**TAMPEREEN YLIOPISTO**

Hanna Mattila

# ”VAIKKO NAMAT JA ÁIGGIT RIIKKAT JA VUOGIT MOLSÁSIT IEŠ ÁŠŠI II RIEVDDA”

Aika, nostalgia ja etninen identiteetti Nils-Aslak Valkeapään runokokoelmassa *Ruoktu váimmus*

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampere 2011

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
MATTILA, Hanna: ”VAIKKO NAMAT JA ÁIGGIT/ RIIKKAT JA VUOGIT MOLSÁSIT/ IEŠ ÁŠŠI II RIEVDDA”
Aika, nostalgia ja etninen identiteetti Nils-Aslak Valkeapään runokokoelmassa *Ruoktu váimmus*
Pro gradu -tutkielma, 114 s.
Marraskuu 2011

---

Tutkielmassa tarkastellaan ajan ja sitä kokevan yksilön välistä monisyistä suhdetta saamelaisen kirjailijan, kuvataiteilijan ja joikaajan Nils-Aslak Valkeapään (1943–2001) runokokoelmassa *Ruoktu váimmus* (1985; suom. Koti sydämessä). Aika on Valkeapään lyriikassa toistuva aihelma, jonka avulla runoissa lähestytään eksistentiaalisia ihmisenä olemisen vaikeita ja usein vaille konkreettisia ilmauksia jääviä peruskysymyksiä. Tutkielman lähtökohta on temaattinen. Aika ymmärretään nostalgisena, monitasoisena tunteiden ja tunnelmien verkkona. Kokoelmassa vahvasti läsnä oleva lyyrinen minä näyttäytyy tutkielmassa tulkinnallisena avaimena ja ajan teoreettinen tarkastelu tarkentuukin tästä näkökulmasta sen olemukseen subjektiivisena kokemuksena.

*Ruoktu váimmus* on ensisijaisesti taiteellinen teos, mutta myös merkittävä aikansa kuvaaja ja tämän ajankuvan aktiivinen luoja. Koko saamenkielisen kaunokirjallisuuden historia on vielä nuorta ja kokoelman ensimmäisen osan ilmestymisen aikaan se vasta haki muotoaan. Trilogian joikurunot sijoittuvat historiallisesti oraalin ja kirjallisen kulttuurin vedenjakajalle, mutta myös saamelaisen älymystön emansipatorisen keskustelun keskiöön. Tutkielman kysymyksenasettelun kannalta saamelaisen 1970-luvun etnis-poliittisen tilanteen tiedostaminen sekä kaunokirjallisuuden aseman ymmärtäminen identiteettikeskustelun keskeisenä areenana onkin välttämätöntä.

Etniseen identiteettiin ja yksilöllisyyteen liittyvien kysymysten analyyttinen hahmottaminen erityisesti ajan teeman valossa johtaa tutkimuskysymyksenä teoreettiseen eklektismiin. Fenomenologia ja psykoanalyysi tarjoavat apuvälineitä ajan havaitsemisen ja ajan subjektiivisen kokemuksen tarkasteluun. Fenomenologia on kirjallisuudentutkimuksessa perinteisesti kiinnittänyt huomiota ajan ja tilan havainnointiin. Fenomenologisesta traditiosta poiketen, myös ajan yhteiskunnallinen juonne on tutkimuksessa kiinnostuksen kohteena. Ajan ymmärtäminen kulttuurisesti määrittyvänä sosiologisena ilmiönä avaa teoksessa esitettyä yksilön ja yhteisön välistä suhdetta. Ristiriita ja yhtäaikainen synteesi modernin ajan ja tradition välillä on teoksessa ilmeistä ja liittyy juuri ajan sosiologiseen ulottuvuuteen. Huomiot 1970-luvulla alkunsa saaneesta saamelaiskulttuurin revitalisaatioprosessista ja *Ruoktu váimmus* -kokoelman roolista osana tätä historiallisen aikansa ilmiötä tukevatkin runojen aika-analyysia. Tutkielmassa hyödynnetään pääasiassa jälkikolonialistisen tutkimuksen, lyriikantutkimuksen ja saamelaisen kirjallisuudentutkimuksen metodeja.

*Ruoktu váimmus* -kokoelmaa on vähäisessä aiemmassa tutkimuksessa luettu pyrkimyksenä kuvata ja rakentaa saamelaista identiteettiä. Tutkielman aikomus ei ole kiistää tätä luentaa, vaan kiinnostuksen kohteena ovat ne temaattiset ja tekstuaaliset keinot, jotka tulkintaan johdattelevat. Ajan nostaminen analyyttisen tarkastelun keskiöön avaa uuden näkökulman teokseen ja toisaalta syventää melko ilmeisten ja aikansa saamelaiskirjallisuudelle tyypillisten teemojen käsittelyä. Pyrkimyksenä on osoittaa, että etniseen identiteettiin liittyvät kysymykset merkityksellistyvät teoksessa juuri ajan teemassa.

---

Asiasanat: Nils-Aslak Valkeapää, aika, nostalgia, saamelainen, muisti, identiteetti, joikulyriikka

**SISÄLLYS**

1. JOHDANTO ..... 2

1.1. Tutkimuksen kysymyksenasettelu ..... 2
1.2. Multitaiteilija Nils-Aslak Valkeapää ..... 7
1.3. *Ruoktu váimmus* -kokoelman taustaa ..... 9
1.4. Tutkimuksen eteneminen ..... 14

2. TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN KEHYS ..... 17

2.1. Metodologiset lähtökohdat ..... 17
2.1.1. Aika subjektiivisena kokemuksena ja sosiologisena ilmiönä ..... 17
2.1.2. Jälkikolonialistinen näkökulma ..... 21
2.1.3. Joiun poetiikka ..... 27
2.2. Runo puheen näyttämönä ..... 30
2.2.1. *Ruoktu váimmus* -trilogian subjekti ..... 30
2.2.2. Roolirunon lajityyppi ..... 35
2.2.3. Deiktiset ilmaukset runon lavasteiden rakentajana ..... 40

3. MENNEISYYDEN RAKENTUMINEN ..... 43

3.1. Kertomus menneestä ..... 43
3.2. Nostalgia ja ironia länsimaistumisen trauman käsittelyssä ..... 46
3.3. Kollektiivinen muisti ..... 52
3.3.1. Myytit ja folklore ..... 52
3.3.2. Asuntolakokemukset ..... 59

4. AISTIMUISTI ..... 64

4.1. Rytmi ..... 64
4.2. Kielen ja katsomisen fyysisyys ..... 68
4.2.1. Joikulyriikan luontokuvat ja henkilöjoiku ..... 68
4.2.2. Ekfrasistinen dokumentointi ..... 73
4.3. Kiire ..... 77

5. MINUUDEN MAISEMA ..... 81

5.1. Ajan ja paikan solmukohdassa minuus ..... 81
5.2. Luontosuhde ..... 84
5.3. ”Koti sydämessä” ..... 89
5.4. Läsnäolo ja katoavuus ..... 94
5.4.1. Merkityksellinen nyt-hetki ..... 94
5.4.2. Tulevaan tyhjyyteen ..... 98

6. JOHTOPÄÄTELMÄT ..... 102

LÄHTEET ..... 108

## 1. JOHDANTO

*iige áigi leat, eai geaźit, eai*
*ja áigi lea, agálaččat, álo, lea*
*loktana, luoitá*
*jápmá, riegáda*
*nu,*
*jorbbodit jándorat jagit*
*muohttagat suddet*
*luotkanat urbbit*
*ollána eallima rávdnji*
*oallása*
*johtolat váimmuid*
*duovdagiin*
*jollá*
*eallima gierdu*
*áiggihaga*
*álgguhaga*
*loahpahaga*
*ollašuvvá*
*iežáhuvvá*
*girjjohallá*
*eallin*

(Valkeapää 1988, runo 566.)

*eikä aikaa ole, ei sen päitä, ei*
*ja aika on, ikuisesti, aina, on*
*nousee, laskee*
*kuolee, syntyy*
*niin,*
*vierivät vuodet vuorokaudet*
*lumet sulavat*
*norkot puhkeavat*
*vuoltuu elämän virta*
*uomaansa*
*jutamatie sydänten*
*maisemassa*
*pyöreäksi*
*elämän kehä*
*ajatta*
*alutta*
*loputta*
*toteutuu*
*muuttuu*
*kirjavoi*
*elämä*

(Valkeapää 1992, runo 566.)

### 1.1. Tutkimuksen kysymyksenasettelu

Nostalginen muisto jo eletystä ja kadotetusta ajasta on saamelaisen kirjailijan Nils-Aslak Valkeapään (1943–2001) runoudessa toistuva aihelma, jonka avulla runoissa lähestytään eksistentiaalisia ihmisenä olemisen vaikeita ja usein vaille konkreettisia ilmauksia jääviä peruskysymyksiä. Menetetty aika näyttäytyy Valkeapään lyriikassa yhtä usein kaivattuna idyllinä kuin nykyhetkeä varjostavana kipeänä traumana. Ambivalentilla nostalgialla[1] onkin yhtäältä kepeä, romanttinen ja sentimentaali puolensa. Toisaalta, kuten Helsingin yliopiston Pohjoismaisten kielten ja pohjoismaisen kirjallisuuden dosentti Pirjo Kukkonen (2007, 15) huomauttaa, on nostalgia vakava ”merkityksiä tuottava ja lajitteleva muistin ja muistojen rakentaja, joka toimii ihmisen aikakaaressa katarttisena, puhdistavana ja kokoavana ilmiönä”. Nostalgian ydintä on kaipuu menneeseen, parempaan aikaan, mikä tekee siitä implisiittisesti osan modernisaatiokritiikkiä ja muutosvastarintaa (mt.).

[1] Nostalgian ja melankolian käsitteitä on joskus vaikea erottaa toisistaan. Tutkimuksessani näen käsitteiden välisen eron Kukkosen (2007, 38, 40) tavoin niiden painoarvossa ja suhteessa todellisuuteen: nostalgia (ajan ja aikakauden kaipuu) edustaa keveyttä, melankolia (mielen, mielialan ja mielentilan kaipuu) painoa. Melankolinen kaipuu suuntautuu niin menneeseen kuin tulevaankin ideaaliin, nostalginen kaipuu taas pelkästään yksilön tai yhteisön omaan koettuun ja elettyyn todellisuuteen.

Edellä lainatusta Valkeapään *Beaivi, Áhčážan* -kokoelman (1988, *Aurinko, isäni*, 1992) runossa ajan kulku tulee puhujan havaittavaksi tiettyihin ajanjaksoihin rytmittyvinä luonnon ja ihmiselämän tapahtumina, syntymän ja kuoleman ollessa yksilön elämän mittaisen ajanjakson päitä. Toisaalta nämä tapahtumat ovat vain merkkejä, joita ikuisesti toistuva elämän kehä nousuineen ja laskuineen jättää jälkeensä. Nostalgia on sekä yksilöllinen että kollektiivinen kokemus. Uppsalan yliopiston aatehistorian professori Karin Johannisson (2001, 145, 147–148) näkee nostalgian kaksitasoisena niin, että yksilön nostalgia liittyy kriisikokemuksiin ja siirtymävaiheisiin, kollektiivisen nostalgian määrittäessä muistoja muutoksen ja murroksen kausista. Nostalginen kaipuu kohdistuu aikaan ennen näitä muutoksia. Pro gradu -tutkielmassani ymmärrän ajan nostalgisena, monitasoisena tunteiden ja tunnelmien verkkona. Oletuksena on, että Valkeapään runoudessa tiettyihin paikkoihin ja hetkiin varautunut aika (ja muisto siitä) määrittää yksilön elämänkaaren asettaen sille rajat, mutta sillä on myös laajempi, universaali puolensa, joka on aluton ja loputon ja siten tietyssä mielessä ajaton.

Pro gradu -tutkielmani pyrkimyksenä on valottaa ajan ja sitä kokevan yksilön välistä monisyistä suhdetta runokokoelmassa *Ruoktu váimmus* (1985; suom. Koti sydämessä), joka on *Beaivi, Áhčážan* -kokoelman ohella toinen Nils-Aslak Valkeapään lyyrinen teos, jossa ajan teema on erityisen korostunut[2]. Tutkielmani lähtökohta on temaattinen. Teeman käsitän tutkielmassani usein vain implisiittisesti havaittavaksi sanataideteoksen perusajatukseksi, joka hahmottaa teoksen rakennetta ja on molemminpuolisessa vaikutusyhteydessä teoksen keskeisten elementtien, kuten motiivien, kanssa (ks. Hosiaisluoma 2003, 914–915).

Bo Pettersson (2002, 238) näkee viimeaikaisessa teema-tutkimuksessa seitsemän trendiä[3], jotka ovat ennemminkin erilaisia näkökulmia teeman käsitteeseen kuin varsinaisia kategorioita. Trendit heijastelevat Petterssonin (mt., 247) mukaan siirtymää venäläisen formalismin, uuskritiikin ja strukturalismin tekstikeskeisistä metodeista kohti kontekstuaalisia, moniulotteisia ja monitieteisiä lähestymistapoja. Tämänkaltaiseen tutkimusotteeseen johdattaa myös oman tutkielmani kysymyksenasettelu. Tutkielmassa tarkastelen, miten ajan nostalginen käsittäminen kytkeytyy runojen aiheisiin, erityisesti ihmisyyteen ja yksilöllisyyteen liittyviin pohdintoihin ja miten teeman

[2]Veli-Pekka Lehtola (1995, 71) mainitsee saamelaisen aikakäsityksen *Beaivi, Áhčážan* -kokoelman läpitunkevaksi ominaisuudeksi.

[3] Petterssonin (2002, 238) mainitsemat seitsemän trendiä ovat: 1) teema yhdistävänä elementtinä 2) tarkastelun kohdentaminen motiiviin 3) tarkastelun kohdentaminen kommunikatiivisiin ja tulkinnallisiin aspekteihin 4) teema tekstin ja maailman välisenä kommunikaationa 5) humanistinen tematiikka 6) tietokonepohjainen sisältöanalyysi 7) empiirinen tematiikka.

käsittely kehittyy kokoelman osasta toiseen. Temaattinen tarkastelu tarkentuu Valkeapään teoksen tapaan sekä ilmaista että rakentaa etnistä identiteettiä nimenomaan yksilöllisen aikakokemuksen – menneisyyden muistojen, nyt-hetken havaintojen ja tulevaisuuden odotuksen – kautta. Kysymyksenasettelu edellyttää runojen tekstuaalisen ja temaattisen tarkastelun rinnalla myös teoksen historiallisen kontekstin huomioimista.

Kukkonen (2007, 15) näkee yksilön nostalgisten kokemusten olevan erottamattomassa suhteessa kollektiivisiin ajan ja paikan kokemuksiin:

> nostalgia on keskeinen merkitysten muodostamisen väline, koska muistin avulla ihminen hahmottaa yksilöhistoriaansa laajemmassa kontekstissa – kulttuurisen ja sosiaalisen ajan ja paikan kautta.

Myös tietty etninen tausta ja siihen liittyvän kollektiivin ja historian tiedostaminen vaikuttaa väistämättä yksilön kuvaan itsestään. Alkuperäiskansojen ja vähemmistöjen kirjallisuuden keskeisiä teemoja ovat identiteetti ja siihen liittyvät ongelmat, mikä luonnehtii saamelaisen kirjallisuudentutkijan Rauna Kuokkasen (1999b, 153) mukaan myös saamelaiskirjallisuutta sen alkuvaiheista lähtien. Saamelaiskirjallisuudessa identiteettipohdinta kiteytyy tyypillisimmin kysymykseen etnisestä identiteetistä eli saamelaisuudesta. Mitä on olla saamelainen? Mitä on olla saamelainen modernissa maailmassa? Millainen on minun saamelainen identiteettini?

Tutkielmani lyyrisen kielen identiteettipohdintojen analyysi lähtee liikkeelle käsityksestä, jonka mukaan identiteetit ovat ennen kaikkea opittuja rakennelmia, eivät kiinteitä olemuksia. Kulttuurintutkija Stuart Hall (1999/2005, 11) pitää subjektin identiteettiä epäjatkuvana, ristiriitaisena ja tilanteesta toiseen vaihtelevana:

> [j]o kauan ennen kuin ymmärsin asiasta mitään teoreettisesti, olin tietoinen siitä tosiseikasta, että identiteetti on alusta pitäen keksintöä. Identiteetti muodostetaan siinä epävakaassa pisteessä, missä ”ääneenlausumattomat” subjektiviteettia koskevat tarinat tapaavat historian ja kulttuurin kertomukset.

Täysin yhtenäinen, loppuunsaatettu, varma ja johdonmukainen identiteetti onkin nykytutkimuksen valossa fantasiaa. Postmodernin subjektin identiteetti tunnustetaan historiallisesti – ei biologisesti – määrittyneeksi. Tämä johtaa siihen, että nykyihmisellä ei ole eheää minää, jonka ympärille identiteettiä rakentaa, vaan yksilön sisällä on ristiriitaisia, eri suuntiin tempoilevia identiteettejä. (ks. Mt., 23.) Hallin (mt., 45–46) identiteettiä koskevien kirjoitusten erityisenä mielenkiinnon kohteena on myöhäismodernien ”identiteettikriisin” läpikäymien fragmentoituneiden subjektien suhde kulttuurisen tai kansallisen identiteetin ideaan, jota Hall pitää leimallisesti modernina ilmiönä. Tästä lähtökohdasta tutkielmani pyrkii paneutumaan *Ruoktu váimmus* -kokoelman saamelaisuuden

representaatiostrategioihin eli kirjallisiin keinoihin kuvata niitä yksilöllisiä identifikaation[4] muotoja, joita saamelaisuuteen etnisyytenä ja kulttuurisena identiteetin diskurssina[5] liitetään.

Sosiologis-kulttuuriantropologisen tutkimusraportin saamen kielen asemasta Suomessa laatineen Erkki Pääkkösen (1995, 14) mukaan etnisyys ymmärretään yleisellä tasolla yhteisöllisyyden erityiseksi muodoksi, jolla on sekä affektiivis-kognitiivinen että strukturaalinen näkökulmansa. Sitä voidaan lähestyä toisaalta yksilön mikrotason, toisaalta yhteisön makrotason ilmiönä. Etnisyys aktualisoituu etnisinä ryhminä, joiden jäsenten täytyy täyttää tiettyjä etnisiä kriteerejä. Kriteerit ovat kuitenkin liikkuvia ja häilyviä ja näin myös etnisten ryhmien väliset rajat piirtyvät epämääräisinä. Etnisyyden kaltaisten perinteisten yhteisöllisyyden muotojen väistyminen modernissa yhteiskunnassa onkin ollut eräs yhteiskuntatieteen keskeinen olettamus. (Mt., 11, 14.)

Pääkkönen (mt., 12) huomauttaa, ettei etnisyys yhteiskunnallisena tekijänä ole ennusteista huolimatta kadonnut. Päinvastoin etnisyys on modernissa yhteiskunnassa yhä merkittävä poliittisen mobilisaation perusta ja ryhmätason identiteettitekijä. Myös Hall (2005, 64) torjuu ajatuksen kulttuurien homogenisoitumisesta ja toteaa globalisoitumisen tuottavan pikemmin uusia identiteettejä niin globaalilla kuin lokaalillakin tasolla. Pääkkösen (1995, 12) mukaan etnisyys on elpynyt erityisesti 1960-luvulta lähtien ja samalla se on uudistunut ja saanut uusia merkityksiä. Etnisyyden historiallinen revitalisaatio on ilmiö, jota ei voi sivuuttaa havainnoitaessa saamelaiskulttuurin ja sitä myötä myös saamelaiskirjallisuuden kehitystä aina 1970-luvun alusta lähtien.

Oulun yliopiston Saamen kulttuurin professori Veli-Pekka Lehtola (1995, 45) muistuttaa, että vielä 1960-luvulla vaadittiin muun muassa saamelaismusiikilta nykyaikaisuutta. Käytännössä nykyaikaisuus merkitsi painetta sulautua valtaväestöön sekä omien etnisten piirteiden häivyttämistä. Kuten monien muidenkin alkuperäiskansojen kohdalla, myös saamelaisilla tämänkaltainen uhka oman kulttuurin katoamisesta toimi etnisen tietoisuuden herättäjänä. Se sai saamelaiset huomaamaan oman kulttuurinsa erityisyyden. Käänne saamelaispoliittisessa ajattelussa tapahtuikin nopeasti. Jo 1970-luvulla saamelaisten poliittinen aktiivisuus nojautui vahvasti etniselle perustalle. Lehtolan (mt., 38) mukaan perinteiden sulautuessa valtaväestön vaikutteisiin syntyi uudenlainen

[4] Hallin (2005, 39) mukaan identiteetti on jotain, mikä muotoutuu aikaa myöten tiedostamattomissa prosesseissa. Siksi identiteetistä ei tulisi puhua jonain loppuunsaatettuna oliona, vaan ennemmin tulisi tarkastella identifikaatioita ja nähdä ne jatkuviksi prosesseiksi.
[5] Hall (2005, 47) nimittää kansallista kulttuuria diskurssiksi, tavaksi rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiämme itsestämme.

tietoinen saamelaispolitiikka vanavedessään saamelainen tiedonvälitys ja saamelaistaide. Yksi käännekohta saamelaisten lähihistoriassa oli Norjan Alta-joen patokiista (ks. mm. mt., 38–39). 1970-luvun lopulla alkanut taistelu Alta-joen patoamista vastaan nosti saamelaisten itsetuntoa ja toimi Norjassa kimmokkeena saamelaisille suotuisten uudistusten ja lakien syntymiseen. Itsetunnon kohoaminen näkyi erityisesti taiteen alueella; musiikki ja kirjallisuus löysivät omat saamelaiset muotonsa, mutta myös uusia taiteen lajeja, kuten elokuva, nousi esiin.

Useista vanhoista Alta-aktivisteista kasvoi keskeisiä saamelaistaiteen vaikuttajia (Lehtola 1995, 38). Saamelaiselle etnis-poliittiselle liikehdinnälle on ollut tyypillistä taiteen politisoituminen. Eri taiteenlajeista ja erityisesti kirjallisuudesta muodostui yhteiskunnallisen vaikuttamisen kanavia. Ei olekaan yllättävää, että saamelaisesta identiteetistä uudessa yhteiskunnassa tuli 1970-luvun saamelaiskirjallisuuden keskeisin teema (mt., 45). Uusi yhteiskunta ja moderniin todellisuuteen herännyt saamelainen identiteettikeskustelu olivat kuitenkin vasta etsimässä muotoaan. Lehtola (mt., 57) on luonnehtinut koko vuosikymmenen saamelaiskirjallisuutta kuvaukseksi saamelaisen älymystön haparoimisesta kahden kulttuurin – etelän ja pohjoisen – välillä ja kaipaukseksi vieraasta, mutta mielenkiintoisesta sivistyksestä takaisin vanhaan hyvään, mutta jo osittain oudoksi käyneeseen traditioon. Tämänkaltainen nostalgia voidaan ymmärtää muutosvastarinnaksi ja takertumiseksi menneisyyteen (vrt. Rossi & Seutu 2007, 11). Toisaalta kulttuurien välitilassa eläminen ei ole vierasta uudemmallekaan saamelaiskirjallisuudelle, vaan siitä on tullut eri variaatioineen saamelaiskirjallisuuden perusmateriaalia ja menneisyyteen katsomisesta on kehittynyt modernisaation prosessissa positiivinen selviytymiskeino nykyhetkessä. Kuokkanen (1999b, 152) onkin todennut itsekuvan muotoutuvan myös saamelaisessa nykykirjallisuudessa tyypillisimmin juuri kulttuurien ristipaineessa.

Tämä lyhyt katsaus saamelaiseen kulttuurimurrokseen, sen syihin ja seurauksiin sekä saamelaisen nykykirjallisuuden syntyyn taustoittaa tutkimukseni näkökulmaa Valkeapään *Ruoktu váimmus* -kokoelmaan. Kokoelmaa on vähäisessä aiemmassa tutkimuksessa (mm. Lehtola 1995; Hirvonen 1991) luettu pyrkimyksenä kuvata ja rakentaa saamelaista identiteettiä. Tutkielmani aikomus ei ole kiistää tätä luentaa, vaan kiinnostuksen kohteena ovat ne temaattiset ja tekstuaaliset keinot, jotka tulkintaan johdattelevat. Ajan nostaminen analyyttisen tarkastelun keskiöön avaa uuden näkökulman teokseen ja toisaalta syventää melko ilmeisten ja aikansa saamelaiskirjallisuudelle tyypillisten teemojen käsittelyä. Pyrkimykseni on osoittaa, että etniseen identiteettiin liittyvät kysymykset merkityksellistyvät teoksen kohdalla juuri ajan teemassa.

Nostalgia on yksi todellisuuden ja kansallisen identiteetin rakentamisen mekanismi (Rossi & Seutu 2007, 11), jonka lähtökohta on paikantuminen ajassa ja/tai paikassa (Kukkonen 2007, 28). Siksi teoksen ajankuvauksen nostalginen luenta auttaa käsitteellistämään runojen monia kulttuurisia ja historiallisia kytköksiä. Tutkielmani kysymyksenasettelun kannalta saamelaisten 1970-luvun etnis-poliittisen tilanteen tiedostaminen sekä kaunokirjallisuuden aseman ymmärtäminen identiteettikeskustelun keskeisenä areenana onkin välttämätöntä. Historiallisen kontekstin merkitys korostuu entisestään tarkasteltaessa Valkeapään itsensä sekä hänen tuotantonsa asemaa tässä liikehdinnässä.

### 1.2. Multitaiteilija Nils-Aslak Valkeapää

Nils-Aslak Valkeapää oli kirjailija, joikaaja, kuvataiteilija, näyttelijä, elokuvantekijä, saamelaispoliitikko ja kulttuurivaikuttaja. Valkeapää oli koulutukseltaan opettaja, mutta ei koskaan toiminut tässä virassa, vaan teki elämäntyönsä eri kulttuurimuotojen parissa. Valkeapäätä voikin kutsua multitaiteilijaksi, jonka holistinen näkemys taiteesta kuvastaa hyvin myös hänen elämänkatsomustaan. Poliittisena vaikuttajana Valkeapää oli mukana kehittämässä alkuperäiskansojen kansainvälistä yhteistyötä. Hän muun muassa osallistui ensimmäiseen Alkuperäiskansojen kansainväliseen konferenssiin Kanadan Port Albertissa vuonna 1975.

Ennen kaikkea Nils-Aslak Valkeapää (saam. Áilu, Áillohaš) on antanut saamelaiselle kulttuurimurrokselle kasvot. Taiteellisessa ja poliittisessa työssään Valkeapää rikkoi totunnaisia rajoja ja asettui siten omassa persoonassaan sekä saamelaisyhteisön että valtakulttuurin arvostelun kohteeksi. Pamfletissaan *Terveisiä Lapista* (1971) Valkeapää puki sanoiksi sen, mitä moni poliittisesti aktiivinen saamelainen ajatteli, mutta hän oli teoksessaan myös itse vahvasti läsnä sanojensa takana. Esiintymistä Norjan Lillehammerin talviolympialaisten avajaisissa vuonna 1994 voidaan pitää huipentumana Valkeapään työlle saamelaiskulttuurin näkyvyyden hyväksi.

Valkeapää on toiminut monen myöhemmän saamelaiskirjailijan ja -taiteilijan esikuvana. Toisaalta hän itse löysi omat esikuvansa saamelaisesta traditiosta ja mytologiasta. Lehtola (1995, 71, 75) kutsuu Valkeapään runoteosta *Beaivi, Áhčážan* tietoiseksi yritykseksi luoda ”saamelaiskansallinen eepos”[6]. Kunnianhimoinen eepos alkaa maailman luomisesta. Vähitellen runoihin ilmaantuu

[6] Ajatus saamelaiseepoksesta ei ole uusi, sillä jo 1800-luvulla Anders Fjellner kokosi saamelaiseen kansanperinteeseen pohjautuvia kertomuksia. Myös Hans Aslak Guttormin 1940-luvulla vanhalla runomitalla kirjoittamaa teosta *Čierru jietna meahcis* voi kutsua runoeepokseksi.

ihminen. Runojen minä on Lehtolan (mt., 75) mukaan ”perinteinen taiteilija, poikkeusihminen, joka etääntyy kaikesta vain tarkkailemaan, luomaan”. Myös elokuvataiteen puolella Valkeapää sai poikkeusihmisen roolin. Valkeapään käsikirjoittamassa ja Nils Gaupin ohjaamassa elokuvassa *Ofelaš* (1987, suom. Tiennäyttäjä) hän näytteli elokuvan nimikkoroolissa siidan[7] johtajana. Tämänkaltaisen taiteellisen työn kautta Valkeapää nähtiin omassakin elämässään lähes eeppisenä hahmona. Pohjois-Amerikan saamelaisten lehti *Báiki* julkaisi Valkeapään kuoltua saamelaisen kirjallisuudentutkijan Harald Gaskin Valkeapäälle omistaman muistokirjoituksen. Kirjoituksessa Gaski (2001) toteaa, että Valkeapää tunnustetaan saamelaisten keskuudessa eräänlaiseksi modernin ajan myyttiseksi shamaaniksi, joka sitoi menneen ja tulevan yhteen ja johdatti taiteen keinoin kansansa modernin ajan kynnyksen yli. Valkeapään merkityksestä saamelaiskulttuurin kehityksessä nykyiseen muotoonsa kertoo myös saamelaisrunoilija Inger-Mari Aikion Valkeapäälle omistama runo:

> Voi áilu, áillohaš
> sinä olet putous ja syvänne
> olet korkein kaisa ja
> merenalinen tulivuori
> viimeinen karikko ennen avomerta…
>
> Inger-Mari Aikio: *Silkeguobbara lákca* (1996, suom. Rauna Kuokkanen. )

On tärkeää ymmärtää, että modernin maailman tunkeutuminen saamelaiseen elämänmuotoon ja ajatusmaailmaan ei näyttäydy Valkeapään runoudessa pelkästään negatiivisena asiana. Runoissa modernin ajan mukanaan tuoma ”katoavaisuuden uhka” ja sitä seurannut kulttuurinen herätys, ovat päinvastoin antaneet saamelaisille keinot kulttuurinsa tietoiselle varjelemiselle ja uudistamiselle tähän aikaan sopivaksi. Runojen maailma ei ole musta-valkoinen. Vaikka vastakohta-asetelma saamelaisen elämänmuodon ja valtakulttuurin välillä on ilmeinen, nostavat Valkeapään modernit ajatukset ja ilmaisukieli esiin myös saamelaisyhteisön sisäisiä ristiriitoja. Suorapuheisessa pamfletissaan *Terveisiä Lapista* Valkeapää (1971, 62–63) kirjoittaa:

> Kaiken minkä teen teen omilla ehdoillani. Se mitä taiteekseni nimitän on kyllä ankkuroitu tunturien lakeen ja siihen kansaan, joka siellä elää. Kaiken minkä teen saa kansani punnita: jos se hyväksyy, olkaa hyvä, jollei, olen henkinen pakolainen maasta, jota ei olekaan. Jokainen ihminen on taiteessaan ehdottoman yksin. Jokainen ihminen on elämässään oleellinen osa kulttuurista, johon kuuluu tietämättään tai tietäen. Kun siis käytän turkoosin värisiä housuja lapinpuvun kanssa, teen sen protestoimismielessä: kun kansani on yleisesti katsonut voivansa käyttää keinokuituja, ei se ole minun asiani, minun asiani on alleviivata, että elän tätä maailmaa käsi ajan valtimolla. Silloin turkoosi toimii alleviivaajana myös kansasta ja sen kulttuurista, joka on ottanut käyttöönsä keinokuidut ja pannut ne palvelemaan omaa tarkoitustaan.

[7]Siida on nimitys perinteiselle saamelaiskylälle.

Taiteilijana Valkeapää oli yhtä aikaa individualisti ja oman yhteisönsä peili. Individualistinen yksilöllisyys on perinteiselle saamelaiselle ajattelulle vierasta, vaikka erityisiä kykyjä omaavia yksilöitä, kuten shamaaneja, on saamelaisyhteisössä aina kunnioitettu. Uudenlainen jokaista koskettava yksilöllisyys on oire valtakulttuurin vaikutuksesta, niin kuin on Valkeapään kuvaama saamelaisten pukeutumisessa tapahtunut muutoskin. Pamfletissaan hän kuvaa vahvasti nykyaikaan, nyt-hetkeen, sidottua lähtökohtaisesti ristiriitaista tarvetta ilmaista yhteisön siteistä vapaata yksilöllisyyttä samanaikaisesti kun etniseen identiteettiin liittyvät ulkoiset merkit nousevat entistä tärkeämmiksi ja ennen kaikkea tietoisiksi valinnoiksi. Taiteilijana Valkeapäällä oli sekä vapaus että velvollisuus osoittaa nyt-hetkeen sisältyvä ristiriita ja jatkuva muutos käyttäen itseään muutoksen instrumenttina – esimerkiksi pukeutuessaan turkooseihin housuihin. Taiteilijakuvaltaan Valkeapäätä voidaankin pitää varsin modernina, sillä modernissa estetiikassa romanttinen taiteilijanero on korvattu käsityöläisellä. ”Runoilija ei enää ole romanttinen ’luoja’, vaan vaatimattomasti ja yksinkertaisesti taiteen ’tekijä’, il fattor”, kirjoittaa kirjallisuudentutkija Kai Laitinen jo 1950-luvulla (1958, 243). Tutkielmani kannalta kiinnostavaa on, näkyykö kirjailijan pamfletissaan esittelemä ajatusmaailma hänen runoissaan, ja jos, niin millä tavoin.

### 1.3. *Ruoktu váimmus* -kokoelman taustaa

*Ruoktu váimmus* -kokoelmaa (=RV) voi nimittää trilogiaksi, sillä se on koottu kolmesta aiemmin itsenäisenä ilmestyneestä runokokoelmasta; *Giđa ijat čuovgadat* (1974; suom. *Kevään yöt niin valoisat*, 1980), *Lávlo vizar biellocizaš* (1976; suom. Laula viserrä sinirinta) ja *Ádjaga silbasuonat* (1981; suom. Lähteen hopeasuonet). Selvyyden vuoksi nimitän *Ruoktu váimmus* -kokoelmaa tutkimuksessani tästä eteenpäin trilogiaksi ja sen yksittäisiä osia kokoelmiksi, vaikka tulkinnallisesti näenkin *Ruoktu váimmus* -kokoelman yhtenä, joskaan en välttämättä täysin yhtenäisenä, kokonaisuutena. Yksiin kansiin koottuja yksittäisiä kokoelmia on muokattu hyvin vähän. Kokoelmien alkuperäiset nimet ovat nimilehtinä yhä paikoillaan jakamassa *Ruoktu váimmus* -teosta kolmeen erilliseen osaan. Huomattavin muutos alkuperäisiin kokoelmiin on ehkä se, että trilogian toiseen osaan, eli *Lávlo vizar biellocizaš* -kokoelman runoihin, on lisätty Pehr-Henrik Nordgrenin sävellys *Lávllaráidu Nils-Aslak Valkeapää divttai’e, opus 45* (Lauluja Nils-Aslak Valkeapään runoihin). Sävellys kuvittaa lähes kokonaan trilogian toista osaa sivulta toiselle jatkuvana nuotistona ja hallitsee siten sen typografiaa.

*Ruoktu váimmus* on käännetty ruotsiksi (*Vidderna inom mig*, 1987), norjaksi (*Vindens veier*, 1990), englanniksi (*Trekways of the Wind*, 1994), ja saksaksi (*Ich bin des windigen Berges Kind*, 1995),

mutta suomalaisen kirjailijan kokoelmasta ei ole ilmestynyt suomenkielistä käännöstä. Vain teoksen ensimmäisestä osasta, alun perin omakustanteena julkaistusta *Giđa ijat čuovgadat* -kokoelmasta, on julkaistu Pohjoismaiden ministerineuvoston myöntämän tuen turvin Anneli Rosellin käännös *Kevään yöt niin valoisat* (1980). Pro gradu -tutkielmassani käytän näitä Rosellin käännöksiä, loput *Ruoktu váimmus* -trilogian runoista, kokoelmat *Lávlo vizar biellocizaš* ja *Ádjaga silbasuonat*, olen suomentanut tutkimustani varten itse.

Valkeapään kirjalliseen tuotantoon kuuluu yhdeksän runokokoelmaa; *Ruoktu váimmus* -trilogian ja sitä edeltäneiden erillisenä julkaistujen kokoelmien lisäksi kokoelmat *Beaivi, Áhčážan* (1988, *Aurinko, isäni*, 1992)[8], kaksikielinen (pohjoissaame-norja) *Nu guhkkin dat mii lahka: så fjernt det naere* (1994), *Jus gaccebiehtár bohkosivccii* (1996), *Girddán, seivvodan* (1999), *Eánni, eannáźan* (2001) sekä suomenkielinen pamfletti *Terveisiä Lapista* (1971). Kaikki runokokoelmat on kirjoitettu pohjoissaameksi ja näistä vain kaksi[9] teosta on suomennettu. Syyt suomennosten vähäisyyteen on helppo jäljittää marginaalikirjallisuuden kustannusvaikeuksiin, mutta myös maantieteellä on merkityksensä. Saamelaisalueella etniset ja kielelliset rajat eivät noudata valtionrajoja. Saamenmaa ulottuu neljän valtion, Norjan, Ruotsin, Suomen ja Venäjän alueelle. Pohjoissaamen puhujista valtaosa asuu Norjassa, mutta saame on vähemmistökieli myös Suomessa ja Ruotsissa. Vaikka Valkeapäätä voi kutsua suomalaiseksi saamelaiskirjailijaksi, hänen tuotantonsa tuli tunnetummaksi siellä, missä sen lukijakunta on laajempi, eli Norjassa. Tähän vaikutti osaltaan myös se, että Valkeapää asui elämänsä aikana pitkiäkin aikoja Norjan puolella Saamenmaata ja kuolinvuonnaan 2001 Valkeapäästä tuli Norjan kansalainen.

Eri taidemuotojen väliset rajat olivat Valkeapäälle kuin valtionrajat – merkityksettömiä ja perinteisille saamelaiselle ajattelulle vieraita. Omassa taiteellisessa tuotannossaan Valkeapää yhdisti mutkattomasti kuvan, sanan ja musiikin ilmaisumuotoja ja -keinoja niin konkreettisesti kuin implisiittisemmälläkin tasolla. Valkeapään lyriikan kohdalla on hyvä muistaa, että hän piti itseään ensisijaisesti joikaajana ja tuli tunnetuksi juuri joikuesitystensä ansiosta. Valkeapään lyriikka onkin usein joikumaisen soivaa kuvallisuudessaan ja sanoituksiltaan. Toisaalta hänen kuviaan voi luonnehtia lyyrisiksi. Konkreettisesti eri taidemuodot yhdistyvät Valkeapään itse kuvittamissa runokokoelmissa tai lauluiksi säveltämissään runoissa.

[8] Teokselle myönnettiin Pohjoismaiden kirjallisuuspalkinto vuonna 1991.
[9] Suomennetut teokset ovat *Kevään yöt niin valoisat* (1980) ja *Aurinko, isäni* (1992).

Yksi Valkeapään itse kuvittamista runokokoelmista on *Ruoktu váimmus*. Se on kuvitettu Valkeapään omin musta-valkoisin hiili-, liitu-, tussi- ja lyijykynäpiirroksin. Vain molempien kansien sisäsivuja ja kansipaperia koristava kuva liehuvasta *gáktin* helmasta leveine hulpioineen[10] on värillinen. Monet piirroksista ovat ikään kuin viitteenomaisia, luonnosmaisia, mutta eläviä ja niistä välittyy voimakas liikkeen tuntu. Piirrokset ovat joko ilman taustaa teoksen sivuilla runojen kanssa vuorottelevia yksittäisiä figuureja, tai kokonaisen sivun tai aukeaman peittäviä kuvakokonaisuuksia. Kuva-aiheet seurailevat runojen teemoja. Useimmat niistä kiinnittyvät saamelaiseen kulttuuriin ja elinympäristöön poroineen, lintuineen, saamelaisine ihmisineen ja tunturimaisemineen. Teoksen loppupuolella runojen minän matkatessa toiselle puolelle maapalloa myös kuva-aiheet irtautuvat tutusta ympäristöstä – kirjan sivuja koristavat piirrokset intiaaneista sulkapäähineineen.

Vahvasta siteestä huolimatta kuvien funktio ei ole vain kuvittaa runoja, vaan niille on jätetty tilaa johdatella erilaisiin mielikuviin ja tunnelmiin. Sivunumeroiden ja runo-otsikoiden puuttuminen on teoksen tekninen keino luoda kokoelman eri elementtejä vahvasti toisiinsa sitova vaikutelma. Tutkimukseni kysymyksenasettelun kannalta kuvituksen mielenkiintoisin anti liittyy sen keinoihin luoda ajallisia ja tilallisia elementtejä. Olen kuitenkin rajannut *Ruoktu váimmus* -trilogian kuvituksen pääosin tutkielmani ulkopuolelle ja tulen huomioimaan sen vain niiltä osin kuin katson kuvituksen lähemmän tarkastelun tarkoituksenmukaiseksi runoanalyysin tueksi.

Trilogian ensimmäinen osa, *Giđa ijat čuovgadat*, on keskeis-[11] ja luontolyriikkaa. Saamelainen kirjallisuudentutkija Vuokko Hirvonen (1991, 5) vertaa pro gradu -tutkielmassaan kokoelman runoja itämaisiin runoihin, joiden perusrakenne on minimalistinen. Runoja luonnehtii lyhyys, yksinkertainen kieli, pienet symbolit sekä vahva kuvallisuus. Lehtola (1995, 61) taas näkee *Giđa ijat čuovgadat* -kokoelman keskittyvän voimakkaasti kieleen saamelaisen luonnonkokemuksen kuvastajana. Tulkintani mukaan Lehtola tarkoittaa tällä runoissa esiintyvää saamen kielen sanoilla leikittelyä ja toisaalta samaa tiivistä, kuvallisuuteen taipuvaista kielenkäyttöä, jonka Hirvonenkin on teoksesta lukenut. Temaattisesti kokoelma toteuttaa Valkeapään filosofiaa, jonka perusajatuksena on usko elämän äitiin, luontoon (Hirvonen 1991, 5). *Giđa ijat čuovgadat* keskittyy ihmisenä olemisen yleismaailmallisiin kysymyksiin saamelaisen kulttuuriympäristön ollessa pohdintojen

[10] *Gákti* on lapintakki eli saamelaisten perinteinen kansanasu. Hulpio (*holbi*) on puolestaan *gáktin* helma, joka on toisilla saamelaisalueilla erityisen koristeltu.

[11] Keskeislyyrinen runo, jonkinlainen runon prototyyppi, on muodoltaan ja merkitykseltään keskitetty ja sen painopiste on tietyssä tilanteessa, tunnelmassa tai mielentilassa. Teema on usein universaali, kuten rakkaus, kuolema tai ihmisen suhde luontoon. (Janss et al. 2003/2004, 13.) Keskeislyyrisen runon ominaispiirteitä ovat myös lyhyys, poikkeamat puhutun kielen konventioista, säemuotoisuus, akustisuus ja metapoeettisuus (Wolf 2005, 38–39).

keskiössä. Pääosassa ovat luonto ja luonnon aika sekä ihmisen paikka osana luontoa. Yksi vahva teema on myös rakkaus ja siihen liittyvä kaipaus ja epävarmuus.

Trilogian toisessa osassa, *Lávlo vizar biellocizaš*, rakkaudella – edellistä osaa eroottisemmalla – on edelleen keskeinen sija. Eroottinen rakkaus on kuitenkin allegorista kätkeytyen luonnon ilmiöihin ja eläimen hahmoon. Lintu on joikulyriikan tyypillinen ilmaus mielenliikkeille ja tuntemuksille, jotka liittyvät rakkauteen ja myös *Lávlo vizar biellocizaš* -kokoelmassa lintu näyttäytyy rakkauden symbolina (Hirvonen 1991, 50). Erityisen merkittävä on *biellocizáš*, sinirinta, jonka Hirvonen (mt., 49) mainitsee trilogian keskeiskuvaksi, avainsymboliksi ja kirjailijan alter egoksi. *Lávlo vizar biellocizaš* on edellistä kokoelmaa tummasävyisempi. Tummia sävyjä runoihin tuovat nostalgia sekä niin saamenkansan kuin yksittäisenkin ihmisen muistoissa piilevät traumat erilaisuudesta ja siitä seuranneesta syrjinnästä. *Giđa ijat čuovgadat* -kokoelmassa kuin ohimennen esitetyt viittaukset vanhan kulttuurin murrostilaan ja vähemmistön asemaan saavatkin nyt korostetumman aseman (Lehtola 1995, 62).

Tyylillisesti *Lávlo vizar biellocizaš* -kokoelman runot ovat aiempaan kokoelmaan verrattuna pidempiä, kertovampia ja teräväsanaisempia. Niitä ei myöskään voi enää luonnehtia keskeislyriikaksi, sillä runojen minän kokemusmaailma on laajentunut. Kahden kulttuurin ja ajattelutavan törmätessä runojen minän rinnalle ilmestyvät ”sisaret ja veljet”, mutta myös vieras ja paha maailma. Osa runoista on kirjoitettu yksikön kolmannessa persoonassa. Lehtola (mt., 73) on todennut *Lávlo vizar biellocizaš* -kokoelman olevan edellistä mietiskelevämpi ja filosofisempi. Kokoelman selvästi erilaisiin, mutta luontevasti toisiaan seuraaviin teemoihin jaettavat runot vaikuttavatkin pyrkivän laajentamaan lukijan näkökulmaa koko ajan.

Trilogian viimeinen osa, *Ádjaga silbasuonat*, poikkeaa aiemmista siinä, että se on jäljitettävissä tiettyyn ajankohtaan Valkeapään omassa elämässä. Runojen taustalla ovat hänen saamelaisena musiikkitaiteilijana tekemät konserttimatkat ympäri maailmaa[12], erityisesti Pohjois-Amerikkaan suuntautunut konserttikiertue. Tämänkaltaiset konserttikiertueet ja etenkin vuoden 1975 ensimmäinen Alkuperäiskansojen konferenssi Kanadassa laajensivat eittämättä runoilijan maailmankuvaa, mikä heijastui suoraan hänen runoihinsa. Valkeapään tavoin *Ádjaga silbasuonat* -

[12] Erilaiset konserttimatkat tarjosivat Valkeapäälle mahdollisuuden päästä tutustumaan muiden alkuperäiskansojen kulttuureihin, mutta myös keinon tehdä saamelaiskulttuuria tunnetuksi ulkomailla. Yhden tällaisen kiertueen Valkeapää teki vuonna 1982 Seppo Paroni Paakkunaisen kanssa Pohjois-Amerikkaan, jolloin he esiintyivät muun muassa New Yorkissa, Los Angelesissa ja Seattlessa. Konserteissaan Valkeapää yhdisti joikua ja modernia musiikkia innovatiivisella tavalla.

kokoelman minä matkaa Yhdysvaltojen alkuperäiskansojen vieraaksi. Minän matkatessa maailman toiselle laidalle, minä havaitsee kaiken erilaisuuden ja outouden keskellä siellä asuvien ihmisten ja itsensä samankaltaisuuden. Myös ongelmat ovat samanlaisia. Alkuperäiskansoille ympäri maailmaa on yhteistä elämä voimakkaamman kulttuurin rinnalla ja tästä aiheutuva pelko oman kulttuurin kohtalosta. Lehtola (1995, 62, 73) kuitenkin korostaa, että kokoelman runoissa yhteistä on myös toivo paremmasta tulevaisuudesta. Jos edellistä kokoelmaa voi kuvailla filosofiseksi ja mietiskeleväksi, nyt runoihin astuu uudenlainen rauhallisuus ja eräänlainen ajatusten laajuus (mt., 73). Tyylillisesti kokoelman runot ovat entistä pidempiä ja kertovampia. Toisaalta kokoelman loppua kohden ilmaisu muuttuu niukkasanaisemmaksi kunnes aivan lopussa runojen minän tarve puhua vaikuttaa väistyvän kokonaan.

*Ruoktu váimmus* -trilogian eri kokoelmien välillä on paljon temaattisia ja tyylillisiä eroja, jotka näen tyypillisenä oireena trilogian sisäisestä ajallisesta kerrostuneisuudesta. Onhan itsenäisenä ilmestyneiden trilogian ensimmäisen ja viimeisen osan julkaisun väli seitsemän vuotta. Eroista huolimatta – tai ehkä juuri niiden vuoksi – trilogian osat ovat vahvassa vuorovaikutussuhteessa toistensa kanssa niin, että niiden välille syntyy sidoksia. Tämänkaltainen sidoksisuus on merkki Valkeapään tuotannolle ominaisesta autotekstuaalisuudesta. Autotekstuaalisuus on intertekstuaalisuuden eli tekstienvälisyyden erikoistapaus, jolla tarkoitetaan kirjailijan tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta, itseviittaavuutta (ks. mm. Hollsten 2004, 16).

*Ruoktu váimmus* on jo trilogiamuotonsa vuoksi Valkeapään tuotannon autotekstuaalisuuden erityistapaus. Paljon mielenkiintoisempi autotekstuaalisuudeksi miellettävä piirre on kuitenkin se, että *Ruoktu váimmus* houkuttaa tulkitsijaansa näkemään trilogiassa osasta toiseen kehittyvän draaman kaaren. Tarinallista kehitystä on omassa analyysissaan hahmotellut myös Lehtola (1995, 72):

> [a]lun perin erillään julkaistuista – ja sellaisina toimineista – kokoelmista runoilija on rakentanut elävän kehittyvän kokonaisuuden, jossa maailma ja tietoisuus laajenevat koko ajan. Se on yhden ihmisen ja koko kansan tarina.

Vaikka *Ruoktu váimmus* ei ole proosarunoutta, eikä siten varsinainen tarinallinen kokonaisuus, paljastaa Lehtolan kommentti jotain oleellista trilogian rakenteesta, joka poikkeaa lyriikan totunnaisesta kielestä. Ajatus kertomuksellisuudesta ja sen edellytyksestä, teoksen fiktiivisestä todellisuudesta, liitetään tavallisemmin proosakirjallisuuden narratologiseen tarkasteluun. Lyyrikko Tiina Lehikoinen (2007) on artikkelissaan ”Runo puheena ja runon puhujat” lainannut käsitettä myös lyriikantutkimuksen puolelle. Lehikoinen (mt., 216–217) liittää runojen fiktiivisen

todellisuuden runon puhujuuteen ja puheen hierarkkiseen jäsentymiseen. Tässä hierarkiassa ensimmäinen runon puhetaso on tekstin kirjaimellinen todellisuus eli runon lausetasolla esiintyvä fiktiivinen maailma, jonka toimija runon mimeettinen minä on.[13] Fiktiivinen todellisuus on muun muassa säkeiden, sanojen ja lauseiden muodostamaa ja osa runon näkökulmanvaihdoksia ja paikkakäsityksiä (ks. Mt., 216–218.)

Tässä tutkielmassa hyödynnetään ajatusta runon fiktiivisestä maailmasta kahdestakin syystä. Ensinnäkin runon puhujuuteen liittyvät kysymykset ovat tutkielmani kysymyksenasettelun kannalta keskeisiä ja tästä näkökulmasta myös runon lausetason todellisuuden rakentuminen ja puheen tekstuaalinen jäsentyminen ovat mielenkiinnon kohteena. Lisäksi tulkitsen oletuksen subjektiivisesti muuttuvasta ja kehittyvästä aikakokemuksesta edellyttävän rinnalleen myös jotain pysyvää ja runosta toiseen toistuvaa, runojen fiktiivistä maailmaa. Oletuksena on, että *Ruoktu váimmus* -trilogiassa kertomuksellisuuden efekti syntyy lukijan kokemuksesta jatkuvasti sekä tilassa että ajassa laajenevasta tietoisuudesta, johon liittyy runo runolta uusia elementtejä ja tasoja. Useimpien runojen paikka trilogiassa ei olekaan vaihdettavissa, sillä ne kiinnittyvät tapahtumien ja tunteiden merkitysketjuun sekä omaan paikkaansa kokoelmassa.

### 1.4. Tutkimuksen eteneminen

*Ruoktu váimmus* -trilogian poikkeuksellista autotekstuaalisuutta ja muita rakenteellisia tai tyylillisiä ratkaisuja tarkasteltaessa on hyvä muistaa, että erityisesti trilogian ensimmäisen osan julkaisuajankohta sijoittuu saamelaisen kulttuuritradition historiassa oraalin ja kirjallisen vedenjakajalle. Vielä 1970-luvulla saamelaisten itsensä kirjoittamaa saamenkielistä kaunokirjallisuutta oli hyvin vähän. Omien kirjallisten esikuvien puuttuessa suullinen traditio on trilogiassa sekoittunut mielenkiintoisella ja ristiriitaisellakin tavalla muiden kirjallisten kulttuurien tarjoamiin malleihin. Tällainen synteesi on sekä kulttuurisen muutosprosessin tuote että tietoinen valinta. Valkeapää on yksi saamelaiskirjailijoista, joka on tuotannossaan tietoisimmin luonut yhteyden saamelaistraditioon, erityisesti joikuperinteeseen (Lehtola 1995, 73). Silti Valkeapään (1999, 124) Elina Helanderin kanssa pääsiäisenä 3.4.1994 käydystä haastattelusta käy ilmi, että hän vastustaa tällaisen tradition hyödyntämisen ottamista yleiseksi saamelaisen kirjallisuuden normiksi:

> Saattaa olla ihan riittävää että minä käytän vanhaa kulttuuria hyväkseni luomistyössä. Jos näin tehtäisiin koko ajan, niin siitä voisi tulla yksi järjestelmä, joka pitäisi säilyttää ja jota muut seuraisivat ja jota he pitäisivät ainoana oikeana. Siten olisimme yhtä lailla väärällä tiellä kuin kirjoitetun kirjallisuuden kulttuurien kansat; liian sidottuja tiettyihin malleihin. Me olemme

[13] Runon puhetasoista ja eriasteisista minuuksista tarkemmin luvussa 2.2.1 *Ruoktu váimmus* -trilogian subjekti.

> tähän asti olleet hyvässä asemassa siinä mielessä että meidän ei ole tarvinnut miettiä onko kysymyksessä novelli vai lyhyt runo vai mikä. Saamelainen kirjallisuus on jotain missä on jotain.

*Ruoktu váimmus* on ensisijaisesti taiteellinen teos, mutta se on myös merkittävä aikansa kuvaaja ja tämän ajankuvan aktiivinen tuottaja. Etniseen identiteettiin ja yksilöllisyyteen liittyvien kysymysten analyyttinen hahmottaminen erityisesti ajan teeman valossa johtaa tutkimuskysymyksenä teoreettiseen eklektismiin. Fenomenologia ja psykoanalyysi tarjoavat apuvälineitä ajan havaitsemisen ja ajan subjektiivisen kokemuksen tarkasteluun. Fenomenologia on kirjallisuudentutkimuksessa perinteisesti kiinnittänyt huomiota ajan ja tilan havainnointiin. Filosofisena menetelmänä fenomenologian lähtökohta on etäisyydenotto totunnaiseen ja arkiseen tapaan tarkastella todellisuutta ja sen itsestäänselvyyksiä ja näin pyrkiä ilmenevän jäsentämiseen. Fenomenologisesta traditiosta poiketen, myös ajan yhteiskunnallinen juonne on tutkimuksessani kiinnostuksen kohteena. Ajan ymmärtäminen kulttuurisesti määrittyvänä sosiologisena ilmiönä avaa teoksessa yksilön ja yhteisön välistä suhdetta. Ristiriita ja yhtäaikainen synteesi modernin ajan ja tradition välillä on teoksessa ilmeistä ja liittyy juuri ajan sosiologiseen ulottuvuuteen. Huomioni 1970-luvulla alkunsa saaneesta saamelaiskulttuurin revitalisaatioprosessista ja trilogian roolista osana tätä historiallisen aikansa ilmiötä tukevatkin runojen aika-analyysia.

Tutkimukseni teoreettinen kehys rajautuu näistä lähtökohdista lyriikantutkimuksen ja saamelaisen kirjallisuudentutkimuksen piiriin. Lyriikantutkimuksen käsitteistö antaa teoreettiset apuvälineet ennen kaikkea trilogian runojen minän sekä puhetilanteiden analyysiin. Saamelainen kirjallisuudentutkimus puolestaan nojaa saamelaisen kulttuurin tuntemukseen. Se tarjoaa teoreettisen pohjan teoksen etnisten piirteiden tunnistamiseen ja erityisesti joikulyriikan lajityypin tarkasteluun. Saamelaista kirjallisuudentutkimusta vahvasti leimaava jälkikolonialistinen näkökulma on tutkimukseni pakollinen sivujuoni, vaikka tukeudunkin jälkikolonialistiseen teoriaan lähinnä käsitteellistääkseni ja kontekstualisoidakseni runoanalyysejä. Kriittinen jälkikolonialistinen lähestymistapa toimii dekonstruktiivisena asenteena, jonka kautta pyrin purkamaan ja erittelemään *Ruoktu váimmus* -trilogian emansipatorisia prosesseja tiedostaen kuitenkin jälkikoloniaalin tutkimuksen jo lähtökohtaisesti emansipatorisen luonteen.

Seuraavassa pääluvussa jäsennän tarkemmin tutkimukseni teoreettisia lähtökohtia. Aluksi tarkennan tutkimusmetodejani käyttämieni teorioiden valossa. Tämän jälkeen kohdistan tutkijan katseeni trilogian tulkinnalliseen avaimeen, lyyriseen minään, ja lähestyn runoa puheen näyttämönä. Tällöin kiinnitän huomiota erityisesti runon puhetilanteiden läsnäolon illuusiota luoviin tekstuaalisiin

ratkaisuihin, kuten deiktisten ilmausten käyttöön. Tämän lisäksi tarkastelen muun muassa trilogian eritasoisten runon minuuksien rakentumista ja näiden keskinäistä suhdetta sekä pyrin hahmottamaan *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen jäsentymistä roolirunon kategoriassa. Tutkimukseni etenee löyhästi määriteltynä trilogian yleisen poeettisen kielen ja tämän taustalla olevan kirjallisuuskäsityksen sekä teoksen ja runojen rakenteen tarkastelusta kohti sisältöanalyysia ja temaattista tulkintaa. Runojen analyyttinen luenta kulkee kuitenkin mukana jo tutkimuksen alkuvaiheesta lähtien. Teoreettinen jousto ja assosiointi tuovat tutkimusotteeseen esseistisiä piirteitä.

Kolmannessa luvussa pyrin muodostamaan kuvaa siitä, miten ajan nostalginen käsittäminen kytkeytyy teoksessa ajatukseen historian kertomuksellisesta luonteesta. Samalla peilaan trilogian tapaa kuvata mennyttä aikaa jälkikolonialistisen kirjallisuuden konventioihin ja tarkastelen nostalgisen muistin yksilöllisiä ja kollektiivisia rakenteita. Nostalgiseen muistamiseen liittyvät erottamattomasti erilaiset aistinvaraiset asiat – kuten näkymät, rytmit ja esineet – jotka herättävät nostalgisen tunteen. Luvussa neljä syvennetäänkin näkökulmaa ajan kokemuksellisuuteen ja tarkastellaan runojen minän aistimuistin kuvausta suhteessa joiun poetiikkaan. Viidennessä luvussa katse kääntyy trilogian esitettyyn nykyhetkeen ja tulevaisuuteen ja näihin liittyviin eksistentiaalisiin pohdintoihin ajan, paikan ja minuuden kytköksistä.

Aloitan jokaisen luvun lyhyellä lainauksella Valkeapään pamfletista *Terveisiä Lapista*. Näillä lainauksilla on kaksi funktiota. Ensinnäkin ne johdattavat kunkin luvun aiheisiin ja näkökulmiin. Toisaalta ne muistuttavat teoksen historiallisesta ja kulttuuripoliittisesta kontekstista ja näyttäytyvät ikään kuin runoilijan äänenä, lukuohjeena teoksen runoihin. Tutkimukseni lopuksi palaankin tutkimuskysymykseni äärelle ja arvioin havaintojani teoksen tavasta sekä ilmaista että rakentaa etnistä identiteettiä yksilöllisen aikakokemuksen kautta. Samalla tarkastelen tulkintojani Valkeapään pamfletissaan esittämien näkemysten valossa.

## 2. TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN KEHYS

> Tiedostavana taiteilijana koen kenties luomisen ja muuttumisen olennaisen tärkeänä osana kulttuurista, olkoon se vaikka uuden lainaamista ja muokkaamista.
> Ne jotka puhuvat rodusta ja sen puhtaudesta, puhuvat roskaa.
> Ne jotka puhuvat kulttuurin säilyttämisestä, puhuvat ajattelematta lainkaan omien sanojensa mahdottomuutta.
> (Valkeapää 1971, 62.)

### 2.1. Metodologiset lähtökohdat

#### 2.1.1. Aika subjektiivisena kokemuksena ja sosiologisena ilmiönä

Aika on universaali, ihmistä aina kiehtonut, mutta ikuisesti ratkaisematon ongelma. Ajan ymmärtäminen jakautuu tyypillisimmin ryhmätason aikakäsitykseksi ja yksilötason aikakokemukseksi. Aikakokemus on yksilön sisäinen, ajassa ja tilassa muuttuva kokemus, kun taas aikakäsitys viittaa ennemmin kulttuurin tuottamaan, yhteisölliseen omaisuuteen. Aikakäsitys onkin yksi aikakokemuksen ulottuvuus. Se voi kuitenkin olla ristiriidassa yksilöllisen aikakokemuksen kanssa. Vaikka aikakäsitys on suhteessa aikakokemukseen pysyvämpi ja staattisempi elementti, on sekin riippuvainen tietyn kulttuurin muista piirteistä. Psykoanalyytikko Riitta Tähkä (1989, 66) huomauttaakin, että eri kulttuurien aikakäsitykset eroavat toisistaan ja jokaisessa kulttuurissa on oma aikakielensä. Ajan kokonaisvaltainen käsittäminen kulttuurissa on usein joko lineaarista tai syklistä. Lineaarinen aika hahmotetaan profaaniksi, durationaaliksi, pragmaattiseksi, infrastruktuuriseksi, edistykselliseksi ja mitattavaksi. Syklistä aikaa on taas määritelty monin tavoin; se on muun muassa pyhää, rituaalista, epäjatkuvaa, strukturaalia, myyttistä, alternatiivista ja staattista. (Ilomäki 2001, 20.) Syklinen aika on sidottu luonnon vuotuiseen kiertoon ja ilmentää siten ajatusten ja toiminnan läheistä suhdetta biologisiin ja fyysisiin rytmeihin (Kamppinen 2000, 13, Julkunen 1989, 11).

Luonnon rytmejä heijastava syklinen aika on tyypillinen alkuperäiskansojen aikakäsitykselle. Myös perinteinen saamelainen aikakäsitys on syklinen. Ajatus ajan loppumisesta on ilmaantunut saamelaiseen kulttuuriin vasta kristillisen ajattelun myötä. Saamelaisen aikakäsityksen perustana ovat muutokset luonnossa ja siihen liittyvissä ihmisten toiminnoissa. Tähtitaivaan tarkkailu eli

kosmologia[14] ja astraalimytologia[15] ovat osa vanhaa ajallista määrittämistä. Tarkka tieto tunneista, minuuteista tai päivämääristä ei ole ollut saamelaisille tärkeä, sillä heidän elämänsä ei riippunut ajasta, vaan säästä ja luonnontilasta.

Psykoanalyyttinen tutkimusperinne tunnustaa lineaarisen ajan välttämättömyyden ehtona sille, että voisimme nähdä todellisuuden. Syklinen aika, jossa kaikki voi alkaa uudelleen alusta, kieltää tästä näkökulmasta implisiittisesti ajan kulun. Puhtaasti syklisessä ajassa menneisyys voidaan tehdä uudelleen ja sen sisältämä perspektiivi on ajaton. Lineaarinen aika on taas Tähkän (1989, 72) mukaan jatkuva ja palautumaton ja se merkitsee alituisen muutoksen hyväksymistä. Tähkä (mt.) huomauttaa, että ”[i]hminen, joka kieltää lineaarisen ajan omalla kohdallaan, kieltää menetyksen ja kuoleman ja – paradoksaalisesti – menettää todellisuuden ainutkertaisuuden.” Lineaarisen ajan hahmottaminen liittyykin yksilön elämän kaareen, elämän alun ja lopun tiedostamiseen. Lineaarisen aikakäsityksen mukaan prosesseilla on alku ja loppu ja, kuten etnokronografi Matti Kamppinen (2000, 13) muistuttaa, ovat niiden väliin sijoittuvat tapahtumat ja kokemukset periaatteessa ainutkertaisia.

Syklisen ja lineaarisen aikakäsityksen jaon relevanssi on monin tavoin kyseenalaistettavissa. Vaikka kulttuurissa usein toinen näistä aikakäsityksistä on vallitseva, jonkin kulttuurin väittäminen joko lineaariseksi tai sykliseksi ei ole perusteltua. Väite sisältää paitsi vahvan ideologisen perusoletuksen, myös tästä oletuksesta johtuvan virheellisen yksinkertaistuksen. Kaikki kulttuurit ovat samankaltaisia siinä mielessä, että niissä syklinen ja lineaarinen aika limittyvät toisiinsa. Eroja on kuitenkin siinä, missä määrin nämä ajan kokemisen ulottuvuudet ovat korostuneet eri elämänalueilla. (Kamppinen 2000, 14; Siikala 1989, 218–219.) Kirjastonjohtaja Henni Ilomäen (2001, 20) mukaan ”[s]yklinen staattinen aika voi manifestoitua seremoniallisissa yhteyksissä, vaikka saman yhteisön käytännön toimissa toteutuukin duratiivinen ajan hahmottaminen”. Toisaalta sirkulaari kertautuva aika sisältää lineaarisen ajattelun, sillä myös kertautuvilla tapahtumilla on ilmestymisjärjestyksensä.

[14] Kosmologiaksi kutsutaan maailmankaikkeuden rakenteen ja toiminnan (kosmografia), sen synnyn (kosmogonia) ja sen lopun (eskatologia) selittävää mytologisten käsitysten kokonaisuutta. Kosmologiaan liittyvät luonnon- ja kulttuuri-ilmiöiden syntymyytit sekä ihmisten välisiä suhteita ja ihmisen ja kosmoksenvälistä vuorovaikutusta selittävät myyttiset käsitykset. (Porsanger 2005, 53.)

[15] Saamelaisessa kulttuurissa tähtitaivaalla on ollut sekä käytännöllinen että myyttinen merkityksensä. Pimeään talviaikaan tähdet toimivat kellona ja kompassina. Eri tähtikuvioihin taas liittyy mytologisia tarinoita, kuten Taivaallinen metsästys. (Porsanger 2005, 26–27.)

Ajan kokemuksellisuus on aikakäsitykseen verrattuna huomattavasti vaikeammin määriteltävissä. Aika saa hyvin erilaisia selityksiä riippuen siitä, minkä tieteenalan näkökulmasta sitä tarkastellaan. Ajan mentaalisen ja kokemuksellisen ymmärtämisen aikafilosofinen historia on pitkä. Jo Antiikin filosofi Aristoteles nimesi liikkeen ajan havaitsemisen välttämättömäksi osaksi. Aristoteleen (1992, 85–88) mukaan aikaa ei ole ilman aistimaamme muutosta ja liikettä. Hän totesi ajan itsessään olevan läpinäkyvää ja aineetonta, mutta sen kulku, muutos, jättää jälkiä, jotka ovat meidän aistiemme tarkasteltavissa.

Yleisesti on erotettavissa kaksi perustavaa ajan kokemusta: *aika kestona* ja *aika perspektiivinä*. Ajan kestona pidetään alituisesti virtaavaa aikaa, joka koetaan ulkomaailman ominaisuutena. Se antaa ulkomaailman kokemiselle keston, olemassaolon kvaliteetin. Ilman sitä tietoisuus ei olisi mahdollinen. Aika perspektiivinä koetaan taas ennemmin osana omaa itseä. Perspektiivinen aika ilmentää kokemusta ajasta ulottuvuutena, jolla on menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus. (Tähkä 1989, 58.) Tätä ajan kolmijakoa pidetään indoeurooppalaisen kulttuurin keskeisenä piirteenä. Ilomäki (2001, 27) huomauttaa, että lineaarisesti rakentuvalta vaikuttava perspektiivinen ajan kokemus on itse asiassa sirkulaarista:

> Ajan käsittämisen tarkkailupiste on nykyhetki, jota edeltää mennyt ja jonka jälkeinen aika on tulevaisuutta. Niiden suhde ei kuitenkaan ole yksiselitteinen; nykyhetki on menneisyydessä ollut tulevaisuutta ja tulevaisuudessa se kuuluu menneisyyteen.

Nykyhetken kokemus syntyy siis menneisyyden ja mielessä kuvastelevan tulevaisuuden luomalta maaperältä, jolloin kunkin nykyhetken tehtäväksi jää määritellä uudelleen niin menneisyys kuin tulevaisuuskin (Tähkä 1989, 72).

Ajan kolmijako ja koko fenomenologinen käsitys ajasta perustuu kirkkoisä Augustinuksen pohdintoihin ajasta. Kuitenkin jo Augustinus kyseenalaisti kielellisesti yksinkertaistetun ajatuksen ajasta menneisyytenä, nykyisyytenä ja tulevaisuutena. Augustinuksen (396/1981, 356) mukaan ajan kolme ulottuvuutta ovat sielullisia tiloja, eli mentaalisesti koettavia. Hän on todennut, että mennyttä aikaa ei enää ole ja tulevaisuus ei ole vielä saapunut. Siksi menneen, nykyisen ja tulevan sijaan tulisikin puhua menneen nykyisyydestä, nykyisyyden nykyisyydestä ja tulevan nykyisyydestä. Huomioitaessa ajan mentaalinen ulottuvuus, Augustinuksen (mt.) mukaan menneen nykyisyys on *muisti*, nykyisen nykyisyys on *havainto* ja tulevan nykyisyys on *odotus*. Ajatus ajan ulottuvuuksien merkityksellistymisestä mentaaleina kokemuksina tiivistyy nostalgian käsitteessä, sillä nostalginen muisto ei niinkään kerro menneisyydestä vaan nykyisyydestä. Se on projektio nykyisyydestä kumpuavista toiveista ja haaveista.

Myös kaikilla myöhemmillä suurilla ajattelijoilla vaikuttaa olevan oma käsityksensä ajasta. Perspektiivisen ajan painopiste vaihteleekin historiallisessa valossa luonteeltaan epäyhtenäisessä fenomenologian traditiossa. Filosofi Henri Bergsonille (1919/1958, 9) tajunta merkitsi ennen kaikkea muistia, sillä tajunta, joka ei säilyttäisi mitään menneisyydestään, häviäisi ja heräisi eloon joka hetki. Fenomenologian isä Edmund Husserl laskee puolestaan ajan painopisteen tulevaan, odotukseen. Husserlin (1905/1991, 34–37) mukaan tapahtuman ymmärtäminen ajalliseksi perustuu siihen, että odotus edeltää jokaista havaintoa ja että odotus täyttyy jostakin havainnosta. Havaitun mieleen palauttamista muovaavat kunkinhetkiset odotuksemme, joten havaittu ei koskaan palaa mieleen samanlaisena. Fenomenologi Roman Ingarden (1965/1986, 234–235) lisää, että koetun menneen ja nykyisyyden rinnalla odotukset värittävät ja sävyttävät kaikkea subjektiivista ja intersubjektiivista aikaa, sekä koettua että kuvattua.

Martin Heideggerin (1927/2000, 496–504) mukaan itse oleminen on ajallista. Arkinen käsitys nyt-hetkien loputtomasta jatkumosta tekee ajasta merkityksettömän abstraktion, jonka vastakohdaksi voidaan asettaa ihmisen oma kokemus ajasta olemisen perustana. Heideggerin käsitykselle pohjaten ranskalainen fenomenologi Maurice Merleau-Ponty samastaa ajan ja subjektiviteetin. Ajallisuus on Merleau-Pontyn (1945/1986, 422–423) mukaan subjektin välttämätön ominaisuus, sillä subjekti on aina ajan rajaama. Aika on olemassa subjektille ainoastaan siksi, että subjekti sijoittuu aikaan. Niinpä aika on käsitettävä subjektina ja subjekti aikana.

Sosiologi Émile Durkheim (1912/1980, 32–33, 393–394) asettaa yhteisellä tavalla ymmärretyn ajan yhdeksi yhteiskunnan edellytykseksi. Aika on Durkheimille enemmän kuin pelkkä kesto, se on myös inhimillisen ajattelun väline, ymmärryksen kategoria, kuten avaruus. Tällä tavoin ymmärrettynä aika on ihmisiä ympäröivä ”abstrakti ja epäpersoonallinen kehys”. Durkheim vertaakin aikaa loputtomaan karttaan, ”jolla kaikki kesto levittäytyy eteemme ja kaikki mahdolliset tapahtumat ovat sijoitettavissa kiinteiden ja määrättyjen kiintopisteiden avulla”. Aika on siten kollektiivista; se on sosiaalinen järjestelmä, joka ilmentää ryhmän yhteistä aikaa sekä toimintatapoja ja -rytmejä.

Jo lyhyt aikafilosofinen taustoitus auttaa ymmärtämään sen, ettei ole yhtä ainoaa oikeaa teoreettista tapaa lähestyä *Ruoktu váimmus* -trilogian runoista luettavaa käsitystä ajasta[16]. Koska trilogian

[16] Lyriikan kohdalla pyrkimys kokemuksen kuvaamiseen törmää lisäksi väistämättä ongelmaan kielen ja todellisuuden välisestä suhteesta. Runoissa aika on sidoksissa tekstin – kielen ja sen sanojen – tarjoamaan ilmaisun kanavaan, eikä siten koskaan lähestyttävissä suoraan.

runojen keskiössä on kokeva ja tunteva minä, tarkentuu ajan teoreettinen tarkastelu tutkimuksessani sen olemukseen subjektiivisena kokemuksena. Erityisen kiinnostuksen kohteena on perspektiivistä aikaa jäsentävän kolmijaon toteutuminen runojen puhujan puheessaan rakentamassa fiktiivisessä maailmassa, runojen esitetyssä todellisuudessa. Henri Bergsonille ajan painopiste löytyi menneestä, Edmund Husserl taas painotti tulevaa, mutta *Ruoktu váimmus* -trilogiassa erityinen latautuneisuus kohdistuu puhuvan minän preesensiin. Aikakautensa ilmiöille uskollisena *Ruoktu váimmus* vilkuilee menneeseen, kurottaa katseensa tulevaisuuteen, mutta sen merkityksellisin aikadimensio on nyt-hetki. Sen korostuneisuus vaikuttaa liittyvän ennen kaikkea teoksen historiallisen kontekstin vahvaan läsnäoloon runoissa. Tätä läsnäoloa tutkimukseni lähestyy muun muassa jälkikolonialistisin metodein.

### 2.1.2. Jälkikolonialistinen näkökulma

Jälkikolonialismi on nuori, vasta 1990-luvulla asemansa vakiinnuttanut, kirjallis-kriittinen humanistinen suuntaus, jonka juuret ovat marxilaisessa tutkimustraditiossa, psykoanalyysissa ja jälkistrukturalismissa. Muiden samoista vaikutteista ammentavien yhteiskunnallisesti orientoituneiden ja uudenlaista kontekstualisointia rakentavien suuntausten – kuten feministisen tutkimuksen, uushistorismin ja kulttuurintutkimuksen – tavoin jälkikolonialismi on monitieteinen teoreettinen synteesi, jolla ei ole yhtä varsinaista teoriaa. Se on yleisesti ottaen hyvin itsekriittistä ja -refleksiivistä. Sen avulla pyritään analysoimaan monenlaisia ajankohtaisia, kiistanalaisia ja traumaattisia ilmiöitä. (ks. mm. Kuortti 2007, 14, 22–23.)

Saamelaisen kirjallisuuden tutkimus jälkikoloniaalista näkökulmasta ei ole ongelmatonta. Saamelaiset ovat alkuperäiskansa[17], jonka historia ei ole jaettavissa kolonisoituun ja sen jälkeiseen aikaan (ks. tarkemmin mm. Hirvonen 1999, 37; Kuokkanen 2007, 144). Kuitenkin lähes poikkeuksetta tähänastinen saamelaisen kirjallisuuden tutkimus (mm. Gaski 2000; Hirvonen 1991, 1998 ja 1999; Kuokkanen 1997, 1999a, 1999b ja 2007; Lehtola 1995 ja 1997) on ollut vahvasti yhteydessä juuri jälkikolonialistiseen – ja myös feministiseen (esim. Hirvonen 1999) – tutkimukseen. Saamelaiskulttuurin ulkopuolisen katseen, lappologian, väistyttyä, saamelaisten

[17] Kansainvälisen työjärjestö ILO:n yleissopimuksen itsenäisten maiden alkuperäis- ja heimokansoista (ILO 2004) 1. artiklassa todetaan: ”alkuperäiskansaksi määritellään kansa, joka polveutuu maata tai aluetta valloituksen, asuttamisen (kolonisaatio) tai nykyisten valtionrajojen luomisen aikana asuttaneesta väestöstä”; näin sillä edellytyksellä, että ”kansa on säilyttänyt ainakin osan omista yhteiskunnallisista, taloudellisista, kulttuurisista ja poliittisista instituutioistaan”.

itsensä tekemä tutkimus onkin tarttunut kirjallisuudessa käytyyn identiteetti-keskusteluun nimenomaan jälkikolonialistisen teorian tarjoamin keinoin.

Hirvosen (1999, 37) mukaan jälkikolonialistisen kritiikin syntyhistoria ja sen sovellukset lähinnä englanninkieliseen kirjallisuuteen eivät rajoita sen käyttöä yhtä lailla saamelaiskirjallisuuden tai muiden alkuperäiskansojen kirjallisuuden tutkimukseen. Kolonialismi-käsitteellä viitataan alueellisen haltuunoton lisäksi alueen alkuperäisväestön kulttuuristen ja henkisten pääomien haltuunottoon, eli henkiseen kolonisaatioon, ja toisaalta niiden kieltämiseen. Mielen kolonisoimisesta – eli kansan omien arvojen ja maailmankatsomuksen korvaamisesta eurooppalaisilla ja länsimaisilla näkemyksillä – on keskusteltu jälkikolonialistisen kritiikin piirissä pitkään. Tämä ajattelumalli tuo esiin kolonialismin psykologiset ja sosiologiset vaikutukset ja sen, miten assimilaatiota kokenut väestö on valmis piiloutumaan kulttuurin ja etuoikeuksien ”valkoisen naamion” taakse.

Hirvosen tavoin perustan jälkikolonialistisen näkökulman samankaltaisuuksiin saamelaisen ja muun jäkikolonialistisen kirjallisuuden välillä ja tulkitsen alkuperäiskansojen kirjallisuuden yhdeksi jälkikolonialistisen kirjallisuuden muodoksi. Alkuperäiskansojen kirjallisuutta yhdistää muun muassa kirjallisen ja oraalin kulttuurin vuoropuhelu, vaikeus sopeutua modernin yhteiskunnan ajallisuuksiin (mukaan lukien näkemys historiasta), intensiivinen yhteys luontoon ja erityisesti kirjallisuuden asema kansallisessa, kielellisessä ja kulttuurisessa marginaalissa. Vaikka tutkimukseni ei kuulu varsinaisesti jälkikolonialistisen tutkimuksen[18] piiriin, käsitteistää se tiettyjä trilogian erityispiirteitä, kuten kuvatulle nyt-hetkelle annettua erityisasemaa.

Saamelaisen yhteisön nyt-hetkessä tapahtui paljon juuri *Ruoktu váimmus* -trilogian ja sen osien julkaisuhetkellä. Ilmaisu ”tietoisuuden retoriikka” kuvaa hyvin aikakaudelle tyypillistä emansipoitunutta saamelaista kulttuuripoliittista puhetta nykyhetken erityisyydestä. Ilmiötä auttaa kontekstualisoimaan nykyisin saamelaiskäräjien koulutussihteerinä ja tutkijana toimivan Ulla Aikio-Puoskarin vuoden 1983 Politiikan puntari -lehden saamelaiskysymyksen teemanumeron pääkirjoitus:

> Kehityksen pyörre kiihtyy tässä ajassa, joka panee povarit povaamaan, tietäjät ennustamaan, tilastomiehet laskemaan ja kansat marssimaan. […] Samaan aikaan nostavat päätään

[18] Jälkikolonialismi on ilmiönä yhtä vanha kuin kolonialismi, sillä kolonialismin historia itsessään sisältää aina – näkyvämmin tai kätketymmin – myös kolonialismin vastustuksen historian. Kaikkia kulttuureita (niin kolonisoituja kuin kolonisoiviakin), joihin imperialistinen prosessi on aina kolonisaation alusta nykypäivään asti vaikuttanut, voidaan kutsua jälkikoloniaaleiksi (Ashcroft et al. 1989, 2). Tutkimuksellisena käsitteenä jälkikolonialismi taas tarkastelee näitä jälkikoloniaaleja kulttuureita.

> sivistyneen maailman kaidalle katoavaisuuden tielle ajamat etniset vähemmistöt. Saamelaiskulttuuri ei ole koskaan *tietoisen* varjelunsa aikakaudella versonut niin rikkaana kuin nyt. Ensimmäistä kertaa pystyvät sen edustajat *tietoisesti* kyseenalaistamaan enemmistökulttuurin perusteita. On syntynyt traditiosta *tietoinen*, omakielinen lukeneisto, tutkijajoukko.[…] *Tietoisen* kulttuuriviljelyn kausi on ajattelun ja *tietoisuuden* tie. […] Jotta me, tämän aikakauden ihmiset, tavoittaisimme vanhaa tietoa ja viisautta, tarvitsemme *tietoisia* ponnisteluja.[19]

Ei voi olla huomaamatta, että Aikio-Puoskarin kirjoituksessa sanaa ”tietoinen” on tietoisesti toistettu. Myös *Ruoktu váimmus* vaikuttaa olevan tietoinen oman aikansa erityisyydestä ja omasta roolistaan tässä ajassa, mutta teoksen tietoisuuden retoriikka on pääsääntöisesti piilotetumpaa kuin Aikio-Puoskarin kirjoituksessa:

| | |
|---|---|
| *Jus hehtten du nieguid*<br>*atte ándagassii* | *Anteeksi jos*<br>*häiritsen uniasi* |
| *dán bottažis leat fas*<br>*riegádan logenár olbmo* | *tänäkin hetkisenä on taas*<br>*syntynyt kymmeniä ihmistä* |
| (RV 1985, *Giđa ijat čuovgadat*.) | (Valkeapää 1980, 19.) |

Tietoisuuden retoriikka ilmenee teoksessa – kuten tässäkin runossa – minän runosta ja kokoelman osasta toiseen kasvavana tietoisuutena oman kansansa kolonisoidusta historiasta, mutta myös tietoisuutena muiden alkuperäiskansojen kokemasta sorrosta ja luontoon kohdistuvasta tuhoavasta hyväksikäytöstä. Tästä näkökulmasta teokseen on liitettävissä ekokriittisiäkin sävyjä.

Jälkikolonialismin käsitteellä on sekä ajallinen, ideologinen että uuskolonialistisia rakenteita osoittava ulottuvuutensa. Yksinomaan ajanjaksoa ilmaisevana käsitteenä se on ongelmallinen. Se ei merkitse neutraalisti vain aikaa siirtomaakauden jälkeen, vaan sisällyttää väistämättä itseensä kolonisoidusta ajasta periytyviä arvoja, käsityksiä ja käytänteitä. Ideologisesti se viittaa yhteiskunnallisiin muutoksiin, joita kolonialismin aikana ja sen jälkeen on tapahtunut ja pyrkii osoittamaan luonnollistuneet esittämisen tavat ja tarjoamaan niille vaihtoehdon. Nykykulttuurin tutkija Joel Kuortti (2007, 11–13) huomauttaakin, että vääristymien purkaminen, eli dekolonisaatio, on poliittisesti motivoituneen jälkikolonialistisen teorian ihanteellinen tavoite[20].

Bill Aschcroft, Gareth Griffiths ja Helen Tiffin linjaavat jälkikolonialistisen tutkimuksen klassikkoteoksessa, *The Empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*, eri

[19] Kursivointi kirjoittajan.
[20] Kolonialistisen vallan murtuminen ei kuitenkaan tarkoita, että kolonialismin purkaminen olisi päättynyt. Muodollisesti itsenäisten entisten siirtomaiden uuskolonialistinen rakenne eli jatkuva taloudellinen, kulttuurinen ja ideologinen riippuvuus entisestä emämaasta osoittaa kolonialismin vaikuttavan edelleen niin entisten siirtomaiden kuin siirtomaavaltojenkin ihmisten elämään. (ks. Kuortti 2007, 13.)

puolilla maailmaa julkaistun jälkikolonialistisen kirjallisuuden yhteiseksi piirteeksi sen, että se kuvaa ihmisten kolonisaatiokokemuksia, puolustaa heidän oikeuksiaan osoittamalla jännitteen imperialististen voimien kanssa sekä korostaa eroa imperialistiseen keskustaan (ks. Aschcroft et al. 1989, 2). Tietoisuuden retoriikka viittaakin tutkielmassani ennen kaikkea niihin tiedostamisen mekanismeihin, jotka syntyvät jälkikolonialismin ideologisissa rakenteissa. Poliittisesti motivoitunut saamelainen kirjallisuus – jota *Ruoktu váimmus* -trilogiakin pitkälti edustaa – rummuttaa oman kulttuurin elinvoimaisuuden puolesta ja etsii omanlaisia, vaihtoehtoisia tapoja olla ja toimia nyky-yhteiskunnassa. Tämä tekee siitä jälkikolonialistista.

Valkeapää (1999, 123–124) on luonnehtinut saamelaisen ja valtakulttuurin kirjallisuuden välistä eroa vapaudeksi tradition kahleista:

> Se erottuu kahdella tavalla. Ensinnäkään meillä ei ole kirjallisuuden suhteen tiettyjä tapoja, konventioita, taustaa, eikä kirjoitettua kirjallisuutta. Se tekee meidän kirjallisuudestamme joustavamman ja modernimman. Se on ottanut suuren askeleen moderniin muotoonsa olemattomuuden tilasta. Täytyy myös ymmärtää se että meidän kirjallisuutemme taustana on suullinen perimätieto, ja kun tätä muutetaan kirjalliseksi, se ei ole kovin helppoa, vaan siitä seuraa monta vaikeutta. Yksi vaikeus on kysymys siitä, kuka lukee saamelaiskirjallisuutta, ja toinen vaikeus on se onko lukijalla ollenkaan valmista ymmärtämisen mallia sille mitä hän lukee. Juuri se että tällaisia ymmärtämisen esikuvia ei ole, antaa kirjailijalle mahdollisuuden luoda niitä aivan muulla tavalla kuin siellä missä niitä jo on. […] Mielestäni saamelaisen kirjallisuuden rikkautena on, että sillä ei ole kirjallista traditiota.

Valkeapään kuvaama suullisen perinteen ja modernin kirjallisuuden yhteentörmäys ja tietty kurittomuus on tyypillistä jälkikolonialistiselle kirjallisuudelle. Ajatus tradition ulkopuolella vapaasti kehittyvästä kirjallisuudesta on radikaalisti kyseenalaistanut eurooppalaisen tradition ja kohdistaa katseen vaihtoehtoisen kirjoituksen kulttuureihin. Jälkikolonialistisen kirjallisuusteorian näkökulmasta kirjallisen kulttuurin traditio perustuu virheelliseen oletukseen sen universaalisuudesta. Siihen liittyykin keskeisesti ajatus eurooppalaisten teorioiden kyvyttömyydestä käsitellä jälkikoloniaalin kirjallisuuden kompleksista ja vaihtelevaa kulttuurista alkuperää. (Ashcroft et al. 1989, 11–12.)

Intialaisen jälkikolonialistisen teoreetikon Homi K. Bhabhan koloniaalinen diskurssianalyysi on jälkistrukturalistiselta pohjalta syntynyt, kolonialismiin sovellettu menetelmä, joka tarkastelee jälkistrukturalismin merkitystä kulttuurisen eron ymmärtämisessä (ks, mm. Huddart 2007, 65). Muun muassa englannin kielen, kirjallisuuden ja kulttuurin professori David Huddart (2007, 69) kiinnittää huomiota siihen, että Bhabhan kolonialismikäsitys ei rajoitu vain kolonialismin tarkasteluun, vaan taustalla on pyrkimys muokata käsityksiä sekä tutkimustavoista että -kohteista. Bhabhan teoriassa kaikki kulttuuriset väitteet ja systeemit ovat rakentuneet *kolmannessa tilassa*,

joka on jälkikolonialistisen tutkimuksen yksi lainatuimmista käsitteistä. Ideaali kolmannesta tilasta on taso, jossa historiallisia ja kulttuurisia eroja ei johdeta uudeksi totaliteetiksi ja jossa jatkuva kyseenalaistaminen ja väliintulo ovat mahdollisia. Se antaa erilaisille näkemyksille tilaa ilmetä ja elää ja se on alue, jossa sisällöistä ja representaatioista kiistellään ja neuvotellaan. (Savolainen 2001, 73–74.)

Moderni aika ja eräänlainen kulttuurien välitilassa oleminen yhdistyvät Bhabhan teorioissa hyvin samaan tapaan kuin omassa tutkimusaineistossani. Jälkistrukturalististen ajattelijoiden tavoin Bhabha kyseenalaistaa ja muokkaa ajatuksia siitä, mitä merkitsee olla moderni. Bhabhan modernin analyysi laajenee yleisesti moderniteettiin ja siihen, miten jälkikolonialistisessa tutkimuksessa käsitys moderniteetista on ajateltava uudelleen kolonisoitujen ihmisten näkökulmasta; moderniteetti ja jälkikoloniaalisuus ovat erottamattomassa yhteydessä toisiinsa. Bhabhan (1991, 62–65) mukaan jälkikolonialistisen tutkimuksen tärkein tehtävä on tutkia länsimaisen moderniteetin juonikkuutta; siihen sisältyviä historiallisia ironioita, epäjatkuvia ajallisuuksia ja sen mukanaan tuomaa representaation kriisiä. Jos moderniteetin syntyhistoria nähtäisiin koloniaalisena ja jälkikoloniaalisena, muuttaisi se Bhabhan (mt.) mukaan kriittisen työn arvoa ja horjuttaisi käsityksiä modernin vakaudesta ja samalla asettaisi sen arvot historiallisesti kyseenalaisiksi.

Bhabhan yhteiskunnallisesti orientoitunut jälkikolonialismi valottaa marginaali-keskusta -suhteen monikerroksisuutta ja käsitteistää muun muassa lyriikan teorialle luoksepääsemättömiltä vaikuttavia lyyrisen kielen ilmiöitä, kuten subjektiivista kokemusta ajasta. Bhabha kiinnittää huomiota tapahtumiin kulttuurien rajoilla eli kulttuurien välissä (*in-between cultures*). Bhabhan keskeisiä teoreettisia käsitteitä ovat jäljittely (*mimicry*) ja hybridisyys (*hybridity*), johon läheisesti liittyvät sekä ambivalenssin (*ambivalence*), että liminaalisuuden (*liminality*) käsitteet. Nämä ovat monellakin tapaa toisiinsa limittyneitä ja ne kaikki purkavat yksinkertaistettua jakoa itseen ja toiseen ja kuvaavat niitä tapoja, joilla kolonisoidut kansat ovat siirtomaavaltaa vastustaneet.

Jäljittely (*mimicry*)[21] on käsite, joka viimeaikaisessa jälkikolonialistisessa teoriassa, erityisesti Bhabhalla, on muodostunut kuvaamaan kolonisoivan ja kolonisoidun tahon ambivalenttia suhdetta (ks. mm. Ashcroft et al. 2000, 140; Kuortti 2007, 19). *Mimicry* ei ole yksiselitteinen käsite ja sen suomentaminen on hankalaa, sillä se ei viittaa vain jäljittelyyn sinänsä, vaan jäljittelyyn *toisin* (Kuortti 2007, 19). Koloniaali diskurssin rohkaisee kolonisoitua subjektia ”matkimaan”

[21] Suom. jäljittely, matkiminen, mimiikka, biologisena käsitteenä suojeleva yhdennäköisyys.

kolonisoijaa adaptoimalla kolonisoivan kulttuurin tapoja, oletuksia, instituutioita ja arvoja, mutta matkimisen tulos ei ole koskaan noiden piirteiden puhdas reproduktio, vaan lähinnä ”sumentunut kopio”. Tämänkaltainen jäljittely ei olekaan koskaan kaukana pilkasta. (Ashcroft et al. 2000, 139–140, 142.) Valkeapään omassa kulttuuripoliittisessa ajattelussa jäljittely kääntyy usein pilkaksi niin valtakulttuurin jäljiteltäviä ilmiöitä kuin jäljittelijää itseäänkin kohtaan.

Hybridisyys[22] (*hybridy*) viittaa puolestaan käsitteenä kolonialististen olojen synnyttämiin uusiin transkulttuurisiin muotoihin, jotka ilmenevät sekä kielellisesti, rodullisesti että poliittisesti (Ashcroft et al. 2000, 118). Hybridisyyden taustalla on ajatus kaikkien identiteetin muotojen alkuperäisestä sekoittuneisuudesta, mikä merkitsee, että kulttuuriset identiteetit eivät ole milloinkaan erillisiä ja selvärajaisia ilmiöitä. Päinvastoin ne ovat aina yhteydessä toisiinsa ja juuri nämä yhteydet johtavat kulttuuriseen sekoittuneisuuteen. (Huddart 2007, 67.) Bhabhan teorian painotus on hybridisyyden jatkuvassa prosessissa, *hybridisoitumisessa*. Itse asiassa Bhabhalle ei ole olemassa puhtaita kulttuureita, vaan hän näkee kulttuurit tuloksena pyrkimyksestä pysäyttää kulttuuristen hybridien virta. (Mt., 68). Ajatus kulttuurista tai toistensa kanssa vuorovaikutuksessa olevista kulttuureista on Bhabhan näkemyksen mukaan koloniaalisen diskurssin yritys pysäyttää jatkuva muutos, keinotekoinen raja kahden toisiinsa limittyneen asian välillä.

Valkeapää on kirjoituksissaan kritisoinut Bhabhan tapaan kulttuurien välisiä keinotekoisia rajoja ja pitää ajatusta jonkin tietyn kulttuurin säilyttämisestä absurdina. Kysymykseen siitä, kannattaako saamelaiskulttuuria säilyttää, on Valkeapää (1971, 120) vastannut:

> Veljeni: vastaan sinulle James Baldwinin sanoilla: ”Sinua ei voi tuhota muu kuin se usko, että sinä tosiaan olet se, mistä valkoinen maailma käyttää nimeä nigger. Sanon tämän sinulle, koska rakastan sinua, älä unohda sitä koskaan.”
> Mutta kun puhutaan säilyttämisestä, en voi kokea kysymystä mielekkääksi. Elävässä yhteiskunnassa ei mielestäni ole älykästä säilyttää jotakin kulttuuria. Jos jokin kulttuuri kuolee, on se osoituksena siitä, ettei tämä kulttuuri ole onnistunut luomaan tarpeeksi käyttökelpoisia muotoja siihen aikaan ja maisemaan, jossa se kuolee. Tietysti säilyttämisellä tapetaan kauniskin kulttuuri, jos säilyttämiseen todella vakavasti ryhdytään: mutta eivät ne prässätyt kasvit niin kovin eläviä ole eikä preparoituihin lintuihin elämä syty. Yhtä kaikki olisi järjetöntä yrittää väkisin pysyttää hengetöntä kulttuuria. Se olisi kuin heittäisi kuolleen perhosen ilmaan ja sanoisi että ”lennä”.

[22] Bhabhan tulkinta hybridisyydestä on saanut kritiikkiä osakseen (erit. Robert Young), sillä kolonialistisessa historiassa käsite assosioituu rodullisiin kategorioihin ja historiaan, jossa hybridisyydellä oli selkeä rodullisen risteytyksen merkityksensä. Joidenkin alan tutkijoiden käsitteistössä synergian käsite onkin korvannut hybridisyyden kompleksisen jälkikoloniaalin kulttuurin kuvaajana hybridisyys-termiin liittyvien ongelmien välttämiseksi. (ks. mm. Ashcroft et al. 2000, 121). Omassa tutkielmassani käytän ilmiöstä käsitettä hybridisyys ja käsitän sen Bhabhan tavoin rodullisia piirteitä laajemmassa merkityksessä.

Kuten Valkeapään kirjoituksesta voi rivien välistä lukea; myös jälkikolonialistinen kritiikki ansaitsee kritiikkinsä[23]. J. Crush (1994, 335) huomauttaa, että koko jälkikolonialistisen tutkimuksen yksi keskeinen ongelma on usein se, ettei tutkimuksessa esitetty yhteiskunnallinen kritiikki pysty loppujen lopuksi emansipoimaan kritiikin kohteena olevia totalisoivia diskursseja, vaan jää omalla tavallaan omien pyrkimystensä vangiksi. Niin kirjallisuudessa, kuin muussakin yhteiskuntapoliittisessa kirjoittelussa käyty keskustelu saamelaisten itsemääräämisoikeudesta – tai pikemminkin vaatimus vallasta määritellä oma identiteetti – perustuu ajatukseen saamelaisuudesta suomalaisen kulttuurin ”toisena”, mikä omalla tavallaan pitää yllä kolonisoivaa rakennetta, vaikka kritisoikin samanaikaisesti stereotyyppisiä kärjistyksiä (vrt. Lehtola 1997, 167). Saamelaiskirjailija Kirsti Paltto (1973, 48) on jo 1970-luvun alussa todennut: ”[h]aluaisin välttää sanaa kolonialismi, se on loppuunkäytetty ja tunnelatauksinen eikä sovi pohjoiseen kuten muihin kehitysmaihin.” Monet tahot saamelaiskulttuurin sisällä ovatkin valmiita hylkäämään tai ainakin kyseenalaistamaan näkemyksen saamelaisista kolonialismin uhreina, sillä tämän ajattelun on harvoin nähty johtavan pysyvään muutokseen.

### 2.1.3. Joiun poetiikka

Metalyyrisyys[24] eli lyriikkaa koskeva lyyrinen kielenkäyttö on *Ruoktu váimmus* -trilogian läpikäyvä piirre. Teoksen metalyyrisyys on usein implisiittistä, piiloutuen viittauksina runoilijan inspiraatioon tai toistuviin rakenteisiin, joissa keskitytään runon vastaanottajaan ja kritiikkiin. Eksplisiittisempi metalyyrisyys, jossa metalyyrisyys tematisoituu ja tuodaan julki, ei ilmene teoksen runoissa puheena runoudesta sen totunnaisessa mielessä, vaan joiun poetiikan läsnäolona. Hirvonen on pro gradu -työssään ”Gumppe luođis Áillohažžii. Luođi šládjateorehtalaš guorahallan ja Valkeapää divttat njálmmálaš tradišuvnna joatkin” (1991) nähnyt *Ruoktu váimmus* -trilogian perinteisen saamelaisen joikutradition jatkajana. Hirvonen erittelee tutkimuksessaan intertekstuaalisia suhteita teoksen runojen ja suullisen joiun välillä. Runojen yhteys joikuun syntyy hänen mukaansa sekä tyylillisistä että sisällöllisistä ratkaisuista. Aivan kuin joiuista, ei kokoelman runoistakaan aina tiedä mistä ne alkavat tai mihin päättyvät (jatkuuko sama runo seuraavalla sivulla). Trilogian toista osaa,

[23] Muun muassa Kuokkanen (2007, 144) on huomauttanut, että edelleen jatkuvien kolonisaatioprosessien vuoksi käsitteen ”jälkikolonialismi” käyttöä erityisesti alkuperäiskansojen kohdalla on aiheellisesti kritisoitu, ja monet tutkijat puhuvat mieluummin dekolonisaatiosta ja uudelleenrakentamisesta.

[24] Metakielellä viitataan itse kieltä koskevaan kielenkäyttöön. Metatekstuaalisuudessa taas on kyse tekstin kommentoivasta suhteesta toiseen tekstiin; esimerkiksi tilanteessa, jossa myöhempi teksti puhuu aiemmasta tekstistä. (Hosiaisluoma 2003, 579–580.)

*Lávlo vizar biellocizaš*, kuvittavat nuotistot ovat selvä denotatiivinen viittaus joikuun oleellisesti kuuluvaan melodiaan. (Hirvonen 1991, 41.)

Omassa tutkielmassani luen *Ruoktu váimmus* -trilogiaa Hirvosen tapaan joikurunoutena. Joikurunoudella on omat poeettiset lainalaisuutensa ja kaikkia sen merkityskerroksia ei voi havaita modernin lyriikan teorian tarjoamin keinoin. Toisaalta joikurunouden omalakisuutta korostaa se, että kirjallisen muotonsa ansiosta joikurunous eroaa ratkaisevasti myös perinteisestä joiusta.

Joiku on saamelaisten perinteinen tapa ilmaista tunteita ja tuntemuksia. Se on saamelaisten kansanmusiikkia ja samalla suullista runoutta. Tyylillisesti saamelainen musiikkiperinne on yhteneväinen arktisen alueen ja Pohjois- ja Etelä-Amerikan intiaanien musiikkiperinteen kanssa. Yhdistäviä piirteitä ovat muun muassa kurkunpäälihasten taitava käyttö, laulutekstien viitteellisyys, melodiasäkeiden muunteleva toisto ja suuret intervallihypyt. (Leisiö 1978, 3.) Joiku luo tunnelman ensisijaisesti melodiallaan, ei tekstillään. Joiut luokitellaan rakenteen ja tyylin mukaan useaan eri tyyppiin. Yksinkertaisimmillaan joiussa ei ole sanoja, vain sävelet, rytmi ja piilotavuja[25]. Seuraavassa joiun asteessa muutaman sanan tai lauseen muodostama lyhyt teksti kiteytyy epigrammiksi tai aforismiksi. (Paltto 1973, 69.) Joikujen tekstit voivatkin olla joko lyhyitä, aforismin kaltaisia tai kolttien leudd' -perinteen tapaan pitkiä ja kertovia (Hirvonen 1998, 143).

Itsekin esiintyvänä joikutaiteilijana Valkeapää (1984, 45) on todennut, ettei joikua tulisi ymmärtää taidemuotona, vaan se on historialliselta ja kulttuuriselta funktioiltaan – esteettisistä tavoitteista huolimatta – ensisijaisesti sosiaalista kommunikaatiota. Samoin kuin monet muut perinteiset saamelaiskulttuurin muodot, on joiku kokenut 1900-luvun loppupuolella uuden tulemisen, erityisesti 1970-luvun saamelaispoliittisen murroksen kautta. Samalla se on muuttanut muotoaan pääasiassa joikuperinnettä hyödyntävien kirjailijoiden toimesta (ks. tarkemmin Gaski 2000, 194–202). Läpikäymästään renessanssista huolimatta joiulla on yhä saamelaisyhteisössä hyvin ristiriitainen asema. Kolonialistisissa olosuhteissa ja kristinuskon, myöhemmin myös lestadiolaisuuden, vaikutuspiirissä joiku ja joikaaminen oli pitkään kielletty osa saamelaista kulttuuria. Suoranainen joikukielto on johtanut siihen, että monen saamelaisen oma suhde joikuun on hyvin ristiriitainen, jopa paheksuva tai kielteinen. (ks. mm. Hirvonen 1999, 143–146.)

[25] Venäläiset formalistit ovat kutsuneet piilo- eli täytetavuja transrationaalisiksi sanoiksi. Transrationaalinen sana vaikuttaa rytmillä ja äänellä, jotka kurkottavat rationaalisen, luonnollisen kielen tuolle puolen. Siksi tällainen sana tuottaa enemmän ja erilaista informaatiota kuin normaali kieli. Transrationaaliset sanat rakentuvat puheeksi musiikillisten elementtien perusteella ja niitä käytetäänkin usein puhtaasti rytmisten ja äänteellisten syiden vuoksi. (ks. enemmän Linneberg 1988, 88–89.)

Saamelainen maailmankuva ja kertomusperinne nojaavat suulliseen traditioon. Oraalin kulttuurin maailmankuvalle on tyypillistä olettamus, että sanat, jotka lausutaan sopivassa tilanteessa pikemminkin ruumiillistavat asiat kuin representoivat niitä (Hirvonen 1998, 149). Uskomus, että sana voi luoda objektin, johtaa siihen, että kieli omaa totuuden ja todellisuuden voiman (Ashcroft et al. 1989, 81). Erityisen selvästi tämä ilmenee joikaamisessa, sillä saamelainen ei joiu koskaan ihmisestä tai paikasta, vaan hän joikaa ihmisen tai paikan. Joikatessaan joikaaja piirtää kuulijoidensa eteen kuvan kuvattavastaan. Ehdollisten merkkien avulla joikaaja luo tekstin, joka on ikoninen merkki[26]. (Hirvonen 1998, 149.) Näin merkin ja referentin välille syntyy suora yhteys ja niistä tulee yhtä. Tähän ajatteluun pohjaa myös joikukonventioon kuuluva joikusanoituksille annettu voima.

Joikusanoitusten ikoninen suhde joikattavaan asiaan tai henkilöön on avain *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen kuvallisuuteen. Visuaalisuudessaan runokuvat ovat voimakkaita, eivätkä ne pyri kuvailemaan kohdettaan, vaan ikään kuin esittävät ne paljaina. Myös Hirvonen (1991, 46) on todennut trilogian runokuvien olevan sekä visuaalisia että auditiivisia ja samanaikaisesti realistisia, vailla eksotiikkaa ja romantiikkaa. Tämänkaltaisessa kuvallisuudessa on kuitenkin sisään kirjoitettu ongelma: joiussahan on pyrkimys rakentaa ehdollisin merkein sanallinen kuva. Joiun luonne ikonisena merkkinä johtaa siihen, että joiun sanoilla on vain yksi mahdollinen tulkinta (mt., 12, 45). Puhtaan kuvan tavoin joikuteksti karttaa lyriikalle luonteenomaista kuvaannollista kieltä. Toisaalta esimerkiksi Hirvonen (mt., 45) on todennut joikusanoitusten sisältävän usein lyriikan tavoin symbolisia merkityksiä. Joiun, ja erityisesti joikurunouden, suhde kuvauksen kohteeseensa vaikuttaakin lyriikantutkimuksen näkökulmasta vähintäänkin hämmentävältä.

Kontekstisidonnaisuudessaan joikusanoitukset poikkeavat puhtaan kuvan määritelmästä. Nimittäin perinteisessä mielessä joiun lyriikka vaatii kokonaisvaltaisen tulkintansa tueksi sekä kulttuurisen kontekstin että joiun melodian huomioimisen. Hirvonen (1998, 148) on huomauttanut, ettei joikurunoudessa tätä ymmärtämisen mallia ole tarjolla. Joikurunous on suullisen joiun ja kirjallisen runon kohtauspaikka. Muuttuessaan lyriikaksi, joiku vaihtaa monella tapaa muotoaan. Hirvosen (mt.) mukaan merkittävin muutos on siinä, että melodia häviää ja samalla melodian tuottama kuvallisuus katoaa. Pelkkänä tekstinä joiku ikään kuin latistetaan horisontaalisesti vertikaaliseen tilaan ja samalla kuuntelijasta tulee lukija. Kirjallisessa muodossa joiun teksti on irrotettu

[26] Ikoninen merkki edustaa referenttiään muistuttamalla sitä jollain tavalla tai omaavalla sen kanssa samoja piirteitä (ks. mm. Lehtonen 1996, 87).

musiikillisesta kontekstistaan, mutta se saa käyttöönsä runouden kuvallisuuden keinot. Tutkimuksessani joikulyriikan asema perinteisen joiun ja modernin lyriikan välimaastossa näyttäytyy osana ristiriitojen harmoniaa, joka pitkälti luonnehtii *Ruoktu váimmus* -trilogian henkeä.

## 2.2. Runo puheen näyttämönä

### 2.2.1. *Ruoktu váimmus* -trilogian subjekti

Modernissa monikulttuurisessa ympäristössä erilaiset kulttuuriset identiteetit kohtaavat ja limittyvät toisiinsa niin yhteisön kuin yksilönkin tasolla. Kulttuurien risteyksessä elävän ihmisen identiteettikokemukseen on lyriikan tutkimuksessa vaikea saada tulkinnassa otetta, sillä lyriikan ilmaisulle luonteenomainen monimerkityksisyys tarjoaa vain harvoin konkreettista tarttumapintaa. Sen sijaan erilaiset ajalliset rakenteet ja aikaan liittyvät kokemukset ovat lyriikan kielestä usein helpommin hahmotettavissa, vaikka on selvää, että myös pyrkimys ajallisen kokemuksen kuvaamiseen törmää lyriikassa väistämättä ongelmaan kielen rajallisuudesta. Tutkimuskohteena lyriikan aika ja sitä kokeva yksilö on siis vähintäänkin haasteellinen. Hedelmällistä tästä tarkastelusta tekee tutkielmani kohdalla kuitenkin *Ruoktu váimmus* -trilogian minä, joka toimii runoista välittyvän aikakokemuksen tulkinnallisena avaimena. Mutta kuka on minä?

Lyriikan lajityypillisiä piirteitä ovat minäkeskeisyys ja puheenomaisuus (Lehikoinen 2007, 214; Viikari 1991, 107) ja ne ovat *Ruoktu váimmus* -trilogian kohdalla erityisen korostuneita. Suurin osa runoista koostuu minämuotoisesta puheesta. Niidenkin runojen kohdalla, joissa minä ei ole syntaksitasolla läsnä, minuus on kirjoitettu runoihin sisään sanavalintoina, asenteina ja tekstin sävynä. Kysymys lyriikan subjektista vaatii runon eri elementtien ja näiden välisten suhteiden huomioonottamista. Lyyrikko Tiina Lehikoinen (2007, 215) muistuttaa, että runon puhujalla on taipumus piiloutua lyriikalle ominaiseen muotoon ja kieleen, trooppien, figuurien sekä runomitan ja rytmikuvioiden kokonaisuuteen, eikä sitä ole palautettavissa suoraan tekstin sanaston tasolle. Lyriikan subjekti onkin monitasoisten merkityskerrostumien summa. Lyriikan teoriassa sen asemaa näissä eri merkityskerrostumissa tarkastellaan useimmiten kolmen käsitteen avulla, jotka auttavat jäsentämään minuuden ilmenemistä tekstissä: *lyyrinen minä*, *mimeettinen minä* ja *retorinen minä*. Käsitteet ovat osittain toisiinsa limittyneitä ja niiden välille on usein vaikea tehdä selkeää eroa.

Valkeapää otti monissa ei-kaunokirjallisissa kirjoituksissaan ja lausunnoissaan kantaa ihmisen ja luonnon suhteeseen, saamelaisen kulttuuri-identiteetin murrokseen sekä saamelaisten kokeman assimilaation vaikutuksiin – siis pitkälti samoihin teemoihin, joita hän runoissaankin käsittelee. Tästä syystä raja Valkeapään ja hänen lyriikkansa minämuotoisen puhujan välillä on häilyvä ja voi joskus hämärtyä. Valkeapään *Beaivi, Áhčažan* -runoteosta väitöskirjassaan tarkastelleen Kathleen Osgood Danan analyysi lyhyestä runosta, ”Giđđa/ lieđbmás luohti/ juoigá miela lieđđaat”[27] (Valkeapää 1988, runo 120), vie runon metaforisen vertaussuhteen tekstin ulkopuolelle, todellisen maailman tasolle. Dana (2003, 30–31) toteaa Valkeapään nimeävän runossa kevään sisarekseen, joiuksi, joka saa hänen mielensä kukkimaan. Näin hän rinnastaa tulkinnassaan Valkeapään itsensä runon subjektiin. Lyriikantutkija Tuula Hökän (1995, 107–108) mukaan lyyrisen minän nähdään olevan yhteydessä subjektiviteettiin, subjektin filosofiaan ja historiaan. Modernin ajan syvä kiinnostus subjektiivisuuteen on johtanut sekä subjektin ymmärtämisen mutkistumiseen että subjektin kriisiytymiseen. Lyyrinen minä on oire ja ilmaisu tällä kriisille, ja samalla keino tehdä ero runoilijan ja runossa ilmenevän minän välille.

Lyriikantutkimuksessa esiintyy vaihtelevia näkemyksiä siitä, mitä lyyrisellä minällä tarkkaanottaen tarkoitetaan. Vaihtelevat tulkinnat kumpuavat käsitteen abstraktista luonteesta. Käsitteeseen sisältyy implisiittisesti ongelmallinen oletus tekstin jäsentymisestä yhdeksi tietyksi yhtenäiseksi ääneksi ja puhujaksi, jonka tunteen ilmausta koko tekstin katsotaan viime kädessä edustavan (Hökkä 1995, 106–108; Lehikoinen 2007, 226; Hosiaisluoma 2003, 541). Lehikoinen (2007, 215) näkee lyyrisen minän tehtäväksi erottaa runon puhe ja äänet tekstin biografisesta tekijästä sekä auttaa hahmottamaan runon abstraktimpia merkitystasoja. Lehikoinen toteaa lyyrisen minän olevan runon äänen ohella runon minän ja persoonan analyysiväline, vaikka käsitteet eivät ole yhteneviä. Kirjailija Kaisu Kesonen (2007, 179–180) taas pitää lyyristä minää synonyymisena käsitteenä runon minämuotoiselle puhujalle. Kesosen mukaan lyyrinen minä on sellainen runon puhuja, joka nousee runotekstistä esille näkyvänä minämuotona.

Hökkä (1995, 127) ilmaisee lyyrisen minän käsitteen merkityksen arvoituksellisemmin. Hökän mukaan lyyrisessä minässä yhdistyvät persoonallinen ääni, tyyli ja perusvisio olevasta erilaisiin personointeihin ja vastaanottaja-asemiin. Näin runossa avautuu mahdollisuus kysyä, mitä merkitsee olla minä, mitä merkitsee toiselle olla minä ja itselle olla toinen. Lyyrisen minän rinnakkaiskäsitteeksi Hökkä (mt., 117) nimeää äänen. Ääni viittaa puheeseen ja kuulemiseen.

[27] ”Kevät/ sukeutuva joiku/ joikaa mielen kukkimaan” (Valkeapää 1992, runo 120.)

Runoa luettaessa se kytkeytyy mielikuvaan siitä, miten puhujan eetos ja luonne asettuu havaittavaksi. Hökän mukaan ”[ä]äni edellyttää persoonan ottoa, jonkinlaista pronominaalista ratkaisua, oli se sitten maskeerattu (esimerkiksi sinä viittaamassa minään), rooli (esimerkiksi henkilö) tai todella tekijää (autobiografisesti) representoiva.” Hökän näkemys lyyrisestä minästä tuleekin näistä näkemyksistä lähimmäksi kirjailijaa itseään.

Runon puhujan kohdalla tapahtuu käsitteellinen kahtiajako mimeettiseen ja retoriseen minään. Nämä eri minä-hahmot auttavat havainnoimaan runon eri merkitysulottuvuuksia. Jos lyyrisen minän yhtenä tehtävänä on erottaa runossa esiintyvä minä runon kirjoittaneesta runoilijasta, on mimeettisen ja retorisen minän käsitteiden käyttökelpoisuus sidoksissa lausetasolla esiintyvän minän ja runosta tulkinnallisella tasolla rekonstruoitavan minän hierarkkiseen erotteluun. Lehikoinen (2007, 216) jäsentää mimeettisen ja retorisen minän välistä suhdetta eronteolla runon lausetason ja abstraktimman merkitystason välillä:

> Mimeettinen minä on runon fiktiivisessä maailmassa esiintyvä minä-muotoinen hahmo. Retorisella minällä tarkoitetaan puolestaan lause- eli syntaksitasolla epäsuorasti esiintyvää, vasta runon tulkinnassa hahmottuvaa abstraktimpaa arvokonstruktiota. Retorinen minä edustaa toisin sanoen runoon sisältyviä käsityksiä maailmasta ja maailmassa olemisesta. Erilaisten moraalisten, tietämiseen ja totuuteen liittyvien kannanottojen lisäksi retorinen minä vastaa nimensä mukaisesti runon retorisesta jäsennyksestä, sen kielellisistä rakentumisperiaatteista.

Lehtola (1995, 72) on todennut, että *Ruoktu váimmus* -trilogian ensimmäinen osa, *Giđa ijat čuovgadat*, ”kuvaa luonnollista, lapsenomaista tilaa, jossa omaa itseä ei vielä ole. Kielensä kautta ihminen on sisällä maisemassa.” Lehtolan luonnehdintaan on sisäänkirjoitettu paradoksi: lyriikassa kielen eli puheen läsnäolo on jo itsessään minuuden läsnäoloa. Runossa minä-muotoinen puhe usein sekä sijoittuu runon esittämään fiktiiviseen todellisuuteen, että samanaikaisesti tuottaa tuota todellisuutta. Tämänkaltainen runotekstin jäsentyminen viittaa siihen, että säkeiden kirjaimellisen merkityksen ohella runoon sisältyy myös muita puheen tasoja. Kysymys runon puhujasta koskee siis paitsi runon lausetason maailmassa läsnä olevaa minä-muotoista puhujaa ja yksikön ensimmäisessä persoonassa esitettyä puhetta, myös tulkinnan tasoa ja runon teemoja. Viime kädessä lyriikan subjekti saa todellisen muotonsa vasta lukijan tulkinnassa. (Lehikoinen 2007, 214–215.)

Runoanalyysissa puhe jaetaan tavallisimmin kolmeen eri puhetasoon, mikä selventää erityisesti mimeettisen ja retorisen minä suhdetta. Ensimmäinen runon puhetaso on säkeiden, sanojen ja lauseiden muodostaman ja viittaa runon lausetason todellisuuteen, fiktiiviseen maailmaan. Toisen puhetason muodostavat runoon sisältyvät puhe-esitykset eli kielelliset keinot ja tavat, joilla runo

ilmaisee sanottavansa. Toinen puhetaso vastaa kysymyksiin siitä, miten runo puhuu ja miten siinä ilmaistaan asioiden välisiä suhteita. Kolmas puhetaso muodostuu ensimmäisen ja toisen puhetason sekä lukijan tulkinnan vuorovaikutuksesta. Se vastaa kysymykseen siitä, mitä runo merkitsee tekstikokonaisuutena. (Lehikoinen 2007, 216–217; Viikari 1990, 100.) Kolmannen puhetason puhuja vastaa lyyrisen minän käsitettä (Lehikoinen 2007, 226).

Runon toinen puhetaso on mimeettisen ja retorisen minän kohtauspaikka (Lehikoinen 2007, 221). Hierarkkisesti ylempänä äänenä retorinen minä säätelee mimeettisen minän puhetta ja on läsnä puheen esitysmuodossa ja esitystavoissa. Mimeettinen minä on itse asiassa yksi retorisista keinoista, joita retorinen minä käyttää sanottavansa välittämiseen. Runon toisen puhetason puhe-esitykset ovat näyttämön kaltaisia puitteita, joissa runon puhe tapahtuu. Tällä näyttämöllä retorinen minä rakentaa runon syntaksitason todellisuutta mimeettistä minää maskinaan käyttäen. Naamiovertaus tuo hyvin esiin mimeettisen ja retorisen minän välisen hierarkian. (Mt., 222.) Näin rooli ja minuus kohtaavat mineettisessä minässä. *Ruoktu váimmus* -trilogian mimeettisen minä-hahmon subjektiviteetti on sidoksissa retorisen minän käsitys- ja kokemusmaailman kehittymiseen trilogian osasta toiseen. Monissa trilogian alkupään runoissa mimeettisen minän käsitys niin itsestään kuin minää ympäröivästä maailmasta on jäsentymätön. Tästä näkökulmasta Lehtolan luonnehdinta trilogian ensimmäisestä osasta ei ole täysin harhaanjohtava.

| | |
|---|---|
| *Beaivvit mannet, mánut ja jagitnai*<br>*Eallima dárkkuhus fal lea*<br>*liikká diehtemeahttun* | *Päivät kuluvat, kuut ja vuodetkin*<br>*Elämän tarkoitus on vain*<br>*yhtä tietymättömissä* |
| *Eahkedis čohkkádan*<br>*ja áttan čalmmiid johtit* | *Iltasella istahdan*<br>*annan katseen kiertää* |
| *Beaivvit mannet, mánut*<br>*ja jagitnai* | *Päivät kuluvat, kuut*<br>*ja vuodetkin* |
| (RV 1985, *Giđa ijat čuovgadat*.) | (Valkeapää 1980, 22.) |

Mikään tässä runossa ei kuitenkaan viittaa siihen, että runon minä olisi lapsi. Lehtolan nimeämä vaikutelma lapsenomaisesta tilasta syntyy runon puhetilanteessa, mimeettisen minän puheessa, joka heijastaa retorisen minän ylemmän tason kokemus- ja tunnemaailmaa. Lehikoisen (2007, 216) mukaan:

> [r]etorinen minä vaikuttaa siihen, millainen hahmo mimeettinen minä on, sekä siihen, näyttäytyykö runossa lausetasolla esitetty fiktiivinen todellisuus lukijalle hyvänä, pahana, absurdina tai aivan jonain muuna.

Lapsen vielä hataran minuudentunnon sijaan mimeettinen minä voi runossa yhtä lailla tuoda esiin ehkä jo vanhemman ihmisen resignoitunutta asennetta elämään. Tulkintaa tukee säe ”*Eahkedis čohkkádan* (*Iltasella istahdan*)”, joka passiivisuudessaan ja vähäeleisyydessään viittaa implisiittisesti puhujan olevan jo elämänsä ehtoopuolella. Tämänkaltainen kohtaloon alistuminen tematisoituu erityisesti trilogian loppupään runoissa.

Fiktiiviseen todellisuuteen – siinä merkityksessä, kuin sen olemassaolosta voi lyriikan kohdalla puhua – ei runossa viitata paikkana, vaan aikana. Aika on minälle ulkomaailman omaisuutta, jotain hallitsematonta, ajallisia määreitä (päiviä, kuukausia, vuosia), joilla ei runon minän subjektiviteetin kannalta ole merkitystä. Tähkä (1989, 59–60) on tarkastellut ajallisen kokemuksen suhdetta subjektiviteetin kehitykseen. Tähkän mukaan pysyvän identiteetin ansiosta aikuisen ihmisen kokemusmaailmassa aika on muutoksen kokemusta kokemuksellisesti pysyvän itsen puitteissa tai suhteessa itseen, jolla on koettu pysyvyys. Lapsen kokemusmaailmassa aika ei ole jatkuva, vaan katkeileva ja epätasainen. Vasta kun lapsi onnistuu muodostamaan kestävän identiteetin tunteen, tulee ajasta jatkuva. Itse jatkuu ajassa ja aika on dimensio, jolla itsen jatkuvuuden kokeminen tapahtuu. Tähkä (mt.) toteaa, että ”[a]jan alku on siis samalla alkavaa inhimillistä tietoisuutta, kokemusta jonkin olemassaolosta. […] Tähän sisältyy yhtä aikaa muutos ja toistuminen, *toistumisen mukanaan tuoma samana pysyminen*.” Edellä lainatussa runossa, toisin kuin Tähkän psykoanalyyttisessa näkemyksessä lapsen identiteetin muotoutumisesta, aika ei vaikuta katkeilevalta tai epäjatkuvalta, vaan painostavankin jatkuvalta ja omaehtoiselta.

Runon säkeiden ja sanaston kehämäinen rakenne on retorinen keino sitoa runon eri elementit yhdeksi tunnetilaksi. Sekä tämän tunnetilan että runon typografisessa keskiössä on itseään ja ympäristöään havainnoiva minä. Minäkeskeinen puhe paljastuu toisella puhetasolla tarkasteltuna minuuden puutteeksi. Mimeettinen minä ei pysty jäsentämään itseään osaksi puheessaan raottamaa todellisuutta juuri sen vuoksi, että siltä puuttuu kiinteä minuus, päämäärä ja oma lineaarinen ajallisuutensa. Huomio kiinnittyykin runossa ulkoisen ajan ja minuuden tunnon väliseen konfliktiin. Runossa aika kyllä kulkee eteenpäin, mutta näyttäytyy runon puhujalle ikuisesti kertautuvana. Ajan syklinen liike toistuu säetasolla. Runon ensimmäinen säe, ”*Beaivvit mannet, mánut ja jagitnai (Päivät kuluvat, kuut ja vuodetkin)”* toistuu sanatarkkaan viimeisessä säkeistössä ja päättää runon siihen mistä se alkoikin. Tämänkaltainen kertautuvuus johtaa helposti kokemukseen ajan liikkumattomuudesta, jota voidaan pitää sietämättömänä, kuten Tähkä (1989, 62) toteaa:

> [t]ällaisessa ajassa raukeavat myös menneisyys ja tulevaisuus, koska niillä ei ole merkitystä. Aika liikkuu niin kauan kuin voi ajatella sen johtavan tyydytykseen, siis johonkin omalta

> kannalta merkitykselliseen. […] Kun aika pysähtyy, kun tunne itsen kannalta merkityksellisestä elämästä häviää, jäljelle jää vain piinaava tietoisuus ajasta ja sen liikkumattomuudesta.

Mutta entä jos aika jatkaa ikuista liikettään minän pysyessä päämäärättömänä paikoillaan? Sisäisen ajan kadotessa ihminen jää pelkän ulkoisen ajan armoille (mt., 62). Juuri tätä tunnetilaa runo viestii, vaikka jättääkin avoimeksi sen, onko mimeettinen minä vasta omaa itseään etsivä lapsi, jo elämänsä seestymiseen alistunut vanhus, vai jotain muuta. Ulkopuolisen katseella runon puhuja tarrautuu ajan kehämäiseen liikkeeseen, ”*ja áttan čalmmiid johtit (annan katseen kiertää)*”, oman sisäisen ajan jumittaessa paikallaan.

### 2.2.2. Roolirunon lajityyppi

Runon puhetilannetta on lyriikan teoriassa usein verrattu näytelmään, runon puhujaa näyttelijään ja runon puhujan tuottamaa puhetta näyttelijän repliikkeihin. Tässä mielessä runon näytelmä saavuttaa merkityksensä vain yleisön edessä. Runon puhujan vertautuessa näytelmän näyttelijään, herää kysymys tämän esittämästä roolista. Kenen vuorosanoja runon puhuja lausuu? Artikkelissaan ”Lyriikan subjektista” lyriikantutkija Auli Viikari on tarkastellut roolin ja minuuden solmiutumista toisiinsa runon puhujassa. Viikarin (1991, 106) mukaan lyriikassa minuuden kokemus syntyy usein ristiriidan tunteesta roolin ja minuuden välillä. Muuttumaton minuuden tunto ja historiallisesti muuttuva, sosiaalinen minuuden käsite eivät kohtaa. Viikarin pohdinnan lähtökohtana toimii sosiologian klassikon, Marcel Maussin artikkelin ”A category of the human mind. The notion of person, the notion of self” (1938/1985), subjektinäkemys. Maussin essee rakentaa kertomusta minuuden historiallisesta kehityksestä, joka karkeasti ottaen etenee roolista tai naamiosta kohti persoonaa. Näin subjektin historia etenee minättömästä roolista roolittomaan minuuteen. Viikari (mt.) kuitenkin huomauttaa, että roolin ja minuuden välistä suhdetta on väärin ajatella yksinomaan kehityskertomuksena, jonka täydellistymä olisi ”puhdas” minuus.

*Ruoktu váimmus* -trilogian minämuotoinen puhuja viestii metalyyristä tietoisuutta esittämästään ”roolista”, asemastaan vuorosanojen lausujana joskus tähän puheeseen harjaantumattoman tai mahdollisesti sitä tarkoituksellisesti väärin tulkitsevan yleisönsä edessä:

| | |
|---|---|
| *Sáhtášiigo muitalit* | *Saattaisiko kertoa* |
| *viisodagaid* | *viisauksia* |
| *go juo akta sátninai* | *kun jo yksi sananen* |
| *ipmirduvvo* | *ymmärretään* |
| *mot háliduvvo* | *miten halutaan* |

(RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) (suom. kirjoittajan.)

Runon teatraalinen konnotaatio on ilmeinen. Runo ei ole poikkeus, sillä trilogiaa luonnehtii laajemminkin taipumus leikitellä erilaisilla puhujan rooleilla ja yleisöillä. Yhden näkökulman tämänkaltaiseen puhujakeskeisyyteen tarjoaa roolirunon käsite. Sille ominaista on runon puhujan yksilöityminen ja runon hahmottuminen korosteisesti puhetilanteeksi.

Lyriikantutkija Katja Seutu (2009, 110) on tarkastellut Maila Pylkkösen runoteosta *Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa* (1959) roolirunon lajityypissä ja eritellyt teoksen runojen puhetilanteiden rakentumista näyttämöiksi. Seudun mukaan roolirunouden kaltainen näyttämöllisyys edellyttää kokoelman tai runon sisällä tapahtuvaa temaattista siirtymää. *Ruoktu váimmus* -trilogiassa erityisesti *Lávllo vizar biellocizáš* -kokoelman runot ryhmittyvät erilaisten teemojen alle ja täyttävän usein myös roolirunon lajityypille asetetut ehdot. Kokoelman alkupään runot pureutuvat eksistentiaalisiin kysymyksiin ja ilmaisevat subjektiivisuudessaan tietynlaista resignoitunutta asennetta elämään. Seuraavat runot kertovat koulukokemuksista. Kokoelman kolmas teema on eroottissävytteinen rakkaus ja siitä luopuminen. Kokoelman loppupään runot taas kuvaavat saamelaisten kokemaa kolonialismia ja siihen liittyviä tuntemuksia. Seutu (mt.) on huomioinut tämänkaltaisten runojen välisten semanttisten siirtymien rakentavan runoja sarjoiksi ja kutsuu näitä näyttämöiksi. *Lávllo vizar biellocizáš* -kokoelman voikin ajatella muodostuvan neljästä erilaisesta näyttämöstä, joiden sisällä yksittäiset runot hahmottuvat kutakin kokoelman teemaa esittäviksi kohtauksiksi. Runojen väliset kytkennät ovat tällöin siirtymiä kohtauksesta toiseen tietyssä semanttisessa kehyksessä eli roolirunon runonäyttämöllä (vrt. mt.).

Seudun (2009, 11) mukaan runot eivät useinkaan liity toisiinsa runonäyttämöllä kronologisesti, vaan pikemminkin assosiatiivisesti. Runon puhuja ilmaisee roolirunossa kokemuksiaan, tunteitaan ja ajatuksiaan, jotka ovat sidoksissa tiettyyn ajallispaikalliseen tai muuhun kehykseen. Mennyt saamelainen elämänmuoto on *Ruoktu váimmus* -trilogiassa toistuva nostalginen aihelma, paikka, joka saavuttaa teoksessa ideaalitopoksen[28] aseman. Tähän ajallispaikalliseen tihentymään latautuu suuria tunteita ja odotuksia. Trilogiassa mennyt maailma, vaikkei se aina ole ollutkaan paratiisi, kääntyy nostalgisessa valossa idyllin näyttämöksi:

| | |
|---|---|
| *Mot mun anánge gudnis* | *Miten minä arvostankaan* |
| *dološ sámi eallima* | *muinaista saamelaista elämää* |

[28] Topos on runokuva, metafora, motiivi, allegorinen sanonta tai muu retorinen kuvio (Hosiaisluoma 2003, 938).

| | |
|---|---|
| *Dat lei duođalaš luonddu ráhkisteapmi* | *Se oli todellista luonnon rakastamista* |
| *mas miige ii mannan hohkkái* | *jossa mikään ei mennyt hukkaan* |
| *mas olmmoš lei oassi luonddus* | *jossa ihmiset olivat osa luontoa* |
| […] | […] |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

| | |
|---|---|
| *Mot anánge gudnis* | *Miten arvostankaan* |
| *dolоš sámiid eallima* | *muinaisten saamelaisten elämää* |
| *ja man dušši leage* | *ja kuinka vain ovatkaan* |
| *moadde logi moadde čuođinai jagi* | *kymmeniä satojakin vuosia* |
| *oahppat amas álbmogiid álbmotbeaivviid* | *opetelleet vieraiden kansojen kansallispäiviä* |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Kaksi irrallista säkeistöä ovat *Lávllo vizar biellocizáš* -kokoelmasta ja kuuluvat roolirunoina tarkasteltuna neljännelle näyttämölle eli temaattisesti ne kuvaavat saamelaisten kolonisoitua historiaa. Runosäkeistöjen välillä on assosiatiivinen yhteys, jota korostaa molempien kahden ensimmäisen säkeen lähes identtinen samankaltaisuus. Tietynlainen toisteisuus ja ilmaisun kehämäisyys on toki lyriikan kielelle luonteenomaista, mutta näiden runojen yhteys toisiinsa on totuttua tiiviimpää. Niitä yhdistää runojen puhujan katkeamaton monologi, joka jatkuu runosta toiseen samana puhetilanteena, saman tunnetilan ilmentäjänä. Runoja luonnehtii roolirunolle ominainen metonyymisyys, sillä yksittäin ne ovat vain fragmentteja, joiden kautta laajempi temaattinen kuva rakentuu (vrt. Seutu 2009, 111). Tämänkaltainen sidoksisuus liittyy vahvasti myös joikurunouteen, jota tarkastelen myöhemmin.

Roolirunon näyttämömäisyys hahmottuu konkreettisempana, kun tarkastellaan runon puhetta rytmittäviä eriasteisia siirtymiä puhetilanteesta tai puheen yleisöstä toiseen. Runossa esiintyvien puhetilanteiden sekä niiden sisältämien puhe-esitysten tulkinta on runon toisen puhetason asia. Lehikoinen (2007, 217–218) muistuttaakin, että ”[r]unon puhujaa analysoitaessa puhe-esityksen käsitteellä viitataan siihen, että runon mimeettisen minän puhe on itse asiassa retorisen minän esittämää puhetta.” Lyriikantutkimuksessa runossa tapahtuvia puhe-esitysten vaihdoksia kutsutaan asennonvaihdoksiksi[29]. Asennonvaihdos merkitsee yleisesti runon fiktiivisessä todellisuudessa tapahtuvaa siirtymää tilanteesta toiseen. Asennonvaihdosten keskinäistä suhdetta hallitsee tekstin lausetason yläpuolelle jäävä abstraktimpi taso, joka tuottaa kolmannen puhetason, jolla lyyrinen minä operoi. (Mt., 222–223.) Hierarkkinen rakenne runon mimeettisen ja retorisen minän välillä onkin tärkeä roolirunon piirre (Seutu 2009, 11). Hierarkiaa määrittävät osaltaan juuri

[29] Käsite ”asennonvaihdos” on Auli Hakulisen suomennos Erving Goffmanin käsitteestä *change of footing*.

asennonvaihdokset. Siirtymät puhetilanteesta toiseen tai saman puhetilanteen sisällä tulevat ilmi puhe-esityksen havainnointi- ja asennoitumistavoissa tapahtuvissa muutoksissa.

| | |
|---|---|
| *Don dieđát dan viellja* | *Sinä tiedän sen veli* |
| *don ipmirdat oabbá* | *sinä ymmärrät sisko* |
| *muhto máid dajan deidda apmasiidda* | *mutta mitä sanon niille tuntemattomille* |
| *geat gokčet dán visot* | *ketkä levittäytyvät kaikkialle* |
| *máid dajan sin jearaldagai´e* | *mitä vastaan heidän kysymyksiinsä* |
| *geat bohtet eará máilmmis* | *jotka tulevat toisesta maailmasta* |
| […] | […] |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Säkeistö on *Lávlo vizar biellocizaš* -kokoelmasta, samalta runonäyttämöltä kuin edelliset runot. Säkeistön retorinen kuvio on hyvin näyttämömäinen, sillä vaikka kyseessä on monologi, vaikuttaa runon puhuja olevan korostuneen tietoinen yleisöstään. Runossa asennonvaihdos tapahtuu eräänlaisen yleisönvaihdoksen kautta. Kahdessa ensimmäisessä säkeessä runon puhuja kohdistaa puheensa sinä-muotoiselle kuulijalle. Oikeastaan koko säkeistön puhe-esitys on kohdennettu tälle yksilöidylle kuulijalle. Puheen subjektiivisuuteen liittyykin usein jopa puhuvaa minää vahvemmin puheen objekti, sinä. Hökkä (1995, 126) on modernin lyriikan vastaanottajakeskeisyydestä todennut:

> Jos 'modernin projektin' yksi keskeinen tehtävä on ollut subjektin purkaminen, niin lyriikan suuri projekti on lyyrisen minän purkaminen – ja purkaen kokoaminen kohti sinää. Runous on subjektin asia. Se on täyttä minää, vaikka olisi kuin tyhjää. Minä on funktio, suhde. Minää ei ole ilman sinää. Minä kuuluu välttämättä toiseuteen. Tässä mielessä lyriikka, kirjallisuuden lajeista monologisin ja minäkeskeisin, onkin sinäkeskeinen, toiseen suuntautuva, keskusteluun pyrkivä, keskustelevainen. Runo tarvitsee sinän – vaikka kieltäen.

Edellä lainattua runoa voi tulkita niin, että siinä minä pohtii itseään lyyrisen sinän puhuttelun kautta. Tällainen poissaoleva puhuteltu sinä ei Kesosen (2007, 180) mukaan ole välttämättä todellinen ja erillinen toinen, vaan metonyyminen osa omaa itseä, lyyristä minää. Sinän puhuttelun ymmärtäminen apostrofisena puhekuvioina[30], kiinnittää huomion toisen, poissaolevan puoleen kääntymiseen. Puhuttelemalla poissaolevaa puhuttelun kohde kutsutaan läsnä olevaksi. Hökkä (2001, 166, 176, 188) toteaa apostrofin pitävän yllä ajatusta runosta juuri minän puheena sinälle, jolloin puhuttelu personifioi kohteensa tehden siitä ihmisen kaltaisen. Apostrofisessa tilanteessa kukaan ei kuitenkaan vastaa puhutteluun. Apostrofisen puhekuvion tavoin *Ruoktu váimmus* -trilogiassa lyyrinen sinä on runoissa harvoin läsnä ja useimmiten nimenomaan poissa, kaivattu,

[30] Apostrofi on puhuttelun figuuri, joka merkitsee ei-elävän puoleen kääntymistä, avuksi huutamista. Vaikka romantiikan runoudelle apostrofi oli itsestäänselvyys, modernismi kokee sen vieraana. Apostrofin voi kuitenkin nähdä modernistisessa lyriikassakin toisen, toiseuden ja myös oman minuuden toiseuden puhuttelun keinona. (Kesonen 2007, 180.)

kuviteltu tai aavistettu (vrt. Hökkä 1995, 127). Lyyrinen sinä edustaakin runossa lyyrisen minän omaa sisäistä kaipuuta ja epävarmuutta.

Edellä lainatun runon neljässä viimeisessä säkeessä näyttämölle astuu myös toinen puheen yleisö; ’he’ tai ’tuntemattomat’. Myös tämä minän ja sinä välisen intiimin puhetilanteen rikkova leimallisesti ulkopuolinen ja jokseenkin negatiiviseen sävyyn kuvailtu taho, saa äänensä välillisesti kuuluviin viidennen säkeen, ”*máid dajan sin jearaldagai´e (mitä vastaan heidän kysymyksiinsä)”*, asennonvaihdoksessa. Minä kohdistaa kysymyksensä sinälle, mutta puheesta käy ilmi, miten minä olettaa myös itse joutuvansa vastaamaan kolmannen tahon esittämiin kysymyksiin. Asennonvaihdos luo puitteet eräänlaiselle näytelmän kohtaukselle, jossa retorisena keinona mimeettinen minä – saadakseen aikaan illuusion dialogista – ottaa hetkellisesti toisen roolin. Näin kuvattu tilanne laajenee intiimin nyt-hetken ulkopuolelle, toiseen paikkaan ja aikaan.

Asennonvaihdos jää vain runon ensimmäiselle ja toiselle puhetasolle – vaihtuvista naamioista huolimatta näkökulma on edelleen retorisen minän. Retorinen minä toimii runossa puhetasojen kokoajana. Lehikoinen (2007, 225) huomauttaa, että

> [v]asta analysoimalla rinnakkain runon eri merkitystasoja lukija kykenee vertailemaan tekstin ääniä toisiinsa ja paikantamaan runon eritasoisista lausumista sen kokoavan puhujan eli retorisen minän äänen.

Tulkinnassa merkitykselliseksi nousee runon konteksti. Retorinen minä paikantuu muun kokoelman, mutta erityisesti sitä läheisesti ympäröivien runojen kontekstissa. Edellä lainatussa runossa kuvatun kaltainen vastakkainasettelu ja keskinäinen ymmärtämättömyys ovat kokemuksia, jotka luonnehtivat yleisesti jälkikolonialistista kirjallisuutta ja kokemusta toiseudesta. *Ruoktu váimmus* -teoksen jälkikolonialistinen pohjavire on ilmeinen, mutta trilogian runojen minän vuorottelu erilaisissa rooleissa ja erilaisilla puheen näyttämöillä rikkoo perinteisiä emansipatorisia prosesseja ja tuo niihin ristiriitaisia sävyjä.

### 2.2.3. Deiktiset ilmaukset runon lavasteiden rakentajana

Lyriikassa minä ilmaisee useimmiten kokemusta itsestään ja suhteestaan muuhun maailmaan. Kansanrunouden tutkija Senni Timonen (2001, 68) huomauttaa, ettei näkökulma kuitenkaan ole itsekeskeinen, vaan käyttäessään itseään instrumenttina, lyriikan minä tutkii kaikille yhteisiä ihmisenä olemisen ongelmia. *Ruoktu váimmus* -trilogian minä liikkuu monesti eksistentiaalisten kysymysten äärellä. Minä havainnoi ja tunnustelee näitä kysymyksiä subjektiivisesta perspektiivistä, mutta samalla tunnustaa itsensä vain osaksi jotain suurempaa, itse elämää:

| | |
|---|---|
| *Eallin* | *Elämä* |
| *iigo dat leat dát visot* | *eikö se ole nämä kaikki* |
| *jienat aktiiibuot* | *äänet yhdessä* |
| *ivttáš otnáš ja boahttevaš* | *eilinen tämä päivä ja tuleva* |
| *illu ja moraš* | *ilo ja murhe* |
| *dat mii lea ja mii ii leat* | *mikä on ja mikä ei ole* |
| | |
| *Ja mun* | *Ja minä* |
| *ingo mun leat oassi das* | *enkö minä ole osa sitä* |
| | |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Runon temaattinen asetelma on hyvin samankaltainen kuin jo aiemmin käsittelemässäni ”*Beaivvit mannet, mánut ja jagitnai (Päivät kuluvat, kuut ja vuodetkin)* -alkuisessa runossa. Myös tässä runossa mimeettinen minä esittää eräänlaista monologia, peilaa minuuttaan ja elämänsä mielekkyyttä puheessaan rakentamaan fiktiiviseen maailmaan. Minän ja muun maailman välisessä suhteessa on kuitenkin tapahtunut merkittävä muutos. Edellä luvussa 2.2.1. *Ruoktu váimmus* -trilogian subjekti käsitellyssä runossa runon minän käsitys niin itsestään kuin ympäröivästä maailmasta oli jäsentymätön. Nyt ajan kronologinen jäsentäminen, ”*ivttáš otnáš ja boahttevaš (eilinen tämä päivä ja tuleva)”*, on astunut hallitsemattomasti kertautuvan ajan tilalle. Samalla kun yksilön ulkopuolinen maailma on saanut ajallisen dimensionsa, vaikuttaa runon subjektinkin olemassaolo merkityksellistyneen tässä ajassa. Tulkinnan tason pureutuessa eksistentiaalisiin kysymyksiin, runoa tekstitasolla tarkasteltaessa huomio kiinnittyy runsaisiin deiktisiin ilmauksiin, joita taas luvun 2.2.1. vertailukohtana olevassa runossa on hyvin niukasti.

Deiktiset eli osoittavat ilmaukset, kuten ’minä’, ’sinä’, ’nyt’, ’täällä’, kuuluvat siihen ilmausten luokkaan, jota ei vastaa mikään tarkoite todellisuudessa. Ne tarkoittavat jotain vain puhetilanteessa. Ne ovat itsessään tyhjiä, mutta juuri niiden avulla kieli pyrkii ratkaisemaan kommunikaation ongelman. (Viikari 1989, 98.) Émile Benveniste (1971, 219–220) toteaa näiden merkkien olevan

aina käytettävissä ja täyttyvän heti kun puhuja tuo ne kulloiseenkin diskurssiin. Koska deiktisillä ilmauksilla ei ole aineellista referenssiä, niitä ei voi käyttää väärin; koska ne eivät väitä mitään, ne eivät ole totuusehdon alaisia vaan vastaanväittämisen tuolla puolen. Näillä ilmauksilla on erityisesti merkitystä runon puhetta jäljittelevässä diskurssissa.

Saamen kieltä voi pitää erityisen rikkaana deiktisten ilmausten suhteen[31]. Siksi niiden käytöllä voi ajatella olevan erityistä merkitystä *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen minän puheen jäsentymiselle sekä sille, millaisena muut ihmiset ja ajalliset ja tilalliset kokemukset runoissa näyttäytyvät. Viikarin (1989, 96) mukaan runon jäsentymistä puheeksi voi verrata kielen oppimiseen, jossa ’minä’, ’sinä’, ’tässä’, ’tuolla’ ilmaantuvat jäsentämään lapsen maailmaa. Deiktisten ilmausten korostunut käyttö on kirjallinen keino, jolla *Ruoktu váimmus* pyrkii luomaan vaikutelmaa kehittyvästä subjektista ja siten myös laajenevasta ajallisesta tietoisuudesta. Deiktisten ilmausten ei välttämättä voi todeta lisääntyvän kokoelman kehittyessä, mutta niiden voi nähdä kasvattavan asemaansa puhetilanteiden merkityksellistäjinä.

Deiktiset ilmaukset ovat runon lausetason ilmiö. Ne kuitenkin tekevät sanoista enemmän kuin vain kirjoitusta paperilla, vapauttavat runon reaalimaailman tilallisista ja ajallisista rajoituksista ja johdattavat runon mimeettisen minän puheessaan luomaan lausetason todellisuuteen. Lehikoinen (2007, 223) muistuttaa, että lyriikantutkimuksessa deiktisten ilmausten katsotaan lisäävän runon puhetilanteiden dynaamista tapahtumaluonnetta ja autenttisuuden tuntua sekä luovan runoon läsnäolon illuusion. Edellä lainatussa runossa deiktiset ilmaukset lisäävät runon puhetilanteeseen myös näyttämöllistä vaikutelmaa. Aikaan ja ympäröivään tilaan lähinnä vain viitteenomaisesti osoittavilla ilmauksilla sekä kysymyksen muodossa esitetyillä väitteillä runon minä samaan aikaan rakentaa runon lausetason todellisuutta että luo dynamiikkaa runon eri elementtien välille. Deiktisten ilmausten käyttö runoudessa liittyykin kiinteästi puhe-esitysten anatomiaan. Tällainen paikkaan ja puhehetkeen osoittava aines rakentaa ikään kuin lavasteet puheen näyttämölle. Deiktiset, kuten aikaan viittaavat ilmaukset toimivat koordinaatteina esitys- ja kerrontatilanteille.

Lehikoisen (2007, 222) mukaan

> [t]akautumien ja muiden temporaalisia suhteita kuvaavien ilmausten kautta puhetilanteet laajentavat runon puhe-esitystä sen nyt-hetkestä tulevaa ja mennyttä aikaa kohti. Puhetilanteet tarjoavat runon puheelle tilalliset ja ajalliset ulottuvuudet.

[31] Saamen kielessä on käytössä persoonapronominien yksikkö- ja monikkomuotojen lisäksi duaali eli kaksikko. Lisäksi esimerkiksi suomen tuo-pronominille on saamen kielessä useampi vastine riippuen siitä, kuinka kaukana puheen kohde puhujasta on.

Tässä käsitellyssä runossa puhetilanne ja puhuva minä ovat runon ajallisen ulottuvuuden kiintopiste, nyt-hetki, johon palataan tai joka itse asiassa aktualisoituu vasta toiseksi viimeisessä säkeessä ”*ja mun* (*ja minä*)”. Psykoanalyyttinen näkökulma aikaan korostaa sen olemusta kokemisen keskeisenä ulottuvuutena. Aika ja tila ovat keskeisiä dimensioita, joilla maailmaa hahmotetaan, tehdään mielekkääksi ja käsiteltäväksi se mitä kutsutaan todellisuudeksi. Aika ja tila ovat myös keskeisiä dimensioita, joilla määritellään se, mitä koemme itseksi, minäksi. Kokemus todellisuuden olemassaolosta on lähtökohdaltaan subjektiivinen, se on meissä itsessämme. (Tähkä 1989, 56.) *Ruoktu váimmus* -trilogiassa vähitellen merkityksellistyvien deiktisten ilmausten ei siis voi ainoastaan katsoa luovan runojen maailmalle tilallisia ja ajallisia ulottuvuuksia, vaan samalla ne rakentavat runojen minän kokemusta itsestään. Dikotomiset siirtymät deiktisissä ilmauksissa, kuten tässä-siellä, nyt-silloin, viestivät muistin polyfoniasta ja nostalgian merkityksestä tämän minä -kokemuksen rakentamisessa. Ajan muuttuessa ymmärrettävämmäksi ja siten myös hallittavammaksi, eksyminen eksistentiaalisten kysymysten äärelle mahdollistuu. Runojen minällä on olemassa kiinteä minuus, nyt-hetki, kiintopiste, johon palata.

Deiktisten ilmausten korostunut käyttö kiinnittää huomiota vallan ja toiseuden kysymyksiin. Kirjallisuudessa ja erityisesti lyriikassa puhe on valtaa. Koska deiktiset ilmaukset saavat merkityksensä vasta puhetilanteessa, ovat ne tämän vallankäytön tunnuksia. Kaunokirjallisten kertomusten äänet voidaan asettaa aina tiettyyn hierarkiaan. Proosakirjallisuudessa tarinan hahmot ovat alisteisia tarinan kertojalle ja tarinan kertoja vastaavasti teoksen kirjoittajalle (Lanser 1981, 128), kun taas lyriikan kohdalla hierarkkiset rakenteet ovat eritasoisista minuuksista johtuen vielä monimutkaisempia. Analyysin kautta kaunokirjallisuuden äänet ja yhteiskunnan äänet näyttäytyvät mielenkiintoisella tavalla toisilleen analogisina. Kirjallisuudessa on mahdollisuus myös purkaa tätä analogiaa. Jälkikolonialistinen tutkija Edward Said (1978/2003, 32) muistuttaa, että tieto ja valta merkitsevät vierauden ja toiseuden ylitsenousemista, dominoimista; jollakin (’me’, ’minä’) on aina tietoisuus jostakin toisesta (’se’, ’sinä’, ’te’). Vastaavasti emansipaatio lähtee aina liikkeelle tämän asetelman uudelleenkirjoittamisesta. *Ruoktu váimmus* -trilogian kohdalla deiktiset subjektit (’minä’, ’me’, ’sinä’, ’he’), deiktisesti ilmaistut tilat (’täällä’, ’siellä’) ja ajat (’eilen’, ’nyt’, ’huomenna’) avaavat uusia merkitysten ovia tarkasteltaessa niitä puheen valtarakenteiden tunnuksina.

## 3. MENNEISYYDEN RAKENTUMINEN

> Länsimainen kulttuuri arvioi toiset kulttuurit vertaillen. Silloin muut kulttuurit ovat yleensä primitiivisiä, alkukantaisia. Toisen kulttuurin piirissä asuvat kansat alkukantaisia kansoja, ja näiden kansojen hengentuotteet primitiivitaidetta. Niistä päivistä, jolloin länsimainen kulttuuri tajusi maapallon pannukakun muotoiseksi, on tosin tainnut vierähtää jo muutama tovi; eikähän nyt kukaan voi lapsuudelleen muuta kuin hymyillä.
> (Valkeapää 1971, 7.)

### 3.1. Kertomus menneestä

Tsekkiläisen kirjailijan Milan Kunderan teosten toistuva teema on aikaperspektiivi ja erityisesti historian ja menneisyyden merkitys yksilölle. Kundera (1983, 279) tarkastelee romaanissaan *Olemisen sietämätön keveys* nostalgiaa oppositioiden keveys ja paino kautta ja kirjoittaa muun muassa näin: ”[h]istoria on yhtä kevyt kuin yksittäinen ihmiselämä, sietämättömän kevyt, höyhenenkevyt, kevyt kuin leijuva pöly, kuin se mitä ei enää huomenna ole”. Kunderan kirjoitus liittyy ajatukseen *einmal its keinmal* – kerran tapahtuva on kuin tapahtumaton. Totta on, että jo menetetty aika muuttuu unohduksen kautta ikään kuin tapahtumattomaksi, mutta yhtä lailla selektiivinen muisti uudelleen luo joka hetki menneisyyttä lisäämällä siihen haluamiaan objekteja tai poistamalla epämieluisia tapahtumia.

Tulevaisuus nähdään tyypillisesti muutoksen aikadimensiona, eikä menneisyyden alttiutta muutoksille useinkaan tiedosteta. Yksilön tavoitteista ja ajankäytöstä puhuttaessa viitataan yleensä nykyhetkeen tai tulevaisuuteen (vrt. Alasuutari 1989, 75), jolloin se, miten menneisyyttä käytetään ja millaisia merkityssisältöjä siihen projisoidaa, jää huomiotta. Jo Augustinus (396/1981, 354) vertasi menneisyyttä kuvaan, joka palautetaan nykyhetkeen muistin avulla. Oleellista Augustinuksen näkemyksessä menneestä on, että muistin tuottama kuva ei ole menneisyyttä sinänsä, vaan kertomus niistä tapahtumista, jotka ovat jättäneet jälkensä tietoisuuteen (mt., 353–354). Muisti onkin merkittävä ajassa liikkumisen väline, jota ei kuitenkaan pidä nähdä objektiivisena menneen peilinä, vaan joukkona sisäänkirjoitettuja valintoja ja tulkintoja. Nostalgialle luonteenomaista on historia, jolla kuitenkin on selektiivinen muisti (Kukkonen 2007, 25). Eeva Kilpi (2001, 238, 369) puhuu muistin omasta logiikasta ja sen monimutkaisesta merkkikielestä. Nostalgia on menneisyyden kertomuksellisuuden ydintä, sillä se on menneitä yksityiskohtia valikoiva, vääristelevä ja muunteleva tunne, jota ruokkii yksilön epävarmuus suhteessa nykyisyyteen (Johannisson 2001, 147–148). Ja kuten suomenruotsalainen lyyrikko Bo Carpelan näkee; lyriikassa runoilijan tehtäväksi jää tämän nostalgisen menneisyyden tallentaminen

ja jäljittäminen. (Hollsten 2004, 242). Kirjallisuudentutkija Anna Hollsten (mt.) vertaakin runoilijaa arkeologiin, joka ”kerää vanhoja esineitä ja tutkii niitä. Unohdetut rakennukset, huoneet ja esineet auttavat runoilijaa muistamaan, herättämään henkiin niihin syöpyneitä muistoja.”

Ajatus historian kertomuksellisuudesta ja kiusallinen tietoisuus siitä, ettei menneisyys ole koskaan tavoitettavissa puhtaana menneisyyden rekonstruktiona näkyy *Ruoktu váimmus* -trilogiassa mennyttä määrittävänä ambivalenssina; mennyt on runojen minälle ja muille runojen persoonille usein kipeä taakka, mutta myös mahdollisuus toisenlaiseen tulevaisuuteen:

| | |
|---|---|
| *ja leatgo gullan*<br>*mot Elle-muottá dadjá*<br>*iihan sápmelaš maide máhte* | *ja oletko kuullut*<br>*miten Elle-täti sanoo*<br>*eihän saamelainen mitään mahda* |
| *Muhto ale beroš das*<br>*son lea vihttalot jagi*<br>*šaddan oahpahallat dan* | *Mutta älä välitä siitä*<br>*hän on viisikymmentä vuotta*<br>*joutunut sitä opettelemaan* |
| *Jurddaš buorebutge*<br>*gii su lea oahpahan* | *Ajattele ennemminkin*<br>*kuka häntä opetti* |
| (RV 1985, *Giđa ijat čuovgadat*.) | (Valkeapää 1980, 24.) |

Runosta käy hyvin ilmi, että ajan kokemuksellisuudessa ei ole kyse peräkkäisyyksistä, siirtymistä ajan ulottuvuudesta toiseen, vaan kaikki ajan tasot koetaan nykyhetkessä ja tähän kokemukseen integroidaan siihenastiset kokemukset, muistot ja tulevaisuuden ennakointi (vrt. Tähkä 1989, 67). Menneen ajan kaksijakoisuus kumpuaa *Ruoktu váimmus* -trilogiassa siitä, että teoksessa sitä pyritään ymmärtämään nykyhetken perspektiivistä, vaikka joskus menneisyyden painolasti estää tähän liittyvän menneen ajan jatkuvan uudelleenmäärittelyn.

Mennyt aika ei merkitse samaa kuin menetetty aika. Sosiologi Pertti Alasuutari (1989, 75) on todennut nykyisyydessä tapahtuvien muutosten vaikuttavan väistämättä käsitykseen menneisyydestä ja kertomukseen historiasta. Jo tietyssä mielessä menetetty menneisyys, jo käytetty aika, elää ja vaikuttaa nykyisyyteen ja tulevaisuuteen muistelemisen ja kertomusten välityksellä. Alasuutarin (mt.) mukaan tässä mielessä mennyttä myös käytetään samaan tapaan kuin nykyistä ja tulevaa. Jotain menneestä ”säästetään” ja tehdään siten valintoja olennaisten ja epäolennaisten asioiden välillä. Näin historia on aina jonkinlainen subjektiivinen teoria, vaikka se koostuisikin todellisista tapahtumista. Modernille, yksilöityvälle ihmiselle on ominaista mennyt aika, joka on aktiivisesti mukana oman minäkuvan ja identiteetin muodostamisessa ja muovaamisessa (mt., 77).

Edellä lainatussa runossa näkemys historiasta subjektiivisena teoriana asettuu tietyssä mielessä kyseenalaiseksi. Vaikka mennyt aika on runossa ratkaiseva osa sitä, millaiseksi nykyhetken minäkuva muodostuu, eivät muistot ole suinkaan aktiivisen valinnan, vaan yhtä lailla ajan myötä opitun ja omaksutun kertomuksen tulosta. Hall (1999/2005, 21–23) määritteleekin identiteetin tuotetuksi ja opituksi, muistoihin, fantasmoihin ja kertomuksiin perustuvaksi ”minäkertomukseksi”. Runo on lähtökohtaisesti ongelmallinen esimerkki *Ruoktu váimmus* -trilogian tavasta hyödyntää mennyttä aikaa identiteetin rakennusaineena, sillä sen puhujarakenne on poikkeuksellinen. Mimeettinen minä ei kuvaile runossa omia muistojaan, vaan Elle-tädiksi nimetyn yksikön kolmannen persoonan tuntoja käyttäen yleensä vain proosatekstin kertojarakenteeksi miellettyä epäsuoraa kerrontaa. Puheensa (kysymykset ja kehotukset) minä puolestaan kohdistaa kolmannelle osapuolelle, sinälle. Implisiittisesti runossa on läsnä myös muita subjekteja, joiden läsnäolo ei kuitenkaan kerro niinkään subjekteista itsestään tai runon ”päähenkilöstä”, Elle-tädistä, vaan runon retorisen tason minästä ja tämän asenteista.

Runossa menneisyyden traumat ovat Elle-tädille liian vaikeita unohtaa ja niinpä ne hallitsevat myös nyt-hetkeä. Tähkä (1989, 67) kuvaa neuroottisesti menneisyyteensä takertuneen ihmisen elämää paikoilleen juuttuneena äänilevynä, joka pakonomaisesti toistaa epätyydyttävää kohtaa. Tällöin subjekti ei ole vapautunut liian vahvaksi koetuista tunne-elämyksistä, vaan elää traumaattisia tilanteita yhä uudestaan ja uudestaan ja on menneisyytensä vanki. Runon Elle-tädille tällainen eriytymätön menneisyys, joka ei ole todella jäänyt menneisyyteen, hautaa alleen nykyhetken ja sen mahdollisuudet (vrt. mt).

Emansipaatio on monivaiheinen prosessi, jossa subjekti joutuu arvioimaan muun muassa suhdettaan menneisyyteensä ja valmiuttaan niin nykyisyyttä kuin mennyttäkin koskeviin muutoksiin. Bhabhan jälkikolonialistisessa teoriassa liminaalisuuden (*liminality*) käsitteen merkitys liittyy sen hyödyllisyyteen pyrittäessä kuvaamaan välitilaa, jossa kulttuurinen muutos tapahtuu. Kolonisoidun subjektin olotila koloniaalin diskurssin ja ei-koloniaalin identiteetin välillä ei ole koskaan yksinkertaista liikettä identiteetistä toiseen, vaan jatkuva sopeutumisen ja omaksumisen prosessi. (Ashcroft et al. 2000, 130.) Myös Kuokkanen (1999a, 97) toteaa postmodernismin ja jälkikolonialismin parissa syntyneen kritiikin staattista, ennaltamäärättyä identiteettiä kohtaan mahdollistavan monenlaiset saamelaiset identiteetit sekä identiteettikokemukset. Kuokkasen (mt.) mukaan essentialismin hylkääminen on synnyttänyt uudenlaisen ”identiteetin politiikan” diskurssin. Bhabhan ja Kuokkasen tavoin Hall (1999/2005, 68, 70) korostaa identiteetin olemus jatkuvana

prosessina, sen sijaan että identiteetin ajateltaisiin olevan historiallisesti tapahtunut tosiasia. Hallin mukaan kulttuurinen identiteetti on yhtä lailla kysymys ”tulemisesta” kuin ”olemisesta”.

Elle-tädin nykyhetken värjäytyessä hänen menneisyydessään oppimin sävyin, vaihtoehtoinen tapa kohdata mennyt aika piiloutuu runon puhujaan. Poikkeuksellisesta puhujarakenteesta huolimatta – tai ehkä juuri sen seurauksena – erilaiset, toisilleen vastakkaiset menneisyyden konstruktiot elävät runossa rinnan. Implisiittisesti puhujan puheessaan esiin tuoma eräänlainen jälkiviisaus ei paljastuisi ilman Elle-tädin esimerkin luomaa konfliktia. Tämä alleviivaa sitä, etteivät yksilöiden käsitykset nykyisyydestä tai menneisyydestä ole omintakeisia ja toisistaan riippumattomia valintoja. Nykyaikaan kuuluva yksilöllisyyden korostaminen ei poista yksittäisten historioiden keskinäistä riippuvuussuhdetta. Päinvastoin, yksilön identiteetin rakenteesta on tullut yhteisörakennetta vastaava kokonaisuus, yhteisötajunnan mikrokosmos (Alasuutari 1989, 82). Historian kertomuksellisuudessa ei ole ainoastaan kyse siitä, mitä asioita menneisyydestä kerrotaan, vaan yhtä lailla siitä, miten nämä asiat kerrotaan. *Ruoktu váimmus* -trilogiassa etnisen identiteetin temaattisia pohdintoja kannattelevat sekä edellä lainatun ”Elle-täti” -runon kaltaiset kuvaukset yksilökohtaloista että kollektiivisemmat muistijäljet. Tämän luvun yksi tavoite onkin tarkastella niitä tekstuaalisia ja temaattisia keinoja, joiden avulla teoksessa mennyttä aikaa kuvataan, käytetään ja uudelleenkirjoitetaan.

### 3.2. Nostalgia ja ironia länsimaistumisen trauman käsittelyssä

Nostalgian ja ironia vuorottelu menneisyyden kuvauksessa ja erityisesti länsimaistumisen trauman käsittelyssä on *Ruoktu váimmus* -teoksen yksi keskeinen tulkinnallinen kehys. Viimeaikaisen kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksen kiinnostus nostalgian ja ironian väliseen kytkökseen johtuu nykyihmisen kaksijakoisesta suhteesta menneisyyteensä. Nostalginen kaipuu jo kadotettuun aikaan, jolloin ”kaikki oli paremmin”, on ihmiselle luontainen tapa jäsentää mennyttä. Toisaalta kulta-ajan ohella menneisyyteen assosioituu lapsuuden naiiviutta ja tietämättömyyttä, joka huvittaa ja johtaa usein nykyhetken näkökulmasta ironisiin tulkintoihin. Nostalgia ja ironia ovat leimallisesti postmoderneja tapoja suhtautua menneisyyteen, vaikka, kuten postmodernin tutkija Linda Hutcheon (1998) huomauttaa kirjoituksessaan ”Irony, Nostalgia, and the Post-modern”:

> not only have irony and nostalgia gone hand in hand in the postmodern, but perhaps they have done so for a long time. […] This may in part be because irony and nostalgia are not qualities of *objects*; they are responses of *subjects* -- active, emotionally- and intellectually-engaged subjects.

Kirjallisuudentutkija Kaisa Ahvenjärvi (2005, 70) näkee saamelaislyyrikko Rauni Magga Lukkarin esikoiskokoelmassa, *Jieŋat vulget* (1980, Jäät lähtevät), voimakkaan vastakkainasettelun menneen ja uuden ajan välillä. Nykyaikaistuminen ja norjalaistuminen käyvät Lukkarin runoissa käsi kädessä. Moderni aika ei tuo mukanaan hyvinvointia, vaan päinvastoin puutetta. Ahvenjärven (mt.) mukaan runoissa kuvataan ”nostalgiseen sävyyn saamelaista perheyhteisöä, joka elää omavarastaloudessa”. Tämänkaltainen menneen ajan nostalgisointi, kaipuu idylliin, jonka valtakulttuurin edustajat teineen, lakeineen ja määräyksineen ovat onnistuneet rikkomaan, on osittain ominaista myös *Ruoktu váimmus* -trilogialle (ks. mm. Hirvonen 1991, 65). Erityisesti trilogian keskimmäisen osan, *Lávllo vizar biellocizáš*, neljäs runonäyttämö on ajoittain menneen ajan kaipuussa jopa paatoksellinen.

Lukkarin seuraavan kokoelman, *Báze dearvan Biehtar* (1981), runojen puhuja suree menetettyään kokoelman nimihenkilön, Biehtarin, enemmistökulttuurille. Välillä myös Biehtar itse kaipaa elämänmuotoa, josta on etääntynyt. (Ahvenjärvi 2005, 71.) Koti-ikävä, kaipuu menneisyyteen, ihannoituun, mutta pysyvästi menetettyyn alkuperäiseen tilaan on erityisesti länsimaisia kulttuureja yhdistävä myytti. Alkukodin ja eheän yhteisön kaipuu on nostalgian tunnusmerkkinen piirre. Nostalgia ymmärretään ennen kaikkea mielihyvänä ja lohtua tuottavana kaipuuna entiseen, parempaan aikaan ja paluuna muistoihin. Nostalgisten muistojen kääntöpuoli on kuitenkin luonteeltaan melankolinen, jopa tuskallinen[32]. Lohdusta huolimatta nostalgiaan kuuluu tuskallinen tietoisuus siitä, että mennyt maailma on pysyvästi menetetty, eikä paluuta entiseen ole. (Rossi & Seutu 2007, 7-8.) Lukkarillakin nostalgia synkistyy usein melankoliaksi.

Aikalaiskirjallisuutena Lukkarin *Jieŋat vulget* ja *Báze dearvan Biehtar* tarjoavat *Ruoktu váimmus* -trilogialle arvokkaan peilauspinnan aikansa saamelaiskirjallisuuden teemoihin ja kirjallisiin keinoihin käsitellä niitä. Yhteistä teoksille on kokemus ajan murroksesta, haparointi vanhan ja uuden, vieraaksi muuttuneen tradition ja vielä oudolta tuntuvan modernin maailman välillä. Yhteneväisyyksien ohella teosten välillä on myös merkittäviä eroja. Ne ilmenevät erityisesti siinä, miten länsimaistumisen traumaa käsitellään. Lukkarin varhaistuotannon tyytyessä romantisoimaan menetettyä idylliä, *Ruoktu váimmus* lähestyy aihetta toisinaan humoristisesti tai jopa piikikkään ironisesti.

[32] Tästä muistuttaa jo sanan etymologia: *nostalgia* merkitsee kirjaimellisesti kotiin kohdistuvan kaipuun tuskaa. Sana on kreikan sanoista *nóstos* (kaipuu kotiin) ja *álgos* (tuska) muodostettu neologismi. (ks. Rossi ja Seutu 2007, 8.)

Humoristinen esimerkki tavasta, jolla runojen minä on jo kasvanut osaksi uutta ja outoa aikaa, löytyy trilogian viimeisestä osasta. Runojen minän matkatessa Amerikan alkuperäiskansojen vieraaksi, ovat niin kuljetusväline kuin matkan tunnelmaa välittävä vertauskuvakin modernin maailman kuvastosta lainattua:

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Helikopteris* | *Helikopterissa* |
| *de viimmat* | *sitten viimein* |
| *ámadajut go SUPER-MAXI gávpehilduin* | *kasvot kuin SUPER-MAXI -kaupan hyllyillä* |
| *válljemis juohke dárbui* | *valikoimaa joka tarpeeseen* |
| *heajai´e rávejaččai´e* | *häihin ja hautajaisiin* |
| *illui ja morrašii* | *iloon ja murheeseen* |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

Tämänkaltaisista humoristisista kuvauksista ei *Ruoktu váimmus* -trilogiassa ole pitkä harppaus ironiaan. Klassinen ironian määritelmä nojaa sananmukaisuuteen suhteutettuun esitystapaan; eli ironinen merkitys on muu kuin sananmukainen tai sananmukaisuuteen nähden päinvastainen. Tämä yksiääninen näkemys ironiasta sivuuttaa kielenkäyttöön liittyvän monimerkityksisyyden. Ironian käsitettä laajentamaan pyrkinyt tutkija Toini Rahtu (2006, 45–46) on omassa määritelmässään suhteuttanut ironisen esitystavan useampaan kuin yhteen muuttujaan. Klassisen ironian määritelmän ohella Rahtu ottaa huomioon kielen kontekstuaalisuuden ja merkitysten monifunktioisuuden sekä näistä johtuvan väistämättömän monitulkintaisuuden[33]. Ironiaa tehtävä on Rahtun (mt., 45) mukaan tehdä tekstistä ambivalentti, mutta samalla yhteinen *kulttuurinen intuitio ironiasta* auttaa lukijaa tunnistamaan tekstin ironisen merkityssisällön.

Rahtun huomioimat ironiset viestit, jotka nojaavat ei ainoastaan toisin sanomisen logiikkaan, vaan ironian kulttuurisiin tulkinnan koodeihin, ovat tyypillisiä perinteisille saamelaisille joikusanoituksille. Niihin kätkeytyvä ironinen merkityssisältö on tunnistettavissa vain kulttuurin sisäpuolelta. Joikusanoitusten ambivalenssi on tahallista: joiuissa usein pilkan kohteena ollut kulttuurin ulkopuolinen taho ymmärsi sanat kirjaimellisesti tai muulla tavalla toisin, koska häneltä puuttui kulttuurinen intuitio ivalliseen merkityssisältöön. Tämänkaltaisen ivallisuuteen taipuvan ironian perinnettä kantaa jossain määrin myös *Ruoktu váimmus*. Valkeapään lyriikalle ominaiseen

[33] Rahtu (2006, 14–69) tulkitsee ironian sekä *koherenttina* että *inkoherenttina*. Ironinen tulkinta johtuu Rahtun mukaan tulkitsijan pyrkimyksestä tavoittaa viestin kohenrenssi, jota näennäinen intentionaalinen inkoherenssi rikkoo. Rahtun ironian komponenttimääritelmän mukaan jokainen ironinen määritelmä koostuu osatekijöistä, jotka suhteutuvat kontekstin muuttujiin ja kulttuuriseen intuitioon ironiasta. Jos tulkitsija löytää kontekstista ironian komponentit eli kielteisen sanoman, jolla on kohde ja uhri ja joka on esitetty tarkoituksellisen monitulkintaisesti, hän saa inkoherenssin kokemuksensa korjatuksi ironisen tulkinnan avulla.

tapaan joikujen ironia elää runoissa kuitenkin uudenlaisin variaatioin, uuden ajan ironian kohtein ja keinoin. Trilogiassa ironia löytyy usein saamelaisesta yhteisöstä itsestään.

Lehtola (1999, 242) on kiinnittänyt huomiota siihen, että saamelaiskulttuurin voimistumisen myötä kirjailijat alkoivat peilata saamelaisuutta syvemmältä kuin pelkästä vastakohta-asenteesta ulkopuolisiin. Tähän viitaten Ahvenjärvi (2005, 74) toteaa painopisteen Lukkarin myöhemmässä tuotannossa siirtyneen saamelaisuuden sisäiseen rajanvetoon. Tämä kehitys on merkinnyt kirjallisten stereotypioiden hälvenemistä ja entistä heterogeenisemmän saamelaiskirjallisuuden syntyä, mutta myös uskallusta nostaa esiin saamelaisyhteisön sisäisiä ongelmia. *Ruoktu váimmus* ottaa kantaa saamelaisyhteisön sisäisiin erimielisyyksiin ”aidon saamelaisuuden” olemuksellisuudesta muun muassa tähän tapaan:

| | |
|---|---|
| *Áddjá-riehpu* | *Äijä-riepu* |
| *gal mun ipmirdan go don dajat* | *kyllä ymmärrän kun sanot* |
| *duot ii gullo sámiid kultuvrii* | *tuo ei kuulu saamelaisten kulttuuriin* |
| *Anán gudnis du dáhtu ja agi* | *Kunnioitan ikääsi ja tahtoasi* |
| *ja maiddái du* | *myöskin sinua* |
| | |
| *Muhto gosa don ieš leat* | *Mutta mihin olet itse* |
| *dahkan sisttehiid* | *pannut sisnakkaasi* |
| *ja gosa lea láhppon* | *minne kadonnut* |
| *du fiehtarbáddi* | *kurenauha niistä* |
| | |
| (RV 1985, *Giđa ijat čuovgadat*.) | (Valkeapää 1980, 23.) |

Runo on trilogian ensimmäisestä osasta, *Giđa ijat čuovgadat.* Trilogian kohdalla ei ehkä voi puhua aikaa myöten tapahtuvasta temaattisesta painopisteen muutoksesta ainakaan samassa merkityksessä kuin Lukkarin tuotannossa. Kritiikki kohdistuu kaikissa trilogian osissa valtakulttuuriin, mutta saamelaisyhteisökään ei säästy arvostelevalta katseelta. Trilogiassa saamelaisyhteisöä vaivaa sisäinen paradoksi; ne, jotka pitävät lujiten kiinni perinteestä, eivät itse elä sen mukaisesti (Hirvonen 1991, 61).

Omaan yhteisöön kohdistuva ironia ei kuitenkaan ole ivallista, vaan jopa isällisen lempeää. Runossa ironinen vaikutelma syntyy näyttämöllisestä dialogista, joka tarkemmin eriteltynä koostuu runon minän monologista ja sinän sanojen referoinnista[34]. Seudun (2009, 95) mukaan puheen referointi paitsi pysäyttää arkisen konfliktitilanteen äärelle ja dramatisoi runoa, myös ilmentää henkilöiden

[34] Mielenkiintoista on, että vaikka *Ruoktu váimmus* -trilogia sisältää useita esimerkkejä vastaavanlaisesta dialogin referoinnista, ei dialogin toinen osapuoli saa koskaan ääntään suoraan kuuluville, ei edes lainausmerkeissä. Todellinen näkökulma jää aina runojen subjektille.

välisiä suhteita ja asenteita. Runossa niin minä kuin sinä ovat omalla tavallaan vieraantuneet perinteisestä saamelaiskulttuurista. Molemminpuolisen sormenheristelyn taakse kätkeytyvä ironia tulee esiin vasta tilanteeseen pysähdyttäessä. Seutu (mt., 94) toteaa, että lainausmerkkien puuttumisella lyriikan kommunikaatiotilanteissa on kahdenlaisia vuorovaikutuksellisuuteen liittyviä funktioita. Ensinnäkin se asettaa runon puhujan kommentit teoksen nyt-hetkessä toistuvaan puhetilanteeseen. Toisaalta puuttuvat lainausmerkit suuntaavat runon puhujan kannanotot runon sinän sijaan vastaanottajalle, lukijalle. Näin runon ironinen näpäytys kohdistuu myös lukijaan.

Ironia kulminoituu trilogiassa usein etnisyyteen liittyviin kysymyksiin ja siten sillä on ennen kaikkea jälkikolonialistinen pohjavire. Yksi jälkikolonialistinen ironian muoto on jäljittely (*mimicry*). Jäljittely, eli kolonisoidun subjektin sulauttaminen itseensä, mielletään usein imperialististen käytänteiden tavoitteeksi. Samaan aikaa se kuitenkin auttamatta paljastaa koloniaalin diskurssin auktoriteetin rajallisuuden sekä poliittisen ja kulttuurisen epävarmuuden. (Ashcroft et al. 2000, 140, 142.) *Ruoktu váimmus* -trilogian suhde kolonialistisen diskurssin jäljittelyn politiikkaan ei ole ristiriidatonta, mikä näkyy teoksen tavassa torjua ajatus länsimaistumisen trauman projisoitumisesta etnisyyden ulkoisten tunnusmerkkien hylkäämiseen.

Kulttuuria konstituoivat tekijät nähdään yleisesti sen materiaalisessa esineistössä ja esineiden ajatellaan kantavan kulttuurisia merkityksiä (Pääkkönen 1995, 77). Perinteisen saamelaisen elämänmuodon väistyminen on Rauni Magga Lukkarin *Jieŋat vulget* ja *Báze dearvan Biehtar* -kokoelmissa hyvin konkreettista; runoissa perinteiset työkalut käyvät tarpeettomiksi ja kulttuurimaiseman muutos on väistämätöntä (Ahvenjärvi 2005, 74). Tilanteissa, joissa tietty esine muuttuu vanhanaikaiseksi ja menettää arkipäiväisen merkityksensä, nostalgia nostaa päätään. Nostalgian tunteen potentiaalisuus ja menneisyys elävät jatkuvasti jossakin esineessä, maussa tai tuoksussa ja siksi esineillä on nostalgiaa laukaiseva voima (Kukkonen 2007, 26). Myös edellä lainatussa *Ruoktu váimmus* -trilogian runossa perinteiset saamelaiset vaatekappaleet (sisnakkaat ja kurenauhat) ovat tulleet nykyajassa tarpeettomiksi ja saamelaisten itsensä tiedostaen tai tiedostamatta hylkäämiksi. Tulkinnan tasolla runo kuitenkin viestii ulkoisten tunnusten pettävyydestä tai toisarvoisuudesta kulttuurista identiteettiä ilmaistaessa. Eräässä toisessa runossa runojen puhuja toteaa:

| | |
|---|---|
| *Gal mun dovddan du* | *Kyllä minä tunnen sinut* |
| *vaikko livččet earáid siste* | *vaikka olisit muiden keskellä* |
| *don leat mu viellja* | *sinä olet veljeni* |
| *don leat mu oabbá* | *sinä olet sisareni* |
| | |
| *Gal mun dovddan du* | *Kyllä minä tunnen sinut* |

| | |
|---|---|
| *vaikko dus livčče dáčča biktasat* | *vaikka sinulla olisi norjalaiset vaatteet* |
| […] | […] |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Jälkikolonialistisessa teoriassa jäljittelijän (*mimic man*) tullessa hiukan liian samanlaiseksi, samankaltaisuudesta muodostuu kolonisoijalle uhka näennäisen pysyvän ja alkuperäisen identiteetin murtumisesta (Huddart 2007, 67). Koloniaalin subjektin jäljittelyä pidetäänkin aina potentiaalisesti koloniaalia diskurssia horjuttavaa (Ashcroft et al. 2000, 140)[35]. Tästä poiketen jäljittelyn ironia tavoittaa *Ruoktu váimmus* -trilogiassa jäljiteltävän valtakulttuurin horjuvan auktoriteetin ohella myös jäljittelijän itsensä, saamelaisen subjektin. Trilogian runot havahduttavat huomaamaan, että samankaltaisuuden uhka horjuttaa ensisijaisesti valtakulttuurin tavat omaksuneen saamelaisen käsitystä omasta kulttuuristaan, ei niinkään asemaltaan vahvempaa valtakulttuuria.

Jälkikolonialistinen kirjailija ja tutkija Paula Gunn Allen (1986, 136) on todennut romantisoinnin ja häpeän olevan jälkikolonialistisessa kirjallisuudessa tavallisia tapoja pyrkiä yhdistämään hajonnutta identiteettiä. Jäkikolonialistiselle kirjallisuudelle tyypillinen nostalgia syntyy muutoksen ja epäjatkuvuuden kokemuksista. Menneisyys nähdään tällöin tunteellisena muistona, johon kätkeytyy jotain aitoa ja autenttista ajalta ennen katkosta, kolonialistista väliintuloa. Etäännytys menneisyyteen mahdollistaa idealisoinnin; nykyajan rumuus, kompleksisuus ja anarkistisuus kääntyvät eheydeksi, kauneudeksi, harmoniaksi ja pysyvyydeksi (Hutcheon 1998). Nostalgian yksi perusjuonne onkin kapinallinen kritiikki erityisesti modernia, historiallista aikakäsitystä ja edistystä vastaan.

Jälkikolonialistinen tulkinnan kehys tekeekin *Ruoktu váimmus* -trilogian ironiasta aina tietyssä mielessä melankolista ja mennyttä romantisoivaa. Melankolian karnevalistinen kääntöpuoli näkyy teokselle leimallisessa modernissa individualismissa, joka mahdollistaa myös kolonisoidun subjektin potentiaalisen pilkan. Valkeapään ja Lukkarin tuotantojen vertailu sekä *Ruoktu váimmus* -trilogian tulkinnallinen tarkastelu – erityisesti ”*áddjá-riehpu* (*äijä-riepu*)”-alkuisen runon kohdalla – osoittaa, että modernin ja tradition rajanvetoa tapahtuu niin eri saamelaiskirjailijoiden tuotantojen välillä kuin yksittäisen teoksenkin sisällä. Asetelma paljastaa kulttuuristen kokemusten ja niiden perustalle rakentuvan kulttuuri-identiteetin kerrostuneisuuden. ”*Äijä-riepu*” -runossa epäselväksi

[35] Tämä on jälkikolonialistiselle tutkimukselle tärkeä huomio, sillä särö koloniaalissa vallassa kulminoituu jälkikolonialistisessa kirjoituksessa. Sen muodostama uhka ei kuitenkaan välttämättä piile oppositioasemassa koloniaaliin diskurssiin nähden, vaan siinä, että jäljittely on aina kolonialistisen auktoriteetin potentiaalista pilkkaa. (Ashcroft et al. 2000, 140, 142.)

jää, minkä runon sinä ei katso kuuluvan saamelaiseen kulttuuriin. Tämä ei lienekään merkityksellistä. Merkityksellisiä ovat yksilölliset näkemykset, jotka runossa asettuvat konfliktiasemaan.

### 3.3. Kollektiivinen muisti

#### 3.3.1. Myytit ja folklore

Saamelaiset ovat kautta historiansa merkinneet paikkansa ajassa ja maailmassa puhumalla, muisteluksien ja erilaisten kertomuksien avulla. 'Itse' on kerrottu; siten kansa on ylläpitänyt narratiivisin keinoin sekä kollektiivista että yksilöllistä identiteettiään. Samalla tavalla omaa erityislaatuista elämäntapaansa ja historiaansa vaalien sekä sukutietoisuuttaan ylläpitäen uusille sukupolville on rakentunut konstruktio saamelaisuudesta. Oraali traditio on näin säilyttänyt ja säilyttää yhä "mielen rajan" eli eron muihin etnisiin ryhmiin. (Stoor 1999, 72.)

Suullinen kertomusperinne on keskeinen kollektiivisen muistin ja itseidentiteetin lähde, eräänlainen kirjoitetun historian esiaste tai kansanomainen versio. Menneisyyden tapahtumien erittelyn ja järjestämisen loogisen kertomuksen muotoon kuvittelisi olevan erityisen leimallista yksilöityneelle nykyihmiselle, jolla on pääsy kirjoitettuun historiaan. Alasuutari (1989, 79) on kuitenkin todennut alkuperäiskansojen valtaisan laajan, pitkään suullisesti sukupolvelta toiselle siirtyneen muistitiedon osoittavan, että mennyt aika on pikemminkin menettänyt merkitystään modernissa kulttuurissa. Toisella tasolla menneisyyden merkitys on toisaalta korostunut, ja juuri tämä painopisteen muutos selittää Alasuutarin mukaan sen, miksi kokonaisen kansan historia ei enää elä muistitietona. Siksi muiden oraalin kulttuurin yhteisöjen tavoin myös saamelaiset ovat kohdanneet modernissa maailmassa painetta korvata suullinen muistitieto kirjallisella.

Kirjoitustaito johtaa historiallisen tietoisuuden kehitykseen. Se mahdollistaa muuttumattoman menneisyyden tarkkailun ja eron teon toden ja epätoden välille. Kirjallinen menneisyyden tallentamisen muoto ei kuitenkaan anna oraalin kulttuurin tapaan muistille mahdollisuutta unohtaa nykyisyydelle merkityksettömiä faktoja. Se myös tuhoaa henkilökohtaisen kokemuksen välittömyyden ja maailman syvemmän sosiaalistumisen ja lopulta koko oraalin kulttuurin luonteen ja johtaa jakoon historian ja myytin välillä. (Ashcroft et al. 1989, 81–82.) Tämä kahtiajako perustuu kulttuurien väliseen hierarkiaan. *Ruoktu váimmus* -trilogia pyrkii vastustamaan tätä hierarkiaa

tavassaan sekoittaa oraalin saamelaisen tradition aineksia sinänsä muodoltaan ja teemoiltaan modernin lyriikan kieleen. Oraaliin kulttuuriin liittyvät piirteet, kuten myyttiset kertomukset ja kertomusten hahmot, esitetään teoksessa yhtä ”tosina” kuin kirjoitettu historiakin, jos ei jopa todempina. Omalla metalyyrisellä tavallaan teos pyrkii paljastamaan kirjoitetun historian kertomuksellisuuden ja asettamaan valtakulttuurin historiakäsityksen kyseenalaiseksi:

| | |
|---|---|
| *Dat bohtet mu lusa* | *Ne tulevat luokseni* |
| *ja čájehit girjjiid* | *ja näyttävät kirjoja* |
| *Láhkagirjjiid* | *Lakikirjoja* |
| *maid sii leat ieža čállán* | *jotka he ovat itse kirjoittaneet* |
| *Dá lea láhka ja dát guoská dunai* | *Siinä on laki ja se koskee sinuakin* |
| *Geahča* | *Katso* |
| […] | [...] |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Valkeapää ei ole suinkaan ainoa saamelaiskirjailija, jonka tuotannossa näkyy vahva yhteys suulliseen perinteeseen. Hirvonen (1999, 91, 93) huomauttaa, että suullinen perinne on saamelaisyhteisössä edelleen elävää perinnettä, mikä on vaikuttanut ja vaikuttaa saamelaisten kirjailijoiden tuotantoon. Vaikutus näkyy erityisesti aihevalinnoissa ja kirjallisuuden lajeissa. Suullisen perinteen läsnäolon aistii teosten heterogeenisyydessä. Tämä on Hirvosen (mt., 92) mukaan erityisesti saamelaiselle muisteluskirjallisuudelle[36] luonteenomaista: teokset sisältävät usein niin mytologisia, historiallisia kuin omaelämäkerrallisiakin elementtejä. Kertomusten kirjallinen muoto on kuitenkin saamelaiskirjallisuudenkin kohdalla muuttanut ratkaisevasti oraalin kulttuurin luonnetta ja vienyt kirjallisuutta vähitellen pois traditionaalisten aiheiden ääreltä. Esimerkiksi saamelaiskirjailija Kirsti Palton 1980-luvun novellituotannossa on havaittavissa temaattista siirtymää perinteisestä moderniin yhteiskuntaa ja myyttisten aiheiden käsittelystä realistisiin aiheisiin (ks. mt., 106).

Hirvonen (1991, 66) katsoo Valkeapään hakevan runojensa voiman saamelaisesta folkloresta ja mytologiasta. Folkloren käsitteen sisältö on kulttuuriantropologiassa vaihteleva. Suppeimmillaan se tarkoittaa kollektiivitraditiona syntyvän ja sukupolvelta toiselle suullisesti välittyvän henkisen perinteen lajeja. (Pääkkönen 1995, 75.) Folkloreen liitetään usein tiettyjä määreitä: se on sekä alkuperäistä että rahvaanomaista mutta myös elävää kulttuuria. Juuri kulttuurin elävyys tai ainakin

[36] Muisteluskirjallisuuden tyylilaji liittyy kirjallisen kulttuurin alkuvaiheeseen, jolloin identifikoitumisen prosessissa olevien kirjailijoiden ensimmäiset teokset ovat usein muodoltaan omaelämäkerrallisia (ks. Hirvonen 1999, 94–95). Tunnetuin esimerkki saamelaisesta muisteluskirjallisuudesta on Johan Turin teos *Muittalus samid birra* (1910, suom. *Kertomus saamelaisista*, 1979).

halu säilyttää sen elinvoima vaikuttaa olevan *Ruoktu váimmus* -trilogian merkittävin folkloristinen piirre (ks. Hirvonen 1991, 66).

Sosiaaliantropologi Jukka Siikala (1989, 223) nimeää myytin pyhäksi kertomukseksi maailman olemuksesta ja ihmisen paikasta maailmassa. Myyteistä, kuten maailmanluomiskertomuksista, on usein löydettävissä ilmiöiden alku ja synty. Eronteko primitiivisen ja modernin länsimaisen kulttuurin välillä edellyttää erontekoa myytin ja historian välillä. Tästä näkökulmasta myyttiä on pidetty harhaanjohtavana ja erheellisenä, kun taas historia on todenmukaista ja asioiden kulun oikein paljastavaa (mt.). *Ruoktu váimmus* ei ole rakenteeltaan myyttinen samassa mielessä kuin Valkeapään myöhempi kokoelma *Beaivi, Áhčážan* (ks. Lehtola 1995, 74). Myyttisen rakenteen sijaan saamelaisen mytologian läsnäolo näkyy teoksessa viittauksina myytteihin ja myyttisiin hahmoihin sekä ennen kaikkea tavassa, jolla teos pyrkii kyseenalaistamaan länsimaisen historiankirjoituksen hierarkkisen ylemmyyden. Folkloren ja historian käyttö onkin *Ruoktu váimmus* -trilogiassa yksi keino vastustaa sortoa (Hirvonen 1991, 66).

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Čoarve-radjen* | *Čoarve-radjen* |
| *Radien-áddjá Radien-áhkku Radien-bárdni* | *Radien-áddjá Radien-áhkku Radien-bárdni* |
| *Máttaráhkku* | *Máttaráhkku* |
| *Juoks-áhkku Uks-áhkku Sár-áhkku* | *Juoks-áhkku Uks-áhkku Sár-áhkku* |
| *Dierpmis Mánnu Várenal-olmmái* | *Dierpmis Mánnu Várenal-olmmái* |
| *Áillahaš Beaivi Bieggolmmái* | *Áillahaš Beaivi Bieggolmmái* |
| *Sáivomáilmmi Basseolbmot Basseuksa* | *Sáivo-maailman pyhät ihmiset pyhä ovi* |
| *Eallima álgu eallima visot* | *elämän alku koko elämä* |
| […] | […] |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

Runolainauksessa luetellut saamelaisten myyttisten hahmojen nimet eivät itsessään kerro juuri mitään. Hahmot tunnistaakseen tulee tuntea niiden myyttinen konteksti. Näiden myyttisten hahmojen ja paikkojen taustalla olevia monimutkaisia ja alueellisesti vaihtelevia myyttirakennelmia on tarpeeton tässä yhteydessä avata. Katson, ettei myyttisten hahmojen nimeämisellä pyritä runossa niinkään viittaamaan myyttisiin kertomuksiin sinänsä, vaan runo merkityksellistyy abstraktimmalla tasolla. Se on saamelaisten historia tiivistettynä; jokainen nimi kantaa itsessään laajaa merkityssisältöä ja omaa tärkeää rooliaan maailmansyntyyn ja saamelaisten myyttiseen alkuperään liittyvässä mytologiassa. Runo onkin ennen kaikkea viesti saamelaiselle lukijalle; lukukoodi tekstin merkityssisältöön jää oikeutetusti kulttuurista kontekstia tuntemattomalta saavuttamatta.

Viimeisessä säkeessä viitataan ”elämän alkuun”, maailmanluomiskertomuksen myyttiin, joka on samalla myös saamenkansan alku. Runo maalaa kuvaa saamelaisten menneisyydestä, historiasta ja ennen kaikkea elämästä ennen nykyistä aikaa. Siikala (1989, 223) toteaa myytin olevan aikakäsityksen kannalta paradoksaali, sillä se on sekä historian osa että siitä oleellisesti poikkeava. Yhtenä maailmanluomiskertomuksen myyttisenä mallina Siikala (mt., 224–225) esittää ”pysähtyneen ajan” logiikan, jossa myyttinen aika nähdään lineaarisena kun taas sitä seuraava historiallinen aika hahmottuu syklisenä. Oleellista jaossa on myyttisenä ja syklisenä aikakautena elävien yhteisön jäsenten keskinäinen eroavuus; myyttisen historian aika näyttäytyy lineaarisena puolijumalallisten esi-isien ja tapahtumien ketjuna, kun taas syklisen ajan esi-isät ovat täsmälleen samanlaisia kuin edelleenkin elävät ja näin olemassa olevan järjestyksen jatkuminen ilmenee syklisesti jatkuvana sukupolviluettelona[37]. *Ruoktu váimmus* -trilogia, ja erityisesti edellä lainattu runo, rakentuvat monessa suhteessa ”pysähtyneen ajan” luokitusjärjestelmälle. Runossa kaikki maailmanluomismyytin ajalliset tasot ovat läsnä. Se viittaa myyttisen historian lineaariseen aikaan, jonka tapahtumaketjua ei kuitenkaan tarvitse pukea kertomuksen muotoon, sillä se on jokaisen *saamelaisen* lukijan tiedossa. Runon ”pyhät ihmiset” nousevat pysähtyneen ajan logiikan mukaisesti puolijumalalliseen asemaan. Seuraava lainaus on saman runon alusta:

| | |
|---|---|
| *máttut min máttut* | *esivanhemmat meidän esivanhempamme* |
| *min máttaráhkut min máttarádját* | *meidän esiäitimme meidän esi-isämme* |
| *min áhkut min ádját min oamit* | *isoäitimme isoisämme meidän edeltäjämme* |
| | |
| *dii oahpaheiddet* | *te opetitte* |
| *ja din oahpahus lei buorre ja jierpmálaš* | *ja teidän opetuksenne oli hyvä ja järkevä* |
| *olbmo árvosaš eallimii* | *ihmisen arvoiseen elämään* |
| *eará eallima bálddas* | *toisen elämän rinnalla* |
| *Olu dii oahpaheiddet* | *paljon te opetitte* |
| *ja mii jáhkiimet dat lea visot* | *ja me uskoimme sen olevan kaikki* |
| *maid dárbbaša eallima mátkái* | *mitä elämän matkalle tarvitsee* |
| […] | […] |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

Nämä kaksi säettä kuvaavat saamelaisten menneisyyden syklisen ajan ihmisiä, nykyisten saamelaisten esivanhempia. Esivanhemmat hahmottuvat laadullisesti erilaisiksi kuin kolmannen säkeistön ”pyhät ihmiset”. Puhuja tunnustaa esivanhempien opetukset hyviksi ja järkeviksi, mutta puheessa osoitetusta arvostuksesta huolimatta heitä ei enää nosteta puolijumalalliseen asemaan. Ilmaus ”meidän edeltäjämme” omalta osaltaan tukee pysähtyneen ajan luokitusjärjestelmää viitaten

[37] Myös Claude Lévi-Strauss on näkemyksessään totemististen myyttien historiallisuudesta kiinnittänyt huomiota myyttisen ja historiallisen ajan laadulliseen eroon: ”alkuperäiset esi-isät olivat laadullisesti erilaisia nykyihmisiin verrattuna: he olivat alkuunpanijoita ja nykyihmiset jäljittelijöitä” (Lévi-Strauss 1972, 236).

implisiittisesti sukupolvien sykliseen kiertoon. Runon tulkinnallisesti mielenkiintoisin aines on kuitenkin viimeisissä säkeistöissä:

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Muhto jurai earálágan máilbmi* | *Mutta jyrisi toinen maailma* |
| *min badjel dego baján* | *meidän ylitsemme niin kuin ukkonen* |
| *ja hurbmat julla* | *ja hirveä jylinä* |
| *deavdá ain beljiid* | *täyttää yhä korvamme* |
| | |
| *Ii dat lean várra šat luonddu oassi* | *Ei se ollut enää osa luontoa* |
| *ii dat lean várra šat luonddu diehtu* | *Ei se ollut enää luonnon opetuksia* |
| | |
| *maid mii dál* | *mitä me nyt* |
| | |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

Esivanhempien opetuksia kuvailevissa säkeistöissä korostui sukupolvelta toiselle siirtyvän perinnetiedon merkitys. Tämä tieto oli hyvää, mutta nykymaailmassa riittämätöntä. Pysähtyneisyydellä viestitään ”pysähtyneen ajan” -mallissa syklisen ajan kerronnallisen aineksen puutetta, sillä kerronnallisuus olisi tarpeen ainoastaan, mikäli jokin sukupolvi olisi oleellisesti muuttanut maailman järjestystä (Siikala 1989, 225). Vaikka esivanhempien sukupolvien sykli näyttäytyy runossa itse asiassa kerronnallisesti varsin rikkaana, on se kuitenkin vailla muutosta. Sen sijaan runon viimeiset säkeistöt viestivät nyt-hetkessä tapahtuvasta muutoksesta, ratkaisevasta erosta aiempien sukupolvien sykliin. Muutoksen alkuunpanijoina eivät kuitenkaan esiinny saamelaiset itse, vaan kolonisoiva valtakulttuuri. Syklinen sukupolvien kierto on murtunut.

Hirvonen (1991, 67–68) näkee monien *Ruoktu váimmus* -trilogian kansanperinteestä ammentavien runojen jatkavan vanhoja eeppisiä joikuja, kuten tunnettua joikua *Suola ja noaidi* (varas ja noita). Merkittävänä erona vanhoihin joikuihin Hirvonen (mt., 68) pitää sitä, että Valkeapään runoissa sanat ovat menettäneet voimansa. Niin voikin tulkita tapahtuneen, sillä esimerkiksi *Suola ja noaidi* -joiussa saamelainen noita pystyi sanojensa avulla karkottamaan varkaan. Valkeapään runossa runon minä vaikuttaa puolestaan olevan voimaton kohdatessaan ulkopuolisen uhkan: ”*Muhto jurai earálágan máilbmi/ min badjel dego baján* (*Mutta jyrisi toinen maailma/ meidän ylitsemme niin kuin ukkonen*)”. Tilanne aiheuttaa runon mimeettiselle minälle hämmennystä: ”*maid mii dál* (*mitä me nyt*)”.

Tämänkaltainen voimattomuus ja epätietoisuus kolonisoivan tahon edessä on itse asiassa *Ruoktu váimmus* -trilogialle poikkeuksellista. Useimpia kokoelman jälkikolonialistisiin teemoihin kiinnittyviä runoja voisi paremminkin luonnehtia ironisen piikikkäiksi. Piikikkyys korostuu

erityisesti kokoelman viimeisen osan runoissa, joissa hyökätään varsin suorasanaisesti kolonisoivaa tahoa vastaan. Erityistä näissä runoissa on se, että modernia maailmaa kohtaan ei niissä suuntaudu minkäänlaista kaipuuta tai toiveikasta uskoa, vaan runojen puhuja ilmaisee lähinnä negatiivisia tuntemuksiaan. Folkloren ja myyttisen aineksen käyttö on näille runoille tyypillistä. Sitä on kuitenkin käytetty runoissa perinteestä poikkeavalla tavalla ja uudessa yhteydessä eikä käyttöyhteyttä useinkaan selitetä auki. Runon intertekstinä toimiva myytti, tarina tai historiallinen tapahtuma tuleekin tunnistaa runon antamista vihjeistä. Runoissa myytteihin aina jossain mielessä liittyvät oikeudenmukaisuus ja opetuksellisuus asettuvat vastakkain nykymaailman järjettömyyden ja irrationaalisuuden kanssa. Toisaalta myyttisen kertomusten kauhut löytävät runoissa uudet ilmenemismuotonsa.

Etnisestä folkloresta on käsitteellisesti erotettavissa folklorismi. Folkloristisissa käytännöissä kulttuuriaineksen käyttöfunktio on muuttunut alkuperäisestä ja se saattaa sisältää myös epäaitoja elementtejä sekä epärealistisia käsityksiä kyseisestä kulttuuriyhteisöstä. (Pääkkönen 1995, 76.) Folklorismia pidetään tyypillisesti nyky-yhteiskunnan ilmiönä, joka heijastaa taustalla olevaa identiteettikriisiä ja turvattomuutta (Saressalo 1978, 48–50). Tällaisen folkloristisen kulttuurin väärinkäytön tai jopa riiston vastustamisen on usein virheellisestikin katsottu olevan yksi Valkeapään kirjallisen tuotannon keskeisistä temaattisista sisällöistä. Esimerkiksi Kuokkanen (1999a, 108) näkee tavan, jolla Valkeapään *Beaivi, Áhčážan* -kokoelman runot ja valokuvat rakentavat kuvaa saamelaisuudesta, olevan rinnastettavissa strategiseen essentialismiin. Strateginen essentialismi[38] korostaa reunan kansojen ja muiden ryhmien tarvetta luoda positiivisia mielikuvia omasta kulttuuristaan, ja näin vahvistaa omaa identiteettiään. Kuitenkin Valkeapää (1971, 63) itse esiintyy muun muassa omassa kulttuuripoliittisessa pamfletissaan jonkinlaisena folkloristina, joka ei pelkää nyky-yhteiskuntaan kuuluvaa kulttuuriainesten sekoittumista, vaan pitää sitä kulttuurin elinehtona:

> Arveluttavaksi tilanne menee, kun saamelaiset itse huomaavat kulttuurinsa eräiden asioiden arvon, kuten käsitöiden, jolloin innokkaimmat säilyttäjät vaativat kaiken juuri sellaiseksi. Kun tulevat säännöt ja säännökset on tullut myös loppu. Elävän kulttuurin ominaisuus on kuitenkin liikkuvuus, muuttuminen. Tuntuu kuin säilyttäjät haluaisivat prässätä kulttuurin kuin kasvin, ja ihastella sitä sitten kokoelmissaan.

Täytyy todeta, ettei Kuokkanenkaan (1999a, 108) suinkaan näe asiaa musta-valkoisena ja lue Valkeapään lyriikkaa yrityksenä palata oraaliin kulttuuriin. Hän huomauttaa, että essentialismia pidetään yleisesti vanhentuneena ja rasistisenakin näkemyksenä, joka ainoastaan kahlitsee kulttuurit

[38] Strategisen essentialismin jyrkempi muoto, essentialismi, on näkemys, joka pyrkii kieltämään kaikki ne kulttuuriset muutokset, jotka tapahtuvat kolonialismin seurauksena ja joka pyrkii palaamaan esikoloniaaliin ”puhtauden” tilaan. Tähän liittyy myös ajatus ”alkuperäisestä”, muuttumattomasta identiteetistä. (Kuokkanen 1999a, 108.)

tiettyyn tilaan. Hänen mukaansa essentialismia on kuitenkin mahdollista käyttää tietoisena jälkikolonialistisena strategiana.

Folkloren tutkimuksen tärkeä tehtävä on oraalia traditiota tarkastelemalla paljastaa ne elementit – käsitteelliset, eettiset ja kuvitteelliset – jotka rakentavat tietyn kulttuurin maailmankuvaa (Piela 1990, 214). *Ruoktu váimmus* -trilogian kohdalla folkloristiset piirteet rakentavat kuvaa kulttuurista, joka on varsin tietoinen asemastaan alkuperäiskansana ja osana maailman alkuperäiskansojen yhteisöä. Eniten kansanperinteellistä aineistoa sisältävä trilogian viimeinen osa on yhtä aikaa kuvastoltaan kaikkein kansainvälisin ja nimenomaan toisiin alkuperäiskansoihin suuntautuva. *Ádjaga silbasuonat* -kokoelman runoissa intiaanien ja saamelaisten kansanperinteellinen aineisto limittyykin ajoittain kollaasinomaisesti:

| | |
|---|---|
| *Preria liegga sevdnjes ijas* | *Preerian lämpimässä pimeässä yössä* |
| *báhkka biekka bosodettiin* | *lämmin tuulen puhalluksessa* |
| *jurddašin leigo dat indiánaoaivámuš Girjjat Heargi* | *ajattelin oliko se intiaanipäällikkö Kirjava Härkä* |
| *vuoi iigo dat leange Nuvkkágieddi* | *vai eikä se ollutkin Nuvkkágieddi* |
| *ja Hálden-áddjá* | *ja Hálden-áddjá* |
| *iigo dat lean miesi luohti* | *eikö se ollut vasan joiku* |
| *ja noaidegárri* | *ja noidan rumpu* |
| | |
| *ja maid dasto* | *ja mitä siitä* |
| *seammahan dat lea* | *samahan se on* |
| *leigo duoddariid* | *oliko tuntureiden* |
| *čearpmat* | *kermikkä* |
| *vuoi preriaid buffalo* | *vai preerioiden buffalo* |
| | |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

Vertauskohdan *Ruoktu váimmus* -trilogialle tarjoaa Marry A. Sombyn runoteos *Mu Apache ráhkesvuohta/ Krigeren, elskeren og klovnen* (1994), jonka tapahtumat sijoittuvat osittain pohjoiseen maisemaan, vaikka pääosin runoteoksen rakastavaiset liikkuvat intiaanien mailla, Andeilla. Sombyn teoksessa saamelaisten ja intiaanien mytologiset käsitykset sekoittuvat toisiinsa. Runojen lyyrinen minä on entisaikojen noitien kaltainen, sillä mielikuvissaan hän pystyy matkustamaan toiseen maailmaan ylittämällä ajan ja paikan rajoitukset yhdessä rakastettunsa kanssa. Sombyn teos ilmentää alkuperäiskansojen yhteisiä näkemyksiä ehkä konkreettisemmin kuin kenenkään muun saamelaisen, kuten esimerkiksi Kirsti Palton tai juuri Nils-Aslak Valkeapään teokset. *Ruoktu váimmus* -trilogiassa lähestytään alkuperäiskansojen näkemysten yhteneväisyyksiä kuitenkin varsinaisia tarinallisia rakennelmia kokonaisvaltaisemmin. Edellinen runo osoittaa, ettei *Ruoktu váimmus* tyydy alleviivaamaan vain kolonialististen rakenteiden yhteneväisyyttä, vaan trilogiassa alkuperäiskansojen välinen yhteys löytyy syvemmältä – myyttien, kulttuuristen tapojen

ja maailmankuvan tasolta. Runoissa maailman toiselta laidalta löytyvä ystävä on ”*nu oahpis*/ *nu amas* (*niin tuttu*/ *niin vieras*)”.

### 3.3.2. Asuntolakokemukset

Johannisson (2001, 145) mainitsee nostalgian kasvualustoiksi toisaalta yksilön kokemat muutokset ja niiden aiheuttamat epäjatkuvuuden tilat, toisaalta kollektiivia nostalgiaa ruokkivat murroskaudet. Samoin kuin kansanperinne ja sitä värittävät myyttiset kertomukset, myös yhteisöä laajasti koskettaneet yhteiset traumaattiset kokemukset, kuten saamelaisten asuntolakokemukset, ovat osa yhteisön kollektiivista muistia. Koululaitos on kautta maailman ollut yksi voimakkaimmin kolonialistisia rakenteita luovista ja ylläpitävistä yhteiskunnallisista järjestelmistä. Koululaitos on ollut saamelaistenkin kohdalla kulttuurisen ja kielellisen kolonisaation merkittävin toteuttaja. Kolonisaatio kohdistui nimenomaan lapsiin, jotka vieraantuivat saamelaisesta ympäristöstä, kulttuurista ja omasta kielestään vietettyään kouluvuotensa asuntoloissa pitkien välimatkojen vuoksi. (ks. mm. Hirvonen 1999, 112; Kuokkanen 1999b, 160–161.)

Hirvonen (1999) on väitöskirjassaan jakanut saamelaiset naiskirjailijat neljään sukupolveen heidän synnyinvuotensa ja kirjallisen tuotantonsa perusteella. Vuosina 1940–1960 syntyneitä kirjailijoita Hirvonen (mt., 100) nimittää ”asuntolassa kasvaneiden äitien” sukupolveksi. Asuntoloissa kasvaneet äidit, sen lisäksi että he kuuluvat iältään samaan sukupolveen kuin Valkeapää, ovat myös aloittaneet kirjallisen uransa Valkeapään tavoin 1970-luvulla. Ei olekaan yllättävää, että heidän ja Valkeapään tuotannoista löytyy paljon erityisesti temaattista yhteneväisyyttä. Valkeapään ohella monet näistä saamelaisista naiskirjailijoista ovat käsitelleet teoksissaan kouluaikojen jättämiä traumoja.[39] Teema on laajemminkin alkuperäiskansojen kirjallisuutta yhdistävä piirre, sillä esimerkiksi Pohjois-Amerikan alkuperäiskansojen kirjallisuudesta on löydettävissä lukuisia saamelaisten omia asuntolakokemuksia muistuttavia kuvauksia[40].

---

[39] Esimerkiksi Elle Marie Varsin romaani *Kátjá* (1986) ja Kerttu Vuolabin nuortenromaani *Eeppari eárahus* (1994, Pinko pahus) kuvaavat saamelaisten kouluaikaisia asuntolakokemuksia. (Ks. Hirvonen 1999, 132–138; Vuolabin teoksesta Kuokkanen 1999b, 162–166, Ahvenjärvi 2005, 71–72.) Myös saamelainen mieskirjailija Jovnná-Ánde Vest on kuvaillut omakohtaisia asuntolakokemuksiaan esseessään ”Sápmi servodaga olggobealde geahcadettiin”, teoksessa *Cafe Boddu 1* (1991).

[40] Esimerkiksi Barbara Cameronin”Gee, You Don’t Seem Like an Indian from the Reservation” teoksessa *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) ja Louise Erdrichin “Indian boarding School: The Runaways” teoksessa *Harper’s Anthology of Twentieth Century Native American Poetry* (1984/1988).

Aiemmin luvussa 2.2.2. mallintaessani *Ruoktu váimmus* -trilogian toisen osan runonäyttämöitä, nimesin yhden koulukokemusten näyttämöksi. Tämä näyttämö koostuu kahdeksan perättäisen runon sarjasta, joissa kuvataan saamelaisen lapsen elämään suomalaisessa koulussa ja asuntolassa. Asuntolaelämän kuvauksissa toistuvaa on vieraantuminen omasta kulttuurisesta identiteetistä ja eräänlainen juurettomuuden tunne (vrt. Hirvonen 1999, 112). Myös *Ruoktu váimmus* -trilogian koulukokemusten runonäyttämöllä jo heti ensimmäisen runon alussa kuvataan lapsen tunnemaailman muutosta, kun innostus koulun alusta vaihtuu ikävän, yksinäisyyden ja häpeän tunteisiin. Toistuva selviytymiskeino erilaisuuden tunteesta ja koti-ikävästä vaikuttaa olevan yksinäisyyteen eristäytyminen.

| | |
|---|---|
| *Son vulggii skuvlii* | *Hän lähti kouluun* |
| *ieš mielastis* | *mielellään* |
| | |
| *Dan son gal šattai gáhtat* | *Sitä hän kyllä kasvoi katumaan* |
| *Skuvllas hupme amas giela* | *Koulussa puhuttiin vierasta kieltä* |
| *iige lahkosiin gávdnon dápmotjávri* | *eikä lähimailta löytynyt tammukkajärveä* |
| *Jus oaggunmiella goitge jovssai* | *Jos kuitenkin teki mieli onkia* |
| *fertii suoli njáhkat láddožii* | *täytyi salaa hiipiä lammelle* |
| *ja oaggut unna ruksesčalmmit amas guliid* | *ja onkia pieniä punasilmäisiä vieraita kaloja* |
| | |
| *Sus lei ahkit duoddariidda* | *Hänellä oli ikävä tuntureita* |
| *son orui hávkame beziid sisa* | *hänestä tuntui että hän tukehtui mäntyjen keskelle* |
| *Su earáláganvuohta lassánii* | *Hänen erilaisuutensa lisääntyi* |
| | |
| *Son njuoskadii ihkku seaŋgga* | *Hän kasteli illalla sänkynsä* |
| *Son finai suoidneláđu vuolde čierrume* | *Hän kävi ladossa heinien alla itkemässä* |
| *suoli* | *salaa* |
| | |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Koulu- ja asuntolakokemuksiin liittyvät runot poikkeavat rakenteeltaan muista *Ruoktu váimmus* -trilogian runoista. Runoissa mimeettisen tason kokeva ja tekevä subjekti ei ole muiden runojen tapaan minä-muotoinen puhuja, vaan nimetön hän. Lyriikan tutkimuksessa on huomioitu, että runon retorinen minä voi toisinaan mimeettisen minän ohella ottaa käyttöönsä myös muita tekstuaalisia persoonia. Esimerkiksi Lehikoinen (2007, 229) on todennut Mirkka Rekolan runossa ”Siinä läheisesi paikalla on aamu” runon näyttämön rakentuvan sinutellun tahon askareiden ja tekojen nimeämisestä, niiden kuvaamisesta sekä havaintojen erottelusta. Lehikoisen mukaan Rekolan runossa puhuttelun kohteena oleva toinen, syntaksitason ”sinä”, voidaan runon eri puhetasoja havainnoimalla tulkita paitsi tekstuaalisessa todellisuudessa läsnä olevaksi kuulijaksi, myös puhujan peiliksi. Toisin sanoen retorinen minä välittää sanottavansa etäännytetysti käyttämällä puheensa figuurina yksikön toista persoonaa.

Vaikka *Ruoktu váimmus* -trilogian koulukokemuksia kuvaavissa runoissa ei ole Lehikoisen esimerkin tapaan käytetty yksikön toista, vaan kolmatta persoonaa, on persoonanvaihdoksen vaikutus kuitenkin sama. Tässä runossa ja muissa saman runonäyttämön runoissa yksikön kolmannen persoonan käyttö on juuri keino etäännyttää runon tapahtumat ja runosta välittyvät tunteet muuten trilogiassa vahvasti läsnä olevasta minästä. Etäännytyksellä on kaksi vaikutusta. Deiktinen subjekti 'hän' mahdollistaa runoissa kuvattujen kokemusten yleistyksen – kuka tahansa asuntolassa lapsuutensa viettänyt saamelainen voi olla runojen hän. Toisaalta syntaksitason "hän" on Lehikoisen tulkintaa mukaillen juuri runojen minän peili. Tällöin etäännytys näyttäytyy ajallisen välimatkan kuvauksena ja "hän" muistoissa saavutettavana hahmona, runojen minän lapsuuden kuvana. Tulkintaa tukee se, että kokoelmassa näitä runoja edeltävän runonäyttämön voi nimetä vanhemman ihmisen resignoituneeksi pohdiskeluksi tai muisteluksi.

Runoissa tapahtuva persoonanvaihdos suhtautuu mielenkiintoisella tavalla perinteiseen joiun poetiikkaan. Gaskin (2000, 208) mukaan joikutekstissä on tavallista, että perspektiivi vaihtelee ensimmäisen ja kolmannen persoonan välillä. Vaikka joikaaja esittää joiun ensimmäisessä persoonassa, voi joiun subjekti olla joku toinen henkilö. Hirvonen (1991, 22) on todennut perspektiivin vaihdoksen ensimmäisen ja kolmannen persoonan välillä olevan joiussa keino luoda jännitteitä. Kuuntelija vuoroin etäännytetään, vuoroin tuodaan lähelle joiun objektia, joikaajan itse ottaessa objektin paikan. Objekti käy läpi metamorfoosin muuttuessaan joiun subjektiksi. Tässä runossa joikutekstille tyypillinen persoonanvaihdos näyttää toteutuvan päinvastaisesti. Jos runon "hän" tulkitaan runojen minästä tekstuaalisin keinoin etäännytetyksi lapsuuden minäksi, tapahtuu metamorfoosi runossa subjektista objektiksi. Toisaalta jos "hän" nähdään runon minästä irralliseksi hahmoksi, on se tulkittavissa tekstuaaliseksi keinoksi vuoroin tuoda lähelle, vuoroin etäännyttää lukija. Jännite syntyykin runossa lukijan, mimeettisen tason "hänen" ja runon retorisella tasolla hahmottuvan minuuden välille.

Kuokkanen (2007, 152) puhuu tietämättömyydestä kuvaillessaan esimerkiksi koulun oppikirjojen antamaa vääristynyttä ja stereotyyppistä kuvaa saamelaisista. Tällainen tietämättömyys ei kuulu ainoastaan historiaan, vaan se jatkuu yhä saamelaisten etnografisissa kuvauksissa. Kuokkasen (mt.) mukaan "sen jatkamisella on monenlaisia seurauksia sekä saamelaisille että yleensä suomalaiselle yhteiskunnalle." Saamelaisuuden mispresentaatio aiheuttaa sen, etteivät saamelaislapset tunnista itseään näistä oppikirjojen saamelaiskuvauksista ja näin heistä tulee näkymättömiä. Tämä heikentää heidän itsetuntoaan. Itseään uusintavat epäsymmetriset valtasuhteet tekevät tasa-arvoisen aseman

saavuttamisesta mahdotonta ja jäädyttävät saamelaiskulttuurin antropologiseen nykyhetkeen tai arkeologiseen menneisyyteen. Kouluaikojen halveksunnan vuoksi monet lapset päättivätkin kieltää saamelaisen identiteettinsä, mitä voi pitää kulttuurisen kolonisaation tavoitteiden toteutumisena (Ahvenjärvi 2005, 72; Hirvonen 1999, 113). Kirjassaan *Goalsenjárga* (1994, *Vieras talvi,* 1997) saamelainen kirjailija Rauna Paadar-Leivo on kuvannut etniseen vähemmistöön kuulumisen ristiriitaista tunnetta, joka ilmenee muun muassa haluna paeta vaikeaksi koettua asemaa. Jälkikoloniaalin kirjallisuuden yksi erityispiirre on juuri pyrkimys kuvata tyhjyyden tunnetta, psykologista pohjatonta kuilua kulttuurien välillä (ks. Ashcroft et al. 1989, 63). Hirvonen (1999, 113) toteaa, ettei teema ilmene vain teosten sisällön tasolla, vaan itse kirjailijatkin voivat kokea samoin. *Goalsenjárgan* kaltaisissa kuvauksissa kirjailijoiden omat kokemukset ja kuvitteelliset tarinat yhtyvät.

*Ruoktu váimmus* -trilogian runoissa, joissa koulukokemuksia käsitellään, ei tulkintani mukaan päädytä tilanteeseen, jossa lapsi hylkää tai kadottaa kulttuurisen identiteettinsä. Kouluvuosien kokemusten käynnistämä kehitys on pikemminkin päinvastainen. Lähes kaikissa kokoelman koulukokemuksia kuvaavissa runoissa toistuu, ei oman kulttuurisen identiteetin kieltämiseen tai siitä vieraantumiseen johtava kuvasto, vaan koko ajan kasvava erilaisuus muihin lapsiin ja valtaväestön tapoihin nähden. Kouluvuosien vieriessä runojen hänestä todetaan: ”*su earálâganvuohta lassánii* (*hänen erilaisuutensa lisääntyi*)”. Jälkikolonialistisessa tutkimuksessa keskustan ja marginaalin binaariparilla kuvataan totunnaisesti kolonisoivan ja kolonisoidun tahon välistä hiearkista suhdetta. Keskusta ja marginaali ovat ensisijaisesti psykologisia rakenteita (Ashcroft et al. 1989, 104), mutta tällainen kolonialistinen geometria kuvastaa omalta osaltaan niin mentaalin tilan kuin konkreettisen paikankin merkitystä jälkikolonialistisessa kontekstissa. Yhdessä koulukokemuksia kuvaavan runonäyttämön runoista keskustan ja marginaalin geometria tulee konkreettisella tavalla ilmi, kun saamelaisten läsnäolo ”keskustassa” aiheuttaa suomalaisissa halveksuntaa:

| | |
|---|---|
| *Muhtin beaivvi* | *Eräänä päivänä* |
| *sin skuvllas oahpahedje* | *heidän koulussaan opetettiin* |
| *unnašattot olbmuid birra* | *lyhytkasvuisista ihmisistä* |
| *álgodásáš álbmogis* | *alkeellisesta kansasta* |
| *mii sáhttá gávdnot* | *jota asuu* |
| *minge riikkas* | *meidänkin valtiossa* |
| *ja gohčoduvvo* | *ja jota kutsutaan* |
| *sápmelažžan* | *saamelaisiksi* |
| | |
| *Son dovddai* | *Hän tunsi* |
| *mot earát gehčče* | *miten muut katsoivat* |

| | |
|---|---|
| *son gulai dan* | *hän kuuli sen* |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Saamelaisten kirjailijoiden asuntolakuvauksia on usein lähestytty etnostressin käsitteen kautta. Etnostressi ilmenee yksilön kyvyttömyydessä olla saamelainen eli täyttää yhteiskunnan asettamia todellisia tai kuviteltuja normeja, mutta yhtä vaikeaa on myös olla ei-saamelainen eli sopeutua valtaväestöön, unohtaa oma kieli ja kulttuuri. (Kuokkanen 1999b, 160; vrt. Allen 1986, 135.) *Ruoktu váimmus* -trilogian runoissa kuvaillun kaltainen erilaisuuden tunne on helppo tulkita etnostressinä. Edellisessä runolainauksessa runon ”hän” tuntee ja kuulee, ottaa passiivisesti vastaan omaan etniseen ryhmäänsä kohdistuvat pilkkasanat jääden ikään kuin kahden kulttuurin väliin. Toisaalta, kuten aiemminkin totesin, runojen hänen kaipuu kotiin ja omaan kulttuuripiiriin ei muutu, vaikka hän saa tuntea ajoittain häpeää omasta erilaisuudestaan, kuten eräässä runossa, jossa kuvataan runojen hänen matkaa Etelä-Suomeen hiihtokilpailuihin:

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Son oinnii maiddái man earálágan son duođas lea* | *Hän näki myös kuinka erilainen hän oikeasti on* |
| *Su skuvllas ledje láddelaččainnai* | *Hänen koulussaan oli lantalaisilla* |
| *nuhtohat jus vel gálssohat eai leange* | *nutukkaat jos vielä säpikkäitä ei ollutkaan* |
| *Dáppe son lei áidna* | *Täällä hän oli ainoa* |
| […] | […] |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Kuokkanen (1999a, 100) toteaakin kipeiden ja arkojen koulumuistojen taustalla olevan assimilaatiopolitiikan vaikuttaneen sen kokeneisiin lapsiin kahdella tapaa. Joillekin se on ollut liian painava taakka ja etnostressistä kärsivä yksilö assimiloituu valtaväestöön. Toisaalta itse koetun, tuskallisen kasvukokemuksen kautta monelle saamelaiselle on valjennut oma ryhmä ja identiteetti. On selvää, että asuntola- ja koulukokemuksia koskevat kysymykset ovat saamelaisyhteisössä sekä vaikeita että tietynlaisen etnisen identiteetin rakentumisen kannalta välttämättömiä. *Ruoktu váimmus* ei pyri antamaan näihin kysymyksiin vastausta. Kokoelman asuntola- ja koulukokemuksia kuvaavat runot eivät puutu eksplisiittisesti assimilaatiopolitiikan vääryyksiin. Niiden tehokkuus piilee runojen tavassa sävyn ja sanavalintojen kautta viestiä traumaattisia kokemuksia läpikäyvän lapsen tunnemaailmaa.

# 4. AISTIMUISTI

> Valitettavasti vain satun kuulumaan *alkukantaiseen* kansaan, minun laulamisenikin on jonkinlaista *joikaamista*. Ja minä asun niin Jumalan selän takana; eihän siellä ole mitään, ei teatteria, ei oopperaa, ei edes sisävessaa. (Valkeapää 1971, 9.)

## 4.1. Rytmi

Nostalgiaa pidettiin aiemmin ruumiillisena sairautena, joka puhkesi ihmisen lähdettyä kotipaikastaan. Nostalgialle on edelleen ominaista fyysisen ja psyykkisen liitto, joka ilmenee erityisesti muistoja ruokkivissa aistimellisissa kokemuksissa (vrt. Johannisson 2001: 156, 158). Mennen ajan muistamisessa esimerkiksi musiikki, jolla on välitön yhteys emootioihin, on tärkeä nostalgian tunteen käsittelijä (ks. mt., 43). Nostalginen muisti järjestää muistijäljet muun muassa musiikin avulla, rytminä. Tätä kuvaa Oscar Parland (1966, 45) romaanissaan *Muuttumisia*:

> Musiikki ei tee ihmistä onnellisemmaksi eikä onnettomammaksi, tunne joka hallitsee häntä jää muuttumatta. Mutta musiikki loitontaa jotenkin tähän tunteeseen liittyviä mielikuvia, jotka ovat rajoittaneet ajatuskenttää ja vetäneet tietoisuuden omaan assosiaatiopiiriinsä. Jo tämä merkitsee helpotusta. Objekti, jonka ympärillä tietoisuus pyörii tuskallisesti kykenemättä irtautumaan siitä, on yhtäkkiä poissa ja itse musiikki on tullut mielenliikutuksen kohteeksi. Tämä mielenliikutuksen ja musiikin liitto on jollain lailla paljon alkuperäisempi ja se koetaan paljon vähemmän kärjistyneenä kuin tietoiseen kuvailuun liittyvä affekti. Ihmiset ovat aina tunteneet tarvetta kokea voimakkaimmat tunteensa musiikin myötä, eikä aiheetta.

Musiikin ohella tunteita jäsentävä rytmi kuuluu lyriikalle. Tutkija ja runoilija Pauliina Haasjoki (2007, 93) määrittelee runon rytmin pelkistäen osan ja kokonaisuuden suhteeksi, johon liittyy toistoa, variointia ja rinnastuvuutta eli parallelismia. Rytmin vastuulla on runon koheesio, sillä se sitoo yhteen runon visuaalisuuden ja auditiivisuuden sekä sen ajallisuuden (matka alusta loppuun) ja tilallisuuden (pysähdykset ja siirtymät) (mt., 94). Rytminen toistuvuus ei tarkoita mekaanista toistoa, sillä runokielen rytmi – sanallisen aineksen, äänteiden, sävyjen ja painotusten muuntelu mitan puitteissa – ei ole kaavoitettavissa. Rytmin tasapaino tulee pikemmin esiin horjahduksessa, joka poikkeaa runomitan normista. Modernissa mitattomassa eli vapaarytmisessä runossa tuosta normista on jäljellä vain näönvarainen signaali, typografinen säejako. (Viikari 1989, 88–89.) Rytmin mitattomuus ei kuitenkaan tarkoita rytmittömyyttä. Vapaa rytmi avautuu analyysille kielellisissä rakenteissa[41] ja runon kuvallisuuteen tai puhujuuteen kiinnittyvissä havainnoissa. (Haasjoki 2007, 94–95.)

[41] Kielellisiä rakenteita ovat mm. painollisuus, äänteet ja intonaatio, syntaksi, sanajärjestys ja välimerkitys sekä säe, säerakenne ja säkeen ja virkkeen suhde (Haasjoki 2007, 95).

Kuten moderni lyriikka pääpiirteittäin, myös joikurunous on mitatonta. Joiun suuret intervallihypyt, vaihtelevien syklien ja anaforisten[42] ilmausten synnyttämä toisteisuus sekä improvisaatioluonne kuvaavat *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen rytmistä rakennetta. Trilogian runot ovat muodoltaan moderneja ja mitattomia, mutta niiden säe- ja säkeistöjaon rytmiikka sekä toistuva sanoilla leikittely ovat osa joiun poetiikkaa. Monissa trilogian runoissa – erityisesti trilogian viimeisessä osassa runojen kasvattaessa mittaansa ja muuttuessa entistä kertovammiksi – rytmikuvion toisteisuudesta tulee runoa niin temaattisesti kuin syntaksitasollakin hallitseva poeettinen rakenne.

| | |
|---|---|
| *Ja ijas ravkkii váibmu ravke váimmut* | *Ja yössä takoi sydän takoivat sydämet* |
| *rávkkii gárri ravke gárit* | *takoi rumpu takoivat rummut* |
| *juoiggai indiána juige čáhppesjuolgi indiánat* | *joikasi intiaani joikasivat mustajalkaintiaanit* |
| *preria sáttu čáhppáme* | *preerian hiekan mustuus* |
| *ijas leabbáme hámi massán* | *yöhön levitettynä menetti muotonsa* |
| *liegga sevdnjes idja* | *lämmin pimeä yö* |
| *miella mii govaid bolttui muittuid* | *mieli jonka kuvat paloivat kiinni muistiin* |
| *eallimis man ii diehtán eallánge* | *elämästä jollaista en tiennyt elettävänkään* |
| *Luođit preria sáddo nalde* | *Joiut preerian hiekalla* |
| *luođit min duoddariid salas* | *joiut tunturiemme sylissä* |
| *noaidegárri* | *noidan rumpu* |
| | |
| *Ale čiehkát šat* | *Älä piiloudu enää* |
| *boađe deike preriaid liegga biegga* | *tule tänne preerioiden lämmin tuuli* |
| *vara boaldevaš luohti* | *veren polttava joiku* |
| *Boađe deike preria liegga biegga* | *tule tänne preerian lämmin tuuli* |
| *litna suorpmaiguin* | *pehmein sormin* |
| *oza bajás mu luonddu lokte* | *löydä sieluni* |
| | |
| *Ja ijas ravke gárit* | *Ja yössä takoivat rummut* |
| *ravke váimmut* | *takoivat sydämet* |
| *vájaldit miela dovdatmeahttun duovdagiidda* | *vaelsivat mielen tuntemattomiin maisemiin* |
| | |
| *Boađe deike preria liegga biegga* | *Tule tänne preerian lämmin tuuli* |
| *litna salla* | *pehmeä syli* |
| *váldde gihtii* | *ota käteen* |
| *luonddu oza* | *etsi sieluni* |
| *čorpma sisa čárve* | *nyrkin sisään purista* |
| *vara leabuhis boaldi biegga* | *veren levoton polttava tuuli* |
| *sevdnjes liegga preria ijas* | *pimeässä lämpimässä preerian yössä* |
| *báhkka biegga* | *kuuma tuuli* |
| *báhkka varra* | *kuuma veri* |
| *sáddo nalde* | *hiekalla* |
| | |
| *ravkkii váibmu* | *takoi sydän* |
| *ravke váimmut* | *takoivat sydämet* |
| *ravke gárit* | *takoivat rummut* |
| *juige ijas* | *joikasivat yössä* |
| *preria liegga biegga* | *preerian lämmin tuuli* |

[42] Anafora on kielikuvana sekä figuuri että trooppi, joka tarkoittaa sanan tai lausekäänteen painokasta toistamista säkeiden tai lauseiden alussa (Hosiaisluoma 2003, 46).

| | |
|---|---|
| *báhkka varra* | *kuuma veri* |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

Rytmi kiertyy runossa trilogialle tyypilliseen tapaan; viimeisessä säkeistössä runo ikään kuin palaa alkuunsa. Kertosäemäinen toisteisuus sisältää implisiittisen viittauksen populaarimusiikkiin, mutta toisaalta tämänkaltainen rytmikuvio on myös joikuteksteille luonteenomainen. Runossa sanallinen ilmaus tiivistyy runon loppua kohden eri elementtien sekoittuessa toisiinsa. Viimeisessä säkeistössä kaikki ”ylimääräinen” aines on karsiutunut pois. Virkkeen korvautuminen yksittäisten sanojen tai sanaliitoksien toistolla ja variaatiolla synnyttää luettelevan rytmin (vrt. Haasjoki 2007, 109), joka kiihtyy runon edetessä.

Lyriikantutkija Taina Ratian (2007, 125–126) mukaan metalyyrinen runo on itsetietoinen ja se kuvaa usein runon luomista ja kirjoittamista. Tämän runon teeman kiinnittyminen itse joikutapahtumaan houkuttaakin metalyyriseen tulkintaan. Ilmaus ”*preria liegga biegga* (*preerian lämmin tuuli*)” eri variaatioineen on tulkittavissa eräänlaiseksi luovuuden symboliksi ja se viestii kokemusta inspiraatiosta. Runon mimeettinen minä pyytää luovuuden tuulta luomisprosessinsa avuksi: ”*váldde gihtii*/ *luonddu oza* (*ota käteen*/ *etsi sieluni*)”. Joikututkimuksessa on usein viitattu joikaamisen pakottavuuteen: tietty mentaalinen kokemus tai tapahtuma pakottaa joiun tulemaan kuin itsestään (ks. mm. Hirvonen 1999, 152). Tässäkin runossa mimeettisen minän runon lausetason todellisuudesta saama mentaali ärsyke on kokemuksellisesti niin voimakas, että joikaamisen tarve suorastaan liekehtii minän sisällä: ”*vara boaldevaš luohti/ (veren polttava joiku*)”. Merkittävää on minän ulkoisen todellisuuden ilmiöiden sekoittuminen kokevan subjektin sisäisiin fysiologisiin toimintoihin: ”*vara leabuhis boaldi biegga (veren levoton polttava tuuli*)” tai ”*Ja ijas ravke gárit/ ravke váimmut* (*Ja yössä takoivat rummut/ takoivat sydämet*)”. Näin runo välittää syvää tunnelatautunutta joikaamisen kokemusta ja häivyttää rajan sen ja kokevan subjektin väliltä.

Gaski (2000, 191) on todennut;

> [t]he yoik is a way of remembering – it connects a person with the innermost feelings of the theme of yoik, and may thus communicate between times, persons, and landscapes […].

Gaskin tulkinta joiun olemuksellisuudesta viittaa joikulyriikan subjektiivisuuteen ja henkilökohtaiseen luonteeseen. Lehikoinen (2007, 227) muistuttaa, että ”[r]ytmiset kuviot, mitta ja säerakenteet ovat osa retorisen minän merkitysalaa”. Runossa rytmi ja retoriikka (eli runosta hahmottuvan puhujan äänensävyt ja puheen vaikuttavuus) ovat toistensa palveluksessa (Haasjoki 2007, 107). Puhujuus onkin tässä runossa kuvallisuuden ohella vahvasti läsnä ja kuvatun hetken tunnekokemus välittyy lukijalle juuri yksilöidyn puheen kautta. Montaasimaiset leikkaukset

niukasta runokuvasta toiseen sekä runon apostrofi-rakenne hämärtävät rajaa puhujan ulkoisen ja sisäisen todellisuuden välillä, mutta myös kutsuvat lukijan osaksi runosta välittyvää tunnetilaa. Tällaiset tekstuaaliset eleet, kuten retorisesti muusta runon puheesta erottuvat puhuttelut, ovatkin osa runon tematiikkaa, jota rytminen jäsennys osaltaan tukee (Lehikoinen 2007, 227).

Edellä lainatussa runossa joikaamisen hetki on tavoitettavissa joikaajan muistoissa ja niissä tuntemuksissa, joita muistojen säilömä hetki herättää; ”(*miella mii govaid bolttui muittuid/ (mieli jonka kuvat paloivat kiinni muistiin)*”. Laulun funktiona on ollut ja on hahmottaa ja käsitellä muistoja, kaipuuta, mennyttä, nykyhetkeä ja tulevaa ja sitä kautta jäsentää niin myyttistä kuin lineaaristakin aikaa (ks. Kukkonen 1997, 309). Tämä ”iänikuinen kaipuu” on periytynyt suullisesta folkloresta modernin populaarikulttuurin massojen lyriikkaan ja se toimii nostalgisena yhteiskuntansa kuvastimena ja sekä yksilön tunteiden että yhteisöllisyyden kaipuun käsittelijänä. Myös joiku on henkilökohtainen ajassa ja tilassa matkustamisen väline, mutta siinä on yhtä lailla vahvasti läsnä tunteiden kollektiivisuus. Joikaamisen akti, luovuuden hetki, esitetään tässä runossa sosiaalisena tapahtumana. Samalla kuvaukseen kätkeytyy runon puhujalle hyvin henkilökohtainen, lähes yliluonnollinen hurmoksellisuus ”*litna suorpmaiguin/ oza bajás mu luonddu lokte (pehmein sormin/ löydä sieluni*)”, jota alleviivaa puhutellun tahon anonyymisyys.

Runon tulkinta ainoastaan joikutapahtuman kuvana onkin sitä yksinkertaistava. Runo tematisoituu myös abstraktimmalla tasolla; kuvauksena itsetietoisuuden heräämisestä, joka koskettaa niin runon minämuotoista puhujaa kuin alkuperäiskansojen kollektiiviakin, johon runossa implisiittisesti viitataan. Jälkikolonialististen kirjailijoiden haasteena on ollut luoda kieli, joka mukautuisi paikan kokemukseen ja joka ei vain raportoisi visuaalista kokemusta, vaan samalla yhdistyisi sen läsnäoloon (Ashcroft et al. 2000, 182). Yhdeksi tämän kokemuksen toistuvaksi käsitteellistäjä on noussut rytmi. Muun muassa jälkikolonialistinen kirjailija ja runoilija Dennis Lee (1974, 397) on käsitteellä *cadance* (rytmi, poljento, intonaatio) pyrkinyt pukemaan sanoiksi paikan visuaalisen kokemuksen syvempää läsnäoloa, jota hän kuvaa: ”a presence, both outside myself and inside my body opening out and trying to get into words”.

Modernille kirjallisuudentutkimukselle tämänkaltainen taiteen kyky luoda todellisuutta ei ole periaatteessa vieras. Laitinen (1958, 242) onkin todennut:

> ”Taide”, sanoo moderni maalari Paul Klee aforismissaan, joka on koko nykytaiteen perusväittämä, ”ei esitä näkyväistä, vaan tekee näkyväksi”. *Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*.

Leen kaipaama kanonisoidulle kirjallisuudelle vieras läsnäolo toteutuu joiun referenssifunktiossa; joiku ei tyydy vain kuvailemaan kohdettaan[43], vaan on tämän ikoninen merkki. Lyriikantutkijalle joiun referenssifunktio on kuitenkin ongelmallinen, sillä joiun ja joikurunon poeettisten rakenteiden välillä ei vallitse analogiaa. Joiun referenssifunktion puuttuessa runon välittämän kokemuksen voimakkuutta tukee runon rytmi. Näin rytmille voi ajatella lankeavan joikurunouden omalakisessa poeettisessa järjestelmässä keskeinen rooli sekä runon rakenteena että tulkintaa johdattelevana lukemisen koodina.

## 4.2. Kielen ja katsomisen fyysisyys

### 4.2.1. Joikulyriikan luontokuvat ja henkilöjoiku

*Ruoktu váimmus* -trilogiassa käsite *kuva* operoi monessa rinnakkaisessa merkityskehyksessä. Lehtola (1995, 61) on kiinnittänyt huomiota trilogian ensimmäisen osan, *Giđa ijat čuovgadat*, runojen kuvallisuuteen. Lehtolan (mt.) mukaan ”runoissa tuodaan esille lyhyt iskevä kuva, johon liittyy laajempia merkityksiä sen muodostaneiden saamen kielen sanojen kautta”. Kielellä onkin teoksessa keskeinen rooli saamelaisen luontokokemuksen kuvastajana. Näillä luontokuvilla on usein välitön yhteys runojen minän sisäisiin tuntemuksiin ja ajatuksiin. Ulkoisen ja sisäisen todellisuuden rinnastaminen on suomalaisten kansanlaulujen ja japanilaisten haikujen rakenneperiaatteita yhdistävä tekijä (Viikari 1990, 74) ja yksi joikurunouden keskeinen piirre.

Joikurunous on saamelaisesta kulttuuriperinteestä voimansa saavaa lyriikkaa, jossa on samanaikaisesti läsnä sekä suullinen että kirjallinen konventio (Hirvonen 1998, 150–151). Joikurunouden analyyttista tarkastelua vaikeuttaa sen analyysiin spesifioidun teoreettisen käsitteistön puuttuminen. Lähtökohdan analyysityölle antavat Hirvosen artikkelissaan ”Joikurunoa ja runojoikua – Joiku ja runo kohtaavat Rauni Magga Lukkarin *Jieŋat vulget* -kokoelmassa” (1998) esittelemät käsitteet *runojoiku* ja *joikuruno*, jotka ovat itse asiassa joikurunouden kategorioita, eivät analyyttisia käsitteitä. *Joikurunon* yhteyden joikuun Hirvonen (mt., 151) näkee temaattisena. *Runojoiku* on taas sekä ilmaisun muodoltaan että kieleltään joiun kanssa yhtenevä. Hirvosen jaottelua hyödyntäen suurin osa *Ruoktu váimmus* -trilogian runoista on nimettävissä runojoiuksi, kun taas joikurunon tunnuksia – joikuun tai itse joikaamisen tapahtumaan suoraan viittaavia

[43] Joiun kohdalla on itse asiassa virheellistä puhua joiun kohteesta, objektista. Kuten aiemmin luvussa 2.1.3. Joiun poetiikka totesin, joikattua ihmistä, paikkaa tai asiaa pidetään joiun subjektina.

mainintoja – on runoissa vain vähän. Tämä johtuu siitä, että joikutradition läsnäolo on trilogiassa kokonaisvaltaista ja kulttuurisidonnaista, ei niinkään temaattinen piirre.

Osa joikurunouden kuvallisuudesta on tavoitettavissa sen kuvakielisyydessä. Runon kuvallisuudesta puhuttaessa lyriikantutkimuksessa yleiskäsitteenä käytetään kuvakieltä (Hosiaisluoma 2003, 492; Viikari 1990, 74–85; Ratia 2007, 123). Sen toisiaan leikkaavat ja osittain päällekkäiset lajit; *kuva*, *kielikuva* ja *kuvaruno*, ilmaisevat jonkin ilmiön, ajatuksen, kokemuksen tai tunteen hämäryyttä ja moniselitteisyyttä, jota ei pysty suorasanaisesti tavoittamaan (Ratia 2007, 122–124). Kuvakielisyyden lajeista mielenkiintoisin on kuva, sillä se ei vaadi kirjaimellisen lukutavan hylkäämistä ja kielikuvasta poiketen siinä korostuu usein runon visuaalinen puoli. Kuvan ei-kuvaannollisuudesta käytetään käsitettä *puhdas kuva*. (Mt., 127–128.) Tämänkaltainen tunnusmerkitön kuva luonnehtii Japanin ja Kiinan klassista runoutta, Lähi-idän ja intiaanien runoutta ja saamelaista joikurunoutta. Se on lainannut piirteitään myös 1900-luvun alun imagisteille ja 1950-luvun suomalaiselle modernistiselle runoudelle. (ks. Viikari 1990, 76; Hirvonen 1999, 148.)

| | |
|---|---|
| *Čakča* | *Syksy* |
| *Luomelastta čorpmas* | *Hillan lehden nyrkissä* |
| *suoldni silba helbmo* | *kasteen hopeinen helmi* |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Tämä *Ruoktu váimmus* -trilogian toisen osan, *Lávlo vizar biellocizaš*, joikuruno on rajautunut, sulkeutunut ja itsenäinen, ja täyttää siten puhtaan kuvan kriteerit (vrt. Viikari 1990, 77). Sitä vaivaa kuitenkin puhtaan kuvan runoudelle tyypillinen kuvan ja sen kontekstin välinen ongelma[44]. Kielikuvan ja kuvan erottaa toisistaan suhde kontekstiinsa: kielikuvassa sanallinen verkosto toimii ilmauksen tulkinnallisena kontekstina, kun taas kuvassa korostuu sen visuaalinen ja muu aistimellinen autonomisuus. Kuva on ei-kuvaannollista toisin kuin kielikuva. (Ratia 2007, 127–128.) Ilmauksessa ”hillan lehden nyrkki” kuvaannollisen kielen kautta luonto elollistetaan projisoimalla siihen inhimillisiä piirteitä. Samalla puhtaan kuvan autonomisuus rikkoutuu; tekstitason kuvaannollisuus kielii tulkinnan tarpeesta. *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen kuvilla vaikuttaakin olevan visuaalisuuden ohella kirjaimellisesta lukutavasta poikkeava merkityssisältö.

[44] Kuvaannollisuuden sidos kontekstiin tekee kuvan ja etenkin puhtaan kuvan käsitteen määrittelystä ongelmallista. Kontekstistaan irrotettuna kuva tulkitaan pelkästään kuvailevaksi (siis puhtaaksi kuvaksi), ei kuvaannolliseksi ilmaukseksi. Kuitenkin itsenäiset ja yllättävät kuvat, joissa erilaiset elementit sulautuvat ja merkityskontrastit ovat läsnä, tulivat 1950-luvun modernismin myötä suomalaiseen kirjallisuuskeskusteluun. (Hollsten 2004, 37–44; Ratia 2007 128.)

Kuvakielisyyden lajeista runon monitulkintaisuus kulminoituu kielikuvissa[45], sillä niitä ei ole edes tarkoitus ymmärtää kirjaimellisesti. Metonymia, jota pidetään perinteisesti metaforan alalajina, on kielikuva, jossa merkityksen siirto tapahtuu tuttuuden tai läheisyyden perusteella. Tällöin useimmiten osa esittää kokonaisuutta tai kokonaisuus osaa. Edellytyksenä on, että rinnastettujen asioiden yhteys on jo tunnettu ja olemassa oleva. (Kesonen 2007, 169–171; Hosiaisluoma 2003, 580–581; Viikari 1990, 84.) Edellä lainattu runojoiku rakentuu metonyymisesti kahdesta elementistä, joista ensimmäisen säkeen yläkäsite 'syksy' määrittää toisen ja kolmannen säkeen muodostamaa kuvaa; huurteinen aamukaste hillasuolla indikoi syksyn saapumista. Runossa onkin totunnaisesta poiketen läsnä metonyymisen rinnastuksen molemmat puolet. Tarkasteltaessa runojoiun yhteyttä muuhun trilogiaan, vahvistuu runon metonyymisen luonnonkuvan metaforinen tunnetila:

| | |
|---|---|
| *Soames idja*<br>*guođđa rini rásii'e* | *Jokin yö*<br>*jättää huurteen kasveille* |
| *Iđit čuovggada*<br>*suolnni helmmuin* | *Aamu valkenee*<br>*hallanhelmin* |
| *Čakča deavdá jurdagiid suoli*<br>*oaivv' vuollái suotnjá* | *Syksy täyttää ajatukset salaa*<br>*mieleen hiipii* |
| (RV 1985, *Giđa ijat čuovgadat*.) | (Valkeapää 1980, 39.) |

Joikuteksteissä subjektien tuntemukset ja kokemukset projisoidaan usein jokapäiväiseen elämään, jolloin tuntemuksia kuvataan ympäröivällä luonnolla. Tyypillisimmät joikutekstien luonnonvertaukset liittyvät poroihin, lintuihin, tuntureihin ja erilaisiin luonnonilmiöihin. Luontokuva selittää ihmiselämän eri puolia, tapahtunutta tunnelmaa tai ilmiötä. (ks. mm. Hirvonen 1999, 147.) Tässä teemaltaan edellistä runokuvaa jatkavassa runojoiussa tunnetilan konkretisoituminen luonnonilmiössä on edellistä selvemmin tunnistettavissa. Runo alkaa luontokuvalla, johon viimeisessä säkeistössä sekoittuu runon puhujan oma tunnetila. Runojoiku on luontokuva, joka kuitenkin kuvana sisältää merkityksiä jotka eivät ole kuvin ilmaistavissa. Kuva vaatii kielikuvaa, "*Čakča deavdá jurdagiid suoli/ oaivv' vuollái suotnjá (syksy täyttää ajatukset salaa/ mieleen hiipii*)" tai "*suolnni helmmuin*/ (*hallanhelmin*)", avukseen.

[45] Kielikuvat jakautuvat trooppeihin ja figuureihin. Troopeilla viitataan merkityksen siirtoihin eli kirjaimellisesta lukutavasta poikkeaviin ilmaisuihin ja sanontoihin. Figuurit taas mielletään lause- ja ajatuskuvioiksi eli retorisiksi kuvioiksi, joissa sanoja käytetään lausetasolla niiden kirjaimellisesta merkityksestä tai erityisesti totunnaisesta järjestyksestä poikkeavalla tavalla. (Hosiaisluoma 2003, 248, 951; Ratia 2007, 131.) Jako trooppien ja figuurien välillä on viimeaikaisessa tutkimuksessa hämärtynyt ja jyrkän erottelun sijaan on kiinnitetty huomiota aste-eroihin (Ratia 2007, 131).

Näiden luontokuvien tulkintaan johtava analyyttinen tarkastelu ei edellytä poikkeamista lyriikan kuvakielisyyden tulkintakehyksestä. *Ruoktu váimmus* -trilogia sisältää kuitenkin myös runoja, joiden kuvallisuutta tulee lähestyä poikkeuksellisemmin metodein. Näiden runojen kuvat eivät ole enää pelkkiä luontokuvia. Erityisesti trilogian viimeisessä osassa – jossa runoista muodostuu dokumentaristisia kuvauksia runojen minän matkasta Amerikan alkuperäiskansojen vieraaksi – joiun poeettisista lainalaisuuksista tulee runojen kuvallisuutta yhä vahvemmin määrittävä tekijä. Joiun referenssifunktion vuoksi runokuvia ei voi lukea vain kuvina, vaan asioina ja tapahtumina, jotka pyrkivät lukemisen aktissa läsnä oleviksi. Tällöin runokuvien sidos tiettyyn paikkaan, hetkeen ja sen tunnelmaan muuttuu tulkinnan kannalta entistä keskeisemmäksi.

Paikalla, tilalla ja sijainnilla on jälkikolonialistisessa kirjallisuudessa tärkeä rooli identiteetin muodostamisen prosessissa (Ashcroft et al. 2000, 177–178). Strukturalistisen kirjallisuuskriitikon Jonathan Cullerin (1975, 175) mukaan kuvaava lyriikka käsitetään tavallisesti ilmestyksen hetkeksi. Runon keskipisteessä oleva kuva on hyvin tärkeä: voimakkaan tuntemuksen objektiivinen korrelaatti tai hetki, joka ilmaisee paikan. Tähän ominaisuuteen on myös saamelainen tutkija Israel Ruong (1969, 16) kiinnittänyt huomiota saamelaisten joikurunouden kohdalla. Hänen mukaansa joiussa, jossa paikka on nimetty, ei ole puhe vain luonnonlyriikasta yleensä, vaan voimakkaasta tunnesiteestä itse joiun kohteeseen. Saamelaiseen joikuperinteeseen liittyvätkin keskeisesti nimikkojoiut. Pyhillä tai luonnonkauniilla paikoilla on omat nimikkojoikunsa. Antoisin joiun aihe on kuitenkin ihminen. Tietystä ihmisestä kertova nimikkojoiku, henkilöjoiku, ei pyri piirtämään ihmisen muotokuvaa, vaan tyytyy viittaamaan joihinkin merkittäviin tai huvittaviin tapauksiin hänen elämässään. Henkilöjoiku on tapa sijoittaa henkilö sosiaaliseen järjestelmään. (Paltto 1973, 70; Gaski 2000, 204.)

| | |
|---|---|
| *Qitora leai oaidnán juo moadde guhkes beaivvi* | *Qitora oli jo nähnyt monta pitkää päivää* |
| *Son čiegai gieđas dego heahpanivččii* | *Hän piilotteli käsiään kuin häpeäisi* |
| *Muitalii* | *Kertoi* |
| *ahte son lea gorron nu olu* | *että hän on neulonut niin paljon* |
| *gorron nu olu* | *neulonut niin paljon* |
| | |
| *su čalmmit vigget váibat* | *hänen silmänsä juoksivat väsyneinä* |
| *eaige suorpmatge šat dáhto gierdat* | *eivätkä sormetkaan enää tahtoneet kestää* |
| | |
| *Dat čalmmit čuvge liegga ilu* | *Niitä silmiä valaisi lämmin ilo* |
| *Son ozai duoji duoji mannjái* | *hän haki käsityön käsityön perään* |
| *buot dego ieš čábbodat* | *kaikki kuin itse kauneus* |
| *ráhkisvuođain duddjojuvvon* | *rakkaudella tehtyjä käsitöitä* |
| *čalmmiid máhtuin* | *silmien osaamisella* |
| *gieđaid dáidduin* | *käsien taidolla* |

| | |
|---|---|
| *ja ráhkisvuođain* | *ja rakkaudella* |
| *Qitora lei oaidnán juo moadde guhkes beaivvi* | *Qitora oli jo nähnyt monta pitkää päivää* |
| *Oaivi lei čurggodan* | *Pää oli harmaantunut* |
| *Nuppi gieđa vikkai čiehkat* | *Toisen käden vamman hän yritti kätkeä* |
| *Jieppadii čajehit* | *kainosteli näyttää* |
| *ahte suorpmat eai dáhto gierdat* | *että sormet eivät tahtoneet kestää* |
| *Muhto vaikko su čalmmit vigge juo váibat* | *Mutta vaikka hänen silmänsä juoksivat jo väsyneinä* |
| *dat čuvge ráhkisvuođa* | *niistä loisti rakkaus* |
| *go son čájehii duoji duoji mannjá* | *kun hän näytti käsityön käsityön perään* |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

Runo on trilogian viimeisestä osasta, *Ádjaga silbasuonat*, jossa runojen minä matkaa Amerikkaan. Runo kuvaa tällä matkalla tapahtunutta runojen minän (ja mahdollisesti muidenkin matkalaisten) ja vanhaksi intiaaninaiseksi tulkittavan Qitoran välistä kohtaamista eräänlaisena vuoropuheluna. Runossa Qitora esittelee saavutuksiaan, käsitöitä, kaukaa tulleille vieraille. Kuvauksen näkökulma on runossa kuvatun kohtaamisen hetkellä paikalla olleen minän. Vaikka kuvauksen kohde, Qitora, esitetään runossa yksikön kolmannessa persoonassa, saa hän välillisesti äänensä kuuluviin ”*Muitalii/ ahte son lea gorron nu olu* (*Kertoi/ että hän on neulonut niin paljon*)”. Toiseksi viimeisessä säkeistössä Qitoran ulkoisen kuvailun ja tekojen kautta valotetaan jopa henkilön sisäistä tunnemaailmaa ”*Jieppadii čajehit/ ahte suorpmat eai dáhto gierdat* (*kainosteli näyttää/ että sormet eivät tahtoneet kestää*)”.

Runo on eräänlainen Qitoran henkilöjoiku, ja sellaisena poikkeuksellinen esimerkki *Ruoktu váimmus* -trilogian tavasta hyödyntää joikutraditiota. Runossa kuvaillaan Qitoran ulkoista olemusta (työn uuvuttamat kädet, väsyneet silmät ja harmaantunut pää), mutta sitä lukiessa huomio ei kiinnity kuvauksen kohteeseen, vaan tapaan, jolla Qitoraa kuvataan. Gaski (2000, 204) toteaa henkilöjoiun olevan keino tunnustaa yksilön individualiteetti. Gaski (mt., 207) toteaa, että vaikka joiut on usein omistettu tietylle henkilölle ja jokapäiväisessä merkityksessä tämä henkilö ymmärretään joiun subjektiksi, on joiuttu henkilö tästä huolimatta joiun vastaanottaja eli joiun objekti. Joiun subjekti-objekti -suhde poikkeaakin kommunikaation perinteisestä lähettäjä-vastaanottaja -mallista. Joiku ei ensinnäkään aina ole vain yhden lähettäjän viesti vastaanottajalle, vaan se voi olla yhteisön kollektiivinen näkemys, esimerkiksi ironisointi, kunnianosoitus tai eräänlainen legenda. Toisaalta joiku on koko yhteisön omaisuutta ja siten useamman vastaanottajan jakama. Myös Hirvonen (1991, 23) on korostanut henkilöjoiun luonnetta kollektiivisena näkemyksenä joiuttavasta. Esimerkiksi joiun minän ilmaistessa rakkauttaan joiuttavaa kohtaan,

joikaaja toimii vain joiun esittäjänä ja tulkitsee muiden sanoja joiun todellisesta lyyrisestä minästä, joiuttavasta henkilöstä.

Qitoran henkilöjoiussa merkille pantavaa on lämpö, jolla naista kaikista hänen ulkoisista vioistaan huolimatta kuvataan. Runo on kollektiivinen näkemys Qitorasta ja toimii eräänlaisena rakkauden- ja kunnianosoituksena. Tulkintaa tukee se, että puhuva minä on runossa häivytetty ”joiuttavan” kohteen taakse. Polyfonia ja puhujan roolinvaihdokset eivät liity perinteiseen henkilöjoiun kategoriaan, mutta jos Qitora tunnistetaan henkilöjoiun tavoin tässä joikurunossa runon lyyriseksi minäksi, selittää se osaltaan polyfonisuutta. Runon tulkinnallisesti korkeimpana minuuden tasona, lyyrinen minä sisällyttää itseensä paljon enemmän kuin vain ulkoisten piirteiden kuvailun: subjektin historian ja niin kollektiivin kuin myös minän oman näkemyksen itsestään. Näin runon toimii joikusanoitusten tapaan todella ikonisena merkkinä, joka ei vain representoi kohdettaan, vaan ruumiillistaa sen.

### 4.2.2. Ekfrasistinen dokumentointi

Olen jo aiemmin tutkimuksessani viitannut siihen, että *Ruoktu váimmus* -trilogian poeettinen kieli vaikuttaa poikkeavan totutusta siinä, että runoissa kuvauksen kohteen läsnäolo on fyysisempää. Runoilla on pyrkimys tehdä kuvattu paikka, hetki tai henkilö runon lukuhetkessä konkreettisesti läsnä olevaksi. Teoksessa mimeettisellä tasolla kuvattua tietyn hetken ja sen kokemuksen välistä erityistä kytköstä voi pyrkiä avaamaan tulkinnalle muun muassa ekfrasiksen käsitteen kautta. *Ekfrasis* merkitsee käsitteenä kielellistä esitystä visuaalisesta taideteoksesta tai esityksestä (Mitchell 1994, 152; Mikkonen 2005, 263; Ratia 2007, 129). Klassisessa mielessä ekfrasiksella tarkoitetaan runouden muotoa, jossa kuvauksen kohteena oli kuva- tai veistotaiteenteos (Mikkonen 2005, 263, 266; Ratia 2007, 129)[46]. Kirjallisuudentutkimuksessa ja taidehistoriassa on kuitenkin 1950-luvulta lähtien virinnyt uusi ja uudenlainen kiinnostus ekfrasista kohtaan. Sen merkitys nykytutkimukselle liittyy erityisesti kysymykseen taiteidenvälisestä, intersemioottisesta tai -mediaalisesta käännöksestä[47]. (Mikkonen 2005, 265.)

[46] Tunnetuin klassinen esimerkki ekfrasiksesta on Homeroksen kuvaus Akilleen kilvestä *Iliaassa*. Antiikin kirjallisuuden ekfrasiksilla on vain vähän rakenteellisia tai tyylillisiä yhteneväisyyksiä, mutta niitä yhdistää se, että ne toimivat retoriikan harjoituksina ja elävöittävän kuvauksen malleina. (Mikkonen 2005, 263.)

[47] Intersemioottinen käännös on Roman Jacobsonin kehittämä käsite. Jacobson (1987, 429, 434) määritteli verbaalisen merkin tulkinnan kolmeksi tavaksi (1) saman kielen merkeiksi kääntämisen (intralingvistinen käännös), (2) toisen kielen merkkeihin kääntämisen (varsinainen eli interlingvistinen käännös) sekä (3) toisen, ei-verbaalisen järjestelmän symboleiksi kääntämisen (intersemioottinen käännös). Intermediaalinen käännös tapahtuu taas eri mediumien välillä.

Kuvakirja on kuvataiteen ja kirjallisuuden rajatapaus sekä niiden yhdistelmä, jossa kuvan ja sanan vuorovaikutus on keskeinen ilmaisukeino (Mikkonen 2005, 329). Dosentti Kai Mikkonen (mt., 330) on kattavasti kuvan ja sanan vuorovaikutusta kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä käsittelevässä teoksessaan *Kuva ja sana* todennut, ettei kuvakirjan, kuvitetun kirjan ja kirjan kuvituksen välillä ole selvää eroa, vaan käsitteiden sävyerot viittaavat kuvituksen ja tekstin väliseen hierarkiaan ja sen vaihteluun teoksesta toiseen. Oman tekstin kuvittaminen on osa saamelaiskirjallisuuden perinnettä[48] ja myös Valkeapää on kuvittanut *Ruoktu váimmus* -trilogian itse. Luen tässä tutkimuksessa *Ruoktu váimmus* -trilogiaa kuvitettuna runokirjana, sillä vaikka teoksen kuvitus ja runot ovat selvässä vuorovaikutteisessa suhteessa toisiinsa, säilyttävät runot voimansa myös ilman kuvitusta[49]. Kuvituksella on kuitenkin oleellinen rooli osana runojen tulkinnallista kehystä sen ilmentäessä trilogian kuvallisuutta sen konkreettisimmassa muodossa.

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Mii činjadit lávus* | *Me koristauduimme laavussa* |
| *indiánat ja sámi guossit* | *intiaanit ja saamelaiset vieraat* |
| *Boahkánat* | *Vyöt* |
| *helmmot* | *helmet* |
| *liinnit* | *silkit* |
| *riesaldagat* | *ripsut* |
| *čázehat* | *sisnakengät* |
| *mokkasiinnat* | *mokkasiinit* |
| *gávttit* | *lapintakit* |
| *dolggit* | *sulat* |
| | |
| *Dán boaldi báhkas* | *Siinä polttavassa kuumuudessa* |
| *geahčaimet* | *katsoimme* |
| *guđet guimmiid* | *kukin toisiamme* |
| *seamme barggus* | *samassa työssä* |
| […] | […] |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

[48] Valkeapään ohella esimerkiksi Johan Turi on kuvittanut varhaisen saamelaiskirjallisuuden merkkiteoksensa *Muittalus samid birra* (1910, *Kertomuksia saamelaisista*, 1979). Myös norjansaamelainen runoilija Synnøve Persen on kuvittanut kaikki teoksensa.

[49] Vasta odotus, että kuvalla on tekstiä merkittävästi laajentava tehtävä, tekee kirjasta kuvakirjan. Kuvitetussa kirjassa kuvat ovat tekstille alisteisia ja ne voi jättää pois tai vaihtaa vaikuttamatta merkittävästi tekstiin. (Mikkonen 2005, 330, 332.)

Yhtäältä tämä kuva suhtautuu kokoelman samalla aukeamalla olevaan runojoikuun kuin mikä tahansa kuvitetun kirjan kuvitus; se ei ole aiheeltaan mielivaltainen, vaan asettuu vuorovaikutukseen runon kanssa, ei kuitenkaan sitä suoraan visualisoiden. Teoksen runojen ja niitä kuvittavien kuvien välinen suhde ei perustu intersemioottiseen käännettävyyteen, minkä voi ajatella olevan traditionaalisen ekfrasiksen tavoite, vaan sekä kuvituksen että runojen dokumentaristiseen luonteeseen. Molemmat, sekä kuvitus että runo, hahmottuvat samaa visuaalista ja emotionaalista kokemusta tallentaviksi dokumenteiksi, mutta operoivat eri merkkijärjestelmin. Ne eivät siis pyri ”matkimaan” toisiaan, eikä runossa ole ekfrasiksen tavoin kyse visuaalisen esityksen sanallisesta esityksestä. Taidehistorian professori Ville Lukkarisen (2007, 39) mukaan realistinen kuvitus avaa ikkunan toiseen todellisuuteen:

> mahdollisimman todentuntuinen kuvituskuva viittaa ensisijaisesti näkyvään todellisuuteen – empiiriseen tai kuvitteelliseen –, josta se näyttää kaistaleen. Kirjan tekstiin tällainen kuva viitaa vasta toissijaisesti.

Koska kuvitus ja runo viittaavat ensisijaisesti näkyvään todellisuuteen, eivätkä toinen toisiinsa, niiden välillä on myös eroja. *Ruoktu váimmus* -teoksen luonnosmainen kuvituskuva on hyvin staattinen, sen kolme henkilöhahmoa ikään kuin poseeraavat, ovat pysähtyneet paikoilleen nopeaa taltioimista varten. Runossa sen sijaan kuvataan toimintaan: ”*guđet guimmiid/ seamme barggus*

(*kukin toisiamme/ samassa työssä*)". Kuvituksessa on kuvattu vain kolme henkilöä intiaanivaatetuksessaan, runossa mainitut saamelaiset vieraat ovat rajautuneet kuvasta pois. Erot kuvituksen ja runon välillä kielivät näiden itsetietoisuudesta, jonkinasteisesta olemuksesta metakuvana ja -lyriikkana. Ekfrasiksesta onkin todettu, että se kertoo yhtä paljon siitä, miten kohdetta voi kuvailla, kuin siitä, millainen se on (Mikkonen 2005, 272). Mikkonen (mt., 281) huomauttaa ekfrasiksen olevan taipuvainen itsetietoisuuteen. Tämä johtuu ekfrasiksen omasta kaksijakoisesta luonteesta toisen esityksen esityksenä sekä sen häilymisestä kuvan ja sanan välisen välinpitämättömyyden ja toiveen välimaastossa[50].

Tämä runojoiuksi luettava runo muodostuu kuvan tavoin: se ei niinkään kerro tapahtumaa, vaan kuvien lailla visualisoi sen. Kuin kuvaa havainnoiva katsoja, runo siirtää "katsettaan" kohteensa yksityiskohdasta toiseen ja taltioi ne luetteloksi. Runokuva luo samalla uuden runotodellisuuden, jossa olennaista on siirtää kokonainen hetki, tihentymä, kokemus tai tapahtuma runoon lukijan koettavaksi ja luettavaksi. (Mikkonen 2005, 262, 408; Ratia 2007 129.) Mikkonen (mt., 287) toteaa:

> ekfrasista ohjaa kaksijakoinen tilallistumisen ja ajallistumisen tavoite. Yhtäältä on siis olemassa ekfrasistinen halu "jäädyttää" verbaalinen jakso kuvanomaiseksi ja tuottaa uudelleen kuvaan liittyvä ruumiillinen kokemus ja katseen välittömyys. Toisaalta ekfrasista taas ohjaa halu vapauttaa visuaalinen kuva kielen ajallisesti rakentuneeseen ilmaukseen, liittää se osaksi vapaasta liikkeestä nousevaa mielikuvitusta.

Ekfrasiksen käsitteen kiinnostavuus *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen tulkinnan apuna ei liity niinkään teosta kuvittavien kuvien ja runojen hierarkkisuuden pohdintaan, vaan ekfrasiksen retoriikan ja joiun referenssifunktion välisiin yhteneväisyyksiin. Ekfrasis[51] tulee kreikan kielen sanoista *ek* (ulos) ja *frazein* (kertoa, julistaa, lausua) ja se tarkoittaa alun perin jonkin kertomista kokonaan tai täydellisesti. Ekfrasiksen tehtävänä on ylistää kuvauksen kohdetta. Se ilmentää retorista kykyä tuoda kuvattu tapahtuma tai asia elävästi kuulijan eteen niin, että puhuja teeskentelee näkevänsä jonkin asian niin, että saa kuulijansakin "näkemään" sen. (Mt., 262.) Tässä mielessä ekfrasis käyttäytyy hyvin samaan tapaan kuin joiku. Joikutekstejä ja ekfrasista yhdistää myös puhuttelevuus. Joiun ja ekfrasiksen tietyssä mielessä keinotekoinen samankaltaisuus tavassa, jolla ne viestivät ajallisia ja paikallisia suhteita niin konkreettisen visuaalisuuden kuin eräänlaisen

[50] W. J. T Mitchellin (1994, 152–156) mukaan ekfrasiksen kiehtovuus sisältää kolme eri vaihetta: ekfrasistisen välinpitämättömyyden, toiveen ja pelon. Yhdessä nämä muodostavat eräänlaisen läpitunkevan monimielisyyden kokemuksen. Ekfrasistisella välinpitämättömyydellä Mitchell tarkoittaa maalaisjärjen tietämää totuutta, jonka mukaan ekfrasis on tietyllä tasolla mahdotonta. Ekfrasistinen toive tarkoittaa taas välinpitämättömyydelle vastakkaista toivetta siitä, että eri esitysmuotoja edustavat tekstit voisivat kohdata niiden omat semioottiset "toiseudet" ja ylittää tämän toiseuden rajan.

[51] *Ekfrasiksen* sukulaiskäsitteitä ovat *enargeia* ja *hypotyposis* sekä latinan *evidentia*, Ciceron *sub oculos subiectio* (nostaa sanoillaan asia silmiemme eteen) ja saksankielinen *Anschaulichkeit* (havainnollisuus) (ks. Mikkonen 2005, 262).

roolitetun puheen kautta, houkuttaa ainakin tiettyjen *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen kohdalla tarttumaan ekfrasistisen tulkinnan potentiaalisuuteen.

### 4.3. Kiire

Yhteiskuntatieteilijä Raija Julkusen (1989, 17) mukaan modernin ihmisen tavallisimpia kokemuksia ajasta on kiire, joka voidaan palauttaa nyky-yhteiskunnan aikajärjestelmän peruspiirteisiin. Moderni yhteiskunta mielletäänkin kiireen yhteiskunnaksi. Kiire kytketään usein tehokkuuteen. Vain tehokas ihminen kykenee suoriutumaan kiireen illuusiosta eli rajallisen ajan ja rajattomalta tuntuvan tehtävälistan yhtälöstä. Kiire merkitsee kuitenkin yhä useammin elämäntapaa. Tällainen konstruoitu kiire rytmittää arkielämää, eikä kiireen keskellä jää aikaa pohtia sen syitä. (Kamppinen 2000, 20–21.) Moderni kiireen yhteiskunta on monessa mielessä varsin kaukana *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen lausetason todellisuudesta. Runojen maisemaa värittävät tunturit ja niiden niukka, mutta kaiken tarvittavan tarjoava elämänmuoto sekä pohjoisen luonnon verkkainen rytmi. Vaikka kiire kuuluu muille, runoissa viitataan implisiittisesti siihen, ettei runojen minä ole täysin sen ulkopuolella. Kuten kaikki muutkin modernin maailman ilmiöt, myös kiire ja sitä viitoittava ahneus ja alituinen kilpailu ovat tunkeutuneet runojen minän ja hänen yhteisönsä elämään. Kiire on trilogian runoissa tämän ajan ihmisten tuliainen tuntureiden kasvatille:

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Ja duon eallimii dat bággejit min mánáid* | *Ja siihen elämään pakottavat meidän lapsemme* |
| *minge* | *meidätkin* |
| *gilvvohallat* | *kilvoittelemaan* |
| *lasi ja eanet lasi ja eanet* | *lisää ja enemmän lisää ja enemmän* |
| *johtilit johtilit dál johtileappot* | *nopeasti nopeasti nyt nopeammin* |
| *jođánepmosit* | *nopeiten* |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Hollstenin (2004, 277) mukaan suomenruotsalaisen lyyrikon Bo Carpelanin esseen ”Nowembercredo. Tankar inför ett landskap” (1981) nostalgia syntyy ennen kaikkea ajan ja tilan vastakkainasettelusta. Ajan ja tilan vastakkainasettelulla Hollsten tarkoittaa Carpelanin tapaa kuvata lapsuuden tuttua maisemaa eräänlaisena muistin maisemana, johon kontaktissa oleminen on elävän kielen edellytys. Koska nykyihmisen yhteys luontoon on usein katkennut ja ihminen tuntee vierautta luonnon äärellä, nostaa Carpelan Hollstenin (mt.) mukaan primitiivisten kulttuurien loitsumaisen kielen runokielen ihanteeksi. Ajan ja tilan vastakkainasettelu kytkeytyy ekologiseen näkökulmaan, sillä Carpelanin esseessä aika näyttäytyy paitsi runoilijan, myös luonnon vihollisena. Nykyaika pakottaa ajattelemaan aikaa rahana, jolloin nykyihmisestä tulee myös luonnon

haltuunottaja. Hollstenin luennan Carpelanin esseestä ja tämän tematiikan ajan (ennen-nyt) ja tilan (luonto-moderni kaupunki) vastapooleista voisi yhtä hyvin todeta kuvaavan myös *Ruoktu váimmus* -trilogiaa, sillä tietynlainen nostalginen suhde menneisyyteen, läheinen suhde luontoon ja runoilijan persoonan vahva läsnäolo runoissaan yhdistää Carpelanin ja Valkeapään lyyristä tuotantoa.

Kiire ei käsitteenä tai kokemuksena esiinny *Ruoktu váimmus* -trilogiassa toistuvasti, eikä sitä siten voi pitää teoksen tulkinnan kannalta merkittävänä motiivina. Kiire on kuitenkin trilogian runoissa modernia määrittävä kokemus, joka on jättänyt runojen mimeettisen minän aistimuistiin jäljen. Mimeettinen minä viestii, ei vain kiireen kokemuksesta sinänsä, vaan ehkä ennemminkin sen syistä ja seurauksista. Edellä lainattu runo on trilogian *Lávllo vizar biellocizáš* -kokoelmasta ja kuuluu jo aiemmin tutkimuksessa nimeämälleni kokoelman neljännelle, saamelaisten kolonisoidun historian runonäyttämölle. Runonäyttämön konteksti tukee tulkintaan kiireestä oireena modernin maailman sairaudesta, jota trilogian runoissa lääkitään toistuvasti kääntymällä kohti mennyttä ja menetettyä aikaa. Runon aiemmissa säkeistöissä mimeettinen minä maalaa puheessaan kohtalokasta kuvaa nykyihmisestä ja -yhteiskunnasta, jotka ovat menneeseen aikaan nähden päinvastaisia ja totaalisen vieraantuneita luonnosta:

| | |
|---|---|
| *Man gudnis anánge dološ Sámi* | *Miten arvostankaan muinaista Saamea* |
| *Mot sáhtášiige eallit logiduhát jagi* | *Miten saattoivatkin elää kymmenen tuhatta vuotta* |
| *ahte ii livčče vuoigatvuohta* | *että ei olisi oikeutta* |
| *gohčodit Sámi Sápmin* | *kutsua Saamea Saameksi* |
| *ahte ii livčče vuoigatvuohta Sápmai* | *että ei olisi oikeutta Saameen* |
| *leahkit sápmi* | *olla saamelainen* |
| | |
| *Mot sáhtášii eallit logiduhát jagi* | *Miten saattoivat elää kymmenen tuhatta vuotta* |
| *luondduin soabatkeahttá* | *riidatta luonnon kanssa* |
| *ja geahča dánáigásaš viisáid* | *ja katso tämän päivän viisaita* |
| *Duolvvidit máilmmi mirkkohit* | *likaavat maailman myrkyttävät* |
| *guorbbasin borret* | *tuottamattomaksi syövät* |
| *sohpet vel dávttiidge* | *kaluavat vielä luutkin* |
| *Dát homo sapiens, viissis olmmoš* | *Se homo sapiens, viisas ihminen* |
| | |
| *Goddesáhpánge lassána joskkos* | *Joskus sopulitkin lisääntyvät* |
| *muhto amal eanan lea skihpan dávdii* | *mutta kai maa on sairastunut tautiin* |
| *maid borasin sáhtášii gohčodit:* | *jota saattaisi kutsua:* |
| *Olbmui´e* | *ihmiseksi* |
| […] | […] |
| | |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Pyrkimys jatkuvaan edistykseen määrittää sekä yhteiskuntaa että siinä elävää yksilöä. Lineaarinen aika on pitkillä aikahorisonteilla toimivan, tulevaisuuttaan ennakoivan ja suunnittelevan, dynaamisen maailmankuvan omaavan ihmisen aikaa. (Julkunen 1989, 15.) Runo kuitenkin pyrkii

osoittamaan tähän dynamiikkaan sisään kirjoitetun ongelman; vauhtisokeudesta kärsivä moderni ihminen ei kykene luomaan kestävää suhdetta luontoon, vaan kyseessä on hyötysuhde. Runossa nostalgia toimii modernisaatio- ja ekokritiikkinä ja ilmaisee jälkikolonialistista kaipuuta aikaan ja tilaan ennen katkosta, kolonialistista väliintuloa. Mimeettisen tason tietyllä tavalla ponneton ihmettely muuttuu retorisella tasolla tarkasteltuna kuvaksi ahneudeksi kääntyneestä edistysuskosta, joka on rikkonut luonnon ja siitä elävän yhteisön harmonian, mutta myös vääristänyt ihmisen omakuvaa. Julkunen (mt.) muistuttaakin, että huolimatta ihmisen uskosta omaan kyvykkyyteensä ja ylemmyyteensä, on modernia yhteiskuntaa säätelevä mekaanisesti mitattava, kellotettu aika muuttunut itsenäiseksi ja abstraktiksi ei vain suhteessa luontoon, yhteisöön ja ihmisen toimintoihin, vaan ihmiseen itseensä.

Svetlana Boym (2001, xviii) on jakanut nostalgian kahteen eri kategoriaan: säilyttävään ja reflektoivaan nostalgiaan[52]. Säilyttävä nostalgia painottaa nostalgian *nostosta*, kotia, ja pyrkii sen säilyttämiseen tai uudelleen rakentamiseen. Reflektoiva nostalgia on monimuotoisempaa ja sen ydintä on itse kaipuun tunne, *algia*. Se ei kiinnity menneisyyden symboleihin, vaan yksityiskohtiin ja saa tästä syystä vaihtelevia muotoja. Kun säilyttävä nostalgia tarkastelee menneisyyttä totuutena ja traditiona, reflektoiva nostalgia kyseenalaistaa totuutta. Reflektoivassa nostalgiassa myönnetään, että suhde menneisyyteen on idealisoitua eikä menneisyyttä voi saada takaisin. *Ruoktu váimmus* -trilogian nostalgia on ennen kaikkea reflektoivaa, sillä sitä hallitsee tuskallinen tietoisuus ajan katoavuudesta. Kuten reflektoiva nostalgia yleensä, myös trilogian nostalgia on luonteeltaan ironista. Ironian kärki kohdistuu teoksessa vuoroin nostalgiaa ruokkiviin muistoihin ja näitä muistoja säilöviin paikkoihin, ihmisiin ja asioihin, vuoroin nostalgian tunteeseen itseensä. Trilogian runoissa on kuitenkin myös säilyttävän nostalgian piirteitä. Trilogian runojen minä sortuu ajoittain paatokselliseen saamelaispoliittiseen retoriikkaan, kuten voi edellä lainatussa runossa tulkita tapahtuvan. Tämänkaltainen säilyttävä nostalgia on nationalistisille liikkeille leimallista (ks. mt.). Tässä yhteydessä on syytä muistaa, että moderni ja sen mukaan tuoma muutos ovat uhkan ohella yhtä lailla myös arvo, jota trilogiassa runoissa peräänkuulutetaan. Usko saamen kansan tulevaisuuteen osana modernia maailmaa onkin vaihtelevista näkökulmista huolimatta trilogiaa hallitseva piirre.

[52] Boym on aiemmassa tutkimuksessaan käyttänyt käsitteitä utoopinen nostalgia (*utopian nostalgia*) ja ironinen nostalgia (*ironic nostalgia*) ja korvannut ne myöhemmin käsitteillä säilyttävä nostalgia (*restorative nostalgia*) ja reflektoiva nostalgia (*reflective nostalgia*). Uusien käsitteiden etu verrattuna entisiin on, etteivät ne ole yhtä kapeita kuin entiset, jotka nostavat esille vain yhden piirteen, kuten ironian, laveammasta piirrekimpusta.

Bhabha on yksi jälkikolonialistisista tutkijoista, joka on tarttunut teorioissaan rodun, ajan ja modernismin uudistamisen väliseen kysymykseen. Teoksessaan *Location of Culture* Bhabha (1994, 244–255, 254) käyttää käsitettä *time-lag* (viive) kuvastamaan jälkikolonialistista tunnetta modernismin nykyhetkestä. Viiveen käsite osoittaa modernismin prosessiin sisältyvän jännitteen modernin epookin teleologisen kehitysuskon ja kulttuurisen eriarvoisuuden välillä. Kolonisoitu kulttuuri vaikuttaa olevan aina askeleen jäljessä, vaikka mitä tekisi. Tämä viive pitää yllä menneisyyden tuottamista. Viiveen käsitteessä Bhabha tunkeutuu syvälle modernin yhteiskunnan kolonialistisiin rakenteisiin ja historiaan. Bhabhan viiveen käsite liittyy keskeisesti *Ruoktu váimmus* -trilogian keinoihin paljastaa modernia aikaa kannattelevat konstruoidut rakenteet, kuten alituinen kiire. Bhabhan jälkikolonialismi tekee näkyväksi kehityksen ja modernisaation kertomusten ajalliset ja paikalliset riippuvuudet. Yksi niistä on juuri ero tavassa, jolla oraali ja kirjoitettu kulttuuri tuottavat ja ylläpitävät menneisyyttä ja maalaavat minuuden maisemaa.

## 5. MINUUDEN MAISEMA

> Ultima thule on todella kaukainen maa. Eksoottinen lumen, jään ja saamelaisten maa, arktisen hysterian kotiseutu. Euroopan pakastekaappi. Siintävät tunturit, pitkä kaamea kaamos ja kesäyön satumainen aurinko.
> Ja ainakin Helsingistä sinne on kirotun pitkä matka. Pitempi kuin Teneriffalle.
> (Valkeapää 1971, 7.)

### 5.1. Ajan ja paikan solmukohdassa minuus

*Ruoktu váimmus* -trilogian runoissa kuvattu kokemus maisemasta on lähes poikkeuksetta moniaistinen. Ruumiillinen ja visuaalinen kontakti kuvattuun maisemaan merkitsee trilogiassa kokemusta, jossa maisema tunkeutuu erilaisina aistimuksina runojen minämuotoisen katsojan ruumiiseen ikään kuin muuttaen tämän osaksi maisemaa. Mutta toisaalta minuuden voimakas läsnäolo runoissa johtaa usein siihen, että maiseman kokemus kääntyy päinvastaiseksi. Sen sijaan, että maiseman aistiminen häivyttäisi runojen puhujan minuuden rajat, muuntaa se maiseman katsojan sisäiseksi mielen ja minuuden maisemaksi. Tällöin katsoja ei muutu osaksi maisemaa, vaan maisema muuttuu osaksi katsojaa.

Edellä olen pyrkinyt esimerkkien kautta selventämään tapaa, jolla *Ruoktu váimmus* -teoksen ajankuva rakentuu aistinvaraisesti kapinoiden muun muassa perinteistä historiakäsitystä vastaan. Joiun poetiikassa moniaistisuus tiivistyy synestesiaksi; esimerkiksi rytmi ei ole ainoastaan kuulonvaraista, vaan se on myös tunto- ja näköaistin asia ja sillä on kyky häivyttää ajallisia ja paikallisia etäisyyksiä. Samoin muistojen tallentama visuaalinen ärsyke on runoissa usein niin voimakas, että se voidaan sanoin palauttaa fyysisesti läsnä olevaksi tähän hetkeen. Tiettyjä muistoja ja tunteita herättävät aistimukset kuuluvat runojen kokevalle ja tuntevalle minälle ja ne muodostuvat sekä ajallisessa että tilallisessa struktuurissa, runojen esitetystä nyt-hetkestä käsin. Aikaa pyritään ilmaisemaan spatiaalisin vertauksin, sillä tila on ihmiselle, visuaalisen modaliteetin hallitsemalle olennolle, luontevampi kehikko maailman käsitteellistämiseen (vrt. Kamppinen 2000, 24). Ajan spatiaalisen materiaalistumisen ideaa *Ruoktu váimmus* ilmaisee tilallisina vertauskuvina, mikä näkyy erityisesti tapauksissa, joissa tietty ajankohta, hetki tai vuodenaika kuvataan, ei niinkään aikaa määrittävin deiktisin ilmauksin, vaan erilaisin kuulo- ja näköaistin varaisin kokemuksin:

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Buollájit guovssahasat* | *leiskuvat revontulet* |
| *cahkkájit jietnjahelmmot* | *kiiluvat jäähelmet* |
| *njála luottat hervejit duoddara* | *tunturia kirjovat naalin jäljet* |
| *ja ođđa beaiváí gullá* | *ja uuteen päivään kuuluu* |

| | |
|---|---|
| *rievssahiid skeaikimiin* | *riekkojen nauraminen* |
| *Gohčodit dán skábmaáigin* | *Kutsuvat kaamosajaksi* |
| (RV 1985, *Giđa ijat čuovgadat*.) | (Valkeapää 1980, 53.) |

Trilogian runoissa katsojan ja maiseman tai muun katseen kohteen suhdetta leimaa suuresta yhteenkuuluvuuden tunteesta huolimatta etäisyyden ja läheisyyden jännite: minämuotoinen puhuja samaistuu maisemaan, mutta samalla katsoo sitä etäännytetysti. Kyse ei ole etäisyyden ja läheisyyden edestakaisesta liikkeestä, vaan pikemminkin läheisyydestä, johon sisältyy hienoinen analyyttinen välimatka. Tämä johtuu siitä, että teoksen runoissa läheisyyteen sisältyy aina aavistus menetyksestä ja sitä seuraavasta kaipuun tunteesta. Tällaisen etäännytetyn katseen voi tulkita kartesiolaiseksi okulasentrismiksi, jolla tarkoitetaan keskeisperspektiivin ohjaamaa ”ruumiitonta” katsomista, mutta katseella on myös toinen, ruumiillinen puolensa (vrt. Hollsten 2004, 188).

Taidemaalari, kirjailija ja filosofi Kimmo Pasanen (1993, 80) toteaa fenomenologi Maurice Merleau-Pontyn etsivän omassa havainnon filosofiassaan näkevän subjektin ja näkyvän maailman dialogista vaihtoehtoa Descartes’n luomalle näkemisen okulasentriselle mallille. Merleau-Pontyn filosofian keskeisiä ajatuksia on ihmisen yhteys maailmaan ei-käsitteellisenä, aikaan ja paikkaan sidottuna vastavuoroisena suhteena. Toisin kuin Descartes’lla, jolla subjektius syntyy tietoisuudesta, *cogitoista*, Merleau-Pontyn minä on ruumiillinen. Pasanen (mt.) huomauttaa, että minä on siis olemassa, elää ja kokee maailman ruumiinsa kautta. Ihmisen suhde maailmaan on ihmisruumiin sijoittumista maailmaan ja jatkuvaa dialogia sen kanssa. Merleau-Ponty (1964/1968, 130) nimittää näkyvän ja nähdyn välistä suhdetta kesken jääneessä teoksessaan *Le Visible et l’invisible* kiasmaksi[53], mikä merkitsee sitä, etteivät ne koskaan sulaudu toisiinsa, vaikka suhde on läheinen. Tämänkaltainen katsojan ja katseen kohteen syvä, aikaan ja paikkaan sidottu dialogi määrittää pitkälle *Ruoktu váimmus* -trilogian poetiikan keinoja rakentaa kuvaa runojen sisäisestä todellisuudesta. Trilogian runoissa puhuva minä on usein ruumiina läsnä puheessaan raottamassa maisemassa, mutta samalla tätä suhdetta leimaa tietoinen, analyyttinen etäännytys.

Kirjallisuuden representoimasta todellisuudesta puhuttaessa, on hyvä huomioida tilan ja paikan käsitteellinen ero. Tila ja paikka erotetaan yleensä toisistaan määrittelemällä paikka subjektin kokemaksi tilaksi. Tila ymmärretään tällöin abstraktiksi ja objektiiviseksi, kun taas paikalle tunnusmerkillistä on konkreettisuus ja subjektiivisuus. Tila ikään kuin konkretisoituu paikaksi

[53] Kiasma on merkitsee ristikkäisasentoa, mutta se tunnetaan myös lausekuviona.

henkilökohtaisten kokemusten ja toiminnan kautta. (ks. Salmi 2003, 220). Fenomenologis-lähtöisen ajattelutavan mukaan paikka ja subjekti ovat siinä määrin erottamattomia toisistaan, että subjektin voi ajatella rakentuvan vuorovaikutuksessa paikan kanssa. Ne ilmenevät toisissaan ja luovat toisiaan. Subjektin elämä kiinnittyy paikkaan ja paikka syntyy vastaavasti subjektin havainnoissa, kokemuksissa ja toiminnassa. (ks. Mt., 241.) Paikka ei merkitse yksinään mitään, vaan sen merkitys kumpuaa juuri mentaaleista kokemuksista, tuntemuksista ja informaatiosta, joita siihen on varastoitu. Jokaiseen yksilölle tärkeään paikkaan varautuu merkitsevä aika, jota on, kuten Matti Mäkinen (1998, 29) toteaa, ”vaikea tietoisesti rakentaa ja myös vaikea täsmällisesti määrittää. Sen vain kokee paikoissa, joissa on oma henki”.

Paikka onkin merkityksellistä tilaa monella tapaa. Maantieteen professori Pauli Tapani Karjalaisen (1997, 43) mukaan yksilön muistot tietystä paikasta eivät määräydy ainoastaan tiedon varassa, vaan ennemmin tunteiden ja arvojen kautta, tavassa nähdä ja kokea. Karjalainen (mt.) toteaa: ”ajan ja paikan solmukohdassa syntyy se, mitä nimitämme minuudeksi tai itseydeksi, jokaisen ihmisen ainutlaatuiseksi olemiseksi ajan ja tilan akseleilla”. Nostalginen paluu merkitykselliseen aikaan ja paikkaan on siis eräänlaista muistin maantiedettä[54]. Tämänkaltaiset henkilökohtaiseen siteeseen perustuvat ja aistinvaraisesti suunnistavat aika-paikallisuudet eli kronotoopit nostalgisoivat *Ruoktu váimmus* -trilogiassa tiettyyn aikaan ja paikkaan liittyviä muistoja. Paikantuminen ajassa ja paikassa onkin nostalgian lähtökohta (Kukkonen 2007, 28). Neuvostoliittolaisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin (1991, 14–15) mukaan nostalginen muisti liikkuu alati kronotooppeja etsien. Trilogian runojen kohdalla nostalgian tarkastelu tilan poetiikan näkökulmasta tarjoaa paluun näihin muistojen joko historiallisiin tai ideaaleihin rakenteisiin (vrt. Kukkonen 2007, 28). Seuraavaksi pyrin avaamaan trilogian poeettisia keinoja tuottaa ajan ja paikan solmukohtia, minuuden maisemia, joissa vaihtoehtoiset todellisuudenkuvat ja historiat kohtaavat.

[54] Pauli Tapani Karjalainen (1997) käyttää käsitteitä *muistin maantiede* ja *geobiografia* kuvatessaan syvästi henkilökohtaisia ja inhimillisen muistin luomia yksilöllisiä elämän paikkoja.

## 5.2. Luontosuhde

Valkeapää (1999, 121) on kuvannut omaa luontosuhdettaan eksistenssin perustaksi:

> Se [luonto] merkitsee minulle hyvin paljon. En olisi mitään ilman luontoa. Minulle ihminen on kauempana kuin luonto joten en minä ihmistä niin kovin hyvin edes tunne. Tunnen paremmin luontoon liittyviä asioita.

Myös *Ruoktu váimmus* -trilogiassa runojen puhujan minä-kokemus paikantuu ensisijaisesti luonnossa. Pohjoisesta luonnosta kasvaa trilogiassa runojen lyyrisen minän itsetutkiskelun ja hengellisyyden näyttämö. Runoissa luonto vaikuttaa kätkevän itseensä korkeamman tiedon, olemassaolon perimmäisen merkityksen, joka on ihmisen tavoitettavissa vain välillisesti luonnon ilmiöissä. Luonnon aiheuttamassa tunne-elämyksessä ihminen kohtaa kierkegaardilaisen todelliseen eksistenssiin herättävän rajatilanteen. Teoksessa pohditaankin ihmisyyden peruskysymyksiä lähes poikkeuksetta aforistisin luonnonvertauksin. Näissä vertauksissa on läsnä usein koko ihmiselämän kirjo, jota luonnehtii runojen minän resignoitunut elegisyys:

| | |
|---|---|
| *Rukses miesi čalmmit oidnet* | *Vastasyntyneen vasan silmät näkevät* |
| *Ovdalgo dáktet dievasin* | *Ennen kuin kovettuvat täyteen* |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Keskeislyyrinen lähestymistapa ei kuitenkaan johda trilogian runoista välittyvän luontokokemuksen tyhjentävää tulkintaan. Lehtola (1997) on väitöskirjassaan *Rajamaan identiteetti – Lappilaisuuden rakentuminen 1920- ja 1930-luvun kirjallisuudessa*[55] tarkastellut muun muassa ihmisen ja luonnon välistä suhdetta tämän ajanjakson lappilaisessa kirjallisuudessa. Perustava näkemysero ajan suomalaisen ja saamelaisen kirjallisuuden välillä liittyy Lehtolan (mt., 199) mukaan luontosuhteen kuvaukseen. Ajan suomalaisten kirjailijoiden[56] novellit perustuvat usein ristiriidalle ihmisen ja luonnon välillä; teoksissa kuvataan urheiden tai epätoivoisten ihmisten kamppailua luonnon voimia tai luonnonhenkeä vastaan. Vielä hyvin vähäinen saamelaiskirjallisuus[57] sen sijaan keskittyi kuvaamaan yhteisön ja siinä elävän ihmisen yhteiseloa ympäröivän luonnon kanssa.

*Ruoktu váimmus* -trilogiassa luonnolla on yhä yli puoli vuosisataa myöhemmin keskeinen merkitys saamelaisena mielenmaisemana ja kulttuurin perustana. Perinteisen saamelaisen aikakäsityksen

[55] Mielenkiintoista on, että Lehtola pitää väitöskirjassaan lappilaisuuden itsekuvaa ja identiteettiä ajan kirjallisuudessa tietoisesti luotuna. Lappilaisuus on ollut jotain, jota kirjallisuudessa on täytynyt *tietoisesti* pyrkiä rakentamaan ja siten tekemään eroa muuhun ajan suomalaiseen kirjallisuuteen ja ajattelumaailmaan. (ks. Lehtola 1997, 9-10.)
[56] Esimerkiksi Arvi Järventauksen *Risti ja noitarumpu* (1916) sekä Tuomo Itkosen *Sigrid ja Jänkä-Aapo* (1933) (ks. tarkemmin Lehtola 1997, 122-128).
[57] Lähinnä Pedar Jalvin *Muottačalmmit* (1915) ja Hans Aslak Guttormin *Koccam spalli* (1940).

mukaan vuodenajat ja ne tapahtumat, jotka viestivät vuodenajoista, seuraavat toisiaan ympyränkaltaisessa mallissa. Tätä mallia on kutsuttu *ekologisen ajan* mittaamiseksi (Kuokkanen 1999a, 106). Trilogian runojen rytmittymisen vuodenaikojen kiertoon tuleekin ymmärtää temaattisena ratkaisuna, joka korostaa – ei ainoastaan runojen minän tunnekokemusta – vaan luonnon asemaan saamelaista kulttuuria määrittävänä tekijänä. Voimakas kiinnittyminen ekologiseen aikaan on temaattinen piirre, joka on huomioitu myös aiemmassa Valkeapään tuotannon tutkimuksessa. Hirvonen (1991, 45) kuvaa *Ruoktu váimmus* -trilogiaa luonnonlyriikaksi, jossa vuodenaikojen vaihtelu ja ihmiselämän periodit rytmittyvät yhteen. Kuokkanen (1999a, 106) on taas todennut ajan ymmärrettävän Valkeapään *Beaivi, Áhčážan* -teoksessa ei-lineaarisesti: sillä ei ole alkua eikä loppua, mutta se kiertää ajanjaksosta toiseen. *Beaivi, Áhčážan* onkin Valkeapään teoksista se, jossa saamelainen aikakäsitys ja elämän kierto on selkeimmin nähtävissä yhtenä koko kokoelman läpäisevistä teemoista (mt.; Lehtola 1995, 74). *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen tekstitasolla teema on tunnistettavissa toistuvissa rakenteissa, joista tyypillisin on tietyn vuodenajan tai luonnonkuvan vähittäinen kasvu voimakkaaksi tunnetilaksi.

| | |
|---|---|
| *Giđđaáiggi čuovggat bullet* | *Kevätajan valot palavat* |
| *Giđa áiggi, čuovgga áiggi* | *Kevään aika, valon aika* |
| *giđđadolat,* | *kevättulet,* |
| *čuovggat bullet* | *valot palavat* |
| | |
| *Miela ligge* | *Mieltä lämmittää* |
| *váimmu ligge* | *sydäntä lämmittää* |
| *Buollá liegga miellajurdda* | *syttyy lämmin mieliajatus* |
| *váimmu jurdda* | *sydämen ajatus* |
| *liegga jurdda* | *lämmin ajatus* |
| *Giđa čuovggat* | *kevään valot* |
| *giđa dolat* | *kevään tulet* |
| *váimmu liegga* | *sydämen lämpimät* |
| *giđđadolat* | *kevättulet* |
| | |
| *Oainnátgo dál* | *Näetkö nyt* |
| *fuobmátgo dál* | *huomaatko nyt* |
| *eallima čuovggaid* | *elämän valot* |
| *Beaivváža luohti* | *auringon joiku* |
| *eallima luohti* | *elämän joiku* |
| *Giđđa go dolla* | *Kevät kuin tuli* |
| *cahká ja buollá* | *syttyy ja palaa* |
| | |
| *Giđđa, giđđa* | *Kevät, kevät* |
| *luonddu, váimmu* | *luonnon, sydämen* |
| *ealli dolla* | *elävä tuli* |
| | |
| (RV 1985, *Giđa ijat čuovgadat*.) | (Valkeapää 1980, 61.) |

Runossa kevät vertautuu tuleen. Säe ”*Giđđa go dolla* (*kevät kuin tuli*)” vahvistaa vertauksen. Vertauksessa kevääseen yhdistyy määritteitä, kuten lämmin, valaiseva ja – kuten seuraava säe ”*cahká ja buollá* (*syttyy ja palaa*)” jatkaa kuvausta – äkillisesti liekkiin leimahtava ja aikanaan loppuun palava. Neljästä klassisesta alkuaineesta tuli edustaa voimaa ja energiaa. Runossa tulen energia on liitetty kevääseen; auringon valoon ja siten luonnon ja luonnosta elävän ihmisen heräämiseen. Keväinen lämpö ja energia tarttuvat runon puhujaan, ”*váimmu liegga*/ *giđđadolat* (*sydämen lämpimät*/ *kevättutlet*)”, ja houkuttaa minän heräämään talven jälkeen niin fyysisestä kuin henkisestäkin horroksesta. Kuten monet trilogian luontokuvista, toimii tämäkin runo kahdella tulkinnan tasolla. Yhtäältä runon voi lukea puhtaasti saamelaisen luonnon ja luontosuhteen ylistyksenä. Toisella tulkinnan tasolla se näyttäytyy allegorisena viitteenä joko yksittäisen ihmisen tai koko saamen kansan itsetietoisuuden heräämisestä.

Runossa puhutaan kevään ja elämän valoista, mutta valoon viitataan välillisesti myös auringon ja tulen käsitteissä. Saamelaisessa kirjallisuudessa valo nähdään tavallisesti ristiriitaisena symbolina[58], mikä tekee siitä metonyymisesti erityisen rikkaan. Ristiriita johtuu valoa tarkoittavan saamen kielen sanan, *čuovga*, ja sen johdannaisen *čuvgehus* (sivistys), välisesti dialogista. Valo on saamen kansan itsetietoisuuden heräämisen vakiintunut symboli. Toisaalta muun muassa Kuokkanen (1999a, 102) on huomauttanut, että kolonialististen toimien yhtenä perusajatuksena ja oikeutuksena on pidetty valon tuomista ”pimeisiin maanosiin”. Tässä *Ruoktu váimmus* -trilogian runossa valon saamenkielisen vastineen kaksoismerkitys ja sen mahdollistama ironia tulee hyvin esiin:

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Máilbmihan lea nu čuvgejuvvon* | *Maailmahan on niin sivistynyt* |
| *Čuođi miljovnna olbmo* | *sata miljoonaa ihmistä* |
| *lea oahppan olmmoš goddán* | *on ihminen oppinut tappamaan* |
| *manjemus viđalogi jagis* | *viimeisten viidenkymmenen vuoden aikana* |
| […] | […] |
| (RV 1985, *Giđa ijat čuovgadat*.) | (Valkeapää 1980, 18.) |

Oulun yliopiston maantieteen laitoksen tutkijatohtori Juha Ridanpää (2005, 158) on maantiedettä, kirjallisuutta ja jälkikolonialistista kritiikkiä yhdistelevässä väitöskirjassaan *Kuvitteellinen pohjoinen* todennut luonnon olevan käsitteellisenä määritelmänä valmiiksi alisteinen, yhteiskunnan,

[58] Esimerkiksi Anders Larsenin *Beaive-álgu* -kertomuksessa valon voi tulkita merkitsevän saamelaisten heräämistä, havaintoa heidän omasta arvostaan. Inger-Mari Aikion *Silkeguobbara lácka* -runokokoelmassa taas valoon liitetään niin hyviä kuin huonojakin ominaisuuksia. (ks. tarkemmin Kuokkanen 1999a, 102–103). Valoa on lähestytty saamelaisessa kirjallisuudessa toki myös arvoneutraalisti luonnon välttämättömänä peruselementtinä (mt.). *Ruoktu váimmus* sisältää muitakin runoja, joissa valoa ja sivistystä merkitsevien sanojen samankaltaisuus tuottaa symbolisen sanaleikin.

kulttuurin ja historian olemassaolon semanttinen elinehto. Hän huomauttaa, että muun muassa Edward Said[59] näkee tunnetussa *orientalismin* teoriassaan historian ja järjestyksen käsitteiden koloniaalisen erottamisen suhteessa traditionaaliseen ja myytinomaiseen yhteiskunnan olemassaolon edellytyksenä. Tämä tekee Ridanpään (mt.) mukaan luonnosta paradoksaalisen abstraktion – luonto sijaitsee kaiken tunnetun; ihmiskunnan, kulttuurin ja historian tuolla puolen, mutta toisaalta ihmiskunta ja historia ovat omien kuvitteellisten myyttiensä kautta jo tunkeutuneet tuntemattomaan. *Ruoktu váimmus* tyrmää avoimesti tällaista kolonialistista diskurssia määrittävää kulttuurin ja luonnon vääristyneen vastakkainasettelun. *Ruoktu váimmus* -trilogian runoissa sivistyksen tunkeutuminen ”kulttuurittomaan” tilaan näkyy luonnon ja siinä elävän ihmisen pahoinvointina.

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Čietnjalii čiehkádan* | *Kyyneleet kätken* |
| *duoddariid čiegái´e* | *tunturien piiloon* |
| *jávohaga geahččat* | *ääneti katsoen* |
| *mot dat billistit mu eatnama* | *miten minun maani tärvellään* |
| *min Sámi* | *meidän Saamemme* |
| *čorragiid mielde goddesáhpánin* | *vaaroja pitkin sopulien lailla* |
| *čierastit ruvgalit* | *lähtevät jonossa laukomaan mäkeä alas* |
| *Čalmmiid ravkkán* | *silmiä räpäytän* |
| […] | […] |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Tässä runossa kolonialistinen tunkeutuminen konkretisoituu paradoksaalisesti juuri luonnonvertauksessa. Metaforisesti rikasta sopuli-vertausta käytetään teoksessa toistuvasti. Eläimenä sopuli on nopeasti lisääntyvä ja erityisesti tunturisopulit ovat tunnettuja massavaelluksistaan, joita esiintyy populaation koon saavuttaessa kriittisen kynnyksen. Runossa sopulien lauma tärvelee alleen luonnon, joka on nimetty Saameksi. Nimeämisen akti kielii tuhoisan toiminnan kohdistuvan luonnon ohella sen yhteydessä elävään kansaan, saamelaisiin. Asetelma on tuttu myös ruotsinsaamelaisen runoilijan Paulus Utsin teoksista. Lehtola (1995, 59) on huomauttanut, ettei Utsin teoksissa imperialistinen uhka suuntaudu pelkästään luontoa, vaan myös saamen kieltä ja koko saamelaisuutta kohtaan. Lehtolan (mt., 58–59) mukaan Utsin ja Valkeapään

[59] Edward W. Saidin (1935–2003) *Orientalism* (1978/2003) on yksi jälkikolonialistisen tutkimuksen keskeisistä teoksista. Said toi kritiikkiäkin osakseen saaneella teoksellaan jälkikolonialistiseen keskusteluun niitä tapoja, joilla länsimainen (tai eurooppalainen) kolonialismi eksotisoi ”siirtomaita” ja tuotti (ja yhä tuottaa) vääristyneen käsityksen orientin ihmisistä ja kulttuureista. Said (mt., 3) kuvaa orientalismia ”järjestelmällisenä oppina, jonka avulla eurooppalainen kulttuuri saattoi hallita – ja jopa tuottaa – orientin poliittisesti, sosiologisesti, ideologisesti, tieteellisesti ja kuvitteellisesti”. Hän on kuitenkin huomauttanut, ettei sanalla *orientti* tai käsitteellä *länsi* ole mitään olemuksellista pysyvyyttä, vaan molemmat ovat ihmisen tuottamia kategorioita, joilla pyritään yhtäältä vahvistamaan ja toisaalta tunnistamaan ”toinen”.

lyriikkaa yhdistää ajatus luonnonkansan kielen ja luonnon muodostamasta kokonaisuudesta. Pyrkimys säilyttää oma kieli ja kulttuuri on samalla myös taistelua luonnon puolesta ja päinvastoin.

Edellä lainatussa runossa hävitystä kuvailevien sanojen puuttuessa mimeettiselle minälle jää vain katse: ”*jávohaga geahččat*/ (*ääneti katsoen*)” Runolainauksen viimeisessä säkeessä minä räpäyttää silmiään, joko peittääkseen kyyneleensä tai varmistuakseen painajaismaisen näyn todellisuudesta. Runon asetelmaa voi tulkinnassa lähestyä käsiteparilla *Other*/*other*, joka pohjaa sartrelaiseen eksistentiaaliseen filosofiaan[60], mutta jälkikolonialistisen tutkimuksen kontekstissa tämä itsen ja toisen välinen suhde käsitetään osaksi itsetietoisuuden ja identiteetin kehitystä. Toiseuttaminen (*othering*) on dialektinen prosessi, jossa kolonisoiva Toinen (*Other*), eli imperialistinen keskusta voi saavuttaa asemansa vain yhtäaikaisesti kolonisoitujen subjektien (*others*) muodostuessa. Tähän identifioitumisen prosessiin liittyy keskeisenä symbolisena eleenä katse. Lacanilaisittain subjekti saavuttaa identiteettinsä vain Toisen katseessa[61]. (Ashcroft et al. 2000, 170–171.) Katse ja katsotuksi tuleminen määrittyvät vastavuoroisiksi eleiksi, jotka ovat molempien subjektien, niin kolonisoivan kuin kolonisoidunkin, elinehto. Jos edellä lainattua runoa tulkitaan lacanilaisen katseen dialektiikan metodilla, on huomattava, että runossa katseen objekti on kolonisoiva taho kun katsojan roolin saa kolonisoitu subjekti. Tämänkaltainen vastakolonialistinen reaktio merkitsee myös runoon sisäänkirjoitettua tietoisuutta siitä, että runon minän oman luontosuhteen erityisyys on todella tunnistettavissa vasta, kun samaan luontoon tunkeutuu kulttuuri, jonka luontosuhde poikkeaa radikaalisti subjektin omasta luontosuhteesta.

Tapa korostaa oman luontosuhteen poikkeavuutta länsimaisesta lineaarisuudesta ja historiankirjoituksesta on tyypillinen alkuperäiskansojen jälkikolonialistiselle kirjallisuudelle ja sen tutkimukselle. Allen (1986, 151) näkee kolonialismin ja kronologisen ajan välillä tiiviin yhteyden: tehtaat ja kellot kuuluvat yhteen, ja niin myös tehtaat ja kolonialistinen imperialismi. Alkuperäiskansoille ominainen ei-lineaarinen, syklinen aikakäsitys taas merkitsee ajatusten ja toimintojen läheistä suhdetta biologisiin ja fyysisiin rytmeihin, joista teollinen yhteiskunta on vieraantunut. *Ruoktu váimmus* -trilogiassa kiinnittyminen ekologiseen aikaan on ennen kaikkea

[60] Näkökulma pohjaa freudilaiseen analyysiin subjektiviteetin muodostumisesta, jota on kehittänyt erityisesti Jacques Lacan. Lacanille toinen (*other*) kuvastaa itseä, lapsen tietoisuuden kehitystä itsestä erillisenä olentona. Tämä toinen on merkityksellinen subjektin oman identiteetin määrittelyssä. Toinen (*Other*), jolle Lacan on antanut nimen *grande-autre*, on jokin, jonka katseessa subjekti saavuttaa identiteettinsä. Lacanin teoriassa symbolinen *Toinen* voi ruumiillistua esimerkiksi isässä tai äidissä, mutta sillä voidaan viitata myös alitajuiseen. (Ashcroft et al., 2000, 189–171.)

[61] Lacanin mukaan kaikki halu on metonyymistä olemassaolon halulle, sillä subjektin ensimmäinen halu on tulla näkyväksi Toisen katseelle. Näin subjekti voi saavuttaa olemassaolonsa vain Toisen katseessa (Ashcroft et al. 2000, 170–171.)

kulttuuripoliittinen ele, kirjallinen keino alleviivata saamelaisen luontosuhteen erityisyyttä. Teoksessa luonnosta kasvaakin ratkaisematon ongelma luonnonkansan ja kolonisoivan kulttuurin välillä.

### 5.3. ”Koti sydämessä”

Koti-ikävä on yksi kansanrunouden kantavista teemoista. Se on vahvasti läsnä muun muassa Kantelettaren kaipuurunoissa[62]. Johannisson (2001, 22, 34–35, 46) määrittelee koti-ikävän ajatuksen paluuksi alkukotiinsa ja sielun paluuksi jumalalliseen alkuperäänsä. Koti-ikävällä on siis sekä nostalginen että subliimi puolensa. Koti-ikävä kohdistuukin usein joko todelliseen tai ideaaliin lapsuudenkotiin, ideaalitopokseen, joka on paikan dimensiona yhtä lailla menetetty kuin lapsuus ajan dimensiona. Mäkinen (1998, 27) toteaa kirjassaan *Paratiisin arkkitehti* arkkitehtuurista ja paikan hengestä:

> Lapsuudenkoti muodostaa ihmiselle ensimmäisen kiintopisteen orientoiduttaessa kohti muita ihmisiä, ihmisyhteisöjä, fyysistä ympäristöä ja maailmaa. […] Lapsuudenkotia ajatellen olemme kaikki kodittomaksi jääneitä – tai jääviä.

Tätä ”kodittomuuden” (*Un-zuhause*) ja ”outouden” (*unheimlich*, *Unheimlichkeit*) tilaa Heidegger (1927/2000, 232–240, § 40) kuvaa ahdistukseen (*Angst*) liittyvänä vierautena (*Entfremdung*), joka on vastakohta ”kodillisuudelle” ja ”tutunomaisuudelle”. Nostalgisessa mielentilassa ihminen etsii kotiaan ja eksistenssiään, mikä synnyttää koti-ikävän (*Heimweh*) (mt. 170–174, 217–220). Kyse ei kuitenkaan ole konkreettisesta kaipuusta kotiin, vaan Heideggerille *Heimweh* on olemiselle avautuva, filosofisen elämäntavan kautta saavutettava paikka.

Koti-ikävä merkityksellistyy *Ruoktu váimmus* -trilogiassa kahdella tavalla. Teoksesta luettava koti-ikävä on heideggermaista virittynyttä mielihyvää, joka ei niinkään kerro runojen minän kaipuusta omaan lapsuuteensa, vaan kaipuusta saamelaisen yhteisön ”alkukotiin”, aikaan ennen valtakulttuurin vaikutusta. Tämänkaltainen koti-ikävä ankkuroi kodin käsitteen ideaaliin menneeseen ja korostaa sidettä traditioon. Toisaalta teoksen runoista abstrahoitava koti viittaa runojen minän henkilökohtaiseen muistijälkeen, tiettyyn aika-paikallisuuteen, joka on tavoitettavissa aistinvaraisesti yksilöllisessä tavassa nähdä, kokea ja tuntea. Talo on runoudessa tuttu minuuden symboli (mm. Viikari 1990, 59) ja myös *Ruoktu váimmus* -trilogiasta luettava käsitys kodista näyttäytyy eräänlaisena metalyyrisenä itsetutkiskeluna. Jungilainen syvyyspsykologia käyttää tunnetusti taloa ja sen eri huoneita ja kerroksia ihmismielen metaforana.

[62] Esimerkiksi ”Ikävä omia maita”, II, 118, ”Ei itkemätöntä aikaa”, II, 162.

Trilogian runoissa kuvatussa kodissa ei ole huoneita, mutta säe säkeeltä siihen liittyy uusia sitä määritteleviä palasia, kuin metaforisia huoneita.

| | |
|---|---|
| *Mu ruoktu lea mu váimmus* | *Minun kotini on sydämessäni* |
| *ja dat johtá mu mielde* | *ja se jutaa kanssani* |
| | |
| *Mu ruovttus eallá luohti* | *Kodissani elää joiku* |
| *gullo mánáid illudeapmi* | *kuuluu lasten ilottelu* |
| *Biellut skállet doppe* | *Kellot kalisevat siellä* |
| *beatnagat cillet* | *koirat haukkuvat* |
| *suohpan njurggasta* | *suopunki viheltää* |
| *Mu ruovttus šlivggodit* | *Minun kodissani heiluvat* |
| *láđđegávtti healmmit* | *lapintakin helmat* |
| *sámi nieddažiid biddojuolggit* | *saamen neitosten sukkajalat* |
| *liegga modji* | *lämmin hymy* |
| | |
| *Mu ruoktu lea mu váimmus* | *Minun kotini on sydämessäni* |
| *ja dat johtá mu mielde* | *ja se jutaa kanssani* |
| | |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Ajatus ihmisen mukana kulkevasta kodista toteutui jutaavien saamelaisten perinteisessä elämäntavassa, jolloin saamelaiset muuttivat kesä- ja talviasuinsijojensa välillä vuodenajasta riippuen. Modernissa maailmassa tällainen poronhoidon ehdoille rakentuva elämänmuoto on jo suureksi osaksi katoavaa perinnettä. *Ruoktu váimmus* -trilogiassa verbi jutata (*johttit*) on omaksuttu uudenlaiseen, lyyriseen käyttöyhteyteen ja runoissa puhutaankin muun muassa pilvien jutaamisesta. Edellä lainatussa runossa koti kyllä kulkee runon puhujan matkassa, mutta runosta käy ilmi, ettei puhuja viittaa jutaavaan elämäntapaan siinä muodossa, kuin se perinteisesti ymmärretään. Jonathan Rutherford (1990, 24) huomauttaa, että moderni maailma on tuonut mukanaan uudenlaisia näkemyksiä kiinteästä kotipaikasta. Tässä tilassa henkilökohtaiset, kollektiiviset ja moraaliset rajat hämärtyvät. Rajattomassa maailmassa ihmisellä voi olla vaikeuksia tuntea kuuluvaisuutta, mutta se voi myös tarjota uudenlaisia mahdollisuuksia itsensä paikantamiseen. Runo pyrkiikin osoittamaan, ettei ihmiseltä vaadita pysyvää, yhteen paikkaan sidottua identiteettiä (vrt. mt.). Runosta välittyy vahvasti ajatus eletystä elämästä tiloina, joita minä kantaa jatkuvasti mukanaan. Minä on siinä määrin yhtä näiden muistojensa kanssa, että ne heijastavat ja muovaavat hänen identiteettiään.

Modernin ajan individualismi näkyy trilogiassa kodin käsitteen metaforisoitumisessa. Koti ei ole enää konkreettinen kokoelma tarve-esineitä ja kotavaate, jotka pakataan mukaan jutatessa asuinsijalta toiselle ja joka pystytetään aina uudelleen. Tässä trilogian nimikkorunossa minämuotoinen puhuja viestii, että konkreettisen paikan sijaan koti on jotain abstraktimpaa,

metonyymisiä palasia, irrallisia visuaalisia ja auditiivisia havaintoja. Nämä palaset eivät kuitenkaan ole sattumanvaraisia, vaan kaikilla on yhteys saamelaiskulttuuriin ja -yhteisöön. Koska runojen minä on säilönyt nämä kulttuuriset entiteetin sydämeensä, on hänen kotinsa yhtä aikaa kaikkialla ja ei missään. Tällaista kokemusta on vaikea pukea sanoiksi tai selittää kulttuurin ulkopuoliselle taholle, jolle paikkoihin sidotut muistijäljet ovat näkymättömiä. Seuraavassa runossa runon minä toteaakin:

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Ja vel dat jerret* | *Ja vielä ne kysyivät* |
| *gos lea du ruoktu* | *missä on kotisi* |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Paikan ja identiteetin välistä suhdetta pohtinut saksanjuutalainen tutkija Walter Benjamin (1968, 255) on kuvannut kotikaupunkiaan Berliiniä muistikuvina, jotka välähtävät esiin vaaran uhatessa. Sigrid Weigel (1996, 112) on huomauttanut, että teoksessaan *Passagenwerg* Benjamin luki myös Pariisin menneisyyttä muistin näyttämönä, jolloin kaupungin arkkitehtuuri ja topografia näyttäytyivät kollektiivisen muistin tilana. Benjaminilla mennyt ja nykyisyys kohtaavat toisensa kaupungin eri paikkoihin jääneissä muistijäljissä. Tällöin muistin arkkitehtuuri edustaa pakopaikkaa, joilla on kollektiivisuutensa vuoksi erityistä merkitystä tietylle yhteisölle, mutta myös tämän yhteisön kautta yksittäiselle ihmiselle. *Ruoktu váimmus* -trilogiassa tällaiset muistin historialliset rakennelmat ovat tallentuneet, eivät arkkitehtuurisiin rakennelmiin, vaan pohjoiseen luonnonmaisemaan. Minä sitoo nimettyjen luonnonpaikkojen kautta itsensä osaksi kollektiivia mennyttä ja sen läsnäoloa näissä erityistä historiallista painolastia sisältävissä paikoissa.

| | |
|---|---|
| *Don dieđát dan viellja* | *Sinä tiedän sen veli* |
| *don ipmirdat oabbá* | *sinä ymmärrät sisko* |
| *Muhto go dat jerret gos lea du ruoktu* | *Mutta kun ne kysyvät missä on kotisi* |
| *dajatgo don ahte dát visot* | *sanotko sinä että tämä kaikki* |
| *Skuolfedievás mii lávostalaimet* | *Skuolfedievássa laavustelimme* |
| *giđđajohtolatáigge* | *kevään jutaamisaikaan* |
| *Čáppavuomis mis lei goahti ragatáigge* | *Čáppavuonossa meillä oli kota rykimäaikaan* |
| *Min geasseorohat lea Ittunjárga* | *Meidän kesäasuinsijamme on Iddonjargga* |
| *ja dálvet min bovccot leat Dálvadasa guovlluin* | *ja talvella poromme ovat Dálvadasan suunnalla* |
| *Don dieđát dan oabbá* | *Sinä tiedät sen sisko* |
| *don ipmirdat viellja* | *sinä ymmärrät veli* |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Lainaus osoittaa, että *Ruoktu váimmus* -trilogiassa nimeämisen prosessi näyttäytyy usein kaksiteräisenä miekkana. Vaikka runossa nimetyt saamenkieliset paikat yhdistävät runon minän ja runossa mainitut ”veljen” ja ”sisaren” osaksi kulttuurista maisemaa ja sen historiaa, ovat paikannimien konnotaatiot ja historia näkymättömiä kulttuurin ulkopuoliselle katseelle. Asetelma viittaa jälkikolonialistisen tutkimuksen näkökulmasta kolonisoivan diskurssin tapaan tyhjentää paikan nimi paikan kokemuksesta ja historiasta (vrt. Ashcroft et al. 2000, 178). Nimeämisestä muodostuu ensisijainen kolonisoiva prosessi, sillä se mukauttaa, määrittelee ja vangitsee paikan kieleen (mt., 182). Jälkikolonialistinen intialainen kirjallisuudentutkija Gayatri Chakravorty Spivak[63] (1985, 132) jäsentää käsitteellä maailmallistuminen (*worlding*) hegemonisen kontrollin toimintaa. Maailmallistuminen on prosessi, jossa kolonialistinen diskurssi ”kaiverretaan” kolonisoituun tilaan. Esimerkkinä Spivak mainitsee kartoittamisen, jolla kolonisoidut maanosat ja alueet otetaan haltuun nimeämällä ne uudelleen ja tekemällä siten näkymättömäksi paikallisten kansojen historiat, kulttuurit ja maailmankatsomukset. Maailmallistumista tapahtuu kuitenkin myös paljon hienovaraisemmin esimerkiksi valtayhteiskunnan edustajien pelkän läsnäolon kautta.

Nimeäminen on Ridanpään (2005, 103) mukaan yksi kolonialistisen paikan hallinnan keino. Ridanpää (mt.) huomauttaa, että paikkojen nimet tarjoavat kulttuurimaantieteelliselle tutkimukselle lähes loputtoman retoristen käytäntöjen verkoston, joiden kautta kolonialistisen vallan ja sen käytön eri diskursseja voidaan lähestyä. *Ruoktu váimmus* -trilogiassa viitataankin nimeämiseen juuri paikan hallinnan keinona, mutta myös osana laajempaa assimilaation prosessia:

| | |
|---|---|
| *hei hei mister president hello mister gonagas* | *hei hei mister president hello mister kuningas* |
| *geaisár ja diktáhtor* | *keisari ja diktaattori* |
| *hei hei hearrá eversta* | *hei hei herra eversti* |
| *dáppe duoddariid vilda mánná* | *täällä tuntureiden villi lapsi* |
| *preria rásiid rukses lieđđi* | *preerian kukkasten punainen kukinto* |
| *báhkka máilmmi sávzaguođoheaddji* | *kuuman maailman lammaspaimen* |
| *arvevuvddiid álás ealli* | *sademetsien alaston eläin* |
| | |
| *hei hei eatnamiid rievideaddjit* | *hei hei maan ryöstäjät* |
| | |
| *namat rivdet* | *nimet muutitte* |
| *áiggit* | *ajat* |
| *ja meannudanvierut* | *ja menettelytavat* |
| *muhto áššì lea seamme* | *mutta asia on sama* |
| *ja bissu gusto seammen* | *ja pysyy näköjään samana* |

[63] Spivakin kirjallisuudentutkimus on vaikuttanut voimakkaasti niihin käytänteisiin, joilla kirjallisia tekstejä luetaan suhteessa kolonialismin historiaan. Muun muassa teoksessaan *The Rani of Sirmur* (1985) Spivak tarkastelee, miten imperialistinen sivistystehtävä muotoiltiin ja miten sitä levitettiin useissa englantilaisen kirjallisuuden perinteeseen kuuluvissa klassikoissa, kuten Daniel Defoen *Robinson Crusoe* (1719) ja Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaani* (1847).

| | |
|---|---|
| *jagis jahkái* | *vuodesta vuoteen* |
| *Inge juoigga I love you*<br>*in lávllo du háldui Ráhkis vilges áhčči* | *Enkä joikaa I love you*<br>*en laula haltuusi Rakas valkoinen isä* |
| *hei hei fánena fánenat*<br>*hei human rights*<br>*buot máilmmi helvehat stállubeargalagat*<br>*Vaikko namat ja áiggit*<br>*riikkat ja vuogit molsásit*<br>*ieš áššii ii rievdda*<br>[…] | *hei hei pirun pirut*<br>*hei human rights*<br>*koko maailman helvetin staalon perkeleet*<br>*Vaikka nimet ja ajat*<br>*valtiot ja tavat vaihdoitte*<br>*itse asia ei muutu*<br>[…] |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

Runossa jälkikolonialistisen teorian ja metodien tietoinen hyväksikäyttö on ilmeistä. Tätä indikoi muusta trilogiasta poikkeava englannin kielen käyttö sekä arvolatautuneet käsitteen, kuten *human rights*. Runo on yhtä aikaa uhmakas, mutta tiedostavuudessaan myös ironinen jälkikolonialistinen vastakertomus, joka pyrkii kyseenalaistamaan kolonialistinen paikan hallinnan. Kaunokirjallisen aineiston ja maantieteellisen perspektiivin yhdistymistä kutsutaan *kirjalliseksi maantieteeksi*. Kirjallisessa maantieteessä fenomenologinen lähestymistapa nostaa kiinnostuksen kohteeksi paikan subjektiivisen kokemisen (*sense of place*) sekä kysymyksen paikan autenttisuudesta, osallisuudesta ja sivullisuudesta (Ridanpää 2005, 103–104). Ridanpää (mt.) kuitenkin huomauttaa, että tässä mielessä kirjallisuus ei ole sama kuin paikan kokeminen, vaan se on hänen mukaansa parhaimmillaan kirjoittamisen ja kirjallisten konventioiden kautta suoritettu diskurssi paikan kokemisesta. Kirjallisilla konventioilla Ridanpää viittaa stereotypioihin, jotka auttavat lukijaa rakentamaan kertomukselle sijainnillisen kehyksen. Paikan nimeäminen ei merkitsekään usein sijainnillista kulissia, vaan diskursiivista käytäntöä, joka rakentuu stereotyyppisten binaaristen kategorioiden maailmaan, kuten tässäkin runossa.

Edellä lainatun runon säkeet, ” *muhto áššii lea seamme (mutta asia on sama)*” ja ”*ieš áššii ii rievdda* (*itse asia ei muutu*)”, osoittavat, että nimeäminen – tai paremminkin uudelleennimeäminen – ei kykene pyyhkimään pois paikkaan liitettyjä muistijälkiä, sen historiaa, paikan kokemuksen ydintä. Alkuperäiskansojen kirjallisuudelle tyypillistä on näkemys paikasta, joka on paljon muutakin kuin maata. Toisin kuin kolonisoiva diskurssi, jälkikolonialistiset kirjailijat pyrkivät olemaan erottamatta kielessä nimettyä ja kuvailtua paikkaa jostain todellisesta paikasta, vaan paremminkin heidän kirjoituksensa viittaavat siihen, että paikka *on* jossain mielessä kieltä, jatkuvaa ja prosessinomaista. (Ashcroft et al. 2000, 181–182.)

Ei kiinteät, vaan häilyvät, siirtymätilassa olevat kulttuuriset identiteetit houkuttelevat Hallin (1999/2005, 71) mukaan ajattelemaan, että identiteetin on globalisoitumisen aikakaudella määrä päätyä jonnekin. Päämääränä on joko paluu juurille tai häviäminen kokonaan sulautumisen ja homogenisoitumisen myötä. Valkeapään runo pyrkii osoittamaan, että assimilaatiosta huolimatta kuilu keskustan ja marginaalin välillä on ennallaan jättäen vähemmistökulttuurin edustajat kulttuuriseen välitilaan (tai jopa kulttuurittomaan tyhjiöön) ollen kunnolla ei-kumpaakaan. Hall (mt.) toteaakin kahtiajaon puhtaiden identiteettien välillä olevan harhaanjohtava. Kääntämisen käsitteellä Hall kuvaa niitä identiteettimuodostumia, jotka eivät koskaan tule olemaan yhtenäisiä, koska ne kytkeytyvät samanaikaisesti useisiin eri kulttuureihin ja historioihin ja niillä ei ole yhtä ainoaa kotia. Hallin (mt., 71–72) mukaan

> [t]ällaisiin *hybridisiin kulttuureihin* kuuluvat ihmiset ovat joutuneet luopumaan haaveistaan tai pyrkimyksestään löytää uudelleen minkäänlaista ”kadotettua” kulttuurista puhtautta tai etnistä absolutismia. He ovat peruuttamattomasti *käännettyjä*.

Tämä ei kuitenkaan edellä lainatussa runossa johda kolonisoidun subjektin alistumiseen, vaan valtakulttuurin kieltä ja puhetapaa hyväksi käyttäen runon minä kuuluttaa omia ja muiden vähemmistöjen oikeuksia. Runoa voi tulkintani mukaan pitää jonkinasteisena trilogian avainrunona, sillä kaikki teoksen tulkinnan kannalta keskeiset elementit ovat runossa yhtäaikaisesti läsnä. Runossa on viety äärimmilleen niin tekstin kuin runosta abstrahoitavien merkitystenkin tasolla koko trilogiaa leimaava tradition ja modernin kuriton leikki.

## 5.4. Läsnäolo ja katoavuus

### 5.4.1. Merkityksellinen nyt-hetki

Hetki ja ikuisuus ovat äärimmäisyyksiä, jotka koettelevat ymmärrystä, mutta samalla houkuttavat pohtimaan niiden luonnetta. Hetken kestosta Kamppinen (2000, 27) toteaa:

> [k]un varsin lyhyt ajanjakso jaetaan kahtia, uudelleen kahtia ja niin edelleen riittävän monta kertaa, päädytään niin lyhyeen ajanjaksoon, ettei sitä voi enää jakaa, se on vailla kestoa ja on näin ollen lyhin ajanjakso.

Aikafilosofian näkökulmasta äärimmäisen pitkät ajanjaksot ovat puolestaan ikuisuuden eri lajeja. Ikuisuus on aluton ja loputon, eikä ikuisuudessa tapahdu mitään, koska siellä aika menettää merkityksensä. Kamppinen (mt.) huomauttaakin, että äärimmäisinä ajanjaksoina sekä hetki että ikuisuus ovat äärimmäisyydessään itse asiassa ajattomia.

Bergson (1919/1958, 8-10) painottaa hetken käsitteeseen sisältyvää ihmismielelle tunnistamatonta hetkellisyyttä. Bergson näkee tajunnan olleen ja tulevan välisenä yhdysviivana, menneisyyttä ja

tulevaisuutta toisiinsa yhdistävänä siltana. Nykyisyyden pienimpänä yksikkönä nyt-hetki on Bergsonin mukaan ymmärrettävissä teoreettisena rajana, mutta ei havaittavana. Nykyhetken sijaan havaitsemme vain ajan tiheän keston (*la durée*), joka syntyy äskeisen menneisyyden ja lähimmän tulevaisuuden rajalla. Hetken äärimmäinen hetkellisyys ja siihen liittyvä ajattomuus asettaa lähtökohdan *Ruoktu váimmus* -trilogian merkityksellisimmän aikadimension, nyt-hetken, tarkasteluun. ”Nyt” on trilogian runoissa toistuva deiktinen ilmaus ja ajan määre. Nyt-hetki motivoituu *Ruoktu váimmus* -trilogiassa kahdella tasolla: ensinnäkin runojen lausetason todellisuudessa, jossa sitä rakentaa runojen mimeettinen minä puheessaan, toisaalta korkeammalla tulkinnan tasolla, lyyrisessä minässä, jolloin se on kytkennässä koko trilogian tematiikkaan.

Nyt-hetkellä vaikuttaa olevan *Ruoktu váimmus* -trilogiassa kyky hämärtää runon ja todellisuuden suhdetta lävistämällä runon ja runoilijan välisen rajapinnan. Tämä korostuu tilanteissa, joissa runon maailmassa tapahtuva nyt-hetken havainto kääntyy sisäänpäin minän havainnoksi omasta itsestään. Havainnon voi usein tulkita heijastukseksi runoilijan läsnäolosta runossa. Asetelmaa avaa rinnastus Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen, jossa Hollsten (2004, 129) toteaa elämän ja runon yhteyden liittyvän ennen kaikkea runon objektivointiin. Tällä viitataan runouden universaaliin luonteeseen, joka itse asiassa kumpuaa yksilöstä ja tämän yksilöllisistä tunteista ja kokemuksista. Subjektiivisuudesta kasvava objektiivisuus toteutuu keskeishakuisessa runossa, joka pyrkii poispäin keskustasta. Tällainen runo on samalla kokoava (keskihakuinen) että avonaisuuteen[64] ja rajoittamattomuuteen pyrkivä (keskustasta poispäin pyrkivä). Hollsten (mt., 130) huomauttaa, että ”[r]unon keskusta voidaan tulkita runoilijan subjektiiviseksi kokemukseksi. Jos se on kyllin vahva, se mahdollistaa objektivoinnin, liikkeen ulospäin keskustasta.” *Ruoktu váimmus* -trilogian lukeminen suhteessa historialliseen kontekstiinsa motivoi havaitsemaan runoista tämänkaltaisen runoilijan läsnäolon ja runoilijan äänen. Näin runoilijan persoona avautuu mimeettisessä minässä lukijan tarkasteltavaksi ja samaistuttavaksi.

| | |
|---|---|
| *Mánga jagi jáhkken* | *Monta vuotta uskoin* |
| *dihten máid galggaige* | *tiesin mitä pitikin* |
| *Eallin lea ávnnas dáhttui* | *Elämä on aineen tahtoon* |
| *Ille višan dovddastit* | *Tuskin viitsin tunnustaa* |
| *jáhkken dasa duođas* | *luulin sitä todeksi* |
| | |
| *Dál lean bišanan* | *Nyt olen pysähtynyt* |

[64] Hollsten (2004, 87, 118) määrittelee avonaisuuden (*öppenhet*) Bo Carpelanin kirjallisuuskäsityksen keskeiseksi käsitteeksi. Luomistyön näkökulmasta merkitykseltään laaja-alaisen avonaisuuden käsitteen keskeisiä sisältöjä ovat mm. negatiivinen kyky ja siihen sisältyvät ajatukset, runoilijan minättömyys, ajatus runon kokoavasta luonteesta, naiivius ja valmiiden kategorioiden, kuten vastakohtien purkaminen. (ks. tarkemmin Hollsten 2004.)

| | |
|---|---|
| *Oaidnit eallima iežas* | *Nähnyt elämän itse* |
| *dan* | *sen* |
| *masa ii maidege máhte* | *mille ei mitään voi* |
| (RV 1985, *Lávlo vizar biellocizaš*) | (suom. kirjoittajan.) |

Tässä runossa nyt-hetken havainnon, ”*Dál lean bišanan* (*Nyt olen pysähtynyt*)”, typografinen sijainti runon keskellä, yksittäisenä säkeenä, korostaa nyt-hetken asemaa vedenjakajana ja runon sisäisen todellisuuden taitekohtana. Mutta voiko runon keskustassa – sekä temaattisessa että typografisessa – kuulla runoilijan äänen? *Ruoktu váimmus* -trilogian runojen hallitsevin elementti, minä, ei suinkaan ole heterogeeninen kokonaisuus. Toisinaan minän esittämät kannanotot ovat kärkkäitä ja minä näyttäytyy runon maailmassa aktiivisena toimijana. Tällöin minä myös usein kohdentaa puheensa joko yksilöidylle kuulijalle tai anonyymille sinälle. Tässä runossa taas mimeettinen minä ilmoittaa pysähtyneensä ja ottaa katselija-tarkkailijan aseman. Tämänkaltaisen pysähtyneisyyden voi erheellisesti mieltää passiivisuudeksi. Ulkomaailman paine, jatkuva kiire ja kaikenlainen materian ja päämäärän tavoittelu, tuottaa yksilön sisäistä painetta. Tulkitsen runoa niin, että siinä pyritään kuvaamaan tilaa, jossa vapautumalla sisäisestä paineesta runojen minä vapautuu myös ulkoisesta paineesta ja on siten ironisesti pysähtyneisyydessään enemmän tietoinen ajastaan kuin koskaan ennen. Tässä ja muissa trilogian runoissa, joissa minän asennoituminen elämään on resignoitunut, on minän äänen sävy erilainen, tietyllä tavalla ulkopuolinen, mutta samalla kaikkitietävä ekstradiegeettisen kertojan tapaan. Tämä motivoi kuulemaan runon äänessä runoilijan äänen, vaikka runo jättääkin kysymyksen puhujasta avoimeksi.

Kamppinen (2000, 28) toteaa hetkiksi nimettävien ajanjaksojen olevan aina tavalla tai toisella merkittäviä. Hänen mukaansa hetket rytmittävät olemista ja säätelevät rytmittymistä suhteessa tulevaisuuteen, mutta samalla hetkeen mahtuu kokonaisen ihmiselämän uudelleenarviointi. Edellä lainatun runon nyt-hetki on yhtä aikaa sisäänpäin kääntynyt ja intiimi sekä keskusteluun taipuvainen. Nyt-hetki kuvastuu runossa juuri eräänlaisena mimeettisen minän oman elämän uudelleenarvioinnin tilana, rajana mennyttä leimaavan, lopulta valheelliseksi osoittautuvan teleologisen elämänuskon ja tulevaisuutta määrittävän tyynen passiivisuuden välillä.

Tulkintani mukaan tämänkaltainen uudelleenarviointi edellyttää aina hetkeen pysähtymistä. Pysähtyminen tapahtuu ajan kokijassa, ei ajassa itsessään. Tällaiseen trilogian runoille tyypilliseen tapaan kuvata subjektin sisäistä muutosta nyt-hetkeen ajoittuvana käännekohtana, liittyy usein katseen tai katsomisen motiivi, kuten tässäkin runossa. Ajallinen perspektiivi rakentuu minän mentaalissa kokemuksessa, havainnossa erosta menneisyyden minän ja nyt-hetken minän välillä.

Nyt-hetkessä menneen kuviteltu tietoisuuden tila vaihtuu ”todelliseen” tietoisuuteen ennen kaikkea omasta itsestä ja oman elämän merkityksestä – tai enemminkin merkityksettömyydestä. Nyt-hetkelle merkityksen antava tietoisuus liittyy kokoelman runojen maailmassa eittämättä resignoitumisen teemaan, jonka ilmaisua tämänkaltainen oman pienuuden hyväksyminen on. Nykyhetki paikkana, jonka modus on pysähtyneisyys ja seesteisyys, on silti täynnä asioita, joihin runon minän ymmärrys ei tahdo riittää. Luonnon kiertokulun toisteisuuden, maiseman pysyvyyden ja ihmisen maanpäällisen ajan definiittisyyden suhteessa on jotakin vaikeasti käsitettävää suhteettomuutta. Vaikka luonnossa näkyvästä järjestyksestä tai maailmankaikkeuden äärettömästä kestosta etsitään trilogian runoissa mielenrauhaa, muistuttavat ne samalla runojen minää omasta rajallisuudesta.

Menneisyyteen suuntaava muistaminen kytkeytyy trilogiassa tiiviisti paikkaan, kuten olen aiemmin pyrkinyt osoittamaan. Tutut paikat, nostalgisia tuntemuksia herättävät esineet ja identiteettiin kiinteästi solmiutuva luontokokemus johdattavat runojen mimeettisen minän aistien kautta menneisyyteen. Nyt-hetkeen ajoittuva oman elämän uudelleenarviointi on taas avainkokemus, joka tässä *Ruoktu váimmus* -trilogian runossa, kuten muissakin teemaltaan ja rakenteeltaan samankaltaisissa runoissa, on usein vailla paikkaa. Toisaalta nyt-hetken asemoituminen menneisyyden ja tulevan välittömällä rajapinnalle ei vaikuta johtavan runossa ajan ulottuvuuksien saumattomaan jäsentymiseen suhteessa toisiinsa. Nyt-hetken käännekohdassa runojen minä pyrkii eroon historiasta orientoitumatta tulevaan. Avoin, päämäärätön tulevaisuus ja kohtaloon alistuminen ei kuitenkaan tulkintani mukaan tarkoita trilogian kohdalla lannistumista, vaan päinvastoin, aktiivista luopumista niistä modernin ajan valheellisuuksista, jotka runoissa vääristävät kuvaa menneestä.

### 5.4.2. Tulevaan tyhjyyteen

Käsitteenä tyhjyys operoi *Ruoktu váimmus* -trilogiassa sekä tekstin tasolla että runojen tulkinnassa tematisoituvana kielellisenä tehokeinona. Tekstin tasolla tyhjyys näkyy typografiassa ilmaisun kaventumisena ja säkeiden lyhenemisenä erityisesti teoksen loppua kohden. Vaikeus kuvailla tyhjyyttä on johtanut joidenkin runoilijoiden kohdalla rikkonaiseen, elliptiseen ilmaisuus (Hollsten 2004, 258), mutta näkisin *Ruoktu váimmus* -teoksen kohdalla tyhjyyden pikemminkin tuottavan koherenssia hyvin minimalistisiin runoihin, joissa jätetään paljon sanomatta. Tyhjyydellä on kirjallisuudentutkimuksessa useita sukulaiskäsitteitä, kuten poissaolo, negatiivisuus, negaatio, elliptisyys ja hiljaisuus (ks. Enwald 1997, 128). Näitä käytetään usein synonyymisesti ja niiden merkitykset ovat osin päällekkäisiä. Käsitteillä pyritään kuvaamaan modernin lyriikan strategioita sellaisen ilmentämiseen, jota ei voi sanoin tavoittaa. (Hollsten 2004, 257.)

Muun muassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituspäällikkö, kirjallisuudentutkija Sakari Katajamäki (2000, 153) nimeää käsitteenä selvärajaisimmaksi negaation, koska se voidaan määritellä kielelliseksi ilmiöksi, kieltoilmaukseksi, joka on affirmaation vastakohta. Tyhjyys saa *Ruoktu váimmus* -trilogiassa tyypillisimmin ilmaisunsa negaatiossa. Äärimmäinen esimerkki Valkeapään lyyrisen kielen negaatiosta on aivan tutkimukseni alussa lainattu *Beaivi, Áhčážan* -kokoelman runo, joka alkaa säkeellä: ”*iige áigi leat, eai geaźit, eai* (*eikä aikaa ole, ei sen päitä, ei*)”. Kieltoilmaisu on siinä mielessä tehokas tyhjyyden ja poissaolon ilmaisija, että samalla, kun jotain kielletään, synnyttää kielto vahvan mielikuvan poissaolevaksi sanotusta asiasta (mt. 141). Valkeapäänkin runossa ajan kieltäminen itse asiassa tematisoi aikaa ja kiinnittää lukijan huomion ajan alituiseen virtaan, jossa ihmiselämän mittainen ajanjakso on vain silmän räpäys.

Edellä totesin nyt-hetken näyttäytyvän *Ruoktu váimmus* -trilogiassa käännekohtana, jossa runojen minä pyrkii eroon historiasta orientoitumatta kuitenkaan tulevaan.

| | |
|---|---|
| *boahttevuhtii* | *Tulevaisuuteen* |
| *áigon guovlalit* | *aioin kurkistaa* |
| *in oaidnán in maidege* | *en nähnyt en mitään* |
| | |
| *čalmmii´an arvi* | *silmissäni sade* |
| *mielan mierká* | *mielessäni sumu* |
| | |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

Kuten monissa muissakin yhteyksissä, myös tässä *Ruoktu váimmus* -trilogian heterogeenisuus vaikuttaa johdattelevan lukijaa ristiriitaisiin tulkintoihin. Avoin ja päämäärätön tulevaisuus ei ehkä näyttäydykään puhtaasti lyyrisen minän tietoisena valintana – kuten juuri edellisessä luvussa totesin – vaan tulevan tyhjyys motivoituu myös tahdosta riippumattomana olotilana. Tässä runossa runon minä kyllä koettaa suunnata katseensa tulevaan, mutta kolmannen säkeen kieltoilmaus, ”*in oaidnán in maidege* (*en nähnyt en mitään*), kieltää katseen kohteen ja tekee siitä näkymättömän. Olen aiemmin tutkimuksessani korostanut katseen ja katsomisen eleen symbolista merkitystä ensinnäkin keinona tehdä poissaoleva läsnä olevaksi, mutta myös tietynlaisena tajunnan tasojen leikkauspintana. Tällöin katse toimii runojen minän keinona tavoittaa itsen ulkopuolinen maailma ja kiinnittyä siihen peilaamalla omia tuntemuksiaan kulloiseenkin katseen kohteeseen. Katseella ja katsomisen eleellä onkin *Ruoktu váimmus* -trilogian poeettisessa kielessä keskeinen merkitys nykyisyyden ja menneisyyden kuvauksessa ja ajallisten ja tilallisten puitteiden luojana. Ratkaiseva ero kuvauksessa tulevan ja muiden ajan ulottuvuuksien välillä vaikuttaa liittyvän nimenomaan katseeseen; tuleva on katseelle näkymätöntä, tyhjää tilaa.

Mirkka Rekolan lyriikasta väitelleen vapaan tutkijan Liisa Enwaldin (1997, 128) mukaan negaation ohella elliptisyys voidaan mieltää kielelliseksi ja tekstuaaliseksi ilmiöksi, joka ilmaisee niiden lauseenjäsenten poissaoloa, jotka eivät ole ymmärtämisen kannalta välttämättömiä. Sen sijaan tyhjyys, poissaolo, negatiivisuus ja hiljaisuus ovat luonteeltaan metaforisia ja siksi vaikeammin määriteltäviä. Tulkinnassaan Bo Carpelanin kirjallisuuskäsityksestä Hollsten (2004, 257–258) näkee Carpelanin tuotannossa poissaolon merkitsevän ”välittömän läsnäolon eli sen mikä on tässä ja nyt, vastakohtaa”. Hollsten (mt. 258) kuitenkin huomauttaa, että ”Carpelanin tuotannossa tyhjyys, poissaolo ja hiljaisuus kietoutuvat herkästi toisiinsa”. Tyhjyys vaikuttaa saavan myös *Ruoktu váimmus* -trilogiassa monet kasvot. Edellisessä runolainauksessa kuvattujen surun ja epävarmuuden tunteiden ohella trilogian loppupään runoissa tulevan tyhjyyteen liitetään herkästi myös muita ristiriitaisia tunteita, kuten iloa, odotusta, levollisuutta ja ahdistusta.

| | |
|---|---|
| [...] | […] |
| *nubbi áigi* | *toinen aika* |
| *nubbi duohta* | *toinen totuus* |
| *eará vájaldeaddjit dahkame saji* | *toiset vaeltajat ottavat paikan* |
| *ja eará lea maid johtima jietna* | *ja toinen on myös jutaamisen ääni* |
| | |
| *miela áigi lea duohta* | *mielen aika on totta* |
| *ja dohko lea njoammume morraša suoivvan* | *ja sinne kömpii surun varjo* |
| | |
| *čáhppes čázi badjel* | *mustan veden yllä* |
| *čáhppes ijas* | *mustassa yössä* |

| | |
|---|---|
| *earálágán* | *erilaiset* |
| *čáhppes lottit* | *mustat linnut* |
| | |
| *ealli miella eallit* | *halu elää* |
| *odne* | *tänään* |
| *ja vel ihttinnai* | *ja vielä huomennakin* |
| | |
| *livččii goit* | *olisi kuitenkin* |
| | |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

*Ruoktu váimmus* -trilogialle ominaiseen tapaan, runo ei juurikaan tarjoa valmiita lukuohjeita, vaan lukijan on muodostettava tulkinta yhteydessä koko teokseen. Runon sanasto on hyvin tummasävyinen ja muun muassa yön mustuus vaikuttaa tässä runossa saavan aivan uudenlaisia merkityksiä suhteessa kokoelman aiempiin runoihin. Runon toisessa säkeistössä mustan veden yllä mustassa yössä lentelevät mustat linnun piirtyvät taustaansa vasten hahmottomina ja muuttuvat negaatioksi, tyhjäksi tilaksi. Näkymättömyyteen ja näkökyvyn heikkenemiseen viittaa myös aiemman säkeistön metaforinen ilmaus ’surun varjo’ (*morraša suoivvan*). Tämä aihelma on sama kuin edellä aiemmin lainatussa runossa ja ikään kuin jatkaa runokuvaa. Samalla tulkinta tulevaisuudesta katseelle näkymättömänä tilana vahvistuu. Korkeammalla tulkinnan tasolla näkisin tämän minän katseen ja katsomisen aktin näyttäytyvän jonkinasteisena metaforisena ilmauksena tiedolle ja tiedostamiselle. Katseensa kautta runojen minä on tietoinen luonnosta ympärillään, siinä tapahtuvista muutoksista ja asemastaan osana luontoa. Se, minkä ihminen unohtaa, lakkaa tietyllä tavalla olemasta. Runoissa kuvatut visuaaliset aistimukset herättävät nostalgisia muistoja menneestä ja pitävätkin näin menneisyyttä elossa. Mutta tuleva näyttäytyy runojen minälle epävarmana ja tuntemattomana niin katseen kuin mielenkin tasolla.

Edellä lainatun runon sisäisen maailman hauraus syntyy kuoleman jatkuvasta läheisyydestä. Tähkä (1989, 70) on todennut:

> [i]hmisellä on suuri tarve manipuloida ajan kokemusta ja ymmärrettävästi sitä enemmän, mitä häiritsevämpi tietoisuus ajasta on. Niin välttämätön kuin aika meille onkin, meillä on suuri tarve pysäyttää aika, päästää siitä irti, koska aika on vääjäämätöntä muutosta, joka kuljettaa meitä kohti kuolemaa.

Tässä runossa runon puhuja havaitsee toisen ajan ja toisenlaisten ”vaeltajien” ottaneen paikkansa. Tämä uudenlainen, runon minälle vieras aika näyttäytyy minän mielessä synkkänä ja vieraana, aikana joka ei ole enää minän omaa. Tulkintani mukaan runossa ei kuitenkaan ole kyse niinkään runojen minän aavistuksesta oman kuolemansa läheisyydestä, vaan kuvauksen kohteena on huoli oman kansan, saamelaisten, epävarmasta tulevaisuudesta.

Vesi on kuoleman elementti ja veden liittyminen menneeseen aikaan on lyyrisen kielen vakiintunut symboli. Musta vesi mustassa yössä kurkottaa tästä näkökulmasta myös menneisyyteen ja pyrkii tekemään sen näkymättömäksi – siis pyyhkimään Saamen kansan historian varjoonsa. Synkistä ajatuksista ja tunnelmasta huolimatta runossa on läsnä myös huomiseen kohdistuva toivo oman kielen ja kulttuurin kyvystä selviytyä, sopeutua ja elää. Tulkitsenkin, että tulevaisuuden poissaolo tematisoituu teoksessa kahdessa hyvin erilaisessa merkityksessä. Yhtäältä se liittyy ajatukseen kaiken katoavaisuudesta, jota ruokkivat runojen minän resignoituneet mietteet. Lopussa kaikki palaa alkuun, niin kuin on tarkoitettukin. Tällaista tyynelle unohdukselle annettua valtaa voi lukea heijastamaksi idän filosofioista ja teoksen maailmankatsomuksessa onkin paljon yhteyksiä lähinnä taolaisuuteen ja zen-budhalaisuuteen[65]. Toisaalta taas *Ruoktu váimmus* -trilogian tulevaisuudenkuva henkii yhtäaikaista toivoa ja epätoivoa Saamen kansan puolesta, jotka tuntemuksina synnyttävät halun taistella tulevan tyhjyyttä vastaan.

[65] Itämaisen filosofian vaikutus erottuu omaksi juonteekseen suomalaisen (esim. Pertti Nieminen, Lassi Nummi, Mirkka Rekola ja Eeva-Liisa Manner) ja suomenruotsalaisen (esim. Rabbe Enckell ja Bo Carpelan) modernismin traditiossa.

## 6. JOHTOPÄÄTELMÄT

> Minä olen aito, mutta minä en tahdo olla aito säilytettävässä mielessä. Minun tahtoni on luoda uutta, elää siinä kulttuurissa jossa olen sattunut syntymään, hengittää sen mukana myös vaikutteita uusista kulttuureista. Kaikissa asioissa eleitä ja kieltä myöten olen tahtonut pyrkiä osoittamaan, etten ole muinaishistoriallisen kansan jäännöstä, vaan todella yksi elävän kansan elävistä ihmisistä.
> […] Hieman arvellen olen toki tehnyt edellä olevan kirjoituksen. Tiedän kernaasti, miten pahaa on olla rehellinen. Tarkoitukseni oli kyllä puhua kaikesta saamelaiskulttuuriin kuuluvasta. Kun joiku liittyy siihen ja kun muut osatekijät kulkevat samaa tietä, olen katsonut oikeudekseni puhua juuri siitä alasta, jonka parhaiten tunnen, jossa olen taisteluni käynyt.
> Valkeapää (1971, 62–63.)

Olen tutkielmassani lukenut Nils-Aslak Valkeapään runotrilogiaan *Ruoktu váimmus* eräänlaisena Valkeapään vuonna 1971 ilmestyneen kulttuuripoliittisen pamfletin, *Terveisiä Lapista*, metatekstinä. Tiedostaen tähän luentaan liittyvät riskit, olen pyrkinyt hahmottamaan sitä, miten Valkeapään pamfletissaan esittämät usein kärkevätkin kulttuuripoliittiset ajatukset näkyvät trilogian runoissa ja millaisia ilmenemismuotoja ne saavat. Tulkintani mukaan teosten rinnanluku osoittaa Valkeapään varhaisen kirjallisen tuotannon temaattisen yhteneväisyyden ja johdonmukaisuuden, vaikkakin pamfletin suorasanaisuus on lyriikaksi muotoutuessaan hioutunut kulmistaan ja saanut uusia sävyjä. Tutkielmassani olen toistuvasti osoittanut tämänkaltaisen Valkeapään kirjallisen tuotannon autotekstuaalisen luennan syventävän runojen analyyttista tulkintaa. Toisaalta yhtä vahvasti tulkintaa ovat ohjanneet myös huomioni *Ruoktu váimmus* -teoksen historiallisesta kontekstista sekä tietoisuus Valkeapään omasta aktiivisesta roolista saamelaisten 1970-luvun etnis-poliittisessa liikehdinnässä. Tätä taustaa vasten trilogia hahmottuu ensisijaisesti taiteellisena teoksena, mutta myös oman aikansa kuvaajana ja tämän ajankuvan aktiivisena tuottajana. Jälkikolonialistisen kirjallisuuden tavoin *Ruoktu váimmus* -trilogiaa motivoikin taiteellisten päämäärien ohella pyrkimys yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen.

Trilogiaa on vähäisessä aiemmassa tutkimuksessa luettu pyrkimyksenä kuvata ja rakentaa saamelaista identiteettiä. Tutkielmassani olen päätynyt tulkitsemaan teosta samoista lähtökohdista. Alkuperäiskansojen kirjallisuuden kohdalla puhutaan yleisesti pyrkimyksestä kulttuurin rekonstruktioon, jolloin hajonneen kulttuurin osat, jotka ovat kauan olleet institutionaalisen unohtamisen kohteena, tuodaan kirjallisuuden keinoin kansan tietoisuuteen. Tunnistaessaan kansansa kollektiivin perinnön, on yksilöllä vihdoin mahdollisuus saada tietää ne perusasiat, jotka jokaisen on tiedettävä muodostaakseen positiivisen minäkuvan ja saadakseen vastauksen kysymyksiin; kuka minä olen, mistä tulen ja mihin kuulun? *Ruoktu váimmus* -trilogiassa

esimerkiksi joikutradition vahva läsnäolo ja saamelaisten myyttisten rakennelmien toisintaminen toteuttavat ideaa kulttuurisesta rekonstruktiosta. Toisaalta teoksen modernit piirteet, kuten korostunut individualismi ja individualismia seuraava itserefleksiivisyys, kyseenalaistavat kulttuurisen rekonstruktion tarpeellisuuden ja etsivät samalla uusia itseidentiteetin ilmaisukanavia.

Lehtola (1995, 61) nimeää Valkeapään lyriikan keskeiseksi teemaksi ristiriidan luonnonkansan ja länsimaisen kulttuurin edustamien ajattelutapojen välillä. Runoilijan 1970- ja 1980-luvun tuotannossa kiteytyvätkin monet näiden vuosikymmenten saamelaisrunoudelle tyypilliset piirteet, erityisesti voimakas itsemäärittelyn ja kulttuurisen itsetunnon kohottamisen tarve. Valkeapään kirjallinen tuotanto on kuitenkin ensisijaisesti kirjailijan itsensä näköistä. Se hahmottuu saamelaistradition ja modernin ajattelun omalakisena ja ennakkoluulottomana synteesinä, jossa emansipatorinen prosessi saa voimansa yhtä lailla menneestä traditiosta kuin modernin ajan ilmiöistäkin. Sopeutuminen moderniin maailmaan vaikuttaa trilogiassa vaativan saamelaiskulttuurilta ja saamelaisilta itseltään oman kulttuurisen muistin uudelleenarviointia; joidenkin asioiden hylkäämistä, joidenkin säilyttämistä ja joidenkin muuttamista. Kulttuurin säilymisen kannalta samana pysyminen vaatii siis paradoksaalisesti jatkuvaa muutosta.

*Ruoktu váimmus* -trilogian moderneihin piirteisiin ei ole teoksen aiemmassa tutkimuksessa kiinnitetty johdonmukaisesti huomiota. Lisäksi olen tässä tutkielmassa aiempaa tutkimusta laajentaen pyrkinyt osoittamaan ne teoksen temaattiset ja tekstuaaliset keinot, jotka edellä kuvattuun tulkintaan johdattelevat. Työ osoittautui haasteelliseksi, sillä *Ruoktu váimmus* sisältää sekä oraalin että kirjallisen kulttuurin piirteitä ja on näin tavallaan molempien poeettisten järjestelmien ulkopuolella. Trilogian poeettista kieltä luonnehtiikin eräänlainen ristiriitojen harmonia, joka vaikuttaa tietoiselta kirjalliselta keinolta alleviivata ajatusta kulttuurista, ei puhtaana konstruktiona, vaan jatkuvan hybridisoitumisen tuloksena.

Trilogian keskeinen oraalin kulttuurin piirre on Valkeapään tapa hyödyntää teoksessaan saamelaista joikutraditiota. Runojen yhteys joikuun syntyy sekä tyylillisistä että sisällöllisistä ratkaisuista. Joiun poetiikkaa määrittävä referenssifunktio kyseenalaistaa perinteisen lyyrisen kielen lainalaisuuksia ja tekee runoissa kuvatuista asioista lukuhetkessä voimakkaasti läsnä olevia. Joiku on runojen minälle sekä positiivisten että negatiivisten tuntemusten ilmaisukeino. Joiku on runoina muuttanut oleellisesti muotoaan, mutta myös perinteisemmät joiun lajit, kuten henkilöjoiku, löytävät trilogiassa kirjalliset vastineensa. Tutkielmassani olen tulkinnut joikutradition läsnäolon trilogiassa kokonaisvaltaiseksi ja kulttuurisidonnaiseksi, en niinkään temaattiseksi piirteeksi. Tulkintaa tukee

muun muassa se, että trilogian runoissa runon intertekstinä toimiva traditionaalinen joiku, myytti, tarina tai historiallinen tapahtuma tulee tunnistaa runon antamista vihjeistä, eikä sitä selitetä auki. Runoissa näihin vanhoihin kertomuksiin aina jossain mielessä liittyvät oikeudenmukaisuus ja opetuksellisuus asettuvat vastakkain nykymaailman järjettömyyden ja irrationaalisuuden kanssa. Toisaalta myyttisen kertomusten kauhut löytävät runoissa uudet ilmenemismuotonsa.

*Ruoktu váimmus* ei ole samaan tapaan eeppinen teos, kuin Valkeapään myöhempi runokokoelma *Beaivi, Áhčážan*, vaikka teoksen runojen voi todeta hakevan voimansa saamelaisesta mytologiasta, traditiosta ja kollektiivisista saamen kansaa koskettaneista traumaattisista kokemuksista. Trilogian runojen keskeislyyrinen ote tekee etniseen identiteettiin liittyvän kuvaston käsittelystä *Beaivi, Áhčážan* -kokoelman runoihin verrattuna henkilökohtaisempaa. Lyyriselle kielelle lajityypilliset piirteet, minäkeskeisyys ja puhujuus, ovat *Ruoktu váimmus* -trilogiassa erityisen korostuneita. Teoksessa käsitystä ajallisista ulottuvuuksista, minuudesta ja maailmasta ympärillä rakennetaan runojen minä-muotoisen puhujan puheessa, runojen lausetason todellisuudessa kuvatusta nyt-hetkestä käsin. Kuka tämä runojen puhuva minä on? Runojen tarkastelu puheen näyttämönä avasi tutkielmassa uusia mahdollisuuksia puheen yksilöintiin, vaikka tähän kysymykseen teos ei anna selkeää vastausta. Trilogian tulkinnallisena avaimena voidaan kuitenkin pitää lyyristä minää, joka tulkintani mukaan on trilogian osasta toiseen jatkuva, joskaan ei heterogeeninen kokonaisuus.

Roolirunon kategoriassa tulkittuna trilogian runot paljastavat moniäänisyytensä, joka tulee esiin muun muassa hienovaraisissa asennonvaihdoksissa, toisen puheen referoinnissa tai puheen vaihtuvissa yleisöissä. Runojen itserefleksiivinen minä suhtautuu analyyttisesti myös muihin subjekteihin, mikä näkyy muun muassa puhuttelukuvioissa, joissa retorista minää maskinaan käyttäen runojen mimeettinen minä ottaa erilaisia puhujan rooleja. Useiden trilogian runojen teatraalinen konnotaatio onkin ilmeinen. Käytetyin puheen yleisö on anonyymi sinä. Lehikoinen (2007, 229) huomauttaa, että sinä-persoonan valinta puhe-esityksen muodoksi on tekstuaalinen keino, joka lisää autiuden ja vieraantuneisuuden vaikutelmaa runonäyttämöllä. *Ruoktu váimmus* -trilogian runoissa sinä onkin usein poissaoleva ja kaivattu. Toisaalta runojen retorisen minän voi tulkita välittävän sanottavansa etäännytetysti käyttämällä puheensa figuurina yksikön toista persoonaa, jolloin sinä-hahmo näyttäytyy minän peilinä. Sinä-pronominin käyttö puhuttelee aina myös runon lukijaa.

Lehtolan (1995, 72) tapaan tunnistan runojen lausetason todellisuudessa, runojen minän puheessaan valottamassa fiktiivisessä maailmassa, tarinallisen elementin. Tämä draamallinen kehitys ilmenee

sekä runojen sisäisessä maailmassa että tulkinnan tasolla. Ensimmäisen osan runoja voidaan nimittää puhtaasti keskeis- ja luontolyriikaksi, mutta jo trilogian toisessa osassa runojen kuvasto laajenee minän välittömän kokemuspiirin ulkopuolelle. Tällöin runoihin ilmestyvät saamelaiset esivanhemmat, mutta myös negatiiviseen sävyyn kuvattu kolonisoiva taho, joka muodostaa uhkan saamelaisen kulttuurin säilymiselle. Trilogian viimeisessä osassa runojen minä matkaa vieraaseen maailmaan ja siellä hän löytää syvemmän yhteyden vieraan kansan vieraiden ihmisten kanssa. Tässä kokoelmassa tematisoituvatkin erityisesti alkuperäiskansojen yhteiset kokemukset ja huoli alkuperäiskansojen tulevaisuudesta modernissa maailmassa. Toisaalta menneen ajan ja nykyhetken suhde on viimeisessä kokoelmassa tasapainoisempi kuin trilogian aiemmissa kokoelmissa. Trilogian tarinaa ei kannattele niinkään tarinallinen juoni, vaan vaikutelma runojen minän jatkuvasti laajenevasta kokemusmaailmasta, johon liittyy runo runolta uusia elementtejä.

Ajan nostaminen analyyttisen tarkastelun keskiöön on avannut uuden näkökulman teokseen ja toisaalta syventänyt melko ilmeisten ja aikansa saamelaiskirjallisuudelle tyypillisten teemojen käsittelyä. Identiteettipohdinnan temaattinen tarkastelu tarkentui tutkielmassa ajan olemukseen subjektiivisena kokemuksena. Tällöin runoissa kuvatut yksilölliset menneisyyden muistot, nyt-hetken havainnot ja tulevaisuuden odotukset määrittivät tulkinnassa abstrahoitavaa aikakokemusta ja ajankuvaa, jotka näyttäytyivät nostalgisena, monitasoisena tunteiden ja tunnelmien verkkona. Runojen minän olemassaolo suhteessa jo kadonneeseen aikaan ja yksilön katoavaisuus suhteessa maiseman ja siitä elävän kulttuurin pysyvyyteen ovat runoista välittyvän aikakokemuksen keskeisiä lähtökohtia. *Ruoktu váimmus* kytkee nostalgian ja muistamisen erottamattomasti toisiinsa, jolloin nostalgia kohdistuu jo kadotettuun aikaan, mutta tunteena se määrittää nyt-hetkeä.

Nyt-hetkessä oleminen on ennen kaikkea moniaistinen kokemus. Nyt-hetken aistikokemukset herättävät myös muistoja ja ylläpitävät siten tietynlaista menneisyyden kuvaa. Näin mennyt aika limittyy nyt-hetkeen ja vaikuttaa siihen. Tämä näkyy muun muassa siinä, että esineisiin, myyttisiin rakennelmiin ja kulttuurisiin paikkoihin kohdistuu *Ruoktu váimmus* -trilogiassa kahdenlaisia huomioita; ne nähdään niille kuuluvassa luonnollisessa käyttöyhteydessä tai tarpeettomina, irrallaan varsinaisesta käyttötarkoituksestaan ja usein modernin ajan vääristämiä.

Lapsuuden ja kulttuurin varhaisvaiheiden ”naiivi” ykseyden tila on trilogian toisessa ja kolmannessa osassa vaihtunut modernin yksilön tai kulttuurin myöhäisvaiheiden (eli modernin kulttuurin) eron tilaksi, jossa kaipuu menneeseen syntyy. *Ruoktu váimmus* -teoksen nostalgia onkin implisiittisesti osa modernisaatiokritiikkiä ja muutosvastarintaa, mutta itsetietoisuudessaan ironista

nostalgiaa. Kosmisia ja arkisia mittasuhteita puntaroivassa teoksessa viitataan toistuvasti menneisyyden kertomukselliseen luonteeseen ja alttiuteen muutoksille. Ajatus historian kertomuksellisuudesta ja kiusallinen tietoisuus siitä, ettei menneisyys ole koskaan tavoitettavissa puhtaana menneisyyden rekonstruktiona näkyy *Ruoktu váimmus* -trilogiassa mennyttä määrittävänä ambivalenssina; menneisyyden ja nykyisyyden välille avautuu runoissa etäisyys, jonka takaa niin yhteisön kuin yksilönkin historia sävyttyy paitsi nostalgisena, myös traumaattisena kulttuurisen menetyksen kuvana. Emansipatorinen prosessi lähteekin trilogiassa liikkeelle menneisyyden uudelleenarvioinnista ja pyrkimyksestä osoittaa länsimaisen historiankirjoituksen valheellisuudet. Tähän trilogia pyrkii rakentamalla dialogia yhteiskunnan valtarakenteiden ja aikansa saamelaisyhteisön välille.

Aikaan subjektiivisena kokemuksena keskittynyt analyysini ei onnistunut kaluamaan tutkimuskohdettaan puhtaaksi. Antropomorfinen kielenkäyttö on erottamaton osa joiun traditionaalista kuvakielisyyttä ja tarkentamatta jäivätkin erilaisten luontokuvien temaattiset merkitykset. Muun muassa Hirvosen (1991, 49) Valkeapään alter egoksi mainitsema sinirinta (*biellocizáš*) olisi tässä tulkinnan kehyksessä eittämättä tuonut motiivina lisäarvoa teoksen metalyyriseen jäsentämiseen. Luonnon tematisoituminen houkuttaisi jatkossa myös teoksen ekokriittiseen luentaan. Lisäksi vain ohimennen tutkielmassani esitetyt viittaukset sanan ja kuvan dialogiin antaisivat aihetta lisäpohdinnoille. Joikututkimuksen teorian laajamittaisempi hyödyntäminen avaisi varmasti uusia näkökulmia teoksen runojen rytmisiin kuvioihin ja auttaisi syventämään tulkintaa joiun konventionaalisten elementtien käytöstä runoissa. Tässä tutkielmassa myös yksi *Ruoktu váimmus* -trilogian keskeisistä teemoista, rakkaus, on sivuutettu täysin.

Trilogian viimeisen osan, *Ádjaga silbasuonat*, aivan viimeisessä runossa runojen minä jättää haikeat jäähyväisensä lukijalle – aivan kuten minä jätän nyt tälle tutkielmalle. Lähtösanat kätkevät runossa itseensä kuitenkin lupauksen jälleennäkemisestä. Mutta jotta voisi joskus palata, on ensin lähdettävä. Ja niin kuin lakkaamatta itseään toistava elämän kehä – löytää ihminen lopussa itsensä taas uudesta alusta.

| | |
|---|---|
| […] | […] |
| *Ja dál de ustiban, ráhkis lottážan*<br>*dál lea áigi fas vuolgit*<br>*Álo dat lea nu*<br>*De loahpas* | *Ja nyt ystäväni, rakas lintuseni*<br>*nyt on aika taas lähteä*<br>*Aina se on niin*<br>*Sitten lopuksi* |
| *Ja ozan dan gabbabeaskka* | *Ja haen sen valkopeskin* |

| | |
|---|---|
| *ii nu ođđasa šahten* | *ei niin uuden enää* |
| *muhto ii vel jur guorbasage* | *mutta ei vielä juuri kuluneenkaan* |
| *ja girjjat nuhtohiid ozan* | *ja haen kirjavat nutukkaat* |
| *ođđa vuoddagiid* | *uudet paulat* |
| *borgemuzetgálssohiid* | *purkasäpäkkeet* |
| *silbaboahkána láđđegávtti* | *hopeavyön verkatakin* |
| *silkeliinni šávkká* | *silkkihuivin lakin* |
| *gistáid* | *kintaat* |
| *Ja niestelávkka* | *Ja eväslaukun* |
| | |
| *Vuolggán* | *Lähden* |
| *vuoi sáhtášin boahtit* | *jotta saattaisin tulla* |
| *manan* | *menen* |
| *vuoi lagabus livččen* | *jotta lähempänä olisin* |
| […] | […] |
| | |
| (RV 1985, *Ádjaga silbasuonat*) | (suom. kirjoittajan.) |

## LÄHTEET

TUTKIMUSKOHDE:

VALKEAPÄÄ, NILS-ASLAK 1985: *Ruoktu váimmus*. Kautokeino: DAT o.s

VALKEAPÄÄ, NILS-ASLAK 1980: *Kevään yöt niin valoisat*. Suom. Anneli Rosell. Helsinki: Kirjayhtymä.

PAINETUT LÄHTEET:

AHVENJÄRVI, KAISA 2005: Mistä päin olen poissa: saamelaisen identiteetin kysymyksiä Rauni Magga Lukkarin lyriikassa. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN 2/2005.

AIKIO-PUOSKARI, ULLA 1985: On tullut saamelaiskulttuurin tietoisen varjelun aika. Pääkirjoitus. Sápmi. Teemanumero saamelaiskysymyksestä. Politiikan puntari 5-6/83.

ALASUUTARI, PERTTI 1989: Menneisyyden jäsentäminen identiteetin ilmauksena. – *Aika ja sen ankaruus.* Toim. Pirkko Heiskanen. Helsinki: Gaudeamus. 75-85.

ALLEN, PAULA GUNN 1986: *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press.

ARISTOTELES 1992: *Fysiikka*. Suom. Tuija Jatakari ja Kati Näätsaari. Helsinki: Gaudeamus.

ASHCROFT, BILL; GRIFFITHS, GARETH; TIFFIN, HELEN 1989: *The Empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures.* London: Routledge.

ASHCROFT, BILL; GRIFFITHS, GARETH; TIFFIN, HELEN 2000: *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.

AUGUSTINUS 396/1981: *Tunnustukset.* Suom. Otto Lakka. Helsinki: Gummerus.

BAHTIN, MIHAIL 1991: *Det dialogiska ordet*. Gråbo: Anthropos.

BENJAMIN, WALTER 1969: *Illuminations*. Ed. by Hannah Arendt. Trans. by Harry Zohn. New York: Scholem Books.

BENVISTE, ÉMILE 1971: *Problems in General Linguistics*. Trans. by Mary Elisabeth Meek. Coral Gables: Miami Linguistics Series No. 8.

BERGSON, HENRI 1919/1958: *Henkinen tarmo*. Suom. Anselm Hollo. 2. painos. Humanitas 8. Porvoo: WSOY.

BHABHA, HOMI K. 1991: 'Caliban Speaks to Prospero': Cultural Identity and the Crisis of Representation. – *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing*. Ed. by Philomena Marini. Seattle: Bay Press. 62-65.

BHABHA, HOMI K. 1994: *Location of Culture.* London & New York: Routledge.

BOYM, SVETLANA 2001: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

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

CRUSH, J. 1994: Post-colonialism, De-colonialism and Geography. – *Geography and Empire*. Ed. by A. Godlewska ja N. Smith. Oxford: Blackwell. 333-350.

DANA, KATHLEEN OSGOOD 2003: *Áillohaš the Shaman-Poet and his Govadas-Image Drum. A Literary Ecology of Nils-Aslak Valkeapää.* Oulu: University Press.

DURKHEIM, ÉMILE 1912/1980: *Uskontoelämän alkeismuodot. Australialainen toteemijärjestelmä*. Suom. Seppo Randell. Helsinki: Tammi.

ENWALD, LIISA 1997: *Kaiken liikkeessä lepo. Monihahmotteisuus Mirkka Rekolan runoudessa*. Helsinki: SKS.

GASKI, HARALD 2000: The Secretive Text. Yoik Lyrics as Literature and Tradition. – *Sami Folkloristics*. Ed. by Juha Pentikäinen. Turku: NNF Publications 6. 191-214.

HAASJOKI, PAULIINA 2007: Vapaarytmisyyden analyysista. Työkalut vapaat mutta herkkyys tarpeen. – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 93-117.

HALL, STUART 1999/2005: *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. 5. painos. Tampere: Vastapaino.

HEIDEGGER, MARTIN 1927/2000: *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. 2. painos. Tampere: Vastapaino.

HIRVONEN, VUOKKO 1998: Joikurunoa ja runojoikua. Joiku ja runo kohtaavat Rauni Magga Lukkarin *Jieŋat vulget*-kokoelmassa. − *Jäiset laakerit. Artikkeleita pohjoisista naiskirjailijoista*. Toim. Sinikka Tuohimaa, Nina Työlahti, Ilmari Leppihalme. Oulu: Oulun yliopisto. 143-153.

HIRVONEN, VUOKKO 1999: *Saamenmaan ääniä. Saamelaisen naisen tie kirjailijaksi*. Helsinki: SKS.

HOLLSTEN, ANNA 2004: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen.* Helsinki: SKS.

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

HUDDART, DAVID 2007: Homi K. Bhabha – Missä kulttuuri sijaitsee? – *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi.* Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. 62-70.

HUSSERL, EDMUND 1905/1991: The Lectures on the Conciousness of Iternal Time from the Year 1905. – *Collected Works IV. On the Phenomenology of the Conciousness of Internal Time (1893–1917)*. Trans. by John Barnett Brough. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers.

HÖKKÄ, TUULA 1995: Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Subjektin problematiikkaa lyriikan teoriassa ja historiassa. – *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta.* Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: Gummerus. 106-130.

HÖKKÄ, TUULA 2001: Runouskäsitykset liikkeessä. – *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS.

ILOMÄKI, HENNI 2001: Aika suomalaisessa kertomusperinteessä. – *Ajan taju. Kirjoituksia kansanperinteestä ja kirjallisuudesta.* Toim. Eeva-Liisa Haanpää, Ulla-Maija Peltonen ja Hilpi Saure. Helsinki: SKS. 17-32.

INGARDEN, ROMAN 1965/1986: *The Literary Work of Art*. Trans. by George G. Grabowitz. 7. painos. Evanston: Northwestern University Press.

JAKOBSON, ROMAN 1987: *Language in Literature*. Ed. by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

JANSS, CHRISTIAN; MELBERG, ARNE; REFSUM, CHRISTIAN 2003/2004: Lyrikens liv. Introduktion till att läsa dikt. – *Lyrikkens liv. Innføring i dikt lesning*. Översättning: Enel Melberg. Göteborg: Daidalos.

JOHANNISSON, KARIN 2001: *Nostalgia. En känslas historia*. Stockholm: Bonnier essä.

JULKUNEN, RAIJA 1989: Jokapäiväinen aikamme. – *Aika ja sen ankaruus*. Toim. Pirkko Heiskanen. Helsinki: Gaudeamus.

KAMPPINEN, MATTI 2000: A*jat muuttuvat: esseitä ajasta, riskeistä ja tieteellisestä maailmankuvasta.* Helsinki: SKS.

KARJALAINEN, PAULI TAPANI 1997: Aika, paikka ja muistin maantiede. – *Tila, paikka ja maisema*. *Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Toim. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela, Sirpa Tani. Tampere: Vastapaino.

KATAJAMÄKI, SAKARI 2000: Runouden kieltoilmaukset ja kuvallisuuden paradoksi. – *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki University Press.

KESONEN, KAISU 2007: Metonymia. Metaforaan limittyvä kielikuva. – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 167–189.

KILPI, EEVA 2001: *Rajattomuuden aika. Kertomus lapsuudesta*. Helsinki: WSOY.

KUKKONEN, PIRJO 1997: *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen.* Helsinki: Yliopistopaino.

KUKKONEN, PIRJO 2007: Nostalgian semiosis. – *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Toim. Riikka Rossi ja Katja Seutu. Helsinki: SKS. 13-50.

KUNDERA, MILAN 1983: *Olemisen sietämätön keveys*. Suom. Kirsti Siraste. Helsinki: WSOY.

KUOKKANEN, RAUNA 1999a: Etnostressistä sillanrakennukseen. Saamelaisen nykykirjallisuuden minäkuvat. – *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Outamaalta tunturiin. Osa 1.* Toim. Marja Tuominen, Seija Tuulentie, Veli-Pekka Lehtola ja Mervi Autti. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 95-112.

KUOKKANEN, RAUNA 1999b: Saamelaisen nykykirjallisuuden monet kasvot. – *Subliimi. Groteski. Ironia.* Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52. Helsinki: SKS. 151-170.

KUOKKANEN, RAUNA 2007: Saamelaiset ja kolonialismin vaikutukset nykypäivänä. – *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi.* Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. 142-155.

KUORTTI, JOEL 2007: Jälkikoloniaalisia käännöksiä. – *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi.* Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. 11-26.

LANSER, S. S. 1981: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP.

LAITINEN, KAI 1958: Mitä uudessa lyriikassamme on uutta? – *Puolitiessä. Esseitä*. Helsinki: Otava.

LEE, DENNIS 1974: *Not Abstract Harmonies But*. Vancouver: Kanchenjunga Press.

LEHIKOINEN, TIINA 2007: Runo puheena ja runon puhujat. ”En jaksa nauramatta katsoa sinua” – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 213-237.

LEHTOLA, VELI-PEKKA 1995: Saamelaiskirjallisuus vanhan ja uuden risteyksessä. – *Marginalia ja kirjallisuus. Ääniä suomalaisen kirjallisuuden reunoilta.* Toim. Matti Savolainen. Helsinki: SKS. 36-92.

LEHTOLA, VELI-PEKKA 1997: *Rajamaan identiteetti. Lappilaisuuden rakentuminen 1920- ja 1930-luvun kirjallisuudessa.* Helsinki: SKS.

LEHTOLA, VELI-PEKKA 1999: Saamelaisten muuttuvat identiteetit ja kirjallisuus. – *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 236-243.

LEHTONEN, MIKKO 1996: *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.

LEISIÖ, TIMO 1978: Saamelaisten vanhakantainen musiikkikulttuuri – Kansanmusiikki 2. 2-16.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE 1972: *The Savage Mind*. London: Weidenfeld & Nicolson.

LINNEBERG, ARILD 1988: Problemer i Rockens Poetikk; Masselyrik fra Renessansen till Ray Davies. – *Mellom tekst og tekst. Intertekstuelle lesninger*. Red. Odd Martin Mæland. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU)/ Capellen. 71-96.

LUKKARINEN, VILLE 2007: Kuvitus omana tekstinään. Esimerkkinä Albert Edelfeltin kuvitus Runebergin *Kuningas Fjalariin*. – *Kirjallisia elämyksiä. Alkukivistä toiseen elämään*. Toim. Yrjö Hosiaisluoma, Maria Laakso, Hanna Suutela ja Pekka Tammi. Helsinki: SKS. 28-41.

MERLEAU-PONTY, MAURICE 1964/1968: *The Visible and the Invisible*. Followed by working notes. Ed. by Claude Lefort. Trans. by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.

MERLEAU-PONTY, MAURICE 1945/1986: *Phenomenology of Perception*. Trans. by Colin Smith. 10. painos. London: Routledge.

MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus Kirja.

MITCHELL, W. J. T. 1994: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

MÄKINEN, MATTI 1998 (1997): *Paratiisin arkkitehti*. Helsinki: Rakennustieto Oy.

PASANEN, KIMMO 1993: Maurice Merleau-Ponty. Aistivan minän filosofi. Jälkisanat. – *Silmä ja mieli*. Maurice Merleau-Ponty 1993/1964. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

PALTTO, KIRSTI 1973: *Saamelaiset*. Helsinki: Tammi.

PARLAND, OSCAR 1966/1945: *Muuttumisia*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Porvoo: WSOY.

PETTERSSON, BO 2002: Seven trends in recent thematics and a case study – *Thematics: Interdisciplinery Studies*. Ed. by Max Louwerse and Willie van Peer. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co. 237-252.

PIELA, ULLA 1990: Lemmenloitsujen nainen. – *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Toim. Aili Nenola & Senni Timonen. Helsinki: SKS. 214-223.

PORSANGER, JELENA 2005: Astral Mythology. – *The Saami. A Cultural Encyclopaedia*. Toim. Ulla-Maija Kulonen, Iraja Seurujärvi-Kari ja Risto Pulkkinen. Helsinki: SKS. 26-27.

PORSANGER, JELENA 2005: Cosmology. – *The Saami. A Cultural Encyclopaedia*. Toim. Ulla-Maija Kulonen, Iraja Seurujärvi-Kari ja Risto Pulkkinen. Helsinki: SKS. 53.

PÄÄKKÖNEN, ERKKI 1995: *Saamelaisuus sirkumpolaarisena etnisyytenä*. Oulu: Oulun yliopisto.

RAHTU, TOINI 2006: *Sekä että. Ironia koherenssina ja inkoherenssina*. Helsinki: SKS.

RATIA, TAINA 2007: Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. ”Niin kuin äärimmäistä olisi kutsuttu” – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 121-143.

RIDANPÄÄ, JUHA 2005: *Kuvitteellinen pohjoinen. Maantiede, kirjallisuus ja postkoloniaalinen kritiikki.* Nordia Geographical Publications. Volume 34:2. Oulu: Oulun yliopisto.

ROSSI, RIIKKA; SEUTU, KATJA 2007: *Nostalgian* lukijalle. – *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Toim. Riikka Rossi ja Katja Seutu. Helsinki: SKS. 7-12.

RUONG, ISRAEL 1969: Att minnas, känna och jojka. – *Joik/Yoik*. Toim. Matts Arnberg, Israel Ruong, Håkan Unsgaard. Tukholma: Sveriges Radios förlag. 3-41.

RUTHERFORD, JONATHAN 1990: A Place Called home: Identity and the Cultural Politics of Difference. – *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. by Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishard. 101-108.

SAID, EDWARD 1978/2003: *Orientalism*. London: Penguin.

SALMI, ULLA 2003: Vuorihirven laidunmailla. Kaunokirjallisesta paikasta ja paikan kuvauksesta. – *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS.

SARESSALO, LASSI 1978: Folklore ja etninen identiteetti. – *Kulttuuri-identiteetin ongelmia: Suomalaiset ja kulttuurivähemmistöt*. Suomen Unesco-toimikunnan julkaisuja nro 14. Helsinki.

SAVOLAINEN, MATTI 2001: Arvostelu teoksesta Bhabha The Location of Culture. – *Palapeli: Arvosteluja, haastatteluja, keskusteluja 1985–2000.* Toim. Matti Savolainen. Oulun yliopiston taideaineiden ja antropologian laitoksen julkaisuja A: Kirjallisuus, 10. Oulu: Oulun yliopisto. 70-74.

SEUTU, KATJA 2009: *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*. Helsinki: SKS.

SIIKALA, JUKKA 1989: Aika, historia ja myytti antropologian näkökulmasta. – *Aika ja sen ankaruus.* Toim. Pirkko Heiskanen. Helsinki: Gaudeamus. 217-228.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY 1985: The Rani of Simur. – *Europe and its Others. Vol. 1. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Litterature*. Ed. by Francis Baker. Colchester: University of Essex Press. 128-151.

STOOR, MARITTA 1999: ”Enköhän mie itte tiiä parhaiten, kuka mie olen”. Suomea puhuvien saamelaisten ja nk. lappalaisten etnisyys. – *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Outamaalta tunturiin. Osa 1.* Toim. Marja Tuominen, Seija Tuulentie, Veli-Pekka Lehtola ja Mervi Autti. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 67-80.

TIMONEN, SENNI 2001: Ilokylässä syntynyt. – *Ajan taju. Kirjoituksia kansanperinteestä ja kirjallisuudesta*. Toim. Eeva-Liisa Haanpää, Ulla-Maija Peltonen ja Hilpi Saure. Helsinki: SKS. 68-81.

TÄHKÄ, RIITTA 1989: Psykoanalyyttinen näkökulma ajan kokemiseen. – *Aika ja sen ankaruus.* Toim. Pirkko Heiskanen. Helsinki: Gaudeamus. 56-74.

VALKEAPÄÄ, NILS-ASLAK 1971: *Terveisiä Lapista.* Pamfletti. Helsinki: Otava.

VALKEAPÄÄ, NILS-ASLAK 1984: Ett sätt att lugna renar – *Café Existens*. Göteborg. 43-47.

VALKEAPÄÄ, NILS-ASLAK 1988: *Beaivi, Áhčážan*. Vaasa: DAT.

VALKEAPÄÄ, NILS-ASLAK 1992: *Aurinko, isäni.* Suom. Pekka Sammallahti. Vaasa: DAT.

VALKEAPÄÄ, NILS-ASLAK 1999: Ei alkua, ei loppua. – *Ei alkua, ei loppua. Saamelaisten puheenvuoro*. Toim. Elina Helander ja Kaarina Kailo. Helsinki: Like. 119-138.

VIIKARI, AULI 1989: Modernin runon aikakäsitys - *Aika ja sen ankaruus.* Toim. Pirkko Heiskanen. Helsinki: Gaudeamus. 86-98.

VIIKARI, AULI 1990: Lyriikan runousoppi. – *Runousopin perusteet.* Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari. Helsinki: Helsingin yliopisto Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 39-101.

VIIKARI, AULI 1991: Lyriikan subjektista. – *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista.* Toim. Juha Hyvärinen. Turku: Turun yliopisto. 105-114.

WEIGEL, SIGRID 1996: *Body- and image-space. Re-reading Walter Benjamin*. Trans. by Georgina Paul, Rachel McNicholl & Jeremy Gaines. Lontoo: Routledge.

WOLF, WERNER 2005: The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation. – *Theory into poetry. New Approaches to the Lyric.* Ed. by Eva Műller-Zettelman and Margarete Rubik. Amsterdam, New York: Rodopi. 21-56.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

GASKI, HARALD 29.11.2001: The Son of the Sun is Dead: A Commemoration of Nils-Aslak Valkeapää. – Báiki, The North American Sami Journal. http://www.baiki.org/content/nils.html. Haettu 22.3.2009.

HIRVONEN, VUOKKO 1991: Gumppe luođis Áillohažžii. Luođi šládjateorehtalaš guorahallan ja Valkeapää divttat njálmmálaš tradišuvnna joatkin. Saamen kulttuurin Pro gradu-tutkielma, Oulun yliopisto, saamenkielen ja kulttuurin laitos.

HUTCHEON, LINDA 1998: Irony, Nostalgia, and the Post-modern. http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html. Haettu 30.10.2011.