

Johanna Nordling

”Tule minun kanssani satuun, on niin kylmä”

**Runon puhujan dialogisten ja metalyyristen strategioiden tarkastelua
Sirkka Turkan teoksessa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa***

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto, marraskuu 2005

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
NORDLING, Johanna: ”Tule minun kanssani satuun, on niin kylmä ”
Runon puhujan dialogisten ja metalyyristen strategioiden tarkastelua Sirkka Turkan teoksessa
Mies joka rakasti vaimoaan liikaa
Pro gradu -tutkielma, 121 s.
Suomen kirjallisuus
Marraskuu 2005

TIIVISTELMÄ

Pro gradu -tutkielmani käsittelee runon puhujan dialogisuutta ja metalyyrisyyttä. Aineistonani on Sirkka Turkan teos *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* (1979), jonka runoissa vallitsee puheenomaisuuden tuntu. Lähtökohtana on runon käsittäminen puhutuksi, jolloin runon minä-subjekti ymmärretään puhujana, joka puhuu tietyssä tilanteessa tietylle kuulijalle. Dialogisuus ja metalyyrisyys ovat puhujan keinoja rakentaa runoa ja sitä myötä itseään sekä suhteitaan muihin runon hahmoihin, runonsisäiseen kuulijaan ja lukijaan.

Jan Mukarovskýn muotoilemat dialogin perusominaisuudet toimivat metodisena kehyksenä ensimmäisessä analyysiluvussa. Hänen ajatuksensa puheen vaihtelevista viitekehyksistä ja semanttisista suunnanmuutoksista onnistuvat lähilukuun yhdistettynä tavoittamaan Turkan runojen äkkinäiset käännökset, jatkuvan liikkeen ja monikerroksisen merkitysrakenteen.

Toisen analyysilukuni taustalla on Erving Goffmanin analyysi puheesta sosiaalisena vuorovaikutustilanteena. Tutkin runomaailman hahmojen suhdetta puhujaan sekä lukijan rajankäyntiä runonsisäisen ”sinän” kanssa. Sivullisuus ja ihmisyhteisön ulkopuolisuus nousevat keskeisiksi teemoiksi. Puhujan tietoisuus puhetapojensa ristiriitaisuuksista, hänen itseironiset, humoristiset ja jopa pateettiset äänensävyensä tekevät hänen sosiaalisesta roolistaan väistämättä monitulkintaisen.

Runon puhujan metalyyriset puhetavat, joita tutkin kolmannessa analyysiluvussa, nousevat teoksessa keskeisiksi. Kirjoittaminen näyttäytyy ambivalenttisenä prosessina, intohimona ja tuskana, jossa kirjallinen riippumattomuus ja kaikkivoipuuden tunne yhdistyvät syvään väsymykseen ja ylittämättömään yksinäisyyteen. Intertekstuaalisuus ja -mediaalisuus osoittautuvat puhuja-kirjoittajan keinoiksi kohdata ihmisiä ja tekstejä sekä rakentaa runoa.

Sirkka Turkan runojen lähestyminen niiden puheenomaisia rakenteita ja keinoja analysoimalla avaa tulkintaväyliä, joiden kautta puhujan lakkaamaton liike puhetapojen ja merkitysten verkostossa pystytään hahmottamaan. Metalyyrisyys ja intertekstuaalisuus limittyvät strategisina keinoina dialogiseen puhetapaan ja siten lukijan tulkintaprosessiin kerroksina, joilla on varsin usein kantava tehtävä runotulkinnan rakentumisessa. Monimetodinen näkökulmani osoittautui monipuoliseksi ja toimivaksi ratkaisuksi *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* (1979) -teoksen runojen puhujan tavoittamisessa.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Sirkka Turkka ja <i>Mies joka rakasti vaimoaan liikaa</i>	1
1.2. Dialogisuus ja metalyryisyys Turkan runoudessa	2
1.3. Tutkimuskysymys ja tutkimusmatka	3
2. METODISIA LÄHTÖKOHTIA	5
2.1. ”Olen aina uusi ja vähän entinen, kuinka sen ottaa”. Runon minä historiallisessa perspektiivissä	5
2.2. ”Ehkä sinua ei olekaan, syntymätön rakastettu.” Minän suhde sinään	8
2.3. ”Mikä toi muija, vanha hammas”. Dialogisuus runoudessa ja puheaktiteoria	11
2.3.1. ”Mutisen paljon itsekseni”. Dialogin ja monologin suhde	16
2.3.2. ”Elämänsurun, jos se nyt mitään sanoo, olen voittanut.” Puhujan asento	20
2.4. ”Sydän väsy tätä kirjoittaessa”. Puhujan metalyryisyys	23
2.5. ”Suloisesti mutisten, matka etenee.” Tutkimuksen eteneminen	28
3. PUHUJAN DIALOGISUUS	30
3.1. ”Kun minä olen surullinen, sinä olet sen verran iloisempi”. Kahden osanottajan välinen suhde	30
3.2. ”Nojaten pöytään käsissä aivojen maljakko, korvien suhina, ympärillä hiljaiset yöt”. Runojen puhetilanteet	41
3.3. ”Pianosta tehdään flyygeli, flyygelistä piironki. Jossain tehdään ristiretki.” Useiden viitekehysten kohtaaminen: semanttiset suunnanmuutokset	52
4. PUHUJA OSANA SOSIAALISTA YMPÄRISTÖÄ	65
4.1. ”Bach puristaa Einsteinin kättä: My Beloved Friend.” Runon hahmot	65
4.2. ”Kaikki me saamme talven lahjan”. Puhuja osana ryhmää	75
4.3. ”En taida olla täältä päin”. Puhujan sivullisuus	84

5. METALYYYRINEN PUHUJA	92
5.1. "Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa, huvittaa kovasti." Puhuja kirjoittajana	92
5.2. "Luodinreikiä, tähtiä täynnä on taivas. Tämä on laulu." Runon olemus	100
6. LOPUKSI	109
7. LÄHTEET	114

1. JOHDANTO

Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa, huvittaa kovasti.
Con alma, Oscar Peterson, con alma¹, sillä tämä
on rakkautta ensi silmäyksellä ja vielä
toisellakin. Itsekseni, junan väliköissä, suloisesti
mutisten, matka etenee. [– –] (Turkka 1979, 10.)²

Tämä on matka. Tungen itseni – runon lukijan ja tutkijan – mukaan junaan, jolla Sirkka Turkka, runon puhuja ja hänen mukaansa tempaamat hahmot viilettävät. ”[– –] Perillä minua ei enää saa kiinni. Tosi lukukokemus [– –]” (10.), runon puhuja jatkaa, ennakoii tutkimustani. Mutta on yritettävä. Puhuja ehkä pakenee tai kokee mutisevansa vain itsekseni, mutta joka tapauksessa hän puhuu kuulijoilleen: minulle, Oscar Petersonille, runonsisäiselle sinälle. Hän haluaa tulla kuulluksi. Siksi istun tähän, puhujaa vastapäätä, kuuntelen.

1.1. Sirkka Turkka ja *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa*

Sirkka Turkka (s. 1939) tunnetaan runoilijana, jonka omaperäinen ääni hyppii nopeasti sävyistä ja asioista toisiin. Hänen runoudelleen on ominaista proosan ja lyriikan rajankäynti, kerronnallisuus ja kuulijan puhuttelu, sekä voimakkaat tyylin- ja tunnelmanvaihdot. Silmään pistää runsas intertekstuaalisuus, joka ilmenee paitsi viittauksina tiettyihin taideteoksiin myös toiminnallisemmin: historialliset henkilöt otetaan mukaan runon maailmaan, kuten edellä junaan jazzpianisti Oscar Peterson.

Turkka on kirjoittanut viisitoista teosta, jotka kaikki sijoitetaan yleisesti lyriikan hyllyyn.³ Hänen esikoisteoksensa *Huone avaruudessa* ilmestyi vuonna 1973 ja viimeisin teos, *Niin kovaa se tuuli löi*, on vuodelta 2004. Lisäksi vuonna 2005 on ilmestynyt koottujen runojen

¹’Con alma’ on espanjaa ja tarkoittaa suomeksi ’sielulla/hengellä’. Oscar Peterson (s.1925) on kuuluisa kanadalainen jazzpianisti, jonka teknisesti taitavalle tyyliin ovat tyypillistä nopeat, vaihtelevat, rytmiset ja melodiset päähänapistot (*Tietosanakirja* 1992, s.v. *Peterson Oscar*).

²Tästä lähtien käytän vain sivunumeroita viitatessani teoksen *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* (1979) sivuihin.

³On kiistanalaista, kuuluvatko tietyt Turkan teokset lyriikan lajimäärityksen alle: ennen kaikkea *Valaan vatsassa* (1975), joka on alaotsikoltaan kertomus, voidaan tajunnanvirtatekniikkaa lähenevine tyylineen luokitella jonkinlaiseksi poeettiseksi proosaksi.

kokoelma, *Runot: 1973-2004*. Turkka on saanut Valtion kirjallisuuspalkinnon vuosina 1980 ja 1984, Finlandia-palkinnon vuonna 1987 runokokoelmastaan *Tule takaisin, pikku Sheba*, Tanssiva karhu -palkinnon vuonna 1994, Pro Finlandia mitalin vuonna 1996, Eino Leinon palkinnon vuonna 2000, sekä Aleksis Kiven rahaston palkinnon elämäntyöstään vuonna 2005.

Mies joka rakasti vaimoaan liikaa (1979) on Turkan tuotannon viides teos ja eräänlainen käännekohta, ”josta alkoi Turkan ehkä omimman runouden aika” (Jero 1996, 4). Siinä tapahtuu siirtymä lyriikan rajoja koettelevista tekstimuodoista – kuten dialogeista, proosakatkelmista, tajunnanvirrasta ja proosarunoudesta – typografialtaan perinteisempään runoilmaisuun. Samalla sekä tyyllillisesti että muodollisesti Turkan ilmaisu alkaa vakiintua.⁴ Kokoelman alaotsikko, *runoja*, ei suhtaudu poleemisesti teoksen sisältöön, toisin kuin edellisissä teoksissa *Valaan vatsassa. Kertomus.* (1975) ja *Yö aukeaa kuin vilja. Runoja.* (1978). Turkan myöhäistuotantoon verrattuna *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* on runsasta ilmaisultaan, sillä 1990-luvulle tultaessa Turkan ilmaisu tiivistyy: hyppivä leikittely sanoilla ja puheen viitekehyksillä nopeutuu, runot käyvät vähäsanaisemmiksi ja tunnelmat tummemmiksi. Surun ja kristinuskon teemat voimistuvat.

Minä olen ollut aika kova tarinaniskijä, mutta siinäkin askel hidastuu ja riemun raiku häipyy elämästä, mutta niinhän se on tarkoitettu... Meitä riisutaan, hitaasti mutta varmasti, meitä riisutaan vähitellen. (Turkka 2000, 471.)

1.2. Dialogisuus ja metalyryisyys Turkan runoudessa

Käsitys Turkan runojen puheenomaisuudesta, dialogisuudesta, nousee implisiittisesti lukukokemuksesta. Runon puhuja⁵ tuntuu hahmottuvan dialogisten elementtien kautta, joita ilmentävät yksikön 2. persoonan puhuttelut, arkijuttelun omainen puhetyyli, kysyvät, selittelevät tai vakuuttelevat sävyt ja leikittelevä suhde lukijaan sekä runomaailman hahmoihin. Lisäksi puhujalla on usein tapana kommentoida rooliaan kirjoittajana, jolloin metalyryinen puhetapa sekoittuu dialogisiin sävyihin: ”[– –] nousimme helikopteriin. Joku tipahti, yksi kuoli./ älä kysy kuka. [– –]/ Tämä on laulu.”(10.)

⁴ Virpi Jero kuvailee teoksen *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* runokieltä: ”Ensikokoelman hieman jäykkä niukkuus oli proosarunojen kautta avartunut persoonallisen puheenomaiseksi runokieleksi, joka löysi säemuodosta rytmiin uusia ulottuvuuksia.” (Jero 1996, 4.)

⁵Tarkemmin runon minä-subjektiin yhdistettäviä käsitteitä problematisoimatta käytän toistaiseksi termiä ’puhujaja’.

Dialogisuus ja metafiktiivisyys ovat runon puhujan strategioita (Viikari 1991, 113), joita voi löytää jokaisesta Turkan teoksesta. Aineiston rajausta juuri teokseen *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* perustelen sen edellä mainitulla asemalla Turkan tuotannossa ja sillä, että teosta ei juuri ole tutkittu,⁶ vaikka se on palkittu Valtion kirjallisuuspalkinnolla vuonna 1980. Se on varsin avoin rakenteeltaan, sillä runoja ei ole asetettu sarjoihin eikä niitä ole otsikoitu, runojen aiheet, pituus, tyylit ja puhettavat vaihtelevat hyvin paljon. Aineiston rajaaminen vain yhteen teokseen on perusteltua, koska syvälinen analyysi useammasta teoksesta räjäyttäisi tutkielmani sivumäärän taivasiin. Näen paremmaksi keskittyä tarkasti yhteen teokseen kuin raapia pintaa useammista. Lähestymistapani, runojen analyysi dialogisuuden ja metalyyrisyyden puhetapojen kautta, nousee teoksesta itsestään, ja on siksi nähdäkseni relevantti, mielenkiintoinen ja toivottavasti hedelmällinen tutkimusnäkökulma. Turkan runous näyttää kutsuvan tällaiseen lähestymistapaan, sillä hänen teoksiaan on aikaisemminkin analysoitu puheenomaisuuden lähtökohdista käsin.⁷ En katso pystyväni tekemään johtopäätöksiä, jotka kertovat totuuden Turkan runouden puhujasta, enkä etsi Turkan poetiikkaa, vaan kohteenani on nimenomaan *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* -teoksen puhuja, jonka lyyrisiä keinoja, puhetapoja, asennoitumista ja sosiaalista kokemusta yritän tavoittaa.

1.3. Tutkimuskysymys ja tutkimusmatka

Tutkimuskysymys kuuluu: Millainen on *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* -teoksen puhuja? Päättötutkimuskysymys jakautuu eri lähestymistapojen myötä osakysymyksiin: Miten puhujan suhde ”sinään” rakentuu? Kuka ja millainen on ”sinä”? Millaisissa puhetilanteissa runon puhuja kohtaa kuulijansa? Millaisia viitekehyksiä puhuja käyttää ja miten? Millainen on hänen sosiaalinen ympäristönsä? Miten puhuja kokee itsensä kirjoittajana? Miten hän kokee runon luonteen?

Aloitin tutkimukseni hahmottelemalla runon puhujaa kirjallisuushistoriallisessa kontekstissa. Pohdin kysymyksenasetteluni metodisia lähtökohtia, problematisoin ja määrittelen keskeisiä

⁶ Akateemisissa tutkimuksissa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* ei ole koskaan ollut päättötutkimuskohteena, mutta sen yksittäisiä runoja on tutkittu muutamassa pro gradu -työssä. Ks. Jero (1996), Aalto (2000) ja Lääkkölä (1993).

⁷ Turkkaa ovat Goffmanin ajatuksiin nojautuen tutkineet pro gradu -tutkielmissaan Jero (1996) ja Raivonen (2004) sekä *Nuoren voiman* artikkelissa Pekkarinen (1993). Mukarovskýn (1977) teoreettisia hahmotelmia ei tietääkseni ole suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa käytetty laajempaan tutkimukseen.

käsitteitä, sekä esittelen lähestymistapani, Jan Mukarovskýn (1977), Erving Goffmanin (1981) ja metalyyrisyyden tutkimuksen (Oja 2004, Müller-Zetzelmann 2003, Malmio 2005) teoreettisia lähtökohtia. Analyysini on jaettu kolmeen lukuun. Ensimmäisessä analyysiluvussa kohdistan katseeni puhujan dialogisuuteen, toisessa puhujan asemaan sosiaalisessa ympäristössään ja kolmannessa puhujan metalyyrisiin puhetapoihin. Huomautettakoon, että intertekstuaalisuuden tutkiminen on myös keskeinen analyysikeinoni nousten esiin aina tarvittaessa. Lopuksi kokoan tulkintani, arvioin tutkimuksen kulkua ja lähestymistapani toimivuutta.

2. METODISIA LÄHTÖKOHTIA

Tule minun kanssani satuun, on niin kylmä:
kaduilla viimakin kulkee kumarassa.

Tule, mennään satuun, suureen kukkivaan kirjaan. [– –] (47.)

Kuka on tämä minä, joka runossa sanoo *minä*? Mikä on hänen suhteensa Sirkka Turkkaan ja runon lukijaan, entä psykologiseen minuuteen? Onko runon minä tekstien kohtauspaiikka tai pyrkimys ulos henkilökohtaisuudesta? Onko kutsuttu *sinä* kuulija, runon henkilöhahmo vai filosofinen toinen? Voivatko minä ja sinä mennä yhdessä satuun?

2.1. ”Olen aina uusi ja vähän entinen, kuinka sen ottaa”. Runon minä historiallisessa perspektiivissä

Kysymys subjektista kirjallisuudessa limittyy muiden tieteiden subjektikäsitteisiin ja käy keskustelua niiden kanssa. Tämä näkyy jo siinä, miten monella eri käsitteellä kirjallisuuden ja erityisesti runouden subjektia on lähestytty: runon puhuja, lyyrinen minä, persona, rooli, puhuva subjekti.

Poetiikka (kr. *poiesis* tehdä) eli runouskäsitteet ”on yleistys ja käsitys runoudesta, teoria runoudesta, siitä tulee käsitteiden järjestelmä, siitä voi tulla hyvinkin normatiivinen sääntöjärjestelmä”, sanoo Tuula Hökkä. Länsimaisen poetiikan olennaisena lähtökohtana Hökkä näkee antiikin draaman ja sen keskeisimmät käsitteet mimesiksen ja katharsiksen, joiden varjoon lyriikan poetiikka antiikissa jäi. Kuitenkin jo Platon pohti runoilijan puhetta ja jakoi sen kolmeen osaan: runoilija puhuu itsensä, runoilija antaa henkilöiden puhua tai sekoittaa nämä keskenään. (Hökkä 2000, 12.) Samankaltaisia rajanvetoja puheen henkilökohtaisuuden ja puhujan roolien välillä sekä sen perusteella, kenelle puhuja asettaa sanansa, on tehty läpi lyriikan historian.

”Modernin subjektin kriisin yhtenä oireena ja ilmaisuna voi pitää lyyrisen minän käsitettä. Runoilijan ja runossa ilmenevän minän välille oli tarpeen tehdä ero”, toteaa Hökkä (1995,

107). 1900-luvun taitteessa alettiin irtautua romantiikan ajatuksesta, että runo on runoilijan ainutkertaisen ja henkilökohtaisen kokemuksen suora ilmaisu. Kuitenkin romantiikasta periytyvä meditatiivinen lyriikka nousi jälleen keskeiseksi. W.R. Johnson sanoo meditatiivisen runon puhujan puhuvan ajatuksistaan ja tunteistaan poissaolevalle toiselle, joka on yhtä hyvin runoilija itse. Kuulija ei ole erityisesti kukaan, jolloin runon kommunikaatiotilanne heikkenee, *sinän* kadotessa myös *minä* alkaa muuttua epäpersoonaksi ja metalyyrisyys lisääntyy. (Johnson 1982, 6-7.) Suomessa lyyrisen minän kriisiä pohti jo 1950-luvulla Lauri Viljanen. Hän näki Aaro Hellaakosken runojen puhujassa ristiriitaisuutta, koska puhuja muuntuu muiksi persooniksi, esittää yhtäältä kiertoilmauksia ja toisaalta henkilökohtaista tunteen paloa. Tätä runoudessa esiintyvää vaihtelevaa minää Viljanen nimittää 'lyyrilliseksi minäksi'. "Jollei meillä olisi mitään tietoa tekijästä, olisi kenties vaikea päätellä, ovatko molemmat runot saman miehen kirjoittamia. [- -] [O]n ilmeistä, että kumpaisenkin runon 'minä' on ainakin asennoitumiseltaan ja pyrkimyssuunnaltaan suuresti erilainen." (Viljanen 1959, 13-19.)

Jokainen runoilija muotoilee aikansa runouskäsitystä. Eeva-Liisa Manner näki runoutensa minäkohtaisuudesta luopumisena, minän haihuttamisena ja kielen analyttisenä hiomisena. Tällaisessa modernistisessä runouskäsitäksessä on kuitenkin huomattava, kuten Rimmon-Kenan (1995, 14-24) muistuttaa, että minä on väkisin muutakin kuin vain kielellinen ominaisuus: minä käyttää kieltä, minä on ennen kaikkea kirjoittava minä. Modernismille tyypillinen puhuja on pitkälti reflektoitu ja tunteesta riisuttu, tekstin autonomisuutta korostetaan ja runokielen oma dynamiikka vahvistuu puhujan jäädessä näiden alle. (Hökkä 1995, 109-112.) Usein perustavana erona modernin ja postmodernin välillä on nähty subjektin rooli, kuinka koossapitävä voima se on (Saariluoma 1992, 20; McHale 1987, 3-11). Immo Pekkarinen (1993, 36) on analysoinut Turkan kokoelmaan *Vaikka on kesä* (1983) kuuluvaa runoa "Miten pieni tuli", ja toteaa päätelmänään:

Turkan [runon] keskipisteessä ei enää ole yksilöllisen subjektin tajunta. Subjektin lyyrinen minä muodostuu sitä halkovista tekstityypeistä, joita tämä asettaa vuoropuheluun. [- -] Turka tietoisesti kyseenalaistaa modernistisen runouden konventioita. Subjekti ei kuitenkaan ole yksi ja kiinteä, vaan voi hajota [- -] moniksi minuuksiksi.

Pekkarinen näkee Turkan suomalaiselle modernismin valtavirralla vastakkaisena. Turkan minä ei pyri "huimaavan ja kirkkaan tietoisuuden kokemukseen" kuten Manner, tai etsi "pääsyä kielellisen ilmaisun ulkopuolelle" kuten Paavo Haavikko (Pekkarinen 1993, 36).

Modernismin jälkeen esille nousi postmodernismi, jota suomalaisessa runoudessa edustaa ehkä näkyvimmin Kari Aronpuro. Hän on hyvin tietoisesti tekstuaalistanut minuutta, ja hänen kokoelmassaan *Vähäfysiikka* (1981) noin kaksi kolmasosaa on muiden kirjoittajien tekstiä. (Hökkä 1995, 122.) Postmodernistisessä runouskäsitteessä puhujan yhtenäisyys ei riitä mihinkään tietoiseen pyrkimykseen, vaan subjektin voi nähdä lopullisesti häviävän todellisuuden tekstuaalisten koneistojen alle. Modernismin ontologiset kysymyksenasettelut vaihtuvat postmodernismissä epistemologisiksi (McHale 1987, xi-xii, 6-11). Puhujansa yhtenäisyyden kiistävä runo ei välttämättä kuitenkaan ole persoonaton, vaan se voi olla jopa ykseytensä varaan rakennetun puhujan runoa yksilöllisempi (Viikari 1991, 114).

Onko Turkan puhuja siis enemmän modernistinen vai postmodernistinen? Nykytutkimuksessa lyyristä minää on alettu lähestyä dialogisuuden, moniäänisyyden ja tekstuaalisuuden kautta. ”Puhuvasta minästä tulee tekstuaalinen minä”, kuvaa Hökkä (1995, 124). Vaikka intertekstuaalisuus ja vaihtelevat puhutavat puhujaa halkovat, ei Turkkaa voi ongelmattomasti kutsua postmodernistiksi. Ennen kaikkea hänen runojensa puhujaa pitää koossa tunteiden ilmaisu, henkilökohtaisen lyyrisen kokemuksen ilmaisu, joka ei ole modernistinen muttei postmodernistinenkaan piirre (Hökkä 1995, 111). Turkan puhujan minuus on pitkälle refleктоitu mutta samalla yhtenäinen juuri tunneilmaisun ja siihen liittyen toiselle suunnatun puheen kautta:

[– –] Mutta minuun iskee auttamatta dinosauruksen kokoinen
ahdistus, tällä hetkellä
en pysty edes nyppimään kanaa,
en edes kirjoittamaan, saati olemaan kirjoittamatta.
Oudolla tavalla tuska
ottaa kädestä, kumma tunne [– –] (11.)

Käsitykset ja käsitteet runon puhujasta ovat moninaiset ja ne ovat muotoutuneet aina aikansa kontekstissa. *Lyyrisen minän* käsitteeseen on yhdistetty modernin subjektin kriisi, eronteko runoilijan ja runon puhujan välillä. *Subjektin* näen ennen kaikkea psykologisena ja kieliopillisena käsitteenä, joka ei välttämättä ole yksikön ensimmäinen persoona. *Tekstuaalinen minä* liittyy postmoderniin käsitykseen todellisuudesta, joka tuotetaan eri tekstuaalisilla koneistoilla. Tällöin minä on polyfonian keskellä jonkinlainen äänten kohtaauspaikka, eikä minällä ole voimaa valita sanojaan.

Yksi tutkimukseni metodisista lähtökohdista on Erving Goffmanin teos *Forms of Talk* (1981), jossa Goffman pohtii käsitettä puhuja: hän näkee sen ajatuksen elävöittäjän (*animator*), tekijän

(*author*) ja lausumaansa sitoutujan (*principal*) summana. ”Kun käyttää termiä ’puhuj’, viittaa usein siihen, että yksilö, joka elävöittää, nuotoilee omaa tekstiään ja luo oman asemansa sen kautta [– –]. [E]n voi välttää jatkamasta termin ’puhuj’ käyttöä.” (Goffman mt. 144-145.)

”Mutta runohan puhuu!” huudahtaa Paul Celan (1960/2000, 339). Näen parhaaksi käyttää tutkimuksessani käsitettä ’puhuj’ Turkan *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* -teoksen minä-subjektista, sillä runon kieli on ”fiktiivisessä maailmassa puhuttua kieltä. [– –] Aina on jossakin puhuj, johon kaikki palautuu.” (Kinnunen 1983, 41.) ”Lyriikan lajityyppillinen piirre on sen puhuttua diskurssia esittävä luonne” (Viikari 1991, 107). Puhuj ei terminä yhdisty niin voimakkaasti modernismiin kuin lyyrinen minä, vaan sallii rajankäynnin myös tekstuaalisesti rakentuvan minän kanssa, sillä ”jokainen puheen tuottaja lainaa” (Viikari 1991, 114). Puhuj viittaa tietysti puhumiseen ja korostaa sitä kautta kuulijan roolia sekä runoa kommunikaatiotilanteena. Tämä on tutkimusnäkökulmani kannalta relevantimpi näkemys runosta ja sen subjektista kuin staattisempi ja yhtenäisempi lyyrinen minä. Näen Turkan runojen puhujan nimenomaan osoittavan sanansa kuulijalle tai kuulijoille, välillä suoraan, välillä epäsuorasti, ja tätä kommunikaation mahdollisuutta lähden seuraavaksi tutkimaan.

2.2. ”Ehkä sinua ei olekaan, syntymätön rakastettu.” Minän suhde sinään

[– –] Sinua ei vielä ollutkaan, olit vain
kuin tähdet hajallaan
sirusina isäsi ja äitisi veressä.
Sinua ei tosiaan ollut, ehkä sinua ei olekaan,
syntymätön rakastettu.
Mutta kaipaus on ja on aina oleva.
Ja sydämen rumpu ja aamun purppurainen kita, [– –] (49.)

Puhuj puhuu ”sinälle”, jota ei ole, mutta samalla sinä on olemassa juuri tässä runossa. Sinä on kaipaus, suhde, joka puhujalla poissaolevaan on, siksi ei lopulta ole väliä, onko sinää todella olemassa. Sen sijaan ovat tähdet, purppuraiset aamut, sydän ja ”[– –] kaikki aamuiset askareet: perkussio munalle ja polvilumpiolle,/ ja paistinpannussa kalpeat pavunidut [– –]” (49). Tavallinen aamu rakentuu poissaolevalle: juuri sinä, jota ei ole, tekee aamusta tavallisen ja arkisen. Voidaan myös tulkita, että ihmiselämä rakentuu kaipaukselle, olemiselle aina kohti poissaolevaa. Kyseessä on ’apostrofi’ (kr. *apostrophe* poiskääntyminen), antiikista lähtöisin oleva puhefiguuri, jossa puhuj osoittaa sanansa jollekin, joka on väistämättä poissa eikä

vastaa (Hökkä 1995, 118).⁸

Modernin filosofian klassikko, itävaltalais-syntyinen Martin Buber, ymmärtää ihmisen kommunikaation olevan rakenteeltaan kaksitahoista. Proosarunomaisessa pääteoksessaan *Minä ja Sinä* (1923/1999) Buber erottaa 'Minä-Sinä -yhteyden' (*Ich-Du*) ja 'Minä-Se -yhteyden' (*Ich-das Es*), jotka molemmat ovat ihmisen olemukseen välttämättä kuuluvia, mutta joista vain Minä-Sinä -yhteys on todellista toisen dialogista kohtaamista. ”Perussanan Minä-Sinä Minä on toinen kuin perussanan Minä-Se Minä. [– –] Kun Sinä sanotaan, tulee sanotuksi myös sanaparin Minä-Sinä Minä. [– –] Ei ole olemassa mitään Minää sinänsä, vaan ainoastaan perussanan Minä-Sinä Minä ja perussanan Minä-Se Minä.” (Buber mt. 25-26.) Turkan runossa ”Sinua ei vielä ollut olemassakaan” (49) kaipuu sinää kohti määrittelee puhujaa.

Runouden teoriaan sovellettuna ajatus siitä, että minä on aina suhteessa toiseen, kohti toista, tuntuu kiehtovalta – ja yhdistyy monien runoilijoiden sekä tutkijoiden ajatuksiin.⁹ Kuitenkin runous on kirjoitettua ja siten sanoilla määriteltyä, jolloin aito yhteys on Buberin (1923/1999, 26, 31) mukaan tarkasti ottaen mahdotonta. Kun ihminen kohtaa maailman Sinänä, ainutkertaisena olentona, maailmassa ei ole järjestystä, ei mittaa eikä määrää, vaan ”[m]aailma, joka sinulle näin näyttäytyy, on epäluotettava, koska se ilmenee sinulle aina uutena, ja et voi saada sitä sanoihin” (Buber mt. 55-56). Kuitenkin juuri tämä mahdoton tehtävänanto tuntuu kaikuvan Turkan runoissa.

Ranskalainen psykologi Emile Benveniste on korostanut kielen merkitystä subjektin rakentumisessa, ja erottanut 'ilmaisutapahtuman subjektin' ja 'lausuman subjektin'. Näistä ensimmäinen on puhuja, se, joka sanoo, ja toinen se, josta puhutaan. Tästä seuraa, että heti kun puhuja puhuu *minä*-pronominilla, hän samalla tuottaa minuuttaan, ja vain kielen kautta minuus voi rakentua. Tärkeää on myös huomata se, että *minä* tarvitsee aina *sinän*, ja juuri tässä suhteessa, jossa puhuja osoittaa sanansa toiselle ja voi sitä kautta määrittää itseään, minuus rakentuu. (Benveniste 1966/1971, 224-229.) Benvenisten käsitys minuudesta näkyy myös modernissa runoudessa, jossa ”puhujaa on useimmiten personoitu minä, usein myös puheena oleva minä” (Hökkä 1995, 111).

⁸ Hosiaislouma *Kirjallisuuden sanakirjassa* (2003 s.v. *apostrofi*) täydentää apostrofin määrittystä: se voi olla suunnattu jollekin paikalle, abstraktille asialle, poissaolevalle henkilölle tai vaikkapa runottarille tai kuolleille suurmiehille. Liukkonen (1993, 98) huomauttaa, että apostrofisen runon kommunikaatiotilanne poikkeaa olennaisesti eepisen runon kommunikaatorakenteesta, sillä apostrofisessa viestinnässä on vähintään kolme jäsentä: puhuja, puhuteltu ja kuulija. Oikeastaan kyse on dialogista, jonka toinen osapuoli puuttuu.

⁹ Vrt. edellä ja seuraavassa luvussa mm. Celan (1960/2000), Eliot (1953/2000), Hökkä (1995) ja Viikari (1991).

Myös lukijan roolin kannalta Benvenisten ajatukset ovat mielenkiintoisia. Subjektius ei hänen mukaansa ole pysyvää, vaan persoona aktivoituu aina uudelleen *minä*- ja *sinä*-pronominien kautta, tunnistaa itsensä sekä puhekumppaninsa ja samastuu näihin. Minuus saa siis merkityksensä yhä uudelleen keskustelutilanteissa ja vain suhteessa muihin persooniin. (Benveniste 1966/1971, 224-229.) Benvenisten ajatuksia fiktion tutkimukseen soveltanut Kaja Silverman nostaa esiin vielä nimenomaan fiktion vastaanotossa esiintyvän kolmannen subjektin: 'puhutun subjektin'. Tämä on fiktion katsoja tai lukija, joka samastuu fiktion – elokuvan, romaanin tai runon – subjekteihin tai henkilöihin. Fiktiossa ilmaisutapahtuman ja lausuman subjekti yhdessä tuottavat mahdollisuuksia vastaanottajalle samastua ja tässä samastumisessa syntyy puhuttu subjekti. (Silverman 1983, 47; 220.)

T.S. Eliot (1953/2000, 333-336) jakaa runon puhujan kolmeen: puhe itselle, puhe kuulijalle ja kuvitteellisen henkilön puhe kuulijalle. Myös W.R. Johnson on jakanut lyyrisen minän kolmeen tapaan, joilla se asemoituu maailmaan: *minä-sinä* -positio, meditatiivisuus ja dialogisuus. Näistä ensimmäinen on yhteyksiä luovaa runoutta, jossa *minä* esittää *sinälle* pyynnön, ihailun tai jopa moitteen. Tällainen runous oli tyypillistä antiikille ja keskiajalle, jolloin runouden kommunikatiivisuutta vielä vahvisti esitystilanne, jota voitiin säestää musiikilla tai johon kuulijat saattoivat osallistua. (Johnson 1982, 3-5.) Modernissa runoudessa *minä-sinä* -suhdetta käsittelevät esimerkiksi symbolistit (Hökkä 1995, 120). Voidaan myös pohtia, mikä yhteys laululyriikalla ja erityisesti populaarimusiikilla on tällaiseen voimakkaasti kommunikaatiotilanteeseen pohjautuvaan runouteen, jossa puhe osoitetaan nimenomaan *sinälle*.

Paul Celan korostaa runoutta olemisena kohti toista. Hänelle runous on puhetta, joka on suunnattu toiselle, ”runo on yksin ja matkalla” kohti vastaanottajaa. ”Runo tahtoo toisen luo, se tarvitsee tuota toista, [- -] [s]e etsii vastapuolen, se puhuu itsensä sen luo.” Runosta tulee Celanin mukaan keskustelua, jossa puhuteltu muodostuu. (Celan 1960/2000, 340-341.) Celanin ’toinen’ on hyvin tulkinnanvarainen ja laaja-alainen. Sen voi ymmärtää tarkoittavan mitä tahansa runossa puheena olevaa asiaa tai ihmistä, runossa puhuteltua, tai jopa runon lukijaa. ”Runon tässä ja nyt -hetkessä [- -] runo antaa myös sen puhua, mikä toiselle on ominta: hänen aikansa”, sanoo Celan (1960/2000, 341). Toinen ottaa siis ikään kuin pelkällä olemassaolollaan osaa keskusteluun, eikä *minä* voi koskaan puhua runossa täysin itsekseen. ”[I]hminen puhuu muiden kanssa silloinkin, kun hän puhuu yksin”, vahvistaa

Viikari (1991, 109).

Kuten edellä Benveniste ja Celan, myös Hökkä (1995, 126) päätyy näkemään runouden ennen kaikkea minän suhteena sinään:

Minä on funktio, suhde. Minää ei ole ilman sinää. Minä kuuluu välttämättä toiseuteen. Tässä mielessä lyriikka, kirjallisuuden lajeista monologisista ja minäkeskeisistä, onkin sinäkeskeinen, toiseen suuntautuva, keskusteluun pyrkivä, keskustelelevainen.

”Oletankin, että ’lyriikan subjekti’ on aina yksityisen ja yleisen, ’minuuden’ ja ’roolin’ kohtauspaikka”, sanoo Viikari (1991, 106). Minuudella hän tarkoittaa henkilökohtaista kokemusta ja roolilla sosiaalista roolia. Runossa roolin ja yksityisen minuuden dialogi välitetään puheaktien vaihtelulla, polyfoniolla, ’vieraan sanan’¹⁰ tunkeutumisella henkilökohtaisen puheen sekaan. (Viikari 1991, 106-110.) Voidaanko Turkan puheenomaisuus siis ymmärtää erilaisten roolien ottona, sosiaaliin tai draamallisiin naamioiden pukeutumisena? Roolirunon tunnetuin taitaja, Ezra Pound, kuvailee ’personaa’, draamallisen runon hahmoa, oman minän tai vilpittömän itseilmaisun ”etsinnän välineeksi”. ”Tyypillisimmillään rooliruno on likeisintä sukua draamamonologille”, sekä ”useimmiten käännekohdan, kriisin lyriikkaa, muttei toki aina. Se on sukua myös suppeamuotoiselle epiikalle, se voi olla kuin balladin tiivistelmä tai dramatisoitu runotarina,” muotoilee Anhava (1976, 135-137.) Varsinaiseksi roolirunoudeksi en Turkan runoutta määrittäisi, vaan lähemmäksi Viikarin kuvausta sosiaaliin rooleihin kantaa ottavasta puhujasta. Turkan runous liikkuu erilaisten puhetapojen tai näkökulmien välillä esittäen enemmän subjektin sisäisiä, heitteleviä ja ristiriitaisiakin mielenliikkeitä, kuin tämän kriisiä ”äkillisen oivalluksen tai ilmestyksen hetkenä”, kuten Pound kuvaa (Anhava 1976, 135).

2.3. ”Mikä toi muija, vanha hammas”. Dialogisuus runoudessa ja puheaktiteoria

Kerran minut melkein kutsuttiin häihin, kerran melkein hautajaisiin.
Ja vähältä piti, etten kerran ollut muiden mukana
apteekkarin syntymäpäivillä. [– –] (28.)

¹⁰ Vieras sana (*ve šužoe slovo*) on venäläisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin käsite, jolla hän tarkoittaa romaanin kielellistä kirjavuutta, moniäänisyyttä, jonka tarkoituksena on ilmentää tekijän intentioita. Vieras puhe voi olla joko autoritaarista tai sisäistettyä, ja se voi johtaa esimerkiksi parodiaan tai dialogisuuteen ja sosiaaliisuuteen. Vieraan sanan voi nähdä myös lähtökohtana intertekstuaalisuudelle. (Hosiaislouma 2003, s.v. *vieras sana*; Pesonen 1991, 34.)

Näin puhuja aloittaa runon, kuin kertomuksena (Tapahtui niin, että *kerran minut kutsuttiin häihin*) tai kuin keskeltä arkista jutustelua (Niin, samoin minulle kävi, että *kerran minut kutsuttiin häihin*). Toisto (kerran melkein, kerran melkein, ja vähältä piti) on tietenkin runoudelle tyypillinen piirre korostaen puhetta nimenomaan runona ja tehden samalla keskustelunomaisuudesta strategisen keinon, jolla runon puhuja ilmaisee itseään ja asenteitaan. Se, että puheenomaisuuden voi ymmärtää strategiseksi keinoksi, ei hävitä dialogin mahdollisuutta. Runo päättyy näin:

[– –] Elämänsurun, jos se nyt mitään sanoo, olen voittanut.
En ole koskaan miltei yksin tai noin mennyt,
jos olen mennyt, jos ihmettelette, olen poissa. (29.)

Kuulijat ovat läsnä puhujan kysyvässä tai korjaavassa tarkennuksessa (jos se nyt mitään sanoo) ja lopun puhuttelussa (jos ihmettelette). Jos-sanana toisto tekee runon lopusta epävarman, kun kaikki ehdollistetaan: jos elämänsuru merkitsee mitään, jos puhuja on mennyt ja jos kuulijat ihmettelevät. Ikään kuin puhuja epävarmana yrittäisi vakuutella kuulijoilleen, ettei ole surullinen ja yksin. Säkeet voi kuitenkin lukea myös toisenlaisesta näkökulmasta, puhujan ylpeänä, topakkana ilmoituksena kuulijoille: hän ei koskaan tee mitään puolittain, joten jos hän päättää mennä, hän on todella poissa.

Puheenomaisuus tai dialogisuus on käsitettävä runon puhujan strategiaksi, jolla hän lähestyy kuulijaa tai kuulijoitaan, tai eräänlaiseksi runonrakennusperiaatteeksi, puhujan keinoiksi, joiden kautta puhujan asenteet ja asema suhteessa muihin runonsisäisiin hahmoihin rakentuu (vrt. Viikari 1991, 113; Jero 1996, 1-2). Runon puhuja saattaa antaa vaikutelman kieleensä puheenomaisuudesta, mutta myös lukijat ja tutkijat tapaavat asennoitua runoon jonkinlaisena puheena. ”[L]yriikkaa analysoidaan varsin yleisesti puhuttuun diskurssiin viittaavin termein”, huomaa Viikari (1987, 54). Kinnunen (1983, 42) korostaa kirjallisuuden puhutun luonteen merkitystä tulkintaprosessissa: ”Kaunokirjallinen teos jää osaltaan monitahoiseksi juuri sen vuoksi, että se on puhuttua. [– –] [L]ukiessamme luemme omalla äänellä, mutta kuulemme toisen äänen.” Nykyrunolla on puheen rytmi, huomauttaa Kinnunen (mt. 19-20, 41) ja korostaa rytmin välitöntä yhteyttä siihen, että kuvittelemme kaunokirjallisuuden puhutuksi.

Mutta ”kukaan ei todellisuudessa lausu sanaakaan, kukaan ei kuuntele, kukaan ei vastaa”, Liukkonen (1993, 96-97) pohtii lyriikan paradoksia, jossa kuitenkin ”[j]okaisen tulkinnan jossain vaiheessa runo kuullaan puheena, sillä muuten jää olennaista puuttumaan. [– –] Runon

puhe tulkitaan osana kuvitteellista maailmaa”. Runon dialogisuus avaa tulkinnalle monia teitä. Kun puhetilanteessa on vain yksi puhuja eikä tilannekuvausta juuri ole, tulkinnan on perustuttava puhujan sanoihin. ”Runon partituurista on luettava se mikä on ääneen kirjoitettu”, kuvaa Viikari (1987, 55). Runonsisäinen vuorovaikutustilanne ilmenee puhujan diskurssin kautta, äänen sävyn, asenteen vaihdoksilla, puhujan suhteella puhetilanteeseen, puhuteltuun ja omiin sanoihinsa (Viikari mt. 55). Sanojen lisäksi merkityksellisiksi nousevat tauot, rivien välit, sävyt. Tilannekohtaiset tekijät on tulkittava puhujan sanoista. (Viikari 1991, 107.) Puhujan ääni ja puheen sävy liittyvät tärkeinä tekijöinä runon puhetilanteeseen, jossa puhuja ja kuulija kohtaavat. Ääni voi olla rooli tai representoida tekijää. Äänen sävy kuvaa puhujan asennetta aiheeseen ja kuulijaan. Kun puhutaan ’runoilijan äänestä’, tarkoitetaan runoilijan tyyliä ja maailmankuvaa, yleistä asennetta maailmaan ja kuulijaan. (Myers & Simms 1985, s.v. *voice, tone, vision, diction.*)

Dialogisuus on modernismin myötä syntynyt runon puhujan keino, jolla luodaan uudelleen kriisiytyntä modernia subjektia. Viikari on eritellyt Paavo Haavikon *Talvipalatsin* (1959) kolmatta runoa, josta hän löytää suoranaista dialogia. Runon puhuja puhuu näennäisesti itsekseen mutta puhuttelee myös muita. Puhujan minä vaihtuu jatkuvasti virtaavassa puheessa ja maailmassa. Vieraat ainekset (ks. edellä ’vieras sana’), ulkopuolelta annettu rooli ja puhujan minuuden kokemus ovat dialogisessa suhteessa keskenään. Näin minä rakentuu puhetilanteessa ja reagoidessaan toiseen, vieraisiin ääniin. (Viikari 1991, 109-111.)

Dialogisuutta ilmentävät esimerkiksi ajatuksen keskeltä aloittamiset kuten ”[m]utta minuun iskee auttamatta” (11), ja deiktiset ilmaukset kuten ”tällä hetkellä” (11) (Hökkä 1995, 119, 126). Dialoginen runo luo aktiivisesti puhetilannetta viittaamalla paikkaan ja aikaan, osallistumalla maailman polyfoniaan intertekstuaalisilla viittauksilla tai puheen aiheita vaihtamalla. Jokainen puhuja lainaa, ”[p]uhe itsessään on moniäänistä”, sanoo Viikari. (1991, 113-114.)

Kirjallisuudentutkimus on löytänyt muilta tieteenaloilta lähestymistapoja ja ajatusmalleja, joilla tarttua kirjallisuuden dialogisuuteen (vrt. Viikari 1987, 54-55). Hedelmällisin näistä on ollut kielitieteen kenttään kuuluva puheaktiteoria, jonka isänä pidetään yhdysvaltalaisesta J. L. Austinia. Hän kiinnitti huomiota siihen, ettei lauseita ole mielekästä tutkia vain niiden totuudenmukaisuuden kannalta, vaan näki lausumisen aktina, toimintana, ja korosti puhetilanteen tärkeyttä lauseen tulkinnassa. Se, mitä sanotaan, ja se, mitä tarkoitetaan, voivat

olla eri asioita ja käyvät ilmi ennemmin tilanteesta kuin itse sanoista. (Austin 1975, 1-11, 52.) Austin erotti puheaktin kolme osaa, jotka ovat lokutiivinen, illokutiivinen ja perlokutiivinen akti.¹¹ Hänen ansionsa nykykielitieteen kannalta lieneekin juuri siinä, että hän siirsi lingvistiikan painopistettä lauseen sisältä sen ulkopuolelle, tilanteeseen, jossa lausutaan.

”[P]uheaktiteoria korostaa puhetapahtumien ja yleensä ihmisten välisen kommunikaation toiminnallista luonnetta”. Puheakti¹² tarkoittaa nimenomaan toiminnallista yksikköä kielessä, ei sanaa, lausetta tai puheenvuoroa, vaan puheen yksikköä, jolla on tietty funktio. Esimerkiksi kysyminen, lupaus, pyyntö tai vastaus voi olla puheakti. (Kettunen 1983, 189.) Suomalainen kirjallisuudentutkimus on ollut kiinnostunut puheaktiteorian ideoista ja huomioista, mutta tutkimukset, joissa sitä sovelletaan kaunokirjallisten tekstien analyysiin, ovat hyvin vähäisiä.¹³ Ongelmana on ennen kaikkea se, että kirjallisuus on kirjoitettua tekstiä, josta tietyt puheen elementit välttämättä puuttuvat. Arjen puhetilanteeseen kuuluvat konkreettinen aika ja paikka, eleet, ilmeet, äänen sävy ja paino, tauot, äännähdykset, keskustelijoiden fyysinen etäisyys ja liikkeet toisiinsa ja ympäristöön nähden – nämä puuttuvat kirjallisesta teoksesta. Kuitenkin kirjallisuudella on keinonsa ilmaista samoja asioita, vaikkakin huomattavasti tulkinnanvaraisemmin (vrt. Mukarovský 1977, 108-109).

Ehkä laajin puheaktiteorian sovellutus kirjallisuuteen on Mary L. Prattin *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977). *Oppositio* poeettisen ja tavallisen kielen välillä on johtanut siihen, että kirjallisuus on erotettu omaksi kielen alueekseen, johon lingvistit eivät ole juuri koskeneet (Pratt 1977, xii).¹⁴ Puheaktiteoriaa voidaan Prattin mielestä soveltaa

¹¹ Lokutiivinen akti tarkoittaa lauseen sananmukaista sisältöä, sitä mitä sanotaan. Illokutiivinen akti tarkoittaa lauseen merkitystä, sitä miten puhuja sen tarkoittaa, kuten lupaamista, muistuttamista, käskemistä tai varoittamista. Perlokutiivinen akti merkitsee puhutun lauseen seuraamuksia, sitä mitä lausumalla saavutetaan joko puhujassa itsessään tai kuulijoissa. (Austin 1975, 94-108.)

¹² Käsitettä ’puheakti’ on määritelty useissa yhteyksissä. Austin, jolta käsite on lähtöisin, ei määrittele aktin pituutta, mutta teoksessaan hän käsittelee kieltä nimenomaan yksittäisten lauseiden (*utterance*) avulla, joten aktiksi on yleensä tulkittu lause. (Ks. Austin 1975, 11.) Mary Louise Pratt huomauttaa, että toisinaan puheaktit ovat selvästi useamman lauseen mittaisia, kun esimerkiksi selitetään, kiitetään tai suostutellaan. Tällöin puheaktin määrittäjänä on nimenomaan funktio. Yhdellä aktilla on yksi tarkoitus. (Pratt 1977, 85.) Kettunen korostaa puheaktin vaihtelevaa mittaa. Se voi olla mitä tahansa yhdestä sanasta useampaan lauseeseen, sillä olennaista on se, mitä puhuttaessa tehdään. (Kettunen 1983, 189.)

¹³ Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa puheaktiteorian avulla on analysoitu näytelmäkirjallisuutta (Joenpelto 1984) ja ennen kaikkea proosaa (Kettunen 1982, Gustafsson 1996, Mäki-Leppilampi 1997, Voionmaa-Correia Lopes 2002). Lyriikkaan puheaktiteoriaa on soveltanut Tero Liukkonen (1990) *Lisensiaatintyössään* Tuomas Anhan runoudesta.

¹⁴ *Oppositio* poeettisen ja tavallisen kielen välillä palautuu 1910-luvulla syntyneeseen venäläiseen formalismiin, jossa kirjallisuudentutkimuksesta haluttiin tehdä vakavasti otettavaa tieteenalaa tarkasti määritettyine tutkimuskohteineen vastauksena luonnontieteiden nousulle. Tutkimuskohteeksi tuli näin ’kirjallisuudellisuus’ (*literaturnost*). (Koskela & Rojola 1997, 35-62.) Ks. myös Pratt (1977, 3-37).

kirjallisuudentutkimukseen, koska kirjallisuus ei eroa funktioiltaan ja kieliopiltaan muusta kielestä, ja kuten kaikki kommunikaatio se on kontekstista riippuvaista (Pratt mt. 79-86). Prattin ansio on se, että hän kyseenalaistaa monin eri tavoin kirjallisuuden ja arkikielen eron ja löytää useita samankaltaisuuksia niiden kerronnan välillä. Esimerkiksi raja fiktiivisen ja ei-fiktiivisen välillä ei ole sama raja kuin kirjallisuuden ja ei-kirjallisuuden välillä ja kaunokirjallisuuden keinoja käytetään jatkuvasti myös arjen suullisessa kommunikaatiossa. (Pratt 1977, 79-99.) Puheaktiteorian sovellus hänen tutkimuksessaan jää kuitenkin teoreettisen pohdinnan tasolle, lähinnä todistukseksi siitä, että puheaktiteoria on hedelmällinen ja varteenotettava lähestymistapa kirjallisuuden – Prattilla nimenomaan proosan – tutkimiseen.

Monroe Beardsley (1970) on tarkastellut runoa puheaktiteorian avulla. Hänen mukaansa runo voidaan ajatella *yhdeksi puheaktiksi*, mitä varsinkin Turkan runojen kohdalla kritisoin voimakkaasti, sillä Turkan runoissa useat eri puheet aiheineen ja asenteineen vaihtelevat nopeasti. Monet eri funktiot, toiminnalliset tarkoitukset, voivat esiintyä samassa runossa (Kettunen 1983, 190-191). Jätänkin Beardsleyn samoin kuin Prattin ajatukset sivuun, sillä heidän lähestymistapansa ja pohdintansa eivät lopulta ole kovin hedelmällisiä jonkinlaisten metodisten työkalujen pohjaksi.

Oman lisänsä dialogisuuden tutkimukseen on tuonut venäläisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (1963/1991) -tutkimuksen ajatukset polyfonisesta, moniäänisestä kirjallisuudesta. Bahtinin jalanjäljillä tsekkiläinen strukturalisti Jan Mukarovský on tutkinut kirjallisuuden, lähinnä draaman, dialogisuutta. Hänen ajatuksiaan esitellään luvussa 2.3.1. Toinen tutkimukseni metodin kannalta olennainen lähestymistapa on saksalaisen Erving Goffmanin analyysi puhujan asennosta puhetilanteessa, mitä tarkastellaan luvussa 2.3.2. Sekä Mukarovskyn että Goffmanin teoreettiset hahmotelmat vaikuttavat monipuolisilta ja konkreettisilta, varsin hedelmällisiltä tutkimukseni metodisiksi lähestymistavoiksi, joilla tartun Turkan teokseen *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa*. Lopuksi mainittakoon suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa dialogisuutta ja puheaktiteoriaa käsitelleistä Auli Viikari (1987, 54-62; 1991 105-115), Tero Liukkonen (1990) Auli Hakulinen (1983, 169-180), Keijo Kettunen (1982 ja 1983, 189-200) ja Liisa Lautamatti (1983,181-188).

2.3.1. ”Mutisen paljon itsekseni”. Dialogin ja monologin suhde

Tsekkiläinen strukturalisti Jan Mukarovský (1977, 1-64) on analysoinut kirjallisuudelle ominaista kieltä. Tämän poettisen kielen tärkein tunnusmerkki on se, että teksti suuntautuu itseään kohti eli kiinnittää huomion omaan esteettisyyteensä. Poettinen ilmaisu keskittää huomion itse lingvistiseen merkkiin vastakohtana käytännöllisyyteen suuntautumiselle (Mukarovský mt. 4). Roman Jakobsonin (1960) viestintämallin mukaan tällaista merkkiin tai tekstiin itseensä huomion kohdistavaa viestintää hallitsee poettinen funktio.¹⁵ Kirjallisuuden kielellä on myös muita funktioita, onhan kaikki kieli tietyssä mielessä kommunikaatiota. ”Itseensä orientoitumisen ja kommunikaation välillä on jatkuva taistelu ja jatkuva jännite”, sanoo Mukarovský (1977, 6).

Mukarovský (1977, 81-115) analysoi erityisesti dialogin ja monologin suhdetta. Periaatteellisenä erona dialogin ja monologin¹⁶ välillä voidaan pitää sitä, osoittaako puhuja sanansa jollekulle vai ei. Raja on kuitenkin häilyvä, kuten esimerkiksi Jakobsonin viestintämalli osoittaa: kaikki puhe on tavalla tai toisella kommunikaatiota ja siten vastaanotettavaksi tarkoitettua. Kuitenkin monologi – päinvastoin kuin dialogi – on vapautettu ottamasta huomioon kuulijan välitöntä reaktiota ja aikaa sekä paikkaa, konkreettista tilannetta. Monologi voi ilmaista puhujan subjektiivista mentaalista tilaa tai kertoa tapahtumista.

Mukarovský viittaa myös ranskalaisen runoilijan Edouard Dujardinin teokseen *Le Monologue intérieur* (1931), jossa Dujardin pohtii sisäistä monologia, mahdollisuutta tavoittaa tietoisuuden kokemusta. Dujardin kertoo kehittäneensä sisäisen monologin tekniikkaansa seuraamalla draamallisen monologin esimerkkiä. ”Mentaalinen todellisuus vaikuttaa Dujardinista dialogilta”, Mukarovský (1977, 100-102) tiivistää, ja Dujardin (1931, 61-62) jatkaa:

[E]mme vain ajattele monella tasolla yhtä aikaa vaan ajatuksemme laukkaa tasolta toiselle nopeudella, joka saattaa myöhemmin tuntua simultaaniselta mutta ei sitä ole; sisäinen monologi antaa vaikutelman juuri tästä ryntäämisestä ”kohtauksissa ja aluissa”; Joycen ”jatkuva linja” on oikeastaan rikottu linja.

¹⁵ Jakobsonin (1960) tunnetun viestintämallin muut funktiot ovat emotiivinen (lähettäjänsä suuntautunut), konatiivinen (vastaanottaja suuntautunut), referentaalinen (kontekstiin suuntautunut), faattinen (kontaktiin suuntautunut) ja metakielellinen (koodiin suuntautunut).

¹⁶ Tässä monologi on ymmärrettävä lingvistiksestä näkökulmasta eikä teatteriin liittyvänä draamallisena monologina. Lingvistiikan käsitteenä monologi on ”lause, jolla on vain yksi aktiivinen toimija välittämättä siitä, onko sillä muita passiivisia osanottajia. Esimerkiksi kerronta on tyyppillistä lingvististä monologia.” (Mukarovský 1977, 81.)

On siis selvää, että proosankin monologi on usein dialogista luonteeltaan. Kysymys tietoisuuden dialogisuudesta tai monologisuudesta valaisee modernin minuuden kriisiä, jossa pysyvyys – jopa oma tietoisuus – tuntuu pakenevan. Dujardinin ajatukset tuovat myös mieleen Turkan runouden, jossa sisäinen todellisuus järjestyy juuri näin rikottujen ajatuspätkien verkostoiksi tai kuten Outi Oja (2005) kuvailee ”ristikkäisyyden tai vastakkainasettelujen poetiikaksi”.

Mukarovský (1977 96, 109) päätyy siihen, että dialogisuus ja monologisuus ovat enemmän tendenssejä tai piirteitä (*quality*) kuin selvärajaisia puhetapoja, ja ne ovat ”yhtäaikaaisesti läsnä puhujan tietoisuudessa jokaisessa puheaktissa ja taistelevat yhä hallitsevuudesta koko aktin aikana.” Tämä tarkoittaa sitä, että luonnollisessa puheessa dialogiset ja monologiset piirteet vaihtelevat nopeasti ja jatkuvasti, ja se, miten puhe tulkitaan, riippuu myös kuulijasta (Mukarovský mt. 82). Miksi sitten edes pohtia dialogin ja monologin rajaa, jos sitä on niin mahdoton määrittää? Koska monologi ja dialogi ovat toisilleen vastakkaiset perustavanlaatuiset puhetilannetta kehystävät asenteet, kanonisoidut lingvistiset keinot, joiden avulla jokainen kontakti kielen ja kielenulkoisen todellisuuden välillä välttämättä kulkee (Mukarovský mt. 83). Kun ihminen puhuu, hän käyttää joko dialogin tai monologin keinoja, tai molempia, enemmän tai vähemmän tietoisesti.

[M]onologiset ja dialogiset ainekset ovat yhtä aikaa ja erottamattomasti läsnä psyykkisessä tapahtumassa, josta lausuma syntyy ja [– –] monologia ja dialogia ei pidä nähdä toisilleen vieraina ja hierarkkisesti järjestyneinä lausuman muotoina vaan kahtena voimana, jotka jatkuvasti taistelevat keskenään hallitsevuudesta, jopa lauseen kuluessa. (Mukarovský 1977, 102)

Runouden käsittäminen monologisena tai dialogisena puheena asettaa lukijalle poikkeuksellisen suuret vaatimukset, sillä runo on usein elliptinen, sen puhetilanne varsin tulkinnanvarainen (vrt. Viikari 1991, 107; Kinnunen 1983, 42). Lukijan lukuprosessi täydentää runoa, tulkitsee sen monologisia tai dialogisia puhetilanteita.

Dialogille voidaan asettaa vähimmäisehtoja, joilla on lingvistiset tuntomerkinsä. Näitä dialogisuuden perusominaisuuksia on Mukarovskýn mukaan kolme. Ensimmäinen on kahden osanottajan välinen suhde, heidän perusoppositioinsa, ”psykologinen jännite” erilaisten osanottajien välillä. Lingvistisesti tämä ilmenee usein persoonapronomeineilla *minä* ja *sinä*. Persoonamuotoiset verbit, erilaiset puhuttelut kuten käskyt ja taivuttelut, kysymykset sekä vahvistavat tai korostavat puheen piirteet ilmentävät minän ja sinän välistä erillisyyttä ja

heidän näkemyksiensä ja tunteidensa erilaisuutta. (Mukarovský 1977, 86-88.)

Toiseksi dialogi vaatii aina puhetilanteen, ajan ja paikan, jossa se tapahtuu. ”Materiaalinen tilanne” on aina läsnä, jos ei konkreettisesti niin ainakin potentiaalisesti, vaikuttaen välttämättä puheeseen. Tähän ”tässä ja nyt” -tilanteeseen viitataan paikkaan ja aikaan viittaavilla deiktisillä ilmauksilla kuten demonstratiivipronomineilla (*tämä, tuo*), paikan ja ajan adverbeilla (*täällä, nyt, aamuisin*) ja verbien aikamuodoilla. Näköyhteyden merkitys korostuu, sillä asioita voidaan konkreettisesti osoittaa. (Mukarovský 1977, 86-88.)

Kolmanneksi dialogin tuntomerkinä ovat useat viitekehykset (*contexture*), jotka vaihtelevat ja tunkeutuvat toisiinsa dialogin aikana. Viitekehykset ovat eri asia kuin puheenaihe, sillä viitekehysillä Mukarovský tarkoittaa näkökulmaa, merkitystä, arviointia, jonka puhuja puheenaiheelle antaa. Dialogissa, jossa on vähintään kaksi jäsentä, eri viitekehykset kohtaavat, kun taas monologissa viitekehys säilyy samana.¹⁷ Mukarovskýn mukaan jokaisella puhujalla on oma viitekehysensä, jonka kautta ilmenee hänen näkökulmansa, arvionsa ja asenteensa puhetilanteessa. Vaikka eri viitekehykset törmäävät dialogin aikana, ”ne muodostavat tietyn merkityksen yhteyden.”¹⁸ (Mukarovský 1977, 87-88.)

Mukarovskýn (mt. 88-89) mielenkiintoisin huomio liittyy viitekehysten kohtaamiseen. Hän puhuu ’semanttisista suunnanmuutoksista’ (*semantic reversals*), jotka tapahtuvat repliikkien rajoilla ja jotka johtuvat eri viitekehysten törmäämisestä toisiinsa. Mitä kiivaampi dialogi on, sitä lyhyemmät ovat repliikit ja sitä terävämmät semanttiset suunnanmuutokset. Kirjallisuudessa ilmiö tunnetaan nimellä ’stikhomythia’.¹⁹ Semanttiset suunnanmuutokset ilmenevät lingvistisesti leksikaalisilla oppositioilla, jotka ovat arvioivia luonteeltaan, kuten hyvä – huono, kaunis – ruma, tärkeä – merkityksetön, tai hienovaraisemmin käyttämällä esimerkiksi sanaleikkejä, kaksimielisyyttä tai paradokseja. Luonnollisissa puhetilanteissa

¹⁷ Kritisoin Mukarovskyn käsitystä siitä, kuinka yhtenäinen monologin viitekehys on, sillä puhe itsessään on dialogista ja useiden näkökulmien sekä konnotaatioiden läpikäymistä (vrt. Dujardin 1931, 61-62; Viikari 1991, 113-114).

¹⁸ ”[A]lthough each person’s utterances alternate with those of the other person or persons, they comprise a certain unity of meaning” (Mukarovský 1977, 88, kursivointi minun). Mukarovskýn muotoilu voidaan suomentaa merkityksen yhteydeksi tai yksimielisyydeksi, ts. ykseydeksi. Se mitä hän tarkkaan ottaen täällä tarkoittaa, on tulkintani mukaan ensinnäkin, että puhujat puhuvat samasta aiheesta, ja toiseksi, että heidän risteävistä viitekehysistään muodostuu jonkinlainen lopputulos, synteesi, jonka löyhyys tai tiukkuus voi ilmeisesti vaihdella.

¹⁹ Stikhomythia (kr. *stikhos* rivi, *mythos* puhe) on ”[d]ialogimuoto, jossa kahden henkilön tiiviit repliikit ja vastarepliikit seuraavat välittömästi toisiaan aina perättäisillä riveillä,” määrittelee Hosiaislouma (2003, s.v. *stikhomythia*), ja mainitsee esimerkkinä antiikin näytelmiä, Shakespearen *Hamletin* (1600-1601) kolmannen näytöksen ja Miltonin *Comus*’n (1634).

intonaatio, puheen tempo ja äänensävy, uloshengitys ja nonverbaali viestintä ilmentävät viitekehysten törmäystä. Lyriikassa nämä joudutaan kirjoitetuista sanoista tulkitsemaan.

Sovellettaessa Mukarovskýn määrittelemiä dialogin tunnusmerkkejä runouteen, tulee eteen sekä oivalluksia että kysymyksiä. Minän ja sinän jännite on tyypillistä runoudessa. Runon puhuja, myös Turkalla, on useimmiten minä-muodossa. Sinä taas on runoudessa monimutkaisempi käsite kuin arkikeskustelussa. Mukarovskýn ajatus minä-sinä-suhteen välttämättömyydestä tukee kuitenkin Buberin, Benvenisten ja monien muiden eri tieteenalojen tutkijoiden käsityksiä siitä, että ihminen kokee itsensä juuri suhteessa toiseen, *sinään*. Tutkimuksessani pohdin kysymystä, millainen puhujan suhde sinään kulloinkin on.

Puhetilanne on runossa usein hyvin tulkinnanvarainen, enemmän potentiaalinen kuin konkreettinen Mukarovskýn sanoja käyttäen. Nykypäivän runoudessa, ja etenkin Turkalla, tendenssi kertoa arkipäiväisistä asioista ja arkipäiväisesti tuo mukanaan viittauksia aikaan ja paikkaan. Puhuja voi kuvata hyvinkin yksityiskohtaisesti materiaalista ympäristöä. Lisäksi Mukarovskýn huomioita on hieman päivitettävä, sillä 2000-luvulla moni dialogi käydään ilman näköyhteyttä. Sähköisissä medioissa yleistyneet hymiöt²⁰ voitaneen nähdä yrityksenä korvata nonverbaali viestintä tietyillä sovitulla merkkijonoilla.

Semanttiset suunnanmuutokset eivät ole sidottuja repliikkien rajoihin, vaan niitä voi tapahtua sekä dialogissa että monologissa keskellä repliikkiä, päätyy Mukarovský toteamaan tutkiessaan esimerkkitekstiään, E. F. Burianin Viktor Dynin novellista dramatisoimaa näytelmää *Krysar* (1940). Käsitys, ”yksi keskustelija on yksi viitekehys”, onkin yksinkertaistava niin arkikeskustelussa kuin kirjallisuudessakin. Mukarovský huomauttaa, että sulkuihin kirjoitetut näyttelijän eleet eivät ole ainoita merkkejä, joista semanttiset suunnanmuutokset käyvät ilmi, vaan ne näkyvät myös itse tekstissä, sen ”emotionaalisessa värityksessä”. Dialogin jakautuminen repliikkeihin on vasta toissijainen merkki semanttisista suunnanmuutoksista. ”Mitä ’dialogisempi’ dialogi on, sitä tiheämmin sen lävistävät semanttiset käännökset repliikkien rajoista välittämättä.” (Mukarovský 1977, 108-109.)

Semanttisia suunnanmuutoksia voi siis tapahtua myös runoudessa, vaikka repliikkejä ei ole. Runon puhuja saattaa vaihtaa viitekehystään nopeastikin ja ilman että puhuja vaihtuu.

²⁰ ;)

Pekkarinen (1993, 36) kirjoittaa: ”Turkan runon puhuja vie lukijan monien erilaisten [– –] osallistumiskehysten sisälle. [– –] Runouden osallistumiskehyksessä lukija on vastaanottaja, jolle puhuja esittää nämä tilanteet.” Nykyrunoudessa puhujan – ja kuulijan – viitekehykset ovat harvoin yksiselitteisiä ja yhtenäisiä. Mukarovskýn näkemys semanttisista suunnanmuutoksista on kiehtova, sillä se auttaa ymmärtämään äkillisiä puheenaiheen, sävyn ja asenteen muutoksia, joita Turkan runoissa esiintyy.

2.3.2. ”Elämänsurun, jos se nyt mitään sanoo, olen voittanut.” Puhujan asento

”Puheen luonteeseen on syvästi sisällytetty teatraalisuuden peruspiirteet”, sanoo Erving Goffman (1981, 4). Hän jatkaa puheaktiteorian ja pragmaattisen kielitieteen tutkimusta keskittyen siihen, miten puhujan asennon ja viitekehysten nopeat ja tiheät vaihdokset ovat osa normaalia puhetta. Goffmanin analyysi puhetilanteesta ja sen osallistujista rikkoo yksinkertaistetun ja mekaanisen, ”puheen perinteisen paradigman²¹” mallin, jossa puhetilanne ymmärretään kahden ihmisen väliseksi ympäristöltä ja ulkopuolisilta suljetuksi informaationvaihdoksi. Goffman korostaa, että puhumiseen liittyy aina sosiaalinen ja fyysinen tila, usein useampia ihmisiä ainakin ohikulkijoina, eivätkä osallistujat ole mekaanisia viestimiä vaan sosiaalisia ja kulttuurisia ihmisiä. (Goffman mt. 124-159.)

Goffmanin keskeisin käsite on ’footing’, joka voidaan kääntää puhetilanteeseen osallistujan paikaksi tai asennoksi puhetilanteessa: se on ”osallistujan ryhmittäminen tai asento tai suhtautuminen tai asenne tai minäkuva”. Kyseessä on jatkumo, jolla osallistujien asennot vaihtuvat jatkuvasti, hienovaraisesti ja nopeastikin, jopa kesken lauseen. Asentoa muokataan jatkuvasti hyvin pienillä puheen elementeillä ja siihen liittyy usein niin sanottu puheen ’koodin muutos’ (*code swifting*), kun kieli, puhetapa, puheen rekisteri tai aihe vaihtuu. Goffman huomauttaa myös, että ’asennonvaihto’ (*change of footing*) toimii usein puhetta jäsentävänä, jolloin uusi asento merkkää eräänlaisen rajan siirryttäessä vuorovaikutuksen merkittävämmältä tasolta toiselle. Tämä huomio selittää esimerkiksi sen, että virallisen tilaisuuden päätteeksi jutellaan henkilökohtaisista ja kevyistä asioista. ”Asennonmuutos tarkoittaa muutosta ryhmittämisessä, jolla määrittelemme itsemme ja toiset läsnäolijat, ja se ilmaistaan tavalla, jolla

²¹ Paradigma tarkoittaa jonkin tieteenalan yleistä ajattelutapaa tai yleisesti hyväksyttyä oppirakennelmaa (Hosiaislouma 2003, s.v. *paradigma*).

me hoidamme lausuman tuottamisen tai vastaanottamisen.” (Goffman 1981, 126-128.)

Lingvistiikan perinteinen käsitys puhetilanteesta kahden keskustelijan välisenä informaationvaihtona on yksinkertaistava ja harhaanjohtava, Goffman (1981, 129) korostaa. Ensinnäkin puhetilanteissa on yleensä useampi kuin kaksi osallistujaa ja toiseksi muiden aistien, näköaistin ja jopa kosketuksen, suuri merkitys sivuutetaan. Olennaista puhetilanteissa on se, kenellä on ”virallinen status kohtaamisen ratifioituna osallistujana”, kenellä ei, ja myös virallisen statuksen ulkopuolelle jäävät voivat omalla tavallaan osallistua puhetilanteeseen. Goffman luettelee joukon esimerkkejä puhetilanteisiin satunnaisesti osallistuvista sivullisista (*bystanders*), jotka eivät kuuntele tai kuuntelevat, tahallaan tai tahattomasti, ja saavat usein ainakin näköaistin välityksellä jonkin verran tietoa puhetilanteesta. Puhetilanteen virallinen ratifioitu osallistuja voi osoittaa sanansa kaikille ratifioituille jäsenille, vain eräälle heistä tai jopa ohikulkijoille, kuunnella tai olla kuuntelematta. Lisäksi voidaan luoda hallitsevalle kommunikaatiolle alisteisia kommunikaation muotoja, joko avoimesti, vihjailten tai salaillen, mikä tarkoittaa ironiaa, huumoria tai jopa nälvimistä, joka usein on suunnattu vain osalle osallistujista ja jonka osa ymmärtää, osa ei. Näin puhetilanteiden variaatioita on loputon määrä, ja lisäksi jokainen puhetilanne kehittyy jatkuvasti. (Goffman mt. 131-134)

Goffman (1981, 130-131) kiinnittää huomiota siihen, että puhuminen koostuu itsenäisistä ’puheista’ (*a talk*)²², jotka ovat erotettavissa toisistaan ja jotka tunnistamalla voidaan analysoida puhetilanteita syvemmin kuin epämääräisellä, laveammalla keskustelun käsitteellä. Puhuminen koostuu siis puheiden yksiköistä. Puheen alku ja loppu merkitään usein kehollisella käyttäytymisellä – kääntymällä toisten puoleen tai pois – sekä rituaalisilla eleillä kuten tervehdyksillä ja hyvästeillä. Samalla määritellään se, kuka on kohtaamisen virallinen, ratifioitu osallistuja ja kuka ei.²³

Mutta keskustelu ei ole ainoa puheen konteksti. Ilmiselvästi puhe voi (modernissa yhteiskunnassa) ottaa korokemonologin muodon kuten poliittisten puheiden tapauksessa, stand-up -komedian muodon, luentojen, draaman lausumisen ja runouden lausumisen muodon.” (Goffman mt. 137.)

²² Goffmanin käsite ’puhe’ vastaa Austinin ’puheaktia’, sillä molemmat tarkoittavat puheen toiminnallista yksikköä, joka halutaan erottaa puheen kieliopillisista yksiköistä kuten lauseesta tai puheenvuorosta (Ks. Goffman 1981, 130-131; Austin 1975, 11).

²³ Poikkeuksena on ’avoin puhetilanne’ (*open state of talk*), jossa alkua ja loppua ei merkitä eikä osallistujia ole kovin tarkasti määritelty, vaan heillä on oikeus puhua mutta ei velvollisuutta siihen. Tällainen tilanne on yleinen esimerkiksi työpaikalla, jossa saatetaan kommunikoida silloin tällöin työn lomassa. Samankaltainen avoin ja osallistujiltaan epäselvä puhetilanne syntyy esimerkiksi suurikokoisen ystäväjoukon illanvietossa, jolloin useat vierekkäiset kohtaamiset ovat varsin avoimia osallistujien liittyä ja lähteä. (Goffman 1981, 134-135.)

Toisin sanoen, Goffmanin mukaan puheita ilmenee myös arkikeskustelun ulkopuolella. Goffman mainitsee runon *lausumisen*, mutta näen, että runon *lukeminen* voidaan nähdä yhtäläillä puheen kontekstina, sillä kuten lausuminen äänen sävyineen, korostuksineen ja taukoineen on lausujan tulkintaa, samalla tavoin lukeminen on lukijan tulkintaa. Tulkitsen, Goffmanin ajatusta jatkaen, että runoudessa yksittäiset runot tai runojen osat, vain muutamat säkeet, voidaan ymmärtää ”puheina”, joissa puhujan asento on tietynlainen ja vaihtuu runon tai runokokoelman kuluessa jatkuvasti.

”Jokainen nousu tai laskeutuminen kerroksissa – jokainen liike kohti tai pois päin kirjaimellisesta merkityksestä – kantaa mukanaan asennonvaihdoista.” Ironia, kaksimielisyyys, intertekstuaalisuus ja leikki ovat tärkeitä asennonvaihdoksen tunnusmerkkejä. Samoin hyppäykset aiheesta toiseen ja puhujan roolin vaihtuminen osallistujalta toiselle merkitsevät asennonvaihdoista. Paluu aikaisempaan asentoon on tavallista ja usein keskustelutilanteessa ylläpidetään monia puheita yhtä aikaa – puhe voi olla tauolla hetken, kunnes siihen taas palataan. Puheakti voidaan myös suunnata eri vastaanottajille eri tapaan samanaikaisesti, esimerkiksi ironian tapauksessa. (Goffman 1981, 154-157.) Kuunteleminen nousee hyvin olennaiseen asemaan kohtaamisessa kuten Hakulinen (1983, 174) toteaa: jos kuulija ei saa kiinni puhutun asian ytimeä, ”kuulija joutuu arvioimaan koko tilanteen uudestaan: onko puhuja luopunut yhteistyöstä, voiko hän huonosti, vain onko hän kenties ironinen?”

Kuulijan rooli – poissaolevan, runonsisäisen tai lukijan – on kuitenkin myös runoudessa tärkeä puhetta ja puhujaa määrittävä tekijä. Goffman (1981, 2) huomauttaa, että kuuntelijan rooli on elintärkeä erityisesti kerrottaessa menneistä tapahtumista, sillä kertoja voi luottaa siihen, että hänen muutamilla lauseillaan ja nonverbaalisilla eleillä kertomansa tarina täydentyy kuulijoiden mielessä kuvaksi tapahtuneesta. Kuuntelemisen taitoa korostaa myös kielifilosofi H.P. Grice (1975), joka puhuu keskustelusta järkipäisenä yhteistyönä. Kuulija ymmärtää hämää, näennäisesti irrelevantteja ja epätosia ilmauksia, koska uskoo puhujan haluavan hänelle jotain kertoa, olettaa sanottavan liittyvän edelliseen ja luottaa puhujan puhuvan totta. (Hakulinen 1983, 171.) Kuunteleminen ja lukeminen ovat siis tulkitsemisprosesseja. Tämä huomio on tärkeä tutkimuksessani, sillä tulkitsen lähtökohtaisesti runon puhujan antavan tilaa runonsisäiselle kuulijalle tai lukijalle kommentoida, väittää vastaan tai vastata, ja tämä kommunikaatitilanne on perusta, jolle runotulkintani rakentuvat.

Eräs tärkeä Goffmanin huomio on vielä se, että yleisön tapa kuulla on erilainen kuin keskustelukumppanien. Yleisöllä on ”oikeus tutkiskella puhujaa suoraan, avoimuudella, joka saattaisi olla loukkaavaa keskustelussa.” Yleisön tehtävä on arvioida puhujan sanomaa, ei suoranaisesti vastata, olkoon kyseessä sitten elävä tai kuvitteellinen yleisö kuten median välityksellä tapahtuvassa kommunikaatiossa. (Goffman 1981, 137-138.) Onko runous suunnattu yleisölle vai yksityiselle vastaanottajalle? Onko runouden vastaanottajan tarkoitus arvioida kuulemaansa vastaamatta vai vastata? Nämä kysymykset taustoittavat runotulkintojani, sillä Turkan tematiikka liittyy mielestäni asetelmiin, joissa yhtäältä runoilija kohtaa yleisönsä, ja toisaalta yksityinen puhuja kohtaa kuulijansa.

2.4. ”Sydän väsy tätä kirjoittaessa”. Puhujan metalyyrisyys

[– –]

Talvi on matka, jolta ehkä palataan, se on
kotkannenäinen profiili kunnankirjastossa,
sydän väsy tätä kirjoittaessa.

[– –] (22)

Puhuja esiintyy toisinaan kirjoittajana, puhuu kirjoittamisprosessista tai tekstistä runona, jolloin runosta tulee metalyyrinen. Tällöin puhujan ja kuulijan suhde muuntuu kirjoittajan ja lukijan suhteeksi, mutta runon puhutilanne säilyy, sillä ”fiktio sisältämä metapuhe on aina osa sitä fiktiivistä diskurssia, jossa se esitetään” (Oja 2004, 7).

’Metalyyrisyys’²⁴ on terminä varsin uusi ja kiistelty suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä (vrt. Oja 2004, Hallila 2004, Malmio 2005), ja sen rinnakkaiskäsitteinä on käytetty ainakin metarunoa, -lyriikkaa, -poetiikkaa ja -poeettisuutta. Vaikka ilmiön tutkimusperinne ja käsitteistö on vielä nuori, metalyyrisiä runoja on kirjoitettu aina, huomauttaa Outi Oja (2004, 6), joka problematisoi metalyyrisyyttä ja sen tutkimushistoriaa artikkelissaan ”5210 sanaa metalyriikan tutkimuksesta” (*Avain 1/2004*, 6-23). Välttääkseni käsitteellisen sekavuuden

²⁴ Metalyyrisyys liittyy muihin kirjallisuus- ja kielitieteessä käytettyihin meta-alkuisiin termeihin, kuten metafiktioon ja -kieleen (Oja 2004, 7). Metafiktioilla on ymmärretty lähinnä proosatekstien itseensä viittaavuutta ja metafiktiivisyys nähdään usein postmodernin proosan piirteenä (vrt. Waugh 1984, 22; Malmio 2005, 63; Hosiaisuus 2003, s.v. *metafiktio*). Lyriikan metafiktiivisyyttä on tutkittu vähemmän ja vasta viime aikoina suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa sitä on alettu lähestyä teoreettisista näkökulmista (ks. Oja 2004, Hallila 2001 ja 2004, Malmio 2005, Kajannes 1998). Oja (2004, 18) huomauttaa, että „[s]uomenkielisessä lyriikantutkimuksessa metalyyrisyyttä on eritelty lähes yksinomaan modernistilyriikkojen teksteissä. Tämä johtunee siitä, että valtaosa nykyisestä lyriikantutkimuksestamme keskittyy modernistiseen lyriikkaan, jossa metalyyriset piirteet korostuvat.“

päädyn, kuten Oja, käyttämään mahdollisimman johdonmukaisesti termiä 'metalyyrisyys', joka tarkoittaa runon keinoa tai ilmiötä, "jossa kaunokirjallinen teksti viittaa omaan luonteeseensa kaunokirjallisena artefaktina" (Oja 2004, 6-7; Müller-Zettelmann 2003, 124). Patricia Waugh'n ajatuksia mukaillen, heti kun runon puhuja paljastaa kirjoittavansa (tai puhuvansa) runoa, kun hän rikkoo fiktiivisyyden illuusion, kommentoi itseään kirjoittajana tai runoa runona, kyse on metalyyrisyydestä (Waugh 1984, 6; Makkonen 1991, 15).

Käytän myös metalyyrisyys-käsitteestä johdettua adjektiivia 'metalyyrinen', joka voi viitata runoon tai sen puhujaan. Otettakoon kantaa myös Ojan (2004, 11-13) ja Anna Balakianin (1997, 285-301) problematisoimaan kysymykseen 'itsereflektiivisyyden' ²⁵ merkityksestä. Runon puhujan itsensä pohtiminen tai itseensä viittaaminen ei vielä ole metalyyrisyyttä, vaan käsite 'itsereflektiivinen' on ymmärrettävä runoon liittyväksi: "[s]ome will take the 'self' to be the writer, others the object of the writing" (Balakian 1997, 285). 'Kirjoittamisen objektin' ymmärrän siis runoksi, tekstin asemaksi nimenomaan runona, jonka itsereflektiivisyys ilmenee välttämättä puhujan kautta. Metalyyrinen puhuja esiintyy aina metalyyrisessä runossa, sillä runo on puhujan tuotos, hänen sanoistaan rakentuva.

Kaikki lyriikka viittaa itseensä, kiinnittää lukijan huomion sanavalintoihin ja kerrostuneisiin merkityksiin, mikä nousee kirjallisuuden traditiosta ja lyriikan lajikäsityksestä, johon sisältyy myös käsitys lukijasta (vrt. Oja 2004, 12; Müller-Zettelmann 2003, 151-152). Runon tulkitseminen metalyyriseksi on väistämättä subjektiivista ja voidaan kyseenalaistaa, sillä raja lyriikalle "tyypillisen" ja sen ylittävän, metalyyrisyydeksi tulkittavan itseensä viittaavuuden välillä ei ole selvä (Oja 2004, 17; Malmio 2005, 63; Lehtimäki 2002). Mika Hallila (2004, 208) huomauttaa, että "jokainen lähestymistapa [on] väistämättä sitä lähestyvän tutkijan oletus hänen tutkimuskohteensa perimmäisestä luonteesta", ja Mark Currie (1995, 5) lisää, että metafiktiivisyys voi syntyä vasta tutkijan lue nnan tuloksena: "[metafiktio] syntyy, kun tietyille fiktiivisille muodoille annetaan tietty itsereflektioiva tai metanarratiivinen funktio". Ymmärrän välttämättömän subjektiivisuuteni, minkä takia pyrin perustelemaan esiin nostamieni runojen metalyyrisyyttä suhteessa kyseisen runon kokonaisuuteen ja erityisesti suhteessa puhujaan. Kohdistan katseeni teoksen *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* runojen puhujan kokemukseen

²⁵ Itsereflektiivisyys on eräänlainen metalyyrisyyden rinnakkaiskäsite, varsinkin englanninkielisessä kirjallisuudentutkimuksessa, jossa puhutaan itsereflektiivisestä tai itsensä tiedostavasta runoudesta (*self-reflexive or self-conscious poetry*) (Oja 2004, 8). Markku Lehtimäen (2002) mukaan kaikki runous on luonteeltaan itsereflektiivistä, käyttämäänsä kieltä ja keinoja korostavaa, jolloin metalyyrinen runo näyttäytyy tavallaan kaksinkertaisena subjektin itsensä tiedostuksena. Lisäksi minä-muotoinen lyriikka voi olla itseilmaisun muoto, jolloin sen fiktiivisyys tulee kyseenalaiseksi.

itsestään kirjoittajana ja kirjoittamistilanteissa, sekä sitä kautta hänen suhteeseensa runon muihin hahmoihin.

Mitä metalyyrinen runo sitten reflektoi? Ensinnäkin jokaisen runon voi nähdä ottavan kantaa lyriikkaan genrenä, asettuvan suhteeseen historialliseen kontekstiin sekä teoreettisiin näkemyksiin runosta (Kajannes 1998, 61). Ongelmana on, että jos kaikki runot ymmärretään metalyyriseksi, ei käsitteellä ole enää merkitystä. Niinpä metalyyrinen runo voidaan määritellä teemojensa kautta, viittaamisena kirjoittamisaktiin, inspiraatioon, tekstiin runona, sen vastaanottoon, kirjallisuuden sosiaaliseen tehtävään tai puhujan runoilijuuteen (Oja 2004, 7). Lisäksi metalyyrisinä piirteinä voidaan pitää runoon sisältyvää jonkinlaista esteettistä konstruktiota tai toisiin taiteen lajeihin ja teoksiin viittaamista – mikä nousee Turkan teoksessa keskeiseksi (Müller-Zettelmann 2003, 138-139). Intertekstuaalisuus tai -mediaalisuus voi siis limittyä tai sisältyä metalyyrisyyteen, jos niin sanotun subtekstin²⁶ suhde tutkittavaan runoon on kommentoiva tai peilaava, esimerkiksi tyyliiltään tai rakenteeltaan. Kaikki intertekstuaaliset yhteydet, viittaukset ja sitaatit eivät kuitenkaan ole metalyyrisiä, vaan olennaiseksi nousee jälleen viittauksen temaattisuus – yhteys kirjoittamisaktiin, -tuotokseen tai kirjoittajaan tekee suhteesta metalyyrisen. (vrt. Makkonen 1991, 15, 19; Lyytikäinen 1991, 145-147; Tammi 1991, 60-70.)

Metalyyrisyys voi ilmetä myös niin sanotun peilirakenteen (*mise en abyme*)²⁷ kautta. Anna Makkonen (1991, 15) määrittää *mise en abymen* jonkinlaiseksi peiliksi, pienoismalliksi tai tiivistymäksi, ”jossa osan ja kokonaisuuden välillä vallitsee analoginen suhde”. Upotettu peilirakenne kiinnittää huomiota teoksen olennaisiin kohtiin ja toimii näin eräänlaisena avaimena teoksen tulkinnassa. Peilirakenne voi heijastaa teemaa tai teesiä, kirjallista prosessia, sen tulosta, vastaanottoa tai koodia eli informaation välittämisen merkkijärjestelmää, mikä liittyy myös kertomis- tai kirjoittamistyyliin. (Makkonen 1991, 15, 17-19.) Intertekstuaalisuus näyttäytyy olennaisena keinona tai aineistona muodostaa *mise en abyme* -rakenteita, sillä esimerkiksi tietyn säveltäjän musiikkiin viittaaminen voidaan nähdä runon kokonaisrakennetta

²⁶ Käsite 'subteksti' periytyy draamakirjallisuudesta, jossa se tarkoittaa kätkeyttä, pinnanalaista merkitystä. Kirjallisuudentutkimukseen käsitteen on tuonut venäläinen kirjallisuudentutkija Kiril Taranovski (*Essays on Mandelštam*, 1976), jolle termi tarkoittaa relevanttia kehystä, motivoitua yhteyttä toisista kaunokirjallisista teksteistä. (Tammi 1991, 60-63.) Käytän termiä viittaamassa intertekstuaalisuuden lisäksi *intermediaalisiin* suhteisiin, siis yhteyksiin muiden taiteen alojen teoksiin.

²⁷ *Mise en abyme* (ra *mise en abyme* rotkoon heitetty) tunnetaan maalaustaiteessa syvyysvaikutelman herättävänä rakenteena, jossa kokonaiskuvion sisällä toistuu saman kuvion pienoismalli. Narratologiassa kyse on identtisestä analogiasuhteesta, fiktiosta fiktion sisällä heijastamassa kehyksiään. (Hosiaisuus 2003, s.v. *mise en abyme*; Makkonen 1991, 15-19.)

tai tyyliä heijastelevana. Kysymys siitä, miten *mise en abyme* -rakenteita voi tulkita ja kuinka merkittävänä niitä voi pitää runokokoelmassa, jääköön avoimeksi. Kirjallisuudentutkimus tunnistaa peilirakenteita lähinnä proosasta, sillä runokokoelmassa runojen toisiinsa viittaaminen ja teemojen, tyylin sekä kuvien kertautuminen on tavallista ja oikeastaan välttämätöntä teoksen yhtenäisyydelle.²⁸ *Mise en abyme* -rakenteita runouteen sovellettaessa nousee ongelmalliseksi myös niiden ajallisuus-aspekti, sijoittuminen tiettyyn aikaan tarinassa (Makkonen 1991, 94-95; Dällenbach 1977, 83). Tyypillisesti peilirakenteet viittaavat joko tulevaan tai menneeseen kerrotussa maailmassa, mutta runokokoelmassa tämä ominaisuus menetetään, sillä runoja luetaan moneen suuntaan eikä niiden voi katsoa sijoittuvan aikajanelle sivunumeroiden mukaan.

Peilirakenteet ovat selvästi erottuva metafiktiivinen kategoria tai keino, joka ei tosin sovellu ongelmitta lyriikan tutkimukseen. Itävaltalainen kirjallisuudentutkija Eva Müller-Zettelmann (2003) on tehnyt erään ensimmäisistä metalyyrisyttä luokittelevista typologioista, joka jakaa metalyyrisyden ensinnäkin kahteen kategoriaan: suoraan omasta rakentumisestaan kertoviin runoihin ja yleisemmällä tasolla kirjallisuudesta tai siihen liittyvistä teemoista kertoviin runoihin (Müller-Zettelmann mt, 142-144). Näistä jälkimmäiseen kategoriaan kuuluvat runot voidaan vielä jakaa tarkemmin sen mukaan, käsittelevätkö ne tekstintuottajaan, vastaanottoon, kirjallisuuden yhteiskunnallisuuteen, sen historiaan tai intertekstuaalisuuteen liittyviä kysymyksiä. Müller-Zettelmannin mukaan kaikki yllä mainitut kategoriat ovat eksplisiittistä metalyriikkaa, minkä lisäksi on implisiittisiä metarunoja, joiden metafiktiivisyys ilmenee esimerkiksi nonsensin, parodian, pastissien tai kokeilevuuden keinoin. Tällöin runot ottavat kantaa runoon muotona, genrenä sekä runouden keinoihin ja rajoihin. (Müller-Zettelmann 2003, 142-146, 148.) Oja (2004, 13, 17) kritisoi Müller-Zettelmannin teoretisointia sen raskaudesta, epäselvyydestä ja ajallisen kontekstin puuttumisesta. Tutkimuksessani käytän taustalla Müller-Zettelmannin perusjaottelua omasta rakentumisestaan kertovista runoista tai yleisemmällä tasolla kirjallisuutta käsittelevistä metalyyrisistä runoista. En katso mielekkääksi jakaa tutkimiani runoja teoreettisten jaottelujen perusteella vaan lähdän toisesta suunnasta: tutkin metalyyrisiä runoja niiden sisällöllisistä lähtökohdista käsin.

²⁸ Turkan teos *Valaan vatsassa. Kertomus*. (1975) sisältää *mise en abyme* -rakenteen, joka viittaa James Joycen *Odyssukseen* (1922) ja toimii jonkinlaisena hermeneuttisena avaimena teoksen kokonaistulkinnassa. Mielenkiintoista on, että Turkan teos ei ole kertomus, vaikka alaotsikko niin väittää, vaan jonkinlaista lyyristä, fragmentaarista proosaa, joka tajunnanvirtatekniikkaa jäljittelevine tyyleineen pakenee kaikkia lajimäärityksiä. *Mise en abyme* -rakenne toimii siis paitsi proosallisessa myös lyyrisessä teoksessa. (Nordling 2002, 1, 19-20.)

Kristina Malmio (2005) esittää mielenkiintoisen ajatuksen 'diskursiivisesta näkökulmasta' metafiktiivisiin teksteihin. Hänen käsitteensä lähtökohtana on, että itsereflektiivisyys-termin "itse" ei olekaan "tekstin itse" vaan tekstissä puhuvan subjektin itse. Runon tai proosan henkilö puhuu itsereflektiivistä puhetta tietyssä tilanteessa, kontekstissa. Malmio esittää, että henkilöhahmon lisäksi kyse voisi olla myös kirjoittajan itsereflektiivisyydestä, ja tulkitsee tutkimansa suomalaisen 1910- ja 1920-lukujen ajanvietekirjallisuuden metafiktiivisyyden osana sivistyneistön kriisiä. Kirjailijan yhteiskunnallisen aseman muuttuminen ilmenee Malmion mukaan romaanien itseironisena, parodisena ja pilkkaavana metafiktiivisyytenä. (Malmio 2005, 65-68.) Pidän ajatuksesta ymmärtää metafiktiivisyys henkilöhahmojen (tai puhuvan minän) diskurssina, mutta kritisoin kirjailijan yhdistämisestä kertojan tai henkilöhahmojen diskurssien metafiktiivisyyteen, sillä se rikkoo perustavanlaatuisia kirjallisuusteoreettista ajatusta kirjailijan, sisäistekijän, kertojan ja henkilöhahmojen hierarkisesta järjestyksestä sekä yksinkertaistaa tekijän suhteen tekstiinsä. Toki kirjailija voi ottaa kantaa kulttuurin yleiseen tilaan ja asemaansa yhteiskunnassa, mutta hän tekee välttämättä kertojastaan tuon kantaottajan, jolloin akateemisina tutkijoina voimme tulkita vain tekstistä rakentuvan kertojan (tai runon puhujan) ja sisäistekijän intentioita, emme kirjailijan.

Malmio käyttää termin metafiktio sijasta käsitettä 'teatraalinen metakieli'²⁹, joka viittaa eri henkilöhahmojen itsereflektiivisiin diskursseihin, joilla he ottavat kantaa metafiktiivisyyteen liittyviin teemoihin ja tilanteisiin, esimerkiksi kertoja tietoihinsa ja tyyliinsä kertojana. Malmiolla kirjallisuus on puhetta. Hänen ajatustensa taustalla on Bahtinin (1986, 62, 94-95) käsitys kirjallisuudesta puhegenren alalajina.³⁰ Tällöin konteksti nousee esiin puheen merkityksiä rakentavana tekijänä: puhuja, hänen vastaanottajansa, muut osallistujat, puhetilanne ja puheenaihe luovat raamit, joiden sisällä puhe on tulkittava. "Puhujan intentio, miten hän arvottaa aihetta, josta puhuu, ja hänen käsityksensä vastaanottajasta jättävät jälkiä lauseisiin, teoksiin, tekstiin." (Malmio 2005, 66.) Malmion (2005, 67-68) analyysi irtoaa

²⁹ Malmio on lainannut käsitteensä 'teatraalinen metakieli' Jean Baudrillardilta (1986/1990). Käsite viittaa henkilöhahmon diskurssiin, joka on itsefrefleksiivinen ja jolla on tietty metafiktiivinen objekti. (Malmio 2005, 66.)

³⁰ Pekka Pesonen (1991, 31-37) luonnehtii Bahtinin kaikkien tutkimusten lähtökohtaa kommunikatiiviseksi, puheeseen tai sanaan perustuvaksi. Sana on Bahtinin mukaan aina asetettava käyttötilanteeseen, paitsi romaanin sisäiseen myös lingvistiseen ja kulttuurishistorialliseen kontekstiin. Sana on luonteeltaan dialogista, reagoitua toisiin sanoihin, joten sen merkitys elää ja muuntuu alati, nykyisyyden sosiaalinen konteksti on kirjallisuudessa aina läsnä. Sosiaaliset suhteet kaunokirjallisuudessa rakentuvat sanoille ja niiden välisille suhteille. Mielestäni Malmio (2005, 65-66) irrottaa teoksen ulkoisen puhetilanteen Bahtinin tarkoittamasta teoksen sisäisestä kontekstista, johon ulkoinen kulttuurishistoriallinen tilanne myös sisältyy. Malmio tulkitsee aineistoaan suhteessa sen historialliseen kontekstiin, redusoi teoksen sisäiset suhteet ja puhetilanteet kirjailijan diskurssiksi.

kirjallisuudentutkimuksesta yhteiskunnalliseen tutkimukseen, kun hän näkee henkilöhahmojen ja kertojien diskurssit osana kirjailijan reaalista yhteiskunnallista asemaa ja romaanien kontekstina 1920-luvun suomalaisen kulttuurisen ja sosiaalisen ilmapiirin. Toisin kuin Malmio ymmärrän tutkimuksessani kontekstin runon sisäisenä, fiktiivisenä, runokohtaisena ja teoskokonaisuuteen suhteutettavana puhetilanteena. Ajatus tulkita metafiktiivisyyttä osana puhujan diskurssia ja puhetilannetta vastaa omia käsityksiäni runosta puheena. Tämä on perustava lähtökohta tutkimuksessani, sillä näen Turkan runojen puhujan lähestyvän puhuteltaviaan nimenomaan kirjoittajana, runoilijana. Puhujan metalyyrisyys on osa hänen asentoaan, sosiaalisia suhteitaan ja rooliaan puhetilanteessa.

2.5. ”Suloisesti mutisten, matka etenee.” Tutkimuksen eteneminen

Analyysi on jaettu kolmeen osaan. Luvussa 3 tutkin teoksen dialogisuutta. Metodisena kehyksenä toimivat Mukarovskýn (1977, 86-89) asettamat dialogin perusominaisuudet, joiden avulla lähestyn teoksen *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* runoja. Analysoin kahden osallistujan välisiä suhteita, konkreettisia puhetilanteita sekä runojen viitekehyksiä ja niiden törmäyksiä, joita Mukarovský kutsuu semanttisiksi suunnanmuutoksiksi. Kysyn myös, muodostavatko viitekehysten törmäykset lopulta jonkinlaisen merkityksen yhteyden, kuten Mukarovský olettaa.

Luvun 4 tutkimuskohteena on puhuja osana sosiaalista ympäristöään. Taustalla on Goffmanin (1981) käsitys puhetilanteen sosiaalisuudesta, osallistujien vaihtelevista asennoista ja puhetapojen nopeista muutoksista. Erityisesti käytän käsitettä asennonmuutos (*change of footing*), jonka avulla analysoin puhujan sosiaalisia suhteita, sitä miten hän puhetilanteessa asettuu suhteessa runon muihin hahmoihin.

Viimeisessä analyysiluvussa 5 tutkimus kohdistuu erääseen runon puhujan sosiaaliseen asemaan ja lyyriseen puhetapaan, joka nousee mielestäni teoskokonaisuudessa olennaiseksi: metalyyrisyyteen. Tarkastelen puhujaa kirjoittajana, runoilijana, joka lähestyy kirjoittamisensa kautta runon muita hahmoja ja puhetilannetta. Tutkin, miten puhuja kokee itsensä kirjoittajana, miten hänen sosiaaliset suhteensa kirjoittajana rakentuvat, ja miten hän kokee runon, runouden.

Lopulta luvussa 6 kokoan tutkimustuloksia yhteen. Pohdin tutkimuksen kulkua, sen ongelmakohtia ja onnistumisia. Punnitsen kysymyksenasettelun toimivuutta suhteessa juuri kyseessä olevaan teokseen. Yritän saada kokonaisnäkemyksen siitä, miten teoksen puhuja lyyristen strategioiden avulla rakentaa itseään, miljöönkuvausta, suhteita muihin runomaailman hahmoihin, lukijaan ja yleisöön.

3. PUHUIJAN DIALOGISUUS

Dialogin perusominaisuuksia ovat Mukarovskýn (1977, 86-89) mukaan vähintään kahden osanottajan välinen oppositio, materiaallinen puhetilanne ja useiden puheen viitekehysten törmäminen toisiinsa, niin sanotut semanttiset suunnanmuutokset. Sovellettaessa Mukarovskýn ideoita runouden tutkimukseen, on otettava huomioon, että runo on lajikonventioidensa valossa yhden puhujan tuotos. Runo voidaan kuitenkin tulkita dialogiseksi, sitä voidaan tarkastella yhden puhujan sisäisesti dialogisena puheenvuorona, mutta myös vieraiden ainesten tai muiden puhetilanteeseen osallistujien tunkeutumisena puhujan puheen sekaan. (vrt. Mukarovský 1977, 108-109, Kettunen 1983, 193-198, Viikari 1991, 109-114.) Onko Turkan runojen puhuja dialoginen kuten lähtökohtainen oletukseni kuuluu? Aloitan analyysini tutkimalla, kuinka hyvin Mukarovskýn (1977, 86-89) määrittelemät dialogin perusominaisuudet, dialogin ”välttämättömät ja siten kaikkialla läsnä olevat piirteet”, teoksessa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* täyttyvät.

Turkan kokoelma sisältää 39 runoa. *Vähintään kahden osanottajan välinen suhde*, heidän välinen oppositionsa ilmaistaan suoraan 17 runossa ja epäsuorasti 20 runossa. Ainoastaan kahdesta runosta ei tätä oppositiota ole löydettävissä. *Puhetilanne*, eli materiaallinen paikka ja aika, kuvataan yhteensä 25 runossa. Lisäksi jompikumpi, konkreettinen paikka tai aika, luonnostellaan 7 runossa. Yhteensä 7 runossa ei puhetilannetta kuvata konkreettisesti, vaan runon miljöö on joko metaforinen tai sitä ei kuvata. Nopeasti vaihtelevat, puheen lävistävät viitekehukset ovat ominaista Turkan tyyliin. Jokaisesta kokoelman runosta on löydettävissä *useita semanttisia suunnanmuutoksia*, jotka tapahtuvat viitekehysten törmätessä toisiinsa.

3.1. ”Kun minä olen surullinen, sinä olet sen verran iloisempi”. Kahden osanottajan välinen suhde

Kahden puhetilanteen osanottajan välinen suhde, psykologinen jännite heidän välillään, ilmenee monin eri tavoin. Puhuja saattaa puhutella suoraan ”sinää”, joka on toisinaan nimetty: muun muassa ”tarjoilijaa”, ”Kayta” ja ”Pyhää Fransiskusta” puhutellaan nimeltä. Toisinaan

puhuja osoittaa sanansa ”teille”, monikon 2. persoonalle, mikä antaa vaikutelman yleisön puhuttelusta. Runoja, joissa puhuja suuntaa sanansa nimetyille puhekumppanille, tutkin 4. luvussa, sillä niiden analyysi kertoo ennen kaikkea puhujasta osana sosiaalista ympäristöään. Yleisölle suunnattua puhetta tutkin metalyyrisyysanalyysin yhteydessä luvussa 5.

Puhujan lähestymistavat puhekumppaniaan tai kuulijaansa kohtaan voidaan jakaa kolmeen ryhmään. 1) Kun puhuja *puhuttelee* ”sinää”, kyseessä on usein käsky, neuvo tai pyyntö. 2) Kolmessa runossa puhuja *kuvailee* ”sinää”, tämän ominaisuuksia tai tekemisiä, jolloin sinän rooli jää varsin passiiviseksi ja runon kommunikaatiotilanne heikkenee. 3) Tyypillisimmin kahden osanottajan välinen suhde ilmenee kuitenkin *epäsuorasti, puheen dialogisten elementtien kautta*. Puhuja käyttää arkipuheen omaista kieltä, jossa selittelyt, kysymykset, vahvistukset ja korostukset viittaavat puhekumppanin läsnäoloon, esimerkiksi näin: ”[– –] Hän on *se* lentäjä,/ jolta siivet katkaistiin, hän lentää *kyllä*/ [– –]/ Kun ruumis kuolee, *jääkö henki*, niin kuin/ tuulen korvat, soimaan. [– –] (7; kursivoinnit minun)” *Se*-pronomini osoittaa puhekumppanille tietyn, ennalta tunnetun lentäjän, *kyllä*-partikkeli asettuu toisen epäilyksiä vastaan ja kysymys odottaa vastausta.

Tässä luvussa analysoin yllä mainittuja runon puhujan keinoja, joilla hän lähestyy kuulijaansa tai puhekumppaniaan, ilmaisee halunsa kommunikaatioon. Analyysin tavoitteena on paitsi osoittaa, miten dialogisuus toimii runouden keinona, myös tulkita runojen puhujaa suhteessa toiseen puhetilanteeseen osallistujaan, sinään.

Oopperassa
kerro minulle satu
kello viisi toukokuun aamuna
hana otsassa silliaamiaisella
oopperassa piirrä minulle kuinka
paljon sinuun
koski. (13)

Kokoelman kahdeksas runo, ”Oopperassa”, kuuluu ryhmään, jossa sinää puhutellaan suoraan. Puhuja pyytää sinää kertomaan satua, kuvailemaan kuinka paljon häneen koski. Puhujan sävy on nöyrä, hän pyytää lohdutusta, hän pyytää toista uskoutumaan, vaikka ambivalentisti toisen sanat olisivatkin vain satua, keksittyä eikä totta. Runon miljöön voi tulkita vappupäivän aamuksi, mihin viittaavat silliaamiainen ja aikainen toukokuun aamu. ”[H]ana otsassa” kuvaa pahoinvointia, kyyristymistä lavuaarin ylle, ja oopperan voi tulkita meluksi, lujiksi ja

korkeiksi ääniksi, jotka tuntuvat korostetun kipeältä pahoinvoivan korvissa. Ooppera on myös taidemuoto, jossa tarinat ovat hyvin dramaattisia, kuolema, viha, kosto ja rakkaus hallitsevia teemoja. Runon kuvaama tilanne näyttäytyy vaihtelevien viitekehysten mukaan ensin suurien tunteiden näyttämönä, jota vasten asettuu lapsenomaisen pyyntö kuulla satu, ja lopulta itseironinen säe, ”[– –] hana otsassa silliaamiaisella[– –]”, kääntää tilanteen absurdiksi, jopa sääliittäväksi.

Minän ja sinän suhde on tulkittavissa yhtäältä läheiseksi, toisiaan tukevaksi ja lohduttavaksi, mitä vahvistavat puheen nöyrä, hellä, pyytävä sävy, sekä puhujan halu jakaa toisen kipu. Toisaalta taas suhteen voi nähdä hyvin pinnallisena ja groteskina, kun tulkitsee kivun fyysisenä, toisin sanoen krapulana, ja kun näkee tilanteen ironian ja pateettisuuden painotusten kautta. Tätä tulkintaa tukee myös sadun käsite epätotena, keksittyä tarinana, jolla on perinteisesti varoittava opetus.

Toinen runo, jossa sinää puhutellaan suoraan:

Tule minun kanssani satuun, on niin kylmä:
kaduilla viimakin kulkee kumarassa.
Tule, mennään satuun, suureen kukkivaan kirjaan.
Ensin sen kanteen,
sitten kansien väliin.
Tehdään pesä itkulle, maailman kaikille kyynelille.
Ole sinä Puhdas niin minä olen Kirkas,
Ole sinä Lohdutus ja koko maailman Lohtu. [– –] (47.)

Jälleen runon puhuja pyytää lohdutusta ja kehottaa uskoutumaan. Hän haluaa sinän mukaansa. Runon kieli on naiivia, lapsenomaista, se muistuttaa lasten leikkiä, jossa jaetaan hahmot ja selostetaan, mitä leikkimaailmassa tapahtuu (mennään, tehdään, ole sinä, niin minä olen). Alku on vakavamielisempi: ”[– –] on niin kylmä:/ kaduilla viimakin kulkee kumarassa. [– –]” Sävy on vanhan ihmisen, joka tuntee kylmän ja kumaran. Sadun käsite on tässä erilainen, kuin sivun 13 runossa. Satu on ensinnäkin suuri, kukkiva kirja, johon liittyvät ideaaliset käsitteet puhtaus, kirkkaus ja lohdutus – uskonnollinen viittaus on selvä. Runon lopussa sitä vielä vahvistetaan:

[– –]
Kuun veitsi uppoaa jo pilven
huohottavaan rintaan
ja kipu riisuu tähden
alas, tähän.
Sadun talo vihreä ja pieni niin vihreässä metsässä,

Jumalan vihreän kämmenen alla.
Ja yöt niin pyhät, kirkkaat
väsyneitten päiviemme ympärillä. (47.)

Puhuja haluaa sinän mukaansa uskonnollisävytteiseen satumaailmaan. Hänelle on tärkeää jakaa usko ja kokemus sellaisen maailman olemassaolosta. Raja todellisuuden ja kuvitellun välillä on runossa terävä, samoin raja lapsen kielen ja vanhuksen kielen välillä. Vanhuuden viitekehukseen kuuluvat kylmyys, huohottava rinta, kipu, väsyneet päivät, joiden lomaan asettuu lapsen ja sadun naiivi, optimistinen näkökulma. Tyypillistä satugenren kielelle on ominaisuuksien liioitteleva toisto, tässä vihreän: ” [– –] [s]adun talo vihreä ja pieni niin vihreässä metsässä,/ Jumalan vihreän kämmenen alla. [– –]” Puheen naiivius vaikuttaa väsymyksen aiheuttamalta, se on yritys ja halu paeta. Satumaailma ei välttämättä ole vain lasten, vaan myös rakastavaisten maailma, mitä konventionaalinen sadun lopetus korostaa: ”niin he elivät onnellisina elämänsä loppuun saakka”.

”Sinä” jää varsin passiiviseksi. Puhuja ottaa sinän mukaansa, asettaa tälle valmiin roolin ja kuvaa heidän miljöönsä. Sinä voidaan tulkita joko runonsisäiseksi sinäksi, jonka puhuja on erityisesti valinnut, mikä korostaa runon tulkitsemista rakkausrunona, tai lukijaksi, joka rivi riviltä runoa lukiessaan astuu rooliin ja leikkiin mukaan, mikä taas korostaa puhelukumppanien suhdetta yleisempänä, uskonnollisena tai filosofisena minä-sinä-suhteena. ”Sinä” on molempia, sekä rakastettu että filosofinen toinen, nämä roolit sulautuvat auttamatta toisiinsa.

Itselleen puhuja varaa roolinimeksi ”Kirkkaan”, joka viittaa valoon, näkemiseen ja näkijään, minkä voi tulkita myös kirjailijakuvaan liittyväksi.³¹ Sinän tehtäväksi puhujaa asettaa ”Lohdutuksen” kuten ”Oopperassa” (13) -runossa. Lisäksi ”Puhdas” merkitsee uskonnollisesti ajateltuna synnittömyyttä, sekä maallisemmin tulkittuna viattomuutta ja tahrattomuutta. Puhuja lähestyy sinää kuin lasta, käyttäen lapselle tuttua leikki- ja satumaailman puhetapoja ja asettaa tälle myös symbolisesti lapsen roolin: puhtaus ja lohdutus. Kuitenkin lapsi on puhdas vain kuvainnollisesti, käytännössä taas useimmiten likainen. Lohdutuksen tuojana lapsen voi nähdä vanhuuden näkökulmasta, jolloin lapsi on merkki elämän jatkuvuudesta. Käytännössä taas lapsi tarvitsee ja vaatii enemmän lohdutusta kuin osaa itse sitä antaa. Näin puhujan vaatimukset sinälle ovat konkreettisesti ymmärrettyinä mahdottomia. Puhuja kurkottaa siis kohti epätodellista, fiktiivistä sinää, jonka hän rakentaa

³¹ Teoksen metalyyrisyyttä analysoidaan luvussa 5.

ihanteelliseksi ja ottaa mukaan tietoisesti kuvittelemaansa maailmaan. Runon lopetus, "[– –] [j]a yöt niin pyhät, kirkkaat/ väsyneitten päiviemme ympärillä", viittaa myös vaihtoehtoiseen tulkintaan, jossa puhujan ja sinän suhde voidaan nähdä rakkaussuhteena, parisuhteena. Tällöin puhujan kurkotus kohdistuu eroon arjesta, "väsyneistä päivistä" ja "maailman kaikista kyynelistä", jotka puhuja ja sinä jakavat. Suhde sinään voidaan ymmärtää jonkinlaisena rakkaussuhteena, johon puhuja etsii satua, ideaalisuutta.

Puhujan ja sinän välisen suhteen epätodellisuus ja pysyvänlaatuinen mahdottomuus toistuu toisessa runossa, jossa puhujan lähestymistapa on sinää kuvaileva:

Sinua ei vielä ollut olemassakaan,
vaikka äitisi rinnat ehkä vonkuivat
kaihoisasti vierekkäin kuin surulliset
sateen kastamat säkkipillit.
Sinua ei vielä ollutkaan, olit vain
kuin tähdet hajallaan
sirusina isäsi ja äitisi veressä.
Sinua ei tosiaan ollut, ehkä sinua ei olekaan,
syntymätön rakastettu.
Mutta kaipaus on ja on aina oleva.
[– –]
Kaipaus lähtee ja palaa jälleen
kuin kasvaimen pehmeä käsi, joka tukkii henkitorven.
Tai lintu, joka tavoittelee oksaa
korkealta oman taivaansa sinisestä,
missä Miron lehmä lentää
utareet paukkuen ja soiden
kuin surulliset säkkipillit. (49.)

Kaipaus on kirjallisuuden suuri, ikaikainen motiivi. Runo on tulkittavissa metalyyriseksi, jolloin suhde sinään on enemmän kirjallinen kuin todellinen, enemmän fiktiivinen kuin konkreettinen, sillä "[– –] [s]inua ei tosiaan ollut, ehkä sinua ei olekaan,/ syntymätön rakastettu. [– –]" Runo esittää paradoksin, että ihminen kaipaa jotain, jota ei edes ole, mikä tarkoittaa, ettei kaipuulla ole kohdetta. Kaipuu tuntematonta, määrittelemätöntä kohtaan on kuitenkin eräs ihmiselämän perustavimmista tunteista. Søren Kierkegaard (1843/2002, 53, 62) luonnehtii: "Kaipuu omistaa tulevan kohteensa, vaikka ei ole kaivannut sitä – eikä siis omista sitä. Tämä on tuskallinen, mutta samalla suloisuudessaan lumoava ja ihastuttava ristiriita [– –]". Runon "Sinua ei vielä ollut olemassakaan" (49) kaipuu muistuttaa Kierkegaardin hahmottelemaa "uneksivaa kaipuuta".³²

³² Kierkegaard jakaa kaipuun kolmeen eri tasoon, joista ensimmäinen on aavistuksenomainen abstrakti kaipuu, "uneksiva kaipuu", josta kohde oikeastaan puuttuu. Toisella tasolla kaipuun kohde on olemassa ja siten

Runon surrealistiset, humoristiset kuvat luovat jyrkän vastakohtan vakavaotteiselle sinän puhuttelulle. Alun liioiteltu vertaus yhdistää tuttuja symboleita: ”sade” itkun ja surun merkinä; ”säkkipillit” viittaavat hautajaisiin, joissa niitä soitetaan angloamerikkalaisessa kulttuurissa; ”vonkuminen” on eräänlaista itkemistä, jonkin tai jonkun perään haluamista; lisäksi kuvaa vahvistavat adverbi ”kaihoisesti” ja adjektiivi ”surulliset”. Vahva liioittelu johtaa epäuskottavuuteen, mistä syntyy huumoria, samoin visuaalisesta ja auditiivisesta kuvasta, jossa ”rinnat vonkuivat kuin säkkipillit” ja joka runon lopussa lähes samanlaisena toistetaan, nyt yhdistettynä Joan Mirón³³ surrealistiseen maalaustaiteeseen.

Runo ei kuitenkaan jää vain satiiriksi kaipuun motiivista kirjallisuudessa. Vaikka kaipaus välillä lähtee, on se palatessaan hyvin voimakas: ”[– –] kuin kasvaimen pehmeä käsi, joka tukkii henkitorven. [– –]” Säe on groteski mutta myös hellä, tunnustuksenomainen. Kaipaus kuristaa kuin murhaaja. Puhuja kokee kaipauksen hengityksen pysäyttävänä voimana, ahdistavana, henkeä uhkaavana syöpänä, josta ei pääse eroon, mutta samalla myös pehmeänä, inhimillisenä kosketuksena.

Suhde sinään on enemmän kuin fiktiivinen. ”[– –] Sinua ei tosiaan ollut, ehkä sinua ei olekaan/ syntymätön rakastettu [– –]”, pohtii puhuja, paljastaa sinän ambivalenttiuden. Intertekstuaalisesti sen voi lukea viittaavan myös Shakespearen *Hamletin* (1600-1601) kuuluisaan lauseeseen, joka Turkan runossa on käännetty sinän, rakastetun, eksistentiaaliseksi ongelmaksi, joka jää lopulta auki.

Puhetilanteeseen osallistujien suhde ilmaistaan teoksessa useimmiten epäsuorasti, puheen dialogisten elementtien kautta. Muutamassa runossa puhuja ottaa kertojanasenteen:

Oli kerran mies, joka rakasti vaimoan niin
ettei hänellä riittänyt voimia enää mihinkään muuhun.
[– –]

moninainen, jolloin kaipuu paradoksaalisesti hukkuu kohteittensa sekaan eikä kaipaa mitään erityisesti, kaipuu on luonteeltaan ”etsivää”. Kolmannella tasolla, jota Kierkegaardin mielestä Mozartin *Don Juan* (1787) taidokkaimmin ilmaisee, kaipuu on ”kaipaavaa kaipuuta”, joka yhdistää ideaalisen ja konkreettisen kaipuun ollen näin ”täysin aitoa, voitokasta, riemuitsevaa, vastustamatonta ja demonista.” (Kierkegaard 1843/2002, 53-70.)

³³ Joan Miró (1893-1983) oli espanjalainen maalari, kuvanveistäjä ja keraamikko, joka tunnetaan parhaiten maalaustaiteestaan. Hänen ainutkertainen tyylinsä otti vaikutteita ennen kaikkea surrealismista ja dadaismista, ja André Breton luonnehti häntä ”meistä kaikkein surrealistisemmaksi.” Mirón maalaukset vaikuttavat lapsenomaisilta perspektiivittömyydessään ja värikkyydessään, ja niissä on myös paljon eläinhahmoja kuten lintuja ja lemmiä, jotka seikkailevat tässä ”Sinua ei vielä ollut” (37) -runossa. (http://en.wikipedia.org/wiki/Joan_Miro. Tieto haettu 25.10.2005.)

Vaimo tuskastui, kun puute puri kipeästi,
köyhyys kurkki ikkunoista, mikään ei sujunut
ja mies ei muuta kuin rakasti.
Tämä tapahtui Venäjällä öljytuikun valossa,
kun ihmiset vielä olivat lumesta rikkaita, [– –] (25.)

Arkikielen ilmaiset ”mikään ei sujunut” ja ”ei muuta kuin” tuovat runoon juttelun sävyjä. Sitä vastoin ”oli kerran” ja ”tämä tapahtui” ovat enemmän kirjallisen kuin puhutun kulttuurin konventioita. Puhuja tekee selvän eron kerrotun ja kerronnan maailmojen välille sekä nimeämällä kerrotun maailman menneisyyden Venäjäksi, että vaihtamalla verbin aikamuodon imperfektistä preesensiin: ”[– –] [p]akkasyössä minulle valkenee [– –]”. Kerronta vaikuttaa puhutulta, mutta ei pinnalliselta jutustelulta vaan syvällisemmältä keskustelulta:

[– –] ja jossain syvällä rinnassa
minulla on järkäleenä
pala vanhaa Venäjää, muru ristinraskasta rakkautta.
Tähtien hirttosilmukat keinuvat hiljaa,
talonnurkka kouristuu ja repeää,
jotain särkyä tässä äänettömyydessä.
Siellä täällä lumessa kuolee vanha puu,
puusydän ei kestä näin kylmää.
Kiiluvassa yössä jumala nukkuu, siis vanha tarina,
ja kuulla on maailmanlopun ilme. (25.)

Runon alun liioiteltu kertomus ”liikaa rakastavasta miehestä”³⁴ yhdistää kaksi venäläisen kirjallisuuden tuttua aihealuetta: suuren intohimon, jonka kuvauksista kuuluisin lienee Leo Tolstoin *Anna Karenina* (1875-1877), ja satiiriset, tyypitellyt ihmiskuvat, joista esimerkkinä mainittakoon Nikolai Gogolin *Kuolleet sielut* (1842). Vaimon tuskastuminen puutteeseen viittaa intertekstuaalisesti myös Johan Ludvig Runebergin ”Saarijärven Paavoon” (1831), ja osittain tarina koskettaa myös suomalaista ennakkoluuloa, jonka mukaan venäläiset ovat laiskoja vastakohtana ahkerille suomalaisille – kuten tässä ”vain rakastava mies” luo intertekstuaalisesti jyrkän opposition ”vain työtä tekevälle” Saarijärven Paavolle. Puhuja pelkistää absurdin, stereotyyppioilla leikkivän tarinansa ”järkäleeksi, palaksi vanhaa Venäjää”, jonka merkityksen hän tiivistää ”muruksi ristinraskasta rakkautta”. Kielikuvassa yhdistyvät uskonto, rakkaus sekä raskaus, jonka voi käsittää sekä fyysiseksi, materiaalien olosuhteiden

³⁴ Sivun 25 runon, ”Oli kerran mies”, voi tulkita teoksen nimirunoksi. Kokoelman nimi, *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa*, ei kuitenkaan ole suorasanaisten lainaus, vaan oikeastaan tulkinta tästä sivun 25 runosta. Kirjailijan voi siis ymmärtää tulkinneen miehen rakkautta liian suureksi, mikä on kuitenkin kulttuurissamme lähes mahdollon ajatus. Romanttinen rakkaus nähdään – varsinkin populaarikulttuurissa – kaikkein tärkeimpänä, elämän suurimpana arvona, eikä sitä sen takia voi olla liikaa. Samalla kokoelman nimi on myös viittaus siihen, että miehen rakkauden kuvausta liioitellaan, mikä käy muutenkin selväksi: ”[– –] Kengät repeilivät hänen jaloistaan, pomppa kului seitinohueksi/ ja paidan napit lentelivät taivaisiin/ pelkän rakastavan sydämen lyönneistä. [– –] (25)”

ja työnteon raskaudeksi, että henkiseksi raskaudeksi, surumielisyydeksi, pessimistisyydeksi, elämän pettymyksiksi – kaikki venäläisen kulttuurin teemoja ja sävyjä.

Mitä puhuja haluaa lopulta kertomuksellaan kertoa? Ehkä hän haluaa sanoa, ettei mikään lopulta ole muuttunut, vaikka öljytuikkua ei enää ole, eikä Venäjää³⁵. Kerrottu maailma on jo menetetty ja myös kerronnan ajankohdan maailma tuntuu katoavan. Kaikki hajoaa ja kuolee: tähdet, talo, vanha puu, sen sydän. Toisaalta tämän hajoamisen voi tulkita henkilökohtaisemmin. Romahdus tapahtuu puhujan sisällä, se on hänen Venäjänsä, hänen maisemansa, joka yhä uudelleen särkyä. Runon säkeet, ”[– –] jotain särkyä tässä äänettömyydessä/ [– –]/ ja kuulla on maailmanlopun ilme”, tiivistävät puhujan sanoman: liioiteltua melankoliaa. Ylitsepääsemätöntä, yhä uudelleen puhujan valtaavaa ja tietyllä tapaa venäläiselle kansanluonteelle ominaista melankoliaa, mihin viittasin jo edellä.

Runo kääntyy satiiriksi, sillä kuva puhujan vaalimasta menneisyyden Venäjästä on stereotyyppien ja nostalgian turkkamainen, liioittelun ja huumorin solmu:

[– –]

Tämä tapahtui Venäjällä öljytuikun valossa,
kun ihmiset vielä olivat lumesta rikkaita,
kun vodka kimmelsi säröisessä lasissaan kuin jalokivi
ja kurkunviipale kuului unelman tavoin,
ja pappilan kohdalla kiviaitan nurkalla
pieni tiuku koiran talutushihnassa helisi kuin unen kulkunen.
Pakkasyössä minulle valkenee: koirat ovat sydämen piirakoita, [– –] (25.)

Öljytuikku, lumi, vodka, kurkku, koirat, pakkas ja piirakat – mielikuvakokoelma Venäjästä. Puhuja kommentoi lopuksi: ”[– –] siis vanha tarina [– –]”. Näin hän ikään kuin ottaa huomioon puhekumppaninsa mahdolliset asenteet, kommentillaan yhtäältä kertaa, toisaalta suhtautuu arvostelevasti omaan kertomukseensa. Suhde puhekumppanien välillä muuttuu runon kuluessa: alussa puhujan kertojamainen ote asettaa runonsisäiselle kuulijalle selkeän vastaanottaja-aseman, samoin suhde lukijaan rakennetaan hyvin konventionaalisesti (Oli kerran). Runon lopussa kertoja-asema murtuu, puhuja viittaa itseensä (minulle valkenee), asettaa itsensä osaksi kertomaansa maisemaa, ja samalla kuulija ja lukija saavat tilaa, puhuja ottaa heidät mukaansa (tässä äänettömyydessä) ja arvioi heidän asenteitaan (siis vanha tarina).

Toinen runo, ”Kielellä sätkän maku”, jossa puhekieli ja kerrontamaisuus kohtaavat:

³⁵ On huomattava, että teos *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* ilmestyi vuonna 1979, jolloin Venäjää ei valtiona ollut olemassa vaan sen tilalle oli perustettu Neuvostoliitto vuonna 1922.

[– –]

Meni siis tämäkin talvi,
paras vuodenaika, niin vailla toivoa.

[– –]

Kun talorukka painautuu lähemmäs, sähkö sanoo: zip zip,
naapuri on kännissä ja laulaa. Tai itse on kännissä ja laulaa.

Kun taivas tulee totisena, täynnä myrskyä
tai sen peittää yksi ainoa tähti.

Meni miettiessä: kitara vai viulu, viulu vai kitara,
espanja vai esperanto. [– –] (27.)

Kieli on arkisen juttelun omaista. Runo muodostuu puhujan ikään kuin satunnaisesti keräilemistä huomioista, joita hän täydentelee ja pohtii, ja hänen verkalleen punnitsemistaan vaihtoehtoista, jotka vaikuttavat täysin yhdentekeviltä. Tästä esimerkkinä eräs ironinen yksityiskohta: eroa naapurin ja itsen välillä ei oikeastaan ole, sillä väistämättä laulaja on ”naapuri” toiselle ja ”itse” itselleen. Runo kuvaa huolettomuutta, arkea, tylsyyttä, jossa kasvaa kuitenkin jonkinlainen toivottomuus. Taivaan totisuus ja myrsky huolestuttavat puhujaa, vaikka alussa hän toteaa: ”[– –] aistit turtana turhasta murheesta [– –]”. Näennäisen yhdentekevät yksityiskohdat kasvavat loppua kohti vakavammaksi kuvaksi yksinäisyydestä ja päämäärättömyydestä:

[– –]

Talven lapsi, talven oma,
syntyy talvella ja kuolee talveen eikä edes elä pitkään.
Kulkee vain yön täplittämää polkuaan kuin mielen hoiperrus,
kaivautuu lopulta lumeen
ja muuttuu kertomukseksi. (27.)

”Talven lapsi” on yhdistelmä puhujaa itseään, hänen tuntemiaan ihmisiä ja eläimiä – kollektiivinen hahmo, joita kasvaa puhujan kuvailemissa olosuhteissa. Ihmisten ja eläinten samankaltaisuus tehdään runossa selväksi: ”[– –] ympärillä hiljaiset yöt, joihin kilahtaa vain/ eläinten puhdistautumisen äänet. [– –]” Nämä äänet voidaan helposti tulkita kylpyhuoneen ääniksi, jotka usein kerrostaloissa kuuluvat asunnosta toiseen. Lumeen kaivautuminen symboloi kuolemaa tai unta, jotka molemmat merkitsevät eräänlaista loppua. Viimeinen säe on metalyyrinen: se kommentoi koko runoa, muuttaa runon luonnetta nimeämällä sen kertomukseksi.³⁶

³⁶ Kertomus koostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta (Aristoteles 1967, 24-25). Narratologian piirissä on keskusteltu ’minimitarinan’ käsitteestä, toisin sanoen siitä, mitkä piirteet vaaditaan tapahtumaketjun kokemiseen kertomuksena. Tzvetan Todorov (1978/1990, 28) on määritellyt kertomuksen periaatteiksi tapahtumaketjun ja muutoksen. Gerald Prince (1973, 31) pitää minimitarinan välttämättöminä piirteinä kolmea tapahtumaa: ensimmäinen edeltää toista, joka aiheuttaa kolmannen, joka taas on ensimmäisen inversio. Shlomith Rimmon-

Yksinäinen puhuja kuuntelee taloa, käy dialogia itsensä kanssa. Hiljaisuus kuitenkin vallitsee, mikä ilmaistaan paradoksaalisesti äänillä (korvien suhina, eläinten puhdistautumisen äänet, sähkön ääni, naapurin laulu). Runon viimeiset rivit ovat ikään kuin edellisten huomioiden summa – tai seuraus. Kun puhujasta tulee viimeisessä säkeessä kertoja, muuttuu hänen suhteensa lukijaan ja runonsisäiseen puhekumppaniin, jonka läsnäolon voi tulkita runon alkupuolen selittelevissä, kertaavissa huomioissa (meni siis, tai itse on). Viimeisen säkeen myötä puhekumppanin rooli on tulkittava passiivisemmaksi, kun taas lukija, runon tulkitsija, lähestyy runoa uudella lailla, nyt kertomuksen lukijana.

Seuraava runo tuntuu rakentuvan ainoastaan dialogisista elementeistä:

Me olemme puoliksi oudosta, meillä on
pitkä muistin tukka.
Mikä toi muija, vanha hammas
homehuopaan käärittynä.
Tuolla nyt kävelee joku
ihan varmasti, siitä ei ole epäilystäkään,
piru vie. Ja kalat
eivät osaa vihata. Vai? (12.)

”Me olemme puoliksi oudosta” on varmasti teoksen arkipuheenomaisin runo. Runokokoelman ulkopuolelle ajateltuna se voisi olla puhdas dialogi, kahden kaveruksen kadulla käymä kommenttien vaihto. Repliikkiviivat sopisivat täydellisesti ensimmäisen, kolmannen, viidennen ja seitsemännen säkeen alkuihin, oikeastaan useamminkin tekstin sekaan:

A: Tuolla nyt kävelee joku.
B: Ihan varmasti...
A: Siitä ei ole epäilystäkään!
B: Piru vie!
A: Ja kalat eivät osaa vihata. Vai?

Tulkitsen runoa vain yhden puhujan tuotoksena, sillä kahden puhujan olemassaoloon ei kuitenkaan anneta tarpeeksi viitteitä, esimerkiksi toisistaan eroavilla puheensävyillä. Kuitenkin puhujalla voi tulkita olevan kumppanin, joka on samassa tilassa. Tämä ilmaistaan deiktisyydellä (toi, tuolla) ja selittävällä, vastausta hakevalla äänenävyillä.

Puhuja tarkkailee ympäristöään, kommentoi sitä varsin hyppivästi. Tunnelma on levoton, jopa aggressiivinen. Runo on täynnä aukkoja, joiden täydentämiseen ei juurikaan anneta vihjeitä.

Kenan (1983/1991, 28-29) kritisoi Princen inversion vaatimusta, sillä se sulkee pois useat tapahtumajoukot, jotka me vaistonvarais estä tunnistamme kertomuksiksi.

Ensimmäiset kaksi säettä toimivat ikään kuin johdantona tai jonkinlaisena filosofisena perusteluna niitä seuraaville aggression ilmauksille. Mitä sitten tarkoittaa ”olla puoliksi oudosta”? Runon ”me” voidaan ymmärtää joko puhekumppaniin viittaavaksi tai passiivisena, toisin sanoen yleisesti ihmistä tarkoittavana, jolloin puhujan viesti kuuluu: ihminen ei tunne itseään kokonaan, ihmisessä on hallitsemaan puoli. Kielikuva ”pitkä muistin tukka” on moniselitteinen. Ensinnäkin muisti toimii kuin pitkä tukka, joka peittää näköalan: kipeät tapahtumat siirtyvät tiedostamattomaan. Toiseksi muisti on myös (pitkätukkainen) kapinallinen, joka nostaa pintaan kuvia ja tunteita, joita ihminen ei välttämättä haluaisi. Ihminen ei siis voi hallita eikä kokonaan tuntea muistiaan, tiedostamaton on ihmisen outo, tuntematon puoli.

Puhuja päästää aggressionsa esiin, vihaa, halveksii ja kiroaa. Miksi? Vain koska hän on nuori, toisin kuin ”toi muija, vanha hammas”? Puhuja tietää käytöksensä olevan huonoa, siihen viittaa alun puolusteleva ja selittelevä sävy. Halveksiva kommentointi vaikuttaa jonkinlaiselta voimiennäytökseltä, osoitukselta, että puhuja osaa ja sallii itsensä tuntea aggressiota. Epävarmuus paistaa hänen sanojensa läpi, hänen on vakuuteltava itseään ja muita (ihan varmasti, siitä ei ole epäilystäkään), ja lopussa kysymys jää ilmaan sekä uhkaavana että epävarmana: ”Vai?”

Puhujan suhde puhetilanteen muihin osallistujiin on kahdenlainen. Ensinnäkin kumppani, jolle hän ympäristöään kommentoi, ei asetu oppositioon, vaan ennemmin tukee puhujaa, jakaa hänen asemansa ja näkökulmansa, aggressiivisen ja levottoman suhtautumisen ympäristönsä – ja toisiinsa. Puhujan epävarma, selittelevä sävy jättää puhekumppanille tilaa valita asemansa, varautuu tämän mahdollisiin asenteisiin: ”[– –] ihan varmasti, siitä ei ole epäilystäkään/ piru vie. [– –]” Sen sijaan puhujan ja lukijan tai kuulijan, laaja-alaisemmin tulkittuna yhteiskunnan, välille muodostuu terävämpi jännite, selvä oppositio. Puhuja rikkoo käyttäytymisnormit ja -tavat, hänelle asetetut odotukset. Hän tietää sen itsekin ja vaatii siksi lopussa kysymyksellään tuomiota – ja huomiota.

Kahden tai useamman puhetilanteeseen osallistujan suhde teoksessa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* saa monia eri sävyjä. Edellä esittämäni tulkinnat eivät ehkä kata kaikkia suhteita, mutta edustavat kohtalaisen hyvin oppositioita puhujan ja hänen puhekumppaniensa välillä. Hyvin selvänä johtopäätöksenä voidaan sanoa, että runon puhuja pyrkii kommunikaatioon ja haluaa seuraa, kuulijan ja puhekumppanin, mistä kertoo runojen

läpikotainen dialogisuus. Huomautettakoon vielä teoreettinen tarkennus, että olen käyttänyt ja käytän termiä puhuja yksikössä, vaikka ymmärrän eri runojen puhujat erilaisiksi. Lukujen lopussa koottavat huomiot runon *puhujasta* ovat oikeastaan huomioita runojen *puhujista*. Monikollisen muodon käyttäminen johtaa helposti epäselvyyteen, onko kyse useista puhujista yhdessä vai useassa runossa. Pyrinkin etsimään toistuvia runon puhujissa ilmeneviä piirteitä, joiden avulla teen yleisiä päätelmiä *runon puhujasta*. Tämä huomio koskee kaikkia analyysilukuja sekä yhteenvetolukua.

”Sinä” on runoissa 1) kokemuksen jakaja; 2) fiktiivinen, epätodellinen; 3) kuulija; 4) kriitikko, vastaväittäjä. 1) Lähestyessään sinää suorilla puhutteluilla tai kuvailuilla puhujan motivaationa on usein halu jakaa jokin kokemus. Puhuja etsii tukea, pyytää läheisyyttä. Puhujan sävyt ovat kuitenkin usein monitulkintaisia, sinän lähestyminen on harvoin vilpittöä. Yhteisen kokemuksen jakaminen ei välttämättä ole kitkatonta, vaan minän ja sinän välillä voi tulkita myös erimielisyyttä. 2) Sinä voi olla fiktiivinen, epätodellinen. Eräänlainen ylitsepääsemätön välimatka erottaa hänet puhujasta, mutta puhuja kokee silti tärkeäksi puhua hänelle. Suhde on apostrofinen. Toisinaan tuo suhteen mahdottomuus on puhujan itsensä aktiivisesti rakentamaa, kun hänen vaatimuksensa sinää kohtaan ovat suorastaan yli-inhimillisiä. 3) Kun puhuja ottaa kertojamaisen asenteen, sinä saa kuulijan aseman. Tämä asemointi kuitenkin horjuu, samalla kun puhuja vaihtaa omaa näkökulmaansa. Puhuja kommentoi itseään ja ottaa samalla sinän mahdolliset asenteet huomioon. 4) Vastaväittäjän tai kritisoijan asema on sinälle tarjolla yllättävänkin usein. Puhujan tyyli, ironian, absurdismin ja satiirin läpikäyminen, juttelumainen tyyli, on samalla dialogisuuden, vaihtelevien näkökulmien verkosto. Vastaluenta on usein mahdollinen, puhujan intentiot voi ymmärtää monella lailla.

3.2. ”Nojaten pöytään käsissä aivojen maljakko, korvien suhina, ympärillä hiljaiset yöt”. Runojen puhetilanteet

Vaikutelma puheenomaisuudesta rakentuu runon kokonaisuuden avulla. ”[R]unon oma erityinen tapa rakentaa puhetilanne on tässä keskeinen”, Jero (1996, 14) tiivistää. Nykyrunon puhuja puhuu harvoin tyhjiössä. Olkoon ympäristönkuvaus sitten impressionistista, suurieleistä tai pieniin yksityiskohtiin keskittyvää, on runosta useimmiten löydettävissä puhetilanne, aika ja paikka. Turkan tendensseihin kuuluvat nopeat liikkeet ja kerrontamaisuus,

mikä tuo mukanaan puhetilanteen kuvausta: 11 runossa voidaan erottaa *useita konkreettisesti kuvattuja miljöitä*, kun taas 14 runossa on kuvattu *konkreettisesti yksi puhetilanne*. Lisäksi kuudessa runossa on löydettävissä *vain paikan kuvausta*, yhdessä runossa *vain ajan*. Yhteenvetona: 32:ssa kokoelman 39 runosta puhetilannetta on kuvattu konkreettisesti. Seitsemässä runossa miljöö on tulkittava metaforiseksi tai symboliseksi, tai miljöötä ei kuvailla ollenkaan, jolloin Mukarovskýn (1977, 86-89) tarkoittamassa mielessä dialogin toinen ehto ei täyty. Nämä ei-konkreettiset puhetilanteet jätän sivuun analyysissäni.

”Vuonna 1979-1980 asuin vuoden verran Hyvinkäällä radan varressa ihan lähellä asemaa. Se oli hyvä paikka. Niiltä vuosilta ovat kokoelmat *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* (1979) ja *Kaunis hallitsija* (1981), joihin tuli aineistoa myös Pietarista ja Pielavedeltä,” Turkka (2000, 466.) kirjoittaa sen aikaisesta työskentelymiljööstään. Analyysini tavoitteena ei kuitenkaan ole etsiä tuota Hyvinkään ratapihaa, vaan tutkia, miten puhetilanne runoissa ilmaistaan, millaisia miljöitä kokoelmassa ylipäättään on, ja mikä on puhujan suhde näihin puhetilanteisiin.

Puhetilanne ei ole runossa sattumanvarainen eikä merkityksetön. Se, miten puhuja kertoo ajasta ja paikasta, miten hän puhetilanteensa rakentaa, kertoo hyvin paljon puhujasta itsestään. Toisin kuin draamassa tai epiikassa, lyriikan puhujalla on vain äänensä, ei lavasteita tai kertojan maisemankuvauksia. Tilan tutkiminen on olennaista, runon tulkintaa puhtaimmillaan. Ranskalainen filosofi Gaston Bachelard (1957/2003) on tutkinut tilan poetiikkaa, runokuvia, niiden tapaa avata kieltä. Hän ymmärtää todellisuuden kuvallisena, hänen mukaansa kuvittelu edeltää havaintoa ja on siten perustava taso psyykkeessä. Poeettiset kuvat ovat aina sekä yksilöllisiä, uutta luovia, että arkkityyppisiä, ja tärkein peruskuva on talon, sisätilan, kuva. ”[T]alon kuva toimii sisimmän olemisemme topografisena mallina” (Bachelard 1957/2003, 67).

Teoksesta voidaan karkeasti luokitella puhetilanteita, jotka toistuvat useamman kerran. Toistuvia paikkoja ovat 1) interiööri, asunto; 2) kaupunki, johon liittyy julkisia miljöitä kuten kapakka, kahvila ja taidenäyttely; 3) metsä, johon liittyy usein ranta ja vesi; 4) miljöö ulkomailla. Vuodenajat teoksessa ovat talvi, kevät ja syksy; vuorokaudenajat erityisesti aamu ja ilta, vaikka myös päivä ja yö esiintyvät ajankohtina.

Puhetilanne voidaan luonnostella hyvin vähin sanoin:

En minä nyt ole murhantekomatalla vaan onnentuottomatalla.

Siitä ovat takeena nämä pöydät ja tuolit
ja pieni taivas keskellä talvipäivää.
On ihana tunne olla viaton.
Kun nauris kasvaa päähän, skitsofrenia.
Kun syntyy oikein väärään perheeseen.
Ja synnyttää helmen. Murhaajan näköisen. (46.)

Miljöö on arkinen, tavallinen huone, jossa on pöytiä ja tuoleja, vuodenaika talvi, ja ikkunasta näkyy läikkä sinistä taivasta. Tosin ”pieni taivas” voidaan tulkita myös onnentunteeksi, mitä seuraava säe tukeekin (ihana viattomuudentunne). Puhuja viihtyy miljöössään, suorastaan hehkuttaa hyvää oloaan, leikkii vakavilla ja symbolisilla käsitteillä. Arkiset yksityiskohdat (pöydät, tuolit, talvipäivä, nauris) rakentavat puhujalle raamit, tuovat hänen lennokkaisiin, metaforisiin ajatuksiinsa konkreettisen puhetilanteen.

Kokoelman ensimmäisessä runossa esiintyy sama ylevän ajattelun ja arkisen puhetilanteen ristiriita:

[– –]
Näin sateisina päivinä tai rahattomana, voi matkustaa
vain itsessään, sydän täynnä torvisoittoa ja toivotusta.
[– –]
Tyytyväinen aurinkokunta aurinkoisella kukkulalla,
täysin itsessäni, olen kuilu putoamaisillani itseeni.
Olen Kleinod ja Trost, käsi, johon parveke ja kaide nojaa,
pölyinen ilo, johon
väsymys ja tuuli tukehtuvat. (6.)

Ote on runon loppuosasta, jossa puhuja viimein määrittelee ympäristöään konkreettisemmin: ”[– –] käsi, johon parveke ja kaide nojaa [– –]”. Runo on eräänlainen julistus puhujan kaikkivoipuudesta ja yksinäisestä täydellisyydestä, mihin viittaa jo sen nimikin, ”En koskaan vastaa kirjeisiin”. Miljöö kuvataan saman itseriittoisan, itsensä maailman keskipisteenä kokevan näkökulman läpi: parveke ja sen kaide nojaavat käteen eikä päinvastoin. Tapahtumapaikaksi voi siis tulkita puhujan kodin, jossa on pölyinen parveke, sateen ja tuulisen ilman. Aikaa ei ilmaista selvästi, vain säätila viittaa syksyyn.

Puhujan suhde puhetilanteeseen rakentuu ambivalentiksi. Yhtäältä hän tuntuu olevan tyytyväinen, itseensä luottavainen, viihtyvän:

[– –]
Minuun tarttuu hilpeys, aivastuttaakin,
niin kuin ratkaisun hetkellä sarjafilmin sankareita.
Olen hyvyys itse, tolloille se jääköön sanomatta,

tollomaailmalle.

Vähän aikaa eläin [koira] säälistää, se loistaa saastansa keskeltä,
sen hyvyys loistaa,
kuivaan kämmeneeni mutahelmet sen otsalta, hukkaan
energiaa ja lunastan samalla taivasosuuteni. [– –] (5.)

Toisaalta kuva puhujasta asunnossaan, jossa hän on ”täydellinen aurinkokunta” ja ”hyvyys itse”, muistuttaa eräänlaista norsunluutornia, yksinäisen näkijän korkealentoista työpajaa, josta arkinen todellisuus on kaukana. Vasta runon viimeisellä rivillä puhuja tarttuu konkreettiseen, vaikka samalla metaforisesti, kääntämällä kaiteen nojaamaan itseensä.

Puhujan suhtautuminen asuntomiljööseensä muuttuu myöhemmin teoksessa.

Runossa ”Kielellä sätkän maku” puhetilanne rakennetaan useilla yksityiskohdilla:

[– –]

Meni siis tämäkin talvi,
paras vuodenaika, niin vailla toivoa.
Nojaten pöytään käsissä aivojen maljakko, korvien suhina,
ympäriällä hiljaiset yöt, joihin kilahtaa vain
eläinten puhdistautumisen äänet.
Kun talorukka painautuu lähemmäs, sähkö sanoo: zip zip,
naapuri on kännissä ja laulaa. Tai itse on kännissä ja laulaa.
Kun taivas tulee totisena, täynnä myrskyä [– –] (27.)

Aika on loppupalvi, hiljainen yö, jossa joku laulaa. Paikka on äänetön asunto, puhuja istuu pöydän ääressä ja ikkunan takana taivas on tumma, pilvinen. Puhujan suhde paikkaansa lähenee ahdistusta, sillä hän tuntee talon ja jopa taivaan sulkeutuvan ympärilleen. Teoksen seuraavassa runossa, ”Kerran minut melkein kutsuttiin häihin”, ahdistus hieman hellittää:

[– –]

Asemarakennus on vanha lepakko ja aina aamuisin se oikoo ryppyjään,
sivuraiteella ovat vaunut omalla paikallaan
ja minä omallani ikkunan valossa,
ja päiviä pyyhkii vain linnuista koottu
suuri valittava siipi.

[– –]

Aamulla meni maitokahvi sivu suun ja kauluksesta sisään,
minua pelottaa kuolema, sen tapa pysytellä koko ajan lähellä.

[– –]

Minun iltojeni hehkuttaa savuke, muuan unelma, sen palava katse
ja ikkunan alla tuoksuu lumi ja näkymätön enkeli. [– –] (28-29.)

Puhujan kamerakulma liikkuu ulkona aamuisessa maisemassa, tarkkailee asemaa ja siirtyy vasta sitten ikkunaan, valoon, josta puhuja löytyy. Paitsi lähestymistapa, myös runon sisältö on avarampi, leikkisämpi ja optimistisempi kuin edellinen. Sävy ja teema palautuvat kohti

ensimmäisen runon ajatusta itsetyytyväisyydestä, mutta samanlaiseen ylpeään kaikkivoipuuteen puhujasta ei enää ole. Hän on nöyrytynyt ja hyväksynyt paikkansa (ikkunan valossa), joka ei näyttäydy enää ahdistavana, vaan ennemmin surumielisenä ja kaihoisana (lintujen suuri, valittava siipi), pelottavanakin (kuoleman läheisyys). Huomautukset savukkeesta, joka hehkuu kuin unelma (tai toisin luettuna: savuke ja unelma hehkuvat), sekä enkelistä ikkunan alla rakentavat arkiseen miljööseen abstrakteja ominaisuuksia. Arjessa on jotain pyhää, symbolista, näkymätöntä.

Runossa kuvataan myös kokoelman toinen toistuva miljöö, talvinen kaupunki:

[– –]

[E]ikä minua kelpuutettu tämän maailman kitarakerhoon,
saan musiikkini sivukujien jäätyneiltä lätäköiltä.

[– –]

Kuin van Gogh minä kuljen, korva taskussa, kuuntelen,
mikäs sen siellä, heinänpimeässä.

Sille naksuttaa mielen uunilintu, peukalon kokoinen,
maapesijä, lapsuuden lintu, haravalintu,
pesänä pieni heinäpallo, altis maailman tuulille, sateelle, oravalle.

Silmät tukan alla kuljen, lunta lappaa luomille, hartioille.

Kaupunki on outo, sydän outo, tuulen palje suhisee ja ähkyy,
vain unessa on helpointa, kun väsyttää voi ottaa yötaivaasta kiinni. [– –] (28-29.)

Kuva korvasta taskussa ja van Gogh³⁷-viittaus tuovat runoon absurdia huumoria, jota vasten asettuu hellä ja tarkka, lähes luonnontieteellinen kuvaus uunilinnusta. Kaupunki on sekä luonnollinen, lumisateen ja jäätyneiden lätäköiden miljöö, että yliluonnollinen, inspiraation (musiikkia jäätyneiltä lätäköiltä) ja kuvitelmiä, outojen tunteiden miljöö. Puhuja kulkee ja kuuntelee, mutta varsinaista määränpäättä hänellä ei ole. Niinpä puhuja palaa sisälle, asuntoon, ikkunaan, josta hänet alussa löydettiin: ”[– –] Minun iltojeni hehkuttaa savuke, muuan unelma, sen palava katse/ ja ikkunan alla tuoksuu lumi ja näkymätön enkeli.[– –]” Talvinen kaupunki jää ikään kuin asuntomiljöön sisään, retkeksi, joka sulkeutuu takaisin lähtöpisteeseensä. Edellisen runon lopetus asettuu mielenkiintoiseen vastakohtaan:

[– –]

Talven lapsi, talven oma,
syntyy talvella ja kuolee talveen eikä edes elä pitkään.
Kulkee vain yön täplittämää polkuaan kuin mielen hoiperrus,
kaivautuu lopulta lumeen

³⁷ Vincent van Gogh (1853-1890) oli hollantilainen postimpressionistinen taidemaalari. Runossa ”Kerran minut melkein kutsuttiin häihin” (28-29) viitataan kuuluisaan tapaukseen, riitaan van Goghin ja hänen kollegansa Paul Gauguinin välillä, minkä seurauksena van Gogh leikkasi vasemman korvalehtensä irti. (http://fi.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh. Tieto haettu 7.9.2005.)

ja muuttuu kertomukseksi. (27.)

Talven lapsi ei palaa, toisin kuin puhuja edellä. Runossa ”Kerran minut melkein kutsuttiin häihin” puhuja kuvaa ajatuksiaan palattuaan iltaan ja ikkunaan: ”[– –] Elämänsurun, jos se nyt mitään sanoo, olen voittanut./ En ole koskaan miltei yksin tai noin mennyt,/ jos olen mennyt, jos ihmettelette, olen poissa.” (29.) Katoaminen jää siten uhkaukseksi tai pateettiseksi toteamukseksi, sillä puhuja haluaa kertoa, että hän tekee asiat kunnolla, kun niihin ryhtyy. Näin ero puhujan ja ”Talven lapsen” välillä tehdään selväksi: hoiperteleva, epävarma kulku ei ole puhujan tapaista.

Miljöö, johon kadotaan, esiintyy runossa ”Taas kun sataa räntää”:

Taas kun sataa räntää historian läpi
tähän päivään,
kun keltainen puu soittelee ratapihan
yksinäistä taloa vasten,
ajattelen miestä, joka käveli sateessa niin kauan
että kädet mätänivät hansikkaiden sisään.
[– –]
Tähän vuodenaikaan yksinäisyyden armo
peittää maan ja taivaan ja sydän matkustelee
murheellisten sänkipeltojen halki.
Pelkkää savua on Šostakovitš lentäjälle,
[– –]
Pimeä peittää ikkunat, vain pimeä rummuttaa
kaiken peittää savu, vuodenajat, pellot, Leningradin,
sammakon ja Dmitrin. (7.)

Räntäsade viittaa venäläisen kirjallisuuden teemoihin,³⁸ ja Venäjälle osoittavat myös runoon näennäisen satunnaisesti poimitut Leningrad ja Dmitri Šostakovitš³⁹. Sade peittää ja kastelee kaiken, lähes mädännyttää miehen, läpi pimeyden sade hakkaa (pimeä rummuttaa) ikkunaan. Tunnelma on toivoton, melankolinen. Muut miljööön elementit tuntuvat hukkuvan

³⁸ Annamari Sarajas (1980, 246-264) on tutkinut lumituiskua venäläisen kirjallisuuden aiheina. Hänen mukaansa Puškin aloitti perinteen 1820-luvun runoillaan, ja niin Gogol, Dostojevski, Tolstoi kuin Tšehovkin ovat käyttäneet lumituisku-aihelmaa teoksissaan. ”Gogolin taituruus havaita elämän groteskit ja absurdit tosiasiat muutti myös räntäisen ja lumisen Pietarin nöyryytysten ilmapiiriksi”, kun taas Tolstoilla ”aihelma oli kriisin, käännekohdan symboli”, johon yhdistyi eksyminen ja harhailu sekä unennäköjen sekasorto. Turkan voidaan nähdä näin ottavan runollaan kantaa venäläiseen lumituiskun perinteeseen, tuovan oman melankolisen ja surrealistisen näkökulmansa: ”Taas kun sataa räntää historian läpi/ tähän päivään/ [– –] / ajattelen miestä, joka käveli sateessa niin kauan/ että kädet mätänivät hansikkaiden sisään [– –]” (7)

³⁹ Dmitri Šostakovitš (1906-1975) oli venäläinen Neuvostoliiton ajan säveltäjä, jota pidetään yhtenä 1900-luvun merkittävimmistä säveltäjistä. Hän työskenteli Leningradissa myös sen piirityksen aikaan 1941 säveltäen *Seitsemättä sinfoniaansa* (1942), josta tuli Neuvostoliiton vastarinnan symboli sodassa. Runossa ”Taas kun sataa räntää” (7) voi nähdä intermediaalisesti Šostakovitšin tyyliin viittaavia elementtejä, kuten vastakkaisten tunnelmien yhdistämistä: synkkyyttä, syvää tragiikkaa ja groteskia huumoria.
(http://fi.wikipedia.org/wiki/Dmitri_%C5%A0ostakovit%C5%A1. Tieto haettu 7.9.2005.)

räntäsateeseen ja sen luomaan tunnelmaan: puu, ratapiha, talo, pellot, ikkunat – eikä sekään riitä, vaan lopussa kaikki palaa, savu peittää näkyvistä koko maailman, ajan sekä paikan. Savu ja sade, tuli ja vesi, eräänlaiset maailmanlopun elementit, sekoittuvat toisiinsa. Puhuja, joka alussa tarkkaili räntäsateista maisemaa, jää ajatustensa verkkoon, hänen ikkunansa takana palavat pellot ja Leningrad. Miljöö muuttuu realistisesta fiktiiviseksi – sekä intertekstuaaliseksi. Runosta on luettavissa myös viittaus Boris Pasternakin (1919/1980) runoon, ”Kreml lumimyrskyssä vuoden 1918 lopulla”:

Kuin asematalo viimeinen
lumessa, kiskojen viereen sortunut,
kuin tiellä öisen lakeuden
mies huopasaappain tarpova, turtunut

kuin lopun eellä, tuskissaan,
kun viima vinkuin, voimat hajoittain
saa itse sielun sammumaan
ja pimeys peittää kaikki ajoittain
[– –]⁴⁰

Pasternakin epätoivoinen vaeltaja harhailee lumessa, Turkan räntäsateessa ja päänsä sisällä. Molemmat kadottaa pimeys. Turkan runossa puhuja paikallistuu ikkunaan tarkkailijaksi, joka ajattelee, kuvittelee miehen, ja lopulta itse luo miljöön, johon limittyy myös Pasternakin ”tolstoilainen” lumipyry. Fiktiiviseen miljööseen kerrostuu näin intertekstuaalinen taso.

[– –]
Ei tämä ole paikka, ei täällä ole aikaa,
vain pienenpienet ruumiit, lumi, kertovat,
että vuosi vaihtuu, vuodet.
Mikään ei ole alkanut, ei mikään päättynyt,
tässä ajatuksettomuudessa, mykkyudessa,
ei ole kuolemaa, ei kehtoa, hautaa.
Kaikki mitä on, on pesäkolon hämärä suu,
ja ruoho, kukkiva, kuihtuva, kuolemaan käpertyvä. [– –] (26.)

Runo, ”Niin kuin nummen yksinäinen jyrssi”, kieltää miljöönsä, vaikka paradoksaalisesti: ”[– –] [e]i *tämä* ole paikka, ei *täällä* ole aikaa [– –]”. Deiktiset pronominit osoittavat kuitenkin

⁴⁰ Siteeraamani Boris Pasternakin (1890-1960) runo ”Kreml lumimyrskyssä vuoden 1918 lopulla” (1919) on Lauri Viljasen suomentama. Kirjailija Marja-Leena Mikkola (2003) on kääntänyt runon suomeksi hieman eri sanoin: ”Kuin lumeen ja raunioihin viskattu,/ hylätty sydänyöhön pääteasemalle,/ junien vihellyksiin, äänten hälinään,/ väkisin houraillemaan huovikkaissaan,/ kuin lopun edessä, kun voimat ehtyvät,/ anomaan armoa lumimyrskyltä,/ ettei se vihurillaan sammuttaisi sielua/ ja levittäisi pimeyttä kaiken ylle,/ [– –]”. (Pasternak 2003, 81; Sarajas 1980, 252.)

johonkin. Säe viittaa myös Paavo Haavikon *Talvipalatsiin* (1959, 23): ” [– –] tämä on retki tunnetun kielen lävitse kohti/ seutua joka ei ole paikka [– –]”.

Paikan kuvaus löytyy jälleen runon alusta:

Niin kuin nummen yksinäinen jyrsiä minä suin
poskieni kiiltävää ruskeaa nukkaa, seison takajaloillani
tuulta vasten, tähyän kauas laaksoihin, kuuntelen.
[– –]
Lyijyä meri ja pilvet,
tuuli ujeltaa pitkään, taukoamatta, ainoa ääni on
tuulen valitus ja jonkun tunteamattoman linnun. [– –] (26.)

Vastaava miljöö toistuu kokoelmassa usein: metsä, merenranta, tuulinen päivä. Puhuja seisoo korkealla paikalla, ehkä kalliolla, tuntee itsensä ikään kuin eläimeksi ja kuuntelee. Jälleen maisema saa puhujasta yliotteen, se muuntautuu hänen sitä tarkkaillessaan: äänet, joiden valitusta hän kuuntelee vaikenevat mykkyudeksi; paikka, jonka hän tarkasti kuvaa, tulee epäpaikaksi, olemattomaksi. Kun liikettä, alkua ja loppua ei ole, ei myöskään aikaa ole. Aika ja paikka katoavat. Vai katoaako puhuja? ”[– –] Kaikki mitä on, on pesäkolon hämärä suu,/ ja ruoho, kukkiva, kuihtuva, kuolemaan käpertyvä. [– –]” Kummallisessa epäpaikassa ja -ajassa pesäkolon ruoho (tai toisin luettuna: pesäkolo *ja* ruoho) jatkaa yksin kiertokulkuaan. Mikä on sitten pesäkolo? Eläimelle – ja eläimenkaltaisena itsensä kokevalle puhujalle – kaikki: syntymäpaikka, turva muita vastaan, suoja sääoloja vastaan, varasto, pesä poikasille, nukkumapaikka öiden tai talven yli. Puhuja häivyttää itsensä, hän tuntuu muuntuvan epäpersoonaksi, osaksi pesäkoloaan, joka on runon lopussa ainoa olemassaolon muoto.

Kun puhuja kuvaa vähintään kahta miljöötä yhdessä runossa, puhetilanteet ovat useimmiten paitsi paikkoina myös ajallisesti toisistaan erotetut. Puhujalla on tällöin tavallisesti tarinankertojan asenne, jolloin miljööt voi tulkita narratologiaa mukailleen kerronnan ja kerrotun miljööiksi:

Kello kuusi iltapäivällä kapellimestari kulkee
viinipullo kädessä. Kaukana täältä,
Tšekkoslovakiassa, hän johtaa orkesteria.
He tuolla saavat idean, hän ja hänen rakas päänsä:
harva lato, jonka läpi lentävät
filosofiat ja polkupyörät, ranskalaiset ja hollantilaiset
kymmenvaihteiset, varaosat ja teknikot.
Kello on kuusi iltapäivällä ja jo nyt
olen orpo, kiitos
harteikkaan lehmän, jonka sarvien väliin runo kuihtui.
Kaikki kääntävät minulle selkänsä,

tarjoilija, suutelen lasianne, rakkikoira ja räkäinen
kynnysmatto. [- -] (17.)

Surrealistinen kuva tsekkoslovakialaisen kapellimestarin ajatuksenkulusta tapahtuu samaan aikaan kuin puhuja istuu kahvilassa. Vain paikat ovat toisistaan erotetut: ”tuolla” ja ”täällä” (kaukana täältä). Tsekkoslovakian ja (oletettavasti suomalaisen) kahvilan miljööt kohtaavat, asettuvat ikään kuin toisiaan peilaaviksi: molemmat ovat luomisen, taiteen tekemisen tilanteita. Kapellimestarin työ edistyy, hänen ideansa lentävät, yhdistävät mitä uskaliaimmin asioita toisiinsa. Samaan aikaan puhujan luomistyö on pysähtynyt: ”[- -] [R]uno kuihtui./ Kaikki kääntävät minulle selkänsä [- -]”. Koska puhuja oletetaan konventionaalisesti runon ainoaksi ääneksi, siten myös ikään kuin kertojaksi, Tsekkoslovakian miljöö on ymmärrettävä fiktiivisenä ja kuviteltuna kahvilan miljöön sisään. Itsesääliin vaipuva puhuja rakentaa itselleen kuvitteellisen maiseman, vain syventääkseen omaa surkeuttaan.

Toinen runo, jossa kertojamainen asenne yhdistää kaksi eri miljöötä:

Taidenäyttelyyn tuli muuan housunlahje nilkkasukan
sisällä, saman jalan nyt ilman muuta.
Pystysuora Napoleon-asento, kuin kaksinkertainen
ilo: kirje kirjeessä.
Mutta minuun iskee auttamatta dinosauruksen kokoinen
ahdistus, tällä hetkellä
en pysty edes nyppimään kanaa,
en edes kirjoittamaan, saati olemaan kirjoittamatta. [- -] (11.)

Taidenäyttelystä puhutaan imperfektissä, ”tämä hetki” taas ilmaistaan preesensillä. Tarkkaa miljöönkuvausta ei ole, mutta kaksi paikkaa voidaan silti erottaa: taidenäyttely, johon eräs mies saapui, ja puhujan asunto, jossa kana odottaa keittiössä nyppimistä ja jossa puhuja kirjoittaa. Puhuja muistelee ja kuvailee ”muuatta housunlahjetta” hyvin omalaatuisesta näkökulmasta: miehen kuvaus kertoo lähinnä puhujasta itsestään. Puhuja ymmärtää miehen fiktiivisenä rakennelmana viitatessaan Napoleon-asentoon⁴¹. Miehen seisossa tunnetussa asennossa, puhuja kokee tämän intertekstuaalisena (kuin kirjeen kirjeessä), tekstien ja merkitysten verkostona. Runon puhetilanteet ovat syy-seuraus -suhteessa. Ajallisesti aiemmasta tilanteesta seuraa toinen. Taidenäyttelyssä puhujan leikkimielisyys ja mielikuvituksellisuus kiertyvät liian pitkälle – ehkä puhuja kokee hukkuvansa

⁴¹ Napoleon-asento viittaa tässä Napoléon Bonaparten (1769-1821), Ranskan keisari Napoléon I:n, tunnetuksi tekemään asentoon, jossa hänellä oli tapana seistä: oikean käden sormet pallean kohdalla takin rintamuksessa (http://fi.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Bonaparte. Tieto haettu 8.9.2005).

intertekstuaalisuuden loputtomaan verkkoon – mistä seurauksena on ”dinosauruksen kokoinen ahdistus”.

Toisinaan puhetilanteiden vyörytys on niin nopeaa, että puhujan perässä on vaikea pysyä:

Säestäjä on iloinen ja tukeva kuin aamun aurinko,
me puhumme pyöräilystä, kuusikymmentä kilometriä kesäpäivää pitkin,
ei yhtään hassumpaa, ja seinän takana avataan ääntä,

[– –]

Joskus sitä harjaa tuntikaupalla hampaitaan itsensä
ja isäntäväen riemuksi, etenkin jos on nautittu
pippurikohokasta, jos on aikaa maata vielä pitkään
jalka aamun lätäkössä Mahlerin kolmatta kuunnellen,
toivoen, että se loppuisi, se kun ei lopu koskaan.
Etelä-Ruotsissa on pieni kahvila, niin tyyni ja täydellinen,
että voisi kuulla heinän putoavan heinäsuopaan.
Joku puhuu purjeveneeseen kölistä, kuin rakastetustaan,
navigaatiosta ja saaristomerestä, pöly ja puhe sekoittuvat
vanhaan samettiin kuin savu sieraimiin.

[– –]

Väsyneen unessa taivas on vihreä, kupuna kuulas salaatinlehti,
kadunkulmassa kukkivat kauniit hullut hullukaalit,
astelee villoihinsa uponnut lammas ja ihmisen kättä vasten
nojaa poskeaan kyyhkynen. (43.)

Runon miljöitä ovat hotelli, jossa puhuja harjaa hampaitaan ja kuuntelee naapurihuoneiden ääniä ja Mahlerin⁴² sinfoniaa, Etelä-Ruotsin kahvila ja unimaisema. Eri puhetilanteita ei eroteta ajallisesti toisistaan, mikä lisää runon tulkintamahdollisuuksia. Vuodenaika on kesä, mikä on hyvin harvinaista tässä teoksessa, ja vuorokaudenaika aamu. Runo on täynnä vierasta puhetta, puhujan ulkopuolelta, ehkä hänen puoliuniseen mielentilaansa, tunkeutuvia ääniä.

Eteläruotsalaisen kahvilan miljöö voidaan tulkita monella tapaa: se voi olla naapurin seinän takaa kantautunut huomautus, puhujan aiemmin kuulema ja nyt muistelema tarina, tai puhujan äänekkäässä hotellissa kuvittelema, kaipaama pakopaikka. ”Säestäjä” runon alussa voidaan tulkita Gustav Mahleriksi, tai paremminkin hänen musiikikseen, joka on personoitu. Periaatteessa ”säestäjä” voisi olla myös joku puhujan kohtaama juttukumppani, mutta runon tyyli ei tätä tulkintaa tue: kaikki muut ihmishahmot runossa ovat epämääräisiä, nimeämättömiä

⁴² Gustav Mahler (1860-1911) oli itävaltalainen säveltäjä ja kapellimestari, jonka teoksissa on aineksia modernismista ja myöhäisromantiikasta, ja niille on ominaista voimakas tunnelataus. Runossa ”Säestäjä on iloinen”(43) voi tulkita intermediaalisia viittauksia Mahlerin tyyliin: kuten runon vaihtuvat äänet, eräänlaiset puheenvuorot, Mahlerin sinfonioissa eri soittimet saavat usein solistisia rooleja. Runossa mainittu *Kolmas sinfonia* (1895) on massiivinen altolle, naiskuorolle, poikakuorolle ja orkesterille sävelletty teos. (http://fi.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler. Tieto haettu 7.9.2005.)

joukkoja tai yksilöitä (me, seinän takana, koko joukko, isäntäväki, joku, ihminen). Näin puhujan konkreettiseksi miljöökseksi voidaan rajata hotellihuone, jossa hän yksin makaa, kuuntelee. Sekä unen surrealistinen miljöö, että eteläruotsalainen kahvila sijoittuvat hotellihuoneen miljöön sisään, eräänlaisiksi rinnakkaistodellisuuksiksi, jotka ovat läsnä puhujan puhetilanteessa toisinaan vahvemmin, toisinaan heikommin: ”[– –] pöly ja puhe sekoittuvat/ vanhaan samettiin kuin savu sieraimiin. [– –]”

Runon sävy on kauttaaltaan ironinen ja satiirinen. Puhuja tekee pilaa hienon väen puheenaiheista ja -tyylistä, sekä koko yläluokkaisesta miljööstä sametteineen ja pippurikohokkaineen – myös heinäsuopamainen rauha eteläruotsalaisessa kahvilassa on osa liioittelua, ironian kärjistystä. Runon neljä viimeistä säettä vetävät satiirin yli absurdismiin, kun yläluokkaisen elämän aiheilmasta ja stereotypiasta tehdään roisia pilaa. ”Väsyneen” voi tulkita paitsi puhujaksi myös joksikin edellä kuvatun yläluokan edustajaksi, joka unessaan näkee vain kauniita, tyyniä, sopusointuisia ja harmonisia kuvia (kuulas salaatinlehti, kauniit hullut, villoihinsa uponnut lammas, ihmiseen nojaava kyyhkynen).

Teoksen *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* puhetilanteista on löydettävissä toistuvia piirteitä.

1) Ensinnäkin arkisilla yksityiskohdilla kuvattu miljöö asettuu metaforisen tai vakavamielisen ajatuksenjuoksun ankkuriksi, raameiksi, jotka kiinnittävät runon arkipäiväiseen, konkreettiseen ympäristöön. Arkisessa miljöössä voi olla myös abstrakteja ominaisuuksia. 2) Toiseksi puhujan suhde teoksen toistuvimpaan paikkaan, asuntoonsa, vaihtelee. Kokoelman ensimmäisessä runossa asuntomiljöö ei oikeastaan edes ole paikka, vaan osa puhujaa, riippuvainen hänestä, osa hänen kaikkivoipuuttaan. Tämä asenne voidaan teoksen edetessä tulkita itseironiseksi, puhujan voidaan tulkita kasvavan, näkevän miljöönsä realistisemmin ja hyväksyvän itsensä sen osana. 3) Kolmas toistuva piirre on puhetilanteiden muuntautuminen, miljöiden muodonmuutos. Puhujan kuvitelmat, muistelut tai ajatukset kasvavat usein eräänlaiseksi verkoksi, jonka alle realistinen miljöö jää. Toisinaan puhuja tuntuu haluavan ja aktiivisesti vaikuttavan puhetilanteen muuttumiseen, kun taas toisinaan hän ikään kuin jää sen alle, häivyttää itsensä, passiivisena ja voimattomana. 4) Neljänneksi piirteeksi voidaan laskea puhetilanteiden sijoittuminen hierarkkisesti, erityisesti runoissa, joissa puhuja ottaa kertojamaisen asenteen ja kertoo jutun tai pienen tarinan. Kerrotut miljööt sijoittuvat ”tässä ja nyt” -miljöön sisään.

3.3. ”Pianosta tehdään flyygeli, flyygelistä piironki. Jossain tehdään ristiretki.” Useiden viitekehysten kohtaaminen: semanttiset suunnanmuutokset

Turkka yhdistää toisiinsa ennalta arvaamattomia asioita. Näistä törmäyksistä syntyy yllättäviä ja uusia väyliä assosiaation ja oivalluksen kulkea. (Siro 2002, 4.) [A]rkipuhemaisten sanojen, tokaisujen ja rakenteiden rinnalla voi olla vieraskielisiä sanoja, lyhyitä riimitelyjä ja ikään kuin laulun pätkiä tai kertomuksenpalasia (Jero 2000).

Mukarovskýn käsite ’viitekehys’ (*contexture*) on varsin avonainen: sen voi ymmärtää näkökulmaksi tai arvioinniksi, joka tapaukseksi jonkinlaiseksi lausumaksi tietyistä asiasta.⁴³ Dialogi syntyy näiden eri viitekehysten kohdatessa. Semanttiset käännökset tai suunnanmuutokset (*semantic reversals*) tapahtuvat viitekehysten törmätessä ja tunkeutuessa toisiinsa, ja niitä osoittavat puheessa – tai tässä tekstissä – arvioivat oppositiot, merkityksellä leikkiminen, kaksimielisyyys, paradoksit, intonaation vaihdokset, puheen tempo ja äänen sävyt. (Mukarovský 1977, 87-89.)

Teoksessa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* on erotettavissa lukematon määrä erilaisia semanttisia suunnanmuutoksia. Puhujan puheenaihe, sävy ja asenne vaihtuvat jatkuvasti ja usein yhtäkkiä. Runojen viitekehyksistä itsestään selvempiä voidaan karkeasti jaotella: uskonnollinen tai kristillinen puhetapa; tarinankertojan asenne; arkipuheen omainen tai juttelumainen puhetapa; sananlaskut ja niiden väännökset; ironia ja satiiri; huumori, sanaleikit ja paradoksit; virallinen, sanomalehtikielen tai lainsäädännön puhetapa; sympatia eläimiä kohtaan; kaipuu johonkin; intertekstuaaliset viittaukset; metafiktiivinen puhetapa.

Tässä luvussa analysoin runoja niiden semanttisten suunnanmuutosten kautta. Tutkin, onko erilaisten viitekehysten halkomista runoista aina löydettävissä ”tietty merkityksen ykseys” kuten Mukarovský (1977, 88) dialogista olettaa. Huomautettakoon, että kaikkia teoksessa esiintyviä semanttisia suunnanmuutoksia on tutkimuksen sivumäärän takia mahdotonta tutkia, mutta analyysini tietyistä, valituista runoista edustaa varmasti kohtalaisen kattavasti teosta kokonaisuutena.

⁴³ ”The contexture is different from the theme in that it is provided by the meaning which the speaking person ascribes to the theme – by the point of view which he adopts toward it and by the way in which he evaluates it (Mukarovský 1977, 87-88).”

Erilaisten puhetapojen päällekkäisyys ja yhtäaikaisuus on tyypillinen Turkan runouden tyylikeino:⁴⁴

Tässä kuulette kottaraisen.
Kiuru voi tulla minä päivänä hyvänsä.
Ne ovat jo kerääntyneet Hollantiin,
ne ovat matkalla tänne pohjoiseen.
Osa on tuupertunut, osa väsynyt kesken.
Niin ne tätä maata rakastavat. (45.)

Ensimmäinen säe mukailee radion luontodokumentin puhetapaa: puhuteltavana ovat radion kuuntelijat, yleisö, ja deiktinen ilmaus ”tässä” osoittaa tiettyyn kohteeseen, kiurun lauluun. Seuraava säe voisi yhä olla dokumentista, mutta avaa myös konnotaation tunnettuun sananlaskuun⁴⁵, jossa kesän tuloa ennakoidaan lintujen saapumisen mukaan. Kolmannen ja neljännen säkeen viitekehys on yhä tiedottava, mutta kaksi viimeistä säettä poikkeavat täysin luontodokumentin tai radiouutisten puhetavasta. Näkökulma on empaattinen, suorastaan hellivä, ja viimeisen säkeen viitekehystenä ymmärretään paitsi *sympatia* eläimiä kohtaan myös tietty isänmaallisuuden puhetapa: ”niin N. tätä maata rakastaa!” Säkeestä voi lukea myös intertekstuaalisen viittauksen Pekka Parkkisen runoon, jossa maan rakastaminen käännetään isänmaallisuudesta luopumiseksi.⁴⁶

Viitekehysten törmäykset tapahtuvat Mukarovskýn (1977, 89) mainitsemien vastakohtien kautta: ”ne”, kiurut, ovat matkalla ”tänne”, meille. Ristiriita kärjistyy viimeisessä säkeessä. Puhuja toteaa: ”[– –] [n]iin ne tätä maata rakastavat.” Herää kysymys: kuinka paljon *me* tätä maata rakastamme? Keitä ovat ”me”? Vastakohtana ”niille”: suomalaiset ihmiset. Viimeisen säkeen painoarvo on juuri siinä, että se yhdistää eri puhetavat, viitekehykset: eläimiä sympatisoivan, isänmaallisuutta ironisoivan ja maahanmuuttaja- tai ulkomaalaismyönteisen näkökulman. Onko runosta sitten uutettavissa yksi, kokoava merkitys? Olisi yksinkertaistavaa summata sellainen. Sen sijaan runo nostaa esiin kysymyksiä ja kulttuurisia konnotaatioita, herättää lukijan pohtimaan isänmaallisuuden ja suvaitsevaisuuden suhdetta, samalla kuitenkin sävy jää melankoliseksi ja pessimistiseksi, sillä maan rakastamisesta ei tunnu seuraavan kuin kuolemaa.

Toisessa lintuaiheisessa runossa semanttiset suunnanmuutokset ovat tiheässä:

⁴⁴ Ks. esimerkiksi Virtanen (1987, 23), Heino (1993, 58), Nokkanen (1990, 34-35), Jero (1996, 4) ja Oja (2005).

⁴⁵ ”Kuu kiurusta kesään, puoli kuuta peipposesta, västäräkistä vähäsen, pääskyselästä ei päivääkään.” Kottaraista ei sananlaskussa mainita.

⁴⁶ Parkkisen runo samannimisessä kokoelmassa *Jos minä maatani rakastaisin* (1967) kuuluu: ”jos minä maatani rakastaisin/ polttaisin sen lipun/ ja antaisin tuulen vapaasti/ hulmuta ilmassa”.

Pihan korkeimmassa puussa istuu reviirivaris
naamalla lähtevän laivan ilme.
Lopulta kuolema meissä kasvaa
ja saavuttaa täysi-ikäisyyden, kaikki menee
vähän kuin höyhen ja terva, tanssi
yläkerran huoneissa.
Tulee kevät vihreässä takissaan,
me saamme uuden ilmeen.
Vähän pingottuneen tai ylileveän,
niin kuin kuolemassa, häissä tai hautajaisissa. (42.)

Runo alkaa variksen tarkkailulla, luonnontieteellisellä käsitteellä ”reviirivaris”. Toisessa säkeessä viitekehys vaihtuu, lintutarkkailijan puhetapa kohtaa runoilijan puhettavan, metaforan: ”lähtevän laivan ilme” on tulkittavissa kuolevan ilmeeksi. Taas semanttinen suunnanmuutos: kolmas säe puhuu suoraan kuolemasta ja ottaa samalla sekä puheen kohteeksi että näkökulmaksi monikon 1. persoonan – *me*-pronomini on ymmärrettävä passiivisena, tarkoittamassa yleisesti ihmisiä. Kuolema on aktiivinen, ei varsinaisesti personoitu vaan ikään kuin luonnonilmiö tai jonkinlainen kehityskulku, joka tapahtuu ”meissä”.

Sanamuoto ”saavuttaa täysi-ikäisyyden” sopii biologian tai toisaalta yhteiskunnan, lainsäädännön, viralliseksi puhettavaksi, mutta seuraavat kaksi ja puoli säettä edustavat täysin eri viitekehystä: ”[– –] kaikki menee/ vähän kuin höyhen ja terva, tanssi/ yläkerran huoneissa. [– –]” Arkipuheenomaiset ilmaukset sekä villin lännen klassinen kuvasto kääntävät runon vakavasävyisen alun jälkeen kevyemmäksi, viihteellisemmäksi. Säkeen vaihtuessa semanttinen suunnanmuutos on taas voimakas, kun kevät personoidaan, tunnelma vaihtuu revyyttä hienotunteisemmaksi. Kahdeksannessa säkeessä on jälleen passiivinen menäkökulma, tällä kertaa hyväksi käytetään mainoskieleen tai naistenlehtikliseisiin kuuluvaa sanontaa ”N. saa uuden ilmeen”, josta tehdään heti seuraavassa säkeessä pilaa: uusi ilme ei olekaan positiivinen, vaan ”vähän pingottunut tai ylileveä”. Tämän voi tulkita myös groteskiksi kritiikiksi teennäisyyttä – jota esimerkiksi naistenlehdistä löytyy – kohtaan. Runon viimeinen säe on vertaus, joka tarkentaa edellä kuvattua.

Mistä viitekehysten viidakossa on lopulta kyse? Teemana on selvästi kuolema. Runon voi tulkita monen näkökulman kuvaksi kuolemasta. Alkuosa kuvaa kuoleman lähestymistä, jota seuraa itse kuoleminen: ”[– –]vähän kuin höyhen ja terva, tanssi/ yläkerran huoneissa. [– –]” Kuva tuonpuoleisesta on mielikuvien vyyhti, jossa kohtaavat enkeli (höyhen), perinteinen paratiisikuva (tanssi), synnintekijät (höyhen ja terva) ja slangi-ilmaus tuonpuoleisesta

(yläkerta). Kiertokulun mukaan kuolemaa seuraa myös maatuminen: ”[- -] [t]ulee kevät vihreässä takissaan [- -]”. Viimeiset neljä säettä ovat oikeastaan kuva sekä kuolleesta että hautajaisvieraista, joiden on pakko ottaa osaa puhujan luettelemiin elämän suuriin tapahtumiin – vaikka teennäisinkin tuntein.

Pitemmissä runoissa viitekehysten vyöry on niin suuri, että kokoavaa merkitystä on vaikea löytää, varsinkin jos runo perustuu intertekstuaalisiin ja -mediaalisiin viittauksiin:

1⁴⁷ Basilisko ja sisilisko kävelevät torilla.
2 Armahda heitä.
3 Pyromaanelle tulee kerran kuukaudessa Valitut Palot.
4 Puntti tulitikkuja ja tuuli tallistaan.
5 Kevätjää on mustaa kuin muste, suuressa maljassa ui
6 haahkanuntuva järvenselkää, Akvila oli
7 myös Aleksandrian maaherran nimi.
8 Harnack oli professori ja Terentius eläintaistelujen järjestäjä.
9 Donata, Kharito, Montanus,
10 Paion, Perpetua, Pionios, Saturninus,
11 Stefanus, Ulpianus ja Veranus
12 marttyyreja.
13 Ihminen palaa sisältä kuin iltataivas,
14 viilennä, leyhytä heitä,
15 ojenna ja lepuuta,
16 he eivät enää erota harakkaa ja haravaa toisistaan.
17 Aamun lipas on täynnä antiikin kultaa,
18 puut harovat myrskyä,
19 mies näkee unta pää alaspäin: sumun sisällä on vesi,
20 pitää leiriään suuri lempeä usvasusi, suurempi kuin sumu, vesi,
21 kaikkein suurin.
22 Uni sammuu, sormet kylmenevät, puut harovat myrskyä,
23 kaulassa keinuu nahkahihnassa kotitalo,
24 pieni harmaa savitalo. (34.)

(1) Runo alkaa sanaleikeillä. ”Basilisko” voi olla väännös basillista tai ’basiliskista’⁴⁸, kreikkalaisesta tarueläimestä, ja säe mukailee tunnetun laulun alkua: ”apina ja gorilla kävelivät torilla”.⁴⁹ (2) Toinen säe on lainaus jumalanpalveluksen puhetavasta. Puhuja ottaa papin aseman, lukee esirukouksen seurakunnalleen. (3) Tapahtuu semanttinen suunnanmuutos sanaleikkiin, ja vitsaileva viitekehys jatkuu vielä (4) neljännessä säkeessä slangimaisella ilmaisulla ”tuuli tallistaan”. (5-6) Viidennessä ja kuudennessa säkeessä näkökulma rauhoittuu,

⁴⁷ Pitemmissä runoissa numeroin säkeet tulkinnan seuraamisen helpottamiseksi.

⁴⁸ Basiliski (kreik) on kreikkalainen tarueläin, jolla on käärmemäinen vartalo ja kukon pää. Se oli paholaisen vertauskuva keskiajan kristillisessä taiteessa (Valpola 2000, s.v. *basiliski*).

⁴⁹ ”Apina ja gorilla” (Somerjoki, Uhlenius, Laine, 1970) on Rauli ”Badding” Somerjoen säveltämä ja tunnetuksi tekemä kappale.

vaihtuu kuvailevaksi, lyyriseksi käyttäen perinteisiä runon keinoja: metaforaa (järvi on ”suuri malja”) ja vertausta (”mustaa kuin muste”, joka on vertailtavien samankaltaisuuden takia lähes tyhjä merkitykseltään, vain korostava). (6-12) Jälleen seuraa semanttinen suunnanmuutos, kun puhuja alkaa listata kristinuskon historiaan liittyviä nimiä.⁵⁰ Viitekehys on tiedottava, luetteleva.

(13) Säe, ”[- -] [i]hminen palaa sisältä kuin iltataivas [- -]”, on metaforinen ja vaikuttaa kokoavalta, yhteenvetomaiselta marttyyrien listan jälkeen. (14-15) Seuraavien säkeiden puhetapa on jälleen esirukous, jonka sisältö on tällä kertaa varsin omalaatuinen. Lisäksi säe ”[- -] ojenna ja lepuuta [- -]” saa myös toisen merkityksen: jumppaohjaajan puhettavan. (16) Seuraa semanttinen suunnanmuutos sanaleikkiin, johon on sekoittunut intertekstuaalinen viittaus: harava kantaa mukanaan *Kalevalan* (1835) tarinaa Lemminkäisen äidistä. (17) ”Aamun lipas” viittaa antiikin kreikkalaiseen myyttiin lippaasta, johon aurinko yöksi säilöttiin. (18) Seuraavassa säkeessä luonto on personoitu, ja säkeen voi tulkita lyyrisenä ympäristönkuvauksena, tai jopa kirousmaisena ennusteena, jossa luonto ottaa vallan, mitä tukee (19) seuraavan säkeen karnevalistisuus, lause ”pää alaspäin roikkuvasta miehestä”. (19-21) Kaksoispisteestä eteenpäin näkökulma vaihtuu miehen perspektiiviksi, jonkinlaiseksi ennustusuneksi, josta löytyy myyttistä kuvastoa: sumu voidaan tulkita *Raamatun* (2. Moos.) Jumalaksi, joka esiintyy Moosekselle pilvipatsaana, ”lempeässä usvasudessa” yhdistyvät pilveen kätkeytynyt kristinuskon Jumala ja vanhan roomalaisen myytin susiäiti.

Runon viimeiset säkeet luovat kohtalaisen yhtenäisen kuvan. (22) Sävy on ensin hurjistunut, kauhukuvastomainen: ”[- -] [u]ni sammuu, sormet kylmenevät, puut harovat myrskyä [- -]”. Sormet ja puiden oksat muistuttavat visuaalisesti toisiaan ja kylmyys ja myrsky viittaavat säätilaan, joka voidaan tulkita myös subjektiivisena, ehkä unta näkevän miehen tai puhujan itsensä mielentilana. ”Unen sammuminen” on voimakas, ankara tai jopa julma ilmaus, jossa yhdistyvät unen päättyminen ja tulen tai valon sammuminen. Sormien kylmeneminen viittaa totutusti kuolemiseen, jota myös (23-24) viimeiset kaksi säettä koskettavat. Metafora ”kaulassa keinuvasta kotitalosta” tulkitaan ristiksi, jolloin koti viittaa taivaaseen. Viimeinen säe asettuu vastakuvaksi, kuolema kuvataan nyt ”pienellä savitalolla”, joka voidaan

⁵⁰ Mainittakoon tarkentavia tietoja joistakin runossa listatuista henkilöistä: Akvila oli paitsi maaherra myös juutalainen teltantekijä, joka karkotettiin Roomasta (*Raamattu*, Ap.t. 18); Adolf von Harnack (1851-1930) oli saksalainen professori ja protestanttiteologi; Terentinus oli roomalainen näytelmäkirjailija 100-luvulla (eikä todennäköisesti järjestänyt eläintaisteluja, vaikka Roomassa asuikin); Montanus oli fryygialainen munkki, joka perusti vanhimman kirkon askeettisen oppisuunnan 150-luvulla; Stefanus oli marttyyri, joka toimi diakonina Jerusalemissa. (*Raamattu*, Ap.t. 6-7; *Tietojätti* 1983, s.v. von Harnack Adolf, montanolaisuus, Terentinus.)

ymmärtää hautakuoppana.

Runon koherenssi tuntuu perustuvan lähinnä intertekstuaalisessa verkostossa leikkimiseen, yhdistävien ja hajottavien yhteyksien loppumattomiin kerroksiin. Läpi runon yhdistävinä lankoina kulkevat esirukousmaisuuksien sekä uskonnolliset viittaukset ja kuvastot. Runon voi tulkita puhujan omalaatuiseksi, groteskin huumorin sävyttämänä esirukouksena seurakunnalleen, jonka hän runon alkuosassa kokoaa. Mukaan mahtuvat (taru-)eläimet, rikollinen, marttyyrit, professori ja maaherra. Kun seurakunta on koottu, alkaa esirukouksen pyytävä ja opettava osa. Puhujan mukaan ihminen on kasvanut eroon myyteistä, alkukodistaan, ja näkee nyt ”unta pää alaspäin”, minkä voi tulkita väärinelämiseksi tai väärinnäkemiseksi. Toistuva säe, ”[- -] puut harovat myrskyä [- -]”, luo tunnelmasta pahaenteisen ja ilmestyskirjamaisen. ”Lempeästä usvasudesta” tulee eräänlainen ennusunen henki (tai hengetär), jonka valtakunta ei kuitenkaan ulotu unimaailman rajojen yli. Runon loppu on mielikuvien verkko, jossa kuolema näyttäytyy kauhun, pelon, toivon ja realismin mielle yhtymien kautta. Kaulassa keinuva taivas ja savimaassa odottava kuoppa yhdistyvät, puhujan sävy on antautunut, kohtaloonsa alistunut. Teema on Turkalle tuttu: kuoleman, tuonpuoleisen kaipuu, kuoleman väistämättömyys.⁵¹

Viitekehysten ja semanttisten suunnanmuutosten tarkastelu muistuttaa Liisa Lautamatin (1983, 181-187) ajatuksia kertomuksen koherenssista, siitä mitkä tekijät tekevät kertomuksesta yhtenäisen. Lautamatti on tutkinut narratiivista tekstiä, mutta uskon hänen ideoidensa sopivan myös runouden tulkintaan. Esimerkiksi hyppelähtävästä tarkoitteiden kytkennästä Lautamatti ottaakin Turkan runon ”Ja Mustameri oli kyllä erittäin musta” (*Kaunis hallitsija*, 1981):

[Runossa] tapahtuu samanlaista tarkoitteiden äkkikytkentää kuin arkikeskustelussa. [- -] Tutkikaamme tarkoitteiden jonoa: Mustameri – savuke – hallitsija – sinä – pää – samppanjajoutsen – taivaallinen baletti – pelto – raaka hevonen. Tätä jonoa emme voi selittää minkään yhteisen, yleisesti tunnetun kehyksen avulla. Lyriikka käyttää arkikeskustelun erästä koherenssikeinoista, mutta arkidiskurssista poikkeavalla tavalla. Kehys onkin lukijan nyt luotava itse [- -]. Näin runosta tulee oma kehyksensä [- -]. (Lautamatti 1983, 185-186.)

Samantyylinen tarkoitteiden sattumanvaraiselta vaikuttava lista nähdään myös runossa ”Taidenäyttelyyn tuli muuan housunlahje”:

⁵¹ Turkan teoksen *Voiman ääni* (1989) kritiikissä Nokkanen (1990, 35) toteaa: ”Kuolema ei jäykisty tavanomaiseksi pelon ja pimeyden valtakunnaksi [- -]. Kuoleman varmuus ei ole vankila, vaan antaa ainoan todellisen vapauden.” ”Turkan runojen kielellisessä ilmaisussa havaitsee atavistisia piirteitä, nöyrytymisen ja noitumisen vuoroliikettä, jossa kaikki liha kulkee kuolemaan (Niemi 1991, 102).”

1 Taidenäyttelyyn tuli muuan housunlahje nilkkasukan
 2 sisällä, saman jalan nyt ilman muuta.
 3 Pystysuora Napoleon-asento, kuin kaksinkertainen
 4 ilo: kirje kirjeessä.
 5 Mutta minuun iskee auttamatta dinosauruksen kokoinen
 6 ahdistus, tällä hetkellä
 7 en pysty edes nyppimään kanaa,
 8 en edes kirjoittamaan, saati olemaan kirjoittamatta.
 9 Oudolla tavalla tuska
 10 ottaa kädestä, kumma tunne, kuin
 11 taskut repeilisivät, kuin päätä ruuvattaisiin
 12 hartioista irti.
 13 Sillä tavalla purjehtii vain murhe,
 14 rinnat lainehtien, kapeat huulet tuulta halkoen.
 15 Ja minun pääni palaa. Ei sitä sammuta
 16 toinen tuli, ei sade. (11.)

Taidenäyttely – housunlahje – nilkkasukka – jalka – Napoleon-asento – ilo – kirje – dinosaurus – ahdistus – kana – kirjoittaminen – tuska – käsi – tunne – taskut – pää – hartiat – purjehtiminen – murhe – rinnat – huulet – tuuli – pää – tuli – sade. Tarkoitteista voidaan erottaa kaksi selvää ryhmää: ensiksi tunteet, ja toiseksi ruumiinosat, joihin liittyvät myös vaatteet. Lisäksi runon lopussa on kiinteä ryhmä (tuuli – tuli – sade), jotka kuuluvat myyttisiin alkuelementteihin⁵².

Lautamatin (1983, 181-187) mukaan koherenssia rakennetaan kolmella lailla: Ensinnäkin interaktionaalisesti, mikä tarkoittaa vuorovaikutuksen näkymistä vastaamisena, reagointia toisen sanoihin. Toiseksi koherenssiin vaikuttaa hallitseva tekstityyppi, joka voi olla esimerkiksi kertova, kuvaileva tai argumentoiva, ja johon liittyy myös koko teoksen tematisointi. Kolmas koherenssia rakentava tekijä on ”[t]ekstin propositionaalisen tai kirjaimellisen sisällön kehittyminen”, jolla Lautamatti tarkoittaa tekstin sisäistä järjestymistä, josta voidaan erottaa esimerkiksi aloittava ja lopettava jakso, etenemistä kokonaisuudesta osiin, yleisestä yksityiseen tai päinvastoin.

Interaktionaalinen koherenssi voidaan ymmärtää tekstin dialogisuudeksi. Luvussa 3.1. tulkitsemani runo ”Me olemme puoliksi oudosta” (12) pysyy koossa juuri tämän piirteen ansiosta. Hallitseva tekstityyppi rakentaa koherenssia esimerkiksi edellä tulkitsemassani runossa, ”Basilisko ja sisilisko” (34), jossa runon alkupuolta hallitsee kertova tekstityyppi muuntuen suorastaan listaavaksi, kun taas loppupuolella runoa vaihtelevat kertova ja

⁵² Antiikin filosofiassa ymmärrettiin alkuaineiksi maa, tuli, vesi ja ilma (Valpola 2000, s.v. *elementti*).

kuvaileva tekstityyppi. Tekstityyppi pysyy hyvin harvoin yhtenäisenä koko tekstissä, vaan ”voisimme esittää otaksuman, ettei mikään kertomus voi luontevasti edetä yksinomaan kertovan tekstityypin varassa (Lautamatti 1983, 183)”.⁵³ Runoa pitävät koossa ennen kaikkea esirukous puhetapana ja uskonnolliset ja myyttiset kuvat, toisin sanoen tekstin tematisointi, joka Lautamatin (mt. 182) mukaan on välttämätön lisätekijä hallitsevan tekstityypin rakentamalle koherenssille.

Tekstin sisäinen järjestys on olennainen runossa, ”Pihan korkeimmassa puussa” (42), sillä vain sen huomioon ottamalla voidaan runosta tehdä ehjä, yhtenäinen tulkinta. Tällöin runon koherenssi on sen sisäisen bgiikan varassa. Lautamatin (1983, 186) ajatus siitä, että runo on oma kehyksensä, pätee oikeastaan kaikissa yllä mainituissa tapauksissa. Mutta on oletettavaa, että Turkan runot rakentuvat näennäisten mielivaltaisista tarkoitejonoista huolimatta tutuimmillakin tavoilla, kuten edellä olen esittänyt. Entä ”Taidenäyttelyyn tuli muuan housunlahje” (11)?

(1-2) Kaksi ensimmäistä runon säettä ovat samasta näkökulmasta: puhujan tarkkailun kohde on epätavallinen (housunlahje eikä mies), minkä hän ikään kuin itsekin huomaa ja tarkentaa siksi kertomaansa toisessa säkeessä. (3-4) Seuraavat kaksi säettä ovat edelleen yllättäviä huomioita, nyt yhdistettynä lyriikan keinoihin, metonymiaan (pystysuora Napoleon-asento), vertaukseen (kuin kaksinkertainen ilo) ja metafiktiiviseen upotukseen (kirje kirjeessä). (5) Seuraa voimakas semanttinen suunnanmuutos, tempon ja intonaation vaihdos, kun puhuja vaihtaa äkkiä puheenaihetta: ”[- -] [m]utta minuun iskee auttamatta [- -]”. (5-8) Seuraavien säkeiden sävy on ahdistunut (auttamatta, en pysty, en edes). Suoran tunnetilan kuvauksen jälkeen (9-10) puhuja kääntyy analysoimaan oloaan käyttäen jälleen runouden keinoja, nyt personointia (tuska ottaa kädestä). Kesken säkeen hän kommentoi itseään ja vertaa tilaansa seuraavien säkeiden (10-12) groteskeihin mielikuviin. (13-16) Neljä viimeistä säettä summaavat edellä kuvattua, ensin ironisen ylevältä kuulostavalla purjehdusmetaforalla, sitten jonkinlaisena myyttisenä johtopäätöksenä: ”[- -] Ja minun pääni palaa. Ei sitä sammuta/ toinen tuli, ei sade.”

⁵³ Lautamatin huomiot sopinevat Turkan runoihin, joissa hallitseva tekstityyppi hyvin harvoin jos koskaan jää ainoaksi tekstityypiksi runossa. Turkan lyriikassa on löydettävissä sekä kertomusmaisia että kuvailevia elementtejä, ja näiden lisäksi myös monia muita tekstityyppejä kuten argumentoivia, ekspositorisia ja instruktiivisia. Vrt. Niemi (1991, 105) ja Heino (1993, 58).

Runon koherenssia rakennetaan jonkin verran interaktionaalisesti. Voidaan tulkita, että puhuja kurkottaa kuulijaa kohti, haluaa jonkun kuulevan tai lukevan sanansa. Siihen viittaavat vastaamista tai reagointia olettavat elementit (ilman muuta, mutta, tällä hetkellä, kumma tunne, sillä tavalla), sekä vertailevat esimerkit ja selittelyt, joilla puhuja rakentaa runonsa. Runon hallitseva tekstityyppi on tulkittavissa kuvailevaksi, vaikka myös kertovat ja argumentoivat säkeet saavat tilaa. Puhetapa on tunnustuksellinen, joka ilmenee suoralla tunteiden kuvauksella sekä ennen kaikkea lyyrisiä keinoja käyttävällä epäsuoralla kuvauksella. Puheenaiheen pysyvyys rakentaa runon koherenssia.

Teksti järjestyy syy-seuraus -suhteella (vrt. luku 3.2.): alku tapahtuu ajallisesti aiemmin ja on tulkittavissa jonkinlaisena syynä runon loppuosalle. Kuudes säe nousee esiin: ”[- -] ahdistus, tällä hetkellä [- -]”. Runo on kuvaus ahdistuksesta, josta puhuja kertoo välillä suoraan, runsassanaanaisemmin, hengästyttävämmin; välillä taas pohtivammin, käyttämällä merkitystä summaavia metaforia, jotka lausutaan toteavasti, hitaasti ja vähin sanoin. Säkeiden tempo ja sävy siis liittyvät toisiinsa. Myös kirjoittaminen kuuluu ahdistukseen – runo on tulkittavissa metalyysisesti.

Viimeiset säkeet julistavat lopputuloksen, toteavat tilanteen mahdottomaksi muuttaa. ”Pään palaminen” on voimakas kuva. Teoksessa toistuvan palamisen tematiikan voi nähdä viittaavan *Raamattuun*, jossa palaminen yhdistyy ainakin Vanhan testamentin kuvaan tulevassa ilmestyvästä Jumalasta (esim. *Raamattu*, 2 Moos. 19: 18) ja metaforaan uskosta (esim. *Raamattu*, Room. 12: 11). Käytännössä palava pää olisi ihmiselle hengenvaarallinen, kun taas metaforisesti sen voi tulkita elintärkeäksi, intohimoksi elämistä kohtaan. Puhujan sävy on myös ambivalenttinen, sekä julistava että antautunut. Hän kokee ahdistuksensa, ”kumman tunteensa”, sekä kirouksena että siunauksena, hän on jo tottunut siihen: ”[- -] [o]udolla tavalla tuska/ ottaa kädestä [- -]”. Kädestä ottaminen on ystävän ele, mutta puhuja kokee sen yhä kummallisena, epätavallisena. Joka tapauksessa, kuten hän lopuksi toteaa, eivät edes voimakkaat myyttiset elementit pysty häntä koskaan muuttamaan.

Lautamatin erittelemät tekijät vaikuttavat kaikki jonkin verran runon ”Taidenäyttelyyn tuli muuan housunlahje” (11) koherenssiin – ja kokonaistulkintaan. Runo on monihaarainen ahdistuksen kuvaus, ahdistuksen, joka liittyy peruuttamattomasti ja perustavanlaatuisesti puhujaan – ihmisenä ja kirjoittajana.

Seuraavassa runossa, ”Kuusien oksilla kukkivat hyasintit”, tarkoitteiden jono vaikuttaa jälleen sattumanvaraiselta ja semanttiset suunnanmuutokset tapahtuvat voimakkaina:

- 1 Kuusien oksilla kukkivat hyasintit, väistä jos voit,
- 2 sillä nyt suru kylvää.
- 3 Ensin piano sisään, sitten vasta lyödään viimeinen
- 4 seinä. Piano menee korvaan, pianosta tehdään
- 5 flyygeli, flyygelistä piironki.
- 6 Jossain tehdään ristiretki.
- 7 Surua et väistä, suru kylvää siemenen.
- 8 Hän saa sen huomenna. Tai sitten hän ei saa sitä.
- 9 Kurkku kipeänä. Kurkun ympärillä kipeä huivi,
- 10 päästään sekaisin,
- 11 suru kylvää siemenen. (8.)

(1) Runo alkaa viitekehyksellä, joka viittaa jouluun (kuuset, hyasintit), mutta kuva ei ole tuttu vaan väännetty yhdistäen kaksi totuttua joulunviettotapaa: kuusien oksilla palavat kynttilät ja hyasintit kukkivat pöydällä. Ensimmäisen säkeen loppuosa on neuvo, ja puhuja ennakoi, että väistäminen ei todennäköisesti onnistu. (2) Toinen säe perustelee puhujan asennetta neuvoonsa. Samalla suru personoidaan ja *kylvää*-verbi voidaan ymmärtää ennen kaikkea abstraktissa merkityksessään, jonkin idean, tapahtumakulun tai tunteen alkuunpanijana.

(3) Semanttinen suunnanmuutos tapahtuu jälleen, kun siirrytään kolmanteen säkeeseen, jonka puhetapa muistuttaa rakennusohjetta tai rakentamisen kuvausta. (4-5) Seuraavissa säkeissä ohjeentapainen viitekehys jatkuu muuttuen yhä surrealistisemmaksi: pianon meno korvaan voidaan vielä tulkita musiikin kuunteluksi – varsinkin kun huomataan, että ’piano’ merkitsee musiikkiterminä ’hiljaista’ – mutta viimeistään flyygelin muuttaminen piirongiksi on täysin mahdotonta. Sanat ”flyygeli” ja ”piironki” kuulostavat rytmiltään samankaltaisilta ja merkitsevät molemmat huonekaluja, mitkä ovat ainoat näitä tarkoitteita yhdistävät piirteet. (6) Kuudennen säkeen viitekehys on taas täysin erilainen, eräänlainen absurdi toteamus tai uskonnollispoliittinen muistutus, ja puhujan sävy vaikuttaa hiljaiselta, kuin hän olisi pysähtynyt miettimään. Säkeen tempo on edellisiä huomattavasti hitaampi. Säe herättää kysymyksen: missä tehdään ja millainen ristiretki? Tuttu ja historiallinen ristiretken merkitys ei sovi yhteen lauseen aikamuodon kanssa, sillä ristiretkiä tehtiin menneisyydessä, ei enää.

(7) Jälleen semanttinen suunnanmuutos, kun puhuja palaa aiemmin mainitsemaansa aiheeseen, toistaa väitteensä surusta kylväjänä. Hänen asenteensa on vakuuttunut, alun jossittelu on muuttunut faktaksi, jossa vaihtoehtoja ei ole. Säkeen voi ymmärtää selventävän edellistä

ristiretken käsitettä, joka on näin nähtävä jonkinlaiseksi surun retkeksi, matkaksi, jossa on kyse surusta. (8) Viitekehys, puhujan näkökulma, tuntuu täysin vaihtuvan kahdeksannessa säkeessä, kun yhtäkkiä runoon ilmestyy ”hän”. Säkeessä esitetään kaksi vaihtoehtoa, sävy on toteava, vaikka samalla epävarma vaihtoehtojen välillä. ”Se, jonka hän saa” on tulkittavissa suruksi tai siemeneksi.

(9) Seuraava säe tuo myös uuden käsitteen, ”kurkun”. Puhujan näkökulma ikään kuin tarkentuu, zoomaa lähemmäksi (hänestä hänen kurkkuunsa). Kuten edellä rakennusohjeen kanssa, myös nyt viitekehys kääntyy tutusta toteamuksesta mahdottomaan tai metaforiseen, kipeästä kurkusta kipeään huiviin. (10) Kymmenes säe toimii ikään kuin lisäyksenä ”hänen” tilaansa, tai toisin ymmärrettynä huivin tilaan, jolloin huivin pää on sekaisin – kaksimerkityksinen leikki tutulla sanonnalla. (11) Viimeisen säkeen viitekehys palaa surun teemaan toistaen sanat, jotka rakentavat juuri toistumisellaan runon koherenssia.

Runo alkaa joulukuvalla, joka liitetään heti suruun, mikä on kristillisesti ymmärrettynä paradoksinen ajatus, sillä joulu on ilon juhla, Kristuksen syntymäjuhla. Kuitenkin joulun on todettu olevan yhteiskunnassamme monille ihmisille masennuksen ja yksinäisyyden aikaa, toisin sanoen aikaa, jolloin ”suru kylvää”. Seuraavat säkeet lisäävät ahdistuksen kuvausta: viimeinen seinä lyödään, korvaan tunkeutuu piano – molemmat suljetun ja ahtaan tilan kuvia. Ristiretki-säe nousee esiin, sillä sen konteksti ei sovi muiden runon miljöiden eikä sen näkökulma muiden runon perspektiivien mukaan. Säe viittaa historiallisesti tiettyihin menneisyyden tapahtumiin, uskontoon ja sotimiseen, ihmisjoukkoihin, nousten eräänlaiseksi vastakuvaksi tavallisen suomalaisen joulunvieton elementeille, joissa korostuvat rauhallisuus ja perhekeskeisyys, yksityisyys. Ristiriitaa lisää myös se, että sekä kuuset että hyasintit ovat oikeastaan pakanallista perintöä, eivät kristillistä, kun taas ristiretki on kiihkouskonnollinen ajatus.

Runon loppuosa kuvaa ”hänen”, nimettömän ihmisen, kenen tahansa, ristiriitaisia tunteita, joiden teemana on kristillisuus. Mikä on ”se”, jonka hän saa tai ei saa? Tavanmukaisesti jouluna saadaan lahjoja, mitä kahdeksas säe selvästi implikoi, mutta hän saa sittenkin surun. Tätä tulkintaa vahvistavat looginen jatkumo edellisestä säkeestä (pronomini *se* tarkoittaa surua tai surun kylvämää siementä) ja seuraavien säkeiden kuvaukset kivusta, sekavuudesta ja surusta. ”Hän” voidaan tulkita myös puhujaksi, joka kuvaa itseään ulkopuolelta. Tällöin puhuttelut, puhujan neuvot ja varoitukset, on suunnattu myös puhujalle itselleen. Runo on

eräänlaista yksinpuhelua, sekavien, surrealististenkin ajatusten pyöritystä, kun ahdistuksen, eräänlaisen eksistentiaalisen surun tunne valtaa puhujan. Hän vakuuttelee sekä itseään että kuulijoitaan: varokaa, ”[– –] suru kylvää siemenen.”

Uskonnolliset, kristilliset puhetavat ja aiheet yhdistyvät paitsi suruun myös kevyempiin tunteisiin, parodiaan ja huumoriin:

- 1 Jeesus se käveli tietä hyräillen itseksensä:
- 2 tilituli tilimeni,
- 3 tuo tyhjätasku.
- 4 Kun hän lopulta oli valmis,
- 5 hän levitti kätensä tyhjät
- 6 ja sanoi kansalle.
- 7 Olen tehnyt itselleni niin moninkertaiset maailmanloput
- 8 ja nyt olen väsynyt.
- 9 Mutta menkää te
- 10 ja olkaa rauhassa ja lempeät
- 11 kuin täti Annan perunat. (40.)

Runo on pieni kertomus, jota pitää koossa kohtalaisen yhtenäisenä pysyvä hallitseva kertova tekstityyppi. Semanttiset suunnanmuutokset tapahtuvat lähes joka säkeenvaihdossa. (1) Ensimmäisen säkeen viitekehys on jutusteleva, arkinen, mitä rakentaa erityisesti täytesanana toimiva pronomini *se*. Puheen sävy rikkoo *Raamatun* ja muiden uskonnollisten kirjoitusten tavan puhua Jeesuksesta – sitä enemmän mitä pidemmälle runo etenee. (2) Toinen säe on lainaus runon Jeesukselta, sekoitus merkityksetöntä lauleskelua ja sanaleikkiä, sillä ”tilituli” ja ”tilimeni” voidaan tietysti lukea ”tili tuli” ja ”tili meni”. (3) Seuraavaksi näkökulma vaihtuu puhujan tuhahtavaan, vähättelevään kommenttiin Jeesuksesta. (4-6) Semanttinen suunnanmuutos tapahtuu jälleen neljännessä säkeessä: puhujan viitekehys on kertova pysyen sellaisena vielä viidennen ja kuudennen säkeen.

(7-11) Viisi viimeistä säettä ovat lainausta runon Jeesus-hahmolta. (7) Aluksi puheen sävy vaikuttaa yhtäältä kerskuvalta, toisaalta turhautuneelta, (8) minkä jälkeen puhuja (Jeesus) toteaa olevansa väsynyt, minkä syyksi on ymmärrettävä edellä mainittu ”monien maailmanloppujen tekeminen”, mikä rikkoo hyvin omalaatuisella tavalla yleistä Jeesuskäsitystä. (9) Yhdeksäs säe vaihtaa viitekehystä tutumpaan uskonnolliseen puhetapaan, käskyjen tai neuvojen antamiseen, (10) samoin kymmenes, (11) kunnes viimeisen säkeen vertaus vääntää tutun puhetyylin epätavalliseksi ja absurdiksi. Olla rauhassa ja lempeä ”[– –] kuin täti Annan perunat” tekee pilaa kristillisistä vertauskuvista, joista selkeimpänä

viittauksena on nähtävä ”viisi leipää ja kaksi kalaa” (*Raamattu*, Luukas 9: 10-17), jotka symboloivat Kristuksen kykyä ruokkia suuri ihmisjoukko vähällä määrällä ruokaa mutta suurella määrällä uskoa.

Runo on eräänlainen väännetty, yhtäältä pilaileva, toisaalta sympaattinen kuvaus Jeesuksesta. Puhuja näkee hänet hyvin ihmismäisenä, suorastaan renttuna, jolla ei ole rahaa eikä mitään annettavaa kansalle ja joka on huoleton, väsynyt mutta hyväntahtoinen, erittäin inhimillinen hahmo. Puhujan tulkinta Jeesuksesta, hänen tapansa esittää Jeesus hyvin arkisena ja epätäydellisenä, on runossa keskeistä. Itse tapahtumat, Jeesus-hahmon sanat ja teot, ovat yhdentekeviä ja absurdeja, hahmo ei saa mitään aikaan (itseksensä hyräily; olla valmis tietämättä missä asiassa; käsien levitys eleenä, joka viestii voimattomuutta; tehdä moninkertaiset maailmanlopun, vaikka maailma on yhä olemassa). Näin olennaisinta runon Jeesus-hahmossa on se, että hän on olemassa ja että hän on hyvin ihmisenkaltainen, minkä jälkeen hänen tekonsa ja sanansa ovat toissijaisia.

Erilaisten viitekehysten kohtaamiset, semanttiset suunnanmuutokset, tapahtuvat tiheään teoksessa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa*. Voimakkaat tyylin vaihdokset, merkityksellä leikkiminen, paradoksit sekä tempon ja sävyn muutokset tuntuvat olevan tyypillisimpiä semanttisten suunnanmuutosten merkkejä. Mukarovskýn (1977, 88) oletus siitä, että dialogissa on vaihtelevista viitekehyksistä huolimatta löydettävä aina ”tietty merkityksen ykseys”, osoittautuu yksinkertaistavaksi ja mahdottomaksi Turkan runojen kohdalla. Syynä on ensinnäkin runon traditio, runous genrenä, sillä lukijan odotukset ja tulkinnat eivät tähtää yhteen merkitykseen, joka summaisi koko runon, vaan moninaiisiin ja avonaisiin tulkintoihin, joita runosta voidaan löytää. Toiseksi Turkan tyyli, joka yhdistää eri puhetapoja, leikkii merkityksillä ja intertekstuaalisuudella, on varsin mahdoton vangittavaksi yhden otsikon alle. Runot kutsuvat lukijan ennemmin assosiaatioleikkiin, merkitysten verkostoon, kuin tarjoavat yhtä ratkaisevaa avainta, joka solahtaa sopivasti lukkoon ja avaa runon kätkeyn merkityksen.

4. PUHUJA OSANA SOSIAALISTA YMPÄRISTÖÄ

[– –]

Hiekkamyrskyssä kieppuu köyhän kana, Metropolitanissa

Bach puristaa Einsteinin kättä: My Beloved Friend.

Kaikki me saamme talven lahjan,

se lasketaan sydämiin kuin punainen sonetti, hiekka. [– –] (22.)

Turkan runomaailmassa kohtaavat eläimet, kuuluisat taiteilijat ja satunnaisesti runoon päätyneet ihmiset. Tässä luvussa tarkastelen runon puhujaa sosiaalisesta näkökulmasta eli suhteessa muihin runonsisäisiin hahmoihin⁵⁴, tutkin, keitä puhuja valitsee mukaansa runomaailmaan ja millaisia eri asentoja tai asenteita hän ottaa suhteessaan heihin. Samalla esiin nousee puhujan suhde kuulijaansa, tulkinnat siitä, millaiseksi se voidaan kulloinkin käsittää. Käytän hyväkseni Goffmanin (1981, 124-157) teoreettisia hahmotelmia puhetilanteesta, puhujan erilaisista asennoista ja puhetavoista.

Turkan runojen puhuja on usein nähty yksinäisenä ja sivullisena (vrt. Kankaanpää 1985, 5; Niemi 1991, 101), mutta samalla hänen runonsa pursuavat eläin- ja henkilöhahmoja. Näen, että puhujan tutkiminen sosiaalisten suhteiden kautta on perusteltua ensinnäkin, koska hahmoja on runoissa niin paljon; toiseksi, koska puhuja on valinnut heidät puheenaiheikseen; ja kolmanneksi, koska runojen puheenomainen sävy luo tilanteita, joissa vastaajaa tai kommentoijaa etsitään.

4.1. ”Bach puristaa Einsteinin kättä: My Beloved Friend.” Runon hahmot

Puhuja puhuu muista runonsisäisistä hahmoista lähes jokaisessa teoksen *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* runossa. Yhteensä 18 runossa *puhetilanteessa on läsnä joku toinen hahmo* puhujan lisäksi ja 24 runossa *puhujasta* kertoo, joka ei ole läsnä, jolloin puhujan ote on usein kertojamainen. Ainoastaan neljässä runossa *puhujasta on yksin* runomaailmassaan. Tässä

⁵⁴ Käytän yksinkertaista termiä ’hahmo’, joka on ymmärrettävä laajasti: se voi olla eläin, ihminen, historiallinen henkilö tai keksitty henkilöhahmo – kuka tahansa, josta runon puhuja kertoo tai jota hän kuvailee.

alaluvussa käyn läpi puhujan runomaailmaan valitsemiaan hahmoja ja tutkin, minkälaisia asentoja puhuja ottaa suhteessa heihin.

Puhetilanteessa läsnä oleva hahmo on usein koira, kumppani, johon puhuja suhtautuu arkisesti sekä hellyydellä että ärtymyksellä:

[– –]

En pese koiraani, se kuluttaa vain energiaa.

Se katsoo minuun kuransa keskeltä, ainainen pyhimys,

[– –] (5.)

[– –]

Koira nimeltä Juuli. Siinä yhdistyivät
joulu ja juhannus.

Teki aina mieli tappaa se, että sen
ei olisi tarvinnut kuolla.

[– –]

Se katsoo minuun, uskokaa tai älkää, mutta
minuun koski pienen Juulin kohtalo.

[– –] (19.)

[– –]

Potkaisin koiraa, kun en muutakaan keksinyt

[– –] (24)

[– –] otan muutaman tanssiaskelen

ison koiran kanssa, sen jolla on kuonossa palavalla
tupakalla painettu rahan kuva, päästän koirat ulos
huurteiseen pimeään,

[– –] (37)

[– –]

Tuulee, ehkä se on vapauden tuuli, kusetan koiraa

[– –] (38)

Teoksen puhetilanteissa esiintyvät koiran ja puhutellun ”sinän” lisäksi muun muassa hevonen, runoilija, tarjoilija, säestäjä, Kay ja Oscar Peterson. Puhujan tapa suhtautua hahmoihin on harvoin sydämellinen ja sympatisoiva, useimmin aavistuksen aggressiivinen, ironinen tai ilkkurinen:

[– –]

Kay tulee taas pinkki laukku kädessä, sitä ei
saa kirveelläkään lähtemään.

Saamarin kurpitsaotsa,

[– –] (14.)

[– –]

Innoittavaa tämä elämä, vaahtoa runoilija kahviossa.
Sen jälkeen kun tunnettu sotakirjailija
tärytti itsensä hengiltä,
hänestä on tullut alan ykkönen. Nousen
ja hihkaisen: We Shall Overcome, yeah.
[– –] (15.)

[– –]
Kaikki kääntävät minulle selkänsä,
tarjoilija, suutelen lasianne, rakkikoira ja räkäinen
kynnysmatto.
[– –] (17)

Tyypillistä on, että hahmot ilmestyvät puhetilanteeseen varsin yllättäen. Heistä ei juuri kerrota taustatietoja eikä heidän läsnäoloaan perustella, vaan puhuja ikään kuin sattumalta ottaa heidät runoonsa. Tämä implikoi sitä, että puhujan suhde kuulijaansa on vanha ja tuttu, he ovat tuttavilla, siksi puhujan ei tarvitse liikaa selitellä sanojaan. Puhetilanne on sosiaalinen areena, muistuttaa Goffman (1981, 136-137), ja puhetilanteen osallistujat ilmaisevat ja rakentavat puheen kuluessa myös suhdetta toisiinsa.

Puhetilanteessa läsnä olevien hahmojen lisäksi tärkeäksi nousevat hahmot, joista puhuja kertoo pieniä tarinanpalasia tai jotka hän ikään kuin ohimennen mainitsee:

Musiikki on väsyttävää katseltavaa, ei minua huvita säestäjä,
vaikka sillä olisi kuinka risaiset kengät
tai komea reikä housun persuuksissa,
vaikka se olisi taivaasta repäisty Chaplin.
Ei solisti, joka huojuu kuin heinäsäkki
[– –]
Ihmisen kulttuuri on linnun kuolema.
Voi hyvinkin olla, mikäs siinä, mutta minä tunnen
saksanpaimenkoiran, jonka nimi on Oleks,
se ainakin listii mielellään jokaisen elollisen
joka osuu kohdalle, hyvin rasvattu karvakonekivääri.
Mies antoi lausunnon: ei minulla ole juhlaa sisälläni.
Toiset syntyvät ikuisen alakuloisuuteen,
minä synnyin junan alla melko vahingossa, kun sota
pyyhki yli pimennettyjen ikkunoiden,
yli puuholkkien, ampumaratojen ja uinuvien savikiekkojen,
kun tähdet kiikkuivat maitoisilla kiikkulaudoillaan
ja miehet käärivät sätkää tuulen nopeudella korsuissaan.
Oi harmaiden joukkojen komentaja, sinä seisoi alakuloisena
röntää hatussasi ja katsoit,
kun vapautta elvytettiin känsä kourassa niin että veri lensi.
Ei ole vapautta, sen sinä tiesit.
Fosfori värjää vedet kauniinvihreäksi, öisin junan huuto tunkee uniin.

Kaupunki on pölyinen, ei auta vaikka kuinka harjaisi hampaitaan.
Tuulee, ehkä se on vapauden tuuli, kusetan koiraa
[- -] (38.)

Runossa mainitaan säestäjä, Chaplin, solisti, lintu, saksanpaimenkoira Oleks, mies, toiset, miehet, harmaiden joukkojen komentaja ja koira. Näistä puhetilanteessa läsnä on vain koira, muut ovat ymmärrettävissä kerrottujen tarinanpätkien tai mieleenjohtumien hahmoina. Alussa mainitut säestäjä ja solisti voidaan tosin tulkita puhetilanteeseen liittyvinä eräänlaisina musiikin personointeina, metonymioina, viitteinä siitä, että puhuja kuuntelee musiikkia. Huomio, ”[m]usiikki on väsyttävää katseltavaa [- -]”, voi toisaalta viitata myös konserttiin, jonka viihdyttävyyttä puhuja kritisoi.

Puheenaiheet hyppivät, puhujan asento, hänen kuulijansa ja hänen asenteensa sanoihinsa vaihtelee runossa nopeasti, mikä tekee kokonaisuudesta vaikean tavoittaa. Goffmanin (1981, 130-131) ajatuksia käyttäen voidaan tulkita runon koostuvan useista ”puheista”, hetken kestävästä puhumisen yksiköistä, joissa aihe, osallistujat ja näiden sosiaaliset asemat pysyvät kohtalaisen yhtenäisinä.⁵⁵ Puhujan sanavalinnat vaikuttavat läpi runon levottomilta, runsailta ja monitulkintaisilta, runon yhtenäisyys karisee juuri useasti vaihtuvien puheiden ja sitä myötä kääntyilevien puhujan asentojen vuoksi.

Puhujan asento vaihtuu alun kekseliään argumentoinnin jälkeen jonkinlaiseen metaforiseen ja filosofiseen, tiivistettyyn lausumaan: ”[- -] [i]hmisen kulttuuri on linnun kuolema. [- -]” Väite kohdistuu korkeakulttuuria vastaan, jolloin linnun voi ymmärtää symbolisoivan nuoteista ja konserttisaleista vapaata, luonnonmukaista laulua, jonka ihminen yrittää vangita ja hallita tappaen näin laulun olemuksellisen vapauden. Kuitenkin väite on ylidramaattinen, sillä linnun laulun ja ihmisen tekemän musiikin ristiriitaa ei käytännössä ole – ellei lausetta ymmärretä vielä laajempaan kulttuuriseen kehykseen asetettuna, jonkinlaisena kritiikkinä kaupunkikulttuuria kohtaan, jossa musiikki soi lakkaamatta eikä linnun laulua osata enää kuunnella. Seuraavassa säkeessä puhujan asento kääntyy yllättäen kommentoimaan omia sanojaan epäilevällä ja vähättelevällä sävyllä, mikä lisää edellisen väitteen ylidramatisoinnin

⁵⁵ Runon ”Musiikki on väsyttävää katseltavaa” voisi jakaa esimerkiksi viitteen tai kuuteen puheeseen: ensimmäinen puhe liittyy musiikkiin ja konserttiin, toinen saksanpaimenkoira Oleksiin, kolmas alakuloisuuteen ja sotaan, neljäs komentajaan, viides maisemankuvaukseen ja puhujan iltakävelyyn, kuudes kreikkalaisten käsitykseen kuolemasta ja tuulesta. Goffmanin (1981, 130-131) mukaan puheen alku ja loppu merkitään kehollisella käyttäytymisellä ja rituaalisilla eleillä, mitä runosta on vaikeammin luettavissa. Kuitenkin summaavat tai tiivistävät säkeet osuvat eri puheiden alkuun tai loppuun, minkä voisi tulkita eräänlaiseksi rituaaliseksi merkiksi puheenaiheen ja -tilanteen vaihtumisesta.

tuntua. Puhuja vaihtaa äkkiä myös puheenaihetta, kertoo pienen kuvauksen ”Oleks-koirasta”, jonka nimi kummallisuudessaan muistuttaa sekä venäläistä nimeä ”Olek” että puhekielistä versiota kysymyksestä ”oletko”. Runoon ilmestyvä ”mies, joka antoi lausunnon”, jää myös omalaatuiseksi mieleen juolahdukseksi. Hänen voi mahdollisesti ymmärtää kuuluvan seuraavan säkeen ”toisiin”, sillä hänen lausuntonsa sopii sisällöltään ”toisten” kuvaukseen, eräänlaiseen melankoliseen elämänasenteeseen.

Rinnastamalla itsensä ”alakuloisuuteen syntyneisiin toisiin” puhuja ottaa puheeksi itsensä, kuvaa syntymäänsä varsin epäsovinnaisesta ja kysymyksiä herättävästä näkökulmasta: ”[– –] minä synnyin junan alla melko vahingossa [– –]”. Yhtäältä ”junan alla” voidaan ymmärtää metaforana sodasta, historiankulusta, joka puuskuttaa eteenpäin pysähtymättä huomaamaan yksittäisiä ihmiskohtaloita. Toisaalta se voidaan nähdä jonkinlaisena sanaleikkinä, joka peilaa edellisen säkeen ”ikuisen alakuloisuuteen” syntyviä puhujaan, konkreettisesti alapuolella, jonkin ”alla”, syntyneeseen. Maininta ”melko vahingossa” lisää säkeen monitulkintaisuutta, sillä ei ole sopivaa puhua niin sanotuista vahinkolapsista, mutta yhdistettynä historian kulkuun tai sotaan yhden ihmisen syntymä voidaan nähdä sattumana, vahinkona, jolla ei ole suurta merkitystä.

Puhujan asento vaihtuu lyyriseksi sodan kuvaajaksi, hän luonnostelee muutamia yksityiskohtia, joihin sisältyy myös sanaleikki: tähtien ”maitoiset kiikkulaudat” viittaa Linnunradan englanninkieliseen nimeen Milky Way. Puhuja kääntyy äkkiä puhuttelemaan ”harmaiden joukkojen komentajaa”, jolloin hänen ratifioitujen kuulijoidensa joukko muuttuu: säe on suunnattu komentajalle. Puhuttelun aikamuoto on imperfekti, mikä antaa vaikutelman muistelusta, ja puhe on samalla apostrofista, puhuteltu on poissa eikä vastaa, jolloin lukijasta tulee ikään kuin sivustakuulija. (Goffman 1981, 131-134; Liukkonen 1993 98.) Kuvaus komentajasta on varsin pateettinen: ”[– –] sinä seisoi alakuloisena/ räntää hatussasi ja katsoit,/ kun vapautta elvytettiin känsä kourassa niin että veri lensi. [– –]” Puheenaiheeksi nousee runon loppuosan yhtenäisyyttä kokoava motiivi, vapaus. Sinä-muotoinen puhuttelu nostaa säkeet runosta esiin ja komentajan diskurssiin asetettu ajatus, ”[– –] [e]i ole vapautta [– –]”, nousee jonkinlaiseksi temaattiseksi väitteeksi, jonka ympärille runon loppuosa rakennetaan:

[– –]

Tuulee, ehkä se on vapauden tuuli, kusetan koiraa
ja etsin kaikkia niitä kahta tunnetta: iloa ja surua.
Mutta lyhtypylvään juurella on vain tyhjyyttä ja valoa,
ja hautausmaan nurkkaa laajennetaan, lisää tilaa raadoille.

Kreikkalaisten mielestä oli yksi lysti
missä sitä kellahtaa: tuuli on sama kaikkialla.
Tuuli. Lopultakin vapauden tuuli. (38-39.)

Kuvaus kuolemasta on banaali, ”kellahtaminen”, kun sen sijaan lyhtypylvään juuri kuvataan symbolisempaan kuolemankuvana: ”vain tyhjyyttä ja valoa”. Vapaus rinnastuu lopulta tuuleen ja kuolemaan, ”kreikkalaisten” mielipide muistuttaa Herakleitoksen ajattelua kaiken olevaisen samuudesta, yhteydestä. Elämä ja kuolema ovat jatkuvaa kiertokulkua: ”[a]lku ja loppu yksi ja sama ympyrän kehällä” (Herakleitos 1971, 41). Kuuluu ajatus, ”[e]i ole mahdollista astua kahta kertaa samaan virtaan, sillä kaikki koko ajan hajoaa ja yhdistyy ja lähenee ja loittonee” (Herakleitos 1971, 37) muuntuu Turkalla ”kellahtamiseksi tuuleen”, joka veden tavoin virtaa samana ja erilaisena kaikkialla. Puhujan asento runon lopussa vaikuttaa helpottuneelta, ikään kuin hän olisi lopulta saanut kiinni ajatuksistaan tai pysähtynyt tuntemaan edes jotakin, tuulta. Samalla sävy on melankolinen, alakuloinen, sillä eräänlainen tyhjyyden tunne jää. Puhujan harhailevat ajatukset eivät tavoita tunteita, joita hän etsii. Vapaus, jota hän pohtii ja joka lopulta ilmestyy tuulen muodossa, on kuitenkin koskettamattomissa, vain ilmaa.

Toinen runo, jossa hahmopaljous tekee puhetilanteesta monitulkintaisen:

Shakespeare kirjoitti kauhallisen sonetteja,
tyytyväinen mies, ja Bachilla oli ainakin kaksitoista lasta.
Kuin kaksitoista kuukautta tai kaksitoista talvea.
Siitä ei ole kauankaan kun Shakespeare kuoli,
sonetti sykkii vielä, ehkä korillinen talvia kuin
korillinen sudenkorentoja, ei enempää.
Hiekkamyrskyssä kieppuu köyhän kana, Metropolitanissa
Bach puristaa Einsteinin kättä: My Beloved Friend.
Kaikki me saamme talven lahjan,
se lasketaan sydämiin kuin punainen sonetti, hiekka.
Ne soivat tuulella kuin jäätyneet lanka, vuosien takaiset
pehmeät illat.
Niin paljon talvia, kun lumi kinostuu talojen kulmiin.
Kun vierailevan viulistin auton ikkunaan
painetaan kiitolliset lumipallot.
Ehkä vielä edessäpäin tosionnellinen talvi
ympäri kynäpätkät ja suurennuslasi, kirjeenavaaja
ja kasetti solmussa, luultavasti Leon senjasein
goottilainen sarja.
Talvi on matka, jolta ehkä palataan, se on
kotkannenäinen profiili kunnankirjastossa,
sydän väsy tätä kirjoittaessa.
Ja kaukana täältä, Espanjassa, hiekkamyrskyn keskellä,
lanka jalassa, langalla katossa kiinni,
katon yläpuolella,

kieppuu vimmatusti kana. (22.)

Runon hahmot, Shakespeare⁵⁶, Bach⁵⁷, kana, Einstein, me, vieraileva viulisti ja Leon⁵⁸ asettuvat limittäin puhujan maailmaan, sekä puheenaiheiksi että puhujan enemmän tai vähemmän kuvitteellisesti kohtaamiksi hahmoiksi. Puhujan asento asettuu kertojan positioon, kun hän kuvailee Espanjan tai Metropolitanin tapahtumia, kun taas alun huomiot Shakespearesta ja Bachista vaikuttavat itsekseen puhelulta, ikään kuin puhuja kertaisi tietojansa, pohtisi taiteilijoiden asemaa ja elämäntulkua. Hänen näkökulmansa on varsin omalaatuinen ja subjektiivinen, mitä ilmaisevat oletukset Shakespearen tyytyväisyydestä, käsitys, että hänen kuolemastaan ”ei ole kauaakaan”, ja lyyrinen vertaus, ”[– –] ehkä korillinen talvia kuin/ korillinen sudenkorentoja [– –]”, joka voidaan tulkita niin, että puhuja kokee talvet sudenkorentojen tapaan vain hetken elävinä, pitkän horroksen jälkeen elämään kuoriutujina. Näin välimatka Shakespearen tai hänen sonetteihinsa on useiden syntymien ja kuolemien mittainen.

Seuraavat säkeet, joissa puhutaan hiekkamyrskystä ja Metropolitanista, vaihtavat puhujan asentoa. Hän ikään kuin kokoaa hahmonsävelvälähdystenomaisiin rinnastettaviin tilanteisiin, jolloin kana ja suurmiehet kohtaavat. Säkeessä, ”[– –] [k]aikki me saamme talven lahjan [– –]” osoitetaan tuon rinnastuksen sanoma: talvi saapuu kaikkialle. Talven symbolimerkitys on runossa keskeinen. Se liittyy ajan kulumiseen, ajalliseen välimatkaan, toistuvaan menetykseen ja pessimistiseen toivoon: ”[– –] [e]hkä vielä edessäpäin tosionnellinen talvi/ [– –]/ Talvi on matka, jolta ehkä palataan [– –]”. Runon edetessä suurmiehet jäävät, talven ja puhujan itsensä kuvaus nousee keskiöön. ”Vieraileva viulisti” ja ”Leon sejase” ovat tulkittavissa sekä puhetilanteen että kerrottujen tarinoiden hahmoiksi, sillä he ovat läsnä puhujan kirjoittamisprosessissa – viulisti ehkä muisteluna, Leon ehkä taustalla soivan musiikin säveltäjänä. Puhuja paikantaa lopulta itsensä, kuvaa itseään ”kotkannenäisellä profiililla” ja ympäristönsä kautta: kynäpätkät, suurennuslasi, kirjeenavaaja, ”Leon senjase” kasetti ja kunnankirjasto. ”[– –] [S]ydän väsy tätä kirjoittaessa [– –]”: puhuja on ennen kaikkea

⁵⁶ William Shakespeare (1564-1616) tunnetaan näytelmäkirjailijana mutta myös soneteistaan. Hänen teoksensa *Shakespeare's Sonnets* (1609) sisältää 154 sonettia, joiden loppusointukaava eroaa perinteisestä italialaisesta sonetista. (Hosiaisuus 2003 s.v. *sonetti, englantilainen sonetti*; <http://fi.wikipedia.org/wiki/Shakespeare>. Tieto haettu 24.10.2005.)

⁵⁷ Johann Sebastian Bach (1685-1750) on yksi historian merkittävimmistä säveltäjistä, jonka musiikkia luonnehditaan älykkääksi, teknisesti ja taiteellisesti nerokkaaksi, barokkiajan musiikin huipentumaksi. Hänellä oli myös useita lapsia. (http://fi.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach. Tieto haettu 24.10.2005.)

⁵⁸ ”Leon sejase” viittaa tässä alsassilaiseen urkusäveltäjään Léon Boëllmanniin (1862-1897), jonka kuuluisin työ on ”Suite Gothique” (suom. goottilainen sarja). (http://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on_Bo%C3%ABllmann. Tieto haettu 25.10.2005.)

kirjoittaja. Runon hahmot sekä vaihtelevat puhetilanteet ovat tulkittavissa nimenomaan kirjoittamisen kautta, aineistona tai ajatuksenpätkinä, jotka runo sitoo yhteen kuin kanan langalla kattoon tai kuin Bachin kädenpuristuksella Einsteiniin. Mielikuvituksen, fiktion voima nousee runossa keskeiseksi. Puhujan suhde hahmoihin on kirjoittajan suhde fiktiivisiin henkilöihänsä.

Runonsisäinen maailma kaappaa sisäänsä paitsi suurmiehiä ja taiteilijoita, myös kristinuskon avainhenkilöitä:

Siesta ja kaksi kivettyntä koira, karitsat
kadunkulmissa pää alaspäin,
ja meillä jänistä lautasella, salaatinlehti.
Varo sitä ja varo tätä, varo joutumasta runoon,
niin kuin pääsiäinen. Mene takaovesta, varo,
voit saada iskun vasten naamaa,
päin silmiä. Tässä maailmassa voi joutua
vaikka naulatuksi oveen.
Jeesus kävi teknillistä linjaa, mutta ei
valmistunut koskaan, kertoi satuja kansalle, hyvää runon koulua.
Siinä meilläkin stuidu Lähi-Idästä.
Ajatella. Puun ja veren liitto. Sellaista harmoniaa.
Kun Juudas laukaisi kesken hiljaisuutta:
en kai nyt ainakaan minä, niin Jeesus siihen: sinäpä
sen sanoit.
Ja leivät lintusen ottivat ja
toisille leiville jakoivat.
Hän sanoi: mistä tahansa.
Hän kertoi maasta, jota ei ole.
Siinäpä se. (23.)

Puhuja leikittelee kristinuskon hahmoilla, historiallisilla tapahtumilla, *Raamatun* tarinoilla ja Lähi-idän tilanteella solmien viittaukset ja merkitykset monikerroksisesti yhteen. Runo alkaa kuvalla, joka viittaa selvästi edellisen runon maisemiin, Espanjaan, hiekkamyrskyyn ja langassa kieppuvaan kanaan. Paluu tehdään nopeasti: ”[- -] ja meillä jänistä lautasella, salaatinlehti [- -]”. Puhujan asento kääntyy äkkiä, kun hän puhuttelee, varoittaa ”sinää”. Asennonmuutokseen sisältyy koodin muutos (*code switching*)⁵⁹: paitsi puheenaihe myös puhetapa ja ratifioitujen puhetilanteeseen osallistujien joukko vaihtuvat, kun puhuja siirtyy elliptisestä kuvauksesta suoraan yksikön 2. persoonan puhutteluun. (Goffman, 1981, 126-128.)

⁵⁹ Koodin muutos tarkoittaa puheen aiheen, kielen ja puhettavan muutosta, jonka mukana puhujan suhde muihin puhetilanteen osallistujiin muuttuu (Goffman 1981, 126-128). Runossa ”Siesta ja kaksi kivettyntä koira” (23) puhujan kolmannen säkeen me-näkökulma vaihtuu neljännessä säkeessä minä-sinä -suhteeksi, ja puhetapa arvoituksellisesta, irrallisia yksityiskohtia kuvaavasta puheesta suoraan, intiimiin ja vakavasävyiseen varoitteeseen.

Varoitusten funktio on monitulkintainen, sillä niiden voi tulkita kohdistuvan myös puhujaan itseensä, hänen voi tulkita toistelevan kuulemaansa, mitä tukee puheen kyllästynyt ja saarnaava sävy: ”[- -] [v]aro sitä ja varo tätä [- -]”. Varoitus runoon joutumisesta on metallyyrinen piirre, mikä korostaa jälleen puhujan roolia nimenomaan kirjoittajana.

Runon Jeesus ja Juudas ovat kerrotun tarinanpätkän hahmoja, mihin viittaavat imperfekti aikamuotona ja heille asetetut repliikit. Näin he ovat korostetusti fiktiivisiä, kerrotun maailman hahmoja, joista puhuja tarinoi lukijalle sekä runonsisäiselle ”sinälle”, olkoon tämä sitten runonsisäinen hahmo tai puhuja itse. Puhuja ikään kuin puuskahtaa, ”[- -] [t]ässä maailmassa voi joutua/ vaikka naulatuksi oveen [- -]”, ja tulee samalla korostaneeksi eroa *tämän* ja *tuon* maailman välillä, mikä voidaan ymmärtää kristillisesti maan ja taivaan erona, tai maallisemmin todellisuuden ja mielikuvitusmaailmojen erona. Joka tapauksessa puhuja paikantaa itsensä ”tähän maailmaan” ja aloittaa samalla intertekstuaalisten ja historiallisten viittausten ketjun. Oveen naulaaminen viittaa Lutherin kuuluisiin teeseihin, Jeesuksen valmistumisen voi ymmärtää henkisenä valmistautumisena tehtävänsä, mitä hän yritti Getsemanen puutarhassa (*Raamattu*, Luukas 22: 39-46), Juudas kiistää syyllisyytensä (*Raamattu*, Luukas 22: 20-23, 47-48) ja Jeesus jakaa leipää (*Raamattu*, Luukas 9: 10-17). Lisäksi ”stuidu⁶⁰ Lähi-Idästä” tuo mukanaan merkitysverkkoon Lähi-idän poliittisen tilanteen, josta puhuja vääntää voimakasta satiiria: ”[- -] Ajatella. Puun ja veren liitto. Sellaista harmoniaa. [- -]” Lähi-idän kompleksinen poliittinen tilanne, vuosikymmeniä ellei -satoja jatkunut väkivalta ja sota liittää ihmisiä yhteen – ”puu ja veri” yhdistyvät symboleina sukulaisuuteen ja väkivaltaan, ”liittona” voi pitää kostonkierrettäkin, sitoutumista vastustajaan ja tappamiseen. Toisaalta ”puu ja veri” symboloivat myös ristiinnaulittua Jeesus-hahmoa.

Puhujan hahmotelmat *Raamatun* tutuista tapahtumista ja hahmoista ovat omalaatuisia ja samalla hyvinkin kerettiläisiä kaikessa väännetyssä ja ironisessa epäilyssään. Runon lopun ”hän” voidaan loogisesti ymmärtää Jeesus-hahmona, jonka repliikit jäävät monitulkintaisiksi: ”[- -] Hän sanoi: mistä tahansa./ Hän kertoi maasta, jota ei ole./ Siinäpä se.” On epäselvää, mihin ”mistä tahansa” viittaa. Se voidaan käsittää rinnastuksena seuraavaan säkeeseen, sillä sijamuoto on sama, tai eräänlaisena Jeesus-hahmon välinpitämättömyyden ilmauksena, jolla hän tehtävänsä kommentoi. ”Maa, jota ei ole” voidaan ymmärtää

⁶⁰ 'Stuidu' on Helsingin slangia ja merkitsee ylioppilasta. Puhujan kommentti kuvaa Jeesus-hahmon Lähi-idän ylioppilana, mikä yhdistää edellisen kommentin ikuisesta opiskelijasta moderniin, poliittiseen ja maantieteelliseen käsitteeseen Lähi-itä. Siten runon Jeesus-hahmo elää erällä tapaa tässä hetkessä, nykymaailmassa.

kristillisenä taivaana tai Israelina, jolloin viesti on joko kerettiläinen tai poliittisesti latautunut, Israelin olemassaolon julistus ja samalla sen kritiikki. Säe viittaa myös intertekstuaalisesti Edith Södergranin teokseen ja runoon ”Landet som icke är” (1925/2003, 57), jossa kuu vastaa Turkan runon Jeesus-hahmoa kertoen vapauttavasta ja toiveet täyttävästä maasta, jota ei ole: ”[– –] Månen berättar mig i silverne runor/ om landet som icke är./ Landet, där all vår önskan blir underbart uppfyllt,/ landet, där alla våra kedjor falla,/ landet, där vi svalka vår sargade panna/ i månens dagg./ [– –]”⁶¹ Toisin kuin Turkan runo, joka loppuu kyseenalaistavaan, monimieliseen kommenttiin, Södergranin runo päättyy vastaukseen, jonka ”ihmislapsi” antaa: ”[– –] Jag är den du älskar och/ alltid skall älska.” Näin ”Siesta ja kaksi kivettynyttä koiraa” (23) on nähtävä monitasoisena kommenttina Södergranin runoa ja maailmankatsomusta kohtaan. Kristillistä pelastusta tai rakkauden turvaa ei Turkalla ole, vaan ironiaa ja epäilystä, sillä viimeisen säkeen ”siinäpä se” -kommentti vaikuttaa kaikkea muuta kuin kunnioittavalta ja ymmärtävältä Jeesus-hahmoa kohtaan. Puhujan diskurssi näyttäytyy ironisena ja varsin epäkristillisenä, taivaan ja uskon kieltämisenä. Jeesus-hahmo nähdään lopulta sadunkertojana, oppimattomana ja leivän viejänä linnuilta, jopa valehtelijana, jos runon loppu tulkitaan siten, että Jeesus kertoo valheita taivaan olemassaolosta. Toisaalta viimeinen säe voidaan tulkita puhujan runon lopetuksena, ”siinäpä se” voi merkitä loppua: ”runo loppui siihen”.

Runonsisäiset hahmot saavat moninaisia funktioita teoksessa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa*. He ovat runomaailman olennaisia osia, olkoot he sitten puhetilanteessa läsnä olevia tai puhujan kertomissa tarinanpalasissa mainittuja, olkoot he historiallisia henkilöitä tai nimettyjä puhujan tuttuja tai ammattinimikkeellään kuvattuja hahmoja tai eläimiä. Puhuja ei selittele suhdettaan runonsisäiseen hahmoon, vaan se on luettava muutamasta, joskus yhdestäkin, säkeestä. Hahmon asema runomaailmassa voi olla fiktiivinen, jolloin puhuja kuvittelee hänet, metaforinen tai metonyminen, jolloin puhuja viittaa hahmolla esimerkiksi kuuntelemaansa musiikkiin tai lukemaansa tekstiin. Puhuja saattaa esiintyä myös kirjoittajana, jolloin puhetilanteen hahmot saavat vääjäämättä fiktiivisen aseman, he ovat korostetusti osa kirjoitettua runomaailmaa. Hahmot esiintyvät paitsi puheenaiheina myös puhetilanteeseen osallistujina, ja heillä saattaa olla jopa repliikkejä. Teoksen runojen moninaiset lukutavat

⁶¹ Edith Södergran (1892-1923) oli yksi merkittävimmistä suomalaisista modernistisista runoilijoista, jonka tyyli sai vaikutteita futurismista ja symbolismista. ”Maa jota ei ole” oli yksi hänen viimeisistä runoistaan, jota Hagar Olsson luonnehtii näin: ”Ja korkeammalle ei ihminen voi kohota kuin siihen kaiken täyttymisen ja täydellistymisen levolliseen, objektiiviseen tuntemiseen, joka on takana sellaisissa runoissa kuin ’Kotiinpaluu’, ’Oi taivaallinen kirkkaus’, ’Maa jota ei ole’.” (Olsson 1968, 19; http://fi.wikipedia.org/wiki/Edith_Södergran. Tieto haettu 26.10.2005.)

kumpuavat myös tästä puhetilanteen ja sen osallistujien monitulkintaisuudesta. Limittyvät näkökulmat, dialogiset sävyt, yllättävät hahmojen sisääntulot ja repliikit, puhujan intertekstuaaliset ja historialliset viittaukset kuuluvat kaikki puhetilanteeseen ja ovat siten olennainen osa runoa.

4.2. ”Kaikki me saamme talven lahjan”. Puhuja osana ryhmää

Karkea teoksen tarkastelu nostaa esiin 15 runoa, joissa puhuja käyttää *me*-pronominia, monikon 1. persoonan persoonamuotoista verbiä tai omistuspäätettä. Toisin sanoen, näissä runoissa hän kokee itsensä osana yksikköä, jota hän kutsuu ”meiksi”. Varsin usein kuten muissakin Turkan kokoelmissa ”me” koostuu puhujasta ja hänen koirastaan:

[– –]

En pese koiraani, se kuluttaa vain energiaa.

Se katsoo minuun kuransa keskeltä, ainainen pyhimys,

[– –]

Vähän aikaa eläin säälistää, se loistaa saastansa keskeltä,
sen hyvyys loistaa,

kuivaan kämmeneeni mutahelmet sen otsalta, hukkaan
energiaa ja lunastan samalla taivasosuuteni.

Uskon, että elämämme pimeydessä olen jollekin kalleus ja lohtu,

[– –] (5.)

Runon ensimmäisessä runossa, ”En koskaan vastaa kirjeisiin”, koiran pyhimysmäisyys on tulkittava hellän ironiseksi, minkä kautta puhuja ilmaisee intiimiä kiintymystään ja ajoittaista ärtymystään koiraan kohtaan. Me-näkökulma voidaan tulkita puhujaksi ja koiraksi, mutta myös passiivisena, mitä tukee puhujan asennonvaihdos, kun hän kerrottuaan yksityiskohtaisesti itsestään ja koirasta, suurentaa näkökulmaansa ja käyttää tunnustuksellista tai juhlevaa sävyä (uskon). Koodin muutos on ilmeinen, sillä puhujan sävy, näkökulma ja kuulijoiden joukko muuttuvat (Goffman, 1981, 126-127). ”Elämämme pimeydessä” vaikuttaa sananparrelta, joka ei rajoitu vain koiraan ja puhujaan. Vastaavanlainen monitulkintainen tilanne esiintyy runossa ”Pyhän Fransiskuksen päivänä”:

[– –]

Potkaisin koiraan, kun en muutakaan keksinyt
pitkänä harmaana päivänä.

Osastolla paiskattiin kerran kusipussilla päähän,
työnnettiin tuolinjalalla silmään,

ja se yksi oli aina sidottu sänkyyn,
se nyt ei viihtynyt missään.

Ei täällä ketään väkisin pidetä, syyttä kylläkin.
Me lankeamme polvillemme.
Pyhä Fransiskus, älä jätä meitä.
Minulla on sentään vaatepuu, mutta koiralla
vain sama kauhtunut poplari vuodesta toiseen.
Aurinko, älä jätä meitä. [– –] (24.)

Konkreettisessa puhetilanteessa ovat läsnä puhuja ja koira, kun taas lyhyessä muistelussa tekijät ovat passiivisia, ilmeisesti ”osaston” henkilökuntaa tai potilaita, joista puhuja nostaa ”sen yhden” esiin. ”Me” on ymmärrettävissä joko puhujaksi ja koiraksi, puhujaksi ja osaston väeksi, näiksi kaikiksi kolmeksi tai passiivisena tarkoittaen ihmisiä yleensä.

Puhujan asento vaihtuu varsin nopeasti runon kuluessa. Goffmanin (1981, 124-157) ajatuksia seuraten runositaatista voidaan löytää ainakin seitsemän asennonvaihdosta. Puhujan suhde kuulijaansa tai kuulijoihinsa sekä runomaailman sisäisiin hahmoihin muuntuu jatkuvasti. Ensin puhuja mainitsee potkaisseensa koiraa, mikä on varsin julma ele, ja sen kertominen paljastaa yhtäältä puhujan rehellisyyden tai jonkinlaisen röyhkeyden, toisaalta myös hänen kuulijastaan jotakin: puhuja luottaa kuulijaan, haluaa olla tälle rehellinen, tai toisin tulkittuna puhuja haluaa hätkähdyttää kuulijaa, hän tahtoo huomiota, ja rikkoo siksi kuulijan sovinnaiset odotukset siitä, miten puhuja (tai kuka tahansa) koiraansa kohtelee.

Puhujan asento vaihtuu heti seuraavassa säkeessä, suorasanaisuus kääntyy lyyrisemmäksi ilmaisuksi: ”pitkänä harmaana päivänä” on metaforinen kuvaus, puhujan mieliala on tulkittavissa melankoliseksi tai tylsistyneeksi. Seuraava asennonvaihdos tapahtuu, kun puhuja alkaa muistella ”osastoa” jakaen samalla kuulijat kahteen ryhmään: niihin, jotka tietävät mistä osastosta hän puhuu, ja niihin, jotka eivät tiedä. Asennonvaihdos puheeseen ”siitä yhdestä” rajaa yhä kapeammaksi oletettua kuulijaryhmää, joka ymmärtää, kenestä on kyse. Puhuja suhtautuu kuulijoihin kuin vanhoihin tuttuihin. Seuraavassa asennossa puhujan kertojamainen näkökulma vaihtuu laajemmaksi, kuin filosofiseksi tai julistavaksi: ”[– –] Ei täällä ketään väkisin pidetä, syyttä kylläkin[– –]”, vaikuttaa lainatulta, Goffmanin (1981, 145-146) käsitettä käyttäen ’tuoreelta puheelta’ (*fresh talk*), jossa puhuja ex tempore muotoilee puhettaan lainaten tilanteeseen sopivasti jonkun muun sanoja, joiden taakse hän ei välttämättä itse täysin asetu. Siten säe voidaan tulkita ironiseksi ja ”täällä” voi tarkoittaa osastoa tai elämää yleensä. Suhde kuulijoihin muuttuu: tarinankuulijoista tulee yleisö, jonka tulkinnat puhujan julistuksesta voivat vaihdella. Seuraavan säkeen ”polvilleen lankeaminen” ei välttämättä ole vilpittöntä ja uskonnollista, vaan on nähtävissä myös ironisena, banaalina ja teatraalisena

eleenä. Puhujan asento vaihtuu, kun hän kohdistaa sanansa Pyhälle Fransiskukselle⁶² käyttäen rukouksen kieltä ja rituaalista elettä⁶³. Seuraava asennonvaihdos on varsin jyrkkä, kun puhuja kääntyy äkkiä kuvailemaan ”vaatepuutaan” ja ”koiran poplaria” – yllättävä ja humoristinen, suloisen empaattinen kuvaus paljastuu implisiittisesti rukouksen aiheeksi. Lopuksi puhuja palaa rukouksen puhetapaan kohdistuen nyt sanansa auringolle, pakanalliselle palvonnan kohteelle.

Puhuja suhtautuu kuulijoihinsa yhtäältä kuin tuttuihin, olettaa heidän tietävän hänestä jo ennalta jotakin, jolloin puhetapa vaikuttaa luottavaiselta, toisinaan kerrontamaiselta. Toisaalta puhujan tapa asennoitua kuulijoihin on filosofinen tai opettavainen, jonkinlaisten elämänviisauksien kertojan asema, johon yhdistyy kuitenkin myös ironia ja tietty ilkkurisuus. Puhujan sanat ovat luettavissa joko vilpittömästi tai satiirisesti, vakaviin puhetapoihin asetetaan huumorin tai kritiikin alavire.

Koira kuuluu ilman muuta puhujan ”me-ryhmään”, mutta muiden runonsisäisten hahmojen jäsenyys jää kyseenalaiseksi. Edellä mainittu tulkintamahdollisuus, jonka mukaan puhuja tarkoittaa ”meillä” itsensä lisäksi mainitsemansa osaston väkeä, ei ole sattumanvarainen. Sairaiden ja marginaaliryhmien joukkoon hän tuntuu laskevan itsensä muulloinkin teoksessa:

Depressio ja kosteat tapetit, ja niin
tuli dramaturgista koristepuuseppä. Mikä sen
parempaa.
Kay tulee taas pinkki laukku kädessä, sitä ei
saa kirveelläkään lähtemään.
Saamarin kurpitsaotsa,
teki mieli hakata se paukamille, ahtaa nyt itseensä
salaattia, senkin vihannes,
tuolla lailla lapaluut karvan peitossa.
Ei me olla kivistä, ei meillä ole aikaa mennä naimisiin.
Ja vaikka olisi, ei äitisi ole kuollut,
vaikka onkin pitkällään. Pilvet kuljettavat taivasta
tai sitten se on minun älyni ja pienet mökit
saaren kyljessä ovat vain

⁶² Pyhä Fransiskus (1181-1226) eli Fransiskus Assisilainen oli katolinen munkki, joka perusti fransiskaanieläjäseuran ja joka tunnetaan monista rukouksistaan. Katolinen kirkko on valinnut hänet luonnon ja eläinten suojelupyhimykseksi, sillä legendan mukaan hän saarnasi myös eläimille. Kirjailija Annikki Setälä (1900-1970) on kirjoittanut näytelmän *Pyhä Fransiskus ja pikkulintu* (1960), johon Turkan runon loppu viittaa: ”[- -] Tämä on rukous, tähdet ovat nyt/ kylmät ja kovat./ Lintu, pieni/ pikkulintu.” (24.) (http://fi.wikipedia.org/wiki/Fransiskus_Assisilainen; <http://www.rovaniemi.fi/lapinkirjailijat/setala.htm> Tiedot haettu 10.10.2005.)

⁶³ Goffmanin (1981, 130-131) mukaan puhetilanne koostuu puheiden yksiköistä, joiden alku ja loppu merkitään kehollisella ja rituaalisella käyttäytymisellä. Tässä rukous on käsitettävä yhdeksi ”puheeksi”, ja sen alku on osoitettu selvästi polvilleen lankeamisella.

kuin menneen talven murhe. (14.)

Runon sävy on kauttaaltaan levoton, mitä ruokkivat useat säkeen ylitykset sekä jatkuvat puhujan asennonvaihdot. Ensimmäisten kolmen säkeen puheenaihe jää varsin auki, sillä viitteitä siihen, mikä yhteys depressiolla, tapeteilla, dramaturgilla ja koristepeusepällä on, ei anneta. Alku voidaan kuitenkin tulkita jonkinlaiseksi johdannoksi, puhujan summaukseksi elämäntilanteestaan: hän on masentunut eikä pääse työssään syvälle, mitä kuvaa dramaturgin, draaman käsikirjoittajan, muodonmuutos koristepeusepäksi, pintakäsittelijäksi. ”[- -] Mikä sen/ parempaa [- -]”, on itseironinen huomautus. Seuraavassa säkeessä puhuja ottaa eräänlaisen kertojanaseman, kuvailee Kayta pienen yksityiskohdan kautta ja tilannetta kuluneella sananparrella (ei saa kirveelläkään lähtemään). Puhuja olettaa kuulijan tuntevan Kayn (Kay tulee taas), joten Kayn suhdetta puhujaan ei kerrota eksplisiittisesti. Puhujan asenne häneen käy kuitenkin selväksi varsin aggressiivisista kommenteista, joista paistaa läpi paitsi väsymys ja tympääntyminen myös ystävän huoli. Kaylla on anoreksia: ”[- -] tuolla lailla lapaluut karvan peitossa [- -]” yhdistää kaksi anorektikon tuntomerkkiä, erottuvat lapaluut ja ihoa peittävän nukkararvan.

Säe, jossa puhutaan ”meistä”, nousee esiin. Ketkä ovat me? Joko puhuja ja Kay, tai mahdollisesti Kay ja hänen elämänkumppaninsa, jos säe tulkitaan Kaylta lainatuksi.⁶⁴ Seuraavan säkeen *äitisi*-sana tukee tulkintaa, että puhe tapahtuu Kayn ja runon puhujan välillä, sillä puhetilanteessa on läsnä kaksi ratifioitua jäsentä. ”Kun vaihdamme omista sanoistamme raportoimaan, mitä joku toinen sanoi, tapahtuu asennonvaihdos”, muistuttaa Goffman (1981, 151). Kliseinen sanonta, ”[- -][e]i me olla kivistä [- -]”, tarkoittaa, että ”meillä on tunteita”. Naimisiinmenon rinnastaminen tähän itsestänselvyyden julistukseen vaikuttaa myös kliseeltä, kuten ajatuksen sisältökin, ”[- -] ei meillä ole aikaa mennä naimisiin [- -]”. Kuva Kaysta muodostuu pinnalliseksi, banaaliksi, porvarilliseksi, kiireiseksi kaupunkilaiseksi.

Runon loppuosa on oikeastaan laajennettu kuva. Puhujan asento vaihtuu Kaylta lainatun (tai Kaylle suunnatun) puheen jälkeen lyyriseen puhetapaan, huomioihin taivaasta ja mökeistä, joihin limittyy tarkentava huomautus (tai sitten se on minun älyni) ja kulunut sanonta

⁶⁴ Runon ”Kay” on tulkittavissa homoseksuaaliksi, sillä Kay ei ole suomalainen nimi vaan tuo väistämättä konnotaation sanaan *gay*. Puhe naimisiinmenosta viittaa kuitenkin heteroseksuaalisuuteen, mutta seuraavan säkeen yllättävä huomio, ”[- -] [j]a vaikka olisi, ei äitisi ole kuollut [- -]”, voidaan tulkita niin, että äiti on este naimisiinmenolle, toisin sanoen vastustaa sitä, mikä jälleen voisi viitata homoseksuaaliseen suhteeseen. Tässä runossa myös puhujan sukupuoli ja seksuaalinen suuntautuminen horjuvat sen mukaan, miten Kayn hahmo tulkitaan.

(menneen talveen murhe). Suhde kuulijoihin muistuttaa edellisen runotulkinnan opettavaista puhetapaa ollen tässä kuitenkin henkilökohtaisempaa. Miksi ”pienet mökit saaren kyljessä” ovat mennyttä murhetta? Mitä ne puhujalle edustavat? Puhujan mieliala kääntyy melankoliseksi, runon tempo rauhoittuu. Auki jää kuitenkin Kayn ja puhujan suhde, ja sitä kautta kysymykset siitä, miksi puhuja kokee itsensä masentuneeksi.

Varsin vastakohtainen tunnelma vallitsee runossa ”Kun taiteilija ripusti näyttelyään”:

Kun taiteilija ripusti näyttelyään, pettivät tikkaat
ja hänen päänsä värjäytyi yhtä punaiseksi kuin hänen paitansa.
Ja miten kertoa tästä kaikesta hänen vaimolleen,
se kun tapahtui vielä kahdesti,
ja kuollut isänikin yritti
selittää siinä jotakin.
Aina minä olen menossa junaan,
joka kuitenkin jättää minut, nämä nyt ovat
niitä minun uniani, ei niistä ilahdu
muut kuin Freud, mun ainoa Freund.
Näyttelyistä olen joka tapauksessa oppinut sen,
että iloiset ihmiset muistuttavat appelsiineja.
Kun minä olen surullinen, sinä olet sen verran iloisempi,
kuin veden pinta, vähän yläpuolella.
Kun minä olen iloinen, olet sinäkin yhtä surullinen.
Aamulla kun söin suklaata ja toivoin,
että minusta tulisi kerran jotain suurta,
soi puhelin ja taiteilijan vaimo sanoi,
että te olette molemmat
vähän lapsellisia. (35.)

Runon alkuosan tapahtumat ovat vauhdikkaita, humoristisia, ja puhujan asento on kertojamainen, mitä vahvistaa imperfektin aikamuoto ja kerrontaan kuuluvat tarkentavat huomautukset.⁶⁵ Surrealistiset tapahtumakuvaukset ovat tarinoita puhujan unista: ”[– –] nämä nyt ovat/ niitä minun uniani, ei niistä ilahdu/ muut kuin Freud, mun ainoa Freund. [– –]”. Unikuvauksen jälkeen puhuja vaihtaa aikamuodon preesenssiin ja alleviivaa asennonvaihdosta korostavalla lisäyksellä (joka tapauksessa). Hänen asentonsa asettuu edellisissäkin tulkinnossa esille tulleeseen ”elämänviisauksien kertojan” puhetapaan (Näyttelyistä olen oppinut), mutta puheen sisältö taipuu jälleen enemmän huumoriin kuin filosofiaan. Huomattava asennonmuutos, jossa sekä kuulija, aihe ja sävy vaihtuvat, tapahtuu 13. säkeessä:

⁶⁵ Kertojan ja tarinan kuulijan statukset ovat tärkeitä puhetilanteen asentoja, koska niihin voi asemoida itsensä hyvin suuri osa puhujia ja kuulijoita ja koska tarinankerronnassa suhde kertojan ja kuulijan välillä on suhteellisen intiimi. Kesken kerronnan tapahtuu tyypillisesti monia asennonvaihdoksia, sillä kertoja rikkoo usein tarinankulkua esimerkiksi pysähtymällä, palaamalla taaksepäin, korjaamalla tai kommentoimalla. (Goffman 1981, 151-152.)

puhuja puhuu ”sinälle”. Kolme sinälle suunnattua säettä nousevat runosta esiin, ne kääntävät hellyydellään ja vilpittömällä kauneudellaan runon merkityksen rakkausrunoksi, jossa on kuitenkin jonkinlainen karnevalistinen, surrealistinen ulottuvuus.

Runossa ”me” ilmaistaan paradoksaalisesti pronomiinilla *te*, joka kuuluu taiteilijan vaimon diskurssiin. Jälleen jää varsin tulkinnanvaraiseksi, ketkä tuohon ryhmään kuuluvat. ”Te molemmat” voivat olla runon minä ja sinä, tai sitten minä ja taiteilija. Puhuteltu sinä on rakastettu, joka vaikuttaa kuitenkin poissaolevalta, mihin viittaavat sanaleikki, ” [– –] Freud, mun ainoa Freund [– –]”, ja runon lopun kuvaus aamusta, johon kuuluvat suklaa ja toivominen – klassiset yksinäisyyden tuntomerkit. Taiteilijan vaimon puhelinsoitto tuo todellisuuteen palan unta, kääntää runon surrealistiseksi. Tämä korostaa puhujan yksinäisyyttä, jossa todellisuus sotkeutuu epätodelliseen, rajaa unen, ajatusten ja konkreettisten tapahtumien välillä on vaikea vetää. Puhelinsoiton voi tulkita myös unennäöksi, ehkä toiveeksi siitä, että joku vielä soittaisi ja sanoisi ”te molemmat”. Suhde sinään on apostrofinen, mikä tarkoittaa, että puhujan me-ryhmitys on runossa fiktiivinen, kuviteltu.

Myös toisessa runossa me-näkökulma ilmaistaan lainatun diskurssin puhuttelulla, kun varsin omalaatuinen Jeesus-hahmo puhuu kansalle:

[– –]
Mutta menkää te
ja olkaa rauhassa ja lempeät
kuin täti Annan perunat. (40)

Runo on väännetty, humoristinen ja absurdi tarina, jolloin myös kuviteltu joukko ”te” eli ”kansa” ymmärretään fiktiivisenä, runonsisäisenä ryhmänä, johon puhuja ei välttämättä ollenkaan kuulu, koska hänellä on runossa eräänlainen kertojan asema. Seuraavassa runossa tarinankerronta jatkuu, mutta nyt puhuja asettaa myös itsensä runonsisäiseen maailmaan:

Minulla on leijonanruskeat housut
ja leijonasta tehty koira
ja sillä sydämen paikalla väritön kukka.
Kukka pudottaa terälehden, minä hampaan,
me asumme syvällä Leijonamaassa.
Talo on avoin pienten eläinten tulla ja mennä,
katto tasainen pilven varjon levätä.
Me paimennamme perhosia,
[– –]
Kun tuuli tulee taas kerran
ja lähtee, niin kuin ennenkin, se lukee mennessään
hautakirjoituksen Leijonamaasta:

Me rakensimme kivusta majan
ja yksinäisyydestä sille savupiipun.
Ja poltimme sydäntämme kylminä öinä
pienten eläinten lämmitellä. (41.)

Runo ”Minulla on leijonanruskeat housut” kuuluu teoksen harvoin kuvallisesti, tyyllisesti ja temaattisesti varsin yhtenäisiin runoihin. Se on eräänlainen pieni tarina, samoin kuin ”Jeesus se käveli tietä” (40), mutta lähenee fantastisella kuvastollaan enemmän sadun genreä kuten ”Tule minun kanssani satuun” (47). On huomattava myös viittaukset kristillisiin motiiveihin (paimennus, paratiisinomaisuus, itsensä uhraaminen toisten puolesta), joita vasten puhujan asema näyttää jonkinlaisen suojeluspyhimyksen tai jopa vapahtajan roolilta.

Puhuja ja koira asuvat ”Leijonamaassa”, talossa, joka muistuttaa eläinten turvakotia. Puhujalla on minä-kertojan asento, mutta me-näkökulma nousee minä-perspektiiviä tärkeämmäksi. Kuulijat asettuvat eräänlaiseen sadun kuulijoiden asemaan, eikä tämä positio juurikaan runon kuluessa horju, koska puhujan puhetapa on kerrankin hyvin yhtenäinen. Me-ryhmään kuuluvat paitsi puhuja ja koira, myös pienet eläimet. Tarinan sivuhenkilöksi nousee personoitu tuuli viestinviejän asemassa ainoana, joka pääsee satumaailmassa vierailemaan. Lopussa nousee esiin kysymys, miksi Leijonamaa on haudattu, mihin viimeiset säkeet antavat epäsuorasti vastauksen: ”[- -] [j]a poltimme sydäntämme kylminä öinä [- -]”. Puhujan voi käsittää ikään kuin puhuvan haudan takaa, kaikkensa eläimille, omaksi kokemilleen, ”meille”, antaneena.

Puhujan me-näkökulma voi olla fiktiivinen:

Oudot yössä, vain me kaksi, yksin. Oodi
suklaanruskealle hevoselle, munanmuotoiselle melkein,
ja tähtiyö. Laukkaa aivoissani
yöt ja päivät pehmeä
pieni hevonen, uskollinen kuin yö.
Me savenpehmeät, ikuisesti uskolliset,
näin yksin emme koskaan. Nukkukaa,
oi tähdet,
meitä suojaa pianisti Yö. (9.)

Runo ”Oudot yössä” alkaa intermediaalisella viittauksella Frank Sinatran tunnettuun kappaleeseen ”Strangers in the Night”⁶⁶. Puhujan asento on leikkimielinen, paitsi Sinatra-

⁶⁶ ”Strangers in the Night” (Kaempfert, Singleton, Snyder, 1966) on yksi Sinatran tunnetuimmista kappaleista, rakkauslaulu, joka esitetään pianon säestyksellä ja vahvalla miesäänellä. Turkan runon ensimmäinen säe muistuttaa huomattavasti Sinatran sanoja (”Strangers in the night, two lonely people”), mutta muuten runo karkaa rakkaustematiikasta moninaisesti merkityksiin.

viittaus myös paradoksinen sanaleikki (me kaksi, yksin) tekevät puhujan intentioista vaikeat tavoittaa. Ensimmäiseen säkeeseen mahtuu vielä metalyyrinen nimeäminen: kyseessä on oodi⁶⁷, ylistyslaulu, jonka kohteeksi nimetään hevonen, jota kuvaillaan jälleen sanaleikillä (suklaasta assosioituu suklaamuna). Puhujan asento vaihtuu kolmannessa säkeessä, kun assosiaatiroleikkely rauhoittuu, tähtiyöstä tulee runon sekä konkreettinen että abstrakti miljö. Säkeenvaihdot lisäävät monitulkintaisuutta, esimerkiksi voi ymmärtää puhujan joko käskevän tai toteavan, että hevonen laukkaa hänen aivoissaan.

”Me kaksi” ovat puhuja ja hevonen, joka ei kuitenkaan ole läsnä puhetilanteessa vaan puhujan ajatuksissa, ehkä muistoissa, mihin runossa toistettu paradoksi liittyy: puhuja on mielessään kaksin, konkreettisesti yksin. Me-näkökulma rajaa ensin hevosien, sitten tähdet sisäänsä, mutta molemmat ovat puhujan tavoittamattomissa. Puhe uskollisuudesta onkin käsitettävä itseironiana tai melankolisena pateettisuutena, sillä puhujan yksinäisyys on rikkomaton. Uskollisuuden vertaaminen yöhön korostaa toistuvuutta, välttämättömyyttä, haikeutta: kuten yö aina saapuu, samoin yhä uudelleen tulee ”pieni hevonen” puhujan mieleen. Lopussa puhuja kääntää asentoaan, puhuttelee tähtiä oodiin sopivan interjektion kera, ja ”pianisti Yö” on käsitettävissä yön personoinniksi, viittaukseksi Sinatran kappaleeseen, tai teoksen seuraavan runon, ”Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa”, jazzpianisti Oscar Petersoniksi:

Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa, huvittaa kovasti.
Con alma, Oscar Peterson, con alma, sillä tämä
on rakkautta ensi silmäyksellä ja vielä
toisellakin. Itsekseni, junan välikössä, suloisesti
mutisten, matka etenee.
Perillä minua ei saa enää kiinni. Tosi lukukokemus,
nousimme helikopteriin. Joku tipahti, yksi kuoli,
älä kysy kuka. Luodinreikiä, tähtiä täynnä
on taivas. Tämä on laulu. Muista vala. Mikä on tunnussana:
Mustat verhot on laskettu auringon eteen. (10.)

Runossa on huomattavia intermediaalisia ominaisuuksia: Oscar Petersonin musiikkia luonnehtivasti runo kulkee nopealla tempolla, vaihtaa kuin improvisoiden suuntaa ja rytmiä, ja aihe vaikuttaa paolta, elokuvamaiselta takaa-ajolta.⁶⁸ Runossa on myös paljon metalyyrisiä ominaisuuksia, joita tutkin tarkemmin luvussa 5.

⁶⁷ Oodi (kr. *ode* laulu) on antiikista periytyvä alun perin säestetty, haltioitunut, lennokas ja innostuksesta kumpuava runo, joka voi olla riimitetty tai vapaamuotoinen. Oodi saatetaan omistaa henkilölle tai jollekin abstraktille asialle tai ominaisuudelle. (Hosiaisuus 2003, s.v. *oodi*)

⁶⁸ Oscar Peterson (s. 1925) on tunnettu ja palkittu kanadalainen jazzpianisti, jonka soittoa on luonnehdittu teknisesti taitavaksi ja melodisesti kekseliääksi. Hänen tyylilleen ovat tyypillistä nopeat, vaihtelevat, rytmiset ja melodiset päähänpiistot. Runo ”Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa” (10) muistuttaa samankaltaista rytmillä ja

Puhuja asennot vaihtuvat tiiviisti. Ensimmäinen säe puhuu suoraan, innostuneesti ja julistavasti kuulijalle, joka voi olla myös Oscar Peterson, jota seuraava säe puhuttelee. Espanjankieliset sanat 'con alma' (suomeksi "sielulla" tai "hengellä") suunnataan hänelle, mutta puhetilanteessa voidaan tulkita läsnä olevan muitakin, Goffmanin (1981, 131-134) käsitteiden mukaan sivullisia (*bystanders*), kuten lukija tai myöhemmin puhuteltu "sinä". Runon alkuosassa puhuja osoittaa sanansa puhetilanteessa läsnä oleville, mihin viittaavat deiktiset elementit (nyt, tämä). Asennonvaihdos on ilmeinen, kun puhuja kuvaa itseään ulkopuolelta,⁶⁹ "junan välikössä", ja samalla hänestä tulee jonkinlainen jännitystarinan päähenkilö, jonka näkökulmasta runon loppuosa ikään kuin hengästyneine lauseineen kuvataan.

Runon "me" jää hyvin tulkinnanvaraiseksi. Edellisen säkeen metafiktiivinen kommentti (tosi lukukokemus) viittaa siihen, että me voisivat olla puhuja ja lukija, joka kuvainnollisesti yrittää pysyä puhujan perässä. Myöhemmin runoon ilmestyvät "joku" ja "yksi", sekä puhuteltu, mikä viittaa siihen, että aikaisemmin mainittu "me" on yhtä epäselvä yksikkö kuin nämä muutkin. Elokuvan takaa-ajokohtausta jäljitellen runo tuntuu osuvan satunnaisesti sivullisiin, joiden henkilökuvat jäävät tuntemattomiksi, koska niillä ei ole merkitystä juonen kannalta. Olennaisinta on, että puhuja pakenee. Puhuttelut kuvaavat sinää, joka voi olla Oscar Peterson, lukija tai joku muu, eräänlaisena kumppanina, jota puhuja varoittelee ja muistuttaa, ja jonka kuuluisi tietää tarvittavat salaisuudet (valan, tunnussanan), mutta implisiittisesti ilmaistaan, että sinä ei niitä tiedä, vaan yrittää tavoittaa puhujan ajatuksia kuten lukijakin. Puhuttelemalla nimetöntä "sinää" puhuja luo runoon lukijaposition, jossa konkreettinen lukija limittyy runonsisäiseen sinään. Runon sinän asema muistuttaa tyypillistä toimintaelokuvagenren "sidekick"-hahmoa, joita kirjallisuudessa kutsutaan päähenkilön uskollisiksi kumppaneiksi, joista esimerkkeinä mainittakoon Sancho Pancho, tohtori Watson ja etsivä Kokki.

tunnelmilla leikkelyä. Lisäksi Peterson on palkittu musiikistaan elokuvassa *The Silent Partner* (Daryl Duke, 1978), rikosthrillerissä, johon runon elokuvamainen takaa-ajokohtausta ja lukijan asema "hiljaisena partnerina" tuntuu mielenkiintoisesti sopivan.

(*Tietosanakirja* 1992, s.v. *Peterson Oscar*, http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Peterson; <http://www.glenngould.com/gg/oscar.html>; <http://www.imdb.com/title/tt0078269/>. Tiedot haettu 10.10.2005.).

⁶⁹ Kun esitämme itsemme puheessamme, tyypillisimmin minä-pronominilla (runossa "Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa" ilmauksilla "itsekseni", "minua"), minästä tulee ikään kuin hahmo eli osa maailmaa, josta on puhe. Tällöin minä on eräänlainen puhefiguuri, joka voi liikkua paikassa ja ajassa, siten eri asia kuin minä, joka lausuu sanat. (Goffman, 1981, 147-148.)

Kun puhuja puhuu me-näkökulmassa, on hänen omakseen kokemansa ryhmitys usein epäselvä. Koira kuuluu siihen, toisinaan myös muita eläimiä, mutta varsinkin runonsisäiset ihmishahmot ottavat siihen vain satunnaisesti osaa. Puhujan me-ryhmitys voi olla fiktiivinen, uneksittu tai kuviteltu, esimerkiksi satumuodossa kerrottu. Paradoksaalisesti me-näkökulma saattaa korostaa puhujan yksinäisyyttä, kun hänen mukaan ottamansa hahmot paljastuvat poissaoleviksi. ”Sinän” tai ”teidän” puhuttelut ovat tyypillisesti samanlaisia kurotuksia kohti jotakuta tai joitakuita, jotka eivät ole läsnä. Puhuja olettaa kuulijoidensa kuitenkin tietävän hänestä jo jotakin, eikä juuri selittele taustatietoja. Goffmanin (1981, 131-134) ajatuksia seuraten runojen puhetilanteissa on sekä virallisia, ratifioituja jäseniä, joille puhuja kohdistaa sanansa kuten kertoja-tarinankuulija -asetelmassa, mutta myös sivullisia, jotka toisinaan mainitaan ja joiden vaikutus puhetilanteeseen on hienovaraisemmin tulkittavissa. Puhujan oletetut kuulijat voivat suhtautua puhujaan monella lailla, sillä runojen monimielisyys ja esimerkiksi ironian sekä huumorin kerrokset antavat tilaa tulkinnoille. Lisäksi puhujan puhetapa eräänlaisesta filosofisesta tai opettavaisesta näkökulmasta toimii usein kahdessa funktiossa: yhtäältä vakavasti otettavana elämänviisautena, joka identifioi ”meitä”; toisaalta leikkimielisenä tai satiirisena kannanottona, joka rikkoo me-näkökulman näennäistä yhtenäisyyttä.

4.3. ”En taida olla täältä päin”. Puhujan sivullisuus

Yksinäisyys, kirjallisuuden suuri motiivi, nousee esiin jatkuvasti Turkan tuotannossa. Se on usein myös sivullisuuden, yhteisön ulkopuolisuuden kokemusta kuten runossa ”Los Angeles ja enkeleiden puolustus”:

[– –]

En aina jaksanut itseäni, tykistökeskitystä
kauneuden ydinhermoon, syanidikuuta, sadetta, hujuvia
lavasteita, tulee tietty piste,
jossa aina väsyn.

Vailla muistia maailmaan tulin, järjetönnä
täältä lähdin, en ole tippaakaan lojaali.

En anna toisten vetää
mattoa jalkojeni alta,
vedän itse sen. (15.)

Runossa rakentuu oppositio ”itsen” ja ”toisten” välille, mikä huipentuu viimeisissä kolmessa säkeessä. Puhujan asento runositaatissa on ensin tunnustuksellinen, sitten julistava, ja hänen

suhteensa kuulijoihin on tulkittavissa yhtäältä luottamukselliseksi, toisaalta uhittelevaksi, haastavaksikin, sillä kuulijat lukeutuvat myös ”toisiin”, joita vastaan puhuja asettuu. Pettymys maailmaan, johon puhuja samaistuu (en jaksanut itseäni = en jaksanut maailmaa), paistaa hänen metaforisten, sotakuvastosta ammentavien kuvaustensa läpi. Runon lopun visuaalinen kuva ”jalkojen alta vedetystä matosta” kääntää tragikoomisuudellaan käsitystä vakavasävyisestä puhujasta itseironiseksi, mutta pettynyt ja väsynyt sävy ei peity itseironian alle, puhujan sivullisuus on aitoa ja raskasta. Hänen totuttu tapansa suhtautua itseensä huumorilla on kuin viimeinen oljenkorsi ylös ahdistuksesta ja sivullisuuden kokemuksesta, mutta se jää kliseetä lähenteleväksi, surkeaksi yritykseksi, kuin väkinäiseksi naurahdukseksi.

”Tähdet ovat taas” on yksi teoksen koskettavimmista yksinäisyyskuvauksista:

Tähdet ovat taas kuin itkuinen balladi, ja aina iltaisin
koirat virittävät haljenneita viulujaan.
En anna surun tulla,
en päästä sitä lähelle.
Tuhat metriä lunta sydämen päälle.
Mutisen paljon itsekseni, kadulla
laulan ääneen.
Näen itseni joskus ohimennen, päässä hattu, oikea tuulen
ruoka, ja jokin ajatus kallellaan.
Puhun kuolemasta, kun tarkoitan elämää. Kuljen paperit
sekaisin, en omista yhtään teoriaa, vain kiroilevan koiran.
Kun pyydän viinaa, minulle tarjoillaan jäätelöä,
taidan sittenkin olla espanjalainen, tukanraja
tällä tavoin alhaalla, todellakaan:
en taida olla täältä päin.
Hikoilen ja yritän puhua, välillä taas
tärisen.
Melkein enemmän kuin kuolemaa, suren syntymääni.
Ja kaikki mitä pyydän
on tuhat metriä lunta sydämen päälle. (16.)

Puhujan kauttaaltaan melankoliseen sävyyn limittyä oivaltavia, yllättäviä näkökulmia ja humoristisia kuvia. Puhujan asento vaikuttaa intiimiltä, suhde kuulijaan on läheinen, anova, mikä konkretisoituu runon lopussa kuulijalle suunnatussa pyynnössä. Runossa ei ole puhujan lisäksi muita runonsisäisiä hahmoja, sillä toisen säkeen koirat ovat ennemmin osa miljöötä, lavastusta, kuin varsinaisia hahmoja, ja ”kiroileva koira” kuuluu puhujan omaisuuteen, ei runon tapahtumiin. Puhuja asettaa itsensä yksinään runomaailmaan, kuvaa itseään ulkopuolelta: ”[- -] Näen itseni joskus ohimennen, päässä hattu, oikea tuulen/ ruoka, ja jokin ajatus kallellaan./ [- -]/ [T]aidan sittenkin olla espanjalainen, tukanraja/ tällä tavoin alhaalla [- -]”. Puhujan näkökulma, josta katsottuna maailma tuntuu olevan tyhjä, vain hänen oma

eksynyt hahmonsa ”mutisee itsekseen”, korostaa puhujan konkreettista ja henkistä sivullisuutta. Hänet ymmärretään väärin eikä hän tunnu itsekään hallitsevan itseään: ”[– –] Puhun kuolemasta, kun tarkoitan elämää. [– –]/ Kun pyydän viinaa, minulle tarjoillaan jäätelöä [– –]”. Puhuja kuvaa itseään vastakohtien, ristiriitojen kautta: ”[– –] [m]elkein enemmän kuin kuolemaa, suren syntymääni. [– –]”

Puhujan totaalinen sivullisuus tiivistyy säkeessä ”[– –] en taida olla täältä päin [– –]”, johon tuo oman lisänsä mielleyhtymä sananparteen ”N. ei ole mistään kotoisin”, mikä tarkoittaa arkipuheessa mitättömyyttä tai epäpätevyyttä. Puhujan tunnustuksellinen toteamus itsestään on käsitettävissä myös lainatuksi puheeksi, yhteisön diskurssiksi, näkökulmaksi, josta puhuja olettaa muiden häntä tarkastelevan. Runosta voi lukea myös konnotaation Federico García Lorcan runouteen, johon espanjalaisuus ja sivullisuus viittaavat, samoin toistettu säe, ”[– –] tuhat metriä lunta sydämen päälle”, koostuu samoista motiiveista, lumesta, sydäimestä ja hautaamisesta kuin García Lorcan (1963/ 2002, 62) ”Pieni loputon runo”: ”[– –] [v]aan jos lumi erehtyy sydäimestä/ saattaa etelästä tulla tuuli/ ja kun tuuli ei välitä voihkeista/ saamme jälleen syödä kirkkomaiden ruohoa. [– –]” Säe ”lunta sydämen päälle” nousee toistettuna esiin. Kyseessä on pyyntö, lähes rukousmainen, harras ja intiimi, epäsovinnainen pyyntö, joka esitetään suoraan mutta myös lyyrisiä keinoja käyttäen, siten monitulkintaisesti. Konkreettisesti toive on mahdoton, vahvasti liioiteltu, mikä korostaa sen kaikenpuolista metaforisuutta: puhuja haluaa tulla symbolisesti haudatuksi, hän tahtoo kylmää lunta viilentämään polttavaa sydäntään. Tuli ja palaminen toistuvat teoksessa jonkinlaiseen ontologiseen tuskaan, elämän välttämättömään kärsimykseen ja samalla sen nälkään, intohimoon, liittyvinä metaforina:

[– –]
Ja minun pääni palaa. Ei sitä sammuta
toinen tuli, ei sade. (11.)

[– –] Ja vaikka ehkä rakastin, vaikka en osannut,
siitä minut tunnetaan, arvesta, jonka tuli
kutoi lihaan. (17)

[– –]
Minun iltojani hehkuttaa savuke, muuan unelma, sen palava katse [– –] (29)

[– –]
Ihminen palaa sisältä kuin iltataivas,
viilennä, leyhytä heitä, [– –] (34)

[– –]

Ja poltimme sydäntämme kylminä öinä
pienien eläinten lämmitellä. (41)

Seuraavassa runossa, ”Kello kuusi iltapäivällä kapellimestari kulkee”, sivullisuuden kuvaus jatkuu, liittyen nyt myös vahvasti kirjoittamiseen:

Kello kuusi iltapäivällä kapellimestari kulkee
viinipullo kädessä. Kaukana täältä,
Tšekkoslovakiassa, hän johtaa orkesteria.
He tuolla saavat idean, hän ja hänen rakas päänsä:
[- -]
Kello on kuusi iltapäivällä ja jo nyt
olen orpo, kiitos
harteikkaan lehmän, jonka sarvien väliin runo kuihtui.
Kaikki kääntävät minulle selkänsä,
tarjoilija, suutelen lasianne, rakkikoira ja räkäinen
kynnysmatto.
Ja sentään olen kandidaatti,
käsivarressa arpi, jonka tuli
kutoi lihaan. Ja vaikka ehkä rakastin, vaikka en osannut,
siitä minut tunnetaan, arvesta, jonka tuli
kutoi lihaan. (17.)

Sivullisuus perustuu jälleen oppositioon runon puhujan ja ”heidän tuolla” sekä ”kaikkien selkensä kääntäjien” välillä. Puhuja rakentaa kuvitteellisen toisen todellisuuden omansa rinnalle, luovasta tšekkoslovakialaisesta kapellimestarista tulee vastakuva kirjoittajan blokista kärsivälle puhujalle hänen itsesäälinsä terävöittämiseksi. Kuulijat ovat runon alkuosassa kuitenkin yhdessä puhujan kanssa ”täällä”, osa ”meitä”, jotka kuuntelevat tarinaa kapellimestarista, mikä paljastaa, että myöhemmin puhuja omaehtoisesti eristää itsensä, kokee yhteisön ulkopuolisuutensa voimakkaampana kuin sen tarvitsisi olla. Puhuttelut, ”[- -] olen orpo, kiitos [- -]” ja ”[- -] tarjoilija, suutelen lasianne [- -]”, näyttäytyvät pateettisina, liioitellun itsesäälän ja kärjistetyn itseironian lausumina, joita ei voi ottaa vakavasti. Tätä tulkintaa tukevat humoristinen, visuaalinen kuva ”harteikkaasta lehmästä”, sekä rakkikoiran ja kynnysmaton rinnastus näennäisen kohteliaaseen ja kunnioittavaan tarjoilijan puhutteluun. Puhujan asento on jatkuvasti monitulkintainen, sekä kuulijaan kurkottava, sympatiaa etsivä, että voimakkaan itsekriittinen, lähes aggressiivinen ylikorostetussa surkeudessaan.

Runon hahmoista vain kapellimestari on jotenkuten elävä, tapahtumiin mukaan otettu, muut (lehmä, tarjoilija, rakkikoira) jäävät sisustuselementeiksi. Kaikilla runossa mainituilla hahmoilla on selvä funktio: he korostavat puhujan sivullisuutta sekä luovat eräänlaista karnevalistista, absurdia miljöötä, johon puhuja, joka on tässä runossa vahvasti myös

kirjoittaja, asettuu. ”[– –] Ja sentään olen kandidaatti [– –]” on viimeinen vetoamus kuulijalle. ’Kandidaatti’ merkitsee sekä yliopiston oppiarvoa että yleisesti hakijaa, ehdokasta. Ensimmäinen merkitys nousee keskeisemmäksi, varsinkin jos otetaan huomioon itseironinen viittaus runoilijaan, joka on oppiarvoltaan humanististen tieteiden kandidaatti. Säe vaikuttaa irrelevantilta, sääliä välttävä vetoamiselta muodolliseen pätevyyteen, jota ei runon puhetilanteessa tarvita, ja jää irralliseksi, jonkinlaiseksi puhujan itsesäälin ja huomiohakuisuuden kiteytymäksi. Samalla suhde puhujan ja kuulijan välillä muuttuu, sillä neljässä viimeisessä säkeessä puhujan asento kääntyy vauhdikkaasta puhetavasta symbolisemmaksi. Puheen sävy hiljenee intiimiksi, puhuja tuntuu viimein pääsevän asiaan. Lyyrinen, lähes kliseinen kuva, ”[– –] arpi, jonka tuli/ kutoi lihaan. [– –]”, käyttää perinteistä runokieltä, puhuu suurista tunteista, joita puhuja selventää suorasanaisella selityksellä, ”[– –] [j]a vaikka ehkä rakastin, vaikka en osannut [– –]”, kertoen ikään kuin salaisuuden kuulijalle. Luottava äänensävykään ei lopulta ole vilpittön, sillä lopulta puhujan viesti ei ole se, että hän on yksinäinen tai että hän rakasti, vaan se, että hänet tunnetaan. Puhujalla on tarve tulla tunnustetuksi ja huomatuksi, siten hänen sivullisuutensa on itsesäälin myötä osittain omaehtoista ja liioiteltua.

Yksinäisyys vaikuttaa toisinaan tiedostetulta ja hyväksytyltä:

Vuodesta vuoteen huono ja pölyinen lamppu syö näköäni,
sydämen tontti on autio ja turvaton.
Kipu tulee pieninä aaltoina, vain terve jaksaa tällä tavoin sairastaa.
Muut senkun kuolevat, ketä milloinkin haudataan,
pestään ja siunataan, ja äänettömin jalkaterin vainajat
osoittavat meille tähtien aikaa.
[– –]
En enää murhaa itseäni niin paljon,
olen alkanut rakastaa itseäni oikein kunnolla,
jonkunhan se on tehtävä.
Muut senkun kuolevat, minä vain
istun huoneessani itsepintaisesti kuin jokin hukkakaura,
ja kivien päällä sammaleitten paksut sormet.
Ja illalla tulee ainainen pimeä ja nenästä roiskuu
ainainen räkä. Tämä yskänlääke suorastaan
pamauttaa keuhkonne pellolle:
sisällöstä viis, ainoa intohimo on pitkä runo,
hyvin pitkä, elämän pituinen. (20-21.)

Runossa, ”Vuodesta vuoteen”, puhujan asento vaihtelee kertojan, uskoutujan, yksinäisyyden kuvaajan ja metalyyrisen puhetavan välillä. Puhuja käyttää runon alussa runsaasti kielikuvia (lamppu syö näköäni, sydämen tontti, äänettömin jalkaterin, tähtien aika), paikantaa itsensä

puhetilanteeseen pöydän ääreen, yksinäiseksi ja kipua kokevaksi. Groteski, toistuva säe, ”[– –] [m]uut senkun kuolevat [– –]”, nostaa esiin Turkan runoudessa toistuvan teeman, kuoleman ja tuonpuoleisen kaipuun yhdistyen tässä yksinäisyyden kokemukseen: puhuja kokee ”kuolevien muiden” jättävän hänet. Kuudennen säkeen me-näkökulma on käsitettävissä yleisesti eläviä ihmisiä tarkoittavaksi. Runon lopussa sen sijaan puhutellaan ”teitä”, ”[– –] [t]ämä yskänlääke suorastaan/ pamauttaa keuhkonne pellolle [– –]”, ja puhetapa on mainoskielen tyyliä tapaileva. Puheen voi tulkita olevan lainattua diskurssia, jonka puhuja suuntaa itselleen eräänlaisena itseironisena ja mainoskieleen ärsyntyneenä ilmauksena, tai puhujan voi nähdä puhuttelevan yleisöä, jolloin itseironisuuteen yhdistyy yleisön kritiikki. Puhuja olettaa yleisön etsivän lääkettä – tai runoa – joka räjäyttää tajunnan. Yleisö on kuitenkin ymmärrettävä kuvitteelliseksi, puhujan kirjoittajan rooliin, metafiktiivisyyteen liittyväksi. Puhuja on lopulta runossa yksin, sillä konkreettista puhetilannetta luonnostelevat elementit eivät tunnista edes koiran läsnäoloa.

”[– –] En enää murhaa itseäni niin paljon [– –]”, muotoilee puhuja, ja säe on yhtäaikaisessa raakuudessaan ja hellyydessään paljastava: puhuja kokee elämänsä hitaaksi itsensä murhaamiseksi, mihin alun paradoksi ”terveestä sairaasta” myös liittyy. Yksinäisyys vaikuttaa olevan murhaajan motiivi ja samalla murha-ase: ”[– –] sydämen tontti on autio ja turvaton. Kipu tulee pieninä aaltoina [– –]; [– –] minä vain/ istun huoneessani itsepintaisesti kuin jokin hukkakaura [– –]”. Runon lopussa korostuvat metalyyriset piirteet, ja julistus runosta elämäntehtävänä tai -mittaisena saa pateettisia ja ironisia sävyjä. ”[E]lämän pituinen runo”, jonka sisältö on yhdentekevää, on käsitettävä itseironisena, ehkä jonkinlaiseen kliseiseen, boheemin runoilijan elämäntapaan viittaavana ajatuksena, jolla puhuja määrittelee sekä tosissaan, yksinäisyyttään kärjistäen, että itsekriittisesti ja satiirisesti elämäänsä. Puhujan yksinäisyys on totuttua, ”ainaista” kuten pimeä ja räkä, mutta hyväksyttyä, sillä puhuja on tottunut tilaansa: ”[– –] olen alkanut rakastaa itseäni oikein kunnolla,/ jonkunhan se on tehtävä [– –]”.

Sivullisuus on toisinaan enemmän ihmisyyhteisön kuin eläinyhteisön ulkopuolisuutta:

Syksyllä kun keräsin pihlajanmarjoja vuohille kuivattavaksi
siinä notkelmassa, jossa melkein joka mökissä on koira,
[– –]
niin siihen tuli vanha nainen ja kysyi olinko uusi asukas
ja minä en tiennyt mitä vastata, sanoin
että ehkä olen käymässä, etten viivy pitempään,
olen aina vähän uusi ja vähän entinen, kuinka

sen ottaa, kaupassa ne alkoivat heti sinutella, kuljin
keltainen piporäyskä päässä kylällä,
oleskelin halkoliiterissä pölyn keskellä,
tunsin viihtyvänä kirveen ja sahan kanssa vuorotellen,
välillä seisoin kissa olkapäillä kuulaassa
aamussa pelloille tuijottamassa,
[– –]
yskin puhelimeen, kirkkoherra ajelee koivukujaa lumipilvessä,
muutama onnesta litteä ämmä takapenkillä,
jossa oltais in Kaliforniassa, niin
entäs sitten, makaan tupakanmurujen ja koirankarvojen
keskellä aamulla kello kuusi,
on parasta olla ajattelematta itseään, nousen kohta,
[– –]
se [hevonen] ei ole vihainen, vähitellen se tottuu minuun. (36-37)

Runo ”Syksyllä kun keräsin pihlajanmarjoja” on teoksessa tyyliään poikkeuksellinen, sillä se on yhdellä lauseella rakennettu, vuolas kuvaus puhujan elämästä maaseudulla. Puhujan asento suuntautuu selvästi kertojanasemaan, kohti kuulijoita, ja tähän kerrontamaiseen puhetapaan liittyy kommentointeja (entäs sitten) ja tarkennuksia (oikeastaan se katseleekin korvillaan). Runo on täynnä hahmoja, joista suurin osa on eläimiä. Oppositio ”niiden” ja ”meidän” välille rakentuu runossa ihmisyhteisön ja puhujan omaksi kokemansa eläinyhteisön välille. Vanhan naisen kysymykseen puhuja vastaa välttelevästi ja ristiriitaisesti: ”[– –] ehkä olen käymässä, etten viivy pitempään,/ olen aina vähän uusi ja vähän entinen [– –]”. Puhuja ei suostu kotiutumaan ihmisten sekaan, eläinten kyllä: ”[– –] se [hevonen] ei ole vihainen, vähitellen se tottuu minuun.” Ihmiskaikla kuvataan puheen, turhamaisuuden ja uteliaisuuden kautta, eläimet sen sijaan eivät vaadi eivätkä kysele:

[– –]
ajattelin ottaa elämästä selkoa, sillä kohta ei enää
huvita puhua, ilo pakenee valheellisten sanojen myötä,
kissat kehrää, mutta kaniinit, lampaat ja vuohet eivät edes
nyökkää kun niitä ruokkii, parempi niin,
ne vain hypähtelevät tai kuljeksivat hiljaa
[– –] (36)

”Elämästä selkoa ottaminen” tapahtuu eläinten kautta, toimimalla, eläinten seassa elävä puhuja ei kaipaa muuta, vaikka säe, ”[– –] on parempi olla ajattelematta itseään [– –]”, vihjaa, että puhuja ei ole täysin tyytyväinen olotilaansa. Runo on kuvaus puhujan eräänlaisesta muutosprosessista ihmiskaiklan asukista eläimenkaltaiseksi, mitä kuvataan erityisesti puhumisen katoamisen kautta: vähäsanaiset vastaukset muuttuvat ensin yskimiseksi ja sitten tarkkailuksi, ajattelemattomuudeksi, vain toimimiseksi.

Sivullisuuden kokemus on keskeinen puhujan olotila teoksessa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa*. Puhuja kokee itsensä ennen kaikkea ihmisyhteisön ulkopuolisena, jolloin eläinyhteisöstä voi tulla pakotie, turva, jossa puhuja kokee elävänsä aidosti. Puhujan pettymys ja vierauden tunne liittyy yhteiskunnan sosiaalisiin rooleihin ja sovinnaisuuksiin tai sen kauhuihin kuten sotaan. Puhuja eristyy osin tietoisesti. Suhde ”toisiin” on runoissa keskeinen tekijä, sillä puhujan yksinäisyys ja yhteisön ulkopuolisuus rakentuu monesti eksplisiittisellä oppositiolla ”minän” ja ”toisten” välillä. ”Toiset” tai ”muut” saattavat näyttäytyä puhujalle uhkaavina ja vieraina tai tavoiteltuina ja kaivattuina. Puhuja saattaa myös rakentaa sivullisuuden kokemuksensa tiedostetusti voimakkaammaksi kuin sen tarvitsisi olla, millä hän hakee huomiota ja sympatiaa, sekä terästää itsesääliään. Puhujan tapa suhtautua itseensä huumorin ja ironian keinoin tekee hänen sivullisuudestaankin osin humoristista, itsekriittistä ja jopa pateettista.

5. METALYYRINEN PUHUJA

[—]
sisällöstä viis, ainoa intohimo on pitkä runo,
hyvin pitkä, elämän pituinen. (21)

Puhuja esiintyy toisinaan eksplisiittisesti kirjoittajana tai puhuu tekstistä runona. Tässä analyysiluvussa tutkin häntä nimenomaan tuossa asemassa, runoilijana, kirjailijana, joka kommentoi kirjoittamisprosessiaan, sen tuotosta tai vastaanottoa, inspiraatiota, yhteiskunnallista asemaansa kirjailijana tai yleisesti kirjallisuutta. Kyse on metalyyrisyydestä. Puhuva minä on tässä luvussa myös kirjoittaja, mutta ei kadota asemaansa puhujana, sillä ymmärrän metalyyrisyyden diskursiivisena puhujan keinona tai asentona tietyssä kontekstissa, runon sisäisessä puhetilanteessa. Tutkin, miten puhuja kokee itsensä kirjoittajana ja kirjoittamistilanteissa sekä miten hänen suhteensa kirjoittajana runon muihin hahmoihin rakentuu.

Tulkitsen teoksen 39 runosta kahdessakymmenessä olevan metalyyrisiä elementtejä. Lukumäärä on kiistanalainen, sillä se perustuu tulkintaani, ei yksiselitteiseen tietyn ominaisuuden tai tunnusmerkin löytymiseen runosta. Tässä luvussa lähtökohtanani on jako kahteen näkökulmaan, minkä mukaan jaan analyysini kahteen alalukuun. Ensimmäisessä alaluvussa yhteisenä temaattisena tekijänä on puhujan kirjoittaminen, hänen roolinsa kirjoittajana yhteiskunnallisessa tai sosiaalisessa kehyksessä, inspiraatio ja itse kirjoittamisprosessi. Toisessa alaluvussa keskiössä on runo, viittaus tekstiin runona, kommentit runon rakentumisesta, tyylistä ja vastaanotosta, puhuttelut lukijalle tai yleisölle.

5.1. ”Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa, huvittaa kovasti.” Puhuja kirjoittajana

Teoksen ensimmäinen luku esittelee kaikkivoivaksi itsensä kokevan puhujan, joka liittää itseensä myös useita kirjoittamisen elementtejä:

En koskaan vastaa kirjeisiin, saati, että aloittaisin

itsenäisen kirjeenvaihdon.

Ei kannata nähdä vaivaa, se kuluttaa vain energiaa.

[– –]

Lehtien liimautumisaikaan, kun linnut keräilevät ravintoa hattuunsa, ja alkutalvesta, olen vaiti kuin kirjasin, ehdotonkin.

Lähestyn vain itsekseeni täydellisyyttä, pistettä, jota kukaan kuolevainen ei edes hipaise, jääköön sanomatta miten eläimet laahaavat viiruisia jalkojaan.

[– –]

Minuun tarttuu hilpeys, aivastuttaakin niin kuin ratkaisun hetkellä sarjafilmin sankareita.

Olen hyvyys itse, tolloille se jääköön sanomatta, tollomaaailmalle.

[– –] (5.)

Eräänlainen kirjoittajan kaikkivoipuus huokuu puhujan sanoista. Hän ei ilmaise suoraan kirjoittavansa, mutta mainitsee yksityiskohtia, jotka liittyvät kirjoittamiseen: kirje, kirjeenvaihto, kirjasin, piste, sanomatta jättäminen, ratkaisun hetki. Avausrunon voi tulkita ylpeäksi kirjoittajan itsenäisyyden julistukseksi, johon liittyy itseironisia ja pilailevia sävyjä: ”[– –] [j]o tavallinen postikortti nahistuu käteeni kun pegonian/ lehti kuivaan ruukkuunsa. [– –]” Ominaisuuksiensa vahvalla liioittelulla (lähestyn täydellisyyttä, olen hyvyys itse) puhuja tekee satiiria kirjailijan arvostetusta asemasta suomalaisessa yhteiskunnassa, ottaa kantaa ylitsevuotaviin odotuksiin ja neroudenleimaan. Raja ”kuolevaisiin” ja ”tollomaaailmaan” on terävä, sillä puhuja pystyy kirjoittamisensa kautta mihin vain:

[– –]

Näin sateisina päivinä tai rahattomana, voi matkustaa vain itsessään, sydän täynnä torvisoittoa ja toivotusta.

[– –]

Tyytyväinen aurinkokunta aurinkoisella kukkulalla, täysin itsessäni, olen kuilu putoamaisillani itseeni. Olen Kleinod ja Trost⁷⁰, käsi, johon parveke ja kaide nojaa, pölyinen ilo, johon väsymys ja tuuli tukehtuvat. (6.)

Runo loppuu kuvaan, joka paljastaa, mistä kaikkivoipuudessa ja täydellisyyden lähestymisessä oikeasti on kyse: yksinäisyydestä, mahdottomuudesta tavoittaa toista ihmistä. Useasti toistettu ”kalleus ja lohtu” kohdistuu puhujaan itseensä, hän itse lohduttaa itseään. Ajatus siitä, että hän toisi lohtua tai olisi arvokas jollekin muulle, jää toiveeksi, kirjoittajan kurotukseksi kohti

⁷⁰ Saksankieliset käsitteet ’Kleinod’ ja ’Trost’ esiintyvät runossa tätä sitaattia aiemminkin: ”[– –] [u]skon, että elämämme pimeydessä olen jollekin kalleus ja lohtu./ Kleinod und Trost, jollekin/ varma tähti kuuttomassa yössä [– –]” (5-6). ’Das Kleinod’ merkitsee korua (puhujalla puhuu kalleudesta) ja ’der Trost’ lohtua, lohdutusta.

lukijaa. Kirjoittaja kokee itsensä myös oman tietoisuutensa vangiksi, ”matkustajaksi itsessään”, ja pelko siitä, että hän ei ehkä tavoita työllään ketään, nousee kuin hiipien esiin runon edetessä. Hän kokee olevansa tietoisuuden kokemuksessaan aina välttämättä yksin: ”[–] täysin itsessäni, olen kuilu putoamaisillani itseeni [–]”.

Toinen runo, jossa kirjailijan yhteiskunnallista asemaa kuvaillaan:

[– –]
Tule, mennään satuun, suureen kukkivaan kirjaan.
[– –]
Tehdään pesä itkulle, maailman kaikille kyynelille.
Ole sinä Puhdas niin minä olen Kirkas,
Ole sinä Lohdutus ja koko maailman Lohtu.
[– –] (47.)

Puhuja valitsee itselleen ”Kirkkaan” nimen, minkä voidaan tulkita metalyyrisesti viittaavan kirjailijan tai runoilijan rooliin. Kirkas viittaa valoon, joka puolestaan viittaa näkemiseen ja ymmärrykseen, tai valaisemiseen ja opettamiseen – kirjailijakuvaan traditionaalisesti liitettyihin ideaaleihin. Toisin kuin avausrunossa puhuja ei koe itseään ironisesti eikä sosiaalista asemaansa satiirisesti, vaan sävy on vilpiton, pyytävä ja hauras. Runo on kuitenkin korostetusti satumaailmaa, toivottua ja unelmoitua, jota vasten puhujan näkemys itsestään on ymmärrettävä. Kirjailijan rooli ”Kirkkaana” jää uneksi, sadun rooliksi, ehkä jonkinlaiseksi ihannekuvaksi siitä, mitä puhuja kirjoittajana haluaisi olla. Huomattavaa on myös, että puheenaiheena on jälleen lohtu, nyt asetettuna sinän, toisen, rooliksi. Kurotus kohti sinää on romanttinen kurotus kohti rakkautta, läheisyyttä, mutta myös puhuja-kirjoittajan tarve saada kosketus lukijaansa. Satu ”suuresta kukkivasta kirjasta”, jossa kirjoittaja ja lukija kohtaavat, tuo runoilijalle lohtua.

Kirjoittamiseen liittyy myös pakonomaisuus:

[– –]
Mutta minuun iskee auttamatta dinosauruksen kokoinen
ahdistus, tällä hetkellä
en pysty edes nyppimään kanaa,
en edes kirjoittamaan, saati olemaan kirjoittamatta.
Oudolla tavalla tuska
ottaa kädestä, kumma tunne, kuin
taskut repeilisivät, kuin päätä ruuvattaisiin
hartioista irti.
Sillä tavalla purjehtii vain murhe,
rinnat lainehtien, kapeat huulet tuulta halkoen.
Ja minun pääni palaa. Ei sitä sammuta

toinen tuli, ei sade. (11.)

Ahdistus, tuska, murhe ja pään palaminen esitetään perustavanlaatuisesti puhujaan liittyvinä tiloina, joihin yhdistyy kirjoittaminen: ”[- -] en [pysty] edes kirjoittamaan, saati olemaan kirjoittamatta [- -]”. Puhuja kokee ambivalenttisesti tuskan kiduttavan mutta myös ottavan kädestä kuin ystävä. Hänen kuvansa itsestään on varsin dramatisoitu: ”[- -] rinnat lainehtien, kapeat huulet tuulta halkoen./ Ja minun pääni palaa. [- -]” Kirjoittamisen prosessi näyttäytyy traagisena, ahdistuksen ja tuskan otteena, jota kuvaa metafora ”pään palamisesta” ja jota vastaan puhuja on voimaton. Kirjoittamisakti ei kuitenkaan aina ole tuskaista:

En minä nyt ole murhantekomatkalla vaan onnentuottomatkalla.
Siitä ovat takeena nämä pöydät ja tuolit
ja pieni taivas keskellä talvipäivää.
On ihana tunne olla viaton.
Kun nauris kasvaa päähän, skitsofrenia.
Kun syntyy oikein väärään perheeseen.
Ja synnyttää helmen. Murhaajan näköisen. (46.)

Metalyyrisyys on implisiittistä, mutta samalla silmiinpistävä⁷¹. Tulkitsen ”matkalla olemisen” kirjoittamisaktiksi, jolloin murhan tai onnen tekeminen liittyy kirjoittamisen tematiikkaan ja aiheisiin, tunteiden ääripäiksi. Puhuja paikantaa itsensä pöydän ääreen ja ”synnyttämään”, joka voidaan tulkita runon luomiseksi. Puhujan olotila on kevyt ja runo syntyy helposti, ilman tuskaa, minkä puhuja tuntuu tietävän alusta alkaen: ”[- -] siitä ovat takeena nämä pöydät ja tuolit/ ja pieni taivas keskellä talvipäivää./ On ihana tunne olla viaton/ [- -]”.

On huomattavaa, että puhuja ei kuvaa suoraan itseään eikä puhu itsestään aktiivisena, vaan kuvaa ympäristön (pöydät, tuolit, talvipäivä) ja passiivisten tapahtumien (nauriin kasvu, syntymä) kautta itseään. Puhuja on ikään kuin poissaoleva ja voimaton, hän ilmenee palasittain havaintojensa ja ajatuspätkiensä – hajanaisten objektien, tapahtumien tai tunnetilojen – mukana. Runon tyyli heijastelee avainsanaksi nousevaa skitsofrenia⁷², jossa ihmisen mielen toiminnot hajoavat ja sekoittuvat, miellelyhtymät hyppivät ja tunteiden ilmaisu

⁷¹ Müller-Zetzelmannin (2003, 142-148) jaotteluiden mukaan kyseessä tosin olisi eksplisiittinen metalyriikka, sillä hänelle implisiittisyys ilmenee tyyliparodian, pastissin, nonsensin tai muun vastaavan lyriikan lajirajoja tai lyyrisiä muotoja koettelevin keinoin. Hänen käsitteitään seuraten ”En minä nyt ole murhantekomatkalla“ (46) olisi *non-self-metalyric poem* eli yleisemmällä tasolla kirjallisuudesta tai kirjoittamisesta kertova metalyyrinen runo. Käytän siis implisiittisyys-käsitettä erilalla kuin Müller-Zetzelmann. Tarkoitan sillä runoja, joissa ei eksplisiittisesti mainita esimerkiksi kirjoittamista, runoa, runoilijaa, tms.

⁷² Psykiatri Kristiina Nikkola kuvaa Internetin oppimateriaalissaan *Psykiatriaa sairaanhoitajille* skitsofrenian oireita varsin monipuolisesti. Tyypillisimpiä näistä ovat ajatushäiriö, jossa ajattelu muistuttaa unennäköä, ja mielialahäiriö, jossa tunteiden ilmaisu kääntyy ylösalaisin. Lisäksi eri harhaluulot, -aistimukset ja aggressiivisuus lisääntyvät. (Nikkola 2001.)

hämärtyy. Loppuosa rakennetaan ristiriitaisten väitteiden varaan, ja puhuja-kirjoittajan tuotos, ”murhaajan näköinen helmi”, toimii kokoavana kuvana siitä, mitä kirjoittaminen on: paradokseja, ambivalenttisesti kauneutta ja kuolemaa. Metalyyrisyys runossa kohdistuu paitsi kirjoittamisprosessin kuvaukseen myös runon omaan rakentumiseen, sillä paradokseista, ”skitsofreniasta”, ei saa otetta. Alussa puhuja kieltää ”tekevänsä murhaa”, mutta lopussa hän on luonut ”murhaajan näköisen” runon. Jos kaikki ei siis ole miltä näyttää, eikö murhantekomatkan kieltäminenkin näyttäyty epäuskottavana? Puhuja pakenee kirjoittamiinsa ristiriitoihin, hajautuneisiin huomioihin, lopullisen merkityksen tavoittamattomiin, päättymättömään matkaan. Runo on jatkuvassa liikkeessä.

Inspiraatio kulkee toisinaan vauhdilla, toisinaan se on täysin lukkiutunut:

Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa, huvittaa kovasti.
Con alma, Oscar Peterson, con alma, sillä tämä
on rakkautta ensi silmäyksellä ja vielä
toisellakin. Itsekseni, junan välikössä, suloisesti
mutisten, matka etenee.
[– –] (10.)

Puhuja kokee Oscar Petersonin jazzmusiikin inspiroivana ja sen tahtia mukailen hän heittäytyy ”matkaan”, kirjoittamiseen. Tsekkoslovakialainen kapellimestari sen sijaan näyttäytyy puhujalle lähinnä ärsyttävänä ja masentavana:

Kello kuusi iltapäivällä kapellimestari kulkee
viinipullo kädessä. Kaukana täältä,
Tsekkoslovakiassa, hän johtaa orkesteria.
He tuolla saavat idean, hän ja hänen rakas päänsä:
harva lato, jonka läpi lentävät
filosofiat ja polkupyörät, ranskalaiset ja hollantilaiset
kymmenvaihteiset, varaosat ja teknikot.
Kello on kuusi iltapäivällä ja jo nyt
olen orpo, kiitos
harteikkaan lehmän, jonka sarvien väliin runo kuihtui.
Kaikki kääntävät minulle selkensä,
[– –] (17.)

Puhujan itsesääli ”kuihtuneen runon” äärellä voimistuu kapellimestarin lentävää mielikuvitusta vasten. ”Harteikas lehmä” on raskas, pysähtynyt, tylsä kuva verrattuna kapellimestarin teknisesti monitasoiseen ja taitavaan, jopa filosofiseen, työhön. Luomisprosessin ja inspiraation hetkellä puhuja saattaa kohdata kuvitteellisia hahmoja (tsekkoslovakialainen kapellimestari) ja historiallisia, intertekstuaalisesti tai -mediaalisesti

kokemiaan henkilöitä (Oscar Peterson). Myös runossa ”Los Angeles ja enkeleiden puolustus” kuvataan inspiraation kokemusta:

[– –]
Innoittavaa tämä elämä, vaahtoa runoilija kahviossa.
Sen jälkeen kun tunnettu sotakirjailija
täräytti itsensä hengiltä,
hänestä on tullut alan ykkönen. Nousen
ja hihkaisen: We Shall Overcome, yeah.
Räntäpallo, kuin lumeen unohtunut lumikello,
kadulla yhteneväiset astiat
sadeviitta hartioilla, läpinäkyvää.
En aina jaksanut itseäni, tykistökeskitystä
kauneuden ydinhermoon, syanidikuuta, sadetta, huojuvia
lavasteita, tulee tietty piste,
jossa aina väsyn.
[– –] (15.)

Mainittu runoilija voidaan tulkita puhujaksi kuvaamassa itseään ulkopuolelta, liioitellun innostuneena, inspiraatiosta humaltuneena, mikä jatkuu muutama säe myöhemmin, kun puhuja ”nousee ja hihkaisee” kuuluisan protestilaulun nimen.⁷³ ”Tunnettu sotakirjailija” puolestaan voisi viitata Niilo Lauttamukseen⁷⁴, ja säkeet, ”[– –] kadulla yhteneväiset astiat/ sadeviitta hartioilla, läpinäkyvää [– –]” tuovat konnotaation Ezra Poundin⁷⁵ kuuluisaan runoon ”In a Station of the Metro” (1913/1952): ”The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough.” Puhujan voi ymmärtää vielä kommentoivan viittauksensa tunnettavuutta: ”läpinäkyvää”. Intertekstuaaliset suhteet eivät suoranaisesti ole metalyyrisyyttä, mutta ne korostavat tekstin asemaa rakennettuna runona ja puhujan roolia runoilijana.

Yhdysvaltalainen kulttuuri nousee viittauksien myötä jonkinlaiseksi teemaksi esiintyen runon nimessä ja ensimmäisessä säkeessäkin: ”Los Angeles ja enkeleiden puolustus”. Kuolleet runoilijat ja kirjailijat, säkeet ja iskulauseet sekoittuvat toisiinsa ja Helsingin näyttämöön

⁷³ ”We Shall Overcome“ on tunnettu protestilaulu, jonka juuret ovat 1900-luvun alun gospel-kappaleessa ja josta tuli yhdysvaltalaisen kansalaisoikeusliikkeen tunnushymni 1950- ja 1960-luvuilla. Myöhemmin laulua on käytetty apartheidin vastaisessa liikkeessä Etelä-Afrikassa sekä 1980-luvulla Intiassa patriotisena tunnussävelmänä. (http://en.wikipedia.org/wiki/We_Shall_Overcome. Tieto haettu 7.11.2005)

⁷⁴ Niilo Lauttamus (1924-1977) oli suomalaisen sotakirjallisuuden tunnetuimpia hahmoja 1950-1970-luvuilla. Keväällä 1977 hän teki itsemurhan ampumalla itsensä, mikä nostatti varsin suuren julkisen keskustelun. (<http://www.lappeenranta.fi/?deptid=12991>. Tieto haettu 17.11.2005.)

⁷⁵ Ezra Pound (1885-1972) oli runoilija, kriitikko ja muusikko, imagistisen liikkeen perustajahahmo ja eräänlainen ”yhdysvaltalaisen modernismin henkilöitymä”. Hänen runostaan ”In a Station of the Metro” (1913/1952) on tullut yksi modernin runouden kuuluisimmista runoista. Poundin mukaan imagistin tulee kirjoittaa suoraan kohteestaan, ilman metaforia tai runomittoja, ja ihanteena on hetken vangitseminen. Runossa ”Los Angeles ja enkeleiden puolustus” (15) mainittu runoilija voidaan tulkita myös häneksi, sillä imagismin idea arvostaa kuvia sellaisenaan lähenee runon repliikkiä, ”innoittavaa tämä elämä”. (http://en.wikipedia.org/wiki/Ezra_Pound; <http://en.wikipedia.org/wiki/Imagism> Tiedot haettu 7.11.2005.)

(raitiovaunut, Annankadun posti). Puhujan tuskastuminen runon loppuosassa sisältää kirjallisuuteen yhdistettäviä elementtejä (kauneus, lavasteet, piste), sekä sotakuvastoa – mikä vaikuttaa assosiaatiroleikkelyltä, jonka edellä mainittu sotakirjailija puhujan mielessä käynnistää. Runo koskettaa inspiraation kokemusta, joka tuntuu polarisoituvan naiivin innostuksen ja synkeän, kuolemankuvastoisen tuskan välille – ja johon kuuluu lisäksi intertekstuaalisuuden kokemus. Lopulta ”[– –] tulee tietty piste,/ jossa aina väsyn [– –]”, toteaa puhuja. Väsymys on yksi teoksen toistuvista motiiveista, joka liittyy puhujaan usein juuri kirjoittajana:

[– –]

Olen Kleinod ja Trost, käsi, johon parveke ja kaide nojaa,
pölyinen ilo, johon
väsymys ja tuuli tukehtuvat. (6)

[– –]

sydän väsyy tätä kirjoittaessa.
[– –] (22)

[– –]

Aurinko, älä jätä meitä.
Älä jätä vahvaa, väsynyttä puuta, jota vasten
lintu nojaa.
Valo, tule meidän päälle.
Tämä on rukous, [– –] (24.)

Tule minun kanssani satuun, on niin kylmä:
kaduilla viimakin kulkee kumarassa.

[– –]

Ja yöt niin pyhät, kirkkaat
väsyneitten päiviemme ympärillä. (47.)

Kirjoittaminen kuvataan raskaana prosessina, joka johtaa usein voimakkaaseen, vakavaan, puhujan kauttaaltaan valtaavaan väsymykseen. Se on yhtä olennainen osa puhujan kirjoittamisprosessia kuin inspiraatio tai tuska, pään palaminen. Puhujalla on myös tapana ikään kuin projisoida väsymyksensä itsensä ulkopuolelle, ”puulle” tai ”päiville” tai Jeesus-hahmolle (”Jeesus se käveli tietä”, 40). Toisinaan myös runoilijuutta kuvataan ulkopuolelta:

[– –]

Tunnen miehen, jolla on revitty parta ja ystävällinen hymy.
Hän myy runojaan aina kappaleen kerrallaan, olisin ostanut
yhden, mutta se oli jo myyty.
Hän myy ne sitä mukaa kuin ne syntyvät, hän ei nai
junaa eikä tarjoilijaa, ei asemia eikä asemien välejä.
Hän tietää, että melkein sokeana raihnaa ruumis
paljastetaan kivulle,

kuin maa lehtipeiton alta.
[– –] (20.)

Runoilijan työtä kuvataan ensinnäkin ansiotyönä, rahan ansaitsemiskeinona, vaikkakin hitaana ja tuskin kovinkaan tuottavana, toiseksi itsenäisenä, riippumattomana, ”[– –] hän ei nai/ junaa eikä tarjoilijaa, ei asemia eikä asemien välejä [– –]”, ja kolmanneksi tuskan, kivun ja kuoleman tuntemisena. Mies voidaan tulkita jonkinlaiseksi puhujan alter egoksi, sillä miehen ajatukset ja asema tuntuvat samanlaisilta kuin puhujan, ja samassa runossa puhuja on selvästi itsekin kirjoittaja ja runous puheenaihe:

Vuodesta vuoteen huono ja pölyinen lamppu syö näköäni,
sydämen tontti on autio ja turvaton.
Kipu tulee pieninä aaltoina, vain terve jaksaa tällä tavoin sairastaa.

[– –]

Runoudessa historialla on sama tehtävä kuin taulussa raameilla:
katsoa etteivät pilvet karkaa tai vuorineuvos ala kieriä
seinältä rappuja pitkin kadulle.

[– –]

En enää murhaa itseäni niin paljon,
olen alkanut rakastaa itseäni oikein kunnolla,
jonkunhan se on tehtävä.

Muut senkun kuolevat, minä vain
istun huoneessani itsepintaisesti kuin jokin hukkakaura,
ja kivien päällä sammaleitten paksut sormet.
Ja illalla tulee ainainen pimeä ja nenästä roiskuu
ainainen räkä. Tämä yskänlääke suorastaan
pamauttaa keuhkonne pellolle:
sisällöstä viis, ainoa intohimo on pitkä runo,
hyvin pitkä, elämän pituinen. (20-21.)

Kipu, yksinäisyys ja itsen murhaaminen nousevat puhujan arkea kuvaaviksi olotiloiksi, joihin löytyy vain yksi lääke: runo. Lopun kuvaus runosta loppumattomana intohimona on puhujan motiivi kirjoittamiseen. ”Vuodesta vuoteen huono ja pölyinen lamppu syö näköäni./ [– –] vain terve jaksaa tällä tavoin sairastaa [– –]”, puhuja valittaa, kokee itsensä paradoksisesti ”terveenä sairaana”. Kuten ”mies joka myy runojaan” myös puhuja tuntee tuskan, kivun, eikä hän kuten ei mieskään tingi elämäntavastaan vaan hyväksyy yksinäisen riippumattomuutensa: ”[– –] [m]uut senkun kuolevat, minä vain/ istun huoneessani itsepintaisesti kuin jokin hukkakaura [– –]”.

Runoon sisältyy myös oivaltava kuvaus kirjallisuushistoriasta. Puhuja vertaa sitä taulun raameihin, ja mielikuva muotokuvasta putoavasta vuorineuvoksesta on surrealismissaan herkullinen. Kuvan jälkeen puhuja jatkaa: [– –] [k]umma etteivät hullut ole vielä hullumpia,/

aivan sattumaa, jos säästyy putoamasta hulluuden poimuun,/ pitkän pään pitkään maailmaan,/ iänkaikkiseen villapipoon [- -]”, mitä seuraa kuvaus runojaan myyvästä miehestä. Säkeet hulluudesta toimivat siltana puhujan runoudenhistorian vertauksen ja tarinan ”miehestä joka myy runojaan” välillä, jolloin hulluus tuntuu assosioituvan molempiin hahmoihin ja yleisesti runon kirjoittamiseen.

Puhuja kokee kirjoittamisensa ensinnäkin pakonomaisena ja toiseksi ambivalenttina, sekä siunauksena, intohimona, että tuskaan, ahdistukseen liittyvänä. Leikittelevyys, paradokseihin ja merkitysten ulottumattomiin pakeneminen on yksi puhuja-kirjoittajan keino rakentaa runoa. Runoilijan rooliin liittyy kivun ja sairauden tunteminen mutta myös vapauttava kirjallinen kaikkivoipuus ja riippumattomuus. Sosiaalisesta näkökulmasta runoilijuus on yksinäistä, arkista työtä, ”itsessä matkustamista”, jolloin kirjoittaja kohtaa vain kuvitteellisin tai intertekstuaalisin suhtein muita hahmoja ja tekstejä. Puhuja ottaa satiirisesti kantaa yhteiskunnallisiin mielikuviin kirjailijasta, tekee vahvalla liioittelulla pilaa käsityksestä, että kirjailija olisi jotenkin ”ei-kuolevainen” tai neronkaltainen. Kirjailijakuvaan liittyy myös vilpittömän toive kohdata lukija, olla edes jollekulle merkittävä, näkijän tai valaisijan kaltainen. Samalla pelko siitä, että kirjoittaja ei ehkä tavoita kirjoituksellaan ketään, nousee esiin, ja syvä, voimakas väsymys saattaa vallata puhujan kirjoittamisen seurauksena. Inspiraation kokemus on parhaillaan lapsenomaista innostusta, heittäytymistä, mutta saattaa jumiutuessaan muuntua itsesääliksi tai ahdistukseksi, ja intertekstuaalisuus sekä -mediaalisuus vaikuttavat merkittävältä inspiraation ja vaikutteiden lähteiltä.

5.2. ”Luodinreikiä, tähtiä täynnä on taivas. Tämä on laulu.” Runon olemus

Puhuja saattaa viitata runoon lauluna, oodina, balladina, kertomuksena, hautakirjoituksena tai satuna. Tällöin otetaan kantaa tekstin muotoon, sen rakenteeseen ja tyyliin, ja samalla puhuja paljastaa kirjoittavansa runoa. Hän kommentoi tekstiä rakennettuna runona, jolloin lukijan huomio kiinnittyy tuon kommentoinnin funktioihin ja sävyyn, sekä itse tekstiin mainittuna tekstityyppinä. Toisinaan puhujan metalyyrinen kommentointi runon rakentumisesta on implisiittistä, intertekstuaalisilla tai -mediaalisilla viitteillä vihjattua ja tyylimuuntelun kaltaista. Esiin nousevat myös lukijalle tai yleisölle, runon vastaanottoon, suunnatut puhuttelut, jotka korostavat tekstiä rakennettuna, kaunokirjallisena artefaktina. (vrt. Oja 2004,

6-7; Waugh 1984, 6; Müller-Zettelmann 2003, 138-139.) Tässä aluvuussa tutkin edellä mainittuja metalyyrisiä piirteitä, jotka kertovat puhuja-kirjoittajan kokemuksesta runon olemuksesta sekä hänen suhteestaan kirjoittajana lukijaan ja yleisöön.

Maininta runon muodosta voi olla vihjauksenomainen:

Tähdet ovat taas kuin itkuinen balladi, ja aina iltaisin
koirat virittävät haljenneita viulujaan.
En anna surun tulla,
en päästä sitä lähelle.
Tuhat metriä lunta sydämen päälle.
Mutisen paljon itsekseni, kadulla
laulan ääneen.
[- -] (16.)

Runon surumielinen ja synkeä tunnelma yhdistyvät balladin⁷⁶ tunnusmerkkeihin, joista romantiikka ja kertomuksellisuus jäävät tosin vähemmälle. Toisen säkeen herkkä, melankolinen kuva, ”[- -] koirat virittävät haljenneita viulujaan [- -]”, tukee runon laulutematiikkaa, samoin puhujan tunnustus, että hän laulaa (itseksensä) ääneen. Runon loppuosassa ei enää suoraan viitata laulamiseen mutta toistetaan kertosaäkenomaisesti, ”[- -] [t]uhat metriä lunta sydämen päälle [- -]”. Runo rakentuu balladinomaisesti niin tyyliltään kuin muodoltaan ja samalla vertauksenomaisesti: se on *kuin* balladi, lähes balladi, mutta ei kuitenkaan puhtaasti sellainen. Puhujan vertaus tähdistä ’kuin itkuisena balladina’ luonnehtii koko runoa. Tekstityyppi voidaan kertoa myös suorasanaisesti:

Tämä on viiksillä varustettu hautakirjoitus.
Se otti niin iloisesti osaa puuhiini, joskus se näytti
kantavan taakkaa, joka olisi kuulunut minulle.
Koira nimeltä Juuli. Siinä yhdistyivät
joulu ja juhannus.
Teki aina mieli tappaa se, että sen
ei olisi tarvinnut kuolla.
[- -]
Se laskee neljä tassuaan maahan, varovasti vuorotellen.
Ettei Isä Jumala kuule sen vielä kävelevän
ja ota sitä pois.
Kaksi vuotta sitten se astui lasiin, sen yksi varvas
sojottaa, siitä on jänne poikki.
Se katsoo minuun, uskokaa tai älkää, mutta
minuun koski pienen Juulin kohtalo.
Hetken luulin, että veri, joka tippui pisaroin,

⁷⁶ Balladi on Italiasta ja Ranskasta lähtöisin oleva ”[e]ppis-lyyrinen runo, joka kertoo traagisen, jylhän, surumielisen tarinan ihmiskohtaloista”. Lyyrinen runomuoto on kehittynyt kertovaksi saaden aineksia kansanrunoista ja eepoksista. (Hosiaisuus 2003, s.v. *balladi*.)

oli omasta sydämeistäni. (19.)

Puhuja antaa tulkintaohjeen lukijalle heti ensimmäisessä säkeessä: hautakirjoitus. Kirjoituksen kohteeseen vihjataan myös (viiksillä varustettu), ja seuraavat kaksi säettä sopivat hauta- tai muistokirjoituksen tyyliin, kauniiseen ja analysoivaan elämänekuvaukseen. Runo ei kuitenkaan ole tavanomainen hautakirjoitus, mikä käy selvästi ilmi kuudennesta säkeestä eteenpäin: ”[– –] [t]eki aina mieli tappaa se, että sen/ ei olisi tarvinnut kuolla. [– –]” Keskeiseksi puheenaiheeksi nousevat tappaminen ja kärsimys. Runon loppuosan säkeiden aikamuoto muuttuu preesensiksi, puhuja hyppää hetkeen, jolloin Juuli elää, mikä hämmentää lukijaa. ”[– –] Se laskee neljä tassuaan maahan, varovasti vuorotellen. [– –]” Puhuja rikkoo hautakirjoituksen genren kirjallisuuden keinolla, runon puhujan kaikkivoipuudella, jolloin runon olemus nimenomaan kaunokirjallisuutena korostuu. Puhuja loikkii aikatasoilla: ”[– –] [k]aksi vuotta sitten se astui lasiin, sen yksi varvas/ sojottaa, siitä on jänne poikki. [– –]” Yleisön puhuttelu (uskokaa tai älkää) liittyy puhujan tekstityypeillä leikittelyyn, sillä hauta- tai muistokirjoituksen vastaanottaja on nimenomaan ymmärrettävä yleisönä, kun taas yksityisempi puhe sopii lyriikan traditioon. Runo sisältyy runoteokseen, jolloin se on ensinnä lyriikkaa ja toiseksi sitä, mitä runon puhuja sen metalyyrisesti kommentoi olevan. Näin lukija asettuu yhtä aikaa runon ja hautakirjoituksen lukijaksi.

Viimeiset kaksi säettä ovat imperfektissä ja palaavat muistelemaan aikatasoon ja hautakirjoituksen diskurssiin. Puhuja ei suoraan kerro Juulin kuolemasta, mutta implisiittisin vihjein (teki mieli tappaa se; veri joka tippui) voidaan tulkita hänen tappaneen koiransa. Tällöin edellinen vetoava yleisön puhuttelu, ”[– –] uskokaa tai älkää, mutta/ minuun koski pienen Juulin kohtalo [– –]”, vaikuttaa ymmärrystä ja sympatiaa etsivältä. Hautakirjoitus on muistelu, tunnustus ja perustelu puhujan ratkaisulle. Lukijalle asetettu yleisön, suuren massan, rooli ja ojennetut vaihtoehdot, uskoa tai olla uskomatta, vaativat vastausta.

Toinen runo, jossa yleisön puhuttelu nousee metalyyrisiksi elementiksi:

Kerran minut melkein kutsuttiin häihin, kerran melkein hautajaisiin.

Ja vähältä piti, etten kerran ollut muiden mukana

apteekkarin syntymäpäivillä.

Parhaassa tapauksessa olen kolmas, viides tai seitsemäs pyörä,

joskus minua käy tervehtimässä pelastusarmeijalainen,

joka hihittää kuin Marilyn Monroe.

[– –]

Täällä on helluntalaisinvalidija, jumalan siipirikkotaiteilijoita,

vääryys paistaa kuin kuu paljaalle poskelle

eikä minua kelpuutettu tämän maailman kitarakerhoon,
saan musiikkini sivukujien jäätyneiltä lätäköiltä.

[– –]

Kaupunki on outo, sydän outo, tuulen palje suhisee ja ähkyy,
vain unessa on helpointa, kun väsyttää voi ottaa yötaivaasta kiinni.
Minun iltojeni hehkuttaa savuke, muuan unelma, sen palava katse
ja ikkunan alla tuoksuu lumi ja näkymätön enkeli.
Elämänsurun, jos se nyt mitään sanoo, olen voittanut.
En ole koskaan miltei yksin tai noin mennyt,
jos olen mennyt, jos ihmettelette, olen poissa. (28-29.)

Runon alku ja bppu heijastelevat toisiaan, leikkivät ajatuksella olla ”melkein” yhteisön jäsen tai ”miltei” yksinäinen. Keskeistä runossa on puhujan sivullisuuden, yhteiskunnan ulkopuolisuuden kokemus, mitä vasten viimeisten säkeiden puhuttelut on ymmärrettävä. Puhuja puhuu yleisölle, monikon 2. persoonalle (jos ihmettelette), jolloin lukija asetetaan tiettyyn ryhmään, ”teihin”, tai kuten runon alussa muotoillaan, ”muihin”. Puhuja kokee siis lukijan osana sosiaalista yhteisöä, ”outoa kaupunkia”, johon kuuluvat myös apteekkari sekä hää- ja hautajaisvieraat.

Puhujan runoilijuus on hienovaraisesti vihjattua. Maininta ”siipirikkotaiteilijoista” ja säe, ”[– –] saan musiikkini sivukujien jäätyneiltä lätäköiltä [– –]”, voidaan tulkita viitteiksi kirjoittamisesta. Viimeisen säkeen uhitteleva sävy ja viesti, ”[– –] jos olen mennyt, jos ihmettelette, olen poissa”, on tulkittava runon metalyyriseksi lopetukseksi, jolloin puhuteltu yleisö näyttäytyy nimenomaan kirjallisena yleisönä. Kirjoittajan keinoin puhuja kääntää oman sosiaalisen aseman häilyvyytensä lukijan epävarmuudeksi, kun tämän mahdolliset ajatukset ehdollistetaan.

Yksi teoksen selkeimmin metalyyrisistä runoista on edellä useasti mainittu ”Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa”:

Juuri nyt minua huvittaa kirjoittaa, huvittaa kovasti.
Con alma, Oscar Peterson, con alma, sillä tämä
on rakkautta ensi silmäyksellä ja vielä
toisellakin. Itsekseni, junan välikössä, suloisesti
mutisten, matka etenee.
Perillä minua ei saa enää kiinni. Tosi lukukokemus,
nousimme helikopteriin. Joku tipahti, yksi kuoli,
älä kysy kuka. Luodinreikiä, tähtiä täynnä
on taivas. Tämä on laulu. Muista vala. Mikä on tunnussana:
Mustat verhot on laskettu auringon eteen. (10.)

Oscar Petersonin jazzmusiikki on tulkittava metalyyrisesti inspiraation lähteenä, intermediaalisena viittauksena, jota runon rytmi ja tyyli heijastelevat (ks. luku 4.2.; luku 5.1.). Runo puhuu suorasanaisesti lukuprosessista ja runon muodosta: ”[– –] Tosi lukukokemus,/ [– –] Tämä on laulu. [– –]”. Metalyyriin lauluksi nimeäminen sopii Oscar Peterson -viittaukseen, eräänlaiseen intermediaaliseen tyyliuunteluun, joka asettuu Müller-Zettelmännin (2003, 142-148) luokittelussa eksplisiittisen, suoraan omasta rakentumisestaan kertovan metalyriikan ja implisiittisen, muodollaan ja tyyllillään epäsuorasti rakentumistaan kommentoivan metalyriikan väliin. Puhuja ennakoii ja kommentoi lukijan ajatuksia (tosi lukukokemus), mikä voidaan tulkita ironiseksi arveluksi, että lukijan on vaikea ymmärtää lukemaansa. Samalla kommentti on *itseironinen*, sillä puhuja kritisoi kirjoittamistapaansa ja runon rakentumista: ”[– –] itsekseeni, junan välikössä, suloisesti/ mutisten, matka etenee./ Perillä minua ei saa enää kiinni [– –]”. Mutiseminen ja itseksien matkustaminen muodostavat kuvan epäselvästä, salamyhkäisestä ja sulkeutuneesta puhuja-kirjoittajasta. Hän leikkii metalyyrisesti lukijan asemalla, sillä konkreettisen lukijan ja runomaailman ”sinän” roolit sulautuvat toisiinsa lyhyissä sinälle suunnatuissa käskyissä, muistutuksissa ja kysymyksissä. Toinen vastaavanlainen runomaailman ja sen ulkopuolisen lukijan yhdistyminen tapahtuu runossa ”Tule minun kanssani satuun”:

Tule minun kanssani satuun, on niin kylmä:
kaduilla viimakin kulkee kumarassa.
Tule, mennään satuun, suureen kukkivaan kirjaan.
Ensin sen kanteen,
sitten kansien väliin.
Tehdään pesä itkulle, maailman kaikille kyynelille.
Ole sinä Puhdas niin minä olen Kirkas,
Ole sinä Lohdutus ja koko maailman Lohtu.
Kuun veitsi uppoaa jo pilven
huohottavaan rintaan
ja kipu riisuu tähden
alas, tähän.
Sadun talo vihreä ja pieni niin vihreässä metsässä,
Jumalan vihreän kämmenen alla.
Ja yöt niin pyhät, kirkaat
väsyneitten päiviemme ympärillä. (47.)

Puhuteltu sinä voidaan tulkita runon sisäiseksi mutta myös lukijaksi, ja satu, ”suuri kukkiva kirja”, johon puhuja kutsuu, viittaa runoon itseensä fiktiivisenä, unelmoituna, naiivina tarinana (vrt. luku 3.1.; luku 5.1.). Sinän rooli ”Puhtaana” ja ”Lohdutuksena” on lukijan asema jonakuna, jonka puhuja tavoittaa ja joka vastaa kutsuun. Runoon rakennetussa lukijapositionissa kohtaavat runon konkreettinen lukija ja runonsisäinen, romanttisesti lähestytty sinä.

Rakkaustematiikka sisältyy puhujan kutsuun, sillä myös rakastuminen voidaan tulkita satuna, ihmeellisenä maailmana, joka sinetöidään ”elämän loppuun asti”. Runon metalyyrinen nimeäminen saduksi viittaa sen fiktiivisyyteen, runon rakennettuun luonteeseen, mutta myös sisältöön, joka käsittelee sadun tapaan suuria tunteita ja tarinoita. Runon monipolvisessa tematiikassa rakkauden, kristillisen uskon ja kirjoittamisen diskurssit limittyvät toisiinsa.

Suhdetta puhuteltuun sinään voidaan koetella:

Siesta ja kaksi kivettynyttä koiraa, karitsat
kadunkulmassa pää alaspäin,
ja meillä jänistä lautasella, salaatinlehti.
Varo sitä ja varo tätä, varo joutumasta runoon,
niin kuin pääsiäinen. Mene takaovesta, varo,
voit saada iskun vasten naamaa,
päin silmiä. Tässä maailmassa voi joutua
vaikka naulatuksi oveen.
Jeesus kävi teknillistä linjaa, mutta ei
valmistunut koskaan, kertoi satuja kansalle, hyvää runon koulua.
[– –] (23.)

Varoitukset ovat yksikön 2. persoonassa ja siten suunnatut sekä lukijalle että runonsisäiselle vastaanottajalle. Voidaan myös tulkita, että puhuja toistaa jonkun muun sanoja, varoittaa itseään (vrt. luku 4.1.). Yllättävä vertaus, ”[– –] varo joutumasta runoon,/ niin kuin pääsiäinen [– –]”, esittää pääsiäisen runon tai kirjoittamisen aiheena, jolloin sekä runo että *Raamattu* ymmärretään rakennettuina teksteinä, kirjallisuutena. Runoon ja *Raamattuun* joudutaan, mikä korostaa kirjoittajan (*Raamatun* kohdalla tämä voidaan tulkita historialliseksi henkilöksi tai Jumalaksi) kaikkivoipuutta, oikeutta päättää ketä ja mitä ottaa tekstiinsä. Mielenkiintoista on, että puhuja käyttää nimenomaan kirjoittajan luomisvaltaa leikkiessään kristillisillä tapahtumilla, legendoilla ja henkilöhahmoilla. Varoituksista huolimatta lukija ”joutuu runoon” sitä lukiessaan, asettuu runon hänelle rakentamaan ja kirjallisuushistorian kehystämään lyriikan lukijan rooliin, josta käsin hän tulkitsee runoa. Asetelma on välttämätön, ja juuri sitä runo paradoksaalisessa puheessaan lukijalle kyseenalaistaa ja vahvistaa. Puhuja-kirjoittaja osoittaa tietoisuutensa roolistaan runon luojana, etenee täysin mielensä mukaan, yllättävin kääntein ja kerrostunein merkityksin, ja lukija yrittää ymmärtää häntä.

Säkeet, ”[– –] Jeesus kävi teknillistä linjaa, mutta ei/ valmistunut koskaan, kertoi satuja kansalle, hyvää runon koulua [– –]”, ennakoi runon loppua, jossa kristillinen käsitys Jeesuksen roolista kyseenalaistetaan. Sadunkertominen ja ”hyvä runon koulu” viittaavat *Raamattuun* fiktiivisenä kirjallisuutena, mikä on kristinuskon näkökulmasta kerettiläinen ajatus. Samalla

puhuja-kirjoittaja samastaa oman roolinsa – runoilijan ja tarinankertojan ammatin – Jeesus-hahmon asemaan. Runosta tulee puhujan oma versio Jeesuksen tarinasta, hänen väännetty evankeliuminsa, jossa samastuminen, sympatia, sekä kriittisyys ja travestia yhdistyvät. Viimeiset säkeet puhuvat ”hänestä”, joka voi olla sekä Jeesus-hahmo että puhuja-kirjoittaja itse: ”[– –] Hän sanoi: mistä tahansa./ Hän kertoi maasta, jota ei ole./ Siinäpä se.” Molemmat maat ovat luotuja, sanoilla muotoiltuja, olkoon kyse sitten kristillisestä Taivaasta tai runomaailmasta. Kristillisyys liittyy toisessakin runossa metalyyriiseen kommentointiin:

Pyhän Fransiskuksen päivänä peurat seisovat
kuin heinäseipäät pimeässä lokakuun illassa.
Tämä elämä on näytelmä ja näytelmän sanoma:
haistakaa huilu koko sakki.
[– –]
Me lankeamme polvillemme.
Pyhä Fransiskus, älä jätä meitä.
Minulla on sentään vaatepuu, mutta koiralla
vain sama kauhtunut poplari vuodesta toiseen.
Aurinko, älä jätä meitä.
[– –]
Valo, tule meidän päälle.
Tämä on rukous, tähdet ovat nyt
kylmät ja kovat.
Lintu, pieni
pikkulintu. (24.)

Runo nimetään rukoukseksi, mitä tukevat polvilleen lankeaminen sekä Pyhälle Fransiskukselle, auringolle ja valolle suunnatut pyynnöt. Puhujan asema rukoilijana asettuu ristiriitaan sen kaikkivoivan roolin kanssa, joka hänellä on teoksen edellisessä runossa ”Siesta ja kaksi kivettynyttä koira” (23). Nyt puhuja nöyrtyy, polvistuu, kun runon alun aggressiivinen ja pettynyt, turhautunut äänensävy muuttuu hiljentymiseksi. Metalyyrisessä tulkinnassa on tärkeää huomata, että rukous on myös teksti, vaikkakin puhuttu, ja yksityinen, hiljaisuuteen ja hiljenemiseen liittyvä diskurssi. Runon alun säkeet, [– –] [t]ämä elämä on näytelmä ja näytelmän sanoma:/ haistakaa huilu koko sakki [– –]”, vahvistavat metalyyristä sävyä. Tarkasti ottaen puhuja nimeää *elämän* eikä runon näytelmäksi, mutta tietysti lyriikka on osa elämää, ja ”sanomasta” puhuminen liittyy näytelmään ja siten kirjallisuuteen. Säe on myös intertekstuaalinen viittaus Shakespearen pastoraalikomedian *As You Like It* (1599/1968) kuuluisaan monologtiin: ”All the world’s a stage,/ And all the men and women merely players”. Näytelmätematiikkaa vasten tulkittuna runo vaikuttaa näytellyltä ja tietyt roolit, esimerkiksi rukoilijan, Pyhän Fransiskuksen ja lukijan, ovat rakennettuja asemia, repliikkejä ja eleitä, joihin sekä runon puhuja, runonsisäiset hahmot, että lukija asettuvat. Näytelmä (tai

elämä) ei ole kaunis ja romanttinen, vaan traaginen, väkivaltainen ja surullinen, mitä puhuja kuvaa näin:

[– –]
Kuristuksia ja kirveeniskuja historia täynnä,
arkipäivän hellyyttä.
Potkaisin koiraa, kun en muutakaan keksinyt
pitkänä harmaana päivänä.
Osastolla paiskattiin kerran kusipussilla päähän,
työnnettiin tuolinjalka silmään,
ja se yksi oli aina sidottu sänkyyn,
se nyt ei viihtynyt missään.
Ei täällä ketään väkisin pidetä, syyttä kylläkin.
[– –] (24.)

Metalyyrisen lukutavan lisäksi runossa on kyse jonkinlaisesta filosofisesta kannanotosta elämän olemuksesta. Kysymys siitä, kuka elämä-tragedian on kirjoittanut ja kuka sitä ohjaa, jää auki, sillä puhujalla on vaatimaton näyttelijän rooli kuten koiralla, Pyhän Fransiskuksella ja lukijalla.

Runon olemus tarkoittaa sen muotoa ja tyyliä, sen asettamia rooleja puhujalle ja kuulijalle, sekä käsitystä runon funktioista ja asemasta historialliskulttuurisessa kontekstissa. Runon puhuja voi paljastaa runon luonteen kirjallisena artefaktina, jolloin hän ottaa kantaa juuri edellä mainittuihin käsityksiin runon olemuksesta. Metalyyrinen puhuja luo metalyyrisen lukijan. Yleisön tai lukijan puhuttelut, joissa puhuja suhtautuu kuulijaansa kirjoittajan roolin kautta, ovat tyypillinen tapa ilmaista metalyyrisyyttä teoksessa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa*. Toinen usein käytetty metalyyrinen keino on nimetä runo eksplisiittisesti tietyn tekstityypiksi, jolloin runon lukijalle annetaan paitsi tietty lukijaposition myös tulkintaohje, joihin molempiin hänen on otettava kantaa. Metalyyrinen tulkinta voi perustua myös hyvin pieniin vihjeisiin, ehkä yhteen säkeeseen tai äänensävyihin, joihin kutoutuu metalyyrinen vire.

Runon puhuja leikittelee nimeämillään tekstityypeillä, kirjoittajan kaikkivoipuudella, runon keinoilla ja sitä myötä lukijan positiolla. Tunne siitä, että lukija on kutsuttu leikkiin, hänen tulkintaansa kommentoidaan, ennakoitaan ja manipuloidaan, nousee esiin joissakin runoissa. Tähän liittyvät puhuttelut, joissa runonsisäisen ”sinän” ja konkreettisen lukijan asemat sulautuvat yhteen. Runo paljastaa oman fiktiivisyytensä, kirjallisilla keinoilla rakennetun luonteensa, ja kommentoi metalyyrisesti sisältöään, teemojaan ja rakentumistaan. Runomuotoa, rakennetta ja tyyliä voidaan heijastaa myös implisiittisin keinoin, jolloin kyse on

intertekstuaalisesta tai -mediaalisesta tyylimuuntelusta tai parodiasta ja travestiasta. Kristilliset motiivit ja diskurssit ovat merkittävä osa puhuja-kirjoittajan metalyyristä muuntelua.

6. LOPUKSI

Tutkimukseni lähtökohtana oli intuitiivinen käsitys Sirkka Turkan runojen puheenomaisuudesta. Teoksen *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* (1979) runoissa vallitsee arkisen juttelun tuntu, johon liittyy yllättävästi hyvin monenlaisia puhetapoja ja -tilanteita. Runon puhuja leikkii puhetavoilla ja rikkoo alati lukijan odotuksia runon kulusta vaihtamalla äkkiä aihetta, asennettaan, tyyliä ja sävyä. Dialogisuutta ei tule ymmärtää kirjaimellisesti, esimerkiksi vaihtuvina puheenvuoroina tai dialogina, josta toisen osanottajan repliikit puuttuvat, vaan runon puhujan tapana asettua ympäristöönsä, kertoa itsestään, kuvata tuntemuksiaan. Dialogisuus on Dujardinin (1931) muotoilun tavoin puhujan tietoisuudessa ja siten hänen sanoissaan, jotka yrittävät ehkä tavoittaa todellisuuden kokemusta, ehkä puhujan tunnetilaa tai arjen absurdiutta.

Puheaktiteoriasta ja pragmaattisen kielitieteen tutkimuksesta periytyvät päätutkimusmetodini eivät ole kanonisoituja kirjallisuudentutkimuksen lähestymistapoja. Jan Mukarovskýn (1977) pohdinnat dialogisuudesta ja Erving Goffmanin (1981) analyysi puhetilanteen asennonmuutoksista vaativat soveltamista, yhdistämistä perinteiseen lähilukuun, lyyristen trooppien ja intertekstuaalisuuden tulkintaan. Taustalla toimivina lähtökohtina ja ajatusmalleina ne kuitenkin avartavat käsitystä siitä, miten Turkan runojen tapaisia liikkuvia, suuntaa vaihtavia, leikkimielisiä, puheenomaisia ja monikerroksisia runoja voi lukea. Viimeisen analyysiluvun näkökulmaksi valittu metalyyrisyys nousee teoksesta itsestään, sillä puhujan metalyyriset kommentit ja hänen sosiaalinen roolinsa kirjoittajana ovat tärkeä osa runojen puhetilanteita.

Ensimmäisessä analyysiluvussa tutkin intuitioni paikkansa pitävyyttä, metodisena kehyksenä Mukarovskýn (1977, 86-89) asettamat dialogin perusominaisuudet. Kahden osallistujan välinen suhde, heidän oppositionsa, tulee esiin vähintään epäsuorasti lähes jokaisessa teoksen runossa. Analysoimalla puhujan suhtautumista yksikön 2. persoonaan, ”sinään”, saadaan käsitys paitsi sinästä, myös puhujan oletuksista, odotuksista ja toiveista sinää kohtaan. Runojen läpikotainen dialogisuus, joka ilmenee pienillä puheelementeillä – kuten ajatusten keskeltä aloittamisilla, tarkennuksilla ja omien sanojen kommentoinnilla – kertoo puhujan

valtavasta kommunikoinnin tarpeesta ja halusta, kuuntelijan ja puhekuumpanin kaipuusta. Temaattisesti kyse on usein nimenomaan kaipuusta, sillä puhujan lähestymä sinä voi olla fiktiivinen, kuviteltu, ylitsepääsemättömän välimatkan erottama. Suhde on apostrofinen, sillä vaikka puhuja tiedostaa sinän poissaolon tai epätodellisuuden, suhde on hänelle tärkeä. ”Sinä” voi olla myös puhujan kokemuksen jakaja tai kuulija, jolloin puhujan suhde häneen rakentuu läheisyyden tai kertomisen tarpeen kautta. Puhujan sävyt ovat monitulkintaisia, usein itseironisia, absurdismin tai groteskin huumorin kyllästämiä, jolloin hänen intentioitaan on vaikea yksiselitteisesti tulkita. Runosta tulee dialogisten, vaihtelevien näkökulmien ja asenteiden verkosto, johon puhujan suhde sinään asettuu. Mukarovskýn (1977, 108-109) ajatuksia mukaillen puhetilanteen toinen osapuoli, olkoon se runonsisäinen sinä tai lukija, saa tilaa kommentoida, väittää vastaan tai kokea sympatiaa puhujaa kohtaan. Puhuja ennakoii ja kommentoi sinän mahdollisia asenteita.

Dialogin toinen tunnusmerkki, konkreettinen puhetilanne, saa kuvauksen lähes jokaisessa teoksen runossa. Toistuvina miljöönä on puhujan asunto, interiööri, joka nousee tärkeäksi temaattiseksi tekijäksi teoskokonaisuudessa. Ensimmäisen runon kaikkivoipa puhuja kokee miljöönä osana itseään, mikä liittyy puhujan itseironisuuteen mutta myös kritiikkiin kulttuurista kirjailijakuvaa kohtaan. Myöhemmin teoksessa samaan ympäristöön yhdistetään voimakkaita yksinäisyyden ja sivullisuuden aspekteja, jolloin puhujan voi ymmärtää kokevan ahdistusta ja sulkeutuvan, kun taas toisinaan puhujan suhde asuntoonsa on rauhoittunut, yksinolonsa hyväksyvä. Puhuja esiintyy myös kertojana, jolloin runossa on tavallisesti kaksi eri miljöötä. Narratologian tapaan ne järjestyvät hierarkkisesti: puhujan kertoma maailma asettuu kertomisen, puhetilanteen sisään. Arkiseen miljööseen voi sisältyä abstrakteja ominaisuuksia, metaforisuuden tai intertekstuaalisuuden kokemuksia. Puhetilanteet voivat myös kokea muodonmuutoksen, joko puhujan aloitteesta tai hänen voimatta asiaan vaikuttaa, jolloin muistelut, kuvittelut ja pohdinnat kasvavat realistisen miljöön ylle, häivyttävät sen ja toisinaan jopa puhujan.

Mukarovskýn (1977, 87-89) mukaan dialogissa eri viitekehukset (*contexture*) törmäävät ja sulautuvat toisiinsa aiheuttaen semanttisia suunnanmuutoksia (*semantic reversals*), mitä tapahtuu jatkuvasti Turkan runoissa. Ajatus osoittautui hedelmälliseksi, vaikkakin työlääksi, lähestymistavaksi runojen lähiluvussa, sillä semanttisten suunnanmuutosten avulla runojen alati liikkuva, loppumattomasti itseään muunteleva rakenne pystytään jotenkin vangitsemaan. Viitekehysten valikoima on valtava ulottuen arkisesta juttelusta virallisiin puhetapoihin,

sanontaväännöksistä huumoriin, ironiasta vakavasävyisiin kaipuun kuvauksiin, intertekstuaalisista viittauksista lyyrisiin miljöönkuvauksiin ja metalyyrisiin puhetapoihin. Tyypillisimmin semanttisten suunnanmuutosten merkkeinä toimivat voimakkaat tyylin vaihdokset, merkityksellä leikkiminen, paradoksit ja tempon sekä sävyn muutokset. Mukarovskýn (1977, 88) muotoilemaa ”tiettyä merkityksen ykseyttä” ei voida Turkan runoista löytää. Ensinnäkin syynä on lyriikan traditio, jossa lukijan analyysi ei tähtää yhteen runon tiivistävään tulkintaan vaan avonaisiin, monisuuntaisiin merkityksiin. Toiseksi Turkan runot kerrostuneilla puhetavoillaan, leikkimielisyydellään ja intertekstuaalisuudellaan vastustavat varsin aktiivisesti tulkintaa, joka tähtää yhteen merkitykseen tai edes kokoavaan teemaan. Monimieliset assosiaatiot, merkitysten verkosto, puhetapojen ja viitekehysten vaihteleva leikki kutsuu lukijan mukaan, eikä tietä ulos ole viitoitettu.

Toisessa analyysiluvussa tutkimuksen kohteena on puhuja sosiaalisessa ympäristössään. Analyysini sijoittuu Goffmanin (1981, 124-157) hahmotelmiin puhetilanteesta ja puhujan asennoista. Perustelu näkökulmalle nousee jälleen runoista itsestään: ne pursuavat hahmoja, kohtaamisia, kertomuksia ja repliikkejä. Turkan runomaailman hahmogalleriaan kuuluvat eläimet, kuuluisat taiteilijat, historialliset henkilöt, kristinuskon avainhahmot ja näennäisen sattumalta runoon osuneet tavalliset ihmiset. Hahmoilla on selvä funktionsa runon merkitysten rakentumisessa. He voivat olla puheenaiheita mutta myös puhetilanteeseen osallistujia, he voivat olla fiktiivisiä, kuviteltuja, tai metaforisia tai metonymisia, jolloin he viittaavat esimerkiksi puhujan kuuntelemaan musiikkiin tai lukemaan tekstiin. Puhuja saattaa myös esiintyä kirjoittajana, jolloin runonsisäiset hahmot ovat osa kirjoitettua maailmaa. Runojen moninaiset tulkintamahdollisuudet kumpuavat myös hahmopaljoudesta, sillä aina ei ole selvää, kenen diskurssiin mikäkin säe kuuluu, tai mikä on kunkin hahmon funktio ja asema runossa. Puhuja ei selittele suhteitaan runonsisäisiin hahmoihin, mikä implikoi, että puhuja ja kuulija jakavat saman sosiaalisen ympäristön. Kuulijan suhde lukijaan nousee mielenkiintoiseksi teoreettiseksi kysymykseksi. Siitä on kyse oikeastaan aina, kun puhuja puhuttelee yksikön 2. persoonassa nimetöntä ”sinää”: runonsisäinen sinä ja konkreettinen lukija sulautuvat yhteen tekstiin rakennetussa lukijajäpösiössä.

Puhujan puhuessa me-näkökulmassa on hänen omakseen kokemansa ryhmitys usein epäselvä, ainoastaan koira saa siinä pysyvän paikkansa. Paradoksaalisesti me-näkökulman käyttö saattaa korostaa puhujan yksinäisyyttä, kun hänen mukaan ottamansa hahmot paljastuvat kuvitelluiksi tai poissaoleviksi. Me-puheeseen liittyvät ”sinän” tai ”teidän” puhuttelut saavat tyypillisesti

samanlaisia funktioita, sillä puhujan kurotukset kohdistuvat poissaoleviin. Sivullisuus ja yhteisön ulkopuolisuus nousevatkin keskeisiksi puhujan olotiloiksi teoksessa. Vierauden tunne ja pettymys ihmisyhteiskuntaa kohtaan johtaa yhtäältä siihen, että puhuja kokee eläinkunnan läheisemmäksi kuin ihmiset, ja toisaalta siihen, että puhuja eristäytyy tietoisesti. Suhde ”toisiin” tai ”muihin” saa keskeisen aseman, ja puhuja näkee heidät joko uhkaavina ja vieraina tai tavoiteltuina ja kaivattuina. Itsen kommentointi, huumorin, ironian ja jopa pateettisuuden painotukset tekevät puhujan sivullisuudesta monitulkintaista.

Puhujan tietoisuus omista puhetavoistaan, -tyyleistään ja -asemistaan näkyy hyvin hänen asennossaan metalyyrisenä puhujana. Lähestyn metalyyrisyyttä diskursiivisena puhujan keinona, jolloin puhuja on myös kirjoittaja, ja runon konteksti, konkreettinen puhetilanne, on se tausta, jota vasten metalyyrisyyttä tulkitaan. Kirjoittaminen on puhujalle ambivalenttinen kokemus, sekä siunaus, intohimo, että kuluttava tuska. Kirjallinen riippumattomuus ja kaikkivoipuuden tunne saa kääntöpuolekseen syvän yksinäisyyden, jossa ainoat kontaktit muodostetaan kuvitteellisten ja intertekstuaalisesti kohdattujen henkilöiden ja taideteosten kanssa. Puhujan luomaan kirjailijakuvaan sisältyvät kulttuurin myyttisten kirjailijakäsitysten kritiikki, vilpitön ja naiivi toive kohdata lukija, sekä pelko siitä, että kirjoittaja ei ehkä tavoita tekstillään ketään. Kirjoittamisprosessi saattaa päättyä raskaaseen väsymykseen, kun taas inspiraatiokuvaukset kertovat lapsenomaisesta innostuksesta ja heittäytymisestä.

Puhujan suhtautuminen lukijaan tai yleisöön kirjoittajan roolin kautta on teoksessa tyypillinen tapa ilmaista metalyyrisyyttä, samoin runon nimeäminen tietyksi tekstityypiksi. Puhuja osoittaa runoilijan kaikkivoipuutensa rikkomalla tekstityyppien rajoja ja konventioita, leikkimällä lukijan odotuksilla. Tekstin sisäinen lukijaposition ei ole yksiselitteinen, vaan konkreettista lukijaa puhutellaan yhtä aikaa runonsisäisen sinän kanssa. Runon luonne kirjallisilla keinoilla rakennettuna artefaktina paljastuu, ja puhuja-kirjoittaja kommentoi usein suoraan runon sisältöä, teemoja tai rakennetta. Intertekstuaalisuus ja -mediaalisuus sekä kristilliset motiivit ja diskurssit vaikuttavat merkittävältä keinoilta ilmaista metalyyristä tyyliuuntelua tai parodiaa ja travestiaa.

Tutkimukseni monimetodisuus pysyy mielestäni koossa työn kattavan perustavanlaatuisen käsityksen kautta, jonka mukaan runossa puhuva minä-subjekti on *puhuja*, joka puhuu *tietyssä tilanteessa*, johon kuuluu muita osallistujia, vähintäänkin runonsisäinen kuulija ja konkreettinen lukija. Metalyyrisyyksissäni olen pyrkinyt pysymään tässä kontekstissa,

puhetilanteen kehyksissä, sillä metalyyrinen puhuja voi ilmaista roolinsa kirjoittajana, mutta ei silti pääse eroon konkreettisesta miljööstään eikä kuulijoistaan. Metalyyrinen diskurssi on osa runon puhujan fiktiivistä diskurssia, johon metalyyrisellä sävyllä voidaan ottaa kantaa. Metalyyrinen puhetapa on siis mukarovskylaisittain ajateltuna eräs puhujan viitekehys, goffmanilaisittain muotoiltuna puhujan asento puhetilanteessa.

Tutkimuskohteena runon puhuja on varsin laaja, kaikkialla läsnä oleva, oikeastaan koko runon ahmaiseva, sillä kun runo ymmärretään puhujan puheena, mikään ei tunnu jäävän tutkimuskohteen ulkopuolelle. Olen tiedostanut tämän ongelman, mutta samalla unohtanut sen. Kun jokainen runon sana käsitetään puhujan valitsemaksi, paikalleen asettamaksi, jokaista on tutkittava. Turkan runojen erityispiirre – tai ehkä kaiken runouden – on kuitenkin jatkuva liike paitsi monella merkityksen tasolla myös aiheiden ja motiivien, puhetyyliä ja sävyjen välillä. Hänen runojaan ei voi tulkita kaikenkattavasti. Runon puhujaa ei voi tavoittaa, istuttaa penkkiin ja määritellä. Koen tutkielmani lähestymistavan onnistuneeksi, sillä olen kohdannut hetkittäin etsimäni puhujan siinä valtavassa puhetapojen ja merkitysten verkostossa, jossa hän teoksessa *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa* kulkee. Luulen ymmärtäneeni hänen strategiansa olla pysähtymättä, hänen tietoisensa pakoilunsa merkityspaljoudessa yhtä aikaa moneen suuntaan.

Lähestymistapani ei välttämättä sovellu kaikkiin Turkan teoksiin, eikä varmasti kaikkeen runouteen, mutta mahdollisuus tutkia laajemmin Turkan runouden puhujaa samoista kysymyksenasetteluista käsin, olisi mielenkiintoinen, houkuttavakin. Mahdollisessa jatkotutkimuksessa puheenomaisuuden näkökulmaan olisi yhdistettävä perinteisempää lyriikan analyysiä kuten lyyristen trooppien, sekä intertekstuaalisten ja metalyyristen puhetapojen tutkimista. Turkan tuotantoa on palkittu, mutta turhan vähän tutkittu. Hänen tyyliinsä, joka on saanut mitä moninaisimpia määritelmiä (ks. esim. Oja 2005, Siro 2002, Jero 2000), vaatisi pro gradu -tutkielmia laajempia analyysijä. Kolmenkymmenen vuoden aikana Turkan ainutlaatuinen runoääni on kehittynyt esikoisrunokokoelmasta *Huone avaruudessa* (1973) uusimpaan teokseen *Niin kovaa se tuuli löi* (2004), ja tuo matkanteko ansaitsisi reittivalintoja, siltoja ja jätettyjä pesäkoloja selvittävän tutkimuksen.

7. LÄHTEET

TUTKIMUSKOHDE

Turkka, Sirkka 1979 *Mies joka rakasti vaimoaan liikaa. Runoja*. Helsinki: Tammi.

PAINETUT LÄHTEET

Aalto, Katja 2000 ”Sydämessä sulka tai pedon hammas”. *Eläin Sirkka Turkan runoudessa*. Pro gradu -tutkielma. Suomen kirjallisuus, Taideaineiden laitos. Tampere: Tampereen yliopisto.

Anhava, Tuomas 1976 Jälkilause. – *Personae. Valikoima runoja vuosilta 1908-1919*. Ezra Pound. Englannista suomentanut Tuomas Anhava. Helsinki: Frenckellin kirjapaino Oy.

Aristoteles 1967 *Runousoppi*. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Austin, J. L. 1975 *How To Do Things With Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Second Edition. Edited by J. O. Urmson and Marina Sbisa. Oxford – New York: Oxford University Press.

Bachelard, Gaston 1957/2003 *Tilan poetiikka*. Suomentanut ja esipuheen kirjoittanut Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.

Bahtin, Mihail 1963/1991 *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Venäjältä suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express.

Bahtin, Mihail 1986 *The Problem of Speech Genres. – Speech Genres & Other Late Essays*. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Balakian, Anna 1997 *The Self-Reflexive Poem: A Comparatist's View. – Poetics in Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. Edited by Dorothy Zayatz Baker. New York: Lang.

Baudrillard, Jean 1986/1990 *Amerika*. Översatt av Johan Öberg. Göteborg: Korpen.

Beardsley, Monroe 1970 *The Possibility of Criticism*. Detroit: University Press.

Benveniste, Emile 1966/1971 *Problems in General Linguistics*. Translated from French by Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, Florida: University of Miami Press.

Buber, Martin 1923/1999 *Minä ja sinä*. Saksasta suomentanut Jukka Pietilä. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Celan, Paul 1960/2000 Meridiaani. Saksasta suomentanut Jukka Koskelainen. – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 786. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki – Jyväskylä: SKS.

Currie, Mark 1995 Introduction. – *Metafiction*. Edited and introduced by Mark Currie. London – New York: Longman.

Dujardin, Edouard 1931 *Le Monologue intérieur: Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris: Messein.

Dällenbach, Lucien 1977 *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.

Eliot, T.S. 1953/2000 Runouden kolme ääntä. Englannista suomentanut Minna Castrén. – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 786. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki – Jyväskylä: SKS.

García Lorca, Federico 1963/2002 *Andalusian lauluja*. Suomentanut Matti Rossi. Sevenpokkarit. Helsinki – Keuruu: Otava.

Goffman, Ervind 1981 *Forms of Talk*. Oxford: Blackwell.

Grice, H. P. 1975 Logic and Conversation. – *Speech Acts. Syntax and Semantics, vol. 3*. Edited by Peter Cole and Jerry L. Morgan. New York – San Francisco – London: Academic Press.

Gustafsson, Liselotte 1996 *Uttryck för direkt anhöring och talakter i original och översättning: en kontrastiv analys av Pirkko Lindbergs roman Byte och dess finska översättning Saalis av Mirja Kyrö*. Pro gradu -tutkielma. Ruotsin kääntäminen ja tulkkaus. Kouvola: Helsingin yliopisto, Kouvolan kääntäjänkoulutuslaitos.

Haavikko, Paavo 1959 *Talvipalatsi: yhdeksän runoa*. Helsinki: Tammi.

Hakulinen, Auli 1983 Kertomisen pragmatiikkaa. Kielitieteen näkökulma. – *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki – Pieksämäki: SKS.

Hallila, Mika 2001 Antiromaanista valtavirtaan: metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudentutkimuksessa. – *Kohti ymmärtävää dialogia*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 54. Toimittaneet Mika Hallila ja Tellervo Krogerus. Helsinki: SKS.

Hallila, Mika 2004 Mitä metafiktio reflektoi? Metafiktio ja sen suhde romaanin traditioon. – *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toimittaneet Katriina Kajannes, Leena Kirstinä ja Annika Waenerberg. Helsinki: SKS.

Heino, Hannimari 1993 Ei millään säästöliekillä. Kirja-arvostelu. *Nuori voima. Kulttuurilehti*. 6/1993. Vastaava päätoimittaja Jyrki Kiiskinen. Julkaisija Nuoren Voiman Liitto ry. Helsinki: Painojussit Oy. S. 58.

Herakleitos 1971 *Yksi ja sama*. Aforismeja. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki – Keuruu: Otava.

Hosiaislouma, Yrjö 2003 *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki – Juva: WSOY.

Hökkä, Tuula 1995 Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Subjektin problematiikkaa lyriikan teoriassa ja historiassa. – *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Tietolipas 139. Toimittanut Pirjo Lyytikäinen. Helsinki – Pieksämäki: SKS.

Hökkä, Tuula 2000 Tunteen ja kielen poetiikat. – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 786. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki – Jyväskylä: SKS.

Jakobson, Roman (1960) *Linguistics and Poetics*. – *Style in language*. Edited by Thomas A. Sebeok. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Jero, Virpi 1996 ”*Ja Mustameri oli kyllä erittäin musta. Saako olla savuke.*” *Sirkka Turkan puheenomainen runous*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Helsinki: Helsingin Yliopisto.

Joenpelto, Timo 1984 *Aleksis Kiven Nummisuutarit: tutkimus näytelmän puheakteista*. Helsinki: SKS.

Johnson, W.R. 1982 *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient And Modern Poetry*. Berkeley – Los Angeles – Lontoo: University of California Press.

Kajannes, Katriina 1998 Lassi Nummen Kuusimittaa-kokoelman metalyyrisyys. – *Suuri fuuga. Artikkeleita 70-vuotiaalle Lassi Nummelle*. Toimittanut Katriina Kajannes. Jyväskylän yliopiston Kirjallisuuden laitoksen Julkaisuja 13. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Kirjallisuuden laitos.

Kankaanpää, Hannu 1985 Runossa on perusapinan epätoivo, mutta sillä lohdutetaan kansoja... sanoi Sirkka Turka, runoilija, hum.kand. ja tallimestari, Honkolan kartanossa toukokuun 16:ntena 1985. – *Nuori voima. Kulttuuriharrastajien lehti*. 3/1985. Päätoimittaja Seppo Heiskanen. Julkaisija Nuoren Voiman Liitto ry. Helsinki: Repro Art Oy. S. 4-6.

Kettunen, Keijo 1982 *Kirjallisuus ja puhetoiminta. Tutkimus puheaktiteorian soveltamisesta kaunokirjallisiin teksteihin; analyysiesimerkkinä Hemingwayn novellituotanto*. Licensiaatintutkielma. Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja nro 11. Helsinki: Helsingin Yliopisto, Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos.

Kettunen, Keijo 1983 *Puheaktiteorian sovellutuksia kaunokirjallisiin teksteihin*. – *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki – Pieksämäki: SKS.

Kierkegaard, Søren 1843/2002 *Mozart-esseet*. Suomentanut Olli Mäkinen. Helsinki – Keuruu: Like.

Kinnunen, Aarne 1983 Kuka puhuu? – *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Tietolipas 94. Toimittanut Marja-Liisa Nevala. Helsinki – Juva: SKS.

Koskela, Lasse & Rojola, Lea 1997 *Lukijan ABC-Kirja. Johdatus kirjallisuuden nykäteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Tietolipas 150. Helsinki – Rauma: SKS.

Lautamatti, Liisa 1983 Kertomuksen koherenssista. – *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki – Pieksämäki: SKS.

Liukkonen, Tero 1990 *Kuultava hiljaisuus. Tutkimus Tuomas Anhavan runoudesta*. Lisensiaatintyö. Kotimainen kirjallisuus. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Liukkonen, Tero 1993 *Kuultu hiljaisuus. Tuomas Anhavan runoudesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 594. Helsinki – Tampere: Tammer-Paino Oy.

Lyytikäinen, Pirjo 1991 Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. – *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Tietolipas 121. Helsinki – Tampere: Tammer-Paino Oy.

Lääkkölä, Sirke 1993 *Rakkauden kolmet kasvot. Eroottinen rakkaus, Jumalan rakkaus ja lähimmäisenrakkaus Sirkka Turkan tuotannossa*. Pro gradu –tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede, Taideaineiden laitos. Tampere: Tampereen yliopisto.

Makkonen, Anna 1991 *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme –rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 546. Helsinki – Tampere: Tammer-Paino Oy.

Malmio, Kristina 2005 Katse peiliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja näkökulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain. 1/2005*. Toimittaneet Eila Rantonen ja Tuula Piikkilä. Julkaisija Kirjallisuudentutkijain Seura. Helsinki: Yliopiston kirjapaino. S. 59-70.

McHale, Brian 1987 *Postmodernist Fiction*. New York – London: Methuen.

Mukarovský, Jan 1977 *The Word and Verbal Art. Selected Essays*. Translated from the Czech by John Burbank & Peter Steiner. Yale Russian and East European Studies 13. New Haven and London: Yale University Press.

Müller-Zetzelmann, Eva 2003 *Narrating the Lyric: Ideologies, Generic Properties, Historical Modes*. Habilitationsschrift. Zur Erlangung der venia docendi an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien: Universität Wien.

Myers, Jack & Simms, Michael 1985 *Longman Dictionary and Handbook of Poetry*. New York: Longman.

Mäki-Leppilampi, Marjo 1997 *Analiz pobuditel'nyh vyskazynanij v romane "Tuntematon sotilas" i ego perevode na russkij jazyk = Kehotuslausumien analyysi romaanissa Tuntematon sotilas ja sen venäjänkielisessä käännöksessä*. Pro gradu -tutkielma. Venäjän

kääntäminen ja tulkkaus. Kouvola: Helsingin yliopisto, Kouvolan kääntäjänkoulutuslaitos.

Niemi, Juhani 1991 Sirkka Turkka, itkuvirsilaulaja modernissa maailmassa. – *Kirjojen takaa – Jälkikuvia teoksista ja tekijöistä*. Hämeenlinna: Karisto.

Nokkanen, Sari 1990 Väkevä laukka kuoleman laaksossa. – *Nuori voima. Kulttuuriharrastajien lehti*. 1/1990. Päätoimittaja Seppo Heiskanen. Julkaisija Nuoren Voiman Liitto ry. Helsinki: Painotalo Miktor. S. 34-35.

Oja, Outi 2004 5210 sanaa metalyriikan tutkimuksesta. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*. 1/2004. Toimittaneet Klaus Brax ja Kai Mikkonen. Julkaisija Kirjallisuudentutkijain Seura. Helsinki: Yliopiston kirjapaino. S. 6-23.

Olsson, Hagar 1968 Runoilija oman itsensä luojana. Suomentanut Lauri Viljanen. – *Runoja*. Edith Södergran. Runot suomentanut Uno Kailas. Helsinki – Porvoo: WSOY.

Parkkinen, Pekka 1967 *Jos minä maatani rakastaisin*. Helsinki: Weilin+Göös.

Pastesnak, Boris 1919/1980 ”Kreml lumimyrskyssä vuoden 1918 lopulla”. Suomentanut Lauri Viljanen. – *Orfeus nukkuu. Tutkielmia kirjallisuudesta*. Annamari Sarajas. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Pasternak, Boris 2003 *Sisareni, elämä*. *Runoja*. Valikoinut ja suomentanut Marja-Leena Mikkola. Helsinki: Tammi.

Pekkarinen, Immo 1993 Pieni tuli, suuri metsä – runous maailman pauhinassa. – *Nuori voima. Kulttuurilehti*. 3/1993. Vastaava päätoimittaja Jyrki Kiiskinen. Julkaisija Nuoren Voiman Liitto ry. Helsinki: Painojussit Oy. S. 32-36.

Pesonen, Pekka 1991 Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. – *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Tietolipas 121. Helsinki – Tampere: Tammer-Paino Oy.

Pound, Ezra 1913/1952 *Personae. Collected Shorter Poems of Ezra Pound*. London: Faber and Faber.

Pratt, Mary Louise 1977 *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington – London: Indiana University Press.

Prince, Gerald 1973 *A Grammar of Stories*. The Hague: Mouton.

Raamattu 1992 Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Suomen Piipaseura. Mikkeli – Helsinki – Glasgow: HarperCollins Manufacturing.

Raivonen, Annukka 2004 ”Hymysi on otettu minulta pois.” *Runon puhuja ja Sirkka Turkan runokokoelma Tule takaisin pikku Sheba*. Pro gradu -tutkielma. Kirjallisuuden oppiaine, kotimainen linja. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Rimmon-Kenan Shlomith 1983/1991 *Kertomuksen poetiikka*. Suomentanut Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Tietolipas 123. Helsinki: SKS.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1995 Kerronta, representaatio, minä. Englannista suomentanut Auli Viikari. – *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Tietolipas 139. Toimittanut Pirjo Lyytikäinen. Helsinki – Pieksämäki: SKS.

Saariluoma, Liisa 1992 *Postindividualistinen romaani*. Helsinki – Hämeenlinna: SKS.

Sarajas, Annamari 1980 Lumituisku – venäläinen aihe. – *Orfeus nukkuu. Tutkielmia kirjallisuudesta*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Shakespeare, William 1599/1968 *As You Like It*. Edited by Isabel J. Bisson. The New Clarendon Shakespeare. Oxford: Oxford University Press.

Silverman, Kaja 1983 *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.

Siro, Juha 2002 Toivo mitä ikinä tahdot. – *Kirjo. Kirjallisuus- ja kulttuurilehti*. 4/2002. Päätoimittaja Jussi Rusko. Julkaisija Kirjallisuus- ja kulttuuriseura Kirjo. Tampere – Nokia: Siuronkosken Paino. S. 3.

Södergran, Edith 1925/2003 *Landet som icke är*. Efterord Peter Glas. Lund: Bakhäll.

Tammi, Pekka 1991 Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. – *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Tietolipas 121. Helsinki – Tampere: Tammer-Paino Oy.

Taranovski, Kiril 1976 *Essays on Mandelštam*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Tietojätti 1983 Gummeruksen yksiosainen tietosanakirja. Päätoimittaja Jorma O. Tiainen. Jyväskylä: Gummerus.

Tietosanakirja 1992 Jyväskylä: Gummerus.

Todorov, Tzvetan 1978/1990 *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.

Turkka, Sirkka 2000 Sirkka Turkka. – *Miten kirjani ovat syntyneet 4: virikkeet, ainekset, rakenteet*. Toim. Ritva Haavikko. Helsinki: WSOY.

Valpola, Veli 2000 *Suuri sivistyssanakirja*. Helsinki – Juva: WSOY.

Waugh, Patricia 1984 *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London – New York: Methuen.

Viikari, Auli 1987 *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 468. Helsinki – Mänttä: SKS.

Viikari, Auli 1991 Lyriikan subjektista – *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista*. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 23. Toimittanut Juha Hyvärinen. Turku: Turun yliopiston offset-paino.

Viljanen, Lauri 1959 *Lyyrillinen minä ja muita kirjallisuustutkielmia*. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Virtanen, Arto 1987 Turkkaa ahmiessa. – *Nuori voima. Kulttuuriharrastajien lehti*. 1/1987. Päätoimittaja Seppo Heiskanen. Julkaisija Nuoren Voiman Liitto ry. Helsinki: Repro Art Oy. S. 23.

Voionmaa-Correia Lopes, Katri 2002 *L'implicite des questions et des réponses dans "Maigret se trompe" de Georges Simenon*. Pro gradu -työ. Ranskalainen filologia. Helsinki: Helsingin yliopisto.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Lähteet, joiden tekijä tunnetaan

Jero, Virpi 2000 *Vapaa puhdas ääni*. Kirjailijaesittely Sirkka Turkasta sivustolla Sanojen aika, joka esittelee suomalaisia nykykirjailijoita. Ylläpitäjä Helsingin kaupunginkirjasto. <http://kirjailijat.kirjastot.fi/?c=8&pid=555&lang=FI&tid=5221>. Tieto haettu 3.2.2005.

Lehtimäki, Markku 2002 *Itselfreflektio kirjallisuudessa, taiteessa ja kulttuurissa*. Luentosarja. Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos.

Nikkola, Kristiina 2001 *Psykiatria sairaanhoitajille*. Tietoverkkoon toimitettu oppimateriaali, joka kattaa sairaanhoitajien peruspsykiatrian kurssin tiedollisen osuuden. Kirjoittaja on psykiatri Kristiina Nikkola. Sivuja ylläpitää Kaakkois-Suomen sosiaalipsykiatrinen yhdistys ry. Oppimateriaalin tiedot päivitetty 14.3.2001. http://www.kakspy.com/kakspy/kirj_kn_4.html. Tieto haettu 8.11.2005.

Nordling, Johanna 2002 *Virtaava minuus, pakeneva genre. Sirkka Turkan teos Valaan vatsassa tulkintakehyksien virrassa*. Suomen kirjallisuuden seminaarityö. Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos.

Oja, Outi 2005 *Eläinten parissa vietettyjen hetkien jälkeen*. Kirja-arvostelu Kiiltomato.net -sivustolla, joka on suomalainen kirjallisuuskritiikin verkkolehti. Kritiikki päivätty 2.2.2005. <http://www.kiiltomato.fi/?rcat=Kotimainen+runous&rid=943>. Tieto haettu 4.10.2005.

Lähteet, joiden tekijä on tuntematon

Lapin maakuntakirjasto. Kirjailijaesittelyjä Suomen lappilaisista ja saamelaisista kirjailijoista. Tiedot on koottu Lapin maakuntakirjastossa, jossa ne myös päivitetään. Sivuja ylläpitää Lapin

maakuntakirjasto. Sivusto päivitetty tammikuussa 2005.

<http://www.rovaniemi.fi/lapinkirjailijat/setala.htm>. Tieto haettu 10.10.2005.

Lappeenrannan maakuntakirjasto. Kirjailijaesittelyitä Lappeenrannan kirjaston Carelica-sivuilla. Tiedot perustuvat Carelica-kotiseutukokoelmaan. Kirjailijaesittelyt on koonnut Kaisu Lahikainen. Sivuja ylläpitää Lappeenrannan maakuntakirjasto. Sivusto päivitetty heinäkuussa 2005.

<http://www.lappeenranta.fi/?depid=12991>. Tieto haettu 17.11.2005.

The Glenn Gould Foundation. Taiteilijaesittelyjä muusikoista, jotka ovat saaneet arvostetun Glenn Gould –palkinnon. Tunnetun pianotaiteilijan ja säveltäjän, kanadalaisen Glenn Gouldin (1932-1982) mukaan nimetty palkinto jaetaan joka kolmas vuosi kansainvälisesti menestyneille muusikoille. Sivustoa ylläpitää The Glenn Gould Foundation. Sivusto päivitetty syyskuussa 2005.

<http://www.glenngould.com/gg/oscar.html>. Tieto haettu 10.10.2005.

The Internet Movie Database (IMDb). Sivusto, joka kokoaa maailmanlaajuisesti ja valtavia määriä tietoa elokuvista ja niiden tekijöistä. Tällä hetkellä sivustolla on tietoa yli 400 000 elokuvasta. Tiedon tuottajat elokuva-alan harrastajia ja ammattilaisia. Sivustoa ylläpitää Internet Movie Database Inc.

<http://www.imdb.com/title/tt0078269/>. Tiedot haettu 10.10.2005..

Wikipedia. Monikielinen vapaan sisällön tietosanakirja, joka julkaistaan Internetissä ja joka on ilmainen ja vapaasti toimitettava. Englanninkielinen Wikipedia on artikkelimäärällä (yli 800 000) laskettuna laajin englanninkielinen tietosanakirja. Suomenkielisessä Wikipediassa on tällä hetkellä (14.11.2005) 37 866 artikkelia. Wikipediaa ylläpitää Wikimedia Foundation Inc.

* Bach, Johann Sebastian: http://fi.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach. Tieto haettu 24.10.2005.

* Bonaparte, Napoléon: http://fi.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Bonaparte. Tieto haettu 8.9.2005.

* Böellmann, Léon: http://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on_Bo%C3%ABllmann. Tieto haettu 25.10.2005.

* Fransiskus Assisialainen: http://fi.wikipedia.org/wiki/Fransiskus_Assisialainen. Tieto haettu 10.10.2005.

* Imagism: <http://en.wikipedia.org/wiki/Imagism>. Tieto haettu 7.11.2005.

* Mahler, Gustav: http://fi.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler. Tieto haettu 7.9.2005)

* Miró, Joan: http://en.wikipedia.org/wiki/Joan_Miro. Tieto haettu 25.10.2005.

* Peterson, Oscar: http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Peterson. Tieto haettu 10.10.2005.

* Pound, Ezra: http://en.wikipedia.org/wiki/Ezra_Pound. Tieto haettu 7.11.2005.

* Shakespeare, William: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Shakespeare>. Tieto haettu 24.10.2005.

* Šostakovitš, Dmitri: http://fi.wikipedia.org/wiki/Dmitri_%C5%A0ostakovit%C5%A1. Tieto haettu 7.9.2005.

* Södergran, Edith: http://fi.wikipedia.org/wiki/Edith_Södergran. Tieto haettu 26.10.2005.

* van Gogh, Vincent: http://fi.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh. Tieto haettu 7.9.2005.

* We Shall Overcome: http://en.wikipedia.org/wiki/We_Shall_Overcome. Tieto haettu 7.11.2005.