

TAMPEREEN YLIOPISTO

Kalle Roine

EPÄMÄÄRÄISET RUNOT

Metaforisesta koherenssista ja katkonaisuudesta John Ashberyn runoudessa

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2013

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
ROINE, Kalle: EPÄMÄÄRÄISET RUNOT

Metaforisesta koherenssista ja katkonaisuudesta John Ashberyn runoudessa

Pro gradu -tutkielma, 103 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Maaliskuu 2013

Tutkielmassa tarkastellaan metaforisen koherenssin ja katkonaisuuden ilmentymiä John Ashberyn runoudessa. Kohdetekstejä peilataan paitsi metaforaa koskevaan teoretisointiin, myös postmodernistisen runouden tutkimuksesta tuttuun käsitteistöön, jonka epämääräisyyttä valittu menettelytapa osaltaan häivyttää. Metodologista painoarvoa annetaan ennen kaikkea teorioille, joissa metaforan ja tulkintaprosessin sidosteisuus korostuu.

Työn kolmivaiheisessa rakenteessa siirrytään metaforista yhtenäisyyttä kerryttävien runojen tarkastelusta kohti yhä aukkoisemman ilmaisuuden erittelyä. Ashberyn poettisen ominaislaadun jäljittämisen ohella lähestymistavan tarkoituksena on vetää huomio etenkin koherenssin muodostumista mallintavien teorioiden rajoitteisiin ja toisaalta myös ansioihin. Tutkielman ensimmäisellä kolmanneksella keskiössä on Ashberyn tuotannon konventionaalisiin osa, jota keskustelutetaan erilaisten kognitiivisten teorioiden (esim. blending) ohella Benjamin Harshavin viitekehysmallin kanssa. Tämän jälkeen huomio liukuu enenevässä määrin runoilijan postmodernistiselle poetiikalle luontaisen rikkonaisuuden tarkasteluun.

Kolmannessa luvussa havainnollistetaan, kuinka koherenssin ja katkonaisuuden limittyminen synnyttää yksittäisten runojen puitteissa mikro- ja makrotason jännitteitä, kun taas neljäs luku on pyhitetty tulkintayrityksiä ja niiden rakentumista kuvaavia teorioita hylkivien runojen käsittelyyn. Pääasiallisena tavoitteena on kartoittaa tapoja, joilla yhtenäistävä luenta aktiivisesti estetään. Tätä mukaa huomio kiinnittyy etenkin metalyrisyyden problematiikkaan: toisinaan itserefleksiiviset puhunnat häivyttävät runojen käsittämättömyyttä, toisinaan ne sabotoivat kokoavan tulkinnan vähätkin mahdollisuudet. Lisäksi neljännessä luvussa pohditaan kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen opposition purkautumista.

Vahvasti metaforaan sidotun käsittelyn laventamiseksi edellä koostettuun ongelmakenttään tuodaan myös puhusobjektin hajoamisen, epäreferentiaalisuuden ja tekstipintaa korostavan postmodernistisen estetiikan yleisempää pohdiskelua. Viimemainitun tiimoilta luonnostellaan jaottelua, jossa runojen täydellinen epämääräisyys ja toisaalta metaforisen luennan estävä kirjaimellisuus voidaan kumpainenkin ymmärtää pinnan estetiikasta käsin. Koko tutkielman mitassa metaforaan kytkeytyvän teoretisoinnin suojista pyritään tekemään huomioita myös tulkinnan laajemmista lainalaisuuksista.

Asiasanat: John Ashbery, metafora, kielikuva, käsitteellinen metafora, kognitiivinen poetiikka, blending, viitekehys, postmodernismi, metalyrisyys, runon puhuja, runous

Sisällys

1. Johdanto.....	1
1.1 Jälkimodernistisen poetiikan jäljillä.....	2
1.2 Teoreettisen maaston kartoitusta.....	8
1.2.1 Sanan puitteista lausetasolle.....	10
1.2.2 Merkitysverkostoista käsiterakenteisiin.....	13
2. Metaforisen koherenssin maisemissa.....	17
2.1 Viitekehysmallilla matkaan.....	17
2.2 Tajunnan ja tulkinnan rajapinnoilla.....	23
2.3 Hiljalleen häivyttävä epämääräisyys.....	28
2.3.1 Käsitteellisistä ristiriidoista.....	28
2.3.2 Subjektiin sidottu metafora.....	32
2.4 Muodosta sisältöön ja takaisin.....	35
2.5 Käsitteellisen tason konsistenssista.....	39
3. Jatkuvuuden ja katkonaisuuden jännitteitä.....	42
3.1 Kahden kerroksen sirpaleita: makrotason jännitteistä.....	42
3.1.1 Fragmentoitu tekstipinta.....	42
3.1.2 Unenomaista puhuntaa.....	45
3.1.3 Maisemaan sulautuminen.....	49
3.2 Kummallista assosiointia: mikrotason jännitteistä.....	52
3.3 Litteudet ja latteudet: postmodernistista poetiikkaa.....	59
3.4 Silmäyksiä itseviittaavan runouden todellisuussuhteeseen.....	63
4. Koherenssia karttavat runot.....	70
4.1 Tulkintaa sabotoiva teksti.....	70
4.2 Kirjaimellisesta kuvaannolliseen: virtuaalisia merkityksiä.....	75
4.3 Epämääräistä metalyyrisyyttä.....	82
4.4 Läpäisemättömillä pinnoilla.....	87
4.5 Poispyyhityt merkitykset.....	91
5. Lopuksi.....	96
Lähteet.....	99

1. Johdanto

Runoudesta puhuttaessa postmodernismilla viitataan ainakin semanttiseen katkonaisuuteen, tekstimaailmojen ja puhujääniä ontologiseen epävakaisuuteen, korkea- ja matalakulttuurien sekoittumiseen sekä tekstuaalisen itserefleksiivisyyden korostumiseen (McHale 2004, 250–261; ks. myös Kantola 2001, 24–25). Käsite ei kuitenkaan tyhjene edellisiin, tutkimuskohteeni kannalta keskeisiin määritelmiin, vaan siihen voidaan liittää lukuisia ja jopa keskenään ristiriitaisia lisäominaisuuksia. Problematiikkaan syventyneen Brian McHalen (2004, 250–251) mukaan postmodernismin vaikutuspiirissä julkaistusta runoudesta ei löydy yhtä selkeästi dominoivaa piirrettä – toisin kuin proosasta, jossa dominantti vaihtui jälkimodernismiin tultaessa epistemologisesta ontologiseen.¹ Tästä olemuksellisesta kirjavuudesta voidaan jokseenkin tautologisesti päätellä, että postmodernistisessä runoudessa on – ainakin määritelmällisesti – keskeisintä sen heterogeenisyys.

Tutkimuskohteeni John Ashberyn (s. 1927) tuotannosta umpimähkään poimittu runo ilmentää taatusti monia – ellei kaikkia – ylle listatuista (geneerisistä) "jälkimodernistisuuksista", eikä niiden silkalla tunnistamisella voi tämän vuoksi olla suurtakaan erottelu- tai selitysvoimaa. Osaltaan juuri käsitteiden epämääräisyyttä häivyttääkseni olen valinnut pro gradu -tutkielmani keskiöön kaikista mahdollisista troopeista metaforan. Sen turvaamana koetan miettiä, mitä "ontologisen epävakaisuuden" ja "tekstimaailman fragmentoitumisen" kaltaiset kliseytyneet ilmaisut voisivat tarkoittaa metaforateorioiden astetta formaalimmasta vinkkelistä. Pyrin tarkentamaan etenkin siihen, *miten* toisistaan poikkeavat runot tuottavat katkonaisuutta ja koherenssia. Tämän problematiikan ohessa ja ehdoilla tarkastelen muun muassa kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen oppositiota sekä tutkimuskohteeseeni olennaisesti liittyviä "postmodernistisuuksia" (esim. metalyyrisyyttä ja subjektin pirstaloitumista). Ennen lähilukuun ryhtymistä hahmottelen Ashberyyntä linkittyvän keskustelun varjolla tutkielmani laajempaa viitekehystä. Johdannon jälkipuoliskolla esittelen metaforateoriota alustavasti.

¹ McHalen (2004, x–xi) katsannossa postmodernismi on eräänlainen kanonisoidun modernismin inversio ja/tai jatke: jälkimodernistisessä runoudessa nousivat systemaattisesti esiin ne piirteet, jotka olivat modernismin alkutaipaleella läsnä, mutta jotka sen kypsässä vaiheessa kategorisesti sivuutettiin. Näkemys pohjautuu käsitykseen, jonka mukaan määrättyt poeettiset keinot sinkoutuvat muodin oikkujen sanelemana kulttuuriseen periferiaan, josta uusi ja uudistushaluinen aikakausi poimii niitä jälleen käyttöön. Ks. myös Perloff 2002.

1.1 Jälkimodernistisen poetiikan jäljillä

Paradigmaattisen amerikkalaisen postmodernistin (ks. esim. Draper 1999, 225; McHale 2004, 135) John Ashberyn runotuotannon tyyllivaiheita on hahmoteltu monin toisistaan poikkeavin tavoin. Enemmän tai vähemmän vakiintuneen (ks. McHale 2004) käsityksen mukaan Ashbery suuntasi eksplisiittistä kollaasitekniikkaa suosineen, äärifragmentaarisen *Tennis Court Oath* -teoksen (1962) jälkeen konventionaalisemman ilmaisun pariin. Runoilijan myöhempien kokoelmien kirkkaimpana helmenä on tavattu pitää suureinkin yleisöön vedonnutta (mm. Pulitzer-palkinto) *Self-Portrait in a Convex Mirror* -teosta (1975), jonka kuuluisa nimikkoruno on pitkä ja polveileva ekfrasis italialaisen manieristin Parmigianinin maalauksesta.

Käsitykseni mukaan Ashberyn runojulkaisut muodostavat harvoin ehyitä kokonaisuuksia; yksittäisten runojen välille syntyy vain paikoin niin vahvaa resonanssia, että olisi perusteltua puhua *kokoelmallisuudesta*.² Teoksia luonnehtii sen sijaan tyyllillinen ja temaattinen heterogeenisyys. Esimerkistä käy Ashberyn uran keskivaiheilla julkaistu *As We Know* -kokoelma (1979), joka sisältää sekä äärimmäisen fragmentaarista materiaalia että toisaalta myös konventionaalisempia runoja, joissa metaforinen sidosteisuus etualaistuu.³ Samaa voi sanoa monista muistakin Ashberyn teoksista.

En lähesty runoilijan tuotantoa villistä kokeellisuudesta seestyneeseen konventionaalisuuteen johtavana kertomuksena, vaan poimin kokoelmista käsittelyyn sekä poeettisesti maltillisia että myös radikaalimpia runoja. Tutkimusote korostaa tyyllillisiä jakolinjoja enemmän jatkuvuuksia, ja osoittaa samalla vuosikymmenestä toiseen toistuviin tyylipiirteisiin. Menettelytavan varjolla rajaan fokusta kaikista mahdollisista variaatioista juuri ashberyläiseen postmodernismiin. Kohdemateriaalin poimin pitkistä runoista ja runoelmista tunnetun Ashberyn lyhykäisemmistä runoista, ja jätän käsittelyn ulkopuolelle *Shadow Train* -kokoelman (1981) jälkeen ilmestyneen materiaalin. Runoilijan nykypäiviin asti jatkuneen uran ensipuoliskoon keskittymällä varmistan sen, että käsittelemistäni runoista on julkaistu mahdollisimman paljon teoreettisen vuoropuhelun mahdollistavaa tutkimusta.

Ashberyä on tutkittu paljon subjektiuteen liittyvistä kysymyksenasetteluista käsin. Identiteetin

² Poikkeuksen muodostavat *Flow Chart* -teoksen (1992) kaltaiset yhtenäiset runoelmat, jotka rajaan kategorisesti käsittelyn ulkopuolelle.

³ Moniaineksisuudesta kertoo sekin, että kokoelman pisin teksti on noin 70-sivuinen, kahden runon rinnakkaisuutta hyödyntävä "Litany"; lyhimät runot ovat lauseen mittaisia.

pluralistisuutta ilmentäviä runoja on koetettu kerta toisensa jälkeen lähestyä surrealismien kaltaisten opinkappaleiden ja uneen liittyvien metaforisten konstruktioiden (esim. Perloff 1999, 248–287) avustuksella. Ashberyllä ja tämän aikalaisilla oli tarve irtisanoutua selvärajaista kuvallisuutta korostaneesta angloamerikkalaisesta modernismista, joten vaikutteita haettiin mm. 1900-luvun alun Ranskassa julkaistusta runoudesta (Beach 1999, 197). Toisaalta maalaustaiteella, etenkin kubismilla ja pollockilaisella "action paintingilla" on ollut tärkeä sija Ashberyn ja tämän kollegoiden akateemisessa vastaanotossa. Historiallisesti perusteltua ja sopivaa tämä on siksi, että 1950- ja 60-luvuilla vaikuttaneen "New Yorkin koulukunnan"⁴ (*New York School*) runoilijat seurasivat aitiopaikalta Jackson Pollockin ja Willem de Kooningin kaltaisten maalaustaiteen pioneerien avantgardistisia kokeiluja. Lisäksi Ashbery toimi pitkiä ajanjaksoja taidekriitikkona⁵ sekä Pariisissa että New Yorkissa, ja myös merkittävä osa tämän runoudesta on avoimessa keskustelussa maalaustaiteen kanssa.⁶ (Gray 1990, 317.)

Janna Kantola esittää jälkimodernia runoutta käsittelevässä teoksessaan, että "[--] Ashbery on toiminut usein esimerkkinä puhuttaessa tietyn runollisen syvyyden häivyttämisestä" (Kantola 2001, 27). Semanttista kolmiulotteisuutta vieroksuva *pinnan estetiikka* voidaan Kantolaa mukaillen nähdä analogiseksi Pollockin ja kumppaneiden harjoittamalle spontaaniutta korostaneelle maalaustekniikalle. Kantolan mukaan "kollaasinomaisilla leikkauksilla tavoitellaan intensiivistä kokemusta ohimenevästä hetkestä" (Kantola 2001, 46). Fragmentointi mahdollistaa illuusion monien näkökulmien yhtäaikaisuudesta, mikä puolestaan on askel kohti suurempaa mimeettisyyttä. Ashberyn usein siteerattu haastattelulausunto asettuu tukemaan tätä näkökulmaa:

I guess I don't have a very strong sense of my own identity and I find it very easy to move from one person in the sense of a pronoun to another and this again helps to produce a kind of polyphony in my poetry which I again feel is a means toward a greater naturalism. (Ks. Perloff 1999, 258.)

Jody Norton (2000, 190–191) huomioi, että erityisen jälkistrukturalistisena voi pitää Ashberyn runoista välittyvää käsitystä, jonka mukaan kieli synnyttää minuuden. Yhdysvalloissa 1960- ja 70-lukujen taitteessa aktivoituneiden ja (etenkin varhaisesta) Ashberystä vaikuttuneiden L=A=N=G=U=A=G=E-runoilijoiden piirissä fragmentaatiota on puolestaan perusteltu poliittista lähtökohdista käsin. Marjorie Perloff kutsuu näitä kielen materiaalisuuden ja

4 Tyylillisesti varsin heterogeenisen ryhmittymän (nimenomaan sen ensimmäisen aallon) keskeisiä jäseniä olivat Ashberyn ohella Frank O'Hara, Kenneth Koch, James Schuyler ja Barbara Guest. Myöhemmin aloittaneista runoilijoista koulukuntaan on yhdistetty mm. Ted Berrigan, Ron Padgett ja Alice Notley.

5 Ashberyn kritiikkejä on koottu teokseen *Reported Sightings. Art Chronicles 1957–1987* (1991).

6 New Yorkin koulukunnan ja maalaustaiteen yhteyksiä on tarkemmin avannut esim. Kantola 2001, 51–104.

sopimuksenvaraisuuden etualaistavia näkökulmia "konstruktivistisiksi" (*constructivism*): kieleen tietoisesti suhtautuva runoilija kertoo tuotannossaan itseään enemmän sen mediumin (eli kielen) rakenteista, jossa tuo ilmaisu tapahtuu (Perloff 2002, 8–10). Vaikka Ashberyä on tutkittu paljon tämän tapaista lähtökohdista käsin, vaikuttaa tämän runous ennen kaikkea poliittisesti sitoutumattomalta (Nicholls 2000, 164).

Oli miten oli, yleisellä ja tässä vaiheessa vielä hyvin abstraktilla tasolla sanottakoon, että minuuden horjuvuutta korostaneessa ashberyläisessä postmodernismissä on ainakin jossain määrin luovuttu kuvakielen systemaattisuudesta. Jos kiistatta fragmentaarissa poundilaisessa/eliotilaisessa (*The Cantos/The Waste Land*) korkeamodernismissä kuvakieli on vielä siten yhtenäistä, että fragmentit voidaan palauttaa jonkinlaisen runosta (implisiittisesti) esiin piirtyvän subjektin elämänasenteen ilmaisuiksi (McHale 2004, 256–258; vrt. Longenbach, 1997, 87–88; Perloff 1999, 10–15), niin Ashberyn runot korostavat lukijan aktiivista osaa koheesion ja merkityksen muodostumisessa. Lukija ikään kuin operoi kielellisten rekisterien risteymäkohdissa, koettaen saada tolkkua niiden rinnasteisuuteen.

Charles Bernsteinin (ks. Nicholls 2000, 163) mukaan runoudessa onkin 1900-luvun kuluessa siirrytty "retorisesta efektistä" (*rhetorical effect*) "retorisuuteen" (*rhetoricity*). Tällä hän viittaa Peter Nichollsin (emt.) mukaan siihen, että modernismin jälkeinen runous antoi enenevässä määrin painoarvoa lukijan kekseliäisyydelle ja tekstin viimekätiselle hallitsemattomuudelle. Merkitys ei jälkmodernien käsitysten mukaan "edellä" runoa, vaan mahdollistuu vasta kirjoittajan ja lukijan välisen, enemmän tai vähemmän tasavertaisen kollaboraation tuloksena (Perloff 2002, 9). Marjorie Perloff (emt.) nivoo näkemyksen Ludwig Wittgenstein (1978, 42) kuuluisaan määritelmään, jonka mukaan "runoa, vaikka se olisi muotoiltu tiedonannon kielellä, ei käytetä tiedonvälityksen kielipelissä". Metaforisuutta tiettyjen ideoiden tai tunnetilojen systemaattiseen välittämiseen hyödyntäneet rakenteet korvautuivat ashberyläisessä postmodernismissä lukijan vapaamman assosioinnin varaan laskevilla rakenteilla. Tällainen runous ei enää reguloinut metaforien semanttista sisältöä yhtä tarkasti kuin aiempi, "modernistisempi" ilmaisu, jollaiseen Ashberyykin tuki toisinaan turvautuu (ks. luku 2).

Otetaan esimerkki: Terry Eagletonin (2007, 93) mukaan T.S. Eliotin kuuluisan "Prufrock"-runon ensimmäisten säkeiden⁷ kohdalla lukija saattaisi päivitellä niiden sisältämän vertauksen

⁷ "Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table" (Eliot 1934, 3). "The Love Song of J. Alfred Prufrock" ilmestyi alunperin vuonna 1915.

mielettömyyttä ja pohtia, millainen "vieraantunut tietoisuus" nostaisi esiin tuollaisen "keinotekoisien yhteyden".⁸ Vastuu vertauksen mielettömyydestä lankeaa runon minälle, koska runo sitoutuu rakenteellaan yhtenäisen, tekstisirpaleita sommittelevan subjektin ideaan. Ashberylla tällaisen runominän mahdollisuus kyseenalaistuu niin perinpohjaisesti, ettei vastaava kysymyksenasettelu näyttäydä kovinkaan relevanttina (ks. Perloff 2002, 8–16).

Vertausten tai metaforien käsittämättömyys suodattuu Ashberylla harvoin runominän tajunnan lävitse, koska runot tekevät yhtenäisen kokijan mahdottomaksi esimerkiksi selittämättömillä leikkauksilla referentiaalisesti täsmentymättömiin persoonapronomineihin (sinä, hän, me jne.). Ashberyllä metaforat eivät tapaa osoittaa minkäänlaista (psykologista) kokonaisuutta kohti. Keskeistä runoissa on kuvasta ja tilanteesta toiseen kiemurteleva liike, joka ei James Longenbachin (1997, 94) mukaan niinkään pyri *merkitsemään* (eli muodostamaan yksiselitteisiä, ei-kirjaimellisia konnotaatioita), vaan pelkästään *olemaan* (eli jäämään kirjaimelliselle, "tekstipinnan" tasolle). Ashbery (ks. Longenbach 1997, 95) onkin runoilijaystävänsä Pierre Reverdyä käsittelevässä kirjoituksessa todennut, että tämän tekstit onnistuvat antamaan asioille niiden todelliset nimet takaisin ja karistamaan yltään symbolismin ja allegorian painolastin.⁹ Lausunnolla on luontevaa selittää myös Ashberyn omaa poetiikkaa (ks. Perloff 1999, 36).

Runoilijan ilmaisussa vaikuttaa määrätty kirjaimellistamisen pyrkimys, joka todentuu teksteissä lukuisilla tavoilla. Sirpaleisimmat runot tekevät metaforisuudesta melkein mahdotonta; ne ovat pullollaan "järjetöntä kirjaimellisuutta" (*nonsensical literalness*) (McHale 1992, 11). Toisinaan puhunta saattaa *vaikuttaa* metaforiselta, vaikka lähemmässä tarkastelussa onkin vaikea päättää, mitä metaforat sanovat, mihin ne osoittavat. Kysymys on ilmiöstä, jota Janna Kantola (2001, 27) kutsuu hieman problemaattisesti "syvyyden häivyttämiseksi". Ajatukset pinnallisuuteen ohjaava analogia saattaa antaa harhaanjohtavan vaikutelman siitä, että postmodernistinen runous olisi yksiselitteisesti hylännyt edellisten periodien kompleksisuuden. On hedelmällisempää ajatella, että postmodernismissä monimutkaisuutta tuotetaan aiemmasta poikkeavin – ja siksi toisenlaisia lukutapoja edellyttävän – tavoin.

En malta tässä yhteydessä olla lisäksi huomauttamatta, että Kantolan (2001, 25–26) eräänlaisena pinnan estetiikan huipentumana tarjoilema Pentti Saarikosken runo "kuin ikkuna"¹⁰ voidaan ilman

⁸"The point is not to ask how the evening can resemble an etherised patient, but what kind of alienated consciousness could make such an arbitrary, eccentric connection. It is a send-up of a simile." (Eagleton 2007, 93).

⁹"[--] give their true names back to things, to shake off the eternal dead weight of symbolism and allegory." (Ks Longenbach 1997, 95)

¹⁰ "pojat pelasivat jääpalloa / lippu oli navakassa tuulessa suora kuin ikkuna / pakettiauto peruutti tallista / nainen raotti

ylitulkinnaan vaaraa ymmärtää näennäisen irrallisten havaintojen välille muodostuvien metaforisten (tai metonymisten) suhteiden ketjuna. Pelkän nopean vilkaisun perusteella on selvää, että todellisuus jäsentyy runossa erilaisten raamien (jääpallokenttä ja -peli, autotalli, ikkuna, pelto, kuva lehdessä) ja sitä mukaa sisä- ja ulkopuolisuutta alleviivaavien (binaari)rakenteiden kautta. Sattumanvaraisilta vaikuttavien huomioiden rinnasteisuus näyttäisi siis ehdottavan muitakin kuin tiukasti kirjaimellisia merkityksiä. Esimerkiksi kognitiivisen metaforateorian kuvallisuutta (ks Lakoff & Turner 1989, 89–93) korostava näkökulma tarjoaisi oivan lähtökohdan lisätulkinnalle, johon ei tässä yhteydessä ole tietenkään syytä ryhtyä. Tartuin Kantolan esimerkkiin oikeastaan vain siksi, että postmodernististen tekstien kohdalla aktivoituvaa, pinnallisuutta korostava lukuasento voi toisinaan estää näkemästä täysin selkeitäkin syvämerkityksiä.

Jälkmodernistisesta poetiikasta puhuttaessa tavataan siis korostaa tekstien semanttista ohkaisuutta, joka on varmasti yhdeltä kannalta tarkattuna totta. Mutta koetan selvittää myös sitä, miten pinnallisina pidetyt tekstit tuottavat tulkintaa edistävää kolmiulotteisuutta. Ashberyllä tärkeään rooliin nousevat ambiguiteetin ja monihahmotteisuuden kaltaiset ilmiöt, jotka puolestaan kietoutuvat kiinnostaviin suhteisiin lukijaa kohti kurovan metalyyrisyyden kanssa. Tästä rakenteellisesta reseptistä seuraa kompleksisuutta, jollaiseen "tavanomaisin" metaforisin keinoin ei ehkä edes päästä. En esitä tätä erilaisia runouksia arvottavana kommenttina, vaan vastalauseena näkemyksiä vastaan, joissa postmodernistisesta runoudesta ei löydetä kuin semanttista surkastuneisuutta ja signifioijien kakofoniaa.¹¹

Ashbery hyödyntää jopa sanatasolle ulottuvaa semanttista monihahmotteisuutta, jonka ilmentymät linkitän käsittelyssäni kirjaimellistavien pyrkimysten tavoin *pinnan estetiikkaan* (ks. luvut 3. ja 4.). Epämääräisyyden ilmapiiri kehkeytyy valittujen poeettisten keinojen systemaattisesta hyödyntämisestä, kuten Brian McHale (1992, 15–16) on osoittanut ja kuten tulen tässä tutkielmassa tuonempana argumentoimaan. McHale (2005; 2004, 251–253) hahmottaa postmodernististen runojen luonnetta Robert Rauschenbergin kuvataidekokeiluihin liittämiensä *poispyyhkivyyden* (*self-erasure*) käsitteellä.¹² Ashberyn kaoottisimmat runot tuottavat vaikutelman siitä, että peräkkäisten säkeiden poikimat merkitykset ikään kuin pyyhkiytyvät lukukokemuksen kuluessa pois. Toisiaan näennäisen loogisesti seuraavat lauseet eivät kuitenkaan viittaa samaan asiaan tai ilmiöön, jolloin niiden välille on työlästä muodostaa runon ymmärtämistä edistäviä hierarkkisia rakenteita. (McHale

verhoa ja katsoi onko ulkona kylmä / kaukana pellolla oli ohuelti lunta / lehdessä kuva kahdesta ministeristä menossa kokoukseen" (Saarikoski 2006, 133). Runo on alunperin ilmestynyt kokoelmassa *Mitä tapahtuu todella?* (1962).

11 Ashberya vastaan suunnatuista (astetta analyyttisemmistä) hyökkäyksistä tunnetuin lienee Charles Molesworthin (1979) artikkeli "'This Leaving-out Business': The Poetry of John Ashbery". Ks. myös McDowell 2001.

12 Käytän käsitteestä Janna Kantolan (2000, 41) suomennosta.

2005, 285–286) Runot eivät siis pyri – esimerkiksi metonymisen ketjuttumisen kautta – muodostamaan yhtenäisiä maailmoja, joihin valitut piirteet voisivat kasautua. Tämän sijaan yksittäiset säkeet viittaavat todellisuuksiin, jotka jäävät selittävän kontekstin puuttuessa ontologisesti ohkaisiksi (ks. luku 4.5).

Toisaalta Ashbery turvaa moniin proosaallisina pidettyihin keinoihin (Longenbach 1997, 96–97). Jopa lyhyet, muotonsa puolesta lyyrisiltä vaikuttavat runot vyöryttävät pitkiä ja polveilevia lauseita, joiden sanajärjestys ja rytmitys on runollista enemmän proosamainen. Siltikin runot ovat fragmentaarisia: niiden retorinen teho pohjaa käsitteellisen tason katkonaisuuden – "poispyyhkivyyden" – ja lauseiden kieliopillisen konventionaalisuuden väliseen jännitteeseen, kuten Charles Bernstein (2007) huomauttaa. Vastaavaa tekniikkaa suosittiin jo surrealistisessa runoudessa (Stockwell 2003, 18).

Bernsteinin (2007) mukaan Ashbery on tavattoman kiintynyt rakenteisiin, joissa kaksi toisiinsa liittymätöntä kollaasielementtiä yhdistyy konjunktion välityksellä. Konjunktio toimii yleensä konventionaalisena signaalina siitä, että kahden asian välillä on jonkinlainen looginen vastaavuussuhde, ja Ashbery synnyttää semanttista epäjatkuvuutta ja yllätyksellisyyttä rikkomalla tätä oletusta vastaan (Bernstein 2007; ks. myös Longebach 1997, 96–97). Kevin Clark kontekstoi samansuuntaisen käsityksen tarkemmin ehdottamalla, että Ashberyllä tavattu katkoksellisuus voidaan ymmärtää T.S. Eliotin harjoittaman pirstaleisuuden inversiona: "[--] he reverses the process of Eliotic fragmentation by using conventionally logical connectives to link illogically related notions; at other times, he splices nonsensical ideas together by linking them to a single common event" (Clark 1990, 279). Villit ja hämmennystä herättävät assosiaatiot tarjoillaan lukijalle retorisen konventionaalisuuden valeasussa. Ashberyllle *unenomaisimmalle* runoudelle (ks. Perloff 1999, 251–252) ominainen tunnelma viriää siis muodon ja sisällön välisestä diskrepanssista.¹³

Läpikäytyä vasten ei voida sanoa, että metaforisuus etualaistuisi Ashberyllä samoin kuin vaikkapa äärimmäisen monimutkaiseen kuvakieleen turvaavalla Dylan Thomasilla. Tai jos se etualaistuu, se etualaistuu nimenomaan negaation kautta – siksi, että yltiöpäinen fragmentointi kriisiyttää määrätty metaforisen ilmaisun konventiot. Pyrin yhdistämään postmodernistisesta runoudesta käydyn keskustelun mahdollisimman luontevasti ja kiinnostavasti metaforateorioihin, joiden yksioikoinen soveltaminen olisi niiden teknisyydestä johtuen eittämättä puuduttavaa. Samalla koetan kartoittaa metaforisen koherenssin ja epäkoherenssin rakenteellista maastoa. Kysyn: miten pinnan

13 Kappaleessa mainittuja ilmiötä on analysoitu tarkemmin luvuissa 3.2, 3.3 ja 3.4.

vaikutelmaa tavoittelevaa runoutta voi lukea metaforisesti? Onko se ylipäättään mahdollista? Entä kuinka rakenteellisesti yhtenäiseen runoon sisältyvät (käsitteelliset) ristiriitaisuudet käyttäytyvät tulkinnan puitteissa? Voivatko ne, ehkä paradoksaalisestikin, vahvistaa tulkinnan yhtäpitävyyttä? Laajemmassa perspektiivissä koetan osoittaa, mikseivät metaforisen koherenssin muodostumista jäljittävät teorit (luku 2.) voi aina tuottaa mainittavia tuloksia Ashberyn avantgardistisimman materiaalin kohdalla (luvut 3. ja 4.). Tutkielmassa siirrytään siis hiljalleen yhtenäisyyden muodostumista kuvaavien mallien soveltamisesta rikkonaisuuden rakentumisen erittelyyn. Samalla sovellettujen teorioiden rajoitteet ja ansiot piirtyvät viitteellisesti esiin. Koko tutkielman mitassa metaforaan kytkeytyvän teoretisoinnin suojista pyritään tekemään huomioita myös tulkinnan laajemmista lainalaisuuksista.

1.2 Teoreettisen maaston kartoitusta

Miksi siis juuri metafora? Mikä kytkee sen edellä sommiteltuun teoreettiseen ongelmaryppäeseen? Liikkeelle voidaan lähteä käsitteen tarkoitealan laajuudesta:

Metaforaan tiivistyy kaikkea sanomista ja kommunikaatiota läpäiseviä kielellisiä rakenteita, ja miltei mikä tahansa kieltä, merkitystä ja tyyliä pohtiva tutkiskelu tulee tavalla tai toisella ottaneeksi kantaa kysymykseen metaforasta. (Haapala 2003, 54.)

Jonathan Cullerin mukaan 1900-luvun loppua kohti tultaessa alkoi enenevässä määrin tuntua siltä, että klassinen retoriikka pysyy akateemisen tutkimuksen tasolla hengissä ainoastaan sen ylitsevuotavan huomion vuoksi, joka metaforaan kohdistuu. Käsite ei ole enää aikoihin ollut trooppi muiden joukossa, vaan se on turvonnut eräänlaiseksi groteskiksi trooppien troopiksi, jonka tarkoitealasta juuri kukaan ei tunnu olevan selvillä. (Culler 1983, 188.; ks myös Turunen 2011, 25–26, 31–32.)

Metaforalla voidaan tutkimussuuntauksesta riippuen viitata yksittäiseen sanaan, usean sanan muodostamaan ilmaukseen, merkityssuhdeverkostoon tai ajattelun käsiterakenteeseen (ks. Turunen 2010, 41). Ennen 1900-lukua popularisoituneiden tutkimussuuntausten parissa metaforaa on käsitelty erityisesti runoudelle tyypillisenä lingvistisen tason poikkeamana, kun taas uudemmissa kognitiivisissa teorioissa metaforisen kielenkäytön arkipäiväisyys korostuu (Semino & Steen 2008, 233–238). Esimerkiksi Culler ei lähesty metaforaa Umberto Econ (1984) tai Max Blackin (1962) tapaan teoreettisena abstraktiona, vaan tiukasti tekstikohtaisena ja siten kokoavaan tulkintaan

sidostuvana ilmiönä, siis eräänlaisena merkityssuhdeverkostona: Cullerin referoimissa näkökulmissa analyysi ponkaisee lausekohtaisten trooppien tunnistamisen ja erittelyn tasolta kohti trooppien ja tulkinnan välisen suhteen tarkastelua (ks. Culler 1983, 192–198). Tällainen lähestymistapa on nimenomaan kirjallisuuteen sidotun metaforatutkimuksen relevanssin ja eläväisyyden kannalta toivottava.

Käsitteen (historiallista) taustaa syventääkseni läpikäyn seuraavassa luvussa klassisten korvaamis- ja vertaamisteorioiden sisällöt ja keskinäiset eroavaisuudet, vaikka en teorioita analyysiluvuissa eksplisiittisesti sovellakaan. Tuonnempana sivuan uudemmassa tutkimuksesta Benjamin Harshavin viitekehysmallia sekä kognitiivisia näkökulmia. Havainnollistan, mitä relevanssia erilaisilla teorioilla on johdannossa sivutun problematiikan suhteen, eli näkökantojen esittely asettuu postmodernistisen runouden kontekstuaaliselle maaperälle. Tavoitteenani on varsinaiseen tekstianalyysiin keskittyvissä luvuissa tehdä selväksi myös se, miten *poispyyhkivyyys* (*self-erasure*), *pinnan estetiikka* ja muut vastaavat termit rinnastuvat metaforatutkimuksen käsitteistöön. Näiden alustavasti epämääräisten termien varjolla on tavattu puuttua esimerkiksi kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen oppositioon sekä metaforiseen koherenssiin kytkeytyviin kysymyksenasetteluihin, joten lähestymistapa ei ole tässä suhteessa umpimähkäinen.

Tutkielman rakenne on kolmivaiheinen: toisessa luvussa keskityn runoihin, jotka tunnustavat metaforista koherenssia toisistaan poikkeavilla tavoilla; kolmannessa luvussa pyrin kartoittamaan tapoja, joilla yhtenäisyyden ja epäyhtenäisyyden välinen jännite todentuu Ashberyn ilmaisussa; neljännessä eli viimeisessä käsittelyluvussa fokus liukuu radikaalisti fragmentaaristen runojen tarkasteluun. Lukujen seassa on myös kielen kliseisyyteen, referentiaalisuuteen ja eritoten metalyyrisyyteen palautuvia pohdintoja. Turvaudun tutkielmani kokonaisuuden tasolla prosessuaalisuutta korostaviin teorioihin, joissa metaforaa ei lähestytä niinkään tekstistä erotettavissa olevana lingvistisenä yksikkönä kuin erottamattomana osana itse tulkintaa. Valitsemastani painotuksesta huolimatta käsite on luonnollista esitellä varhaisempien näkemysten avulla: kun soveltamani käsitteistö peilautuu tutkimuskohteen lisäksi aiempia teorioita vasten, voidaan saapua ymmärrykseen siitä, minkälaiset lähestymistavat ovat tarkoituksenmukaisia juuri ashberyläisen postmodernismin kohdalla.

Pikantin lisämausteen tähän tuo se, että Ashberyn tuotanto on poikkeuksellisen läheisessä suhteessa akateemisen keskustelun ja jargonin kanssa. Vuorovaikutusta tahollaan eriteltyt Martin Kevorkian (1994, 470–476) luonnehtii Ashberyn runoutta "parasiittiseksi": runoilijan taajaan viljelemät kliseet,

kielellisten rekisterien vuolaus (byrokratian kieli, slangit jne.) ja muut vastaavat tyylliseikat kertovat Kevorkianin (emt.) mukaan siitä, että Ashberyn runous tuottaa monimutkaisuutta ja -tulkintaisuutta lisäämällä erilaisia häiriöääniä (*noise*) "tavalliseen" tai "arkiseen kieleen" (*ordinary language*).¹⁴ "Tavallisen kielen" piiriin kuuluu myös fiktiivisten tekstien sorkkimiseen käytetty, raskasta teoreettista käsitteistöä pyörittävä tieteen kieli, jonka rakenteilla Ashberyn runot Kevorkianin mukaan flirttailevat. Tämä metalyyrinen aspekti on hyvä pitää mielessä, kun runoille tehdään ruumiinavauksia valitulla teoreettisella välineistöllä.

1.2.1 Sanan puitteista lausetasolle

Antiikista ja etenkin Aristoteleelta periytyvien retoristen oppien mukaan metafora on eräänlainen kielellinen poikkeama (*deviation*). Näkemykseen sisältyvän oletuksen mukaan sanoilla on normaali tai kirjaimellinen käyttötapa, lukittu semanttinen sisältö, jonka kohdalla metaforinen ilmaus tekee poikkeuksen. Aristoteelisessa korvaamisteoriassa ja myöhemmissä vertaamiseen (eli analogisuuteen) perustuvissa käsityksissä metaforisuus rajataankin nimenomaan sanatason ilmiöksi.¹⁵

Paul Ricoeurin (1978, 44–45) mukaan näkökulma redusoi metaforan funktion ornamentaaliseksi. Kun Ashberyn runon ("Thoughts of a Young Girl"; *SP*, 31) puhuja käyttää eksplisiittistä metaforista ilmaisua "bathtub of the world", voidaan metafora teorian mukaan palauttaa kirjaimelliselle tasolle esittämällä parafraasi sen tarkoituksesta.¹⁶ Metafora on eräänlainen ratkaistavissa oleva arvoitus; sen sisältö voidaan "kääntää" arkikielelle, mistä Ricoeur (1978, 46–47) ja ovat Max Black (1962, 35) loogisesti päätelleet, ettei korvaamiskäsityksen mukainen metafora luo lainkaan uutta informaatiota. Metaforan sisällöllinen anti ei ole uniikkia, sillä sen tarkoite voidaan aina ilmaista myös kirjaimellisesti. Se on pelkkä koriste, retorinen jippo, jollaisia filosofisessa traditiossa on paheksuttu aina Platonista alkaen.

Korvaamisteoreettisia käsityksiä seuranneen vertaamisteorian mukaan metafora on yksinkertaisesti lyhennetty vertaus. Vertauksessa kaksi konseptia rinnastuu kuin-sanan myötä eksplisiittisesti, kun

14 Ashberyn poetiikan ja kielellisen kliseisyyden yhteyksiä tarkastelen etenkin luvussa 3.5.

15 Ricoeur (1978, 9–10) argumentoi, että metaforaan liittyvä teoretisointia vuosisatoja hallinnut "sanan tyrannia" on seurausta antiikin retorisen tradition asteittaisesta köyhtymisestä. Kun retoriikan ja filosofian yhteys vähitellen surkastui, muuttui retoriikka pelkäksi tyylien ja trooppien tutkimukseksi.

16 Kuuluisan ja kuluneen esimerkin mukaan "Richard on leijona" tarkoittaa yksinkertaisesti, että "Richard on rohkea". Ilmauksessa sana korvaa toisen.

taas metaforassa vertaus tapahtuu implisiittisesti (Elovaara 1992, 14–15). Keskeistä tässä näkökulmassa on se, että metaforassa valittu abstrakti (esim. "world") asia tehdään käsitettäväksi vertaamalla sitä johonkin konkreettiseen (esim. "bathtub"). Kahden konseptin rinnastuminen perustuu analogisuudelle; metaforan osien välillä ilmenee kaltaisuutta, mutta ilmaus ei varsinaisesti korvaudu toisella.

Max Blackin (1962, 21, 37) mukaan menettelytavassa ongelmallista on ensinnäkin analogian käsitteen epämääräisyys (vrt. Turunen 2011, 24). Toisaalta kaltaisuuteen vetoaminen on problemaattista myös siksi, että olisi vaikeaa – ellei mahdotonta – kuvitella kahta konseptia, joiden väliltä keskivertolukija ei löytäisi joitakin edes yhtäläisyyksiä, kuten Brian McHale (1992, 6–8) on Stanley Fishin suorittamiin empiirisiin kokeisiin viitaten argumentoinut (ks. myös Ricouer 1978, 95). Myöhempiä näkemyksiä ennakoiden voidaan todeta, että Blackin (1962, 37) mukaan (innovatiivinen) metafora ennemminkin *luo* kahden konseptin välisen yhtäläisyyden kuin osoittaa johonkin *ennalta tunnettuun* samankaltaisuuteen. Vertaamisteoriaa on tyypillisesti pidetty korvaamisteorian alalajina, koska myös vertaamisteoria sisältää oletuksen siitä, että metaforan tarkoite voidaan ilmaista kirjaimellisessa muodossa (Black 1962, 35).

Kumpikin lähestymistapa antaa yhtä kaikki olettaa, että metaforassa on kaksi puolta, joista toinen on tyypillisesti toista konkreettisempi. Antiikista periytyvien korvaamisteoreettisten käsitysten mukaan metaforaan turvaudutaan paitsi tyylillisistä syistä, myös siksi, että abstrakin asian konkretisoiminen tuottaa lukijalle mielihyvää (Elovaara 1992, 13). Usein konkretisointi on laadultaan nimenomaan visuaalista, kuvakielistä, kuten yllä lainatussa Ashberyn säkeessä, jossa kylpyamme rinnastuu leikkisästi maailmaan. Kysymyksenasettelujeni kannalta näissä varhaisissa näkemyksissä on kiinnostavaa se, että niistä välittyy vähintäänkin implisiittisesti käsitys, jonka mukaan metafora on aina hahmotettava suhteessa jonkinlaiseen perustavaan todellisuustasoon. Hyvin yleisessä mielessä tämä taso palautuu sanojen vakiintuneisiin sanakirjamerkityksiin, mutta kieltä korostetun vieraannuttavasti käyttävän runouden puitteissa kysymys tietysti monimutkaistuu.

Ashberyn fragmentaarisimpien runojen kohdalla todellisuustasot ovat toisinaan niin perinpohjaisesti sekaisin, että lukijan saattaa olla vaikeaa yksiselitteisesti määrittää, mihin metaforan puoliskot, "maailma" ja "kylpyamme", tulkinnan kehyksessä istuvat (ks. etenkin luku 4.2). Kumpi puolisko on runon välittämän informaation kannalta olennaisempi? Kertooko ilmaus enemmän kylpyammeesta vai maailmasta? Metaforille on haasteellista paikantaa koristeellista funktiota, jos ei pystytä osoittamaan, mitä viestiä (*sisältö*) metaforisen ilmauksen (*muoto*) avulla koetetaan varsinaisesti

konkretisoida.

Jos oletetaan, ettei metaforien avulla voi välittää uutta informaatiota, että ne ovat ainoastaan arkisia ajatuksia puettuna astetta juhlavampaan asuun, tullaan mutkan kautta väittäneeksi, ettei metaforaa eksessiivisesti hyödyntävä runous sano varsinaisesti mitään uutta maailmasta. Runon *sisältö* etualaistuu *muodon* kustannuksella Jos taas viimeaikaisia käsityksiä mukaillen uskotaan, että metafora on ennen kaikkea "uutta luovan prosessin nimi" (Päivärinta 2010, 9), voidaan runoudelle paikantaa asioiden välisten yhteyksien osoittamiseen ja uuden informaation luomiseen yhdistyvä tarkoitus. Runous on tällöin erityinen kielenkäytön tapa tai sfääri, jossa *sisältö* ja *muoto* sotkeutuvat peruuttamattomasti toisiinsa.

Toisaalta korvaamis- ja vertaamisteorioihinkin sisältyy ajatus metaforasta katakreesinä (ks. Black 1962, 33; Ricoeur 1978, 20, 46): jos jollekin asialle ei ole kirjaimellista merkitystä saatavilla, saattaa metafora ikään kuin täyttää tämän aukon kielessä. Kuvioon kuuluu, että kielenkäyttöön vakiintunut metaforinen ilmaus muuttuu ajan myötä kirjaimelliseksi, mistä hyvänä esimerkkinä termit *pöydänjalka* ja *pilvenpiirtäjä*. 1900-luvun jälkipuoliskolla lanseerattua kognitiivista metaforateoriaa – jota esittelen alustavasti seuraavassa luvussa – taustoittaa ajatus siitä, että kielenkäyttömme ja sitä mukaa ajattelumme pohjautuu merkittävässä määrin "kirjaimellistuneisiin" metaforisiin konsepteihin.

Uuskriitikko I.A. Richardsin 1930-luvulla esittämistä vaikutusvaltaisista formuloinneista alkaen on metaforisuutta koetettu enenevässä määrin hahmottaa vuorovaikutteisuuden kautta. Richardsin teoriassa edellisiin verrattuna uutta on ensinnäkin se, että kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen vastakkainasettelu muuttuu mahdottomaksi. Metafora ei voi olla kielellinen poikkeama, koska sanoilla ei ole "oikeita" (*proper*) tai kirjaimellisia merkityksiä, vaan niiden semanttinen sisältö määräytyy olennaisilta osin vasta kontekstuaalisesti eli käyttöyhteyden mukaan, kuten Ricoeur (1978, 77–79) Richardsin näkemyksiä tulkitsee.

Metaforassa siis jonkin asian ominaisuuksia annetaan jollekin toiselle asialle, jolloin kumpikaan osapuoli ei ole passiivinen tai merkitykseltään stabiili. Kun sanotaan (kulunutta esimerkkiä lainaten), että "ihminen on susi", heijastuvat suteen (*vehicle*) tyypillisesti liitetyt piirteet ensisijaisesti ihmiseen (*tenor*). Toisaalta "metafora saa suden näyttämään inhimillisemmältä kuin tavallista", kuten Raili Elovaara (1992, 29) Max Blackia referoiden toteaa. Sama pätee muutettavat muuttaen toki myös Ashberyn "maailmaan" ja "kylpyammeeseen", vaikka olisikin vaikeaa

täsmällisesti sanallistaa, miten "maailmaa" muuttaa käsitystämme "kylpyammeesta". Kaksinapaisen metaforan osaset ovat yhtä kaikki vuorovaikutteisia, eli kyse ei ole pelkästä vertautuvuudesta. Jos klassisessa retoriikassa metafora näyttäytyi ilmiönä, jossa yhden sanan merkitys muuttuu, on vuorovaikutusteorian perustana ajatus, jonka mukaan metafora muuntelee kokonaisia lauseita ja virkkeitä (Ricoeur 1978, 78–79).

Olen toivoakseni tehnyt selväksi, että Ashberyn vaikeaselkoisuus sikiää osaltaan juuri runosta paikannettujen "todellisuustasojen" välisten suhteiden epämääräisyydestä. Etenkin tätä vasten kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen vanhentuneelta kalskahtava vastakkainasettelu on perusteltua sisällyttää keskusteluun. Vaikka Ashberyn turvautuukin (kenen tahansa runoilijan tavoin) eksplisiittisiin metaforiin, on metaforia ympäröivä tekstiaines usein niin heterogeenistä, että käsittelyssä on yksinkertaisesti päästävä lausetasolle ja sitä laajempien rakenteiden (viitekehukset, blending) pariin. Toiminta uhkaa muuten jäädä niin teoreettiselle tasolle, ettei sillä ole runoa kokonaisuutena analysoivan lähestymistavan kannalta relevanssia.

1.2.2 Merkitysverkostoista käsiterakenteisiin

Benjamin Harshavin (2007, 32–75) viitekehysteoriassa sekä Gilles Fauconnierin ja Mark Turnerin (2002) kognitiivisessa blending-mallissa metaforisuuden tarkastelu on viety lauseen – jota Ricoeur (1978, 77) kutsuu "diskurssin segmentiksi" – piiristä laajempien rakenteiden vuorovaikutteisuuden kehille. Teoreettisten näkökantojen (jatkuvuus)suhteita kartoittavaan Ricouriin tukeutuen voidaan piirtää historiallinen jana, jossa metaforaa koskeva teoretisointi siirtyy vaivihkaa sanan ja lauseen puitteista kohti laajempia tekstuaalisia – ja kognitiivisten teorioiden parissa mentaalisia – rakenteita. Tämä käy yksiin metaforan oletetun ylivallan kanssa (Culler 1981, 188–189): käsite on tavallaan imenyt sisäänsä monien muiden trooppien tarkoitteita. Esimerkiksi korvaamis- ja vertaamisteorioiden vinkkelistä viitekehysteorian ja blending-mallin teoretisoinnit koskisivat metaforan sijaan allegorian ja symbolin kaltaisia, laajempia tekstuaalisia rakenteita kuvaavia käsitteitä (vrt. Black 1962, 26; ks. myös Pettersson 2011, 95–97).

Toisaalta kognitiivisesti orientoituneen Margaret H. Freemanin (2002, 467) mukaan koko retoriikan trooppien kirjo voidaan sisällyttää analogian käsitteen alle. Metafora voidaan siis määritellä lukuisin, keskenään ristiriitaisin tavoin. Lähestymistapojen kirjavuudesta kertoo sekin, että Gerard Steenin (1999) kaltaiset, lingvistisesti orientoituneet tutkijat viipyilevät analyyseissään yhä

sanatasolla, eikä kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen välistä vastakkainasetteluakaan ole vielä kaikkien tutkijoiden taholta kuopattu. Viimeaikaisessa tutkimuksessa on peräänkuulutettu kognitiivisten ja ei-kognitiivisten lähestymistapojen entistä rohkeampaa yhdistelyä (Fludernik 2011; Turunen 2011).

Käsitteen määrittelyä koskeva rakenteellinen huojunta piirtyy ehkä vielä selvärajaisemmin esiin, kun sitä heijastetaan vasten eksplisiittisen ja implisiittisen metaforisuuden muodostamaa oppositiota. Vain hieman yksinkertaistaen voidaan nimittäin ajatella, että metaforan sanatasolle rajaavat käsitykset eivät tunnusta implisiittisen metaforisuuden mahdollisuutta. Metafora on tällöin tekstiin objektiivisesti sisältyvä lingvistinen yksikkö, jossa kaksi semanttisella tasolla inkongruenttia konseptia rinnastuu yhden lauseen puitteissa eksplisiittisesti ("bathtub of the world") toisiinsa. Kyse ei ole tulkinnanvaraisesta ilmiöstä; sanatasoa laajemmat, "ei-kirjaimellisia" konnotaatioita saavat rakenteet voidaan klassisten retoristen oppien mukaan käsitteellistää esimerkiksi allegorian avulla. Asetelmaa voisi tietysti problematisoida edelleen kysymällä, mitä merkitystä sillä on tulkinnan kannalta, luetaanko tekstiä metaforan, allegorian vai jonkin muun käsitteen nimissä. Tiedostan ongelman, mutta metaforan ja muiden retoriikan trooppien väliset suhteet eivät ole kysymyksenasettelujeni kannalta niin keskeisiä, että uhraisin niiden pohtimiseen tätä enemmän tilaa.

Implisiittisellä metaforisuudella viitataan kaikkiin niihin *kirjaimellisilta* vaikuttaviin tekstuaalisiin piirteisiin, joille voidaan tulkinnan myötä langettaa *ei-kirjaimellista* painoarvoa. Kysymys on tavallaan rajanvedosta sen suhteen, haluaako laajempaan analogisuuteen pohjaavia tulkinnan ilmiöitä käsitellä nimenomaan metaforan käsitteen alla, kuten vaikkapa Margaret Freeman (2002, 467) tekee. Implisiittisyyttä korostavissa näkökannoissa – kuten viitekehys- ja blending-mallissa – metaforisuus käsitetään eräänlaiseksi tulkinnan organisoitumista ja vastaavuussuhteiden paikantumista mallintavaksi käsitteeksi. Tällainen määritelmä sitoo sen osaksi tulkintaprosessia ja tekee siitä ennen kaikkea kontekstisidonnaisen ilmiön.

Asian havainnollistamiseksi voidaan vielä ajatella, että runon (metaforinen) struktuuri ikään kuin reguloi niitä mahdollisia suhteita, joita erilaisten konseptien (esim. "bathtub", "world") välille voi lukijan mielessä muodostua. Metaforisuutta tavalla tai toisella systemaattisesti hyödyntävä runous rajoittaa implisiittisten tulkintojen mahdollisuuksia ehdottamiensa eksplisiittisten metaforisten yhteyksien kustannuksella. Koetan käsittelyluvuissa täsmentää, miten tämä rinnasteisuus voisi todentua lähiluvun prosessissa.

Edellä kävikin jo ilmi, että kirjaimellisen ja ei-kirjaimellisen kielen vastakkainasettelu tehtiin tietystä mielessä tyhjäksi I.A. Richardsin (ks. Ricoeur 1978, 77–80) kirjoituksissa. Kognitiivisen metaforateorian lanseeranneet George Lakoff ja Mark Turner virittivät oppositiota koskevan keskustelun kuitenkin uudelle taajuudelle väittämällä, että kaikki kielenkäyttö on pohjimmiltaan metaforista. Tämä johtuu yksiselitteisesti siitä, että elämme kehossa: maailman käsitteellistämisen tapamme ovat auttamattomasti sidottuja kognitiokykymme ehdollistamiin universaaleihin konsepteihin, kuten ylös/alas, eteen/taakse ja vasen/oikea. Lakoffin ja Turnerin (1989, 50; ks. myös Fludernik 2011, 5–6; Turunen 2010, 46–47) mukaan tästä seuraa, että yksittäiset lingvistiset metaforat voidaan liki poikkeuksetta palauttaa ihmisajattelua taustoittaviin käsitteellisiin metaforiin (*conceptual metaphor*), kuten ELÄMÄ ON MATKA tai IHMINEN ON KASVI.¹⁷ Käsitteellinen/lingvistinen -jaottelua on Lakoffin ja Turnerin lanseeraamassa tarkoituksessa kritisoitu ainakin metaforaesintymien tapauskohtaisuuden sivuuttamisesta käsiterakenteiden universaaliuden kustannuksella (Pettersson 2011, 94–95; ks. myös Fludernik 2011, 12–13).

Tämän tutkielman kannalta kiinnostavan poikkeuksen käsitteellisten metaforien kohdalla tekee avantgardistinen runous. Lakoff ja Turner (1989, 51–52) nimittäin myöntävät, että vakiintuneiden käsitteellistämismallien riittämättömyyttä alleviivaavien lingvististen metaforien taustalta ei voi aina välttämättä paikantaa käsitteellistä vastinetta. Havainnollistukseen hyödyntämäni "bathtub of the world" voidaan kylpyammeen ominaisuuksien vuoksi sijoittaa säiliömetaforien (*container metaphor*) sarjaan, eikä se ole tästä syystä erityisen innovatiivinen tai "avantgardistinen". Käsitteellisten metaforien erittely voi tuoda lisäarvoa yksittäisen runon tai kokonaisen tuotannon tasolla tulkinnalle, mikäli metaforien käytön ja yhdistelyn taustalta pystytään vaikkapa tunnistamaan jonkinlainen toistuva kaava/tyyppi (ks. Turunen 2010, 47–48; ks. myös Crisp 2003, 108–109).

Esimerkiksi myöhemmin käsittelemäni Ashberyn "Late Echo" (*SP*, 267) turvautuu luonnon ja luomisen konseptien rinnastamisessa toistuvasti fyysistämiseen (*embodiment*) (ks. Päivärinta 2008, 30–31) tai tarkemmin personifikaatioon perustuviin metaforiin. Yleisemmällä tasolla rikkonaisen puhujasubjektin ja tekstimaailman fragmentaarisuuden välisiä vastaavuussuhteita voitaisiin valottaa tutkimalla, kuinka suuri osa metaforista palautuu nimenomaan ruumiillisuudesta kumpuaviin käsitteellistämistapoihin.¹⁸ Tällaisen menettelyn myötä metaforien rakenteellisille piirteille

17 Käsitteelliset metaforat merkitään poikkeuksetta kapiteelein.

18 Itse teen näin vain ohimennen (ks. luku 2.1).

voidaan langettaa kokoavan tulkinnan kehyksessä semanttinen funktio – ne voidaan toisin sanoen tematisoida.

Kognitiivisten teorioiden mukaan metaforasta voidaan paikantaa aina sekä lähde- (*source*) että kohdetaso (*target*). Nämä metaforaa tyypittelevät käsitteet voidaan samaistaa I.A. Richardsin tunnettuun kuvattava (*tenor*) / kuva (*vehicle*) -jaotteluun¹⁹, vaikka tuleekin huomioda, että ensin mainitut kantavat muassaan ihmismielen mentaalisiin mallinnuksiin liittyviä konnotaatioita (Fludernik 2011, 3–4). Kognitiivisesti ymmärretyssä metaforassa on lyhyesti ottaen kyse siitä, että metaforan lähdealueelta viedään kartoitusprosessin (*mapping*) myötä aineistoa kohdealueelle (Lakoff & Turner 1989, 63–65).

Metaforan kartoitusprosessin toteutuminen edellyttää, että meillä on jonkinlainen kuva kulloisenkin lähde- ja kohdealueen ominaisuuksista, eli edellä käytetyn esimerkin ("bathtub of the world") ymmärtämiseksi on olennaista tietää, millaisia ominaisuuksia maailmaan ja kylpyammeeseen kulttuurisesti liitetään. Tätä mahdollisten ominaisuuksien kirjoa, eräänlaista kulttuurisesti jaettua konventiotietoa, kuvataan skeeman (*schema*) käsitteellä (Lakoff & Turner 1989, 63–65). Anne Päivärinnan (2008, 28) mukaan kartoitusprosessissa onkin tiivistetysti kyse siitä, että "jokin asia ymmärretään toisen avulla niin, että lähtöaineksesta otetaan soveltuva aines täyttämään, tavallaan selittämään, kohteen joitakin aukkoja".

Kartoitusprosessia on tavattu pitää sikäli yksisuuntaisena tai epäsymmetrisenä, että kohdealueen ominaisuudet eivät vastaavasti kartoitu lähdealueen ominaisuuksiin. (Freeman 2002, 473–474; Lakoff & Turner 1989, 64). Tosin Lakoffin ja Turnerin teorian pohjalle rakentavassa blending-mallissa (ks. luku 2.2) on siirrytty metaforan kaksinapaisuudesta (*source/target*) useiden kenttien vuorovaikuttavaan kartoitukseen (Fludernik 2011, 4, 8; Freeman 2005, 29). Vaikka en ryhdykään kognitiivisten mallien ohjelmalliseen soveltamiseen, niin jaan etenkin blending-mallin kanssa käsityksen siitä, että metaforaa on viisainta lähestyä vahvasti tulkintasidosteisena ilmiönä.

19 Oppikirjoissa (esim. Viikari 2005, 82–83) Richardsin klassinen käsitepari on tavattu suomentaa metaforan kuvallisuutta korostavaan muotoon kuva/kuvattava. Anne Päivärinta (2008, 12) käyttää pro gradu -työssään kognitiivisia aspekteja painottavia suomennoksia välitettävä/välittäjä.

2. Metaforisen koherenssin maisemissa

2.1 Viitekehysmallilla matkaan

Benjamin Harshavin (2007, 33) viitekehysmallin²⁰ mukaan metaforana on mahdollista pitää joko yksittäistä sanaa, lausetta tai runon "maailmasta" (*World*) jollakin tavoin erottautuvaa merkitysyksikköä (*meaning unit*). Käsitteen sisältö ei kuitenkaan rajaudu Harshavilla edellisiin, vaan hän korostaa metaforan kontekstisidonnaisuutta ja sen roolia osana tulkintapahtumaa: sinällään kirjaimelliselta vaikuttavan virkkeen metaforisuus paljastuu usein vasta laajemmassa katsannossa (Harshav 2007, 34). Käsite ei ole *ainoastaan* staattinen, lingvistisen tai lausetason tason objekti (vrt. Ricoeur 1978, 138–139), jossa ilmaus korvautuu toisella, vaan – Harshavin (emt.) termein – eräänlainen tekstuaalis-semanttinen kuvio tai malli (*text-semantic pattern*), joka painottaa lukijan ja tekstin vuorovaikutteisuutta. Harshav lisää vielä seuraavan tarkennuksen:

Isolating metaphor as a linguistic unit would mean separating the processing of language from a reader's processing of texts [--]. In short, we must observe metaphors in literature not as static, discrete units, but as context-sensitive, dynamic patterns, changing in the text-continuum, relating to specific (fictional or real) frames of reference and dependent on interpretations. (Harshav 2007, 33.)

Lukutapahtuman roolin ja "ulkokirjallisen" maailman korostaminen yhdistää etenkin viimeaikaisia kognitiivisia teorioita (blending) ja Harshavin viitekehysmallia. Harshavin mallin mukaan metafora on mielekästä tulkita tekstiin, josta voidaan selkeästi erottaa vähintään kaksi aluetta tai tasoa (*domain*). Nämä tasot ovat puolestaan viitekehyksiä (*frames of reference*), joista yhden tai useamman ymmärretään yleensä olevan konkreettisesti läsnä (*existing*) runon maailmassa, kun taas muut tasot ovat kuvaannollisia (*non-existing*) ja runossa läsnä vain vertauksen asussa (Harshav 2007, 35.).

Näin ymmärretty metaforisuus loihtii tulkintaan terävän hierarkian, jossa kuvaannolliset tasot ovat alisteisessa asemassa runon konkreettisena todellisuutena näyttäytyvälle tasolle/tasoille. Harshavin (2007, 40) teoria ei rajoita mahdollisten viitekehysten määrää kahteen tai kolmeen, vaan runoissa saattaa esiintyä lukuisia, keskenään metaforisissa suhteissa olevia kehyksiä. Harshav selventää mahdollisten viitekehysten kirjoa seuraavasti: "It may indicate an object, a scene, a situation, a

²⁰ Artikkelin "Poetic Metaphor and Frames of Reference: With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelstam, Pound, Creeley, Amichai and the *New York Times*" ilmestyi englanniksi ensi kerran vuonna 1984.

person, a state of affairs, a mental state, a history, a theory; it may be real, hypothetical, or fictional. It may appear in reality or in the reader's network of knowledge [--]" (Harshav 2007, 40). Viitekehysellä voidaan siis viitata käytännössä mihin tahansa tulkinnassa hahmottuvaan kokonaisuuteen, jonka olemassaoloa ei voi kuitenkaan objektiivisesti määrittää, koska kieli ei ole merkitysisältöineen jokaiselle ihmiselle samanlainen. Metaforisuudesta tekeekin ilmiönä joustavan se, että sanojen "ei-kirjaimellisia" konnotaatioita on käytännössä mahdotonta tyhjentävästi kartoittaa.

Asheryn "Late Echo" -runo (*SP*, 267) rakentuu eksplisiittisesti metalyyrisen tematiikan varaan, ja siitä voidaan tekijälleen poikkeuksellisesti tunnistaa jokseenkin yhtenäinen puhuja, joka tosin täsmentyy ainoastaan me-pronominin ("we") välityksellä. Toisaalta lukija ei voi runon tarjoaman informaation perusteella tietää, mihin joukkoon sen puhuja – vai puhujat? – "meillä" viittaa, mikä puolestaan on Ashberlylle leimallinen, semanttista monihahmotteisuutta tuottava tyylikeino (McHale 2004, 150). Harshavin mallia seuraten on runon kirjaimelliseksi viitekehykseksi konventionaalisinta määrittää puhetilanne, jossa runon (*SP*, 267) "me" pohtii kirjoittamisen ehtoja:

Alone with our madness and favorite flower
We see that there really is nothing left to write about.
Or rather, it is necessary to write about the same old things
In the same way, repeating the same things over and over
For love to continue and be gradually different.

Ensimmäinen säkeistön pohjalta hahmottuva maailma on eheä; lukijan ei tarvitse sen sisältämien ilmausten ymmärtämiseksi konstruoida runoon toista viitekehystä. Viitekehysten rakentumista edistävää koheesiota katkelmaan tuo muun muassa ensimmäisessä säkeessä mainitun "hulluuden" ja neljännen rivin – tyyppillisesti hulluuden määritelmästä käyvän – toisteisuuteen liittyvän kommentin kautta. Ilmaukset voidaan ongelmitta ymmärtää yhden puhetilanteen puitteissa, vaikka katkelma ei ensimmäisen rivin "kukkaa" ja vihjattua kirjoitustilannetta lukuunottamatta täsmennykään visuaalisesti. Seuraavaan säkeistöön siirryttäessä asetelma muuttuu:

Beehives and ants have to be reexamined eternally
And the color of the day put in
Hundreds of times and varied from summer to winter
For it to get slowed down to the pace of an authentic
Saraband and huddle there, alive and resting.

On tulkinnasta kiinni, käsittääkö puhetilanteen tapahtuvan konkreettisesti luonnon keskellä – ja

vaikka "mehiläispesät", "muurahaiset", "kesä" ja "talvi" eivät olisikaan fyysisesti läsnä runon ensimmäisessä säkeistössä, voidaan niiden yhä ymmärtää sisältyvän (vaikkapa puhujan mielikuvituksen kautta) siitä löydettyyn, kirjoittamisen ehtoja ja mahdollisia aihealueita kartoittavan puhetilanteen viitekehykseen. Lainatut katkelmat ovat siis edelleen käsitettävissä yhden viitekehyksen puitteissa.

Runon varsinainen metaforisuus lähtee purkautumaan sen ensimmäisen eksplisiittisen metaforan kautta: "[--] For it to get slowed down to the pace of an authentic / Saraband and huddle there alive and resting." Me-pronominin ("we") viittaa lauseyhteydessään "päivän väriin", joka puolestaan määrittyy yhdeksi kirjoittamisen tai tarkemmin ottaen luonto- tai pastoraalirunouden mahdolliseksi aihealueeksi. Luonto on siis puhetilanteessa jotakin, joka asetetaan ("put in") runoon. Rautalangasta vääntäen voidaan edelleen väittää, että "saraband"²¹ muodostaa runoon toisen, metaforiseen luentaan pakottavan viitekehyksen, koska tanssin tempon ("pace") ja runouden sisällöksi kelpaavan "päivän värin" variaation ("varied from summer to winter") välinen yhteys ei ole kirjaimellisella tasolla ilmeinen (Harshav 2007, 36). Kun kuitenkin tiedetään, että sarabandissa merkille pantavaa on nimenomaan hidas tempo, rajautuu viitekehyksiä yhdistävien piirteiden kartoitus konventionaalisesti hitauden ominaisuuksien paikantamiseen runon ensimmäisestä, kirjaimelliseksi käsitetystä viitekehystä.

Tulkinnan rakentumisessa on näin käsitettynä kyse vastaavuuksien etsimisestä: minkälaisen kehyksen alla kesän ja talven väri vaihtelut voidaan yhdistää tanssin hitauteen? Ensimmäisenä mieleen tuleva, viitekehyksiä yhteen sitova lenkki on tietysti vuodenkierto siinä mielessä kuin se tyypillisesti ymmärretään: "ikuisesti" samanlaisena toistuvana, kasvit ja eläimet ("beehives", "ants") yhä uudelleen eloon herättävänä orgaanisena syklinä. Tulkinnan myötä runosta on siis paikannettu kaksi viitekehystä: 1. kirjoittamisen ehtoja ja aihealueita pohtiva puhetilanne, joka on harshavilaisessa mielessä "totta" (*existing*) runon maailmassa; 2. metaforisen rinnastuksen kautta läsnä oleva, ontologiselta statukseltaan kuvaannollinen (*non-existing*) sarabandin viitekehys. Kahden ensimmäisen säkeistön metaforisuus ei kuitenkaan rajoitu näiden kahden viitekehyksen rinnasteisuuteen.

Tähän saakka on nimittäin voitu olettaa, että runon perustavaan puhetilanteeseen sisältyvien luonnon ja kirjoittamisen välillä ei muodostu varsinaista metaforista jännitettä ja että luonto runossa

21 Nykysuomen sivistysakirjan (1995, 365) mukaan "sarabandi" on "eräs vanha, alkuaan espanjalainen, hidas tanssi."

läsnä vain mahdollisen aihealueen demonstraationa, eräänlaisena etäännytyksenä. Asetelma kuitenkin muuttuu, kun huomioidaan, että sarabandin kautta runoon tuotettu hitauden ominaisuus voidaan luonnonkierron lisäksi yhdistää ongelmitta kirjoittamiseen: "[--] repeating the same things over and over / For love to continue and be gradually different." Tämän huomioiminen aktivoi kirjoittamisen ja luonnon "prosessien" välisen metaforisen jännitteen, eli samaan puhetilanteeseen ja sitä mukaa viitekehykseen kuuluneiden kirjoittamisen ja luonnon rinnakkaisuus motivoituu metaforisesti vasta saraband-metaforan prosessoinnin jälkeen. Runossa kirjoittamisen monotonisesti samanlaisena toistuva akti rinnastuu vuodenkierron jatkuvasti uutta tuottavaan, hitaaseen, mutta varmaan prosessiin.

Luennan alkaessa kirjaimellisiksi oletetut katkelmat alkavat saada tulkinnan edetessä metaforista painoarvoa.²² Yllä lainattu katkelma ("repeating...") käsittelee kirjaimellisella tasolla kirjoittamista, mutta edellä huomioidun valossa sen voi tulkita viittaavan metaforisesti esimerkiksi evoluutioprosessiin, jossa mekaanisessa toistossa tapahtuvat virheet synnyttävät vähitellen (*gradually*) aiemmista poikkeavia (*different*) elämänmuotoja. Runon otsikon "myöhäinen" tai "myöhästynyt kaiku" ("Late Echo") voidaan sekin ymmärtää kirjoittamisen ja luonnon prosessien samankaltaisuutta alleviivaavaksi metaforis-metalyyriseksi kommentiksi. Rakenteen analogisuudelle perustuva tulkinta saa näin ymmärrettynä metatasolta (otsikko) annetun oikeutuksen, mikä puolestaan tukevoittaa runon muutenkin ilmeistä metalyyristä tematiikkaa.

Toteutuneen tulkinnan rakennetta voidaan Harshavin mallin puitteissa hahmottaa seuraavan, Anne Päivärinnan esittämän tiivistyksen avulla: "[--] metafora näyttäytyykin kahden tai useamman viitekehyksen suhteena, sanojen ja lauseiden välisiä 'aukkoja' täyttävänä rakennelmana, jonka voisi rinnastaa metaforisen koherenssin kanssa" (Päivärinta 2008, 54). Kaikki kuviteltavissa olevat viitekehykset sisältävät epämääräisyyttä (*indeterminacy*), koska yksikään teksti ei voi sisällyttää itseensä kaikkia kuvatun todellisuuden yksityiskohtia (Harshav 2007, 41; ks. myös Katajamäki 2001, 246–247). Viitekehysten välisten metaforisten suhteiden kautta tekstiin muodostuu tulkintaa edistävää koherenssia: runo selkiytyy, kun sen sisältämät ainekset valjastetaan selittämään toistensa epämääräisyyttä.

"Kirjaimellisen" viitekehyksen sisältämän tekstiaineksen (kirjoittaminen, luonto) keskuuteen muodostuu metaforisia jännitteitä, jolloin viitekehys ikään kuin jakaantuu kahdeksi. Lukija ei

22 Esitän tässä hieman yksinkertaistetun ja idealisoidun mallin siitä, miten tulkinta *saattaisi* edetä. Todellisuudessa metaforien kartoitusprosessi ei tietenkään etene näin järjestelmällisesti tai loogisesti.

välttämättä havaitse jännitteitä luennan alkaessa, vaan käyvät ilmeisiksi vasta runoa edestakaisin skannaavan tulkinnan prosessissa. Sama prosessi vaikuttaa runoon konstruoitujen viitekehysten statukseen, mitä myös Harshav (2007, 42) muistaa korostaa: tulkintaa jäsentävät kehykset eivät ole missään nimessä staattisia, vaan yksi viitekehys saattaa luennan edetessä jakaantua kahdeksi, kuten edellä nähtiin. Viitekehysten yhteensulautumista voidaan puolestaan harshavilaisessa hengessä nimittää "metaforan todellistumiseksi" (*metaphor realization*; ks. Steen 1999, 518; ks. myös McHale 2004, 81–82).

"Late Echon" kirjoitustilanteen ja luonnon viitekehysten yhteensulautumisen voisi kuvitella tapahtuvan esimerkiksi siten, että runo antaa vahvistusta tulkinnalle, jossa kirjoittamista koskeva puhe tapahtuu konkreettisesti luonnon keskellä. Runon viimeiseen säkeistöön sisältyvä "those tan plush shadows" -kohta antaa osaltaan tukea tällaiselle tulkinnalle: deiktinen eli puhujan paikkaan sitova ilmaus "nuo" ("those") tuntuisi viittaavan siihen, että puhuja on tosiasiallisesti läsnä luonnon keskellä. Toisaalta runon (ja runouden ylipäätään) esteettinen vaikutus syntyy merkittävältä osin juuri tällaisten asetelmien ratkeamattomuudesta. Voidaanhan kuvitella, että mainittu "varjo" ja ensimmäisellä rivillä esiintyvä "kukka" ("favorite flower") ovat läsnä esimerkiksi puhujan työhuoneessa, jossa kirjoittaminen tapahtuu. Ja edelleen voidaan olettaa, että "kukasta" puhutaan metaforisessa mielessä. Runo ei tunnu kuitenkaan antavan tukea tällaiselle olettamukselle, eli "kukan" kuvaannollinen potentiaali ei pääse luennassani aktivoitumaan. Tulkinnassa relevantin metaforisuuden tunnistamisen voikin käsittää pohjautuvan tietynlaiselle poissulkemisen periaatteelle, jonka rakennetta on esimerkiksi kognitiivisen blending-teorian puitteissa koitettu kuvata laajemminkin (ks. Freeman 2005, 29–30).

"Late Echosta" saatetaan ongelmitta paikantaa ne piirteet, jotka ovat James Longenbachin mukaan Ashberyn tuotannolle ominaisimpia: "The triple sense of contingency (life, transcription, and a self-conscious awareness of the act of transcribing) [--]" (Longenbach 1997, 90). Tämä ei liity enää suoraan metaforaan, mutta todistaa yhtä kaikki siitä, että "Late Echo" on tekijälleen tyypillinen ja että samanlaisia rakenteita voidaan löytää myös tämän toisista runoista. Ashberyllä runouden materiaaliksi kelpaavat toisin sanoen fyysisestä maailmasta noukittujen yksityiskohtien ohella kirjoittamista peilaavat kommentit, jotka edellä käsitellyssä runossa asettuivat metaforiseen suhteeseen fyysisen maailman kanssa.

"Late Echon" eksplisiittiset metaforat perustuvat käsitteellisellä tasolla objektien tai asioiden elollistamiselle. Kyse on personifikaatiosta tai fyysistämisestä (*embodiment*; ks. Päivärinta 2008,

30–31). Käsittelemättä jääneestä viimeisestä säkeistöstä (*SP*, 267) voidaan tunnistaa kolme tällaiselle käsitteellistämisperiaatteelle rakentuvaa metaforaa:

Only then can the chronic inattention
Of our lives drape itself around us, conciliatory
And with one eye on those long tan plush shadows
That speak so deeply into our unprepared knowledge
Of ourselves, the talking engines of our day.

Ensimmäisen metaforan ("Only then [--]") semanttinen sisältö voidaan vapaasti kääntää muotoon "elämämme krooninen tarkkaavaisuuden puute kietoo itsensä ympärillemme". Sen lingvistisen ilmiönsä taustalta hahmottuu tyypillisesti personifikaatioihin yhdistyvä käsitteellinen metafora TAPAHTUMAT OVAT TEKOJA (ks. Päivärinta 2008, 30–31), jossa nimenomaan verbi "drape" viittaa tekemiseen ja "chronic inattention" (passiiviseen) tapahtumiseen. Keskimäinen metaforan ("tan plush shadows / That speak so deeply") personifikaatio ilmenee "syvästi puhuvissa varjoissa", kun taas viimeisessä esimerkissä ("the talking engines of our day.") esiin nousee "päivämme" tai tulkinnasta riippuen "aikamme puhuvat moottorit".

Erittelyssä todellistuu kognitiiviselle metaforateorialle keskeinen väite siitä, että lingvistisen tason metaforat tulevat käsitettäväksi ajatteluumme juurtuneiden konventionaalistuneiden metaforien kautta, vaikka personifikaatiot pystyy toki tunnistamaan tekstistä myös ilman kognitiivista käsitteistöä. Kiinnostavinta se, miten käsitteellisiä metaforia tyypittelevä luenta voi mahdollisesti syventää jo aiemmin esitettyä, viitekehysten analogisuudelle perustuvaa tulkintaa.

Runon teema rakentui Harshavin mallia soveltavassa luennassa luonnon ja (runouden) kirjoittamisen syklien väliselle metaforiselle jännitteelle: abstraktissa mielessä luonto synnyttää kirjoittamisaktin tavoin uutta. Tulkinnan koherenssin kannalta merkittävää on se, että edellä esiin nostetut eksplisiittiset metaforat kaiuttavat tätä tematiikkaa elottomien asioiden tai objektien elollistamisen aktin välityksellä. Metaforien käsitteellinen rakenne toimii toisin sanoen esitetyn tulkinnan oikeellisuuden vahvikkeena: runon retoriset keinot ovat yhtäpitäviä sen ilmeisimmän temaattisen sisällön kanssa. Tulkinta vahvistuu edelleen, kun huomioidaan, että myös saraband-tanssin ja "päivien värit" samaistava metafora perustuu personifikaatioon: "For it to get slowed down to the pace of an authentic / Saraband and huddle there, alive and resting." Yhteen painautumista tai kokoontumista viestivä verbi "huddle" ja sitä välittömästi seuraava, vitalisuutta painottava ilmaus "alive and resting" viestivät kontekstissaan siitä, kuinka luonnon ja elämän ohikiitävät hetket ("the color of the day") voidaan paitsi tallentaa runoihin ("resting"), myös herättää

uudelleen eloon ("alive") niiden kontekstissa. Merkillepantavaa on ehkä myös se, että välittömästi eloon heräämistä koskettelevan metaforan jälkeen runossa esiintyy vielä kolme personifikaatiometafora, eli runoo tavallaan *herää* myös retoristen keinojen tasolla eloon.

Näin metaforan rakennetyypistä (personifikaatio) löydettiin runon tematiikkaa tukevoittavaa semanttista sisältöä. Metaforat operoivat siis tulkinnan kehyksessä ikään kuin kahdella tasolla: 1. metaforisen kartoituksen (lähde/kohde) tasolla 2. metaforien rakenteen (personifikaatio) tyypittelyn tasolla. Runon kaikki eksplisiittiset metaforat perustuvat elollistamiselle, mikä puolestaan täsmää yksiin runosta aiemmin tunnistetun, luonnon ja kirjoittamisen rinnakkaisuutta hyödyntävän tematiikan kanssa. Piirrettä voi halutessaan pitää itserefleksiivisenä, jos oletetaan, että runo ikään kuin viittaa itseensä rakenteellisella tasolla.²³ Tällainen tulkinta saattaa vaikuttaa epärealistiselta tai perusteettomalta, jos ajatellaan, että trooppien itsetietoisien käytön alueelta löydetty metalyyrisyys on enemmän tulkinnan kuin *itse tekstin* – jota ei tietenkään voi koskaan sellaisenaan tavoittaa – ominaisuus. Esimerkiksi personifikaatiot eivät ehkä "objektiivisesti" ottaen kannu mukanaan edellä kuvattuja merkityksiä, vaikka toisaalta voidaankin osoittaa, minkälainen funktio metatason merkityksille tulkinnan kontekstissa lankeaa.

2.2 Tajunnan ja tulkinnan rajapinnoilla

"Late Echo" -runossa (*SP* 267) viitekehysten tai skeemojen rinnasteisuus ei rajaudu yksittäisiin tekstielementteihin, vaan metaforinen jännite ikään kuin leijuu koko runon yllä ja saa erilaisia piirteitä tulkinnan edetessä. Sen metaforisuus on tässä mielessä *prosessuaalista*. Margaret H. Freeman taustoittaa skeemojen rinnasteisuutta selittävän blending-mallin lähtökohtia analogian käsitteen avulla (Freeman 2002, 467). Kognitiiviseltä pohjalta ponnistavan näkemyksen mukaan analogisuus on oikeastaan kaikkea inhimillistä ajattelua strukturoiva merkityksen muodostuksen tapa. Tästä syystä myös klassisen retoriikan käsitteet pohjautuvat viime kädessä ihmisajattelussa tavattavaan analogisuuteen: "Analogy is the process underlying all the *topoi* of classical rhetoric (such as definition, classification, comparison and contrast) and figures of speech (such as synecdoche, metonymy, metaphor)" (Freeman 2002, 467).

Näin ymmärretynä tulkinta pohjaa samankaltaisuuden osoittamiseen erilaisten kielellisten ilmiöiden parista. Prosessi etenee yksinkertaisen samankaltaisuuden tunnistamisen kautta kohti yhä

²³ Metalyriikan määritelmästä ks. Müller-Zettelmann 2005.

monimutkaisempia ja laajempia mentaalisia mallinnuksia: "Once multiple mappings begin to occur, the relations between the components of the mappings become more abstract so that it is the structure of the relations that is seen to be the same [--]" (Freeman 2002, 468). Kaltaisuuden epämääräisyyttä ei enää koetakaan Max Blackin (1962, 21–37) tapaan ongelmaksi, koska kartoitusprosessin elastisuus palautuu ratkaisevilta osin juuri siihen. Toisaalta samankaltaisuuden tunnistamisen ehtoja on koetettu teoriassa tarkentaa mm. erilaisten tulkinnassa vaikuttavien "optimaalisuusrajoitteiden" avulla (ks. Freeman 2005, 29–30).

Viimeaikaisessa tutkimuksessa myös Mikko Turunen (2011, 27–32) on pyrkinyt hieman samanlaisiin päämääriin kognitiivisia ja varhaisempia teorioita yhdistelevällä "semanttisen yhteisalueen" ideallaan. Turusen (emt.) yhdistelmämallin kytkee ilmitasollaan blending-malliin se, että kummassakin metafora sidostetaan osaksi kuvallisuuden ja tulkinnan laajempaa horisonttia. Pääasiallisena tavoitteena on systemaattisesti jäsentää tulkinnassa hahmottuvien kenttien keskinäisen analogisuuden tarkkaa laatua, jonka epämääräisyys siis oletetusti vaivaa lukuisten teorioiden sovellutuksia. Toisistaan poikkeavien lähestymistapojen yhdistelyn ohella "semanttisen yhteisalueen" ideassa on ansiokasta ja ilahduttavaa ainakin se, että Turusen käyttämä käsitteistö ja havainnollistavat kaavakuvat ovat kertaluokkaa yleistajuisempia kuin kognitiivisissa esityksissä tavatut vastinparinsa. Tästä huolimatta en näe, että mallin soveltaminen toisi ainakaan tässä yhteydessä konkreettista lisäarvoa kognitiivisen käsitteistön säestämään lähilukuun.

"Late Echo"-runon (*SP*, 267) luennassa "mehiläispesistä", "muurahaisista", "kesästä" ja "talvesta" johdettiin astetta abstraktimpi luonnon skeema, ja vastaavan yksityiskohdista kokonaisuuteen etenevän prosessin pohjalta päädyttiin myös kirjoittamisen skeemaan. Kolmas, saraband-tanssin skeema tunkeutui runoon eksplisiittisen metaforan varjolla. Tekstin kokoava tulkinta lähti lutviutumaan näiden kolmen skeeman rinnastamisen (*schema-mapping*) tasolla. Keskiöön kohoaa metaforien (käsitteellisen) verkoston osasten dynaamisten suhteiden erittely, eli blending-teoriassa metaforisuus ymmärretään esim. Lakoffin ja Turnerin (1989) muotoiluja laveammassa merkityksessä.

Eräänlaisena lähtöaineksena tai tulokulmana²⁴ (*input space*) toimivien lähteen (*source*) ja kohteen (*target*) lisäksi teoriassa lanseerataan "geneerinen kenttä" (*generic space*) sekä "tulkinnan yhdistelykenttä" (*blended space*). Kaksi jälkimmäistä kenttää ovat "dynaamisia mentaalisia malleja", joiden piirissä tapahtuva sommitteleva tulkinta muokkaa myös metaforan lähtötasoja

24 Käytän käsitteistä Anne Päivärinnan (2010) suomennoksia.

(lähde/kohde). (Päivärinta 2010, 9.; ks. myös Freeman 2005, 29)

Blending-mallissa on siis siirrytty yksisuuntaisesti kartoittuvan metaforan ajatuksesta useiden kenttien vuorovaikuttavaan kartoitukseen, jolloin metafora ei ole "pysyvä käsitteellinen kokonaisuus" (Päivärinta 2010, 9). "Late Echosta" (SP, 267) tai esim. tuonnempana (ks. luku 2.3) analysoimastani "Crazy Weather" -runosta (SP, 221) paikannetut skeemat muokkaavat tulkinnan syventyessä toisiaan ristiin. Freeman hahmottaa lähestymistavan muutosta seuraavasti:

Earlier theories of metaphor attempted to explain the mapping of attributes in terms of similarity, substitution or comparison. They attempted to account for the fact that metaphorical mapping is unidirectional or asymmetric; that is, to say that 'a man is a wolf' is not to say that 'a wolf is a man.' They attempted to explain how certain elements in the 'vehicle' term are blocked from applying to the 'tenor'; that is, in the metaphor just cited, the physical characteristics of a wolf, its having four legs, fur, and sharp teeth for example are not mapped onto the term *man*. (Freeman 2002, 473–474.)

Luonnehdinta on ehkä yksinkertaistava, mitä tulee "aiempien teorioiden" käsityksiin yksisuuntaisesta kartoituksesta (ks. Elovaara 1992, 29; Ricoeur 1978, 77–79). Kuitenkin blending-mallin formuloinneissa uutta on se, että skeemojen välisen yhdistelyn pohjalta päädytään lopulta "tulkinnan yhdistelykenttään" (*blended space*), josta saatu merkitys on ikään kuin osiensa summaa suurempi (Freeman 2005, 29). Anne Päivärinnan (2010, 9) mukaan metafora on tästä näkökulmasta katsottuna yksinkertaisesti "uutta luovan prosessin nimi", jossa uutta ovat nimenomaan metaforisen rinnasteisuuden myötä syntyvät uudet (ja runouden kohdalla usein yllättävät) käsitteelliset yhteydet. "Tulkinnan yhdistelykentässä" on näin ollen läsnä jokin sellainen merkitys – emergentti ominaisuus (Freeman 2005, 29; ks. myös Fludernik 2011, 8) – jota ei *sellaisenaan* voida löytää koko prosessin mahdollistaneista lähtöaineskentistä.

Ajan kulumista reflektoivan "Song" -runon (SP, 100) avulla Ashberyn poetiikkaa ja Fauconnierin ja Turnerin teoriaa voidaan luontevasti keskusteluttaa:

The song tells us of our old way of living,
Of life in former times. Fragrance of florals,
How things merely ended when they ended,
Of beginning again into a sigh. Later

Some movement is reversed and the urgent masks
Speed toward a totally unexpected end
Like clocks out of control. Is this the gesture
That was meant, long ago, the curving in

Of frustrated denials, like jungle foliage
And the simplicity of the ending all to be let go
In quick, suffocating sweetness? The day
Puts toward a nothingness of sky [--]

Menneisyyteen ("our old way of living") assosioidaan mm. "kukkien tuoksu" ("Fragrance of florals") ja "huokaus" ("sigh"). Näissä skemaattisissa assosiaatioissa on Ashberyllle tyypilliseen tapaan (ks. luku 3.5) ironiasta/parodiasta kielivä lavastemaisuuden maku: kuvailu piirtää varsinaisen "todellisuuden" sijaan esiin sen tavan, jolla todellisuutta on tavattu esimerkiksi romantiikan runoudessa kuvailla. (McHale 2004, 104). Tartun seuraavassa kuitenkin vertaukseen, jonka avulla voidaan työstää käsitystä siitä, miten metaforien lähtöaineekset (lähde/kohde) sotkeutuvat tulkinnan kuluessa toisiinsa ja miten (myös temaattista käsittelyä syventävät) emergentit piirteet hivuttautuvat näkyviin.

"Later / Some movement is reversed and the urgent masks / Speed toward a totally unexpected end / Like clocks out of control." (SP, 100). Vertauksesta voi tunnistaa ristiriidan (vrt. Päivärinta 2010, 10; ks. myös Turunen 2011, 24, 28): kelloilla ("clocks") – joilla viitataan tässä metonymisesti aikaan – ei voi olla loppua tai päämäärää ("end"); viisarit kulkevat päättymätöntä ympyrää. Juuri lähtöaineskenttien, lähteen ("clocks") ja kohteen ("urgent masks"), välisestä inkongruenssista runon temaattinen jännite saa "tulkinnan yhdistelykentässä" eli "blendissä" (Päivärinta 2010, 10) sähkönsä. Runo lomittaa menneisyyden tavoittamattomuuden emotionaaliseen puntarointiin ("How things merely ended", "simplicity of the ending") paitsi kasvimaailmasta yhytettyä kuvastoa ("florals", "jungle foliage"), myös "objektiivisemmän", sanotaan *ikuisuuden*, näkökulman (*input space*; ks. Freeman 2005, 30). Viimeksimainittu on temaattisesti herkullisessa ristiriidassa subjektiin sidotun retrospektiivisen lähtöaineskentän kanssa.

Kolme koostettua kenttää projisoituvat toisiaan vasten esim. metaforan ja vertauksen yhdistelmässä "[--] the curving in of frustrated denials, like jungle foliage [--]". Mennyttä aikaa reflektioivassa runossa "curving"-termi herättää väistämättä aika-avaruuden kaareutumiseen (*curving of space time*) liittyviä "objektiivisia" konnotaatioita. Ihmisnäkökulma tulee mukaan "turhautuneiden kiistämisien" tai "kieltojen" "kaareutumisen" varjolla ja kasvimaailmaan osoittaa tietysti "viidakkolehvästö".

Samankaltainen integroiva "blend" (ks. Freeman 2005, 29) toteutuu runon neljännen säkeistön toisessa säkeessä, jos "kasvimaailman" lähtöaineskenttään sisällytetään materiaallinen todellisuus

myös astetta laajemmassa merkityksessä: "The cars lament, the whole business will be hurled down." (*SP*, 100). Metafora "vaikertavista autoista" sekoittaa inhimillistä, minuuteen sidottua lähtöaineskenttää materiaaliseen todellisuuteen. Edellisen esimerkin "curving"-termiä vastaava ikuisuuden näkökulma voidaan sekin tulkita lainaukseen, jos kohta tässä pitää ottaa hieman tulkinnallisia vapauksia: passiivimuotoinen "will be hurled down" herättää kontekstissaan negatiivissävytteisiä (DOWN IS BAD) mielikuvia menneisyyteen "pauskautumisesta" tai "viskoutumisesta", eritoten sen vääjäämättömyydestä, mikä puolestaan istuu runon romantiikkaan osoittavaan kattotematiikkaan moitteitta.

Fauconnierin ja Turnerin lanseeraamista "optimaalisuusrajoitteista" (*optimality constrains*) (ks. Freeman 2005, 29–30) aktivoituu tällaisissa tulkinnoissa taatusti monikin, mutta ilmeisin näistä lienee "terveen järjen" (*good reason*) rajoite, jonka mukaan jokaiselle "blendiin" sisältyvälle elementille on löydettävä määrätty signifikanssi. Ashbryn vaikeaselkoisuus ja hämmentävyys seuraakin usein siitä, ettei tulkinnan yhdistelykentässä voida kaikille elementeille osoittaa tulkinnan edellyttämää merkityksellisyttä. "The Song" on Perloffin (1999, 251–252) luonnehdinnasta muistuttaen juuri sillä tapaa (topologisesti) unenomainen, etteivät "kiireellisten maskien" ("urgent masks") ja "vaikeroivien autojen" ("The cars lament") väliset suhteet ole hevillä luonnollistettavissa. Ashbryn *unenomaisimmat* runot ovat juuri tällä tasolla disintegraation partaalla (vrt. Freeman 2005, 30).

Runon keskiössä olevaan menneisyyden tavoittamattomuuden tematiikkaan syöttyvät lähtöaineskentät "blendautuvat" siis toisiinsa paitsi tulkinnan laajemmassa mittakaavassa, myös yksittäisten lingvistististen metaforien (ja vertausten) puitteissa. Metaforat ja vertaukset näyttäytyvät vyöhykkeinä, joissa lähtöaineskenttien välinen dissonanssi pyrkii eksplisiittisesti sovittumaan Paul Ricoeurinkin muotoiluista muistuttavalla tavalla (Ricoeur 1978, 135–157; vrt. Freeman 2005, 31). Metafora on siis *normalisoinnin* väline, kyllä, mutta toisaalta yhdistelykenttään jäävä dissonanssi voi myös terävöittää runon tematiikkaa: "[–] urgent masks / Speed toward a totally unexpected end / Like clocks out of control." Tarkoitan muodon ja sisällön interaktiota: lainauksen rakenne avaa mahdollisuuden metatason (metaforiseen) tulkintaan, jossa vertauksen *muoto* jäljittelee runon temaattista *sisältöä*. "Kiireelliset maskit" (joilla voitaisiin viitata vaikkapa nykyajan hektiseen ja pinnalliseen (tms.) elämänmenoon), niiden "odottamaton päätepiste", rinnastetaan aikaan ("clock"), jolla ei ole tunnettua päätepistettä. Tätä tulkinnan yhdistelykenttään (*blended space*) jäävää, temaattisesti hedelmällistä paradoksia voi hyvin pitää "The Songin" (*SP*, 100) "emergenttinä ominaisuutena". Seuraavassa luvussa hahmottelenkin muiden seikkojen ohella

vielä seikkaperäisemmin sitä tapaa, jolla lähtöaineskenttien yhdistelystä seuraavat ristiriidat voivat edistää metaforisen koherenssin muodostumista.

2.3 Hiljalleen häivyttävä epämääräisyys

2.3.1 Käsitteellisistä ristiriidoista

Kognitiivisesti orientoitunut Christopher Collins ottaa aprikointiensa lähtökohdaksi Roman Jakobsonin kuulun teesin, jonka mukaan metafora ja metonymia muodostavat kielen perustavan akseliston. Metonyminen ilmaisu painottaa jatkuvuuksia, syy-seuraussuhteita ja ajallisuutta; se viittaa ennen kaikkea tapaamme tyyppitellä ja luetteloida maailman sisällöllistä rikkautta. Metafora sen sijaan rikkoo metonymisen ketjuttumisen tekstuurin ja edustaa täten katkosta. Collinsin mukaan tietyt aihealueet, kuten tunteet ja mielialat, sekä erilaiset monimutkaiset käsitteelliset konseptit, ovat metonymisen ilmaisun tavoittamattomissa ja tarvitsevat julkitullakseen metaforaa. Tällöin problemaattinen ja abstrakti tenor, vaikkapa *kirjallisuus*, vetää runon välittömän kontekstin ulkopuolelta mukaan vehicle-konseptin, esimerkiksi *luonnon*, joka häiritsee tekstin metonymistä yhtäpitävyyttä ja synnyttää hierarkkisia tasoja. (Collins 1991, 143–144.)

Ashberyn temaattisesti ytimekäs "Crazy Weather" (*SP*, 221) pohtii runouden olemusta luonnon skeeman avulla ja päinvastoin (vrt. Freeman 2002, 473–474) – asetelma, joka toistuu Ashberyn metalyysisissä runoissa kerta toisensa jälkeen:

It's this crazy weather we've been having:
Falling forward one minute, lying down the next
Among the loose grasses and soft, white, nameless flowers.
People have been making a garment out of it,
Stitching the white lilacs together with lightning
At some anonymous crossroads. The sky calls
To the deaf earth. The proverbial disarray
Of morning corrects itself as you stand up.
You are wearing a text. The lines
Droop to your shoelaces and I shall never want or need
Any other literature than this poetry of mud
And ambitious reminiscences of times when it came easily
Through the then woods and ploughed fields and had
A simple unconscious dignity we can never hope to
Approximate now except in narrow ravines nobody
Will inspect where some late sample of the rare,
Uninteresting specimen might still be putting out shoots, for all we know.

I. A. Richardsin tunnettua terminologiaa soveltaen näyttäisi siltä, että runo muodostaa *vähintään* kaksi toisiinsa limittyvää ja sotkeutuvaa analogista tasoa, joiden keskinäinen suhde muistuttaa metaforan osasten, *tenorin* ja *vehiclen*, välistä suhdetta. Vuorovaikuttavat tasot, etenkin luonnon taso, altistuvat myös metonymiselle ketjuttumiselle, ja tuloksena on eräänlainen laajennettu metafora, jossa lukija liikehtii – Jakobsonin termein – valinnan (*metonymia*) ja yhdistelyn (*metafora*) akselin välisessä maastossa (ks. Collins 1991, 144, 147–148).

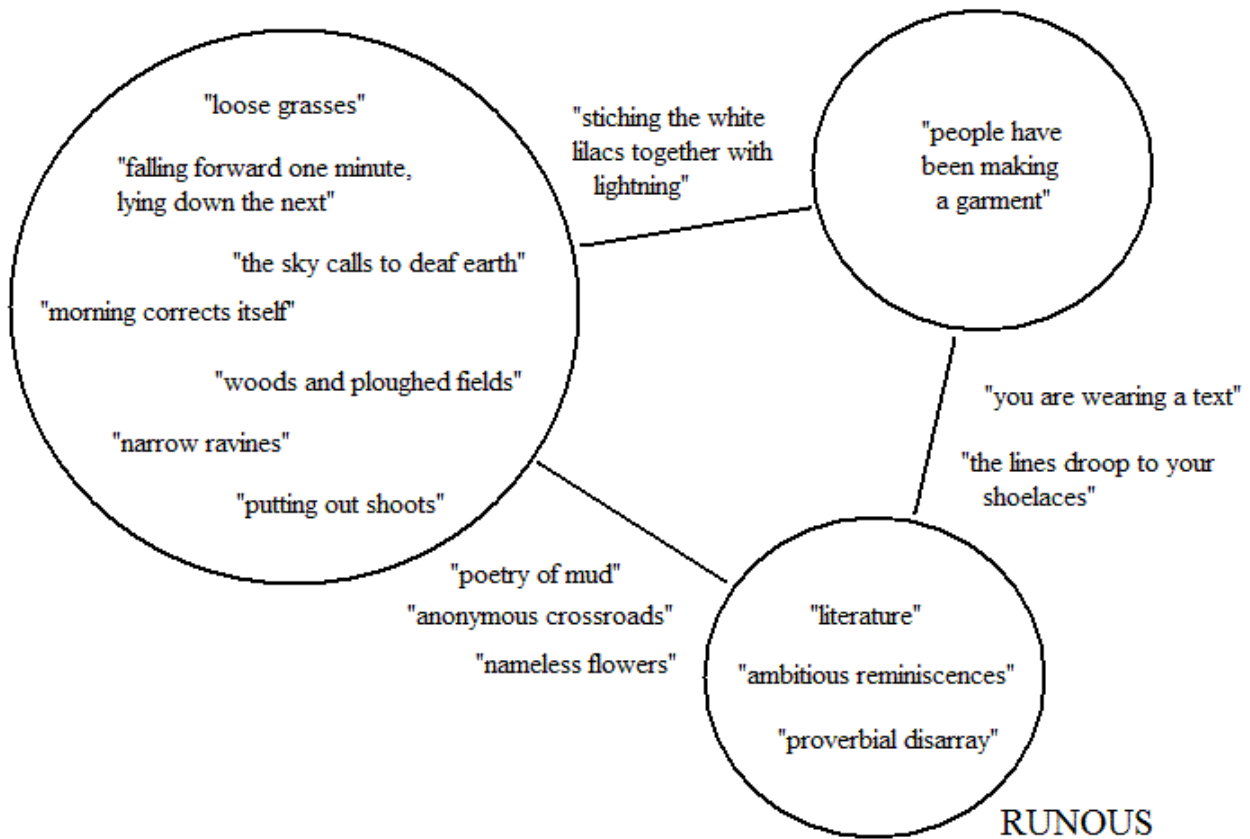
Ensimmäisissä säkeissä esiintyvän myrskyn rinnalla mainitaan "irrationaalinen ruoho", "valkoiset syreenit" ja "salama", jonka avulla syreenit ommellaan yhteen jonkinlaiseksi asusteeksi ("People have been making a garment out of it, / Stitching the white lilacs together with lightning"). Myrskyn aikaansaama "tarumainen sekasorto" ("The proverbial disarray / Of morning corrects itself") väistyy kun puhuttelun kohde ("you") nousee ja paljastaa päällään olevan *tekstiin* ("You are wearing a text").

Runon ytimessä on sana "text", jonka kudontaan liittyvällä etymologialla ilmaisu leikkii: käsittelyn kohteena oleva runous personifioituu, koska teksti-sanalla voidaan – vaikkakin tarkoitushakuisesti – viitata sekä vaatekappaleeseen että kirjallisuuteen. Ilmaisuu yhdistelee myrskyn skeemasta kumpuavaa, sekasortoon yhdistyvää kuvastoa kudonnan herättämiin harmonisuuden ja sommitelmallisuuden mielikuviin. Liike kulkee karkeasti ottaen epäjärjestyksestä kohti järjestystä, joka huipentuu läpi maiseman kulkevaan personifioituun "mudan runouteen" ("poetry of mud").²⁵ Havainnollistava kuva helpottanee lähtöaineskenttien välisten sulaumien hahmottamista:

25 Kuriositeettina mainittakoon, että Ashbery yhdistää runouden mutaan myös runossaan "And other, vaguer presences" (*SP*, 237). Alhaisuuteen yhdistyvä mudan taustalla vaikuttavat erilaiset käsitteelliset metaforat, kuten DOWN IS BAD tai MORTAL IS DOWN, joiden pohjalta tulkintaa voitaisiin jatkaa eteenpäin tematisoivalla linjalla. Joka tapauksessa runo näyttäisi sekoittavan korkean ja matalan kategorioita peripostmodernistiseen tapaan.

LUONTO/MYRSKY

VAATTEET



Runon sisältö jakaantuu kuvassa kolmeen vyöhykkeeseen, kun myös runouden ja vaatteiden valmistuksen lähtöaineskentät erotetaan toisistaan. Ajatuksena on, että ympyröiden ulkopuolelle rajautuvassa säeaineksessa kenttien väliset suhteet konkretisoituvat eksplisiittisesti: luonto yhdistyy runouteen metaforassa "poetry of mud" sekä kieleen viittaavissa itserefleksiivisissä ilmauksissa "anonymous crossroads" ja "nameless flowers"; vaatteiden valmistus ja luonto solmiutuvat toisiinsa metaforassa "stitching the white lilacs together with lightning", kun taas runous ja vaatteet vuorovaikuttavat etymologisesti leikillisissä kohdissa "you are wearing a text" ja "the lines droop to your shoelaces".

Luonnon vyöhyke on selvästi hallitseva: ympyrään kerättyjen tekstisirpaleiden välille muodostuu metonymisiä suhteita, joiden pohjalta voidaan puolestaan visualisoida (jokseenkin aukkoinen) maisema, jota kaksi muuta lähtöaineskenttää ikään kuin maustavat (jos kohta ne vuorovaikuttavat myös keskenään). Christopher Collins (1991, 148) esittää valaisevan vertauksen: "The poet performs as a pianist who fingers a surface melody of great variety with his right hand while returning again and again to the same lower chords with his left." "Crazy Weather" -runon

konstantti voisi olla luonto, jonka päälle, Collinsin kuvailemaksi "pintamelodiaksi", laskostuvat runouden ja vaatetuksen kentät. Kuvasta voidaan havaita, että ilmitasollaan luonnosta puhuvat säekatkelmat voidaan tulkinnan edetessä yhdistää jälleen myös runouteen: "falling forward one minute, lying down the next" voisi viitata Ashberyn jälkimodernisti temppuileviin säerakenteisiin ja "the sky calls to deaf earth" vaikkapa korkeakirjallisen runouden ("sky") ja arkisen kielenkäytön ("deaf earth") väliseen suhteeseen.

Kiintoisaa tässä on se, että runo vaikuttaa metaforisesti verrattaen koherentilta, vaikka kehysten väliset suhteet sisältävät suoranaisia ristiriitaisuuksia. Materiaalia jää kokoavassa kartoituksessa aina yli; kaikki osaset eivät sovi käsitteellisellä tasolla jäännöksettömästi yhteen. Tästä syystä ehdotan, että jämäkkään metaforiseen struktuuriin annosteltu yhteensopimattomuus pikemminkin lujittaa tekstin yhtäpitävyyttä kuin tuhoaa sen. Miten tämä on mahdollista?

Umberto Eco suorittaa tiettyjen rakenteellisten seikkojen pohjalta jaon "triviaaleihin" (*trivial*) ja "avoimiin" (*open*) metaforiin, joista ensimmäinnettuja luonnehtii Econ mukaan määrätty semanttinen yksiselitteisyys (Eco 1984, 118–123). Hän havainnollistaa väitettään islantilaisesta kirjallisuudesta poimimallaan ilmauksella "the tree for sitting", jota tulee määräisen artikkelin antaman vihjeen myötä tulkita Econ mukaan metaforisesti: puu ei kirjaimellisesti ottaen olekaan puu, vaan jotakin muuta, jotakin kuvaannollista. Hän saapuu jokseenkin pedantin päättelyprosessin myötä lopputuloksen, jonka mukaan "puun" on viitattava ilmauksessa istumisominaisuuden vuoksi "penkkiin". Metafora on kuitenkin Econ mukaan perin juurin köyhä, epäonnistunut, koska se ei välitä meille muuta informaatiota kuin sen, että penkki on valmistettu puusta.²⁶ Kun lukija ymmärtää tämän, ei metafora tunnu antavan aihetta tai edes mahdollisuutta lisätarkasteluun, koska puulla ja penkillä ei Econ tulkinnan mukaan ole jo mainitun ominaisuuden lisäksi muuta yhteistä. (Eco 1984, 118–120.)

"Avoimille" (eli "hyville", "runollisille" tai "vaikeille") metaforille onkin tyypillistä, että rinnasteisten konseptien väliltä löytyy lukemattomia vastaavuuksia ja toisaalta myös eroavaisuuksia, jotka varmistavat sen, ettei tulkinta tyssää ensimmäiseen paikannettuun yhtäläisyyteen (Eco 1984, 120). Econ (emt., 119) mukaan toinen islantilaisesta perinteestä nostettu ilmaus "The house of the birds" – jossa "lintujen talo" viittaa tietysti taivaaseen – täyttää tällaisen metaforan tunnusmerkit. Se on edellistä esimerkkiä onnistuneempi, koska se osoittaa

²⁶ "Cognitively speaking, not much is learned, except for the fact that that benches are made of crafted timber" (Eco 1984, 119).

makrotasollaan tiettyihin konseptuaalisiin yhtäläisyyksiin (ihmiset etsivät suojaa talosta, linnut puolestaan taivaalta), mutta sallii toisaalta määräytyä mikrotason ristiriitaisuudet (miten taivas voi konkreettisesti ottaen olla kuin talo?). Econ (emt., 120) määritelmässä onnistunut metafora antaa tulkitsijalle sopivan määrän liikkumavaraa ja toisaalta myös ristiriitoja ja rajoitteita, jotta *luova* tulkinta ylipäättään mahdollistuu. Olennaista tässä on se, että hän laskee metaforien (anakronistisesti ilmaisten) *käsitteellisen tason* ristiriitaisuudelle painoarvoa, vaikka asian havainnollistamiseen käytetyt esimerkkimetaforat ovatkin tavanomaisuudessaan niin likellä toisiaan, että asian ytimen hahmottaminen vaikeutuu.

Econ huomio onkin kokonaisen runon tulkinnan tasolla hyödyllisin, kun sitä sovelletaan yksittäisen metaforan sijaan laajojen konseptien interaktioon: harmonisuutta edustava *kudonta* ja sekasortoon yhdistyvä *myrsky* ovat tavallaan skemaattiset ääripäät, joiden välillä runon teemoista keskeisin, *kirjoittaminen*, heilahtelee. Myös näiden lähtöaineskenttien taustalla ovat käsitteellisen tason metaforiset kartoitukset: elementaariset assosiaatiot harmoniaan ja sekasortoon kumpuavat nimenomaan kulttuurisesti jaetun, skemaattisen konventiotiedon pohjalta (ks. Lakoff & Turner 1989, 64–65).

Runon temaattinen asetelma, etenkin siihen sisältyvät paradoksit, nostattavat kysymyksiä siitä, miten todellisuuden monimuotoisuus voidaan tavoittaa kirjoittamalla. Viimeinen, "versomiseen" ("putting out shoots") viittaava kuva kielii kannasta, jonka mukaan merkityksiä ei voi kielen ominaisluonteen vuoksi hallita. Myrskyn ja tämän kasvimaailmasta kumpuavan konseptin ja aiemmin esitellyn kudonnan välinen yhteys on ehkä metaforisen kartoituksen mikrotasolla epäselvä, mutta voimme silti raskaasti pelkistäen – siis tematisoiden – päätellä, että niillä on runon maailmassa enemmän tai vähemmän vastakkainen merkitys: kasvi versoo *hallitsemattomasti* uutta, eikä myöskään myrskyä voi kontrolloida, kun taas kudottu tekstiili on *suunnitelmallisen*, päämäärätietoisien työn tulos. Runous, "Crazy Weather" tuntuisi vihjaavan, sijoittuu analogisesti ajatellen johonkin näiden kahden ääripään välimaastoon. Tästä dialektisestä jännitteestä runo saa temaattisen virtansa.

2.3.2 Subjektiin sidottu metafora

"Crazy Weather" -runon (SP, 221) loppuosan personifikaatiosta tekee kiinnostavan mentaalinen projektio, jossa runous, ehkäpä sen luominen, esitetään kuvitteellisena matkana läpi geneerisen

maaseutumaiseman. Kiinnostavan siksikin, että siinä on kaikuja Christopher Collinsin (1991, 146) tiivistyksestä, jonka mukaan metafora voidaan käsittää verbalisoitujen objektien kentän ylitse kulkevana mielikuvituksen, (ts. "sisäisen katseen", "mind's eye") liikkeenä.²⁷ Collins viittaa tällä kognitiivisiin näkökantoihin, joissa metaforan konventionaalisuus korostuu²⁸: edellä mainittu problemaattinen, ehkä jonkin vivaihteikkaan yksityisen tunnetilan herättävä konsepti (tenor), kuten tässä tapauksessa maiseman läpi kulkeva runous, siis luomisen tapahtuma, koetetaan tehdä lukijalle käsitettäväksi "konventionaalisten objektien katalogin" myötävaikutuksella (vehicle). (Collins 1991, 146.)

Ashberya muistuttavalle puhujalle välittömän ja konkreettisen (mutta lukijalle abstraktin ja geneerisen) luomistapahtuman kuvaus vaatii kompleksisuutensa vuoksi toista konseptia tuekseen, mikä puolestaan johtaa laajennetun metaforisen konstruktion syntyyn. Jos runo redusoidaan paljaaseen sisältöön, jos "emergentit ominaisuudet" (Freeman 2005, 29) sivuutetaan, ei sen perustaso toimi kuin yhdenlaisena myrskyn/maaseudun kuvituksena. Teksti näyttäisi puhuvan runoudesta tematisoivasti, koska kirjaimellisilta vaikuttavat osiot kartoittuvat intro- ja retrospektion ("reminiscences of times") myötä runouden skeemaa vasten. Tämä käy tutkielman loppua kohti tultaessa aina vain selvemmäksi, mutta Ashberyn ilmaisu hyödyntää itserefleksiivisiä puhuntoja ironisen etäännytyksen ohella runojen metaforisen potentiaalain aktivoimiseen ja regulointiin.

Täysin keskeistä tämä on siksi, että tekstuaalisen itserefleksion tunnistava lukuasento johtaa vääjämättä siihen, että ilmaukset, joissa ei itsessään ole mitään metaforiseen tarkoitukseen viittaavaa ristiriitaa, voidaan itseviittaavan tematiikan myötä ymmärtää metaforisessa tarkoituksessa (McHale 1992, 21–23). Metaforisuuden syntyyn ei tällöin vaadita ilmauksen sisältämää inkongruenssia, koska metalyyrisen tulkinnan mahdollisuus avaa sanojen denotatiivisten merkitysten oheen metaforisiksi käsitettäviä konnotaatioita: tulkinnassa tapahtuva takaisinkytkentä langettaa ilmauksille kuvaannollista painoarvoa, vaikka mitkään konseptit eivät tekstin lingvistisellä tasolla varsinaisesti vertaudukaan toisiinsa (Riffaterre 1980, 8–9).²⁹ Varsinkin Ashberyn lyhyimmissä runoissa tällainen muodon ja sisällön välinen pallottelu tematisoituu tekstuaalisen itseviittaavuuden myötä niin vahvasti, ettei sitä ole perusteltua ohittaa pelkkänä luennan efektinä.

27 "[--] metaphor may be understood as one function of the mind's eye moving across a verbalized field of objects."

28 Toisaalta luomiseen olennaisesti liittyvän visuaalisen kuvittelun yhteydessä puhutaan myös "mentaalista kävelystä" (*mental walk*), johon liittyy olennaisesti "motorinen kuvittelu" (*motor imaging*), kolmiulotteisessa mentaalisisä tilassa liikehtiminen (ks. Collins 1991, 92).

29 On tietysti tulkitsijasta kiinni, ymmärtääkö ilmiön juuri metaforasta käsin, vai liittääkö sen esimerkiksi semanttiseen monihahmotteisuuden (*ambiguity*) tai epämääräisyyden (*indeterminacy*) kaltaisiin ilmiöihin. Tutkimusotteeni heijastelee esim. Cullerin (1983, 188) ja Econ (1984, 87) mainitsemää "metaforan ylivaltaa" sikäli, että liitän käsitteeseen monia sellaisia piirteitä, joita siihen ei ole klassisessa retoriikassa totuttu yhdistämään.

Otan tämän esille jo tässä vaiheessa, koska metaforisen koherenssin ja metalyyrisyiden leikkauspinnat ovat Ashberyllä ohittamattoman keskeisessä osassa.

Christopher Collins (1991, 146) puolestaan liittää metaforan vahvasti introspektioon, mikä tuntuu subjektiivisuudella ohjelmallisesti leikkivän Ashberyn ja ylipäättään runouden kohdalla hieman yksinkertaistavalta. Kuten olemme jo nähneet, Collinsin mukaan tietyn yksityisen kokemuksen välittämiseen vaadittava, introspektion yhyttämä *vehicle*-konsepti puhkaisee tekstin metonymisen pinnan ja synnyttää metaforan. Muuten yhtenäisen "Crazy Weather" -runon kanssa tämä käy yksiin sikäli huonosti, että tekstin puhuja (vai puhujat?) viittaa vain kertaalleen "minuun" ("I"), joka lomittuu kysymyksiä herättävästi ainoastaan "meihin" ("we"), "ihmisiin" ("people") ja "sinuun" ("you"). Runon introspektiivinen ote, jos sellaisesta voidaan puhua, sirottuu näiden toimijoiden välille.

Collins kirjoittaa: "The metaphor-vehicle is a moment at which the introspective mode intersects with a tenor-dominated plane of discourse" (Collins 1991, 148). Tämä on totta sikäli, että puhuja viittaa itseensä ainoastaan muistellessaan mennyttä ja saavuttamatonta runoutta, jota väritti "tiedostamaton arvokkuus" ("unconscious dignity"). Tästä huolimatta jopa Ashberyn muodollisesti konventionaalisismissa runoissa reflektio kohdistuu aina minän sisäisen maailman, tunteiden, sijaan runouteen, sen tekemiseen; luonto ei heijastele lyyristä traditiota seuraten niinkään puhujan mielialoja, vaan toimii eräänlaisena kompleksisena allegoriana – tai: metaforien verkostona – paitsi kirjoitusprosessille, myös ylipäättään merkityksen vaiheittaiselle kehkeytymiselle. Ashbery suosii runoissaan *lukijuutta* peilaavia puhujia, joiden kautta merkityksen prosessuaalisuus on helppo tematisoida: lukija hätkähtää huomaamaan, ettei runo ole merkitykseltään stabiili objekti, toisin sanoen "valmis", kun metatasolta refleктоiva puhuja koettaa tämän tästä toistaa tulkinnan herättämiä mielteitä.

Juuri tässä mielessä voidaan ehkä toiveikkaasti ajatella, että metalyyristen puhuja-asentojen synnyttämä sähkö lämmittää myös tekijän ja lukijan välistä suhdetta; että kaikista ironisista etäännytyksistä ja muista postmoderneista jipoista huolimatta runo jakaa lukijan kanssa joitakin – joskin "vain" tekstuaalisuuteen paikantuvia – tuntemuksia. Kun Ashberyn yhteydessä puhutaan tekstuaalisuuden synnyttämästä minuudesta (ks. esim. Nicholls 2000, 159; Norton 2000, 190–191), viitataan nimenomaan tähän (jälkimoderniin) taipumukseen kierrättää kaikki yksityiseen ja inhimilliseen viittaava tulkinnan kompleksisen koneiston lävitse. Postmodernein lasein tarkasteluna Ashbery näyttäisi runoudellaan viestivän, että minän itsereflektio on jotakuinkin mahdotonta ilman

tekstuaalista itsereflektiota, koska ne ovat enemmän tai vähemmän sama asia. Edes metaforisesti koherentit runot, kuten "Crazy Weather" (SP, 221) tai "Late Echo" (SP, 267), eivät tunnusta täysin yhtenäistä, kontemplatiivista minuutta, vaan puhujuus ja sitä mukaa reflektio ripotellaan "meidän", "sinun", "teidän" ja "minun" kaltaisten abstraktioiden väliseen tilaan.

"Crazy Weather" -runon linjoilla operoiva maltillinen Ashbery saattaa siis muodostaa metaforisia rinnasteisuuksia, jotka mahdollistavat määrätyn tulkinnallisen emergenssin. Tästä huolimatta puhujuus lukittuu runoissa vain harvoin yhden persoonapronominin puitteisiin, mikä haastaa Collinsin (1991, 146) reflektion ja metaforan sidosteisuutta korostavan näkemyksen ainakin pintapuolisesti. Sillä eihän sillä tulisi olla merkitystä, kuka tai mikä tekstissä varsinaisesti reflektoi, mikäli esiin nousevat aiheet altistuvat tulkinnan konventioiden yhyttämänä joka tapauksessa rinnasteisuudelle. Collinsin teoretisoinnin heikkoutena näyttäisi olevan liika subjektikeskeisyys: käsittelyyn valikoituvat runot myötäävät yhtenäisen minän ja reflektion yhtäpitävyydelle perustuvaa tulkinta-asentoa, joka ei esimerkiksi lukuissa Ashberyn runoissa päde lainkaan. Collinsin visuaalisuutta ja introspektiota korostava lähestymistapa näyttäisi sopivan parhaiten runouteen, jossa subjektin ja maailman välinen suhde ei ole postmodernistisesti rakentunut.

2.4 Muodosta sisältöön ja takaisin

Luonnostelen seuraavassa tapaa, jolla runon (laajennettu) metaforisuus ja temaattinen kehys voivat vuorovaikuttaa Ashberyllä hieman edellisen luvun hahmotelmista poikkeavalla tavalla. Luvun loppuosassa puutun *muodon* ja *sisällön* välisestä vastakkainasettelusta kumpuavaan sidosteisuuteen. Parisäkeiksi pilkottu "Unctuous Platitudes" (SP, 216) hyödyntää tekijälleen tyypillisesti sekä yksikön toisen persoonan puhuttelua että löyhää metalyyristä tematiikkaa:

There is no reason for the surcharge to bother you.
Living in a city is nonplussed by some

Of the inhabitants. The weather has grown gray with age.
Poltergeists go about their business, sometimes

Demanding a sweeping revision. The breath of the air
Is invisible. People stay

Next to the edges of fields, hoping that out of nothing
Something will come, and it does, but what?

Latteutta teroittava otsikko käy yksi yhteen sen maailman kanssa, jonka runon ensimmäiset rivit koostavat näkyviin. Parisäemuoto ei tunnu ehdottavan syntaktista parallelismia, ja säkeenylitykset ovat proosamaista kieltä (Longenbach 1997, 96–97) hyödyntävälle Ashberlylle tyypilliseen tapaan enemmän normi kuin poikkeus. Koomisen hillityt, banaalin rajamailla keikkuvat personifikaatiometaforat ("The weather has grown gray with age"; "Poltergeists go about their business"; "The breath of the air is invisible") myötäävät virkamiesmäistä rekisteriä ("Living in the city nonplussed by some of the inhabitants" jne.) ja valjua yleistunnelmaa. Runon miljöö ja mainittu rekisteri solmiutuvat yhteen ainakin eksplisiittisessä metaforassa "Poltergeists go about their business, sometimes / Demanding a sweeping revision".

Runon alkuosassa kunkin metaforan vehicle-sanat ("The weather"; "Poltergeists"; "the air") viittaavat personifioivasti luontoon, implikoidun virkamiehen ("There is no reason for the surcharge to bother you" ja "A man in her room you say") jäädessä konkreettisesti näkymättömiin. Tämä sointuu yhteen runosta hahmottuvan, kaupunkimiljööseen kytkeytyvän tematiikan kanssa, eli voimme havaita kuinka runon "muoto" tavallaan toisintaa "sisällön" ehdottamia merkityksiä: metaforien kuvat (vehicle) häivyttävät tekstin kirjaimelliselle tasolle (tenor) keskeisen toimijan (virkamies) näkyvistä ja viittaavat täten kulttuurisesti jaettuun konventiotietoon, jonka mukaan virkamies on "näkymätön" tai "harmaa", ts. kasvoton. Runon alkuosa onkin eräänlainen laajennettu metafora (*extended metaphor*), jossa – Michael Riffaterren (ks. 1980, 182) terminologiaa lainatakseni – konventiotietoon viittaava virkamies muodostaa eräänlaisen "päämetaforan" (*primary metaphor*), erityisesti sen *tenorin*, johon tarrautuvat *vehicle*-sanat ovat kuvatun kaupunkimaiseman kautta metonymisessä suhteessa toisiinsa (ks. myös Collins 1991, 147–148; Werth 1999, 317–318).

Riffaterren (1980) sovellettavuudeltaan rajallinen ja osin intuitionvastainenkin tulkinnan teoria sopii käsiteltyyn katkelmaan varsin hyvin. Hänen teesinsä kun kuuluu, että runosta on aina löydettävissä tietty rakenteellinen *matriisi* (*matrix*) – yksinkertainen ajatus tai jopa klisee, johon kaikki runon elementit ovat tavalla tai toisella palautettavissa (Riffaterre 1980, 4–5, 13, 19). Runolle erityinen, mimeettisyyden (tai referentiaalisuuden) selättävä merkitys, signifikanssi (*significance*), perustuu tämän invariantin (*matriisin*) ja sen erilaisten varianttien väliseen monimutkaiseen vuorovaikutukseen: hermeneuttisella kehällä operoiva valistunut lukija äkkää viimein, että runon sisältämät "poikkeavuudet" (Riffaterrella *ungrammaticality*, epäkieliopillisuus)³⁰ ovat variantteja

30 Poikkeavuutta on laadultaan kolmenlaista: 1. Väärinsijoittaminen (*displacing*, esim. metaforassa); 2. vääristely (*distortion*, esim. ambiguiteetissa) ja 3. luominen (*creating*, esim. riimissä ja symmetriassa) (Riffaterre 1980, 2).

samasta rakenteellisesta matriisista (emt., 5–6).³¹ Ashberyn runon alkuosan matriisiksi voitaisiin jo läpikäydyin perustein ehdottaa kulttuuriin vakiintunutta (kuollutta) metaforaa "harmaa virkamies". Tällainen tulkinta houkuttelee kun ottaa huomioon, että Riffaterre (1980, 13) vertaa runon signifikanssia donitsirinkulaan, jonka keskiosassa sijaitsee – ikään kuin ilmitasollaan poissaolevana – sen matriisi. "Unctuous Platitudes", etenkin sen alkuosa, saa siis leijonanosan merkitsevyydestään epäsuorasti läsnä olevan rakenteellisen osan, *harmaan virkamiehen*, myötävaikutuksella.

Runon perustava, kirjaimellinen taso, jota vasten metaforan kaltaiset poikkeavuudet voidaan tyypillisesti havaita, rakentuu runon ensimmäisessä puoliskossa kaupunkimaisemaa kuvailevan puhujaaänen varaan. Runon (*SP*, 216) jälkimmäisellä puoliskolla puhujan paikan ottaa äkkiarvaamatta toinen, korostetun itserefleksiivisiä sävyjä saava ääni:

[--] A man in her room you say.

I like the really wonderful way you express things
So that it might be said, that of all the ways in which to

Emphasize a posture or a particular mental climate
Like this gray-violet one with a thin white irregular line

Descending the two vertical sides, these are those which
Can also unsay an infinite number of pauses

In the ceramic day. Every invitation
To every stranger is met at the station.

Pysähtyneisyyttä alleviivaavan ja muutosta pettaavan ("Something will come, and it does, but what?) alun jälkeen lyhyet ja napakat lauseet antavat tilaa pitkälle, polveilevalle ja jokseenkin vaikeaselkoiselle virkkeelle. Rehevän virkerakenteen myötäämä rytmisen täyskäännös saa lukijassa aikaan eräänlaisen laskeutumisen tai putoamisen vaikutelman, jonka puhuja nokkelasti myös nimeää ("Descending"). Runon semanttinen sisältö saa tämän metalyyrisen manööverin myötä likimääräisen vastineensa muodon tasolla, mikä puolestaan tuo tematisoivaan tulkintaan tarvittavaa jänteveyttä.

Runon alku- ja loppuosan rinnasteisuudessa huomionarvoista on se, että sillä hetkellä kun runo näyttäisi kasaavan kielikuvia jonkinlaiseen koherenttiin jatkumoon, matto vedetään lukijan alta sarkastiselta vaikuttavan kommentin ("I like the really wonderful way you express things")

31 Riffaterre vertaakin runoa kertovasti *peleihin*, ja tulee samalla implikoineeksi, että runo on tulkinnan myötä *ratkaistavissa*. (Riffaterre 1980, 13–14)

siivittämänä. Puhuja tuntuu oireellisesti vihjaavan, että runon alun sisältämän kuvaston yhtenäisyydessä on jotakin niin huvittavaa (ja kiusallista!), että se voi tulla ilmaistuksi vain ironisen etäännytyksen varjolla.

Charles Bernstein argumentoi Veronica Forrest-Thomsonin näkemyksiä sulattelevassa runoessassään, että "samaa aikaan on mahdollista vedota moniin eri merkityshorisontteihin tarkastelemalla metaforisesti erilaisten muotorakenteiden todelliseksi tekemiä alueita" (Bernstein 2006, 74). Hän katsoo, että Forrest-Thomsonin "ei-semanttisiksi" oletamat muoto-ominaisuudet (syntaksi, fonetiikka, rivinvaihdot jne.) kantavat muassaan semanttista potentiaa, joka ei kuitenkaan sellaisenaan ole siirrettävissä "toiseen koodiin tai retoriikkaan" (emt.). Myös muodolla on metaforinen merkitys, josta ei voi esittää todenmukaista parafrasaa, koska merkitys muuttuu sanallistamisen hetkellä ratkaisevasti toiseksi. Eli kuten jo johdannossa totesin, runous on juuri tässä suhteessa erityinen kielenkäytön tapa tai sfääri, jossa *sisältö* ja *muoto* sotkeutuvat peruuttamattomasti toisiinsa. "Muodollisesti aktiiviset runot", jollainen myös "Unctuous Platitudes" etenkin jälkipuoliskollaan on, eivät "tuhoa merkitystä sinänsä, vaan vain erilaiset hyötysuuntautuneet ja essentialistiset tavat ymmärtää se" (Bernstein 2006, 74).

Bernsteinin antiessentialistinen käsitystapa tuntuisi ainakin ilmitasollaan sotivan Riffaterren näkemyksiä vastaan, koska jälkimmäisen mukaan merkitys versoo aina runon rakenteellisesta keskipisteestä, matriisista. Ja vaikka kumpainenkin muistaa painottaa, että kaikki runon sisältämät elementit ovat merkityksen suhteen tähdellisiä, tuntee ainoastaan Riffaterre tarvetta palauttaa ne yhteen ja samaan alkupisteeseen, kun taas metaforisen koherenssin ulottumattomiin jäävät ainekset, joita tuntuu löytyvän jopa aivan yhtenäisimmistä runoista, eivät ole Bernsteinille ongelma.

Kognitiivisen poetiikan piiristä operoivat Georg Lakoff ja Mark Turner (1989, 146–147, 156–157) puhuvat Bernsteinin hahmotteleman ilmiön yhteydessä ikonisuudesta (*iconicity*). Metaforisen kartoituksen myötä lukijan on mahdollista rakentaa lauseen tai laajemmin runon muodon ja merkityksen välille vastaavuussuhde, joka lujittaa esitetyn tulkinnan yhtenäisyyttä (Lakoff & Turner 1989, 156). Tällainen ikonisuus on Lakoffin ja Turnerin mukaan kuvakartoitusta (*image-mapping*): merkityksen rakenne ymmärretään sen kielellisen rakenteen ehdoilla, jossa tuo merkitys tulee ilmaistuksi (emt.).

Ashberyn runossa esiintyvä "laskeutuminen" ("descending") aktivoi tulkinnassani liikkeeseen liittyvän kuvaskeeman (*image-schema*), joka kartoittuu lukuisista tekijöistä muodostuvaa rytmia

vasten: runon jälkimmäinen puolisko näyttäisi todellakin rytmisesti "laskeutuvan" – etenkin, kun sitä tarkastellaan enimmäkseen lyhyistä päälauseista koostuvaa alkuosaa vasten. Lakoffin ja Turnerin mukaan kielen muodosta puhuminen mahdollistuu yksinomaan näiden kuvaskemaattisten kartoitusten avulla. Mitä suuremmissa määrin runo hyödyntää enimmäkseen alitajuiseen kartoitukseen pohjaavan ikonisuuden mahdollisuuksia, sitä yhtenäisemmältä ja "orgaanisemmalta" (*organic unity*) se vastaavasti tuntuu. (Lakoff & Turner 1989, 157.)

Aivan kuten yksittäisten lingvististen metaforien, myös ikonisuuden taustalla vaikuttavat erilaiset käsitteelliset metaforat. Esimerkiksi äärimmäisen tavanomainen käsitteellinen metafora IMPORTANT IS CENTRAL voi ohjata lukijan huomioimaan, että runon keskikohtaan sijoittuva viides parisäe sisältää sekä oksymoronin ("embers of rain") että paradoksin ("issues from nowhere"). Heti perään fokus kääntyy retoriikkaan, siihen, miten asioita ilmaistaan ("I like the really wonderful way you express things"). Toisin sanoen Lakoffin ja Turnerin (1989, 157–159) mukaan myös säkeitten sijainnille ja muillekin muotoa koskeville seikoille, vaikkapa rivinvaihdolle, lankeava merkitys suodattuu aina kulttuuriin juurtuneiden metaforisten käsitteellistämistapojen läpi.

2.5 Käsitteellisen tason konsistenssista

Avaan seuraavassa vielä sitä, miten metaforien käsitteellisten rakenteiden (Lakoff & Turner 1989, 50) analogisuus tuottaa Ashberyn runoudessa yhtenäisyyttä. *As We Know* -kokoelmaan (1979) sisältyvä "A Tone Poem" (*SP*, 274) alkaa seuraavasti:

It is no longer night. But there is a sameness
Of intention, all the same, in the ways
We address it, rude
Color of what an amazing world,
as it goes flat, or rubs off, and this
Is a marvel, we think, and are careful not to go past it.

Puheena saattaisi olla jälleen kirjoittamisen ("the ways we address it") ja todellisuuden välinen suhde. Neljännen rivin banaali, puheenomainen parahdus ("what an amazing world") yhdistyy mielikuviin litteydestä ja latteudesta ("flat"), joka on "meistä" "hämmästyttävää" ja jota varomme puhujan mukaan "ohittamasta". Säkeet voidaan palauttaa olettamukseen, jonka mukaan postmodernistisen runon ihannelukija pysähtyy *tekstipinnan* tasolle, eikä edes koeta tehdä runosta

kolmiulotteisempaa kuin se oletetusti on. Toisaalta Ashberyllle leimallista tulkinnanvaraisuutta lisää se, ettei pronomiinien viittaussuhteita voi yksiselitteisesti määrittää.

Alussa mainittu "yö" ja myöhemmin seuraava, spatialisoiva "litteys" viittaavat kontekstissaan tilaan, jossa asioiden välille on mahdonta muodostaa merkityksen mahdollistavia eroja: pimeässä asioita ei *erota* toisistaan, litteässä kaikki näyttää *samalta* ja myös "maailman röyhkeä väri [--] hankautuu irti". Suhteellisen yhtenäiseltä vaikuttava katkelma hyödyntää konventionaalistuneita konsepteja (yö, litteys, värikkyyys) yhdenlaisen maailmasuhteen kuvailuun. Tulkinnan edellytyksenä tietysti on, että lukija tietää, mitä skemaattisilla konsepteilla ja niiden vastakohdilla (päivä, pyöreys, värittömyys) tavataan kulttuurissamme tyypillisesti viestiä. Toisaalta käsitteet ovat lähtökohtaisesti niin laveita, niiden kuvaannollinen potentiaali niin laaja, että mahdollisten tulkintojen polut pysyvät jatkotulkinnan kannalta riittävän avonaisina. (Lakoff & Turner 1989, 60–61; vrt. myös Eco 1984, 119–120.)

Runo (*SP*, 274) jatkuu:

But it is the same thing we are all seeing,
Our world. Go after it,
Go get it boy, says the man holding the stick.
Eat, says the hunger, and we plunge blindly in again,
Into the chamber behind the thought.
We can hear, even think it, but can't get disentangled from our brains.

Toisen säkeistön alku vahvistaa olettamustani, jonka mukaan runo puhuu postmodernistisen poetiikan ja (esikielellisen, fysikaalisen) maailman välisestä suhteesta. Kolmessa ensimmäisessä säkeessä pronomiinien häilyvyys synnyttää ambiguiteettia, viittaussuhteen kahdentumista: "maailma" vertautuu koiranulkoiluttajan heittäämään "keppiin", koska "Go get it boy" -ilmauksen "it"-pronomi repeytyy kontekstinsa pakottamana kahtaalle. (Vrt. Holden 1986, 58–63.)

Ambiguiteetti synnyttää tai ainakin vahvistaa metaforisuuden: voimme intuitiivisesti kokea, että keppiä jahtaavan koiran ja maailmasuhteen välillä on potentiaalinen vastaavuus. Metaforan pedantia rakenteellista osittamista tähdellisempää onkin huomioda, että runo näyttäisi esittävän varsin tavanomaisen väittämän, jonka mukaan kieli peittää maailman ikään kuin sellaisenaan näkyvistä. Ensimmäisestä säkeistöstä paikannettujen "yön", "litteiden" ja värien puuttumisen jatkeeksi lyöttäytyvät toisessa säkeistössä ainakin *samuu*s ("the same thing we all are seeing") ja *sokeus* ("blindly"). Emme voi erottaa maailmaa siitä, millaisena se mielissämme näyttäytyy, koska

olemme peruuttamattomasti sotkeutuneet aivojemme ja kieleemme rajaamaan tietoisuuteen ("We [--] can't get disentangled from our brains"). Ja vielä hieman vapaammin tulkiten: emme voi erottaa tarkoitettamme (*sisältö*) niistä rakenteista (*muoto*), joiden sen avulla se tuodaan julki.

Runoon muotoutuu temaattista koherenssia erottelukyvyyttömyyteen assosioituvien ja sitä mukaa metaforisiksi äityvien konseptien toisteisuudesta. Jonathan Holden (1986, 67) lukeekin Ashberyn runoa "eksplisiittisenä dualismin kieltämisenä", myönnytyksenä siitä, että asioiden taakse ("into the chamber behind the thought") on toivonta pyrkiä, koska kielen kautta määräytynyt todellisuus paljastaa meille *alkuperäisyyden* sijaan vain lisää *samaa*, lisää *pintaa*. "A Tone Poem" käsittelee siis filosofisesti värittyä teemaa maltillisesti valikoituneiden ja kulttuurisesti konventionaalisten skeemojen välityksellä.³² Runon (*SP*, 274) lopusta voidaan aistia teemaan (ehkä jopa postmodernistiseen poetiikkaan?) limittyvien ongelmien kirvoittamia, resignoituneitakin sävyjä:

Here, I am holding the winning ticket. Over here.
But it is all the same color again, as though the climate
Dyed everything the same color. It's more practical,
Yet the landscape, those billboards, age as rapidly as before.

Ashberyn kantavana ajatuksena on, että yksikään kielellinen rekisteri ei ole toista arvokkaampi (ks. Shoptaw 1994, 1). Toisaalta "A Tone Poem" piirtää esiin postmodernistisen pluralismin horisontin, jonka tarjoamista näkymistä puhuja ei tunnu olevan liian innoissaan. Kielen ja kirjallisuuden mahdollistama todellisuuden paloittelu ei paljasta niinkään todellisuuden *sisintä*, vaan ainoastaan lisää pintaa, *lisää kieltä*. Tässä mielessä konventionaalituneet metaforat ja eriaisteiset kliseet näyttävät aivan yhtä hyvänä ja hyväksyttänä tapana kertoa todellisuudesta kuin originelliuteen pyrkivät vastinparinsakin. Puhujan asenne herättää mielikuvia pinnan alla kuplivasta melankoliasta tai jopa masennuksesta, jota potevan mielessä "kaikki tuntuu samalta", aivan yhtä *merkityksettömältä*. Tästä voitaisiin ehkä ylitulkitenkin päätellä puhunnan tukevan näkemystä, jonka mukaan runoilijan tehtävänä on tehdä asioiden väliset erot jälleen näkyviksi ja kieli ja sitä mukaa todellisuus merkityksellisen *tuntuiseksi*.

32 Vrt. luvun 3.6 "Wet Casements" -luenta (*SP*, 225).

3. Jatkuvuuden ja katkonaisuuden jännitteitä

3.1 Kahden kerroksen sirpaleita: makrotason jännitteistä

3.1.1 Fragmentoitu tekstipinta

Yalen yliopisto julkaisi Ashberyn ensimmäisen kokoelman *Some Trees* vuonna 1956.³³ Julkaisu seurasi yliopiston järjestämästä kilpailusta, jota tuomaroivat Ashberyn kirjallisenä esikuvanakin toiminut, varttuneemmalla iällä amerikkalaistunut W.H. Auden. Omaleimaisena modernistina tunnettu Auden epäili Ashberyn runojen ansiokkuutta, mutta valitsi tämän kuitenkin toisen finalistin, Frank O'Haran, sijaan kilpailun voittajaksi. Audenia kismittivät kummankin runoilijan "surrealistiset taipumukset", jotka osoittivat angloamerikkalaisten vaikutteiden sijaan ranskalaiseen traditioon, etenkin tajunnanvirtamaista(kin) tekstiä kirjoittaneeseen Arthur Rimbaudiin. (Perloff 1999, 248–249.)

Audenin kriittisyys on kiinnostavaa modernismin ja postmodernismin välisen liukuman kannalta. Hän tekee nimittäin jaon jälkimodernismia enteilevien "surrealististen" runojen sisältämiin "autenttisiin epäloogisiin suhteisiin", jotka "herättävät ihastusta" ja toisaalta "sattumanvaraisiin" (eli epäautenttisiin) suhteisiin, jotka herättävät "pelkkää hämmästyä ja lopulta vain väsymystä" (ks. Perloff 1999, 250). Auden antoi ymmärtää, että Ashberyn ja O'Haran osin laadukkaat runot sisälsivät liikaa jälkimmäisen tyyppin kikkailevaa "surrealismia", jossa yksittäiset yllättävät elementit eivät asetu itseään laajemman päämäärän – kuten runon teeman – palvelukseen. Kaksikon poetiikka poikkesi radikaalisti 1950-luvun "neosymbolistista" ilmaisua suosineesta runoudesta, eikä Perloffin (1991, 251) mukaan ollutkaan ihme, ettei ranskalaista runoutta väheksynyt Auden siitä suuremmin perustanut.

Vuonna 1962 julkaistuun *The Tennis Court Oath* -kokoelmaan sisältyvä "Leaving the Atocha Station" (*TTCO*, 33–34) on löyhästi surrealistiseen traditioon viittaava runo, jonka repaleinen muoto voidaan selittää tai *oikeuttaa* sisällöllisistä lähtökohdista käsin. Runon typografisestikin levoton ensimmäinen puolisko nostattaa vaikutelman dadaistisen leikkelyprosessin (*cut-up*) läpäisseydestä proosasta (Perloff 1999, 268–269; Shoptaw 1994, 44):

³³ Newyorkilainen Tibor de Nagy Gallery kokosi Ashberyn runoja kirjaksi jo vuonna 1953 otsikolla *Turandot and Other Poems*. Kaikki julkaisun runot sisältyvät *Some Trees* -kokoelmaan. (Shoptaw 1994, 356.)

The arctic honey blabbed over the report causing darkness
 And pulling us out of there experiencing it
 he meanwhile... And the fried bats they sell there
 dropping from sticks, so that the menace of your prayer folds...
 Other people... flash
 the garden are you boning
 and defunct covering... Blind dog expressed royalties
 comfort of your perfect tar grams nuclear world bank tulip
 Favorable to near the night pin
 loading formaldehyde. the table torn from you
 Suddenly and we are close
 Mouthing the root when you think
 generator homes enjoy leered

The worn stool blazing pigeons from the roof
 driving tractor to squash
 Leaving the Atocha Station steel
 infected bumps the screws
 everywhere wells
 abolished top ill-lit
 scarecrow falls Time, progress and good sense
 strike of shopkeepers dark blood
 no forest you can name drunk scrolls
 the completely new Italian hair...
 Baby... ice falling off the port
 The centennial Before we can

old eat
 members with their chins
 so high up rats
 relaxing the cruel discussion [--]
 (TTCO, 33)

Silputun proosan vaikutelma herää siitä, ettei Ashbery ole tärvellyt tekstin syntaktista tasoa täysin: runosta voidaan tunnistaa tavanomaisia lauserakenteita, tai ainakin niiden osia, joiden mahdollinen outous kumpuaa kontekstuaalisesta sekaannuksesta, lauseiden keskinäisten suhteiden alustavasta epäselvyydestä. Syntaktinen häiriö on enimmäkseen jatkuvuuden tasolla, koska konjunktiot eivät toimita odotusarvoista virkaansa (paikoittamalla sanat ja lauseet selkeisiin, hierarkkisiin rakenteisiin).

Ashberyn myöhemmissä teoksissa, kuten *The Tennis Court Oath* -teosta seuranneessa *Rivers and Mountains* -kokoelmassa (1966), suositaankin enenevästi proosaan palautuvia, eheitä virkerakenteita, joissa konventionaalisesti asemoidut konjunktiot yhdistävät toisiinsa sisällöllisellä tasolla eripuraista materiaalia (Bernstein 2007). Tekniikka on tuttu jo André Bretonin ja tämän seuraajien harjoittamasta surrealismista: alitajunnan ehdottamat villit, metaforiset leikkaukset

annostellaan kieliopillisesti sovinnaisiin lauseisiin, jolloin surrealistinen efekti syntyy (kognitiivisin termein ilmaistuna) käsitteellisen tason poikkeavuudesta ("conceptual deviance"; Stockwell 2003, 18). Tyyllillisistä yhteneväisyyksistä huolimatta Ashbery piti bretonilaista automaatiokirjoitusta "keinotekoisena ja steriilinä", osin juuri siksi, ettei transgressiivisuuttaan korostanut suuntaus vapauttanut ilmaisuaan kieliopin ja syntaksin kahleista.³⁴ (ks. Shoptaw 1994, 49–50; Suárez-Toste 2004, 2)

Ashbery kommentoi "Leaving the Atocha Station" -runoa seuraavasti:

"That poem was written after my first trip to Spain; the Atocha Station is a railway station in Madrid. [--] It strikes me that the dislocated, incoherent fragments of images which make up the movement of the poem are probably like the experience you get from a train pulling out of a station of no particular significance. The dirt, the noises, the sliding away seem to be a movement in the poem." (Ks. Shoptaw 1994, 43.)

Selityksen varjolla voidaan lähtökohtaisesti olettaa, että runo koettaa todentaa otsikossa luvattun juna-asemakohtauksen juurikin muotonsa tasolla. Juniin ja juna-asemiin yhdistyvä kuvasto voidaan toki sekin jäljittää ranskalaiseen surrealismiin, eritoten maalaustaiteeseen. Kyseeseen tulevat kellot (niiden viisarit, mekaniikka jne.) ja ratapihat, mutta myös erilaiset saapumisen ja – kuten juuri lainaamani runon kohdalla – lähdön topokset. (Suárez-Toste 2004, 8–9.)

Ensimmäisen säkeistön substantiivit mallintavat eksoottista miljöötä, jonka voisi kuvitella näkevänsä junan ikkunasta etelä-eurooppalaisessa suurkaupungissa: "arktista hunajaa" ja "kuivattuja lepakoita" myydään torilla, kun taas kaupungilla voi kuvitella törmäävänsä "sokean koiran", "maailmanpankin" ja puutarhan tapaisiin yksityiskohtiin. Kuitenkin näiden yksityiskohtien, "kuivattujen lepakoiden", "tervan", "sokean koiran" tai "formaldehydin", keskinäiset suhteet jäävät epäselviksi, koska liikkuvasta junasta tarkkaileva subjekti ei voi niitä oletetusti tietää; hän näkee asiat ikään kuin sellaisenaan, ilman merkitystä syventävää kontekstia. Samaa tulkinnallista sapluunaa soveltaen tekstin kieliopillinen arvaamattomuus saadaan täsmäämään teeman kanssa, ja typografisen asettelun ilmavuuskin voidaan ikonisuuden kautta yhdistää junasta avautuvan maiseman katkonaisuuteen (Lakoff & Turner 1989, 157–159).

Hyvä on, näkemäänsä yksitotisesti raportoiva mieli voidaan siis tällä tapaa tulkita runoon. Mutta

34 Ashbery: "Though all rules were seemingly abolished, the poets were careful to observe the rules of grammar and syntax. [--] And what, in fact, is automatic writing? Isn't all writing automatic? If one corrects a poem after writing it, doesn't one happen automatically on the correction? The discipline as it was practiced by the surrealists seems arbitrary and sterile." (Ks. Shoptaw 1994, 49–50.)

lyyrisen reflektion taso, jossa nähtyä *arvotetaan* subjektiivisen todellisuuden vinkkelistä, näyttäisi olevan läsnä enimmäkseen metaforisissa assosiaatioissa – siitäkkin syystä ettei nähdyille osoiteta syntaktisten rakenteiden puitteissa selkeää hierarkiaa. Sellaiset metaforiset klusterit kuin "nuclear world bank tulip" tai toisen säkeistön avaava "The worn stool blazing pigeons" poikivat runoon kohtia, joissa subjekti tulkitsee näkemäänsä ja/eli tuottaa sen pohjalta uusia merkityksiä. Kuitenkaan näiden hektisten yhdistelmien – metaforisten "kuvafragmenttien" – pohjalta ei tunnu syntyvän tulkintaa syventävää sidosteisuutta, kuten Ashberynkin edellä toteaa (ks. Shoptaw 1994, 49–50).

Kuvayhdistelmille on vaikea tulkita syvempää tarkoitetta, koska metaforissa rinnastuvat elementit ovat näennäisestä hajanaisuudestaan huolimatta palautettavissa samaan viitekehykseen – junan ikkunasta avautuvaan, metonymisen ketjuttumisen kautta muodostuvaan maisemaan. Lausefragmentit eivät tässä suhteessa olekaan niin täydellisen "epäkoherentteja" kuin runoilija itse edellä esittää. Ehkäpä ajatuksena epämääräinen "runon liikkeen" vaikutelma syntyy Ashberyn (ks. Shoptaw 1994, 43) tarkoittamassa mielessä juuri siitä, etteivät metaforat toimi tasojen välisinä, hierarkkisoivina linkkeinä, vaan sen sijaan (ehkä surrealistisinakin) kombinaatioina siitä, mihin runoon tulkitun subjektin silmä sattuu kulloinkin osumaan.

3.1.2 Unenomaista puhuntaa

Entäpä jos muodon ja sisällön jännitteisyyttä lähestytään vastakkaisesta näkökulmasta? Marjorie Perloffin (1999) mukaan uni ("unimaaailma", "unen logiikka" jne.) saa Ashberyn runoudessa keskeisen sijan. Perloff käyttää käsitettä eräänlaisena kokoavana metaforana kaikille niille rakenteellisille epäjatkuvuuksille ja -loogisuuksille, joista runoilija on tullut tunnetuksi, ja väittää edelleen, ettei Ashbery ole varhaisista surrealisteista poiketen kiinnostunut niinkään alitajunnan strukturoimien unien hullunkurisista sisällöistä, vaan siitä, miten uni voi toimia merkityksenannon abstraktina rakenteena. (Perloff 1999, 251–252.) Olennaista ei siis ole niinkään se, mitä runoissa varsinaisesti sanotaan, vaan se, miten puhunta liikkuu asiasta toiseen.

Perloff pyrkii muiden väittämiensä ohessa osoittamaan, että Ashberyn runot voivat vaikuttaa "vaikeilta" tai "merkityksistä vapailta" (Perloff 1999, 255) myös siksi, ettei niitä ole aina osattu lähestyä asiaankuuluvien tulkintavälinein. Hän piirtää esiin Ashberyn tyyllillisen kehityksen kaarta, ja valaisee tekstiesimerkein, mitä yhtäläisyyksiä tällä on 1900-luvun merkittävimpiin runoilijoihin.

Perloff tunnistaa hyvin sen, mikä Ashberyn runoudessa on pysynyt vuosien kuluessa kutakuinkin samana – paradokseista ammentavat "unirakenteet" – ja mikä vastaavasti vaihteittain muuttunut. Oman oletukseni mukaan sekä "Leaving the Atocha Station" -runon (*TTCO*, 33–34) kaltainen, pinnaltaan pirstaleinen ilmaisu että myös seuraavassa käsittelyyn tulevien runojen rakenteellinen *unenomaisuus* voidaan yhdistää postmodernistiseen, tekstipintaa korostavaan estetiikkaan. Runot kuitenkin saavuttaavat pintamaisuuden vaikutelman toisistaan poikkeavin tavoin, joita koetan tällä vastakkainasettelulla avata.

"The Ecclesiast" -runossa (*SP*, 59–60) kieliopillisesti korrektit, polveilevat lauseet sitovat yhteen elementtejä, joiden suhde on semanttisella tasolla jokseenkin epäselvä. Vaikka lauseet seuraavatkin toisiaan kieliopillisesti ajatellen loogisesti, jää niiden piirtämä maailma kummastuttavan epämääräiseksi:

"Worse than the sunflower," she had said.
But the new dimension of truth had only recently
Burst in on us. Now it was to be condemned.
And in vagrant shadow her mothball truth is eaten.
In cool, like-it-or-not shadow the humdrum is consumed.
Tired housewives begat it some decades ago,
A small piece of truth that is it was honey to the lips
Was also millions of miles from filling the place reserved for it.
You see how honey crumbles your universe
Which seems like an institution – how many walls?

Then everything, in her belief, was to be submerged
And soon. There was no life you could live out to its end
And no attitude which, in the end, would save you.
The monkish and the frivolous alike were to be trapped
in death's capacious claw
But listen while I tell you about the wallpaper –
There was a key to everything in that oak forest
But a sad one. Ever since childhood there
Has been this special meaning to everything.
You smile at your friend's joke, but only later, through tears.
(*SP*, 59)

Runo pursuaa johdonmukaista kerronnallisuutta alleviivaavia konjunktioita ("but", "and", "which", "then" jne.), mutta jättää silti auki sen, mikä niiden avulla yhdistettyjen elementtien välinen suhde saattaisi olla. (vrt. Stockwell 2003, 18.)

Ajan tässä takaa sitä, että runoa voi hyvin suppealla rakenteellisella tasolla pitää "Leaving the Atocha Stationin" vastakohtana. "Atocha Stationissa" runossa typografistenkin seikkojen korostama

fragmentaarisuus voidaan todeta silmäyksellä, mutta repaleinen vaikutelma hälvenee ratkaisevasti, kun runoa ryhdytään lähilukemaan kokoavan junakehyksen lävitse. Havainnollistuksen vuoksi mainittakoon, että Perloff (1999, 268–269) nostaa *The Tennis Court Oath* -kokoelmasta esiin toisen, mahdollisesti vielä "Atocha Stationiakin" katkonaisemman runon, jossa sirpaleisuus on samaan tapaan tekstipinnan ominaisuus.

"Europe" (*TTCO*, 64–85) on pitkä, cut-up-metodilla koostettu runo, jonka lausefragmentit on poimittu Ashbryn Pariisista ostamasta lastenkirjasta *Beryl of the Bi-Planes* (Perloff 1999, 268).³⁵ Perloff toteaa seuraavaa:

Ironically, the opacity of 'Europe', its resolute refusal to relate meanings, is not attributable to its excessive disjunctiveness [--] I would argue that it is, on the contrary, too one-dimensional, which is to say that it is not 'disjunctive' enough. For here we don't have disparate images or voices coming together so as to form startling new conjunctions; rather, all the references are drawn from the same circle of discourse and so the seeming discontinuities are all on the surface. (Perloff 1999, 269.)

Argumenttia voidaan laveasti ottaen soveltaa myös "Leaving the Atocha Station" -runoon, vaikkei sen säkeille olekaan (tietääkseni) osoitettavissa toisen käden lähdettä. Sen sijaan "The Ecclesiast" -runossa ilmitason yhtenäisyys murenee lähemmässä tarkastelussa semanttisen ja ontologisen katkonaisuuden vuoksi. Tulkinnan liike on siis ensin mainittuun runoon nähden päinvastainen.

Esimerkiksi säkeissä "The monkish and the frivolous alike were to be trapped / in death's capacious claw / But listen while I tell you about the wallpaper – / There was a key to everything in that oak forest / But a sad one" siirrytään selittämättömästi "kuoleman suuren kynnen" kautta "tapettiin" ja edelleen "tammimetsään". Säkeet voi toki luonnollistaa jonkinlaisen unenomaisesti assosioivan tajunnan tuotoksiksi, mutta tätä vakaampaa kokoavaa viitekehystä on vaikea löytää (vrt. esim. Clark 1990, 275–278). Lopun viittaus "surulliseen avaimeen" lienee luontevinta käsittää metalyyriseksi heitoksi runon "tulkinnallista avainta" etsivän lukijan suuntaan, etenkin kun seuraavassa lauseessa puhutaan jo kiusoittelevaan sävyyn "erityistä merkityksestä" ("special meaning").

On ilmeistä, että runo synnyttää vastinparistaan poiketen toisiinsa rinnastuvia viitekehyksiä. Kuitenkin tämän rinnasteisuuden laadusta, siitä mikä on esimerkiksi "väsyneiden kotiäitien" ("tired housewives") suhde "kulkurivarjoon" ("vagrant shadow") on hankalampi päästä selvyyteen. Lähtöaineskenttien – jos "blendissä" edes päästään yksittäisten lauseiden tasolta laajempien

35 Käsittelen runoa kappaleessa 4.3.

rakenteiden vuorovaikutukseen – rinnasteisuudesta purkautuva metaforisuus jää mahdollisuuden tasolle, jos huolellisinkaan lukija ei voi vedenpitävästi päättää, mikä osa runosta voisi olla kirjaimellista ja mikä vastaavasti kuvaannollista ilmaisua. Runo on tavallaan kumpaakin yhtä aikaa. Se on syvän epämääräisyyden tilassa.

Tarkastellaan vielä hieman edellisestä poikkeavaa tapausta:

They all came, some wore sentiments
Emblazoned on T-shirts, proclaiming the lateness
Of the hour, and indeed the sun slanted its rays
Through branches of Norfolk Island pine as though
Politely clearing its throat, and all ideas settled
In a fuzz of dust under trees when it's drizzling:
The endless games of Scrabble, the boosters,
The celebrated omelette au Cantal, and through it
The roar of time plunging unchecked through the sluices
Of the days, dragging every sexual moment of it
Past the lenses: the end of something.
Only then did you glance up from your book,
Unable to comprehend what had been taking place, or
Say what you had been reading. More chairs
Were brought, and lamps were lit, but it tells
Nothing of how all this proceeded to materialize
Before you and the people waiting outside an in the next
Street, repeating its name over and over, until silence
Moved halfway up the darkened trunks,
And the meeting was called to order.
(*SP*, 208.)

"The Other Tradition" -runon (*SP*, 208–209) alkuosasta voidaan tunnistaa jonkinlaiseen tapahtumaan tai "kokoontumiseen" ("the meeting was called to order") viittaava *tilanne* (*scene*; McHale 1992, 11–12), jonka täsmällistä laatua on signaaleiden ristiriitaisuuden vuoksi vaikea hahmottaa. Puhunta liukuu yksityiskohdasta toiseen metaforisesti assosioiden: "The endless games of Scrabble, the boosters, / The celebrated omelette au Cantal, and through it / The roar of time plunging unchecked through the sluices / Of the days, dragging every sexual moment of it / Past the lenses: the end of something."

Runon todellisuus on hajoamisen partaalla, jatkuvan jännitteisyyden tilassa, sillä ilmaisu ikään kuin testaa yhtenäisen *tilanteen* tai *maailman* sietokykyä rinnastamalla Scrabble-pelin, omeletin ja kameroiden ("lenses") kaltaisia yksityiskohtia toisiinsa. Jännitteen säilymisen kannalta on tärkeää, että elementit voidaan tavalla tai toisella sitoa epämääräiseen "kokoontumisen" kategoriaan (Perloff 1999, 257–258). Runo ei siis voi sisältää *mitä tahansa*, mutta menettelytavasta seuraa, että

tapahtuman ydin, sen kirjaimellinen tai "materiaalinen" luonne, jää lukijan tavoittamattomiin: "More chairs / Were brought, and lamps were lit, but it tells / Nothing of how all this proceeded to materialize / Before you [--]". Elementit syrjäyttävät toisensa ontologisella tasolla, eikä runon maailmaa voi täsmällisesti tavoittaa (McHale 2004, 142–143).

"The Ecclesiast" ja "The Other Tradition" ovat *unenomaisia*, "Leaving the Atocha Station" puolestaan tekstipinnan sirpaleisuutta korostava. Jälkimmäisen tyyppin runoissa pintamaisuusefekti seuraa merkittävältä osin juuri siitä, että tekstuaaliset elementit palautuvat samaan viitekehukseen tai maailmaan, jolloin tulkinnan reitit tukkiutuvat (Perloff 1999, 269). *Unenomaisissa* runoissa lukijalla on sen sijaan *liikaa* tulkinnallista liikkumavaraa, koska tekstin rakenne ei lukitse sanojen konnotaatioita riittävän selvästi.

3.1.3 Maisemaan sulautuminen

Lähestyn Ashberyn poetiikkaa seuraavassa lyyrisen minuuden ja maiseman suhteita kartoittamalla. Lähtökohta on sikäli hedelmällinen, että *unenomaisiin* runoihin syntyy usein sidosteisuutta surrealistisesti assosioivan tajunnan olettavasta lukuasennosta, kun taas pirstaleisemmassa tekstissä maisemakuvaston yhtenäisyys edisti tulkintaa. Kuvatun *maailman* ja *puhujasubjektien* välinen vuorovaikutus problematisoituu Ashberyllä toistuvasti. Miten tämä tarkkaan ottaen tapahtuu?

Ashberyn runoutta on etenkin valtavirran tasolla totuttu pitämään vaikeasti lähestyttävänä ja itse runoilijaa jopa jonkin sortin kirjallisena huijarina (ks. esim. Molesworth 1979). David Rigsbee (1984) ottaa esseensä lähtökohdaksi nämä (mielestään harhaiset) mielikuvat, ja tulee samalla jakaneeksi Ashberyn vastaanottoa vaikeuttavan "obskurantismien" syyt kolmeen kategoriaan: 1) epälyyrisyys ja runojen temaattinen epävakaus; 2) arvaamattomat persoonapronominit; 3) eksessiivinen itseviittaavuus. (Rigsbee 1984, 49–50.)

Rigsbee ehdottaa, että monia lukijoita sapettavat Ashberyn epälyyriset ("anti-lyricism") taipumukset. Englanninkielisen lyriikan traditiossa kun on totuttu vaalimaan todellisuuden kuvauksen tapaa, jossa runoilijan tajunta ja ulkomaailma vuorovaikuttavat formaalisti spesifillä tavalla. Lyyrisen runon synnyttävä vuorovaikutus puetaan eräänlaisten yksityisen "oivallusten hetkien" ("privileged moment' of insight") asuun, jonka myötä runoon tuottuu merkityksiä ympäristöönsä heijastavan, yhtenäisen tajunnan kanavoima teema. (Rigsbee 1984, 50–51; ks. myös

Holden 1986, 22–24.) Lyyrinen minä siis tulkitsee ulkoisen maailman ilmiöitä, joita "merkityksellistetään subjektiivisista lähtökohdista" (Turunen 2011, 24). Rigsbee viittaa Ashberyn epälyyrisyydellä nimenomaan yhtenäistä (lyyristä) tajuntaa ja teemaa hämmentävään ilmaisuun, jolle voidaan lukea – ja on esim. L=A=N=G=U=A=G=E -ryhmittymän toimesta luettu (ks. Nicholls 2000, 159, 163–164) – poliittisia tarkoituksia.

Yksinkertaistaen voidaan olettaa, että koska tunteita ei voi kuvailla kuin kiertoteitse, metaforin – koska tuntemuksille ei ole olemassa objektiivista tai "kirjaimellista" kieltä – on Rigsbeen (ja Holdenin) muotoileman lyyrisen runouden metaforisuus ennen kaikkea subjektilähtöistä. Lyyrinen minä määrittää ja jäsentee ulkoisen (luonto, kaupunki jne.) ja sisäisen todellisuuden (tunteet) väliset suhteet (ks. Miller 1987, 12), ja tämän metaforisia suhteita jäsentelevän struktuurin epävakaisuus saattaa aiheuttaa Ashberyn lukijoille päänvaivaa.

Bonnie Costello (2003) selvittää epävakaisuuden tuottamaa sekasotkua väittämällä, että tajunnan ja luonnon välistä interaktiota enemmän Ashberyn ilmaisu korostaa ikään kuin "maisemaa tajuntana": "Consciousness of landscape has become, for him, indistinguishable from consciousness as landscape." (Costello 2003, 174.) Ashberyn runoudessa lyyrinen minä ja sitä ympäröivä maisema ikään kuin sulautuvat toisiinsa; eivät ainostaan autoritatiiviset puhujajäänet, vaan *runo kaikkienensa* tuntuu osoittavan ilmitasonsa taakse, koska luonnosta kumpuavat skeemat herättävät kompetentin lukijan päässä metaforisia assosiaatioita :

Landscape is a [--] fundamental, generating trope of knowledge in Ashbery's poetry, attractive, I believe, because it insistently invokes an observer and his environment and draws out assumptions of knowledge within our everyday accounts of what we know. (Costello 2003, 175.)

George Lakoffin ja Mark Turnerin mukaan ihmisajatteluun on pesiytynyt lukuisia käsitteellisiä metaforia, joissa tajunnan ja tiedon rakenne rinnastetaan nimenomaan *maisemaan* (esim. KNOWLEDGE IS A LANDSCAPE), jonka Costello (2003, 175) määrittelee sanakirjaan tukeutuen "yhdellä silmäyksellä tavoitettavaksi kaistaleeksi maata".

Maiseman ja tajunnan sulauma voidaan tunnistaa *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin* viittaavasta "Scheherazade" -runosta (SPCM, 9–11), jonka ensimmäistä kolmannelta lainaan seuraavassa:

Unsupported by reason's enigma
Water collects in squared stone catch basins.

The land is dry. Under it moves
 The water. Fish live in the wells. The leaves,
 A concerned green, are scrawled on the light. Bad
 Bindweed and rank ragweed somehow forget to flourish here.
 An inexhaustible wardrobe has been placed at the disposal
 Of each new occurrence. It can be itself now.
 Day is almost reluctant to decline
 And slowing down opens out new avenues
 That don't infringe on space but are living here with us.
 Other dreams came and left while the bank
 Of colored verbs and adjectives was shrinking from the light
 To nurse in shade their want of a method
 But most of all she loved the particles
 That transform objects of the same category
 Into particular ones, each distinct
 Within and apart from its own class.
 (SPCM, 9)

Runominä jättäytyy taustalle, mutta kuvattua luontoa sekoitetaan personifikaatioilla tajuntaan: "*concerned green*"; "*bad bindweed and rank ragweed that somehow forget to flourish here*"; "Day is almost *reluctant* to decline / and *slowing down opens up* new avenues" (kursivoinnit omiani). Luontoa inhimillistetään tietysti myös lyyrissä runoudessa, mutta puhuja lisää yhtälöön inhimillistämistä peilaavan tason: "Unsupported by reason's enigma / Water collects in squared stone catch basins" tai "the bank / of colored verbs and adjectives was shrinking from the light". Ashberlylle tavanomainen metarefleksio – "eksessiivinen itseviittaavuus" – synnyttää ristiriidan: toisaalta puhuja auliisti myöntää, ettei vesi kerääny neliskanttisiin viemärialtaisiin *mitään tarkoitusta* varten ("Unsupported by reason's enigma"); toisaalta runo ympäpä luontoon salaviihkaa merkityksiä, joita siinä ei lähtökohtaisesti ole:

So each found himself caught in a net
 As a fashion, and all efforts to wriggle free
 Involved him further, inexorably, since all
 Existed there to be told, shot through
 From border to border. Here were stones
 That read as patches of sunlight, there was the story
 Of the grandparents [--]
 (SPCM, 10)

Todellisuudesta tuskin voi kertoa mitään kertomatta samalla itsestään (ja päinvastoin), koska merkityksen muodostumisen tavat ovat kulttuurisesti määräytyneitä ja usein juuri luontoon sidottuja ("all efforts to wriggle free / Involved him further") (Costello 2003, 174–175). Vaikka "objektiivisia" luontokatkelmia ei suodattaisikaan eksplisiittisesti (puhujaj)subjektin lävitse,

herättävät katkelmat meissä kuitenkin merkityksellisyyden tunnun: maanalainen vesi tai kaivossa uivat kalat ("The land is dry. Under it moves / The water. Fish live in the wells") uhkaavat aina tarkoittaa myös jotakin muuta kuin ne kirjaimellisesti ottaen ovat. Ashbery hyödyntää näiden *merkityksettömien yksityiskohtien* kognitiivista potentiaalia siekailematta, kuten Bonnie Costellokin (2003, 174–175) edellä vihjaa.

Subjektiiivinen ja objektiivinen sekoittuvat Ashberyllä perinpohjaisesti toisiinsa. Vastakkainasettelua on kätevää heijastaa "Scheherazade" -runoa vasten, koska siinä asetelma kohoaa tärkeäksi temaattiseksi elementiksi: *Tuhannen ja yhden yön tarinat* toimii runossa eräänlaisena prismana, intertekstinä, jonka lävitse todellisuuden käsitteellistämisen tavat – epämääräisesti kylläkin – artikuloituvat. Vieläkin avartavammin subjekti-objekti-oppositio purkautuu tekstuaalisesti kaoottisemmissa runoissa, joissa yksittäisten sanojen tai jopa lauseiden merkitys on kontekstuaalisesti hatara; joissa runominä on menettänyt tekstiaineksen kontrollin ja lukijan assosiaatiot saavat sinkoilla vapaasti ympäriinsä. Tällaisiin runoihin syvennyn neljännessä luvussa.

3.2 Kummallista assosiointia: mikrotason jännitteistä

Ashberyn runot leikittelevät lukijan tarpeella nähdä konseptien välillä analogisia kytköksiä. George Lakoffin ja Mark Turnerin (1989, 92–93) mukaan tämä on tyypillistä kielellisen ilmaisun ehtoja kyseenalaistaville teksteille, ja he havainnollistavat kantaansa André Bretonin surrealistisella runolla, joka kerryttää esteettistä vetovoimaa pakottamalla lukijan yllättäviin "kuvakartoituksiin" ("image-mapping"; emt.). Näkemyksen taustalla vaikuttaa käsitteellisten metaforien ("conceptual metaphor") ja kuvametaforien ("image-metaphor") välinen erottelu. Jälkimmäisen tyyppin metaforat ovat kirjoittajien mukaan pintapuolisempia ("fleeting"), koska kokonaisten kulttuurista kumpuavien konseptien sijaan niissä kartoittuvat toisiaan vasten mentaaliset kuvat. (Lakoff & Turner 1989, 89–90.)

Lakoff ja Turner paloittelevat kartoitusprosessin edelleen kahteen osaan: toisaalta kuvien välinen analogisuus saattaa perustua (a) osan ja kokonaisuuden välisiin suhteisiin ("part-whole structure"), kuten vaikkapa ihmisen varpaita pianon koskettimiin vertaavassa metaforassa. Olennaista tässä on se, että kummatkin ovat osa suurempaa kokonaisuutta (ihminen, piano). Toisaalta kartoituksen rakenteellisena perustana saattavat olla (b) attribuutit eli ominaisuudet ("attribute structure"), joihin lasketaan mm. värit, muodot ja valoisuuden asteet, mutta myös abstraktimmat rakenteelliset

ominaisuudet, kuten suljetun ja avoimen tai toisteisen ja ei-toisteisen väliset vastaavuussuhteet. Kirjottajien mukaan esimerkiksi naisen vartalotyypin ja tiimalasin muodon samaistavan metaforan tekee ymmärrettäväksi nimenomaan visuaalisten muotojen, siluettien, samankaltaisuus. (Lakoff & Turner 1989, 89–90.)

Tällaiset metaforat ovat tavanomaisia siksi, ettei lähdealueelta (tiimalasi, pianon koskettimet) siirretty aines häiritse sitä, mitä kulttuuristen konventioiden ohjaamana tiedämme kohdealueen (naisen vartalo, varpaat) ominaisuuksista. Bretonin runon avulla Lakoff ja Turner koettavatkin demonstroida, mitä tapahtuu kun ilmaisu rikkoo osa-kokonaisuus- ja attribuuttirakenteisiin pohjaavia kuvakartoituksen konventioita. Ajatuksena on, että surrealismissakin suosittu epäkonventionaaliset metaforat synnyttävät monitulkintaisuutta, koska luennan oikeellisuus ei olekaan enää kulttuuristen ajatusmallien takaamaa. Tällaiset metaforat saavat meidät ajattelemaan ja näkemään maailman uusilla tavoilla. (Lakoff & Turner 1989, 92–93.)

Ashberyn, niin kuin niin monen 1900-luvun runoilijan, tuotanto on toki täynnä irrationaalisia metaforia. Haluan tässä kuitenkin hyödyntää (ja ehkä osin väärinkäyttää) Lakoffin ja Turnerin huomioita Ashberyn unenomaisten assosiaatioketjujen yksityiskohtien urkkimiseen. Miten "The Ecclesiastin" (*SP*, 59–60) kaltaisten runojen ilmaisu voi samanaikaisesti vaikuttaa sekä disjunktiviselta että yhtenäiseltä? Mistä tämä Perloffin (1999) ja McHalen (2005) taivastelema kiehtova ristiriitaisuus juontuu?

Palataan vielä "The Ecclesiast" -runoon (*SP*, 59–60): "You smile at your friend's joke, but only later, through tears. // For the shoe pinches, even though it fits perfectly." Jatkuvuuden ja yhtenäisyyden välinen jännite on melkein pä objektiivisestikin läsnä: säkeistöjen välinen raja erottaa lauseet toisistaan, mutta retorisen tason jatkuvuus taataan "sillä"-konjunktion ("For") avulla. "Puristavaan" tai "nipistävään kenkään" viittaava jälkimmäinen säe tarjoillaan ikään kuin täsmentävänä kommenttina "ystävän" kertomaa vitsiä ja "sinän" reaktioita valottavaan virkkeeseen. Siirtymä on luullakseni miedosti koominen, ehkä metaforan klassisesta, korvaamisteoreettisesta määritelmästä (Elovaara 1992, 13) muistuttaen nautinnollinenkin.

Konteksti ei selitä säkeissä kuvattujen tilanteiden, tai löyhästi ottaen kuvien, välistä yhteyttä (joka voidaan tulkita metaforiseksi), vaikka niiden välillä voi toisaalta liki intuitiivisesti aistia jonkin analogisuuteen pohjaavan yhteyden. Kyse on lyhykäisyydessään lauseiden rakenteellisesta samankaltaisuudesta; kummassakin negatiivinen rinnastuu positiiviseen: hymyily ja täydellisesti

istuva kenkä ovat skemaattisesti ajatellen ruumiiseen sidottuja, *positiivisia* asioita ja kartoittuvat siksi toisiaan vasten; samalla tapaa *negatiiviset* itku ja puristava kenkä asettuvat vastaavuussuhteeseen. Jatkuvuus on siis yhä kontekstuaalisella tasolla selittämätön, mutta sen voi silti tunnistaa juuri tässä abstraktissa rakenteellisessa mielessä (vrt. Lakoff & Turner 1989, 90).³⁶ (Lainauksesta voi myös halutessaan löytää retorisesti kiintoisan symmetrian: positiiviset seikat on sijoitettu säeparin alkuun ja loppuun, negatiiviset rinnakkain keskelle.)

Metafora ei ole Lakoffin ja Turnerin tyypittelemässä mielessä konventionaalinen, mutta yhtä kaikki ymmärrettävä. Tällainen, rakenteellisesti analogisten, mutta kontekstuaalisesti hämmentävien rinnastusten avulla tuotettu jännite on leimallista Ashberyn proosallisemmalle runovyörytykselle. Edellisiä lainauksia yksiselitteisemmin kuvakartoitukseen yhdistyvä katkelma voidaan poimia vaikkapa runosta nimeltä "Summer" (*SP*, 90), sen toisesta säkeistöstä:

For the time being the shadow is ample,
And hardly seen, divided among the twigs of a tree,
The trees of a forest, just as life is divided up
Between you and me, and among all the others out there.

Lakoff ja Turner (1989, 94) erottavat tavallisista kuvametaforista erityistapaukset, joissa metaforan puoliskoista (lähde-/kohdealue) vain toinen sisältää selkeän kuvan. Tällaiset metaforat ovat tietysti käsitteen klassisen määritelmän mielessä pitäen huomattavasti tyypillisempiä. Lainatussa säkeistössä metsän puihin sirottavat varjot ovat vertauksen lähdealueena toimiva kuva. Tämä kuva kartoittuu vasten abstraktiota, jossa ihmiset "jakavat" keskenään "elämän". Niinpä lähdealue synnyttää kuvan sinne, missä sitä ei aiemmin ollut (kohdealue): elämä on jaettu ihmisten kesken samalla tavoin kuin varjo jakaantuu metsässä puiden kesken.

Metafora³⁷ on edellistä tapausta konventionalisempi, koska voimme välittömästi visuaalisella tasolla ymmärtää, että elämä on käsitteellisessä häilyvyydessään kuin varjo ja puut ovat kuin ihmisiä. Konteksti ei jätä juuri tulkinnan varaa – toisin kuin täydellisesti istuvan (mutta silti puristavan) kengän ja hymyilyttävän/itkettävän vitsin välinen rinnasteisuus, jonka metaforisuus voitaisiin myös kieltää. Yhtä kaikki, Lakoffin ja Turnerin kuvametaforien kategoriassa on selkeitä

36 Brian McHale (2005) viittilöi *poispyyhkivyyden* (*self-erasure*) käsitteellään hieman samansuuntaisiin ilmiöihin. McHalen käsitteessä katkonaisuus saa kuitenkin jatkuvuutta suuremman painoarvon, joten palaan siihen tarkemmin vasta tutkielman loppuosassa (ks. luku 4.5).

37 Kyseessä on tietysti tarkkaan ottaen vertaus. En koe, että erottelulla olisi tässä juuri merkitystä – etenkin kun koetan käsittelyn ohessa tunnustella, mitä ylipäättään voidaan pitää metaforana tai minkälaiset tulkinnalliset operaatiot voidaan ymmärtää metaforisen kartoituksen valossa.

vuotokohtia: he eivät ensinnäkään tarjoa selkeää määritelmää kuvalle; mitä voidaan tarkkaan ottaen pitää kuvana? Jaottelua sekoittaa edelleen se, että myös kuvakartoitusten taustalla vaikuttavat kulttuurisista skeemoista kumpuavat käsitykset, joskin rajatumminkin: kuvametaforissa visuaaliset yksityiskohtat ovat ikään kuin jarruttamassa tulkinnan (konseptuaalista) lennokkuutta (Lakoff & Turner 1989, 90–91). Ero täsmentyy metaforan spesifyyden asteeseen, joka on tietysti tapauskohtainen ja liukuva – siis tulkinnanvarainen.³⁸

Charles Altieri (1984) mukailee Charles Bernsteinin (2007) näkemystä siitä, että Ashberyn poetiikassa huomionarvoista on se, miten runoihin ripotellut yksityiskohtat nivoutuvat retorisisella tasolla toisiinsa. Juuri tämän "siirtymiä" ("transition") painottavan lähestymistavan vuoksi metafora on Ashberyllä keskeinen työkalu. Toisaalta runoilijan tuotannosta voidaan tämän modernistisiin edeltäjiin verrattuna löytää vähemmän edellisen esimerkin kaltaisia, selkeitä metaforia, joita Altieri kutsuu "kontrolloiduiksi" – metaforia, joissa kahden toisiinsa törmäytetyn konseptin välinen suhde on kontekstin sanelema. (Altieri 1984, 149–150.)

Ashberyllä tavattu metaforisuus perustuu Altierin mukaan monimuotoisuuteen (*multiplicity*), koska runoympäristö ei aina suitsi konseptien rinnasteisuuden mahdollisuuksia (Altieri 1984, 149–150). Erottelu on käytännöllinen: Ashberyn runoudelle ominainen pohjavire syntyy hyvin pitkälti implisiittisen metaforisuuden *mahdollisuuden* kanssa flirttailusta, kuten edellisissä luvuissa nähtiin. Kyse ei ole siitä, etteikö tekstin mahdollisuuksilla leikittelevää, ehkä dekonstruktionistista(kin) lukutapaa voisi harjoittaa vaikkapa W.B. Yeatsin tai William Wordsworthin kohdalla. Kyse on siitä, Altieri (1984, 150) painottaa, ettei metaforaa kontrolloidusti hyödyntävää runoutta ole Ashberysta poiketen *tarkoitettu* luettavaksi tällä tavoin. Kaikki runot eivät kutsu tekstien mahdollisuuksia luotaavia – ehkä sattumaankin pohjaavia – lukutapoja yhtä kerkeästi luokseen.

Lakoffin ja Turnerin (1989, 92–93) surrealististen runojen efekti todentuu Ashberyllä toisinaan metaforissa (tai vertauksissa), joissa on kartoituksen kannalta liikaa yksityiskohtia. Tällöin metaforien tai vertausten ylikellottuneisuus evää luennalta vakaan perustan, ja pelaa näin myös runojen ontologisen epävakaisuuden (McHale 2004, 141–143) pussiin. Havainnollistava katkelma voidaan poimia vaikkapa *Shadow Train* -kokoelmaan (1981) sisältyvästä runosta "Punishing the Myth" (*SP*, 282):

38 Voidaanko esim. johdannossa sivuttua Saarikosken "kuin ikkuna" -runoa lukea kuvakartoituksen vinkkelistä? Runohan kuitenkin toistaa neliömuotoa (ikkuna, kuva lehdessä jne.) täysin selvästi.

At first it came easily, with the knowledge of the shadow line
Picking its ways through various landscapes before coming
To stand far from you, to bless you incidentally
In sorting out what was best for it, and most suitable,

Like snow having second thoughts and coming back
To be wary about this, to embellish that, as though life were a party
At which work got done. So we wiggled in our separate positions
And stayed in them for a time. After something has passed [--]

Varjoja ja lunta personifioivaan katkelmaan syntyy epämääräisyyden ilmapiiriä osin siitä, ettei "se"-pronominin ("it") viittauskohde ole taaskaan selvillä (vrt. luku 2.5). Mikä, lukija saattaisi udella, "saapui" tai "tuli ensin helposti", kuten runon alussa ilmoitetaan? Ehkäpä otsikossa mainittu "myytti"? Aiemmissa luvuissa suoritettun arvuuttelun sijaan keskityn läpivalaisemaan monimutkaisen vertauksen semanttista luurankoa, joka on kutakuinkin seuraavanlainen: maisemassa etenevän ja puhuteltua sinua siunaavan varjon reuna on kuin toisiin aatoksiin tulevaa ja palaavaa, varovaista lunta – mikä puolestaan on jollakin tapaa kuin "juhla, jossa työt tulisivat tehdyksi".

Haluttaessa kaksi ensimmäistä komponenttia (varjo, lumi) voidaan järkeistää kuvakartoituksen keinoin: varjon tapaan lumirintamalla voi olla havaittava "reuna" – ainakin, jos maisemaa tarkastellaan riittävän korkealta. Koska lumeen ja varjoon yhdistetyille määreille – "kaukana seisomiselle", "siunaamiselle", "lajittelemiselle", "varuillaan ololle", "kaunistelemiselle" – tai niiden välisille suhteille ei ole tarjota selitystä, on niitä hankalaa hyödyntää yksityiskohtaisessa kartoituksessa. Lähilukua yrittävän lukijan on ikään kuin hygienisoitava vertaus ylimääräisistä, tulkintaa hankaloittavista attribuuteista (vrt. Steen 1999, 509–510). Jäljelle jää tällöin raaka visuaalinen aines, jossa samankaltaisuus jäljittyy abstraktiin reunaominaisuuteen (vrt. Lakoff & Turner 1989, 89–90).

Attribuutteja pursuaville vertauksille (ja metaforille) onkin luullakseni tavanomaista, että ne joko estävät tai hankaloittavat käsitteellisellä tasolla tapahtuvaa kartoitusta. Runo ei anna mahdollisuutta päättää, mikä on varjon ja lumen käsitteellisen tason yhteys, vaikka elementit voidaankin sitoa toisiinsa häthätää kuvakartoituksen keinoin. Jatkuvuuden ja katkonaisuuden jännite kumpuaa siis osin myös *käsitteellisen* tason kartoituksen ja *kuvakartoituksen* keskinäisestä epäsuhdasta.

Kun katse kohdennetaan mikrotasolle, voidaan havaita, että lainaamani säkeet sisältävät kolme tilannetta, joissa keskenään ristiriitaiset tai jopa toisilleen vastakkaiset elementit pakotetaan yhteen.

Säkeessä "to stand far from you, to bless you incidentally" jännite todentuu kaukana seisomisen ja siunaamisen välillä, jos oletetaan, että siunaus suoritetaan tavallisesti lähietäisyydeltä. Säeparissa "Like snow having second thoughts and coming back / To be wary about this [--]" kitka syntyy "palaamisen" ja "epäluuloisuuden" välille: miksi palata paikalle "olemaan varuillaan"? Kolmas ja ehkä selkein ilmentymä liittyy kohtaan "[--] as though life were a party / At which work got done. [--]", jossa olennaista on se, että "juhlaa" ja "työtä" tavataan pitää toistensa vastakohtina.

Kyse on siis jatkuvuuden ja disjunktion tematiikkaan lomittuvista paradokseista. "The Ecclesiast"-runon säeparissa "You smile at your friend's joke, but only later, through tears. // For the shoe pinches, even though it fits perfectly." vastaava jännite kumpuaa "vitsin" ja "kyynelten" sekä toisaalta "puristuksen" ja "täydellisen istuvuuden" välisistä ristiriitaisuuksista. Ilmaisuu pakottaa vastakohtia yhteen. Tätä yleisemmällä tasolla "Punishing the Myth" (SP, 282) havainnollistaa sitä Charles Bernsteininkin (2007) tunnistamaa seikkaa, että Ashberyn *unenomaisimmissa* runoissa jatkuvuus rekistöityy usein ainoastaan retorisella tasolla: käsitteelliselle tasolle jää toisinaan inkongruenssia, jota ei pysty purkamaan edes metaforisuuden olettavalla lukuasennolla (vrt. Stockwell 2003, 18).

Monimutkaiset vertaukset ja metaforat, joita olen paikoin oireellisen laihoihin tuloksiin pyrkinyt lähilukemaan, näyttäytyvät pelkkinä onttoina retorisina eleinä. "Like" ja "as though" -tyyliset retoriset täytesanat luovat pintaa painottavaan tekstimassaan harhaanjohtavia hierarkioita. Vertauksiin tolkkuva hamuava lukija turhautuu, sillä työntäyteiset juhlat ("party at which work got done") eivät hevillä kytkeydy "varovaiseen" ja "kaunistelemaan" lumeen, vaikka puhuja näin väittääkin. Juuri tällaisen ilmaisun kohdalla yhtenäistävää tulkintaa mallintavat (kognitiiviset) teorit alkavat menettää iskuvoimaansa. Runo on vertausten tasolla hourailua, eikä sitä kaiken järjen mukaan *kuuluisi* lukea näin pedantisti kartoittaen.

Tämä johtuu siitä, että New Yorkin koulukunnan runoilijat – Ashberyn ohella mm. Frank O'Hara ja Kenneth Koch – järjestelivät poetiikkansa perustavat rakennuspalikat 1950-luvulla suosittua "neosymbolistista" tyyliä vasten ja vastaan (Perloff 1999, 251). Timothy Gray paikantaa kaveruksia yhdistäneen estetiikan analogisesti moderniin maalaustaiteeseen, jossa kaksiulotteiset pintavaikutelmat olivat syrjäyttäneet tilavaikutelman kautta todellisuusefektiin pyrkivät perspektiiviyöt (Gray 1990, 317–318). Gray löytää koulukunnan runoilijoiden väliltä muitakin yhteneväisyyksiä:

[--] the unexpected line-breaks and gamey, casual idiom, the switchback movement between the literal and surreal, an almost voyeuristic attention to empirical detail and an expressionist involvement in the poem as field of action. (Gray 1990, 322.)

Runoissa ei suosittu selkeitä metaforia tai symboleja, joihin tulkinnan kannalta keskeiset merkitykset oli tavattu aiemmin ikään kuin kätkeä näkyviltä. Runon tuli Frank O'Haran yllättämällä tavalla *paljastaa* todellisuus uudella tavalla, vailla kontemplaatioon yllättäviä kolmiulotteisia syvämerkityksiä.³⁹ Tämän myötä ihanteellinen lukija ei enää uskriittisessä mielessä "tulkinnut", vaan antautui runon herättämien mielikuvien leikkiin yhtä vapautuneesti kuin runoilija oli oletettavasti runoa kirjoittaessaan tehnyt (Gray 1990, 318).

Tältä kannalta katsottuna modernismin ja postmodernismin välinen ero paikantuu siihen, että jälkimmäinen korostaa tilallisuuden sijaan ajallisuutta (Dewey 1992, 47–48). Maalaustaiteen abstrakteista ekspressionisteista muistuttaen runo on ikään kuin luomisprosessinsa kuva: "intensiivinen kokemus ohimenevästä hetkestä" (Kantola 2000, 35–36). Samaisesta lähtökohdasta voidaan selittää Ashberyn postmodernistisimpien runojen poetiikkaa, jossa semanttinen kolmiulotteisuus on sysätty syrjään pintamaisuutta pönkittävien efektien tieltä: Ashberyn lyhyimmätkin tekstit saattavat "antiessentialistisuutensa" vuoksi vaikuttaa jonkin pidemmän työn – tai ylipäätään jatkuvan kirjoitusprosessin – sirpaleilta (pidempien runojen ja runoelmien kohdalla vaikutelma on ehkä vieläkin väkevämpi).

Janna Kantola tulkitsee, että jo osittain mennyttä maailmaa edustava postmodernismi on usuttanut runouden tutkimuksen modernismissa ja uskriitikkissä hellitystä muodon tarkastelusta "jälleen kerran runojen viestiin ja niiden rakenteelliseen kokonaisuuteen", eräänlaisen post-tutkimuksen pariin (Kantola 2000, 34, 37–38). Paljaimmillaan tässä näyttäisi olevan kyse siitä, että modernismin "suljettua muotoa" korostaneeseen runouteen tepsineet lukutavat eivät tuotakaan enää toivottuja tuloksia "muodon avoimuuteen" pohjaavissa postmodernismissa runoissa. Postmodernien tekstien radikaalin "avoimuuden" sekä "prosessinomaisuuden" tulisi siis tavalla tai toisella heijastua tehdyn tutkimuksen luonteeseen. (emt.)

Näin se on eittämättä tehnytkin – joskaan vaikutusten virta ei ole (ainakaan pelkästään) yksisuuntainen: runous muokkaa siitä esitettyä kritiikkiä, mutta myös kritiikki vaikuttaa olennaisilla ja joskus täysin ilmeisillä tavoilla runouteen. Dynamiikka todentuu Ashberyn tuotannossa, jossa

³⁹ Runoissaan New Yorkin taidepiirejä käsitellyt O'Hara piti runouden keskeisenä tarkoituksena opettamisen, näkemisen tai kommunikaation sijaan *paljastamista* tai *julkituontia* ("The objective in writing is to reveal") (Gray 1990, 316; ks. myös Beach 1999, 200).

vastaanoton tavat tematisoiva runollinen itsereflektio kohoaa ehkäpä tärkeimmäksi yksittäiseksi teemaksi.

3.3 Litteudet ja latteudet: postmodernistista poetiikkaa

Ashberyn runoudella riittää vastustajia, joista viitseliäimmät ovat silkan torjunnan sijaan vaivautuneet perustelemaan kantaansa esimerkein. Näistä kirjoituksista tunnetuin on ehkä Charles Molesworthin artikkeli "'This Leaving-Out Business': The Poetry of John Ashbery", jossa hän kytkee Ashberyn varhaisten kokoelmien estetiikan ranskalaiseen traditioon, ei kuitenkaan Marjorie Perloffin (1999, 248–251) tavoin Arthur Rimbaudiin, vaan alitajuntaa äkkiväärin rinnastuksin kanavoineisiin surrealisteihin. Esteettisistä valinnoista syntyy Molesworthin moitteiden mukaan ilmiöstä toiseen tempoilevaa, "aggressiivisen banaalia" ja temaattisesti köykäistä runoutta, jossa lyriikalle kelpoja ilmiöitä ei käsitellä niiden edellyttämällä vakavuudella saati johdonmukaisuudella. Runot ovat Molesworthin silmään sisällöltään satunnaisia, vailla tolkullista merkitystä. Moraalisella tasolla tämä johtaa Andy Warholin poptaiteesta muistuttavaan arvonihilismiin. (Molesworth 1979, 163–164.)

Ashberyn myöhemmissä, laveampaa ilmaisua ja eepisempiä runoja sisältävissä teoksissa Molesworth havaitsee selviä proosavaikutteita. Keskeistä näissä kokoelmissa, joista artikkelissa mainitaan *Rivers and Mountains* (1966), on silti Molesworthin mukaan jo surrealismista periytyvä korkean ja matalan rinnasteisuus. Otsikkoonsa ("This Leaving-Out Business") viitaten hän toteaa, että näiden elementtien vuorottelu on Ashberyn runoilijanlaadulle symptomaattista: ylitsepursuava, eksessiivinen ilmaisu kielii eräänlaisesta postmodernista arvokriisistä; siitä, ettei runoilija ole lainkaan varma, mikä on käsittelyn arvoista ja mikä ei. Ongelman riivaamana Ashbery sisällyttää runoihinsa myös tätä kysymystä sivuavat metapohdinnat, jotka Molesworth tulkitsee "puolustusreaktioiksi merkityksettömyyden kokemusta vastaan". (Molesworth 1979, 165–168.) Esittämänsä kritiikin perusteella Molesworth on Ashberyn harjoittaman "avoimen muodon" (ks. esim. Dewey 1992) ominaispiirteistä allergisin nimenomaan metakommenttien voitelemalle prosessuaalisuudelle.

Joka tapauksessa artikkelin kritiikillä voitaisiin ruoskia melkeinpä mitä hyvänsä postmodernistiseksi luokiteltavaa runoutta. Molesworth nimittäin laskee Ashberyn teksteistä lukukelpoisiksi ainoastaan ne, joissa on selkeä metaforinen struktuuri ja teema (Molesworth 1979,

177–179) – kumpainenkin piirteitä, joita vastaan eksessiivisyyttä suosiva "avoin muoto" tietoisesti kirjoittuu. Tätä mukaa artikkelin penseä kritiikki heijastelee laajemmin modernismin ja jälkimodernismin välisen siirtymän synnyttämiä makukiistoja.

Postmodernismin tunnusmerkkejä vastaan hyökkää myös Robert McDowell Ashberyn runoutta arvottavassa katsauksessaan. Esseen keskeinen argumentti kulkee tuttuja latuja: Ashberyn tavaramerkiksi muodostunut, sisällön tasolla katkonainen tyyli on itseensä käpertyvää eli epäreferentiaalista. Tämä on McDowellin mukaan sidoksissa Ashberyn runojen psykologiseen köykäisyyteen – siihen, ettei niistä voi joko tunnistaa syviä ja selvärajaisia henkilöahmoja, tai mikäli voi, nuo ovat hahmot liki poikkeuksetta jonkin mediumin (televisio, sarjakuva) kautta kierrätettyjä stereotyyppisiä/kliseitä. (McDowell 2001, 276–278.)

Väite on osin validi: Ashberyn runoissa ei toden totta käsitellä yksittäistä, eristettyä tajuntaa ekstensiivisesti psykologisoiden, vaan niistä hahmottuva minuus on usein kirjoitusaktiin sidottu ja retorisesti vieraannutettu. McDowellin tarjoama rakenteellinen niputus onkin tässä valossa kiinnostava: jos perinteikkäämpi lyriikka ottaa lähtökohdakseen yksittäiset kuvat, joiden huolellisen yhdistelyn kautta saavutaan jonkinlaiseen "ansaittuun" psykologiseen "yleistykseen" ("earned generalisation"), on epälyyrisen ja -referentiaalisen Ashberyn metodi ikään kuin tämän peilikuva: hän lähtee liikkeille niistä yleistyksistä ja kliseistä, joihin McDowellin mielestä tulisi saapua tekstuaalisen koherenssin (metaforisen, metonymisen jne.) myötämän työlään yhdistelyn kautta. (McDowell 2001, 285.)

Ashberyn runoudessa erilaiset itsestäänselvyydet näyttäytyvät parhaimmillaan oudossa ja uudessa perspektiivissä, joka paljastaa niiden konstruoidun luonteen. Lyyrisen runouden perusasetelma kääntyy pääläelleen: sen sijaan, että universaaliin (yleistykseen) saavuttaisiin *kertovia yksityiskohtia* yhdistelemällä, Ashbery tarraa kiinni universaaleihin kliseisiin ja banaliteetteihin ja istuttaa nämä sellaisenaan osaksi tekstiympäristöä, jossa niiden outous mahdollisesti paljastuu (Larrissy 2000, 76–77; Shoptaw 1994, 43).

Runojen temaattinen painopiste on siis todellisuutta enemmän sen pohtimisessa, miten tuo todellisuus voisi taipua kieleksi aiemmasta poikkeavalla tavalla. Kollektiivisen kielen osittaminen – dekonstruointi, jos halutaan – on osa tätä projektia. Ashberyn ja McDowellin kielikäsitteiden syvän eroavaisuuden valossa voikin vain kohauttaa olkia jälkimmäisen vaatimuksille "amerikkalaisuuden yksilöllisiä ilmentymiä" (McDowell 2001, 178) tutkivasta runoudesta. Ashbery ei ole selvästikään

kiinnostunut käsittelemään niitä McDowellin haluamalla tavalla, eikä McDowell puolestaan lämpene Ashberyn postmodernille leikittelevyydelle. Kyse on maun kiistasta, joka tuskin ratkeaa vaikka McDowell erittelisi kaikki ne tavat, joilla Ashbery epäonnistuu psykologisen syvyyden synnyttämisessä.

Fraasiutuneen kielen (tai kielten) mahdollisuuksia hyödynnetään kohosteisesti esim. *Self-Portrait in a Convex Mirror* -kokoelmaan sisältyvässä ekfrastisessa runossa "Mixed Feelings" (SPCM, 42–43):

A pleasant smell of frying sausages
Attacks the sense, along with an old, mostly invisible
Photograph of what seems to be girls lounging around
An old fighter bomber, circa 1942 vintage.
How to explain to these girls, if indeed that's what they are,
These Ruths, Lindas, Pats and Sheilas,
About the vast change that's taken place
In the fabric of our society, altering the texture
Of all things in it? And yet
They somehow look as if they knew, except
That it's so hard to see them, it's hard to figure out
Exactly what kinds of expressions they're wearing.
What are your hobbies, girls? Aw nerts,
One of them might say, this guy's too much for me.
Let's go on and out, somewhere
Through the canyons of the garment center
To a small cafe and have a cup of coffee.
(SPCM, 42)

Martin Kevorkianin (1994, 470–476) mukaan fraasit ja kliseet ovat kielen kuolleita osia, joihin voidaan kollaasinomaisen yhdistelyn ja manipuloinnin kautta hengittää uutta elämää. "Avoimen muodon" lähtökohtia pöyhivä Anne Dewey (1992, 57–60) puolestaan ehdottaa, että Ashbery hyödyntäisi fraaseja ja kliseitä eräänlaisen pop-taiteeseen osoittavan kollaasin tarkoituksiin. Näistä lähtökohdista saattaakin olla luontevaa selittää "Daffy Duck in Hollywood" -runon (SP, 227–230) tapaisia hektisiä tekstivyörytyksiä, joissa kielelliset rekisterit törmäytyvät toisiinsa liki mielivaltaisesti.

Yllä lainatussa katkelmassa näin ei käy, ja otinkin runon esiin pitkälti siksi, että se tematisoi McDowellin kammoaman psykologisen pinnallisuuden ja toimii näin eräänlaisena pinnan estetiikan puolustuksena. Runo on lähtökohtaisestikin *litteä*: se on kuvaus valokuvasta, tosiasiallisesta tai fiktiivisestä, jota puhuja hyödyntää pohdintojensa polttoaineena. Kuvailussa käytetty kieli on sekin ikään kuin välikäden (tai -käsien) kautta kulkenutta ("secondhand description") ja viittaa siis

olemuksellisesti johonkin aiempaan kuvailun tapaan: kyse on todellisuuden kuvailua enemmän toisten tekstien kuvailusta. (McHale 2004, 142.)

Runon puhuja tuntuu kiertoteitse vihjaavan (eikä tämä vaadi paljonkaan ylitulkintaa), että "Rutheihin" ja "Lindoihin" yhdistyvät arkisen latteat ilmaisut – "What are your hobbies, girls?", "Let's go on and [--] have a cup of coffee" jne. – ovat yhtä kaikki miljoonille ihmisille kieltä, jolla välitetään todellisia tuntemuksia. Konsumerismin ("garment center", "Donald Duck insignia", "modern airport" jne.) varjossa kultivoitunut "Amerikan julkinen diskurssi", kuten James Longenbach (1997, 97) sitä nimittää, on peruuttamaton osa yhteiskunnan rakennetta ("the fabric of our society"). "Ruthit" ja "Lindat" ovat tietysti stereotyyppisiä: juurikin sellaista medioitunutta hylkytavaraa, johon McDowellin (2001) kritiikki kohdistuu. Mutta Ashberyn (*SPCM*, 42–43) puhuja pitää stereotyyppistä:

[--] I like the way
They look and act and feel. I wonder
How they got that way, but am not going to
Waste any more time thinking about them.
I have already forgotten them
Until some day in the not too distant future
When we meet possibly in the lounge of a modern airport,
They looking as astonishingly young and fresh as when this picture was
made
But full of contradictory ideas, stupid ones as well as
Worthwhile ones, but all flooding the surface of our minds
As we babble about the sky and the weather and the forests of change.

Ilmaisu ei siis irtisanoudu "järjestelmän kielestä" ("the language of the establishment"; Longenbach 1997, 97) johdetuista banaliteeteista ja kliseistä, jotka ovat, Benjamin Myersin (2006, 49) mukaan Ashberyn runouden "koti" (ks. myös Vendler 2005, 57–58).⁴⁰

Tällaisten johtopäätösten taustalla häilyy mm. amerikkalaisten L=A=N=G=U=A=G=E-runoilijoiden toisteleva ajatus yksityisen kielen mahdottomuudesta, jota Ashberyn varhainen runous heidän mukaansa tietoisesti tai tietämättään ilmentää (Nicholls, 2000, 159, 163–164). Lyyrisestä minuudesta on postmodernistisessä runoudessa tehty oletusten mukaan peruuttamaton loikka kollektiivisten kielten sekamelskaan: sanojen ei – osin kaupallisen kulttuurin vaikutuksen vuoksi – käsitettä olevan vireässä yhteydessä yksilöllisiin tunteisiin, vaan kieltä lähestytään

40 Esim. "Decoy"-runossa (*SP*, 101–102) manipuloinnin kohteena on yhteiskunnallisuuteen viettävä akateeminen kapulakieli. Luvussa 2.4 käsittelemäni "Unctuous Platitudes" (*SP*, 216) puolestaan turvaa yhdenlaiseen virkamiesrekisteriin.

raakamateriaalina, jota runoilija kuvanveistäjän tavoin työstää ja tätä myöten pelastaa yhdentekevyydeltä. (Nicholls 2000, 161–162.; Norton 2000, 281–282.)

Ashbery ei ole avoimesti poliittinen runoilija, mutta hänen runonsa noudattavat yhtä kaikki poetiikkaa, jossa mikään tunnettu kielenkäytön muoto ei ole liian vulgaari tai vastaavasti juhlallinen sopiakseen runoon. Runoilija avaa käsityksiään seuraavasti:

"These are not autobiographical poems, they're not confessional poems. What I am trying to get at is a general, all-purpose experience [--] My idea is to democratize all forms of expression [--] the idea that both the most demotic and the most elegant forms of expression deserve equally to be taken into account. It seems to me that there is something of this in postmodernism." (Ks. Shoptaw 1994, 1.)

"Mixed Feelings"-runon lopetus toistaa käytännössä saman viestin: "[--] full of contradictory ideas, stupid ones as well as / Worthwhile ones, but all flooding the surface of our minds / As we babble about the sky and the weather and the forests of change." (SP, 182–183). Lainaus välittää Charles Molesworthinkin (1979, 163–165) päivittelemää eksessiivisyyden ja ehkä siten myös arvonihilismin vaikutelmaa: ihmiset ovat *täynnä* (spatialisoiva metafora "full") keskenään ristiriitaisia ajatuksia, jotka "tulvivat" mielen ja tässä tapauksessa runon *pinnalle* ("surface") vapaasti.

Ashbery tuntuisi vastaavan psykologista kolmiulotteisuutta penäävän McDowellin vaatimuksiin esittämällä, että kaikkia kielenkäytön kehiä hyödyntävä ilmaisu on mimeettisesti väkevämpää eli todenmukaisempaa kuin identiteetin yhtäpitävyyden ja *persoonalliseen äänen* varaan rakentava runous (ks. Longenbach 1997, 93, 97–98). Ja vaikka ajauduinkin tässä joltisen matkan päähän metaforakeskustelusta, ovat nämä tarkennukset nähdäkseni tarpeellisia muutoin pelkästään metaforaan sidotun *pintamaisuuden* käsitteen laventamiseksi. Tätä mukaa on helpompi hahmottaa sitä keskustelua, joka metaforisen koherenssin murtumista ja muita jälkimodernin runouden piirteitä taustoittaa.

3.4 Silmäyksiä itseviittaavan runouden todellisuussuhteeseen

J. Hillis Miller luonnostelee Wallace Stevensin "The Man with the Blue Guitar" -runon läpikäynnin ohessa tapoja, joilla metaforat ja tekstuaalinen itserefleksiivisyys vaikuttavat runon todellisuussuhteeseen. "Kieli on aina referentiaalista", Miller toteaa, sillä sanan *kitara* mielekkyys

seuraa juuri siitä, että kitaroita on todella olemassa. Mutta Stevensin runossa – ja vaihdettavat vaihtuen runoudessa ylipäättään – *kitaran* todellisuussuhde heikkenee, kun kun se sulautuu osaksi sanojen vuorovaikutteista verkostoa, runon kokonaisuutta (vrt. Riffaterre 1980, 10–11). Tässä kokonaisuudessa sanojen ja lauseiden arkinen, "referentiaalinen perusta" pyyhkiytyy vähitellen näkyvistä. (Miller 1987, 11.). Kieli ikään kuin menettää läpikuultavuutensa, esineellistyy (Miller 1987, 14; vrt. Hökkä 1995, 159).

Tämä on ehkä itsestäänselvää: runo ei voi olla täysin itseriittoinen objekti, koska sanoilla (olettaen etteivät ne ole runoilijan keksimiä) on aina merkitys myös runon ulkopuolella. Stevensin runo hyödyntää kitaroihin ja lauluihin yhdistyvää kuvastoa, joka toimii Millerin mukaan itseviittaavana metaforana runon vaiheittaiselle kehkeytymiselle: "The subject of the poem is the poem itself as an activity. The words about guitars and tunes are the materials of a poem that accomplishes what the metaphor only talks about". (Miller 1987, 10–11.) Millerin mukaan sanojen "referentiaalisen perustan" häivyttävässä, itseviittaavassa runoudessa metafora on keskeisessä asemassa juuri siksi, että sen tunnistaminen muuttuu niin vaikeaksi. Aivan kuten Ashberylläkin, myös Stevensillä lähilukevan tulkinnan edellytyksenä on toisinaan juuri se, että lukija ottaa kantaa metaforan statukseen. (emt., 11–12.)

Tämä tarkoittaa tiivistäen sitä, että kun vaikeaselkoiseen runoon avautuu itseviittaavuuden mahdollisuus, vaikka vain vihjeenomaisesti (niin kuin Ashberyllä usein käy), alkavat sanat ja lauseet kerryttää kuvaannollista potentiaa, mikä puolestaan heikentää niiden välitöntä referentiaalisuutta. Takerrun tähän yhä uudestaan ja uudestaan, koska Ashbery käyttää tätä (toisinaan itseviittaavuuden mahdollistamaa) keinoa ehkä vieläkin ohjelmallisemmin ja tietoisemmin kuin T.S. Eliotin ja Wallace Stevensin kaltaiset modernistit. Ainakin Ashberyn fragmentaarisisissa runoissa todellisuustasojen sekoittuminen on totaalisempaa kuin edellämämainituilla runoilijoilla (vrt. Holden 1986, 116–117).

Toisaalta referentiaalisuus on käsitteenä ongelmallinen, sekavakin. Kautta rantain voidaan tulkita, että Millerillä (1987, 12) todellisuussuhde häivyttyy, kun runo estää vakaan (kirjaimellisen) perustan muodostumisen – sen perustan, johon suhteutettuna metafora on tavattu käsittää metaforaksi (ks. esim. Steen 1999, 508–514). Mutta voidaanko tästä päätellä, että selkeät kirjaimellisen ja kuvaannollisen kategoriat lukitsevasta metaforisesta koherenssista seuraa referentiaalista runoutta? Esimerkiksi Michael Riffaterren (1980, 2–6) mukaan runon *mimeettisellä* eli kirjaimellisella tasolla havaitut "epäkieliopillisuudet" johdattavat lukijaa epäsuorien merkitysten

eli *semiosiksen* pariin. Runokielen sisältämien, rakenteellisesti itseviittaavien vinkkien perusteella valveutunut lukija huomaa, että teksti tarkoittaa jotakin muuta kuin se ilmistasollaan, "ikään kuin sellaisenaan, tavallisimman merkityksen mukaan" (Lyytikäinen 1995, 22) sanoo. Riffaterren (1980, 2–6) näkemyksenä onkin, että sanat irroittautuvat viittaushetkistä, kirjaimelliselta tasolta, sillä hetkellä kun kieli vetää runoudelle ominaisin (ja uniikein!) tavoin huomion itseensä. Määritelmä on ehkä geneerinen, mutta jos Riffaterrea on uskominen, ponnistaa sanojen ja lauseiden toissijaisiin merkityksiin, konnotaatioihin, vihjailevan runokielen *signifikanssi* aina ikään kuin itseviittaavuudesta, joka Ashberyllä oireellisesti tematisoituu. Runo on tässä suhteessa "suljettu yksikkö" (*closed entity*; Riffaterre 1980, 2).

Ashbery-tutkimuksessa huomio on kiinnittynyt enimmäkseen (ja ymmärrettävästi) runojen fragmentaarisuudesta versoviin ongelmiin; yhtenäisyyttä tuottavia piirteitä on harvemmin eritelty. Tervetulleen poikkeuksen tässä tekee Ashberyn pitkän "A Wave"-runon (*SP*, 322–343) "symbolistista rakennetta" setvivä Kevin Clark. Clark (1990, 273) ponnistaa argumenttiinsa esittämällä, että kuvastollista yhtenäisyyttä ("system of imagery") tietyn idean tai asian julkituomiseen hyödyntävä runous on luonteeltaan referentiaalista eli todellisuuteen viittaavaa. Suurin osa runoudesta on Clarkin (emt.) mukaan tässä mielessä "symbolistista" (yhtä hyvin voitaisiin kai puhua *metaforisuudesta* – etenkin kun "symbolistista tekniikoista" puhuva Clark ei perustele sanavalintaansa lainkaan).

Clark esittää, että Ashberyn lyhyimmät runot tähtäävät useimmiten "epäsymbolistisiin" ("antisymbolist") tarkoituseriiniin, jos kohta niidenkin hämmästyttävyyttä on "turhaan liioiteltu" (Clark 1990, 273, 275). Olen tästä osin yhtä mieltä. Ainakin Marjorie Perloffin (1999) Ashbery-kuvan valikoivuudesta kertoo jotain se, että toisessa luvussa käsittelemäni runot ovat kaikki ilmestyneet ennen vuonna 1981 julkaistua *The Poetics of Indeterminacy* -teosta. Metaforista verkottumista eksplisiittisesti hyödyntävä Ashbery sivuutetaan Perloffin teoksessa tyystin: asiaan sen enempää paneutumatta kirjoittaja olisi voinut edes mainita, ettei kuva ole näin yksiselitteinen; että Ashberyllä on *myös* konventionalisempia runoja. Kyse ei ole siitä, etteikö Perloffin argumentaatio olisi valistunutta ja valaisevaa. Kyse on kuvan mustavalkoisuudesta, siitä, että argumentaatio tunnustaa liki yksinomaan sen kirjoittamisen tavan, johon olen pureutunut kolmannesta luvusta alkaen tarkemmin.

Joka tapauksessa Clarkin formuloinnissa referentiaalisuuteen samaistuva symbolistinen runous ei niinkään hämmennä sanojen ja todellisuuden välistä suhdetta, vaan koettaa vangita käsittelyyn

nousevat asiat ilmaisun sommiteltuun harmonisuuteen. Clark (1990, 273) viittaa T.S. Eliotin *objektiiviseen korrelaattiin*, jonka mukaan tunteet voidaan tavoittaa sanoissa vain löytämällä oikeanlainen "objektien", "tilanteiden" tai "tapahtumien" järjestäytyneisyydestä kumpuava kaava.⁴¹ Se, missä määrin Wallace Stevensin *kitara* viittaa tosimaailman kitaroihin – esim. Pablo Picasson maalaukseen "Mies ja kitara" (1911) – riippuu siis runon järjestäytyneisyyden asteesta (Miller 1987, 11).

Asia on siinä mielessä kompleksinen, että sekä "Leaving the Atocha Stationin" (*TTCO*, 33–34) tyyppiset, kielen pintaa ja materiaalisuutta alleviivaavat runot että myös perloffilaisessa mielessä unenomaiset, monihahmotteisuudella leikittelevät tekstit ovat Clarkin typologiassa epäsymbolistisia/-referentiaalisia. Sanojen referentiaalista potentiaa vain manipuloidaan näissä runoissa toisistaan poikkeavasti: ensimmäisessä sanat pyrkivät ikään kuin lihallistamaan kuvaamansa objektit ja täten estämään sanojen arkisen monimerkityksellisyyden; jälkimmäisen tyyppin runoissa sanojen tavanomainen monimerkityksellisyys pyritään puolestaan viemään niin pitkälle, että se on lopulta liki totaalista.

Clark esittää, että Ashbery kirjoittaa myöhemmissä pitkissä runoissaan "merkityksen uskottavuutta" ("plausibility of meaning") epäilevään sävyyn, tehden samalla epäsuorasti selväksi, ettei ole toisaalta vakuuttunut oman epäilynsä vakuuttavuudesta. Näissä tuplanegaatiosta sikiävissä, syvästi metalyysisissä runoissa "referentiaalinen" ja "epäreferentiaalinen tyyli" vuorottelevat ensimmäisen saadessa lopulta ylivallan. (Clark 1990, 275, 278.) Jos hiljalleen metaforiseksi äityvä kieli kommentoi Stevensillä runon vaiheittaista kehkeytymistä ja niin edespäin (Miller 1987, 10–11), niin Ashberyn runot tekevät toistuvasti samaa sillä tärkeällä erotuksella, että myös tuon kommentoinnin mielekkyys saattaa kyseenalaistua. Clarkin väitteessä on vinha perä, vaikka oletettu itserefleksion epäily onkin luullakseni harvoin – jos koskaan – eksplisiittistä.

Katsotaan esimerkiksi psykologisesti yllättävänkin kolmiulotteista (vrt. McDowell 2001, 276–278) "Wet Casements" -runoa (*SP*, 225):

The conception is interesting: to see, as though reflected
In streaming windowpanes, the look of others through
Their own eyes. A digest of the correct impressions of
Their self-analytical attitudes overlaid by your

41 Eliotin sanoin: "[--] the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion [--]" (ks. Clark 1990, 273).

Ghostly transparent face. You in falbalas
Of some distant but not too distant era, the cosmetics,
The shoes perfectly pointed, drifting (how long you
Have been drifting; how long I have too for that matter)
Like a bottle-imp toward a surface which can never be approached,
Never pierced through into the timeless energy of a present
Which would have its own opinions on these matters,
Are an epistemological snapshot of the processes
That first mentioned your name at some crowded cocktail
Party long ago, and someone (not the person addressed)
Overheard it and carried that name around in his wallet
For years as the wallet crumbled and bills slid in
And out of it. I want that information very much today, [--]

Tulkintaa jäsentävä itserefleksiivisyys tematisoituu varsin tavanomaisessa metaforassa, jossa kieli rinnastetaan "märkiin saranaikkunoihin" ("Wet Casements"). Ikkunassa (*kielessä*) näkee oman heijastuksensa ("to see, as though reflected") ja toisaalta myös ikkunan takaisen maailman (*todellisuuden*): yksilö tarkastelee kielen välittämää maailmaa aina ikään kuin oman heijastuksensa lävitse ("overlaid by your / Ghostly transparent face") ollen samalla tietoinen, että myös muut tekevät näin ("the look of others through their own eyes"). Metaforan konventionaalisuus korostuu, jos ajatellaan, että ikkunan märkyys viittaa nimenomaan kielen todellisuutta muokkaavaan luonteeseen. Runon loppuosassa (*SP*, 225) tekijä-lukija-suhdetta selittävä ikkuna-metafora korvautuu kuvaannollisella sillalla ("bridge like that of Avignon"):

Can't have it, and this makes me angry.
I shall use my anger to build a bridge like that
Of Avignon, on which people may dance for the feeling
Of dancing on a bridge. I shall at last see my complete face
Reflected not in the water but in the worn stone floor of my bridge.

I shall keep to myself.
I shall not repeat others' comments about me.

Puhujan turhautumisen ("this makes me angry") voidaan käsittää kumpuavan siitä, ettei toista voi lopulta ymmärtää kuin omien, kielen vääristämien käsitystensä lävitse ("a surface which can never be approached, / Never pierced through"). Venytetyssä silta-metaforassa runouden kommunikaatioluonne kyseenalaistuu: sen lukemiselle ei voida osoittaa sen ulkopuolisia, hyötysuuntautuneita tarkoitteita, vaan se on (tautologisesti) itse oma perustelunsa ("bridge [--] on which people may dance for the feeling / Of dancing on a bridge"). Runouteen ujutettu metalyyrisyys saattaa siis ilmitasollaan kurkottaa kohti lukijaa, mutta viime kädessä tämäkin empatisoiva ele purkautuu loputtoman itserefleksiivisyyden spiraaliin ("I shall see my complete

face [--] reflected in the worn stone floor of my bridge"). Tämän voi halutessaan tulkita Clarkin väitteeseen viitaten itserefleksion implisiittiseksi kritiikiksi.

Clarkin muuten näppärässä itseviittavuusargumentissa ongelmallista on ylipäätään se, että hän sulkee silmänsä ilmaisun monimuotoisuudelta tulkitsemalla, että runojen käsittämättömät, "epäsymboliset" osat ovat Ashberyn tapa viestiä elämän käsittämättömyydestä. Heterogeenisyys sulkeutuu näin ollen subjektiin – siis runoilija Ashberyyn – ja tulkitsija voi olla tyytyväinen, etteivät "semanttiset asiaankuulumattomuudet" (Ricoeur 1978, 152–154) ole tarvelemässä tulkinnan yhtäpitävyyttä. Toisinaan pitkien runojen temaattinen sekasortoisuus oikeutetaankin väittämällä, että Ashberyn kaksoisvalottava kirjoitustapa "sekä ruumillistaa että kuvaa ohikiitävät hetket" (Longenbach 1997, 98). Lähestymistavan varjopuolena on, että runoon tulkittu, subjektiivisuuteen osoittava tematiikka syö tekstin sisältämät irrationaalisuudet suihinsa, vaikka ilmaisu tosiasiallisesti hajoaisikin persoonapronominien kirjoon. Clarkin ja James Longenbachin tarkasteluissa Ashbery näyttäytyy toisinaan jonkinlaisena omalaatuisen tajunnanvirtatekniikan pioneerina, jos kohta "tajunnanvirtaan" varotaankin viittaamasta – mahdollisesti siksi, että se tuo niin vahvasti mieleen Allen Ginsbergin ja Jack Kerouacin kaltaiset beat-runoilijat, joiden tuotantoon Ashberyä ei tule ensimmäisenä yhdistäneeksi ainakaan tyylin perusteella. Runojen referentiaalisuuden (tai sen puutteen) syitä onkin luullakseni osuvinta etsiä jostain muualta kuin ristiriitaisuudet itseensä sulauttavan subjektiivisuuden suunnalta.

Clarkin tavoin myös Marjorie Perloff (1999, 13–15) tekee Ashberyn poetiikasta selkoa referentiaalisuuden käsitteen avulla. Perloffin mukaan T.S. Eliotin *The Waste Land* muodostaa erilaisiin binaarioppositioihin perustuvan "symbolisen struktuurin" (emt., 14) viittamalla faktuaalisen Lontoon maanmerkkeihin, kuten katuihin ja rakennuksiin. Rakenteensa fragmentaarisuudesta huolimatta runo(elma) on paitsi kiinni jaetussa todellisuudessa, myös muodostaa yhtenäisten viittausuhteiden verkoston: lukijan on Perloffin mukaan mahdollista päättää, mikä on kulloisenkin ilmauksen konnotaatioala, koska konteksti antaa siitä selvää vihiä (emt., 13–15).

Sen sijaan tutkielman kuluessa tulee yhä enenevässä määrin käymään selväksi, että Ashberyn *unenomaisin* ilmaisu evää sanoilta mahdollisuuden tarrautua kiinteisiin referentteihin. Tämän ohella se rikkoo referentiaalisuutta vastaan "sisäisin anomalioin" ("internal anomalies"; McHale 2004, 142). Esimerkiksi "Bird's-Eye View of the Tool and Die Co." (*SP*, 224), johon palaan tarkemmin luvussa 4.3, listaa elementtejä, joiden keskinäinen yhtensopimattomuus heikentää tekstin

referentiaalisuutta:

[--] Index of organ-music playing,
Machinations over the architecture (too
Light to make much of a dent) against meditated
Gang-wars, ice cream, loss, palm terrain.

Under and around the quick background,
Surface is improvisation.

Koska "urkumusiikki", "jengisodat" ja "jäätelö" on runon kokonaisuuden valossa työlästä sovittaa samaan *maailmaan*, maailma häivyttyy ja jäljelle jää ontologisesti ajatellen "pelkkää tekstiä" (McHale 2004, 143). Tekstuaalisuuden korostuneisuus pätee toki myös sikäli, että runo viittaa "todellisuuden" kustannuksella toisiin teksteihin (McHale 2004, 143–145; ks. luku 4.3). Listausta seuraava säepari vieläpä korostaa asetelman keinotekoisuutta takautuvasti: kyse on mahdollisesti kirjoittajan "improvisaatiosta" (McHale 2004, 143–144).

Perloff (1999, 18–22) nostaa eliotilaisen, referentiaalisesti rikkaan ilmaisun rinnalle Wallace Stevensin abstraktin pelkistyneisyyden. Perloff pyrkii kuromaani Eliotin ja Stevensin poetiikkojen eroavaisuuksia umpeen osoittaessaan, että Stevensin referentiaalinen niukkuus palvelee Eliotin lanseeraaman *objektiivisen korrelaatin* tarkoitusperiä: runossa nimetyt, metonymisiä suhteita muodostavat objektit ikään kuin ruumiillistavat Stevensiin samaistuvan, metalyysisesti orientoituneen puhujan tunnetilat: "The landscape [--] is [--] the externalization of the poet's psyche; its configurations and equivocations point always to his interiority" (Perloff 1999, 22). Selväräinen, introspektiivinen "minä" hengittää referentiaalisesti ja symbolisesti ohuilta vaikuttaneisiin objekteihin konnotaatiot mahdollistavaa elämää (vrt. Collins 1991, 146–148). Mutta kuten olen jo muualla argumentoinut (ks. luvut 2.3.2 ja 3.1.3), Ashberyllä tällaisen reflektiivisen ja romantiikkaan osoittavan minuuden on korvannut itsetietoinen runous: tunnetilojaan eksternalisoiva "minä", sikäli kuin sellainen voidaan runoista tunnistaa, on läsnä ainostaan kirjoittamiselle alisteisena, toisin kuin Clark (1990) nähdäkseni väittää.

Etenkin Ashberyn "avointa muotoa" ja banaliteetteja korostavien runojen poetiikka on kiinnostavan kitkaisessa suhteessa referentiaalisuuteen sellaisena kuin se Clarkin ja Perloffin kirjoituksissa näyttäytyy. Toisaalta "Daffy Duck in Hollywood" -runon (*SP*, 227–230) kaltaisissa ääritapauksissa Jonathan Holdenin (1986, 116–117) mainitsema "todellisuuden paine" tuntuu ainakin paikoin jyräävän runon sisäisen paineen, sen *signifikanssin*, tieltään. Tämä korreloi joiltain – joskaan ei

kaikilta – osin metaforisen koherenssin hajoamisen kanssa. Sen sijaan sellaiset runot kuin "Crazy Weather" (SP, 221) tai "Late Echo" (SP, 267) avautuvat metaforisessa konventionaalisuudessaan myös uskriittiselle lähiluvulle ja ovat tästä syystä Clarkin typologiaa mukailleen referentiaalisia.

4. Koherenssia karttavat runot

4.1 Tulkintaa sabotoiva teksti

Toisessa luvussa pohdin, millä tavalla metaforisuutta voidaan hahmottaa sekä viitekehysmallin että kognitiivisen tutkimuksen puitteissa. Teoriaosuuden selkeyden maksimoimiseksi havainnollistin tätä runoilla, jotka edustavat Ashberyn tuotannon konventionaalisinta laitaa. Runojen suhteellinen tavanomaisuus korostuu, kun niitä peilataan seuraavassa käsittelemääni "Metamorphosis"-runoa (AWK, 110) vasten. Siirryn samassa tulkinnan *rakentumisen* erittelystä tulkinnan *estymisen* syiden ja seurausten erittelyyn, mikä piirtää toivoakseni esiin osan kognitiivisen metaforateorian rajoituksista: koska blending-malli kuvaa niitä analogisia mallinnuksia, joita lukijat läpikäyvät tulkitessaan tekstiä, ei sillä ole mainittavaa käyttöarvoa sellaisen runouden suhteen, joka aktiivisesti estää ekstensiivisen analogisen mallinnuksen.

Lakoff ja Turner (1989, 51–52) tiedostavat, että erityisesti avantgardistisessa, vakiintuiden kielenkäyttötapojen riittämättömyyttä korostavassa runoudessa – jollaiseksi myös suurta osaa Ashberyn tuotannosta voidaan luonnehtia – metaforan ja tulkinnan välinen ongelmallisuus etualaistuu: ilmausten taustalta saattaa olla vaikea löytää käsitteellisiä metaforia, joiden tyypittelylle Lakoffin ja Turnerin (toisinaan) mekaaniset ja runojen tapauskohtaisuuden sivuuttavat luennat perustuvat. Asia on huomionarvoinen, koska *minkä tahansa* kokoavan, jonkinasteita koherenttiutta edellyttävän tulkinnan ongelmallisuus näyttää korostuvan "Metamorphosis"-runon kaltaisten tekstien kohdalla.

Projisoin näkemyksiäni erityisesti Brian McHalen (1992; 2004) postmodernistista runoutta selittäviä artikkeleita vasten. Mielekästä tämä on toisaalta siksi, että McHale tulkitsee varhaisemmassa artikkelissaan pitkitetysti "Metamorphosis"-runoa, toisaalta taas siksi, että kummastakin kirjoituksesta on mahdollista löytää kaikuja Benjamin Harshavin (2007) viitekehysteoriasta. McHalen (1992) perustavana lähtökohtana on, että totaalista "järjettömyyttä" tai

"merkityksettömyyttä" (*nonsense*) on erittäin vaikeaa runouden kontekstissa tuottaa, sillä empiiristien kokeiden mukaan lukijat pystyvät esittämään vakuuttaviakin tulkintoja täysin sattumanvaraisesti valittujen sanajonojen pohjalta (ks. McHale 1992, 7). Oletuksena on, että keskivertolukija pystyy rationalisoimaan lähes minkä tahansa tekstin "semanttiset anomaliat" niin suvereenisti, että jokseenkin aukoton tulkinta toteutuu. Tätä alleviivataan artikkelissa lähinnä siksi, että käsiteltyjen runojen "järjettömyys" nähtäisiin lukijoiden kivettyneitä tulkintatapoja vastaan haraavana, tietoisena strategiana.

Valitsemiinsa postmodernistisiin runoihin McHale (1992, 9) soveltaa Veronica Forrest-Thomsonilta lainaamaansa jaottelua. Hän paikantaa käsittelemistään runoista maailman (*world*), äänen (*voice*) sekä teeman (*theme*) tasot ja koettaa tämän avulla selvittää, minkälaisia esteitä runot sysäävät koherentin tulkinnan syntymisen tielle. Lähtökohta eroaa esimerkiksi viitekehysmallin vastaavasta sikäli, että etsittyjen kehysten mahdolliset ominaisuudet on rajattu näiden kolmen kattokäsitteen alle. Toisaalta vaikkapa "teeman" käsite on niin lavea, että sen puitteisiin voi sisällyttää kaikki ne koherenttiutta tuottavat piirteet, jotka eivät selity runon maailman tai äänen tasoilla. Myös tässä mielessä käsitteellinen epämääräisyys ikään kuin tilkitsee tulkinnan aukkoja.

Maailmalla McHale (1992, 11) tarkoittaa jonkinlaista runosta paikannettavaa "kohtausta" (*scene*) tai "tilannetta" (*situation*), siis eräänlaista ontologisesti vakaata, kirjaimellista tasoa, johon runon sisältämä sekalainen aines voidaan suhteuttaa ja siten merkityksellistää. Runosta löydetty maailman, äänen ja teeman kehukset vuorovaikuttavat luennassa tapauksesta riippuen eri tavoin. Esimerkiksi korostetun visuaalisessa runossa maailman kehys voi olla tulkinnan rakentumisen suhteen selkeästi dominoiva, kun taas apostrofisessa eli poissaolevaa sinää puhuttelevassa runossa luonnolliselta tuntuva dominantti on useimmiten ääni. (McHale 1992, 9.) Tulkinta on näin ymmärrettynä valintojen eli poissulkemisen prosessi, jossa tietyt tekstuaaliset piirteet korostuvat tulkinnan edetessä toisten kustannuksella. Tarkastelen seuraavassa "Metamorphosis"-runon ensimmäistä säkeistöä ja sitä, miten se estää metaforisen kartoituksen pohjaavan tulkinnan syntymisen.

McHale (1992, 11–12) aloittaa analyysinsä väittämällä, että runon (*AWK*, 110) otsikko saati sitä seuraavat säkeet eivät anna käyttökelpoisia vihjeitä siitä, minkälaiseen tilanteeseen ("scene or situation") runo lukijansa asettaa:

The long project, its candling arm
Come over, shrinks into still-disparate darkness,
Its pleasaunce an urn. And for what term

Should I elect you, O marauding beast of
Self-consciousness? When it is you,
Around the clock, I stand next to and consult?
You without a breather? Testimonials
To its not enduring crispness notwithstanding,
You can take that out. It needs to be shaken in the light.

Katkelman epäselvyyttä voidaan häivyttää puntaroimalla McHalen ohittaman "candling"-sanan sanakirjamerkityksiä. Termillä voidaan viitata joko menetelmään, jossa munan sisällä kasvavaa alkioita tarkastellaan asettamalla voimakas valonlähde sen taakse, tai sitten erääseen keraamisten töiden valmistamiseen liittyvään kuumennusvaiheeseen. Pelkästään näiden McHalen sivuuttamien johtolankojen perusteella voidaan kirjaimellisessa merkityksessään eläinkuntaan viittaava "metamorfoosi" yhdistää toisaalta löyhällä temaattisella tasolla munan sisällä kasvavaan alkioon, toisaalta siihen muutokseen, jonka keraaminen esine läpikäy valmistusvaiheittensa kuluessa. Jälkimmäisen tulkinnan tueksi tuntuisi asettuvan ainakin kolmannella rivillä mainitun "uurnan" läsnäolo. Runon ensimmäisen virkkeen "pitkä projekti" viittaa siis lauseyhteydessään joko alkion kasvamisen pimeässä tapahtuvaan tarkasteluun ("still-disparate darkness") tai mainitun uurnan valmistukseen. Tarjottu virke on kuitenkin niin epäselvä ja monihahmotteinen, että tulkinta ikään kuin huojuu mahdollisten viitekehysten välillä.

Välittömästi seuraava osio ei tarjoa merkittävää kontekstuaalista selvennystä: "And for what term / should I elect you, O marauding beast of / Self-consciousness? When it is you, / Around the clock, I stand next to and consult? / You without a breather?" Ketä todellisuudessa puhutellaan? Onko perusteltua olettaa, että puhutellulla "pedolla" viitataan munan sisällä kasvavaan alkioon? Lopun maininta hengähdystauon tai jonkinlaisen ilmaventtiilin ("breather") puuttumisesta tuntuisi tukevan tällaista näkökulmaa. Pelkästään ensimmäistä säkeistöä koskeva tulkinta jättää kuitenkin auki niin monia kysymyksiä, ettei sitä voi hyvällä tahdollakaan pitää kovin koherenttina tai vakuuttavana.

Esimerkiksi säkeistön loppu jää tulkinnassa vaille mielekästä selitystä: "Testimonials / To its not enduring crispness notwithstanding, / You can take that out. It needs to be shaken in the light." Asetelma monimutkaistuu, kun huomioidaan, että toista säkeistöä on samaten vaikea yhdistää äsken luonnosteltuun, ontologisesti epävakaaseen viitekehukseen. Tekstin katkonaisuus estää tunnistettavan *maailman* muodostumisen, mikä puolestaan johtaa siihen, ettei irrallisia tekstifragmentteja voi tehdä käsitettäväksi edes metaforisuuden valossa – lukijalla kun ei ole perusteita päättää, tulisiko valittua ilmaisua tulkita kirjaimellisesti vai kuvaannollisesti; kirjaimellisen ja kuvaannollisen vastakkainasettelu muuttuu mahdottomaksi. Runo on täynnä

"järjetöntä kirjaimellisuutta" (*nonsensical literalness*; McHale 1992, 11).

"Late Echon" (*SP*, 267) kohdalla tulkinta mahdollistui, koska runon sisältämät viitekehykset osallistuivat toistensa epämääräisyyden selittämiseen. Mutta koska "Metamorphosisesta" ei voi löytää vakaita viitekehyksiä, ei runo pääse täydentämään omaa epämääräisyyttään. Metaforien kartoitusprosessi ei pääse kunnolla käyntiin, koska kahden tai useamman tason rinnakkaisuus ei ulotu sanatasoa laajempiin rakenteisiin. Esimerkiksi runon ensimmäisen rivin ilmaus "The long project, its candling arm" on toki siinä mielessä metaforinen, että "pitkällä projektilla" ei voi kirjaimellisesti ottaen olla "kättä". Blending-mallin taustalla vaikuttaa ajatus siitä, että tulkintaprosessi etenee tällaisten "mikrotason" konseptien ("projekti", "käsi") automatisoituneen tunnistamisen ja yhdistelyn (*blending*) kautta kohti laajempien konseptien harjaantumista vaativaa tunnistamista ja yhdistelyä. Yhdistelyprosessi koskettaa paitsi laajempien analogisten konseptien (alkio, keramiikka jne.) rinnastusta, myös sanatason metaforia: "[--] all metaphors at some stage in their development involve blending" (Freeman 2005, 29). "Metamorphosis"-runon metaforisen koherenssin tukkeena on ettei, ettei konseptien yhdistely pääse etenemään yksittäisten lausefragmenttien sulaumia edemmäs: kaikelle tekstiainekselle ei löydy funktiota kokoavan tulkinnan kehyksessä.

Runon alkuosa on edellä sivutuista syistä täynnä leksikaalista eli sanatasolla ilmenevää monitulkintaisuutta, jossa yksittäisten sanojen ja ilmausten merkitys on kontekstin epäselvyyden vuoksi huojuva. Monitulkintaisuus on edelleen mahdollista jakaa aktuaaliseen ja potentiaaliseen: vaikka yhdellä sanalla saattaa olla lukuisia toisistaan poikkeavia sanakirjamääritelmiä, voidaan vasta sanan ilmenemiskontekstin perusteella päättää, onko sen monitulkintaisuus todella aktivoitunut. (Katajamäki 2001, 246–247.) Ashberyn runossa jo mainitsemieni "candling"- ja "breather"-termien lisäksi vähintään kahdessa merkityksessä voidaan ymmärtää sanat "term", "elect" ja "content" (McHale 1992, 15). Kyse on tällöin pelkkää kielenkäytön epämääräisyyttä (*indeterminacy*) spesifimmästä ilmiöstä. Lähes mikä tahansa luonnollisen kielen ilmaisu kun on tavalla tai toisella epämääräinen, eli jättää jotakin sanomatta puheena olevasta asiasta (Harshav 2007, 41).

Sakari Katajamäki selventää, että näiden kahden käsitteen eroa on havainnollistettu "vertaamalla monitulkintaisuutta eli ambiguiteettia klassiseen jänis-ankka-vaihduntakuviioon ja epämääräisyyttä Rorschachin mustetahroiin. Vaihduntakuviiossa voi nähdä *joko* jäniksen *tai* ankan, kun taas mustetahraa katsellessa tulkintojen määrä ei ole rajattu." (Katajamäki 2001, 248.) Vertaus on

sinällään käyttökelpoinen ja osuva, vaikka onkin nähdäkseni selvää, että kielellisten ilmausten tulkinta on aina jollakin tapaa rajattua: olisi vaikeaa kuvitella teksti, josta voisi perustellusti tulkita auki mitä hyvänsä merkityksiä. Kyse on siis "Metamorphosis"-runon kohdalla siitä, että sanojen merkitys on itsessään selkeästi määritelty, mutta kontekstin epäselvyyden vuoksi on lukijan vaikeaa tai mahdotonta päättää, mikä merkitys kulloisestakin sanasta tulisi luennassa aktivoida.

Edellisissä luvuissa onkin jo käynyt selväksi, että Ashberyn tuotannon silmiinpistävin semanttista monihahmotteisuutta tuottava seikka liittyy ilman selkeää viittauskohdetta käytettyihin pronomineihin (McHale 2004, 150). "Metamorphosis"-runon ensimmäisessä säkeistössä esiin nousevien "minän", "sinän" ja "sen" keskinäiset suhteet ovat edellä suoritetun tulkinnan valossa epäselvät. Runon toisesta säkeistöstä voi lisäksi paikantaa semanttisesti täsmentymättömät "me" ja "he" -pronominit. Edellä käsitellystä, puhtaasti leksikaalisesta eli sanatasolla ilmenevästä ambiguiteetista poiketen ilmiön voi sijoittaa leksikaalisen ja syntaktisen ambiguiteetin välimaastoon (Enwald 1997, 157).

Pronominit edustavat ikään kuin "kielen tyhjää" osaa; niiden merkitys on puhtaasti kontekstisidonnainen (Enwald 1997, 158). Ne voidaan tekstin metalyyristä tematiikkaa rakentavan luennan puitteissa tulkita viittauksiksi lukijaan ("sinä") ja tekstiin ("se"), mikä puolestaan yhtenäistää tulkintaa. Sama pätee myös deiktisiin eli paikkaan sitoviin ilmauksiin, kuten "tämä" tai "tuo". "Merkityksistä tyhjien" pronominiin käyttö voidaan tulkita metalyyriseksi eleeksi sikäli kuin oletetaan, että runo ikään kuin viittaa niiden kautta omaan monitulkintaisuuteensa (emt., 161).

McHale (1992, 20–23) päättää luentansa toteamalla, että runoon voi tuottaa koherenssia ainostaan valittujen metalyyristen fragmenttien avulla. Hän löytää jokseenkin vakuuttavia perusteita näkemykselleen, jonka mukaan "Metamorphosis" olisi eräänlainen Ashberyn kirjallista uraa peilaava allegoria, joka kulkee kronologisesti syntymän kuvien kautta kohti kirjoittamishetken nykyisyyttä (emt.). Kyseessä olisi siis metaruno, runo runoudesta. Mutta McHale (emt.) muistuttaa, että myös otsikon "metamorfoosin" oikeuttava, temaattisen synteessin tarjoava tulkinta on runon kokonaisuuden valossa epäreilu; se jättää liian monia kohtia selityksettä, runosta on tulkinnan myötä katettu prosentuaalisesti liian pieni osa.

Tällaista lukustrategiaa hän luonnehtii toisaalla seuraavasti: "[--] the poem is reduced [--] to a skeletal structure of points that yield most readily to a particular interpretative orientation, the rest having disappeared, like the soft tissue in an X-ray image" (McHale 2004, 139; ks. myös

Lyytikäinen 1995, 28). Tematisoiva tulkinta mahdollistuu vasta, kun suuri osa tekstistä on sysätty syrjään "merkityksettömänä". Runoa ei yksinkertaisesti voida lukea niin, että kaikki sen sisältämät elementit pakottuisivat osaksi tulkintaa. Toisaalta taas se, että runon luenta epäonnistuu blending-mallin kuvaaman käsitteellisen kartoituksen tasolla, ei tarkoita sitä, etteikö tekstin epäonnistuneella metaforisuudella olisi merkitystä retorisenä keinona.

Benjamin Harshav kutsuu tällaisen metaforisuuden funktiota "epäsemanttiseksi" (*non-semantic function*) ja huomauttaa, että kahden yhteensopimattoman viitekehyksen "yhteentörmäminen" (*clash*) voi synnyttää tekstiin merkitystä, jonka semanttista sisältöä ei pystytä tarkkaan määrittelemään: [--] only the clash is available; the specifics of transferred meanings are [--] unclear" (Harshav 2007, 47; vrt. Turunen 2011, 24, 27–32). Runouden – erityisesti Ashberyn postmodernistisimman runouden – vaikutus perustuu metaforien semanttisen ilmissällön ohella olennaisesti siihen, mitä viitekehysten rinnasteisuus jättää sanomatta. Vaikutusta voitaisiin Charles Bernsteinia (ks. Nicholls 2000, 63) mukaillen nimittää *retorisuudeksi* (*rhetoricity*), jonka teho pohjaa juuri siihen, ettei kahden tai useamman konseptin parallelismille edes voida löytää semanttista/käsitteellistä funktiota. Metaforisuus määrittyy tällöin ikään kuin negaation kautta. Viitekehysten tai lähtöaineskenttien rinnasteisuutta ei olekaan mielekästä käsitellä *ainoastaan* semanttisten siirtymien ja analogisuuden tasolla, kuten kognitiivisia malleja soveltavissa tulkinnoissa tunnutaan useasti tekevän.

4.2 Kirjaimellisesta kuvaannolliseen: virtuaalisia merkityksiä

Edeltävä luku todistaa, että kun metaforisia ilmauksia ("The long project, its candling arm"; *AWK*, 110) tarkastellaan teoreettisessa vakuuissa, päästään vielä loogisiin ja toisinaan yksiselitteisiin johtopäätöksiin. Kun ilmaukset asetetaan osaksi runon tapaista tekсийmpäristöä, jossa sanojen semanttinen potentiaali luonnostaan sähköistyy, asetelma monimutkaistuu. Max Blackin (1976) tai vaikkapa Umberto Econ (1984) kirjoitukset tarjoavat niukalti apua metaforien välisiä suhteita ja laajemmin tulkinnan ongelmia puntaroivalle lukijalle, koska näkökantoja ei havainnollisteta ekstensiivisin tekstiesimerkein. Koetan tästä huolimatta lukea vastaavaan metodiin turvaavan Paul Ricoeurin (1978) kirjoituksia ikään kuin vastakarvaan ja uuttaa niistä neuvoa myös metaforien esiintymiskontekstin kirvoittamiin ongelmiin. Lähden Ricoeurin avustamana liikkeelle kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen jaottelusta, jota käsiteltyäni siirryn tekstianalyysiin.

Ricoeurin (1978, 135–157) syväluotaavasta teoretisoinnista voidaan havaita, että kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen erottelusta nousevat kysymykset ovat paikoin piinallisen monimutkaisia. Hän lähtee liikkeelle Jean Cohenilta lainatulla "retorisen nolla-asteen" käsitteellä, jonka mukaan "tieteen kieli" pääsee lähimmäksi figuureista vapaata ilmaisua. Metaforan kaltaiset kielelliset poikkeamat voidaan siis ihanteellisesti tunnistaa mahdollisimman neutraalia ilmaisua vasten. (Ricoeur 1978, 140–141.)

Tieteen kielen puhtautta koskeva oletus on jo sinällään kiistanalainen, mutta Ricoeurin kritiikin kärki kohdistuu tässä kohtaa metaforan poikkeavuuteen: hän ehdottaa, että metaforaa ei tulisi niinkään käsitellä kielellisenä poikkeavuutena, vaan tuon poikkeavuuden reduktiona (*reduction of deviation*). Metafora on tulosta tulkintaprosessista, jossa lauseen – tai laajemmin: diskurssin – sisältämät "semanttiset asiaankuulumattomuudet" (*semantic impertinence*) selätetään. (Ricoeur 1978, 152–154.) Sivumennen sanoen Ricoeurin näkemys on potentiaalisesti kiinnostavassa suhteessa kognitiivisiin näkökantoihin, koska hän laskee klassisia teorioita suuremman painoarvon itse tulkintatapahtumalle ja tekee metaforasta tätä mukaa aiempaa kontekstisidonnaisemman käsitteen.

Metafora on Ricoeurin mukaan eräänlainen normalisoinnin väline, joka operoi sanatason sijaan lauseen puitteissa. Hän kuitenkin irtisanoutuu Cohenin käsityksestä, jonka mukaan metaforisuus olisi viisainta ymmärtää suhteessa "retoriseen nolla-asteeseen", ja muotoilee näkökulmaa, jossa kielen sisältämät figuurit merkityksellistyvät suhteessa kokonaisista lauseista suoritettuihin "kirjaimellisiin tulkintoihin".⁴² (Ricoeur 1978, 138–139.) Lähestymistavan etuna on, että kielen sisältämät semanttiset kummallisuudet voidaan käsitellä lausekohtaisesti. Absoluuttiseen "nolla-asteen" sijaan kieleen muotoutuu eräänlainen tapauskohtaisuuteen pohjaava suhteellinen nolla-aste, joka antaa myös lukijan luovalle tulkinnalle liikkumavaraa.

Ricoeur pönkittää kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen tarkastelua Gérard Genetteltä kähveltämällään "todellisen" (*real*) ja "virtuaalisen" (*virtual*) kielen jaottelulla: runon figuuririkasta ilmaisua on käytännössä mahdotonta kääntää selkokielelle, koska kielen kuvaannollisen eli virtuaalisen tason merkityksiä ei voi jäljittää yksittäisiin sanoihin, vaan tulkinnan on viime kädessä tapahduttava kokonaisen lauseen tasolla.⁴³ Virtuaalinen eli kuvaannollinen ei koskaan palaudu todelliseen eli kirjaimelliseen jäännöksettömästi, vaan metaforan prosessoinnissa on aina mukana

42 "[--] what the figure contrasts with is a literal interpretation of the sentence as a whole." (Ricoeur 1978, 139.)

43 "[--] this virtual language cannot be translated at the level of the words, but only by an interpretation at the level of the sentence." (Ricoeur, 1978, 139.)

riipaus generalisaatiota ja abstraktiota. (Ricoeur 1978, 138–139.) Näkemys käy varhaisia käsityksiä, kuten aristoteelista korvaamisteoriaa, vastaan ennen kaikkea siinä, että yhden sanan merkityksen sijaan metafora modifioi kokonaisten lauseiden merkityksiä.

Runokielen sisältämät, lausetasolta tunnistetut poikkeavuudet sysäävät Ricoeurin (1978, 146) mukaan lukijan huomion sanojen denotatiivisten merkitysten sijaan konnotaatioihin. Täten toissijaiset, assosiatiiviset merkitykset, joista runon tulkinta pääosin kumpuaa, putkahtavat ilmoille tekstin *normalisoinnin* paineen vaikutuksesta. Huomionarvoista tässä on jälleen se, että jopa korostetun yhtenäistä metaforista kuvastoa hyödyntävässä runossa on tavallisesti moniakin sellaisia elementtejä, joita on työlästä mahduttaa kokoavan tulkinnan raameihin. Ja myös runon (metaforisen) kokonaisrakenteen tasolta voidaan tunnistaa se poissulkemisen ja taka-/etualaistumisen dynaaminen prosessi, joka on käynnissä aina kun yksittäisten metaforan osasten välisiä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia lähdetään enemmän tai vähemmän tietoisesti kartoittamaan (vrt. Lakoff & Turner 1989, 157).

Etenkin Ashberyn pirstaleisimmat/metalyyrisimmät runot kiusoittelevat yhtenäisyyttä hamuavaa lukijaa tämän (akateemiseen) lähilukuun nivoutuvan ongelmavyöhyden suojusta (McHale 2004, 154–159). Ashberystä onkin ehkä tullut "dekonstrukttiivisen analyysin koetinkivi" (Kevorkian 1994, 459–460) ennen muuta siksi, että jopa tämän konventionaalisimmat runot osoittavat itseviittaavin keinoin samoihin kielen ja merkityksen *halkeamiin*, joiden paikantamiseen dekonstruoiva luenta ilmitasollaan pyrkii.

Ricoeurin mittavissa tutkimuksissa on runojen konkreettisen lähiluvunkin kannalta havainnollistavaa se tapa, jolla hän ujuttaa metaforan poikkeavuuden, kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen, muodon ja sisällön sekä merkin ja merkitsijän kaltaiset kimurantit käsitteet yhteen ja samaan ongelmakenttään. Pohdinta antaa siten oivalliset työkalut metaforan, kielen ja merkityksen muodostumisen laajempien rakenteiden käsittämiseen. Vaikka suuntaankin analyttisen tarmoni ennen muuta metaforaan, on nähdäkseni tarpeen piirtää edes viitteellisesti esiin teoreettisen keskustelun laajempaa maastoa, etteivät käsitteen käytön ehdot jää roikkumaan arvoituksena ilmaan.

Houseboat Days -kokoelmaan (1977) sisältyvä "And Other, Vaguer Presences" (*SP*, 237) tekee kirjaimellisuuden ja kuvaannollisuuden kahtiajaosta kiinnostavalla tapaa kinkkistä:

Are built out of the meshing of life and space
At the point where we are wholly revealed
In the lozenge-shaped openings. Because
It is argued that these structures address themselves
To exclusively aesthetic concerns, like windmills
On a vast plain. To which it is answered
That there are no other questions than these,
Half squashed in mud, emerging out of the moment
We all live, learning to like it. No sonnet
On this furthest strip of land, no pebbles,

No plants. To extend one's life
All day on the dirty stone of some plaza,
Unaware among the pretty lunging of the wind,
Light and shade, is like coming out of
A coma that is a white, interesting country,
Prepared to lose the main memory in a meeting
By torchlight under the twisted end of the stairs.

Ennen Ricoeuriin palaamista, suhteutan runoa Gerard Steenin kognitiivisesti värittyneisiin pohdintoihin, joissa metafora määritellään Lakoffille ja Turnerille uskollisesti käsitteellisen tason kartoituksena kentästä (*domain*) toiseen.⁴⁴ Tämän seurauksena metafora voidaan ymmärtää kuvaannolliseksi eli "ei-kirjaimelliseksi ideaksi" (*non-literal idea*; Steen 1999, 508).

Runon jälkipuoliskon eksplisiittisessä metaforassa ("A coma that is a white, interesting country") kirjaimellinen referentti on "kooma", jonka suhteen "valkoinen, kiinnostavaa maa" on ymmärrettävä kuvaannollisen tason ideana. Näinkin yksinkertainen metafora on Steenin typologiaa seuraten "kompleksinen", koska kuvaannolliseen osaan yhdistyy kartoitusta hankaloittavia lisämääreitä ("white, interesting"). Kompleksisille (toisaalla ylikellotetuiksi kutsumilleni) metaforille on tyypillistä, että ei-kirjaimelliseen osaan ("country") yhdistetyt ominaisuudet voidaan ymmärtää kummankin kentän ("coma", "country") puitteissa kirjaimellisesti. (Steen 1999, 509–510.) Esimerkissä tämä toteutuu vain puolittain: sekä *kooma* että *maa* voivat olla kirjaimellisesti ottaen *kiinnostavia*, mutta vain maa voi olla kirjaimellisesti *valkoinen* (ts. "valkoinen kooma" on metafora, "kiinnostava kooma" taas ei).

Käsitelty metafora on osa huippukompleksista – ja juuri siitä syystä Ashberyllle karakteristista – katkelmaa: "To extend one's life / All day on the dirty stone of some plaza, / Unaware among the pretty lunging of the wind, / Light and shade, is like coming out of / A coma that is a white, interesting country". Attribuuttirikas vertaus on ensinnäkin metalyyrinen: se pakottaa sisältönsä

44 "[--] metaphor has come to be defined as mapping from concepts in one domain to concepts in another domain." (Steen 1999, 508). Argumenttini kannalta on toissijaista, että Steen käsittelee metaforia yhdenlaisina propositiona.

ohella/sijaan huomion muotoonsa eli siihen, miten asia on ilmaistu. Lainausta sisältää tulkinnasta riippuen vain kaksi eksplisiittistä metaforaa. Toista avasin jo edellä, ja toinen – "pretty lunging of the wind light and shade", jossa ei-kirjaimellisuus koskee sanaparia "pretty lunging" – on sekin lisämääreidensä vuoksi Steenin typologiaa noudattaen kompleksinen.

Vertaus on kokonaisuudessaan sekava: eliniän pidentäminen tai elämän jatkaminen, tiedottomuus, likainen kivi, tuuli, valo ja varjo pitäisi jollakin konstilla kartoittaa vasten koomaa, joka on valkoinen kiinnostava maa. Ehdotan seuraavaa (kotikutoista) lähestymistapaa, joka piirtää esiin vertauksen "kirjaimellisen" (alkuosa) ja "kuvaannollisen" (loppuosa) puoliskon keskinäisen analogisuuden: valo (*light*) voi olla valkoista (*white*); koomassa (*coma*) ollaan tiedottomana (*unaware*); kaunis (*pretty*) ja (*interesting*) ovat kumpikin positiivisia määreitä; syöksyminen (*lunging*) ja koomasta herääminen (*coming out of*) ovat aktiivisuudessaan verrannaisia; ja myös aukea (*plaza*) ja maa(seutu) (*country*) voidaan rinnastaa toisiinsa.

Oleennaista on, että vaikka kartoituskentistä (source/target) voidaan tunnistaa osin hataria vastaavuuksia, ei tästä tunnu olevan apua vertauksen "makrotason" selvittämisessä. Haen tässä sitä, että sanatason vastaavuudet eivät siirry selkeästi lausetasolle; en voi kartoittaa "koomasta heräämistä" ("coming out of a coma") järjellisesti "tuulen syöksymistä" ("lunging of the wind") vasten, vaikka sanatasolta olinkin yhyttävänäni häivähdyksen analogisuudesta. Tämänkaltaiseen vertaukseen olisikin likipitään mahdotonta soveltaa sellaista binaarioppositioihin tukeutuvaa, taksonomisuuksiaan hellävaraista tulkintaa, jota Steen (1999, 510–520) tahollaan ansiokkaasti harjoittaa.

Lingvistisesti orientoitunutta Steeniä on avartavaa keskusteluttaa Ricoeurin kanssa, koska (a) jälkimmäinen ei sovelta havaintojaan tekstianalyysiin ja koska (b) molempien pohdinnat tarkentavat lausetason inkongruensseihin. Kummatkin ovat korostetun *tieteellisiä* kirjoittajia, ja etenkin Steenin metodin taustalla häilyy määrätty objektiivisuuden eetos: hän koettaa tulkitsemansa Wordsworthin runon ("I Wandered Lonely as a Cloud") kohdalla jäljittää liki kaikkien sanojen mahdollisen konnotaatioalan. Tämä on mahdollista vain, jos sanoille – ja niille "maailmoille" joihin ne viittaavat – pystytään osoittamaan mahdollisimman tarkka hierarkia. Tehtävästä tekee tietenkin haastavan se, että etenkin runollisessa ilmaisussa ambivalensseja ja epämääräisyyksiä tavataan hyödyntää määrätietoisesti (vrt. Steen 1999, 510, 514–515).

Ashbryn runo alkaa seuraavasti (mikäli sen otsikko käsitetään sen ensimmäiseksi säkeeksi, niin

kuin luullakseni mielekästä on): "And Other, Vaguer Presences // Are built out of the meshing of life and space / At the point where we are wholly revealed / In the lozenge-shaped openings." Katkelma on kiistatta metaforinen, mutta missä mielessä? Jos lähtökohdaksi otetaan Ricoeurin (1978, 138–139) ajatus siitä, että metafora merkityksellistyy suhteessa kokonaisesta lauseesta suoritettuun "kirjaimelliseen tulkintaan", voidaan kysyä: millainen on lauseen esittämä *kirjaimellinen* tilanne, millainen on sen implikoima *maailma*?

Keskeltä ajatusta ("And") alkava lause, ja oikeastaan koko runo, on juuri tässä suhteessa herkullisen epäselvä. Lukijan on toki mahdollista kuvitella konkreettinen, kirjaimellinen tilanne, jossa ihmisten päitä pilkistää esiin ("revealed") jonkinlaisista salmiakkikuvion muotoisista aukoista ("lozenge-shaped openings"). Tämä ei kuitenkaan automaattisesti selitä, millainen tuo maailma on laadultaan tai mitä otsikon "epämääräiset läsnäolot" ja ensimmäisen säkeen "elämän ja tilan sekoittuminen" tarkoittavat suhteessa salmiakkikuvioihin.

Katkelmaan sisältyy kaksi *eksplisiittistä* metaforaa, joiden kautta koko lauseen kuvaannollinen potentiaali aktivoituu: 1. "Other, Vaguer, Presences // Are built", jossa inkongruenssi syntyy enimmäkseen siitä, ettei "epämääräisiä läsnäoloja" voi kirjaimellisesti ottaen "rakentaa"; 2. "meshing of life and space", jossa kuvaannollisesti on käytetty yhteen sovittumisen tai kietoutumiseen viittaavaa "meshing"-sanaa. Ricoeurilaisittain ajatellen lukijan edessä on tilanne, jonka sisältämät poikkeavuudet on tavalla tai toisella normalisoitava, jotta tulkinta ylipäättään mahdollistuu. Miten siis edetä?

Mikäli lauseessa mainitun "elämän" ("life") perusteella päätellään, että lainaus käsittelee kuvaannollisesti syntymää, täsmentyvät salmiakkikuviot tarkoittamaan naisten sukupuolielimiä. Ilmauksen "meshing of life and space" voidaan edelleen olettaa kuvaavan konkreettista syntymän hetkeä, jossa ihmiselämä ("life") ikään kuin sekoittuu ensi kertaa kohdun ulkopuoliseen kolmiulotteiseen tilaan ("space"). Tällöin kontekstin asettama normalisoinnin paine pullauttaa kirjaimellisen ilmauksen ("lozenge-shaped openings") *implisiittinen* metaforisuuden julki (vrt. Steen 1999, 511). Samankaltaisen prosessin myötä otsikossa mainittu "epämääräinen läsnäolo" tarkentuu merkitsemään syntyvän ja vielä identiteettittömän ihmisen tapaa olla maailmassa.

Ei-kirjaimelliseksi tasoksi määrittyy siis (kuva) ihmisen syntymä(stä). Onko katkelma nyt "normalisoitu"? En tiedä – asetelma monimutkaistuu, kun huomioidaan, että metaforien yhteisenä kohdealueena toiminut syntymän skeema voidaan ymmärtää sekä konkreettisen syntymän että

abstraktimman luomisen eli taiteen synnyttämisen mielessä. Jälkimmäisen tulkinnan mielekkyys korostuu, kun katkelmaa suhteutetaan sitä seuraaviin, eksplisiittisesti metalyyrisiin säkeisiin: "Because / It is argued that these structures address themselves / To exclusively aesthetic concerns, like windmills / On a vast plain." Metalyyrinen efekti muodostuu aiheenvalinnan ("aesthetic concerns") ja lainauksen deiktisyyden ("these structures") yhteisvaikutuksen tuloksena. Lisäksi runon ensimmäisen säkeen verbivalinnan ("built") voidaan tulkita viittaavan taiteen tekemisen tai spesifimmin kirjoittamisen käsityöluonteeseen, mikä edelleen johdattaisi tulkintaa sivuun konkreettisen synnytyksen mielikuvista.

Jos lause puhuu kuvaannollisesti syntymästä, mitä se kirjaimellisesti ottaen käsittelee? Mikä on se "käsitteellinen kenttä" (*conceptual domain*), jonka avulla syntymä/luominen mallintuu käsitteittäväksi (vrt. Steen 2009, 197). Tähän vastaaminen on vaikeaa, ellei mahdotonta, lauseen konstituoidun maailman epäselvyyden vuoksi. Kirjaimellinen ei taso ei häilyvyytensä ("vague presence") vuoksi tunnu olevan läsnä, eli runo purkaa – dekonstruoi, jos halutaan – Ricoeurin(kin) pystyttämää binaarioppositiota. Gerard Genetten (Ricoeur 1978. 138–139) lanseeraamaa käsiteparia soveltaen voitaisiin jopa ajatella, että "And Other, Vaguer Presences" koostuu kokonaan *virtuaalisesta* kielestä.

Käsittelyn paikoittainen vaikeaselkoisuus puolestaan seuraa terminologisesta sekavuudesta, siitä että Ricoeur viittaa kirjaimellisuudella lauseeseen ("Richard on leijona") siinä tilassa, jossa sitä ei ole vielä normalisoitu. Tällöin sen metaforinen potentiaali ei ole vielä aktivoitunut, eli *Richard* on vielä kirjaimellisesti ottaen *leijona*.⁴⁵ Hämäävää tässä on se, että olen toisaalla luonnehtinut ontologisesti perustavaa tekstimaailmaa kirjaimelliseksi, ja puhunut kuvaannollisuudesta tuon maailman suhteen inkongruenttien ilmaisujen kohdalla (ks. esim. luku 2.1). Siis tavallaan päinvastoin kuin Ricoeur? Oli miten oli, tämä käsitesotku havainnollistaa hyvin niitä vaikeuksia, joihin diskurssin sijaan lausetasolle jumiutunut näkökulma voi johtaa. Sillä vaikka metaforan käsittelyn rajaisikin lausetasolle, ei se poista sitä tosiasiaa, että kokoavassa tulkinnassa myös lauseiden väliset suhteet vaikuttavat kunkin ilmauksen metaforisuuteen (Harshav 2007, 33–34). Tämä pätee erityisesti tapauksiin, joissa metafora ei ole eksplisiittinen (McHale 1992, 11).

Tulkintaa jatkaakseni väitän, että paljastamani rakenteellisen tason huojunta heijastuu myös runon tematiikkaan. Pikaisesti niputtaen: syntymisen kuvat toistuvat kohosteisesti runon sanastossa: "revealed", "emerging", "coming out of". Syntymä-skeeman alle sovittautuvat kuvat rinnastuvat

45 Metaforan kirjaimellistumisesta ks. Mchale 2004 81–82.

runon kokonaisuudessa elottumuutta tai jopa kuolemaa välittäviin ilmaisuihin: "coma", "unaware", "vast plain", "no plants". Syntymän ja kuoleman kuvien parallelismi saa edelleen tukea, kun huomioidaan, että runo voidaan ymmärtää syntymästä ("meshing of life and space") kuolemaan ("under the twisted end of the stairs") kulkevana, jokseenkin kronologisena ihmiselämän kuvauksena.

Olen jo väittänyt, että "And Other, Vaguer Presences" hämmentää rakenteellisia oppositioita. Samaa latua jatkaen löydetään perusteita tulkinnalle, jonka mukaan runo kohdistuu purkamaan subjektiivisen mielikuvituksen ja objektiivisen todellisuuden kaltaisia kategorioita. "And Other, Vaguer Presences / Are built out of the meshing of life and space [--]". Elämän eli subjektiivisuuden ja tilan eli fyysisen maailman sekoittumisen pohjalta rakennetaan "epämääräisiä läsnäoloja". Ja jos siis vaalitaan oletusta, jonka mukaan runossa on kyse kategorioiden sekoittumisesta ja niiden selitysvoiman riittämättömyydestä, tulee myös ottaa huomioon se, että tekstin sisältöä tyypillisesti rajaava ja kategorisoiva otsikko sekä runon ensimmäinen säe sijaitsevat samalla semanttisella tasolla. Otsikon ja itse runon välinen konventionaalinen hierarkia ei pääse tätä mukaa muodostumaan.

4.3 Epämääräistä metalyyrisyyttä

Edellistä käy toivoakseni ilmi, etteivät kontekstuaalinen tarkastelu ja lausetasolle täsmentyvä lähestymistapa sulje toisiaan ainakaan kaikilla rintamilla pois. Metodeissa on kuitenkin jollain tasolla kitkaa, ja koetankin vielä seuraavassa pohtia, miten Ashbryn tekstimaailmojen epäselvyys on sidoksissa metaforan kaksinapaisuuden problematisoitumiseen. "Bird's-Eye View of the Tool and Die Co." (*SP*, 224) alkaa variaatiolla Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen kuulusta ensilauseesta, ja puhunta viittailee selittämättömästi mm. näkökykyyn ("20-30 vision"), "peräpukamiin" ("hemorrhoids") ja juhliviin juhliviin kyläläisiin ("villagers / Are celebrating"):

For a long time I used to get up early.
20-30 vision, hemorrhoids intact, he checks into the
Enclosure of time familiarizing dreams
For better or worse. The edges rub off,
The slant gets lost. Whatever the villagers
Are celebrating with less conviction is
The less you. Index of organ-music playing,
Machinations over the architecture (too
Light to make much of a dent) against meditated
Gang-wars, ice cream, loss, palm terrain.

Teema on kaikkea muuta kuin selvä, ja lauseet sekoittavat persoonapronominejä ("I", "he", "you") Ashberyllle ominaiseen tapaan. Korkean (Proust) ja matalan ("hemorrhoids") rinnasteisuus on välittömästi ilmeistä. Samoin lauseiden kieliopillisen korrektiuden ja kontekstuaalisen epäsuhtan välinen jännitteisyys, jota olen jo toisaalla setvinyt riittävästi (ks. luvut 3.1 ja 3.2). Suuntaudunkin ruotimaan runon *maailman* eli kirjaimellisen tason jäsentymättömyydestä aiheutuvaa päänvaivaa (vrt. McHale 1992, 11–14). Kysyn: millaista tuo jäsentymättömyys on laadultaan ja millaisia seurauksia sillä on runon (metaforiselle) luennalle.

Liikkeelle voidaan lähteä vaikkapa otsikosta: "Tool and Die Co." viittaa erilaisia muotteja ja koneenosia (jne.) valmistavaan yritykseen. Otsikossa mainitun, yritykseen kohdentuvan lintuperspektiivin ("Bird's-eye view") ja leipätekstin välinen suhde ei ole kuitenkaan kirjaimellisella tasolla ilmeinen, joten siirryn tällä haavaa muihin vaihtoehtoihin. Näistä tunkeilevin lienee alun Proust-variaatiosta kohoava (intertekstuaalinen) assosiaatiokimppu: *Kadonnutta aikaa etsimässä* reflektoi tunnetusti ajan kulumisen, muistin ja kirjoittamisen välisiä suhteita, ja runosta voidaankin löytää alun "Enclosure of time familiarizing dreams" -säkeen lisäksi myös toinen tähän viitekehykseen istuva kohta: "The force of / Living hopelessly backward into a past of striped / Conversations".

Säkeet loihdivat runoon löyhää metalyyristä tematiikkaa, mutta kirjaimellista ja kuvaannollista jäsentelevän *maailman* suhteen ei niistä ole sanottavaa apua. Kuten ei ole myöskään kirjaimelliseksi jäävistä visuaalisista yksityiskohdista – peräpukamista, kyläläisistä, urkumusiikista, jengisodista tai jäätelöstä (jne.). Ne eivät muodosta luonnokkaasti yhtä selkeää "tilannetta" (*scene*; McHale 1992, 11–12); niitä ei voi hyvillä mielin *normalisoida* osaksi sellaista – ja tästä syystä myöskään tasojen (tenor/vehicle; source/target) vastavuoroisuudesta sukeutuvaa metaforista koherenssia ei voida löytää.

Esim. ilmaukselle "The edges rub off, / The slant gets lost" voitaisiin keksiä kosolti kuvaannollisia merkityksiä, joita runo ei kuitenkaan tule yksiselitteisesti lunastaneeksi. Koska ilmauksia ei voi sitoa mihinkään kehykseen, ne jäävät tapauksesta riippuen kellumaan joko epämääräisyyden tai ambiguiteetin, "ikuisen potentiaalin" (Stockwell 2003, 24), tilaan. Runon (*SP*, 224) jälkimmäisellä puoliskolla tämä on ehkä vieläkin selvemmin havaittavissa:

Under and around the quick background,
Surface is improvisation. The force of
Living hopelessly backward into a past of striped
Conversations. As long as none of them ends this side
Of the mirrored desert in terrorist chorales.
The finest car is as the simplest home off the coast
Of all small cliffs too short to be haze. You turn
To speak to someone beside the dock and the lighthouse
Shines like garnets. It has become a stricture.

Katkelma sisältää lausetason inkongruensseista sikiäviä eksplisiittisiä metaforia – "striped conversations", Shines like garnets" –, joiden funktio on lähinnä koristeellinen ja joista ei ole apua runon *maailman* hahmottamisessa. Vakaan perustan puuttumisen vuoksi sellaiset ilmaukset kuin "As long as none of them ends this side / Of the mirrored desert in terrorist chorales" jäävät kirjaimellisen *nonsensen* tilaan, jota Brian McHale luonnehtii Veronica Forrest-Thomsonia lainaten seuraavasti:

Without a working world-hypothesis to distinguish the literal from the figurative frame, the tenor from the vehicle, metaphor lapses into nonsensical literalness: "In nonsense, metaphor 'runs rampant' until there is wall-to-wall metaphor and thus wall-to-wall literalness" (McHale 1992, 11).

"Bird's-Eye View of the Tool and Die Co." (*SP*, 224), kuten myös "Metamorphosis"-runo (*AWK*, 110), estää kokoavan kartoituksen *maailman* tasolla. Mutta aivan kuten verrokkiinsa, myös siihen voidaan luoda tulkintaa edistävää sidosteisuutta metalyyrisen tematiikan olettavasta lukuasennosta. Tämä on Ashberyllle tyypillistä: muutoin järjettömiksi jäävät ilmaisut saavat kuvaannollista virtaa, kun ne luetaan runoon peilautuvina kommentteina.

Tämä tulkinnallinen oljenkorsi mahdollistaa mm. sen, että "Enclosure of time" ("ajan aitaaminen") voidaan lukea ajan ja kirjoittamisen suhdetta kuvaavaksi metaforaksi; tai että "surface is improvisation" voidaan ymmärtää viittaukseksi tekstin kaoottisuuteen. Ja niin edespäin. Mutta aivan kuten McHale (1992, 23) toteaa, ja kuten myös oman "Metamorphosis"-luentani yhteydessä painotan, ei tämäkään taktiikka tyhjennä "peilattujen aavikoiden" ja "terroristikuorojen" viimekätistä selittämättömyyttä. Runon "avoin muoto" pakenee selvärajaisia kategorioita, mikä puolestaan hämmentää metaforisen koherenssin muodostumista.

Surrealistisen ilmaisun kognitiivista rakennetta pohtivan Peter Stockwellin (2003, 24) mukaan kuvia ja tilanteita äkkiväärästi yhdistelevistä runoista voidaankin tyypillisesti tunnistaa jonkinlainen

"epämääräinen perusta" ("vague ground"), johon uudet kuvat ja tilanteet väistämättä suhteutuvat.⁴⁶ Epävakaan perustan ja siihen suhteutuvien kuvien väliset yhteydet ovat ehkä nekin epäselviä, mutta osin juuri tuon epäselvyyden siivittämänä erilaiset kognitiiviset "resonanssit" ja "assosiaatiot" tulvivat tulkitsijan päähän. (Stockwell 2003, 24; vrt. Eco 1984, 118–123.)

Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että vaikka taustalle sysätyt kuvat menettäväisivätkin välittömän "kognitiivisen fokuksensa", saattaa niiden pohjalta muodostua eräänlainen tulkinnallinen kimmokealusta, johon sisältyvien kuvien yhdistävänä tekijänä on (ehkä paradoksaalisestikin) niiden epämääräisyys. Tällaisen unenomaisen resonanssipinnan ideaali toteutuu selvimmin luvuissa kolme ja neljä käsittelemissäni runoissa. Stockwell (2003, 24) onkin oikeassa painottaessaan, ettei tekstuaalinen epämääräisyys – oli se sitten laadultaan surrealistista tai vaikkapa nonsenseen osoittavaa – ole välttämättä merkityksestä vapaata, *merkityksetöntä*, vaan seuraa määrättyjen poeettisten keinojen systemaattisesta hyödyntämisestä (ks. myös McHale 1992).

Ehkäpä Paul de Manin trooppi-näkemyksiä kanavoivan Tuula Hökän pohdinnat tuovat tarkasteluun tarvittavaa ristivaloa:

Kun poeettiset sanat syntyvät [--] ne pyrkivät ohi kaiken metaforiikan täydelliseen alkuperäänsä. Poeettinen kieli ei käytä sanoja niminä, vaan se käyttää sanoja antaakseen asioille ja esineille niiden "omat" nimet. [--] runokieli on alkuperän tavoittelua aina uudelleen ja uudelleen. Runous ilmaisee nostalgiaa alkuperään ja surua siitä, miten vaikeaa on voittaa kuvan ja objektin välinen ero. (Hökkä 1995, 159.)

Voidaan ajatella, että Ashberyn kaoottisimpien runojen kieli pyrkii ikään kuin muuttumaan kuvaamiensa objektien veroiseksi ja täten pysäyttämään jälkistrukturalistien tematisoiman merkityksen loputtoman lykkäytymisen. Tällaiseen – eittämättä mahdottomaan (ks. esim. Longenbach 1997, 95–97) – ideaaliin pyrkiessään se hyödyntää kielen moniaallista fragmentoitumista, mitä tahansa keinoja, joiden voi tavalla tai toisella kuvitella estävän metaforisten tasojen muodostumisen ja edelleen konnotaatioiden lukittumisen.

Tämä pätee eritoten *The Tennis Court Oath* -kokoelman (1962) kieliooppia pirstoviin runoihin, joista edellä tulkitsin "Leaving The Atocha Stationia" hieman tarkoitushakuisesti nimenomaan junasta avautuvan maiseman (*maailman*) yhtenäisyyden kautta. Mutta se pätee myös jatkuvuutta ja katkonaisuutta sekoittaviin runoihin, joiden merkitys on läpikotaisen moniselitteisyyden paineessa

⁴⁶ Stockwell hyödyntää argumentissaan mentaaliseen etu-/taka-alaistamiseen pureutuvaa figure/ground -jaottelua, jonka yksityiskohtiin ei ole tässä tarpeen mennä; "vague ground" -termin idea käy käsittelystäni muutoinkin ilmi.

aina ainostaan *potentiaalinen*. Toisaalta Ashberyn ilmaisu leikkii itsereflektiivisyydellä, minkä seurauksena abstraktiudessaan täysin *epämääräiset* lauseet – kuten "The edges rub off, / The slant gets lost" – tempoutuvat metalyyrisen tulkinnan kenttään. Tämä on Ashberyn runoudessa sanojen ja lauseiden konnotaatioalaa rajoittava vastavoima (McHale 2004, 153–159).

Katsotaan esim. pahamaineisen käsittämättömänä pidetyn (ks. Perloff 1999, 268–269) "Europe"-runon (*TTCO*, 64–85) alkua:

1.
To employ her
construction ball
Morning fed on the
light blue wood
of the mouth
cannot understand
(feels deeply)

2.
A wave of nausea –
numerals

3.
a few berries [--]
(*TTCO*, 64)

Puhunnan voidaan tulkita empatisoivan oletetun käsittämättömyyden äärellä turhautuvaa lukijaa: "cannot understand / (feels deeply)" sekä "A wave of nausea – / numerals". Lainaus on ilmeisyydessään ehkä karkea, mutta välittää kuitenkin pointtini. Pinnan vaikutelma ja fragmentaarisuus luovat "loputtoman sarjan miellelyhtymiä kollaasitaiteen tavoin", mikä puolestaan mahdollistaa modernismista poikkeavan monimerkityksellisyyden (Kantola 2000, 40.) Tämä on kutakuinkin totta. Fragmentointu rakenne alleviivaa sitä, että tekijä ja lukija pällistelevät runoa ikään kuin samalta tasolta, vaikka tosiasiallisesti metalyyriset vihjeet ohjaisivatkin merkitystä totaalista epämääräisyydestä juuri tekijän haluamaan suuntaan. Toisaalta Kevin Clarkin (1990, 275, 278) tavoin asetelmaa voitaisiin monimutkaistaa tulkitsemalla, että Ashbery epäilee vakaan "merkityksen uskottavuuden" ("cannot understand / (feels deeply)") lisäksi myös oman epäilynsä uskottavuutta (eräänlainen negaatioista sikiävä *mise en abyme* -efekti).

Joka tapauksessa tekstipinta ainakin *vaikuttaa* merkityksen suhteen "tasaarvoiselta": kun kirjoittajaan samaistettava puhuja esittää, ettei hän tiedä runonsa täsmällistä tarkoitusta, tulee hän

ainakin *näennäisesti* asettuneeksi samalle tasolle ymmyrkäisyyteen taipuvaisen lukijan kanssa. Metalyyrisestä painolastista huolimatta tällaisen runouden tarkoituksena ei ole lähettää jotakin ennalta tunnettua viestiä tai sanomaa paikasta A (kirjoittaja) paikkaan B (lukija), vaan sen sijaan antaa mahdollisuus myös tekijälle tuntemattomien merkitysten ilmituloon.

Metalyyrisissä elementeissä ongelmallista on juuri niiden sovellettavuus: jos itserefleksiivisiä säkeitä pitää eräänlaisina työkaluina, joilla runon tulkintaa voidaan rakentaa, niin Ashberyn ilmaisu jättää kuitenkin tyypillisesti epäselväksi sen, mihin kohtiin tulkintaa jouduttavia säkeitä voidaan perustellusti soveltaa (McHale 2004, 156–159). Brian McHalen johtopäätöksenä on, että Ashberyn ilmaisu leikittelee lukijan tulkinnallisilla päämäärillä siinä määrin, että parhaaksi vaihtoehdoksi jää kunkin lähestymistavan haittapuolet ja epätäydellisyys tiedostava "metatulkinta" (McHale 2004, 160). Runoa ei ehkä saa vangittua tulkinnallisiin pihteihin, mutta huolellinen lukija voi silti tehdä selvä siitä, miksi näin on. Likipitäen tällaista lähestymistapaa olen koettanut analyysieni kohdalla soveltaa.

4.4 Lämpäsemättömillä pinnoilla

Otan tekstipinnoilla leikittelevän postmodernistisen poetiikan ja metaforisuuden suhdetta työstäessäni apuun Charles Bernsteinin (2006) runomuotoisen esseen "Absorptio ja keinotekoisuus". Bernstein (2006, 86) sisällyttää lukijuutta painottavan *absorption* käsitteen piiriin tekstit, jotka ovat mm. "otteessaan pitäviä", "valloittavia", "puoleensavetäviä" ja/tai "lumoavia". *Lämpäsemättömyydellä* hän viittaa sitä vastoin

[--] keinotekoisuuteen, välinetietoisuuteen, pitkästyminen, liioitteluun, mielenkiinnon hajoamiseen, hajamielisuuteen, asiasta eksymiseen, keskeytyksiin, rajojen rikkomiseen, sulottomaan, epäsovinnaiseen, epäyhtenäiseen, säröiseen, katkelmalliseen [--]. (Bernstein 2006, 86.)

Ja niin edespäin. Olennaista on, että tekstin pinnan lämpäsemättömyys seuraa yhtenäisyyden – oli se sitten millä konstilla hyvänsä saavutettua – häiritsemistä. Metalyyriset keinot asettuvat tässä kiinnostavaan leikkauspisteeseen: yleensä ne häiritsevät lukijan uppoutumista, niin kuin Bernstein (2006, 91–93) lyhyesti osoittaa. Mutta toisinaan – ja kuten käy Ashberyn kohdalla tämä tästä – tekstuaalinen itsereflektiivisyys on ainoa tulkinnallinen väylä, jonka kautta sanojen *potentiaalinen* tarkoiteala suppenee ja runoon muodostuu kirjaimellisen ja kuvaannollisen hierarkioita, semanttista kolmiulotteisuutta (ks. luku 4.3).

Bernstein toteaa edellisen tiedostaen, että on olemassa "huomattava perinne antiabsorptiivisten tekniikoiden [--] käyttämisestä absorptiivisiin tarkoituksiin" (Bernstein 2006, 111). Astetta perustavampi kysymys onkin sitten se, onko Bernstein turhan optimistinen mitä tulee itseviittaavuuden *läpäisemättömyyttä* kehkeyttävään voimaan. Länsimainen kulttuuri alkaa kuitenkin viihteestä ja mainoksista alkaen olla jos siinä määrin itsetietoista, että metalyyrisyyden radikaaliutta on toisinaan vaikea hahmottaa.

Olen eritellyt itserefleksiivisyyttä riittävästi toisaalla, ja siksi koetankin Bernsteinin avulla syventyä seuraavassa tapoihin, joilla Ashberyn runot tuottavat (kieltämättä laveasti määriteltyä) *läpäisemättömyyttä*. Esimerkiksi aiemmin tutkailemani "Leaving the Atocha Station" (*TTCO*, 33–34) koettaa James Longenbachin mukaan toteuttaa formalistisen ihanteen runosta, joka "ei merkitse, vaan on".⁴⁷ Tyyllillisesti osin rinnasteinen on samasta kokoelmasta löytyvä "The Suspended Life" (*TTCO*, 36–38), jonka alkuosaa lainaan seuraavassa:

She is under heavy sedation
Seeing the world. The drink
Controls the tooth
Weather information clinic
Tomorrow morning. She started
On her round-the-world cruise
Aboard the *Zephyr*. The boy sport
A dress. The girl,
Slacks. Each carried a magazine –
A package of sea the observatory
Introduced me to canned you.
Only a few cases of plague
Announced in Oporto, the schools
Reopen in the fresh September breeze.
Teeth are munching salads
Tragedy and forest fires return
To the pitted, happy town.
A jungle of matter
Floats over the piles.
A major insulted the naval
Doom. The buttons' pill
Descended the trunk with a shout.
Servitude leapt from old age. Sky
imagined us happy.
(*TTCO*, 36)

Hyvä on, katkelma on ehkä tolkuttomien metaforaryppäiden ("The drink / Controls the tooth /

47 "The poem that does not mean, but is" (Longenbach 1997, 94). Lausuma on väännös Archibald McLeishin kuulun "Ars Poetica" -runon säeparista "A poem should not mean / But be".

Weather information clinic [--]) suhteen säästeliämpi kuin "Leaving the Atocha Station". Siltikin se on monessa suhteessa *läpäisemätön*. Runon maailmaan ei voi Bernsteinin tarkoittamassa mielessä uppoutua, koska sanojen ja lauseiden välinen "kausallinen välttämättömyys" ei ole "silmiinpistävästi ja välittömästi" ilmeistä (Bernstein 2006, 94; vrt. Perloff 1999, 251–255). Ilmaisua on ylitsevuotavaa, sattumanvaraista, eksessiivistä ("a jungle of matter / Floats over the piles").

Toisaalta kuin osoituksena siitä, miten vaikeaa autenttista *nonsensea* on tuottaa (ks. McHale 1992, 7), voidaan tästäkin katkelmasta tietysti luonnollistaa osia – etupäässä "risteilyä" ("cruise") ja "lehteä" ("magazine") ympäröivät tekstialueet (esim. säkeet "Only a few cases of plague / Announced in Oporto, the schools / Reopen in the fresh september breeze" on helppo lukea "Each carried a magazine" -lauseen valossa sanomalehtijohdannaisiksi). Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö luonnollistettujen katkelmien suhde runon kokonaisuuteen olisi totaalisen epäselvä. Voitaisiin jopa ehdottaa, että sanomalehdestä poimittujen katkelmien (kollaasinomainen) sattumanvaraisuus alleviivaa runon rakenteellista hajanaisuutta temaattisella tasolla.

Metafora ja *läpäisemättömyyden* ideaali risteytyvät selvimmin lainauksen lopun kaltaisissa jatkumoissa: "A major insulted the naval / Doom. The buttons' pill / Descended the trunk with a shout. / Servitude leapt from old age. Sky / Imagined us happy". Katkelma on ehkä kieliopillisesti korrekti, ja lauseet altistuvat rakenteelliselle parallelismille (ks. Short 1996, 67). Kuitenkaan tekstiä ei voi *tulkita*, tai kuten Bernstein toteaa hieman toisenlaisen esimerkin yhteydessä: "jatkat kulkuasi kirjoituksen läpi joutumatta välillä pujahtamaan pintaan haukkaamaan 'merkitysilmää': merkitys pysyy prosessin sisällä" (Bernstein 2006, 120). Merkityksen sulkeistavaa, integroivaa tulkintaa tärkeämpää on se liike, jonka metaforasta toiseen kompuroiva ilmaisu muodostaa (Longenbach 1997, 96).

Esim. blending-teorian jargoniksi käännettynä edellinen voisi tarkoittaa sitä, ettei minkäänlaisia koherentteja kenttiä ("input space") pääse muotoutumaan, koska katkelma estää metaforisen integraation käytännössä kaikilla tasoilla (vrt. Freeman 2005, 28–30): sekä lauseenjäsenten väliset suhteet että lauseiden keskinäiset suhteet ovat sanalla sanoen *käsittämättömiä* – niitä ei voi luonnollistaa. Christopher Collinsin (1991, 148) esittämän pianistivertauksen termein kaikki on pelkkää "pintamelodiaa"; runolla ei ole kovaa rakenteellista ydintä, jota vasten pintamelodian voisi erottaa nimenomaan *pintamelodiaksi*.

James Longenbachin (1997, 97) mukaan Ashberyn varhaiset runot poikkeavatkin myöhemmin

julkaistuista ennen kaikkea siten, että myöhemmissä kokoelmissa Ashbery ei enää koe tarpeelliseksi puhdistaa sanoja niiden tavallisista merkityksistä, kuten käy tavallaan "Leaving the Atocha Stationissa" tai juuri sivutussa "The Suspended Lifessa". Päinvastoin: hän kirjoittaa ikään kuin noista merkityksistä käsin, niiden läpi – seikka, joka ehkä jossain, joskin hyvin suppeassa, mielessä voisi kuvastaa myös merkityksen autonomisuuteen tähtäävän modernismin ja muodon avoimuuteen turvaavan jälkimodernismin jännitteistä suhdetta (vrt. Kantola 2000, 40–41).

Jonathan Holden häivyttää perioditermien kahtiajakoa väittämällä, että modernistisen runouden projekti toteutuu Ashberyn jälkimodernissa poetiikassa ikään kuin intensifioituna. Jos asian "suoraan käsittelyyn" ("direct treatment of the thing") koetettiin modernismissa päästä mm. kollaasien, ideogrammien ja fragmenttien avulla, niin näiden todellisuudenvaikutelman vahvistamiseen pyrkivien keinojen rinnalle on postmodernistisissä runoissa kohonnut "tunnustuksen" ja "keskustelun" kaltaisia "analogisia muotoja" ("formal analogues"). (Holden 1986, 116–117.) Tavoitteena, jonka Ashberynkin on lausunut ilmoille lukuisia kertoja (ks. Longenbach 1997, 93), on jälleen todellisuusvaikutelman väkevöittäminen.

"The Suspended Life" -runossa tavattuun, "epälyyriiseen" (vrt. Holden 1986, 21–23) ilmaisuun tämä liittyy nimenomaan siten, että rakenteellisen yhtenäisyyden välttämistä, eräänlaisesta todellisuutta imitoivasta muodottomuudesta ei voi Holdenin mukaan syntyä kuin tylsää runoutta, koska "mitä enemmän runo imitoi jotakin epäkirjallista – esimerkiksi puhetta – sitä vaikeampaa tätä diskurssia on muuttaa taiteeksi" (Holden 1986, 117). Ilmaisun tavat demokratisoiva postmodernistinen eetos tekee runoudesta eräänlaisen "kuvien kaatopaikan" ("dump of images"), joka toistaa päivittäisen "kokemuksemme tekstuuria" ("texture of our experience") kaikessa sen taiteelle vihamielisessä triviaalisuudessa. Holdenin mukaan samainen, runouden vakavastiotettavuutta rappeuttava⁴⁸ taipumus voidaan löytää jo T.S. Eliotin irrallisilla kuvilla mässäilevästä *The Waste Land* -runoelmasta. Ashberyllä "modernismin logiikka" on vain viety "äärimmäisyyksiin". (Holden 1986, 116.)

Holden on tässä hieman hakoteillä. Olen tutkielmassani pyrkinyt ensinnäkin osoittamaan, että (a) Ashberyllä on lukuisia runoja, joita voidaan lukea myös lyyrisen/suljetun muodon edellyttämistä tulkinta-asetuksista käsin ja joilla ei ole juuri mitään tekemistä Holdenin hahmottelemien "kuvien kaatopaikkojen" kanssa. Toisekseen (b) Holdenin käsitys Ashberyn ja ylipäätään postmodernistisen

48 "Never in Ashbery's poems do we feel the seriousness of life, that the play is, as Frost would put it, 'for mortal stakes'" (Holden 1986, 116).

ilmaisun mekanismeista, mitä tulee eritoten kuvien todellisuusefektiä tavoittelevaan funktioon, on luvattoman yksinkertaistava.

Ontologista epävakaisuutta, unenomaisuutta ja epäreferentiaalisuutta sivunneissa luvuissa olen nimenomaan argumentoinut sitä käsitystä vastaan, että Ashberyn runoudessa turvauduttaisiin asioiden "suoraan käsittelyyn" tai että "kokemuksemme tekstuuri" näyttäytyisi niissä yksiselitteisesti sellaisenaan, vailla runon sisäisestä rakenteellisesta paineesta juontuvaa muokkautumista. Holdenin (1986, 117) mukaan Ashberyn runouden vaikeaselkoisuus seuraa "todellisuuden paineen" ("the pressure of reality") vaikutuksesta, vaikka asiahan on melkein päinvastoin: radikaalin monimerkityksellisyyden mahdollistava polyfonia suurilta osin rakenteellista keinoista, joita olen tässä ja edeltävissä luvuissa pyrkinyt lähilukien erittelemään (ks. myös Kantola 2000, 40–43).

4.5 Poispyyhityt merkitykset

Kuten jo johdannosta käy ilmi, Brian McHale (2005) on tarkastellut postmodernistisessä (ja sitä edeltävässäkin) runoudessa tavattavia *poispyyhkivyyden* (*self-erasure*) strategioita. Hän jäljittää luonnostelemansa käsitteen (taide)historiallisen perustan Robert Rauschenbergin työhön "Erased de Kooning Drawing" (1953). Taulu on ollut alkuaan Willem de Kooningin piirros jonka Rauschenberg on "dematerialisoinut", kumittanut pois, jättäen jäljelle vain (liki) tyhjän ruskehtavan piirrospaperin. Argumentin jujuna on, että McHalen mukaan tämä käsitetaiteeseenkin osoittava ele enteilee sekä Jacques Derridan puuhailemaa metafyyksisten konseptien dekonstruointia – eräänlaista poispyyhintää – että laajemmin myös kaikille kulttuurin alueille ulottuvaa postmodernismin nousua. (McHale 2005, 277.)

Ilmiön historiallista taustaa laventaakseen McHale (2005, 279–281) antaa esimerkkejä modernistisessä runoudessa (Paul Celan, Wallace Stevens) ja proosassa (Samuel Beckett) tavattavista poispyyhkivistä tendensseistä. Postmodernistisen runouden kohdalla hän takertuu Ashberyn tavoin New Yorkin koulukuntaan yhdistetyn Kenneth Kochin muotoilemaan käsitteeseen *hasosismo* (*the art of the fallen limb*). Koch lanseeraa käsitteen fiktiivisen runoilijahahmon suulla teoksessaan *The Pleasures of Peace and Other Poems* (1969), ja esittää, että kyse on "taidosta kätkeä yhdessä säkeessä se, mitä edellisessä on paljastettu". (McHale 2005, 285.)

McHalen mukaan Kochin tarjoilemassa, *hasosismoa* havainnollistavassa säeparissa "The Streets of the city are shining, wet with light / In the dark and dry forgetfulness of rivers" poispyyhkivyysefekti seuraa kuvien ristiriitaisuudesta: jälkimmäisen säkeen "pimeä ja kuiva" joki ikään kuin heikentää ensimmäisen, "valoisuutta" ja "märkyyttä" painottaneen säkeen ontologista tenhoa. Tämän seurauksena lukijalle ei McHalen mukaan jää juuri muita varteenotettavia vaihtoehtoja kuin sen toteaminen, että lainaus muodostaa kaksi erillistä todellisuustasoa tai "mikromaailmaa", joita ei voi tulkinnassa yhdistää kuin "epättydyttävien tuloksien" (McHale 2005, 285.) Ja koska McHale (emt.) samaistaa *hasosismon* eksplisiittisesti poispyyhkivyyteen, voidaan tästä päätellä, että poispyyhkivyyden ytimessä kaikista mahdollisista inkongruensseista nimenomaan *ontologinen inkongruenssi*, mikä puolestaan osoittaa aiemmin setvimääni epäreferentiaalisuuteen.

Eikö näinkin selkeän binaarioppositioista kohoavan ristiriidan (light/dark; wet/dry) voisi toisaalta ajatella lujittavan säkeiden välistä yhteyttä tulkinnan laajassa horisontissa, vaikka yhteys heikentyisikin juuri ontologisella tasolla (vrt. Turunen 2011, 28; ks. myös luku 3.2)? McHale tarkentaa väitettään Ashberyn runolla "Lithuanian Dance Band" (*SPCM*, 52–53), kokoelmasta *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975):

Nathan the Wise is a good title it's a reintroduction
Of heavy seeds attached by toggle switch to long loops leading
Out of literature and life into worldly chaos in which
We struggle two souls out of work for it's a long way back to
The summation meanwhile we live in it gradually getting used to
Everything and this overrides living and is superimposed on it
As when a wounded jackal is tied to the waterhole the lion does come [--]
(*SPCM*, 52)

Jo ensimmäinen säe kieltää otsikon ontologisen määräysvallan esittämällä sille vaihtoehdon, "Nathan the Wise", joka puolestaan on – oli tällä merkitystä tai ei – G. E Lessingin näytelmä vuodelta 1779. Yllättävät, inkongruenssia kerryttävät säkeenlytykset ("[--] it's a reintroduction / of seeds attached to long loops leading / Out of literature [--]" jne.) voidaan normalisoida kallistamalla ilmausten kuvaannollinen poski näkyviin. (McHale 2005, 286.)

Lähiluvun haastavuutta lisää kuitenkin se, että vaikka "siementen" ("seeds") suhde edeltävään "uudelleenesittelyyn" ("reintroduction") saataisiinkin näin normalisoitua, hyppää ilmaisu selittämättä kasvimaailman ("seeds") kontekstista teknologian ("attached by toggle switch to long loops") piiriin ja edelleen muihin konteksteihin (McHale 2005, 286). Jo kolmen kehyksen

vuorovaikutus nostattaa ongelman, jos naiivisti ajatellaan, että tulkinnan tarkoituksena on merkityksen tarkka strukturointi ja lopulta sen jähmettäminen: koska teknologinen konteksti on metaforisessa suhteessa – millaiseksi se tulkinnassa sitten täsmentyisikään – sekä kasvimaailmaan että "uudelleenesittelyyn", sen merkitys ei pääse missään vaiheessa vakautumaan.

Sen merkitys on toisin sanoen eri suhteessa "siemeniin" kuin se on suhteessa "uudelleenesittelyyn". Asiaa vieläpä pahentaa se, että runo ottaa edetessään mukaan yhä uusia konteksteja, joiden merkitys ei määräydy suhteesta yhteen vakaaseen todellisuustasoon (koska sellaista ei ole löydettävissä), vaan (ainakin teoriassa) suhteesta kaikkiin edeltäviin tasoihin. Sanoille ei lankea kiinteitä toissijaisia merkityksiä (ts. konnotaatioita); monimerkityksellisyys on totaalista. Säkeistön lopun vertauskin, kuten McHale (2005, 286) hyvin osoittaa, pikemminkin sekoittaa kuin selventää asiantilaa.

Mutta – ja tähän on Ashberyllä enemmän sääntö kuin poikkeus – radikaali disjunktio pehmitty luennan *metatasolla*: runo ennakoi ja empatisoi integroivan tulkinnan vaikeutta selvin metalyyrisin sävelin: "Out of literature and life into worldly chaos in which / We struggle two souls out of work for it's a long way back to the summation [--]". Yksinkertainen tulkinta voisi olla seuraavanlainen: todellisuus on lähtökohtaisesti sekava, joten ilmaisun on rakenteellisella tasolla imitoitava tuota sekavuutta (vrt. Holden 1986, 116–117; Longenbach 1997, 93). Paradoksaalista tässä on se, että sekasorron vaikutelma saavutetaan hyvin spesifein, kokoavaa tulkintaa ("summation") hylkivin keinoin; sekavuus on toisin sanoen strukturoitua.

Metalyyrisytydessään Ashberyn ilmaisu onkin sukua Gertrude Steinin *Tender Buttons* -teoksessa (1914) tavattaville, nonsenseen osoittaville runokokeiluille. Seuraavassa lainaus "A Piece of Coffee" -runon (Stein 2003, 247) alusta:

More of double.

A place in no new table.

A single image is not splendor. Dirty is yellow. A sign of more in not mentioned. A piece of coffee is not a detainer. The resemblance to yellow is dirtier and distincter. The clean mixture is whiter and not coal color, never more coal color than altogether.

The sight of reason, the same sight slighter. The sight of a simpler negative answer, the same sore sounder, the intention to wishing, the same splendor, the same furniture.

The time to show a message is when too late and later there is no hanging in a blight. [--]

Tender Buttons koostuu arkisten objektien – sateenvarjojen, lautasten, laatikoiden jne. – meditatiivisista kuvauksista, siis eräänlaisista runomuotokuvista. Ilmeisimmällä tasolla lainattu katkelma kiinnittyy McHalen poispyyhkivyyden käsitteeseen puhujan suosimien

negaatorakenteiden ("A single image is not splendor") ja vastakohtien ("splendor"/"dirty") varjolla. Nämä *X ei ole Y* -tyyppiset kuvailut ovat teokselle karakteristisia, mutta vieläkin olennaisempaa tässä on se, että Steinin aikanaan vallankumouksellisesta poetiikasta voidaan tunnistaa samaiset metalyyriset keinot, joita Ashbery alkaa noin 50 vuotta myöhemmin hyödyntämään omiin tarkoituksiinsa.

Merkitys on *Tender Buttons* -kauden (ks. Perloff 1990, 155–157) Steinilla lauseesta ja vertauksesta toiseen liukuvaa, alati muuntuvaa, nestemäistä. Tässä prosessuaalisuutta alleviivaavassa poetiikassa toisto muuntelee sanojen herättämiä välittömiä mielteitä. Näin käy toki missä tahansa tekstissä, mutta Steinilla efekti etualaistuu, koska hän suosii toistoa ja mahdollisimman abstrakteihin sanoja, joilla ei ole "definiitivisiä assosiaatioita" (Perloff 1990, 151). Tämä pätee varauksin myös "kuvien abstraktiudella" pelaavaan Ashberyyn (ks. Holden 1986, 59, 62–63). Mutta vielä tätäkin valaisevammin runoilijoiden poetiikat linkittyvät sillä tasolla, jolla metalyyriset keinot vaikuttavat kielen metaforisuuteen.

Viitataan siihen "Lithuanian Dance Band" -runossakin (*SPCM*, 52–53) tavattuun metalyyriseen efektiin, jonka tarkoite voidaan käsittää lukijasuuntautuneeksi. "A single image is not splendor", toteaa Steinin puhuja, osoittaen vaikutelmaan, jonka runo saa permutoivalla rakenteellaan aikaan: yksittäiseen, *merkitystä* henkivään kuvaan ei toden totta pysähtyä, vaan teksti tematisoi merkityksen juoksevuuden; se on merkityksen rakentumisen suhteen radikaalin avoin. Ashberyn ja Steinin runot ovat eksplisiittisen uudelleenorganisoinnin tilassa, jossa tulkinnassa häivähtävät merkitykset korvautuvat äkkiväärästi toisilla. Tästä huolimatta vanhojen, *poispyyhittyjen* merkitysten "haamut" saattavat "viipyillä" tulkinnassa, kuten McHale (2005, 287) osuvasti toteaa (ks. myös Stockwell 2003, 24). Ne ovat osaltaan muodostamassa sitä epämääräisyydessään yhtenäistä *tulkinnallista kimmokealustaa*, johon viittasin luvussa 4.3.

Ashberyn (*SP*, 210) "The Variant" -runosta voidaan tunnistaa merkityksen juoksevuuden ja toisaalta tulkinnan jähmettävän luonteen väliseen epäsuhtaan palautuvaa reflektointia:

Sometimes a word will start it, like
Hands and feet, sun and gloves. The way
Is fraught with danger, you say, and I
Notice the word "fraught" as you are telling
Me about huge secret valleys some distance from
The mired fighting – "but always, lightly wooded
As they are, more deeply involved with the outcome

That will someday paste a black, bleeding label
In the sky, but until then
The echo, flowering freely in corridors, alleys,
And tame, surprised places far from anywhere,
Will be automatically locked out – *vox*
Clamans – do you see? End of tomorrow.
Don't try to start the car or look deeper
Into the eternal wimpling of the sky: luster
On luster, transparency floated onto the topmost layer
Until the whole thing overflows like a silver
Wedding cake or Christmas tree, in a cascade of tears.

Runo hyödyntää konventionaalisia metaforia: sen sijaan että merkityksen annettaisiin "kukkia vapaasti" ("flowering freely") tulkinnan "käytävillä" ja "kujilla" ("corridors, alleys"), se ikään kuin "teljetään" ("lock out") tulkinnan sisään niiden toimesta, jotka ovat itse prosessin sijaan kiinnostuneita "lopputuloksesta" ("outcome"). Tässä mielessä kokoava tulkinta (kuvaannollisesti luettu "bleeding label") tekee hallaa runon potentiaaliselle heterogeenisyydelle.

Ashbery nimittikin Gertrude Steinin *Stanzas in Meditation* -teosta (1932) "mahdollisuuksien hymniksi" ("hymn to possibility"), ja ylisti Steinin ilmaisua juuri siitä, että se tarjoaa valmiiksi pureskeltujen merkitysten sijaan lukijalle eräänlaisen "yleismallin" ("general, all-purpose model"), johon kukin voi tahollaan ympätä haluamiansa sisältöjä. (Ks. Perloff 1999, 252.) "The Variant" sidostuu tähän ideaaliin jo otsikollaan: kyseessä ei ole definiitiivinen versio, vaan pelkkä variaatio "alkuperäisestä" runosta – ehkä sellaisena kuin se tekijän aikomuksissa näyttäytyi –, joka jää tietysti lukijoiden, mutta myös lopulta tekijän tavoittamattomiin.

Loppuosan säkeet "Don't try to start the car or look deeper / Into the eternal wimpling of the sky [--]" voidaan tulkita hyötysuuntautuneen luennan kritiikiksi: tällaisella runoudella ei viime kädessä *tee* mitään; sillä ei voi "käynnistää autoa", eikä siitä saa kovinkaan hyvää ponnahtuslautaa metafyyysisille pohdinnoille. Näin vaikkapa siksi, että Ashberyn runoissa on aina jotakin ylimääräistä ("overflowing") ja tarpeetonta, jota ei voi ujuttaa kokoavan tulkinnan ja sitä mukaa runon sanoman raameihin. Toisaalta syvä epämääräisyys varmistaa sen, että kokoavaa tulkintaa vastustavat merkitykset voidaan kerta toisensa jälkeen lukea auki "The Variant" -runon sukuisista teksteistä.

5. Lopuksi

Lähdin liikkeelle kysymällä, mitä John Ashberyn runoudesta saadaan irti, kun sitä suhteutetaan paitsi postmodernistisen runouden tutkimuksessa tavattaviin käsitehvirviöihin, myös mitä monituisimpiin metaforateorioihin. Olen pyrkinyt etenemään runojen ehdoilla, pitäen mielessäni sen itsestäänselvyyden, että ne tuottavat ja pirstovat metaforista koherenssia toisistaan villistikin poikkeavilla tavoilla; että esimerkiksi pintamaisuutta painottava estetiikka ja tekstimaailman fragmentoituminen saavat runoissa erilaisia, ehkä yllättäviäkin, ilmenemismuotoja. Käsittelyn ohteen olen ripustanut (runo)kielen kliseisyyttä, referentiaalisuutta ja itserefleksiivisyyttä koskevia pohdintoja, jotka ovat toivoakseni taustoittaneet ja ehkä laventaneetkin tiukasti metaforasidosteisen kysymyksenasettelun maisemaa.

Metaforisen koherenssin käsite osoittautui sikäli ongelmalliseksi (ja juuri tästä johtuen kiinnostavaksi), että jopa aivan yhtenäisimmissä runoissa on säännönmukaisesti jotakin *ylimääräistä*, yhtenäisyyttä rikkovaa. Tulkitsijan ei kuitenkaan tarvitse (ainakaan tästä syystä) vaipua epätoivoon, sillä vaikka kaikkia elementtejä ei saisikaan salakuljetettua kokoavan tulkinnan kehille, vaikka luetaan jäisikin jokin perustava ristiriita, saattaa myös tuo ristiriita asettua otollisissa olosuhteissa tekstin yhtenäisyyden takaajaksi, kuten "Crazy Weather" (*SP*, 221) ja "Song" (*SP*, 100) -runojen kohdalla ehdotin.

Runon metaforinen ilme tuntuisi määrittävän pitkälti sitä vasten, millä *tekstuaalisella tasolla* koherenssi tai sirpaleisuus todentuu. Toisen luvun alun vastakkainasettelu havainnollistaa juuri tätä: vaikka "Leaving the Atocha Station" (*TTCO*, 33–34) on pinnaltaan sirpaleinen, voidaan siihen tulkita metaforisuutta kahlitseva yhtenäinen *tilanne*. Runo tuntuu oudolla tapaa kirjaimelliselta, koska sanojen tarkoiteala kaventuu rakenteellisen kombinaation seurauksena minimiin. Tämä on pinnan estetiikan toinen ääripää, jonka liepeille voitaneen jo esitetyin varauksin sijoittaa myös johdannossa sivuttu Pentti Saarikosken (2006, 133) "kuin ikkuna" -runo.

Toisessa, Ashberyn kohdalla relevantimmassa ääripäässä sanojen konnotaatioala kasvaa huippuunsa: "The Ecclesiast" (*SP*, 59–60) ja vaikkapa "Bird's-Eye View of the Tool & Die. Co" (*SP*, 224) mallintavat estetiikkaa, jossa yksittäisten sanojen ja lauseiden tarkoite jää paikoin "ikuisen potentiaalın tilaan" (Stockwell 2003, 24). Tällaiset runot saattavat olla päällisin puolin eheitä, rikkonaisia tai jotakin tältä väliltä – olennaista on, että ne manipuloivat runon *maailman* (tai

puhetilanteen jne.) yhtäpitävyyttä mielikuvituksellisin, ehkä *unenomaisinkin* (Perloff 1999, 251–255), konstein.

Metodiselta kantilta monimutkaista tässä on se, että runon *maailman* tai *tilanteen* (*scene*; McHale 1992, 11–12) epäyhtenäisyydestä ei voi vetää suoria yhtäsuuruusmerkkejä runon metaforiseen epäyhtenäisyyteen, sillä metaforinen koherenssi kumpuaa (usein) juuri lukuisten tasojen (tilanteiden, maailmojen) vuorovaikutuksesta. Läpikäymäni runot todistavat variaatioiden paljoudesta: runo voi olla epämääräisestä *unenomaisuudestaan* huolimatta metaforisesti koherentti; tai päinvastoin *kirjaimellisuudestaan* riippumatta pirstaleinen. Tai jotain näiden väliltä. Ashberyläisen postmodernismin semanttinen kaksiulotteisuus, pintamaisuuden vaikutelma, seuraa joko liiallisesta valinnanvapaudesta tai liiaksi rajoitetuista tulkintamahdollisuuksista.

Paul Ricoeurin (1979) ja Gerard Steenin (1999) avulla lanseerattu kirjaimellisuuden ja kuvaannollisuuden oppositio problematisoitui ennen muuta runoissa, joista ei löytynyt perustaltaan vakaata maailmaa/(puhe)tilannetta. "And Other, Vaguer Presences" (*SP*, 237) intensifioi, jopa tematisoi tämän efektin, ja samankaltaista peripostmodernistista sekoittumista voidaan löytää läpi Ashberyn tuotannon. Metodisella tasolla kävi tässäkin yhteydessä selväksi, että Max Blackin (1976,) ja vaikkapa Umberto Econ (1984) tapaisista, sanatasolla seikkailevista teoreetikoista on vain vähän (konkreettista) apua, kun metaforaa tarkastellaan osana runon kompleksista tekstiympäristöä (vrt. Turunen 2011, 25–26). Tämä ei tietenkään tarkoita, etteikö kirjoittajien teoretisointi olisi muutoin pätevää – siitä on vain niukalti hyötyä varsinaisessa tulkinnassa.

"And Other, Vaguer Presences" -luentaani (ks. luku 4.2) ja Gerard Steenin (1999) artikkeliin vasten uskallan väittää, että kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen vastakkainasettelulla voi olla relevanssia myös kognitiivisten teorioiden kannalta. Ja vaikka blending-mallissa painotetaankin luennan prosessuaalisuutta ja ihmisaivojen analogisuuteen pohjaavia tulkintakykyjä klassisemman lähiluvun kustannuksella, ei tämä poista sitä tosiasiaa, että kirjaimellisten ja kuvannollisten tasojen (toisinaan problemaattinen) erittely paljastaa runoista sellaisia piirteitä, joihin vaikkapa Margaret H. Freeman (2005) ei tule kiinnittäneeksi juurikaan huomiota. Tämän varjolla sopii toivoa, että kognitiivista tarkastelua ryhdyttäisiin yhä rohkeammin yhdistelemään esim. klassiseen retoriikan ilmaisuvoimaiseen käsitteistöön. Ylipäätään metaforisten ilmentymien *tapauskohtaisuudelle* (vrt. käsiterakenteiden *universaalius*) herkät luennat ovat ehdottoman toivottavia (vrt. Fludernik 2011, 12–13; Pettersson 2011, 94–95).

Tutkielman kolmivaiheinen (luvut 2., 3. ja 4.) rakenne mahdollisti sekä metaforisesti koherenttien että myös epäyhtenäisempien runojen liukuvan tarkastelun. Menettelytavan myötä sekä yhtenäisyyttä että epäyhtenäisyyttä kuvaavien teorioiden ansiot ja rajoitteet piirtyivät toivoakseni riittävän selvästi esiin. Etenkin työn loppuosassa olen keskustellut metaforateorioita myös postmodernistisen runouden tutkimuksessa tavatun käsitteistön kanssa. Työn metodologinen jänteisyys on saattanut tämän seurauksena kärsiä, ja toisilleen vieraita käsitteitä olisi taatun voinut rinnastaa avartammin (ja ohjelmallisemminkin), mutta rakenteellinen ratkaisu mahdollisti yhtä kaikki tiettyjen avainkäsitteiden syventämisen. *Pinnan estetiikan, unenomaisuuden ja fragmentaarisuuden* kaltaisilla, lähtökohtaisesti epämääräisillä käsitteillä saatetaan kuvata toisistaan villistikin poikkeavia poetiikkoja, joten tietyt formaalit tarkennukset olivat nähdäkseni kohdallaan. Työni rakenteella ja tutkimusaineistoni aikajänteellisesti laajalla otannalla olen koettanut osoittaa, että Ashberyn ilmaisu on rutkasti vivahteikkaampaa ja ehkä paikoin myös konventionaalisempaa kuin modernistisiin tai niitä edeltäviin runouskäsitteisiin tuodittautuneiden kirjoittajien (esim. McDowell 2001; Molesworth 1979) kritiikin perustella voisi päätellä.

Osin myös tähän liittyen olen painottanut runojen itserefleksiivisyyden yhtenäistävää funktiota: kerta toisensa jälkeen Ashbery sitoo kelluvat merkitsijät kiinteisiin referentteihin metalyysisellä elehdinnällä (McHale 2004, 153–159). Näin sovelletussa itseviittaavuudessa tärkeää ei ole niinkään lukijan disorientointi tai runon neljännen seinän murskaaminen, vaan merkityksen prosessuaalisuuden korostaminen (ks. luvut 4.3–4.5). Tästä luullakseni olennaisesta aspektista voisi saada vielä nähtyä enemmän irti, jos käsittelyn sekaan lomittaisi ohjelmallisemmin itserefleksiivisyyden teoriaa.

On joka tapauksessa selvää, että kun Ashberyn runoutta yhdistellään metaforatutkimukseen, joudutaan automaattisesti kamppailemaan runon kokonaisuuden kanssa. Useimmiten kyse on yhtenäisyyden ja hajanaisuuden välisestä jännitteestä, joka voi todentua niin tekstuaalisilla makro- kuin mikrotasoillakin. Yksityiskohtien ja kokonaisuuden väliä sahaava liike on toki läsnä kaikessa tulkinnassa, mutta Ashberyllä tämän liikkeen merkitys korostuu runojen kokonaisvaltaisen epämääräisyyden ja rönsyilevyyden paineessa. Juuri tästä jännitteestä kumpuaa Ashberyn runoudelle ominainen arvoituksellisuus.

Lähteet

Kohdetekstit

AWK = ASHBERY, JOHN 1981: *As We Know*. Carcanet Press. Manchester. (Alunperin ilmestynyt 1979.)

SP = ASHBERY, JOHN 2002: *Selected Poems*. Carcanet Press. Manchester. (Alunperin ilmestynyt 1985.)

SPCM = ASHBERY, JOHN 1985: *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Carcanet Press. Manchester. (Alunperin ilmestynyt 1975.)

TTCO = ASHBERY, JOHN 1962: *The Tennis Court Oath*. Wesleyan University Press. Connecticut.

Tutkimuskirjallisuus ja muut lähteet

ALTIERI, CHARLES 1984: *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Cambridge University Press. Cambridge.

BEACH, CHRISTOPHER 2003: *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. The Press Syndicate of the University of Cambridge. Cambridge.

BERNSTEIN, CHARLES 2006: "Absorptio ja keinotekoisuus." Suom. Leevi Lehto. Teoksessa *Runouden puolustus. Runoja ja esseitä kahdelta vuosituhanelta*. Toim. Leevi Lehto. Poesia. Helsinki. 64–151.

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

CLARK, KEVIN 1990: "John Ashbery's 'A Wave': Privileging the Symbol." *Papers on Language and Literature* 26: 2. 271–279.

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

COSTELLO, BONNIE 2003: *Shifting Ground. Reinventing Landscape in Modern American Poetry*. Harvard University Press. Cambridge.

CRISP, PETER 2003: "Conceptual Metaphor and its Expressions." Teoksessa *Cognitive Poetics in Practice*. Toim. Joanna Gavins & Gerard Steen. Routledge. Lontoo. 99–116.

CULLER, JONATHAN 1983: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Routledge & Kegan Paul. Lontoo. (Alunperin ilmestynyt 1981.)

DRAPER, R. P. 1999: *An Introduction to Twentieth-Century Poetry in English*. St. Martin's Press. New York.

- DEWEY, ANNE 1992: "The Relation Between Open Form and Collective Voice in John Ashbery's *Three Poems* and Ed Dorn's *Gunslinger*." *Sagetrieb* 11: 1–2. 47–66.
- EAGLETON, TERRY 2007: *How to Read a Poem*. Blackwell Publishing. Malden, Oxford & Victoria.
- ECO, UMBERTO 1984: *Semiotics and the Philosophy of Language*. The Macmillan Press. Lontoo.
- ELIOT, T.S. 1934: *The Waste Land and Other Poems*. Harvest Books. New York.
- ELOVAARA, RAILI 1992: "Olen tyhjä huone". *Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista*. Yliopistopaino. Helsinki.
- ENWALD, LIISA 1997: *Kaiken liikkeessä lepo. Monihahmotteisuus Mirikka Rekolan runoudessa*. SKS. Helsinki.
- FLUDERNIK, MONIKA 2011: "Introduction." Teoksessa *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*. Toim. Monika Fludernik. Routledge. New York. 1–16.
- FREEMAN, MARGARET H. 2002: "Cognitive Mapping in Literary Analysis." *Style* 36: 3. 466–483.
- FREEMAN, MARGARET H. 2005: "The Poem as a Complex Blend: Conceptual Mapping of Metaphor in Sylvia Plath's 'The Applicant'." *Language & Literature* 14: 1. 25–44.
- GRAY, RICHARD 1990: *American Poetry of the Twentieth Century*. Longman. New York.
- HAAPALA, VESA 2003: "Sokeus ja oivallus. Metaforan retoriikkaa Friedrich Nietzschen ja Edith Södergranin teksteissä." Teoksessa *Kuvien kehässä: Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim Vesa Haapala. SKS. Helsinki. 54–92.
- HARSHAV, BENJAMIN 2007: "Metaphor and Frames of Reference: With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelstam, Pound, Creeley, Amichai, and the *New York Times*." Teoksessa Benjamin Harshav: *Explorations in Poetics*. Stanford University Press. Stanford. 32–75. (Alunperin ilmestynyt 1984.)
- HOLDEN, JONATHAN 1986: *Style and Authenticity in Postmodern Poetry*. University of Missouri Press. Columbia.
- HÖKKÄ, TUULA 1995: "Runoa lukiessa – Paul de Man." Teoksessa *Kuin avointa kirjaa: leikkivä teksti ja sen lukija*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 135–176.
- KANTOLA, JANNA 2000: "Runous ja postmoderni. Katsaus angloamerikkalaiseen keskusteluun." *Tiede & edistys* 1/2000. 34–48.
- KANTOLA, JANNA 2001: *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Palmenia-kustannus. Tampere.
- KATAJAMÄKI, SAKARI 2001: "'Puuttuu metsä, puuttuu pelto...'" Kieltoilmausten

epämääräisyydestä, monitulkintaisuudesta ja epäsuoruudesta." Teoksessa *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere University Press. Tampere. 244–266.

KEVORKIAN, MARTIN 1994: "John Ashbery's 'Flow Chart': John Ashbery and the Theorists on John Ashbery Against the Critics Against John Ashbery." *New Literary History* 25: 2. 459–476.

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

LARRISSY, EDWARD 2000: "'Is Anything Central?': Ashbery and the Idea of a Centre." Teoksessa *Poetry and the Sense of Panic: Critical Essays on Elizabeth Bishop and John Ashbery*. Toim. Lionel Kelly. Rodopi. Amsterdam. 75–86.

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

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1995: "Muna vai kana. Erä tulkintapeliä Michael Riffaterren inspiroimana." Teoksessa *Kuin avointa kirjaa: leikkivä teksti ja sen lukija*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 15–50.

McDOWELL, ROBERT 2001: "How Good is John Ashbery?" *American Scholar* 56: 2. 275–286.

McHALE, BRIAN 1992: "Making (Non)sense of Postmodernist Poetry." Teoksessa *Language, Text and Context: Essays in Stylistics*. Toim. Michael Toolan. Routledge. Lontoo. 6–38.

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

McHALE, BRIAN 2005: "Poetry under Erasure." Teoksessa *Theory Into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Toim. Eva Müller-Zetzelman & Margarete Rubik. Rodopi. New York. 277–302.

MILLER, J. HILLIS 1987: *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*. Princeton University Press. Princeton. (Alunperin ilmestynyt 1985.)

MOLESWORTH, CHARLES 1979: 'This Leaving-Out Business': The Poetry of John Ashbery." Teoksessa *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry*. Toim. Sharon R. Gunton & Laurie Lanzen Harris. University of Missouri Press. Missouri. 163–183.

MÜLLER-ZETTELMAN, EVA 2005: "'A Frenzied Oscillation': Auto-Reflexivity in the Lyric." Teoksessa *Theory Into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Toim. Eva Müller-Zetzelman & Margarete Rubik. Rodopi. New York. 125–146.

MYERS, BENJAMIN 2006: "Ashbery's 'They Only Dream of America' and 'Definition of Blue'." *Explicator* 65: 1. 47–50.

NICHOLLS, PETER 2000: "John Ashbery and Language Poetry." Teoksessa *Poetry and the Sense of Panic: Critical Essays on Elizabeth Bishop and John Ashbery*. Toim. Lionel Kelly. Rodopi. Amsterdam. 155–167.

NORTON, JODY 2000: *Narcissus Sous Rature. Male Subjectivity in Contemporary American*

- Poetry*. Associated University Presses. New Jersey, Lontoo & Missisauga.
- NYKYSUOMEN SIVISTYSSANAKIRJA 1995: Toim. Elja Arjas et al. WSOY. Juva.
- PERLOFF, MARJORIE 1990: *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Northwestern University Press. Illinois.
- PERLOFF, MARJORIE 1999: *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Northwestern University Press. Illinois. (Alunperin ilmestynyt 1981.)
- PERLOFF, MARJORIE 2002: *21st-Century Modernism. The "New" Poetics*. Blackwell Publishers. Massachusetts & Oxford.
- PETTERSSON, BO 2011: "Literary Criticism Writes Back to Metaphor Theory: Exploring the Relation between Extended Metaphor and Narrative in Literature." Teoksessa *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*. Toim. Monika Fludernik. Routledge. New York. 94–112.
- PÄIVÄRINTA, ANNE 2010: "Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkärankana? Dylan Thomasin 'After the Funeral' -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste." *Avain* 4/2010. Helsinki. 5–23.
- RICOEUR, PAUL 1978: *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Routledge & Kegan Paul. Lontoo.
- RIFFATERRE, MICHAEL 1980: *Semiotics of Poetry*. Methuen & Co. Lontoo. (Alunperin ilmestynyt 1978.)
- RIGSBEE, DAVID 1984: "Some Notes on the Obscurity of John Ashbery." *Penbroke Magazine* 16. 49–53.
- SAARIKOSKI, PENTTI 2006: *Runot*. Toim. Mikko Aarne. Otava. Helsinki. (Alunperin ilmestynyt 2004).
- SEMINO, ELENA & GERARD STEEN 2008: "Metaphor in Literature." Teoksessa *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Toim. Raymond W. Gibbs, Jr. Cambridge University Press. New York. 232–246.
- SHOPTAW, JOHN 1994: *On the Outside Looking Out: John Ashbery's Poetry*. Harvard University Press. Cambridge.
- SHORT, MICK 1996: *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Longman. New York.
- STEEN, GERARD 1999: "Analyzing Metaphor in Literature: With Examples from William Wordsworth's 'I Wandered Lonely as a Cloud'." *Poetics Today* 20: 3. 499–522.
- STEIN, GERTRUDE 2003: *Tender Buttons*. Teoksessa Gertrude Stein: *Three Lives & Tender Buttons*. Signet Classic. Harmondsworth. Englanti. (Alunperin ilmestynyt 1914.)
- STOCKWELL, PETER 2003: "Surreal Figures." Teoksessa *Cognitive Poetics in Practice*. Toim.

Joanna Gavins & Gerard Steen. Routledge. Lontoo. 13–26.

SUÁREZ-TOSTE, ERNESTO 2004: "'The Tension Is in the Concept': John Ashbery's Surrealism." *Style* 38: 1. 1–15.

TURUNEN, MIKKO 2010: *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa. Acta Universitatis Tamperensis* 1530. Tampere.

TURUNEN, MIKKO 2011: "Semanttinen yhteisalue kielikuvien analyysin apuna." *Avain* 1/2011. Helsinki. 24–37.

VENDLER, HELEN 2005: *Invisible Listeners: Lyric Intimacy in Herbert, Whitman, and Ashbery*. Princeton University Press. Princeton.

VIKARI, AULI 2005: "Lyriikan runousoppia." Teoksessa *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi et al. Palmenia-kustannus. Helsinki. 39–102. (Alunperin ilmestynyt 1990.)

WERTH, PAUL 1999: *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. Longman. Lontoo.

WITTGENSTEIN, LUDWIG 1978: *Zettel – filosofisia katkelmia*. Suom. Heikki Nyman. WSOY. Porvoo, Helsinki & Juva. (Alkuteos ilmestynyt 1967.)

Painamattomat ja internet-lähteet

BERNSTEIN, CHARLES 2007: *The Meandering Yangtze. Rivers and Mountains* (1966). *Conjunctions: 49, Fall 2007*. Ei sivunumerointia. Osoitteessa <http://www.conjunctions.com/archives/c49-cb.htm>. Tarkistettu 18.3.2013.

PÄIVÄRINTA, ANNE 2008: *"Man be my Metaphor."* *Kielikuvan rakentuminen ja ruumiillisuuden konventiot Dylan Thomasin lyriikassa*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.