain osin ohitetuksi, kun tendenssinä on semanttisesti motivoida helpoimmin tunnistettava parallelismi ja poikkeavuus vastaamaan kokonaisuutta (emt., 67). Kognitiivisen poetiikan piirissä periaatteessa sama asia voidaan muotoilla niin, että prototyypillisyyden elaboraation eli laventamisen havaitseminen etualaisissa kielikuviissa saattaa johtaa ”kirjaimellisempaan” tulkintaan, kun poikkeavuus alkaa lähennellä ennalta-arvattavia poeettisia ulottuvuuksia; tällöin metaforisesta tulkinnasta on tullut kirjaimellinen (Freeman 2005a, 41–42). Mutta kuten Paul de Man jo aiemmin on korostanut, toisinaan kirjaimellisen ja metaforisen tulkinnan mahdollisuuksien samanaikainen olemassaolo johtaa mieluummin konventionaaliseen ”poeettiseen” luentatapaan kuin kirjaimellisen merkityksen pohdintaan runon kokonaisuudessa (1979, 11). Toisinaan kirjallisuudellisuuden korostaminen saattaa johtaa luentoihin, joissa yksi etualaistunut kielikuva saattaa ”nielaista” koko runon kielikuvat tulkinnassa, vaikka monesti runossa on sisäistä ristiriitaisuutta, jonka sovittaminen ei ole tulkinnan kannalta pakollista – päinvastoin, usein ristiriitaisuus on osa temaattista rakentumista, kuten Margaret Freemanin kognitiivinen Emily Dickinson -luenta osoittaa (Freeman 2005a, 46). Tämä on Thomasin runojen kielikuvien rakentumisen kannalta erityisen olennainen aspekti.

Lakoff ja Turner nimesivät metaforisuuden koherenssin osaksi runoilmaisun voimaa: metaforien ”luonnollinen” yhteen kytkeytyminen tuottaa ne tunnistavalle lukijalle tyydytystä, varsinkin kun kyse on kompleksisemmasta metaforasta, joka paitsi yhdistyy tulkitsijan kokemukseen, mutta myös vie sitä uusille vesille (Lakoff & Turner 1989, 89). Periaatteessa kyse on konventioita rikkovan perinteisen strukturalistisen etualaistumisen määrittelyn tuomisesta käsitteellistävän luennan piiriin; esimerkiksi Mick Short toteaa, että ennalta-arvattava kaava tai malli on ensin rakennettava, jotta siitä voidaan poiketa (Short 1996, 59). Perinteisimmilläänhän metafora on kielellisen poikkeavuuden perikuva, jota kognitiiviset määritelmät ovat pyrkineet arkipäiväiseen käsitteellistämiseen paneutumalla tuomaan alas ”poeettiselta jalustaltaan”. Näiden kahden painotuksen ristiriita on varsin kiinnostava tutkimuslähtökohta nimenomaan tulkinnallisen

57 ”[to] describe and categorise the various kinds of deviation and parallelism which give rise to foregrounding.” (Short 1996, 36.)

koherenssin näkökulmasta: etualaistetun tunnistaminen ei vielä rakenna kokonaisuutta, minkä voikin nähdä keskeisimmäksi ongelmaksi Lakoffin ja Turnerin tyypittelevissä analyyseissa.

Stilististä etualaistumisen painotusta metaforan kohdalla on kehitelty jo ennen Lakoffin ja Turnerin muotoiluja Benjamin Hrushovski. Hän laajensi metaforan käsitettä perinteisistä määritelmistä dynaamiseksi muodostelmaksi (*pattern*): metafora ei ole vain ”nimeltään” modifioitunut sana, sanayhdistelmä tai lause, tai rajattu, merkitykseltään ”maailman” viittaustavoista tai runon ”maailmasta” erillinen yksikkö, vaikka se toki voi myös olla muodossa tai toisessa näitä kaikkia (Hrushovski 1984, 6–7). Metafora tulisi Hrushovskin mukaan nähdä ennen kaikkea semanttisena toimintamallina tai funktiona, joka ”[...] muuttuu tekstin kokonaisuudessa, kontekstia mukaillen, ja yhdistyy (todellisiin tai fiktiivisiin) viitekehyksiin ja on riippuvainen tulkinnasta.” (Emt., 7.)⁵⁸ Tätä kautta metaforan voi Hrushovskin mukaan tuoda stilistisestä ja retorisesta tutkimusjatkumosta uudenlaiseen tieteelliseen ajatteluun, jota hän nimittää ”integroivaksi semantiikaksi” (emt.). Muotoilu yhdistyy kiinnostavasti myöhempisiin tutkimuslinjoihin, kun Peter Stockwell toteaa kognitiivispainotteisen luentamallinsa tasoista vuonna 2005 ilmestyneessä artikkelissaan, että ”[...] useimmilla lukemisen [tulkinnan] tasoilla [...] tarvitaan sekä stilististä analyysia että kognitiivisen poetiikan välineitä.” (2005, 280.)⁵⁹ Stockwell onkin kognitiivisesta metaforasta kirjoittaneesta tutkijajoukosta oikeastaan ainoita, jotka ovat onnistuneet analyyseissaan soveltamaan kognitiivista metaforaa myös runotekstien stilistiseen lähilukuun. Toisaalta jo varhemmin esimerkiksi Ricoeur on monitieteisellä lähestymistavallaan rakentanut tällaista ”yhdistelmätulkintaa” (ks. Ricoeur 1978).

Hrushovskin malli kuitenkin perustuu hänen lanseeraamaansa viitekehyksen (*frame of reference*) käsitteeseen, jolla Hrushovski tarkoittaa tekstin toisiinsa linkittyvien osasten muodostamaa konstruktiota, tai oikeammin niistä muodostettavaa konstruktiota. Viitekehys on näin sanaa ja lausetta seuraava kolmas diskurssin taso, jonka kokoavat ”todellisuudesta” omaksutut mallit, ja tekstistä hahmotettavien viitekehyksien verkostossa rakentuu se, mistä tekstissä on kyse. Näin metafora näyttäytyykin kahden tai useamman viitekehyksen suhteena, sanojen ja lauseiden välisiä ”aukkoja” täyttävänä rakennelmana, jonka voisi rinnastaa metaforisen koherenssin kanssa. Lisäksi sillä on teemaa rakentava funktio siinä, miten viitekehyksistä muotoutuu viitekenttä (*Field of Reference*), jonka avulla teksti voi kiinnittyä ”maailmaan” symbolinomaisesti. (Hrushovski 1984, 11–12.) Viitekehyksen luonne laajenee viittaustavoillaan semantiikan kentässä:

58 ”[...] changing in the text continuum, context-sensitive, relating to specific (fictional or real) frames of reference and dependent of interpretations.” (Emt., 7.)

59 ”[i]n order to discuss most of these levels [...], you would need both a stylistic analysis and a cognitive poetic one.” (2005, 280.)

An *fr* [frame of reference] is any continuum of two or more referents to which parts of a text or its interpretations may relate: either referring directly or simply mentioning, implying, or evoking. It may indicate an object, a scene, a situation, a person, a state of affairs, a mental state, a history, a theory; it may be real, hypothetical, or fictional. (Hrushovski 1984, 12, kurssiivi alkuperäinen.)

Näin ollen viitekehyksien tulkintaan liittyy aukkojen täyttämistä varsin monenlaisista tulokulmista, jopa niin, että viitteellisyys voi olla fiktiivistä eli runon oman ”maailman” sisäistä tai laajempaan kokonaisuuteen kuuluvaa intertekstuaalisuutta. Runon viitekehysistä koostuva viitekenttä on hypoteettinen kokonaisuus ”todellisuudessa”, tarkemmin sanottuna lukijan skeemoissa, mutta runossa rakentuu myös sisäinen viitekenttä (*Internal Field of Reference*), joka tavallaan vastaa ”fiktiivistä maailmaa”. Toisaalta kaiken tämän tulkinnanvaraisuus myös tarkoittaa sitä, että viitekehysistä voi rakentua hyvin monenlaisia tulkintoja. (Emt., 14–15.)

Hrushovskillakin viitekehyksien suhteissa toimiva metafora liittyy viittaavuudessaan kirjaimellisen ja kuvaannollisen vastakkainasetteluun, vaikka hän tyrmääkin perinteisen metafora-ajattelun vieraaksitekemiselle perustuvan korvaavuusperiaatteen liian yksinkertaistavana (emt., 16). Runon viitekehyksien kautta toimiva metaforiseksi tekeminen voi nimittäin rakentaa (toiston avulla) jostakin ilmiöstä, joka ”todellisuudessa” olisi mahdoton tulkita kirjaimellisesti, ”realistisen” runon sisäisessä viitekentässä; tämä on Hrushovskin mukaan erityisen tavallista modernistisessä runoudessa (emt., 26). Myös Mick Short kirjoittaa samankaltaisesta ilmiöstä modernistisessä runoudessa: ”We are constantly involved [...] in framing interpretations which make sense of apparent non-sense and providing pattern and consistency where at first none can be seen. It is this fact that makes much modern poetry so difficult to understand [...]” (1996, 45). Kiinnostava detalji on, että Short käyttää tulkinnan aktiviteetista sanaa ”framing”; itse asiassa monissa kirjallisuustieteellisissä lähtökohdissa on mukana kehystämisen metaforaan liittyvää teoretisointia ilman että Hrushovskin malliin eksplisiittisesti viitattaisiin.

Periaatteessa Hrushovskin rakennelma lähestyy ”realistisuuden” luomisen ajatuksessaan mahdollisten maailmojen teoriaa: runon metaforisessa (kuvaannollisessa) todellisuudessa jokin ”todellisen” maailman mahdottomuus tulee viitekehyksien verkoston avulla realistiseksi tai ”kirjaimellisesti” tulkittavaksi (emt., 36). Hrushovski pitää viitekehysten ja viitekentän käsitteitä runon merkityksenmuodostuksen teorialleen osuvampina, sillä ne eivät muodosta ”maailmalle” mitään kiinteitä parametrejä, vaan ne voivat olla myös ristiriidassa keskenään (1984, 12). Margaret

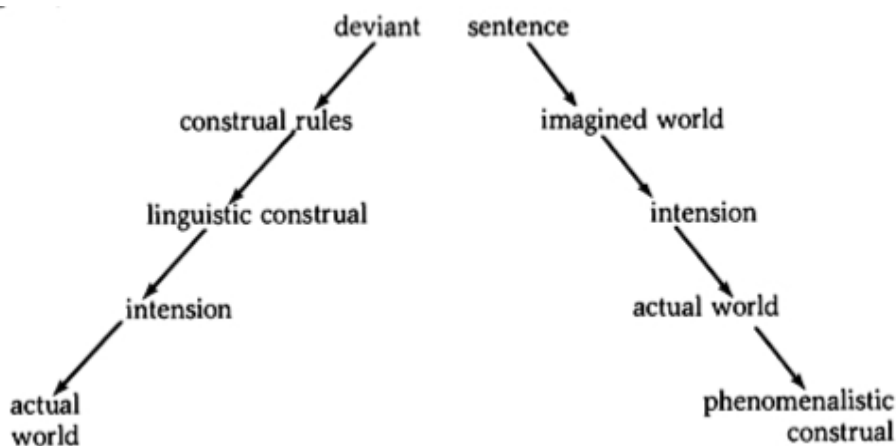
Freemanin mukaan käsitteellisesti rakentuva metafora on kuitenkin ristiriidassa mahdollisten maailmojen teorian kanssa, koska siinä joitakin totuusarvoja voidaan pitää fiksoituneina, ilman tekijän käsitteellistä ”suodatinta” tai luovien havainnointiprosessien huomioimista (2005b, 28). Nähdäkseni ristiriitaa ei kuitenkaan ole, jos ajattelee Hrushovskin ”ulkoisen viitekentän” myös skemaattiseksi rakennelmaksi; Freemanin käsitteellisen metaforan konseptiin kuuluvan tekijän luovan kognition painotukseen liittyy lisäksi tulkinnan legitimoimisen ongelmia⁶⁰, jotka ulkoisen viitekentän konstruktiossa ennemminkin vältetään. Hrushovski tiivistää metaforan funktion seuraavan jatkuvuutta edustavan kaavion mukaisesti, missä *m* on metaforinen funktio, *e* on tapahtuma (*event*) ja *me* metaforinen tapahtuma:

$$me_1 + me_2 + me_3 + m(e_1 + e_2 + e_3)$$

(Emt., 36.)

Näin ollen metaforisuus toimii samanaikaisesti paitsi suhteena viitekehysten välillä runon sisäisessä viitekentässä, myös suhteena runon sisäisen viitekentän ja runon ulkoisen viitekentän, ”maailman”, välillä (emt., 36).

Ajatus rinnastuu Samuel Levinin lingvistisille kirjaimellisen ja kuvaannollisuuden määritelmille perustuvaan metaforateoretisointiin: Levinin mukaan pintapuolen metaforisuuden avulla teksti ensin ikään kuin kutsuu maailmaansa, josta sitten tulee tekstin ainoa, varsinaisesti purkavaa tulkintaa vaativa metafora, ja alkuperäinen metaforinen aines muuttuu (1979, 125). Levin kutsuu näitä metaforista tekstin maailmaa kannattelevia metaforia fenomenalistisiksi, ja tiivistää metaforisuuden kahtalaiset tulkintatavat seuraavasti (emt., 137):



⁶⁰ Kognitiivisessa kirjallisuudentutkimuksessa onkin joidenkin tutkijoiden osalta vahvasti mukana tekijän kognitio, mikä rinnastuu perinteisen Thomas-tutkimuksen biografistisen eksplikoinnin ongelmakohtiin.

Levin havainnollistaa tulkintalinjojen eroa esimerkiksi puhuvasta kissasta: jos ilmiö luokitellaan runossa personifioinniksi, kyse on aktuaalisen maailman projisoinnista kohteeseen, jolloin teksti on metaforinen suhteessa maailmaan, ei suhteessa määrittelemäänsä fiktiiviseen maailmaan (emt., 124). Tällaisilla tulkintaehdoilla metaforisia jännitteitä sisältävä runo ei voisikaan missään olosuhteissa sisältää aktuaalisen maailman lainalaisuuksista poikkeavaa fiktiivistä maailmaa, vaan se tulisi aina suhteuttaa arkiseen kokemukseemme nähden anomaaliseksi.

Mahdollisten maailmojen teoria sinänsä ei ongelmattomasti taivu runon maailmaa kuvaamaan, sillä kertovan kirjallisuuden mimeettisyyden ajatuksen ympärille rakentuvaa teoriaa ei varsinaisesti voi rinnastaa kuvaannollisuuden realismiin. Marie-Laure Ryanin (1991) ”vähäisen poikkeavuuden periaate” (*Principle of Minimal Departure*) sekä esimerkiksi Lubomír Doleželin (1998) muotoilemat parametriperiaatteet ovat sovelluksiltaan sidoksissa ”todellisuutta” jäljittelevään tai jäljittelymallista poikkeavaan kerrontaan. Kuitenkin Doležel viittaa Hrushovskin viitekehysmalliin ja lähenee sekä tämän määritelmiä että kognitiivista teoriaa todetessaan lukijan roolista, että ”[k]un lukija on uudelleenmuotoillut fiktiivisen maailman mentaaliseksi kuvaksi, sitä voidaan pohtia ja se voidaan myös ottaa osaksi omaa kokemusta, aivan kuten todellista maailmaakin kokemuksellistetaan.” (1998, 21.)⁶¹ Fiktiivisten maailmojen luonne aktuaalistumattomina mahdollisuuksina sekä lukijan tapa ”sovittaa” fiktiivisen maailman olemus kokemukseensa (Doležel 1998, 16, 21) ovat ajatuksina verrattavissa viitekehysmallin sovittelevan tulkinnan mahdollisuuksiin. Kolmas olennainen runon ja proosan mahdollisia maailmoja yhdistävä tekijä on fiktiivisen maailman epätäydellisyys (emt., 22), tietty ambivalenssi siis, joka Jakobsonin mukaan on ”sisäänrakennettu, erottamaton piirre” runoutta (1994, 85) – fiktiiviseen maailmaan päästään käsiksi ainoastaan semioottisten väylien kautta (Doležel 1998, 20).

Kognitiivisessa kirjallisuudentutkimuksessa mahdollisia maailmoja on sovellettu muun muassa käsitteen *tekstimaailma* (*text world*) avulla (Werth 1999), jossa Doleželinkin muotoilema lukijan ”sovitteleva” rooli on keskeisellä sijalla, ja maailma on nimenomaan ”mental image”. Paul Werth (1999) erottelee kolme tasoa: *diskurssin maailman*, tekstimaailman ja sille *alisteiset maailmat* (*discourse world*, *text world*, *sub-world*). Diskurssin maailma on se aktuaalinen maailma, jonka tekijä ja lukija jakavat (vrt. Ryanin käsitteet *actual world* ja *text actual world*). Tekstimaailma on mentaalinen konstruktio, staattinen näyttämö, jota vasten fiktiiviset tapahtumat voivat tulla

61 ”Having reconstructed the fictional world as a mental image, the reader can ponder it and make it a part of his experience, just as he experientally appropriates the actual world.” (1998, 21.)

näkyviksi (vrt. Fauconnierin ja Turnerin mentaalinen tila), ja tekstimaailmaa säätelevistä parametreista poikkeamiset voidaan laittaa alisteisten maailmojen piikkiin, vaikka suhteisiin ei liitykään mitään varsinaista hierarkiaa. Tekstimaailman avulla järkeistetään käsillä olevaa diskurssia. (Werth 1999, 7, 213–214.) Tekstimaailmassa esiintyy kahdenlaista ainesta: maailmaa rakentavaa (*world-building*) ja funktionaalista (*function-advancing*) ainesta, joista jälkimmäinen (tilanne tekstimaailmassa) voidaan muotoilla propositionmuotoon eli lauseeksi, jolle voidaan määrittää totuusarvo (emt., 181, 190).

Koko tekstimaailmaa ja etenkin maailmaa rakentavia aineksia leimaavat deiksis ja referentiaalisuus: deiktinen informaatio on juuri staattisia tilallisia, mutta myös ajallisia suhteita, jotka voidaan rinnastaa johonkin suhteelliseen ”nollapisteseen”, ja referentiaalisuus määrittää tekstimaailman olioiden olemusta ja suhteita (emt., 51–52). Näistä elementeistä ja lukijan konventiotiedosta rakentuu *common ground*, eräänlainen yhdistävä aines, jota säätelee koherenssiin pyrkiminen propositionaalisen aineksen tulkinnassa (emt., 51). Koherenssi voidaan parhaiten ymmärtää sen rajoittamisen kautta: yhdistävään ainekseen suhteuttaen propositionit joko valitaan tai hylätään maailmaa rakentaviksi elementeiksi. Uuden informaation sijoittaminen tekstimaailmassa on joko positiivista, redusoivaa tai kontrastoivaa, riippuen siitä, miten aines parhaiten mukautuu jo tulkitun seuraksi. (Emt., 129–130.) Joanna Gavins lisää Werthin malliin alisteisten maailmojen alalajiksi modaaliset maailmat, jotka ovat mentaalisia representaatioita esimerkiksi toivomisesta tai hypoteettisista tapahtumista (2003, 97). Vaikka kognitiivisessakin tekstimaailman hahmottamisessa keskiössä on tapahtuminen, mentaalisten mallien kautta on kuitenkin mahdollista liittää myös runon ”tapahtuminen” lukemisessa toteutuvan loogistamisen kokemuseräisyyteen. Werth korostaa, että tekstimaailmojen keskeinen olomuoto on *tilanne*, johon kuuluu tiettyä temporaalisuutta sekä luennassa että tekstimaailman sisällä (1999, 202). Sekä Werth että Elena Semino (2003) liittävät ajatuksen teoreettiset lähtökohdat Fauconnierin ja Turnerin mentaalisten tilojen malliin.

4.2. Thomasin runonarratiivin liike

Phelanin hahmottelemat käsitteet, projisoinnille avautuva stasis ja etenevä arvottaminen, toimivat sopivana johdatuksena Thomasin omaan runon etenevyyttä koskevaan ajatteluun, vaikka on selvää, ettei Phelanin narratiivin käsite ole rinnastettavissa Thomasin omaan narratiivisuuden ajatukseen.

Thomas kuvasi runonkirjoittamistaan hallitsevan tietyn etenevän linjan, teeman, tai liikkeen, joka siis syntyy kielikuvien vastakkaisuudelle perustuvasta ketjuttumisesta (ks. Johdanto, sivu 4): ”[...] an image must be born and die in another; and any sequence of my images must be a sequence of creations, recreations, destructions, contradictions.” (CL, 281.) Tämä progressiivisuuden ajatus puolestaan kytkeytyi Thomasin runojen, ja tutkimuslähtökohtani, keskeisimpään teemaan eli syntymän ja kuoleman rinnakkaiseloon sikiämisen ja konsumaation prosesseissa. Sitä voisi myös kutsua eräänlaiseksi tulkinnalliseksi ylinarratiiviksi McHalen terminologian mukaan, tai vastaavasti ajatus voidaan suhteuttaa viitekehyksien metaforisesta vuorovaikutuksesta muotoutuvaan viitekenttään.

Vaikka siis Phelanin muotoilu runon puhujan ”argumentin” arvottamisesta runon tilanteessa on yksioikoinen samastaessaan puhujan ja implisiittisen tekijän, on Thomasin kohdalla myös rajattava varsinainen kertovuuden tai kertojan mahdollisuus runojen keskeisten toimintatapojen ulkopuolelle. J. M. Kertzer kirjoittaa Thomasin kertovimmista runoista:

Instead of stories [...] these poems present dramatic situations, moments of insight or conflict in a narrative whose pattern they suggest [...]. Or they show through temporal clauses that they are parts of a more extensive narrative [...]. Other poems employ a rhetorical structure that indicates the shape of an adventure [...].
(Kertzer 1979, 299–300.)

Varsinkin seikkailun muotoa tavoitteleva retorinen ulottuvuus on Thomasin vaikeimpia runoja sekä myös hänen draama- ja proosatuotantoansa leimaava tekijä paitsi intertekstuaalisuutensa, myös runon sisäisten kielellisten toimintamallien puolesta. ”All poetic impulses are towards the creation of adventure. And adventure is movement”, Thomas kirjoittaa BBC-sessioista kootussa teoksessa *Quite Early One Morning* (1967, 149). Tämä retorinen ulottuvuus on kuitenkin johdattanut monet Thomas-tutkijat jälleen Thomasin elämäkerran ja työskentelytapojen suoraan soveltamiseen analyysivälineenä, useimmin redusoivin lopputuloksin, ilman että julkilausuttua Phelanin mallin mukaista puhujan ”argumenttia” edes löytyy. Tähän liittyykin myös jo se aiemmin mainittu Thomasin runotuotannon tutkimusta leimaava piirre, ”fallacy”, nimittäin se, että Thomasia pidetään ”vaikeana runoilijana”, jonka joissakin runoissa yksinkertaisesti punainen lanka hukkuu ja koherentti tulkinta on mahdoton (ks. esim. McKay 1986, 379–380). Eräs tällaisista runoista on sonettisarja ”Altarwise by owl-light”, jota analysoidessaan McKay päätyy esittämään, että Thomas on luonut useissa runoissaan kielen mahdollisuuksia leikkisästi ja suvereenisti hyödyntävän

runoilijapersoonan, jota voisi nimittää ”temppuilijaksi” tai ”kikkailijaksi” (*trickster*) (1986, 376).⁶² Vaikka runoissa havaittavan kielellisen ”temppuilun” samastaminen runoilijan persoonaan onkin sinänsä ongelmallinen lähtökohta, on McKayn analyysi runon tulkintayrityksiä pakenevasta rakenteesta kuitenkin varsin onnistunut ja tarjoaa oivan lähtökohdan runon kielikuvien tarkastelulle koherenttina, tekstimaailmaa luovana kokonaisuutena.

Ennen koherenttiuden rajoja koettelevan runon lähempää tarkastelua on kuitenkin syytä vielä palata runosta käytyyn keskusteluun kognitiivisesta näkökulmasta. Monroe C. Beardsley ja Sam Hynes (1960) luonnehtivat ”Altarwise by owl-light” -runo esimerkkinään yleisiä runon tulkintaan liittyviä ongelmakohtia. Ensimmäisen ongelman lähtökohtana on Thomasin itsensä kommentti erään aikalaisen, Edith Sitwellin, esittämään tulkintaan runosta: ”She doesn’t take the literal meaning: that a world-devouring ghost-creature bit out the horror of tomorrow from a gentleman’s loins.” (*CL*, 302.) Kirjaimellisen ja kuvaannollisen välinen vastakkainasettelu kyseenalaistuu jälleen, mutta eri tulokulmasta: Thomasin lausunnon kirjaimellisesti ottaminen on sekin oma sudenkuoppansa, johon on langennut ainakin John Bayley todetessaan, että ”[...] Thomasin oma selvitys katkelmasta antaa viitteitä siitä, miten sen kirjaimellinen merkitys voidaan johtaa ennemmin kuin tulkita.” (Bayley 1957, sit. Beardsley & Hynes 1960, 317.)⁶³ Thomasin oma selvitys kyseisestä runon katkelmasta on siis kaikkea muuta kuin kirjaimellinen, ja Beardsleyn ja Hynesin tuomio Bayleyn ”follow up” -metodista on tyyli: ”It is impossible to read the poem literally; neither Thomas nor Bayley can carry out this project.” (1960, 317.) Näin ollen runon koherentti tulkinta asettuu haastavasti kirjaimellisen ja ”vähemmän” kirjaimellisen luennan validiteettikysymyksiin kehykseen: minkälainen maailma runojen kielikuvissa rakentuu, jos sitä on helpompi lukea ylitulkitsevan kuvaannollisesti?⁶⁴

Lakoff ja Johnson (1999) purkavat erittäin poleemissävytteisesti perinteisiä metaforakäsityksiä puhuessaan käsitteellisen metaforan *totuusarvosta*, jonka rooli on keskeinen puhuttaessa runon maailman ”realismista”. He lähtevät siitä oletuksesta, että perinteisen metaforateorian sanelemana kaiken merkityksen on oltava kirjaimellista, eikä metafora voi näin kantaa argumentteja: ”It can only make truth claims if it does so indirectly by expressing some other literal meaning.” (Lakoff & Johnson 1999, 121.) Epäselväksi jää, millaisia kirjaimellisia merkityksiä metafora voi epäsuorasti artikuloida, mutta tällaisen toimintaperiaatteen perustaksi Lakoff ja Johnson nimeävät

62 Vrt. Jungin neljä arkkityyppiä, *mother, rebirth, spirit* ja *trickster* (1972).

63 ”[...] Thomas’s own gloss on the extract gives an indication of how the literal meaning can be followed up rather than interpreted.” (Bayley 1957, sit. Beardsley & Hynes 1960, 317.)

64 David L. Hooverin Ryanin typologiaan nojaavassa luokittelussa tällainen outojen tapahtumien ”normaalina” esittäminen loisi *vaihtoehtoisen fiktiivisen maailman* (2004, 104), mutta ongelmaksi muodostuukin, *mille* tuo muotoutuva maailma on vaihtoehtoinen.

samankaltaisuusajatuksen, joka on heidän mukaansa virheellinen (emt., 121). Metafora ei voi perustua samankaltaisuudelle neljästä syystä:

- (i) koska lähteen ja kohteen mentaalisisä käsitteissä ei sinänsä voi olla mitään samankaltaisuutta
 - (ii) koska vaikka jotakin samankaltaisuutta olisikin, sitä ei voi *kirjaimellisesti* sanoa olevan olemassa
 - (iii) koska samankaltaisuus edellyttää symmetriaa, johon lähde ja kohde eivät taivu: rakkautta voidaan kuvata matkana mutta matkaa ei rakkautena
 - (iv) koska samaa kohdetta voidaan kuvata eri lähteiden avulla.
- (Lakoff & Johnson 1999, 126–127.)

Esimerkiksi Gerard Steen kuitenkin painottaa, että kognitiivisen metaforan pohjalla on analogisuus, jota muun muassa tilalliset, ruumiillisuuteen perustuvat kartoitukset manifestoivat: Steen toteaa, että metafora (tai nimenomaan sen tulkinta) on tapa hahmottaa samankaltaisuuksia kategorioiden välillä (Steen 1994, 11–12). Samoin Paul Werth kirjoittaa, että metafora täyttää juuri niitä konseptualisoinnin aukkoja, joihin ei löydy kirjaimelliseksi omaksuttua verbaalista vastinetta: ”We fill this lack by using metaphor – we find a physical domain that seems to have something in common with the conceptual domain we want to talk about, and then we use the physical language to talk about the conceptual subject-matter.” (Werth 1999, 313.)

Tämänkaltainen kartoittaminenhan on Lakoffin ja Johnsonin sekä Lakoffin ja Turnerin (1989) ”embodiment”-ajattelun ydintä: Lakoffin ja Johnsonin hyökkäyksessä perinteistä metaforateoriaa (jota ei yksilöidä kovinkaan tarkasti tutkijoihin tai koulukuntiin) vastaan onkin nähdäkseni kyse nimenomaan käsitteellisen metaforan tahallisen poleemisesta puolustamisesta kielellä ”kikkailevaa” taiteellista korukuvio-metaforaa vastaan. Lakoff ja Johnson siis asettavat tavallaan vastakkain asiat, jotka eivät ole vastakkaisia: erilaiset poeettiset, itseensä huomiota kiinnittävät metaforiset ilmaukset eivät uhkaa käsitteellisen metaforan olemassaoloa, vaan ovat sen ilmentymiä erilaisin kompleksisin tavoin. Hrushovski varoittaa näiden kahden tason keinotekoisesta erottamisesta: ”Isolating metaphor as a linguistic unit would mean separating the processing of language from a reader’s processing of texts, including the construction of fictional [...] settings and ‘worlds’, as projected in works of literature.” (1984, 7.) Steen kritisoikin kognitiivisen käänteen jälkeistä keskustelua käsitteellisen metaforan ja sen poeettisten kielellisten ilmentymien välisen sillan puolivillaisesta tutkimisesta (1994; 1999, 499–501, 503). Nämä kaksi on toki syytä tunnistaa eri tason käsitteiksi, ja kuten aiemmin todettiin Stockwellin kohdalla, kumpaakaan ei ole syytä unohtaa, kun kyseessä on kognitiivisen *poetiikan* lähtökohdat.

Steen on kehittänyt oman tulkinnan empiriaa koskevan metodinsa, jonka periaatteet muistuttavat Stockwellin mallista: "[...] metaphors must be analyzed as expressions, by investigating their vocabulary and grammar; as ideas, by analyzing their propositional content and knowledge structure; and as messages, by examining their pragmatic structure and function [...]" (1999, 501). Eroa Stockwelliin ja Lakoffiin ja Johnsoniin tekee keskimäinen painotus: metaforan ilmaisema ajatus *propositiona* eli lauseena, jolle voidaan määrittää totuusarvo. Stockwellin analyysilähtökohdista tämä aspekti puuttuu, ja Lakoffin ja Johnsonin poleeminen metaforan totuuden peräänkuuluttaminen ei kytkeydy poeettisen tekstin metaforien mahdollisesti rakentamaan totuusarvoisuuteen, vaan käsitteellisen metaforan kokemuksesta kumpuavaan subjektiiviseen totuudellisuuteen. Lakoff on nimenomaan kiistänyt metaforan mahdollisuuden olla propositio, vaikka konventionaaliset käsitteelliset metaforat ilmaistaan juuri propositiomuodossa ("A IS B"): metaforan nimeä ei tule sekoittaa kartoittamiseen (Lakoff 1993, 207, sit. Steen 1999, 502), mutta jälleen nämä kaksi tasoa ovat vain näennäisessä ristiriidassa (Steen 1999, 502).

Myös Paul Werth on kirjoittanut metaforasta ja propositioista nimenomaan tekstimaailman koherenssiin liittyen: hänen oma käsitteensä *double scope* viittaa siihen, että metaforan kirjaimellinen ja kuvaannollinen taso ovat samanaikaisesti läsnä, eivätkä ole hierarkkisesti eritasoisia, ja luovat kolmannen, uuden tason (1999, 317). Ajatus ei sinällään ole uusi, esimerkiksi Ricoeurin metaforan tulkintaan liittyi verrattavissa oleva sovittamisen ajatus (ks. myös Reinhart 1976, Steen 1994), ja Hrushovski puolestaan kirjoittaa asiasta: "A metaphor exists only if two domains exist vividly in a text; the metaphorical expressions belong literally to one and metaphorically to the other." (1984, 7–8.) Olennaista on kuitenkin Werthin tästä ajatuksesta kehittämä laajennetun metaforan (*sustained metaphor*) yhteys tekstimaailman käsitteeseen propositio ja koherenssin välityksellä: "[...] it [sustained metaphor] works by opening up an area of experience in terms of which the discourse topic can be (partially) interpreted. [...] [It is] an overarching structure, just as the function-advancing propositions in a world indirectly reveal the 'macro-structure' of a text" (Werth 1999, 323–324). Metaforisuuden "realistiseksi" tuleminen yhdistyy juuri laajennettuun metaforaan: Hrushovski kirjoittaa, että poeettinen metafora voi aluksi olla sanatason konnotaatio mutta sitten kasvaa runon fiktiivisen tilanteen keskeiseksi elementiksi (1984, 7).

Werth analysoi tällaisen "ylläpidetyn" metaforan tai "megametaforan" suhdetta tekstin mikrotason metaforisuuteen esimerkkinään muun muassa katkelma Thomasin kuunnelmasta *Under Milk Wood* (1953). Katkelma toimii mainiona johdatuksena Thomasin runonarratiivin ja kirjaimellisuuden

ongelman suhteeseen, sillä siinä tarkoitus on luoda (etenevä) kerronnallinen tilanne (katkelma on näytelmän alusta), mutta repliikkikatkelmaa kannattelee metaforinen kieli:

FIRST VOICE: To begin at the beginning. It is spring, moonless night in the small town, starless and bible-black, the cobblestreets silent and the hunched, courters'-and-rabbits' wood limping invisible down to the sloeblack, slow, black, crowblack, fishingboat-bobbing sea. The houses are blind as moles (though moles see fine tonight in the snouting, velvet dingles) or blind as Captain Cat there in the muffled middle by the pump and the town clock, the shops in mourning, the Welfare Hall in widows' weeds. And all the people of the lulled and dumbfound town are sleeping now. (1962, 1.)

Werth tulkitsee tekstikatkelmaa kannattelevan metonymian, joka voidaan muotoilla propositioksi A PLACE IS ITS INHABITANTS. Tämän metonymian alle asettuvat Werthin mukaan kaikki paikkaa, luontoa, pikkukaupunkia personifioivat metaforat (1999, 319) – niin vaivaisuutta ("the cobblestreets silent and hunched", "courtiers'-and-rabbits' wood limping", "the houses are blind") kuin mentaalista vajavaisuuttakin vihjaavat ("blind as moles", "dumbfound town") ilmaisut. Nämä ilmaisut Werth yhdistää konventionaaliseen metaforaan DEATH IS SLEEP, yön mustuuteen ("starless and bible-black") ja suremiseen ("the shops in mourning") nojaten (emt., 320). Näin idylliseltä vaikuttava maalaismaisema saa synkkiä sävyjä: kertoja (jonka Werth samastaa Thomasiin) vihjaa kaupungin asukkaiden yllä olevaan "varjoon" personifioinnin avulla. Tällaisen tulkinnan avaimena toimivan "kattometaforan" (metonymiaa voidaan käsitteellisen rakentumisen puitteissa kutsua metaforaksi) ajatus esiintyy yksittäisemmässä merkityksessä myös Steenillä, joka kirjoittaa:

In extended metaphors, the main non-literal concept is not modified within the utterance, as is the case with complex metaphors, but outside the utterance. [...] The more extended they are, in terms of additional clauses and even sentences, the more important they become as the local semantic baseline for the interpretative activities of the reader. (Steen 1999, 510, 518.)

Näin siis metaforisuus voi olla hyvinkin implisiittistä, ja silti kirjaimellinen aines voi säilyttää kirjaimellisuuden olemuksensa (vrt. Werthin "double scope"): "[...] for implicit metaphor, the focus of the non-literal proposition occurs in a frame that has nothing to do with the proposition, as the literal part of the metaphorical proposition is unexpressed." (Steen 1999, 511.) Steen myös mainitsee, että "venytetyn" metaforan ollessa riittävän etualaistettu (implisiittisen iteratiivisuuden avulla), metaforisuus voi tulla ei-metaforiseksi Hrushovskin mallin mukaisesti – kirjaimellisen ja ei-kirjaimellisen kehykset sulautuvat tekstimaailmassa (1999, 518). Werthin luenta *Under Milk Wood* -katkelmasta havainnollistaakin hyvin tätä implisiittisyyden luomaa koherenssia: kuvaus on

kertovaksi katkelmaksi huomiota kiinnittävän poeettinen, mikä tavallaan luonnollistuu kertovan äänen ”enemmän” tietävässä sävyssä, jonka sisältö on kutakuinkin kaupungin ja sen ihmiset samastava pahaenteisyyden vihjailu.

Metaforien tietty kumulatiivisuus leimaa myös Thomasin ”vaikeinta” runoutta, ja runo ”Altarwise by owl-light” on tästä paraatiesimerkki. McKay kirjoittaa, että Thomasin runoutta hallitsee Werthin ja Steenin luonnehdintoihinkin yhdistyvä, vaikeasti hahmotettava ”[...] metafora tai implisiittinen metafora, joka on luonnottoman venytetty. Katakreesi⁶⁵ voisikin olla Thomasin hämärimpien runojen, etenkin sonettien, paradigmaattinen kielikuvatyyppe.” (McKay 1986, 377.)⁶⁶ Beardsleyn ja Hynesin havainnollistama kyseisen runon tulkinnallinen ongelmallisuus asettaa jopa kyseenalaiseksi sen, voidaanko kymmenosaista sonettisarjaa lukea koherenttina kokonaisuutena; esimerkiksi Elder Olson ja H. H. Kleinman ovat tulleet siihen tulokseen, että runo on epäonnistunut hämäryydessään (McKay 1986, 380). Lähtöoletus kuitenkin on, että yhteisen otsakkeen alle sijoitetut numeroidut sonetit on syytä yhdistää luennan tasolla. Osien välillä myös on kiistatonta temaattista yhtenäisyyttä, jota pyrin analysoimaan runoissa rakentuvan, Thomasin itsensä kuvaaman temaattisen liikkeen kautta. Lähtöoletuksena on näin myös se, että runon luennassa rakentuu mahdollinen tekstimaailma, joka sisältää ristiriitaisuutta, muttei tempoilusta huolimatta tuhoa itseään.⁶⁷ Tosin ”Altarwise by owl-light” -runon maailma jos mikä vertautuu Umberto Econ luonnehdintaan fiktiivisen maailman ”mahdottomuudesta”: se voidaan nimetä, mutta sitä ei voi konstruoida. Näin esimerkiksi John Bayleyn ehdottama kirjaimellisesti tulkittu kirjaimellisuus jääkin maininnan tasolle eikä konstruoidu analyysissa.

Werthin analyysin mukaista kattometafora ”Altarwise by owl-light” -runosta ei yksiselitteisesti löydy, tai kuten McKay asian ilmaisee, ”[...] vahvaa yhteenkokoavaa symbolia [...] ei esiinny” (McKay 1986, 385)⁶⁸, eikä konventionaalisten propositiometaforien ilmentäjiä sellaisenaan myöskään. Tämä johtuu runoa leimaavasta eteenpäin ”porskuttamisesta”, josta vastaa runon puhuja. Runon puhujaa taas on hankala varsinaisesti säkeistä konstruoida, mutta kuten Don McKay huomioi (emt., 380–381), sävystä on tulkittavissa tietty jokamiesmäisyys, joka tekee niin myyteistä kuin

65 Katakreesin voi rinnastaa metaforaan; se on sanan käyttämistä merkityksessä, joka on ristiriidassa sen ”alkuperäisen” merkityksen kanssa.

66 ”[...] metaphor or implied metaphor which is abnormally stretched. We might well nominate catachresis as the paradigm figure of speech for all Thomas’s obscure poems, and especially the sonnets.” (McKay 1986, 377.)

67 Populaarikulttuurin puolelta osuvana metaforisena kurioositeettina mainittakoon Late Night with Conan O’Brien -televisio-ohjelman sketsihahmo Captain Punishment, joka on huonoista sanaleikeistä tavallisia ihmisiä rankaiseva supersankari. Sketsi päättyy joka kerta siihen (ja se on toistettu useita kertoja humoristisuuden vähenemättä), että joku ulkopuolinen huomauttaa sankarille tämän nimen olevan sanaleikki (Captain Punishment), ja sankari tuhoutuu.

68 ”[...] strong centralizing symbol [...] is not provided” (McKay 1986, 385).

sanaleikeistäkin materiaalia, jonka alleviivatessa käytössä korostuu runon tavallaan täysin ”yli” menevä luonne. Samalla tulee selväksi, että runon jokaiseen käänteeseen on turha jäädä poeettisia merkityksiä pohtimaan, sillä syntaksin monitulkintaisuus sekä outojen kielikuvien hengästyttävä tiheys vastustavat perinteisen metaforisuustulkinnan merkityksellistämisen periaatteita.⁶⁹ Esimerkiksi tästä katkelmasta runon toisesta osasta on hankalaa määrittää subjektia tai predikaattia, millä tietenkin on tulkinnallisia seurauksia:

The horizontal cross-bones of Abaddon,
You by the cavern over the black stairs,
Rung bone and blade, the verticals of Adam,
And, manned by midnight, Jacob to the stars.
(*CP*, 59.)

Mitä kautta sitten runoon on mahdollista rakentaa koherenssia? Osviittaa antaa runoilija itse: ”This poem is a particular incident in a particular adventure” (*CL*, 301). Tämä tarkennus on nähdäkseni olennainen aiempaan kirjaimellisuuden vaatimukseen suhteutettuna. Runoa tulisi siis lukea yksittäisenä tapauksena, ei metaforisuuden avulla allegoriamaisesti argumentoivana kokonaisuutena, kuten esimerkiksi Phelanin runon puhuja oli määritelty. Kuitenkaan ei kannata runollisen argumentaation puuttuessa lähteä kohtelemaan runoa kertomuksena, jossa on kertoja, sillä eepisistä runosta ei missään nimessä ole kysymys. Don McKay huomauttaakin tämän olevan yksi osoitus runon ”kikkailijan” perverssistä otteesta⁷⁰: runoon lainataan eepisyyden piiristä tuttua ainesta, mutta käytetään perinteistä argumentoivan lyyristä muotoa, sonettia (1986, 383).⁷¹ Samankaltaiseen myyttien käyttöön viittaa J. M. Kertzer, mutta väittää, että Thomas soveltaa ainesta fabulanomaisesti, mytologisoimassa runon ”varsinaisuutta” (1979, 301–302). Kertzerin näkökulmassa painottuu vahvasti jälleen tekijyyden merkitys, jopa niin, että Kertzer toteaa faabelin olevan keino omien kokemusten etäännyttämiseen runomuodossa, mutta hänen muotoilemansa faabelin leimaava ”maisema”, kielikuvien järjestyminen niiden itsensä merkityksen vuoksi, on runonarratiivin hahmottamisessa käyttökelpoinen ajatus. Sovellankin ajatusta niin, että runon puhuja vastaa järjestyksestä ja on se kokoava entiteetti, josta tekstimaailman suhteuttava

69 Vaikka tutkielman alkupuolella suljin pois Thomasin runonkirjoittamisen automaattisuuden mahdollisuuden, tässä kuitenkin ”Altarwise by owl-light” -runo suhteutuu kiinnostavasti Peter Stockwellin surrealistisen runon kognitiiviseen analyysiin: ”The poem attempts to obliterate figural distinctions, coming to rest in an eternal state of potential by presenting verbless phrases.” (2003, 21.)

70 Mielenkiintoisena kirjallisuushistoriallisena detaljina mainittakoon, että Harold Bloom näkee ”perverssyyden” suurten runoilijoiden ominaisuutena: ”Strong poets necessarily are perverse, ”necessarily” here meaning as if obsessed, as if manifesting repetition compulsion.” (1973, 85.)

71 Tämän eepisyyden aavistelun mutta muodollisen torjumisen voisi sijoittaa McHalen heikon narratiivin nimikkeeseen alle, mutta ”pääläelleenkääntämisen” vuoksi hyvin heikosti sitoutuen.

”nollapiste” löytyy, ja jolle poikkeamat runon maailmassa ovat alisteisia.

Elena Semino (1997) analysoi teoksessaan *Language and World Creation in Poems and Other Texts* runojen mahdollisia maailmoja skeema-ajatteluun yhdistettynä. Semino määrittelee sekä mahdollisia maailmoja että skemaattista hahmotustapaa kehystävän diskurssitilanteen (1997, 4). Nimenomaan tilanne onkin ”Altarwise by owl-light” -runon kohdalla olennainen käsite, sillä sillä voidaan kuvata runon tapahtumista kuitenkin jäämättä kiinni kertovuuden ajatuksen ongelmallisuuteen: Werthilläkin tilanne on paitsi tekstimaailman, myös luennassa tapahtuvan järjeistämisen ajallisuutta. Se vertautuu metaforisuuden ”kaksoiskatsantoon”, jossa kirjaimellinen ulottuvuus säilyy metaforisen tulkinnan mahdollisuuden rinnalla. Keskeistä on Werthin määrittelemän ”common ground” -käsitteen eli konventiotiedon ja propositionaalisuuden suhde tekstimaailmaa konstruoitaessa. Väitän, että lukijan on ”Altarwise by owl-light” -runoa lukiessaan pakko hyväksyä metaforisuus runon tapahtumista määrittäväksi tekijäksi voidakseen saada jotakin ”järkeä” tekstiin; tekstimaailmaa rakennetaan niin, että propositionaalisuus on äärimmäisen metaforista ja pakottaa hyväksymään sellaista, mikä ei konventiotiedon nojalla ole realistisesti järjeenkäypää. Tässä Thomasin runo lähenee fantastisia fiktiivisiä tekstimaailmoja, jotka määrittelevät parametrinsa kauas oletetusta tuntemastamme todellisuudesta. Toisaalta runo on toinen tapaus siinä, miten sen hahmoja tai tapahtumisen motivoitumista ei tarvitse arvottaa tai järjeistää kausaliteeteiksi. Kuten Semino kirjoittaa: ”[...] it is in the nature of poetry to remain ambiguous as to its faithfulness to actual-world detail” (1997, 95) (vrt. Jakobsonin lausunto runon sisäänrakennetusta ambivalenssista).

Semino yhdistää käsittelyssään lingvististä analyysia erityisesti Marie-Laure Ryanin mahdollisten maailmojen typologioihin. Poimin käsittelystä ”Altarwise by owl-light” -runon kannalta relevanteimmiksi elementeiksi deiksiksen, määräisen artikkelin käytön ja modaalisuuden. Kaksi ensimmäistä näistä liittyvät kiinteästi siihen, miten runo voidaan nähdä tilanteena, jossa on tapahtumista, liikettä. Semino toteaa, että määräisen artikkelin käyttöä ja deiktisiä ilmaisuja yhdistää määräisyyden ajatus: ne viittaavat elementteihin, jotka lukijan tulisi voida konstruoida tekstistä tai konventiotietonsa pohjalta muualta (1997, 15). Runoissa usein tällainen määräisyys on tavallaan ankkuroimatonta, ja saa aikaan vaikutelman, että lukija on ikään kuin äkillisesti vedetty sisään keskelle tekstin tilannetta (emt., 16, 23). Varsinaista kommunikatiivista tilannetta ”Altarwise by owl-light” -runosta on hankala havaita, ja jos hyväksytään McKayn ”jokamiesmääritelmä” runon puhujasta, on ymmärrettävää, ettei sellaista suoraan olekaan. Kuitenkin runon rakenteessa on erilaisia diskursiivisia tasoja, joihin palaan pian. Sitä ennen on syytä tarkastella määräisyyden ja

deiksiksen luomia vaikutuksia runon liikkeeseen. Tässä ensimmäinen sonetti kokonaisuudessaan:

Altarwise by owl-light in the half-way house
The gentleman lay graveward with his furies;
Abaddon in the hangnail cracked from Adam,
And, from his fork, a dog among the fairies,
The atlas-eater with a jaw for news,
Bit out the mandrake with to-morrow's scream.
Then, penny-eyed, that gentlemen of wounds,
Old cock from nowheres and the heaven's egg,
With bones unbuttoned to the half-way winds,
Hatched from the windy salvage on one leg,
Scraped at my cradle in a walking word
That night of time under the Christward shelter:
I am the long world's gentleman, he said,
And share my bed with Capricorn and Cancer.
(CP, 58.)

Ankkuroimatonta, poeettista määräisyyttä etsittäessä pois voidaan rajata generisyyteen tai yleisen kulttuuriseen tietämykseen perustuvat määräisyydet. Liikkeen keskeisyyden vuoksi poimin ensin esiin toimijat ja toiminnan:

S	P
the gentleman	lay graveward
Abaddon	cracked from Adam
the atlas-eater	[...] bit out the mandrake
that gentleman of wounds	[...] hatched [...]; scraped
he	said

Heti havaitaan, että runossa esiintyy subjekteja, joista käytetään määräistä artikkelia sen kummemmin määräisyyttä tekstissä motivoimatta ("the gentleman", "the atlas-eater"). Näin ollen määräisyyden, samoin kuin siihen liittyvän deiktisyyden ("that gentleman of wounds", "he"), motiivointi jää lukijan tulkinnan varaan. Vaikutelmana on todella keskelle tapahtumia heitetyksi tuleminen, mitä korostavat myös muualta tutut toimivina hahmoina esiintyvät Abaddon ja Adam. Jotta kerrottuun tilanteeseen voisi rakentaa järkeä, runon sisällä olevia määräisyyksiä on aluksi järjesteltävä suhteessa toisiinsa, sitten suhteessa konventiotuntemukseen. Ensimmäisenä mainittu

”the gentleman” yhdistyy ilmauksiin ”that gentleman of wounds” ja ”he”. Henkilöä kuvataan myös epiteetillä ”old cock from nowheres and the heaven’s egg” ja viimeisillä riveillä (perinteisen sonettimuodon loppukaneettisäkeet, joissa yleensä runon argumentti väännetään rautalangasta) kyseinen henkilö saa äänen, ”I am the long world’s gentleman”. Tästä hahmosta muodostuu myös koko sarjan kannalta olennainen kokoava tekijä, joka esiintyy erilaisin implisiittisin viittauksin läpi runon. Don McKay mainitsee, että tämä on yksi selkeimmin ”tarjottavista” koherenssia runoon rakentavista tekijöistä (1986, 387), mutta tähän tarjoamiseen ja etualaistamiseen sisältyy kuitenkin vaara, että hahmon pyrkii näkemään myös siellä, missä se ei ole. Toisaalta tällainen ambivalenssin hyötykäyttö on yksi poeettisen ”kikkailun” toimintatavoista.

Millaista liikettä sitten katkelmassa voidaan nähdä? Sanoa-verbiä lukuunottamatta verbit ovat sinänsä fyysisiä ja toiminnallisia, mutta niiden varsinainen sisältö on varsin metaforiseksi ymmärrettävää: herrasmies makaa haudansuuntaisesti, Abaddon irtoaa Aatamista, maailmaasyövä peto puree huomisen kauhun Abaddonin haaroista, haavojen herrasmies kuoriutuu ja raapii runon puhujan kehtoa. Liikkeen voikin hahmottaa temaattisesti syntymän (Aatami, kuoriutuva herrasmies) ja kuoleman (Abaddon) kehyksien jännitteisyydeksi, jonka toimijat vain ovat kulttuurisesti latautuneita hahmoja – ne rinnastuvat jokamiesmäisen puhujan anonymiteettiin. Runon edetessä aktivoituvat niin raamatulliset luomisen ja tuhon kuin fyysisyydenkin (erityisesti syntymän) kehykset, ja kaikkea tätä kehii yhteen eepissävyinen esitystapa imperfektiesityksineen, epiteetteineen, ajanilmauksineen (”by owl-light”, ”then”, ”that night of time”) ja raportoituine puheineen. Itse runon puhuja kuitenkin jää taustalle ja on paradoksaalisesti kehtoikäinen lapsi. Näin diskurssin kuvaama tilanne on vähintäänkin epätodennäköinen, ja tätä vahvistaa kuvaannollisuuden vahvasti nojaava kieli. Osiossa on kuitenkin tullut esiteltä tärkeimmät hahmot, puhuja ja salaperäinen herrasmies, sekä aktivoitu raamatullinen sekä fyysisyyteen pohjaava skemaattinen kehys, ja lukija jääkin odottamaan jatkokehittelyä näiden toimijoiden ja mahdollisen myyttisen skaalan tematiikan välille. Samalla on tullut selväksi, että metaforisuus leimaa kaikkea runon ”seikkailua”, ja näin metaforat menettävät merkitystään kuvaannollisina, etualaisuudellaan vieraannuttavina elementteinä.

Tarkastelenkin loppua sonettisarjaa näiden kehysten suhteina niin, että toiminta tai liike on keskeinen runon etenemistä ja koherenssia säätelevä tekijä. En siis pyrikään avaamaan poeettisia metaforia yksittäisinä ilmentyminä, vaan otan ne aktivoituvina suhteina Hrushovskin mallin mukaisesti. Epäkonventionaalisen seikkailun taustalta konventionaalisten kognitiivisten metaforien hahmottaminen taas on täysi mahdottomuus, sillä eteneminen on niin latautunutta, kerrostunutta ja

kuvaannollisuutta ryöpyttävää, ettei tällaisia alkulähteitä yksinkertaisesti kannatakaan etsiä. Runossa ollaan todellakin uutta luovan metaforan poeettisimmassa ja konstruktiiivisimmassa päässä. Seuraavassa erittelen loppujen yhdeksän sonetin keskeisimmät toiminnat toimijoineen sekä fyysisyyden ja Raamatun skemaattisia kehyksiä aktivoivat ilmaukset järjestyksessä:

- (II) TOIMINTA: (then) said the hollow agent
 RAAMATTU: Abaddon, the verticals of Adam, Jacob to the stars
 RUUMIS: artery, gender, bone, manned, hairs of your head
- (III) TOIMINTA: I took my marrow-ladle [...], Rip Van Winkle [...] dipped me breast-deep in *the* descended bone
 RAAMATTU: the lamb, Adam's wether, the tree-tailed worm that mounted Eve, *the* garden time
 RUUMIS: knocking knees, climbing grave, skullfoot, the skull of toes, marrow-ladle, bone
- (IV) TOIMINTA: -
 RAAMATTU: genesis, ark-lamped, the cutting flood
 RUUMIS: *the* wounded whisper, hunchback, (corset) *the* boneyards (for a crooked boy), a hump of splinters, (love's reflection of the) mushroom features, *the* marrow
- (V) TOIMINTA: [...] trumped up the king of spots, [...] came two-gunned Gabriel, [...] said the fake gentleman, [...] rose my Byzantine Adam, I fell on [...], [...] slew my hunger, a climbing sea from Asia had me down, Jonah's Moby snatched me by the hair
 RAAMATTU: Gabriel, Jesu, Byzantine Adam, Ishmael's plain, Jonah's Moby, Adam, frozen angel, salvation's bottle
 RUUMIS: black-tongued, blood, hunger, by the hair, pin-legged
- (VI) TOIMINTA: he [...] split through & burned sea silence, [...] said medusa's scripture, [...] said the pin-hilled nettle, love plucked out the stinging siren's eye, old cock from nowheres lopped the minstrel tongue, Adam, time's joker, [...] spelt out the seven seas, the bagpipe-breasted ladies [...] blew out the blood gauze
 RAAMATTU: (a book of water, scripture)
 RUUMIS: tallow-eyed, my sea eye, my fork tongue, the siren's eye, the minstrel tongue, bagpipe-breasted, blood gauze, the wound of manwax
- (VII) TOIMINTA: time tracks the sound of shape on man and cloud
 RAAMATTU: the Lord's prayer, a Bible-leaved, genesis in the root, the bell-voiced Adam (the book of trees, the scarecrow word)
 RUUMIS: a naked sponge, bald pavilions, the sound of shape on man and cloud, the ringing handprint
- (VIII) TOIMINTA: I wept, each minstrel angle drove in the heaven-driven of the nails, [...] the three-coloured rainbow from my nipples [...] leapt, I [...] unsex the skeletons & [...] suffer the heaven's children through my heartbeat
 RAAMATTU: crucifixion on the mountain, thorns, God's Mary, Jack Christ, heaven-driven, the heaven's children
 RUUMIS: blood, wound, nails, my nipples, heartbeat

- (IX) TOIMINTA: the lamped calligrapher, the queen of splints, buckle to lint and cloth their natron footsteps & draw on the glove of prints & pour like a halo on the caps and serpents, the linen spirit weds my long world's gentleman to dust and furies & with priest and pharaoh bed my gentle wound
 RAAMATTU: prophets, a halo, serpents, resurrection (the linen spirit)
 RUUMIS: footsteps, glove of prints, features, wound, my neck
- (X) TOIMINTA: I image december's thorn [...]
 RAAMATTU: Christian voyage, gospel, the first Peter, the bible east, the garden (the blown word, the tall fish, Day)
 RUUMIS: -

Äkkiseltään havaitaan, että toisessa, neljännessä, seitsemännessä ja viimeisessä sonetissa on kovin vähän toimintaa. Näitä osioita leimaakin erilainen puheen taso: varsinaista tilannetta ei voida hahmottaa, vaan runon puhuja artikuloi joko ennustuksenomaisesti (II, VII, X) tai filosofissävyytteisin kysymyksin ja ennustavin lausein (IV) erilaisia visioita. Välillä liikutaan hyvin abstrakteissa sfääreissä ("what is the size of genesis?"), välillä taas palataan muiden runon osien seikkailulliseen maailmaan. Toisinaan puhuja käyttää myös imperatiivia, mutta korostettua puhetilannetta ei ole. Nämä kaikki muodot tuntuvat liittyvän tiettyyn profeetallis-eeppiseen äänenpainoon, jota jo jokamiesmäisyydeksi nimitettiin, ja joka tuo mieleen myös monien Blaken teoksien profeetalliset kertojat. Mainitsin edellä modaalisuuden mahdollisuuden runon tekstimaailmaa hahmotettaessa, ja tällaista puheen tasojen vaihtelua runon sisällä voi pitää eräänlaisena modaalisuutena, puhujan kääntymisinä pois päin runon tilanteesta. Runon kantava voima onkin siten monin eri diskursiivisin keinoin tapahtuva kerrostuminen, josta kumpuaa vahva metaforisuudelle nojaava retorinen efekti, joka ei tarvitse perinteisen metaforan "osien" jännitteisyyttä argumentoidakseen, kun sonettien osat ja kokonaiset sonetit muodostavat laajoja tulkinnallisen epävarmuuden jännitteisiä kaaria. Ennemminkin juuri nämä kerrostuneet hahmot voivat olla näiden runon maailman järjettömyyksien "suorittajia", eräänlaisia esimerkkejä, kun runon puhuja on se "neutraali" entiteetti, joka kokoaa nämä kerrostumat ja siksi onkin väkisinkin ambivalentti. Walford Davies tiivistää Thomasin epäkonventionaalimpien kielikuvien olemuksen suhteessa tämän runonarratiivin liikkeeseen: "His images are also themselves energetic actors, locations or events in that narrative [...] and come from strange landscapes." (2001, 115.)

Kertzer liittää tämän Thomasin faabeli-käsitteeseen: "Thomas delights in interweaving fables [...], developing a poem by increasing its range of reference and thereby making its texture increasingly rich. Its logic depends on the discovery of *correspondences between adventures*." (1979, 303, kursiivi lisätty.) Tekijyyteen painottuva kuvaus voidaan kiepsauttaa hieman toiseen kulmaan, kun

ajatellaan lukuprosessia: metaforinen koherenssi järjestyy puhujan niputuksen ja intertekstuaalisten viittausten ”seikkailullisten” vastaavaisuuksien kautta. Näin puhujan rooli ikään kuin *vastustaa* perinteisen argumentoivaa runollista puhujaa, jolla on jokin samastuttava moraalinen argumentti tai opetus runokeinojen operoinnin ohjaajana. Tämän koherenssin rakentumista voisi verrata McHalen heikkoon narratiiviin: puhujafunktio luo itsensä ”kikkailun kautta” runon tilanteeseen, mutta vetäytyy toimijuudesta. Tärkeimmän intertekstin eli Raamatun kautta tässä mielestäni korostuu ”Today, this insect” -runossakin esiintynyt Raamatun *kirjallisuudellinen* luonne sen sanoman kirjaimellisena totuutena ottamisen vastakohtana. Ajatus yhdistyy Blaken *The Marriage of Heaven and Hell* -teokseen, jossa juuri paholainen on ”järjen” sanoja (konventionaalisuutta hyödyntävin) sananlaskuinkin lateleva puhuja. Toiseksi viimeisessä sonetissa juuri pääseikkailijahahmon läpi mielestäni hahmottuu tämä puhujan merkitys: ”the linen spirit / Weds my long world’s gentleman to dust and furies” (*CP*, 62). ”Pellavahenki” voidaan sonetin muun aineksen perusteella tulkita Jeesuksen metonymiaksi, ja tämä henki, Jeesuksesta maan päälle äänyt jälki, ”vihkii” runon sankarin paitsi maan tomuun, kuolevaisuuteen (”dust to dust, ashes to ashes”), myös jumalhahmoihin, jotka kreikkalaisessa mytologiassa edustavat *samanaikaisesti* luomista ja tuhoa.

5. Ruumiin konventiot ja tekstuaaliset kehykset

SWEENEY: [...] Nothing at all but three things

DORIS: What things?

SWEENEY: Birth, and copulation and death.

 That's all, that's all, that's all, that's all,

 Birth, and copulation, and death.

(T. S. Eliot, *Sweeney Agonistes*, 1959, 127.)

Poetry, heavy in tare though nimble, should be as orgiastic and organic as copulation, dividing and unifying [...] I think it should work from words, from the substance of words and the rhythm of substantial words set together, not towards words. (Thomas, *CL*, 182.)

Jean-Luc Nancy kirjoittaa (1996, 24, 29), että vaikka ruumis itsessään ei ole merkki, se antaa kuitenkin aisteille paikan, lokuksen, ”ottaa muotonsa”, ja Tim Armstrong liittääkin Nancyn ajatuksen ”fyysistäviin metaforiin”: Armstrong viittaa myös muun muassa Pierre Bourdieun (1979) ja Maurice Merleau-Pontyn (1962) tutkimuksiin (erityisesti termi *habitus*) osoittaen, että ”embodiment”-ajattelun alkuperä on lopultakin paljon Lakoffin ja Johnsonin pioneeritutkimuksia kauempana, joskaan Armstrong ei Lakoffia tai Johnsonia mainitse (1998, 6–7). Tämänkin keskustelun kautta tavallaan havainnollistuu se, miten kognitiivisessa metaforassa kaikuu symbolisen ja tilallisen ”vastaavaisuuksien” hahmottamisen perustavanlaatuinen, ”ikivanha” intuitiivisuus. Armstrong ohjaa ruumiillisuuden teoretisoinnin nimenomaan modernistisiin teksteihin, koska hän katsoo, että tuona aikana ruumiin mieltäminen muuttui olennaisella tavalla Darwinin ja Freudin kirjoitusten sekä teknologian kehittymisen ansiosta. Ottamatta tähän kantaa (historiallinen ja kulttuurinen konteksti sinänsä on tutkimuskysymyksen kannalta epäolennainen), Armstrongin huomio modernististen kirjailijoiden merkkikeskeisyydestä on kuitenkin olennainen esiin poimittava: ”We see [...] concepts which seem like embodied metaphors; but also others which take metaphor and its bodily location as subject. [...] Modernist writing does not simply incorporate bodily metaphors, it operates on them.” (Emt., 7.) Armstrongin käyttämä sanaleikki (”operate”-verbin käyttö vastakohtana ”incorporate”-verbille) itse asiassa kuvaa vallan mainiosti Thomasin fyysispohjaisia kielikuvia: niiden alkupiste on ruumiissa hyvin kompleksisin tavoin, kuten erityisesti ”fable”-käsitteen alla on jo edellä havaittakin. Näiden kielikuvien keskeinen

toimintatapa on siis alleviivattu konstruktivisuus, jonka valossa Thomasin runokielen voidaan katsoa todellakin operoivan ”embodiment”-ajattelun pohjalta. Seuraavassa hahmottelen vielä tarkemmin Thomasin fyysisyyteen pohjaavaa poetiikkaa erityisesti intertekstuaalisuuden näkökulmasta: vaikkakin tietyn ambivalenssin ja poettisen kikkailun voi laskea leimallisen modernistiseksi ilmiöksi, pyrin kuitenkin myös havainnollistamaan, miten Thomasin runokielen erityisyys toimii dialogissa monen muun poettisen rakennelman kanssa, aivan kuten kognitiivinen metaforateoria asettuu vanhempien vastaavia ajatuksia kartoittavien tutkimusjatkumoiden kehykseen.

5.1. Yleisestä yksityiseen, eli raamatulliset skeemat ruumiin alkupisteenä

Keskeisin ja jo useaan otteeseen mainittu interteksti Thomasin runoille on Raamattu, ja eritoten Raamatusta kumpuava ”Suuri Kertomus” nimenomaan kertomuksena. Runossa ”In the beginning” tulevat esille tyypilliset ruumiseen kytkeytyvät teemat: Raamatun ihmiskuva, syntymän ja kuoleman kysymykset, sekä kirjoittaminen. Teemat muotoillaan rinnastamalla kosmiset prosessit ihmisruumiin prosessien tasolle, ja tätä rinnastusta kehii korostetun kirjalliseksi kokonaisuudeksi luomiskertomuksen kertautuminen, minkä jo runon nimi artikuloi:

In the beginning was the three-pointed star,
One smile of light across the empty face;
One bough of bone across the rooting air,
The substance forked that marrowed the first sun;
And, burning ciphers on the round space,
Heaven and hell mixed as they spun.
(CP, 22.)

Kaksi ensimmäistä säettä heijastelevat Mooseksen ensimmäisen kirjan, genesiksen, ensimmäisiä jakeita: ”In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters. And God said, Let there be light: and there was light.” (1. Moos. 1:1-3.)⁷²Jumala

⁷² Käytän tässä Brittein saarilla perinteistä englanninkielistä King James -painosta kohdetekstin ja intertekstin kielellisen vertautuvuuden vuoksi.

pelkistyy ensimmäisen säkeen ”three-pointed star” -ilmaukseen, jonka voi tulkita viittaavan pyhään kolminaisuuteen. Toisaalta kolmisakarainen tähti voi myös viitata moneen muuhun kohteeseen, esimerkiksi Beethemin tähteen, tai viikunanlehden peittämään muotoon kuten Ralph Maud ehdottaa (2003, 155). Luen kuitenkin tässä sen ennen kaikkea (kolmiyhteisen) Jumalan maailmassaoloksi, jonka seurauksena valo tulee maailmaan: kolmiyhteydessä kun korostuu Thomasilla usein esiintyvä *samanaikaisuuden* teema, jota myös vahvistavat runossa muun muassa ilmaukset ”three-syllabled”, ”three-eyed” ja ”all the letters of the void”.⁷³ Ruumiillisuuden kannalta merkittävää on, miten luomiskertomuksen ”face”-sana tuodaan säkeissä fyysiselle tasolle: alunperin veden pintaa tarkoittava ”face” kääntyy ”tyhjiksi kasvoiksi”, joilla elämäntuova valo on yhtä kuin hymy. Kasvot ovat tyhjätkuten tyhjiys, ”void”, Raamatun tekstissä: Raamatun mukaiset elämän synnyn alkuketket rinnastuvat siis ihmisruumiin elämän merkkeihin. Aurinko, luomiskertomuksen mukaan ”the greater light” (1. Moos. 1:16), on yön ja päivän, valon ja pimeyden erottamisen ilmentäjä; neljännessä säkeessä sitä ovat rakentamassa luuydin ja ”jakautunut aine”, missä ”forked” kantaa jakaantuneen kielen, käärmeen ilmentämän pahuuden konnotaatiota.⁷⁴ Läsä ovat siis niin selkärangan, ihmisen moraalinkin symbolin, aines, kuin syntiinlankeemuksen vihjekin. Lisäksi ruumiiseen ja jakautuneeseen kieleen tulkinnassani viittaava sana ”forked” on korostetun monitulkintainen, ja sen yksi merkitys on siis myös jakautuneisuus *yleensä*. Näin ollen luominen, sana ja ruumis kietoutuvat jo tässä yhteen.

”Cipher” puolestaan voi tarkoittaa joko nollaa, ”ei-mitään”, tai salaista koodia (koodikieltä); ”[b]urning cipher” onkin siis erityisen kompleksinen metafora, sillä niin ”palava nolla” kuin ”palava koodikielikin” tuntuvat itsessään käsittämättömältä koodikieleltä, eikä siis kumpaakaan näyttäisi olevan heti mahdollista avata todennäköisten konnotaatioiden kautta erityisen loogiseksi ilmaukseksi. Tulkitsen, että jokin mysteeri jää kirjoittamatta ihmisen kielelle, tai ihmisruumiiseen. Tällöin säkeistön viimeinen säe näyttäytyy melko epäkonventionaalisen rakennelmana: taivas ja helvetti yhdistyvät käsittämättömän koodin ympyräliikkeessä. Mieleen tulee William Blaken *The Marriage of Heaven and Hell*, joka myös (muun muassa) varioi luomiskertomusta, ja jossa paholainen toteaa seuraavaa:

73 ”Three-syllabled” viittaa taivaalla näkyvään ”allekirjoitukseen” ja se voidaan tässä tulkita Jumalan nimeksi (hepreankielinen sana Jahve).

74 Sana esiintyy esimerkiksi Shakespearella usein käärmeen haavoittavan kielen, ts. valehtelun, symbolina, joka johtaa syntiinlankeemukseen, vrt. myös idiomi ”to speak with a forked tongue”. *King Lear* -näytelmässä Lear käyttää alastomasta Edgarista ilmausta ”bare, forked animal”, missä ”forked” viittaa haaroihin; tätä taustaa vasten tässäkin Thomasin ilmauksessa voi nähdä yhdistyvän Raamatun ja ihmisruumiin. Sana tarkoittaa myös jakautuneisuutta yleensä, eli sen voi ajatella myös monimerkityksisyyden alleviivaajaksi.

All Bibles or sacred codes have been the causes of the following Errors.

1. That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul.
 2. That Energy, call'd Evil, is alone from the Body, & that Reason, call'd Good, is alone from the Soul. [...]
- (1966, 149.)

Toisaalla samassa teoksessahan todetaan, ettei ilman vastakohtia ole liikettä, minkä voi ajatella kaiken kirjoittamisenkin pohjajuonteeksi, etenkin Raamatun, jonka viestiä kantaa hyvän ja pahan vastakkainasettelu. ”Energy”, joka tässä liitetään pahuuteen (puhujan eli paholaisen mukaan virheellisesti), viittaa runoelmassa aistien, siis ruumiin, kautta saatuihin nautintoihin; sama ajatus toimii usein Thomasin runojen liikkeen periaatteena, erityisesti liittyen sukupuolisuuden problematiikkaan (esimerkiksi runo ”From love’s first fever to her plague”, johon palataan pian).

Edellä mainittujen rinnastumisien kautta voidaan hahmottaa seuraavanlaisia skemaattisia yhteyksiä:

In the beginning → genesis

Three-pointed star → kolmiyhteinen Jumala

Light → luominen

Empty face → alkumeri

Forked → syntiinlankeemuksen katalyytti

Näistä muodostuu yhdessä Raamatun luomiskertomuksen mukainen elämän syntyä kuvaava kehys (suhteessa lukijan konventiotuntemuksen kehukseen), johon puolestaan rinnastuvat ihmisruumiin synnyn kehukseen kuuluvat metaforiset ilmaukset:

Three-pointed star → fallos

Smile of light → elollisen olennon lihasten muodostama toiminto

Empty face → eloton ihminen

Forked → ihmisruumiin ”keskipiste”

Näitä kahta pääkehystä yhdistää lisäksi esimerkiksi mainittu ”cipher”, mystinen koodikieli, mutta tavallaan purkamattomaksi vastakohtaksi, jollaiseksi *The Marriage of Heaven and Hell* -teoksen ruumis/sielu -dikotomiakin osoittautuu. Tästä vastakohtaisuuden paradoksista voi ajatella

muodostuvan kolmannen, kirjoittamisen ja metatekstuaalisen kommentoinnin teemaa rakentavan pääkehysten.

Runon kokonaisuus siis rakentuu ”[i]n the beginning” -alkuisten säkeistöjen varaan, joissa ensimmäisen säkeistön tapaan liikutaan raamatullisen ja ruumiillisen kuvaston välillä. Maud kirjoittaa runosta: ”The rest of the stanzas follow suit in this repeated metaphoric act. It is a simple bending of an articulated muscle, each time lifting an image from human anatomy into a space denoting the beginning of things.” (2003, 155.) Maudin mukaan ihmisen anatomian ja kosmisten prosessien rinnastaminen onkin tässä, ja Thomasilla yleensäkin, varsinkin varhaistuotannossa, niin ilmeistä ja jopa banaalia, että se yksin on runon teemana liian itsestäänselvä tai lattea; samalla hän sivuuttaa ”kristillisen luennan” keinotekoista yhtenäisyyttä tavoittelevana (2003, 154–155). Mielestäni kuitenkin juuri näiden kahden kehysten ja Thomasin konventioita kommentoivan kielikuvanrakennuksen periaatteiden suhteessa rakentuu runon tematiikka; jo se seikka, että runo kertoo luomiskertomusta runon sisälläkin aloittamalla jokaisen säkeistön ”[i]n the beginning” -rakenteella, korostaa ihmisen ja maailman ”alkujen” kerrostuneisuutta ja monitulkintaisuutta.

Tematiikan voi nähdä kiteytyvän toiseksi viimeisessä säkeistössä:

In the beginning was the word, the word
That from the solid bases of the light
Abstracted all the letters of the void;
And from the cloudy bases of the breath
The word flowed up, translating to the heart
First characters of birth and death.
(CP, 23.)

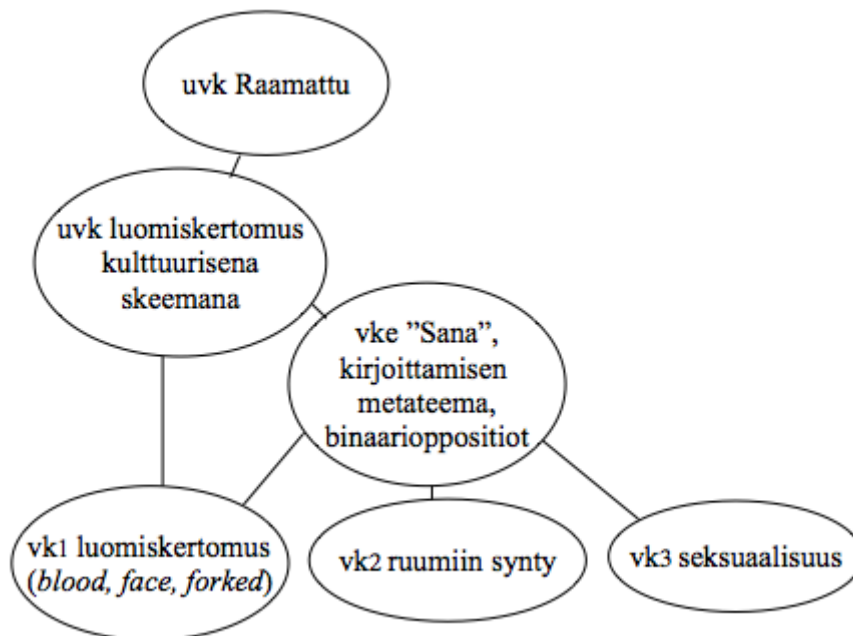
Ensimmäisessä säkeessä on viittaus Johanneksen evankeliumin ensimmäiseen jakeeseen, jossa taas kaikuu genesiksen alku: ”In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.” (Joh. 1:1.) Luomisprosessi, sana joka on Jumala ja johon sisältyy myös kuolema (lunastus evankeliumikontekstin kautta), kääntyy siis ruumiin kielelle, ja viittaa myös ihmisen ”Sanaan”, fiktioon: ”The word flowed up, translating to the heart / First characters of birth and death.” Veri yhdistää tavallista kuolevaista ja Jumalaa Jeesuksen hahmon kautta, johon viitataankin runossa esimerkiksi säkeellä ”[t]he blood that touched the crosstree and the grail”, ja veren

yhdistävään voimaan runo myös päättyy: ”Blood shot and scattered to the winds of light / The ribbed original of love.” (CP, 23.) ”The winds of light” -metaforassa yhdistyvät Jumalan luoma valo ja luova henkäys, jolla ihmiseen tulee sielu; kielikuvassa rakentuu siis kaksinkertainen elämäluova tulkinta. Samalla siinä on myös inhimillisen elintärkeän toiminnon, hengittämisen, tuoma ruumiillisuuden taso. Säkeiden varsinainen ”tapahtuminen”, kognitiivisin metaforatermein *topologia* eli lähtöaineselementtien ”tilalliset” *suhteet* (Fauconnier & Turner 2002, 327), siirtää kuitenkin tämän metaforan liikkeeseen toiseen suuntaan: veri, lunastuksen ja myös elämän ”liikkeen” merkitsijä, suuntaa ”alkuperäisen rakkauden” takaisin alkulähteeseensä. ”The ribbed original of love” on keskeinen metafora runon luennassa. Ilmaus ”ribbed” viittaa siihen, miten Jumala genesiksessä luo naisen miehen kylkiluusta, puhallettuaan hengen mieheen. Rakkauden taas voi tässä tulkita kahdella tapaa: seksuaaliseksi, mikä onkin tavallaan genesiksen toisen luvun lopputulema, tai yleisemmin Jumalan rakkaudeksi ihmistä kohtaan. Näen kuitenkin tässä tulkinnallisena ratkaisuna, kahden toisensa poissulkevan tulkinnan sijaan, Thomasin kielikuvan rakentamisen vastakkaisuusperiaatteen: ”The ribbed original of love” nimittäin tuo mieleen vakiintuneen ilmauksen ”original sin”, joka taas on Raamatun mukaan naisen, ”ribbed”, aiheuttama kirous, jonka seurauksena Jumalan rakkaus ihmistä kohtaan muuttuu. Kognitiivisin termein tätä voi kutsua metaforiseksi integraatioksi (Fauconnier & Turner 2002, 329), missä kehyksien päällekkäisyys muodostaa yhdistelykentän: tulkintana onkin näin se, että samoin kuin tuo ”alkuperäinen rakkaus” johtaa takaisin luojajumalaan ja toisaalta ihmisen (syntiinlankeemuksen ruumiillisuudesta kumpuavaan) heikkouteen, niin myös kehysten linkittyminen on loppuun asti kaksisuuntaista eikä kiinnity vain yhteen kulmaan, esimerkiksi yksinkertaiseen kristilliseen luentaan.

Viimeisistä säkeistä onkin näin tulkittavissa Blaken *The Marriage of Heaven and Hell* -runon kaltainen perinteisten vastakkainasettelujen murtaminen: pahuus ei ole yksin ruumiista, eikä hyvyys järjestä, minkä artikuloikin Blaken runossa paholainen.⁷⁵ Toisaalta, ilman vastakohtia ei ole liikettä, ei siis merkitystäkään. Näin edellä esitetyn perusteella Maudin metaforaan liittyvä väite ”In the beginning” -runosta on yksisilmäinen: ”The metaphor [...] does not have two fixed points in the usual way, but only one: the notion of the beginning so vague that the significance is almost entirely in the image which images the metaphor.” (2003, 155.) Metaforan eksplisiittinenkin rakentuminen on kyllä keskeinen osa runon ”alunsaamisteeman” muotoutumista, mutta kunkin monisyisen ruumis-kosmos -variaation pelkistäminen yhteen fiksoituneeseen pisteeseen on yksioikoistava

⁷⁵ Blaken ”Nobodaddyksi” kutsuttu Jumala onkin leimallisesti hahmo, joka loi *sekä* viattoman karitsan *että* rajun tiikerin.

näkemys prosessista, joka nimenomaan tuntuu toimivan runossa kahteen suuntaan, viitekehysten tai yhdistelykenttien suhteessa. Maudin pelkistyksessä myös Ricoeurin metaforamäärittelyn ydin, jännitteisyys kahden tulkintalinjan välillä, katoaisi ja metafora menettäisi merkityksensä juuri yhteentuvana, uutta luovana konstruktiona, jollaiseksi Thomasin oma kuvauskin sitä luonnehti. Kuten jo todettu, usein on lisäksi *mahdotonta* esittää vain yhdenlainen tulkinta, on siis vaikea erottaa onko kyseessä esimerkiksi veren tapauksessa pelastuskonnotaatio, ihmisen verenkierron elintärkeä voima, vai molemmat; jos molempia suuntia tukee lähtöaineskentät runossa, runo on tässä mielessä todellakin Margaret Freemanin termein ”kompleksinen blend”. Myös Jakobsonin huomautus poeettisesta ambivalenssista tavallaan aktualisoituu siinä, miten potentiaaliset tulkinnat eivät sulje toisiaan pois, vaan voivat elää metaforan verkostorakenteenkin turvin rinnakkain. Tätä ajatusta mukaillen voisi runon keskeisistä metaforisista suhteista hahmotella seuraavanlaisen esimerkinomaisen viitekehysten hierarkian, missä *vk* on viitekehys, *vke* viitekenttä ja *uvk* ulkoinen viitekenttä:



Pelkistäen voisi kuitenkin vielä sanoa, että Maudin latteaksikin kuvailema alunsaamisteema, Raamatun luomiskertomuksen ja ihmiselämän synnyn analogia, on ”In the beginning” -runossa (ja muissakin Thomasin runoissa) eräänlainen runoa kantava kattometafora (vrt. Werthin ”extended metaphor”). Rinnastumisen eri variaatiot kuljettavat runoa eteenpäin, ja Thomasin itsensä korostama vastakohtaisuus toteutuu paitsi luomiskertomuksen binaarioppositioiden käyttönä, myös ruumiin ja luomisen kehysten välisessä kaksisuuntaisessa vuorovaikutuksessa. Tämän liikkeen voisi

nimetä esimerkiksi Thomasin runonarratiivista. Täytyy myös huomata, että kognitiiviselta kannalta luomiskertomuksen kuvaston käyttö runossa ja luomiskertomuksen arkiset skeemat ovat eri tasoilla: skeemojen avulla muodostetaan analogiaan perustuva yhdistelykenttä.

Vastakkaisuuksillekin pohjaava ”kattometaforan” käyttö on ideana kuitenkin paljon vanhempaa perua kuin kognitiivisen metaforatutkimuksen määrittelyt tai Thomasin oma poetiikka. Thomasille läheiset metafyyysiset runoilijat, eritoten John Donne, nimittäin loivat käsitteen *conceit*, venytetty metafora: esimerkiksi runossa ”The flea” (1635) Donne kuvaa rakastavaisten ”yhdeksi” tulemista eli seksuaalista kanssakäymistä verta imevän kirpun avulla. Vertaus saa moninaisia muotoja läpi runon. Termi ”metafyyysinen runous” itse asiassa oli, kuten monet lokeroivat termit yleensäkin, ensin haukkumanimi, jonka otti käyttöön runoilija Samuel Johnson. Kritiikin perusteet rinnastuvat kiinnostavasti Thomasin runonarratiiviin ja kognitiivisen jatkettun metaforan ajatuksiin: Johnsonin mukaan metafyyysisissä runoissa ”mahdollisimman heterogeenisiä ideoita niputetaan väkisin yhteen”. Niissä käytetään luonnosta ja taiteesta ”ryövättyjä” kielikuvia, vertauksia ja alluusioita, eivätkä ne onnistu ”esittämään tai liikuttamaan tuntemuksia.” (1990, 678.)⁷⁶ Kuvauksen alkupuoli yhdistyy lähes sanatarkasti John Ackermanin määritelmään Thomasin runokielestä (ks. Johdanto sivu 4). Laajojen, kosmistenkin mittasuhteiden tuominen runoon ”eriskummallisten” vertauskohtien avulla onkin Thomasin metaforiikkaa ajatellen keskeinen vertauskohta. Erityisen hedelmälliseltä vertailu tuntuu Donnen kirjoittamisen ja luomisen kehyksiä käyttävien ”conceit”-kielikuvien kohdalla, sillä ne linkittyvät Thomasin runojen ”Sanan” syntyyn ja elämän (ruumiin) syklisyyden ajatukseen. Donne kirjoittaa:

[...] all mankind is of one author, and is one volume; when one man dies, one chapter is not torn out of the book, but translated into a better language; and every chapter must be so translated; God employs several translators; some pieces are translated by age, some by sickness, some by war, some by justice; but God's hand is in every translation, and his hand shall bind up all our scattered leaves again, for that library where every book shall lie open to one another (”Meditation XVII”, 1987, 125).

Vaikka Donnen uskonnollisuus on tässä(kin) katkelmassa luonteeltaan toisenlaista kuin Thomasin Raamatun käyttö, syklisyyden ja kuolemanjälkeisen elämän ”kääntämisen” ajatukset muistuttavat monesta Thomasin runosta, myös ”In the beginning” -runon ihmiskäsityksestä: ”[...] from the cloudy bases of the breath / The word flowed up, translating to the heart / First characters of birth

⁷⁶ ”The most heterogenous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions [...] they were not successful in representing or moving the affections.” (1990, 678.) Samasta affektioiden puuttumisesta on myös Thomasin vaikeinta lyriikkaa kritisoitu.

and death.” (*CP*, 23.) Toisaalta, vaikka lainatussa katkelmassa käytetty ”conceit” asioita tasoittaakin, ei Donnenkaan maailma ole jumalallisen kosketuksen ansiosta ongelmaton, vaan kolikon molemmat puolet ovat hänen runoissaan yleensä läsnä: ”I am a little world made cunningly / Of elements, and an angelic sprite; / But black sin hath betray’d to endless night / My world’s both parts, and, O, both parts must die.” (”Holy sonnet V”, 1992, 117.) Syntiinlankeemus on läsnä kuolevaisuuden makaaberina todellisuutena ihmisen elämässä.⁷⁷

Thomasin runo ”From love’s first fever to her plague” muotoilee elämän synnyn ja kuoleman syklistyyden ajatuksen raamatullisen aineksen avulla, mutta niin, että tuo aines on melko implisiittisesti läsnä runon etenemisessä ja aktivoi skemaattisen kehyksen vaihkeisemmin. Jälleen jo runon otsikossa muotoillaan teema: ”love” voi viitata niin seksuaaliseen kuin jumalalliseenkin rakkauteen. ”Fever”-sana viittaisi ensimmäiseen tulkintaan, mutta otsikon suunta (”from [...] to”) osoittaa toisessa päässä sanan ”plague” kautta raamatullisempaan tulkintaan (”plague” merkityksessä ”vitsaus”, syntiinlankeemuskontekstissa ja ”rakkaus”-sanana myötä erityisesti naiselle synnin myötä sälytetyt synnytystuskat). Tästä ”kahtalaisuudesta” (vertaa ”In the beginning” -runon kolminainen Jumala) muodostuu runolle eräänlainen ”conceit” tai jatkettu metafora. Rakenteeltaan runo, sen kielikuvien liike, johtaa syntymästä seksuaalisuuden ensi kokemuksiin ja kuolemaviitteisiin, ja kielikuvia leimaa kirjoittamisen ja Raamatun yhdistävä hienovarainen luomisajatus. Voisi ajatella, että Thomasin kielikuvien koherenssi tai ”narratiivi” olisi tässä myöskin ikään kuin viitekehyksiä tai lähtöaineskenttiä kokoava voima, tai jopa runon sisäinen viitekenttä: kirjoittamiseen tai ”Sanaan” liittyvää sanastoa on runossa paljon, ja runo tuntuu Thomasille tyypillisesti taas alleviivaavan omaa monimerkityksisyyttään.

Syntymää kuvaava säkeistö rinnastaa taas maailman (Raamatun mukaisen) synnyn viitteitä ihmisruumiin syntyyn: ”From love’s first fever to her plague, from the soft second / And to the hollow minute of the womb, / From the unfolding to the scissored caul, / [...] All world was one, one windy nothing, / [...] The sun and moon shed one white light.” (*CP*, 21.) Runon kahden ensimmäisen säkeistön ”jostain johonkin” -rakenne siis yhdistää toisiinsa luomistyön ytimen, Jumalan rakkauden ihmistä ja maailmaa kohtaan, ja inhimillisen sikiämisen kyvyn, asettaen lopputulokseksi ”rakkauden vitsauksen”: Jumalan asettamat vitsaukset ihmisille, jotka ovat tottelemattomia, tai seksuaalisuuden ilmenemisen tuomat ongelmat (naisen erityisesti). Säkeistön loppu suuntaa tämän kahtalaisuuden maailman synnyn alkuhetkiin, jolloin maailma on ”tyhjiys”

⁷⁷ Ajatus esiintyy myös monissa Donnen saarnoissa, esimerkiksi viimeisessä, ”Death's Duell” -nimisessä, jossa todetaan: ”Wee have a winding-sheet in our mother's womb which grows with us from our conception, and we come into the world wound up in that winding-sheet, for we come to seek a grave.” (1990, 326.)

(”void”), jossa Jumalan henki liikkuu vetten yllä, ”one windy nothing”. Samoin päivän ja yön, valon ja pimeyden, erottaminen, jonka merkitsijöitä aurinko ja kuu ovat, juontuu luomiskertomukseen, mutta tässä valo ja pimeys, ovat yhtä, tuottavat samaa valoa. Ruumiin alkupiste on siis luomisessa, jossa päivän ja yön vastakohtat ovat *yhtä aikaa* jumalallisen valon ilmentäjiä, mutta merkitsevät myös eri asioita (vuorokaudenaikoja).

Seksuaalisuus, johon esimerkiksi sanalla ”fever” on jo alussa viitattu, artikuloituu toisessa säkeistössä, jälleen ”from [...] to” -rakenteen kautta: ”[...] And to the miracle of the first rounded word, / From the first secret of the heart, [...] / And to the first dumb wonder at the flesh [...]” (CP, 21). Metafora ”the first rounded word” on tässä ilmeisimmässä merkityksessä lapsen ensisanat, ihmiskielen oppiminen, mutta vähemmän ilmeisenä ”sanan ihme” voi luomiskertomuskontekstia noudatellen viitata myös luomistyöhön. ”Sydämen ensimmäinen salaisuus” taas yhdistyy paitsi luomistyön ruumiiseen kirjoittamaan ”ihmeeseen”, myös ensi-ihastukseen, joka taas johtaa lihallisuuden ihmetyksen äärelle. Toisaalta sydämen ensimmäinen salaisuus voi tässä lihallisessa yhteydessä olla ennemminkin syntiinlankeemukseen liittyvä tapahtuneen Jumalalta salailu: Jumala loi ihmisen kuvakseen, mutta ihminen koittaa peitellä lipeämistään. Tätä tukee ilmauksien ”first rounded word” ja ”first secret of the heart” samanlainen rakenne. Silmiinpistävää täten onkin, että ”sanaan” liitetään ”miracle” ja lihallisuuteen ”wonder”, mikä tuntuu korostavan ihmisen alkuperän maagisuutta, luomista. ”Sydämen salaisuus” kuitenkin kääntyy lihallisuuden oivaltamisen myötä ihmetykseksi, jota ei voi kielellä selittää (”dumb wonder”). Yhteys jumalalliseen alkuperään, tai ymmärrys siitä, siis tavallaan katoaa. Tämän ensimmäisen sanan ja kielettömyyden ihmetys tuntuisi alun, ennen ihmisen luomista vallinneen tilanteen, jälkeen viittavaan siihen, miten ennen syntiinlankeemusta ei ole ”Sanan” merkitystäkään: ”All world was one, one windy nothing [...] // From the first print of the unshodden foot [...] To the miracle of the first rounded word”. Samalla ”Sanassa” korostuu myös Jeesuksen merkitys jumalallisuuden lihallisena, inhimillisenä hahmona (vrt. ”ensimmäinen jalanjälki”).

Neljännessä säkeistössä seksuaalisuuden muutosvoima artikuloituu selkeämmin: ”The boy she dropped from darkness at her side / [...] Was muscled, matted, wise to the crying thigh / And to the voice that, like a voice of hunger, / Itched in the noise of wind and sun.” (CP, 22.) Poika, runon puhuja, on oppinut seksuaalisuuden salaisuuden, viisastunut ”reisien itkusta” tai ”nälän äänestä”, joka ”[i]tched in the noise of wind and sun”: se on siis ristiriidassa alun tuulen, sekä auringon ja kuun symbolisen vastakkainasettelun kanssa, minkä voi tulkita seksuaalisuuden irtautumiseksi jumalallisesta (ruumiin) sikiämisestä, koska ”reisien itku” viittaa siis myös siihen, miten Jumala

syntiinlankeemuksen myötä antoi naiselle rankaisuksi synnytystuskat.⁷⁸ Donnen runossa ”The flea” tämä ruumiin ja pyhän irtautuminen nähdään ongelmattomana ”luonnollisuutena”, nimenomaan keinotekoisien kirppu-kattometaforan kautta (päättelyketjua voisi kutsua hieman ontuvaksi):

Thou know'st that this cannot be said
A sin, nor shame, nor loss of maidenhead;
[...]
O stay, three lives in one flea spare,
Where we almost, yea, more than married are.
This flea is you and I, and this
Our marriage bed, and marriage temple is.
(1992, 25.)

Kirpun, konventionaalisesti melko ”vähäisen” elämänmuodon arvo, Raamatun mukainen kaiken elämän pyhyys, tuodaan tässä etualalle, aiemmin tapahtuneen verenimemisen myötä, ja linkitetään ovelasti avioliiton pyhyyteen (”marriage temple is”), vaikka siis runon puhuja ja puhumisen kohde eivät ole aviopari. Synti siis erotetaan tässä seksuaalisuudesta (Donnenkin ajan) kristillisten konventioiden vastaisesti. On siis tavallaan helppo ymmärtää, miksi Samuel Johnsonin mielestä metafyyssikkorunoilijoiden analogioiden käyttö toisinaan on ”väkivaltaista”.

Myös Thomasin ”Sanan” Jumala-konnotaatio muuttaa muotoaan viidennessä säkeistössä, jossa kulminoituu kielen ja ruumiin alkuperän sitoutuminen vastakkaisuuksien kautta oppimisen periaatteeseen:

And from the first declension of the flesh
I learnt man's tongue, to twist the shapes of thoughts
Into the stony idiom of the brain,
To shade and knit anew the patch of words
Left by the dead who, in their moonless acre,
Need no word's warmth.
[...] (CP, 22.)

Lihallisuuden oivaltaminen johtaa myöhemmin inhimillisen kielenkäytön ”järkipohjaisuuskonvention” löytämiseen, joka edellisiltä sukupolvilta on jäänyt jälkeen,

⁷⁸ Vertaa myös erääseen Blaken ”Helvetin sananlaskuista”: ”The nakedness of woman is the work of God.” (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1966, 151.)

vastakohtana aiemmalle lihallisuuden ihmetykselle. Runossa palataankin lopuksi melko ”ongelmattomasti” alun maailman syntyyn ja sen näennäiseen ykseyteen: ”One womb, one mind, spewed out the matter / [...] From the divorcing sky I learned the double, / The two-framed globe that spun into a score; / A million minds gave suck to such a bud / As forks my eye [...]” (CP, 22). Taivas eroaa ”puolisostaan”, minkä voi tulkita viittaavan Blaken *The Marriage of Heaven and Hell* -teokseen, samasta lähteestä tulee yö ja päivä, vastakohtien päällekkäisyys paljastuu; toisaalta samaan aikaan kohdun kautta avautuu ruumiillisempi metaforatulkinta ”divorce”-verbille, koska lapsen kasvu on konkreettisesti solunjakautumista. ”Score”-sanana eräs mahdollinen konnotaatio ”old score”, vanha kiista, palauttaa taas vastakohtaisuuden takaisin raamatulliseen alkupisteeseensä. Ihmiset elättelevät ”nuppua”, syntymän mukanaan tuomaa valhetta, joka tulee esille säkeessä ”[a]s forks my eye”, tavallaan siis ruumiillisuuden pettävää käärmettä; ”fork” viittaa tässä taas jakautuneeseen kieleen ja näin jopa perisyntiin. Tässä käytetyt sanat ”fork” (kuten jo edellä on mainittu) ja ”bud” viittaavat vahvasti Shakespearen sonettien metaforiikkaan: esimerkiksi sonetissa 35 esiintyy nuppu, jota madon, loisen, aiheuttama sairaus (”canker”) mädättää. Vertaus liittyy seksuaalisuuden ”ongelmaan” ja sen perustavaan inhimillisyyteen (huomaa jatkokehittelyn vertauskohtana myös esimerkiksi sota ja järki, vrt. seuraavat alaluvut):

No more be grieved at that which thou hast done:
 Roses have thorns, and silver fountains mud;
 Clouds and eclipses stain both moon and sun,
 And loathsome canker lives in sweetest bud.
 All men make faults, and even I in this,
 Authorizing thy trespass with compare,
 Myself corrupting, salving thy amiss,
 Excusing thy sins more than thy sins are;
 [...]
 Such civil war is in my love and hate,
 That I an accessory needs must be,
 To that sweet thief which sourly robs from me.
 (1982, 1011.)

Ruusun eri ”vaiheet” vertautuvat Shakespearella ihmisen eri elämänvaiheisiin, ja monesti nupussa elävä loinen onkin ihmisen kuolevaisuuden metafora⁷⁹; käytössä on Lakoffin ja Johnsonin muotoilema perusmetafora PEOPLE ARE PLANTS. Kuolevaisuuden ajatusta korostaa myös lopussa

⁷⁹ Vrt. myös Blaken runo ”The sick rose”.

konventionaalisen aikametaforan TIME IS A THIEF hyödyntäminen. Tässä sonetissa ”varas” on kuitenkin ”makea” eli positiivissävyinen, missä tiivistyykin seksuaalisuuden ongelman tai synnillisyyden ydin (madon voi ajatella myös falliseksi symboliksi ongelmaa korostamaan): seksuaalisuus myönnetään luonnolliseksi ja mielihyvän lähteeksi, mutta samalla siinä on jotain väärää (vrt. perisynti). Vastakohtaisuutta eli tätä temaattista ristiriitaa korostaa myös sanan ”sweet” vastaparina käytetty adverbi ”sourly”. Thomasilla taas runon puhujan ”reisien itkun” ja ”ihmisen kielen” oppiminen asettaa hänet tavallaan sanojen valtiaaksi, ja kirjailijan tuottama fiktiöhän voidaan ajatella myös ”valheeksi”, illuusioksi.

Lopulta kuitenkin ruumiin kielen oppimisen alkupiste, ”[o]ne womb, one sun”, palautuu viimeisessä säkeessä selkeämmin raamatulliseen kontekstiin: ”One sun, one manna, warmed and fed.” (Emt., 22.) Näin siis sanan lämpö, ”word’s warmth”, vaihtuu vastaanottavaiseksi tyytyväisyydeksi, jolloin kuolema ei pääse uskon ansiosta kylmettämään, mutta toisaalta sanatkaan eivät jää luojassaan elämään, kuten oli Donnen venytetyssä kirjametaforassa. Runon ”On no work of words” viimeiset säkeet sisältävät samankaltaisen ajatuksen loppusäkeissään: ”Ancient woods of my blood, dash down to the nut of the seas / If I take to burn or return this world which is each man’s work.” (CP, 78.) Siinä missä alkumeri on ”veren muinaisen metsän” synnyttäjä tai siemen, joka voi sisältää myös luojan taakseen, on siihen välinpitämättömyydellä palaaminen inhimillisen maailman kieltämistä, luovutustappio. Syklissä on siis oltava jokin välittävä, merkitsevä, tekijä ennen, jotta kielen oppiminenkaan ei ollut ”turhaa”, vaan sanat tulevat edelleen kudotuiksi toisiin tilkkutäkkeihin. ”Word” on luomisen vastakohtien paradoksin ja kielen, luovan kirjoittajan, integroiva metaforinen linkki, jossa luomiskertomuksen vastakohtien kautta nouseva merkitys vertautuu myös syntinlankeemuksessa löytyvään vaihtoehtoiseen, ”todellisempaan” luomiseen, seksuaalisuuden ja hedelmällisyyden todellisuuteen.⁸⁰

5.2. Nyrjäytetty luomiskertomus: ruumiin yleinen kutka

Raamatun luomiskertomuksen ja evankeliumin ”Sanan” yhdistelmä on Thomasille usein runonkirjoittamista tematisoiva alkupiste, joka siis linkittyy ruumiin kuvastoon moninaisin tavoin:

80 Raamatussahan mm. lähetyuskäsky kehottaa ihmisiä lisääntymään ja siten levittämään uskoa maailmaan.

ihmisruumis elollistuu kosketuksessa ja saa siten ymmärryksensä (ruumiin) todellisuudesta, tuuli on Jumalan henkäys, joka myös aivan konkreettisesti kannattelee elintoimintoja (hengitys). Näin ihmisruumis on ikään kuin elävä ja sinänsä itsessään luova todiste Jumalan luojaroolista. Tällainen jumalakäsitys muistuttaa erityisen läheisesti William Blaken ”divinity in human form” -ajattelua (ks. esim. *The Marriage of Heaven and Hell*, 1966, 153). Blakelle myös luonto on usein romanttisen tyypillisesti luomakunta, johon ihmisen on itsensä (ja uskonsa) helppo projisoida: Blaken runouteen on tyypillisesti liitetty panteistinen pohjavire. Kuitenkin edellä viitattiin Blaken *The Marriage of Heaven and Hell* -runoon, jonka puhuja argumentoi poleemisesti hyvä/paha- ja sielu/ruumis -dikotomioita vastaan: perinteisen yksinkertainen kristillinen ruumiin ja sielun määrittely ei täysin istukaan Blaken runojen maailmaan. Katsonkin, että kompleksisuudessaan juuri *The Marriage of Heaven and Hell* -teoksesta kumpuava, sekä *Songs of Innocence*- (1789) ja *Songs of Experience* -runoteosten (1794) *suhteessa* muodostuva maailmankuva on Thomasin runoille erityisen keskeinen vertauskohta, nimenomaan mitä tulee ruumis/sielu -käsityksiin. Pelkkä genesiksen käyttö sikiämisen metaforana nimittäin ei riitä kuvaamaan Thomasin runojen ruumiillisuuteen pohjaavaa tematiikkaa: kun yleinen, arkiseksikin muodostunut luomiskertomuksen skemaattisuus on artikuloitu kirjoittamisen analogiaksi, muuntuu sama prosessi myös Blaken ”laulukokoelmien” välisen temaattisen ylösalaisin kääntämisen mukaisesti määrittämään ”rujompa” (ruumiin) todellisuutta. Viaton ”ihminen Jumalan kuvana” -usko kääntyy esimerkiksi Blaken ”The divine image” -runon ”Experience”-versiossa kuvaamaan ”realistisempaa” todellisuutta:

For Mercy, Pity, Peace, and Love
Is God, our father dear,
And Mercy, Pity, Peace, and Love
Is Man, his child and care.

For Mercy has a human heart,
Pity a human face,
And Love, the human form divine,
And Peace, the human dress.
(*Songs of Innocence*, 1966, 117.)

Cruelty has a Human Heart,
And Jealousy a Human Face;
Terror the Human Form Divine,

And Secrecy the Human Dress.

The Human Dress is forged Iron,
The Human Form a fiery Forge,
The Human Face a Furnace seal'd,
The Human Heart is hungry Gorge.
(*Songs of Experience*, 1966, 221.)

”Kokemuksen” todellisuuden ”The divine image” on raaka ja kova – ihminen on luotuna olentona ”fiery Forge”. Kuvaus muistuttaa etenkin Thomasin ”I, in my intricate image” -runon melko abstraktia, metallista ihmiskuvaa (ks. seuraava alaluku), mutta tästä käännetystä asetelmasta nousee myös relevantti yleisempi temaattinen käänne: vapaan tahdon, ”kokemuksen”, myötä (luotu) ruumis, aiemmin korostetusti ihmeen määrittämä, saa uusia ulottuvuuksia. Ruumiin rappio ei ole pelkästään Donnen maailman mukaisesti välttämättömyys ja portti seuraavaan maailmaan, vaan makaaberin konkreettinen tosiasia, jonka kanssa ihminen kamppailee todellisuudessaan monin eri tavoin, esimerkiksi juuri aiemmin käsitellyn seksuaalisuuden nimissä, tai vaikkapa sotatantereella. (Donnelle seksuaalisuuden ilmaiseminen ja sielullisuus olivat kaksi aivan erillistä asiaa, vrt. esim. ”The flea” -runon ja ”Holy sonnets” -runosarjan väliset erot.) William T. Moynihan korostaa Blaken ja Thomasin Raamattu-pohjaisen runouden yhtäläisyyksiä tiivistyksellä maailmasta, ”joka lankeaa syntiin aina luomisen hetkellä” (1964, 632) – tämä aktiivinen ”realismi” on kiinnostava tapa käyttää intertekstuaalista, arkiseksi skeemoiksi muodostunutta ainesta metaforan uudistavien keinoin.

Mainittujen ”The divine image” -runon eri versioiden lisäksi ”käännetyn panteismin” teeman kannalta keskeinen Blaken runo on *Songs of Experience* -teoksesta löytyvä ”The human abstract”. Siinä luomiskertomuksen konteksti kertautuu varsin kyynisin sävyin:

Soon spreads the dismal shade
Of Mystery over his head;
And the Catterpillar and Fly
Feed on the Mystery.

And it bears the fruit of Deceit,
Ruddy and sweet to eat; [...]

The Gods of the earth and sea
Sought thro' Nature to find this Tree;
But their search was all in vain:
There grows one in the Human Brain.
(1966, 217.)

Hyvän ja pahan tiedon puu on vapaan tahdon metafora, ”There grows one in the Human Brain”. Konkreettista synkkyyttä luovat toukka ja kärpänen, ruumiin hajottajat (muun muassa): dilemman olemassaolo ihmisen mielessä mahdollistaa näiden olentojen ravinnonsaannin. Metafora on näin eksplikoituna abstrakti, mutta synnyttää varsin konkreettisia makaabereja mielikuvia (millaisissa erilaisissa konteksteissa ruumis on lahottajiensa armoilla ja minkä seurauksena). Näin on myös Thomasin runossa ”Ceremony after a fire raid”, joka niin ikään palaa luomiskertomukseen synkästä kulmasta:

Darkness kindled back into beginning
When the caught tongue nodded blind [...]
Man and woman undone,
Beginning crumbled back to darkness
Bare as the nurseries
Of the garden of wilderness.
(*CP*, 108.)

Syntiinlankeemus esitetään runon kontekstissa kielen voimattomuutena ja aikojen alusta vallinneiden (sukupuolistenkin) dikotomioiden murenemisena: Eeden on enää villiintynyt puutarha. Makaaberimmin ja konkreettisemmin tulkiten ”[m]an and woman undone”- ja ”crumbled”-ilmaukset voi yhdistää myös ruumiin ja rakennusten väkivaltaiseen hajoamiseen – runon otsikon muotoilema tilanne on sotatila. Näin myös genesis yhdistyy ihmisen tiedostamaan *senhetkiseen* rappioon, kun runon puhuja messuaa viimeisissä säikeissä: ”Erupt, fountain, and enter to utter for ever / Glory glory glory / The sundering ultimate kingdom of genesis’ thunder.” (*CP*, 109.) Ukkosen voi tulkita viittaavan Toisen Maailmansodan salamasotaan (Phillips 2001, 136), mutta myös Vanhan Testamentin Jumalan koston voimistamaan ”jyrisevään” ääneen, ja näin hyvän ja pahan tiedon puun modernimpi hedelmä olisikin herääminen uuteen todellisuuteen, jossa sota on yhtä luonnollista kuin luonnonilmiötkin. Genesiksen myötä ihmiseen ”kirjoitettu” ihme kääntyy

kyyniseksi ”julistamiseksi”, ”utter for ever / Glory glory glory”.⁸¹

Blaken ”kokemuksen” maailman yhteiskunnalliset juonteet ja tämän runoilijoita yhdistävän ”negatiivisen luomisuskon” voisi tietenkin linkittää nimenomaan Thomasin Toisen Maailmansodan maailmaan tavalla tai toisella sijoitettavaan runouteen, mutta toisaalta historiallista kontekstia ei välttämättä tarvitse osoittamaan tätä nurjaa genesistä Thomasin runoissa. Nimittäin myös vähemmän yhteiskunnallisissa runoissa samanlaista kyynisyyttä esiintyy riittämiin. Esimerkiksi ”I see the boys of summer” kuvaa inhimillistä rappiota (vieläkin) yleisemmin termein. Itse asiassa runossa havainnollistuu se kaari, joka tulkintani mukaan muodostuu Thomasin ruumiillisuuteen pohjaavassa yleinen/yksityinen -vastakohtaparin käsittelyssä yleisemminkin. Runo nimittäin rakentuu kolmen osan suhteessa, ja jokaista osaa määrittää puhujan aseman tarkistuminen: ensimmäisessä osassa puhuja kuvaa ”kesän poikien” rappiota kuin ulkopuolelta, ”kaikkietävänä kertojana”, toisessa osassa puhuja laskeutuu ”ihmisten keskuuteen” ”we”-pronominin kautta, ja lopulta kolmannessa, codamaisessa osassa ilmoittaa *olevansa* kuin he (kaaren voi rinnastaa Vanhan Testamentin ja Uuden Testamentin erilaisiin versioihin Jumalasta, joka lopulta ruumillistuu ja inhimillistyy Jeesuksen hahmossa)⁸²:

I see you boys of summer in your ruin.
Man in his maggot's barren.
And boys are full and foreign in the pouch.
I am the man your father was.
We are the sons of flint and pitch.
O see the poles are kissing as they cross.
(CP, 8.)

Ensimmäinen säe heijastelee alun ”ulkopuolisen” havainnoinnin kaavaa, ja neljäs säe tuleeekin jonkinlaisena yllätyksenä: ”I am the man your father was.” Puhuja siis toteaa, ettei sukupolvien vaihtuessa lopulta ole opittu mitään (”flint” ja ”pitch” ovat tulentekevälaineitä – säe voi viitata niin

81 ”Glory”-sana kolme kertaa toistettuna yhdistyy saarnaretoriikkaan tai vastaavaan konventionaaliseen ylistyspuheeseen, mutta säkeiden kriittinen sävy muuttaa tämän konventionaalisuuden ironiseksi (tätä tukee se, että sana toistetaan ilman huutoa). Toistosta tällaisissa kontekstissa tulee mieleen myös T. S. Eliotin *The Waste Land* -runon loppu ”shantih shantih shantih”, vrt. myös säkeet ”Co co rico co co rico / In a flash of lightning.” (1959, 77, 76.) Intertekstinä voi nähdä myös Blaken yhteiskunnallisen Amerikka-profetian: ”Fiery the Angels rose, & as they rose deep thunder roll'd / Around their shores, indignant burning with the fires of Orch (*America, A Prophecy*, 166, 200).

82 Vrt. Blake: ”Thinking as I do that the Creator of this World is a very Cruel Being, & being a Worshipper of Christ, I cannot help saying: 'the Son, O how unlike the Father!' First God Almighty comes with a Thump on the Head. Then Jesus Christ comes with a balm to heal it.” (*A Vision of the Last Judgment*, 1966, 617.)

vanhaan kitkaan, genesiksen vastakohtapareihin, kuin ihmisen evoluutioonkin). Erittäin kerrostunut on myös säe ”[m]an in his maggot’s barren.” Säe on paitsi kieliopillisesti epäkonventionaalinen, myös vastakohtaisuuksien varaan ”torjuvaksi” rakennettu: ihmisen ruumista lahottava matokin on tuhoon tuomittu, hedelmätön. Näin ihmisruumis on kaiken toivon tuolla puolen; tätä tukee sekin, että ”madon” voi tulkita myös falloksen vertauskuvaksi (sukupuolisuuden merkittäjä on hedelmätön). Loppuratkaisu on samankaltainen kuin ”The human abstract” -runossa: ”And the Catterpillar and Fly / Feed on the Mystery”, jossa mysteeri oli kyynisen puhujan äänenpainoin kiellettyyn hedelmään yhä uudelleen ja uudelleen tarttumista. Kielikuvan rakentumisen kannalta on lisäksi erityisen mielenkiintoista, että Blaken runossa jumalat etsivät symbolista hyvän ja pahan tiedon puuta luonnosta, luodusta todellisuudesta, jonka osa ihminenkin on, mutta se ”kasvaakin” ihmisen aivoissa, eli Raamatun kuvaamaa symbolia etsitään kirjaimellisenkaltaisesti luonnosta, mutta se onkin yksin ihmisen mielessä. Skemaattisesti tässä metaforassa siis operoidaan ikään kuin ”vastavirtaan”: ilmeisin, arkinen ajattelutapa (keskivertolukija tuskin ajattelee hyvän ja pahan tiedon puuta ja sen hedelmää mitenkään konkreettisine, vihreänä tai makeana jne.) käännetään runon maailmaan sisäänpäin.

Luomisen ihmeen ”kieltäminen” toteutuu erityisen selkeästi myös Thomasin ”Foster the light” -runossa. Otsikon voisi tulkita ”In the beginning” -runon maailman mukaisesti luomisen ihmeen vaalimisena, mutta runon syntaksi johtaakin toisaalle: ”Foster the light nor veil the manshaped moon / Nor weather winds that blow not down the bone [...]” (CP, 50). Englannin kieli olettaa ”nor”-sanan pariin aina vastaavasti kiellon ”neither”, mutta Ralph Maudin mukaan runon tehokeinona jälkimmäisen voi jättää pois merkityksen muuttumatta (2003, 98). Näin ollen positiivissävyinen ajatus luomisen merkityksestä muuttuu, kun puhuja kieltää elättelemästä sellaista ajatusta; kuukin pitäisi nähdä Jumalan taivaalle asettaman kappaleen sijaan ”ihmisenmuotoisena”. Jälleen siis ihmisen anatomia projisoidaan kosmosta vasten (samantapaiset kielikuvat jatkuvat kautta runon), mutta nyt nimenomaan niin päin, että ihminen on universumin skaalan määrittäjä (vrt. ”I, in my intricate image” -runon ”[m]an was the scales”). Raamattua käytetään siis kulttuurisena skeemana oivaltavasti ilmaisemaan Thomasin runomaailman omat ”embodiment”-periaatteet. Kuten John Goodby kirjoittaa, vaikkakaan en tässä kohtaa kutsuisi Raamattu-viitteitä enää ”allusioiksi”, koska ne muodostavat eräänlaisen skemaattisen viitekentän runoon: ”[...] the Christian allusions serve to emphasise the fact that this is a world in which man's own powers have become godlike, at the same time as supernatural control or sanction over them has ceased to exist.” (2001, 205.)

Thomas itse toteaa (vieläpä vain vähän aikaa tämän runon kirjoittamisen jälkeen) kirjeissään: ”My own obscurity is quite an unfashionable one, based, as it is, on a preconceived symbolism derived [...] from the cosmic significance of the human anatomy” (CL, 98). Voitaisiinkin ajatella (menemättä sen kummemmin tyyliuuntamäärityiden ja tekijälähtöisyyden problematiikkaan), että Thomasin poetiikan tietty epämuodikkuus voisi viitata modernistisemmän, ”akateemisen” poetiikan vastaisuuteen, ja piirtäisi ehkä samalla toisenlaista linjaa taaksepäin, Blaken melko epäkonventionaaliin apokalyptisiin runomaailmoihin. ”Foster the light” -runon loppupuolella luomiskertomuksen omiin kosmisiin sfääreihinsä kääntävä maailma artikuloituu seuraavasti: ”Now make the world of me as I have made / A merry manshape of your walking circle.” (CP, 51.) Maailman ihmeet, luomisen eräänlainen jatkuvuus, tulisi siis nähdä ihmisessä, mutta sen tulisi myös ”heijastua” sieltä takaisinpäin: kyseessä on maailmaa tietoisesti (kielellisesti) rakentava sykli (”walking circle”). Toisaalta ihmismielen rajallisuus myös on hiukan nihilistisesti syklin alku- ja loppupiste: ”When logics die, / The secret of the soil grows through the eye” (”Light breaks where no sun shines”, CP, 24). Ihmisen kuoleman, ruumiin maatumisen myötä sykli alkaa alusta. Samoin ”The human abstract” -runossa toukka ja kärpänen saavat voimansa vapaan tahdon ja lankeamisen ”mysteristä”, jonka abstrakti metafora kasvaa ihmismielessä.

Vaikka Blaken *The Marriage of Heaven and Hell* -runon puhujana toimiva paholainen lyttääkin täysin sen perinteisen kristillisen ajattelun, että paha olisi yksin ruumiista (näin myös ”The human abstract” -runossa), Thomasin ruumiillisuutta voimakkaasti hyödyntävien runojen erityispiirre on kuitenkin se, että *ruumiin yksioikoisen raamatullista alkuperää vastaan kapinoidaan kielessä nimenomaan seksuaalisuuden kautta, ja vieläpä hyvin lihallisten kielikuvien avulla*.⁸³ Runossa ”If I were tickled by the rub of love” tämä piirre havainnollistuu erityisen hyvin. Runo hyödyntää argumentoinnissaan jälleen hyvin paljon kielikuvia sekä selkeätä toistolle perustuvaa rakennetta (”If x, then y”). Vaikka toistuva rakenne on hypoteettinen, se ei poista runon puhujan poleemista äänensävyä; pikemminkin sen voi laittaa runon keinotekoisen tilanteessa rakentuvan tekstimaailman modaalisuuden piikkiin (vrt. Semino 1997). Otsikon metafora ”rub of love” on monitulkintaisuudessaan teeman kannalta erityisen havainnollinen: ”rub” tarkoittaa kitkaa, jonka voi liittää luomiskertomuksen vastakohtapareihin (hyvän ja pahan ilmentymät ja *The Marriage of*

83 Tätä voisikin pitää Tim Armstrongin argumenttien mukaisesti erityisen modernistisena piirteenä ilmeisintuntuisten freudilaisten vaikutteiden takia. Thomasin kirjoituksista käy hyvin ilmi Freud-kytkös, vaikkakaan tällä (tai Armstrongin kulttuurintutkimuksellisilla lähtökohdilla sinänsä) ei tarvitse olla liian tekijälähtöistä ja spesifiä vaikutusta; Freudin kirjoitusten ajatukset kuitenkin ovat nekin varsin nopeasti muotoutuneet arkisiksi skemaattisiksi rakennelmiksi.

Heaven and Hell, vrt. myös ”score” ”In the beginning” -runossa), jolloin rakkaus olisi Jumalan rakkaus ihmistä kohtaan (kuten myös runossa ”From love’s first fever to ther plague”).⁸⁴ Mutta, ”rub” voi viitata myös fyysiseen toimintaan (masturbaatio), jolloin ”rakkaus” olisikin lihallista. Molemmat tulkinnat kartoittuvat yhdessä ja erikseen runon edetessä, ja voivatkin metaforan jännitteisyydelle pohjaavan tulkintamallin (ristiriitaisuus voi jäädä tulkintaan) mukaan kehittyä runon mittaan rinnan.

Ensimmäisessä säkeistössä rinnakkaiset ”hankaukset” artikuloidaan, ja syntiinlankeemuskehys korostuu: ”If I were tickled by the rub of love, / [...] I would not fear the apple nor the flood” (*CP*, 15). Puhuja siis uhmaa syntiinlankeemuksesta seuraavaa kohtaloa sekä siitä vielä elaboroitua tulvaa, jonka Jumala lähetti tuhoamaan korruptoituneen ihmiskunnan: puhujan asenteen tulkinnassa olennainen on verbi ”tickle”, joka kuvaa paitsi seksuaalisuuden konkreettista, ruumiillista ”kutkaa”, myös inhimillistä reaktiota, jossa huvitutaan, ollaan hyvillään tai vakuututaan jostakin asiasta. Jos siis seksuaalisuuden *hyväksyy* tai ymmärtää ironisen kevyesti, se lakkaa olemasta uhka. Kolmannessa säkeistössä sama, joskin hieman varioitu rakenne taas ohjaa huomion yksiselitteisesti ruumiiseen: ”I would not fear the muscling-in of love / If I were tickled by the urching hungers / Rehearsing heat upon a raw-edged nerve. / I would not fear the devil in the loin / Nor the outspoken grave.” (Emt., 111.) Kuten runon ”From love’s first fever to her plague” kohdallakin, nälkä on seksuaalisen halun metafora (kognitiivisesti fyysistäen vaikkapa *SEXUALITY IS A BODILY NECESSITY*), joka tosin kyseisessä runossa tavallaan tyydyttyi (Jumalan lahjoittaman) mannan avulla; tässä mukaan tulee kuoleman metafora, ”outspoken grave”, jossa voi tulkita kaikuja vanhasta käsityksestä, jonka mukaan masturbointi on pahasta, jollei nyt aivan aiheuta kuolemaa. Metafora rakentuukin sanan ”outspoken” tuoman lisän, häpeän tyhjäksi tekevän ”julkilausumisen”, varaan; suomen kielessäkin esiintyy ilmaus ”kuolla häpeästä”. ”Devil in the loin” taas liittyy saman häpeälliseksi tuomitun toiminnan piiriin, mutta muistuttaa myös Blaken *The Marriage of Heaven and Hell* -runosta, jossa todettiin Raamatun virheellisesti esittävän ruumiin ”energian” olevan pahasta. Näin hyvän ja pahan asetelmat onkin käännetty ylösalaisin, eikä luomiskertomuksen näennäiselle ykseydelle enää ole sijaa; kyseessä on siis konventionaalisia skemaattisia ruumiillisuuskäsityksiä sisällöllään uhmaavat metaforat.

Neljäs säkeistö tiivistää, mutta myös yleistää ja ironisoi tätä havaintoa: ”If I were tickled by the

⁸⁴ Metafyysistä syvyyttä sanaan tuo myös konnotaatiosta avautuva alluusio Hamlettiin: ”To be, or not to be--that is the question [...] To die, to sleep-- / To sleep--perchance to dream: ay, there's the rub” (Shakespeare 1982, 812). Viittauksen näkee ainakin Tindall (1962, 46).

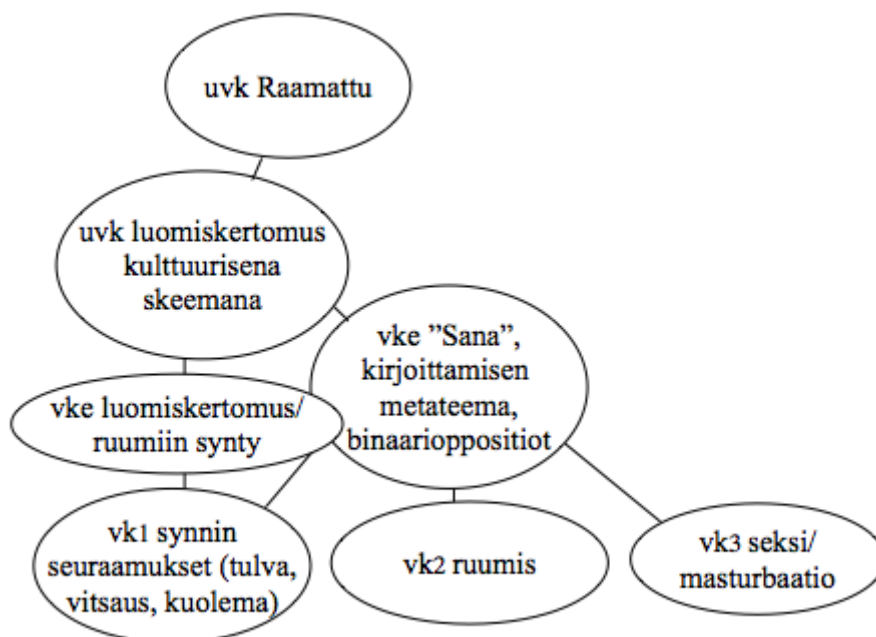
lovers' rub / [...] Time and the crabs and the sweethearting crib / Would leave me cold as butter for the flies, / The sea of scums could drown me as it broke / Dead on the sweethearts' toes." (CP, 116.) Seksuaalisuudesta siis seuraa laajemmassa mittakaavassa ja ajan myötä sairautta ja saastaa ("crabs", "sea of scums")⁸⁵, mutta kuten Ralph Maud huomauttaa (2003, 127), puhujan välinpitämätön asenne niihin on sen verran ironissävyytteinen, että yksioikoisen "dekadenssitulkinnan" rajat tulevat vastaan. "The sea of scums" yhdistyy myös aiemmin mainittuun vedenpaisumukseen, jonka tarkoituksena oli poistaa ihmisten mädännäisyys; tätäkin tulkintaa vastaan kapinoidaan epäkonventionaalisen metaforan keinoin. Tulkinnan kannalta olennaista on huomata, että puhuja ei enää puhu "kutkasta" omanaan, vaan se on "rakastavaisten" ongelma: jos puhuja ottaisi tämän *yleistetyn version* seksuaalisuudesta vastaan, jäisi hänestä jälkeen vain mätänevä ruumis, "Time and the crabs [...] / Would leave me cold as butter for the flies".

Tämän jälkeen hypoteesirakenne vaihtuukin suurempaan esitykseen, jossa päästään, monien ruumiillisten metaforien, ja viimeisessä säkeistössä suorien kysymysten, kautta, loppuratkaisuun: "And that's the rub, the only rub that tickles. [...] // [...] The words of death are dryer than his stiff, / My wordy wounds are printed with your hair. / I would be tickled by the rub that is: / Man be my metaphor." (Emt.) Eros ja Thanatos ovat rinnan siinä, miten ruumiin "kutka" on yleinen ja vääjäämätön kuten kuolema, mutta nimenomaan kieleltään yksityinen: "Man be my metaphor." William York Tindall mainitsee, että jos katsotaan tätä loppua paino sanalla "my", säkeen sisältö on keskeisesti puhujan tahto ja tarve olla sukupuolinen olento, mies (1962, 48) – näin siis yksityisyys korostuu. Toisaalta säkeen voi ymmärtää yleisemminkin: inhimillisen käsityskyvyn ja kielikuvilla operoinnin on riitettävä kuvaamaan sitä mikrokosmista, joka ihmisruumis ja -mieli on. Tämä kahtalaisuus on merkin ja ambivalenssin korostumisen myötä ehkä tyypillisen modernistista, mutta samalla myös riittävän universaali teemaltaan (sisällöltään) ollakseen sitoutumatta mihinkään oppiin tai poetiikkaan: "[...] in this final line, Thomas is both final and ambiguous, a combination as pleasing to twentieth-century ears as to those of the seventeenth century." (Tindall 1962, 49.)

Samantapaiseen lopetukseen päästään myös runossa "All all and all the dry worlds lever", ja runoja yhdistää myös kuoleman, hedelmättömyyden ja kuivuuden analogia (vrt. PEOPLE ARE PLANTS -metafora): "All all and all the dry worlds couple, / Ghost with her ghost, contagious man / [...] Stroke of mechanical flesh on mine [...]" (emt., 126). Maailmat, tai katsomukset, risteävät

⁸⁵ Jälleen tässä voi nähdä viittauksen Hamletin kuuluisaan monologiin, jossa tosin ongelma on siis hieman yleisempää laatua: "Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune / Or to take arms against a sea of troubles / And by opposing end them." (Shakespeare 1982, 812.)

syntiinlankeemuksen perinnössä yksilötasolla, jota leimaa tarttuvan sairauden kaltainen yleisluontoinen inhimillisyys, seksuaalisuuden ilmentymät (vrt. Shakespearen sonetti 35). Samalla tämä ”sairaus” on myös mekaanisuudessaan banaali, tai kuten Tim Armstrong toteaa: modernistisen ja konkreettisen mekaanisen maailmanhahmottamisen suhteessa runon kielen ”elimellinen laajeneminen” palvelee usein liikettä yksityisestä sisäänpäinkääntyneisyydestä ”kirjalliseen” tuotoskykyyn, muodostuu itsen ja maailman väliseksi sillaksi (1998, 90). Näistä runon puhujan järjestämistä yleisen ja yksityisen suhteista voidaan päivittää ”In the beginning” -runon kohdalla esiteltyä viitekehysten (tai lähtöaineskenttien) hierarkiaa, jossa voidaan nyt ajatella, että ruumiin luomiskertomuksen alkupiste on jo taka-alalla eräänlainen selviö⁸⁶, runon viitekenttä:



Puhujan käyttämän hypoteesirakenteen ja yleisen ja yksityisen dialektiikan kautta rakentuu siis eräänlainen uhma, ironiakin (vrt. verbi ”tickle”), jonka voi sijoittaa luomiskertomuksesta kumpuavan ruumiin synnyn ja ruumiista nousevan merkityksellistämisen viitekenttien suhteeseen, sekä näiden viitekehysten ajoittaisiin yhdistymisiin, esimerkiksi juuri säkeessä ”If I were tickled by the rub of love”. Näin seksuaalisuuden synty luomiskertomuksen ”irroitetussa” kontekstissa vertautuu syntiinlankeemuksessa tapahtuneeseen ”eroon”, merkityksen määrittämiseen

86 Tässä voisikin ajatella, että luomiskertomuksen ja ruumiin yhteydestä on muotoutunut jonkinlainen symbolinen rakennelma, jota ei ole tarpeen metaforisin jännittein tuoda koko ajan esille. Peter Crispin kognitiivinen symbolien määrittelmä sopisi määrittämään näitä ilmentymiä: ”[...] they prototypically apply to works that continuously activate a cross-domain mapping without overtly referring to its target domain.” (2003, 106.)

nimenomaan vastakohtaisuudessa.⁸⁷

5.3. Lihaksi tulevat sanat ja subjektin luova voima

W. B. Yeats kirjoittaa luomisprosessista romantikkojen ”luonnollisiin” poetiikkoihin ja monien ruumiin fenomenologiaa tutkineiden kirjoittajien ajatuksiin kiinnittyen seuraavasti: ”Art bids us touch and taste and hear and see the world, shrinks from what Blake calls mathematic form, from every abstract thing, from all that is in the brain only, from all that is not fountain jetting from the entire hopes, memories, and sensations of the body.” (1961, 292–293.) Lausunto yhdistyykin Thomasin vaatimukseen siitä, että aivan kaiken voi kääntää ruumiin kielelle, ja vaikka sen lopun kielikuvan fallisesti näkeminen olisikin ylitulkintaa, liittyy myös Yeatsin runoihin tietty kirjoittamisen fyysistäminen ja luovuuden ”hedelmällisyytenä” ajatteleminen, vähintään eräänlaisena ”energiana” tai liikkeenä runoissa (Armstrong 1998, 134–135). Kuten Thomasinkin kompleksisimmissä runoissa, myös Yeatsilla runon puhujan ”energioita” ohjaileva asema ja etäisyys on erityisen keskeistä. Vielä onkin tarkasteltava, miten modernismissa niin olennainen verbaalisen merkin keskeisyys suhteutuu näihin (kieltämättä jokseenkin freudilaisiin) ruumiillisiin lähtökohtiin.

”Altarwise by owl-light” -runon tapaan runo ”I, in my intricate image” haastaa yhdistelymalliin liittyvän konventiosidonnaisuuden lataamalla kieleen ainesta monesta eri kentästä, kuten todettiin jo luvussa 3.2. Haastaminen tapahtuu nimenomaan epäkonventionaalisissa, yhdistelevissä ilmauksissa, joissa liikutaan eri kehysten rajoilla. Runo on pitkä ja kielellisesti monimutkainen, mutta kuten Tindall kirjoittaa, välillä tekstipinnalta näennäisesti hukkuva metaforinen koherenssi pitää sivuuttaa ja olla luennassaan kärsivällinen: ”To interpret the poem we must leave the dazzling surface for logical interior and return to the surface with what we guess.” (1962, 80.) Arvaamaan ei silti aivan tarvitse ruveta, sillä tekstiainesta tarkemmin katsomalla voi erottaa selkeätä kielen kuvallista yhtenäisyyttä. Runon kohdalla voitaisiin puhua Werthin määrittelemästä ”jatketusta” metaforasta, joita on kylläkin useita, toisiinsa linkittyviä. Avaan hieman näitä yhteyksiä hyvin yksinkertaistavan ja kategorisen jaottelun avulla, minkä jälkeen tarkastelen runoa yhteyksissä avautuvan tematiikkansa perusteella Yeatsin ”Sailing to Byzantium” -runon (1928) kanssa rinnakkain.

87 Vrt. ”From love's first fever to her plague” -runon ”the first secret of the heart” – ”the first rounded word”.

Runossa on kuusi pääasiallista kehystä, joiden välille metaforat rakentuvat: sana eli kirjoittaminen ja luominen, ”päällekkäisyys” tai samanaikaisuus (”double”), ihminen ja ruumis, luonto, henki tai sielullisuus, sekä tekniikka, joka spesifeimmillään rajautuu sotaan. Näistä kaksi ensimmäistä liittyvät erityisen olennaisella tavalla toisiinsa, samoin kuin ruumiillisuus luontoon (vrt. edelliset alaluvut). Kaikkien kehysten välille tosin syntyy jonkinlaisia yhteyksiä. Seuraavassa taulukossa on poimittuna olennaisimpia ilmauksia kustakin kategoriasta, numerot viittaavat säikeistöihin:

SANA	1) intricate image 3) image of images 5) my images (stalk) 6) the symbolized harbour 11) (Dead Sea scale), tongues of burial 12) stylus 14) bodiless image, Hamlet 18) images roared and rose on heaven's hill	LUONTO	1) minerals 2) spring, season, world of petals 3) my man of leaves and bronze root 4) (natural peril, natural death, natural parallel) 7) winds, pasture, mounted meadows, corral 11) conjured soil 16) a wind on fire 18) windily, rotten, mineral, (heaven's) hill
DOUBLE	1) (I) stride on two levels, this twin world, double 3) mortal, unmortal; fusion of rose and male motion, twin miracle 4) parallel 6) two farewells 9) splitting the long eye open 13) topsy-turvy, a double angel ⁸⁸	LUONTO, MERI	6) harbour, final water, sail, sea-blown arrival 8) (dive) highroad of water, long sea 11) (drown) spindrift (Dead Sea scale), triton 13) (undead) water, sea-stuck towers, thimble 15) fin, ships' sea broken...anchored, (voyage), shipwreck of muscle, seawax struggle 17) (rush) sea-hatched skull 18) metal neptune, intricate seawhirl
IHMINEN	1) man's minerals, my man-iron side 2) (spring raising) man like a mountain 3) my man of leaves and bronze root (my fusion of rose and male motion) 5) mount on man's footfall 6) intricate manhood (of ending) 16) Adam's cradle – no man more magical 17) man was the scales, all-hollowed man 18) man was Cadaver's masker, master of man, forged in man's mineral	HENKI	1) (orator) my ghost / half-ghost 3) doom in the ghost, phantom, miracle 8) turning a face 10) Lazarus, saviour 11) (Dead Sea scale) tongues of burial 14) one ghost, vision 16) Adam's cradle, magical 17) flying grail, all-hollowed man, white apparel 18) ghost, god of beginning, heaven's hill
IHMINEN, RUUMIS	2) colic, blood, naked 8) cadaverous, arterial, face, blind 9) eye, bloody 12) face 13) carnal skull, cell-stepped 14) bodiless image, tom-thumb 15) bones' voyage, shipwreck of muscle 16) my great blood's... 17) (sea-hatched) skull	TEKNIIK- KA, SOTA	1) forged...minerals, the brassy...laying my ghost in metal, armour, man-iron 2) spinning-wheel 3) metal phantom, bronze root 8) (highroad) petrol face, enemy 9) mask, knives ⁸⁹ 10) patrol, officers, army, garrisoned 14) ferrule, brass, iron mile 15) pincer, instrument, iron 17) harnessing, metal (neptune), forged in...

88 Runossa on myös runsaasti tähän kehykseen liittyviä, pareittain esiintyviä asioita, mm. ”sap and needles”, ”blood and bubble”, ”navel and nipple”, ”monstrous officers and decaying army”, ”brass and bodiless image” - ilmauksia kaikista edellä määritellyistä kategorioista.

89 Runon tekniikkakehyksessä esiintyy sanoja, jotka yhdistyvät Armstrongin ”ruumiilla operoivan” modernistiseen runokieleeseen: ”Splitting the long eye open, [...] Under the mask and the ether, they making bloody / The tray of knives, the antiseptic funeral” (CP, 34).

Esiintyvien ilmauksien laskemista olennaisempaa on siis tietenkin huomata sellaiset ilmaukset, joissa kehykset selkeästi risteävät, ja joissa mentaalinen kartoittaminen on huomattavan monimutkaista. Näistä on mainittu aiemmin jo ”colic season”, ”metal phantom” ja ”my man of leaves and bronze root”, joista kahden jälkimmäisen osalta tulkituin runon ihmiskuvan rakentuvan panssaroiduksi ja teennäiseksi (metallit ja haarniskat) ja kuitenkin samalla luontoon kytkeytyväksi (”bronze root”). Näissä ilmauksissa muodostuvien yhdistelykenttien taustalle voi itse asiassa myöskin nähdä konventionaalisen skemaattisen kehyksen, vaikka ilmaukset tuntuvatkin epäkonventionaalisilta: William T. Moynihan nimittäin mainitsee, että ruumis on perinteisesti kristillisessäkin ajattelussa sielun vankila, eräänlainen panssari tai haarniska (1964, 634). Näin ollen runon ”konkreettinen” haarniskaan verhoutuminen kumpuaa innovatiivisesti olemassaolevista konventioista. Nämä tulkinnat on syytä nyt asettaa osaksi monimutkaisempaa kokonaisuutta. Runon suurin ja yhtenäisin viitekehys on kuitenkin sana, runon kirjoittaminen yhdistettynä Raamatun ”Sanaan”, ja todellisuuden tietty ”päällekkäinen” luonne (”double”). Tätä hierarkiaa tukee koko joukko ilmauksia alkaen runon otsikosta, joka nimeää ”ihmisen monisyisen kuvan” runon aiheeksi; esimerkiksi ”the brassy orator”- ja ”the stylus of lightning” -metaforat kiinnittävät kirjoittamisen ja luomisen teeman niin kulmikkaaseen maskien todellisuuteen kuin luonnosta kumpuavaan, romanttishenkiseen ilmaisuun voimaankin. Jatketun metaforan, jonka voisi muotoilla roimasti yksinkertaistaen propositionmuotoon WRITING IS CREATION, voimakkuutta tukee myös se tosiasia, että runolla on vahvaääninen puhuja, joka viljelee ”I”-pronomina, omistusmuotoja (”my images”, ”my ghost”) ja myös käskymuotoja teennäisessä puhetilanteessa. Runon rakenne on myös hienosyinen, toistolle ja variaatiolle perustuva, millä on merkityksensä kantavalle metaforalle; esimerkiksi äänteellistä yhtenäisyyttä (etenkin alliteraatio) on paljon, ja runosta on usein mainittu erityisen konstruktiivisena seikkana se, että siinä toistuu erittäin monta kertaa l-äänne (Tindallin laskujen mukaan 72 kertaa, 1962, 79).

Yksittäisinä avainilmauksina, monimerkityksisyyden alleviivaajina, toimivat ”face” ja eritoten ”scale” tai ”scales”. Edellinen on kuollut metafora monessa merkityksessä, esimerkiksi ”face of the earth”, ja runossa se yhdistyy niin ihmiseen, luonnollisiin konteksteihin (maan ja veden pinta), pintoihin yleensä (”surface”, vrt. näennäisyys, fasadi) kuin jumalallisuuteenkin, ”Turning a petrol face blind to the enemy”. Tässä viimeisessä ilmauksessa on runsaasti kehyksien välistä kerrostuneisuutta: yhtäältä Raamattu-viitteitä (Jumalan armollisuus kasvojen kääntämisenä ihmisen puoleen, Jeesuksen opetusten toisen posken kääntäminen), toisaalta kylmää sotaisaa todellisuutta

(”petrol face”, ”enemy”), ja vieläpä hyödyntäen konventionaalista ilmausta ”turn a blind eye”⁹⁰, eli jättää huomaamatta jotakin, katsoa pois. Tämäkin yhdistyy näennäisyyteen. ”Face” oli myös Paul de Manin Wordsworth-tulkinnassa (1984, 91) keskeinen havainnon, luomisvoiman ja kielen kehyksiä yhdistävä symbolinen ilmiö.

”Scales” taas viittaa runossa muun muassa skaalaan – mikro- ja makrotasoon ja kaikkeen siinä välillä – ja ”face”-ilmaukseen yhdistyen pintoihin ja naamioihin merkityksessä ”suomu”. Tässä mielessä sanalla on tietenkin myös ruumiillisuuteen ja luontoon liittyvät konnotaatiot. Tarkemmin sanan esiintymiä runossa tarkastelemalla havaitaan, että sen voi itse asiassa yhdistää kaikkiin kehyksiin:

(1) [...] the brassy orator
Laying my ghost in metal,
The scales of this twin world tread on the double [...]

(2) Sweetly the diver's bell in the steeple of spindrift
Rings out *the Dea Sea scale*; [...]

(3) They suffer the undead water where the turtle nibbles,
Come unto sea-stuck towers, *at the fibre scaling*,
The flight of the carnal skull
And the cell-stepped thimble; [...]

(4) *Man was the scales*, the death birds on enamel, [...]

Ensimmäisen kerran esiintyessään (1) ”scales” on nimenomaan monikossa ja saa lisäksi määräisen artikkelin ilmauksessa ”the scales of this twin world”. Ensisijainen tulkinta rakentuu luontevimmin abstraktiksi ”tuplamaailmaan” kytkien: on olemassa kaksi samanaikaista maailman tasoa, joilla on omat lainalaisuutensa ja määrittäjänsä (leimallisimmin siis ”double”-kehys). Toisaalta ilmaus yhdistyy myös tekniikkakehykseen ja henkeen: ”ghost” on valettu metallipukuun, jolloin ”scale” voi viitata myös kahden edellämämainitun kehyksen ristiriitaan: ne ovat ikään kuin eri tasoilla, mutta kuitenkin erottamattomia. Tätä tulkintaa tukee sekin, että ”scale” voi tarkoittaa myös metallurgiassa oksideja, joita muodostuu metallin pintaan metallia kuumennettaessa. Se on siis myös tämän

⁹⁰ Jos halutaan mennä vieläkin pidemmälle kehysten linkittymisen tulkinnassa, voidaan huomioida, että kyseisen idiomien alkuperä on kuuluisan kapteeni Nelsonin sokeaan silmään liittyvässä tarinassa (meri-kehys osana luontoa).

”haarniskaan valamisen” sivutuote, näiden kahden kehyksen yhdistymisprosessin tulos. Tulkintaa vahvistaa se, että ”the scales” on myös tässä säkeistössä metaforisesti aktiivinen toimija: ”The scales of this twin world tread on the double”. Tämä kaksittaisuus siis ikään kuin osoittaa itseensä, merkitsee omaa olemistaan ”tallomalla” henki/ruumis -jaottelua (tavallaan siis negation kautta).

Toisessa esiintymässä (2) kaikuu jo mainittu skaala, asioiden merkityksellistämisen väline, vieläpä yhdistyen luontoon (meri) ja hengellisyyteen (Kuolleen meren käärot ja niiden teologinen merkitys). Mukana on lisäksi inhimillinen ja tekninen skaala ilmauksessa ”the steeple of spindriff” (”steeple” tarkoittaa ihmisen tuottamaa koristeellista rakennetta, esim. tornin ”neulaa”). Voitaisiin sanoa, että myös kirjoittamisen ”Suuri Kehys” niputtuu samoihin kahteen säkeeseen, sillä Kuolleen meren käärot skripteinä sijoittuvat kuitenkin kirjallisuuden kaanoniin. Kolmas esimerkki (3) tuo mukaan ruumiin ja konkreettisen suomista kuoriutumisen, mutta jälleen tähän merkitykseen yhdistyy muitakin tasoja: luonto, meri, ja tekniikka (”sea-stuck towers”) ovat mukana. Neljäs esiintymä (4) jatkaa tätä metaforista niputtumista, siirtyen ihmiskäden luontoa muokkaavasta todellisuudesta väittämään, että ihminen on se puntari, jota vasten asiat käsitteellistyvät ja merkityksellistyvät, saavat painoarvonsa ja paikkansa skaalalla. Tästä kaaresta voitaisiin muokata seuraavanlainen, kehyksiä limittävä tiivistys, jonka taas voi nähdä pohjana koko runon viitekehysten verkostolle: todellisuuden, joka aktualisoituu kirjoittamisessa, päällekkäinen luonne näyttää henki/ruumis -jaottelun keinotekoisuuden, sillä ainoastaan ihmisruumista ja sen alkuperän mystisiä kerrostumia vasten todellisuus on kuvattavissa.

Runon näennäinen ”mielettömyys” (Tindallin sanoin ”dazzling surface”) alkaa siis jäsenyää, kun asettaa kirjoittamisen/luomisen kehyksen muun aineksen yläpuolelle: ihmisen (tuhoavakin) kädenjälki näkyy luonnossa ja suuria luonnonilmiöitä otetaan haltuun juuri kielellisen käsitteellistämisen avulla. Tämä kaksisuuntaisuus muistuttaa Thomasin runoissa usein esiintyvistä elämän ja kuoleman luonnollisesta samanaikaisuudesta – samoin henki ja ruumis elävät samassa, toisinaan karussa todellisuudessa, jossa on muitakin kuin konventionaalisimpia ”luonnollisia” vihollisia. Runon sävy on profeetallinen, ja siinä muistuttaakin William Butler Yeatsin ”Sailing to Byzantium” -runoa (kuten myös useita Blaken runoja). Samankaltainen kahtalaisuus on Yeatsin nuorten kansoittaman pastoraali-idyllin ja vanhuuden lauluttoman heikkouden välillä, jossa syntymä ja kuolema elävät rinnan: ”Those dying generations [...] commend all summer long / Whatever is begotten, born, and dies.” (1990, 199.) Siinä missä Thomasin runon puhujan henki valetaan metalliin, on Yeatsin runon vanhusta verhoamassa vain ”repaleinen takki”, ja vieläpä niin, että

vanhus on metaforisesti tuo takki, ikään kuin tyhjää täynnä: ”An aged man is but a paltry thing, / A tattered coat upon a stick” (emt.) (vrt. Thomasilla ”all-hollowed man wept for his white apparel”). Samaa tyhjyyttä ilmaisee myös metafora ”mortal dress”, jonka voi ymmärtää (haavoittuvaiseksi) ruumiiksi. Näiden metaforien taustalle voi sijoittaa konventionaalisen ajattelutavan, jossa nuoruus on viriiliä, luovaakin aikaa, kun vanhuutta leimaa kuihtuneisuus (nämä molemmat siis nähtävissä ruumiissa). Tästä seuraakin, että Yeatsin runon puhujan katse kääntyy toisaalle, ”ikuiseen” Bysanttiin; tätä käännettä voi verrata Wordsworthin *The Prelude* -runon apostrofilla näkyvästä todellisuudesta pois päinkääntyvään subliimin, näkymättömän todellisuuden tavoitteluun (luku 3.3. sivu 47). Yeatsin runossa laulun, pyhyiden ja (metalliseksi) ”monumentiksi tulemisen kaipuun” yhdistymisessä hahmottuu (sana)taiteen ikuisuuteen pyrkimisen tulkinta, kun taas Thomasilla (ruumiin) kuolevaisuus ja kuolemattomuus ovat sanojen voimasta samassa ”tuplapuvussa”: ”my metal phantom [...] / My man of leaves and the bronze root, mortal, unmortal”. Vertaa runojen viimeisiä säkeistöjä:

Once out of nature I shall never take
 My bodily form from any natural thing,
 But such a form as Grecian goldsmiths make
 Of hammered gold and gold enamelling
 To keep a drowsy Emperor awake;
 Or set upon a golden bough to sing
 To lords and ladies of Byzantium
 Of what is past, or passing, or to come.
 (Yeats 1990, 200.)

Man was Cadaver's⁹¹ masker, the harnessing mantle,
 Windily master of man was the rotten fathom,
 My ghost in his metal neptune
 Forged in man's mineral.
 This was the god of beginning in the intricate seawhirl,
 And my images roared and rose on heaven's hill.
 (CP, 36.)

Yeatsin runon puhuja erottaa (taiteellisen) ikuistetuksi tulemisen ruumiillisesta ja/tai luonnollisesta todellisuudesta, kun Thomasin ”metallinen julkilausuja” toteaa ihmisen olevan kuolevaisen

91 Sana ”Cadaver” viittaa kuolleeseen ruumiiseen, käytetään mm. lääketieteellisissä yhteyksissä. Vrt. aiemmin runossa esiintyvä ilmaus ”cadaverous gravels”.

ruumiinsa (tietoinen) peittelijä ja mytologisoija, ”master of man was the rotten fathom”. Molemmat runot päättyvät korskeisiin tunnelmiin. Yeatsilla puhuja visioi itsensä ”patsaana” ikuisia totuuksia laulamassa, Thomasin runon itsetietoinen puhuja ottaa viimeisissä säkeissä korostetusti kaikkietävän julkilausujan roolin ja kertoo lopputuleman kuin suuri profeetta tai kaikkietävä kertoja: ”This was [...]”, ”my images roared and rose [...]”. Varsinkin viimeinen säe korostaa puhetilanteen ja visioinnin ohjattua keinotekoisuutta: puhuja kertoo metaforisen tapahtuman ikään kuin luonnollisena (”näin tapahtui”).⁹²

Tämä runojen tilanteessa nähtävä ero itse asiassa kätkee taakseen sen, mikä näitä (modernistisia) runoja suurimmin erottaa, ja mikä myös tekee Thomasin runosta metaforatulkinnan kannalta hankalamman. Molemmat puhujat nimittäin esittävät gurumaisesti väittämiä ja käyttävät käskymuotoja (Thomasin puhuja tosin tuntemattomille vastaanottajille tai abstraktisti sanoille, Yeatsin jumalhahmoille), mutta Thomasin runossa voidaan myös sanoa *tapahtuvan* jotakin, joskin hyvin metaforisesti. Yeatsin runoon on lukijan helpompi projisoida temaattinen, arvottava tulkinta Phelanin mallin mukaisesti, sillä puhuja ikään kuin esittää vision tai mahdollisen tilanteen; runossa on ainoastaan kaksi suoraa tapahtumaa kuvaavaa subjekti-predikaatti -rakennetta, alun nuoruuden huolettomuuden kuvaus ja siinä sivussa tapahtuva kuolema, sekä puhujan matkaaminen Bysanttiin.⁹³ Thomasilla taas on voitava lukea ”mielettömän” tuntuinen tekstipinta *myös* ikään kuin kirjaimellisesti, jotta runon etenemiseen pääsee sisälle. Runossa on pysähtyneempiäkin jaksoja, mutta usein elotonta elollistetaan juuri yhdistelymalliin kuuluvan ”inhimillisen skaalan” avulla niin, että eri aineista käyttävien kehysten välille muodostuu ”liikettä”, eräänlainen etenevä, suurempi kehys. Runoa yhtenäistää metaforisen tapahtumisen koherenssi, jossa runon puhuja kuvaa kirjoittamisen prosessia abstraktein tapahtumin ja osoittaa puheensa kielikuvilla: ”My images stalk the trees and the slant sap’s tunnel, / No tread more perilous, the green steps and spire / Mount on man’s footfall [...]”, ”Suffer, my topsy-turvies, that a double angel / Sprout from the stony lockers like a tree on Aran”. Ensimmäisessä esimerkissä kielikuvat ovat personifioituja aktiivisia toimijoita, jotka kartoittavat luontoa ”vihuliaisen” askelluksensa voimin ja seuraavat ihmisen jälkiä luonnossa. ”Footfall” on suomeksi joko askel tai askelten ääni, mutta sanaan sisältyvä ”fall” linkittyy myös putoamiseen tai laskeutumiseen kyseisen runon säkeistön muun aineksen voimin: ”steps and spire”,

92 Vrt. Blake: ”The Last Judgment is not Fable or Allegory, but Vision. Fable or Allegory is a totally distinct & inferior kind of Poetry. Vision or Imagination is a Representantion of what Eternally Exists [...] This World of Imagination is Infinite & Eternal, whereas the world of Generation, or Vegetation, is Finite & Temporal.” (1966, 604–605.)

93 Enemmän ”tapahtumista” on ”Sailing to Byzantium” -runon ”jatko-osassa”, runossa ”Byzantium” (1930). Suhteessa tähänkin runoon tosin Thomasin runon aktiivinen tapahtuminen ja runon tilanne ovat ”fantastisempia”, koska Yeatsin runoa leimaa selkeä visioinnin, kuvitellun tilanteen kehys (jo sen jatko-osamaisuuden takia sekä Bysantin nimeämisen takia).

”Hearing the weather fall”. Näihin askeliin sisältyy konnotaationa myös jonkinlainen alaslaskeutuminen tai jopa lankeamisen ajatus, varsinkin kun ottaa huomioon, miten profeetallinen runon sävy on. Alaspäin suuntautuva liike (etenkin kierteisyyteen liittyen) on myöskin osa suurempaa, joskin varsin implisiittistä kehystä runossa, ja se yhdistyy Yeatsilla esiintyvään ”gyre”-metaforaan. ”I, in my intricate image” -runossa nimittäin on jatkuvaa ylös tai alas suuntautuvaa, kierteistäkin liikettä. Yeatsilla ”gyre” on apokalyptisiin tunnelmiin ja ”blakemaisiin” näkyihin yhdistyvä ilmiö, joka nyt Thomasin runossa kääntyy enemmän tekstimaailmaan ”sisäänpäin” eli runo yksityistää sen. Siinä missä Yeatsin näyssä on ”God’s holy fire”, Thomasin runon puhuja ottaa haltuunsa kaikki elementit kielensä avulla ja määrittelee siten jumalankin (ensimmäisessä katkelmassa ”they” viittaa kielikuviin):

(1) They see [...] / A quarrel of weathers and trees in the windy spiral [...]

(2) Your corkscrew grave centred in navel and nipple [...] / Under the mask and the ether [...]

(3) [...] in the pincers of the boiling circle,
The sea and instrument, nicked in the locks of time,
My great blood's iron single
In the pouring town,
I, in a wind on fire [...]

(4) This was the god of beginning in the intricate seawhirl [...]

Liikkeen eli tässä ”spin”-sanon käyttö onkin William T. Moynihanin mukaan (1964, 637) jälleen monimerkityksisyydellä leikkivää, sillä ”spin” voi tarkoittaa myös kehräämistä, langan tekemistä raakamateriaalista, mikä jälleen viittaisi runoilijan sanankäytön voimaan ja luomiseen. Yllämainituissa esimerkeissä kirjoittava minä asetetaan siis ikään kuin jumalalliselle tasolle, jolta se havaitsee ”luonnolliset” ristiriidat maailmassa (1). Kielikuville annetaan toimijan rooli puhujasta mielenkiintoisesti etäännyttämällä. Samalla nämä sanat verhoavat sitä karua tosiasiaa, että ruumista odottaa hajoaminen, vaikka sitä kuinka hengellistäisi ja suojelisi (2). Kolmannessa esimerkissä yletään teknisestä todellisuudesta sanomaan ”my great blood's iron single” – sanojen voimalla voi hetkellisesti yhdistää erilaisten samanaikaisuuksien ja ristiriitojen todellisuuden. Tässä kohtaa runo lähenee erityisen selkeästi ”Sailing to Byzantium” -runoa, sillä ”boiling circle” ja ”wind on fire” yhdistyvät Yeatsin pyhään tuleen (”gyre”), ja ”pouring town” -ilmauksen voi ajatella linkittyvän säikeistön muun hengellisen sanaston kautta pyhään kaupunkiin. Lopulta kuitenkin liikehtivä

spiraali ei olekaan mystinen vision tulipyörre, vaan palaa (alku)mereen (4) ja siten raamatullisempiin maisemiin. Jälleen kuitenkin kirjoittamisen ja luomisen linkittävä teema on tämänkin tuleman yllä: ”intricate seawhirl” yhdistää tämän loppulausekkeen runon otsikkoon, joka liittyi kielen kuvallisuuteen. Merivirta on monimutkainen juuri ”Sanan” voimasta, luomisen moniulotteisen prosessin kautta. Meri olikin Yeatsin runon visiossa mukana ensimmäisen säkeistön nuoruuden välinpitämättömässä idyllissä, ja Thomas kiinnittää luomisprosessin kuvauksensa siihen runsaan meriaiheisen sanaston avulla, luoden kiinnostavan käänteisen asetelman (vrt. esim. ”mackerel”-sanain lainaus rujan sota-aiheisessa säkeistössä). Purjehtimisen metafora myös yhdistää runoja siten, että (sanojen) ikuisuuden etsiminen on kuin epätodellinen matka, Lakoffin ja Johnsonin propositionuodoin vaikkapa SAILING IS EMBARKING ON A MYTHICAL VOYAGE (jonka taustalla taas on konventionaalinen metafora LIFE IS A JOURNEY). Tässä metaforassa tietenkin kaunokirjallisuuden kaanon kerrostuu molempien runojen taustalla.

Lisäksi molempien runojen taustalla voi nähdä kerrostumana myös William Shakespearen runon ”The Phoenix and the Turtle” (1601), joka on lintuja toimijoinaan hyödyntävä (”turtle” viittaa lintuun ”turtle dove”) allegoria ikuisen problemaattisesta totuuden ja kauneuden suhteesta (tähän liittyy myös rakkaus). Yeatsin runossa esiintyy koko joukko lintuja ja lopulta puhuja visioi itsensä oksalle laulamaan ikuisia totuuksia, aivan kuten Shakespearen runon lopuksi järki saa ihmishahmon ja julistaa runon kahden linnun traagisen kohtalon olevan ikuinen esimerkki totuuden ja kauneuden onnettomasta liitosta. Shakespearen runossa nämä linnut edustavat vaikeasti hyväksyttävää ykseyttä (rakkaus, ja sen osoituksena ”ykseys” voi olla myös seksuaalista kanssakäymistä, vrt. Donnein ”The flea”), minkä voi rinnastaa Thomasin runon minän hahmottelemiin ”tuplamaailmoin”, jotka aika ajoin limittyvät:

Property was thus appalléd,
That the self was not the same;
Single nature's double name
Neither two nor one was calléd.
(Shakespeare 1982, 1005.)

Thomasin runossa myös ohjeistetaan kyynisesti: ”Give over, lovers, locking, [...] / Love like a mist or fire through the bed of eels.” Ohjeen voi linkittää Shakespearen runon traagisiin tunnelmiin: ”Love and constancy is dead; / Phoenix and the turtle fled / In a mutual flame from hence. // Death is now the phoenix' nest”. Mielenkiintoinen yksityiskohta on, että Thomasilla taas vesi (meri) tulee

tulen kohtalokkaisiin sävyihin mukaan ("Love like a mist or fire"), ikään kuin korostaen samalla ihmisen evolutiivista alkuperää tai luomisen hetken vedenpintaa. Näin myös sana "turtle" voi olla lintu tai kala, tai ihmisen, (hedelmällisten) rakastavaisten, vertauskuva, vrt. Yeatsin "fish, flesh or fowl". Ambivalenssissa tiivistyy Thomasia ja Yeatsia yhdistävä teema, kirjoittaminen luomisena nimenomaan kerrostamisen (Raamattu ja ruumiin luomisen konteksti, kaunokirjallisuuden kaanon) keinoin.

6. Päättäntö

Edellä on koetettu hahmotella niitä kielikuvan rakentumisen periaatteita, jotka ovat osa paitsi Dylan Thomasin metalyyrisyyteen liittyvää ruumiillisuuden kuvastoa, myös kognitiivisen metaforateorian kokemuslähtöisiä perusteita. Thomasin runoja on luettu etenkin Raamatusta aukeavien temaattisten kerrostumien kautta, painottaen kuitenkin poettisen funktion mukaisesti tekstuaalisuutta ja monitulkintaisuutta ruumiillisuuden merkityksien tarkastelussa. Tutkielmassa käsitellyn runoaineiston perusteella Thomasin ruumiiseen pohjaavasta, konventioita hyödyntävästä poetiikasta voidaan konstruktivisuuden näkökulmasta yleistää seuraavat johtopäätökset:

- 1) Raamatun ”Suuri Kertomus”, ihmisen luominen Jumalan kuvaksi ja ihmisen eroaminen tuosta kuvasta syntiinlankeemukseen seuraamuksena, rinnastuu Uuden Testamentin ”Sanan” kautta runoilijan luomistyöhön ja merkityksen muodostumiseen vastakohtaisuuden kautta. ”Sanan” ja evankeliumien myötä tähän sykliin liittyy myös Jeesuksen hahmo jumaluuden inhimillistäjänä, ruumiillistajana, ja hahmo vertautuukin Thomasin runoissa ihmiseen hyvin kerrostunein tavoin. Nämä periaatteet yhdistyivät analyysissä etenkin William Blaken runouteen. Runon kielen tasolla tämä kompleksinen teema ilmenee paitsi vastakohtaisuutta hyödyntävinä metaforina, myös ambivalenssia korostavina metalyyrisinä ilmauksina.
- 2) Thomasin runonarratiivi kytkee metaforisuuden periaatteet ruumiin ja kosmoksen ykseyttä tematisoiviin kielikuviin. Thomasin runot alleviivaavat omaa rakentumistaan etenkin ruumiin ja kirjoittamisen kehyksen päällekkäisyyttä ja ristiriitojakin korostavissa kielikuvissa sekä runoon koherenssia luovissa toiston ja variaation menetelmissä. Kompleksisimmillaan tämä tarkoittaa erittäin metaforista runon tilannetta ja maailmaa, jossa alluusioilla ja runon puhujan itsetietoisella äänensävyllä ja järjestämisellä on suuri merkitys, ja jossa metaforisuuden ”tavanomaistuminen” on pakko hyväksyä runon koherenttina kokonaisuutena lukemisen saavuttamiseksi.
- 3) Thomasin kielen ja etenkin metaforisen kielen etualaistumisen vuoksi voidaan sanoa, että Thomasin runot enemmän operoivat kielellisen fyysistämisen periaatteilla kuin vain ilmentävät konventionaalisia ruumiillisia käsityksiä. Thomasin metaforat ennen kaikkea uudistavat konventionaalisia kielikuvia ja intertekstuaalisia viitteitään, ja vieläpä usein hyvin suvereenilla ja leikkisällä tavalla. Runon puhujan konstruktio on tässä merkittävässä

roolissa, mitä voi nimittää osin hyvin modernistiseksi poetiikaksi. Toisaalta romanttiseen poetiikkaan kuuluva aistihavainnon problematisoiminen mielikuvituksen ja luonnon välisessä suhteessa kiinnittää Thomasin runon puhujat varsinkin tiettyihin retrospektiivin määrittämiin panteistisen luontorunouden konventioihin.

Teoreettiselta kannalta kognitiivisen metaforan ”embodiment”-ajattelu kytkeytyi Thomasin ruumiin kielikuvia käyttäviin runoihin vaivattomasti, mutta tämä tosiasia tavallaan osoittikin sen, mikä kognitiivisessa metaforateoriassa on ongelmallisinta: sen yleisyys, sovellettavuus nimenomaan arkisina, kokemusta ja näin poeettista struktuuriakin yleistävinä periaatteina. Kun Thomasin runojen metaforinen koherenssi saavutti faabelin saneleman hämäryyden lakipisteensä, tai kun yhdistelykentillä kartoittui konventioita erittäin epäkonventionaalisesti yhdisteleviä rakennelmia, ei arkisen kokemuksen tilallisella hahmottamisella ollut enää Lakoffin ja Johnsonin alunperin tarkoittamaa yleistävää, ”luonnollisuudesta” kumpuavaa voimaa. Tämän osoittamiseen toki olisi riittänyt vähemminkin ”vaikea” runous, mutta Thomasin runokielen erityisyys totisesti haastaa metaforisuuden perinteiset periaatteet useilla tasoilla.

Työn rakenne oli Thomasin runojen tematiikan tarkastelun myötä metaforan mahdollisuuksia esittelevä, ja useissa teoreettiselta kannalta haastavissa kohdissa avautui lisäselvityksen paikkoja. Näistä tärkein on se suhde, jolla kognitiivinen metafora yhdistelyn mallina suhteutuu sanatasolla uuttaluoviin, poeettiin metaforiin; tällaista kognitiivisesti orientoitunutta kirjallisuudentutkimusta on vain vähän, esimerkkinä mainittakoon Peter Stockwellin kirjoitukset. Toinen kiinnostava jatkotutkimuksen kohta olisi metaforan kautta avautuvat runon mahdolliset maailmat, etenkin sellaisissa runoissa kuin Thomasin kerrostuneimmat ja ”fantastisimmat” runot ovat. Kolmantena avautuvana polkuna listattakoon vielä metaforan ja ruumiillisuuden poetiikat laajemman, vertailevan aineiston pohjalta kuin mitä tässä työssä Thomasin runokielen erityislaadun esittelyltä pystyttiin hyödyntämään.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

BAUDELAIRE, CHARLES 1971: *Pahan kukkia: valikoima*. Suom. Yrjö Kaijärvi. Helsinki: Otava.

BAUDELAIRE, CHARLES 1991: *Les fleurs du mal*. Pariisi: GF-Flammarion.

BLAKE, WILLIAM 1966: *The Complete Writings of William Blake*. Toim. Geoffrey Keynes. Lontoo: Oxford UP.

DONNE, JOHN 1992: *John Donne's Poetry*. Toim. Arthur L. Clements. New York ja Lontoo: Norton.

ELIOT, T. S. 1959: *Collected Poems 1909–1935*. Lontoo: Faber & Faber.

POE, EDGAR ALLAN 1970: *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. Toim. G. R. Thompson. New York: Harper & Row.

SHAKESPEARE, WILLIAM 1982: *The Illustrated Stratford Shakespeare*. Lontoo: The Chancellor Press.

THOMAS, DYLAN 1962: *Under Milk Wood. A Play for Voices*. Lontoo: J. M. Dent.

THOMAS, DYLAN 2000: *Collected Poems 1934–1953*. Toim. Walford Davies & Ralph Maud. Lontoo: Phoenix.

WORDSWORTH, WILLIAM 1984: *William Wordsworth*. Toim. Stephen Gill. Oxford: Oxford UP.

YEATS, WILLIAM BUTLER 1990: *Collected Poems*. Toim. Augustine Martin. Lontoo: Arena.

Tutkimuskirjallisuus ja muut lähteet

ACKERMAN, JOHN 1964: *Dylan Thomas: His Life and Work*. Lontoo: Oxford UP.

ARISTOTELES 1967: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

ARISTOTELES 1968: *Poetics*. Käänt. D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press.

ARMSTRONG, TIM 1998: *Modernism, Technology and the Body: A Cultural Study*. Cambridge: Cambridge UP.

BARTHES, ROLAND 1974: *S/Z*. New York: Hill and Wang.

BEARDSLEY, MONROE C. & SAM HYNES 1960: "Misunderstanding Poetry: Notes on Some Readings of Dylan Thomas". *College English*, vol. 21, nro 6, 315–322.

BEARDSLEY, MONROE C. 1962: "The Metaphorical Twist". *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 22, nro 3, 293–307.

BLACK, MAX 1962: *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell UP.

BLOOM, HAROLD 1973: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Lontoo: Oxford UP.

BOURDIEU, PIERRE 1979: *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Käänt. Richard Nice. Lontoo: Routledge.

BRADFORD, RICHARD 1994: *Roman Jakobson. Life, Language, Art*. Lontoo ja New York: Routledge.

BRADFORD, RICHARD 1997: *Stylistics*. Lontoo ja New York: Routledge.

COLLINS, CHRISTOPHER 1991: *The Poetics of the Mind's Eye. Literature and the Psychology of Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

CREHAN, STEWART 2001: "The Lips of Time". Teoksessa *Dylan Thomas. Contemporary Critical Essays*. Toim. John Goodby & Chris Wigginton. New York: Palgrave, 46–64.

CRISP, PETER 2003: "Conceptual Metaphor and its Expressions". Teoksessa *Cognitive Poetics in Practice*. Toim. Joanna Gavins & Gerard Steen. Lontoo: Routledge, 99–114.

CULLER, JONATHAN 1975: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

CULLER, JONATHAN 1983: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

DAICHES, DAVID 1954: "The Poetry of Dylan Thomas". *College English*, vol. 16, nro 1, 1–8.

DAVIES, WALFORD 2001: "The Poetry of Dylan Thomas: Welsh Contexts, Narrative and the Language of Modernism". Teoksessa *Dylan Thomas. Contemporary Critical Essays*. Toim. John Goodby & Chris Wigginton. New York: Palgrave, 106–123.

de MAN, PAUL 1979: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven ja Lontoo: Yale UP.

de MAN, PAUL 1984: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP.

DOLEŽEL, LUBOMÍR 1991: *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln ja Lontoo: University of Nebraska Press.

DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore ja Lontoo: The Johns Hopkins UP.

DONNE, JOHN 1987: "Death's Duell, or a Consolation to the Soule, Against the Dying Life, and Living Death of the Body". Teoksessa *Selected Prose*. Toim. Neil Rhodes. Lontoo: Penguin, 310–326.

- ECO, UMBERTO 1984: *Semiotics and the Philosophy of Language*. Lontoo: The Macmillan Press.
- ELOVAARA, RAILI 1992: ”Olen tyhjä huone”. *Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- ENGELL, JAMES 1981: *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*. Cambridge ja Lontoo: Harvard UP.
- FAUCONNIER, GILLES & MARK TURNER 2002: *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- FREEMAN, MARGARET H. 2005a: ”Poetry as Power: The Dynamics of Cognitive Poetics as a Scientific and Literary Paradigm”. Teoksessa *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Toim. Harri Veivo, Bo Pettersson & Merja Polvinen. Helsinki: Yliopistopaino, 31–58.
- FREEMAN, MARGARET H. 2005b: ”The Poem As Complex Blend: Conceptual Mappings of Metaphor in Sylvia Plath’s ‘The Applicant’”. *Language & Literature*, vol. 14, nro 1, 25–44.
- FRYE, NORTHROP 1975: ”Blake’s Treatment of the Archetype”. Teoksessa *The English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. Toim. M. H. Abrams. Oxford: Oxford UP, 55–71.
- FRYE, NORTHROP 1983: *The Great Code: the Bible and Literature*. Lontoo: ARK.
- GADAMER, HANS-GEORG 2004: *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- GAVINS, JOANNA 2003: ”Too Much Blague? An Exploration of the Text Worlds of Donald Barthelme’s *Snow White*”. Teoksessa *Cognitive Poetics in Practice*. Toim. Joanna Gavins & Gerard Steen. Lontoo: Routledge, 129–144.
- GOODBY, JOHN 2001: ”’Very Profound and Very Box-office’: the Later Poems and *Under Milk Wood*”. Teoksessa *Dylan Thomas. Contemporary Critical Essays*. Toim. John Goodby & Chris Wigginton. New York: Palgrave, 192–220.

- GOODBY, JOHN & CHRIS WIGGINTON 2001: "Introduction". Teoksessa *Dylan Thomas. Contemporary Critical Essays*. Toim. John Goodby & Chris Wigginton. New York: Palgrave, 1–19.
- GRICE, PAUL 1975: "Logic and Conversation". Teoksessa *Syntax and Semantics, vol 3*. Toim. Peter Cole & Jerry L. Morgan. New York: Academic Press.
- HARTMAN, GEOFFREY H. 1975: "Nature and the Humanization of the Self in Wordsworth". Teoksessa *The English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. Toim. M. H. Abrams. Oxford: Oxford UP, 123–132.
- HOOVER, DAVID L. 2004: "Altered Texts, Altered Worlds, Altered Styles". *Language & Literature*, vol. 13, nro 2, 99–118.
- HRUSHOVSKI, BENJAMIN (HARSHAW) 1984: "Poetic Metaphor and Frames of Reference". *Poetics Today*, vol. 5, nro 1, 5–43.
- JAKOBSON, ROMAN 1994: *Language in Literature*. Cambridge: Belknap Press.
- JOHNSON, SAMUEL 1990: "The Life of Cowley". Teoksessa *Samuel Johnson*. Toim. Donald Greene. Oxford: Oxford UP, 677–697.
- JUNG, CARL 1989: *Four Archetypes*. Käänt. Gerhard Adler. Lontoo: Ark Paperbacks.
- KERSHNER, R. B., Jr. 1976: *Dylan Thomas: The Poet and His Critics*. Chicago: American Library Association.
- KERTZER, J. M. 1979: "'Argument of the Hewn Voice'. The Early Poetry of Dylan Thomas". *Contemporary Literature*, vol. 20, nro 3, 293–315.
- LAHTINEN, TONI & MARKKU LEHTIMÄKI (toim.) 2008: *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. SKS: Helsinki.
- LAKOFF, GEORGE 1990: "The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-Schemas?" *Cognitive Linguistics*, vol. 1, nro 1, 39–74.

LAKOFF, GEORGE & MARK JOHNSON 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

LAKOFF, GEORGE & MARK JOHNSON 1999: *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books.

LAKOFF, GEORGE & MARK TURNER 1989: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2006: "Seeing Things in Poetry: Approaches in Visual and Cognitive Poetics". Teoksessa *Thresholds of Interpretation. Crossing the Boundaries in Literary Criticism*. Markku Lehtimäki & Julia Tofantšuk. Tallinna: Tallinn University, 30–55.

LEVIN, SAMUEL R. 1979: *The Semantics of Metaphor*. Baltimore ja Lontoo: The Johns Hopkins UP.

LEVIN, SAMUEL R. 1988: *Metaphoric Worlds. Conceptions of a Romantic Nature*. New Haven ja Lontoo: Yale UP.

MACHACEK, GREGORY 2007: "Allusion". *PMLA*, vol. 122, nro 2, 522–536.

MAUD, RALPH 2003: *Where Have the Old Words Got Me? Explications of Dylan Thomas's Collected Poems*. Cardiff: University of Wales Press.

McFARLAND, THOMAS 1981: *Romanticism and the Forms of Ruin*. Princeton: Princeton UP.

McHALE, BRIAN 2001: "Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry". *Narrative*, vol. 9, nro 2, 161–167.

McHALE, BRIAN 2004: *The Obligation Toward the Difficult Whole. Postmodernist Long Poems*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

McKAY, DON 1986: "Crafty Dylan and the Altarwise Sonnets: 'I build a flying tower and I pull it down'". *University of Toronto Quarterly*, vol. 55, nro 4, 375–395.

- MERLEAU-PONTY, MAURICE 1962: *Phenomenology of Perception*. Käänt. Colin Smith. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- MOYNIHAN, WILLIAM T. 1964: "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'". *PMLA*, vol. 79, nro 5, 631–647.
- NANCY, JEAN-LUC 1996: *Corpus*. Suom. Susanna Lindberg. Helsinki: Gaudeamus.
- PHELAN, JAMES 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State UP.
- PHILLIPS, IVAN 2001: "'Death is All Metaphor': Dylan Thomas's Radical Morbidity". Teoksessa *Dylan Thomas. Contemporary Critical Essays*. Toim. John Goodby & Chris Wigginton. New York: Palgrave, 124–139.
- POE, EDGAR ALLAN 1970 (1846): "The Philosophy of Composition". Teoksessa *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. Toim. G. R. Thompson. New York: Harper & Row, 528–541.
- PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS 1993. Toim. Alex Preminger & T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton UP.
- REINHART, TANYA 1976: "On Understanding Poetic Metaphor". *Poetics*, nro 5, 383–402.
- RICOEUR, PAUL 1976: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian UP.
- RICOEUR, PAUL 1978: *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP.
- SEMINO, ELENA 1997: *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Lontoo ja New

York: Longman.

SEMINO, ELENA 2003: "Possible Worlds and Mental Spaces in Hemingway's 'A Very Short Story'". Teoksessa *Cognitive Poetics in Practice*. Toim. Joanna Gavins & Gerard Steen. Lontoo: Routledge, 83–98.

SHORT, MICK 1996: *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Lontoo ja New York: Longman.

STEEN, GERARD 1994: *Understanding Metaphor in Literature. An Empirical Approach*. Lontoo ja New York: Longman.

STEEN, GERARD 1999: "Analyzing Metaphor in Literature: With Examples from William Wordsworth's 'I Wandered Lonely as a Cloud'". *Poetics Today*, vol. 20, nro 3, 499–522.

STOCKWELL, PETER 1992: "The Metaphorics of Literary Reading". *Liverpool Papers in Language and Discourse*, nro 4, 52–80.

STOCKWELL, PETER 1999: "The Inflexibility of Invariance". *Language & Literature*, vol. 8, nro 2, 125–142.

STOCKWELL, PETER 2002: *Cognitive Poetics: An Introduction*. Lontoo: Routledge.

STOCKWELL, PETER 2003: "Surreal Figures". Teoksessa *Cognitive Poetics in Practice*. Toim. Joanna Gavins & Gerard Steen. Lontoo: Routledge, 13–26.

STOCKWELL, PETER 2005: "On Cognitive Poetics and Stylistics". Teoksessa *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Toim. Harri Veivo, Bo Pettersson & Merja Polvinen. Helsinki: Yliopistopaino, 267–282.

TAMMI, PEKKA 1999: *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction*. Tampere: Tampere UP.

THOMAS, DYLAN 1967: *Quite Early One Morning*. Lontoo: J. M. Dent.

- THOMAS, DYLAN 1985: *The Collected Letters*. Toim. Paul Ferris. Lontoo ja Melbourne: J. M. Dent.
- TINDALL, WILLIAM YORK 1962: *A Reader's Guide to Dylan Thomas*. New York: The Noonday Press.
- TODOROV, TZVETAN 1983: *Symbolism and Interpretation*. Ithaca: Cornell UP.
- TRITSCHLER, DONALD 1963: "The Metamorphosic Stop of Time in 'A Winter's Tale'". *PMLA*, vol. 78, nro 4, 422–430.
- TURNER, MARK 1996: *The Literary Mind*. New York ja Oxford: Oxford UP.
- WEINRICH, HARALD 1976: *Sprache in Texten*. Stuttgart: Kleitt.
- WELLEK, RENÉ 1963: "The Concept of Romanticism". Teoksessa *Concepts of Criticism*. Toim. S. Nichols. New Haven: Yale UP, 128–198.
- WERTH, PAUL 1999: *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. Lontoo: Longman.
- WIGGINTON, CHRIS 2001: "'Birth and Copulation and Death': Gothic Modernism and Surrealism in the Poetry of Dylan Thomas". Teoksessa *Dylan Thomas. Contemporary Critical Essays*. Toim. John Goodby & Chris Wigginton. New York: Palgrave, 85–105.
- WIMSATT, W. K. 1975: "The Structure of Romantic Nature Imagery". Teoksessa *The English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. Toim. M. H. Abrams. Oxford: Oxford UP, 25–36.
- YEATS, WILLIAM BUTLER 1961: *Essays and Introductions*. New York: Macmillan.

Laajimmin käsitellyt Thomasin runot kokoelmasta *Collected Poems 1934–1953***Fern hill**

Now as I was young and easy under the apple boughs
 About the liting house and happy as the grass was green,
 The night above the dingle starry,
 Time let me hail and climb
 Golden in the heyday of his eyes,
 And honoured among wagons I was prince of the apple towns
 And once below a time I lordly had the trees and leaves
 Trail with daisies and barley
 Down the rivers of the windfall light.

And as I was green and carefree, famous among the barns
 About the happy yard and singing as the farm was home,
 In the sun that is young once only,
 Time let me play and be
 Golden in the mercy of his means,
 And green and golden I was huntsman and herdsman, the calves
 Sang to my horn, the foxes on the hills barked clear and cold,
 And the sabbath rang slowly
 In the pebbles of the holy streams.

All the sun long it was running, it was lovely, the hay
 Fields high as the house, the tunes from the chimneys, it was air
 And playing, lovely and watery
 And fire green as grass
 And nightly under the simple stars
 As I rode to sleep the owls were bearing the farm away,
 All the moon long I heard, blessed among stables, the nightjars
 Flying with the ricks, and the horses
 Flashing into the dark.

And then to awake, and the farm, like a wanderer white
 With the dew, come back, the cock on his shoulder: it was all
 Shining, it was Adam and maiden,
 The sky gathered again
 And the sun grew round that very day.
 So it must have been after the birth of the simple light
 In the first, spinning place, the spellbound horses walking warm
 Out of the whinnying green stable
 On to the fields of praise.

And honored among foxes and pheasants by the gay house
Under the new made clouds and happy as the heart was long,
 In the sun born over and over,
 I ran my heedless ways,
 My wishes raced through the house high hay
And nothing I cared, at my sky blue trades, that time allows
In all his tuneful turning so few and such morning songs
 Before the children green and golden
 Follow him out of grace,

Nothing I cared, in the lamb white days, that time would take me
Up to the swallow thronged loft by the shadow of my hand,
 In the moon that is always rising,
 Nor that riding to sleep
 I should hear him fly with the high fields
And wake to the farm forever fled from the childless land.
Oh as I was young and easy in the mercy of his means,
 Time held me green and dying
 Though I sang in my chains like the sea.

Altarwise by owl-light

I

Altarwise by owl-light in the half-way house
The gentleman lay graveward with his furies;
Abaddon in the hangnail cracked from Adam,
And, from his fork, a dog among the fairies,
The atlas-eater with a jaw for news,
Bit out the mandrake with to-morrow's scream.
Then, penny-eyed, that gentleman of wounds,
Old cock from nowheres and the heaven's egg,
With bones unbuttoned to the half-way winds,
Hatched from the windy salvage on one leg,
Scraped at my cradle in a walking word
That night of time under the Christward shelter:
I am the long world's gentleman, he said,
And share my bed with Capricorn and Cancer.

II

Death is all metaphors, shape in one history;
The child that sucketh long is shooting up,
The planet-ducted pelican of circles
Weans on an artery the gender's strip;

Child of the short spark in a shapeless country
Soon sets alight a long stick from the cradle;
The horizontal cross-bones of Abaddon,
You by the cavern over the black stairs,
Rung bone and blade, the verticals of Adam,
And, manned by midnight, Jacob to the stars.
Hairs of your head, then said the hollow agent,
Are but the roots of nettles and of feathers
Over these groundworks thrusting through a pavement
And hemlock-headed in the wood of weathers.

III

First there was the lamb on knocking knees
And three dead seasons on a climbing grave
That Adam's wether in the flock of horns,
Butt of the tree-tailed worm that mounted Eve,
Horned down with skullfoot and the skull of toes
On thunderous pavements in the garden time;
Rip of the vaults, I took my marrow-ladle
Out of the wrinkled undertaker's van,
And, Rip Van Winkle from a timeless cradle,
Dipped me breast-deep in the descended bone;
The black ram, shuffling of the year, old winter,
Alone alive among his mutton fold,
We rung our weathering changes on the ladder,
Said the antipodes, and twice spring chimed.

IV

What is the metre of the dictionary?
The size of genesis? the short spark's gender?
Shade without shape? the shape of Pharaoh's echo?
(My shape of age nagging the wounded whisper).
Which sixth of wind blew out the burning gentry?
(Questions are hunchbacks to the poker marrow).
What of a bamboo man among your acres?
Corset the boneyards for a crooked boy?
Button your bodice on a hump of splinters,
My camel's eyes will needle through the shroud.
Love's reflection of the mushroom features,
Stills snapped by night in the bread-sided field,
Once close-up smiling in the wall of pictures,
Arc-lamped thrown back upon the cutting flood.

V

And from the windy West came two-gunned Gabriel,
From Jesu's sleeve trumped up the king of spots,
The sheath-decked jacks, queen with a shuffled heart;
Said the fake gentleman in suit of spades,
Black-tongued and tipsy from salvation's bottle.
Rose my Byzantine Adam in the night.
For loss of blood I fell on Ishmael's plain,
Under the milky mushrooms slew my hunger,
A climbing sea from Asia had me down
And Jonah's Moby snatched me by the hair,
Cross-stroked salt Adam to the frozen angel
Pin-legged on pole-hills with a black medusa
By waste seas where the white bear quoted Virgil
And sirens singing from our lady's sea-straw.

VI

Cartoon of slashes on the tide-traced crater,
He in a book of water tallow-eyed
By lava's light split through the oyster vowels
And burned sea silence on a wick of words.
Pluck, cock, my sea eye, said medusa's scripture,
Lop, love, my fork tongue, said the pin-hilled nettle;
And love plucked out the stinging siren's eye,
Old cock from nowheres lopped the minstrel tongue
Till tallow I blew from the wax's tower
The fats of midnight when the salt was singing;
Adam, time's joker, on a witch of cardboard
Spelt out the seven seas, an evil index,
The bagpipe-breasted ladies in the deadweed
Blew out the blood gauze through the wound of manwax.

VII

Now stamp the Lord's Prayer on a grain of rice,
A Bible-leaved of all the written woods
Strip to this tree: a rocking alphabet,
Genesis in the root, the scarecrow word,
And one light's language in the book of trees.
Doom on deniers at the wind-turned statement.
Time's tune my ladies with the teats of music,
The scaled sea-sawers, fix in a naked sponge
Who sucks the bell-voiced Adam out of magic,
Time, milk, and magic, from the world beginning.
Time is the tune my ladies lend their heartbreak,
From bald pavilions and the house of bread

Time tracks the sound of shape on man and cloud,
On rose and icicle the ringing handprint.

VIII

This was the crucifixion on the mountain,
Time's nerve in vinegar, the gallow grave
As tarred with blood as the bright thorns I wept;
The world's my wound, God's Mary in her grief,
Bent like three trees and bird-papped through her shift,
With pins for teardrops is the long wound's woman.
This was the sky, Jack Christ; each minstrel angle
Drove in the heaven-driven of the nails
Till the three-coloured rainbow from my nipples
From pole to pole leapt round the snail-waked world.
I by the tree of thieves, all glory's sawbones,
Unsex the skeleton this mountain minute,
And by this blowclock witness of the sun
Suffer the heaven's children through my heartbeat.

IX

From the oracular archives and the parchment,
Prophets and fibre kings in oil and letter,
The lamped calligrapher, the queen in splints,
Buckle to lint and cloth their natron footsteps,
Draw on the glove of prints, dead Cairo's henna
Pour like a halo on the caps and serpents.
This was the resurrection in the desert,
Death from a bandage, rants the mask of scholars
Gold on such features, and the linen spirit
Weds my long gentleman to dusts and furies;
With priest and pharaoh bed my gentle wound,
World in the sand, on the triangle landscape,
With stones of odyssey for ash and garland
And rivers of the dead around my neck.

X

Let the tale's sailor from a Christian voyage
Atlaswise hold half-way off the dummy bay
Time's ship-racked gospel on the globe I balance:
So shall winged harbours through the rockbirds' eyes
Spot the blown word, and on the seas I image
December's thorn screwed in a brow of holly.
Let the first Peter from a rainbow's quayrail
Ask the tall fish swept from the bible east,

What rhubarb man peeled in her foam-blue channel
Has sown a flying garden round that sea-ghost?
Green as beginning, let the garden diving
Soar, with its two bark towers, to that Day
When the worm builds with the gold straws of venom
My nest of mercies in the rude, red tree.

In the beginning

In the beginning was the three-pointed star,
One smile of light across the empty face,
One bough of bone across the rooting air,
The substance forked that marrowed the first sun,
And, burning ciphers on the round of space,
Heaven and hell mixed as they spun.

In the beginning was the pale signature,
Three-syllabled and starry as the smile,
And after came the imprints on the water,
Stamp of the minted face upon the moon;
The blood that touched the crosstree and the grail
Touched the first cloud and left a sign.

In the beginning was the mounting fire
That set alight the weathers from a spark,
A three-eyed, red-eyed spark, blunt as a flower,
Life rose and spouted from the rolling seas,
Burst in the roots, pumped from the earth and rock
The secret oils that drive the grass.

In the beginning was the word, the word
That from the solid bases of the light
Abstracted all the letters of the void;
And from the cloudy bases of the breath
The word flowed up, translating to the heart
First characters of birth and death.

In the beginning was the secret brain.
The brain was celled and soldered in the thought
Before the pitch was forking to a sun;
Before the veins were shaking in their sieve,
Blood shot and scattered to the winds of light
The ribbed original of love.

From love's first fever to her plague

From love's first fever to her plague, from the soft second
And to the hollow minute of the womb,
From the unfolding to the scissored caul,
The time for breast and the green apron age
When no mouth stirred about the hanging famine,
All world was one, one windy nothing,
My world was christened in a stream of milk.
And earth and sky were as one airy hill.
The sun and mood shed one white light.

From the first print of the unshodden foot, the lifting
Hand, the breaking of the hair,
From the first scent of the heart, the warning ghost,
And to the first dumb wonder at the flesh,
The sun was red, the moon was grey,
The earth and sky were as two mountains meeting.

The body prospered, teeth in the marrowed gums,
The growing bones, the rumour of the manseed
Within the hallowed gland, blood blessed the heart,
And the four winds, that had long blown as one,
Shone in my ears the light of sound,
Called in my eyes the sound of light.
And yellow was the multiplying sand,
Each golden grain spat life into its fellow,
Green was the singing house.

The plum my mother picked matured slowly,
The boy she dropped from darkness at her side
Into the sided lap of light grew strong,
Was muscled, matted, wise to the crying thigh,
And to the voice that, like a voice of hunger,
Itched in the noise of wind and sun.

And from the first declension of the flesh
I learnt man's tongue, to twist the shapes of thoughts
Into the stony idiom of the brain,
To shade and knit anew the patch of words
Left by the dead who, in their moonless acre,
Need no word's warmth.
The root of tongues ends in a spentout cancer,
That but a name, where maggots have their X.

I learnt the verbs of will, and had my secret;
The code of night tapped on my tongue;
What had been one was many sounding minded.

One wound, one mind, spewed out the matter,
One breast gave suck the fever's issue;
From the divorcing sky I learnt the double,
The two-framed globe that spun into a score;
A million minds gave suck to such a bud
As forks my eye;
Youth did condense; the tears of spring
Dissolved in summer and the hundred seasons;
One sun, one manna, warmed and fed.

I, in my intricate image

I

I, in my intricate image, stride on two levels,
Forged in man's minerals, the brassy orator
Laying my ghost in metal,
The scales of this twin world tread on the double,
My half ghost in armour hold hard in death's corridor,
To my man-iron sidle.

Beginning with doom in the bulb, the spring unravels,
Bright as her spinning-wheels, the colic season
Worked on a world of petals;
She threads off the sap and needles, blood and bubble
Casts to the pine roots, raising man like a mountain
Out of the naked entrail.

Beginning with doom in the ghost, and the springing marvels,
Image of images, my metal phantom
Forcing forth through the harebell,
My man of leaves and the bronze root, mortal, immortal,
I, in my fusion of rose and male motion,
Create this twin miracle.

This is the fortune of manhood: the natural peril,
A steeplejack tower, bonerailed and masterless,
No death more natural;
Thus the shadowless man or ox, and the pictured devil,
In seizure of silence commit the dead nuisance.
The natural parallel.

My images stalk the trees and the slant sap's tunnel,
No tread more perilous, the green steps and spire
Mount on man's footfall,
I with the wooden insect in the tree of nettles,
In the glass bed of grapes with snail and flower,

Hearing the weather fall.

Intricate manhood of ending, the invalid rivals,
Voyaging clockwise off the symbolised harbour,
Finding the water final,
On the consumptives' terrace taking their two farewells,
Sail on the level, the departing adventure,
To the sea-blown arrival.

II

They climb the country pinnacle,
Twelve winds encounter by the white host at pasture,
Corner the mounted meadows in the hill corral;
They see the squirrel stumble,
The haring snail go giddily round the flower,
A quarrel of weathers and trees in the windy spiral.

As they dive, the dust settles,
The cadaverous gravels, falls thick and steadily,
The highroad of water where the seabear and mackerel
Turn the long sea arterial
Turning a petrol face blind to the enemy
Turning the riderless dead by the channel wall.

(Death instrumental,
Splitting the long eye open, and the spiral turnkey,
Your corkscrew grave centred in navel and nipple,
The neck of the nostril,
Under the mask and the ether, they making bloody
The tray of knives, the antiseptic funeral;

Bring out the black patrol,
Your monstrous officers and the decaying army,
The sexton sentinel, garrisoned under thistles,
A cock-on-a-dunghill
Crowing to Lazarus the morning is vanity,
Dust be your saviour under the conjured soil.)

As they drown, the chime travels,
Sweetly the diver's bell in the steeple of spindrift
Rings out the Dead Sea scale;
And, clapped in water till the triton dangles,
Strung by the flaxen whale-weed, from the hangman's raft,
Hear they the salt glass breakers and the tongues of burial.

(Turn the sea-spindle lateral,
The grooved land rotating, that the stylus of lightning
Dazzle this face of voices on the moon-turned table,

Let the wax disk babble
Shames and the damp dishonours, the relic scraping.
These are your years' recorders. The circular world stands still.)

III

They suffer the undead water where the turtle nibbles,
Come unto sea-stuck towers, at the fibre scaling,
The flight of the carnal skull
And the cell-stepped thimble;
Suffer, my topsy-turvies, that a double angel
Sprout from the stony lockers like a tree on Aran.

Be by your one ghost pierced, his pointed ferrule,
Brass and the bodiless image, on a stick of folly
Star-set at Jacob's angle,
Smoke hill and hophead's valley,
And the five-fathomed Hamlet on his father's coral
Thrusting the tom-thumb vision up the iron mile.

Suffer the slash of vision by the fin-green stubble,
Be by the ships' sea broken at the manstring anchored
The stoved bones' voyage downward
In the shipwreck of muscle;
Give over, lovers, locking, and the seawax struggle,
Love like a mist or fire through the bed of eels.

And in the pincers of the boiling circle,
The sea and instrument, nicked in the locks of time,
My great blood's iron single
In the pouring town,
I, in a wind on fire, from green Adam's cradle,
No man more magical, clawed out the crocodile.

Man was the scales, the death birds on enamel,
Tail, Nile, and snout, a saddler of the rushes,
Time in the hourless houses
Shaking the sea-hatched skull,
And, as for oils and ointments on the flying grail,
All-hollowed man wept for his white apparel.

Man was Cadaver's masker, the harnessing mantle,
Windily master of man was the rotten fathom,
My ghost in his metal neptune
Forged in man's mineral.
This was the god of beginning in the intricate seawhirl,
And my images roared and rose on heaven's hill.