Noora Koistinen

# ”JOKU JÄRJESTÄÄ NÄMÄKIN SANAT, LYÖ TAHDIN RUNOLLE”

## Metalyyrisyys Tomi Kontion runokokoelmassa *Taivaan latvassa*

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto, toukokuu 2006

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
KOISTINEN, Noora: ”JOKU JÄRJESTÄÄ NÄMÄKIN SANAT, LYÖ TAHDIN RUNOLLE”
Metalyyrisyys Tomi Kontion runokokoelmassa *Taivaan latvassa*
Pro gradu -tutkielma, 151 s.
Suomen kirjallisuus
Toukokuu 2006

---

Tutkin pro gradu -tutkielmassani metalyyrisyyden rakentumista sekä metalyyrisiä aiheita ja teemoja Tomi Kontion runokokoelmassa *Taivaan latvassa* (1998). Tarkastelen, kuinka runoissa rakennetaan käsitystä runoista ja runoilijuudesta sekä minkälaisia merkityksiä kirjoittamisen maailmaan runoissa liitetään. Pohdinnat runoilijan asemasta ja runouden merkityksestä kytkeytyvät myös laajemmin ajatuksiin luomisesta ja taiteilijana olemisesta. Metalyyrisistä runoista onkin luettavissa esiin Kontion kokoelman runouskäsitys eli poetiikka.

Metalyyrisyys liittyy kirjallisuuden itsensä viittaavuuteen, joka ilmiönä on tematisoitunut ennen kaikkea 1900-luvun loppua kohden. Metalyyrisyyden suhteellisen suppea tutkimusperinne onkin työni ensisijainen teoreettinen konteksti. Metalyyrisyyden tutkimuksen kanssa rinnakkain elävät metafiktion teorian ajatukset itseään kohti kääntyneestä kirjallisuudesta. Myös suomalainen lyriikan tutkimus ja varsinkin viime vuosina julkaistut tutkimukset eräistä modernistirunoilijoista ovat kehys, jota vasten Kontion runoja on hedelmällistä lukea.

Kontion runojen keskiössä on puhuja, jonka henkilökohtaiseen kokemukseen ja maailmaan runojen metalyyrisyys kytkeytyy. Puhujan luomisessa yhdistyvät niin moderni käsityöläinen kuin romantiikan jumalankaltainen taiteilijanerokin. Puhujan tekijyyden kartoitus limittyy erityisen voimakkaasti romanttiseen tekijäkäsitykseen ja runoilija Charles Baudelaireen, joihin puhuja kuitenkin ajoittain ottaa myös ironista välimatkaa. Keskeistä onkin se, että runous näyttäytyy ennen kaikkea kiinnittyneenä puhujaan, joka kirjoituksellaan muokkaa maailmaa mieleisekseen.

Kokoelman metalyyriset teemat syntyvät puhujan pohdinnoista omasta kirjoittamisestaan, puhujan suhteesta kokoelman puhuteltuun sinään sekä kirjoittamisen mahdollisuuksista ja funktioista puhujan maailmassa. Kokoelman läpikäyvä tähtikuvasto rakentaa olennaiselta osaltaan tematiikkaa Kontion runoissa, joissa arkinen ja taivaallinen limittyvät jatkuvasti, niin runojen konkreettisessa ympäristössä kuin puhujan ajatuksissakin. Kokoelma onkin hyvin yhtenäinen kokonaisuus, jonka puhuja ja puhuteltu sinä vaikuttavat säilyvän samoina hahmoina alusta loppuun saakka. Runoista kutoutuukin voimakkaasti autotekstuaalinen kokonaisuus, jossa kokoelman runot elävät vahvasti rinnakkain. Metalyyrisyyttä rakentaa osaltaan myös kokoelman osio, jonka runot viittaavat intertekstuaalisesti tähtikuvioiden kautta kreikkalaiseen mytologiaan. Tunnetyt myyttiset hahmot asettuvat luonnolliseksi osaksi runojen maailmaa, jossa puhuja rakentaa kirjoittamalla oman kosmologiansa.

---

Tutkielman avainsanoja: metalyyrisyys, lyriikan tutkimus, runoilijuus, Tomi Kontio, runojen puhuja, intertekstuaalisuus.

# Sisällysluettelo

1 JOHDANTO ..... 1
1.1 Tutkielman taustoja ..... 1
1.2 Tutkimuskysymys ..... 2
1.3 Tutkimuskohde ..... 3
2 TEOREETTINEN KEHYS ..... 6
2.1 Metalyriikan määritelmä ..... 6
2.2 Tutkimuksen historia ..... 8
2.2.1 Alussa oli metakieli ..... 8
2.2.2 Metafiktio ..... 10
2.2.3 Metalyriikan tutkimuksesta ..... 12
2.3 Metalyriikan jaotteluja ..... 16
2.3.1 Primaari ja sekundaari metalyyrisyys ..... 17
2.3.2 Eksplisiittinen ja implisiittinen metalyyrisyys ..... 18
2.4 Näkökulmia metalyriikkaan ..... 19
2.5 Intertekstuaalisuus metalyyrisyytenä ..... 22
2.5.1 Määritelmiä ..... 22
2.5.2 Autotekstuaalisuus ..... 24
3 ”KÖYHÄN RUNOILIJAN KAINALOSSA” ..... 25
3.1 Runous = runoilija? ..... 25
3.2 Puhujasta runoilijaksi ..... 27
3.2.1 Puhujan määritys ja kokoelman avaus ..... 27
3.2.2 Runot puhujan havaintona ..... 35
3.3 Runoilija luojana ..... 42
3.3.1 Maiseman rakentaminen ..... 42
3.3.2 Paperi maailman keskipisteenä ..... 46
3.3.3 Ironinen välimatka ..... 50
3.4 Runoilijan kontekstit ..... 52
3.4.1 Lähiö romanttisena maisemana ..... 52
3.4.2 Runoilijan yhteiskunnallinen asema ..... 54
3.4.3 Kuun matka lähiössä: arkinen ja lyyrinen limittyvät ..... 57

4 ”KIRJAIMET TUNTEVAT SINUT” – PUHUJAN SUHDE SINÄÄN....62
4.1 Poissa oleva sinä....63
4.2 Feminiininen ja kirjoittaminen....68
4.3 Puhuja kääntyy kohti runokieltä....69
4.4 Puhuja kiinnittää sinän luokseen sanoilla....73
4.5 Kärsiminen kirjoittamisen vuoksi....77
5 ”EHKÄ VOISIN KIRJOITTAA HEIDÄT” ELI KIRJOITTAMISEN MAHDOLLISUUDET... 85
5.1 Kirjoittaminen maailman ymmärtämisenä....86
5.2 Kirjoittaminen mahdollisuutena kommunikointiin....89
5.3 Puhuja kirjoittaa asiat lähelleen....95
5.3.1 Kirjoittaminen ja muisti....95
5.3.2 Kontakti runossa....98
5.4 Puhujan oma kosmologia....101
5.4.1 Puhuja vastaan muu maailma....102
5.4.2 Lähiön kosmologia....106
6 ”JOKAISESSA HUONEESSA NÄMÄ KUVIOT TUNNETAAN” – VIITTAUKSET KREIKKALAISEEN MYTOLOGIAAN....110
6.1 Myyttiviittausten taustaa....110
6.1.1 Myyttien asema kirjallisuudessa....110
6.1.2 Myyttien olemus....111
6.1.3 Myyttiset runot taivaan latvassa....112
6.2 Myyttiset naiset....114
6.2.1 Berenike....114
6.2.2 Andromeda....117
6.2.3 Kassiopeia....120
6.3 Sankarien kohtalot....123
6.3.1 Herakles....123
6.3.2 Perseus....126
6.3.3 Orfeus....129
6.3.4 Faethon....132
6.4 Myytit ja metalyyrisyys....135
7 LOPUKSI....139
Lähteet....144

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkielman taustoja

1900-luvun loppupuolta kohden monilla eri taiteen aloilla on ollut nähtävissä taiteiden kääntyminen itseään kohti; itsereflektiosta ja erilaisista taiteen metatasoista onkin tullut taiteen keskeistä tematiikkaa. Taiteelle on toisaalta aina ollut ominaista eräänlainen itsensä arviointi ja peilailu. Markku Lehtimäen mukaan kirjallisuuden ja yleensä taiteen ja kulttuurin luonne onkin läpeensä itserefleksiivinen. Kuitenkin yksittäisisten tekstien reflektion tasossa ja voimakkuudessa on luonnollisesti huomattavia eroja. Lehtimäki löytääkin itsereflektiivisiä piirteitä niin antiikin historiankirjoituksista, renessanssin maalauksista, varhaisista romaaneista, lyriikasta, elokuvista kuin sarjakuvista ja musiikistakin. Lehtimäen mukaan syvällisimmillään itserefleksiiviset tekstit pyrkivät kertomaan jotain maailman ja todellisuuden rakentumisesta sekä niiden hahmottamisesta ja ymmärtämisesta. (Lehtimäki 2002, 239.) Vaikka itsereflektion ilmenemismuotoja on siis helppo löytää hyvin laajaltikin, on kiistämätöntä, että 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä tämä piirre on tematisoitunut voimakkaasti. Kulttuuristen ilmiöiden metatasojen voimakasta esiinmarssia on pidetty ennen kaikkea postmodernismiin liittyvänä piirteenä, mutta ilmiön rajoittaminen vain postmodernin ajan tuotteeksi olisi itseensä viittaavan taiteen kentän typistämistä.

Kirjallisuudessa kertovan kirjallisuuden puolella metafiktio on noussut yhdeksi merkittävistä romaanin lajeista ja myös lyriikassa runot ovat kommentoineet itseään. Itseensä viittaavien runojen osalta voidaankin puhua *metalyyrisistä runoista*. Myös kirjallisuudentutkimus on reagoinut itseensä viittaavan kirjallisuuden läpimurtoon, ja varsinkin romaanien metafiktiivisyyttä on tutkittu melko ahkerasti. Metafiktion tutkimus onkin nykyään hyvin vakiintunutta, ja kirjallisena piirtenä metafiktiivisyys on muuttunut marginaalisesta kirjallisuuden lajista yhdeksi kertovan kirjallisuuden peruspiirteeksi (ks. Hallila 2001). Vaikka lyriikassa metalyyriset piirteet ovat olleet esillä aivan vastaavassa määrin kuin metafiktiivisyys romaaneissa, ei lyriikan tutkimuksessa ole muodostunut yhtä selkeää ja vakiintunutta metalyriikan tutkimustraditiota. Systemaattista metalyriikan tutkimusta on tehty hyvin vähän, ja käsitteistö on pääasiallisesti ollut vakiintumatonta (Oja 2004). Suomessa tutkimuksellinen mielenkiinto metalyyrisyyttä kohtaan on herännyt vasta viime vuosina.

## 1.2 Tutkimuskysymys

Tässä työssäni tutkin metalyyrisyyttä Tomi Kontion runokokoelmassa *Taivaan latvassa* (1998). Tarkastelen, kuinka runoissa puhutaan runoista ja runoilijuudesta ja millaisia asioita runouden ja kirjoittamisen maailmaan runoissa liitetään. Tutkin siis, millaisia merkityksiä Kontion kokoelma antaa puhujalle runoilijana ja sitä kautta myös runoudelle, kirjoittamiselle ja taiteelle. Tarkastelen myös sitä, mikä on kirjoittamisen ja runojen funktio runoilijan maailmassa ja mitkä ehdot mahdollistavat puhuja-runoilijan kirjoittamisen. Runojen, runoilijuuden ja kirjoittamisen aiheiden tarkastelun myötä pyrin saamaan otteen siitä, minkälaisia metalyyrisiä teemoja Kontion kokoelmasta löytyy ja kuinka niitä käsitellään. Suora puhe runoista tai runoilijasta ei ole kuitenkaan ainoa mahdollinen metalyyrinen aihepiiri, ja pyrinkin tuomaan esille tämän kokoelman tyypilliset metalyyriset aiheet. Metalyyristen runojen kautta pyrin avaamaan koko kokoelman tematiikkaa. Metalyyrinen puhe on aina sävyttynyttä, ja metalyyristen runojen tarkastelu tuokin ennen kaikkea esiin sen, millainen on tämän kokoelman *poetiikka* eli millaisen *runouskäsityksen* se sisältää.

Tuula Hökän määritelmän mukaan runouskäsityksestä tai poetiikasta puhutaan silloin, kun käsitellään runon luomisen luonnetta, ehtoja, keinoja ja vaikutuksia. Periaatteessa runouskäsitys on poetiikkaa laajempi käsite, mutta käytännössä ne ovat hyvin lähellä toisiaan ja toimivat rinnakkain. (Hökkä 2001a, 8–9.) Tässä tutkimuksessani käytän runouskäsitystä ja poetiikkaa rinnakkaiskäsitteinä, kuitenkin niin, että suosin runouskäsitys-sanaa sen konkreettisuuden ja lajispesifiyden vuoksi.

Poetiikka-sana juontaa juurensa kreikan kielen sanasta ’poiesis’, jonka merkitys viittaa tekemiseen ja luomiseen. Aristoteleen *Runousopista* saakka poetiikka on mielletty systemaattiseksi teoriaksi teoksesta ja sen rakenteesta. Lyriikan poetiikassa on usein tarkasteltu lajia ja lajityyppejä, runon puhuvaa minää, inspiraatiota, taitoa, tekniikkaa, ilmaisukieltä, kompositiota, aiheita ja teemaa. (Hökkä 2001a, 9–10.) Runouskäsitykset voivat olla yleisiä ja ylihistoriallisia, konteksti- ja lajisidonnaisia tai kirjailijakohtaisia. Runouskäsitykset ovat kuitenkin myös sidoksissa aikaansa ja kirjallisuustieteeseen, joihin se kuuluu. (mt., 12.) Tässä tutkimuksessa kyseessä on kirjailija- ja jopa teoskohtainen runouskäsitys. Vaikka runouskäsitys voisi olla Kontion tuotannossa yleisempikin, ei tässä voida ottaa kantaa muuhun kuin kyseisen teoksen esiin nostamaan käsitykseen. Metalyyriset runot esittävät lyriikan keinoin runojen puhujan käsityksen lyriikan luonteesta.

Kontion runojen taustana on suomalainen modernistinen lyriikka, joka on myöskin usein tematisoinut lyriikan kielen ja sen mahdollisuudet välineenä. Monista suomalaisista

modernistilyyrikoista tehdyt tutkimukset löytyvät myös oman työni taustalta, esimerkiksi Leena Kaunosen Paavo Haavikko -tutkimus *Sanojen palatsi* (2001) sekä Anna Hollstenin tutkimus Bo Carpelanin kirjallisuuskäsityksestä, *Ei kattoa, ei seiniä* (2004). Modernismin lisäksi Kontion runoja on mahdotonta lukea ilman romantiikan runouskäsitysten kontekstia. Romantiikan myötä runoilija Charles Baudelaire (1821–1867) ja romanttisen ironian perinne nousevat yhdeksi tarkasteluni viitekehykseksi. Metalyriikan tutkimuksen puolelta hyödynnän ennen kaikkea Eva Müller-Zettelmannin ajatuksia metalyriikan tyypillisistä piirteistä.

## 1.3 Tutkimuskohde

Tomi Kontio on yksi merkittävimmistä suomalaisista uuden polven lyyrikoista. Markku Soikkelin mukaan Tomi Kontio on poikkeus 90-luvun debytantteina palkituista kirjailijoista, koska hän on nopeasti noussut näkyvälle paikalle suomalaisen kirjallisuuden kentällä. Merkittävää on myös se, että lyyrikkona aloittanut Kontio on lyhyessä ajassa laajentanut repertuaariansa myös proosan ja lastenkirjallisuuden puolelle. (Soikkeli 2002, 12.) Kontio on kirjoittanut neljä runokokoelmaa. Hän debytoi vuonna 1993 teoksellaan *Tanssisalitaivaan alla*, josta Kontio palkittiin J. H. Erkon palkinnolla parhaasta esikoisteoksesta. Kontio palkittiin myös vuonna 1999 *Helsingin Sanomien* kirjallisuuspalkinnolla viime vuosien parhaasta esikoisteoksesta. Kontion toinen runokokoelma *Lukinkehrä* ilmestyi vuonna 1996. Tutkimuskohteeni *Taivaan latvassa* on vuodelta 1998, ja se vakiinnutti viimeistään Kontion aseman suomalaisessa lyriikassa. Tämän jälkeen Kontiolta on ilmestynyt lyriikkaa vielä vuonna 2004, jolloin ilmestyi runokokoelma *Vaaksan päässä taivaasta*. Lyriikan lisäksi Kontio on kirjoittanut proosaa, romaanin *Uumen* (1995) sekä novellikokoelman *Säädyttömät* (1994). Viime vuosina Kontio on myös kunnostautunut lasten ja nuorten kirjallisuuden kirjoittajana, ja hänen fantasian keinoja hyödyntävä kirjasarjansa onkin laajentunut jo kolmiosaiseksi: *Keväällä isä sai siivet* aloitti sarjan vuonna 2000, ja sitä seurasivat *Austraasian viimeiset lapset* (2002) ja *Maan veli* (2005). *Keväällä isä sai siivet* palkittiin ilmestymisvuonnaan Junior Finlandia -palkinnolla. Kontio on myös kirjoitellut ahkerasti kolumneja eri lehtiin, ja hänen *Metro*-lehdessä julkaistut kolumninsa koottiin yksiin kansiin vuonna 2002 nimellä *Hermokuume.* Kontio toimii myös *Kirjailija*-lehden toimittajana.

Suomessa uuden polven lyriikkaa on tutkittu varsin vähän. Modernismin valtava merkitys suomalaisessa lyriikassa on vaikuttanut siihen, että Suomessa lyriikantutkimuksen painopiste on ollut vahvasti 50–60-lukujen lyriikassa. Tomi Kontion lyriikasta on kirjoitettu yksi pro gradu -tutkielma,[1] ja Kontion runot ovat merkittävässä asemassa myös valmisteilla olevassa väitöskirjatutkimuksessa, joka käsittelee suomalaista metalyriikkaa (Outi Oja, tulossa).

Kontion pari viimeistä runokokoelmaa ovat keskenään hyvin autotekstuaalisia, eli ne viittaavat toisiinsa ja toistensa teemoihin (vrt. Tammi 1991, 80–81, 96). Tarkasteluni kohteeksi valikoitui kuitenkin hyvin varhaisessa vaiheessa nimenomaan *Taivaan latvassa*, koska juuri tässä teoksessa metalyyrisen tematiikan osuus on hyvin voimakas, ja se kietoutuu erittäin mielenkiintoisella tavalla kokoelman muihin teemoihin. Tässä tutkielmassa painopisteeni on kokoelman niissä runoissa, jotka käsittelevät metalyyrisiä aiheita tai jotka jollain tavalla viittavat näihin runoihin. Kokoelmassa on kaiken kaikkiaan 41 runoa, joista omassa käsittelyssäni on tavalla tai toisella 30 runoa. Jo tämä kertoo käsittelemäni aiheen merkittävyydestä kokoelman kokonaisuudessa.

*Taivaan latvassa* jakaantuu viiteen temaattisesti melko yhtenäiseen osioon. Ensimmäinen osio aloittaa kokoelman, ja se keskittyy puhujan määrittelyyn, hänen havainnointinsa käsitteellistämiseen ja katsomisen tapaan. Toisessa osiossa puhuteltu sinä astuu mukaan, ja hänen poissaolonsa ja kirjoittaminen tematisoituvat vahvasti. Kolmas osio on kokoelman osioista ehkä hajanaisin, se keskittyy edelleen minän ja sinän suhteeseen, ja perinteisten rakkausrunojen lisäksi myös kirjoittaminen on esillä. Neljännen osion muodostavat niin sanotut tähtirunot, eli tähtikuvioden mukaan nimetyt, tunnettuihin myyttisiin hahmoihin viittaavat runot. Viidennessä osiossa runojen muoto muuttuu lähes kokonaan proosarunoiksi, ja runojen teemat keskittyvät ennen kaikkea arkiseen lähiöelämään ja sen ilmiöihin.

Kokoelma on hyvin yhtenäinen kokonaisuus, ja sitä määrittävät melko muuttumattomana säilyvä puhuja ja alusta loppuun hallitseva tähtiin ja avaruuteen kiinnittyvä kuvasto. Kaisa Ahvenjärvikin (2003, 9) on todennut, että kokoelman kuvasto on tavattoman yhtenäistä. Runot ovatkin siis keskenään hyvin autotekstuaalisia, ja kokoelman runot muodostavat pikkuhiljaa kokoelman edetessä yhteen punoutuvan verkon.

Toisessa luvussa esittelen metalyriikan tutkimuksen historiaa ja sen teoreettiset pääpiirteet. Suhteutan metalyriikan sen lähisuuntauksiin, metakielen käsitteeseen ja metafiktioon. Kolmannessa luvussa lähestyn kokoelman metalyyrisiä teemoja tarkastelemalla runojen rakentumisen prosessia

[1] Kaisa Ahvenjärvi: *"Kuviot tähdistä, kengät maailmasta". Kuvallisuuden rakentuminen Tomi Kontion lyriikassa.* (2003)

Kontion runoissa. Runojen rakentumisen yhteydessä alkaa myös piirtyä kuva runoilijasta, joka runoissa esitetään. Kolmannessa luvussa runojen maailmaan astuu puhuteltu sinä, jonka merkitys runojen puhujan kirjoittamiselle on hyvin suuri. Tarkastelen siis minän ja sinän suhdetta ja pohdin, kuinka kirjoittaminen asettuu suhteessa näihin kahteen henkilöön. Neljäs luku pohtii sitä, mitä kaikkea puhuja kirjoittamisellaan tekee. Kyse on siis kirjoittamisen funktioista ja sen tarjoamista erilaisista mahdollisuuksista puhujan maailmassa. Luku pyrkii tuomaan selityksen sille, miksi puhuja kirjoittaa. Kuudennessa luvussa tarkastelun kohteeksi nousevat kokoelman runot, jotka intertekstuaalisesti viittaavat kreikkalaisperäisiin myytteihin. Intertekstuaalisesta viittaamisesta tuleekin eräs metalyyrisyyden keino, ja myyttiset hahmot tematisoituvat metalyyrisesti kiinnittyessään kokoelman läpäisevään tähtikuvastoon. Viimeisessä, eli seitsemännessä luvussa pyrin kokoamaan yhteen niitä teemoja, jotka kokoelman metalyyrisissa runoissa nousevat esiin. Pyrin siis muotoilemaan Kontion teoskohtaisen poetiikan, ajatuksen siitä, kuinka kokoelman runoissa esitetään runous ja runoilijuus.

# 2 TEOREETTINEN KEHYS

## 2.1 Metalyriikan määritelmä

Metalyyrisyys on varsin pitkään ollut suomalaisessa lyriikantutkimuksessa termi, jota on käytetty tietyin variaatioin, mutta jota ei ole koskaan kunnolla määritelty. Jokainen tutkija on käyttänyt käsitettä oman tutkimuksensa tarpeiden mukaan, eikä käsitettä ole koettu tarpeelliseksi problematisoida. Tämä on vaikuttanut myös käsitteistön häilyväisyyteen, sillä termin rinnalla on usein puhuttu muun muassa metapoeettisuudesta. Usein metalyyrisyyden onkin vain mainittu tarkoittavan runoa runosta (Launonen 1984, 79, 174, 198) tai runoa, joka puhuu runouden laadusta yleensä (Viikari 1987, 208). Pekka Tammen (1980, 157) melko onnistuneen määritelmän mukaan metalyriikka on runoutta, ”jonka syvin problematiikka koskee aina ensisijaisesti runoutta itseään, runon ja todellisuuden suhdetta, kirjallisuuden ilmaisukieltä ja koko tekstien generoimisprosessin luonnetta”. Outi Oja toteaakin, että vaikka monissa suomalaisissa lyriikantutkimuksellisissa artikkeleissa metalyyrisyyttä on käytetty keskeisenä terminä, se ei ole kuitenkaan ollut varsinainen tutkimuskohde, ja siten käsitettä ei ole määritelty tarkemmin. Merkillepantavaa on myös, että suomalaisessa metalyriikan tutkimuksessa on keskitytty lähinnä vain modernistilyyrikkojen teksteihin, vaikka metalyyrisyyttä on ollut suomalaisessa lyriikassa kaikkina aikoina. (Oja 2004, 18.) Viime vuosien tutkimukselliset intressit ovat kuitenkin johtaneet myös metalyyrisyys-termin tarkempaan pohdintaan ja analysointiin. Suomalaiseen metalyriikan tutkimukseen ovat vaikuttaneet ennen kaikkea Eva Müller-Zettelmannin pohdinnat metalyyrisyydestä ja sen olemuksesta (ks. Müller-Zettelmann 2000; 2003).[2] Muun muassa Outi Oja (2004) ja Anna Hollsten (2004) pohjaavat metalyyrisyyden määritelmänsä Müller-Zettelmannin teoretisointeihin.

Keskeistä Müller-Zettelmannin (2003, 131–132) määritelmässä on, että hänen mukaansa metalyyrisyys kaikissa variaatioissaan sisältää aina jonkinlaisen viittauksen esteettisen objektin tehtyyn luonteeseen. Metalyriikka käsitteleekin kirjallisuutta tai lyriikkaa sen kaikissa muodoissaan. Metalyyrisyyden määritelmä liittyy siis läheisesti lyriikan teemoihin. Metalyyrisissä runoissa

[2]Käytän tässä työssäni Müller-Zettelmannin artikkelia ”Narrating the Lyric: Ideologies, Generic Properties, Historical Modes” vuodelta 2003. Müller-Zettelmannin metalyriikan teoretisoinnin kannalta merkittävä on myös hänen väitöskirjansa *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst* (2000).

voidaan puhua muun muassa lyyrisestä inspiraatiosta, runon luomisprosessista, kirjallisen teoksen sosiaalisesta merkityksestä sekä mahdollisesta lukijan vastaanotosta. Metalyyrisiä teemoja voitaisiin luetella vaikka kuinka paljon, mutta yhteistä niille kaikille on, että ne viittaavat johonkin puoleen lyyrisen taideteoksen omassa olemuksessa. (mt., 138.) Myös viittaaminen toisiin taiteen lajeihin, kuten musiikkiin, kuvataiteisiin, elokuviin tai teatteriin, kuuluu metalyyrisyyteen. Metalyyrisyys voidaan siis määritellä tarkasti käsittelemiensä aihealueiden perusteella. (mt., 139.)

Anna Hollstenin määritelmä mukailee Müller-Zettelmannin linjoja tietyin lisäyksin. Hollstenin mukaan metalyyrisyyden parissa ollaan heti, kun runo jollain tapaa käsittelee runoutta ja sen fiktiivistä luonnetta. Jo mainittujen metalyyristen teemojen lisäksi Hollsten mainitsee teemat, jotka liittyvät kysymyksiin runon ja todellisuuden välisestä suhteesta. Toisiin taiteen lajeihin viittaamisen lisäksi Hollsten pitää keskeisenä metalyyrisenä teemana viittaamista itse lyriikan traditioon, esimerkiksi yksittäiseen runoilijaan tai aikakauteen. (Hollsten 2004, 22.)

Katriina Kajannes määrittelee runouden olevan aina metalyyristä. Kajannes kuitenkin näkee, että kun lyriikassa korostuneessa osassa on oman itsen tai perinteen peilailu ja kun runot ottavat kantaa niihin ilmaisu- ja lajikonventioihin, joiden kautta se rakentuu, on kyseessä metalyyrinen runo. Kajannes korostaa myös näiden ainesten tiedostumista runossa. (Kajannes 1998, 61.) Metalyyriset teemat ovat siis jälleen käsitteen sisällön määrittäjinä. Kajanneksen määritelmässä hiukan erikoista on se, että hänen mukaansa näiden edelle mainittujen ainesten tulee olla erityisesti korostuneita, jopa ”pääosassa”, jotta runo voitaisiin lukea metalyyriseksi. Kajanneksen pohdinnoista saa sellaisen kuvan, että on olemassa myös runoja, joissa metalyyrisiä aineksia on, mutta niiden merkitys runossa on sen verran vähäinen, ettei niitä voida lukea metalyyrisinä. Nykyinen käsitys lienee kuitenkin, että runoissa metalyyrinen aines voi olla hyvinkin eritasoista ja -laatuista, mikä ei kuitenkaan tee tällaisista runoista yhtään sen vähempää metalyyrisiä kuin niistäkään, joissa metalyyrisyys on hyvin selkeästi esiin luettavissa (Müller-Zettelmann 2003, 153). Toisaalta Kajannes itsekin toteaa myöhemmin artikkelissaan, että joissakin runoissa on ”hienokseltaan metalyyrisyyttä” ja eräässä toisessa sitä taas on ”enemmän” (mt., 67). Tutkimissaan Lassi Nummen runoissa Kajannes (mt., 61) näkee tärkeinä metalyyrisinä teemoina muun muassa runojen kaunokirjalliseen luonteeseen, taiteen olemukseen sekä runouden ja todellisuuden suhteeseen liittyvien kysymysten pohdinnan. Outi Ojan (2004, 11) mukaan Kajanneksen pohdintojen ongelmana on oletus, että kaikki lyriikka on luonteeltaan metalyyristä. Jotta voitaisiin tutkia metalyriikan olemusta, on lähdettävä ajatuksesta, että metalyyrisyydessä on jotain, joka erottaa sen lyriikan perinteisemmistä muodoista.

Leena Kaunosen (2001, 31) pohdinnat metalyyrisyydestä liittyvät hyvin voimakkaasti hänen aineistoonsa, eli Paavo Haavikon teokseen *Talvipalatsi* (1959). Kaunonen ei siis pyrikään minkäänlaiseen kokonaisvaltaiseen metalyyrisyyden määritykseen, vaan hän toteaa metalyyristen teemojen Haavikon kokoelmassa liittyvän yksinkertaisesti teoksen syntyprosessiin ja sitä koskeviin kysymyksiin. Kaunosen mukaan *Talvipalatsissa* keskeistä onkin runoelman läpikäyvä prosessi, jossa teoksen oma kokoaminen nousee erääksi teoksen merkittävimmistä teemoista. (Kaunonen 2001, 31.) *Talvipalatsia* voidaankin pitää eräänlaisena suomalaisen modernistisen metalyriikan huipentumana.

Suomalaisille metalyriikan määritelmille onkin ollut tyypillistä, että ne pohjaavat hyvin voimakkaasti kunkin tutkijan käyttämään omaan aineistoon. Ehkäpä kattavan teorian puuttuminen on johtanut siihen, että teoria on pyritty rakentamaan oman aineiston pohjalta yleispäteväksi määritelmäksi. Tästä johtuen Müller-Zettelmannin metalyriikan määritelmä onkin lyhyydessään ytimekäs ja kattava. Müller-Zettelmannin määritelmä esittää jonkinlaisen pienimmän yhteisen tekijän erilaisten metalyyristen tekstien kesken. Toisaalta se tuntuu vaativan rinnalleen luetteloa mahdollisista metalyyrisistä teemoista, sillä ne tuovat valtavasti konkretiaa siihen, minkälaisia metalyyriset runot todellakin ovat.

## 2.2 Tutkimuksen historia

### 2.2.1 Alussa oli metakieli

Kaikki kirjallisuuden tutkimuksen parissa käytetyt meta-alkuiset termit ovat läheisessä suhteessa toisiinsa, ja ne ovat palautettavissa samaan alkulähteeseen. Etuliite meta- tulee kreikankielestä, ja sille on löydettävissä useita erilaisia merkitysehdotuksia. Meta voi merkitä ainakin ’takana’, ’jäljessä oleva’, ’vieressä oleva’, ’muuntuva’ sekä ’yläpuolella oleva’. Kaikille näille ehdotelmille lienee yhteistä, että niissä oleva tarkoite on aina suhteessa johonkin toiseen. Metaa ei siis voi olla, ellei alun perin ole löydettävissä jotain, johon meta on suhteessa. Tähän perustuu myös ajatus *metakielestä*, jonka voidaan nähdä olevan kirjallisuudenkin erilaisten meta-termien taustalla oleva käsite. (Hallila 2004b.)

Idea metakielestä on esitetty ensimmäisen kerran analyyttisessa filosofiassa. Käsitteen esitteli 1930-luvulla puolalainen Stanislav Lesnievski, ja Alfred Tarskin ja Rudolf Carnapin avulla käsite levisi myös englannin- ja saksankieliseen tiedeyhteisöön. Käsitteellä pyrittiin selvittämään ns. loogisia paradokseja, joiden parissa filosofit ovat askarrelleet kautta 1900-luvun. (Varpio 2002.) Yksinkertaistettuna metakieli on kieli, jolla puhutaan jostakin toisesta kielestä. Analyyttisen filosofian parissa metakieli oli nimenomaan eksakti ja keinotekoinen kieli, jolla puhuttiin luonnollisesta, ”sumeasta”, kielestä. (Hallila 2004b.)

Kuuluisin muotoilu filosofien suosimasta itserefleksiivisestä loogisesta paradoksista lienee kreetalaisen Epimenideen suusta, joka sanoi: ”Kaikki kreetalaiset valehtelevat” (Müller-Zettelmann 2003, 124). Loogisiin paradokseihin metakieli liittyy siten, että filosofit koettivat helpottaa näiden ongelmien ratkaisua erottamalla kielestä erilaisia tasoja. Toisin sanoen, he halusivat erottaa toisistaan kielen, joka on puhumisen kohteena (objektikieli) ja kielen, joka ottaa tuon edellisen kielen kohteekseen (metakieli). Sittemmin objekti- ja metakielen käsitteet ovat olleet käytössä muun muassa tieteellisessä kirjoittamisessa, jossa metakielen (tieteen kieli) avulla puhutaan objektikielestä (kirjallisuudentutkimuksessa esimerkiksi kaunokirjallisuudesta). (Varpio 2002.)

Toisaalta aika ajoin on myös noussut esiin näkemyksiä, joiden mukaan esimerkiksi runoudesta ei voisi puhua muuten kuin sen omalla kielellä. Yrjö Varpio (2002) lainaa saksalaista lyriikantutkijaa Georg Patissea, joka vuonna 1846 kirjoitti seuraavasti: ”Koska runous on epätavallinen, ideaalinen, kuvallinen muodostelma ja puhuu omaa kieltään, meidän on pakko – jos haluamme puhua sen luonteesta ja ymmärtää sitä – itsekin käyttää sen kuvallista kieltä voidaksemme ilmaista sen, mille ei ole sanoja proosassa eikä tavallisessa kielessä”. Näin esimerkiksi metalyyriset runot ovat runouden kommentointia sen omalla kielellä, runossa. Metalyriikassa ikään kuin sekoittuvat niin objektikieli kuin metakielikin, eri kielen tasot. Metalyyrisestä runosta löytyy niin lausuma tai kommentti käsillä olevasta runosta tai runoudesta yleensä (metakieli) kuin myös runo, runokieltä itseään (objektikieli).

Metakielen myötä metatasoista puhuminen on vakiintunut lähes kaikkiin taiteenlajeihin. Metafiktion ja metalyriikan lisäksi voidaan puhua esimerkiksi metateatterista tai metaelokuvasta. Myös musiikin ja kuvataiteiden tutkimuksessa on noussut yhä enemmän esiin kiinnostus taideteoksen esteettistä itserefleksiivisyyttä kohtaan (Oja 2004, 6).

### 2.2.2 Metafiktio

Kirjallisuudentutkimuksessa metatasojen tutkimus on ollut ehdottomasti suosituinta ja laajinta kertovan kirjallisuuden parissa. Mika Hallila (2001, 127) näkee metafiktion tutkimuksen alkaneen jo 1970-luvulla, mutta katsoo sen olevan edelleen eräs tärkeä kirjallisuudentutkimuksen trendi tai tendenssi. Hän huomauttaa artikkelissaan metafiktion tutkimuksen muuttuneen painotuksiltaan kolmenkymmenen vuoden aikana: ”(--) se on siirtynyt antiromaanista valtavirtaan, selittämään ja kuvaamaan eri maiden ja eri aikakausien romaaneja ja niiden piirteitä – ja sittemmin myös muuta kuin romaaneja ja kirjallisuutta” (Hallila 2001, 128).

Metakielen käsite johtaa romaaneissa kirjoittamiseen, joka jatkuvasti tuo esiin oman konventionaalisuutensa ja joka eksplisiittisesti ja kokonaisvaltaisesti tematisoi oman asemansa artefaktina (Waugh 1984, 4). Se on siis fiktiivisessä teoksessa esitettyä metapuhetta, joka koskee fiktiota. Fiktion metatason puhe on kuitenkin osa sitä fiktiivistä diskurssia, jossa se esitetään. Ei voida sanoa, että fiktio loppuu kun metafiktio alkaa. Metafiktiota ja fiktiota ei voida siis erottaa toisistaan aivan samalla lailla kuin metakieltä ja kieltä. (Hallila 2004a, 210.) Sama koskee toki metalyriikkaakin: kun runon puhuja esittää metalyyrisen kommentin, se ei tarkoita lyriikan loppua ja metalyriikan alkua (Oja 2004, 7).

Vaikka metafiktion käsite tulee alun perin postmodernistisen romaanin tutkimuksesta, nykyään ajatellaan, että metafiktio ei ole pelkästään postmoderni ilmiö. (Hallila 2004a, 211.) Linda Hutcheonin (1984, 18) näkemyksen mukaan metafiktiivisyys onkin leimallista 1900-luvun lopun kirjallisuudelle, mutta sen juuret ovat löydettävissä heti romaanin alkumetreiltä, niinkin kaukaa kuin Cervantesin teoksesta *Don Quijote*. Hutcheon erottaa kuitenkin modernin metafiktion sen aikaisemmista itsetietoisista varianteista. Muodostamalla tällaisen metafiktiivisyyden kehityskaaren Hutcheon haluaa painottaa sitä, kuinka tietynkaltainen itsensä tiedostavuus on romaanille genrenä tyypillistä (Hutcheon 1984, 8–9). Mielenkiintoista on, että myös metalyriikassa tendenssi tuntuu olleen samankaltainen kuin kertovan kirjallisuuden puolella: vaikka tietynlainen itsensä tiedostavuus on lyriikalle lajina ominaista, voidaan nähdä, että metalyyriset piirteet ovat lisääntyneet lyriikassa 1900-luvun loppua kohti siirryttäessä.

Metafiktiosta puhuttaessa ei voi ohittaa kahta alan klassikkoa: Linda Hutcheonin *Narcissitic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980) sekä Patricia Waughin *The Metafiction: Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) ovat olleet vahva pohja myöhemmille teoretisoinneille. Yhteistä sekä Hutcheonille että Waughille on lukijan nostaminen teorioiden keskiöön. Lukijan

asema on myös yksi metafiktiota ja metalyriikan tutkimusta toisiinsa yhdistävä tekijä. Kummassakin tutkimussuunnassa lukija on merkittävä osa tekstin rakentamisprosessia. Hutcheon puhuukin teoksessaan lukijan paradoksista. Metafiktion keskeinen paradoksi lukijalle on, että samalla kun se tekee lukijan tietoiseksi tekstin lingvistisestä ja fiktiivisestä olemuksesta ja siten vieraannuttaa hänet kaikesta ei-itsetietoisesta identifioinnista juonen ja henkilöiden tasolla, metafiktion lukija tulee myös tietoiseksi omasta aktiivisesta roolistaan lukemisprosessissa ja osallistumisestaan tekstin rakentamiseen. Lukijat ovat etäännytettyjä, mutta kuitenkin mukana olevia romaanin rakentajia (*co-producers*). Metafiktio saa lukijan kiinnittämään huomiota hänen omaan, tekstin mahdollistavaan, rooliinsa. (Hutcheon 1984, xi–xii.)

Waugh löytää metafiktiivisistä teksteistä samankaltaisen paradoksin, mutta ei liitä sitä niin tiiviisti lukijaan. Waughin kuvaamassa oppositionaalisessa prosessissa teksti rakentaa illuusion, mutta myös samanaikaisesti kommentoi tuota illuusiota ja siten rikkoo sen (Waugh 1984, 6). Waughin mukaan romaanin fiktionaalisen luonteen esiin tuominen ja siten tekstin illuusion rikkominen pakottaa lukijan pohtimaan myös omaan kokemukseensa perustuvan empiirisen maailman mahdollista fiktionaalisuutta. Tämä liittyy Waughin mukaan yleisempäänkin kulttuuriseen kiinnostukseen sitä kohtaan, kuinka ihmiset reflektoivat, konstruoivat ja välittävät kokemustaan maailmasta. (Waugh 1984, 2.) Metafiktiivisen tekstin voi myös nähdä olevan kaksisuuntainen: toisaalta se on narsistisesti itserefleksinen, mutta kuitenkin kääntynyt ulospäin eli suuntautunut kohti lukijaa (Hutcheon 1984, 7).

Mika Hallila (2004a, 212) on todennut, että Hutcheonin ja Waughin määritelmät korostavat sellaisia kysymyksiä, joita pidettiin keskeisinä nimenomaan 1980-luvulla. Kuitenkin Hutcheonin ja Waughin määritelmät ovat olleet uraauurtavuudessaan kestäviä ja kulumiseen asti lainattuja.

Monilta osin metafiktion teoria on hyvin voimakkaasti romaanigenreen sidottua, ja sitä on vaikea sellaisenaan soveltaa lyriikan tutkimukseen. Kuitenkin rinnakkaisina ilmiöinä metafiktiolla ja metalyriikalla on myös paljon yhteistä, ja joidenkin piirteiden lainaaminen metafiktiosta metalyriikan puolelle rikastuttaa aineiston tarkastelun näkökulmaa. Muun muassa lukijan keskeinen asema kummassakin tutkimusperinteessä sitoo teorioita toisiinsa. On myös nähtävissä, että Hutcheonin jako avoimeen (*overt*) ja peitettyyn (*covert*) metafiktioon on Müller-Zettelmannin metalyriikka-jaottelun takana, puhuuhan Müller-Zettelmann muun muassa eksplisiittisestä ja implisiittisestä metalyriikasta. Myös Oja näkee metalyriikan tutkimuksen suhteen metafiktiotutkimukseen hedelmällisenä. Hän toteaa, että metalyriikka- ja metafiktiotutkimuksen kehityskulut ovat toisilleen rinnakkaiset (Oja 2004, 10).

### 2.2.3 Metalyriikan tutkimuksesta

Lyriikan tutkimuksen traditiossa metatasojen tutkimus on ollut kertovaa kirjallisuutta huomattavasti vähäisempää ja vakiintumattomampaa. Kansainvälisesti ajatellen tutkimus on ollut vaihtelevan tasoista, ja usein ongelmana näyttää olleen häilyväisyys peruskäsitteiden rajaamisessa ja määrittelyssä. Useinkaan tutkijat eivät ole olleet samaa mieltä siitä, mikä voidaan laskea metalyriikaksi ja mikä ei, ja toisaalta on pohdittu, onko kyseisen kaltaista muusta lyriikasta erillistä ilmiötä edes olemassa. Suomessa metalyriikka on usein ohitettu vain mainintana, ilmiönä, joka on olemassa, mutta joka ei vaadi sen tarkempia määrittelyitä tai kyseenalaistuksia.

Ottaen huomioon metafiktion tutkimuksen suosion viime vuosikymmeninä, on melko omituista, että metalyriikkaan on kiinnitetty niin vähän tutkimuksellista mielenkiintoa. Kyynisesti voisi todeta tämän johtuvan lyriikan tutkimuksen muutenkin marginaalisesta asemasta kirjallisuudentutkimuksen kentällä, mutta ilmiölle on varmasti löydettävissä muita, tarkempia selityksiä. Eva Müller-Zettelmann (2003) on pohtinut asiaa metalyriikkaa käsittelevän artikkelinsa alussa, jossa hän esittääkin melkoista kritiikkiä aikaisempaa metalyriikan tutkimusta kohtaan.

Müller-Zettelmann (2003, 128) näkee yhtenä syynä kattavan metalyriikan teorian puuttumiselle lyriikan teorian yleisen hajanaisuuden. Ellei edes lyriikan ”normaalimmille” – tai hetero-referentiaalisille muodoille,[3] kuten Müller-Zettelmann niitä kutsuu – ole olemassa kattavaa teoreettista välineistöä, ei liene ihme, jos lyriikan kompleksisemmat muodot ovat vailla pätevää teoretisointia ja formaalia jaottelua. Toiseksi syyksi tälle valtavalle tutkimattomalle alueelle kirjallisuuden teoriassa Müller-Zettelmann esittää proosan ja lyriikan metatasojen erilaisen luonteen. Kertovalta kirjallisuudelta on totuttu vaatimaan tietynlaista referentiaalisuutta, ja sen on oletettu luovan illuusion käsin kosketeltavasta ja koherentista maailmasta. Niinpä metafiktion luoma särö ja illuusion rikkominen on nähty merkittävämpänä ja radikaalimpana ilmiönä kuin lyriikan itseensä viittaavuus. Metafiktio on siis nähty voimakkaana poikkeuksena kertovan kirjallisuuden traditiossa, kun taas lyriikassa itserefleksiivisyys on pikemminkin absorboitu osaksi lyriikan tyyliä, sillä sen on nähty olevan lyriikalle alun perinkin ominaista. Lyriikalta ei myöskään ole vaadittu samankaltaista mimeettisyyttä kuin proosalta. (Müller-Zettelmann 2003, 128.) Outi Ojan (2004, 10) mukaan eräs syy metalyriikan tutkimattomuudelle on ilmiön laaja luonne: on

[3]Müller-Zettelmann (2003, 125) tarkoittaa heterorefentiaalisuudella tekstejä, jotka viittaavat kielen ulkopuoliseen todellisuuteen, ne eivät siis ole itseensä viittaavia tekstejä.

vaikeaa saada selkeää käsitystä ilmiöstä, joka on läsnä lähes kaikilla aikakausilla ja monissa erityyppisissä lyyrisissä teksteissä.

Tutkimustradition kirjavuudesta kertoo paljon ilmiön ympärille kehittynyt käsiteviidakko. Lyriikantutkimuksessa on puhuttu metalyriikan (engl. *metapoetry*, saks. *Metalyrik*) lisäksi varsinkin englanninkielisellä tutkimusalueella itserefleksiivisestä tai itsetietoisesta lyriikasta (*self-reflexive / self-conscious poetry*). Saksankielisellä alueella on ollut puolestaan tavallista puhua poetologisesta lyriikasta (*Poetologische Lyrik*). Suomessa käsitteiden käyttö on ollut aivan yhtä horjuvaa: on puhuttu niin metalyriikasta, -lyyrisyydestä, -runosta, -kirjallisuudesta, -poetiikasta kuin -poeettisuudestakin. (Oja 2004, 7–8.) Termi metalyyrisyys lienee kuitenkin vakiintunut viime vuosina käyttökelpoisimmaksi, ja sitä on käytetty useissa suomalaisissa tutkimuksissa, joissa on puhuttu runojen itseensä viittaavuudesta (ks. esim. Hollsten 2004; Kajannes 1998; Kaunonen 2001; Oja 2004). Käsitteen vahvuus on siinä, että se sisältää yksittäiseen runoon viittaavuuden lisäksi myös koko lajin tradition tuntemisen. Metalyyrisyys onkin noussut tärkeäksi tutkimukselliseksi piirteeksi Suomessa vasta viime vuosina (Oja 2004, 8). Outi Ojan artikkeli ”5210 sanaa metalyriikan tutkimisesta” on ensimmäinen suomenkielinen esitys metalyyrisyyden käsitteestä ja sen tutkimuksen historiasta.

Joissakin tapauksissa metalyriikalta on yritetty kokonaan viedä sen esteettinen aspekti, ja tietyn runoilijan metalyyrisiä runoja on luettu vain tulkinnan avaimena hänen muihin, ei-metalyyrisiin runoihinsa. Kunnollisen tutkimuksen puutteessa metalyriikka on siis typistetty jonkinlaiseksi runousopiksi, ja metarunon kirjallisuudellisuus ja merkitys yksittäisenä taideteoksena on pyyhitty pois. (Müller-Zettelmann 2003, 128–129.) Müller-Zettelmann (2003, 130) painottaa kuitenkin metalyriikan tutkimuksen merkitystä, sillä hänen mukaansa on jo vihdoin aika vakiinnuttaa kirjallisuudentutkimuksen kentälle laji, jonka merkitys ja määrä lyriikassa on ollut niin huomattava. Metalyyrinen teksti onkin aina lyriikkaa, eikä sen piiriin voida laskea kuuluviksi erilaisia ei-fiktiivisiä, lyriikkaa koskevia tekstejä (Oja 2004, 7).

Linda Hutcheon (1984, 18) korostaa itsensä tiedostavuuden pitkää perinnettä proosan puolella ja Müller-Zettelmann tekee samoin metalyriikan osalta. Hän näkee metalyriikkaa esiintyneen antiikista nykypäivään saakka, tosin hieman vaihtelevin painotuksin (Müller-Zettelmann 2003, 125–126). Myös Oja (2004, 6) toteaa, että metalyyrisiä runoja on kirjoitettu melkein kaikkina aikoina ja kaikkialla, mutta 1900-luvulla metalyyristen runojen osuus on kasvanut huomattavasti. Toisin kuin Hutcheon (1984, 8–9), Müller-Zettelmann ei kuitenkaan tee selvää eroa metalyriikan vanhemman perinteen ja 1900-luvun modernimpien muotojen välille. Tätä seikkaa

korostaa myös se, että Müller-Zettelmannin esimerkit eri metalyyrisyyden tyypeistä ovat hyvin vaihtelevilta aikakausilta, ne käsittävät niin vanhaa kuin uuttakin lyriikkaa. Toisaalta Müller-Zettelman (2003, 126) näkee implisiittisyyden ja tekstuaalisten keinojen lisääntyneen uudemmassa metalyriikassa, ja juuri näiden implisiittisten muotojen analyysiä hän artikkelissaankin painottaa. Metafiktion tutkijoiden tavoin myös metalyriikan tutkijat korostavat lukijan merkitystä ja reseption analyysia (Müller-Zettelmann 2003, 129).

Müller-Zettelmann kritisoi sitä, että ei ole olemassa englanninkielistä metalyriikan tutkimusta, joka selventäisi metalyriikan rakenteita systemaattisessa muodossa. Se vähä, mitä metalyriikasta on kirjoitettu, on keskittynyt metalyyrisyyden yleisiin piirteisiin ja painottanut metalyyrisen kirjoittamisen denotatiivisia sisältöjä, kun taas teoreettiset, formaalit ja esteettiset aspektit on unohdettu lähes kokonaan. Tyypillistä on myös, ettei metalyriikan koko laajaa kirjoa ole eritelty lainkaan, vaan tutkimus on ollut hyvin pinnallista ja keskittynyt lähinnä ilmiön historiallisen kehityksen tarkkailuun. (Müller-Zettelmann 2003, 130.) Müller-Zettelmannin käsitykset ovat melko jyrkkiä ja tuomitsevia kaiken aikaisemman tutkimuksen suhteen, ja hän tuntuu tietoisesti valitsevan hyvin erilaiset lähtökohdat omalle tutkimukselleen.

Metalyriikan osalta on keskusteltu siitä, minkälaiset runot pitäisi laskea sen piiriin ja mitkä ehdottomasti sulkea käsitteen ulkopuolelle. Voidaanko muotoilla tiukat ehdot, jotka jokaisen runon pitäisi täyttää, jotta siitä voitaisiin puhua metalyriikkana? Vai onko metalyyrisyys jotain sellaista, jonka muoto ja aste vaihtelevat eri runojen kesken hyvin paljonkin? Müller-Zettelmann suhtautuu asiaan kahtalaisesti. Toisaalta hän on sitä mieltä, että metalyyrisiä runoja pitäisi tarkastella muuntuvana ja avoimena runotyyppinä, jolle on kuitenkin tyypillistä eksplisiittinen tai implisiittinen viittaaminen esteettisen objektin fiktionaalisen statukseen (Müller-Zettelmann 2003, 131–132). Toisaalta Müller-Zettelmann haluaa erottaa metalyyriset runot tiukasti kaikesta muusta lyriikasta ja osoittaa, että on olemassa runouden alalaji, jolle on erityisesti hyvin ominaista tietyntasoinen itseensä viittaavuus tai itserefleksiivisyys. Tämä laji eroaa muusta runoudesta siinä, ettei muu kuin metalyriikka tematisoi omaa lingvististä tai yleistä esteettistä luonnettaan. (Müller-Zettelmann 2003, 139–140.)

Metalyriikan yhteydessä on myös pohdittu, pitäisikö metalyyrisiä runoja pitää omana genrenään vai jonkinlaisena tekstityyppinä. Outi Oja (2004, 18) problematisoi metalyriikan genreluonteen perustelemalla, että monissa runoissa metalyyrisyyden osuus voi olla hyvinkin vähäinen. Tällöin olisi perustellumpaa pitää erilaisia metalyyrisiä runoja lähinnä samaan tekstityyppiin kuuluvina teksteinä. Müller-Zettelmann (2003, 125) näkee metalyriikan jonkinlaisena

lyriikan alalajina, joka voidaan määrittää sisältöpohjaisin kriteerein. Tätä ajatusta tukee Pirjo Lyytikäisen (2005, 16) määritelmä, jonka mukaan kirjallisuuden ”(a)lalajissa (--) on samat ulkoiset piirteet kuin päälajissa, mutta sisältöä koskevat lisärajoitukset erottavat sen toisista alalajeista”. Näyttääkin siis siltä, että metalyyrisyys on lyriikan sisäinen suuntaus, joka voidaan teemojensa kautta selkeästi erottaa omaksi alalajikseen, mutta jota kuitenkin määrittävät pitkälti lyriikan lajiluonteen piirteet. Metalyriikka on lyriikkaa, jonka katse on kääntynyt sisäänpäin.

Vaikka metalyyrisiä runoja ja myös niitä yhteen kokoavia metalyriikan antologioita on ilmestynyt runsaasti eri aikakausina, on metalyriikan tutkimus varsin myöhäinen ilmiö. Eräs ongelma eurooppalaisessa metalyriikkatutkimuksessa on ollut, etteivät eri maiden tutkimusperinteet juurikaan ole kommunikoineet keskenään. Tästä johtuen käsitteet ovat olleet häilyviä, eikä ole kiinnitetty huomiota eri tutkimusperinteiden yhteneväisiin piirteisiin. Ensimmäinen artikkelikokoelma, jossa tutkimusperinteet elävät edes hiukan rinnakkain, tosin melko pinnallisesti, on Dorothy Z. Bakerin toimittama teos *Poetics in the Poem* vuodelta 1998. (mt., 10.)

Metalyriikan tutkimuksen eräs ongelma on myös ollut, että metalyyrisyyden käsite on sotkettu runon itseensä viittaavuuden ja runon itserefleksiivisyyden käsitteisiin. Müller-Zettelmannin (2003, 131–132) mukaan tämä kertoo siitä, että tutkijat ovat eri mieltä siitä, mikä loppujen lopuksi on metalyriikkaa ja mikä ei. Müller-Zettelmannin ajatus on, ettei kaikkea lyriikkaa voida pitää metalyyrisenä, mutta itserefleksiivinen lyriikka ei ole myöskään sama asia kuin lyriikka, jossa runon minä reflektoi itseään. Ongelmallista on myös puhua metalyriikan yhteydessä runon itseensä viittaavuudesta, koska Jakobsonin jaon mukaan lyriikan ominaisluonne on itseensä viittaava. (mt., 151–152.) Ojan (2004, 12) mukaan onkin siis selkeintä käyttää suomenkielisessä lyriikantutkimuksessa käsitettä metalyriikka.

Tässä tutkimuksessani puhun metalyyrisyyden rinnalla ajoittain myös runojen itseensä viittaavuudesta, mutta tällöin käytän käsitettä synonyymisena metalyyrisyydelle. Luvussa 3 puhun myös itserefleksiivisyydestä, joka tällöin liittyy runon puhujaan ja sitä kautta tekstiin itseensä. Vaikka sekä Oja että Müller-Zettelmann tuntuvat problematisoivan tällaisten tapausten metalyyrisen olemuksen, on tässä kokoelmassa myös puhujan reflektoinnilla merkitystä kokonaistematiikan ja metalyyristen teemojen rakentumisen kannalta.

## 2.3 Metalyriikan jaotteluja

Müller-Zettelmann on muotoillut metalyriikan typologian, jonka tarkoituksena on eritellä erilaisia metalyyrisyyden lajeja. Typologiaan sisältyy useita eri kategorioita, joista muutamat ovat muita keskeisempiä. Oja (2004, 13) onkin huomauttanut, että Müller-Zettelmannin typologia on melko raskas, ja joskus sen käytännön soveltaminen voi olla melko ongelmallista. Myös Anna Hollsten (2004, 296) on todennut, että välillä rajat eri luokkien välillä eivät ole kovinkaan selkeitä. Kummatkin tutkijoista pitävät kuitenkin Müller-Zettelmannin jaotteluyritystä merkittävänä askeleena, koska se on tällä hetkellä ainoa olemassa oleva kattava metalyriikan typologisointi (Oja 2004, 13; Hollsten 2004, 296).

Aluksi Müller-Zettelmann lähestyy metalyriikkaa jopa melko itsestäänselvyyksiltä tuntuvien jaottelujen kautta. Ensimmäiseksi hän kiinnittää huomiota runon pituuteen. Müller-Zettelmannin (2003, 140) mukaan lyhyt runo tarvitsee vain vähän metalyyristä ainesta ollakseen metalyyrinen, kun taas pitkässä runossa metalyyrisyyttä täytyy olla enemmän, jotta runon metatasot korostuisivat runon tulkinnassa. Toinen seikka, johon Müller-Zettelmann kiinnittää huomiota, on metalyyrisen säkeen tai lausekkeen paikka runossa. Metalyyrisen aineksen sijoittuminen runon loppuun tai jopa sen viimeiseen säkeeseen, painottaa runon metalyyristä tulkintaa. Runon viimeisillä säkeillä on merkittävä rooli lukijan tulkitsemisprosessissa, sillä runon lopulta odotetaan johtopäätöstä tai jotakin sellaista kommenttia, joka auttaa tulkitsemaan koko muuta runoa. (Müller-Zettelmann 2003, 140.) Kolmanneksi metarunoissa voi tutkia sitä, onko metarunojen sisältämä aines kriittistä vai ei-kriittistä lyriikan konventioita ja mahdollisuuksia kohtaan (Müller-Zettelmann 2003, 142).

Vaikka Müller-Zettelmannin jaottelut tuntuvat aluksi liiankin yksinkertaisilta, on tällaisissa määritelmissä puolensa. Lyhyt runo latautuu voimakkaammin metalyyrisellä merkityksellä kuin pitkä runo, joka voi sisältää varsin monenlaista ainesta, johon metalyyrinen taso mahdollisesti limittyy. Metalyyrisen aineksen paikan korostaminen voi myös olla merkittävää, tosin lopussa olevan aineksen lisäksi nostaisin merkittäväksi myös runon aloittavat metalyyriset elementit. Jos runon lopussa olevalta ainekselta odotetaan avaimia koko muun runon tulkintaan, on runon alku merkittävä runon ja sen puhujan paikantamisen ja hahmottamisen kannalta. Toisaalta metalyriikan tulkinnan kannalta ei liene järkevää aliarvioida sellaistenkaan metalyyristen elementtien merkitystä, jotka löytävät paikkansa jostain muualta kuin runon alusta tai lopusta. Loppujen lopuksi on siis kyseenalaista, kuinka merkittävänä tätä Müller-Zetelmannin ajatusta voidaan pitää. Toki on niin,

että jos runon koko metalyyrinen aines paikantuu viimeisiin säkeisiin, voivat nuo säkeet mullistaa kaikkien aikaisempien säkeiden merkityksen.

Kriittisyys-näkökulma liittyy läheisesti runojen tematiikkaan. Müller-Zettelmann (2003, 142) muistuttaa, ettei metalyyrisen runon tarvitse välttämättä suhtautua kielteisesti kielen ja kirjallisuuden mahdollisuuksiin tai lajin konventioihin. Omien mahdollisuuksien kyseenalaistaminen on kuitenkin ollut vahva piirre modernismista lähtien (mt., 142). Toki kriittisyys tai ei-kriittisyys on merkittävä tekijä tulkittaessa metalyriikan luonnetta, mutta minkäänlaisena arvottavana tekijänä sitä ei voida käyttää. Typologian kannalta metalyyrisen teeman sisältö ei ole niin merkittävää kuin yleensäkin teeman löytyminen runosta. Tulkinnalliselta kannalta puolestaan metalyyristen teemojen analysointi nimenomaan paljastaa kunkin runoilijan metalyyrisyyden laadun.

Nämä metalyriikan jaottelut ovat kuitenkin vain alkusoittoa varsinaiselle typologialle. Müller-Zettelmannin neljä keskeistä metalyriikan kategoriaa ovat primaari, sekundaari, eksplisiittinen ja implisiittinen metalyyrisyys, joita esittelen lyhyesti seuraavassa.

### 2.3.1 Primaari ja sekundaari metalyyrisyys

Jos runo viittaa suoraan omaan rakentumiseensa, on kyseessä *primaari metalyyrisyys*. Primaarissa metalyyrisyydessä runot viittaavat itseensä joko temaattisella, kielellisellä tai rakenteellisella tasolla. Jos taas runo ei viittaa suoraan sellaisiin kirjallisen kommunikaation piirteisiin, jotka olisivat liitettävissä siihen itseensä, kutsutaan tällaista epäsuoraa viittaamista *sekundaariksi metalyriikaksi*. Sekundaari metalyriikka puhuu runoudesta, taiteesta ja kirjallisuudesta siis yleisellä tasolla, ei itseensä viitaten (Müller-Zettelmann 2003, 146; ks. myös Hollsten 2004, 22–23.) Primaaria ja sekundaaria metalyyrisyyttä erottaakin toisistaan runon itserefleksiivisyyden vaatimus.

Sekundaarisen metalyriikan kategoria voidaan jakaa erilaisiin tyyppeihin runojen käsittelemän tematiikan mukaan. Sekundaaristi metalyyriset runot voivat käsitellä muun muassa tekijyyttä, toisia tekstejä, vastaanottoa sekä toisaalta kirjallisen kommunikaation historiallista, ideologista, taloudellista tai poliittista taustaa. On myös mahdollista, että runossa viitataan johonkin tiettyyn teokseen tai siinä käsitellään yleisiä esteettisyyden olemukseen liittyviä asioita. (Müller-Zettelmann 2003, 146.) Oja (2004, 14) muistuttaa artikkelissaan sekundaarisista metarunoista, jotka

viittaavat toisiin kirjallisiin teoksiin ja nostavat siten esille muun muassa intertekstuaalisuuden kysymykset.

Hollsten (2004, 23) huomauttaa, että rajat primaarin ja sekundaarin kategorioiden välillä ovat häilyviä, sillä itserefleksiivisyys on loppujen lopuksi voimakkaasti sidoksissa tulkintaan. Tulkitsijasta siis riippuu, mitkä runon elementit hän näkee itserefleksiivisinä, runon omaan olemukseen viittaavina. Hollsten näkee Carpelanin runossa itserefleksiivisyyttä syntyvän muun muassa säkeistä, jotka on sijoitettu sitaattina runon loppuun sekä viittaamisesta kirjoittamisen nyt-hetkeen (mt., 23).

Kontion kokoelman runot ovat pääasiallisesti primaaristi metalyyrisiä, sillä metalyyrisyys rakentuu puhujan henkilökohtaisen kokemuksen varaan ja runot ovat siis itserefleksiivisiä. Puhuja ei oikeastaan koskaan tematisoi runouden kysymyksiä yleisellä tasolla, vaan aina itsestään lähtien. Sekundaarina metalyyrisyytenä voidaan pitää kokoelman kreikkalaiseen mytologiaan viittaavia runoja, joiden metalyyrisyys syntyy osin intertekstuaalisuuden myötä.

### 2.3.2 Eksplisiittinen ja implisiittinen metalyyrisyys

Narratologiaan pohjautuva jako kertomiseen (*telling*) ja näyttämiseen (*showing*) on keskeisessä osassa muodostettaessa formaalia ja esteettistä metalyriikan typologiaa. Tämä jako lainaa varsin paljon muun muassa metafiktion tutkimukselta. Jako *eksplisiittiseen* ja *implisiittiseen* metalyriikkaan onkin tärkein metalyyrisen typologian kategoria (Müller-Zettelmann 2003, 148).

Eksplisiittinen metalyriikka liittyy kertomiseen ja implisiittinen metalyriikka puolestaan näyttämiseen. On kyse siis ennen kaikkea tavasta, jolla metalyyrisyys runossa tuodaan ilmi. Runon eksplisiittistä metalyyrisyyttä on avoin ja suora kommentointi runon sisällön tasolla, ja metalyyrisyys siis selkeästi tematisoidaan runossa. Runon puheessa otetaan käsiteltäviksi runouteen liittyviä näkökulmia ja mahdollisesti käytetään myös lyriikan käsitteitä. Toki on mahdollista, että metalyyrisyys tuodaan esiin myös metaforisesti, ja tällöin kontekstin merkitys tulkinnassa korostuu. (Müller-Zettelmann 2003, 147; ks. myös Hollsten 2004, 23–24.) Müller-Zettelmann (2003, 148) näkee sekä primaarin että sekundaarin metalyriikan eksplisiittisenä. Eksplisiittisten metarunojen rinnalle hän nostaa implisiittisen metalyriikan.

Implisiittinen metalyyrisyys tulee esiin runon rakenteissa, mikä paljastaa runon tehdyn luonteen. Runossa pyritään siis kiinnittämään lukijan huomio tekstin poeettisuuteen. Müller-Zettelmannin esimerkit implisiittisestä metalyriikasta ovat useimmiten nonsense-runoja, tyyliparodioita, pastisseja ja erilaista kokeellista lyriikkaa (Oja 2004, 15; Hollsten 2004, 24).

Eksplisiittinen ja implisiittinen metalyriikka toimivat usein myös yhdessä: tekstissä eksplisiittisesti tematisoitua metalyyristä ainesta voidaan korostaa tuomalla käsitelty asia esiin myös implisiittisellä tasolla (Müller-Zettelmann 2003, 147). Kun siis eksplisiittisessä metalyriikassa esimerkiksi kerrotaan runomittojen sitovuudesta, voidaan implisiittisessä metalyriikassa näyttää sama asia vaikkapa käyttämällä tuota kyseistä mittaa.

Müller-Zettelmann kritisoi sitä, että suurin osa metalyriikan ansaitsemasta huomiosta on suunnattu sen eksplisiittiselle variantille. Kun siis metalyyrisyys on runon keskeinen ja avoin teema, ja siitä voidaan erottaa erillisiä poetologisia säkeitä, runon metalyyrisyys nostetaan tulkinnassa selkeästi esiin. Kuitenkin runon pinnan alta on löydettävissä joukko tekniikoita, jotka voivat tehdä runosta myös implisiittisesti metalyyrisen. (Müller-Zettelmann 2003, 161.) Implisiittinen metalyyrisyys on laaja skaala, joka ulottuu kevyestä metalyyrisestä sävystä selvään ja vahvasti itsetietoiseen varianttiin (Müller-Zettelmann 2003, 163). Tällainen skaalamaisuus koskee kuitenkin myös eksplisiittistä metalyriikkaa, sillä siitäkin on erotettavissa eri vahvuista ja eri tavoilla rakentuvaa metalyyrisyyttä.

Müller-Zettelmannin jakoa noudatellen Kontion runot ovat pääasiallisesti eksplisiittisesti metalyyrisiä. Metalyyrisyys ilmenee siis temaattisesti ja sisällöllisesti, harvemmin muodon tasolla. Paikoittain myös runojen rakenne saattaa tukea metalyyristä teemaa, mutta yksinomainen implisiittinen metalyyrisyys, siis erilainen kielellinen leikittely, on Kontion runoille melko vierasta.

## 2.4 Näkökulmia metalyriikkaan

Outi Oja (2004) on artikkelissaan esittänyt kattavan läpileikkauksen metalyriikan tutkimuksen historiasta ja sille tyypillisistä piirteistä. Hän on pohtinut tutkimustradition häilyväisyyteen liittyneitä ongelmia ja pala palalta yrittänyt koota jotain pohjaa sille, mitä voitaisiin kutsua metalyriikan teoriaksi ja tutkimukseksi.

Ansiokkaan kartoituksensa jälkeen Oja näyttää kuitenkin päätyvän ajatukseen, ettei ehkä mikään esitellyistä teoretisoinneista ole sellaisenaan metalyriikan tutkimuksen tarpeisiin sopiva. Vaikka Müller-Zettelmannin esittelemä typologia onkin teorioista käyttökelpoisin, myös se kohtaa käytännön sovelluksissa ongelmia. Oja (2004, 17) esittääkin artikkelinsa lopuksi ajatuksen, että ehkäpä metalyyrisyys tulisi määritellä aina kulloisenkin tutkimuskohteena olevan aineiston pohjalta. Ojan ajatukseen on helppo yhtyä, mutta sitä voi myös hiukan kritisoida.

Metalyyrisyyden *määritelmä* ei ole aineistosta riippuvainen. Metalyriikalle voidaan esittää määritelmä sekä joitakin yleisiä temaattisia piirteitä, jotka ovat sille tyypillisiä. Tämä on lähtökohta, jota ei voida unohtaa, muuten metalyriikan paradigma hajoaa liian laajaksi ja epämääräiseksi. Myös Kristina Malmio on kiinnittänyt huomiota tähän Ojan ajatuksia herättävään, mutta hieman sisäisesti ristiriitaiseen päätelmään. Malmion mukaan on ongelmallista, että Ojalla on selkeästi käytössään jonkinlainen metalyriikan käsite, mutta hän kuitenkin painottaa jokaisesta tutkittavasta aineistosta kumpuavaa metalyriikan määritelmää. Malmio kysyykin, voiko metalyriikkaa ylipäänsä nähdä, ellei tutkijalla ole käytössään teoriaa metalyyrisyydestä ja metalyriikan käsitettä. (Malmio 2005, 59.) Malmion huomiot ovatkin varsin asiallisia tarkennuksia suhteessa metalyriikan tutkimuksen lähtökohtiin.

Vastineessaan Malmiolle Oja (2005, 107) puolustautuu argumentoimalla, että vaikkei lukijalla olisikaan käytössään metalyyrisyyden käsitettä, hän pystyisi havaitsemaan tekstistä kohdat, joissa teksti viittaa omaan olemukseensa tekstuaalisena objektina. Oja toteaakin itse kirjoituksessaan, että on tiettyjä piirteitä, jotka runosta täytyy löytyä, jotta se voitaisiin määritellä metalyyriseksi. Tällaisena piirteenä Oja pitää runon viittaamista rooliinsa taiteellisena objektina, eli hän kulkee määrittelyssään Müller-Zettelmannin jalanjäljissä (ks. Müller-Zettelmann 2003, 131–132).

Oja on oikeassa myös siinä, että tutkittaessa metalyriikkaa jonkin runoilijan tuotannossa on kiinnitettävä paljon huomiota kulloisenkin runoilijan aineiston erityispiirteisiin. Jokaisella runoilijalla on oma, henkilökohtainen kuvastonsa, joka tulee huomioida. Metalyyrisyys siis tematisoituu jokaisella kirjoittajalla henkilökohtaisesti, ja metalyyrinen kuvasto on määriteltävissä vasta kulloisenkin aineiston perusteella. Tästä huolimatta voitaneen esittää joitakin esimerkiksi suomalaiselle lyriikan traditiolle ominaisia ja yhteisiä metalyyrisiä kuvia. Eräät vakiintuneimmista runoihin ja runoilijuuteen liittyvistä kuvista lienevät jopa melko yleismaailmallisia.

Anna Hollsten (2004, 27) on väitöskirjassaan pohtinut näitä kysymyksiä melko tarkasti. Hän painottaa oman aineistonsa osalta sitä, että monien esimerkkirunojen metalyyrinen tematiikka

paljastuu vasta, kun ne asetetaan koko Carpelanin muun tuotannon kontekstiin. Tällöin metalyyrinen aines avautuu vasta, kun sitä pohditaan suhteessa Carpelanin muun tuotannon kuvastoon ja varsinkin ajatuksiin, joita hän on esittänyt esseistiikassaan. Toisaalta Hollsten myös muistuttaa, että osa Carpelanin metalyyrisestä kuvastosta kiinnittyy lyriikan tradition konventionaalistuneisiin metalyyrisiin symboleihin: sekä pulppuava lähde että laulava lintu on nähtävissä tällaisina inspiraation lähteeseen ja runoilijaan tyypillisesti liitettyinä symboleina. Hollsten ei myöskään unohda sitä, että metalyyrisen merkityksensä lisäksi monet Carpelanin käyttämistä kuvista viittaavat myös muualle. Kuvat, jotka viittaavat runouteen, voivat samanaikaisesti viitata esimerkiksi minuuteen, ihmisen elämään tai kuolemaan. Tärkeää on myös muistaa Hollstenin huomautus siitä, ettei metalyyrisyys ole mikään erillinen osio Carpelanin lyriikassa, vaan se kiinnittyy muihin runoilijan tuotannolle tunnusomaisiin piirteisiin. (mt., 27.)

Malmio (2005, 60) huomauttaa, että Outi Ojan artikkelin perusteella saa käsityksen, että sekä metafiktio- että metalyriikantutkimus ovat keskittyneet lähinnä luokittelemaan metafiktiivisyyden ja metalyyrisyyden erilaisia ilmenemismuotoja tekstissä. Tämä onkin varmasti osa tutkimuksen problematiikkaa. Luokittelut eivät sinänsä kerro itse tutkittavasta aineistosta mitään. Vain etsimällä erilaisia metalyyrisyyden ilmenemismuotoja ei pystytä sanomaan aineiston tematiikasta paljoakaan mitään. Jos siis toisaalta metalyriikan tutkimuksen historian aikana on kaivattu systemaattista metalyriikan tutkimusta, olisi tärkeintä etsiä mahdollisia tutkimusvälineitä, joiden avulla metalyyriseen aineistoon voisi todella käydä käsiksi.

Malmion mukaan metatasoja sisältäville teksteille pitäisi ”mitä” ja ”miten” -kysymysten lisäksi esittää myös ”miksi”-kysymyksiä. Tällöin tekstin tulkintaan voitaisiin ottaa mukaan ajallinen konteksti, ja siten pohtia myös niitä olosuhteita, joissa teksti on syntynyt sekä niitä konteksteja, joihin se on kuulunut. Tekstiin muotoon ja sisältöön vaikuttaneita syitä voitaisiin siis pohtia hieman syvällisemmin. (mt., 65.) Malmion kommentti onkin mielenkiintoinen: jos on nähtävissä, että metalyyristen tekstien määrä on kasvanut selvästi 1900-luvun loppua kohden (ks. Oja 2004, 6), niin miksi näin on ja mistä se johtuu? Esimerkiksi Kontion runojen osalta postmodernistiset sanaleikit ja kielen rajoilla kokeilut eivät ole relevantteja, eikä siis postmodernismi selitä hänelle tyypillistä metalyyrisyyttä.

Oja vastaa Malmiolle korostamalla itsekin kontekstia metalyriikan tutkimuksessa. Tekstuaalisia piirteitä eritellessä tulisi ottaa huomioon muun muassa lajin perinne ja aikakauden muu kirjallisuus. (Oja 2005, 107.) Ojan mukaan monet metalyyriset ulottuvuudet voivat myös jäädä huomaamatta, ellei lukija tunne kuvastoa, jonka kautta metalyyrisyys runossa rakentuu. (mt., 108.)

Tutkittaessa Kontionkin runoutta on tärkeää tuntea runoilijalle ominainen kuvasto ja hänen tapansa käyttää sitä, sillä runojen autotekstuaaliset suhteet ovat korostuneessa asemassa tulkittaessa Kontion metalyyrisyyttä. Metalyyrisyys rakentuu siis jokaisen runoilijan omasta kuvastosta käsin ja siten metalyyrisyys on voimakkaasti sidoksissa aineistoon, johon sitä sovelletaan, mutta alkuperäiseen metalyyrisyyden määritelmään tämän ei kuitenkaan pitäisi vaikuttaa.

## 2.5 Intertekstuaalisuus metalyyrisyytenä

### 2.5.1 Määritelmiä

Intertekstuaalisuuden teoriaa on vaivannut syntymästään asti tietynlainen hajanaisuus. Teorian sisällä on kiistelty paljon intertekstuaalisuuden olemuksesta ja sille asetettavista rajoista. Intertekstuaalisuuden tutkimus on ollut viimeisen kymmenen vuotta hyvin trendikästä, mutta melkein kaikki termiä käyttävät ymmärtävät sen eri tavalla (Plett 1991, 3). On syntynyt jopa eri koulukuntia, joilla on eriävät mielipiteet siitä, mitä voidaan sanoa intertekstuaaliseksi ja mitä siten toimivasta tekstistä voidaan sanoa. Tiivistetysti voidaan kuitenkin määritellä intertekstin olevan teksti muiden tekstien välissä (Plett 1991, 5).

Ongelma intertekstuaalisuuden käsitteen käytössä tutkimuksessa on ollut lähinnä se, että käsite on usein ymmärretty kovin laajasti. Intertekstuaalisuus-termi nousi ensimmäisen kerran esiin 1960-luvulla, kun Julia Kristeva käytti käsitettä Mihail Bahtinin ”kirjallisen sanan” dialogisuutta käsittelevässä artikkelissaan (Keskinen 1996, 31). Kristevan (1993, 23) tunnetun muotoilun mukaan ”jokainen teksti rakentuu sitaattien mosaiikkina, jokainen teksti on imenyt (*absorption)* itseensä toisia tekstejä ja jokainen teksti on muunnos *(transformation)* toisista teksteistä”. Jokainen teksti on siis dialogisessa suhteessa kaikkiin muihin teksteihin, niin kirjallisiin kuin kulttuurisiinkin teksteihin, jolloin intertekstuaalisesta verkostosta tulee loputon tekstien kudelma ja tekstien määrä on käytännössä rajaton.

Tässä tutkimuksessa ei ole mielestäni relevanttia lähteä esittelemään kovinkaan laajasti intertekstuaalisuuden tutkimuksen historiaa ja sen taustoja. Tutkimuksessani en siis problematisoi intertekstuaalisuuden käsitettä enkä sen rajoja. Intertekstuaalisuuden teorian kannalta omassa

työssäni keskeiseksi nousee *alluusion* käsite, joka on melko rajattu ja selkeä työkalu intertekstuaalisuuden tulkintaan. Pekka Tammen (1991, 59–60) mukaan intertekstuaalisuuden tutkimuksen käsitteellisestä epäselvyydestä voidaankin päästä eroon vain niin, että tekstianalyysia varten erotetaan erillisiä tutkimuskysymyksiä. Vasta tällaisen ongelman rajaamisen jälkeen on mahdollista nähdä tekstin tulkinnalle avautuvat mahdollisuudet. Tammi käyttää analyysissaan Kiril Taranovskilta peräisin olevaa *subtekstin* käsitettä, joka on periaatteessa rinnakkainen toisen tutkimusperinteen alluusion käsitteelle.

Taranovskilainen subteksti tarkoittaa ”tekstin elementeille semanttisen motivaation antavia toisia tekstejä” (Tammi 1991, 63), kun taas Ziva Ben-Porat (1976, 107–108) määrittelee alluusion välineeksi, jonka kautta kaksi tekstiä aktivoituu yhtäaikaisesti. Kahden tekstin yhtäaikainen aktivoituminen synnyttää tekstien välille intertekstuaalisia merkityksiä. Subteksti siis merkitsee tekstiä toisen takana, alluusio puolestaan tarkastelee kahden tekstin välistä kytköstä sen tekstin kautta, josta viittaus löytyy. Subtekstin ja alluusion käsitteet tarkastelevat siis samaa asiaa, suhdetta joka viittauksen myötä kahden tekstin välillä syntyy, joten käytän kumpaakin käsitettä rinnakkain tutkimuksessani. Tässä työssäni aion muun muassa tarkastella suhteita, joita viittaukset muihin teksteihin aiheuttavat Kontion runojen tulkinnalle.

Intertekstuaalisuuden teorian vakiinnuttua on alettu korostaa sen metatekstuaalista luonnetta. Jokainen tekstin sisältämä alluusio on kirjailijan tietoisesti tekemä valinta, joten alluusiot voidaan nähdä metatekstuaalisuuden rakentamisen välineinä. Intertekstuaalisuus korostaa tekstin tehtyä luonnetta, sen olemusta artefaktina. Intertekstuaalisuus onkin tärkeä metatekstuaalinen teema, sillä sen esiintyminen tekstissä tekee selkeästi fiktiota näkyväksi kielenä ja kirjallisuutena (ks.esim. Waugh 1984, 112–113).

Müller-Zettelmannkin mainitsee intertekstuaalisuuden eräänä metalyyristen runojen mahdollisena muotona. Hän myös samalla arvostelee tutkijoita, jotka haluavat käsittää metalyyrisyyden hyvin kapeasti ja sulkea esimerkiksi intertekstuaalisuuden metalyriikan ulkopuolelle. Hänen mukaansa joillekin metalyyrisille runoille on ominaista, etteivät ne ole niin itserefleksiivisiä, vaan ne viittaavat muihin fiktionaalisiin teksteihin, tekstijoukkoihin tai esteettisiin ongelmiin. Viittaaminen siis johonkin tekstin ulkoisen elementin fiktionaalisuuteen siirtää fokuksen myös kysymykseen alkuperäisen tekstin fiktionaalisuudesta, jolloin ollaan jälleen metalyyrisyyden piirissä. (Müller-Zettelmann 2003, 131–132.)

Runo saattaa sisältää monenlaisia intertekstuaalisia elementtejä, ja se voi siten viitata useaankin eri suuntaan. Jo yhden intertekstuaalisen viitteen tunnistaminen saa lukijan olemaan

varuillaan muidenkin kirjallisten alluusioiden varalta, ja siten tekstin itseensä viittaavuus nousee esiin. Lukija siirtyy emotiivisesta ja mielikuvituksellisesta lukutavasta rationaaliseen etäisyyteen tekstistä. (Müller-Zettelmann 2003, 174–175.) Alluusioiden tunnistaminen saa parhaimmillaan lukijan pohtimaan tekstien toimintaperiaatteita, lukemisprosessia itseään ja tekstien vaikutusta toisiinsa. Alluusioiden voi nähdä myös lisäävän tekstien pedagogisuutta. Muun muassa T.S. Eliot ei uskonut lukijoidensa kykyyn tulkita oikein hänen tekstiensä allusiivisuutta ja parodisuutta. Toisaalta hän halusi sysätä lukijoitaan vaikeilla teksteillään tutustumaan paremmin länsimaisen kirjallisuuden perintöön. (Hutcheon 1985, 2.) Intertekstuaalisuuden, kuten metalyyrisyydenkin, teoriassa korostuu siis tekijän lisäksi lukijan rooli, sillä se vaikuttaa siihen, kuinka intertekstit todellisuudessa aktualisoituvat ja kommunikoivat (vrt. Plett 1991, 5).

### 2.5.2 Autotekstuaalisuus

Niin sanotun normaalin tekstienvälisyyden muodon, intertekstuaalisuuden, lisäksi voidaan puhua myös eräistä hieman poikkeavista tekstienvälisyyden muodoista, tässä tapauksessa *autotekstuaalisuudesta*. Autotekstuaalisuus on kirjailijan tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta, itseviittaavuutta. Kirjailija voi siis teksteissään viitata toisiin teksteihin, jotka kuitenkin ovat hänen omiaan. (Tammi 1991, 80–81, 96.) Autotekstuaalinen viittaavuus toimii samalla tavalla kuin intertekstuaalisuus, mutta sen viittaavuussuhteet ovat siis ikään kuin rajatumpia, koska sitä rajaa kirjoittajan tuotanto.

Hollstenin (2004, 18) mukaan Carpelanin tuotannon autotekstuaalisuus tulee esiin ennen kaikkea toistona, eli Carpelan käyttää runoissaan samoja kuvia ja teemoja, jotka toistuessaan synnyttävät kytköksiä eri tekstien välille. Autotekstuaalisuutta hyödyntämällä runoja luetaan siis keskenään ristiin ja huomio kiinnittyy ennen kaikkea tekstien toistuviin rakenteisiin. Näin on selkeästi myös Kontion runojen laita. Tutkittava kokoelma on melkoisen eheä kokonaisuus, jossa saman kuvaston ja tematiikan toistuminen on jopa silmiinpistävää. Kontion oma metalyyrinen kuvasto voidaan hahmottaa juuri autotekstuaalisia suhteita tarkastelemalla eli lukemalla kokoelman runoja rinnakkain, suhteessa toinen toisiinsa.

# 3 ”KÖYHÄN RUNOILIJAN KAINALOSSA”

## 3.1 Runous = runoilija?

Kun puhutaan metalyyrisistä runoista, huomio kiinnitetään siis runon niihin puoliin, jotka liittyvät lyyriseen taideteokseen itseensä. Metalyyrisyys voidaankin määritellä sen perusteella, minkälaisia teemoja runo käsittelee. Metalyyrisessä runossa voidaan puhua esimerkiksi lyyrisestä inspiraatiosta, runon luomisprosessista tai vaikkapa kirjallisuuden luomisen sosiaalisesta tehtävästä tai kontekstista. Myös toisiin taiteen aloihin viittaaminen voidaan katsoa yhdeksi metalyyriseksi piirteeksi. (Müller-Zettelmann 2000, 171; 2003, 138–139.) Yhtä kaikki näyttää siltä, että käsiteltiinpä metalyyrisissä runoissa taidetta kantilta miltä hyvänsä, on tuon taideteoksen tekeminen, luominen ja rakentaminen, usein keskiössä.

Runous liitetään voimakkaasti tekijäänsä. Samuel Taylor Coleridge esitti aikanaan runokokoelmansa esipuheessa kysymyksen ”mitä on runous”. Coleridge päätteli, että vastaus kysymykseen kytkeytyy tiiviisti kysymykseen ”mikä on runoilija”. Coleridgen mukaan ensimmäisen kysymyksen vastaus on kietoutunut toisen kysymyksen ratkaisuun (*the answer to the one is involved in the solution of the other*). Coleridgen ajatus onkin yksi romantiikan keskeisiä väitteitä, joka liittää runouden, tai yleisemminkin kirjallisuuden, tekijäänsä. (Bennett 2005, 60–61.)

Käsitykset kirjallisen teoksen tekijästä ovat vaihdelleet aikakaudesta riippuen. Voidaankin sanoa, että esimerkiksi kirjallisuuden teoria on alkuajoistaan lähtien järjestäytynyt tekijyyden käsitysten ympärille (Bennett 2005, 4). Seán Burken (1995, xv–xvi) mukaan tekijyyden viehätys on siinä, että sen esiin nostamat kysymykset heijastavat jokaisen yhteiskunnan käsitystä maailmassa olemisesta ja omasta rakentumisestaan suhteessa diskursseihin, tietoon ja traditioon. Kiinnostus tekijyyttä kohtaan tuntuukin vain kasvaneen viimeisen kahden vuosisadan ajan (Bennett 2005, 4). Burke (mt., ix) on myös rohkeasti todennut, että ei ole olemassa kirjallisuuden tai tekstin teoriaa, joka ei sisällä jotain asennetta tekijyyttä kohtaan.

Romantiikaksi nimetty aikakausi, eli periodi 1700-luvun loppupuolelta 1800-luvun alkuun, on nähty aikana, jolloin ’moderni’ käsitys tekijyydestä (*the authorship*) lopullisesti muotoiltiin (Bennett 2005, 55). Voidaan myös nähdä, että sittemmin tekijyyttä kohtaan esitetyt kritiikit on suunnattu nimenomaan tällaista romantiikan ajalta periytyvää tekijäkäsitystä kohtaan. Yhtään liioittelematta voidaan myös sanoa, että viimeisen kahden sadan vuoden aikana käydyt keskustelut

tekijyyden luonteesta olisivat hyvin erilaisia ilman romantiikan muotoilemaa ajatusta tekijästä itsenäisenä (*autonomous),* ainutlaatuisena (*original*) ja ilmaisuvoimaisena (*expressive*). (mt., 56.) Jukka Koskelainen (2004, 328) onkin kuvannut romanttista tekijää seuraavasti:

> (--) hän on hurmaantunut, huumaantunut uskalikko, joka tavoittaa sanomatonta todellisuuden ydintä ja saattaa sillä matkalla tuhota itsensä. Ratkaisevaa on sisäinen tuntemus, kosketus alkuperään, jota ei voi sanoin ilmaista mutta jolle runoilija etsii alati uusia sanoja. Kaiken muun, jopa oman ruumiin, voi uhrata tämän etsinnän hyväksi. Kaikki apukeinot ja päihteet ovat sallittuja, jos ne auttavat lähestymään esittämätöntä alkuperää.

Marjut Kähkönen (2004, 18) on huomauttanut, että taiteilijuuteen liittyvät konventionaaliset metaforat vaikuttavat monella tiedostamattomalla tavalla siihen, minkälaiseksi ihmiset kokevat taiteen sekä kuinka taiteilijat kokevat oman tehtävänsä tässä maailmassa. Suomalaisessa lyriikan traditiossa vahvimpina elävät kuvat toisaalta tästä romanttiseen traditioon liittyvästä runoilijanerosta ja toisaalta modernismin mukanaan tuomasta nöyrästä runon tekijästä, jota on kuvattu käsityöläis-metaforan kautta. Ajatukset runojen luonteesta ja niiden tekemisestä palautuvat lopulta runoilijatyyppeihin.

Kontion kokoelmassa runojen puhuja[4] on suurimmaksi osaksi puhuja-runoilija, joka kommentoi omaa luovaa työtään ja pohtii sen ehtoja. Puhuja-runoilijan kontekstiksi asettuu myös tuo romanttinen tekijäkäsitys, sillä niin voimakkaasti hän tuo esiin omaa merkitystään runojensa kantavana voimana. Tarkastelen tässä luvussa aluksi sitä, kuinka koko kokoelma lähtee liikkeelle ja kuinka puhuja määrittää itsensä sekä suhteensa kirjoittamiseen ja elämään. Runojen puhujan tämänkaltainen määrittely on välttämätöntä, koska puhuja on se, jonka läpi runon näkemykset esitetään ja jonka suodattamia kaikki runon eri elementit ovat. On siis koetettava saada ote puhujasta, jotta voidaan tarkastella runojen esittämiä näkemyksiä. Osa tässä osassa käsittelemistäni runoista ei ole metalyyrisiä siinä mielessä, että ne tematisoisivat taiteen tehdyn luonteen, mutta ne tuovat merkittävällä tavalla esiin puhujaa ja hänen kokemustaan, ja siten niiden käsittely tässä on kokoelman poetiikan hahmottamisen kannalta merkittävää.[5] Puhujan alustavan määrittelyn jälkeen siirryn tarkastelemaan, kuinka kirjoittamista ja runojen tekemiseen liittyviä asioita Kontion kokoelmassa kuvataan. Millainen on se runoilija, joka Kontion runoissa kirjoittaa? Lopuksi pohdin

[4]Tässä työssäni käytän runon äänestä nimitystä puhuja. Viikarin (1990, 91) mukaan muita mahdollisia termejä ovat ainakin lyyrinen minä, persoona tai speaker. Suosin puhuja-termiä, koska se painottaa runon puhuttua luonnetta (vrt. mt., 91).

[5]Myös Anna Hollsten on Carpelan-tutkimuksessaan nostanut esiin sellaisia ei-metalyyrisiä runoja, jotka ovat poetiikan rakentumisen kannalta merkittäviä (ks. Hollsten 2004, 15).

vielä, millainen on runoilijan konteksti, siis runojen maisema ja yhteiskunnallinen paikka Kontion runoissa.

## 3.2 Puhujasta runoilijaksi

### 3.2.1 Puhujan määritys ja kokoelman avaus

Kontion kokoelman aloittaa runo, joka toimii sekä koko kokoelman avauksena että runojen minämuotoisen puhujan oman itsensä esittelynä ja määrityksenä. Runossa puhuja tutkiskelee itseään, ja siten hänen subjektiivinen kokemuksensa on alusta saakka kokoelman runoissa hyvin voimakkaasti läsnä. Avausruno johdattaakin kokoelman teemoihin ja ikään kuin esittelee lähtökohdan, josta käsin kokoelmaa voi lähteä lukemaan.

Minä kuljen elämääni
kuin pälvivää merta ylittäisin, tiiran lailla,

liitäen, lekutellen, välillä syöksyen märkiin huoneisiin,
siihenkin, jossa lakanat aalloiksi, ja rakkaus, eräs.

Ja silti: jokainen saalis, jokainen hopeakylkinen
on peilinsirpale, särkipeili,

sokea kaistale kasvoistani,
muistoistani vain, silti liian vähän.

Eikä yksikään muisto
ole muuta kuin värähdys sisälläni,

kaiku vieraasta maasta,
haiku jota omakseni kutsun.

Ja se kammiossani asuva lapsi
pulssiani ahnaasti imevä

on vain hämärän värähdys lepikossa,
kipeä, loputon kaipuu alituisen rannalla.

Yhtä rakas, yhtä vieras kuin se mikä tulee,
yhtä vieras kuin kuolema, yhtä lailla läsnä.

Niin kuin valo karkaavissa lakanoissa,
jotka avautuivat pilviksi vuoteemme ylle.

Tänään en tunne sanojani, en säkeitä,
joita kirjoitan, en tuulen kuvaa siivissäni.

Huomenna rakastan, kuollut runoni,
pois mennyt läsnä oleva. (TL, 7.)

Runo rinnastaa puhujan elämän ja meren, ja tämän vertauksen kautta puhuja lähtee matkalle pinnan alle, itseensä. Meren ja elämän rinnastaminen herättääkin voimakkaan alluusion Charles Baudelairen runoon ”Meri ja ihminen” (”L´homme et la mer”, 1857). Baudelairen hahmo on löydettävissä teoksen muidenkin runojen takaa, ja jo romanttisen lyriikan traditio, joka runoista on aistittavissa, luo kytköksen tähän romantiikan kirjallisuuden ehkä tunnetuimpaan hahmoon. On siis perusteltua kytkeä Kontion kokoelman avausruno Baudelairen runoon.[6] Myös tämä alluusio paikantaa osaltaan kokoelman kontekstia ja asettaa raamit sille, mistä ja miten kokoelma alkaa. Osoittamalla romanttiseen kuvastoon ja sen perinteeseen jo ensimmäisessä runossa Kontio haluaa näyttää suuntaa sille, mitä vasten runot asettuvat.

Meri oli eräs romantiikan tärkeitä aihelmia, se oli siis yleinen ja merkittävä kuva muillakin kuin Baudelairella, vaarallinen meri voidaan esimerkiksi Nummen (2005, 78) mukaan nähdä romanttisena elämän symbolina. Sekä Baudelairella että Kontiolla tällainen symboliikka on eksplisiittisesti esillä. Baudelairen runo kuuluu seuraavasti:

Sa merta lemmit, vapaa ihminen,
on meri kuvastin sun sydämesi,
tuo lakkaamatta vyöryvä vesi,
ja sielus katkera kuin kuilu sen.

Sa syöksyt synkkään pohjaan poves oman,
siell’ omaa kuvaas syöt ja syleilet,
ain’ armaat kuulla mielit nyyhkehet
sen valituksen raskaan, loputtoman.

[6]Kontio on itse tunnustanut Baudelairen esikuvallisuuden omalle työlleen, ja hän on muun muassa kirjoittanut Baudelairen estetiikasta esseen, joka on julkaistu kirjoituskokoelmassa *Hermokuume* (2002).

Syyt, salaisuudet sanattomat on
niin syömmess' ihmisen kuin meren syvän;
ja alle vaahtopinnan hämärtyvän
te piiloitatte aarteet pimennon.

Tuo joka päivä teille taiston uuden,
ei sääli kiellä, omatunto lyö;
on ystävänne kuolema ja yö,
te sotaveikot halki ikuisuuden![7]

Kontion runossa on kaksitoista säkeistöä, joista jokainen jakaantuu kahteen säkeeseen. Runo on siis muodoltaan hyvin tasapainoinen ja koherentti, ja parisäkeet luovat runoon tasaisen rytmin ja tekevät myös kaikista säkeistöistä keskenään samanarvoisia ja rinnakkaisia. Runo alkaa säkeillä, joissa puhuja eksplisiittisesti rinnastaa oman elämänsä mereen tai oikeastaan meren ylitykseen. Puhujan olemus vertautuukin lintuun, tiiraan, joka lentää meren yllä.

On mielenkiintoista, että runsaasti metalyyrisiä teemoja käsittelevän kokoelman ensimmäisessä runossa puhuja nimeää itsensä linnuksi ja vertauksen kautta siirtää itseensä linnun ominaisuuksia. Karoliina Lummaan mukaan lyriikassa on perinteisesti rakennetty yhteyttä runouden ja linnunlaulun välille, kun runoilija on usein samastunut lintuun. Lintu voidaankin nähdä eräänlaisena metalyyrisenä indikaattorina, koska lintu lyriikan motiivina kantaa sisällään salaisten tietojen laulamisen symboliikkaa. Yksinkertaisesti lintu nähdään länsimaissa usein lyyrisimpänä luonnon olentona. (Lummaa 2002, 13.) Kontion käyttämä lintuvertaus ei kuitenkaan ehkä ole kaikkein tyypillisimmästä päästä; perinteisempi lintu, johon runoilija vertaa itseään, voisi olla vaikkapa romanttishenkinen satakieli. Toisaalta runsas arkisten lintujen, kuten varisten, lokkien ja kirjosieppojen, kuvaaminen liittää Kontion kuvaston niiden proosalliseen lähiöympäristöön.[8]

Toisessa säkeistössä vertaus tarkentuu, kun puhuja kuvaa tiiran lentoa veden yllä, kuinka se lentonsa aikana välillä syöksyy veden alle pyydystämään jotakin. Tiiran matka sujuu siis "liitäen, lekutellen", ja matkaa rytmittävät nopeat syöksyt alaspäin. Tällainen lennon kuvaus ja sen rinnastaminen puhujan elämään luo kuvan melko huolettomasta ja epätasaisesta elämästä suvantovaiheineen ja syöksyineen. Toisessa säkeistössä pinnan alle sukeltaminen on puhujalle myös

[7] Käyttämäni suomennos on L. Onervan, ja se löytyy käännöskokoelmasta *Ranskalaista laulurunoutta* (1912). Ainakin myös V.A. Koskenniemi on tehnyt runosta nimellä "Ihminen ja meri" oman käännösversionsa, joka löytyy teoksesta *Maailmankirjallisuuden kultainen kirja: Ranskan kirjallisuus* (1934). L.Onervan käännös on mielestäni kuitenkin uskollisempi alkuperäiselle runolle "L'homme et la mer", joten olen valinnut hänen käännöksensä käsittelyyni.

[8] Kontion kokoelmassa esiintyy huomattava määrä erilaisia lintuja. Linnut eivät kuitenkaan laajemmassa mittakaavassa sävyty metalyyrisesti.

”märkiin huoneisiin” syöksymistä, ja siten meri saa osakseen myös huoneen ja sängyn ominaisuuksia. Puhujan elämä värittyy siis myös rakkausseikkailujen maailmalla. Pinnanalaiset saaliit, joita kohti puhuja syöksyy, voivat olla rakkauksia, joita puhuja yksi toisensa jälkeen poimii saaliikseen. Huone on myös perinteinen symboli ihmisen omalle itselle ja mielelle (ks. esim. Nummi 2005, 87).

Myös Baudelairen runossa puhuja liikkuu meren pinnan alla, ja meri rinnastuukin ennen kaikkea ihmisen sieluun. Pirjo Lyytikäinen kirjoittaa, että vesi – lampi, järvi, meri tai virta vaihdellen – voidaan nähdä symbolisteilla ihmisen mielen peilinä ja symbolina. Lyytikäinen käyttää esimerkkinä tästä nimenomaan Baudelairen runoa ”Ihminen ja meri”. Tietoisuus on taivasta heijastava pinta, jonka alta löytyvät uhkaavat ja oudot viettien syvyydet. (Lyytikäinen 1997, 67.) Meren kuohut ovat yhtä upottavat kuin ihmisen mielen syöverit, jos niihin eksyy. Kuitenkin ihminen on sidottu mereen, koska sen kautta ihminen voi heijastella omaa itseään, siis sieluaan. Lyytikäisen mukaan tämä liittyy Narkissos-myyttiin ja sitä kautta hahmottuvaan taiteilijan tiehen: taiteilijan täytyy välttämättä sukeltaa syviin vesiin, hän ei voi päästä ylös ellei mene ensin alas. Taiteilijan antautuminen yön ja alitajunnan voimille alkaa hahmottua ideaalin taiteellisen luomisen edellytykseksi. Jos kuva on löydettävissä jostakin, niin juuri lähteen pohjasta kuten Narkissoksellakin. (mt., 64.)

Sekä ihmisen sielussa että meren syvyyksissä on salaisuuksia, jotka Baudelairen runon puhuja lähes neuvoisi ihmisen jättämään omaan rauhaansa, mutta ihminen ei mahda luonnolleen mitään, ja siksi hän ainaisesti viehättyy merestä ja oman itsensä tutkimisesta. Tällaisen kontemplaation myötä ihminen on sidottu elämän synkkyyteen, koska ihmisen sielu piilottaa sisälleen synkkiä salaisuuksia kuten merikin. Luettuna Baudelairen runon rinnalla Kontion runon puhujan syöksyt meren pinnan alle saavat itsetutkiskelun sävyn, joka seuraavissa säkeistöissä vain korostuu. Tiiran syöksyt veteen ovat puhujan syöksyjä itseensä. Vesa Haapalan (2005, 392) mukaan länsimaisessa kirjallisuudessa vesisymboliikka onkin ollut eräs yleisimmistä keinoista minuuden ja sen salaisten ulottuvuuksien peilaamiseen – aina Narkissoksesta asti.

Kolmannessa ja neljännessä säkeistössä puhuja kyseenalaistaa omien ”syöksyjensä” merkityksen. Hän näkee syöksyjensä saaliit aluksi tiiran näkökulmasta ”hopeakylkisinä”, mutta ilmaukset ”peilinsirpale, särkipeili” tekevät kalansaaliista heijastavia pintoja, joista puhujan oma itse näkyy. Merelliset kuvat limittyvät reflektion kuvien kanssa. Niinpä siis syöksyt ovat hetkiä, jolloin puhuja voi nähdä itsestään jotain, hän sukeltaa oman itsensä pinnan alle, aivan niin kuin Baudelairenkin runon puhuja esittää. Puhuja saalistaakin lopulta minuuttaan ja etsii omaa kuvaansa

(Ahvenjärvi 2003, 84). Kuitenkin saaliit, joita puhuja pinnan alta kalastelee, ovat vain sirpaleita, tai kuten hän neljännessä säkeistössä sanoo: ”(S)okea kaistale kasvoistani / muistoistani vain, silti liian vähän”. Se, mitä puhuja voi itsestään nähdä, onkin vain pieni osa siitä, mitä puhuja todella on. Ahvenjärven (mt., 84) mukaan rikkoutunut peili ja ehjän kuvan puuttuminen viittaavat myös pirstaloituneeseen minuuteen. Baudelairella syöksyjen refleksiivinen ominaisuus ja epätoivo ovat voimakkaasti korostettuina: ”Sa syöksyt synkkään pohjaan poves oman, / siell’ omaa kuvaas syöt ja syleilet”. Syöksy on kuitenkin joka tapauksessa jotain, jota ihminen välttämättä tarvitsee, vaikkei lopputulos olisikaan haluttu.

Viidennessä säkeistössä puhuja jatkaa pinnanalaisten saaliidensa vähättelyä. Puhuja kertoo, kuinka muistot, joista hän heijastelee itseään, ovat vain ”värähdys sisälläni”, ne eivät siis aiheuta suuria mullistuksia puhujan mielessä. Muistot näyttäytyvät kuudennessa säkeistössä myös jollain tapaa vieraina, aivan kuin menneet asiat olisivat jo niin kaukana, että puhujan on vaikea tunnistaa niitä omikseen. Kaisa Ahvenjärvi (2003, 84) lukeekin runon tulkinnassaan esiin voimakkaita vierauden ja resignoitumisen äänenpainoja. Muistot ovat puhujalle kuin vieras maa, ”haiku jota omakseni kutsun”. Muistot ”kaikuna” ja ”haikuna” sointuvat yhteen, ja haiku yhtenä japanilaisen runon tyyppinä kantaa mukanaan japanilaisten runojen surumielistä olemusta. Haiku tuo säkeisiin myös metalyyrisen teeman, sillä puhujan muistot näyttäytyvät haikuina, niiden tekstuaalinen olemus nousee siis esiin. Haikun ja kaiun rinnastaminen näyttää puolestaan kirjoitetunkin jonakin kaukaisena, vain häivähdyksenä siitä todellisuudesta, jota kirjoituksessa pyritään kuvaamaan. Puhujan muistojen tekstuaalinen ja kaukainen luonne on siis säkeissä keskeistä. Säkeiden myötä runo mudostaa autotekstuaalisen suhteen kokoelman toiseen runoon, jossa puhujan sisäinen maailma on puhujalle itselleenkin vieras paikka, josta puhuja kuitenkin ajoittain saa kiinni nimenomaan kirjoittamisen kautta (”Minulla on vaivoja joista en puhu”, TL 17; ks. myös luku 5.2). Puhujan sisäisen maailman ja kirjoittamisen välinen yhteys on monissa kokoelman runoissa hyvin vahva.

Myös Baudelairella ihmisen sisäinen maailma voi olla arvaamaton: ”Syyt, salaisuudet sanattomat on / niin syömmess’ ihmisen kuin meren syvän; / ja alle vaahtopinnan hämärtyvän / te piiloitatte aarteet pimennon”. Baudelairella ihmisen sisin on sekä ihmiselle itselleenkin tuntematon, mutta toisaalta myös ihmisen itsensä ulottuvilla: ihminen voi itse piilottaa omaan sisimpäänsä kuin merenpohjaan asioita, joita ei kenenkään halua näkevän. Mielenkiintoista on myös, että L. Onervan käännöksessä kaikkein synkimmät salaisuudet ovat ”sanattomia”, eli kun jokin on todella ihmisen

tavoittamattomissa ja ihmiselle vieras, se on ”sanaton”. Ihmisellä ei ole käsitteitä, joiden avulla niitä ymmärtää.

Seitsemännessä säkeistössä kuva puhujan sisäisestä maailmasta laajenee, kun puhuja mainitsee, että hänellä on ”kammiossani asuva lapsi”, joka on myös ”pulssiani ahnaasti imevä”. Kuitenkin myös tämä lapsen merkitys on pieni suhteessa kokonaisuuteen, se on ”kipeä, loputon kaipuu alituisen rannalla”. Puhujan sisällä aktiivisessa roolissa oleva ”lapsi” näyttäytyy metalyyrisesti jonkinlaisena kirjoittamisen ja runoilijuuden kuvana. Lapset ja lapsien tapa nähdä asioita on nimittäin Kontion runoissa usein eräänlainen runoilijan ja kirjoituksen ihanne, sillä lapsien aistimellinen tapa käyttää kieltä olisi myös kirjoittamiselle suotuisaa.[9] Lapsi imee puhujan pulssia ”ahnaasti”, se on siis jonkinlainen puhujan sisällä voimakkaasti ja ruumiillisesti läsnä oleva voima. Ahvenjärvelle (2003, 85) kammiossa asuva lapsi synnyttääkin assosiaation raskaana olevaan naiseen ja puhujahahmo kiinnittyy feminiinisyyteen. Feminiininen tulkinta sopiikin myös luovan työn olemukseen, hedelmällisyyteen. Kuitenkin tämä kirjoittamisen ja runoilijuuden symboli näyttäytyy sekin jonain uuvuttavana, kipeänä asiana, joka tuo mukanaan turhautuneisuutta, ainakin ”loputonta kaipuuta”. Kirjoittaminen ei siis itsessään riitä, vaan sekin päinvastoin synnyttää eräänlaisen nälän.

Kirjoittaminen, joka on siis ”kipeä, loputon kaipuu alituisen rannalla” vertautuu Baudelairen runon säkeisiin, joissa sielu ihmisen sisällä näyttäytyy valtavana ja alituisessa liikkeessä, tavoittamattomana, olevana: ”(O)n meri kuvastin sun sydämesi, / tuo lakkaamatta vyöryväinen vesi, / ja sielus katkera kuin kuilu sen”. Ihmisen sisäisen maailman syvyyksien rinnalla ihmisen yritys tavoittaa siitä jotain näyttäytyy mahdottomana tehtävänä: muistot ovat pieniä palasia sen rakentumisesta, ja kirjoittaminen näyttäytyy ajoittain mitättömänä välineenä sen suuruuden rinnalla. Ihmisen elämää määrittää loputon ja jatkuva jano saada kiinni tuosta lakkaamatta vyöryvästä elementistä, mutta yrityksen riittämättömyys määrittää ihmisen elämää enemmän kuin sen todellinen onnistuminen.

Yhdeksättä säkeistöä määrittävät paradoksaaliset, keskenään näennäisesti ristiriitaiset ilmaisut. Ilmaisut sopivat toisaalta Kontion kokoelman yhteydessä tutuksi tulevaan läheisyyden ja

[9] Kontio on itse useissa kirjoituksissaan korostanut lasten ihanteellista suhdetta kieleen. Hän on kirjoittanut muun muassa: ”Lapset ovat monessa suhteessa kielellisesti avoimempia kuin aikuiset. He eivät ole vielä ns. normaalikielen ’saastuttamia’. Heille maailma ei ole vielä järjestynyt sanoiksi, vaan sanat ’väräjävät’ todellisuuden yllä kuin lehtikatoksen lävitse siivilöityvä valo”. Kontion mukaan lasten etu on siis heidän avoin suhteensa kieleen, kieli ei ole vielä liiaksi ”takertunut todellisuuteen”. (Kontio 2005, 28–29.)

etäisyyden merkityksettömyyteen. Runojen puhujalle rakkaus ja vieraus ja toisaalta vieraus ja läsnä oleminen lankeavat yhteen. Säkeistö kiinnittyy rytmillisesti ja temaattisesti edelliseen säkeistöön, jossa puhutaan kirjoittamisesta. Puhe kirjoittamisesta siis jatkuu, ja nämä paradoksaaliset ilmaisut nousevatkin kuvaamaan kirjoittamisen olemusta: kirjoittaminen on yhtä rakas ja toisaalta myös vieras kuin vääjäämättömästi saapuva kuolema. Vaikka siis kirjoittaminen ja kuolema ovat rakkaita ja rakkaudessaan vieraita, ne ovat jatkuvasti läsnä. Kuolemaa ei pääse pakoon niin kuin ei kirjoittamistakaan. Kirjoittaminen pakenee määrittelyjä kuin jo aimmin mainittu ”lakkaamatta vyöryväinen vesi”. Kirjoittamisen vierauden syynä voi olla myös puhuja-runoilijan inspiraatio, kirjallinen innoittuminen, jonka puhuja kokee jopa itselleen vieraana, oman itsensä ulkopuolisena asiana.

Kymmenes säe tuo metaforiseen puheeseen yhden henkilökohtaisen kuvan lisää, kun puhujan ajatukset kääntyvät jo alussakin mainittuihin rakkauksiin, lakana-aaltoihin. Intiimiä sävyä säkeistöön tuo persoonapääte -mme, joka tuo puhujan lisäksi säkeisiin sinän, joka on edellisen säkeistön paradoksaalisuutta jatkaen läsnä ja kuitenkin poissa. Menneestä hetkestä sinän kanssa muistuttaa kuva sängystä ja yhdestä hetkestä, ”valo karkaavissa lakanoissa”, jonka puhuja onnistuu tavoittamaan mielensä rajattomuudesta. Runon kuvasto myös ikään kuin kiertyy yhteen, kun nyt sänky saa itselleen meren ominaisuuksia, ja siten sänky, meri ja puhujan elämä lankeavat säkeistössä yhteen.

Deiktinen ilmaus ”tänään” yhdennentoista säkeistön alussa korostaa runon nyt-hetkeä. ”Tänään” myös siirtää puhujan ajatukset menneiden pohtimisesta ja oman itsensä sisältä lähemmäksi lukijaa, korostaa ajan avulla menneisyyden ja nykyisyyden eroavaisuutta. Yhdennessätoista säkeessä puhujan kirjoittaminen nousee eksplisiittisesti esiin, mutta puhuja toteaakin sanojen olevan itselleen vieraita, hän ei itse tunnista omakseen sitä, mitä kirjoittaa. Kirjoittamiselle esitetään myös metafora, kirjoittaminen on puhujalle ”tuulen kuva siivissäni”. Puhuja palaa siis runon alussa esitettyyn vertaukseen, jossa hän esittää itsensä tiirana, lintuna. Lintuvertaus myös syventää kirjoituksen merkitystä puhujan elämässä: kirjoittaminen on puhujalle yhtä elimellinen osa hänen elämäänsä kuin tuuli pitkiä kaaria ja syöksyjä tekevälle tiiralle. Tuuli kannattelee tiiran lentoa aivan kuten kirjoittaminen puhujan elämää.

Viimeisessä säkeistössä puhuja kutsuu apostrofisesti omaa runoansa. Tuula Hökän määrittelyjen mukaan apostrofi on puhuttelufiguuri, joka kääntyy poissaolevan tai ei-elävän puoleen. Puhuttelun kohde kutsutaan elämään, apostrofi siis ikään kuin antaa sille kasvot ja äänet, mutta tällaisessa puhuttelussa kukaan ei koskaan todella vastaa, koska kyseessä on vain eräänlainen

personifikaatio, elottoman elollistaminen. (Hökkä 2001b, 166.) Näin siis runo on puhujalle elollistettu elementti, jonka puoleen hän kääntyy pitkän runon viimeisessä säkeistössä. Jyrki Nummen määrityksen mukaan apostrofin myötä puhe suunnataan poissa oleville, mutta kuitenkin runon maailmaan kuuluville – puhuteltu ei siis ole runon lukija tai kuulija tai hänen kuviteltu edustajansa tekstissä, sisäislukija. Lukijan osaksi jää ikään kuin sivusta seurata runon puhujan sisäistä draamaa. Apostrofi oli yksi romanttisen runouden tunnuspiirre. (Nummi 2005, 71.)

Runon puhutteleminen korostaa myös edellisten säkeistöjen metalyyristä tematiikkaa, sillä runo on se, jonka puoleen puhuja lopulta itsensä peilaamisen hetkellä kääntyy. Merkittävää on, että puhujan puhuttelema runo on ”kuollut”. Kuitenkin kuollut runo näyttäytyy puhujalle kuten muutkin hänen elämästään kadonneet asiat: vaikka ne ovat poissa, ne ovat silti läsnä. Tärkeää on, että puhujalle siis runo on poissa ja läsnä, aivan kuten myöhemmissä kokoelman runoissa esiin nouseva sinä, joka on läsnä nimenomaan poissaolonsa kautta. Sinästä tuleekin kokoelmassa yksi puhujan kirjoittamista heijastavista elementeistä. Puhuttelufiguuri heijasteleekin loppujen lopuksi puhujaa itseään, koska puhuja tietää puhuttelevansa poissa olevaa. Figuuri kääntyy siis katsomaan puhujaa itseään, joka toisen kautta puhuu itselleen.

Kokoelman avausruno tuo siis esille kokoelman keskeisimmät elementit, jotka tulevat kertautumaan monin eri variaatioin kokoelman metalyyrisissä runoissa, tärkeimpänä niistä suhde kirjoittamiseen ja puhuteltuun sinään. ”Minä kuljen elämääni” onkin eksplisiittisesti kokoelman alkuasetelman paikantaja ja jonkinlaisen puhujan position määrittäjä. Runossa käytetyt meren ja linnun lennon kuvat rinnastuvat kirjoittamiseen ja puhujan oman itsensä tutkiskeluun. Meri ja yksinään lekutteleva tiira kuvaavat puhuja-runoilijan elämää, mikä voidaan nähdä myös melko arkkityyppisenä maskuliinisen taiteilijan ja miesmatkaajan kuvana. Marjut Kähkönen (2004, 183) näkee merimatkan toisaalta jonkinlaisena elämän seikkailuna, toisaalta taas metaforisesti myös miestaiteilijuutta strukturoivana käsitteenä. Individualismi, itsensä toteuttaminen ja ajatus elämän elämisestä taiteen ehdoin ovat keskeisiä merkityksiä, joita Kähkönen kiinnittää merellä purjehtivaan mieheen Helvi Hämäläisen runoissa. Tällaisia merkityksiä ei ole vaikeaa lukea auki myöskään Kontion runosta. Runon paikka koko kokoelman avausrunona kutsuu myös liittämään tämänkaltaisia teemoja runon luentaan. Runon yhteys Baudelairen runoon asettaa runon suhteeseen romanttisen lyriikan perintöön, joka eräissä muissakin kokoelman runoissa nousee esiin.

### 3.2.2 Runot puhujan havaintona

Tarkasteltaessa Kontion runojen metalyyrisyyttä ei puhujan osuutta voi ohittaa. Puhuja onkin keskiössä, kun tutkitaan sitä, kuinka runot kuvaavat runojen kirjoittamista. Puhuja hahmottaa runojen syntymisen ja prosessoi tapahtumaa runoissaan. Minämuotoinen puhuja on melko eheä ja voimakkaan subjektiivisen tuntuinen hahmo, jonka henkilökohtaisessa kokemusmaailmassa runot hahmottuvat tapahtuviksi. Puhuja on siis keskeinen hahmo seuraavassakin tarkastelussa.

Seuraava runo on kokoelman toinen runo, joka jatkaa runojen puhujan itsensä määrittelyä. Runossa on kyse puhujan omista havainnoista ja runojen paikantamisesta nimenomaan puhujan reflektiosta lähtöisin oleviksi.

Valo puhuu variksen äänellä
siitä satakieliaamusta,
kun istun varhaisen sekeessä
ja järveltä kaikuvan veden, unistaan elpyvän veden
harmaassa korkokuvassa.

Silloin: lokkien ruuhka ja auringon haparoiva käsi
laituriin takertuneissa perkeissä
ja silmän tyyni vaellus spektrin huoneissa
kuin olisi useampia aurinkokuntia
useampia tähtiä, kuita maisemassa.

Valo puhuu variksen äänellä
siitä satakieliaamusta,
kun nojaan aikaiseen minääni
ja kalastan verkkokalvoillani pinnanalaista avaruutta,
sameiden galaksien tarhaa.

Nyt: aamu lainaa piirteensä häneltä
jonka olisin halunnut oppia tuntemaan
ja vielä joku nousee sängystä,
vielä joku katsoo huonettansa,
avaa oven kaukana rannastaan.

Valo puhuu variksen äänellä
siitä satakieliaamusta
kuin mustavalkoinen tahra,
jossa ei valkoinen valkoista, musta mustaa,
edes mustan tavua, kirjainta, ääntä ole. (TL, 8.)

Karoliina Lummaa on artikkelissaan tarkastellut tätä Kontion runoa, ja hänen mukaansa runo tematisoi katseen, kielen ja mielen liikkeet, jotka kietoutuvat runon keskeiseen elementtiin,

tähtitaivaan kuvajaiseen vedessä. Järvestä heijastuvasta avaruuden kuvasta voidaan tehdä päätelmiä heijastumisesta ja reflektiosta sekä peilautumisesta. Reflektio on sekä konkreettista heijastumista tai ajattelua, reflektoimista. (Lummaa 2004, 160–161.) Lummaan esittämät ajatukset runon reflektiosta liittyvätkin kiinteästi puhujan oman itsensä hahmottamiseen. Runossa puhuja kuvaa, kuinka hän hahmottaa maailmaa ja kuinka tuo hahmottaminen tapahtuu. En kuitenkaan yhdy Lummaan käsitykseen siitä, että runon keskeinen kuva on veteen heijastuva tähtitaivas. Tähdet ja taivas, jonka puhuja veteen kuvaa, ei käsitykseni mukaan ole aivan niin konkreettinen kuva, kuin mitä Lummaa ehdottaa. Vedessä heijastuva taivas on pikemminkin toisen todellisuuden kuva. Tähdet ja taivas merkityksellistyvät aivan erityisellä tapaa myös suhteessa koko kokoelmaan, joka on tähtikuvaston läpäisemä. Kuitenkin Lummaan esittämä ajatus reflektiosta on mielestäni keskeinen. Runo tematisoi maiseman kielellisen hahmottamisen ja kuvaamisen (mt., 166).

Runo näyttää varhaisen aamuhetken, jota puhuja kuvailee ja samalla heijastelee itseään. Runon keskeisiä elementtejä ovat veden pinta ja sen alainen maailma sekä erinäiset maiseman elementit, joihin puhujan katse kiinnittyy. Runon autotekstuaalinen suhde esimerkiksi kokoelman avausrunon vesisymboliikkaan on keskeistä. Lummaa (mt., 161) näkeekin peilin ja reflektion runossa metalyyrisinä motiiveina. Erilaiset heijastavat pinnat kääntyvät kohti puhujaa.

Runossa puhuja istuu aikaisin aamulla jonkin veden ääressä laiturilla. Aamuhetken aikaisuus on luettavissa ilmaisuista ”varhaisen sekeessä” ja ”unistaan elpyvästä” vedestä. Aamun kuvaukseen selvästi liitettävät elementit poistavatkin mahdollisuuden Lummaan tulkintaan tähtitaivaasta, sillä aurinkoisena aamuna tähdet eivät ole näkyvissä. Aamuhetki on ristiriitainen, toisaalta se on heleä ”satakieliaamu”, toisaalta aamun valo voi joskus olla hyvinkin raaka ja paljastava pehmeän yön jälkeen, niinpä runossa ”valo puhuu variksen äänellä”. Lintukuvaston käyttö on jälleen runsasta ja monitahoista. Tässä runon ensimmäisessä säkeessä asetetaan vastakkain kaksi hyvin erilaista lintua, jotka nousevat kuvaamaan yhden hetken kahta eri puolta. Satakieli ja varis ovat kuvia, joiden kautta puhuja hahmottaa aamuaan.

Lummaan (mt., 163) mukaan on merkittävää, että runossa puhuja itse on sekä katsoja ja katseen kohde. Ensimmäisessä säkeessä puhuja onkin enemmänkin katseen kohde, koska hän lopulta itse asettuu osaksi sitä maisemaa, jota hän alussa vain kuvailee. Puhuja kuvailee itseään ikään kuin ulkopuolisena, muodostaa kuvan, jossa itse on. Lummaa näkee muun muassa ensimmäisen säkeistön ilmauksen ”korkokuva” metalyyrisenä elementtinä, joka korostaa puhujaa osana maisemaa: ”Peilautuvan minän sijaan korkokuvassa korostuu kuvan eli nähdyn moniulotteisuus” (mt., 163). Puhuja itse on tärkeä osa tuota korkokuvaa, jota hän myös kuvailee.

Toinen säkeistö alkaa ajanilmaisulla, joka ikään kuin katkaisee ensimmäisen säkeistön rauhallisen pysähtyneen tunnelman. ”Silloin”-sana määrittää runon tapahtumahetken johonkin menneeseen aikaan, ja se on lisäksi ajanilmaisu, joka kiinnittää huomion runossa seuraavaksi tapahtuvaan asiaan, eli puhujan katseen liikkumiseen maisemassa. Puhujan katse kiinnittyy laiturille jääneisiin kalanperkeisiin, jotka kiiltelevät auringon valossa. Perkeet tuovat mieleen kokoelman avausrunon, jossa puhuja vertaa itseään tiiraan, jonka hopeakylkiset saaliit ovat ”peilinsirpale, särkipeili”. Heijastavat pinnat ovat siis voimakkaasti korostuneina runoissa, joissa asetetaan paikalleen kokoelman maailmaa ja puhujaa itseään. Puhujalle laiturille jääneet kiiltelevät perkeet avaavat loputtoman näkymän, jonka puhuja näkee kuin useina aurinkokuntina monine tähtine ja kuineen. Kuva on tyypillinen Kontiolle: pienestä pinnasta avautuu näkymä äärettömään, puhujan maailmassa maailmankaikkeuksia ja aurinkokuntia nousee esiin milloin mistäkin, ja koko maailma muodostuu erinäisistä sisäkkäisistä ja erikokoisista maailmoista.

Lummaan (mt., 161) mukaan peilautuminen ja monistuminen herättävät kysymyksen siitä, onko fyysinen maailma ainoa ja perimmäinen todellisuus. Kontion runot vastaavat tähän kysymykseen koko kokolman kontekstissa selkeästi: ei ole. Puhujan sisäinen todellisuus nousee runoissa erääksi hyvin merkittäväksi ja määräväksi todellisuudeksi, ja sitähän tämänkin runon toisessa säkeistössä avautuvat aurinkokunnat oikeastaan ovat: puhujan mielen maisemaan asettama kuva, josta kasvaa runon todellisuutta määrittävä elementti; aurinkokunnat asettuvat luonnolliseksi osaksi aikaisen aamun kuvausta.

Kolmannen säkeen alussa puhuja palaa runon alun kuvaan valosta puhumassa variksen äänellä. Valo onkin merkittävässä asemassa säkeissä, joissa puhuja kuvaa jälleen yhden oman, uuden rajatun maailman löytymistä, tällä kertaa veden alta, jonne puhujan katse liikkuu. Pinnan alle suuntaava katse vertautuu kalastukseen, ja puhujan saaliiksi jääkin ”pinnanalainen avaruus”. Katseen uppoaminen pinnan alle on eräänlainen raja, vaihdos todellisuuksien kesken. Lummaa (mt., 161) yhdistääkin veteen peilautuvan avaruuden myös subliimin käsitteeseen, sillä siinä voi olla jotain syvää, rajatonta, pelottavaa ja käsityskyvyn ylittävää eli subliimia. Vesi on houkutteleva, mutta myös pelottava elementti, sen pinnanalaisesta maailmasta ei ihmisellä ole tietoa.

Uuden maailman avautumisessa pinnan alla on kyse myös rajallisen ja rajattoman kohtaamisesta, arkipäivän todellisuudesta, joka törmää mystiseen. Satu Grünthal (1997, 40–41) yhdistää rajattoman ja rajallisen kohtaamisen nimenomaan subliimiin, joka oli keskeinen osa romantiikan estetiikkaa. Subliimi kokemus voi syntyä pienistä asioista, esimerkiksi pienistä luonnonilmiöistä, jotka tarkkailijan tietoisuus laajentaa kuitenkin yliluonnollisiin mittoihin, niin että

tuloksena on tunne sulautumisesta yhteen koko maailmankaikkeuden kanssa (mt., 41–42). Subliimi on siis tiiviisti kytköksissä romanttiseen nerokäsitykseen ja ajatukseen inspiraatiosta. Runoilijanerolle avautuu subliimin kokemuksen kautta pääsy toiseen todellisuuteen. Ihmismieltä kiehtovat ikuisuus ja äärettömyys ovat subliimin lähde, ja juuri näihin romanttinen nero voi päästä käsiksi suurimpina innoituksen hetkinään. (mt., 42.)

Kontion runossa heijastava vedenpinta on juuri Grünthalin mainitsema ”pieni luonnonilmiö”, joka avaa subliimin kokemuksen. Vedenalainen maailma on puhujalle ”pinnanalainen avaruus” ja ”galaksien tarha”, se on siis jotain muuta kuin puhujaa muuten ympäröivä todellisuus, se on kuin salattua tietoa, jota puhuja tänä yön ja päivän välitilassa, varhaisena aamuna, pääsee tarkastelemaan.

Neljännessä säkeistössä on selkeä ajallinen siirtymä. Ajanilmaus ”nyt” merkityksellistyy suhteessa toisen säkeistön aloittavaan ajanilmaukseen ”silloin”. Puhuja haluaa merkitä ajankohdan muuttumista, ja ensimmäisten kolmen säkeistön sijoittuminen menneeseen aikaan korostuu. Lummaan tulkinnan mukaan siirtymä maiseman merkityksellistämisestä puhujan mielensisäiseen tilaan korostaa yhteyttä mielen ja kielen välillä. Lummaa näkee siis säkeistössä mainitun huoneen mielen metaforana, tilana, jossa muistelu tapahtuu: ”Huoneessa visualisoituu itsereflektion idea.” (Lummaa 2004, 173.) Puhujan mielen ja huoneen limittyminen onkin merkittävää. Mielenkiintoista on myös, että neljännessä säkeistössä aamun kuvaaminen lintujen kautta on vaihtunut henkilöön: ”(A)amu lainaa piirteensä häneltä / jonka olisin halunnut oppia tuntemaan”. Puhujan kuvaus tuo mieleen kaivatun, jo poismenneen henkilön. Aamun kuvauksessa yhdistyvät siis sekä lämpö että murhe, jotka kummatkin implikoituvat puhujan ilmaisussa. Jotain ristiriitaa tässäkin, aivan kuin aiemmin aamun vertauksina olleissa satakielessä ja variksessa.

Vaikka neljäs säkeistö tapahtuukin runon nyt-hetkessä, on sen vaikutus etäännyttävä suhteessa intensiivisen havainnoinnin ja katsomisen hallitsemiin ensimmäisiin säkeisiin. Säkeet ”joku katsoo huonettansa, / avaa oven kaukana rannastaan” saa puhujan etääntymään omista säkeistään, kuin tarkastelemaan kaukaa ensimmäisten säkeitten kuvaa itsestään rannassa havainnoimassa.

Viides säkeistö palaa jo aiemmista säkeistä tuttuun aamun kuvaukseen. Nyt puhuja itse kiinnittää huomion havaitsemisensa kielellisyyteen, kun kirjaimet nostetaan esiin havainnoinnin kohteen kuvaajina. Kirjaimet ja kieli ovat ”kuin mustavalkoinen tahra, / jossa ei valkoinen valkoista, musta mustaa, / edes mustan tavua, kirjainta, ääntä, ole”.[10] Kirjoituksen olemus, joka

[10]Kokoelman seuraavassa runossa sanotaan: ”Niin kaunista musta on, sen sisar valkea, / niin kaunista kivi ja uurteet sen sydämessä” (TL, 9). Kirjaimet näyttäytyvät siis puhujalle konkreettisina ja fyysisinä elementteinä, ja ne

muodostuu valkoisen ja mustan kontrastista, on hämärtynyt, eikä kirjainten piirteistä saa selvää. Kirjoitus kuvatessaan mennyttä hetkeä liittyy puhujalle muistamiseen, ja tuntuukin, kuin viimeisessä säkeistössä puhuja reflektoisi omaa muistamistaan. Runon alkusäkeissä puhuja tematisoi oman havainnointinsa, viimeisessä havainnoinnin kuvaamisen ja havainnoinnin muistamisen. Myös Lummaa (mt., 173) mainitsee, että runon viimeisessä säkeistössä nousee esiin reflektion metalyyrinen ulottuvuus. Puhujan kuvaama tahra on tekstiä, eli merkkejä, joita lukija tulkitsee. Teksti on siis tahra, kuin sumea versio siitä, mitä tekstillä kuvataan.

Runo heijastelee monella tasolla niin puhujaa kuin puhujaa heijastelemassa itseään. Lummaa tiivistää, että runossa ovat korostettuina kielellinen esittäminen ja merkityksellistäminen. Itsereflektio ei siis liity minuuteen vaan havaitsemiseen, katsomiseen ja ymmärtämiseen sekä kielen vuorovaikutukseen. (mt., 176). Puhuja kuin etsii kieltään, jolla havaintojaan välittää. Vesi on heijastava pinta, joka toimii keskeisenä elementtinä puhujan havainnoinnissa, se on myös subliimin kokemuksen mahdollistaja. Runossa myös tematisoituu katsomisen ja näkemisen pelottavuus, näkymän aukeaminen johonkin uuteen todellisuuteen. Keskiössä on puhuja, jonka näkemillä kuvilla ja havainnoilla runon maailma täyttyy.

Hieman samaan tapaan puhuja kuvaa omaa kieltään ja havaintoaan seuraavassa runossa:

Kalju mies seisoo meressä,
haarojaan myöten pohjaan juurtuneena,
käsivarret rakkoleväverkossa.

Pään ympärillä lokkiplaneetat kirkuvat
ja piirtävät taivaaseen katkojen luonteen ja kohtalon.

Minä makaan isäni selässä kun hän ui luodolle
hikoilemme merta kuin valtava tursas.

Kalju mies puhaltaa kuplia veteen.

Hänen ahvensilmänsä painuvat alemmas,
kun kädet tarttuvat niljaiseen otsaan.

Taivaalta putoaa tiiroja kuin meteoriitteja.

Istun valkoiseksi tahriintuneella päälaella
ja nuolen maailman hikeä.

Minun luotoni, veteen vajonnut vanha mies,
raajat meren verkoissa, suomua, kidusta kasvaa.

---

asettuvat vastakkaisiksi tämän runon ”mustavalkoisen tahran” kanssa. Runossa myös kirjoituksen olemus kivenä nousee ensimmäisen kerran esiin.

Minä istun sieluni päällä ja kuuntelen
aurinkokuntani kirskuntaa.

Tässä ei ole mitään totuutta,
ei mitään ikiaikaista, vain vanha kallo
ja planeettojen kirjoitus:

senkin vesi huuhtelee ja sen toisen myös. (TL, 12.)

Tässä runossa puhuja esittää hieman edelliseen runoon kytkeytyvän maiseman: ollaan jälleen veden äärellä ja puhuja kuvailee maailmaa ympärillään, itse siis runonsa maiseman sisään asettuneena. Ensimmäinen säkeistö esittää kuvan miehestä, joka seisoo vedessä jalat pohjaan juurtuneena ja levään sotkeutuneena. Toisessa kuvassa ympäristö miehen ympärillä tarkentuu: hänen ympärillään lentävät lokit, jotka Kontion tähtikuvastossa mielenkiintoisesti ovat ”lokkiplaneettoja”. Kolmas säkeistö avaa kuvan miehestä vedessä, sillä sen säkeet esittävät puhujan uimassa luodolle isänsä selässä. Luoto on siis puhujan maailmassa kalju mies, joka neljännessä säkeistössä ”puhaltaa kuplia veteen”, vain päälaki näkyy miehestä. Viidennen säkeistön säkeet vahvistavat kuvaa entisestään, kun puhuja nousee luodolle ja ”kädet tarttuvat niljaiseen otsaan”. Puhujan istuessa luodolla eli miehen otsalla hän kokee itse linnut ympärillään, kun toisessa säkeistössä hän vain kuvasi lokkeja luodon ympärillä lentämässä. Luodon päällä istuessaan puhuja on runonsa kuvan keskellä, ja tuosta näkökulmasta kuva linnuista, tällä kertaa tiiroista, näyttäytyy jopa hieman uhkaavana: tiirat putoavat hänen yllään ”kuin meteoriitit”. Luoto on runon havainnoinnin keskus.

Seitsemännessä säkeistössä puhuja ottaa runon tilan haltuunsa kuvatessaan kokemustaan luodolla istumisesta. Tähän saakka runo on keskittynyt luodon ympärille, nyt kuvan täyttää puhuja luodon päällä, kuin sen valloittajana. Lokkien tahrima päälaki asettuu kuin maailman keskukseksi, jossa puhuja ”nuolee mailman hikeä”. Puhujan kokemus siis merkityksellistyy hyvin voimakkaasti ja aistimellisesti, hän on tiukasti kiinni maailmassa ja sen olemuksessa. Kahdeksas säkeistö esittää runon elementit vahvasti puhujaan kiinnittyvinä: puhuja korostaa, että kyseessä on hänen luotonsa, hän on tuon miehen omistaja. Samalla luodon omistajana puhuja kiinnittyy muuhun maailmaan: luodolla on ”raajat meren verkoissa”. Kuitenkin luoto on hänen oma paikkansa, josta hän maailmaa tarkkailee. Luoto on puhujan, koska juuri hän kokee ja näkee sen olemuksen vanhana miehenä. Puhujan subjektiivinen katse on se, jonka kautta runon maailma suodattuu.

Kahdeksas säkeistö vahvistaa puhujan otetta. Luoto onkin puhujan sielu, se on siis jotain, jonka ympärille puhujan minuus rakentuu. Puhujan näkemys maailmasta, vaikka siis luodon

näkeminen vanhana miehenä, on keskeinen puhujan itseyden rakentaja. Sen kautta ja sen avulla puhuja hahmottaa maailmaa ympärillään, omaa aurinkokuntaansa, joka saa äänensä taivaalla lentävistä linnuista. Puhujalle hänen oman maailmansa näyttäminen on osa maailman rakentumista. Kuitenkin tuon maailman subjektiivisuus on korostettuna. Yhdeksännessä säkeistössä puhuja osoittaa, että kyseessä on lopultakin vain hänen kokemuksensa: ”Tässä ei ole mitään totuutta, / ei mitään ikiaikaista, vain vanha kallo / ja planeettojen kirjoitus”. Puhujan kokemus asettuu siis vastakkaiseksi totuuden ja ikiaikaisuuden abstraktien käsitteiden kanssa, hänelle kyseessä on vain ”vanha kallo”, kuitenkin konkreettinen asia, joka jäsentää puhujan maailmankuvaa sen subjektiivista kokemusta korostavan vaikutuksen myötä. Kallon lisäksi puhujan omaan todellisuuteen kuuluu myös ”planeettojen kirjoitus”, siis lokit, jo aikaisemmin kuvatut lokkiplaneetat, jotka piirtävät ilmaan oman lentonsa, josta jää puhujan silmissä kuvionkaltainen jälki, siis kuin kirjoitus. Näitäkin puhujan maailman rakennusosia ympäröi vielä yksi, nimittäin vesi, joka huuhtelee ja ympäröi kaiken.

Runo rakentuu vahvasti puhuja subjektiivisen näkemyksen ja kokemuksen ympärille. Kuten edellisessäkin runossa, runossa ”Valo puhuu variksen äänellä” (TL, 8), puhuja samanaikaisesti myös peilaa tuota omaa kokemustaan, omaa havainnointiaan. Kummassakaan runossa ei siis varsinaisesti käsitellä sellaisia metalyyrisiä teemoja, jotka kytkeytyisivät taiteelliseen työhön, vaan niissä metalyyrisyys on hyvin perustavanlaatuista puhujan oman itsensä havainnointia ja sen kautta itsen rakentamista. Itsen rakentamiseen liittyy vahvasti kokemuksen tekstuaalisuus ja sen sanallistaminen. Peilailemalla itseään ja kokemuksensa syntymistä puhuja lähenee myös kirjoittamista ja suhdettaan runoihin. Runossa esitetyt havainnot ovat siis puhuja-runoilijan tuntemuksia, joita häntä ympäröivä maailma juuri hänessä herättää. Tämä luo pohjan varsinaisten sellaisten metalyyristen runojen esille tuomiseen, joissa peilailu kiinnittyy johonkin esteettiseen teokseen tai sen luomisen ehtoihin. Kun puhujan tapa toimia ja olla on näissä kokoelman alkupään runoissa esitelty, voi puhuja siirtää huomionsa omaan taiteelliseen työhönsä, siis kirjoittamiseen.

## 3.3 Runoilija luojana

### 3.3.1 Maiseman rakentaminen

Kun puhuja on määrittänyt itsensä ja suhteensa runoihin, hän käy käsiksi itse kirjoitusprosessiin. Runossa ”Orapihlajat pulisevat” (TL, 11) puhuja esittelee runojen rakentamisprosessin, jota hän itse kommentoi samanaikaisesti kun maiseman elementit loksahtelevat paikoilleen:

> Orapihlajat pulisevat,
> lammikossa on sateenkaaren solu,
> tuuli narahtaa viiriin ja ottaa suunnan.
>
> Joku järjestää nämäkin sanat,
> lyö tahdin runolle,
> panee polkupyörän lammikon viereen,
> öljyllä kruunatun veden ääreen,
> jossa auringon paljetit kimaltelevat kuin mustassa hameessa.
>
> Varpuspensaat raottavat salaisuuksiaan,
> märkä viiva sitoo pyörän veteen,
> varjo lapsen satulaan.
> Syvyyksissä vaeltavat matalat juhdat,
> haaksirikkoisina, kuolemansa edessä, yhä uutterina.
>
> Lapsi on kuuro, sanaton, mereeni ankkuroitu.
> Ääni jonka piikkeihin ripustin
> on ääni jostain muusta pensaasta,
> veden syvyys pelkoni syvyinen.
>
> Tuuli ottaa viiristä suunnan,
> orapihlajat pulisevat, yksi sävel soittaa sateenkaarta. (TL, 11.)

Runonsa ensimmäisessä säkeessä puhuja esittelee maiseman, jossa runo tapahtuu. Säkeiden preesens tuo vaikutelman maisemasta rakentumassa juuri lukijan silmien edessä. Maisema näyttäytyy vasta kun puhuja asettaa sanansa paikalleen. Runon maiseman rakentumisen lisäksi ensimmäisen säkeistön säkeillä on toinenkin merkitys. Säkeillään puhuja ikään kuin esittelee runokeinot, jotka hänellä runon rakentavana voimana on käytössään. Ensimmäinen säe personoi orapihlajat, toinen säe kuvaa metaforan avulla lammikkoa ja kolmas säe näyttää, että runossa kaikki on mahdollista, sillä siinä esitellään kielikuvana adynaton eli mahdottomuus. Esitellessään runokeinojaan puhuja haluaa osoittaa, kuinka runon elementit ovat hänestä riippuvaisia ja kuinka

maailma, joka runon säkeissä lukijalle näyttäytyy, on puhujan kautta siivilöitynyt, hänen tavallaan nähdä sävyttynyt.

Toisessa säkeistössä puhuja vaihtaa asentoa, ja hän kommentoi jo luomaansa maisemaa ja omaa asemaansa suhteessa siihen. Säkeillä ”(j)oku järjestää nämäkin sanat, / lyö tahdin runolle,” puhuja viittaa ensimmäiseen säkeistöön ja tuo esiin niiden tehdyn luonteen. Deiktinen ilmaus ”nämäkin” paikantaa puhetilanteen runossa juuri tapahtuvaksi, ja siten toisen säkeistön ensimmäiset säkeet tuntuvat viittaavan nimenomaan ensimmäisessä säkeistössä rakennettuun maisemaan. Puhuja pitää minänsä vielä taustalla, sillä pronominilla ”joku” hän pyrkii säilyttämään sanojen muodostajan salaisuutena.[11] Puhuja haluaa kuitenkin kertoa, että säkeet eivät ilmesty tyhjästä, vaan niiden takana on aina joku. Tekijän epämääräiseksi jättävän pronominin lisäksi säkeissä mielenkiintoisia ovat puhujan verbivalinnat. Puhuja käyttää sanoista puhuessaan verbiä järjestää, joka konnotoi runoilijan työn olevan melko mekaanista. Säkeestä syntyy mielikuva, että sanat itsessään ovat jo jossain olemassa, ja runoilijan tehtäväksi jää pelkästään niiden järjesteleminen siihen muotoon kuin hän tahtoo.

Säe voidaankin tulkita kahdella tapaa. Voidaan ajatella, että sanat ovat valmiina olemassa siinä yhteisessä maailmassa, jossa runoilija muiden ihmisten kanssa elää. Sanat ovat siis kaikille yhteisiä, ja runoilija käyttää näitä yhteisiä sanoja omiin tarkoituksiinsa. Toisen tulkinnan mukaan sanat tulevat runoilijalle ”jostain”, minkä jälkeen runoilija suhteellisen rationaalisesti järjestää ne. Tällainen jälkimmäisen tulkinnan mukainen arvio säkeistä viittaisi jonkinlaiseen lyyriseen inspiraatioon, jonka vallassa runoilija työtään tekee, ja jonka myötä hänelle annetaan sanoja, jotka hän sitten kykynsä mukaan järjestää. Andrew Bennettin mukaan inspiraatiossa on kyse siitä, että tekijä inspiroituu itsensä ulkopuolisesta voimasta, joka mahdollistaa hänelle originaalin ja nerokkaan luomisen. Toisaalta myös tämän originaalisuuden luonne on perinpohjaisen kummallinen, se on jotain selittämätöntä. (Bennett 2005, 60–61.)

Toisen säkeen verbi ’lyödä’ puolestaan viittaa runon kirjoittamiseen käsityöläismäisenä toimintana, jossa sanojen ja säkeiden asettaminen paikalleen todellakin vaatii konkreettista työtä, jotta jokainen niistä löytää oikean paikkansa. Lyödä-verbi tuo mieleen Leena Kaunosen (2001, 41) analyysin Haavikon tavasta käyttää verbiä ’pakottaa’ runon tekemisen yhteydessä. Kaunosen mukaan verbivalinta implikoi runojen kirjoittamisen olevan vaativaa työtä, jossa runojen koherenssiin on tietoisesti pyrittävä. Tahdin lyömisen myötä runosäkeet vertautuvat myös

[11]Samaan tapaan puhuja vetäytyy taustalle ja koettaa pitää runojen tekijän piilossa säkeissä: ”(J)oku maalaa sinulle keittiön pöytineen / ja kupin ylle viimeisen valon, sen ainoan / jonka vielä näet” (TL, 30).

musiikkiin. Puhujan näkemyksen mukaan runojen olemukselle on siis tyypillistä rytmisyys, aivan kuten musiikillekin. Sanat ovat kuin säveliä, jotka runoilija järjestää ja joille hän antaa rytmin.

Toisen säkeistön kolmessa viimeisessä säkeessä puhuja kertoo, mitä sen ”jonkun” toiminnasta runon rakentamisen hyväksi seuraa. Säkeet asettuvat osaksi jo ensimmäisessä säkeistössä luotua maisemaa, sillä puhe on jälleen jo mainitusta lammikosta. Säkeissään puhuja tarkentaa kuvaa lammikosta, ja hän asettaa maisemaan uuden elementin, polkupyörän, jonka paikka löytyy aivan lammikon vierestä. Lammikon tarkka kuvaus muiden elementtien jäädessä syrjään luo pohjaa lammikon tärkeälle roolille runossa. Jo ensimmäisessä säkeistössä puhuja kertoo, että ”lammikossa on sateenkaaren solu”. Lammikon pinnassa on siis nähtävissä jonkinlainen valon spektri, jossa näkyvät kaikki sateenkaaren värit. Toisessa säkeistössä paljastuu, mistä spektri johtuu, sillä vesi on ”öljyllä kruunattu”. Lammikon pintaan joutunut öljy saa siis lammikon näyttäytymään kiiltelevänä ja värikkäänä. Puhujan lyyrinen näkemys lammikosta täydentyy, kun hän mainitsee, että vedessä ”auringon paljetit kimaltelevat kuin mustassa hameessa”. Veden pinnan heijastava ominaisuus on säkeissä korostetun keskeistä, sillä siihen kiinnitetään huomiota useassa säkeessä.

Kolmas säkeistö jatkaa jo tutuksi tulleen maiseman parissa. Ensimmäinen säe paljastaa syyn ensimmäisen säkeistön orapihlajien pulinaan; ”varpuspensaat” on orapihlajien toinen nimi. Varpuspensaista alkaen muodostuu kolmanteen säkeistöön toisiaan seuraavien tapahtumien ketju, pilkut säkeiden välissä rinnastavat säkeet toisiinsa muodostaen jatkumon. Kun varpuspensaat ovat ”paljastaneet salaisuutensa” puhuja näyttää, kuinka maiseman kaikki yksittäiset elementit ovat sidoksissa toisiinsa: pyörän renkaan jälki yhdistää pyörän lammikkoon, lapsesta heijastuva varjo lapsen sekä pyörään että sitä kautta lammikkoon. Lapsi on säkeissä uusi hahmo, joka kiinnittyy polkupyörään veden ääressä. Maisemasta puhujan katse kääntyy yhtäkkiä pois, lammikon pinnan alle. Lammikon heijastavan pinnan alla onkin jotain, jota puhuja kutsuu nimellä ”matalat juhdat”, jotka vaeltavat ”haaksirikkoisina, kuolemansa edessä, yhä uutterina”. Syvyyden ”matalat juhdat” on erikoinen ja aluksi hieman uhkaavaltakin kuulostava kielikuva pinnan alla työskentelevistä voimista.

Kolmannessa säkeistössä runoon astunut lapsi saa neljännen säkeistön alussa itselleen lisää määritteitä puhujan katseen kääntyessä jälleen hänen puoleensa. Lapsi on puhujan mukaan ”sanaton, kuuro, mereeni ankkuroitu”. Puhuja osoittaa, kuinka runoon ilmestyneen lapsen olemassaolo on täysin puhujaan kiinnittynyt. Lapsen kiinnittymistä itseensä puhuja kuvaa sanomalla, että lapsi on ”mereeni ankkuroitu”. Säe yhdistyy edellisen säkeistön puheeseen syvyyksistä, ja näyttääkin siltä, että puheella merestä ja vesien syvyyksistä puhuja viittaa omaan

minäänsä. Puhujan runsas huomion kiinnittäminen lampeen ja sen pinnan kuvailuun korostaa veden pinnan ja sen alaisen maailman merkitystä ja toisaalta myös kontrastia. Lammikon heijastava pinta kuvaa puhujan oman itsensä heijastusta. Neljännessä säkeistössä puhuja eksplikoi oman itsensä säkeiden takaa löytyvänä voimana. Kun toisessa säkeistössä puhuja sanoo säkeiden takaa löytyvän ”jonkun”, neljännessä säkeistössä hän puhuu piikkeihin ripustetusta äänestä minämuodossa ja kertoo, että hän itse on pulisevien orapihlajien tekijä. Puhuja myös paljastaa, että orapihlajiin ripustettu ääni ”on ääni jostain muusta pensaasta, / veden syvyys pelkoni syvyinen”. Orapihlajien ääni ei siis tule niistä itsestään, vaan sen äänen lähde on jossain sen ulkopuolella, eli puhujassa. Myös veden syvyydet rinnastuvat minään: vesi minän elementtinä kertoo säkeistä löytyvän veden syvyyden olevan puhujan minästä lähtöisin, veden syvyys on puhujan pelon mittainen. Runon elementit kiinnittyvät siis voimakkaasti runon puhujaan, joka rakennettuaan maiseman osoittaa eri elementtien olevan hänestä itsestään lähtöisin.

Kolmannen ja neljännen säkeistön kuvat ja tematiikka liittävät koko runon kiinteästi kokoelman avausrunoon (TL, 7). Pinnanalainen maailma ja puhujan mereen ankkuroitu lapsi saavat merkityksensä erityisesti suhteessa ensimmäisen runon säkeisiin. Kontion runojen autotekstuaalinen luonne kannustaa tällaiseen runojen keskinäistä vuoropuhelua korostavaan tulkintaan läpi kokoelman. Synkästi kuvatut veden ”matalat juhdat” näyttäytyvät puhujan sisäisinä, tummasävyisinä elementteinä. Lapsen kuva ei voi olla tuomatta mieleen kokoelman avausrunon lasta, joka on puhujalle ”pulssiani ahnaasti imevä”. Nyt lapsen aktiivinen rooli on vaihtunut passiivisuuteen, jossa lapsi on sanoja vailla ja voimakkaasti puhujaan kiinnittynyt. Kun avausrunossa puhuja on melko spontaanisti liitävä ja lekutteleva tiira, on hän nyt selvästi kaikesta tiukasti kiinni pitävä, runoa ohjaileva voima.

Viimeisessä säkeistössä puhuja palaa runon alkuasetelmaan ja tuo runon lopetukseen jo ensimmäisestä säkeistöstä löytyvät elementit. Puhuja siis palaa siihen pisteeseen, josta hän lähti runoa rakentamaan. Tuuli ottaa edelleen suunnan viiristä, orapihlajat pitävät ääntä ja ”yksi sävel soittaa sateenkaarta”. Lammikon pinnasta löytyvä sateenkaari asettuu siis päättämään runon. Puhuja kiinnittää siihenkin huomion yhdestä äänestä, joka löytyy sateenkaaren takaa. Ensimmäisen säkeistön elementtien kertaaminen, toistorakenteen tuominen runoon, korostaa entisestään runon tehtyä luonnetta. Runon rakenne tukee implisiittisenä metalyyrisyytenä runon eksplisiittisen metalyyristä puolta (vrt. Müller-Zettelmann 2003, 147). Kertaaminen kiinnittääkin huomiota metalyyriseen maisemointiin (Kaunonen 2001, 45).

Tälle Kontion runolle on ominaista runomaiseman yhtäaikainen rakentaminen ja kommentointi. Prosessi muistuttaa hieman Paavo Haavikon *Talvipalatsin* poetiikkaa, jossa maiseman rakentaminen ja sen kommentointi ovat rinnakkain kulkevia prosesseja (vrt. mt., 36). Runon puhuja on runonsa maailmaa hallitseva tekijä, jonka tapa luoda runoa on hyvin autoritäärinen ja jopa jumalallinen. Jollain tapaa hän on runon maailman luojana ihmisyyden ylä- tai ulkopuolella, ja siten hän myös asettuu Bennettin kuvaileman romanttisen taiteilijan kehykseen. Bennettin (2005, 60–61) määrittelyjen mukaan hän onkin toisaalta sekä oma itsensä että oman itsensä yläpuolella.

### 3.3.2 Paperi maailman keskipisteenä

Kokoelman kolmannen osaston aloittava runo on jonkinlainen kiteytymä eräistä Kontion poetiikan peruspiirteistä, sillä siinä tulevat esille puhujan runojen kirjoittamiseen ja maailmankuvaan liittyvät keskeiset elementit. Runo onkin kuin kuva puhujan käsityksestä kirjoitusprosessista. Tässäkin runossa runon rakentuminen on yhtäaikaista sen lukemisen kanssa; runon elementit asettuvat kohdalleen runon nyt-hetkessä.

> Jokainen lumihiutale piirtää oman nimensä
> ei taivaaseen eikä maahan, vaan tähän paperille.
> Jokainen lumihiutale, tämäkin
> tässä köyhässä lähiössäni, piirtyy
> ei kirkkomaan ankaraan multaan
> tai kuuraisille nummille vaan juuri tähän
> tälle paperille johon sinutkin laitan istumaan
> ja itseni sinun viereesi.
>
> Ei mikään liiku, miten voisikaan,
> sillä kaukaisinkin tähti on yhtä lähellä kuin käteni,
> jota nojaan ohimoani vasten, valovuodet
> kuuluvat väärään kosmologiaan, siihen
> joka haluaisi erottaa meidät.

Minulla on kämmenelläni yhtä monta
maailmankaikkeutta kuin taivaalla on tähtiä
yhtä monta ääretöntä pistettä, kuvaa.

Varikset kiertävät koivunlatvaa
kuin pilveen kaiverrettua grafiikkaa.
Eivät ne lennä, ne hengittävät kuten sinäkin
köyhässä lähiössä köyhän runoilijan kainalossa,
aina samassa pisteessä. (TL, 25.)

Runo alkaa kuvasta, jossa runon maiseman elementit kiinnittyvät puhuja-runoilijan paperille. Runo ei siis lähde liikkeelle varsinaisesta maiseman kuvauksesta, vaan runon ensihetkestä saakka koko runon keskipiste ja sen kulkua määrittävä tekijä on puhujan paperi, jolle hän asettelee runonsa tekijät. Puhuja korostaakin sitä, että lumihiutaleet eivät löydä paikkaansa mistään muualta runon ympäristöstä, vaan nimenomaan puhujan paperilta, johon puhujan kädenjälki siirtyy. Maailmankaikkeuden peruselementit, maa ja taivas, kumoutuvat puhujan paperin edessä. Ahvenjärvi (2003, 90) onkin kiinnittänyt huomionsa runon hyvin voimakkaaseen läsnäolon tunteeseen. Kolmannessa ja neljännessä säkeessä puhuja jatkaa lumihiutaleen määrittämistä, sillä kaikkien lumihiutaleiden lisäksi korostuneeksi nousee ”tämäkin tässä köyhässä lähiössäni”, joka sekin löytää paikkansa paperilta kuten muutkin. Samalla puhuja tulee määrittäneeksi runon tapahtumapaikan, joka kylläkin jää runon taustaksi huomion kiinnittyessä puhujan kynän jälkeen.

Puhuja jatkaa kieltolauseilla kaikkien niiden muiden paikkojen ketjua, jotka eivät ole lumihiutaleen laskeutumispaikkana, mainituiksi tulevat ”kirkkomaan ankara multa” ja ”kuuraiset nummet”. Kirkkomaa ja nummet vaikuttavat aluksi kaukaisilta elementeiltä suhteessa puhujan maisemaan, lähiöön, mutta ne merkityksellistyvätkin juuri sen vuoksi. Kirkkomaa ja nummet asettuvat runossa edustamaan romanttista runoilijaperinnettä, ja mainitsemalla erityisesti juuri nämä paikat puhuja haluaa korostaa oman paikkansa eroavaisuutta suhteessa niihin. Jyrki Nummi (2005, 74–76) näkeekin sekä 1700-luvun kirkkomaarunouden hautakummut että synkät nummimaisemat motiiveina, jotka ovat romantiikan lajityypille ominaisia. Ne ovat niin ominaisia ja kliseiksikin muodostuneita kuvia, että ne ovat kuin romantiikan metonymia, jonka vastapoolina on puhujan oma ympäristö, lähiö. Lähiön olemus ”köyhänä” korostaa maiseman arkisuutta ja elinolosuhteiden taloudellisia rajoja. Toisaalta ”köyhästä lähiöstä” puhuminen rakentaa runoon myös omanlaistaan lähiöromantiikkaa, joka asettuu perinteistä romanttista kertomistapaa vasten.

Ensimmäisen säkeistön kaksi viimeistä säettä kertovat, kuinka lumihiutaleiden, siis jonkinlaisten maisemallisten elementtien, lisäksi paperille asettuvat myös puhuja itse ja sinä, runon puhuteltu toinen. Kun lumihiutaleet vielä itse leijailevat paikalleen paperin maailmaan, on minän ja

sinän paikoilleen asettamisen takana selkeästi puhuja, tästä kertoo ensimmäisen persoonan muoto ”laitan”. Puhuja tarkastelee itseään kuin ulkoapäin asetellessaan itseään paperille. Tärkeää on, että puhuja asettaa itsensä vasta sinän jälkeen: minän oma paikka löytyy nimenomaan sinän vierestä, he eivät siis ole erillisinä asioina paperilla, vaan yhdessä. Runossa on siis rakennettu ja paikannettu maiseman lisäksi kaksi hahmoa, toimija minä ja puhuteltu sinä. Leena Kaunonen (2001, 60) toteaa, että runon puhujan huomautukset runon kokoamisesta ovat merkkejä puhujan intentiosta runojen suhteen. Runon luominen on puhujan käsissä.

Ensimmäisessä säkeistössä toistuu taajaan deiktinen pronomini ”tämä”. Runon tapahtumat paikantuvat siis aivan tiettyyn nyt-hetkeen, jossa puhuja runonsa elementtejä määrittelee. Tämä-pronomini asettaa myös runon eri elementit lähelle puhujaa, puhuja voi siis osoittaa niitä vuorotellen ja aivan kuin näyttää, ”tämä tässä vieressäni” tai ”juuri tämä, ei mikään muu”. Elementit ovat siis puhujalle hyvin spesifejä ja läheisiä. Kaunosen mukaan puhuja korostaa deiktisyydellä omaa läsnäoloaan ja toimijan rooliaan, näin puhuja ottaa selkeästi haltuunsa runon puheen. Deiktiset sanat tuovat paikantumisen ja tämänhetkisyyden tunnun. (mt., 59.)

Toisessa säkeistössä elementtien keskittyminen puhujan lähelle jatkuu. Ensimmäisessä säkeessä puhuja kieltää kaiken liikkeen ja vie merkityksen välimatkoilta. Liike on sidoksissa välimatkoihin, koska liikkeen mahdollisuuden kieltämisen puhuja perustelee sillä, että kaikki maailmankaikkeuden elementit ovat aivan yhtä lähellä puhujaa, niin hänen oma kätensä kuin kaukaisin tähtikin. Jos kaikki on lähellä toisiaan, samassa pisteessä, on liike mahdoton, koska välimatkaa ei ole. Maailman elementtien oleminen lähellä toisiaan näyttäisi mahdollistavan myös juuri puhujan ja sinän lähekkäin olemisen. Puhujan oma maailmankuva, jota määrittävät liikkeen pysähtyminen ja välimatkojen katoaminen, asettuukin ristiriitaisen suhteeseen fysikaalisen maailman näkemyksen kanssa: puhujan mukaan ”valovuodet” haluaisivat erottaa puhujan ja sinän toisistaan. Tähän puhujalla on kuitenkin ratkaisu: hän toteaa valovuosien kuuluvaan ”väärään kosmologiaan”.[12] Runossa puhuja on määräävässä asemassa, hän voi siis hahmottaa oman maailmansa runossaan kuten haluaa. Ahvenjärven (2003, 91) mukaan tämä liittyy voimakkaasti runon metalyyrisyyteen: luodessaan runoa runoilijalla on hallussaan koko todellisuus ja silloin hän

[12] Kosmologia on yksinkertaisesti määriteltynä maailmankaikkeuden tutkimusta. Kontion oman kosmologian määrittelyn kannalta on merkittävää, että eräänä tärkeimmistä kosmologisista havainnoista pidetään hyvin kaukaisten kohteiden ”punasiirtymiä, jotka viittaavat maailmankaikkeuden laajentumiseen. (--) Punasiirtymät syntyvät, kun taivaankappale ja havaitsija etääntyvät toisistaan”. (http://www.ursa.fi/extra/kosmos/) (Tieto haettu 16.4. 2006.) Kontion runojen puhuja haluaa omassa kosmologiassaan muun muassa kieltää maailmankaikkeuden laajentumisen (ks. TL, 33).

voi piirtää paperilleen aivan mitä haluaa, kaukaisinta tähtikuviota myöten. Koska ulkopuolinen maailma on kääntynyt valovuosien muodossa puhujaa ja sinää vastaan, puhuja sulkee sen omasta maailmastaan pois.

Kolmannessa säkeistössä oleminen tiivistyy yhä vain voimakkaammin puhujan ympärille. Puhuja kertoo, kuinka hänen kämmeneltään on löydettävissä aivan yhtä monta maailmankaikkeutta kuin taivaaltakin tähtiä, määrä on siis ääretön. Kontion poetiikkaan kuuluu olennaisena osana ajatus, että maailmankaikkeus muodostuu loputtomasti erilaisista ja erikokoisista maailmoista. Tyypillistä on, että jokainen ihminen kantaa sisällään pientä maailmankaikkeutta, pienet mikromaailmat asettuvat siis osaksi yhteistä, suurta kaikkeutta. Niinpä puhujan kämmeneltäkin löytyy kaikkeuksia, kaukaisilta ja suurilta tuntuvat asiat löytyvät aivan läheltä. Maailmankaikkeudet puhujan kämmenellä ovat ”äärettömiä pisteitä, kuvia”. Maailmankaikkeuksien pienuus korostuu määriteltäessä ne ”pisteiksi”, mutta pisteet ovat kuitenkin äärettömiä, niiden pienuudesta löytyy siis syvyys. Ahvenjärvi (2003, 91) näkee ”äärettömän pisteen” fysikaalisessa mielessä paradoksaalisena ilmaisuna. Toisaalta fysikaalinen paradoksaalisuus on puhujan omalle kosmologialle nimenomaan luonteenomaista. Ahvenjärvi (mt., 91–92) on kiinnittänyt huomiota siihen, että metalyyrisessä mielessä ”ääretön piste” voisi myös tarkoittaa lauseen loppumattomuutta. Maailmankaikkeudet ovat puhujalle myös ”kuvia”. Kontion muissakin runoissa käsitettä ’kuva’ käytetään yhteyksissä, joissa kuvataan jonkin asian jättämää jälkeä. Myös kirjoituksen ja kuvan merkitysten lähenemistä on muutamassa tapauksessa löydettävissä. Maailmankaikkeudet kämmenellä ovat siis myös kuin pieniä kuvia kaikkeudesta.

Puhuja kohottautuu neljännessä säkeistössä itseensä päin kääntyneestä katseesta ja siirtää huomionsa ympärilleen. Puhuja huomaa varikset, jotka ovat viimeisessä säkeistössä samankaltaisessa asemassa kuin lumihiutaleet ensimmäisessä. Puhuja kertoo varisten lentoreitistä, joka on ”kuin pilveen kaiverrettua grafiikkaa”. Varisten lento piirtyy taivaalle, ja sen jättämän jäljen voi nähdä. Toisaalta myös puun oksisto, jota varikset kiertävät, voi näyttäytyä kuin grafiikkana, mustana ohuena viivana vaaleampaa taivasta vasten. Ympäristö näyttäytyy siis tehtynä, piirrettynä, jonkun käden jäljen kaltaisena. Viimeisen säkeistön kolmannessa säkeessä puhuja kuitenkin kieltää omat sanansa, hän ikään kuin korjaa sitä, mitä on juuri tullut sanoneeksi. Varikset eivät puhujan näkökulmasta lennäkään, vaan ne ”hengittävät”. Varikset eivät elä puhujan luomassa runosäkeessä omaa elämäänsä, vaan ne hengittävät koko muun runon rytmissä, osana sitä kuten puhuteltu sinä, jonka puhuja jälleen nostaa runossa esiin kolmanneksi viimeisessä säkeessä.

Hengittää-verbin käyttö, sen lisäksi että se tekee variksista elimellisen osan runon kokonaisuutta, on mielenkiintoista myös runon metalyyrisyyden kannalta. Leena Kaunonen (2001, 102) nimittäin toteaa tutkimuksessaan, että metalyyrisissä yhteyksissä sanaa ’hengittää’ käytetään usein runon ja runouden metaforana, sillä se on äänen käytön ja puheen edellytys. Tehtiin runon variksista sitten näin suoraviivainen päätelmä tai ei, on selvää, että varisten hengitys on jotain, joka sitoo ne osaksi puhujan runoa, puhujan tahdon mukaisesti. Hengittäminen sitoo linnut myös sinään, jonka puhuja laittaa hänelle varattuun paikkaan ”köyhässä lähiössä köyhän runoilijan kainalossa”. Puhujan ympäristö ja sen eri elementit liikkuvat puhujan tahdon mukaan kuin paperinuket, joille puhuja löytää paikan säkeistä. Puhujan ja puhutellun sinän paikka jää myös paperille, puhujan luomaan maailmaan pysähtyneenä.

Runon puhuja on voimakas hahmo, joka asettelee runon elementit yksitellen paikalleen paperille. Kuin Baudelairen (2001, 190) kuvaama taiteilija, puhujan paperille asettamat kuvat syntyvät paperilla uudelleen, vaikutelmat, jotka puhuja on katseellaan poiminut ympäristöstään. Aineisto asettuu paikoilleen ja järjestykseen puhujan tekojen mukaan. Samanaikaisesti runonsa rakentumisen kanssa puhuja myös rakentaa omaa runouskäsitystään oman kosmologiansa luomisen kautta. Puhuja haluaa siis näyttää, kuinka kirjoittamisen kautta mikä tahansa on hänelle mahdollista.

### 3.3.3 Ironinen välimatka

Kontion runojen ajatukset runoilijasta ja runojen kirjoittamisesta lähenevät kovasti romanttisia näkemyksiä tekijyydestä, kuten analysoidut runot ovat osoittaneet. Romantiikan ja metalyyristen teemojen yhteys ei olekaan yllättävää, sillä Tuula Hökkä (2001a, 11) mainitsee yhtenä romantiikan tunnusmerkkinä itserefleksiivisyyden. Hökkä kirjoittaakin (mt., 12–13):

> Romanttinen runous reflektoi itseään ja omaa tulemistaan tietoisena keskeneräisyydestään, moniaineksisuudestaan, prosessuaalisuudestaan. Henkevä ironia, siirtymät, paradoksein, vastakohdin ja vastakohdissa ajattelu ovat sen retorisia keinoja tavoittaa tavoittamatonta totuutta, ääretöntä. Se on muodoltaan rajatonta ja vapaata, sisällöltään arvoituksellista ja vuorovaikutuksellista. Se ei usko minään sinänsä, vaan yhdistää minän, ei-minän ja sinän, kirjoittajan ja lukijan.

Kontion runojen romanttisuus näyttäytyykin niin voimakkaana, että tuntuu mahdottomalta lukea runoja niin romantiikkaa ihannoivina, kuin miltä aluksi vaikuttaa. Hökkä (mt., 11)

mainitseekin yhtenä romanttisena keinona ironian, ja näyttääkin siltä, että Kontion runoja voidaan lukea niin sanottua romanttisen ironian perinnettä vasten. Runojen puhuja ottaakin oman kaikkivoipaisuutensa esittelyn myötä välimatkaa romantiikkaan ja tekee sanoistaan ironisia.

Linda Hutcheonin (1995, 11) määrittelyjen mukaan ironiassa sanotun tarkoitettu merkitys on eri, kuin mitä sanotun merkitys itsessään on. Ironia sisältää asenteen sekä sanottua että sanomatonta kohtaan. Hutcheon (mt., 10, 13) näkeekin ironian diskursiivisena strategiana, joka on aina jotain muuta ja aina jotain enemmän kuin se, mitä sanotaan. Romanttisessa ironiassa tekijä tuo esiin vapautensa sanataideteoksen rajoituksista. Hän korostaa ironisesti valtaansa rakentaa teos mielensä mukaan. Kyse on siis samankaltaisesta prosessista kuin metatekstuaalisuudessa: yhtäaikaisesti taiteellisen illuusion rakentamisen kanssa tekijä rikkoo illuusion (vrt. Waugh 1984, 6). 1800-luvun romantikot kyseenalaistivat tekstinsä vakavuuden asettamalla tekstiinsä ironisia kommentteja. (*Kirjallisuuden sanakirja* s.v. romanttinen ironia.)

Eero Tarastin (1990, 251) mukaan eräs romanttisen itseironian tekniikka on parodioida romantiikan käsitystä runoilijasta luovana nerona, joka hallitsee taiteen ja elämän niin täysin, että pystyy leikittelemään niillä. Romanttinen ironikko haluaa kohota luomustensa yläpuolelle voidakseen leikitellä niillä täysin vapaasti (mt., 246). Tämänkaltainen prosessi on luettavissa esiin myös Kontion runoista. Kontion lähiöromantiikka asettuukin perinteisen romantiikan vastapooliksi kun Kontion runoilija-puhujan ylivertaisuus runojensa maailmassa on korostetusti esillä.

Runoilija Kontiokin (2002, 198–199) on omissa runoutta käsittelevissä kirjoituksissaan asettanut perinteisen runoilijuuden naurunalaiseksi:

> Runoilija on hullu, miksi hän saa kulkea vapaalla jalalla? Hän on syntinen, synnitön, jumala, ihminen, yli- ja ali-ihminen, huntunsa takaa kurkistava kurtisaani ja Fransiskus Assisilainen. Runoilija tietää, että hänen maailmankaikkeutensa ei laajene, että tähtien välillä ei ole etäisyyttä, että elävät eivät ole sen lähempänä kuin kuolleetkaan, että maapallo ei ole pyöreä ja että kaikki on yhdessä pisteessä: siinä missä hiili muuttuu timantiksi, kärsimys runoksi. Runoilijaksi haaveilevat: kannattaa tyytyä osaansa runon käsityöläisenä, teknokraattina, byrokraattina ja diletanttina. Ja kirjoittaa hyviä runoja olematta Runoilija. Runoilijuus ei ole rooli, joka otetaan, vaan olemus, jonka on syntyessään saanut, kasvain aivoissa tai niin kuin Egon Friedell asian ilmaisee, jonkinasteista vesipäisyyttä.

Kontio puhuu ironisesti runoilijasta Runoilijana ja kyseenalaistaa Runoilijan ylivertaisuuden. Kiinnostavalla tavalla hän omassa tekstissään myös ironisoi oman runonsa (”Vaikka lähtisit, et sinä katoa”, TL 33) säkeet (ks. ko. runosta luku 5.5). Kontion runojen puhujan sanoja tarkkailtaessa onkin hyvä muistaa romanttisen ironian tausta.

## 3.4 Runoilijan kontekstit

### 3.4.1 Lähiö romanttisena maisemana

Kontion runoista puhuttaessa muistetaan aina korostaa hänen suhdettaan omien runojensa miljööseen, lähiöön. Usein lähiö on eksplisiittisesti nimetty Kontulaksi, joka on runoilija-Kontion asuinpaikka. Karoliina Lummaa (2005, 206) epäileekin, että ”Kontulan viehätys niin kirjoittajalle kuin lukijallekin on osittain paikan nimeämisen tuottamassa tunnistamisen tunteessa”. Kontion luoma kuva urbaanista maisemasta poikkeaa kuitenkin arkisesta, lyriikan ulkopuolisesta lähiö-käsityksesta. Kontion lähiö on romantisoitu runojen konteksti, jossa romanttinen puhuja vaeltaa inspiraatiota hakien. Lähiön arkisuus muuntuu Kontion runoissa miksi tahansa runon perinteiseksi lyyriseksi maisemaksi. Lähiöromantiikka ammentaa aineksensa tähtikuvastosta, joka todentuu puhujalle lähiön kivisen ympäristön kautta. Kaisa Ahvenjärvi (2003, 10) on todennut kokoelman runoista, että niissä ”avaruus lomittuu osaksi lähiötodellisuutta, lyyrinen ja arkipäiväinen kohtaavat (...)”.[13] Ahvenjärven mukaan Kontion lyriikan kuvatekniikalle onkin tyypillistä, että siinä eri viitekehykset limittyvät toisiinsa (mt., 74). Niinpä lähiön ja tähtitaivaan kuvatkin limittyvät, ja tämän myötä syntyy kokemus lyyrisestä lähiöstä, taivaasta arjen keskellä. Runojen puhuja voi esimerkiksi todeta: ”Kävelen Ostostiellä ja panen taskuuni palasen linnunrataa” (TL, 54). Myös myyttinen viitekehys lomittuu arkitodellisuuden kanssa, kuten säkeissä ”Siriuksen ulvonta on yhtä äänekästä kuin kapakan eteen unohdetun piskin vaikerrus” (mt., 38; TL, 54).

Suomalaisen lyriikan mielenmaisema on usein ja stereotyyppisesti ollut luonto. Luonto on heijastellut runojen puhujan sielua ja sisäisiä tapahtumia, ja varsinkin romantiikassa luonnon ja runoilijan suhde muodostui aivan erityiseksi. Kontion runojen puhuja on vaihtanut perinteisen luontomaiseman lähiöön, mutta kuitenkin lähiön merkitys puhujan sisäisten tunnelmien heijastajana on aivan sama kuin perinteisen luontokuvauksen. Puhuja ja hänen ympäristönsä sulautuvat yhteen, ja runojen maisema on yhtä aikaa niin runon tapahtumien konteksti kuin puhujan sisäisen maailman heijastumakin. Toki myös perinteinen luonto on joissakin runoissa läsnä, esimerkiksi runossa ”Joka kesä muurahaiset kantavat sinut viereeni” (TL, 21) luonnon elementit muistuttavat poissa olevasta

[13] Tätä eri tasojen yhteyttä kuvaa myös Ahvenjärven tutkielman nimi ”Kuviot tähdistä, kengät maailmasta”, jossa yhdistyy Kontion runojen ’taivaalliset’ ja ’maalliset’ tasot.

sinästä, ja vuodenaikojen kiertokulku kuvaa ajan kulkua (ks. tästä tarkemmin luku 4.1). Kuitenkin lähiö on se elementti, joka kontekstina erityisesti määrittää Kontion runojen maailmaa.

Pertti Lassilan mukaan romanttisessa ajattelussa runoutta saatettiin löytää jokaisesta luonnon pienestä yksityiskohdasta kuten kukasta tai puusta. (Lassila 2000, 13.) Maisemaan heijastuvat niin tarkastelijan tunne-elämykset, ideat kuin ajatuksetkin, ja ne antavat sille sen ominaisen sävyn. Pienetkin yksityiskohdat voivat aiheuttaa tarkastelijalle älyllisen tai emotionaalisen kokemuksen. (Lassila 2000, 15). Varsinkin Kontion kokoelman proosarunoissa, joissa lähiökonteksti on erityisen voimakas, näin käy usein. Runo ”(Kontula 2)” alkaa lähiökuvilla, joissa lähiöelämä limittyy tähtitaivaan kuvien kanssa: ”Raiteilla kulkeva komeetta tekee reiän Kontulan tähtijärjestelmään. Ostoskeskuksen aukiolla vaihdetaan iltarukous pullolliseen minttuviinaa. Kuu värisee männynlatvassa kuin paleleva kyyhky”. (TL, 55.) Maiseman kuvauksen yksityiskohdista puhuja siirtyy oman mielensä sisälle, ajatuksiinsa, jotka kuitenkin selkeästi kumpuavat maiseman yksityiskohdista, tai vastaavasti maisema on heijastusta puhujan mielestä: ”Jokainen liike on vain alun ja lopun väliin piirretty kuva, juopunutta grafiikkaa litistyneen galaksin pinnalla”. Lähiön maiseman elementit saavat siis puhujan pohtimaan elämän olemusta, joka näyttäytyy haparoivana yrityksenä tehdä jotain ennen kuolemaa.

Maisema niin kuin luonnonkuvaus yleensäkin on aina jotakin ainutkertaista, jota syntyy kuvaajan ja kuvatun kohtaamisesta, myös silloin, kun kyseessä on jokin ”todellinen” maisema, jota tarkastellaan tietystä näkökulmasta (Lassila 2000, 15). Niinpä Kontion runojen puhuja näkee maiseman omalla tavallaan, hänelle juna on ”raiteilla kulkeva komeetta” (TL, 55), kuu ”pahoinpidelty vaimo” (TL, 49) ja metroaseman tolppa ”kuin valtava tikkukaramelli” (TL, 53). Runoilija-puhuja kuvaakin maisemaa sellaisena, kuin se hänelle näyttäytyy. Prosessi on Bennettin (2005, 58–59) kuvaaman kaltainen: luonnon kuvauksen ja reflektoinnin sijasta painopiste on niissä tuntemuksissa ja ajatuksissa, joita luonto herättää runoilijan mielessä ja sydämessä.

Kun jotakin tiettyä näköalaa kuvataan kirjallisuudessa, se samalla ikään kuin otetaan haltuun. Tarkastelijan tarkastellessa ja kuvaillessa maisemaa se samalla muuttuu satunnaisesta merkitykselliseksi. (Lassila 2000, 17). Tällaista vaikutusta lisää kun tekijä samanaikaisesti kuvailemisen aikana luo maiseman. Tällöin lukijasta tulee tekstin puhujan lisäksi maiseman toinen rakentaja, kun maisema syntyy lukijan silmien eteen tekijän kuvaillessa prosessia. Näin tapahtuu runoissa, joissa runon luominen on keskiössä, kuten runoissa ”Orapihlajat pulisevat” ja ”Jokainen lumihiutale piirtää nimensä” (ks. tämä luku kohdat 3.3.1 ja 3.3.2).

Kontion tavassa kuvata lähiötä ja kauneutta, jota runojen puhuja maiseman proosallisista yksityiskohdista löytää, voidaan nähdä yhtymäkohta Baudelairen estetiikkaan (ks. myös Ahvenjärvi 2003, 113). Baudelairen (2001, 178) mukaan saamme nykyisyyteen kuuluvien asioiden esittämisestä erityistä nautintoa, joka ei johdu pelkästään sen kauneudesta, vaan nykyisyyden olemuksesta nimenomaan nykyisyytenä. Jotta nykyisyyden sellaisetkin asiat, joita ei ole totuttu traditionaalisesti pitämään kauniina näyttäytyisivät sellaisena, on pystyttävä katsomaan niitä tavalla, joka on runoilijalle mahdollista: ilman tavanomaisia oletuksia, kielellä joka ei ole niin kiinni todellisuudessa. Tällainen katsomisentapa lähenee jälleen lapsen tapaa katsoa, jota romantiikassa pidettiin ihanteellisena. Baudelairen mukaan lapsi tuntee kiihkeää kiinnostusta kaikkein arkisimpiakin asioita kohtaan. Inspiraatio puolestaan muistuttaa suuresti tätä lapsen päihtymystä hänen nähdessään uusia asioita. Nerous onkin uudelleen löydettyä lapsuutta, johon on kuitenkin lisätty aikuisen miehen ruumiilliset kyvyt ja analyyttinen henki, jotka antavat mahdollisuuden uuden järjestyksen luomiseen aineeseen. (mt., 185–186.)

Näitä Baudelairen ajatuksia lähenee myös Kontion runojen puhujan tapa nähdä ympäristönsä sellaisena kuin se runoissa näyttäytyy. Toki lähiön kauneuden näkemiseen liittyy myös Baudelairen kaupunkiromantiikka, urbaanin elämäntavan ihannointi. Baudelaire (mt., 188–189) kirjoittaakin kaupungilla kulkevasta taiteilijasta: ”Hän ihailee kaupunkien elämän ikuista kauneutta ja hämmästyttävää harmoniaa, jota kaitselmus pitää yllä keskellä inhimillisen vapauden hälinää. Hän tutkiskelee suurkaupungin maisemia, kivisiä maisemia, joita sumu hyväilee tai auringin palkeet läimivät.” Baudelairen taiteilijan tapaan Kontionkin runoilija vaeltaa kaduilla ja tarkkailee ympäristöään.

### 3.4.2 Runoilijan yhteiskunnallinen asema

Eräs Eva Müller-Zettelmannin (2003, 138–139) mainitsemista mahdollisista metalyyrisistä teemoista on runoilijan ja runojen yhteiskunnallisen ja sosiaalisen aseman pohtiminen. Kontion runoissa tämänkaltaiset teemat eivät ole kaikkein voimakkaimpia runoista esiin luettavia metalyyrisiä teemoja, mutta joitakin vihjeitä myös tähän tematiikkaan liittyen runoista voi löytää. Yhteiskunnallisten ja sosiaalisten kysymysten pohtimisen vähyyteen lienee syynä Kontion runojen romanttinen henki. Romanttisessa kirjallisuudessa taiteen tehtävä ei ollut muuttaa todellisuutta, eikä

taiteella ollut erityistä yhteiskunnallista tai historiallista tehtävää (Lassila 2000, 39). Myös Bennett (2005, 60–61) painottaa ajatusta romanttisesta tekijästä yhteiskunnasta erillisenä olentona.

Yhteiskunnalliset kysymykset eivät siis oikein löydä paikkaansa Kontion hyvin subjektiivishenkisistä runoista, joissa keskeinen problematiikka liittyy puhujan henkilökohtaisiin kysymyksiin, ei niinkään maailmaan hänen ympärillään. Yhteiskunta on runojen puhujalle vain hänen oman mielensä heijastuma, ja puhujan mielen näkymä on epäyhteiskunnallinen ja -sosiaalinen, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta.

Kontion runojen runoilija kantaa harteillaan perinteisen taiteilijuuden viittaa. Taiteilijan perinteinen asettuminen yhteiskunnan marginaaliin ilman määrättyä sosiaalista asemaa johtuu Kirsti Simonsuuren (1996, 31) mukaan taiteilijan työskentelyn tapahtumisesta liminaalisessa tilassa. Välitilassa taiteilija on yhteiskunnan ulkopuolella, ja koska hänen paikkaansa ei muutoin ole määritelty, hän voi suunnata toimintansa monelle eri taholle. Yhteiskunnan ulkopuoliselta paikaltaan runoilija voi näyttää vaihtoehtoisia maailmoja ja osoittaa ympäröivässä todellisuudessa seikkoja, joita ei muuten pystyttäisi näkemään (mt., 34). Kontiolla arkisen ympäristön värittyminen on ainakin eräs asia, jonka hän runoilijan roolistaan näyttää poikkeuksellisena suhteessa totuttuun. Runoilija näyttää arkisen maiseman tavalla, joka on muille mahdoton nähdä.

Kontion kokoelman runojen yhteiskunnallisuuteen voidaan liittää ainakin ne paikat ja ympäristö, jossa runojen puhuja liikkuu. Runoista, joista jonkinlaisen tapahtumapaikan voi hahmottaa, voidaan jo mainittujen luonnon ja lähiön lisäksi mainita runot, joiden paikat hahmottuvat tyypillisesti arkiseksi kodinympäristöksi. Runojen puhuja liikkuu paljon huoneissa (”Jokaisen ruumiisi merkin osasin ulkoa”, TL 20; ”Ääntä, sen outoa hiljaisuutta”, TL 34), ikkunoiden äärellä (”Ei linnunrata ole hehkuvaa höyryä”, TL 36; ”Coma Berenices”, TL 39) sekä kodin huonekalujen ja esineiden keskellä (”Tuoli on kuin musta kissa”, TL 18; ”Pöly köynnöstää kirjahyllyä, kärhet”, TL 29).

Kodista ja lähiöstä runojen tapahtumapaikkoina voisi päätellä, että runojen puhuja, joka selvästi rakentuu runoilijaksi, on työstään huolimatta asemansa puolesta verrattavissa kehen tahansa tavalliseen työläiseen. Kun siis esimerkiksi romanttisessa perinteessä runoilija oli selkeästi yhteiskunnan ulkopuolella, marginaalissa (vrt. Bennett 2005, 60–61), on Kontion runoilija osa yhteiskunnallista kontekstia, mutta tässäkin kontekstissa hän on korostetusti taiteilija. Tällainen näkemys korostuu proosarunossa, jossa runoilija kuvaa iltaansa lähiöbaarissa, ”mainostuhkakuppien ja lattialle heijastuvan jukeboxin valon ääressä” (TL, 49). Puhujan vierustoverina kapakassa on tuttava, josta puhuja toteaa, ”jonkinlainen taiteilija hänkin”. Runojen runoilijoiden ja taiteilijoiden

ympäristönä ovat siis savuiset lähiökapakat, joita ei voi moittia ylellisyydestä. Toisaalta tällainen rappioromantiikka rakentaa kuvaa runoilijasta, joka sanoutuu irti keskiluokkaisesta elämäntavasta.

Toisenlaista tällaista runoilijan marginaaliin asettamista Kontion runoissa on runoilijan roolin taloudellisen kannattamattomuuden korostaminen. Runo ”Jokainen lumihiutale piirtää oman nimensä” (TL, 25) puhuu työn tästä puolesta viimeisessä säkeistössään:

> Varikset kiertävät koivunlatvaa
> kuin pilveen kaiverrettua grafiikkaa.
> Eivät ne lennä, ne hengittävät kuten sinäkin
> köyhässä lähiössä köyhän runoilijan kainalossa,
> aina samassa pisteessä. (TL, 25.)

Runoilijan perinteiseen yhteiskunnallisen aseman diskurssiin kuuluu eräänlainen taloudellisen tilanteen heikkouden esittäminen. Näin korostuu, että työtä tehdään aivan muista kuin taloudellisista syistä. Leena Kaunonen (2001, 169) on löytänyt Paavo Haavikon *Talvipalatsista* saman suuntaisia kommentteja: usein taide ja kirjallisuus törmäävät kaupallisen maailman vaatimuksiin, ja tämän runojen puhuja tuo kommenteissaan selkeästi esiin.

Kontion runon loppusäkeessä toistuu kahteen kertaan sana ”köyhä”. Sekä runoilijan asuinympäristö on ”köyhä lähiö”, mutta myös itse runoilija on tietysti köyhä. Säkeistössä todentuu ajatus siitä, että runoilijan maailmassa merkitsevät arvot ovat jossain muualla kuin raha-asioissa, sillä puhuja selkeästi hallitsee maailmaansa köyhästä asemastaan käsin. Myös runojen sinä on edelleen runoilijan kainalossa. Köyhä-sanalla leikittely on myös puhujan ironista puhetta runoilijasta, tai oikeastaan siitä runoilijakuvasta, joka perinteisesti ihmisten mieliä hallitsee. On totuttu ajatukseen runoillaan vain vähän rahaa ansaitsevasta köyhästä runoilijasta, ja juuri tämän kuvan puhuja haluaa myös meille antaa. Taloudellisen taistelun metafora on tarttunut myös runoon, jossa runon puhuja puhuu kirjoittamisensa ehdoista ja mahdollisuuksista: ”Kaikkeuteni olen myynyt / sanakivimarkkinoilla, liuskeisten öiden / outo riemu rakkauteen vaihdettuna” (TL, 28). Kirjoittamisen maailmaan on osaltaan tarttunut markkinahenki, ja myyminen ja vaihtaminen kuuluvat myös runoilijan elämään ja hänen valintoihinsa.

Jonkinlainen yhteiskunnallinen kommentti liittynee myös puhujan kaupunkiympäristön kuvaukseen. Vaikka lähiö jossain mielessä romantisoituukin puhujan mielessä, ovat monet kaupunkiympäristöön ja kerrostaloihin kiinnittyvät säkeet myös melko synkkiä. Tämän voisi nähdä kommenttina urbaanin elämän ongelmakohtiin. Esimerkiksi säe ”(o)stoskeskuksen aukiolla vaihdetaan iltarukous pullolliseen minttuviinaa” (TL, 55) kertoo omaa tarinaansa kaupunkielämän

varjopuolista. Toisaalta tällaiset kommentit eivät sinänsä liity taiteilijuuden yhteiskunnallisuuden tematisointiin, vaan ovat luonteeltaan yleisempää yhteiskuntakritiikkiä.

Sosiaalisesti puhujan ympäristö on melko rajoittunut. Hallitsevin toinen henkilö on koko kokoelman läpi melko muuttumattomana säilyvä sinä, joka määrittyy feminiiniseksi olennoksi. Sinän lisäksi puhujan ympärillä ei paljoa muita liiku: proosarunoissa mainitaan puhujan itsensä lisäksi ”taiteilija” (TL, 49), ”filosofi” (TL, 51, 52) ja ”runoilija” (TL, 51), joka voi runon kontekstissa määrittyä muuksikin kuin puhujaksi itsekseen. Jonkinlaisten kollegojensa lisäksi runoissa mainitaan puhujan lapset, Sanni ja Tilja (TL, 52, 56), jotka puhuja peittelee yöpuulle. Melko yksin puhuja siis runojensa maailmassa liikkuu.

Samalla kun siis runoissa kevyesti rakennetaan tietynlaista rappiorunoilijan kuvaa, on tuo kuva kuin kenen tahansa lähiön asukin. On siis kyseenalaista, onko puhujan tarkoituksena nimenomaan korostaa runoilijan marginaalista asemaa, vai päinvastoin rinnastaa runoilija muihin ei niin varakkaisiin yhteiskunnan luokkiin. Merkittävintä kuitenkin on, että runot paikantuvat arkisiin ja proosallisiin ympäristöihin, joissa puhuja liikkuu ja joista käsin hän ajatuksiaan esittää. Tästä syystä Kontioon onkin haluttu painaa jonkinlainen lähiörunoilijan leima.

### 3.4.3 Kuun matka lähiössä: arkinen ja lyyrinen limittyvät

Kahdessa edellisessä alaluvussa käsittelin Kontion runojen runoilijan kontekstia, niin ympäristön kuin laajemmassa mielessä yhteiskunnankin. Tässä luvussa pyrin yhden kokoelman proosarunon luennan kautta näyttämään, kuinka arkinen ja ’taivaallinen’ Kontion runoissa tyypillisesti limittyy, kuten Kaisa Ahvenjärvikin on tutkimuksessaan (2003) todennut. Runossa lyyrinen elementti kuu matkustaa lähiömaisemassa.

Kuu on eräs käytetyimpiä ja voimakkaimmin erilaisilla merkityksillä latautuneita kuvia runoperinteessä. Luontosymbolina kuu on myös vanha elementti, jopa hieman kliseinen kuva, osittain varmasti siihen liitetystä voimakkaasta mystisyydestä johtuen. Kontion käyttämän tähtikuvaston takia ei liene yllättävää, että myös kuulla on oma paikkansa monissa kokoelman runoissa.

Kuun käyttäminen kuvana johtaa ajatukset niin romanttiseen traditioon kuin feminiinisyyteenkin. Kuulla on myös merkityksensä taiteelliseen luomistyöhön kiinnittyvänä

symbolina. Anna Hollsten (2004, 113) onkin kiinnittänyt huomionsa siihen, kuinka kuukuvasto liittää taiteellisen luomistyön feminiiniseen ja subliimiin. Vesa Haapala (2005, 211) huomauttaa, että runon kuusymboli on kulttuurisesti resonantti. Haapalan mukaan naisen ja kuun kytkeminen toisiinsa on ollut varsin yleinen motiivi varsinkin 1800-luvun lopun kirjallisuudessa. Tämä yhteys ja vertaaminen on selkeästi säilyttänyt voimansa myös myöhempinä aikoina.

Kontion runoissa mielenkiintoista on, että kuukuvasto painottuu ennen kaikkea kokoelman päättävään osastoon, joka muodostuu yhtä runoa lukuun ottamatta pelkästään proosarunoista. Kuun lyyrinen olemus painottuukin, kun sitä käytetään runoissa, joissa kieli on runollisuudestaan huolimatta proosallisempaa kuin kokoelman alkupään perinteisemmän muotoisissa runoissa. Joka tapauksessa proosarunot ovat muotonsa vuoksi mielenkiintoisia erityisesti metalyriikan kannalta. Kahden lajin rajalla toimivina runoina ne tarjoavat mahdollisuuksia lajin reflektointiin ja pohdintaan (Enwald 1997, 113). Ne puhuvat runoista edelleen runojen kielellä, mutta kuitenkin kielellä, joka on lyriikan historiassa melko tuoretta. Liisa Enwaldin muotoilun mukaan proosaruno on suppeahko runo, joka on kirjoitettu proosamuotoon. Tekstin asemointi on proosalle ominaista, mutta kompositio kallistuu kuitenkin lyriikan puoleen. (mt., 112.)

Kuu on luovuuden lähde, mutta sen pelottavuus syntyy sen paikantumisesta yöaikaan. Kuu onkin yhtä aikaa houkutteleva ja arvaamaton. Se voi myös näyttäytyä myönteisenä elementtinä, sillä se on tähtien lisäksi ainoa valonlähde yöllä. Kontion runossa kuulle varattu paikka onkin jotain mystistä, pimeyteen yhdistyvää:

> Kuu aukeaa lähiön ylle kuin valkea, repaleinen vaippa. Mikä rokonarpinen hirviö! Vai pahoinpidelty vaimo, joka hiljaa kulkee pimeytensä lävitse kuin meren syvyyksiin putoava lantti. Miten runolliseksi maisema muuttuukaan, kun talot vaeltavat yöllisiin koloihinsa ja horisonttiin vaimenevat lasten rukoukset. Kuuset kasvavat kiven lävitse. Meteoriparvi lentää taivaan poikki ja kirjoittaa epigrammeja taivaalle. Mikä on se sävel, jota en enää kuule? Varjon liike lehdossa, kun kuusaman lehtiä soittavat auringon jouset? Enkö kuule enää tähtien hyminää, kun niiden kuoro kokoontuu kuin pisteet soittorasian rullalle?
>
> Kun pari viikkoa sitten istuin iltaa eräässä viehättävässä kontulalaisessa baarissa mainostuhkakuppien ja lattialle heijastuvan jukeboxin valon ääressä, vierustoverini, jonkinlainen taiteilija hänkin, kertoi, että Kuu, latinaksi Luna, on huuto, itsestään eksyneen lapsen huuto. Ehkä kuu onkin enemmän ääntä kuin valoa. Ja että kuolema silloin kun se tulee, on ollut aina läsnä, kuiskauksena unien tuulissa, pimeytenä, joka kuroutuu lapsen ympärille kuin nahkainen leili. Vielä on ääni, joka minun on kuultava, kuun kasvojen takaa, pimeältä puolelta. (TL, 49.)

Runon tunnelma on synkkä, lähes painostava. Runossa puhutaan yöstä ja kuolemasta, ja kuulle on varattu melko painava osuus tematiikan rakentajana. Runo kuvaa yöllistä maisemaa lähiön yllä. Maisemointia ja kuvausta kommentoi puhuja, joka samanaikaisesti rakentaessaan

maisemaa kommentoi omaa kieltään. Puhuja myös kysyy kysymyksiä, jotka jäävät leijailemaan runon pintaan. Jälleen kerran runon sävy on hyvin subjektiivinen, puhuvan minän ympärille kietoutuva. Puhuja kommentoi niin ympäristöään kuin omaa puhettaankin.

Runo alkaa vertauksella, joka kuvaa kuuta loistamassa lähiön yläpuolella. Tapa, jolla kuu esitellään, on kuitenkin melko poikkeava, kuu nimittäin esitetään melkein kauhistuttavana, hyvin epäromanttisena elementtinä. Kuu on ”repaleinen vaippa” ja ”rokonarpinen hirviö”, jopa ”pahoinpidelty vaimo”. Vaimo-sana kiinnittää kuun feminiiniseksi. Kuu on synkkä ja raastava, surumielinenkin osa maisemaa. Lyyrinen elementti saakin runossa itselleen toisaalta arkisen, toisaalta pelottavan sävyn. Sana ”vai” kolmannen virkkeen alussa nostaa ensimmäisen kerran puhujaa esiin, kun puhuja pohtii omaa kieltään, miettii, ovatko kuvaukset kuusta olleet osuvia ja kuinka hän kuvaisi kuuta vielä tarkemmin. Tällainen kielen mahdollisuuksien pohdinta lähenee metalyyrisyyttä, jota Sakari Katajamäki (2004, 155) löytää Lauri Viidan *Kukunorista.* Maailman kuvaamisen ongelmallisuus ja yksilöllisen verbaalisen ilmaisutavan löytäminen ovatkin perusproblematiikkaa, joka melko usein nousee esille metalyyrisesti sävyttyneissä runoissa. Lopulta Kontion runonkin puhuja päätyy vahvistamaan kieltään personifikaatiolla, ja siten kuu on ”pahoinpidelty vaimo”. Ehkäpä kuun vertaaminen pahoinpideltyyn vaimoon on tässä puhujasta uusi, persoonallinen kielikuva, jota hän kuun kuvaamiseen haluaa käyttää. Kuu on myös surullisesta olemuksestaan huolimatta ainoa valonlähde pimeässä yössä, sillä se ”kulkee pimeytensä lävitse kuin meren syvyyksiin putoava lantti”. Kuu on yksinäinen taivaankappale omalla yöllisellä vaelluksellaan.

Neljännessä virkkeessä puhujan ääni nousee jälleen vahvasti esiin. Hän kommentoi lähiömaisemaa, joka yöllä muuttuu ”runolliseksi” pimeyden laskeutuessa ja hiljaisuuden vallitessa. Sanan ”runollinen” käyttö on tietysti tässä yhteydessä erityisen mielenkiintoista. Miksi lähiö muuttuu yöllä ”runolliseksi”? Mitä ”runollisella” näin käytettynä tarkoitetaan? ”Runollinen” sävyttyykin tässä runossa jonain kauniina, joka peittää alleen lähiömaiseman todellisen räikeyden ja meluisuuden. Puhuja tuntuu yllättyvän siitä, kuinka esteettisenä hän lähiömaiseman edessään näkee. Yö peittääkin alleen maiseman mahdolliset puutteet ja tekee siitä runoon sopivan maiseman. ”Runollisuus” liittyy siis hyvin perinteiseen näkemykseen siitä, minkälaisia asioita runoissa kuvataan ja minkälaisella kielellä. Säe on siis hieman ironinen suhteessa Kontion runojen tuttuun maisemaan. ”Runollisuus” yhdistyykin tässä romanttiseen runoperinteeseen, jossa luonnonkuvaus, ja nimenomaan sen luonnon runoilijassa herättämä tuntemus, nousi keskeiseksi (Bennett 2005, 58–59). ”Runollisuus” voidaankin nähdä tässä myös jonain valheellisena, sillä ollakseen ”runollinen”

maiseman täytyy olla jotain muuta kuin se todellisuudessa on, ”runollisuus” ei siis sovi kaikkialle. Joka tapauksessa käsitteen käyttäminen lataa runon välittömästi merkityksillä, jotka saavat lukijan pohtimaan käsitteen viittaussuhdetta. Runo siis tuo esiin omaa lajiaan ja sen konventioita, ja lukija on pakotettu ottamaan osaa tuohon pohdintaan.

Todistaakseen maiseman ”runollisuutta” puhuja esittelee seuraavissa virkkeissä joitakin maiseman osia, jotka sopivat hänen kuvaukseensa. ”Kuuset kasvavat kiven lävitse” ja ”meteoriparvi lentää taivaan poikki ja kirjoittaa epigrammeja taivaalle”. Kummatkin virkkeet ovat kuin esimerkkejä runokielen toiminnasta: ne käyttävät keinoja ja kuvastoa, joka on tyypillistä runokielelle, ja siten ne kertovat siitä, kuinka puhujalle lähiömaisema todellakin on ”runollinen”. Samanaikaisesti virkkeet myös tukevat runon tummahenkistä tunnelmaa. Jotain synkkää on kiven läpi kasvavissa kuusissa – puhumattakaan meteoriparvesta, joka kirjoittaa muistokirjoituksen taivaalle. Kontiolle ominaisella tavalla jonkinlaisen jäljen jättämisen kuvaamiseen käytetään ”kirjoittamisen” kuvaa, niinpä meteoritkin jäävät elämään taivaalla kirjoituksena.

Yhtäkkiä puhujan mielen täyttää epäilys, ja hän jää pohtimaan, onko jäänyt jostain paitsi. Hänestä tuntuu, että hän ei voi enää kuulla ”varjon liikettä lehdossa” tai ”tähtien hyminää”. Jokin on aiheuttanut sen, ettei puhuja voi olla enää osallinen näistä asioista, joita hän kuitenkin selvästi kaipaa. Menetyksen tunne on vahva, aivan kuin jokin tai joku pois mennyt asia olisi vienyt myös puhujalta mahdollisuuden näiden asioiden aistimiseen.

Ensimmäisen kappaleen jälkeen puhuja palaa aikaisemmin tapahtuneeseen. Hän siirtyy öisestä lähiömaisemasta omaan kokemukseensa, kohtaamiseen toisen ihmisen kanssa. Kohtaus paikantuu ensimmäisen kappaleen tavoin myöskin lähiöön, ja myös tarkempi paikka, Kontula, mainitaan. Puhuja tapaa lähiökapakassa tuttavansa, jota puhuja kuvaa sanoin: ”jonkinlainen taiteilija hänkin”. Kommentti vahvistaa puhujan identiteettiä runoilijana eli taiteilijana, sillä sanamuoto ”hänkin” implikoi myös jonkun toisen taiteilijan läsnäoloa, mikä runon kontekstissa näyttäisi helposti viittaavan itseensä runon puhujaan. Runon kontekstissa näyttäytyy siis merkitykselliseltä mainita, että sekä puhuja että vierustoveri ovat ”jonkinlaisia taiteilijoita”. Epämääräinen ”jonkinlainen” tuo säkeisiin pienen huumorin pilkahduksen, vaikutelman siitä, ettei puhuja loppujen lopuksi ole aivan varma, kuinka taiteilijuus pitäisi määritellä. Puhujan vierustoverin kommentti kuu-sanan etymologiasta siirtää runon temaattisesti jälleen kuun ympärille.

Kapakkakohtauksesta runo siirtyy voimakkaasti puhujan mielen sisään, puhuja ikään kuin esittää kommenttinsa siitä, mitä nyt kaiken tämän jälkeen pitäisi ajatella. Vierustoverin ajatus kuusta huutona saa puhujan pohtimaan, josko kuun olemus olisikin enemmän ääntä kuin valoa. Kuu

huutona rinnastuu alun vertaukseen kuusta pahoinpideltynä vaimona, ja kuun olemuksen tuskaisuus nousee jälleen esiin. Kuusta puhujan ajatukset siirtyvät kuolemaan, ja nopea leikkaus näiden kahden asian välillä rinnastaa runossa myöskin nämä kaksi elementtiä, kuun ja kuoleman. Kuolema on jotain, joka on aina läsnä. Kuun kasvojen takaa löytyy pimeä puoli, josta purkautuu ääni, jonka puhuja haluaa vielä kuulla. Kuolema onkin aivan kuin läsnä nimenomaan kuun kylmän kalpeassa hohteessa, joka valuu maiseman päälle. Jotain hyvin kylmää ja yksinäistä on tässä kuvassa, jonka puhuja loihtii runossaan. Puhujan oman mielen kuva piirtyy maisemaan, ja maisema runoon. Yhtä yksinäinen kuin kuu taivalla on puhuja, ja yhtä voimakkaana leijuu kuolema juuri puhujan ympärillä. Ehkä puhuja pelkää, ettei hän koskaan enää kuule ”varjon liikettä lehdossa” tai ”tähtien hyminää”, joita hän kaipaili runon ensimmäisessä kappaleessa. Puhuja vaeltaa luomassaan maisemassa yksin, toisaalta tähtitaivaan alla, toisaalta lähiökapakan savussa. Lyyriset pohdinnat asettuvat osaksi lähiömaisemaa, ja myös runollinen kuu värittyy arkisella kuvastolla.

# 4 ”KIRJAIMET TUNTEVAT SINUT” – PUHUJAN SUHDE SINÄÄN

Vaikka runojen puhuja on ollut pitkään runojen tarkastelun keskiössä, on huomio alkanut kiinnittyä myös runojen sinään, jonka puhuja tuntuu vaativan rinnalleen. Runojen puhujasta puhuttaessa näyttääkin siltä, että puhetta sinästä ei myöskään voi unohtaa. Tuula Hökän (1995, 116) mukaan runo on aina puhetta jollekulle toiselle, toiselle joka on läsnä, mutta joka voi silti olla ei-kukaan. Puhuvan minän läsnäolo vaatii välttämättä itselleen vastaparin, sinän. Hökkä toteaakin, että puhe on periaatteellisesti pyrkimystä kommunikaatioon, siksi voi ajatella, että runo on puheena aina myös pyrkimys kohti toista. Toisaalta runon puheenomaisuus on melko omalaatuista, sillä ”se on puhetta, jolle kirjoittaja vain kuvittelee kuulijan, jota lukija kuvittelee kuulevansa”. Runon keskustelu on hiljaista, lukien tapahtuvaa. Myös vaikenevat, kuuntelevat, katkokselliset ja takeltelevat runot ovat kohti toista suuntautuvia. (mt., 116.)

Hökkä (1993, 42) käyttää esimerkkinä runojen minän ja sinän suhteesta Aale Tynnin runoja, joissa Tynnin sinä on myönteisesti minän mahdollisuuksia täydentävä. Runouden minä tarvitsee sinän voidakseen tilittää omaa elämäänsä, tunteakseen itsensä ja hahmottaakseen ihmis- ja elämänihannettaan. Runojen sinänä voi olla mikä tahansa, niin eloton kuin elollinenkin olio: ”Toisinaan ne pysyvät itsenään, toisinaan alkavat heijastella puhujaa, väliin minä on jo kokonaan hävinnyt tai sulautunut luonto-sinään, puhuteltu kääntynyt toimijaksi” (mt., 40).

Kysymys runon sinästä kietoutuu myös pohdintaan lukijan asemasta. Sinän paikka runoissa tuntuu kutsuvan lukijaa asettumaan hetkellisesti runojen sinän asemaan. Lukija voi joko hylätä tai hyväksyä runon kutsun, mutta joka tapauksessa potentiaali runojen sinän ja lukijan paikkojen siirrolle tuntuu runoista löytyvän. Hökkä (mt., 43) painottaakin, että runojen kohostuessa toisen puoleen kääntyviksi runoiksi, kuulijalle tulee tunne kuin hän olisi runon sisällä mukana. Runon hiljainen, lukien tapahtuva keskustelu voi käynnistyä.

Hökkä (1995, 126) korostaa, että lyriikan minä on ennen kaikkea suhde sinään ja että minää ei olisi ilman sinää. Sinän läsnäolo runossa on kuitenkin melkein aina enemmän poissaoloa kuin varsinaista läsnäoloa. Sinä on usein kaivattu ja poissa oleva, niin myös Kontiolla. Sinän osuus Kontion runoissa on muutoinkin kokoelman tematiikan rakentumisen kannalta hyvin merkittävä. Kontion runojen voimakkaasti läsnä oleva, eheä minä saakin luonnollisesti rinnalleen myös voimakkaan sinän. Kontion lyyrinen, mutta selkeä ja eheyteen pyrkivä kieli tarjoaa lukijalle mahdollisuuden konstruoida runoista kokonaiset ja tunnistettavat hahmot, minän ja sinän.

## 4.1 Poissa oleva sinä

Niin kuin Kontion kokoelman puhujakin, myös puhuteltu sinä vaikuttaa koko kokoelman ajan muuttumattomalta, samalta sinältä alusta loppuun saakka. Kaisa Ahvenjärvi (2003, 11) toteaakin, että kokoelmasta saa vaikutelman, kuin se kuvaisi samaa ihmissuhdetta alusta loppuun saakka. Syy vaikutelmalle sinän muuttumattomuudesta on lyyrisen minän muuttumaton suhtautuminen sinään. Sinää määrittää voimakas läsnäolo poissaolonsa kautta. Kokoelman lähtötilanne on, että sinä on poissa, ja sinän kaipaus tuo sinän keskeiseksi runojen aiheeksi. Ahvenjärven (mt.,10) mukaan kokoelma onkin voimakkaasti sinään suuntautunut. Puhuja peilaa omaa tämänhetkistä elämäänsä siihen, kun sinä oli vielä läsnä: ”Ja kun menen peilin eteen ja katson itseäni, / mietin pitääkö tässä maailmassa toimia jotenkin eri lailla / kuin niissä toisissa, joissa sinä vielä olit, kädestä pitäen (TL, 22)”. Sinä on ollut tärkeä osa puhujan elämää, tässä katkelmassa sinästä välittyvä kuva on jopa hyvin huolehtiva ja äidillinen. Minän ja sinän yhteinen elämä on ollut kiinteää yhteiseloa, jonka sinän poismeno on yhtäkkiä katkaissut.

Syytä sinän poissaoloon ei runoissa kerrota. Kuitenkin sinän poissaolon aiheuttama suru on lyyrisellä minällä todella syvää, ja siinä on lopullisuuden leima. Runot eivät myöskään anna aihetta tulkintaan, jonka mukaan lyyrisen minän ja sinän tiet olisivat eronneet esimerkiksi eron takia. Joka tapauksessa näyttää siltä, että sinä on ollut lyyrisen minän rakastettu. Lyyrinen minä puhuu sinästä melko intiiminkuuloisesti ja intohimoisesti, ja kuvaukset heidän yhdessäolostaan ovat ihojen läheisyyden täyttämiä: puhuja puhuu muun muassa ”lempeistä kosketuksista” (TL, 17), ”kiihkeistä syleilyistä” (TL, 19) ja väittää osaavansa sinän ”jokaisen ruumiin merkin ulkoa” (TL,20). Suhde on siis henkisen lisäksi ruumiillinen.

Satu Grünthal ja Anna Hollsten (1996, 78) ovat pohtineet artikkelissaan minän ja sinän hahmottamisen ja tunnistamisen ongelmia. He pohtivat, kuinka meidän kulttuurissamme on pitkä traditio tulkita runojen puhetta poissa olevalle rakastetulle suunnatuksi. Varsinkin, jos puhe on intensiivistä, muistoilla ja toiveilla latautunutta ja jos puheen sävy viittaa ruumiiseen ja ruumiillisuuteen, runoja tulkitaan helposti nais–mies-suhteina. Grünthal ja Hollsten mainitsevat myös, kuinka mieskirjailijoiden lyyriset minät hahmottuvat helposti miespuolisiksi ja naiskirjailijoiden minät naispuolisiksi (mt., 77). Omassa tulkinnassani tunnustaudun tämän tradition seuraajaksi, ja tulkitsen siis runojen minän mieheksi, joka puhuu poissa olevalle rakastetulleen, joka puolestaan on nainen. Tulkintaa voitaisiin pitää heteronormatiivisena, mutta kokoelman kontekstissa muunlainen tulkinta ei olisi relevanttia. Vaikka sinän hahmottamiselle naiseksi ei

runoissa anneta selkeitä koordinaatteja, joitakin vihjeitä sentään löytyy: sinän mentyä pois sanotaan hänen odottaneen ”mustaa sulhasta” (TL, 21) ja sinän eräs määrite on ”kaupunkilaisseireeni” (TL, 28). Sinän pitkät hiukset myös muodostavat lakanalle ”hiusten polun” (TL, 36). Pitkät hiukset voidaan Grünthalin ja Hollstenin (1996, 78) mukaan tulkita yhdeksi naisen metonymiaksi. Kontion runojen laajemmassa tulkinnassa minän hahmottamista mieheksi ja sinän naiseksi tukee myös metalyyrinen tematiikka maskuliinisen taiteilijan luomisen kautta tavoittelemasta feminiinisyydestä. Tähän tematiikkaan palaan hiukan myöhemmin.

Runossa ”Joka kesä muurahaiset kantavat sinut viereeni” puhe sinän lopullisesta poismenosta on selkeää:

> Joka kesä muurahaiset kantavat sinut viereeni,
> ratamoiden fanfaari soi kaukaisena, läheisenä
> niin ajattomana että en enää muista,
> missä kesä loppui, missä sinä astuit
> vuohenputkien yliseen järveen,
> johon syksyn perhoset kastavat jalkansa.
> Älä sano, että olet mennyt, sano,
> että kesä jatkuu talvenkin yli,
> yli hampaitaan hiovan hiljaisuuden,
> pimeän sisaren.
> Joka kesä on taivaan kyljessä
> sama kuumuutta vuotava aukko,
> jota kirjosiepon pesye koettaa tavoittaa.
>
> Joka kesä on aina. Sinä olet kesä.
> Kaamoksenkin hämärässä muurahaiset kantavat
> sinua, yhtä toitottavat ratamoiden torvet,
> vai niiden varjot, sanoista kasvaneet.
>
> Kun sinä nousit kyljestäni, en tiennyt
> että toista odotit, että mustaa sulhasta,
> öisintä yötä. (TL, 21.)

Runossa sinän yhtäaikainen poissa- ja läsnäolo liittyy läheisesti vuodenaikojen kiertoon. Puhujalle kesä on sinän aikaa, siis elämää, kun taas talvi sävyttyy sinän poissaolosta, kuolemasta. Jyrki Nummen (2005, 79) mukaan tällainen vuodenajat ja vuodenaikain kierto ovatkin eleginen motiiviperhe, jossa luonnon uusiutuminen ja ihmiselämän katoavaisuus rinnastuvat. Kuitenkin puhuja on saavuttanut suhteessaan sinään tilan, jossa kesä jatkuu aina, sinä on siis jatkuvasti läsnä. Sinä on puhujan luona läsnä muurahaisina ja ratamoina, myös aurinkoa tavoittelevasta kirjosiepon pesyeestä sinä muistuu puhujan mieleen. Sinä on siis läsnä luonnon kautta, puhujaa ympäröivän tilan eri osissa.

Kesän, eli sinän aika, kun ratamot soittavat fanfaariaan, on yhtä aikaa ”kaukainen” ja ”läheinen”. Sinän poismenosta on kulunut jo jonkin verran aikaa, silti sinän läsnäolo on edelleen niin voimakas, ettei puhuja muista, milloin sinä todella on mennyt pois ja kesä on loppunut. Sinä on puhujalle ”ajaton”. Ahvenjärvi (2003, 57) onkin todennut, että ”puhuja ikään kuin huojuu eri aikatasojen, muistojen ja läsnäolon välillä”. Kesä, sinän läsnäolo, on päättynyt syksyyn, kun sinä on astunut ”vuohenputkien yliseen järveen / johon syksyn perhoset kastavat jalkansa”. Kuva sinän poismenosta on yhtä kaikki lopullinen, tumma ja kuolemaan viittaava.

Vaikka sinän poismenosta on jo aikaa, puhuja ei halua uskoa sitä, vaan haluaa kesän jatkuvan aina, myös synkän talven yli, joka on ”hampaitaan hiova hiljaisuus” ja ”pimeän sisar”. Puhuja on kaikesta huolimatta saavuttanut tilan, jossa sinä ja kesä ovat läsnä aina, jopa talvella. Sinä ja kesä jopa lankeavat merkityksiltään minän mielessä yhteen: ”Joka kesä on aina. Sinä olet kesä”. Sinän ja kesän yhdistäminen pysäyttää vuodenaikojen kierron ja kesä näyttäytyy loputtomana, sillä minä haluaa säilytää sinän elämässään (mt., 57). Ei ole enää erillisiä kesiä, vaan yksi, ikuinen kesä. Runon puhetilanne on juuri se aika, josta puhuja puhuu sanoessaan ”joka kesä”. Jo alussa sinän läsnäoloa toitottaneet ratamoiden torvet palaavat talvellakin, vaikka puhuja epäileekin, ovatko kyseessä samat torvet ”vai niiden varjot, sanoista kasvaneet”. Onko siis puhujan mielessä läsnä oleva sinä se sama sinä, vai onko se jotain, jonka puhuja on mieleensä sanoista rakentanut? Sanojen heijastama kuva on ”varjo”, ei siis täysin samanlainen kuin ennen, vaan jonkinlainen häivähdys todellisesta. Sanojen olemus sinän kiinnittäjänä onkin siis runossa lopulta se seikka, joka saa sinän olemaan yhtä aikaa poissa ja kuitenkin läsnä. Tämä merkittävä metalyyrinen teema tulee esiin muissakin kokoelman runoissa.

Lyyrisen minän puhe sinän poismenosta sävyttyy vihjauksilla kuolemasta. Sinän poismeno on ollut yllättävää ja traagista. Varsinkin runon viimeiset säkeet sinetöivät tällaisen lukutavan: ”Kun sinä nousit kyljestäni, en tiennyt / että toista odotit, että mustaa sulhasta, / öisintä yötä” (TL, 21). Ilmaukset ”musta sulhanen” ja ”öisin yö” ovat melko selkeitä metaforisia ilmauksia kuolemalle. Kuoleman kuvasto rinnastuu runossa voimakkaasti rakkauden kuvastoon, ja lyyrinen minä näkeekin kuoleman ”toisena”, kuin toisena rakastettuna, jonka sinä puhujan sijasta valitsee. On kuin sinä olisi tiennyt joutuvansa lähtemään pois, mutta ei ole varoittanut puhujaa.

Runossa sinän läsnäolo niin temaattisella kuin rakenteellisellakin tasolla on hyvin eksplisiittistä. Sen lisäksi että runo kietoutuu sinän poissaolon ympärille, sinä on myös runossa puhuteltuna kohteena, minä puhuu sinälle: ”Älä sano, että olet mennyt, sano”. Käskymuotoinen puhuttelu tuo jo muutoinkin läsnä olevan sinän vielä lähemmäksi, kohti juuri runon

tapahtumahetkeä. Sinän puhuttelu ja sinä-sanan toistuvuus kurottaa runon säkeitä lähemmäksi lukijaa, joka varsin helposti näissä säkeissä voisi vaihtaa paikkaa sinän kanssa. Toisaalta runon intiimi ja kaipaava sävy tuo runoon hyvin henkilökohtaisen tunnelman, runon maailma on jotain hyvin läheisesti minän ja sinän elämään kietoutuvaa. Henkilökohtaisuus voi kuitenkin olla myös lyyrisen minän keino vedota lukijaan, varmistaa lukemisen intensiteetti. (Vrt. Viikari 1998.)

Mielenkiintoista sinän poissaolossa on myös se, kuinka ajoittain sinä on runon puhetilanteessa lähempänä runon puhujaa kuin vielä todella ollessaan läsnä (TL, 19):

> Se on lohdullista, että olet nyt lähempänä kuin koskaan
> vaikka olet kauempana kuin Orfeuksen lyyra.
> Välillämme ei ole enää etäisyyttä
> ei kuiskauksen vertaa, ei avaruutta,
> ei kitkaa, kiihkeissä syleilyissä versoavia mustelmia.
>
> Se on lohdullista, että olemme vihdoinkin
> päässeet yhteisymmärrykseen siitä,
> että rakastamme toisiamme,
> että tarvitsemme toisiamme, että emme voi elää
> ilman toisiamme.
>
> Vaikka yön kymessä syleilen tyhjennyttä tuulta,
> riisuttua pimeyttä, kuollutta kirjaa,
> vaikka veresi kiertää Ison Karhun kämmenellä
> niin jotain on tuleva, jotain mennyt
> ja sekin on lohdullista.

Myös tässä runossa vahvistuu ajatus siitä, että sinä on todella mennyt pois kuoleman kautta eikä vain särkenyt puhujan sydäntä jättämällä hänet muuten. Sinää verrataan Orfeuksen lyyraan, ja puhuja sanoo myös, että sinän veri ”kiertää Ison Karhun kämmenellä”. Orfeuksen lyyralla tarkoitetaan tässä Lyyran tähtikuviota, joka on saanut nimensä antiikin myytistä Orfeuksesta, joka laulullaan ja lyyran soitollaan lumosi kaikki. Myös Iso Karhu viittaa samannimiseen tähtikuvioon. Viittauksilla tähtiin osoitetaan, kuinka sinä on siirtynyt pois tästä maailmasta. Vaikka Kontiolla tähtikuvasto limittyy maanpäällisiin asioihin, on yksi tähtikuvaston sävyistä nimenomaan ajatus jossain muualla olemisesta, siirtymisestä tähtien pariin, jo kerrottuihin ja päättyneisiin tarinoihin. (Ks. tästä lisää luku 6.)

”Orfeuksen lyyra” viittaa joka tapauksessa runossa siihen, että sinä on todella kaukana, jopa kauempana kuin tähdet. Merkittävää on, että sinän etäisyyden vertauksena on juuri lyyraan liittyvä tähtikuvio, sillä Orfeuksen lyyra on kulttuurissamme selkeä taiteilijuuden symboli. Sinän etäisyys kiinnittyy siis lyyrisen minän taiteilijuuteen, eli kirjoittamiseen. Välimatkasta huolimatta sinä on

lähempänä puhujaa kuin koskaan. Ensimmäisen säkeen nyt-sana voimistaa runon preesensiä ja runon tämänhetkisyyttä. Sinän todellisen läsnäolon ajan ja runon tapahtumahetken välille syntyy selkeä ero. Kuitenkin runon puhujalle ajan merkitys vähenee, koska sinä on edelleen läsnä (vrt. edellinen runo). Etäisyydet suhteellistuvat säkeissä Kontiolle tyypillisessä tavalla. Kaukainenkin asia voi olla yhtä lähellä puhujaa kuin mikä tahansa arkipäiväinen asia. Erityinen läheisyys syntyy runossa siitä, että etäisyydet, jotka saattavat syntyä liian läheisessä suhteessa, ovat sinän poismenon jälkeen poistuneet: ”(E)i kitkaa, kiihkeissä syleilyissä versoavia mustelmia”. Puhuja ja sinä ovat siis vapautuneet suhteen ongelmista, ja sinän poissaolon myötä jäljellä on pelkästään rakkaus.

Sekä ensimmäisessä että toisessa säkeistössä runon rytmi ja rakenne on samanlainen, ja niissä toistuvat tietyt elementit. Kummankin säkeistön alussa toistuu lause ”se on lohdullista”. Ensimmäisessä säkeistössä rytmiä ja toisteisuutta synnytetään ei-sanan avulla, toisessa säkeistössä puolestaan että-sanalla. Toisteinen ja polkeva rytmi tuo runoon mantramaisen hengen, syntyy vaikutelma runon puhujasta toistelemasta runoa ääneen itselleen. Toisto korostaa myös runon runomaista olemusta sen käyttäessä tyypillisiä runokielen keinoja.

Runoon pilkahduksen ironiaa tuo puhujan tapa puhua toisessa säkeistössä me-muodossa. Puhuja vakuuttelee, kuinka sinän mentyä pois ”olemme vihdoinkin / päässeet yhteisymmärrykseen siitä, / että rakastamme toisiamme”. Säkeissä hämmentää puhujan kyky puhua myös poismenneen sinän puolesta, kuin hän esittäisi heidän yhteisen ajatuksensa. Sana ”vihdoinkin” korostaa sitä, kuinka asiasta on selvästikin ollut keskustelua puhujan ja sinän välillä eikä aina niin yksimielisin tuloksin. Yksimielisyys syntyy vasta sinän poistuttua. Sanan ”toisiamme” toisto korostaa jälleen puhujan jopa hieman junnaavaa ja vakuuttelevaa sävyä. Se myös korostaa sitä, kuinka runossa on kyse juuri heistä kahdesta, puhujasta ja sinästä.

Kolmannessa ja siis viimeisessä säkeistössä runon rakenne ja toisteisuus säilyy, mutta säkeistön alussa runon puhuja vaihtaa asentoa. Viimeisen säkeistön kolme ensimmäistä säettä kuvaavat toisteisen metaforisesti sinän poissaoloa. Nominaalimuotoiset ilmaukset ”tyhjennyt”, ”riisuttu” ja ”kuollut” henkivät poismennyttä, jossain muualla olevaa sinää. Runon puhuja myöntää, ettei hänen syleilyidensä kohteena ole enää sinä ja sinä on poistunut, mutta runo päättyy kuitenkin myönteiseen sävyyn. Puhuja vakuuttuu siitä, että vaikka monet asiat ovat jääneet taakse, on myös paljon asioita, jotka odottavat edessäpäin. Kyseessä onkin juuri sen kaltainen tyhjyys, jota Anna Hollsten (2004, 267) kuvaa: tyhjyys ei ole pelkästään luopumista ja päättymistä, vaan myös mahdollisuus, että jotakin on odotettavissa. Vakuuttelun sävy säilyy tässäkin säkeistössä, sanojen ”vaikka” ja ”jotain” toistelu takaa sen. Viimeinen säe palaa kahden ensimmäisen säkeistön

toisteiseen alkuun, ja puhuja toteaakin menneestä ja tulevasta: ”(J)a sekin on lohdullista”. Runo onkin kuin puhujan keino lohduttaa itseään jäätyään yksin. Kun sinä on mennyt, puhuja tarvitsee jotain, jolla pitää sinän luonaan aina, siis kirjoituksen.

Runo keskustelee kokoelman kontekstissa voimakkaasti sitä ympäröivien runojen kanssa, eli runojen ”Tuoli on kuin musta kissa” (TL, 18) ja ”Jokaisen ruumiisi merkin osasin ulkoa” (TL, 20) kanssa. Autotekstuaalinen suhde näihin runoihin tuo tähänkin runoon metalyyrisen tason. Runon nyt-hetki limittyy runon lukuhetken kanssa, ja siten puhe sinän läsnäolosta poissaolosta huolimatta kiinnittyy runojen kirjoittamiseen. Sinä on lähellä, koska puhuja on aloittanut matkansa kohti runokieltä ja kirjoittamista. Lukija voi tulkita runon myös siten, että runo on puhujan ja lukijan välillä, se on puhujan olomuoto. Samoin siis kun puhuja kurottaa kohti sinää, puhuja kurottaa myös kohti lukijaa, ja siten lukija on ”lähempänä kuin koskaan”.

## 4.2 Feminiininen ja kirjoittaminen

Romantiikan ajasta periytyvä näkemys runoilijasta myyttisenä luojana on kiinnittänyt runoilijan feminiinisiksi ymmärrettäviin merkityksiin. Tämän ovat aiheuttaneet ennen kaikkea mielikuvat runoilijasta luontoon rinnastettavana ”synnyttäjänä” ja jumalallisena välikappaleena. (Kähkönen 2004, 115.) Vaikka taiteilijuus on siis liitetty pitkään kiinteästi ennen kaikkea miehiin, Christine Battersbyn (1989, 7, 35) mukaan feminiinisyys oli romantiikassa kuitenkin se piirre, joka antoi taiteilijalle mahdollisuuden toteuttaa vapaasti itseään. Taiteilijaproblematiikkaan onkin liitetty ajatus taiteilijan maskuliinisuudesta ja taiteen feminiinisyydestä (Grünthal 1997, 42). Muun muassa Anna Hollsten on todennut Bo Carpelanin tuotannosta, että luomisen feminiiniset konnotaatiot lyriikassa liittyvät selkeästi Carpelanin kirjallisuuskäsityksen romanttisempaan puoleen. Vaikutelmalta ei voi välttyä teksteissä, jotka kuvaavat selkeästi miespuolista taiteilijaa ja hänen naispuolista muusaansa. (Hollsten 2004, 117.)

Miestaiteilija joutuu siis taiteessa olemaan kasvokkain oman feminiinisen puolensa kanssa, voitaisiin jopa puhua jonkinlaisesta toiseuden kohtaamisesta. Toiseuden kohtaamisen problematiikkaan voidaankin liittää ajatus subliimista (Lyytikäinen 2000, 11). Subliimissa on kyse ”rajasta ja rajan kohtaamisesta”: siinä ollaan kahden todellisuuden rajalla, jossa arjen ja tuttuuden maailmasta avautuu ovi vieraaseen, toiseen ja normaalin ylittävään (mt., 11). Subliimiin kuuluva

ylevä haltioituminen ja sulautuminen korkeampaan todellisuuteen on yhdistettävissä juuri romanttiseen taiteilijakuvaan, ja siihen liittyvään taiteilijan jumalaiseen innoitukseen. Taiteilijalla on pääsy ikuisuuteen ja äärettömyyteen, jotka ovat subliimin lähteitä. Onkin nähty, että luomistyö olisi miespuoliselle taiteilijalle subliimi kokemus, yritys tavoittaa feminiininen, pakeneva toiseus. (Grünthal 1997, 42.) Kuitenkaan tämä ei onnistu ilman naista: naiset ovat liminaalihahmoja, joiden kautta miehet pääsevät rajallisesta rajattomaan, siis saavat yhteyden inspiraatioon ja kuolemattomuuteen (mt., 39).

Kun Kontion kokoelman ensimmäinen osa on lähinnä puhujan itsensä paikantamista runojen maailmaan, sinä tulee mukaan kokoelman maailmaan sen toisessa osassa. Samanaikaisesti sinän esiin astumisen myötä myös metalyyrisyys muuttuu runoissa eksplisiittisemmäksi. Runot siis yhtä aikaa kääntyvät kohti sinää ja runoa. Sinä ja kirjoittaminen kietoutuvatkin minän puheessa voimakkaasti yhteen. Sinä on se, jolle puhuja kirjoittamisen maailmansa haluaa paljastaa ja jolle minä kirjoittaa.

Kun Kontion runoissa kirjoittaminen liittyy läheisesti sinään, on mielenkiintoista, että sinä on läsnä nimenomaan poissaolonsa kautta. Naisen läsnä- ja poissaolon paradoksaalisuus tekevät minän ja sinän suhteesta subliimin. Yhtäaikaisen läsnä- ja poissaolon kautta naisesta tulee välitilan hahmo, joka liikkuu kahden todellisuuden välillä. Satu Grünthalin mukaan nainen välitilan hahmona elää määrityksiä ja luokituksia pakenevassa tilassa, joka on elämän ja kuoleman sekä tämän- ja tuonpuoleisuuden rajoilla. Kahden maailman välittäjänä, arkisen ja taiteen välitilassa oleva nainen on taiteen, luovuuden ja inspiraation henkilöitymä. (Grünthal 1997, 42.) Puhuja heijastelee omaa itseään sinään, ja hänen olemassaolonsa rakentuu osittain suhteesta sinään. Sinä on siis puhujalle toiseus, joka hänen on kohdattava ja sellaisena luomisen edellytys. Metalyyrisellä tasolla välittäjähahmo on heijastava pinta, jota vasten puhujan kirjoittaminen peilautuu (vrt. mt., 43). Jotta puhuja voisi kirjoittaa, on hänen sanoillaan pyrittävä säilyttämään sinä luonaan.

### 4.3 Puhuja kääntyy kohti runokieltä

Kun sinä on mennyt, alkaa puhuja siirtyä voimakkaammin kohti runokieltä. Runossa ”Tuoli on kuin musta kissa” (TL, 18) puhuja kertoo kokemuksestaan:

Tuoli on kuin musta kissa,
joka venyttelee raajojaan.
Tuoli se vain on, sinä sanoit,
kulunut, mustalla sametilla verhoiltu,
käsinojaton, muotopuoli.
Ei siitä kissaksi ole, se ei kehrää silitettäessä, ei leiki
lankakerällä, ei istu ikkunalaudalla
saalistamassa lasintakaista
tuulta koivun lehvistössä.
Sinä sanoit, että se ei hyppää niskaani,
jos käännän sille selkäni.
Rastaat lukevat nurmen kirjoitusta,
jokaisella madolla on silmät ja suu,
jotenkin tutunoloiset.

Tuoli on tyhjä,
se on se tuoli, jossa sinä et enää istu,
sinun poissaolosi on niin painava, asiat
ovat entistä vähemmän asioita, esineet esineitä.
Tuoli venyttelee raajojaan
kuin kylläinen kissa ja kehrää. (TL, 18.)

Runo alkaa puhujan tekemällä havainnolla, vertauksella, jossa tuoliin liitetään kissan ominaisuuksia. Tuoli näyttäytyy siis puhujan omasta näkökulmasta kissankaltaisena. Samalla puhujan esittämä havainto on muodoltaan puhdas vertaus, joten sitä voi pitää runossa esimerkkinä runokielen kuvallisuudesta. Vertaus rikkoutuu, kun runon sinä kyseenalaistaa puhujan vertauksen toimivuuden. Ahvenjärven (2003, 109) mukaan runossa onkin poikkeuksellista dialogisuutta, kun sinä saa äänen. Sinä kiinnittää huomion runon kieleen ja esittää siitä kommenttinsa. Runossa käy siis juuri niin kuin Waugh (1984, 6) on kuvannut: teksti rakentaa illuusion, jota se myös samanaikaisesti kommentoi ja siten rikkoo sen. Sinä ei hyväksykään tuolin vertaamista kissaan, ja toteaa tuolia kuvaillen: ”Tuoli se vain on”. Linda Hutcheon (1984, 18) onkin huomauttanut, että metatekstuaalisuudelle on tyypillistä, että se sisältää jo itsessään alustavan kritiikin ennen varsinaisia kriitikkoja. Näin siis runon sinästä tulee runon ensimmäinen, eksplisiittinen kriitikko. Sinän voikin nähdä kritisoivan niin puhujaa kuin runokielen riittämättömyyttä yleensäkin. Voiko runo toimia, jos vertaukset ontuvat, näyttää sinä runossa kysyvän. Leena Kaunosen (2001, 56) mukaan koherentin merkityssuhteen kyseenalaistaminen on kommentti kahdelle taholle: niin puhujalle itselleen kuin myös lukijalle, joka kohtaa merkityksen aukkoisuuden. Runon minä pohtii omaa ilmaisuaan ja tarkkailee merkityssisältöjen toimivuutta.

Sinä ei siis anna puhujan runokielelle tilaa, vaan alkaa esittää perusteluja sille, miksei vertaus tuolin ja kissan välillä toimi. Sinän kommentit esittävät näkemyksen, jonka mukaan tiettyjä

ominaisuuksia ei voi verrata keskenään, elleivät kaikki ominaisuudet kahden verrattavan asian välillä täsmää. Metafora edellyttäisi merkityksen siirtoa, mutta koherenttia merkityssuhdetta ei tunnu syntyvän (vrt. Kaunonen 2001, 56). Tuolin ulkomuotoa ei siis voi verrata kissaan, ellei tuoli esimerkiksi ”kehrää silitettäessä” tai ”leiki lankakerällä”. Puhuja korostaa runossa sitä, että kommentit tuolin ja kissan vertaamisen mahdottomuudesta ovat sinän esittämiä, niinpä runossa toistuu imperfektimuotoinen ”sinä sanoit”, joka samalla myös korostaa tämän kaiken tapahtuneen suhteessa runon tapahtumahetkeen menneessä. Imperfektin ja preesensin vaihtelu runossa onkin mielenkiintoista, koska aikamuoto jakaa runon ajan sen mukaan, onko sinä vielä läsnä vai jo poismennyt. Kun sinän puhe katoaa runosta ja jäljelle jää vain sinän läsnäolo poismenneenä, aikamuotona on jälleen preesens ja puhuja kääntyy voimakkaasti runokieleen.

Runon katkaisee kuva, joka voisi olla kuin näkymä ikkunasta, jonka ikkunalaudalla kuviteltu kissa tarkkailee maisemaa ja tuulta ikkunan toisella puolella. Kokijana on kuitenkin selkeästi puhuja, jonka kieli saa jälleen runossa vallan. Rastaiden taapertaminen nurmikolla kuvataan kuvallisesti rastaiden ”nurmen kirjoituksen lukemisena”. Nurmen kirjoituksen lukeminen liittyy Kontion puhujan tapaan käyttää kirjoittamiseen ja lukemiseen liittyvää kuvastoa laajemmassakin yhteydessä kuin arkikielessä on tapana. Kirjoitus toimii kuvallisena ilmauksena, joka liittyy yleisesti jonkinlaiseen jäljen jättämiseen, oman merkin painamiseen maailmaan. Näin kirjoittaminen metalyyrisenä elementtinä saa laajemmankin merkityksen kuin vain lyyrisen minän omaan tekemiseen liittyvän. Sanojen ja kirjoituksen merkitys lyyrisen minän puheessa korostuu, kun myös nurmen olemusta, nurmen kasvua, kuvataan ”nurmen kirjoituksena” ja puolestaan asioiden seuraamista, näkemistä, ”lukemisena”. ”Nurmen kirjoituksen” lisäksi lyyrinen minä puhuu myös muun muassa ”planeettojen kirjoituksesta” (TL, 12).

Kirjoittaminen on siis monella tapaa runoissa läsnä, myös kuvina. Myös Katriina Kajannes on löytänyt Lassi Nummen metalyyrisistä runoista tällaisen kirjoitetun maailman aiheen. Kajanneksen mukaan useissa Nummen runoissa maailma kuvataan kirjoitetuksi ja runojen puhuja tiedostaa maailman tekstuaalisuuden. Taide ja taidetta ympäröivä maailma lähentyvätkin toisiaan ja ovat monessa mielessä toistensa kaltaisia. (Kajannes 1998, 70.)

Rastaat kohtaavat kulkunsa aikana matoja, joista sanotaan mystisesti, että ”jokaisella madolla on silmät ja suu, jotenkin tutunoloiset”. Kenelle silmät ja suu ovat tutunoloiset, rastaille joiden vakioravintoon madot kuuluvat vai puhujalle, jolle madot ovat tutunnäköisiä, koska ne ovat syntyneet hänen havainnostaan, hänen tekemästään kuvasta? Puhuja tunnistaakin elementtejä luomansa runon maisemasta, kommentoi jälleen omia säkeitään samalla niitä tehdessään.

Viimeisessä säkeistössä puheena olleesta tuolista tuleekin sinän poissaolon symboli. Esine kiinnittyy sinään ja säilyttää hänen muistoaan. Tuolin olemusta merkittävämmäksi seikaksi paljastuu, että tuoli on tyhjä, koska sinä ei enää istu siinä. Sinän poissaolo on niin voimakas, että se alkaa määrittää esineitä ja asioita puhujan ympärillä. Anna Hollsten (2004, 259) onkin kirjoittanut Carpelan-analyysissään, että jonkin poissa olevan kuvaaminen negaation kautta synnyttää helposti kaipuun sitä kohtaan, jonka ilmaistaan olevan poissa oleva tai olematon. Niin käy myös tässä Kontion runossa, jossa sinän ei-oleminen tekee hänen läsnäolostaan valtavan voimakkaan. Kuitenkin samalla kun kielto tuo poissa olevan läsnäolevaksi, se myös pyyhkii sen pois (mt., 259).

Sinän negatiivinen läsnäolo saa aikaan puhujan kääntymisen yhä voimakkaammin runokielen maailmaan, puhujalle ”asiat / ovat entistä vähemmän asioita, esineet esineitä.” Näiden säkeiden merkitys voidaan nähdä kaksinaisena. Toisaalta sinän poissaolo aiheuttaa sen, etteivät asiat enää tunnu puhujasta niin merkityksellisiltä, ja ne menettävät kiinnostavuuttaan. Toisaalta säkeen keskeisempi merkitys on, että puhuja alkaa nähdä asiat ja esineet ympärillään uudella tavalla, niin että niiden olemus ja kuvaaminen muuttuu. Puhujan muutos mahdollistaa hänelle asioiden näkemisen tuoreena, runomaisena. Hollsten (2004, 267) esittääkin huomion siitä, kuinka luopumisen ja päättymisen lisäksi tyhjä tila sisältää mahdollisuuden, että jotakin on odotettavissa. Tyhjyys täyttyy merkityksistä ja odotuksista. Kontion runossa puhujan todettua tyhjyyden tuoli palaa runoon kissana. Runon minän siirryttyä runokieleen tuoli on elollistettu, ja se todella käyttäytyy kuin kissa, kehrää ja venyttelee. Personifikaatio voimistaa vertausta ja tekee kuvan tuolista kissana voimakkaaksi. Runo ei siis pääty poissaoloon, vaan kokonainen uusi maailma, runon, on aukeamassa.

Minällä ja sinällä on runossa erilaiset roolit. Minä on kallellaan runon maailmaan päin, kun taas sinän näkökulma on rationalistinen, näennäisesti runon ulkopuoliseen maailmaan kiinnittyvä. Samalla kun runon puhuja esittää oman näkemyksensä, hän tulee myös esittäneeksi jonkinlaisen kommentin runokielestä ja sen ominaisuuksista. Hän myös esittää ajatuksen siitä, kuinka runokieli vaatii omanlaisensa näkemisen tavan, arkipäiväisten asioiden katsomista kuin näkisi ne ensimmäistä kertaa. Asioiden katsominen tuoreella tavalla mahdollistaa sen, että jopa vanha tuoli, joka on voinut olla asunnossa jo kauan, saakin yhtäkkiä aivan uusia ominaisuuksia ja näyttäytyy kissankaltaisena. Tämä liittyy jo aiemmin esiin tulleeseen romanttisen kielen ihanteeseen, jossa runouden kieli on aistimellista ja lapsen kielen kaltaista (ks. Kontio 2002, 224; Lassila 2000, 22).

Runon metalyyrisyys on kahdentasoista. Toisaalta runossa kommentoidaan yleisesti runokieltä ja sen olemusta. Toisaalta runo myös kommentoi jatkuvasti itseään samalla kun se

rakentuu. Puhuja on runon aineksien yhdistäjä ja kokoaja, joka välillä tekee huomautuksia runon rakentumisen suhteen samalla kun itse sitä rakentaa (vrt. Kaunonen 2001, 60). Müller-Zettelmannin käsitteistön mukaan runo ”Tuoli on kuin musta kissa” onkin sekä primaaristi että sekundaarisesti metalyyrinen. Se siis viittaa itseensä temaattisesti ja kielellisesti mutta myös yleisemmin runouteen ja sen kieleen.

Voidakseen kirjoittaa puhujan on kohdattava sinän näkemykset kielestä. Feminiininen puoli on tällöin se, joka auttaa saamaan luomisen alkuun. Puhuja tavoittelee feminiinistä, mutta feminiininen on läsnä vain poissaolonsa kautta. Tästä ristiriidasta ja tyhjyydestä syntyy tilanne, jossa puhuja löytää kielen. Sinän kohtaaminen saa puhujan pohtimaan omaa poetiikkaansa runossa, joka on sekä rakkauden ja kaipuun osoitus sinälle, mutta myös lyyrisen minän oman työn pohdintaa. Sinä on kuin peili, jonka kautta mies heijastelee todellisuuttaan (vrt. Grünthal 1997, 38).

Subliimi kokemus aukeaa usein arkisesta ja rajatusta johonkin käsityskyvyn ylittävään (Lyytikäinen 200, 13; Grünthal 1997, 41). Niinpä tässäkin Kontion runossa kokemuksen avaajana toimii arkinen, vanha tuoli, joka yhtäkkiä onkin portti runokielen ihmeelliseen maailmaan. Portti kieleen aukeaa kuitenkin vain runon minän ja sinän yhteistyönä, symbioosina kahdesta erilaisesta näkemyksestä. Tuoli muuntautuu toiseksi, ja sen kautta avautuu toinen todellisuus, jota tavoitellessa puhuja saavuttaa subliimin tilan. Puhujan yritys tavoittaa luomisen feminiinisyys on onnistunut, ja puhuja voikin jatkaa kirjoittamisen matkaansa sinän kanssa. Metalyyrisyyden ja subliimin maailmat kietoutuvat toisiinsa.

## 4.4 Puhuja kiinnittää sinän luokseen sanoilla

Asioiden tekeminen pysyviksi ja ikuisiksi kirjoittamisen kautta on teema, joka on esiintynyt monilla suomalaisilla runoilijoilla (ks. esim. Hollsten 2004; Katajamäki 2004). Tematiikkaan on liittynyt ihanne taiteilijasta jonkin kestävän luojana. Sanojen luonteeseen on kuulunut, että ne säilyvät, vaikka ihminen, joka ne on kirjoittanut, olisikin jo poissa. Ajatus sanojen säilyvyydestä kuvaa myös sitä, kuinka paljon länsimaisessa kulttuurissa on arvostettu kirjoittamista ja kirjoitettua sanaa on siten pidetty totuutena, jota vastaan ei voi väittää. Kirjoitetut sanat vastustavat aikaa ja säilyvät muuttumattomina.

Yhtäältä ajatus sanojen säilyvyydestä voidaan liittää romanttiseen taiteilijaan ja käsitykseen poikkeusyksilön ikuisista tuotoksista. Toisaalta myös modernismin metafora runoilijasta käsityöläisenä sisältää ajatuksen runoilijasta, joka veistää ja lyö sanoistaan jotain sellaista, joka ei häviä. Puhutut sanat muutetaan kirjoituksessa pysyviksi. Voisikin ajatella, että käsitys sanojen pysyvyydestä ja asioiden todellisen olemuksen säilyttämisestä kirjoittamisen kautta on melko ajaton kulttuuriimme liittyvä piirre.

Anna Hollsten on Bo Carpelania käsittelevässä väitöskirjassaan kiinnittänyt huomiota sanojen poissaoloa täyttävään vaikutukseen. Hollstenin mukaan runoilija pyrkii poistamaan poissaolon merkityksen tekemällä poissa olevasta maailmasta niin konkreettisen ja läsnä olevan kuin mahdollista. Poissaolo ja tyhjyys ovat siis jonkinkaltaisia luomisen edellytyksiä, koska ”runoilija kirjoittaa siitä, mitä hän kaipaa ja mitä hänellä ei ole”. (Hollsten 2004, 256–257.) Carpelanin kirjallisuuskäsityksessä keskeiseksi nousee usko siihen, että kieli, taide ja muisti voivat tehdä poissaolevasta läsnäolevan (mt., 286). Carpelanin poetiikassa runoilijan tärkeä tehtävä onkin menneisyyden jäljittäminen ja tallentaminen (mt., 242).

Puhujan kirjoittaminen on Kontion runoissa tiiviisti sidoksissa poissa olevaan sinään (ks. myös Ahvenjärvi 2003, 106). Sinän kaksijakoinen olemus runoissa, siis yhtäaikainen poissa- ja läsnäolo, liittyy nimenomaan kirjoittamisen ja sanojen voimaan.

> Jokaisen ruumiisi merkin osasin ulkoa,
> jokaisen tähden, kirjaimen,
> joiden valossa liikkeeni muuttuivat varjoiksi
> ja kaikki tekoni maailman pimeydeksi.
> Pegasus lähti yöpöydältä vapauttamaan Andromedaa
> ja jätti taivaalle lentonsa kuvan.
> Minä lyön sinut kiveen
> ja sen kiven nimi on aika.
> Nyt kun valosi on kadonnut huoneestani
> ja tuuli hellittänyt otteensa ikkunalaudasta,
> en enää muista enkä tunne sinua,
> mutta kirjaimet tuntevat ja se avaruus
> johon sinut on kirjoitettu,
> se varjo, se runoilijan viitan vuori. (TL, 20.)

Runon lähtötilanteessa sinä on poissa, ja puhuja osoittaa sanansa sinälle. Runo alkaa minän imperfektimuotoisesta puheesta, jossa hän muistelee aikaa sinän vielä läsnäollessa. Minä puhuu siitä, kuinka hyvin hän on sinän tuntenut. Säkeet myös implikoivat puhujan ja sinän hyvin läheisestä ja intiimistä suhteesta. Puhuja vakuuttaa sinälle, että ”(j)okaisen ruumiisi merkin osasin ulkoa, / jokaisen tähden, kirjaimen”. Runossa sinän ”ruumiin merkit” rinnastuvat ”tähtiin” ja

”kirjaimiin”. Näissä säkeissä yhdistyvät eksplisiittisesti Kontion kokoelman kolme merkittävää teemaa: sinä, avaruus ja kirjoittaminen. Tähdet ja kirjaimet ovat yhtä lailla merkkejä, pysyviä ja tunnistettavia, ja ennen kaikkea ne kertovat tarinoita. Kummatkin liittyvät myös sinän olemukseen kiinteästi, sillä sinä on ollut ja on läsnä puhujalle tähdissä ja kirjaimissa.

Sinän ”merkit” ovat puhujalle valoa, johon hänen omat liikkeensä ja tekonsa vertautuvat ”varjoina”. Puhuja ja sinä asettuvatkin siis runossa vastakohdikseen. Valo ja varjo toimivat puhujan ja sinän entiteetteinä muissakin kokoelman runoissa. Valo korostaa myös sinän olemusta välitilan hahmona, sillä Grünthalin (1997, 43) mukaan tällaisille liminaalihahmojen kuvauksille on tyypillistä muun muassa kalvakkuus, valonhohde ja kylmät elementti. Sinä on siis olemukseltaan tähti. Tähtimotiivi jatkuu säkeissä, joissa kuvataan Pegasuksen tähtikuviota. Tähtikuvion taustalla on myytti Perseuksesta, joka Pegasus-hevosellaan lähti vapauttamaan kallioon kahlittua Andromedaa merihirviön kynsistä (Henrikson 1999, 288–290). Tähtikuvio taivaalla on Pegasuksen ”lennon kuva”, joka kertoo myyttistä tarinaa ajasta riippumatta. Pegasuksen lento lähtee kuitenkin puhujan ”yöpöydältä”, joten myyttinen tarina limittyy minän puheeseen ja elämäntilanteeseen.

Sen lisäksi että Pegasus on siivekäs hevonen, jolla on yliluonnollisia kykyjä, se on myös myöhemmin opittu tuntemaan symbolina inspiroituneelle runotaidolle. Antiikin myytissä Pegasus puhkaisi kaviollaan lähteen muusien vuorelle. Runon säkeissä Pegasus lähtee pelastamaan Andromedaa eli lähtee tavoittelemaan feminiinistä olentoa. Runon kontekstissa myös runoratsu Pegasuksen lento voidaan rinnastaa puhujan yritykseen kurottaa kohti feminiinistä kirjoituksensa avulla. Pegasuksen lento on ikuistettu tähtiin kuten sinäkin. Myytti tähtikuvion takana onkin kerrottu, ikuistettu tarina, niin kuin myös minän puhe ja muistot sinästä. Yhtä lailla kuin tähdet taivaalla ovat ikuisia, niin puhuja kirjoittaa sinän ikuiseksi.

Säkeissä ”(m)inä lyön sinut kiveen / ja sen kiven nimi on aika” tapahtuu puhujan kirjoittaminen. Puhuja ”lyö” sinän kiveen, eli ikuistaa sinän kirjaimiin.[14] Kivi eli kirjoitus rinnastuu aikaan, siis pysyvyyteen. Kirjoitus vertautuu kiveen ja saa sen ominaisuuksia: kova, kylmä, pysyvä, ikuinen, muuttumaton. Kiviset tähdet taivaalla ja puhujan itse muotoilemat kivet, eli kirjoitus, rinnastuvat runossa. Kivi näyttäytyy suomalaisessa lyriikan perinteessä yleisemminkin käytössä

[14]Jo toistamiseen lyödä-verbi vertautuu kirjoittamiseen ja kirjoittaminen on sanojen veistämistä, siis käsityötä. (vrt. ”Orapihlajat pulisevat” luku 3). Lyöminen on kirjoittamista, sanojen tekemistä kiveksi. Poissa olevan sinän kuvana kivi on myös runossa ”Ääntä, sen outoa hiljaisuutta” (TL, 34): ”(Ä)äntä niin kuin se sinusta lähti / kivettyäkseen huoneeseeni, / koteloituakseen lakanoihin”. Kivettynyt ja koteloitunut ääni on merkki sinästä, jonka olemuksesta on vielä jotain jäljellä, mutta se on jäänyt siihen tilaan, millaisena se on viimeksi ollut läsnä, olemus on siis muuttumaton, kivettynyt.

olevana metaforana sanoille (ks.esim. Enwald 2001, 148; Hollsten 2004, 183). Tämä kuvastanee kulttuurin yhtenäisiä käsityksiä esimerkiksi kirjoittamisesta (kivestä kirjoittamisen metaforana ks. myös luku 4.5).

Tähtimotiivien rinnalla Kontion runon paikkana on huoneen tapainen tila. ”Huoneen” lisäksi runossa mainitaan ”yöpöytä” sekä ”ikkunalauta”, jotka sävyttyvät puhujan henkilökohtaiseen tilaan kuuluviksi elementeiksi. Nämä kuvat toistuvat Kontion kokoelman neljännen osaston runoissa, jotka on nimetty tähtikuvioiden mukaan. Huone on minän paikka, jonka ikkunan kautta hän paikantaa itseään ja ympäröivää maailmaa. Huone on lähtökohta, josta katse lipuu ulos ja taivaalle, tähtiin. Niinpä Pegasuskin aloittaa lentonsa lyyrisen minän yöpöydältä. Vaikka kuvio on taivaalla, pysyvä ja kaikkien nähtävillä, puhujalle se saa merkityksen vain hänen oman, henkilökohtaisen havaintonsa kautta. Myytit tulevat tosiksi minän puheessa.

Deiktinen ilmaus 'nyt' kiinnittää huomion runon puhe- ja lukuhetkeen. Auli Viikari on todennut, että runon tämänhetkisyyteen vetoaminen on yksi lyriikan merkittävimmistä lukijasuuntautuneisuuden keinoista. Runon puhuja pyrkii siis luomaan tilanteen, jossa se puhuessaan runoista, runoilijasta tai lukijasta, kiinnittää sanansa ”tähän hetkeen” eli runo on paraikaa kuin tapahtumisen tilassa. Deiktisten pronominien lisäksi tämänhetkisyyttä luodaan aikamuotojen vaihtelulla. (Viikari 1998, 281–282.) Niin siis tässäkin runossa aikamuodon vaihdos korostaa metalyyristä ainesta (vrt. ”Minä lyön sinut kiveen”). Runon kirjoittamisesta tulee juuri sillä hetkellä tapahtuvaa. Imperfektin muuttuminen runossa preesensiksi on puhujalle merkittävä asennonvaihdos. ”Nyt” siis korostaa puhujaa runon havaitsijana ja kokijana, toisaalta se myös kurottaa lukijaan päin. Puhujan nyt paikantuu lukijan nyt-hetkeen. Kun siis puhuja sanoo ”(n)yt kun valosi on kadonnut huoneestani”, lukijalle muodostuu illuusio runon minästä puhumassa juuri sillä hetkellä suoraan lukijalle. Runon sinä limittyy lukijan position kanssa. Viikari näkeekin lukijasuuntautuneisuudella olevan erityisen suuren merkityksen metalyriikassa, jossa runo tietenkin reflektoidessaan itseään reflektoi myös lukijasuhdettaan (mt., 282).

Puhuja kuvaa sinän poissaoloa valon katoamisena huoneestaan. Sinä on siis siirtynyt pois puhujan maailmasta tähtien pariin, kirjoitetuksi tarinaksi. Sinän liminaalisuus korostuu kun Grünthalin (1997, 44) mukaan liminaalinaiset katoavat usein juuri sulautumalla valoon tai häviämällä heijastuksiksi. Siirtymästä huoneesta taivaalle kertoo myös tuuli, joka on ”hellittänyt otteensa ikkunalaudasta”. Ikkunalauta on puhujan oman maailman laidalla, siirtymäpaikka huoneesta ulkopuolelle. Kun sinä on lähtenyt, hän on läsnä puhujalle enää sanoissa. Puhuja väittää, ettei ”enää muista eikä tunne sinua”, sen sijaan ”kirjaimet” ja ”avaruus” tuntevat. Sanat ja

kirjoittaminen näyttäytyvät siis ikään kuin niiden tekijästä irrallisina, toisistaan riippumattomina. Kirjaimet ja avaruus palautuvat runon alkusäkeisiin, joissa sinän ruumiin merkit ovat ”tähtiä” ja ”kirjaimia”. Sinä on kirjoitettu tähtiin ja kirjaimiin, niin lyyrisen minän omaan henkilökohtaiseen kirjoitukseen kuin taivaan suurempaan kirjoitukseenkin. Toisaalta myös ”avaruudella” on loppusäkeissä kahtalainen merkitys. Se voi viitata niin taivaan avaruuteen kuin lyyrisen minän omaan, sisäiseen avaruuteenkin. Kumpikin kuva on Kontion runoissa käytössä, ja juuri niiden merkitysten lankeaminen yhteen on runoissa usein merkityksellistä. Puhujan omaan sisäiseen avaruuteen säkeet osoittavat toistuvan se-pronominin myötä. Se-sana rinnastaa ”avaruuden”, ”varjon” ja ”runoilijan viitan vuoren” niiksi elementeiksi, jotka sinän muistavat. ”Runoilijan viitan vuori” on metaforinen ilmaus kirjoittamiselle. Runoilijan viittaa on käytetty myös merkkinä runoilijasta, metaforisesta kuninkaasta (Kähkönen 2004, 165). ”Viitan” kantaminen voi olla myös tietoista runoilijan roolin ottamista (mt., 199), jossa tiedostetaan pitkä perinne ja myös sen taakka, puhujan ironinen suhtautuminen omaan kirjoittamiseensa nostaa jälleen päätään.

Aikaisemmin runossa puhuja näyttäytyy suhteessa sinään varjona ja pimeytenä, nyt myös hänen kirjoitukseensa liitetään varjon ominaisuuksia. Kirjoituksen näkeminen varjona vihjaa näkemyksestä, jonka mukaan puhuja epäilee sanojen lopullista merkitystä; sanat ovat vain representaatioita, eivät ikinä kuvaamansa kohteen kaltaisia. Sanoilla kiinnitetty sinä on kuin tähdet, myyttisten tarinoiden kaltainen kivettymä. Skeptinen ajatus kirjoittamisesta ja sanojen näkeminen ”varjoina” on löydettävissä myös runosta ”Joka kesä muurahaiset kantavat sinut viereeni” (TL, 21). Merkittävää on, että nämä runot esiintyvät kokoelmassa rinnakkain, samalla aukeamalla. Kummassakin runossa sinä on kuitenkin juuri kirjoituksen kautta lyyriselle minälle elävä.

## 4.5 Kärsiminen kirjoittamisen vuoksi

Suomalaisen lyriikan metalyyrisessä traditiossa yksi keskeinen kirjoittamiseen liittyvä teema on ollut kirjoittamisen vaikeus. Metalyyrisissä runoissa on pohdittu runojen kirjoittamisen mahdollisuutta ja mahdottomuutta, mutta ennen kaikkea vaikeuksia, joita runoilija matkallaan kohtaa. Romanttiseen taiteilijakäsitykseen on kuulunut ajatus taiteilijasta, joka vaikeuksista huolimatta valitsee kirjoittamisen ja taiteilijuuden tien, koska ei voi muutakaan. Korostettuna on

ollut runoilijan polun ohdakkeisuus ja kivikkoisuus (ks. esim. Kähkönen 2004; Kaunonen 2001; Grünthal & Hollsten 1996).

Jotta Kontionkin runojen puhuja voisi kirjoittaa, on hänen tehtävä sen eteen uhrauksia. Lopulta puhujan on jopa luovuttava sinästä voidakseen kirjoittaa. Uhrautumiseen liittyvä tematiikka on Kontion runoissa ainesta, joka vie runojen runoilijakuvaa voimakkaasti romanttisen taiteilijakäsityksen suuntaan. Ajatus kirjoittamisen ehdottomuudesta, sen kaiken muun poissulkevuudesta, on tuttu monilta kirjailijoilta. Tällaisen näkemyksen mukaan kirjoitus on jotain, joka ei siedä rinnalleen kilpailijoita, vaan sen on saatava yksinään olla kirjoittajan elämän keskipiste. Romanttiseen lyriikkaan liittyvään käsitykseen liitetään myös ajatus kärsimyksestä kirjoittamisen ainoana oikeana innoittajana. On ajateltu, että ellei sanojen synnyttämisen vuoksi ole kärsitty, tai ellei jokin elämän tragedia käynnistä kirjoittamista, ei tekstillä ole niin suurta arvoa. Runoilijan otsalle onkin useina eri aikoina aseteltu orjantappurakruunua.

Kärsiminen kirjoittamisen vuoksi limittyy voimakkaasti sinän poissaoloon. Sinän lähtemisen aiheuttama tuska heijastuu kirjoittamiseen, jonka kautta puhuja koettaa pitää sinää luonaan. Sinä on siis alkuperäinen kärsimyksen aiheuttaja ja siten kirjoittamisen käynnistäjä. Sinä on keskeinen elementti myös seuraavassa runossa:

> Vaikka lähtisit, et sinä katoa,
> ei aurinko ole pöydälle unohtunutta mandariinia kauempana,
> eikä se kynä, joka on nimeesi takertunut
> liikahda jalustaltaan.
> Minä olen muuttunut lapseksi taas,
> olen pudottanut sokeuteni kuin liinan ikkunasta
> ja nähnyt, että se ei putoa,
> että maailmankaikkeus ei laajene,
> että tähtien välillä ei ole etäisyyttä,
> että elävät eivät ole sen lähempänä kuin kuolleetkaan,
> että maapallo ei ole pyöreä
> ja että kaikki on
> yhdessä pisteessä: siinä missä hiili muuttuu
> timantiksi, kärsimys sanaksi. (TL, 33.)

Runo alkaa toteamuksesta, joka on tullut ilmi jo aikaisemmissakin sinään läheisesti liittyvissä runoissa: sinä on läsnä, vaikka on jo poissa. Runon alku rakentuu kieltämisen voimaan. Puhuja kieltää säkeissään asioita, joita on totuttu arkiajattelussa pitämään tosina: lähtenyt ihminen on poissa ja avaruuden tähdet ovat kauempana kuin jokapäiväiseen elämäämme liittyvät asiat. Kumpikin puhujan esittämistä negaatiosta on tyypillinen Kontion kuvastolle. Kontion runoissa

välimatkat ja aika menettävät merkitystään, kaikki on läsnä yhdessä pisteessä ja niin lähellä, kuin puhuja vain tahtoo niiden olevan.

Yhtä totena kuin sinän läsnäolon ja auringon läheisyyden puhuja esittää runon alussa väittämän, ettei hän lakkaa kirjoittamasta sinästä: ”(E)ikä se kynä, joka on nimeesi takertunut / liikahda jalustaltaan”. Kynä on takertunut sinän nimeen, sinästä on siis tullut lyyrisen minän kirjoittamisen pysyvä aihe. Kynä, joka toimii tässä kirjoittamisen ja runoilijuuden metonymiana, on jalustalla, kuin muuta ylemmäksi kohotettuna. Kynän asettaminen jalustalle tuo runoon ironisen sävyn kun kirjoittamisen ”korkea asema” eksplikoidaan. Anna Hollstenin (2004, 109) huomion mukaan työvälineiden kohosteinen esittäminen voi viitata tekemisessä tarvittavaan käsityötaitoon. Myös Kontion runossa kynällä voisi metonymisenä elementtinä olla tällainen runon tekemistä ja kirjoittamisen käsityöläisyyttä korostava merkitys. Kynä on arkinen elementti, mutta runoilijalle välttämätön.

Runossa puhuja tulee esittäneeksi hieman samankaltaisen poetiikkansa perustan kuin runossa ”Tuoli on kuin musta kissa” (TL, 18). Puhuja vertaa kirjoittamistaan lapseksi muuttumiseen sanoessaan, että hän on muuttunut ”lapseksi taas”. Puhuja on muuttunut lapseksi kirjoittamisen myötä, sinän lähdettyä. Lapseksi muuttuminen saa minän näkemään paremmin tai uudella tavalla, sillä hän sanoo: ”(O)len pudottanut sokeuteni kuin liinan ikkunasta”.

Lapsenkaltainen näkeminen mahdollistaa totuttujen asioiden kieltämisen. Puhuja siis kieltää periaatteidensa mukaisesti maailmankaikkeuden laajenemisen, tähtien etäisyyden toisistaan, elävien ja kuolleiden eroavaisuuden ja maapallon pyöreyden. Puhuja haluaa kieltämällä yleisesti hyväksyttyjä asioita esittää oman, uuden maailmankatsomuksensa. Puhujalla on oma kosmologiansa, jonka hän haluaa kirjoittamisellaan tuoda esiin. Kieltäessään etäisyydet ja ajan lyyrinen minä esittää, että hänelle kaikki on muuttumatonta, kaikki on yhdessä pisteessä hänen paperillaan, hänen kirjoituksessaan. Runon ajatus on sama muin runossa ”Jokainen lumihiutale piirtää oman nimensä” (TL, 25). Sanalla piste on niin tilallinen kuin tekstuaalinenkin viitekehyksensä (Ahvenjärvi 2003, 89). Puhujan henkilökohtainen kosmologia on myös hänen poetiikkansa perusta. Kaikki merkityksellinen kerääntyy yhteen pisteeseen: ”(S)iinä missä hiili muuttuu / timantiksi, kärsimys sanaksi”. Lyyrisen minän kirjoittaminen vertautuu hiilen muuttumiseen timantiksi: kovan paineen alla mitättömästä hiilestä puristuu jotain sanomattoman arvokasta ja kirkasta, timantti. Samoin runon minän kärsimys ja tuska hioutuvat sanaksi, kärsimys on siis ollut sen arvoista, sillä sana saa timantin ominaisuudet itselleen, myös se on äärettömän arvokas ja pysyvä. ”Sana” saa tämän runon juhlallisessa kontekstissa jopa raamatullisen vivahteen,

ja runoihin liittyvät sanat sävyttyvät uskonnolliseksi ”sanaksi”, jumalan puheeksi. Sana on kärsimyksen kautta saavutettu, siksi niin painava.

Lopulta kirjoittaminen näyttäytyy puhujalle niin vaativana, että hänen on luovuttava sinästäkin voidakseen kirjoittaa. Luopuminen sinästä kirjoittamisen vuoksi herättää kysymyksen siitä, onko tuo luopuminen myös syy sinän lähtöön ja runon puhehetkessä todentuvaan poissaoloon.

> Kaikkeuteni olen myynyt
> sanakivimarkkinoilla, liuskeisten öiden
> outo riemu rakkauteen vaihdettuna,
> että voisi sanoa jotakin on hylättävä
> kaikki, niin kuin sinutkin
> epätasaisten öiden kaupunkilaisseireeni,
> kivessä varttuneen lihan kosmeettinen
> ruusu, että voisi ikuisesti,
> on niin kuin Jumala lapsensa. (TL, 28.)

Taiteilijamyyttejä tutkineen Vappu Lepistön mukaan romanttiseen taiteilijadiskurssiin kuuluu ajatus työstä taiteilijan elämänä, jonka vuoksi hänen on luovuttava toisten ihmisten kanssa jaettavasta elämästä. Taiteesta ja rakkaudesta tulee taiteilijan elämän taistelevat elementit. Toisekseen taiteilijamyytti sisältää myös käsityksen, jonka mukaan taide on ennen kaikkea taiteilijan itsensä toteuttamista. Elämä eletään vain taiteen vuoksi, ja elämä on siten taiteen materiaali ja väline. (Lepistö 1991, 55–59.) Taiteilija on myös nähty jonkinlaisena sijaiskärsijänä tai tiennäyttäjänä, jonka tehtävänä on taiteensa kautta lunastaa muille ihmisille todellinen elämä (Kähkönen 2004, 204).

Kontion runo heijastelee Lepistön esittämiä ajatuksia romanttisesta taiteilijadiskurssista. Runossa puhutaankin juuri rakkauden ja muun elämän vaihtamisesta kirjoittamiseen. Kirjoittaminen esiintyy runossa vaatimuksena, josta puhuja ei voi kieltäytyä. Kirjoittamisen vastaparina esiintyy sinä, josta puhujan on kuitenkin luovuttava. Ahvenjärvikin (2003, 94) on todennut runon esittävän romanttisen käsityksen runoilijasta, jonka on uhrattava kaikkensa kirjallisuudelle.

Runon minä on siis antanut ”kaikkeutensa” kirjoittamisen tähden. ”Kaikkeus” voi näissä säkeissä merkitä useita eri elämänalueita, joista puhuja on luopunut tai vaihtoehtoisesti sillä voidaan viitata vain sinään, joka on ollut puhujalle romanttisessa merkityksessä ”kaikki”.”Kaikkeudesta” puhuja on luopunut ”sanakivimarkkinoilla”. Myymisen ja markkinoiden kuvat tuovat runoon sävyn kaupallisuudesta, rahasta, kauppiaasta ja ostajista. Onko puhuja ollut tyytyväinen tekemäänsä kauppaan, vai onko hän myynyt myytävänsä liian halvalla? ”Sanakivimarkkinat” kuvastaa Kontion näkemystä kirjoittamisesta, sillä tässä uudissanassa rinnastuvat ja limittyvät sanat ja kivet,

oikeastaan niistä on tullut aivan oma käsitteensä ”sanakivet”. ”Sanakivet” kertovat siitä, kuinka lyyrinen minä näkee sanat painavina, kovina ja kestävinä. Hollstenin (2004, 183) mukaan kiven käyttäminen kirjoittamisen kuvana tuokin mukanaan ajatuksen pitkälle työstetystä esteettisestä objektista. Sanat ovat siis mietittyjä ja hiottuja, esteettisiä muotoja.

Kivi-kuvasto jatkuu monihahmotteisena lyyrisen minän puhuessa ”liuskeisista öistä”. Puhujan kirjoittamisessa yöaikaan kuvastuu jälleen kivien ja tekstien yhteiselo: ”liuskeet” voivat viitata niin liuskekiveen kuin tekstiliuskoihinkin, joita puhuja on kirjoittaessaan tuottanut. Puhujan on kuitenkin vaikea kuvailla näitä kirjoittamisen hetkiä, niinpä hän kuvaakin kirjoittamisen synnyttämää tunnetta vain sanaparilla ”outo riemu”. Kirjoittamisen aiheuttama outo riemu on selvästikin jotain rakkautta epämääräisempää ja vaikeasti kuvailtavampaa, kuitenkin puhuja on vaihtanut rakkautensa tuohon outoon tunteeseen, outoon mahdollisuuteen. Runossa vaihtokauppa näyttäytyy ehdottomana ja pakottavana. Jos puhuja haluaa kirjoittaa, on hänen luovuttava jopa sinästä, vaikka vaihdon aiheuttamat tuntemukset ovatkin vaikeasti kuvattavissa.

Sinä saa runossa monia erilaisia määritteitä. Sinä on ”epätasaisten öiden kaupunkilaisseireeni” ja ”kivessä varttuneen lihan kosmeettinen ruusu”. ”Epätasaiset yöt” sinän kanssa asettuvat siis runossa vaihtoehdoksi ”liuskeisille öille”. Sinä paikantuu runon määrittelyissä kaupunkiympäristöön. Kuitenkin sinä on ”seireeni” ja ”ruusu”, jotain sellaista, joka siis pohjimmiltaan kuuluu luontoon, mutta on nyt toisessa ympäristössä, sinä on siis välittäjä näiden kahden perinteisesti vastakkaisiksi asetettujen elementtien, kulttuurin ja luonnon, välillä. Sinässä on jotain hyvin perinteisesti naiseuteen ja luontoon liitettyä, häntä jopa verrataan Homeroksen *Odysseiasta* tuttuihin naispuolisiin viettelijöihin, seireeneihin. *Odysseiassa* miehiä käskettiin tukkimaan korvansa, etteivät he kuulisi seireenien vastustamatonta laulua.[15]

Ahvenjärven (2003,47) mukaan seireenit liittyvät dekadenttiin käsitykseen naisesta. Nainen on toisaalta valloitettava mutta toisaalta myös vaarallinen ja tuhoava. Dekadentti naiskuva yhdistää jälleen Kontion Baudelairen runoihin ja maailmaan. Runon sinäkin on puhujalle vastustamaton, kuitenkin kirjoittaminen on vieläkin pakottavampi tarve. Sinän feminiininen ominaislaatu asettuu nyt näissä säkeissä maskuliinista taiteilijuutta vastaan. Luonto on voimakkaasti feminiininen

[15] Homeroksen *Odysseiassa* (2002/1972, 158–159) Kirke-velho varoittaa Odysseusta: ”Seuraavaksi kohtaat seireenit; he pystyvät noitumaan / jokaisen ihmisen joka tulee heidän lähettyvilleen. Se joka / siihen kohtaan joutuu varautumatta ja kuulee seireenien / äänen, ei palaa koskaan kotiin eivätkä vaimo ja / puhumattomat lapset riennä iloiten ottamaan häntä vastaan. Seireenit ovat noituneet hänet ihanalla laulullaan ja he / istuvat niityllä ympärillään isot kasat miesten lahoavia luita, / joista nahka näivettyy pois.”

elementti, mutta toimiessaan taiteilijana myös mies lähenee luomisensa kautta feminiinistä luontoa. Sinän merkitys välittäjähahmona miehen ja luomisen välillä korostuu.

Sinän vertaaminen ruusuun tuo säkeisiin perinteisen taiteilija–muusa-asetelman. Sinä on jotain, joka erottautuu ympäristöstään ja on ainutlaatuinen. Toisaalta ruusu on ”kivessä varttuneen lihan kosmeettinen ruusu”. Kiven käyttäminen kuvana viittaa jälleen kahtaalle, niin kaupunkiympäristöön kuin kirjoitukseenkin. Sinä on kaupungin kasvatti, mutta yhtälailla puhujan luomus. ”Kosmeettinen” tuo mukanaan pinnallisen ja ulkokohtaisen sävyn, joka kuitenkin asettuu vastapainoksi kaupungin ”lihalle”. ”Kosmeettisena ruusuna” sinä on siis kaunis koriste, joka näyttäytyy objektina, puhujan muusana. Edelleen sinä värittyy kahden eri ympäristön, kaupungin ja luonnon kohtaamisesta,. Ruusu hehkuu vasten kaupungin harmaata betonia, joka on useimmiten Kontion runojen tapahtumapaikka. Sinä liikkuu kahden elementin välillä.

Mielenkiintoista on, että Hollsten (2004, 279) antaa Carpelanin runojen analyysissä ruusulle toivon merkityksen. Kasvaessaan kallionkolossa ruusu antaa runoilijalle toivoa, ja runoilija pohtii, kuinka sanatkin voisivat ruusun tavoin kukkia ja uhmata aikaa. Ruususta tulee myös läsnäolon symboli, ja se uhmaa katoavaisuutta (mt., 280). Kontion runoihin verrattaessa nämä teemat lähenevät kovasti toisiaan. Sinä on puhujalle ruusu, jonka hän joutuu uhraamaan kirjoittamisen vuoksi. Kuitenkin nimenomaan sinä on ollut puhujalle se, jota puhuja on koettanut sanoillaan pyydystää ja tavoittaa. Sinä on siis Kontiollekin ruusu, jonka läsnäoloon puhuja koettaa pyrkiä ja jonka pysyvyyttä tavoitella. Sinä on siis muusa, joka vie puhujan kirjoittamista eteenpäin, siten toivon käsitteen liittäminen Kontionkin ruusuun tuntuu luontevalta. Helvi Hämäläisen runoissa ruusu puolestaan näyttäytyy kauneuden sekä inspiroituneen taiteilijanlaadun ja elämysestetiikan symbolina (Kähkönen 2004, 73). Joka tapauksessa ruusun käyttäminen sinän määritteenä ja nimenä liittää sinän voimakkaasti osaksi lyyrisen minän kirjoittamismaailmaa.

Ruusu näyttäytyy merkityksellisenä elementtinä myös Kaunosen Haavikko-tutkimuksessa. Ruusu on feminiininen, kasvava ja maailman synnyttävä tila. Ruusuun liittyy elinvoimainen ja hallitsematon laajentumispyrkimys, ja se kuuluu inspiraation ja taiteellisen luomisen tunnusmerkistöön. Myös Haavikon runossa siis ajoittain ’poiesis’, runon tekeminen, joutuu väistymään romanttisemman käsitteistön tieltä. (Kaunonen 2001, 89.) Feminiiniys näyttäytyy ruusuun liitettynä osana myös Haavikon poetiikkaa. Feminiininen johdattaa runon maailmaan, ja feminiinisen olemus on avain luovaan, taiteellisen työn mahdollistavaan tilaan.

Runon viimeisissä säkeissä kiteytyy koko runon tematiikka, kun luopuminen ja kärsiminen kirjoittamisen vuoksi tuodaan uskonnolliseen viitekehykseen. Eksplisiittinen viittaaminen Jumalaan

onkin neromyytin kannalta olennaista (Kähkönen 2004, 161). Jotta runoilija voisi kirjoittaa, on hänen ”niin kuin Jumala lapsensa”. Elliptinen viimeinen säe täydentyy länsimaisessa kontekstissa helposti ajatuksella Jumalasta, joka uhraa ainoan poikansa. Runoilijan antama uhri vertautuu siis kristilliseen kertomukseen. Samalla säe tuo mukanaan ajatuksen runosta runoilijan lapsena, runoilijan synnyttämänä. Näkemys kirjoitusprosessista lapsen syntymisenä onkin eräs keskeisiä taiteilijuuteen liitettyjä metaforia (mt., 108). Tällöin runon kirjoitusprosessiin liitetään tiedostamattoman tapahtuman luonne, ja se saa myös romanttisen ainutkertaisuuden leiman. Kirjoitusprosessia ei myöskään nähdä työnä tai tekemisenä, vaan tekijän passiivisuus on aktiivisuutta korostuneempaa. Runoilija on passiivisessa ja vastaanottavaisessa asemassa, kun runo ”syntyy”. (mt., 108–109.) Syntymisen metafora liittää runoilijan myös osaksi luontoa, mikä kiinnittää runoilijaan jälleen feminiinisiä merkityksiä (mt., 115).

Leena Kaunonen (2001, 270) on löytänyt samankaltaisen kärsimys-teeman Paavo Haavikon runoudesta: kirjallisuus ja runous määrittelevät omat tarpeensa, ja erityisesti runoudelle on ominaista kohtuuttomuus, se vaatii kaiken. Runouden erityiseen vaatimukseen kiinnittää huomionsa myös Marjut Kähkönen tutkimuksessaan Helvi Hämäläisestä. Mielenkiintoista on, että lyriikan ja proosan roolit näyttäytyvät erityyppisinä: kun runot syntyvät, proosaa tehdään (Kähkönen 2004, 109). Vaikka siis runojen kirjoittamisessa runoilija on passiivisemmassa roolissa kuin proosan suhteen, on runojen kirjoittaminen kuitenkin henkisesti vaativampaa ja raskaampaa. Kontion runoissa puhuja puhuu välillä eksplisiittisesti runoista ja runoilijuudesta, mutta melko usein hän käyttää myös yleisluontoisempaa kirjoittamisen sanastoa, joka ei tee eroa runojen ja proosan kirjoittamisen välille.

Satu Grünthal ja Anna Hollsten ovat artikkelissaan pohtineet muutamien nykyrunoilijoiden runojen nais- ja mieskuvaa. Muutamista miesten kirjoittamien nykyrunojen puhutellusta sinästä tutkijat löysivät piirteitä perinteisestä romanttisesta naiskuvasta. Grünthalin ja Hollstenin mukaan tällaisessa naiskuvassa nainen asettuu usein katseen kohteeksi ja määrittyy kadotetuksi tai saavuttamattomaksi. Sinä on yleensä tämän vuoksi persoonaton, vailla yksilöllisiä ominaisuuksia, ja hän ilmenee runoissa usein stereotyyppisten metonymioiden kautta. Runous ja taide näyttäytyvät feminiinisinä. Feminiinisiä määritteitä siirtyy usein myös luontoon. (Grünthal & Hollsten 1996, 80.)

Grünthalin ja Hollstenin (mt., 78–79) mukaan muun muassa pitkät hiukset naisen metonymiana sekä eriasteinen irrationaalisuus ovat etenkin romanttisen kirjallisuuden hyödyntämien merenneitojen klassisia piirteitä. Nainen on siis välitilassa, kuin välittäjä minän maailman ja luonnon kesken. Myös Kontion runoissa naiseen liitetään eriasteisia toisen maailman

merkkejä: nainen on jollain tapaa pyhä, saavuttamaton ja kuuluu johonkin muuhun maailmaan. Kontiolla nainen asettuukin usein tämän maailman vastapainona osaksi tähtien ja taivaan myyttistä maailmaa. Sinä liikkuu läsnäolon ja poissaolon välimaastossa, tämän maailman ja jo pois menneiden, tähtien, välillä. Sinä on osa puhujan itselleen rakentamaa mytologiaa.

Sinän määrittyminen muusan asemaan ja puhujan oman luomisen ja sen eteen tehtävien uhrauksien ja kärsimyksen korostaminen kiinnittyvät romanttiseen taiteilijakäsitykseen jälleen niin voimallisesti, että myös ironinen sävy puhujan säkeissä korostuu. Samanaikaisesti kun puhuja on luomansa maailman selvä hallitsija, hän myös asettaa oman asemansa hieman huvittavaan valoon. Puhujan runot syntyvätkin romanttisessa hengessä, mutta hienoinen ironinen pilke silmäkulmassa.

# 5 ”EHKÄ VOISIN KIRJOITTAA HEIDÄT” ELI KIRJOITTAMISEN MAHDOLLISUUDET

Pohtiessaan ja kommentoidessaan omaa kirjoittamistaan Kontion runojen puhuja tulee esittäneeksi erilaisia näkemyksiä siitä, mitä kaikkea kirjoittamisella voi tehdä. Kirjoittaminen näyttäytyy siis puhujan elämän keskeisenä asiana, jolla on erilaisia funktioita ja merkityksiä. Kirjoittamiseen ja luovaan työhön liittyvien mahdollisuuksien ja ongelmien pohtiminen onkin aina ollut tärkeä metalyyrinen teema. Muun muassa Sakari Katajamäki (2004, 155) mainitsee kielen mahdollisuuksien pohtimisen, kielen ja yksilön suhteen sekä kielen merkityksellisyyden tai merkityksettömyyden puntaroinnin tärkeinä metalyyrisinä aineksina Lauri Viidan *Kukunorissa.*

Varsinkin modernismin myötä puhe kielen ja kirjoittamisen mahdollisuuksista on ollut melko kielteisesti sävyttynyttä. Onkin ollut yleistä, että kirjoittaja on kyseenalaistanut omat kykynsä ja mahdollisuutensa. (Müller-Zettelmann 2003, 142.) Usein oma kieli on koettu riittämättömäksi maailman sekä omien kokemusten ja tunteiden kuvaamisessa. Kielteinen ja epäileväinen sävy on siis ollut hallitseva piirre metalyyrisissa runoissa. Myös suomalaisessa modernismissa, jossa kiinnostus kieleen on ollut korostetusti esillä, kielen rajallisuus ja kielellisen ilmaisun ongelmat ovat olleet tyypillisempiä runoteemoja kuin kirjoittamisen tarjoamien myönteisten kokemusten tematisoinnit.

Epävarmuus ei ole pelkästään metalyyrisyyttä leimaava piirre: Linda Hutcheon (1984, 29) on todennut, että metafiktiiviset tekstit puhuvat usein kielen riittämättömyydestä suhteessa tunteiden ja ajatuksien välittämiseen. Monet tekstit tematisoivat henkilöiden ja juonen kautta kielen mahdottomuutta kuvata tunnetta, välittää ajatuksia tai edes faktoja. Toisaalta tämän vastapainona toiset tekstit tematisoivat sanojen ylitsepursuavaa voimaa ja potentiaalia, niiden kykyä luoda maailmoja, jotka ovat todellisempia kuin se, jossa elämme. (mt., 29.) Tällainen tematiikkahan on voimakasta nimenomaan Kontiolla, jolla runouden puhujalle avaamat maailmat ovat korostuneina.

Kontion runoissa näytetään, minkälaisia myönteisiä vaikutuksia ja mahdollisuuksia kirjoittamiseen liittyy. Itse asiassa kirjoittamista ei kovinkaan paljon problematisoida Kontion runoissa, vaan se näyttäytyy melkoisen itsestään selvänä ja luonnollisena osana runojen puhujan maailmaa. Kuten edellisestä luvusta käy ilmi, jotkut runot toki tematisoivat kärsimisen kirjoittamisen puolesta, mutta osittainhan kärsimyskin tulee runoissa ironisoiduksi. Pääasiassa runojen esittämä kirjoittamisen maailma on myönteisesti ja toiveikkaasti värittynyt. Melko paljon tällaiseen sävyyn vaikuttaa runojen puhujan romanttinen ja inspiroitunut olemus. Müller-

Zettelmann (mt., 141–142) korostaakin, että painavasta traditiostaan huolimatta metalyyristen runojen ei tietenkään aina tarvitse olla kriittisiä kielellisten ja kirjallisten mahdollisuuksien tai lyriikan konventioiden suhteen. Kontiolla kirjoittamisen myönteiset mahdollisuudet voidaan jakaa muutamiin temaattisiin kategorioihin, joita esittelen seuraavassa.

## 5.1 Kirjoittaminen maailman ymmärtämisenä

Eräs funktio, joka kirjoittamiselle Kontion runoista voidaan löytää, on maailman jäsentäminen kirjoittamisen avulla. Runojen puhujalle kirjoittaminen on väline, jonka avulla hän voi järjestää asioita ympärillään ymmärrettävämmiksi, niin itselleen kuin muillekin:

> Maailma laajenee joku sanoi illalla
> kun hämärä oli silittänyt
> kaupungin viivan auringon hilkkaan.
> Nämäkin sanat ovat yhä minun suussani,
> vaikka olen pyyhkinyt niillä kirkkaammaksi taivasta
> ja rypistänyt maailman pintaa – että valo saisi
> reunalleen varjon ja avaruus syvyyden.
> Niin pieni tämä maailma on ettei sitä kuljeta,
> siinä vain ollaan ja sitten ei. (TL, 32.)

Kontion kokoelman runojen eräs toistuva ja silmiinpistävä aihe on valon ja varjon vaihtelu. Valon ja varjon vuorottelu kiinnittyy moniin kokoelman läpikäyviin teemoihin. Kontiolle on tyypillistä, että valoa ja varjoa ei varsinaisesti arvoteta tai aseteta vaihtoehtoisiksi elementeiksi, vaan kummatkin nähdään pikemminkin maailman välttämättömyyksinä. Valoa ei olisi ilman varjoa ja päinvastoin. Itse asiassa valon ja varjon läsnäolo runojen maailmassa, ja ennen kaikkea niiden vaihtelu ja elämä rinnakkain, on jonkinlainen elämälle tyypillinen olomuoto, jonka tasapaino ei saisi järkkyä. Valon ja varjon hedelmällinen yhteiselo on läsnä muun muassa monissa runoissa, joissa keskeisenä aiheena on runojen puhujan ja sinän suhde. Valon ja varjon vaihtelu rinnastuu eräissä runoissa jopa maskuliinisuuden ja feminiinisyyden vastakkaisuuteen. Valo ja varjo ovatkin hyvin voimakkaasti monenlaisilla merkityksillä latautuneita elementtejä niin Kontion lyriikassa kuin laajemminkin lyriikan traditiossa.

Valon ja varjon aihepiiristä lähtee liikkeelle myös Kontion runo, jossa tematisoidaan kirjoittaminen eräänlaisena maailman ymmärtämisenä, asioiden oikeille paikoilleen asettamisena.

Runon aloitustilanteessa puhuja lainaa jonkun toisen puhetta. Tuo toinen, jonka ajatuksesta tai repliikistä runo käynnistyy, jää tuntemattomaksi ja määrittelemättömäksi. Keskeistä ei olekaan ajatuksen esittäjä, vaan se, että puhuja on tarttunut ajatukseen, ja asettanut sen näyttävästi runonsa ensimmäiseen säkeeseen. Jonkun toisen ajatus siitä, että maailma laajenee, tulee esiin muutamissa muissakin kokoelman runoissa. Maailmankaikkeuden tutkimiseen eli kosmologiaan liittyvä teoria maailman laajenemisesta on runon puhujalle vieras ajatus, jota hän ei suostu hyväksymään. Runossa ”Jokainen lumihiutale piirtää nimensä” (TL, 25) puhuja sanookin: ”(--) valovuodet / kuuluvat väärään kosmologiaan, siihen / joka haluaisi erottaa meidät.” Puhuja ei siis halua uskoa ajatukseen maailman laajenemisesta, vaan hän haluaa luoda oman kosmologiansa. Kosmologiassa melko laajasti hyväksyttyä maailman laajenemisen ajatusta kohtaan hän hyökkää myös runossa ”Vaikka lähtisit, et sinä katoa” (TL, 33).

Runon lähtötilanteessa jonkun toisen henkilön ajatuksen lainaamisen lisäksi mielenkiintoista on runon tapahtumisen ajankohta, joka paikantuu iltaan. Pimeys on laskeutunut ja kaupungin ääriviivat ovat kadonneet hämärään. Metaforisessa illan laskeutumisen kuvauksessa tulee jo esiin valon ja varjon vaihtelu, kun ”hämärä” silittää ”kaupungin viivan auringon hilkkaan”. Sekä valo että varjo ovat läsnä, ja ilta on jonkinlainen välitila. Ilta onkin monien kokoelman runojen tapahtuma-aika. Iltaan ajankohtana liittyy paljon mystiikkaa, ja muun muassa Tuula Hökkä (2001, 21) on nähnyt illan ja yön runoilijan mahdollisuutena, hedelmällisenä runon syntyhetkenä. Myös Jyrki Nummen (2004, 139) mukaan ilta on tunnetusti taiteellisen ja runollisen luovuuden aikaa. Iltamaiseman kuvaus siis ikään kuin asettaa runon paikalleen, luo maiseman muiden säkeiden ympärille. Iltahetki saa puhujan miettimään maailman laajenemista, mikä puolestaan johdattaa ajatukset kohti puhujan omaa työtä. Neljännessä säkeessä runon näkökulma nimittäin vaihtuu, ja ilmaus ”nämäkin sanat” kiinnittää huomion käsillä olevaan runoon, sen kolmeen ensimmäiseen aloitussäkeeseen sekä säkeisiin, jotka ovat vielä tulossa. Deiktinen ilmaus ”nämäkin” korostaa runon tapahtumista juuri nyt, lukemisen hetkellä. Liitepartikkeli -kin tuo säkeeseen merkityksen runon sanoista osana jotain muuta, suurempaa sanajoukkoa, säkeessä siis viitataan mahdollisesti kaikkiin kokoelman muihinkin runoihin tai yleisesti puhujan kirjoittamiin teksteihin.

Runon ydinsäkeiksi muodostuvat runon neljä keskimmäistä säettä: ”Nämäkin sanat ovat yhä minun suussani, / vaikka olen pyyhkinyt niillä kirkkaammaksi taivasta / ja rypistänyt maailman pintaa – että valo saisi / reunalleen varjon ja avaruus syvyyden”(TL, 32). Ilmauksen ”sanat” käyttö siirtää huomion välittömästi kirjoittamisen ja lyriikan maailmaan. Säkeissä korostuu se, mitä varten puhuja synnyttää sanoja, eli minkä takia hän kirjoittaa. Puhujan kirjoittamisen funktiot asettuvat

toisilleen vastakkaisiksi: toisaalta hän tekee ”kirkkaammaksi taivasta” ja toisaalta ”rypistää maailman pintaa”. Kirjoittamisen metaforiset ilmaukset ”pyyhkiä” ja ”rypistää” ovat jollain tapaa hyvin modernistisen käsityöläismäisiä, prosessin tekemistä ja muotoilemista korostavia verbejä. Puhujalle kirjoittaminen on siis tapa nähdä asioita selvemmin ja tuoda esiin asioiden todellinen olemus. Toisaalta kirjoittamiseen liittyy myös puhujan mahdollisuus muokata maailmaa ympärillään, korostaa ja asettaa vastakkain asioita, joita ei ole yleensä totuttu rinnastamaan. Maailman rypistäminen ja pyyhkiminen tuovat mieleen paperin, jonka sisältöä puhuja muokkaa, jotta lopputulos olisi hänelle itselleen mieleinen.

Tämän kaiken tarkoituskin säkeissä selvenee: puhuja haluaa, että valon rinnalla säilyisi varjo, avaruuden reunalla syvyys. Valon ja varjon rinnastaminen, hyvän ja pahan, eli vastakohtien välisen tasapainon säilyttäminen on runossa melkoisen selkeä kuva. Hieman mutkikkaampi on ajatus avaruudesta, jonka reunalle puhuja haluaa asettaa syvyyden. Yleensä avaruutta on totuttu pitämään juuri loppumattoman suurena ja pohjattomana. Puhujalle valo liittyy taivaaseen ja avaruuteen, varjo puolestaan maailmaan ja syvyyteen. Puhuja haluaa siis kirjoituksellaan erottaa nämä kaksi elementtiä, maan ja taivaan, toisistaan. Kuitenkaan nämä eivät ole pysyviä ominaisuuksia, vaan taivaasta tulee kirkas ja maasta varjoisa nimenomaan puhujan tekemisen myötä. Kokoelmassa on asioita, jotka puhuja selkeästi paikantaa maahan, ja asioita, jotka siirtyvät taivaalle, tähtien pariin. Maan ja taivaan ero on samanlainen tasapainoa säilyttävä tekijä kuin valon ja varjon vaihtelukin. Puhujan näkemyksen mukaan laajentuvassa maailmassa tarvitaan joidenkin perusasioiden paikallaan pysymistä ja asioiden näkemistä niiden oikeassa kontekstissa.

Anna Hollsten (2004, 119) esittää mielenkiintoisen näkemyksen valon ja varjon sekä valkoisen ja mustan kuvaston merkityksestä Bo Carpelanin lyriikassa: vastakohtien vaihtelu synnyttää kokonaisuuden. Carpelan onkin verrannut runoa puuhun. Runo kiinnittyy elämään sen kaikessa moninaisuudessaan, sillä ”runo tarvitsee puun tavoin sekä maan pimeydestä nousevaa mahlaa että auringon valoa”. Valo ja pimeys tarvitsevat siis toisiaan, ja taideteos on nimenomaan vastakohtien ykseys. (mt., 120–121.) Kontion lyriikassakin valo ja varjo toimivat välttämättöminä toistensa vastavoimina. Puhuja tuntuu ajattelevan, että ymmärtääkseen asiat oikein ja kirjoittaakseen rehellisesti, on nähtävä sekä valon että varjon merkitys. Valo ja varjo kuvaavat asian eri puolia, vain hahmottamalla ne kummatkin voi nähdä kokonaisuuden.

Viimeiset kaksi säkeistöä päättävät runon hyvin mietelmänomaiseen sävyyn. Niissä nousee esiin puhujan kohtalonomainen ajatus elämän lyhyydestä ja pienuudesta, ehkä myös vaikutusmahdollisuuksien vähyydestä. Ehkä siksi sanat ovatkin yhä puhujan suussa. Joko puhuja ei

ole saanut ilmaistua sanoillaan sitä, mitä juuri on halunnut, tai vaihtoehtoisesti puhujalla on maailmassa niin paljon sanottavaa, ettei sanottava tule koskaan loppumaan, vaikka sanoisi ja kirjoittaisi kuinka paljon. Loppujen lopuksi viimeisten säkeiden sävy on melkoisen resignoitunut, ikään kuin luovuttanut: ihminen heitetään maailmaan hetkeksi ja kohta jo otetaan pois, eikä sanoillaan ehdi paljon tekemään. Tästä resignoituneesta sävystä huolimatta kirjoittamisen mahdollisuuden funktio piirtyy kuitenkin säkeistä selkeänä esiin: kirjoittaminen on tärkeä väline yritettäessä ottaa selkoa maailmasta ja järjestettäessä asioita ymmärryksen mukaan, niin omassa mielessä kuin muillekin.

Runon metalyyrinen aines on siis toisaalta kirjoittamista tematisoiva, mutta myös käsillä olevaan runoon, ja mahdollisesti myös koko kokoelmaan, viittaavaa. Deiktinen ilmaus ”nämä” kyseisessä runossa on myös sekä eteen- että taaksepäin osoittava. Se kattaa jo luetut runon alkusäkeet, mutta myös säkeet, joita ei ole vielä luettu. Metalyyrisiin teemoihin liittyvien eksplisiittisten sanavalintojen ja ilmausten lisäksi deiktiset ilmaukset ovat tärkeitä elementtejä tutkittaessa runon sisältämiä vihjeitä.

## 5.2 Kirjoittaminen mahdollisuutena kommunikointiin

Monet kokoelman metalyyriset teemat kiinnittyvät tavalla tai toisella runoissa vahvasti poissaolonsa kautta läsnä olevaan sinään. Eräs sinään liittyvä kirjoittamiseen liittyvä funktio, joka runoissa tuodaan esiin, on kirjoittamisen kautta syntyvä yhteys puhujan ja sinän välille. Kirjoittamisen avulla puhuja voi välittää sinälle asioita, jotka muuten olisivat vaikeita ymmärtää tai vaikeita näyttää.

> Minulla on vaivoja joista en puhu,
> lausumattomia kipuja,
> lihakset eivät tottele minua,
> ruumiini on kuin kone, jonka liikkeitä tarkastelen.
>
> Minulla on maailma, josta en ääneen puhu,
> joka kiertää aurinkoa omassa avaruudessaan,
> eikä se valo, joka eliöiden ylle lankeaa,
> eikä se pimeys ole lausuttavissa.
>
> En voi kuiskata sitä sinulle,
> eivät lempeimmätkään kosketukseni
> kirjaile eläinrataa ihollesi

jotta voisit kuulla planeettojeni hyminän.

Vaikka sydämeni painaisin sinun
sydäntäsi vasten et sitä kuulisi,
ei sinun rintaasi tartu leimaa aurinkokunnastani,
ei aamutähden tahraa, vuorovetten kuuta.

Ei vaikka kuulet veren kohisevan oksistoissa
ja luulet että kuulet maailmani puhkeavan.
En edes itse voi itseäni lähestyä,
ruumis on vieras ja tottelematon.

Mutta kerran, kun kirjoitan kuvan maasta,
josta nousevat toukkien idut, harsea multa,
sinä katsot minun kanssani hiukan
horisontin ylitse, ääneti. (TL, 17.)

Kontion runossa ”En voi kuiskata sitä sinulle” (TL, 17) tulee voimakkaasti esiin kokoelman tähti- ja avaruussymboliikan käyttö ihmisen oman sisäisen maailman kuvauksessa. Puhujaa ympäröivän ikuisen avaruuden lisäksi toinen ääretön aurinkokunta löytyy puhujan sisältä. Kyseisessä runossa runon puhuja puhuu vaikeudesta, jonka hän kohtaa raottaessaan omaa sisäistä maailmaansa, avaruuttaan, jollekin toiselle. Sen lisäksi että oma sisäinen maailma voi olla hankala asia sinän ymmärtää, vielä vaikeampaa on, jos puhuja itsekään ei aina saa siitä otetta. Kuinka näyttää toiselle sellaista, jota ei itsekään aivan ymmärrä? Ahvenjärvi (2003, 86) tiivistääkin runon tematisoivan ”ihmisen kokemusmaailman perimmäistä jakamattomuutta”.

Runo on rakenteeltaan hyvin koherentti. Sen kaikki kuusi säkeistöä rakentuvat kukin neljästä säkeestä, ja runon kokonaisrytmi on tasainen. Runoa rytmittävät säkeiden kieltosanat, jotka rakentavat runoon jännitettä, joka laukeaa viimeisen säkeistön seesteisyyteen ja toiveikkuuteen. Runon rakenne rytmittää myös runon tematiikan rakentumista. Runon sisältö on hyvin toisteinen, ja tämä toisteisuus runon säännöllisen rakenteen kera lähes vaatii runoa ääneen luettavaksi. Runon rytmitys muistuttaa jälleen kuin mantraa, loitsua, jonka poljento pysyy tasaisena runon läpi. Runon säkeiden toisteisuus on keskiössä, sillä jokaisessa säkeistössä säkeistön pääsisältö kerrataan erilaisten toisiaan vahvistavien vertauskuvien avulla. Kontio rakentaakin runossa aivan omanlaisensa runokerron, jota hän hyödyntää eräissä muissakin runoissaan, tosin pienemmässä

mittakaavassa.[16] Tällainen kerto kuvaa mainiosti Kontion lyyristä ja voimakkaasti kuvallista kieltä. Selkeästi esiin piirtyvä rytmi ja rakenne kiinnittävät huomion myös runon tehtyyn rakenteeseen.

Runo lähtee liikkeelle tilanteesta, jossa runon puhuja on itse vieras itselleen. Puhuja tarkkailee omaa ruumistaan ja itseään ikään kuin ulkopuolelta, ulkopuolisena omassa itsessään. Ruumis toimii ilman puhujan osallisuutta, ja ruumiissa on myös vaivoja, joita puhuja ei tunnista omikseen eikä tunnusta muille. Hän on ongelmineen yksin eikä kerro vieraantuneesta tilanteesta kenellekään.

Toinen säkeistö vihjaa, että tämä kipeä, joskus puhujalle itselleenkin vieras olotila liittyy kokonaiseen puhujan omaan sisäiseen maailmaan, josta puhuja ei ole kykeneväinen muille kertomaan. Puhujan omassa maailmassa on jotain sellaista, josta on vaikea kertoa ja jota on vaikea kuvailla, ja puhuja toteaakin: ”(E)ikä se valo, joka eliöiden ylle lankeaa, / eikä se pimeys ole lausuttavissa”. Kontiolle ominaiseen tapaan valon ja pimeyden läsnäolo on maailman olemukselle tyypillistä, ne ovat jonkinlaisia perustavanlaatuisia rakennetekijöitä, joita puhuja käyttää maailmansa metaforana.

Kolmannessa säkeessä tarkentuu, että se, jolle puhuja ei ole kykeneväinen omasta maailmastaan puhumaan, on nimenomaan puhuteltu sinä. Puhuja ei siis suinkaan halua jakaa maailmaansa kenen kanssa tahansa, vaan merkitsevä henkilö on juuri sinä. Merkittävää onkin, että tämä runo avaa kokoelman toisen osaston, jossa runojen sinä varsinaisesti vasta astuu kuvaan. Puhujan oman itsensä hahmottamisesta siirrytään nyt siis tämän runon myötä runojen maailmaan, jonka puhuja jakaa sinän kanssa, tai pikemminkin runoihin, joiden problematiikka keskittyy nimenomaan minän ja sinän suhteeseen.

Runossa toistuvat verbit liittyvät ennen kaikkea puhumiseen ja kuulemiseen. Runon puhuja koettaa puhumalla saada yhteyden sinään, jotta sinä voisi kuulla, kuinka puhuja yrittää kuvailla sisäistää maailmaansa hänelle. Verbaalisen kommunikaation lisäksi puhuja koettaa vedota sinään aistien kautta, koskettamalla ja kertomalla ruumiinsa kielellä sen, mitä ei ole muuten voinut. Runon kolmas, neljäs ja viides säkeistö keskittyvätkin kuvaamaan puhujan yrityksiä kontaktin saamiseen. Tai oikeastaan säkeistöjen tunnelma on jo luovuttanut: ne kuvaavat tilannetta, jossa puhuja toteaa yrityksensä mahdottomuuden. Kolmen säkeistön mittainen pahoittelu kommunikaation mahdottomuudesta korostaa viimeistä säkeistöä, jossa ratkaisun mahdollisuus nousee esiin.

[16] Esimerkiksi runossa ”Joka kesä muurahaiset kantavat sinut viereeni” (TL, 21) viimeinen säkeistö kuuluu: ”Kun sinä nousit kyljestäni, en tiennyt / että toista odotit, että mustaa sulhasta, / öisintä yötä.” Sekä ilmaukset ”toinen”, ”musta sulhanen” ja ”öisin yö” kuvaavat samaa asiaa, sinän pois menoa. Toisto vahvistaa ja varioi mielikuvia, joita puhuja sinän lähtöön liittää.

Juuri näissä kolmessa säkeistössä, joissa puhuja kuvaa kommunikaation mahdottomuutta, on Kontion säkeiden toisteisuuden idea selkeästi nähtävissä. Esimerkiksi runon neljännessä säkeistössä sanotaan: ”Vaikka sydämeni painaisin sinun / sydäntäsi vasten et sitä kuulisi, / ei sinun rintaasi tartu leimaa aurinkokunnastani, / ei aamutähden tahraa, vuorovetten kuuta” (TL, 17). Puhujan muodostamat kuvat toimivat toisaalta ikään kuin rinnakkaisina, toisaalta toisiaan korvaavina. Ne ovat lähes paralleeleja, eli säkeistön kaksi viimeistä säettä kertaa sen, mitä kahdessa ensimmäisessä on jo sanottu, mutta vain erilaisin ilmauksin. Myös muista runon säkeistöistä löytyy samanlaista paralleelisuutta ja säepareja, jotka olennaiselta osaltaan muodostavat runon rytmin ja sen mantramaisen hengen.

Oman sisäisen maailmansa kuvailussa puhuja käyttää kuvia, jotka saavat alkunsa avaruudellisesta ja tähtiin liittyvästä kuvastosta. Tähtikuvaston käyttö korostaa puhujan maailman erillisyyttä muusta maailmasta. Puhujan sisäisellä maailmalla on aivan oma rakenteensa, ja vaikka se koostuu runon ulkopuolista maailmaa ja avaruutta muistuttavista elementeistä, on se silti jotain aivan omalaatuista. Puhujan maailma ”kiertää aurinkoa omassa avaruudessaan”, sillä on oma ”eläinrata” ja ”planeettojen hyminä”. Oman maailman sijasta kyseessä taitaakin olla kokonainen maailmankaikkeus.

Tähtikuvaston lisäksi kahteen viimeiseen säkeeseen liittyvät myös kasvun ja luonnon kuvat. Toiseksi viimeisessä säkeessä kontakti on jo lähempänä kuin aikaisemmissa säkeistöissä, mutta se epäonnistuu silti. Tätä puhuja kuvaa säkein: ”Ei vaikka kuulet veren kohisevan oksistoissa / ja luulet että kuulet maailmani puhkevan” (TL, 17). Säkeissä puhujan maailma vertautuu puuhun, ja minän ja sinän välinen suhde saa vertauksen kautta puhkeavien silmujen ominaisuuksia. Silmujen alut ovat jo olemassa, mutta lehdet eivät vielä pääse puhkeamaan, eivät ennen kuin viimeisessä säkeistössä.

Usein Kontion runot paikantuvat runon kertomishetkeen deiktisten pronominien avulla. Olisi siis Kontiolle tyypillisempää, jos viimeinen säkeistö alkaisi säkeellä ”Mutta nyt, kun kirjoitan kuvan maasta”. Kuitenkin tällä kertaa huomion kiinnittäminen kirjoittamiseen ja sen mahdollisuuksiin tapahtuu aivan vastakkaisella tavalla. Säe ”(m)utta kerran, kun kirjoitan kuvan maasta” (TL, 17) tuo runoon melkein juhlallisen ja tarinankerronnallisen sävyn. ”Kerran” on hyvin epämääräinen ajankuvaus, ja siten kirjoittamisenhetki jää peittoon ja säkeet ja kirjoittaminen saavat välittömästi peitellyn ja mystisen sävyn. Epämääräisestä ajasta huolimatta puhujan kirjoittamiseen kiinnittyvä säe on kuitenkin jossain yhteydessä aikaan, ja aika halutaan mainita säkeessä.

Epämääräisen ajan lisäksi säkeessä on merkittävää, että puhuja ”kirjoittaa kuvan maasta” (TL, 17). Kuva voi tässä yhteydessä tarkoittaa pelkästään sitä, että puhuja kirjoittamalla saa kerrottua sinälle siitä, mitä hänessä itsessään on. Toisaalta ”kuva” vie ajatukset myös puhujan poetiikkaan, ja on mietittävä, ilmaiseeko puhuja tässä säkeessä myös jonkinlaisen oman poetiikkansa, eli vihjaa sanan ja kuvan läheisestä suhteesta. Monimerkityksisenä sanana ”kuva” toimiikin säkeessä hyvin, ja esimerkiksi ajatus runosta ja kirjoittamisesta kuvana on säkeessä mukana. Usein sana ja kuva on asetettu toisilleen vastakkaisiksi, vaikka ajoittain asetelma on myös pyritty kyseenalaistamaan (Hollsten 2004, 158–159). Kontion runoissa onkin mielenkiintoista, että muutamissa tapauksissa piirtämisen ja kuvan tekemisen kuvasto liitetään myös kirjoittamiseen. Kontiolla kuva ja sana lähestyvät siis olemukseltaan toisiaan. Sekä kirjoittaminen että piirtäminen ovat jälkiä, jotka jäävät maailmaan, ja niinpä maailman tekstuaalinen olemus on jatkuvasti läsnä.

Kasvuun ja jonkinlaiseen uuteen syntymään säkeistössä johdattavat ”toukkien idut, harsea multa”, jotka puhuja kirjoittamisellaan nostaa maasta esiin. Säkeistöissä ollaan siis vahvasti jonkin uuden, juuri muotoutumassa olevan, edessä. Kasvun ja uuden alun kuvat tuovat säkeistöön voimakkaasti feminiinisen sävyn. Puhuja ja sinä ovatkin tilanteessa kahden, ja feminiinisen läsnäolo auttaa puhujaa luomisen alkuun. Hiljalleen, kirjoittamisen ja sanojen myötä, puhujan oma maailma alkaa kasvaa ja nousta esiin myös sinän silmien eteen. Samanaikaisesti maailma alkaa myös hahmottua minälle selkeämpänä, sillä minä ja sinä ovat yhdessä runon viimeisissä säkeissä, jotka kääntävät runon suunnan: ”(S)inä katsot minun kanssani hiukan / horisontin ylitse, ääneti.” Katse on vielä melko varovainen, mutta silti katseen suunta kohti puhujan maailmaa on selkeä. Merkittävää on myös, että lopussa sinä ja minä seisovat yhdessä ”ääneti”. Loppu asettuu siis vastakkain runon alun säkeistöjen kanssa, joissa puhuja koetti puhumalla ja kuiskaamalla kertoa sinälle maailmastaan. Kirjoittamisesta tulee siis se keino, jonka avulla minä saa yhteyden niin sinään kuin omaan, sisäiseen maailmaansakin.

Sen lisäksi, että runon puhuja kuvaa, kuinka hän koettaa jakaa maailmaansa sinän kanssa, on runossa huomion arvoista puhujan vieraantunut suhde itseensä. Tuntuu, kuin puhuja olisi joidenkin sellaisten voimien vallassa, jotka tekevät hänestä itselleenkin vieraan. Tämä vieraudentuntu tuntuisi viittaavan siis johonkin muuhunkin kuin vain pelkästään yleisellä tasolla puhujan sisäiseen maailmaan. Vierauden ja silti voimallisuuden tuntu, joka runosta välittyy, tuntuukin viittaavaan inspiraatioon, joka on liitetty ennen kaikkea romanttisen tekijän maailmaan.

Andrew Bennettin mukaan romanttinen tekijä inspiroituu itsensä ulkopuolisesta voimasta, joka mahdollistaa hänelle originaalin ja nerokkaan luomisen. Toisaalta myös tämän

originaalisuuden luonne on perinpohjaisen kummallinen, se on jotain selittämätöntä. Tämä sisältää myös romanttiselle tekijälle tyypillisen paradoksin. Ei ole syytä sille, miksi romanttinen nero on kykenevä luomaan teoksiaan. Nero on toisaalta täysin oma itsensä, ja toisaalta jollain tapaa itsensä yläpuolella, mikä on tyypillistä romantiikan poetiikalle. (Bennett 2005, 60.) Asiat tapahtuvat siis puhujassa, mutta puhujalle itselleenkin hämmästyttävinä. Sen jälkeen, kun puhuja on kirjoittanut sinälle maailmansa, sinä saa myös aavistuksen siitä, mitä puhuja on kokenut kamppaillessaan tämän omituisen tuntemuksensa kanssa, joka on toisaalta hyvin intensiivinen ja toisaalta puhujaa itsestään vieraannuttava.

Myös viimeisissä säkeistöissä voimistuva uuden alun ja luomisen tunnelma vahvistaa näkemystä, että runossa kuvataan jonkinlaista inspiroitunuttu tilaa. Puun ja kasvamisen vertaukset eivät voi olla tuomatta mieleen John Keatsin vertausta runon syntymisestä. Keatsin mukaan runon on synnyttävä yhtä luonnollisesti kuin lehdet puhkeavat puuhun (sit. Hollsten 2004, 110). Uuden alun äärellä oleminen feminiinisine sävyineen tuo mukanaan myös tunteen syntymisen vuodenajasta, keväästä. Vuodenaikojen kierto, luonnon jatkuva uudelleen syntyminen, on vahva luomiseen liittyvä kuva. Bo Carpelan onkin käyttänyt puuta taiteilijan roolin kuvaamisen lisäksi kuvana taiteellisen prosessin luonteesta (Hollsten 2004, 111). Myös Kontion runossa tematiikka tuntuu kovasti kallistuvan tähän suuntaan. Puhujan luomisprosessi kiinnittyy siis luonnon kuviin.

Tätä Kontion metalyyristä runoa määrittää sen metalyyrisen aineksen selkeä esiin nouseminen vasta aivan runon lopussa. Suhteessa kokoelman muuten läpikäyvään metalyyriseen ainekseen voi olla, että ilman viimeistäkin säkeistöä runon tulkinta kääntyisi lyyrisen inspiraation teeman puoleen. Kuitenkin vasta viimeinen säkeistö ikään kuin varmentaa metalyyrisen tulkinnan, ja samalla se on käännekohta koko runon kannalta. Müller-Zettelmann (2003, 140) onkin maininnut, että metalyyrisen teeman vaikutus runon kokonaistulkintaan on erityisen voimakas, jos metalyyrinen aines esiintyy runon lopussa. Runon alkua ja loppua voidaankin pitää yleisesti runon tulkinnan kannalta hyvin merkityksellisinä osina. Müller-Zettelmann korostaa erityisesti viimeisten rivien merkitystä, sillä niitä lukiessaan lukija odottaa runolta jonkinlaista loppupäätelmää tai kommenttia, joka auttaisi avaamaan niitäkin runon kohtia, jotka ovat siihen saakka jääneet epäselviksi. Runon lopetusrivit ovat lukijan viimeinen mahdollisuus löytää tekstin piilossa olevat merkitykset. (mt., 140.)

Metalyyrisen tulkinnan voi siis laukaista jokin hyvinkin yksittäinen elementti runon tekstissä. Tässäkin runossa ratkaisevana tekijänä on sanan ”kirjoittaa” esiintyminen viimeisessä säkeistössä. Kuitenkin kirjoittamisen tematiikka tulee runoon hyvin ratkaisevassa kohdassa, ja se

saa siten lukemaan koko runon alun aivan uudella tavalla. Kirjoittaminen on siis runossa käsitteenä jonkinlainen avain, jolla runon tulkinta paljastuu lukijalle Müller-Zettelmannin kuvaamalla tavalla. Kirjoittamisen lisäksi Kontion runoissa metalyyrisesti sävyttyneitä avainsanoja ovat muun muassa kirjain, sana, runoilija, runo, kuva ja piirtäminen sekä erilaiset kiveen liittyvät kuvat. Erityisesti näiden sanojen esiintyminen runoissa saa runon tulkinnan painottumaan metalyyrisesti. Kuitenkin nämä kuvat ovat vielä hyvin yleisluontoisia ja melko universaaleja, ja lopulta runon metalyyrinen tulkinta onkin siis jokaisen runon kuvaston kontekstissa määrittyvää.

## 5.3 Puhuja kirjoittaa asiat lähelleen

### 5.3.1 Kirjoittaminen ja muisti

Sen lisäksi, että kirjoittamisen kautta konkreettisesti jotkin asiat voivat olla helpompia jakaa muiden kanssa, kirjoittaminen voi myös mahdollistaa puhujalle läheisten ihmisten tuomisen lähemmäksi itseään. Tavallaan kyse on edellisen luvun kaltaisesta kommunikoinnista, mutta kuitenkin niin, että kirjoittamalla asioita lähelleen puhuja on ajatustensa ja tekojensa kera melko yksin. Edellisen alaluvun tapauksessa pyrkimys kommunikointiin on jotain, jossa myös puhuteltu sinä on voimakkaammin läsnä valmiina kontaktiin puhujan kanssa ja myös eräällä tavalla osallinen kontaktin onnistumisessa. Nyt puhuja on tavoitteidensa kanssa yksinäisempi. Kyseessä on runo kokoelman loppuosan proosaruno-osastosta.

(Islanti 2)

En enää muista mikä oli sen paikan nimi. Olin pyyhkinyt muistini lumenvalkoiseen kirkkoon, joka kohosi mäen päällä kuin geometrisiin muotoihin mieltynyt kinos.

Oli kylmää, oli kuumaa. Kumiset kengänpohjat kärysivät. Rikintuoksuiset hevoset, rautajalat, kulkivat jonossa höyryyn. Kosketin maata ja poltin sormeni.

Kun sanoin filosofille bussissa, pullon kiertäessä eksentristä rataansa kuin Halleyn komeetta, että minulla taisi olla jonkinlainen romanssi, mutta en ole varma, niin silloin, filosofin myhäillessä, avasi taivas kuin armosta kirjansa kannet. Minulla oli taskussa jäähtynyt kivi ja silmieni edessä kipinöitä, kiintotähtien riimut, ja paljas halu vaeltaa. Enimmäkseen ajattelin lapsiani, ja vielä sitä yhtä, kätkettyä. Ehkä voisin kirjoittaa heidät, ehkä piirtää, kerros kerrokselta, lähemmäksi. Reykjavik nielaisi bussimme. Katulamput olivat kirkkaita ja mykkiä.

> Joskus minulla oli halu nimeltä muisti. Nykyisin halullani ei ole nimeä eikä suuntaa. (TL, 52.)

Kokoelman proosarunoissa on pari runoa, jotka kertovat puhujan matkasta Islannissa. Aihe tuodaan selkeästi esiin jo runojen otsikoissa. Islannin-matka hahmottuu jonkinlaiseksi ryhmämatkaksi, jossa runoilijan lisäksi mukana on muun muassa tässäkin runossa esiintyvä ”filosofi”. Matkarunoissa paikkojen kuvauksen lisäksi keskiöön nousevat keskustelut muiden matkaajien kanssa sekä puhujan ajatukset, jotka saavat kimmokkeen matkan tapahtumista ja jotka – kuten tässä runossa – liikkuvat kohti kotiin jääneitä ihmisiä.

Runossa erääksi keskeiseksi teemaksi nousee muisti ja muistaminen. Teema esiintyykin sekä runon ensimmäisissä että viimeisissä säkeissä, ja siten se sitoo yhteen runon rivit. Muistin lisäksi runoa sävyttää jonkinlainen epäilyn tunnelma, joka liittyy myös puhujan suhteeseen omaan muistiinsa. Runon alkuriveillä puhuja ei muista paikan nimeä, jossa he ovat vierailleet. Matkan tarkoituksen kannalta tuollaiset asiat tuntuvat olevan puhujalle merkityksettömiä, ja hän on ehkä tietoisesti halunnut unohtaa asiat, kuten paikkojen nimet, ja hän sanookin: ”Olin pyyhkinyt muistini lumenvalkoiseen kirkkoon”. Puhujan muisti on yhtä puhdas kuin valkoisena puhujan eteen piirtyvä maisema kirkkoineen. Kirkon olemuksessa on myös jotain, joka vierastaa muistia, nousee muistin tilalle.

Puhujan muistot ja kuvaukset matkasta sävyttyvätkin hyvin aistivoimaisiksi, sillä puhuja kuvaa paikkaa muun muassa sen mukaan, millainen lämpötila paikassa on ollut ja miltä siellä on tuoksunut. Puhuja on tyhjentänyt muistinsa ja nojaa voimakkaasti aisteihinsa. Puhuja haluaa tuntea paikan, jossa on, ja niinpä hän toteaa: ”Kosketin maata ja poltin sormeni”.

Bussissa puhujan epäileväinen ja muistiton tila jatkuu, sillä hän kertoo romanssista, joka hänellä ehkä on ollut, muttei ole varma. Muistittomuutta lisännee pullo, jonka läsnäoloa puhuja korostaa ironisen voimakkaalla vertauksella. ”Pullon kiertäessä eksentristä rataansa kuin Halleyn komeetta” on ilmaus, joka korostaa matkalle osallistujien stereotyyppistä taiteilijan roolia. Bussissa istuvat taiteilijat rinnastuvat elämineen pullon omintakeiseen pyörimisliikkeeseen. Ilmauksen ironisuus on kohosteista, ja se osallistuu kokoelman ironisen taiteilijakuvan rakentamiseen, samoin kuin myös maininta ohimenevästä romanssista, joka toki myös kuuluu taiteilijan maailmaan.

Puhujan mietteiden soljuessa avautuu hänen silmiensä eteen näynomainen kuva taivaasta. Taivas vertautuu kirjaan (”avasi taivas kuin armosta kirjansa kannet”), ja puhe ”kiintotähtien riimuista” rinnastaa tähdet olemukseltaan kirjoitukseen. Tämä taivasnäkymä on koko kokoelman tematiikan kannalta merkittävä. Samaan aikaan, kun puhuja ihailee tätä taivaan tarjoamaa näkymää,

hänellä on ”taskussa jäähtynyt kivi” ja toisaalta ”paljas halu vaeltaa”. Puhuja on siis ikään kuin konkreettisesti kosketuksessa maahan, hän on ottanut taskuunsa kiven, ja toisaalta taivaan katsominen herättää hänessä halun vaeltaa. Kivi taskussa ja mieli taivaalla puhuja liikkuu välitilassa, joka on Kontion runojen puhujalle tyypillinen. Toisaalta puhuja on voimakkaasti sidoksissa arkiseen, maalliseen ympäristöönsä, toisaalta hänen mielensä vaeltelee tähtien parissa. On myös merkittävää, että kuva taivaasta kirjana korostaa tähtiä ja niiden tarinoita, teemaa, joka muissa kokoelman runoissa on myös selkeästi esillä.

Taivaan katseleminen johdattaa puhujan ajatukset hänelle läheisiin ihmisiin. Arvoituksellisesti puhuja toteaakin, että lastensa lisäksi hän ajatteli ”vielä sitä yhtä, kätkettyä”. Kätketty viittaa runon kontekstissa johonkin läheiseen ihmiseen, ehkäpä rakastettuun, sillä seuraava runon keskeinen säe yhdistää sekä lapset että tuon kätketyn: ”Ehkä voisin kirjoittaa heidät, ehkä piirtää, kerros kerrokselta, lähemmäksi”. Puhujan halu saada läheiset ihmiset lähemmäksi itseään kytkeytyy runossa jo alussa esiin tulleeseen muistin problematiikkaan ja toisaalta kirjoittamiseen. Puhujan ollessa tilassa, jossa muistaminen on menettänyt merkityksensä, näyttäytyy kirjoittaminen keinona muistaa paremmin.[17] Merkittävää on, että kirjoittamisen lisäksi puhuja mainitsee ”piirtämisen” keinona tuoda hahmot lähelleen. Piirtäminen voi viitata joko kirjoittamisen kautta piirtyvään kynän viivaan, tai kuten edellisessä alaluvussa, runossa ”Minulla on vaivoja joista en puhu” (TL, 17), kirjoittaminen lähenee kuvaa tavassa, jolla se asiat esittää. Keskeistä on tekstuaalisuus, joka näyttäytyy puhujan maailman avaimena. Läheisten ihmisten kirjoittaminen ”kerros kerrokselta” muistuttaa kuin muistin kaivelemista, jossa pala palalta muistista löytyvät kaikki ne asiat, jotka puhuja läheisistään haluaa löytää. Kirjoittamalla puhuja prosessoi muistiaan, löytää asiat uudelleen.

Kirjoittaminen näyttäytyy mahdollisuutena, joka jää kuitenkin leijumaan ilmaan, niin korostettuna sana ”ehkä” virkkeessä esiintyy. Myös seuraavat virkkeet, joissa kuvataan bussin katoamista Reykjavikin syvyyksiin ja katulamppujen kirkkautta ja mykkyyttä, viittaavat jonkinlaiseen vaikenemiseen ja unohdukseen. Tuntuu, kuin puhujan intentio unohtuisi taivaan näynomaisen avautumisen jälkeen. Samaa viestii myös proosarunon viimeiset rivit, jotka palaavat takaisin eksplisiittisesti muistamisen teemaan: ”Joskus minulla oli halu nimeltä muisti. Nykyisin halullani ei ole nimeä eikä suuntaa.” Jälleen puhujan äänestä kuultavat läpi resignoituneet sävyt, aivan kuin kirjoittaminen olisi näyttäytynyt vain illuusionomaisena mahdollisuutena, johon

[17]Muistamisen teema kytkeytyy kokoelmassa toki selkeästi juuri puhuteltuun sinään, jota puhuja muistelee myös säkeissä: ”En minä ole unohtanut, / vaikka en muista enää” (TL, 31). Muisti näyttäytyy siis puhujalle hieman häilyväisenä asiana, joka ei kuitenkaan saa häntä unohtamaan sinää, siitä huolehtii muun muassa kirjoittaminen.

puhujalla ei kuitenkaan ole kykyä tarttua. Puhuja ei enää halua muistaa, niinpä hänellä ei ole myöskään tarvetta kirjoittaa. ”Islanti 2” asettuu siis vastakohdaksi monille kokoelman runoille, joissa juuri kirjoittamisen avulla puhuja haluaa pitää esimerkiksi sinän luonaan. Puhujan halu on sammunut, eikä hän tiedä, mihin sen nyt suuntaisi.

Vaikka runon tunnelma on tietyllä tapaa hyvin lohduton ja vetäytynyt, näyttäytyy kirjoittamisen mahdollisuus puhujalle myönteisenä. Kirjoittaminen on kuin välähdys puhujan mielessä, joka syttyy ja sammuu kuin tähdenlento. Kuin yhtäkkiä runoon tunkeutuisi muistuma niistä puhujan muista runoista, joissa kirjoittaminen ja myös runojen sinä, ovat olleet keskeisesti mukana. Tuo muistuma syntyy, kun puhuja katsoo taivasta, joka vertautuu kirjaan ja tähdet kirjaimiin. Yhteydet Kontion kokoelman keskeisten elementtien kesken vahvistuvat.

Aktiivinen muistaminen voisi käynnistyä jälleen kirjoittamisen kautta, jos puhuja niin haluaisi. Kirjoittamisen kautta käynnistyvä aktiivinen muistaminen toisi lapset, ja myös sen ”kätketyn”, lähemmäksi puhujaa. Kirjoittaminen on siis ajattelun ja muistamisen väline, erilainen tapa järjestää ajatuksiaan ja tunteitaan kuin pelkkä mielen sisäinen pohtiminen. Näissä runoissa kirjoittaminen aktivoi puhujan mielessä aivan muita alueita, kuin niitä, jotka ovat käytössä, kun puhuja ei kirjoita. Tämä ajatus on löydettävissä oikeastaan kaikkien niiden kokoelman runojen takaa, jotka käsittelevät kirjoittamisen avaamia mahdollisuuksia.

### 5.3.2 Kontakti runossa

Läheisyyden teema liittyy myös seuraavaan proosarunoon, joka Islannin sijaan paikantuu Kontulaan, runoilija Kontion kotilähiöön:

> (Kontula)
>
> Tähdet putoavat taivaan harteille kuin hilse. Kävelen Ostostiellä ja panen taskuuni palasen Linnunrataa. Olet lähellä, lähempänä kuin koskaan. Olen ajatellut, että tällaisena yönä, kun kuljen kirjoittamani maiseman lävitse ja Siriuksen ulvonta on yhtä äänekästä kuin kapakan eteen unohdetun piskin vaikerrus, että tällaisena yönä voisin ehkä sanoa jotain mitä olet halunnut. Kuulla. (TL, 54.)

Jo otsikossa puhuja nimeää paikan ja runonsa maiseman. Runon puhujalle lähiön halki kulkeva tie on yhtä inspiroiva runon tapahtumisen paikka kuin mikä tahansa muukin, ja lähiömaisemasta

puhujan mieli kurkottaa kohti taivasta. Kahden maailman läsnäolo näkyy heti runon aloittavissa säkeissä. Puhuja kuvaa tähtien paikkoja taivaalla arkisesti sävyttyneellä vertauksella tähdistä hilseenä taivaan harteilla. Puhuja liikkuu lähiössä ja poimii taskuunsa palasen Linnunrataa kuin minkä tahansa kiven reittinsä varrelta. Puhujan Linnunrata löytyy siis lähiöstä, juuri sieltä mistä puhuja sen haluaa löytyvän.

Kulkiessaan maiseman läpi puhuja tuntee voimakkaana sinän läsnäolon. Sinä on jopa enemmän läsnä kuin koskaan. Säkeet vertautuvat itsestään selvästi toiseen kokoelman runoon, jossa puhuja sanoo sinälle: ”Se on lohdullista, että olet nyt lähempänä kuin koskaan / vaikka olet kauempana kuin Orfeuksen lyyra” (TL, 19). Näiden kahden runon rinnastuessa keskenään myös tähän lyhyeen proosarunoon tulee voimakas tunne sinän poissaolosta ja toisaalta sinän läsnäolon korostumisesta sinän poismenon jälkeen. Runojen kaipaavat tunnelmat yhdistyvät, ja ne kertovat eri säkein samaa tarinaa sinästä, josta puhuja ei voi päästää irti.

Seuraavassa pitkässä virkkeessä puhuja paljastaa, miksi sinä tuntuu läheisemmältä kuin koskaan ennen. Puhuja viittaa virkkeessä omiin säkeisiinsä ja kuvaa, kuinka itse kulkee kirjoittamansa maiseman lävitse. Puhuja kääntää katseensa siis käsillä olevaan runoon. Puhuja on kolmessa ensimmäisessä säkeessään rakentanut maiseman ja itsensä sen läpi kulkemaan, ja neljännessä, runon lähes koko loppuosan muodostamassa virkkeessä, puhuja viittaa tähän omaan matkaansa runon säkeiden läpi. Puhuja rakentaa maisemaansa ja runoaan pala palalta ja samanaikaisesti itse kulkee sitä ja myös kiinnittää lukijan huomion tuohon kulkuun.

Anna Hollsten (2004, 216) huomauttaa, että tämänkaltaisessa prosessissa lukija ottaa helposti runon puhujan tarjoaman sinän paikan, jolloin syntyy vaikutelma runon puhujasta kutsumassa lukijaa mukaansa katsomaan ja myös rakentamaan maisemaa. Niin myös tässä Kontion runossa lukijan on helppo asettaa itsensä puhutellun sinän paikalle. Poismenneen sinän rinnalle voikin siis myös rakentua toisenlainen tulkinta runon säkeistä. Puhuja puhuttelee lukijaa, johon hän juuri omien säkeidensä kautta saa yhteyden. Hetkellisesti hän nostaa itsensä esiin säkeissä ja pyytää lukijaa kiinnittämään huomionsa siihen, kuka säkeitä ja maisemia lukijan eteen todella tarjoilee. Metalyyrisyys näyttäytyykin runon puhujan strategiana (vrt. Viikari 1991, 113), se on kuin silta runon ja lukijan välillä, käsi jonka puhuja ojentaa. Säkeissään puhuja on hieman ironisesti ”lähempänä kuin koskaan”, vaikka se on todellisuudessa ainoa keino päästä lähelle lukijaa. Voi myös olla, että yllättävä läheisyys lukijaan löytyy nyt, melko kokoelman loppupuolella, kun puhuja ja lukija ovat jo yhteisen matkansa aikana lähentyneet. Lukijalle puhujan maisema alkaa jo olla tuttu, ja hän hahmottaa puhujan tavan kuvata maailmaa ja yhdistellä sen erilaisia elementtejä kuten

lähiömaisemaa ja tähtitaivasta. Puhujalle Siriuksen, koirantähden, ulvonta on yhtä läsnä kuin lähiömaisemassa vaikertava koirakin. Puhujan kera kuljetaan siis vahvasti runojen maailmassa, kun puhuja yhtä aikaa kertoo matkastaan omien säkeidensä läpi ja myös itse näyttää, kuinka maan ja taivaan elementit yhdistyvät hänen todellisuudessaan.

Runossa tapahtuu merkittävä käänne puhujan hallitsemasta runon maailmasta kohti sinää ja lukijaa, kun puhuja kertoo, kuinka runonsa kuvaamana yönä ”voisin ehkä sanoa jotain mitä olet halunnut”. Vaikka siis kyseessä on puhujan itsensä rakentama maisema ja runo, hän haluaa ottaa myös muut huomioon. Runon romanttisesta tunnelmasta päätellen tehtävä on puhujalle melko mieleinen. Kuitenkin vain runon yöllinen tunnelma ja puhujan vaellus säkeiden läpi saa puhujan miettimään sanojensa tekemistä sinälle mieluisiksi. Runon säkeistä voi implisiittisesti päätellä, että kovin usein puhuja ei siis ole sanonut sellaista, mitä sinä olisi halunnut. Tämä on toisaalta ymmärrettävää, kun asettaa runon kokoelman kontekstiin, joka on kovin voimakkaasti puhujan ympärille rakentuvaa. Puhujalla ei ole tapana kysellä muilta, minkälaisia säkeitä hänen tulisi kirjoittaa. Puhuja on myös uhrannut sinän kirjoittamisensa vuoksi (”Kaikkeuteni olen myynyt”, 28), joten puhujan itsekeskeisyys ei ole kovin yllättävää. Lukijan asettuessa sinän paikalle tulkinnassa korostuvat lukijan tekstille asettamien odotuksien ristiriita suhteessa puhujan kirjoittamiseen.

Runon lopun monihahmotteisuus on hyvin kohosteista. Viimeisen säkeen ainoa sana voi hahmottua joko verbin perusmuodoksi tai substantiiviksi (ks. myös Ahvenjärvi 2003, 92). Liisa Enwaldin mukaan ambiguiteetissa eli sanojen monihahmotteisuudessa sana merkitsee vähintään kahta tai syntaktinen ilmaus voi sidostua kahteen suuntaan. Enwaldin mielestä sanojen monihahmotteisuus herättää myös metapoeettisia kysymyksiä siitä, millä tavoin ilmiö kommentoi runoutta runouden keinoin. (Enwald 1997, 8.) Monihahmotteisuus kiinnittää huomion puhujan käyttämään kieleen ja tekee siten lukijan tietoiseksi lyriikan keinoista. Pohtiessaan monihahmotteisen sanan tulkintamahdollisuuksia lukija joutuu tiedostamaan, minkälaista lyriikan kieli on ja minkälaisilla keinoilla se leikkii. Monihahmotteinen sana tai kohta jossakin runossa voi saada lukijan palaamaan taaksepäin jo luettuihin runoihin ja etsimään niistä vastaavia kohtia. Näin lukija joutuu reflektoimaan omaa lukuprosessiaan. Lukijan lukuprosessin reflektoinnista on kyse myös lukijan punnitessa monihahmotteisen sanan tulkintojaan: mitä tulkintaa runon konteksti tukee ja kuinka eri tulkintavaihtoehdot muuttavat koko runon luentaa. Metalyyrisyys pakottaakin lukijan kohtaamaan ja hyväksymään sen laajuisen fiktionaalisuuden, jota ei lyriikan muissa muodoissa esiinny (Müller-Zettelmann 2003, 163).

”Kuulla” voi siis viitata johonkin, mitä puhuja ajattelee sinän halunneen kuulla, eli tällöin sana hahmottuisi verbin perusmuodoksi. Tämä tulkinta on ehkä kahdesta vaihtoehdosta se frekventimpi ja odotetumpi. Kuuleminen yhdistyy myös muissa runoissa (ks. esim. ”Minulla on vaivoja joista en puhu”, 17) esiin nousevaan tematiikkaan, eli kirjoittamisen asettamiseen puhumiselle ja kuulemiselle vastakkaiseksi. Tällöin sanominen ja kuuleminen nousisivat runossa hyvin tärkeäksi elementiksi, onhan kuulla-sana haluttu laittaa anomalisesti omaksi lauseekseen. Kuitenkin juuri sanan sijoittaminen runon loppuun yksinään herättää mahdollisuuden myös sanan toiseen suuntaan sidostuvasta tulkinnasta. Tällöin ”kuulla” viittaisi kuu-sanaan, ja runon puhuja vihjaisi, että sanominen liittyy jotenkin myös kuuhun. Tällainen tulkinta on varsin mahdollinen taivaskuvaston läpäisemässä kokoelmassa, jossa kuuhun liitetään myös metalyyrisiä merkityksiä. Kuu olisi tässä tapauksessa osa puhujan sanomisprosessia, jolloin voisi tulkita puhujan haluavan sanoa sanottavansa sinälle kirjoittamalla. Kuu voi olla tässä runossa kuitenkin hyvin monimerkityksinen elementti, sillä se on erittäin feminiinisesti värittynyt symboli. Monet romanttiset mielikuvatkin liittyvät helposti kuuhun. Kuu on myös jatkuvan etsinnän ja ikuisen matkan kuva; kuu voidaan nähdä myös taiteilijuuden paralleelina. Luultavasti kuulla-sanan tulkinta runon kontekstissa asettuu ensisijaisesti kuulemisen merkitykseen, mutta kuitenkin niin, että sanan korostaminen saa lukijan pohtimaan sanan erilaisia merkitysvariantteja. Sanan asettaminen loppuun on jonkinlainen sanaleikki, mikä yleisesti ottaen on melko epätyypillistä Kontion runoudessa.

Runon metalyyrinen tulkinta leikittelee siis toisaalta puhujan yhtä aikaa rakentamalla ja kommentoimalla maisemalla ja toisaalta lukijan kutsumisella sinän paikalle. Myös monihahmotteisuus kiinnittää huomion runon kieleen. Runossa ollaan siis voimakkaasti kiinni runon metatasossa, ja runoon liittyviä kysymyksiä nostetaan esiin monipuolisesti. Myös tämän luvun tematiikkaan liittyen runolla on tietysti sanottavansa. Kirjoittaminen kiinnittyy runossa selkeästi sinään ja lukijaan, ja siten teksti toimii siltana näiden kahden ja puhujan välillä. Kirjoittamassaan tekstissä ja kulkiessaan sen läpi puhuja tuntee olevansa lähempänä sinää kuin koskaan ennen. Teksti sisältää myös mahdollisuuden entistä suurempaan lähentymiseen, sillä puhuja ojentaa itseään kohti sinää ja pohtii mahdollisuutta sanoa juuri se, minkä sinä on halunnutkin kuulla. Kirjoittaminen on siis tärkeä elementti puhujan ja häntä ympäröivän maailman välillä.

### 5.4 Puhujan oma kosmologia

Tähtitaivas ja avaruus ovat keskeisiä aineksia Kontion teoksessa monella eri tasolla. Silmiinpistävintä on varmasti tähtikuvasto, joka vertauksina, metaforina ja symboleina on mukana

lähes kaikissa runoissa, vain muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Taivaan eri elementit ovat siis läsnä loppumattomana aiheiden ja kuvien lähteenä, ja hyvin usein runojen teemat rakentuvat tähtiaiheiden pohjalta.

Puhujan tietämys astronomiasta on melko vankkaa, sillä erilaiset tähtitieteen käsitteet vilahtelevat hänen puheessaan sujuvasti. Puhuja on myös tietoinen eräistä perusteorioista, jotka koskevat maailmankaikkeuden tutkimusta eli kosmologiaa. Puhuja käyttää kuitenkin tietämystään kosmologiasta omiin tarpeisiinsa, ja usein puhujan oma näkemys maailmankaikkeudesta asettuukin yleisesti hyväksyttyjä ja todistettuja näkemyksiä vastaan. Merkittävä temaattinen piirre kokoelmassa onkin, että puhuja tulee runoissaan esittäneeksi oman kosmologiansa, oman käsityksensä maailmankaikkeudesta. Tärkeää on, että puhujan oma näkemys kosmologiasta kiinnittyy läheisesti kokoelman metalyyrisiin runoihin, ja siten runojen kosmologia liittyy myös kokoelman runouskäsitykseen.

Kokoelmassa on muutamia runoja, jotka toimivat puhujan kosmologian kannalta eräänlaisina avainrunoina, ja ne ikään kuin tiivistävät runojen kosmologisten käsitysten peruspiirteet. Kuitenkin näistä muutamista avainrunoista löytyvät teemat ovat esillä myös monissa muissa kokoelman runoissa, ainakin jonain yksittäisenä temaattisena säikeenä. Esittelen tässä luvussa nämä pari kosmologista avainrunoa peruspiirteineen, ja liitän ne myös kokoelman muihin aihetta käsitteleviin runoihin.

### 5.4.1 Puhuja vastaan muu maailma

Omaa käsitystään maailmasta ja maailmankaikkeudesta puhuja esittelee varsinkin seuraavassa runossa:

> Ei linnunrata ole hehkuvaa höyryä
> eikä Herakleen janolta karannut jumalmaito,
> ei avaruus ole syvempi kuin heijastus ikkunassani,
> jossa tähdet kahdentuvat ja Orionilla on runoilijan
> ja metsästäjän silmät, sylissä ylösalainen hevonen
> ja jaloissa uskollinen koira, Seirios.
>
> Eivät askelet, jotka astun eteenpäin
> muuta minua yhtään nuoremmaksi,
> sillä niin paljon minä olen kulkenut,

että minun olisi pitänyt palata kohtuuni,
ensimmäiseen avaruuteen, jonka äärettömyydessä leijuin
liekaani sidottuna kuin astronautti.

Taivaan latva on käden ojennuksen päässä,
lähempänäkin, eikä askel vie eteenpäin, vaikka se
peilautuisi ohikulkevien silmistä, eikä ohitse
mikään kulje, ja Linnunrata, jos jotakin,
on hiustesi polku yön lakanalla, syntymän ja kuoleman
takkuinen sumppu. (TL, 36.)

Puhuja aloittaa ensimmäisen säkeistön kielteisillä säkeillä, mikä on eräs puhujan käyttämistä tyypillisistä tehokeinoista. Puhuja kieltää asioita voidakseen viimeisessä säkeistössä esittää oman näkemyksensä asioiden todellisesta tilasta. Kieltojen käyttö on tehokas sisällön painottamisen keino, minkä lisäksi kieltosanat rytmittävät runoa ja sitovat eri säkeistöt yhteen muodostaen koherentin kokonaisuuden. Runon selkeään rakenteeseen kuuluu kolme yhtä pitkää säkeistöä, joista jokainen muodostuu kuudesta säkeestä. Myös sisällön tasolla rakenne on looginen edeten alusta kohti viimeisen säkeistön johtopäätöstä. Runon tematiikan kannalta merkityksellinen on myös runon sijainti kokoelmassa. Runo on kolmannen osaston viimeinen runo, ja se siis päättää osaston, jonka tematiikka rakentuu puhujan ja sinän välisen suhteen käsittelyyn. Runon jälkeen alkaa kokoelman neljäs osasto, jossa runojen aihepiiri siirtyy entistä eksplisiittisemmin tähtien ja myyttien maailmaan. Tämä runo on siis jonkinlainen puhujan tilinpäätös, siirtymä henkilökohtaisesta maailmasta kohti hieman yleisempiä teemoja.

Ensimmäisessä säkeistössä puhuja demytologisoi eräät uskomukset, jotka aikojen kuluessa on liitetty linnunrataan ja sen alkuperään. Puhuja kieltää linnunradan olevan hehkuvaa höyryä eikä hän myöskään usko sen koostuvan maidosta.[18] Tällaisten hieman eritasoisten, mutta kuitenkin olemassa olevien myyttisten käsitysten kieltäminen provosoi lukijaa miettimään, mitä puhuja aikoo tarjota tilalle. Puhuja haluaa korostaa, että hän näkee asiat totutusta poikkeavalla tavalla, ja käsillä oleva runo on hänen valtakuntaansa, jossa hänen näkemyksensä ottavat vallan. Seuraavassa säkeessä puhuja jatkaa maailman elementtien kieltämistä, ja siten linnunrataa koskevien olettamuksien kieltämiseen rinnastuu myös puhujan ajatus siitä, ettei avaruus loppujen lopuksi ole niin syvä kuin luullaan. Avaruuden äärettömyyden sijasta puhuja nostaa ensisijaiseksi oman kokemuksensa siitä, kuinka puhujan omat kasvot heijastuvat ikkunasta yhtä lailla kuin tähdetkin. Puhujan näkökulmasta avaruus on juuri niin syvä kuin hän sen haluaa olevan, ja hän määrittääkin välimatkat omalla asteikollaan, joka on lähinnä sidoksissa puhujan omaan kokemukseen ja haluun.

[18] Kreikkalaisen mytologian mukaan linnunrata on syntynyt maidosta, joka purskahti Herakleen suusta Heran tätä imettäessä.

Kun siis puhujalle avaruus vertautuu heijastukseen ikkunassa, se riittää puhujan maailmankuvan rakennuspalasiksi. Hieman samaan tapaan runossa ”Vaikka lähtisit, et sinä katoa” (TL, 33) puhuja toteaa: ”(E)i aurinko ole pöydälle unohtunutta mandariinia kauempana”. Puhuja asettaa siis itse maailmankaikkeutensa välimatkat.

Puhujan kasvojen heijastuessa ikkunaan runon tapahtumapaikaksi hahmottuu huone, jonka ikkunan läpi puhuja tarkkailee taivasta lasin ulkopuolella. Ikkuna on katsomisen paikka, jossa kaksi maailmaa risteytyy ja yhdistyy. Puhujalle taivaan tähdet näyttäytyvät kahtena, ja tähtikuvioon sotkeutuvat sekä sen muodostavat tähdet että runoilijan oma kuva: ”Orionilla on runoilijan / ja metsästäjän silmät”.[19] Ikkuna siis toisaalta erottaa puhujan taivaasta ja tarinoista tähtien takana, mutta se myös yhdistää ne, ja niinpä puhuja näkee oman kuvansa osana tähtikuviota. Ikkuna on kuin peili, jonka kautta puhuja reflektoi niin itseään kuin suhdettaan ulkopuoliseen maailmaankin. Peilatessaan kuvaansa ikkunasta puhuja siis peilaa ajatuksiaan suhteessa muuhun maailmaan. Huone runon tapahtumapaikkana, puhujan omana alueena, mahdollistaa puhujan katseen kohdistumisen itseensä ja muihin. Runon aloitussäkeistö asettaakin raamit ja pohjan kahdelle muulle säkeistölle, se ohjaa lukemaan runon asetelman auki.

Runoilijan silmien yhdistyminen myyttisen Orionin puhkaistuihin silmiin problematisoi runoilijan kokemuksen katsomisesta ja näkemisestä. Tähtitaivaan heijastuminen ikkunalasiin tuo tähtikuviot osaksi puhujan maailmaa: myös Orionin koira ja läheinen hevosen tähtikuvio sulautuvat puhujan kuvaan. Orion on siis tähtikuviona yhtä aikaa sekä metsästäjän että runoilijan kuva.

Toisessa säkeistössä puhuja jatkaa asioiden kieltämistä, mutta tällä kertaa hieman poikkeavalla tavalla. Usein puhujalle on ominaista sellaisten asioiden kieltäminen, jotka ovat jollain lailla yleisesti hyväksyttyjä periaatteita, joita vastaan puhuja haluaa omassa elämässään asettua. Kuitenkin toisessa säkeistössä puhujan kielto on sävyltään ristiriitainen, koska puhuja kieltää muuttuvansa ajan myötä nuoremmaksi. Puhujalle odotuksenmukaisempaa olisi, jos hän kieltäisi vanhentuvansa, vaikka aika kuluu. Nyt kuitenkin puhuja kieltää ajatuksen, jota ei oikeastaan ole olemassakaan. Tämä asettaa koko puhujan kieltämisperiaatteen aivaan uuteen valoon: onko

[19] Mytologinen Orion oli jättiläiskokoinen metsästäjä, jolla oli nuija kädessään. Orion oli ihastunut Merope-neitoon, jonka Meropen isä lupasikin Orionille, jos Orion tappaisi tämän kotisaarella oleskelevat villipedot. Orionin suoritettua tehtävänsä Meropen isä juotti Orionin humalaan ja puhkaisi tämän silmät. Orion sai kuitenkin näkönsä takaisin katsomalla kohti nousevaa aurinkoa ja kosti rakastettunsa isälle. Kuolemansa jälkeen Orion korotettiin tähtitaivaalle, jossa on myös hänen koiransa Sirius. Seirios on tähden kreikankielinen nimi. Sirius tunnetaan myös nimellä Koirantähti. ( http://fi.wikipedia.org/wiki/Orion_(mytologia) ) (Tieto haettu 17.4. 2006.)

puhujalle tärkeämpää se, että hän voi asettua jotain vastaan ja tehdä omasta näkemyksestään ensisijaisen, ilman että se, mitä vastustetaan, on edes olemassa?

Toisaalta voi myös olla, että ajatus askeleiden eteenpäinviemättömyydestä on vain osa puhujan ihannetta liikkumattomuudesta ja asioiden keskittymisestä siihen hetkeen, jossa puhuja on. Niinpä tässäkin säkeistössä puhujan monet jo ottamat askeleet eivät vie mihinkään, vaan puhuja pysyy siinä pisteessä, jossa on. Puhuja kuitenkin vakuuttaa, että hän on elämässään kulkenut niin paljon, että jos hän todella muuttuisi nuoremmaksi, olisi hän jo palannut takaisin tilaan, jossa hän oli ennen syntymäänsä. Puhujalle kohtu on ”ensimmäinen avaruus”. Vertaus implikoi kokoelman runoissa esiin tulevaa ajatusta useista avaruuksista ihmisen elämässä. Muun muassa runossa ”Minulla on vaivoja joista en puhu” (TL, 17) puhujan oma sisäinen maailma ja luomisen tila vertautuvat avaruuteen. Syntymän ja elämänkulun pohtiminen tuovat toki mukanaan myös ajatuksen puhujasta pohtimassa omaa vanhenemistaan. Toisaalta puhuja ei halua eksplisiittisesti problematisoida ajan kulkua, vaan ikään kuin käänteisen kuvan kautta tuo aiheen säkeistöönsä.

Viimeisessä säkeistössä puhuja kurottaa kohti taivasta, ja puhujalle ”(t)aivaanlatva on käden ojennuksen päässä, / lähempänäkin”. Puhujan omassa kosmologiassa välimatkat menettävät merkitystään, ja puhujalle taivaskin on käden ulottuvilla. Ensimmäisen säkeistön tapaan puhujalle mahdollistuvat hänen oman kokemuksensa mukaiset asiat. Taivaan latvan läheisyyden lisäksi viimeisen säkeistön alkua leimaa toisen säkeistön pysähtyneisyys. Puhuja kieltää askeleiden viemisen eteenpäin. Puhuja myös kieltää ikään kuin oman itsen reflektoinnin muista, sillä muista heijastuva todistus eteenpäin kulkemisestakaan ei riitä puhujalle. Puhuja kieltää kaiken liikkeen, ja jäljelle jää pysähtynyt hetki, jota määrittää puhujan näkemys maailmastaan. Aika ei liiku, mikään ei liiku, mutta kuitenkin juuri siinä hetkessä kaikki on mahdollista. Säkeet muodostavat tiivin sidoksen runon ”Jokainen lumihiutale piirtää nimensä” (TL, 25) keskeisiin säkeisiin: ”Ei mikään liiku, miten voisikaan, / sillä kaukaisinkin tähti on yhtä lähellä kuin käteni, / jota nojaan ohimoani vasten, valovuodet / kuuluvat väärään kosmologiaan, siihen / joka haluaisi erottaa meidät.” Puhujalle liikkumattomuuden ja pysähtyneisyyden hetki liittyy sinään, jonka puhuja tahtoo pitää luonaan. Laajentuva maailmankaikkeus, joka ei kuulu puhujan näkemykseen, kasvattaa välimatkaa esineiden ja ihmisten välillä, ja tätä puhuja ei hyväksy. Omassa maailmassaan, kirjoituksessa, puhuja voi kuitenkin toteuttaa omaa kosmologista malliaan.

Viimeisen säkeistön viimeiset säkeet tiivistävät runon ajatukset. Puhuja palaa takaisin siihen, mistä runo alkaa, eli käsityksiin linnunradasta. Koko runon ensimmäiset säkeet valavat pohjaa sille, että puhuja tulee esittämään oman mielipiteensä siitä, millaisena hän linnunradan

näkee. Puhujan merkitykselliset asiat kiinnittyvät sinään, ja niinpä linnunratakin on ”hiustesi polku yön lakanalla, syntymän ja kuoleman / takkuinen sumppu”. Hiukset toimivat säkeissä toisaalta sinän metonymiana, ja toisaalta ”hiusten polku” on kuva tähtitaivaasta. Puhuja onkin siis runon aloitussäkeissä kieltänyt muun muassa myyttisen linnunradan selityksen, mutta kuitenkin puhujan oma näkemus on vähintään yhtä myyttinen. ”Hiusten polku” näyttäytyy siis sekä konkreettisena kuvana lakanalle levittäytyneistä hiuksista että vertauksena siitä, millaisena puhuja näkee linnunradan olemuksen. Puhujan oma kosmologinen malli kiinnittyy vahvasti feminiinisyyteen, kun naisen pitkät hiukset muodostavat linnunradan. Säkeiden tunnelma on kohtalonomainen, ja ne viestittävät kliseistäkin ajatusta tähtien luonteesta ihmisten kohtaloista määräävänä elementtinä.

”Hiusten polku” puhujan omana myyttisenä linnunradan selityksenä saa voimistusta kokoelman seuraavasta runosta (”Coma Berenices”, 39), joka kertoo tarinaa myyttisestä Berenikestä, jonka hiukset kohotettiin tähdiksi taivaalle. Sinä on siis puhujalle Berenike, ja sinän hiukset puhujalle linnunrata. Kreikkalaisen myytin mukaan Berenike uhrasi hiuksensa Afroditelle saadakseen miehensä vahingoittumattomana kotiin sotaretkeltä. Alluusio Bereniken uhriin kiinnittää samoja ominaisuuksia sinään, jonka uhrius on kytköksissä ennen kaikkea kokoelman runoissa esiin tulevaan valintaan, jonka puhuja tekee sinän ja kirjoittamisen välillä. Merkittävää on myös, että puhujalle sinä on jo siirtynyt tähtitaivaalle muiden myyttien joukkoon, sinä ei kuulu enää tähän maailmaan lähtönsä jälkeen. Samoin kuin puhuja voi kieltää välimatkat, liikkeen ja avaruuden äärettömyyden, voi hän myös luoda oman mytologiansa, joka kiinnittyy ennen kaikkea runojen sinään.

### 5.4.2 Lähiön kosmologia

Toinen kokoelman runo jatkaa samankaltaista puhujan maailmankaikkeuden määritystä.

Talot vaeltavat sumussa.
Jossain välähtää keltainen ikkuna
kuin vinoon kasvanut hammas.
Lopulta sekin putoaa sumuun.

Tämä aamu on kuin kosmologinen malli,
jossa esineiden geometria on muuttunut notkeaksi;
epäeuklidinen aivastus hetkeä ennen kuin
varjot nousevat kadun taskuista. Hetkeä ennen kuin
nousevat lakanoihin kätketyt halun tahokkaat.

Minä otan askeleen, otan sen,
otan sen niin kuin maiseman, avaruuden,
jossa linnut kasvavat pensaista kuin kuolleen kynnet.
Se askel on minussa, ja matkat, kaikki
mahdolliset reitit pisteestä toiseen.

Supermarketin edessä hohtaa hylätty kenkä kuihtunutta valoa.
Kokonainen maailma kiertää sen ympärillä
täynnä tukahdutettua huutoa,
vaimeaa itkua, jota kukaan ei kuule.

Etäällä loiskahtaa verhottu planeetta veteen.
Rakkaudenko planeetta vai sodan?
Tuolla puolen, askelen päässä, ahtaan väylän pimeydessä,
tungeksivat unohdetut toiseen sumuun
kuin aurana omasta matkastamme. (TL, 50.)

Kontion kokoelman kaupunkikuvassa talot, ja varsinkin huoneet niiden sisällä, ovat merkittävässä asemassa. Tämäkin runo alkaa kuvalla, jossa elollistetut talot vaeltavat melko anonyymeina sumussa. Kuva on melankolinen ja kaupungin yksinäisyyttä korostava. Liikettä kuvaan aiheuttaa jossain välähtävä valo ikkunassa, mikä kertoo jostain yksittäisestä asunnosta, yksittäisestä huoneesta talojen keskellä. Ikkunassa on jotain uhkaavaa, sillä se välähtää ”kuin vinoon kasvanut hammas”. Lopulta yksittäinen häviää kokonaisuuteen ikkunan kadotessa talojen joukkoon.

Toisessa säkeistössä siirrytään runon maisemasta kohti puhujaa. Toinen säkeistö nouseekin yksittäisenä aamuna esiin ensimmäisen säkeistön kaupunkikuvasta. Säkeistö paikantuu tarkemmin, kun puhuja mainitsee runon ajan, ”tämä aamu”. Deiktinen ajanilmaus korostaa puhujan roolia runon säkeistöissä, nostaa puhujan jälleen runon keskiöön ja runon tapahtumishetkeen. Puhuja kuvaa aamun olevan jollain lailla vääristynyt. Aamu ei olekaan perinteisen fysiikan ja geometrian mukainen, vaan aamu noudattaa omia sääntöjään. Säkeistö kuvaa epätodellista aamuhetkeä, kun kaupunki on vasta heräämässä ja päivä ei ole vielä asettunut paikoilleen. Aamu pakenee ihmisiä ja ihmisten asettumista kaupunkikuvaan, kaupungin vääristynyttä aamuhetkeä on kuvaamassa vain

puhuja. Puhuja sanoo aamun olevan kuin ”kosmologinen malli”, jolloin yksittäinen aamuhetki vertautuu kokonaisen maailmankaikkeuden selitykseen. Aamusta löytyvät pienoiskoossa koko kosmologian elementit. Runo onkin puhujan oman kosmologian malli, hän heijastaa aamuiseen maisemaan oman näkemyksensä ainekset. Säkeistö vihjaa, että puhujan oma kosmologian on epäeuklidinen, se ei siis noudata perinteisen fysiikan olettamuksia, mikä todentuukin runon seuraavissa säkeissä. Säkeistöt kuvaavat eräitä puhujan kosmologian perusperiaatteita.

Kolmas säkeistö asettuu kokonaan minän ympärille, kun puhujan minämuotoinen puhe ottaa tilan runon tapahtumissa. Puhuja osoittaa, että hän hallitsee oman tilansa, vaikka kaupunki ei enää noudattaisi totuttua olemisen tapaa. Itse asiassa kaupungin vääristynyt olemus on osa puhujan omaa maailmaa. Puhuja näyttäytyy itsevarmana subjektina, joka hallitsee toimintaansa ja ympäristöään. Puhuja ottaa kävelyllään maiseman haltuunsa. Minä korostaa omaa maailmaansa ja mahdollisuuksiaan: ”Se askel on minussa, ja matkat, kaikki / mahdolliset reitit pisteestä toiseen.” Puhujan säkeissä on myös hieman kohtalonomainen tuntu, kuin siis kaikki olisi ennalta määrättyä ja puhujan teot jo jossain ennalta suunniteltu. Toisaalta puheeseen sisältyy myös valtava määrä mahdollisuuksia. Jotain kohtalonomaista on myös puhujan ottamassa askelessa sillä hän ottaa sen ”niin kuin maiseman, avaruuden”. Omassa kosmologiassaan puhujalla on kaikki mahdolliset reitit, siis loputtomat mahdollisuudet. Kuitenkaan melankolia ei jätä rauhaan, sillä tässä säkeistössä ”linnut kasvavat pensaista kuin kuolleen kynnet”, liike näyttäytyy siis väistämättömänä ja surullisena.

Minän puheesta runon painopiste vaihtuu jälleen kaupungin kuvaukseen neljännessä säkeistössä. Puhujan sijasta säkeet keskittyvät supermarketin eteen hylätyn kengän ympärille. Kun edellisessä säkeistössä puhuja oli maailman keskus, nyt samaisena keskuksena on yksinäinen kenkä. Näkökulmasta riippuen asiat voivat keskittyä minkä tahansa, joko merkittävän tai merkityksettömän ympärille. Runon puhujalle maisema voi näyttäytyä yllättävänä. Mikä tahansa yksittäinen elementti voi silmän räpäyksessä muodostua maailmankaikkeuden keskukseksi, jonka ympärillä kaikki muu pyörii. Unohdetusta kengästä voi tulla kuin aurinko, maailman keskus, kuten mandariinista puhujan pöydällä runossa ”Vaikka lähtisit, et sinä katoa” (TL, 33). Unohdetun kengän lisäksi säkeistössä on muutakin unohdettua: surua, joka hallitsee ympäristöä, mutta joka silti unohdetaan ja kielletään, ”itkua, jota kukaan ei kuule”. Unohdetusta kengästä tulee unohdettujen huutojen vertauskuva. Kaupungin kuva on tumma.

Kengästä puhujan katse etääntyy taas kauemmaksi. Runossa tapahtuukin jatkuvasti liikettä jonkin yksityisen ja yleisemmän välillä. Nyt puhujan katse kääntyy taivaalle, jossa planeetan liike

saa puhujan arvuuttelemaan onko kysessä Venus vai Mars, rakkauden vai sodan symboli. Mahdollisuus kumpaankin on, kummatkin elementit ovat läsnä. Taivaankappaleet saavat puhujan jälleen miettimään maan ja taivaan välisiä suhteita. Taivas on ”tuolla puolen”, mutta kuitenkin vain ”askelen päässä”. Ero kahden maailman välillä on selvä, mutta kuitenkin tavoitettavissa. Puhujan askel voi venyä sinnekin, missä ”tungeksivat unohdetut toiseen sumuun / kuin aurana omasta matkastamme”. Puhujan katseen ollessa suunnattuna taivaalla, ”unohdetut” lienevät viittaus tähtiin. Tähdissä, ”tuolla puolen”, elävät puhujan maailmassa niin jo poismenneet ihmiset kuin myyttisten tarinoiden hahmotkin. Tähdet ovat siis jo kerrottuja tarinoita, niin ihmisten kuin muidenkin hahmojen, kaiken sen menneen, joka kuitenkin edelleen on läsnä. Vaikka ovatkin toisessa maailmassa, tarinat ovat lähellä ja muistuttavat nyt elettävää elämää, ne ovat ”kuin aurana omasta matkastamme”, aina läsnä.

# 6 ”JOKAISESSA HUONEESSA NÄMÄ KUVIOT TUNNETAAN” – VIITTAUKSET KREIKKALAISEEN MYTOLOGIAAN

## 6.1 Myyttiviittausten taustaa

### 6.1.1 Myyttien asema kirjallisuudessa

Länsimaisessa kirjallisuudessa ja kulttuurissa kreikkalaisperäisellä antiikin mytologialla on aivan oma erityisasemansa, sillä se on vanhin ja eniten vaikutuksia antanut mytologinen järjestelmä. Kreikkalainen mytologia on tuhansien vuosien ajan tunkeutunut fiktion ja eri taiteenlajien elimelliseen kokonaisuuteen, ja siten samojen tarinoiden jatkuva uudelleen kertominen on synnyttänyt myös uusia tarinoita. (Simonsuuri 1996, 24.)

Antiikista polveutuukin rajaton määrä teemoja, kielikuvia, myyttisiä hahmoja ja tarinoita. Selkeimmin kirjallisuuden historiassa nousevat kuitenkin esiin erilaiset mytologisten hahmojen uudelleentulkinnat. (Kivistö 2004, 38.) Jokainen aika on muokannut myyttisistä hahmoista oman versionsa ja osoittanut siten myyttien elinvoimaisuuden ja kyvyn sanoa jotain ikiaikaista ja pysyvää ihmisen elämästä. Myytti onkin tavallaan kaiken kertomisen arkkityyppi, ja runoilijat ja kirjailijat voidaan nähdä modernin maailman valistuneina myytintekijöinä (Simonsuuri 1996, 10). Myyttiset tarinat ja hahmot ovatkin olleet keskeisiä länsimaisen kirjallisuuden aihepiirejä aikakaudesta riippumatta. Suomalaisessa kirjallisuudessa erityisesti modernistiset runoilijat nostivat kreikkalaiset myytit lyriikkansa keskiöön. Liisa Saariluoma (2000, 8) muistuttaa, että 1900-luvun parin viimeisen vuosikymmenen aikana myytti on noussut uudelleen esiin yhtenä kulttuurin keskeisenä ulottuvuutena.

Myyttien kerronnasta muodostuukin jatkumo, jossa jokainen myyttejä hyödyntävä kirjoittaja asettuu uudeksi lenkiksi myyttien toiston, muuntamisen ja tulkitsemisen ketjuun. Niinpä siis jokaisen nykyaikaisen kreikkalaiseen mytologiaan nojaavan tekstin takaa eivät löydy pelkästään antiikista periytyvät myyttiset tarinat, vaan oikeastaan lähes koko aikaisempi myytteihin pohjautuva länsimainen kirjallisuus. Jokainen uusi tulkinta myyteistä liittyy siis siihen tapaan, jolla länsimaisessa kirjallisuudessa on hyödynnetty myyttejä viime vuosikymmeninä (ks. Pentikäinen 2004, 14). Johanna Pentikäisen mukaan keskeiset 1900-luvulla myyttejä hyödyntäneet kirjailijat

eivät pelkästään käyttäneet myyttejä teostensa materiaalina, vaan tarkastelivat samalla myytin olemusta, eli sitä, mikä on myytille tyypillistä. Myytin käsitteleminen sitä purkaen ja toisaalta perinteen jatkaminen myyttejä uudelleen kirjoittamalla eivät siis välttämättä ole toisilleen vastakkaisia prosesseja. (mt., 15.) Myytin muuntelu on itse asiassa modernissa kirjallisuudessa ollut hyvin keskeistä: modernilta kirjailijalta on odotettu jotakin uutta ja persoonallista näkökulmaa myyttiin, jotta sen uudelleen kirjoittamisella nähtäisiin olevan todella jokin merkitys (Saariluoma 2000, 29–30).

### 6.1.2 Myyttien olemus

Myyttien asema kirjallisuudessa on tehnyt niistä myös merkittävän kirjallisuustieteellisen tutkimuskohteen. Tässä luvussa en halua varsinaisesti problematisoida myytin käsitettä tai sen luonnetta, vaan myytti on tutkimuksessani sidoksissa ennen kaikkea antiikin myyttisiin tarinoihin sekä näiden tarinoiden uudelleentulkinnan perinteeseen. Kontio käyttää teoksessaan eräitä kreikkalaisen mytologian hahmoja, jotka eksplisiittisesti nimetään runojen kontekstissa. Luvussani tarkastelen myyttejä Kontion runojen pohjateksteinä ja mietin, millainen merkitys myytillä on runojen ja koko teoskokonaisuuden rakentumisen suhteen. Kuinka intertekstuaaliset viittaukset kreikkalaiseen mytologiaan rakentavat teoksen metalyyrisyyttä ja kuinka ne liittyvät teoksen kokonaistematiikkaan? Merkityksellistä tässä on siis se, että myytissä, joka on runojen pohjateksti, on ilmaistu jo jotain olennaista, joka Kontion runoissa konstruoituu uudelleen ja uudessa tehtävässä (ks. Pentikäinen 2004, 17). Runojen viittaaminen myytteihin on mielenkiintoista myös suhteessa Kontion kokoelman tiettyihin romanttisiin piirteisiin, sillä erityisesti romantiikassa mytologiat nostettiin uudelleen arvoonsa.

Käsitän myytin kertomuksena jumalista, jumalolennoista tai yli-inhimillisistä sankareista ja heidän teoistaan. Myytti kertoo tarinan suuren alkuajan eli maailman luomiskauden tapahtumista ja jumalten tai muiden tärkeiden hahmojen teoista, joiden ansiosta koko maailma, luonto ja kulttuuri syntyivät ja saivat sille ominaisen järjestyksen. (*Kirjallisuuden sanakirja* s.v. myytti.) Myytit ovat totuudellista voimaa välittäviä elementtejä, ja ne liittävät ihmisen käsitteellisen maailman johonkin, jota hän ei vielä voi ymmärtää. Myytin perimmäisenä tehtävänä onkin toimia kulttuurisen kehityksen luovana ja silloittavana aineksena. (Simonsuuri 1996, 19.) Myytti ei kerro mistään

ajasta, ja kuitenkin se kertoo juuri kaikesta siitä, minkä keskellä elämme ja mitä koemme. Myytille on myös ominaista, että se tapahtuu välitilan eli liminaalisuuden maailmassa, jossa kommunikoidaan jumalien ja ihmisten välillä, tuntemattoman ja tunnetun todellisuuden keskellä (mt., 26–27). Tämä myytin välitilaan liittyvä olemus on hyvin merkityksellistä Kontion kokoelman tematiikan kannalta. Kontiolla runo ja sen puhuja liittyvät monella tapaa välitilaan, ja myyttisen aineksen liittäminen tähän runojen tyypilliseen piirteeseen on hyvin hedelmällistä. Oikeastaan Kontion runojen perimmäinen ominaisuus onkin juuri jonkinlainen kahden eri maailman välitilassa liikkuminen.

Liisa Saariluoman mukaan myyttien olemukseen ei kuulu, että ne olisivat missään absoluuttisessa tai objektiivisessa mielessä päteviä, vaan niiden tarpeellisuus syntyy siitä, että ne ovat ihmisen luomia kulttuurisia konstruktioita. Tämän vuoksi myytit ovat nykykirjallisuudenkin keskeistä käytettyä ainesta. (Saariluoma 2000, 34.)

### 6.1.3 Myyttiset runot taivaan latvassa

Kontion kokoelman viidestä osiosta neljäs erottuu kokoelman kontekstissa selvästi muista, hieman samaan tapaan kuin viides osio erottuu muista muotonsa, eli proosarunojensa, takia. Neljännen osion erottumiseen on syynä kaikkien sen sisältämien runojen nimeäminen jonkin tähtitaivaan kuvion mukaan. Vaikka osio erottuu kokoelmasta selvästi omaksi kokonaisuudekseen, se liittyy toisaalta läheisesti koko kokoelman läpäisevään tematiikkaan, rakentaa ja vahvistaa sitä. Neljännen osion runot ovat nimeltään ”Coma Berenices”, ”Andromeda”, ”Serpens”, ”Hercules”, ”Eridanus”, ”Perseus”, ”Lyra” sekä ”Cassiopeia”. Runojen nimet ovat tähtikuvioita, jotka pohjautuvat kreikkalaiseen mytologiaan. Runojen viittaavuus on siis kahtalaista: ne viittaavat toisaalta tähtiin ja toisaalta myyttisiin tarinoihin tähtien nimien takana. Kyseessä onkin eräänlainen polygeneettinen kytkentä, jossa tekstin viittaus voi kytkeytyä samanaikaisesti useaan subtekstiin (ks. Tammi 1991, 86). Anna Makkonen (1997, 77) muistuttaa aiheellisesti, että intertekstuaalisia viittauksia tutkittaessa on tärkeää muistaa, että pelkkä viittausten paikantaminen ei vielä riitä, vaan on pureuduttava nimenomaan tekstienvälisen vuoropuhelun purkamiseen. Myös Tammi (1991, 67) korostaa, että subtekstin havaitsemisen jälkeen on tärkeää pohtia, mitä uusia merkityksiä se kantaa mukanaan.

Adrian Roomin (1988, 5) mukaan suuri osa tähtien ja tähtikuvioiden nimistä on peräisin kreikkalaisesta mytologiasta. Varsinkin suuremmat tähtikuviot on nimetty tunnettujen hahmojen mukaan. Vaikka ihmiset ovat aina eri puolilla maailmaa tulkinneet kuvioita ja antaneet niille nimiä, kreikkalaiset nimet ja hahmot ovat vakiintuneet käytettäviksi ympäri maailmaa. Alf Henrikson (1999, 328) toteaa puolestaan, että tähtiin liittyvät myytit ovat usein melko lyhyitä ja mielenkiinnottomia, sillä tavallisesti niiden tarkoituksena on ollut saattaa taivaalliset ilmiöt sukulaisuussuhteeseen erilaisten jumalien ja sankarien kanssa. Myytit ovatkin luonteeltaan selittäviä, ja ollaanpa tähtien takaa löytyvien myyttien luonteesta mitä mieltä tahansa, ei runojen viittaavuussuhdetta kreikkalaisiin myytteihin voida kieltää. Makkosta (1997, 54) mukaillen voidaankin sanoa, että myyttisten hahmojen suora nimeäminen runoissa synnyttää niin sanotun intratekstuaalisen anomalian eli tulkinnallisen ongelman, johon pelkkä konteksti ei tarjoa selitystä, vaan tarvitaan jokin subteksti, tässä tapauksessa kreikkalainen mytologia, jonka avulla tekstiä voidaan tulkita. Ei olekaan merkittävää, onko viittaus tehty tiedostamatta vai tiedostaen, vaan merkittävintä on lukijan tekemä havainto tekstissä läsnä olevista muista teksteistä (mt., 49).

Osion kahdeksasta runosta käsittelyssäni on seitsemän.[20] Olen jakanut runot temaattisesti kahteen ryhmään. Aluksi käsittelen runoja, joiden taustalta löytyy naishahmo ja toiseksi runoja, joiden viittauskohteena on jokin myyttinen miessankari. Jaotteluni taustalla on ajatus myyttisten hahmojen sukupuolisesti eriytyneestä roolista kreikkalaisessa mytologiassa. Simonsuuren (1996, 214) mukaan varhaisten mytologisten kertomusten osalta on vaikea puhua naisten asemasta termin nykyisessä merkityksessä. Naiset esiintyvät nimittäin mitä moninaisimmissa rooleissa, mutta mitä varhaisemmasta myytistä on kyse, sitä selvemmin nainen tai feminiininen olento on olemassa ollakseen miehen, tai muun maskuliinisen olennon, vastapooli. Usein myytit korostavatkin tällaisia erilaisia vastakohtia, ja siten käsittelen nais- ja mieshahmot erikseen.

Käsittelyni taustalta löytyy Pekka Tammen esittelemä Kiril Taranovskin subtekstianalyysi, jossa intertekstuaaliset viittaukset ryhmitellään sen mukaan, minkälaisia subtekstien synnyttämät kytkennät ovat tarkasteltavassa tekstissä (ks. Tammi 1991). Tarkasteltaessa Kontion kokoelman neljännen osion runojen nimiä huomataan, että nimiensä perusteella lähes kaikki runot sopivat Tammen typologian ensimmäiseen kategoriaan, jossa kytkös subtekstiin tulee esiin suoran nimeämisen kautta. Tämä ryhmä on kaikkein eksplisiittisin esimerkki subtekstien toiminnasta tekstissä. Tällöin siis tekstissä mainitaan eksplisiitisti jokin teoksen- tai henkilönnimi. (mt., 76.) Koska Kontion runojen nimet ovat tähtiä, ja koska tähdet on useimmiten nimetty tunnistettavien

[20]Runon ”Serpens” olen jättänyt pois, sillä vaikka se nimensä puolesta kiinnittyykin muihin tähtikuvioiden mukaan nimettyihin runoihin, ei sillä ole suoraa viittaussuhdetta kreikkalaiseen mytologiaan.

myyttisten hahmojen mukaan, on suora viittaaminen myytteihin runon nimen kautta selvää kaikissa muissa runoissa paitsi ”Eridanuksessa” ja ”Lyrassa”.[21] Myyttisen hahmon nimeäminen heti runon otsikossa liittää runon luentaan välittömästi teemoja, joita kyseiseen hahmoon on totuttu liittämään. Tammen mukaan suora viittaaminen nimeen muistuttaa epäsuorasti muista tekstiin liittyvistä ominaisuuksista; kytkös subtekstiin onkin usein metonyminen. Tammi pitääkin tällaista viittaamista subtekstiin hyvin vakiintuneena kirjallisena keinona. (mt., 76.) Tammen (mt., 62) mukaan subtekstianalyysi on ennen kaikkea lukemisen strategia, joka sopii erityisen hyvin moderniin lyriikkaan.

## 6.2 Myyttiset naiset

### 6.2.1 Berenike

Runossa ”Coma Berenices” (TL, 39) Kontio rakentaa kokoelmansa runoille tyypillisen maiseman:

COMA BERENICES

Nippu hiuksia
yöpöydällä.
Valo istuu ikkunalaudalla
ja etsii kyytiä,
sinertävä valo,
kylmä uhri Afroditelle.

Yöpöydällä
on uhri, on valoa vielä.
Berenike, äänetön
on hiustesi hohde,
äänetön kuolleiden matka
lasin taakse. (TL, 39.)

[21]Vaikka viittaaminen näissä runoissa ei ole aivan suoraa, ovat kytkökset melko ilmiselviä: Eridanus-joki yhdistetään useimmiten Faethonin tarinaan, ja lyyra on hyvin vakiintunut Orfeuksen symboli. Tammen (1991, 78) jaottelun mukaan nämä tapaukset eivät kuitenkaan ole suoraa nimeämistä, vaan runoista on löydettävissä tekstin ja subtekstin välinen kytkös, jossa ei ole kyseessä siteeraaminen, vaan siinä ”lainataan mitä tahansa *muuta osaa* toisen tekstin diskurssista”.

Kreikan mytologiassa Berenike on Egyptin kuningatar ja naimisissa Ptolemaios Euergeteen kanssa. Kuninkaan lähtiessä sotaretkelle Berenike uhraa kauniit hiuksensa Afroditelle, jotta Ptolemaios palaisi voitokkaana ja haavoittumattomana takaisin kotiin. Kuninkaan palattua huomataan, että Bereniken hiukset ovat kadonneet alttarilta, ja hoviastronomi ilmoittaa, että lahjasta ihastuneena Afrodite on sijoittanut hiukset taivaalle kaikkien nähtäväksi. (Henrikson 1999, 255; Levy 1998, 159.)

Myyttisen tarinan Bereniken merkittävin ominaisuus ovat siis hiukset, jotka hän uhraa Afroditelle saadakseen miehensä vahingoittumattomana sotaretkeltä kotiin. Kontionkin runossa hiukset toimivat Bereniken metonymiana. Hiusten symbolinen merkitys on suuri, sillä ne voidaan nähdä myös naiseuteen liitettynä merkkinä eli koko naiseuden metonymiana. Uhratessaan hiuksensa, leikatessaan osan itsestään, Berenike uhraa samalla myös itsensä ja oman naiseutensa miehensä puolesta. Uhrin ominaisuudet ja siirtyminen tästä maailmasta muualle ovat voimakkaasti läsnä Kontion runossa.

Runossa ”Coma Berenices” (’Bereniken hiukset’) runon tapahtumisen paikalla ja sinne sijoitetuilla esineillä on merkittävä asema. Runo paikantuu huoneeseen, jossa on ikkuna, ikkunalauta ja yöpöytä. Runo vertautuu tapahtumapaikkansa vuoksi voimakkaasti sitä kokoelmassa edeltävään runoon ”Ei linnunrata ole hehkuvaa höyryä” (TL, 37), jossa puhuja heijastelee ikkunan kautta itseään ja suhdettaan sen ulkopuoliseen maailmaan. Myös tässä runossa ikkuna ja ikkunalauta toimivat rajapyykkinä huoneen ja sen kautta näkyvän muun maailman välillä. Ero noiden paikkojen välillä on merkittävä, varsinkin symbolisesti. Huone ja taivas sen ulkopuolella kuuluvat eri maailmoihin, joiden välillä hiukset, eli uhri, vielä sinnittelevät. Ikkunalauta on paikka, josta puhuja tarkkailee – se on paikka kahden maailman välissä, vielä sisällä, mutta kuitenkin jo lähdössä.

Berenike on runon puhuteltu hahmo, jota puhuja apostrofisesti kutsuu. Apostrofin myötä Berenikestä tuleekin paradoksaalisesti sekä runossa läsnä oleva että kuitenkin jonnekin toisaalle mennyt, jo poissa oleva. Vain Bereniken hiukset ovat jäljellä muistuttamassa hänestä, joka on uhrin antanut.

Kontion runo on melko minimalistinen ja yksinkertainen. Säkeet ovat lyhyitä ja toteavia, ja niistä huokuu kylmyys ja liikkumattomuus: ”sinertävä valo”, ”kylmä uhri”, ja ”hohde”, joka on ”äänetön”. Myös ”kuolleiden matka” on ”äänetön”. Sanan ”uhri” toistuminen lyhyessä runossa tuo säkeisiin hyvin voimakkaan sävyn. Runon säkeet tihkuvat menetyksen ja uhrautumisen tunnelmaa.

Vaikka Berenikeä itseään puhutellaan vasta runon loppupuolella, ohjaa jo runon nimi lukemaan runoa tunnetun myytin suuntaan. Yöpöydällä olevat hiukset vertautuvat välittömästi Bereniken Afroditen alttarille jättämiin hiuksiin. Merkityksellistä on uhrin paikan vaihdos: juhlallinen alttari on vaihtunut arkiseen yöpöytään, ja samalla Bereniken hiukset liukuvat kohti nykyaikaa. Yöpöydältä puhujan katse siirtyy ikkunalaudalle, jossa ”valo istuu” ja ”etsii kyytiä”. Valo on siirtymässä tästä maailmasta ikkunan ulkopuolelle. Pilkut lyhyiden säkeiden välissä rinnastavat seuraavat säkeet keskenään, jolloin selviää, että ikkunalaudalla kyytiä odottava valo on myös ”sinertävä valo” ja ”kylmä uhri Afroditelle”. Valo ja hiukset ovat erillisiä elementtejä huoneessa, toinen ikkunalaudalla ja toinen yöpöydällä. Yöpöytä sitoo hiukset vielä huoneen sisäiseen, intiimiin ja henkilökohtaiseen maailmaan, ikkunalauta hamuaa jo toisaalle. Kuitenkin hiukset ja valo näyttävät lankeavan yhteen, koska kummatkin hohtavat, kummatkin ovat uhreja. Uhrin läsnäolo saa myös aikaan sen, että valoa on vielä. Hiuksiin liitetyt ominaisuudet synnyttävät mielikuvan, että hiukset ovat jo muuttuneet tähdiksi, tähtikuvioksi nimeltä ”Coma Berenices”. Hiukset hohtavat äänettömästi kuten tähdet, ja yhtä äänettömästi tapahtuu siirtymä huoneesta taivaalle, eli ”kuolleiden matka / lasin taakse”. Lasin takana, taivaalla, on maailma, jonne kuolleet ja jo kerrotut tarinat matkaavat. Kuitenkin matkan äänettömyys viittaa reitin tavanomaisuuteen ja nöyryyteen. Hiukset ovat siirtymässä taivaalle, pysyviksi elementeiksi, pois inhimillisestä. Runo muodostaa suhteen, jonkinlaisen välitilan, tälle siirtymälle.

Hiukset yöpöydällä vertautuvat hiuksiin alttarilla, mutta yöpöytä kiinnittää siis runon ja sen tapahtumat kuitenkin nykyisyyteen. Bereniken hiukset kuuluvat jollekin muulle, johon voidaan alluusion myötä siirtää samanlaisia ominaisuuksia kuin Berenikellä on myyttisessä tarinassa. Siirtymä herättää kysymyksen, mitä ja minkä vuoksi huoneessa on uhrattu. Yöpöydän tyypillinen sijoittuminen huoneessa sängyn viereen tuo runossa uhrattuihin hiuksiin intohimon värityksen. Berenike on arkkityyppi, johon ihmisten uhraukset toistensa puolesta vertautuvat. Bereniken hiusten uhraaminen Kontion runossa synnyttää ajatuksen arkipäiväisestä uhraamisesta, uhrista, joka annetaan joka päivä. Ahvenjärvi (2003, 44) toteaa runon vihjaavan, että arkisemmissakin parisuhteissa kuin kuningattaren ja kuninkaan liitossa Afroditelle on uhrattava jotain. Viittaus kreikkalaiseen mytologiaan tuo runon säkeisiin ikuisen merkityksen, jota myös vertaaminen tähtiin voimistaa. Myyttien ja tähtien keskinäinen rinnastaminen onkin kokoelman tämän osaston keskeisimpiä aiheita.

### 6.2.2 Andromeda

Uhrautumisen teema on voimakkaasti läsnä myös toisessa osion myyttiseen naishahmoon viittaavassa runossa:

ANDROMEDA

Älä katso, silmiisi jää tahra.
Talot ovat alasti ja kulkevat

kuin lastaan saattaisivat
maan kynnyksen yli, yön puoleen.

Tähtiseppeleet, läiskät taivaanpallolla,
niin lyhyttä, niin syvää huutoa täynnä.

Talot ovat, on huone, joka polvistuu
pimeän niiden läpi:

on syteen unohdettu ja kuopattu.
Älä katso, silmiisi jää tahra, Andromeda. (TL, 40.)

Runo alkaa säkeellä, jossa puhuja kieltää jotakuta toista katsomasta, sillä katsomisesta voi jäädä silmiin ”tahra”. Ensimmäinen säkeistö herättää kysymyksen siitä, mitä ei saa katsoa ja ketä puhuja oikeastaan kieltää. Sama säe toistuu myös runon lopussa, jolloin puhuteltuna on Andromeda, muinaisen Etiopian hallitsijoiden Kefeuksen ja Kassiopeian tytär. Saman säkeen toistuminen vain hieman muunneltuna sekä runon aloittajana että lopettajana tuo kyseiselle säkeelle valtavan painoarvon koko runon tulkinnassa. On myös merkittävää, että Andromeda nimetään runon puhutelluksi hahmoksi vasta viimeisessä säkeessä. Toisaalta Andromedan nimi on tullut esille jo runon nimessä, ja siten apostrofin kohdistuminen häneen ei ole yllättävää. On kuin puhuja haluaisi esittää aluksi sanansa yleisellä tasolla, ja vasta sen jälkeen kohdistaa ne Andromedalle. Andromedan nostaminen esiin vasta viimeisessä säkeistössä saa myös lukijan lukemaan runon uudestaan aivan erilailla.

Toisessa säkeessä elollistetut talot paikantavat runon säkeet kaupunkiympäristöön. Talot ovat säkeissä surullinen näky, sillä ne ”ovat alasti” ja kulkevat ”kuin lastaan saattaisivat / maan kynnyksen yli, yön puoleen”. Talot ovat siis kuin hautajaiskulkue, joka saattelee viimeiseen lepoon rakkaintaan. Tätä surullista näkyäkö puhuja kieltää runon sinää katsomasta? Personifioidut talot rinnastuvat ainakin kokoelman viimeisen osaston runoon, jossa ”(t)alot vaeltavat sumussa” ja

”(j)ossain välähtää keltainen ikkuna / kuin vinoon kasvanut hammas”. Talojen olemuksessa on jotain surullista, myös hieman uhkaavaa. Kaupunkimaisema sävyttyy monissa Kontion runoissa surumieliseksi, aivan kuin taloilla olisi liian suuri taakka kannettavanaan ja ihmisten surut liian suuria niiden sisällä pidettäviksi.

Toisaalta Kontion maailmassa eivät talot ole ainoita, joilla on painava taakka. Myös tähtien jähmettyneeseen olemukseen liittyy valtavaa tragiikkaa, ne muistuttavat ihmisiä elämän kiertokulusta ja samojen virheiden, onnettomuuksien ja uhrien toistumisesta aikakaudesta riippumatta. Myös ”Andromedassa” tähdet ovat ”niin lyhyttä, niin syvää huutoa täynnä”. Aivan kuin tähdet olisivat täynnä toinen toistaan traagisempia tarinoita, joita ne huutavat maailmalle. Talojen hautajaiskulkuemaiseen olemukseen liittyen on merkittävää, että runossa tähdet ovat nimenomaan ”tähtiseppeleitä”, joita taivaalla näkyy. Tähdet ovat siis kuin hautajaisseppeleitä, jotka tuovat surunsa esiin. Tähdet ovat myös ”läiskiä taivaanpallolla”, mikä vertautuu puhujan varoittamaan tahraan, joka silmiin voi jäädä. ”Läiskät” ja ”tahra” viittaavat likaiseen, ehkä myös johonkin pahaan ja surulliseen, jonka näkeminen tai kokeminen voi jättää katsojaan pysyvän jäljen.

Neljäs säkeistö palaa tähdistä taas talojen maailmaan. Aluksi puhuja paikantaa talot ja siirtyy niiden kautta yksittäiseen huoneeseen, joka lopulta ”polvistuu pimeän niiden läpi: // on syteen unohdettu ja kuopattu”. Säkeenylityksen myötä unohdus kiinnittyy nimenomaan tuohon yksittäiseen huoneeseen. Jotain on unohdettu, ehkä jonkin muun kustannuksella. Yksittäinen huone näyttäytyy vertauksena yksittäiselle elämälle, joka uhkaa hukkua kokonaisuuteen. Alkusäkeen toistaminen sulkee lopuksi runon kuin kehän, puhuja siis palaa alkutilanteeseen vain sillä erotuksella, että puhuttelullaan kutsuu runon maailmaan myös Andromedan.

Myyttisen hahmon ilmestyminen viimeisen säkeistön myötä runoon vaatii lukemaan runoa suhteessa myyttiseen tarinaan. Kreikkalaisessa mytologiassa Andromedan äiti, kuningatar Kassiopeia, on varomattomuuttaan ja ylpeyttään väittänyt olevansa kauniimpi kuin jumalatar Hera ja nereidit. Tästä suuttuneena meren jumala Poseidon lähettää kauhistuttavan merihirviön tekemään tuhojaan Etiopiaan. Oraakkeli neuvoo Kefeusta ja Kassiopeiaa uhraamaan Andromedan merihirviön lepyttämiseksi, ja niinpä Andromeda kahlitaan alastomana erääseen merenrannan kallioon. Viime hetkellä Perseus pelastaa Andromedan tappamansa Medusan pään avulla, ja Perseus ja Andromeda elävät loppuelämänsä onnellisesti yhdessä. (Henrikson 1999, 288–290.)

Andromeda on siis Bereniken tavoin uhri, tosin Bereniken uhraus on hänen oma valintansa, kun taas Andromeda tekee vain sen, mitä hänen vanhempansa vaativat. Andromedan vastapuoleksi myytissä asettuu Perseus, joka sankarillisesti saapuu pelastamaan Andromedan heti edellisen

urotekonsa, Medusan tappamisen, jälkeen. Myytti tuo siis Kontion runoon lisää monisyisyyttä ja myös tulkinnan avaimia. ”Andromedan” osalta toteutuukin se, mitä Tammi (1991, 65) tarkoittaa kirjoittaessaan eri vaihtoehtojen huomioonottamisen vuorovaikutuksesta lukemisessa: hedelmällisin lopputulos syntyy, jos runoa luetaan suljettuna systeeminä, mutta myös samalla tarkkaillaan mahdollisia viitteitä tekstin ulkopuolelle.

Katsomisen kieltäminen runon alussa ja lopussa rinnastuu ainakin Medusan päähän, jonka avulla Perseus päihittää merihirviön. Merkittävää on, että katsomisen teeman kytkeytyminen Medusaan on mahdollista Andromedan nimeämisen kautta. Andromedan nimen myötä aktivoituvat siis muutkin myytin osaset, ja siten runossa todentuu se, mitä Tammi puhuu subtekstien ja tekstien välisen kytköksen metonymisesta luonteesta (ks. mt., 76.). Myytissä nimittäin jokainen, joka uskaltautuu katsomaan Medusan kasvoihin, jähmettyy kiveksi. Niinpä katsomisen kieltäminen saa perustelukseen synkän, myyttisen uhan. Katsomisen aiheuttamat tahrat voisivat viitata lisäksi Andromedan uhrautumiseen ja viattomuuteen, joka annetaan merihirviölle lahjaksi. Myös talojen muodostama hautajaiskulkue näyttäytyy myytin läpi luettuna juuri saattueena Andromedalle, jota saatetaan uhripaikalleen meren rantaan. Talot ovat alasti, kuten Andromedakin kallioon kahlittuna. Talojen, siis maanpäällisen maailman uhrien, kulkua saattelee tähtiseppeleiden huuto taivaalta, mikä sitoo yksittäiset tapahtumat, yksittäiset uhrit, niin myyttien maailmaan kuin kaikkien aikojen ihmisten kohtaloihinkin. Samalla kun talot voidaan siis nähdä saattelemassa Andromedaa, ne voidaan nähdä myös saattamassa kaikkia kuvatun kaupungin andromedoja, jotka toistavat elämässään myytin kohtaloa.

Andromedan tarina on ikuinen ja toistuva, ja se onkin eräs vanhimpia tähdistöjen nimiä, ja siihen liittyy runsas tarusto. Muun muassa roomalaiset liittivät Andromedan nimeen usein lisämääreitä, kuten ”kahlittu nainen” tai ”kirottu neitsyt” (Room 1988, 57). Jollain tapaa juuri tällaiset määreet ovat tunnelmaltaan voimakkaasti läsnä myös Kontion runossa. Andromedaa määrittää uhrius synkemmässä mielessä kuin esimerkiksi Berenikeä. Kuitenkin Perseuksen sankaruus pelastaa uhratun Andromedan kohtaloltaan. Myyttisten tarinoiden nais- ja mieshahmojen erilaisuus nousee voimakkaasti esiin juuri Bereniken ja Andromedan tarinoissa. Sekä Bereniken että Andromedan tarinassa kummankin kohtalot kietoutuvat ennen kaikkea jonkun miehen elämään, ja näiden naishahmojen tehtäväksi tarinassa jää uhrautuminen muiden puolesta.

### 6.2.3 Kassiopeia

Runossa ”Cassiopeia” viittauskohteena on Andromedan äiti kuningatar Kassiopeia, mutta runon lähtökohtana on kuitenkin enemmän Cassiopeia-niminen tähtikuvio. Kassiopeia tuleekin runossa esiin ennen kaikkea nimeänsä kantavan tähtikuvion myötä:

> CASSIOPEIA
>
> Leninki nukkuu tuolin selkänojalla,
> tuoli on ulkona, se on kuningattaren tuoli.
>
> Puiden veri pysähtyy, metsästä kuuluu rätinää.
> Pakkanen polttaa varikset mustiksi.
>
> Schedir, Caph ja Rubca piirtävät naista taivaalle.
> Leninki herää ja liukuu kalpean maiseman yli.
>
> Salaa se kerää linnut oksilta ja vie ne meren hautoihin,
> salaa se kerää tähtien viivat helmojensa alle.
>
> Kylmät kädet kulkevat uneni lävitse,
> kyyneleet jäätyvät silmiin, hiki kruunuksi otsaan.
>
> Jokaisessa huoneessa nämä kuviot tunnetaan,
> tämä pelon silmien läpi ommeltu tanssi. (TL, 46.)

Runo alkaa kuvailemalla tähtikuviota, joka on nimetty Cassiopeiaksi. Kassiopeia on nimittäin ikuistettu taivaalle istumassa tuolissaan, ja runo siis nostaa keskeiseksi lähtökohdakseen juuri tuon tähtikuvion muodon. Tuolissa ei kuitenkaan nyt istu kuningatar, vaan ”(l)eninki nukkuu tuolin selkänojalla”. Leninki näyttäytyy runossa kuitenkin jonkinlaisena kuningattaren osana, metonymisena kuningattaren kuvailuna. Leninki on voimakkaasti feminiinisesti värittynyt asu, joka yhdistettynä mielikuvaan kuningattaresta ja tämän tuolista saa myös juhlallisia ja arvokkaita piirteitä. Kuningattaren tuolin paikasta kertoo, että se ”on ulkona”, se on siis taivaalla tähtikuviona. Kontion runoissa tällainen paikan määrittely sisä- ja ulkopuoleen on tyypillistä, ja ulkona oleminen määrittyy hyvin usein merkitsemään juuri taivasta.

Toinen säkeistö määrittää lisää runon maisemaa. Maisema määrittyy hyvin kylmäksi, liikkumattomaksi ja pimeäksi metsäksi, jonka yläpuolella tähtitaivas hohtaa kylmää valoaan. Toinen säkeistö voisikin olla yksinkertaisesti kuva kylmästä talvesta. Talveen ja kylmyyteen liittyy kuitenkin säkeistössä jotain vaarallista ja pelottavaa, sillä ”(p)uiden veri pysähtyy” ja ”(p)akkanen

polttaa varikset mustiksi”. Kylmyyteen liittyy siis kuoleman elementtejä, ja se näyttäytyy elollisille vaarallisena.

Kolmannessa säkeistössä runon huomio kääntyy taas taivaalle, tähtikuvioon, joka esitellään jo ensimmäisessä säkeistössä. Kolmas säkeistö kertoo, kuinka tähtikuvio rakentuu, sillä säkeistössä mainitut Schedir, Caph ja Rucba ovat tähtiä, jotka muodostavat Cassiopeian tähtikuvion, eli konkreettisesti piirtävät sen rajat. Kuitenkin säkeistössä se, jonka kuvan kyseiset tähdet muodostavat taivaankannelle, on nimenomaan ”nainen”. Niinpä tähtikuvio herääkin eloon, ja kuningattaren merkki, leninki, lähtee liikkeelle ja liukuu toisessa säkeistössä kuvatun maiseman yli.

Neljäs säkeistö paljastaa maisemassa liikkuvan tähtinaisen feminiinisen ja jopa äidillisen puolen, kylmiin säkeistöihin tulee siis häivähdys lämpöä. Nainen nimittäin ”kerää linnut oksilta ja vie ne meren hautoihin” sekä ”kerää tähtien viivat helmojensa alle”. Leningin helmat näyttäytyvät suojelevina ja hoivaavina, ne peittävät tähdet suojiinsa. Toisaalta herää kysymys, miksi hän tekee kaiken tämän ”salaa”. Salainen työskentely luo säkeisiin tunnun siitä, että se mitä nainen säkeissä tekee, olisi häneltä kiellettyä. Naisen äidillinen ja huolehtivainen puoli näyttäytyykin runossa hahmolle poikkeavana käytöksenä, jota hahmo joutuu piilottelemaan.

Viidennessä säkeistössä tapahtuu merkittävä näkökulman vaihdos, kun minämuotoinen puhuja astuu esiin säkeistä. Kylmyys koskettaa myös puhujaa, sillä lämpö on kaukana näistä sanoista. Naisen liike ulottuu puhujaan, sillä ”(k)ylmät kädet kulkevat uneni lävitse”. Puhujan uni näyttäytyy levottomana ja pelokkaana, koska ”kyyneleet jäätyvät silmiin, / hiki kruunuksi otsaan”. Kylmyys on yhtä käsinkosketeltavaa viidennessä säkeistössä kuin toisessakin. Toisessa säkeistössä tunnelman jäätävyyttä kuvataan luonnon kautta, nyt puolestaan puhujan tuntemuksien avulla. Runon liike tapahtuu siis taivaalta ja runon maisemasta kohti puhujan yksilöllisiä tuntemuksia, jotka viimeisessä säkeistössä lopulta laajenevat taas yksilöllisestä yleiseen.

Viimeisen säkeistön säkeet ”(j)okaisessa huoneessa nämä kuviot tunnetaan, / tämä pelon silmien läpi ommeltu tanssi”, kerää edellisten säkeiden kuvat yhteen. ”Jokainen huone” viittaa Kontion kuvastossa jokaiseen ihmiseen, siis ihmiselämään yleensä. Huone on yksilön, yksittäisen ihmisen metafora. Säkeessä siis viitataan yleiseen tuntemukseen, joka puhujan lisäksi on kaikille muillekin tuttu. ”Kuviot” on säkeessä hyvin monikerroksinen ja moniselitteinen kuva. Kuvio voi runon kontekstissa viitata niin tähtikuvioon, naisen liikkeeseen maisemassa ja unessa kuin myyttisten tarinoiden tunnettuihin kuvioihinkin. Kuviot voivat näyttäytyä myös ihmiselämän polveilevaa kulkua kuvaavana vertauksena. Kuitenkin puhujalle kuviot liittyvät pelkoon, joka tunteena nousee esiin erityisesti viidennessä säkeistössä. Viimeisen säkeen kuvasto on runon

feminiiniseen sävyyn kiinnittyvä, sillä ”ompeleminen” ja ”tanssi” liittyvät selkeästi runon feminiiniseen hahmoon.

Runon tunnelman julmuus ja pelkoon liittyvät kuvat saavat pontta myyttisestä hahmosta, Kassiopeiasta, mutta eivät suoraan liity häneen. Tilanne on siis hieman samankaltainen kuin runossa ”Perseus” (TL, 44), jossa kyseinen hahmo ei varsinaisesti itse ole läsnä, mutta runo kiinnittyy kuitenkin hahmoon ja hänen tarinaansa liittyviin elementteihin. Niin tässäkin runossa kuningatar Kassiopeian luonteen julmuus ja itsekkyys on se elementti, joka määrittää runon tunnelmaa. Adrian Roomin mukaan Kassiopeiasta ei ole kreikkalaisessa mytologiassa paljoakaan tarinoita, ja usein hänet mainitaankin vain Andromedan äitinä, joka oli kaunis, ylpeä ja rehentelevä. On Kassiopeian syy, että hänen tyttärensä Andromeda aiotaan uhrata merihirviölle. Rehentelynsä takia Kassiopeia asetetaankin istumaan taivaalle tuolille ja pitämään käsiään nöyrässä ja anovassa asennossa. (Room 1988, 70.) Roomalaisetkin ajattelivat, että Kassiopeia oli kahlehdittu valtaistuimeensa rangaistuksena kerskailemisesta, ja siitä syystä hän on myös sijoitettuna taivaalle niin, että hän joutuu välillä riippumaan pää alaspäin (Levy 1998, 151).

Runo rinnastaa toisiinsa kuoleman, kylmyyden ja tähdet. Myyttisen tarinan konteksti tuo säkeisiin kuningatar Kassiopeian julmuuden. Kuitenkaan runossa ei ole kyse varsinaisesti Kassiopeian hahmon uudelleen tulkinnasta tai hahmon tuomisesta nykypäivän kontekstiin. Pikemminkin Kassiopeian hahmo on taustalla rakentamassa runon kuvastoa ja syventämässä runon tunnelman luentaa. Lähtökohtana on tähtikuvio, ja sitä kautta myös Kassiopeian tarina aktivoituu luennan taustalle. Kuitenkin merkittävässä asemassa on ennen kaikkea tähtien ja niiden taustalta löytyvien tarinoiden olemus itsessään, ei yksittäisen myyttisen tarinan tapahtumat sinänsä. Viimeisen säkeistön säe ”(j)okaisessa huoneessa nämä kuviot tunnetaan” viittaakin niin tähtiin kuin myyttien olemukseen jonkinlaisena ihmisten elämää määrittävänä ja myös ihmisten elämälle tuttuna tekijänä. Se, mikä kuvataan myytissä tähtikuvion takana, on elävänä läsnä jokaisessa huoneessa, siis jokaisen ihmisen elämässä.

## 6.3 Sankarien kohtalot

### 6.3.1 Herakles

Myyttisille tarinoille on tyypillistä erilaisten sankarihahmojen käyttö. Sankareiden on nähty olevan välittäjähahmoja, jotka toimivat sekä ihmisten että jumalten maailmassa. Sankareilla onkin usein jumalten voimat, mutta ihmisten heikkoudet, mikä tekee heistä haavoittuvaisia. (Simonsuuri 1996, 29.) Eräs kreikkalaisen mytologian tunnetuimpia sankareita on varmasti Herakles, myös Herculeksen nimellä tunnettu hahmo, jonka seikkailuista onkin lukuisia tarinoita. Kuuluisimpia tarinoita Herakleesta lienevät hänen kaksitoista urotekoaan. Myös Kontio on ottanut Herakleen runonsa aiheeksi:

HERCULES

Puu siirtyy auringon edestä
kuin arka neito, niiaa, pyrähtää juoksuun.
Puu siirtyy kuin neito,
neidon silmiin voi kuulla lähteiden puhkeavan.

Ikkunalaudalla on kolme kuvaa,
yhdessä niistä on vanha mies.
Mies tarttuu kehyksiin ja juoksee neidon perään.

Tulee pimeä naama ikkunaan,
puu on kirjoittanut kuun kylkeen kiinalaisen merkin,
se on kai kokonainen runo surusta.
Tulee pimeä naama ikkunaan,
kuu pudottaa runonsa, vierii metsään.

Ikkunalaudalla mennyt, menevät,
musta taivas Herakleen miekan takana
on järkähtämättömän syvä. (TL, 42.)

Kontion runon kytkös sankari Herakleehen ei vaadi tulkinnan avaimekseen tarkkoja tietoja siitä, mitä Herakles elämänsä aikana tekee tai minkälaisia urotekoja hän suorittaa. Runon keskiöön nousee pikemminkin yleisesti jonkinlainen sankarin olemuksen pohdinta, ja Herakleesta tulee hahmo, jonka sankarin ominaisuudet eivät kuitenkaan riitä kaikkeen. Runoa ”Hercules” määrittää muiden myyttisiä viittauksia sisältävien runojen tavoin koko runon läpi käyvä surumielisyys. Runossa Herakleen hahmon konteksti on siis tehty myyttisistä tarinoista poikkeavaksi.

Herakles on yksi Zeuksen ihmisten kanssa tekemistä lapsista, ja hän on puoliksi jumala ja puoliksi ihminen. Herakleen uskomattomat voimat ja hurjat seikkailut tekevätkin hänestä palvotun sankarin, mutta Herakles on myös arvaamaton, ja hän saattaa käyttää voimiaan väärin. Varsinkin Herakleen loppuvaiheet sisältävät monia traagisia seikkailuja, eikä Herakles myöskään ole kovin onnekas ihmissuhdeasioissa. Kuolemansa jälkeen Herakles nostetaan Zeuksen käskystä jumalaksi ja otetaan asumaan Olympokselle. (Henrikson 1999, 290–301.)

Kontion runossa ”Hercules” kreikkalaisen mytologian sankari on puhdistettu sankarinominaisuuksistaan ja jäljelle on jäänyt tarinoiden kääntöpuoli. Herakles tulee runon nimen lisäksi säkeissä esiin miekkansa myötä; miekka on Herakleen metonymia kuten hiukset Bereniken. Runon nimi ja synkähkö miekka johdattavat lukemaan runon mieshahmoa Herakleen sankaruuden toisena kuvana. Runon viittaus Herakleen mukaan nimettyyn tähtikuvioon voimistaa viittaussuhdetta ja yhdistää myytin ja tähtikuvion jo totutulla tavalla.

Runo alkaa kuvalla puusta, jonka olemusta verrataan arkaan neitoon. Puu personoidaan, ja se käyttäytyy neidon tavoin, siis arasti ja ujostellen. Puusta sanotaan myös, että se ”pyrähtää juoksuun” ja lähteet puhkeavat sen silmiin. Puu siis itkee ja säkeet sävyttyvät surulla. Seuraavat säkeet vihjaavatkin neidon ja säkeissä mainitun miehen välillä tapahtuneeseen ikävään asiaan. Puun kuvasta runo siirtyy suoraan toiseen maailmaan, johonkin sisälle, jossa mies seisoo ikkunalaudan ääressä. Huone ja hahmo ikkunalaudan ääressä muodostavat jälleen kuvan hahmosta, joka on kahden maailman, sisä- ja ulkopuolen välissä. Hahmon minuus kiinnittyy tuohon paikkaan, sillä ikkunalaudalta löytyy kolme valokuvaa. Vanha mies on kuvattuna valokuvaan, johon toisen säkeistön mies tarttuu ja juoksee jo nyt suoraan neidoksi kuvatun puun perään. Kaipaus ja menettämisen pelko sävyttävät säkeitä.

Kolmannessa säkeistössä runon paikaksi kuvataan jälleen ikkuna. Ikkuna heijastelee sekä sisä- että ulkopuolta ja merkitsee rajaa näiden kahden välillä. Ikkunaan heijastuu myös ”pimeä naama”, joka näkökulmasta riippuen voi viitata sekä säkeistössä kuvattuun kuuhun että mieheen, joka seisoo ikkunan sisäpuolella. Oikeastaan nämä kaksi lomittuvat tuossa pimeässä naamassa, niin kuin käy, kun pimeässä katsoo ikkunasta ulos. Kuva ikkunassa limittyvästä sisä- ja ulkopuolesta on hieman samanlainen kuin runossa ”Ei linnunrata ole hehkuvaa höyryä” (TL, 36). Grünthalin (1997, 74) mukaan peilistä heijastuvan omakuvan problematiikka nostaa esiin kysymykset minuudesta, identiteetistä ja ruumiillisuudesta. Ikkuna on myös toistuvuuden symboli. Se liittyy melodramaattiseen kuvioon, jossa ”kaikki toistuu ja palaa alkuun ja ihmiset ovat kohtalonsa

vankeja”. (mt, 130.) Ikkunasta omaa kuvaansa katsova yksinäinen sankari sävyttyykin kysymyksillä identiteetistä ja kohtalosta.

Puu eli neito on kirjoittanut kuun kylkeen ”kiinalaisen merkin, / se on kai kokonainen runo surusta”. Metalyyrinen viittaaminen runoon kuvastaa puhujan tapaa nähdä kirjoittaminen ja runo maailman perustavanlaatuisena olemisena. Kun neito siis kirjoittaa kiinalaisen merkin, joka näyttäytyy lähes runona, on runo se muoto, jonka neidon ilmaisema suru helposti ottaa. Neidon surun heijastuminen kuun kyljessä korostaa runon melankolista maisemaa ja kuuta runojen tunnelmaa värittävänä elementtinä. Kuu kuitenkin ”pudottaa runonsa, vierii metsään”. Puun, neidon, kuun ja metsän yhteys on runossa voimakas.

Viimeinen säkeistö sitoo runon kolmen ensimmäisen säkeistön esittämät kuvat yhteen. Ikkunalaudalle jääneet kolme kuvaa kertovat miehelle siitä, mitä on ollut ja mitä on. Surullinen tunnelma tulee ajatuksesta, että nuo kolme kuvaa ovat kaikki, mitä on jäljellä. Yhdessä kuvassa on vanha mies, säkeet viittaavatkin siihen, että kyseessä on tuo sama mies itse, hän katsoo omaa kuvaansa kuvasta samalla kun heijastelee itseään tarkkailupaikallaan ikkunan luona. Kuvien sijoittaminen juuri ikkunalaudalle, kahden maailman rajalle, muodostaa kontrastin siihen, mitä miehen elämään ikkunan sisäpuolelle kuuluu ja toisaalta mitä hän lähtee tavoittelemaan juostessaan ulos neidon perään valokuva käsissään. Merkittäviksi nousevat runon päättävät säkeet: ”(M)usta taivas Herakleen miekan takana / on järkähtämättömän syvä”. Maailma näyttäytyy liikkumattomana, muuttumattomana ja loputtomana, kun mies sitä ikkunansa takaa tarkastelee.

Runon nimen viittaus sankariin asettaa runon mieshahmoon unohdetun sankarin piirteet. Herakleen myytin tunnetuimmat piirteet ovat vaihtuneet säkeisiin, joista huokuu suru ja menetys. Myös Simonsuuri on toisaalta korostanut näitä piirteitä Herakleessa. Simonsuuri toteaa, että Herakles joutuu jatkuvasti antamaan todisteita sekä maskuliinisuudestaan että jumalallisesta syntyperästään, mutta maskuliinisuus näyttäytyy lähinnä irvokkaana vaivannäkönä ja jumalallisuus vain pintasilauksena: Herakles tekee erehdyksiä ja lopulta kuolee. Vasta kuolemansa jälkeen Herakles pääsee toteuttamaan jumalallista luontoaan. (Simonsuuri 1996, 71.)

Runon lukeminen myyttiä vasten korostaa kaiken turhuutta ja vaivannäön merkityksettömyyttä. Mieshahmo tavoittelee jotain, joka on jo oikeastaan häneltä mennyt. Valokuvat ovat jääneet jäljelle siitä, mikä on mennyt, ja niiden varassa mies koettaa jatkaa eteenpäin. Puu eli nuori neito kuvaavat nuoruutta ja hedelmällisyyttä, ja ne asettuvat miehen ikkunalaudalla, valokuvien vieressä sijaitsevaa tarkkailupaikkaa vastaan, ne kuuluvat siihen toiseen, ulkopuoliseen maailmaan, jota mieskin vielä koettaa tavoittaa. Miehen suru heijastuu myös neitoon,

joka kirjoittaa surun runoksi kuun kylkeen, jotta se heijastuisi miehen kuvaa vasten, miehen kuvaksi. Viittaaminen myyttiin tuo siis runon vastapainoksi ajatuksen menneestä sankaruudesta ja jostakin tavoittamattomasta, jota uroteoilla ei voi saavuttaa. Taivaan mustuus on kuvattu suhteessa Herakleen miekkaan, joka on tähtikuvion lisäksi sankarin metonymia. Ilman miekkaansa Herakleesta ei olisi tullut sankari, mutta miekkansa takia Herakles myös menetti paljon muuta. Musta taivas on yhtä järkähtämätön kuin sankarin kohtalo. Herakleen mainitseminen runossa voi liittää säkeisiin monenlaisia sankarin kohtaloon liittyviä pohdintoja. Tällaisten kytkösten aktivoituminen on ilmeistä varsinkin kyseisessä runossa, jossa Herakleehen liitetyt asiat ovat tavanomaisesta myytin kertomisen perinteestä poikkeavia. Esittäessään hieman poikkeavan tulkinnan myyttisestä sankarista runo asettuu myös jonkinlaiseksi kritiikiksi itse myytin kerrontaakin kohtaan.

### 6.3.2 Perseus

Kontion runo ”Perseus” (TL, 44) liittyy kreikkalaisen mytologian tarinaan vaan osittain, se on nimittäin lainannut säkeisiinsä Perseuksen tarinasta liikkumattomuuden ja jähmettyneisyyden aiheen:

PERSEUS

Kellojen ääni seisoo,
kadulla, kahden talon välissä.

Lumi on lakana, jolla tuuli makaa,
lakanassa on tuulen verta, jähmeää, kuollutta.

Kellojen ääni seisoo,
sävel on jäätynyt kahden talon väliin.

Liike on mennyt joltain,
valot ikkunoissa ja pimeydet, suru, joka ei kuulu.

Äänen patsas kadulla,
taivaalla himmenee Algol, Medusan pää.

Aika on mennyt joltain,
tuuli ei liiku uurnassaan. (TL, 44.)

Perseus on Herakleen ohella yksi kreikkalaisen mytologian suuria sankareita. Juuri Perseus pelastaa Andromedan viime hetkellä kamalan merihirviön kynsistä. Perseus on sankarina välittäjähahmo, ja hänen voi nähdä toimivan pelastajana ja järjestyksen luojana, sillä hän taistelee gorgoneja vastaan ja voittaa pelottavan Medusan katkaisemalla tämän pään. (Simonsuuri 1996, 71.) Perseuksen sankariteko, eli Medusan kohtaaminen, on Kontion runossa merkittävin Perseukseen liittyvä määre. Mytologian mukaan kaikki, jotka katsovat Medusaa kasvoihin, muuttuvat silmänräpäyksessä kiveksi. Koko runo onkin aivan kuin kivettynyt, kuin itse runo olisi katsonut Medusaa ja jähmettynyt paikoilleen (ks. myös Ahvenjärvi 2003, 42).

Runon käynnistää jo tutuksi tulleen kaupunkiympäristön kuvaus. Merkittäviä elementtejä runossa ovat talot, jotka toisaalta asettavat runon maisemaksi kaupungin, ja toisaalta ne viittaavat autotekstuaalisesti muihin kokoelman runoihin, joissa talot nousevat keskeisiksi tekijöiksi, kuten runoissa ”Andromeda” (TL, 40) ja ”Talot vaeltavat sumussa” (TL, 50). Talojen merkitys runoissa on ennen kaikkea jonkinlaisen urbaanin elämäntavan ja maiseman kuvaaminen, mutta talot kokoavat myös yhteen yksittäiset huoneet eli yksittäiset ihmisten elämät. Talojen keskeinen asema sekä runoissa ”Perseus” että ”Andromeda” on hyvin mielenkiintoista varsinkin kun ottaa huomioon kreikkalaisen mytologian luoman yhteyden näiden kahden hahmon välille.

Talot siis ympäröivät ensimmäisen säkeistön maisemaa, jossa ääni on pysähtynyt niiden väliin. Merkittävää on, että äänen pysähtymistä kuvataan verbillä ”seisoo”. Äänen olemus on siis personoitu, ja sen pysähtyminen on tehty konkreettiseksi. Mutta mistä kelloista runo puhuu, miksi juuri niiden ääni on pysähtynyt? Runon kontekstissa säkeiden pysähtynyt ja kuollut tunnelma tuntuisi viittaavan hautajaiskelloihin, joiden ääni ei siis edes kuulu. Pysähtyneet kellot kertovat ajan seisomisesta.

Toinen säkeistö näyttää, ettei ääni ole ainoa elementti maisemassa, joka on pysähtynyt. Myös tuuli on pysähtynyt, ja se makaa lumen lakanalla kuin kuollut. Ympäristö on siis valkoinen, väritön, ja on talvi. Lakanaan eli lumeen on jäänyt myös ”tuulen verta”, joka on ”jähmeää, kuollutta”. Liikkumattomuuteen liittyy siis myös kuolema, ja maisema on kasvanut melko uhkaavaksi. Sekä ääni että tuuli ovat elementtejä, joiden pysähtyminen ja jähmettyminen on jonkinlainen anomalia, ja tässä runossa juuri tämä seikka nousee keskeiseksi.

Kolmas säkeistö toistaa ensimmäisen säkeistön kuvan kellojen seisovasta äänestä, mutta säkeistö myös paljastaa, miksi ääni on pysähtynyt: se on jäätynyt. Ensimmäisen säkeistön esittelemä kuva yhdistyy siis toisen säkeistön talviseen maisemaan, kuvat lankevat ikään kuin yhteen.

Neljännessä säkeistössä puhuja sanoo liikkeen pysähtymisestä, että se on mennyt ”joltain”. Henkilö jää identifioimatta ja määrittelemättä, ja sen myötä viittaus tuntuu kohdistuvan keneen tahansa. Anonyymisyys kaupunkiympäristössä on alleviivattuna. Talojen ikkunoissa näkyvät valot ja pimeydet ovat ainoa merkki ihmisistä. Surukaan ei kuulu, se on suljettuna talojen sisään. Talot sulkevat sisäänsä kaiken, kuten runossa ”Talot vaeltavat sumussa” (TL, 50): ”Kokonainen maailma kiertää sen ympärillä / täynnä tukahdutettua huutoa, / vaimeaa itkua, jota kukaan ei kuule”. Myös ”Andromedassa” (TL, 40) maisema on ”niin lyhyttä, syvää huutoa täynnä”. Kun suru vihdoin saa mahdollisuuden tulla esiin hautajaiskellojen muodossa, niidenkin ääni jähmettyy.

Viides säkeistö antaa vihdoin vihjeen koko runon jähmettyneisyydestä. Ääni on ”patsas”, se on siis kivettynyt, ja taivaalta sitä katselee Medusan silmä. Perseuksen tähtikuviossa sankari pitää toisessa kädessään katkaistua Medusan päätä, jonka ilkeä silmä Algol loistaa kirkkaana tähtenä (Room 1988, 127). Kaupunkimaisema tuulineen ja äänineen on muuttunut patsaaksi ja liike on kivettynyt. Jokin Medusan silmän kaltainen on siihen katsonut.

Viimeinen säkeistö vertautuu kolmanteen säkeistöön. Kolmannessa säkeistössä ”(l)iike on mennyt joltain”, viimeisessä säkeistössä saman kohtalon kokee ”aika”. Aika ja liike rinnastuvat siis toisiinsa jonkinlaisina elämän ylläpitäjinä tai ainakin elämän merkkeinä. Kun liike pysähtyy, pysähtyy myös aika. Viimeinen säe sulkee runon kehän, sillä siinä todetaan vielä viimeisen kerran: ”(T)uuli ei liiku uurnassaan”. Tuuli on kuollut, liike on kuollut, aika on kuollut. Koko runossa mikään ei liiku tai osoita elon merkkejä. ”Perseus” on siis täysin pysähtynyt, jäätynyt, liikkumaton ja äänetön runo. Kivettyminen näkyy sekä runon sanastossa, muodossa että sisällössä.

Kytkös tunnettuun myyttiin toimii runossa erikoisesti, sillä yksi tarinan elementti, Medusan katse, on irroitettu tarinasta ja tuotu runoon. Toisaalta myyteille on tyypillistä, että niitä määrittää jokin yksittäinen piirre tai jotakin hahmoa voi kuvailla jollain yksittäisellä ominaisuudella. Niinpä Medusan katsekin toimii yksittäisenä elementtinä, josta kasvaa siten eräänlainen kuoleman metafora. Kontion kokoelman kontekstissa, jossa kaikki aiheet tuntuvat limittyvän tähtien tematiikkaan, ei voi olla ajattelematta runon ”Perseus” ominaispiirteitä myös jonkinlaisena tähtien kuvana. Runon liikkumattoman luonteen määreillä voisi myös kuvata tähtikuvioita ja niiden olemusta.

Perseusta itseään ei mainita runon säkeissä, mutta viittaaminen Medusaan, Perseuksen suurimpaan viholliseen, aktivoi runossa kokonaisvaltaisesti Perseuksen myytin eri osaset, joista runo käyttää vain sen minkä haluaa. Intertekstuaalisten viittaussuhteiden kytkeytyminen on monipolvinen prosessi, jossa lopputulos voi olla melko arvaamaton. Suhteessa toiseen

sankarirunoon, edellä käsiteltyyn ”Herculekseen”, runon pysähtyneisyys nousee kuvaamaan myös myytin ja sankaritarinan luonnetta. Kun runossa ”liike on mennyt joltain”, säe kuvaa myös Perseusta, jonka olemus on jähmettynytt myyttiseen tarinaan, jota hänestä kerrottaessa toistetaan. Perseus itse on jähmettynyt tähtikuvioksi taivaalle, jossa hän ikuisesti kannattelee suurinta sankaritekoaan, Medusan päätä.

Simonsuuri esittää mielenkiintoisen tulkinnan Perseuksen myytistä. Hänen mukaansa Medusan tappaminen saa Perseuksen lähenemään jumalallista alkuperäänsä, mutta se tekee hänestä voitokkaan myös inhimillisessä maailmassa, koska hän saa siten Andromedan omakseen. Simonsuuri näkeekin Medusassa ja Andromedassa jotain yhteistä, sillä Medusa pystyi kivettämään ihmisen konkreettisesti, Andromeda puolestaan teki saman kuvaannollisemmassa merkityksessä ylpeydellään. (Simonsuuri 1996, 71.) Kontion runossa on mahdollista nähdä sekä Medusan että Andromedan kivettävä vaikutus.

### 6.3.3 Orfeus

Tähtikuvio Lyra on saanut nimensä soittimesta, jonka avulla kreikkalaisen mytologian hahmo Orfeus lumosi kaikki elävät olennot soitollaan. ”Lyra” on siis sekä taiteilijuuden ja runoilijuuden perinteinen symboli että tähtikuvio, joka muistuttaa Orfeuksen tarinasta.

Orfeus myyttisenä hahmona on läsnä runossa kahdella tapaa. Ensinnäkin Orfeus mainitaan kolmanneksi viimeisessä säkeessä, kun runossa puhutaan ”Orfeuksen sävelistä”. Merkittävintä on kuitenkin, että runon nimi ”Lyra” viittaa Orfeuksen kuuluisaan soittimeen, jonka myötä hänetkin on ikuistettu tähtitaivaan kuvioksi. Orfeus ei ole varsinainen sankari, mutta muuten kyllä eräs kreikkalaisen mytologian tunnetuimmista henkilöistä. Simonsuuren mukaan Orfeus on myyttinen välitilan hahmo, sillä hän liikkui taikavoimaisena laulajana sivistyneen maailman äärirajoilla. Orfeus on myös jonkinlainen taiteilijan arkkityyppi ja sinänsäkin siis rajatilan hahmo. (Simonsuuri 1996, 202.) Pelkästään Orfeuksen hahmon mainitseminenkin siis kiinnittää runon metalyyriseen perinteeseen taiteilijuuden olemuksen pohtimisen myötä.

LYRA

Kaarnan alle on kätketty ennustaja,
on alku ja loppu ja kaikki siltä väliltä.
On umpeutunut avaruus.

Nainen kääntyi yöllä nurin,
siemenet puhkesivat tähdiksi,
kukkien adressia kirjoitetaan rastaan vatsassa.

Tähtien kotelot ovat syvällä,
aika havahtuu kuin Orfeuksen säveliin,
että tulisi tunne siitä kuinka pimeää on, kuinka mustia aukot,

avaruus on ihmisen nurja puoli. (TL, 45.)

Runon ”Lyra” ensimmäisessä säkeessä runon puhuja esittää jonkinlaisen vastakohdan koko kokoelman läpäisevälle tähtitaivas-kuvastolle. Tuo vastakohta kätkeytyy ”kaarnan alle”, ja se on ”ennustaja”. Kuva viittaa puun sisäpuoleen, puun vuosirenkaisiin, joista on luettavissa puun koko historia kaikkine sen elämän varrelle sattuneine asioineen. Puhuja näkee tuon puun historian, sen elämän merkit ”umpeutuneena avaruutena”. Puun olemus asettuu siis vastakkaiseksi meitä ympäröivän äärettömän ja laajenevan avaruuden käsitteen suhteen. Puun tarina on valmis, se on jo kerrottu, kun taas varsinaisesta avaruudesta ei näin voida sanoa, sillä se pakenee jatkuvasti erilaisia määrittelyjä ja ei koskaan tule valmiiksi. Puusta tulee mielenkiintoinen metalyyrinen symboli sen viitattaessa tarinaan ja kertomiseen. Avaruus kaarnan alla on tyypillinen kuva Kontion kuvastossa, jossa samassa maailmankaikkeudessa on yhtä aikaa monia avaruuksia, yksittäisiä ja yhteisiä (vrt. esim. ”Minulla on vaivoja joista en puhu”, TL 17).

Runon ensimmäinen säkeistö onkin autotekstuaalisessa suhteessa koko kokoelman päättävään runoon, jonka viimeiset säkeet kuuluvat:

> Minä menen tuvan puolelle ja lisään puita uuniin. Revin halosta kaarnaa ja löydän nilasta tähtikirjaajan kosmologian: nälän ja halun koukerot. Siinä on taivas, jonka heitän tulee, siinä on rakkauden jäljet, ne äänet mitä puusta kuuluu. Ja siinä on pelon merkki, yhtä lähellä kuin taivaan reuna. (TL, 56.)

Tämä koko kokoelman päättävä runo syventää ”Lyran” säkeiden ajatusta puusta tarinan tallentajana. Puun merkit ovat oma kosmologiansa, oma avaruutensa, jonka on siihen merkinnyt ”tähtikirjaaja”. Tähtikirjaaja vie ajatukset kohti ”Lyrassa” mainittua ennustajaa, jonka voisi ajatella perustavan ennustuksensa tähtien liikkeisiin. Puun merkeistä on luettavissa kaikki elämän osa-alueet, ”ne äänet / mitä puusta kuuluu”.

Kaarnasta ja ennustajasta sen alla tapahtuu merkittävä siirtymä naiseen, jota kuvataan toisen säkeistön alussa. Säkeistön kolme säettä jäsentyvät toisiinsa liittyviksi tapahtumiksi, niinpä naisen kääntyminen nurin ja siementen muuttuminen tähdiksi ovat paralleeleja tapahtumia. Naisen kääntyminen nurin aiheuttaa runossa tapahtumasarjan, niinpä nainen onkin säkeissä jonkinlainen tapahtumien alkuunpanija. Naisen kääntyminen nurin, uhrautumiseen viittaava tapahtuma tämäkin, on alkusysäys, joka saa ”siemenet puhkeamaan tähdiksi”. Pienestä tulee suurta, mitättömästä merkittävää. Toisaalta, siemenestä olisi voinut tulla muutakin, nyt ”kukkien adressia kirjoitetaan rastaan vatsassa”. Siemenen olomuoto siis muuttuu, naisen kääntyminen saa sen vaihtamaan olemustaan.

Orfeuksen yhteydessä nainen johdattaa ajatukset myös Eurydikeen, jonka kuolema oli alkusysäys Orfeuksen jumalaiselle taiteilijuudelle. Satu Grünthalin (1997, 60) mukaan harppu (lyyra) on Orfeukseen liittyen vakiintunut runouden symboliksi. Perinteisessä taidekäsityksessä luomiseen liittyy luopumisen ajatus: viittaaminen Orfeus-myyttiin voimistaa runouden voiman ja luomisen tragiikan teemaa (Grünthal 1997, 61). Niinpä ”Lyrassakin” naisen kääntyminen nurin on välttämätön tapahtuma ennen runon säkeistöjä, jotka jatkavat taiteilijuuden teeman käsittelemistä.

Kolmas säkeistö paljastaa runon teeman, joka on merkittävä myös koko kokoelman kannalta. Orfeuksen hahmo astuu runoon vertauksen muodossa, sillä runossa sanotaan: ”(A)ika havahtuu kuin Orfeuksen säveliin”. Kreikkalaisessa mytologiassa Orfeus laulaa itseään lyyralla säestäen niin lumoavasti, että ”tuulet hiljenivät ja joet lakkasivat virtaamasta, eläimet riensivät kuuntelemaan, ja jopa puut kiskoivat juurensa irti päästäkseen laulajan lähelle” (Lilja 1999, 193). Niinpä siis Kontion säkeissä aika havahtuu Orfeuksen säveliin siinä missä muutkin maailman elementit. Orfeuksen laulu, eli hänen taiteilijuutensa ydin saa ympäristön reagoimaan voimakkaasti ja herättämään pysyviksikin ajatellut elementit eloon. Merkittävää on, että ”Lyra” seuraa kokoelmassa runoa ”Perseus”, jossa maailma, aikaa myöten, on pysähtynyt. Lyyran ääni, taiteilijan työ, sulattaa siis myös Medusan katseen.Taiteilijan tehtävä onkin säkeissä eksplikoitu, sillä ne kertovat Orfeuksen sävelien tehtävästä: ”(E)ttä tulisi tunne siitä kuinka pimeää on, kuinka mustia aukot”.[22] Vaikka ”tähtien kotelot ovat syvällä”, voi Orfeus laulullaan näyttää asioita, joita ei muuten nähtäisi. Valon ja pimeyden vuorottelu ja pimeisiinkin asioihin osoittaminen on taiteilijan – ei aina niin helppo – tehtävä.

[22] Nämä säkeet vertautuvat teemansa puolesta toiseen kokoelman runoon, jossa kirjoittamisen merkityksestä sanotaan metalyyrisesti seuraavaa: ”Nämäkin sanat ovat yhä minun suussani, / vaikka olen pyyhkinyt niillä kirkkaammaksi taivasta / ja rypistänyt maailman pintaa – että valo saisi / rinnalleen varjon ja avaruus syvyyden. (TL, 32)”

Muusta runosta irralleen on nostettu säe, joka on itse asiassa avain hyvin moneen kokoelman runoon. Säe kuuluu rakenteellisesti viimeiseen säkeistöön, mutta on kuitenkin itsenäinen säe, joka tiivistää ajatuksen: ”(A)varuus on ihmisen nurja puoli”. Kaikissa kokoelman runoissa tähti ja taivas näyttäytyvät jonkinlaisena tämän maailman vastakohtana. Vaikka yhteys onkin syvä, kuuluvat ihmisten ja toisaalta tähtien maailma eri maailmoihin. Näissä säkeissä eksplikoidaan, että avaruus tähtineen on jotain ihmiselle vastakkaista. Tähtien paikalle voidaan sijoittaa myös myyttiset hahmot, jotka kohtaloidensa toistuvuudesta huolimatta kuuluvat tarinoineen jo pikemminkin tähtien kuin ihmisten maailmaan. Nurin meneminen kiinnittyy myös naiseen, joka kääntyy nurin, sillä niin kuin avaruus on ihmisen toinen puoli, myös nainen asettuu runoissa miehen vastapooliksi. Avaruus ihmisen nurjana puolena on koko kokoelmaa määrittävä säe, ehkäpä jopa jonkinlainen avainlause.

### 6.3.4 Faethon

Runossa ”Eridanus” lukemisen myyttisen viitekehyksen laukaisee oikeastaan suoraan vain runon nimi. Toisaalta runon nimellä on suuri merkitys sille, kuinka lukija lähtee runoa tulkitsemaan, ja ”Eridanuksessa” runon myyttisen viittauskohteen tunteminen onkin hyvin merkittävää runon kokonaistulkinnan kannalta.

ERIDANUS

Viemäriojassa on poika.
Sammakoiden unet
harhailevat ruovikossa.

Viemäriojassa on poika,
isän vaunut ovat kaukana,
toisella puolella, valoisammalla.

Viemäriojassa on poika,
veden himmeä virsi,
matala, alakuloinen.

Viemäriojassa on poika,
virta kantaa varjoaan,

pojalla on tuhannet kasvot.

Viemäriojassa on poika,
antakaa sille kuun valjaat
ja hopeinen piiska.

Viemäriojassa on poika,
jokaisen ihmisen poika,
putoava tähti. (TL, 43.)

Kreikkalaisessa mytologiassa Eridanus on virta, johon Faethon tippuu yritettyään ajaa isänsä Helioksen, auringon jumalan, kultaisia vaunuja (Room, 1988, 85). Campbell (1996, 120–123) kuvaa Faethonin tarinaa onnettomasti päättyneenä sankarityönä sekä myyttinä liian helposti periksi antavasta isästä. Faethon saa nimittäin pyytää isältään mitä vain, ja vastahakoisesti Helios myöntyy pojan pyyntöön ajaa vaunuja, vaikkei kellään muulla kuin Helioksella todella ole siihen lupaa eikä kykyä.

”Eridanuksessa” on poika, joka ei kuitenkaan ole tippunut myyttisen virtaan vaan viemäriojaan. Poika ja hänen paikkansa on runossa hyvin korostetussa asemassa, sillä jokainen runon kuudesta säkeistöstä alkaa säkeellä ”(v)iemäriojassa on poika”. Ensimmäisessä säkeistössä säe on hyvin toteava, sillä se päättyy pisteeseen. Seuraavissa viidessä säkeistössä aloittava säe on erotettu muista pilkulla, mikä rinnastaa säkeistöjen säkeet keskenään, ja jokaisen säkeistön kaksi viimeistä säettä ovat siten kuin säkeen ”(v)iemäriojassa on poika” täydennyksiä.

”Eridanuksessa” myyttinen hahmo sijoitetaan uuteen ympäristöön hieman samaan tapaan kuin runoissa ”Coma Berenices” ja ”Andromeda”. Bereniken hiukset löytävät uuden paikkansa yöpöydältä, Andromeda kaupungista ja Faethon viemäriojasta. Hahmojen uudelleen tulkinnassa hahmot siis arkipäiväistyvät ja tulevat kohti nykyaikaa. Myyttinen sisältö säilyy samana, mutta ympäristö ja tarinan kehykset muuttuvat.

Ensimmäisessä säkeistössä puhuja asettaa paikalleen runon kontekstin, sen ympäristön, jossa runo tapahtuu. Sammakoiden harhailevat unet kuvaavat toisaalta paikan maallisuutta, toisaalta myös jonkinasteista sadunomaista tunnelmaa. Toisessa säkeistössä viittaus myyttiseen tarinaan tulee ilmi puhuttaessa ”isän vaunuista”, jotka ovat ”toisella puolella”. Säkeissä maanpäällinen elämä ja myyttinen, eli jumalallinen maailma asettuvat vastakkaisiksi toisilleen. Myyttinen maailma näyttäytyy myös valoisampana kuin runon maailma, jossa poika makaa viemäriojassa. Isän vaunut ovat jättäneet pojan tähän maailmaan, hän on kaukana kotoaan. Kolmannessa säkeistössä tunnelman surumielisyys korostuu, luovuttaminen ja lankeaminen ovat päällimmäisiä tuntemuksia viemäriojassa, jossa kuuluu ”veden himmeä virsi”.

Neljännessä säkeistössä kuva pudonneesta pojasta tarkentuu. Pojalla on ”tuhannet kasvot”, poika on siis kuka tahansa, kaikki ihmiset. Langennut poika viemäriojassa on ihmisen kuva, jota virta kantaa kuin ”varjoaan”. Viidennessä säkeistössä puhuja palaa myyttiseen maailmaan ja vaatii pojalle hänen osaansa toisesta maailmasta takaisin. Puhujan mielestä pojalle kuuluisivat ”kuun valjaat ja hopeinen piiska”. Puhuja ei siis pyydä pojalle takaisin isänsä vaunuja, vaan haluaa asettaa pojan ansaitsemalleen paikalle, joka on kuitenkin eri kuin hänen isänsä (ks. myös Ahvenjärvi 2003, 40). Puhuja vaatii pudonneelle, epäonnistuneelle pojalle uutta mahdollisuutta. Viimeisen säkeistön säkeet korostavat entisestään pojan yleismaailmallista luonnetta, sillä poikaa kuvataan määrein ”jokaisen ihmisen poika, / putoava tähti”. Pojan kutsuminen ”ihmisen pojaksi” liittää runon säkeet myös toiseen länsimaiseen myyttiin, kristinuskon jumalan poikaan, joka on yhdeltä nimeltään ”ihmisen poika”. Kristilliseen kuvastoon liittyy myös kolmannen säkeistön kuva ”veden himmeä virsi”. Kristillinen mytologia nousee runossa siis kreikkalaisen mytologian ohella yhdeksi viittauskohdaksi, mikä korostaa runon päähenkilön hahmon ja luonteen pysyvyyttä. Kristillinen ja toisaalta kreikkalainen mytologia toimivat runossa Tammen käsitteitä käyttäen ”temaattisesti toisiaan täydentävinä subteksteinä” (ks. Tammi 1991, 77). Ne siis tukevat toisiaan ja rakentavat runossa samaa teemaa.

Runossa on muutamia kohtia, joiden perusteella on melko helppo paljastaa säkeiden viittaavuus Faethonin tarinaan. Toisen säkeistön ”isän vaunut”, viidennen ”kuun valjaat ja hopeinen piiska” sekä viimeisen säkeistön ”putoava tähti”[23] ovat merkkejä, jotka viittaavat subtekstiinsä. Tällaiset kytkökset eivät kuitenkaan ole enää suoraa nimeämistä niin kuin monessa muussa osion runossa, vaan ne ovat sitaatteja, jotka kohdistuvat subtekstin johonkin muuhun osaan kuin teoksen tai sen hahmon nimeen (mt., 78). Tälläkin tavoin subtekstin ja tekstin välille syntyy metonyminen suhde, sillä yksittäiset Faethonin tarinaan liittyvät elementit aktivoivat koko tarinan runon subtekstiksi. Poika on pudonnut viemäriojaan ja säkeistöt vertautuvat myös Faethonin kohtaloon, joten runon poikaan kiinnittyvät siis sen yksittäisen merkityksen lisäksi yleisluontoiset mielikuvat epäonnistuneesta yrityksestä ja inhimillisestä pettymyksestä. Poika kasvaa vertauskuvaksi jokaisen ihmisen tekemille virheille. Ahvenjärvi (2003, 40) onkin kirjoittanut runosta, että se ”tuo myytin maan pinnalle, mutta samalla se kohottaa loassa makaavan nuorukaisen kohtalon myyttiselle tasolle”. Runon poika vertautuu myös Kristus-myyttiin, mikä tuo lisää aineksia runon isä–poika-suhteen tulkintaan.[24] Faethoninkin tarinassa on kyse uhrauksesta. Helioksen on uhrattava poikansa yrityksen vuoksi, jonka hän tietää epäonnistuvan. Pojan on saatava kokeilla rajojaan, mitattava itse

[23] Joseph Campbell (1996, 123) kuvaa Faethonin putoamista seuraavasti: ”Faethonin tukassa roihusi tuli, ja hän putosi alas kuin lentävä tähti”.

mihin pystyy. Isän ja pojan suhteeseen kuuluu miehisyyden koetteleminen, omien voimien mittely suhteessa toiseen.

Runon sävy on melankolinen ja luovuttanut. Viimeisen säkeistön viimeiset säkeet, joissa todetaan pojan olevan ”jokaisen ihmisen poika, / putoava tähti”, luovat melko pessimistisen kuvan ihmisen kohtalosta ja mahdollisuuksista tässä maailmassa. Runossa ”Eridanus” viittaaminen Faethonin tarinaan kasvattaa yksilöllisestä tarinasta koko ihmiskunnan kuvan.

## 6.4 Myytit ja metalyyrisyys

Myytit liittyvät Kontion kokoelmassa samaan merkittävien aihelmien joukkoon metalyyrisyyden ja tähtikuvaston lisäksi. Yhdessä nämä kolme tukevat ja rakentavat toisiaan, ja niiden välinen verkosto on hyvin laaja. Neljännen osion runot liittyvät tähtikuvastoon tähtiin viittaavien nimiensä puolesta, ja myyttien tarinan kerrontaan ja myyttien olemukseen liittyvät seikat sitovat osiota kokoelman metalyyristen runojen suuntaan. Suoran nimeämisen kautta tapahtuva viittaaminen kreikkalaisiin myytteihin on tietoinen valinta, ja siten teksti näyttäytyy rakennettuna. Myytit runojen subteksteinä ja viittaussuhteen eksplisiittinen esilläolo tekevät siis runojen tehtyä luonnetta näkyväksi. Müller-Zettelmann korostaakin intertekstuaalisuutta eräänä metalyyristen runojen mahdollisena muotona. Müller-Zettelmannin ajatuksia seuraten runon viittaaminen muihin fiktionaalisiin teksteihin herättää kysymyksen myös alkuperäisen tekstin fiktionaalisuudesta. (Müller-Zettelmann 2003, 131–132.)

Neljännen osion runot siis rakentavat sekä rakenteen että sisällön tasolla kokoelman metalyyristä luonnetta. Se, että viittauskohteena ovat myytit, länsimaisen kirjallisuuden lainatuin ja varioiduin lähde, ei ainakaan vähennä runojen perinteen kanssa keskustelevaa ja runojen ja kirjoittamisen – kertomisen – luonnetta pohtivaa olemusta. Myös Leena Kaunosen (2001, 93) mukaan myyttiset ainekset ja myyttiset päämäärät Haavikon runoissa tukevat runon metalyyrisyyttä. Viittaussuhde myytteihin herättää myyttisen hahmon luonteeseen liittyvien kysymysten lisäksi monenlaisia ajatuksia myyttien merkityksestä ja niiden olemuksesta.

[24] Alluusiot Raamatun tarinaan ovat käytössä eräissä muissakin Kontion runoissa. Runossa ”Kaikkeuteni olen myynyt” (TL, 28) valinnat, joita kirjoittajan on tehtävä kirjoittamisensa edestä, vertautuvat Jumalan valintaan uhrata oma poikansa. Kristillinen mytologia on siis yksi Kontion kokoelman subteksteistä.

Subtekstien ja tekstien välisten kytkösten toiminta ei ole vain yksipuolista viittaamista johonkin tiettyyn tekstiin, vaan yksi viittaus voi osoittaa moneen eri suuntaan.

Saariluoma mainitsee muuten hyvin niukasti lyriikkaa käsittelevässä artikkelissaan, että modernistisessa lyriikassa lyyrinen minä voi ilmaista yksilöllistä todellisuuskäsitystään tai kokemustaan myyttien kautta. Tällöin myyttien käyttö on ennen kaikkea intertekstuaalista viittaamista myytteihin, jolloin myyttejä käytetään aineistona kuten mitä tahansa muutakin kirjallista materiaalia. (Saariluoma 2000, 39–40.) Tämä huomio pitää paikkansa myös Kontion teoksen osalta. Myytit intertekstuaalisena viittauskohteena liittyvät vahvasti kokoelman puhujan tapaan kuvata maailmaa, ja siten ne limittyvät voimakkaasti myös kokoelman muun läpäisevän tematiikan ja kuvaston kanssa. Myyttiset hahmot elävät runojen maailmassa samalla tapaa kuin avaruuden ja tähtitaivaan elementit todellistuvat puhujalle niin taivaalla kuin lähiömaisemassakin. Puhujalle kaikki nämä elementit ovat yhtä lailla läsnä hänen runojensa maisemassa. Myyttien avulla ja niiden kautta puhuja kuvaa ilmiöitä, jotka ovat runon nyt-hetkessä, mutta joihin myyttinen tausta tuo ikuisen ja pysyvän luonteen. Myytti sopii siis hyvin jäsentämään kokoelman puhujan modernistis-romanttista todellisuuskäsitystä.

Useat edellä käsitellyn neljännen osion runoista ovat kuvastonsa puolesta voimakkaassa autotekstuaalisessa suhteessa kokoelman muihin runoihin. Runot toisaalta myös erottuvat muista kokoelman runoista: ne muodostavat selkeän yhtenäisen kokonaisuuden yhtenäisine otsikointeineen. Myös muualla kokoelmassa hyvin muuttumattomana pysyttelevä runojen puhuja on ikään kuin väistynyt syrjään. Muutoin runoissa hyvin voimakkaasti esillä oleva minämuotoinen puhuja antaakin tilaa myyttisille hahmoille. Siirtymä minästä kolmanteen persoonaan ja jopa myyttisten hahmojen puhutteluun tuo runoihin yleisyyden ja universaaliuden tunnun. Minämuotoinen puhuja ja hänen omakohtainen maailmanhahmotuksensa ovat läsnä vain yksittäisinä pilkahduksina, kuten runossa ”Cassiopeia” (TL, 46): ”Kylmät kädet kulkevat uneni lävitse, / kyyneleet jäätyvät silmiin, hiki kruunuksi otsaan”. Vaikka minämuotoinen puhuja onkin suurimmaksi osaksi väistynyt, neljännen osion runot sujahtavat helposti osaksi kokoelmaa muuten hallitsevan puhujan maailmaa. Puhuja on etäännyttänyt itsensä ja muuttanut keinojaan, mutta yhteydet kokoelman muihin runoihin nivovat myös nämä tähtien mukaan nimetyt runot osaksi kokoelman yleistä tematiikkaa. Niinpä Saariluoman ajatus myyteistä modernistisen lyriikan todellisuuskäsityksen hahmottamisen välineinä sopii myös Kontion runoihin.

Minämuotoinen puhuja onkin neljännen osion runoissa väistynyt tarinankertojan tieltä. Myytti on kaiken kertomisen arkkityyppi (Simonsuuri 1996, 10). Viittaamalla myytteihin runojen

puhuja asettaa itsensä osaksi myyttien kertomisen perinnettä, osallistuu myytin tekemiseen siis itsekin. Puhuja ei ota itselleen myyttisten hahmojen naamiota roolirunojen tapaan, vaan hän jatkaa tekijän eli runojen kirjoittajan roolissaan ja asettaa myyttiset hahmot osaksi rakentamaansa runomaailmaa. Puhuja esittää oman näkemyksensä myyttien toiminnasta maailmassa ja liittää ne muun kokoelmansa aihelmiin. Simonsuuren (1996, 51) mukaan myyttejä voidaankin ajatella jatkuvasti syntymässä, kertomisen tilassa olevina. Niinpä kirjailijat nykyaikaisina myytintekijöinä toimivatkin välittäjinä myytin ja muun maailman välillä.

Kontion kokoelman läpäisevä metalyyrisyys nostaa pohdinnan kohteeksi kirjoittamisen, ja sen myötä tematisoituvat myös runoilijuuden ja taiteilijuuden kysymykset yleensä. Myös runoilijuus itsessään on elävä myytti, ja Kontion runojen puhuja asettuu suhteeseen tähän perinteeseen esittämällä runoilijan jonkinlaisena välittäjänä. Samanaikaisesti myyttien kertomisen kanssa Kontion puhuja rakentaa myyttistä runoilijaa. Asettuessaan myytin kertojaksi runojen puhuja ottaa yhden runoilijalle perinteisesti varatuista paikoista ja astuu runoilija-myytin saappaisiin. Runoilija onkin välitilan hahmo siinä missä myyttien sankaritkin, ja tässä mielessä Kontion runoilija jatkaa Orfeuksen jalanjäljillä.

Simonsuuri pohtii kirjoituksissaan paljon myyttien suhdetta kaunokirjallisuuteen ja taiteilijuuteen yleensäkin, ja hän korostaakin liminaalisuutta, eli kirjaimellisesti kynnyksellä olemista, kaikkien taiteellisten luomisprosessien kannalta. Sekä myytti että taide tapahtuvat liminaalisuuden maailmassa, jossa ”kommunikoidaan jumalien ja ihmisten välillä, tuntemattoman ja tunnetun todellisuuden välillä”. (Simonsuuri 1996, 26–27.) Liminaalisuus liittyy läheisesti aiemmin mainittuun subliimiin, joka on läsnä useissa kokoelman runoissa (ks. luku 4.2).

Kontion tähtirunot, eli edellä käsittelemäni runot, tapahtuvat tällaisessa välitilassa, myytin maailmassa. Runojen maisemana ovat usein talot ja huoneet, ja merkittävänä elementtinä on ikkuna, jonka takana aukeaa taivas. Hahmot liikkuvat huoneen ja taivaan, siis tämän maailman ja tuonpuoleisen välissä, ja runojen keskeinen vuorovaikutus syntyy tästä jännitteestä. Huoneen kautta korostuvat erilaiset inhimilliset piirteet, kun taas sen ulkopuolella ovat taivas ja tähdet, myytit niiden jähmettyneissä versioissaan, tähtikuvioina. Näin on korostetusti ainakin runoissa ”Coma Berenices” ja ”Hercules”. Runoissa ”Andromeda” ja ”Perseus” talojen vertauskuvallinen merkitys liittyy myös voimakkaasti itseen, ja liikettä maan ja taivaan välillä tapahtuu.

Koko neljättä osiota voisi kuvata kiveen liittyvin ominaisuuksin; runot ovat voimakkaan pysähtyneitä, kaikki on liikkumatonta, kuvasto on kylmää ja kovaa. Runot itsessään ovat kuin kiviä tai tähtiä. Oikeastaan tässä tuleekin esiin niiden kaksinainen olemus: ne ovat toisaalta tähtikuvioita,

toisaalta kivettyneitä tarinoita tähtien takana. Tähdetkin ovat kiveä. Kiven vertautuminen kirjoittamiseen voimistaa metalyyrisyyttä (ks. tästä enemmän luvut 4.4 ja 4.5). Kaksinainen viittaaminen tuo runon säkeisiin mahdollisuuden lukea niitä kahteen suuntaan osoittavina, joko mytologisen tarinan teemoihin tai taivaalla näkyvään tähtikuvioon ja sen olemukseen. Usein myyttisiin hahmoihin liitetyt traagiset ominaisuudet heijastuvatkin tähtien olemuksesta: myös tähtiin liitetyt merkitykset ovat Kontion runoilla usein hyvin melankolisia ja synkkiä. Kontion runoissa nämä kaksi viittauskohdetta siis tyypillisesti limittyvät ja viittauskohteet lainaavat ominaisuuksia toisiltaan. Hahmon kuvausta voimistetaan usein surumielisellä tähtikuvastolla.

Runojen pysähtyneisyys ja kylmyys tuo osion runoihin synkän ja pessimistisen tunnelman. Myyttiset tarinat sävyttyvätkin kuvaamaan hyvin voimakkaasti muun muassa uhrautumista, kostoa ja sankaruuden totuttua pimeämpää puolta. On mielenkiintoista, miksi kaikki nämä runot kantavat itsessään jotain hyvin raskasta painolastia. Myyttisten hahmojen kohtalot näyttäytyvät tähtien valossa vääjäämättöminä ja onnettomina. Myyttiset hahmot toimivatkin runoissa ihmiselämän varjopuolien osoittajina, jonkinlaisina tienraivaajina, joiden osoittamalle polulle ihmiset kuitenkin usein ajautuvat. Myytit ovat jotain, jota vasten ihminen voi peilata omaa elämäänsä, ottaa niistä sen mitä tarvitsee. Kontion puhujallekin myyttiset hahmot osallistuvat hänen oman kosmologiansa rakentamiseen, sillä ne rakentavat yhteyttä inhimillisen maailman ja taivaan välille. Myyttisten hahmojen kivettynyt kohtalo vertautuu tähtiin, jotka myös heijastelevat ihmistä mutta toimivat myös sinä jonain toisena, jota vasten tämän maailman asiat voivat näyttäytyä selkeämpinä, jos vain uskaltaa ja osaa katsoa. Samoin kuin ”avaruus on ihmisen nurja puoli”, myös myytit toimivat tärkeinä peileinä ja heijastajina, joiden avulla puhuja runoissa rakentaa omaa kosmologiaansa.

# 7 LOPUKSI

Olen tässä työssäni pyrkinyt saamaan otteen Kontion teoksen poetiikasta. Kokoelman yhtenäisyys ja samojen teemojen kertautuminen runosta toiseen mahdollistaakin jonkinlaisen kokoelman läpileikkaavan poetiikan hahmottamisen. Olen runoanalyysissani tuonut esiin runsaasti kokoelman runoja, koska olen halunnut näyttää konkreettisin esimerkein toisaalta teemojen kertautumisen ja toisaalta niiden varioinnin.

Työni alussa esitin pohdintoja siitä, millaisin kriteerein runot tulisi määrittää metalyyrisiksi ja kuinka metalyyrisyys yleensäkin määritellään. Kontion runojen analyysin perusteella näyttää siltä, että metalyriikan tutkimisessa on tärkeää tuntea kyseisen runoilijan ominainen kuvasto melko tarkkaan. Autotekstuaalisten suhteiden tarkasteleminen avaa ovia metalyyrisiin teemoihin sellaisissakin runoissa, joissa metalyyrisyys ei ole niin eksplisiittisesti esillä. Hollsten (2004, 28) toteaakin, että selkeästi metalyyristen runojen analysointi ja erittely on toki tutkimuksellisesta näkökulmasta helpompaa kuin sellaisten runojen, jotka saavat metalyyrisen merkityksensä kirjailijan muusta tuotannosta tai lyriikan traditiosta käsin. Tällöin jo aineiston valinta on eräänlainen tutkimustulos, koska runo on intertekstuaalisten kytköstensä takia valikoitunut tarkasteltavaksi metalyyrisenä.

On siis todettava, että runojen kategorisointi metalyyrisiksi ja ei-metalyyrisiksi on hiuksenhienoa rajankäyntiä, jossa tutkijan valinnoilla on huomattava merkitys. Toisaalta on huomattava, että metalyyrisyys näyttäytyy kuitenkin selkeästi omana piirteenään lyriikan sisällä, ja metalyyrisyyden tutkimusta ei voida siis vesittää toteamalla, että kaikki runous on luonteeltaan metalyyristä. Vaikka itseensä viittaavuus olisikin lyriikalle tyypillisempää kuin kertovalle kirjallisuudelle, voidaan lyriikan sisällä tehdä jaotteluja metalyyrisiin ja ei-metalyyrisiin runoihin. Tällöin on otettava huomioon runojen konteksti, esimerkiksi niiden sijoittuminen kokoelman ja runoilijan muun tuotannon kehykseen.

Kontion runoissa kirjoittamisen tarjoamat mahdollisuudet ja etuudet näyttäytyvät hyvin paljon puhujan henkilökohtaiseen elämään liittyvinä. Puhujalle kirjoittaminen on melko yksityistä puuhaa, joka kiinnittyy hänen oman elämänsä tapahtumiin ja henkilöihin. Myös runojen havaintomaailma on pitkälti puhujan ympärille rakentuvaa, runot eivät siis ole postmodernille runoille tyypilliseen tapaan dialogisia ja monien eri puhujien äänien taistelukenttiä. Puhujan ääni on vahva, ja siten myös metalyyriset runot hahmottuvat puhujan oman kirjoittamisen peileiksi.

Kirjoittamisen mahdollisuuksia kartoittavat runot eivät siis Kontiolla ole yleisluontoisia vuodatuksia kielen rajoista ja kirjallisuuden mahdottomuudesta, vaan ne kertovat yksityisellä ja intiimillä äänellä siitä, miksi runojen puhuja kirjoittaa. Runot eivät myöskään ole näppäriä sanoilla ja kielellä leikitteleviä palapelejä, vaan ne usein peilaavat puhujaa ja hänen suhdettaan läheisiinsä, erityisesti tietysti runojen sinään. Kontion runot eivät pyri sanomaan mitään yleisluontoista kirjoittamisen tarjoamista mahdollisuuksista tai kirjallisuuden merkityksestä maailmassa ja maailman ihmisille. Toki runoja voi tulkita yksityisestä yleiseen kurkottaviksi, mutta kokoelman kontekstissa runojen puhuva minä on niin voimakas hahmo, ettei tulkinta kovin helposti tähän suuntaan lähde. Runot eivät siis niinkään pohdi kielen ja runon suhdetta todellisuuteen kuin kielen ja runon suhdetta runojen puhujaan.

Kontion runojen puhujan luomassa maailmassa toistuvat runosta runoon tietyt ihanteet. Runojen maailma on nimenomaan puhujan maailma, jossa hänen näkemyksensä ottavat vallan. Puhuja onkin kuin romanttinen tekijä, jota määrittää itsekeskeinen (*self-centring)* sekä omavoimainen (*self-creative*) nerous (Bennett 2005, 64–65). Toisaalta voimallisuudestaan huolimatta puhujasta pilkahtelee ajoittain esiin myös itseään pakeneva, kyvytön ja tehoton nero, jota juuri Bennett pitää romanttisen tekijän toisena puolena. Puhujan väliin resignoitunut sävy viittaa juuri näihin piirteisiin.

Puhujan maailmassa, hänen kosmologiassaan, eivät päde samat säännöt kuin muualla. Puhujalle hänen oma kosmologiansa onkin jonkinlaista epäeuklidista geometriaa, kuten runossa ”Talot vaeltavat sumussa” (TL, 50) tulee ilmi. Kirjoittaminen on puhujalle hänen elämänsä läpäisevä periaate, ja kirjoittamisen tarjoamat mahdollisuudet ovat puhujalle keskeisessä asemassa. Kirjoittaminen onkin puhujalle se väline, jonka avulla hän voi toteuttaa omaa kosmologiaansa. Kun puhuja tarttuu kynään, on hän maailmansa valtias, joka määrittää tapahtumia ympärillään. Runon ulkopuolisen maailman vääryydet kumoutuvat puhujan paperilla, jota puhuja luomisellaan hallitsee. Kontion romanttisesti sävyttyvässä runoudessa onkin siis myös merkittävää se, että nerolla on kyky ylittää itsensä, ylittää rajat, joita muut kuolevaiset eivät voi (vrt. Bennett 2005, 64–65).

Puhujan maailmassa välimatkat menettävät merkitystään. Maailman eri elementit ovat kaikki puhujalle yhtä lähellä tai kaukana. Kirjoittamisen avulla puhuja voi saada minkä tai kenet tahansa kätensä ulottuville. Myös aika menettää merkitystään, sillä mennyt ja tuleva ovat kaikki samassa pisteessä, siinä missä puhuja niiden haluaa olevan. Deiktiset pronominit korostavat runojen nyt-hetkeä, ja runojen preesensissä maailman elementit asettuvat puhujan ympärille. Tämänhetkisyyden korostaminen tuo myös lukijan osalliseksi runojen rakentumiseen ja

tapahtumiseen. Poissa olevat ihmiset ovat yhtä läsnä kuin paikalla olevatkin, kuolleet välillä jopa eläviä enemmän. Menneisyys ja tulevaisuus limittyvät nyt-hetkessä, jota puhuja hallitsee. Nyt-hetki, jossa nykyisyyteen limittyy menneisyys ja tulevaisuus, on Hollstenin (2004, 219) mukaan vahvasti modernistiseen estetiikkaan viittaava ajatus. Nyt-hetki on runon silmänräpäys, jossa yhdistyy aikojen lisäksi myös runoilija ja maailma (mt., 220). Kontion runoissa yhdistyvätkin siis paradoksaalisesti sekä tällaiset kokoavat nyt-hetket että toisaalta ajattomuus, riippumattomuus ajan kahleista.

Puhujaa ja hänen ympäristöään määrittää pysähtyneisyys. Kun puhuja kirjoittaa, maailma on liikkumaton, ja se keskittyy puhujan paperille. Pysähtyneisyyteen liittyy keskeisesti puhujan voima asioiden liikkeen pysäyttäjänä. Kun puhuja kirjoittaa, kaikki mahdollinen on yhdessä pisteessä, yksi asia sisältää kaikkien muiden asioiden mahdollisuudet. Maailmankaikkeudet limittyvät, niitä ei ole yksi, vaan monia, jokaisella ihmisellä omansa. Puhuja on kuin kaikkivaltias luoja, joka voi järjestellä asioita mielensä mukaan. Maailmankaikkeus keskittyy puhujan ja sinän ympärille, ja puhuja luo heille heidän oman mytologiansa.

Kuten luvussa neljä käy ilmi, sinän läsnäolo liittyy puhujan elämässä nimenomaan kirjoittamiseen: sinä on kirjoittamisen ehto, mutta sinä on myös uhrattavissa kirjoituksen eteen. Toisaalta sinä on läsnä puhujalle juuri kirjoituksen kautta ja kirjoittamisen myötä puhuja saa sinän pysymään luonaan. Sinä on myös muusa, feminiininen toinen, joka myötavaikuttaa puhuja-runoilijan työhön. Kuitenkin kirjoittaminen vaikuttaa moniin muihinkin puhujan elämän osa-alueisiin. Se mahdollistaa kommunikoinnin, jäsentää maailmaa ja tuo muut ihmiset lähemmäksi puhujaa.

Karoliina Lummaa (2005, 207) on kirjoittanut Kontion toisen runoteoksen kritiikissä seuraavasti:

> Myös avaruuskuvasto on kytkettävissä sakraaliin. Horisontin toinen puoli, maa, nähdään usein rinnakkaisena taivaan kanssa; taivaan peilautuminen maassa tai maassa olevissa kohteissa tiivistää Kontion kosmologian. Taivas tähtineen ja planeettoineen ei ole tavoittamaton ja tai sakraali taso, vaan maassa ja maan asioissa kertautuvana osa samaa todellisuutta. Sakraali on keskellämme.

Lummaa tiivistääkin hyvin yhden Kontion kosmologian ajatuksen: maan ja taivaan limittyminen tekee kummastakin elementistä toisaalta yhtä pyhiä, toisaalta yhtä arkisia. Kontion runoissa asiat kääntyvät päälaelleen ja risteävät, ja hylätty kenkä on yhtä olennainen osa maailmankaikkeutta kuin Orionin tähdistökin. Taivas siirtää ominaisuuksiaan jokapäiväiseen elämään, ja niinpä palanen linnunrataa on yhtä lailla löydettävissä Kontulasta kuin avaruudestakin.

Lummaa puhuu sakraalista, pyhästä, ja se kuvaakin puhujan näkemystä taivaasta arkisen maailman keskellä. Pyhä on kaikkialla arjessa mukana.

Lummaan mukaan Kontion runoissa kosmologisten kuvien ja inhimillisen elämän yksityiskohtien rinnastaminen ei olekaan Kontion runoissa pelkää retoriikkaa. Kun kuoleman tai katoamisen arvoitus on universaalinen, se on samalla hyvin henkilökohtainen, ja siten tämä kaksinaisuus on hyvin perusteltua. (Lummaa 2005, 208.) Kontion kuvaston rakentuminen näiden kahden maailman yhdistymisestä onkin Kontion poetiikan ydin.

Kontion runoissa limittyvät myös käsitykset runojen kirjoittamisesta toisaalta käsityöläismäisenä toimintana, toisaalta jumalankaltaisena luomisena. Runon tekemisen kuvat ovatkin Kontiolla usein hyvin konkreettisia, sanojen työstämistä ja hiomista korostavia fyysisiä kuvia. Toisaalta taas ne kirjoittamisen puolet, jotka liittyvät kirjoittamisen mahdollisuuksiin ja merkityksiin, saavat hyvinkin romanttisia sävyjä. Jumalankaltainen luominen asetetaankin Kontion runoissa myös ironiseen valoon, ja romanttinen tekijyyskäsitys kyseenalaistuu. Kontio on itse kirjoittanut kielestään seuraavasti:

> Kieli rakentaa todellisuutta, ja juuri aktiivisen maailmanmuokkamisen ansioista runouden kieli voi paljastaa jotain selllaista, jota valmiisiin merkityksiin predestinoitu kieli on liian kankea paljastamaan. Jotkut mystifioivat tämän runouden kielen voiman ja sanovat, että se mitä se paljastaa on jotain jumalallista tai jotain tosiolevaa. Mielestäni kyse on kuitenkin eräänlaisesta subjektiivisesta todellisuuden kokemuksesta. (Kontio 2005, 30.)

Myös Kontion oma määritys kielestään ja kirjoittamisestaan korostaa siis subjektiivista kokemusta runouden voimana. Vaikka subjektiivisuus on korostettuna myös romanttisessa tekijäkäsityksessä, muokkaa Kontio tästä oman versionsa: ylimaallisten voimien tilalle asettuu puhuja, jonka henkilökohtainen kokemus ja havainto määrittävät runojen maailmaa. Subjektiivisuus mahdollistaa uuden näkemisen tavan, joka lähenee runoissakin ihannoitua lapsen tapaa suhtautua kieleen. Kuten luvussa kolme, jossa puhujan omat havainnot ja itsensä määrittelyt tematisoituvat, puhujan subjektiivisuus on runoissa myös reflektion kohteena. Reflektio on askel kohti metalyyrisyyttä, jossa taiteellinen tekeminen tematisoituu.

Kontion runojen metalyyrisyys näyttäytyy siis jonain muuna kuin postmodernistisena sanoilla leikittelynä, jona itseensä viittaavuutta on usein totuttu pitämään. Jukka Koskelaisen (2004, 333) mukaan Arto Melleriä ei voida pitää postmodernistisena, koska tekijän asema näkijänä ja tekstin hallitsijana ei kyseenalaistu. Tämä määrittely tuntuu sopivan hyvin myös Kontion runoihin, joissa puhuja-runoilija yhä vaan säilyy keskiössä. Koskelainen kuvaakin Mellerin

romanttishenkisyyttä seuraavasti: ” (--) runojen kieli ikään kuin sulaa yksilölliseen kokemukseen ja tajuntaan” (mt., 334). Samanlaisia romantiikan piirteitä on selkeästi löydettävissä Kontion lyriikasta.

Kontion poetiikka onkin sekä modernia että romanttista. Nämä eivät ole toisensa poissulkevia piirteitä, ja Tuula Hökkä (2001a, 16) onkin kirjoittanut: ”On kiinnitetty huomiota siihen, miten monet oman aikamme lähinnä (jälki)moderneiksi käsitetyt ideat tulevat hämmästyttävänkin paljon vastaan varhaisromantiikan poetiikassa. (--) Nykyajasta katsoen varhaisromantiikka kantaa modernismin siemeniä.” Niinpä Kontionkin runot ovat jonkinlainen synteesi, jota hallitsee runojen romanttis-modernistinen tekijä.

Runojen puhujan maailma näyttäytyy yhtä kaikki läpeensä tekstuaalisena. Metalyyrisyys puskee itseään läpi niin runojen kuvastossa kuin teemoissakin, metalyyriset kysymykset tulevat ilmi tekstin monella eri tasolla. Kirjoittamiseen liittyvät kysymykset näyttäytyvät runoissa jonkinlaisena maailmalle tyypillisenä piirteenä. Sen lisäksi, että metalyyrinen kuvasto viittaa suoraan joihinkin runoilijan työn ominaispiirteisiin, kirjoittamisesta tulee myös eräänlainen elämälle ominainen tapa olla. Myös luonto kirjoittaa itseään ilmi, ja se mikä maailmasta jää jäljelle, on maailman kirjoitusta. Vaikka joskus tällaiset ilmaisut voidaan kiinnittää vaan niiden kielikuvalliseen ilmiasuun, on kielikuvien käytön takana myös jokin syvempi merkityskenttä. Vaikka Kontion runoissa metalyyrisyys on useimmiten läsnä teemojen tasolla, ajoittain myös runojen rakenteelliset seikat, kuten toisto, tukevat runojen metalyyrisyyttä.

Oman kosmologiansa rakennuspuina puhujalla on avaruuden ja tähtien kuvasto ja sen eri merkitykset. Välimatkan, syvyyden läsnä- ja poissaolon teemat rakentuvat taivaan ilmiöiden kautta, niiden monipuolista mystisyyttä ja myyttisyyttä apuna käyttäen. Taivas on ollut ihmiselle aina mysteeri, ja vaikka Kontion lähiössä taivas on läsnä, se on silti jotain kaukaista ja salaista. Myyttiset hahmot kiinnittyvät taivaaseen ja tähtien taivoin ne toimivat ihmisen elämän vertailukohtina, kohtaloina ja suunnanantajina.

Kontion runoista konstruoitava runouskäsitys kiinnittyy vahvasti Kontion omaan metalyyriseen kuvastoon. Kirjoittaminen ja runoilijuus kytkeytyvät puhujan elämään yhtä elimellisesti kuin taivaan kuvasto lähiömaisemaan. Puhujan kirjoitettu maailma onkin risteyskohta maan ja taivaan välissä, jossa arkinen ja taivaallinen, karhea ja lyyrinen kohtaavat.

# LÄHTEET

## Tutkimuskohde

Kontio, Tomi (1998) *Taivaan latvassa* (=TL). Helsinki: Tammi.

## Muu kirjallisuus

### *Painetut lähteet*

BATTERSBY, CHRISTINE (1989) *Gender and Genius. Towards a Feministic Aesthetics.* London: The Women's Press.

BAUDELAIRE, CHARLES (1860/2001) *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia.* Suomentanut ja selitykset laatinut Antti Nylén. Helsinki: Desura.

BENNETT, ANDREW (2005) *The Author.* The New Critical Idiom. London and New York: Routledge.

BEN-PORAT, ZIVA (1976) The Poetics of Literary Allusion. *Poetics and Theory of Literature* 1:1, 105–128.

BURKE, SEÁN (1995) *The Authorship from Plato to the Postmodern: a Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

CAMPBELL, JOSEPH (1996) *Sankarin tuhannet kasvot.* Keuruu: Otava.

ENWALD, LIISA (2001) Kätketty sana. Helvi Juvosen poetiikkaa. – *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä.* Toim. Tuula Hökkä. SKST 830. Helsinki: SKS, 146–165.

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

GRÜNTHAL, SATU (1997) *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit.* SKST 664. Helsinki: SKS.

GRÜNTHAL, SATU & HOLLSTEN ANNA (1996) Sukupuolitettu lukuleikki. – *Naiskirja. Kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kulttuurista.* Toim. Tuula Hökkä. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja. KKL 8. Helsinki: Hakapaino, 77–91.

HAAPALA, VESA (2005) *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin* Dikter-*kokoelman poetiikkaa.* Helsinki: SKS.

HALLILA, MIKA (2004a) Mitä metafiktio reflektoi? Metafiktio ja sen suhde romaanin traditioon. – *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon.* Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä ja Annika Waenerberg. Helsinki: SKS, 207–219.

HALLILA, MIKA (2001) Antiromaanista valtavirtaan: metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudentutkimuksessa – *Kohti ymmärtävää dialogia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 54.* Toim. Mika Hallila ja Tellervo Krogerus. Helsinki: SKS, 118–130.

HENRIKSON, ALF (1999) *Antiikin tarinoita 1–2*. Juva: Wsoy.

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

HOMEROS *Odysseia* (2002/1972) Suomentanut Pentti Saarikoski. Keuruu: Otava.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ (2003) *Kirjallisuuden sanakirja.* Helsinki: Wsoy.

HUTCHEON, LINDA (1995/1994) *Irony's edge. The Theory and Politics of Irony*. London and New York: Routledge.

HUTCHEON, LINDA (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* New York and London: Methuen.

HUTCHEON, LINDA (1984/1980) *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* New York–London: Methuen.

HÖKKÄ, TUULA (2001a) Runouskäsitykset liikkeessä. *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä.* Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 8–25.

HÖKKÄ, TUULA (2001b) Romanttinen, moderni apostrofi? *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä.* Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 166–193.

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

HÖKKÄ, TUULA (1993) Sinä, lyyrinen minä. – *Tanssilaulu. Teitä Aale Tynnin runouteen.* Toim. Kaarina Sala. Helsinki: SKS, 37–47.

KATAJAMÄKI, SAKARI (2004) ”Kukunor, – niin kaunis sana!” Metakielellisyys Lauri Viidan *Kukunorissa. – Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon.* Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä, Annika Waenerberg. Helsinki: SKS, 136–161.

KAUNONEN, LEENA (2001) *Sanojen palatsi. Puhujan määrittely ja teoskokonaisuuden hahmotus Paavo Haavikon Talvipalatsissa.* Helsinki: SKS.

KESKINEN, MIKKO (1996) Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teoriat kirjaimen ja metaforan välissä. – *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 49:1*, 30–51.

KIVISTÖ, SARI (2004) Oiva Paloheimon ”Pan ja kaupunki” antiikin paimenrunouden traditiossa. – *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan.* Porvoo: Wsoy, 35–54.

KONTIO, TOMI (2005) Runoilija kirjoittaa lapsille. Happy end: karkkia vai kaurapuuroa? – *Motmot. Runouden vuosikirja 2004.* Toimittaneet Pauliina Haasjoki ja Siru Kainulainen. Juva: WS Bookwell Oy, 26–33.

KONTIO, TOMI (2002) *Hermokuume.* Helsinki: Tammi.

KOSKELAINEN, JUKKA (2004) Parantumaton kuume – Arto Mellerin ”Zoo” ja paluu (postmodernismista) romantiikkaan. – *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan.* Porvoo: Wsoy, 315–334.

KRISTEVA, JULIA (1993) *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993.* Suomentanut Pia Sivenius et al. Helsinki: Gaudeamus.

KÄHKÖNEN, MARJUT (2004) *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa.* Helsinki: SKS.

LASSILA, PERTTI (2000) *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä.* Tietolipas 166. Helsinki: SKS.

LAUNONEN, HANNU (1984) *Suomalaisen runon struktuurianalyysia.* Helsinki: SKS.

LEHTIMÄKI, MARKKU (2002) Elämäkertamuodon itsereflektio: fiktiiviset ja visuaaliset keinot Edmund Morrisin Reagan-biografiassa *Dutch. – Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta.* Toimittanut Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press, 229–267.

LEPISTÖ, VAPPU (1991) *Kuvataitelija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä.* Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Tutkijaliitto.

LEVY, DAVID H. (1998) *Ihmeellinen luonto. Tähtitaivas.* Helsinki: Gummerus.

LILJA, SAARA (1999) *Antiikkia ja myyttejä.* Juva: Wsoy.

LUMMAA, KAROLIINA (2005) Suunnistusta neljässä ulottuvuudessa. Tomi Kontion *Vaaksan päässä taivaasta*. – *Motmot. Runouden vuosikirja 2004.* Toim. Pauliina Haasjoki ja Siru Kainulainen. Juva: WS Bookwell Oy.

LUMMAA, KAROLIINA (2004) Miten runoa katsotaan? Visuaalisuus ja reflektio Tomi Kontion runossa ”Valo puhuu variksen äänellä”. – *Sananjalka 46. Suomen kielen seuran vuosikirja 2004.* Turku: Suomen kielen seura, 159–181.

LUMMAA, KAROLIINA (2002) Täytetyn linnun strategia ja tragedia. Tulkinnan ongelma Matti Paavilaisen ”suurten rakkauksien kronikan” lintumotiivissa. – *Sanelma. Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2002.* Toim. Viola Parente-Čapková. Turku: Turun yliopisto, 13–32.

LYYTIKÄINEN, PIRJO (2005) Esipuhe. Lajit kirjallisuudessa. – *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja.* Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Tietolipas 207. Helsinki : SKS, 7–23.

LYYTIKÄINEN, PIRJO (2000) Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. – *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52.* Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS, 11–34.

LYYTIKÄINEN, PIRJO (1997) *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa.* Helsinki: SKS, 1997

MAKKONEN, ANNA (1997) *Lukija, lähdetkö mukaani? Tutkielmia ja esseitä.* Helsinki: SKS.

MALMIO, KRISTINA (2005) Katse peiliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja näkökulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain,* 1/05. Toim. Eila Rantonen ja Tuula Piikkilä. Helsinki, 59–70.

NUMMI, JYRKI (2005) Kuolla, nukkua vai uneksia? Aleksis Kiven ”Ikävyys” ja runoilijan metamorfoosit. – *Lajit yli rajojen*. *Suomalaisen kirjallisuuden lajeja.* Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto. Helsinki: SKS, 66–103.

NUMMI, JYRKI (2004) Runebergin kultainen teema – Apollon joutsen. *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan.* Porvoo: Wsoy, 129–151.

OJA, OUTI (2005) Vielä 1716 sanaa kirjallisuuden metatasoista. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain,* 3–4/05. Toim. Aino Mäkikalli ja Marja-Leena Hakkarainen, 104–109.

OJA, OUTI (2004) 5210 sanaa metalyriikan tutkimisesta. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain,* 1/04. Toim. Klaus Brax ja Kai Mikkonen. Helsinki, 6–23.

PENTIKÄINEN, JOHANNA (2004) *Rautaa, unta ja kultaa. Myytit ja myyttien käyttö Paavo Haavikon Kalevala-aiheisissa teoksissa.* Helsinki: SKS.

PLETT, HEINRICH F. (1991) Intertextualities. – *Intertextuality.* Toim. Heinrich F. Plett. Berlin: Walter de Gruyter, 3–29.

*Ranskalaista laulurunoutta.* (1912) Suomentanut L. Onerva. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

ROOM, ADRIAN (1988) *Dictionary of Astronomical Names.* London: Routledge.

SAARILUOMA, LIISA (2002) *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa.*Helsinki: SKS.

SIMONSUURI, KIRSTI (1996) *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat.* Hämeenlinna: Kirjayhtymä Oy.

SOIKKELI, MARKKU (2002) Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen. – *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen.* Toim. Markku Soikkeli. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, 9–25.

TAMMI, PEKKA (1991) Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia.* Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 59–103.

TAMMI, PEKKA (1980) Haavikon tekstit ja subtekstit. – *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 33*. Toim. Auli Viikari. SKS: Helsinki, 145–159.

TARASTI, EERO (1990) *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä.* Helsinki: Gaudeamus.

VIIKARI, AULI (1998) Carpe diem. Lukijaan suuntautumisen strategiat lyriikassa. – *Sanan voima – keskusteluja performatiivisuudesta.* Toim. Lea Laitinen ja Lea Rojola. Helsinki: SKS, 280–304.

VIIKARI, AULI (1991) Lyriikan subjektista. *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista.* Toim. Juha Hyvärinen. Turun yliopiston taiteidentutkimuksen laitos. Sarja A N:o 23. Turku: Turun yliopiston offset-paino.

VIIKARI, AULI (1990) Lyriikan runousoppia. – *Runousopin perusteet.* Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari. Helsingin yliopisto: Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 39–102.

VIIKARI, AULI (1987) *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa.* Helsinki: SKS.

WAUGH, PATRICIA (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* New York-London: Methuen.

MÜLLER-ZETTELMANN, 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. Universität Wien, Wien.

MÜLLER, ZETTELMANN, EVA (2000) *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst.* Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg.

***Painamattomat lähteet***

AHVENJÄRVI, KAISA (2003) *Kuviot tähdistä, kengät maailmasta. Kuvallisuuden rakentuminen Tomi Kontion lyriikassa.* Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos: Kotimainen kirjallisuus.

HALLILA, MIKA (2004b) Puheenvuoro *Metatasoilla*-seminaarissa Joensuun yliopistossa 7.5. 2004.

VARPIO, YRJÖ (2002) Luentosarja ”Tieteellinen kirjoittaminen” Tampereen yliopistossa kevätlukukaudella 2002.