

TAMPEREEN YLIOPISTO

Maria Kalliomeri

RUNO PUHEENVUORONA

Kulttuurista keskustelua Gianni D'Elia, Pier Paolo Pasolinin

ja Salvatore Quasimodon lyriikassa

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2006

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

KALLIOMERI, Maria: RUNO PUHEENVUORONA.

Kulttuurista keskustelua Gianni D'Elia, Pier Paolo Pasolinin
ja Salvatore Quasimodon lyriikassa.

Pro gradu -tutkielma, 147 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2006

Tutkielma käsittelee runon dialogisuutta, sen kiisteltyjä mahdollisuuksia osallistua aikalais-kulttuurissaan ja toisissa kulttuureissa käytäviin keskusteluihin ja kamppailuihin käsitteellistämisen ja tulkinnan keinoista. Kohdetekstit edustavat italialaista runoutta toisen maailmasodan päättymisestä tälle vuosituhannele. Keskeisimpiä niistä ovat Pier Paolo Pasolinin runokokoelma *La Religione del mio tempo* sekä elokuva- ja romaani *Teorema*. Perspektiivisiä kulttuurisen keskustelun ilmiöön laajentavat Salvatore Quasimodon runokokoelman *Giorno dopo giorno* sekä Gianni D'Elia kokoelman *Bassa stagione* analyysit. Teokset nähdään osana italialaisessa kirjallisuudessa keskeistä sosiaalisesti osallistuvien ja poeettiseen kieleen kääntyneiden suuntausten kamppailua. Tutkimuskysymyksenä on, millaisilla dialogisilla keinoilla kohdeteokset osallistuvat kielellisiin ja kulttuurisiin vuorovaikutusprosesseihin ja millaisilla kriittisillä keinoilla ne kyseenalaistavat vallitsevia käsityksiä sekä symbolista vallankäyttöä.

Runon dialogisia mahdollisuuksia ja kulttuurisen keskustelun rakentumista lähestytään tutkielmassa usein eri metodein: Strukturalistisen ja formalistisen kirjallisuudentutkimuksen avulla hahmotetaan kirjallisuudelle kielenkäytön alueena ominaisia rakenteita, keinoja ja funktioita, joista keskeisimpiä ovat poeettinen (viestiin keskittynyt, tulkinnavaraisuutta korostava) sekä vieraannuttava (itsestään selvyyksiä oudoksi tekevä) funktio. Kriittisen diskursianalyysin keinoin eritellään kirjallisuuden asemaa sosiaalisena diskurssina, kielenkäytön alueena tai tapana muiden joukossa, ja tarkennetaan, mitä kirjallisuuden funktioilla tehdään ja kenelle. Häiritsemällä lukijan aiempia kielellisiä, tekstuaalisia ja kontekstuaalisia käsityksiä kirjallisuus voi uudistaa vallitsevia ilmaisesursseja ja käsitteellistämisen malleja. Runon kriittisiä keinoja tarkastellaan kirjallisten suuntausten kamppailun, toisiinsa punoutuvien kirjallisten ja suullisten diskurssien, tiedostetun tekstuaalisuuden sekä ristiriitaisten puhuja- sekä lukija-asemien näkökulmasta. Tärkeitä analyysikeinoja tekstien välisen vuorovaikutuksen jäljittämiseen löytyy myös intertekstuaalisuuden, multimodaalisuuden ja kulttuurin tutkimuksesta sekä kielitieteen dialogisista ja funktionaalisista suuntauksista. Runon dialogisuutta tutkitaan suhteessa muuhun mediaan seuraamalla kulttuurisen keskustelun rakentumista mediasta toiseen sekä suhteessa rinnakkaisiin ilmaisukeinoihin, kuten kuvan ja äänen moodeihin. Tekstuaalista vuorovaikutusta eritellään teosten puhujaroolien rakentumista sekä puheakteja ja -funktioita tarkastelemalla.

Kirjallisuudentutkimuksen, mediakulttuurin ja kielitieteen näkökulmat luotaavaat kulttuurisen keskustelun ilmiötä eri tasoilla ja tarkkuusasteilla. Useita metodeita hyödyntävällä kollaasitekniikalla pyritään rakentamaan analyysimalli, jolla runon tekstuaalisen vuorovaikutuksen keinoja voidaan mielekkäästi tarkastella teoriassa ja käytännössä, kirjallisen kentän sisällä ja kulttuuristen käytäntöjen keskellä.

ASIASANAT

Dialoginen, D'Elia, diskurssi, elokuva, funktionaalinen, formalismi, intersemioottinen, intertekstuaalinen, Italia, kielenkäyttö, kirjallisuus, kriittinen, kulttuuri, lingvistinen, media, moodi, multimodaalinen, Pasolini, puheakti, puhefunktio, puhujarooli, puhuja-asema, Quasimodo, romaani, runo, skeema, sosiaalinen, valta, vieraannuttaminen, viitekehys, vuorovaikutus.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. RUNON ALUEELLA, RUNON RAJOILLA	7
2.1. Runous sosiaalisena diskurssina.....	7
2.2. Kirjallisuus diskurssina.....	9
2.2.1. Diskurssi, teksti, konteksti.....	9
2.2.2. Ihmisten ja instituutioiden välillä	11
2.3. Kaunokirjallisen diskurssin uudistava funktio.....	21
2.4. Runosarja diskurssien kamppailukentillä	34
2.5. Ongelmallinen autonomia ja kriittiset mahdollisuudet.....	41
3. RUNON KRIITTISET KEINOT	44
3.1. Puhujan ja lukijan väliltä tekstien väliin.....	44
3.1.1. Tiedostettu tekstuaalisuus kriittisenä keinona	44
3.1.2. Ristiriitaiset puhuja- ja lukija-asetat	46
2.1.3. Puhutun ja kirjoitetun diskurssin välillä.....	54
3.2. Tekstien väliltä kulttuuriseen keskusteluun	58
3.2.1. Intertekstuaalisuus runon ja sen lukemisen kriittisenä keinona.....	58
3.2.2. Runon dialogiset mahdollisuudet.....	61
3.2.3. Kulttuurista keskustelua kolmessa ajassa.....	66
3.2.4. Dialogisesta sanasta avoimeen kommenttiin.....	74
4. DIALOGISIA ASEMIÄ JA (EPÄ)SUORAA TOIMINTAA RUNOSSA.....	76
4.1. Kriittinen, dialoginen ja funktionaalinen lähestymistapa.....	76
4.2. Runo (aikalais)kulttuurin dialogisena haasteena	79
4.3. Sosiaalinen kieli ja puhujaroolien rakentuminen.....	89

4.4. Puhefunktiot, -aktit ja vuorovaikutustilanne runossa.....	94
5. MULTIMODAALISUUS KULTTUURISEN KESKUSTELUN KEINONA	99
5.1. Pasolinin <i>Teorema</i> multimodaalisena teoksena	99
5.2. Multimodaalisuus ja representaation resurssit	103
5.2.1. Käsitteistä ja niiden suhteista	103
5.2.2. Moodeista	104
5.2.2.1. <i>Sana</i>	104
5.2.2.2. <i>Kuva</i>	107
5.2.2.3. <i>Musiikki ja ääni</i>	111
5.3. Multimodaalisen tekstin kriittisistä keinoista.....	112
5.3.1. Intertekstuaalisuuden vaikeat ja paljaat muodot.....	112
5.3.2. Elokuva ja romaani median kiertolaisina	116
5.3.3. Teemat ja kerronnan tavat vieraannuttamisen keinoina.....	118
5.4. Multimodaalisia dialogeja yli aikakausien.....	122
5.4.1. Runo, elokuva, romaani ja tutkimus	122
5.4.2. Vuorovaikutuksesta uusiutumisen mahdollisuuksiin.....	124
5.5. Vieraannuttamisen keinoista kulttuuriseen keskusteluun	125
LOPUKSI.....	127
KIRJALLISUUSLUETTELO	139
Kohdetekstit.....	139
Tutkimus ja muut lähteet.....	140

*Aseiden kieltä vastaan
sinulla ei ole kuin kielen ase,
oikeudenmukaisuus on rauhan koulu,*

etsi toisia teitä, ja älä vaikene... >>

(D'Elia 2003, käänt. Maria Kalliomeri.)

1. JOHDANTO

Kutsun *kulttuuriseksi keskusteluksi* prosessia, jossa tietyille ajalle tyypilliset kysymykset ja näkökulmat sekä representaation (maailman ja ihmisten kuvaamisen) tavat ja tulkintastrategiat haastavat, vastustavat ja vahvistavat toisiaan. Kulttuuriselle keskustelulle läheinen käsite *dialogi* viittaa Valentin Volosinovin mukaan laajassa merkityksessään kaikkeen kielelliseen kanssakäymiseen. Myös kaunokirjallinen teos osallistuu kielellisiin vuorovaikutusprosesseihin. Teos on tuotettu tulkittavaksi ja se herättää keskustelua. Lisäksi se kommentoi kirjoitushetkellä vallitsevia käsityksiä kirjallisuudesta, kulttuurista ja tyylistä, aiempia saman alan esityksiä ja saman kirjailijan varhaisempaa tuotantoa. Teos suuntautuu myös tulevaan, kohti sitä käsitteleviä ja kommentoivia tekstejä: arvosteluja, esseitä, tutkimusta sekä saman tekijän myöhempiä ja toisten kirjailijoiden kirjoittamia teoksia, jotka rakentavat merkityksiään suhteessa siihen. (Volosinov 1990, 116-117.) Kulttuurisen keskustelun ja dialogin suhteen voi nähdä hierarkkisenä. Kulttuurinen keskustelu kuvaa kattoterminä koko vuorovaikutusprosessia ja painottaa sosiokulttuurisen kontekstin merkitystä, kun taas dialogi viittaa kaunokirjallisen teoksen mahdollisuuksiin osallistua tähän prosessiin ja painottaa vuorovaikutuksen keinoja sekä muotoja.

Tutkielmassani pohdin kaunokirjallisuuden ja erityisesti runouden mahdollisuuksia osallistua aikansa kulttuurisiin keskusteluihin. Tutkin, millaisin keinoin ja keiden välille kulttuurista vuorovaikutusta rakentuu kolmen italialaisen runoilijan, Salvatore Quasimodon (1901-1968), Pier Paolo Pasolinin (1922-1975) ja Gianni D'Elia (1953-) teoksissa. Käsittely painottuu kohdekirjailijoista ajallisesti keskimmäiseen, Pasoliniin, jolta analysoin vuonna 1961 ilmestynyttä kokoelmaa *La Religione del mio tempo* (Aikani uskonto, jatkossa *RMT*) sekä vuonna 1968 ilmestynyttä elokuvaa *Teorema* (Teoreema) suhteessa samannimiseen, runomuotoisten osien ympärille rakentuneeseen romaaniin. Kiivaasti median eri aloilla vaikuttaneen Pasolinin kaikkien teosten on sanottu olevan runoutta mediumista riippumatta: esimerkiksi hänen runojensa ja elokuviensa yhteys on nähty niin elimellisenä, että niiden erillistä analysointia on pidetty vajavaisena (mm. Siti 2005, 102; Lappalainen 2005, 105-106). Laajennankin Pasolinin runojen analyysiä multimodaalisesti median eri aloilla rakentuvan kult-

tuurisen keskustelun erittelyyn. Quasimodon 1947 ilmestyneen *Giorno dopo giorno*¹ (Päivä päivän jälkeen, jatkossa *GDG*) ja D’Elia’n 2003 ilmestyneen *Bassa stagione* (Matala kausi, jatkossa *BS*) analyysillä pyrin syventämään sitä ajallista ja kulttuurista perspektiiviä, johon Pasolinin teosten dialogiset keinot ja asemat sijoittuvat. Vuonna 1959 Nobelilla palkitulla Quasimodolla on ollut merkittävä rooli toisen maailmansodan jälkeisessä kulttuurisessa keskustelussa myös kaunokirjallisuuden kääntäjänä. Quasimodon kääntämä klassinen kreikkalainen runous teki vaikutuksen myös Pasoliniin. (Munafò 1973/1977, 59-62; Marazzini 1998, 17.) D’Elia on globaalia aikalaiskulttuuria luotaavien runojensa ohella tunnettu myös Pasolini-tutkijana.

Tutkimuskohteekseni valikoituneet teokset sijoittuvat neljään vuosikymmenen vaihteeseen toisen maailmansodan lopulta tälle vuosituhannele. Teokset ovat avoimen kantaaottavia ja kysymys eri ilmaisukanavien tarjoamista vuorovaikutuksen mahdollisuuksista on niissä vahvasti esillä. Juha Siltanen pitää Pasolinia eurooppalaisen dialogistin arkkityyppinä: hänen dialogisuutensa ulottuu teosten aiheista ja teemoista koko estetiikkaan, taiteen tekemisen ja toiminnan tapaan, joka on samanaikaisesti hiottu ja rosoinen, teoreettinen ja konkreettinen, yhteensopiva ja yhteensopimaton (Siltanen 2005, 19-20). Quasimodon, Pasolinin ja D’Elia’n teoksista voi löytää yhtymäkohtia tavoissa, joilla ne rakentavat asemaansa toisaalta poeettiseen kieleen kääntyneen ja sosiaalisesti osallistuvan runosuuntauksen välisessä diskursiivisessa kamppailussa, toisaalta yhtenäistävien ja erilaisuutta kunnioittavien yhteiskunnallisten voimien ristipaineessa. Teokset hyödyntävät eri kirjallisten suuntausten, diskurssien sekä median ilmaisukielten ja kanavien resursseja tehden niiden ylläpitämiä arvoja ja konventioita näkyviksi toisiaan vasten. Rinnastamalla erilaisten kulttuuristen tekstien kieltä runot kyseenalaistavat eri kielenkäytön alueiden tapoja tuottaa merkityksiä ja käyttää symbolista valtaa myös kaunokirjallisen kentän ulkopuolella. Tällaisten *runon kriittisten keinojen* teoreettinen mallintaminen ja analysointi on keskeisessä osassa tutkiessani kulttuurisen keskustelun rakentumista ja dialogisia mahdollisuuksia runoissa.

Kriittiset keinot ovat ennen kaikkea tulkinnan välineitä, tekstin tarjoamia avainkohtia kriittiselle lukijalle. Ne ovat oppaita sekä tekstilähtöiseen että mediakriittiseen lukutapaan. Runolle ominainen tiiviys ja monitulkintaisuus haastavat etsimään ja vertaamaan tulkinnallisia vaihtoehtoja, avaamaan runon merkityksen muodostamisen strategioita. Konventioita ja kielenkäytön valtaa koettelevat ja kyseenalaistavat keinot runossa voivat ohjata tarkastelemaan kamppailua merkityksistä myös muissa mediateksteissä. Kriittisten keinojen tunnistamista

¹ Kootuissa teoksissa *Tutte le Poesie* (Quasimodo 1960/1946, 147-166).

minen ja niiden vaikutukset tulkintoihin ovat kuitenkin vahvasti lukijariippuvaisia. Tämän tutkielman puitteissa ei ole mahdollista vertailla laajan lukijakunnan runotulkintoja, mutta sivuan lukijan merkitystä tarkastelemalla käännöksiä ja aikalaiskritiikkejä tulkintoina luvuissa kaksi ja viisi.

Jotta voisin tutkia runon kriittisiä keinoja, dialogisia mahdollisuuksia ja niiden rakentamaa kulttuurista keskustelua, tarkastelen runoa kielenkäytön alueena ja tapana, *diskurssina*. Pohdin runon asemaa sekä omana, erityisenä diskurssinaan että sosiaalisena diskurssina kulttuurin muiden kielenkäytön alueiden joukossa. Kulttuurisen keskustelun kannalta on olennaista eritellä, millaisia funktiota runolla on diskurssina: mitä sillä *tehdään* kulttuurisissa vuorovaikutustilanteissa. Keskeiseksi näistä nostan havaintoa ja kielenkäytön tapoja tuoreuttavan funktion. Formalistisen vieraannuttamisen käsitteen ja kriittisen diskurssianalyysin avulla hahmotan keinoja, joilla runo uudistaa ja paljastaa eri kielenkäytön alueiden konventioita.

Diskursiivisten uudistuspyrkimysten dynamiikka näkyy mielenkiintoisella tavalla italialaisten runokoulukuntien historiassa. Viime vuosisadan alkupuolella kielellistä kapinaa harjoittaneet futuristit saivat vastaliikkeeseen niin sanotut ”hämyrunoilijat,” jotka suurkaupungin kiihkeän elämänrytmin ja futuristien yli-ihmishanteiden sijaan kuvasivat uneliaan provinssin maisemia ironisen sivustakatsojan näkökulmasta. Ensimmäinen maailmansota herätti pasifismia julistavan runoliikkeen, mutta fasismin diktatuuri ajoi runoilijoita kohti hermeettistä, historiasta kohti poissaolon metafysiikkaa ja ”puhdasta sanaa” kääntynyttä ilmaisua. (Taavitsainen-Petäjä 1989, 111-119.) Toisen maailmansodan jälkeen runoilijoiden piireistä nousi taas osallistuvaa taidetta puolustavia ääniä, yhtenä niistä hermeettisistä kantaottaviin säkeisiin siirtyneen Quasimodon runous. Neorealismi vaati runoilijoita laskeutumaan norsunluutorneistaan yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Pontimena toimivat vasemmistopoliitikko Antonio Gramscin kirjoitukset, joissa hän kehotti sivistyneistöä osallistumaan aktiivisesti käytännön elämään yhteiskunnan rakentajana ja organisaattorina. Gramscin mukaan kaikki ihmiset ovat sivistyneistöä, mutta kaikilla ei ole yhteiskunnassa sivistyneistön tehtäviä (Gramsci 1975/1979, 126-127). Gramscin ajatukset sivistyneistön ja kansan suhteesta antoivat uuden näkökulman köyhien olojen kuvaamiseen kirjallisuudessa. Jo 1950-luvulla osallistuva taide sai kuitenkin vastaliikkeen: elegisen ja intiimin, historiasta pois päin kääntyvän suuntauksen. Elegisen liikkeen myötä kieli nousi kiinnostuksen keskiöön. Tähän vaikutuspiiriin astui myös Pasolini, joka kirjoitti varhaisimman runokokoelmansa äitinsä kotiseudun, Friulin murteella. Myöhemmissä teoksissaankin Pasolini pyrki lähestymään puhutun kielen eri muotoja ja irrottautumaan dogmaattisesta ilmaisusta, mutta hyödynsi silti myös tradition aineksia. (Taavitsainen-Petäjä 1989, 120-124.)

Tutkimuskirjallisuudessa Pasolini kuvataan rajoja rikkovana uudistajana monestakin näkökulmasta. Modernismin pateettisuutta ja pohjimmaista ontoutta kritisoinut Pasolini voidaan lukea ensimmäisiin postmodernisteihin. Hän kirjoitti tietoisien epäilyristä runoutta, joka punoi yhteen tunnustuksia, julistuksia, elämäkerrallisia aineksia, kulttuuripoliittisia kannanotoja ja keskusteluun provosoivia haasteita. (Lappalainen 2005, 116-117.) Kielelliset kokeilut eivät kuitenkaan olleet Pasolinin teksteissä itse tarkoitus. Hän kävi kiivasta polemiikkaa puhtaasti kielellistä, normatiivisesti normeja kumoavaa runoutta ihannoivien uusavantgardistien kanssa (Berger 2005, 190). Uusavantgarden tapa kieltäytyä representaatiosta torjumalla tekstin ulkopuolinen todellisuus näyttäytyi Pasolinille suorastaan esteettisenä fasismina (Pokkinen 2005, 68-70). Hänen teostensa ”muodon ja sisällön kitkainen symbioosi” hakeekin esikuvalista tukea oman aikansa avantgarden sijaan antiikista, erityisesti Platonista, jonka lauseet tavoittelivat ”ajatuksen paljaita muotoja” (Siltanen 2005, 20). Pasolinin kaikkea kyseenalaistava, yhteiskunnalliseen todellisuuteen osallistuva kerronnallisuus lähestyy neorealismien ihanteita, mutta kritisoi myös objektiivisen todellisuuden kuvaamisen mahdollisuuksia. Klassisia kirjailijoita ihannoivaa ja aikalaisiaan herkeämättä kritisovaa Pasolinia onkin pidetty anti-1900-lukulaisena (Marazzini 1998, 22-23). Myös Quasimodon ja D’Elia teoksille on ominaista traditionaalisen muodon ja ajankohtaisia ilmiöitä kriittisesti luotaavan kielen ennakkoluuloton yhdistäminen (Quasimodosta esim. Tedesco 1969/1977, 197-199).

Käsittelytapa, jolla tutkimusongelmaani, kulttuurisen keskustelun rakentumista lähestytyn, on moninäkökulmainen kuten kohdekin. Kriittinen diskurssianalyysi ja formalistinen sekä strukturalistinen kirjallisuudentutkimus auttavat hahmottamaan kirjallisuuden ja runouden asemaa ja funktioita erityisenä sosiaalisena diskurssina. Kulttuurintutkimus ja semiotiikka antavat välineitä runon merkityksenmuodostamisen strategioiden tarkasteluun. Intertekstuaalisuuden tutkimuksen näkökulmasta erittelen keinoja, joilla kulttuurinen vuorovaikutus rakentuu tekstissä. Dialoginen lähestymistapa mahdollistaa runon tutkimisen kielenkäyttönä, sen puhefunktioiden ja -aktien sekä puhujaroolien analysoinnin. Multimodaalisuuden tutkimus taas auttaa hahmottamaan, kuinka kulttuurinen keskustelu syntyy vuorovaikutuksena median eri ilmaisukeinojen välillä. Monimetodisen tutkielmani tavoitteena on, että kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen sekä kielitieteen näkökulmat leikkaavat ja tukevat toisiaan luotaamalla kulttuurisen keskustelun ilmiötä runoissa omilla, vaikkakin limittyvillä ja liukuvilla tasoillaan, eri alueita painottaen.

Varsinaista kohdekirjailijoiden tuotantoa käsittelevää, paljolti kirjallisuushistoriallisesti painottunutta ja monin paikoin varsin biografista tutkimusta käytän vain taustoittamaan analyyseni. Biografista otetta on perusteltu esimerkiksi vaikeudella erottaa jatkuvassa julkisuuden

valokeilassa eläneen ja vaikuttaneen Pasolinin voimakasta persoonallisuutta hänen teoksistaan (Gatt-Rutter 1984; 144, 150). Edvard Saidin mukaan hämmentäviä kysymyksiä herättävällä intellektuellilla on erityinen julkinen rooli: hän ilmaisee näkemyksensä omassa toiminnassaan, mikä johtaa henkilökohtaisen ja julkisten maailmojen sekoittumiseen (Said 1994/2001, 40-42). Pasolini intellektuellina on kiehtova tutkimuskohde, mutta niin ovat myös hänen yksittäiset teoksensa kulttuurisine viittauksineen. On ongelmallista samaistaa John Gatt-Rutterin tapaan muutta mutkitta yksikön ensimmäistä persoonaa käyttävä runonpuhuja ja kirjailija. Silloinkin, kun puhuja kutsuu itseään kirjailijan nimellä, lukija tulkitsee Pasoliniksi nimettyä henkilöahmoa, tekstuaalista rakennetta, ei kirjailijaa fyysisine ja ideologisine intohimoineen. Jos ei aikalaismedia päästänyt kirjailijaa vangitsevasta valokeilastaan, ei sitä tee Pasolini-tutkimukseen. Koetan kääntää katseen Pasolinista tekstiin ja hypätä kirjailijaa kieputtavalta julkisuuden juoksumatolta tekstien välisiin turvaverkkoihin.

Jokaisen pääluvun aloittaa johdanto-osuus, jossa esitellään kyseisessä luvussa käytettävä metodi ja määritellään tai uudelleen määritellään sen kannalta keskeiset käsitteet. Siispä toiston välttämiseksi tässä johdantojen johdannossa erittelen vain lyhyesti tutkimuksen etenemistä, päälukujen näkökulmia, analyysikohteita ja tutkimuskysymyksiä.

Luvussa kaksi tarkastellaan runoa yhtäältä kulttuuristen kielipelien läpäisemänä sosiaalisenä diskurssina, toisaalta erityisenä, suhteellisen itsenäisenä diskurssina, jolla on lukijan kieltä, tekstiä ja maailmaa koskevia käsityksiä uudistava funktio. Tutkin kriittisen diskurssi-analyysin keinoin, miten runoa voidaan tarkastella kielenkäytön alueena niin, että huomioidaan myös teosten vallitsevia yhteiskunnallisia, tekstuaalisia ja kielellisiä käsityksiä uudistavat keinot. Diskursiivisen uudistumisen mahdollisuuksia erittelen Guy Cookin diskurssipoiikkeaman käsitteen ja formalistisen kirjallisuudentutkimuksen vieraannuttamisen käsitteen avulla. Analysoin, millaisia kriittisen kielenkäytön mahdollisuuksia Pasolinin *RMT:n* runosarjalla ”La ricchezza” (Rikkaus) ja runolla ”La reazione stilistica” (Taantumuksen tyyli) sekä Quasimodon *GDG:lla* on käytettävissään. Jäljitän ennemminkin yksittäisen teoksen kriittisiä valintoja kuin kulttuurisen keskustelun yleisiä toimintaperiaatteita. Erittelen, miten runojen käännökset tulkintoina tuottavat kriittisiä rakenteita ja taustoitan kyseenalaistamisen keinoja 1900-luvun italialaisten runokoulukuntien kamppailuilla.

Luvussa kolme eritellään Catherine Belseyn ja Auli Viikarin käsitteistöllä tarkemmin runosarjan kriittisiä keinoja tekstuaalisuuden korostamisen, ristiriitaisten puhuja-asemien ja lukijaan suuntautumisen strategioiden sekä toisiaan leikkaavien diskurssien näkökulmista. Tutkin, millaisin intertekstuaalisin keinoin Pasolinin *RMT* rakentaa dialogista suhdetta sekä suuntauksiin, jotka vahvistavat sen tapaa representoida aikansa kulttuuria että niihin, jotka

vastustavat ja haastavat sitä. Tavoitteenani on kyseenalaistaa bahtinilainen erottelu runon ja proosan dialogisten mahdollisuuksien välillä.

Lukuun neljä otan aineksia dialogisuuden tutkimuksen kieli- ja kirjallisuustieteellisistä teorioista. Tarkastelen runoa dialogisena kielenkäyttönä ja toimintana, tekstuaalisena vuorovaikutustilanteena. Analysoin, miten dialogisuus rakentuu D'Elían *BS:n* runojen sisäisissä vuorovaikutustilanteissa. Keskeisiksi tarkastelukohteiksi nousevat symbolinen vallankäyttö, puhujaroolit ja -funktiot sekä runon sisäisten vuorovaikutustilanteiden puheaktit. Metodista apua antavat pääasiassa kriittisen tekstianalyysin dialogiset ja funktionaaliset tutkimusotteet. Taustatukea tarjoavat kulttuurintutkimus, erityisesti Mikko Lehtosen aikalaiskulttuurin analyysit, sekä Guy Debordin, Pierre Bourdieun ja Hans Haacken sosiologiset näkemykset.

Luvussa viisi pääpaino on multimodaalisuuden tutkimuksessa. Punnitsen formalistien teorioiden ja kriittisen diskurssianalyysin sekä intertekstuaalisuuden tutkimuksen välineistöä uudelleen multimodaalisessa aineistossa. Uusia analyttisiä työkaluja löytyy semioottisesta elokuvateoriasta. Analysoin, millaisin multimodaalisin keinoin Pasolinin elokuva *Teorema* kommentoi traditionaalisia ja vallitsevia representaation tapoja: miten ilmaisutavat, joita yhdistellen elokuva kuljettaa tarinaansa, toimivat vuorovaikutuksessa ja tekevät toisiaan näkyviksi. Tutkielma ei tässäkään karkaa kovin kauaksi sille asettamistani lyriikantutkimuksen aitauksista, sillä vertailen elokuvan ja runon keinoja osallistua kulttuuriin keskusteluihin. Elokuvan rinnalla luen romaania *Teorema* elokuvan keskeisenä subtekstinä, viittauskohteena. Laajentaakseni perspektiiviä jäljitän myös, miten elokuvan ja romaanin herättämä keskustelu jatkuu toisissa teksteissä ja kulttuurisissa konteksteissa.

Luvussa kuusi niputetaan ja punnitaan eri metodien antia. Pohdin kulttuurista keskustelua runouden tutkimuksen kohteena ongelmiseen ja mahdollisuuksiin. Edellisten lukujen analyysien pohjalta kokoan rakenteellisia periaatteita ja kriittisiä keinoja, jotka tekevät kulttuurisen keskustelun mahdolliseksi runoissa. Näillä perusteilla määritän uudelleen runon asemaa diskurssina ja sen funktioita kulttuurisessa keskustelussa.

2. RUNON ALUEELLA, RUNON RAJOILLA

2.1. Runous sosiaalisena diskurssina

Tässä luvussa tutkin, miten runoa voi tarkastella diskurssina, eli kielenkäytön alueena tai tapana yhteiskunnassa niin, että huomioidaan myös teosten vallitsevia yhteiskunnallisia, tekstuaalisia ja kielellisiä käsityksiä rikkovat keinot. Kaunokirjallinen teos voi kommentoida tai muokata vallitsevia merkityksenannon ja kielenkäytön tapoja niin kirjallisuuden kentällä kuin yleisemminkin yhteiskunnassa ja ihmisten elämässä. Tutkimusongelmani näyttääkin edellyttävän, että kriittisiä valintoja ja niistä muodostuvia keinoja tarkasteltaessa runoutta lähestytään sekä kirjallisena merkityksenantojärjestelmänä että diskurssina yhteiskunnassa.

Strukturalistinen, kirjallisuuden rakenteisiin keskittyvä, ja yhteiskuntakriittinen, tekstin ulkopuolisten kontekstien merkitystä painottava näkökulma edustavat karkeasti ottaen kirjallisuudentutkimuksen yleisten lähtökohtien ääripäitä. Samankaltainen vastakkainasettelu löytyy myös eriytyneen tutkimussuuntauksen, diskurssianalyysin, sisäiseltä kentältä. Kun yhteiskuntatieteellinen diskurssianalyysi tutkii kielen kautta muita ilmiöitä, tarkastelee lingvivistisesti painottunut diskurssianalyysi kielenkäyttöä sinänsä (Cook 1994, 52; Pietikäinen 2000, 192). Kriittinen diskurssianalyysi on suhteellisen tuore yritys yhdistää yhteiskuntatieteellisiä ja kielitieteellisiä näkökulmia. Kielenkäyttö nähdään sosiaalisena kenttänä, jossa vaikuttavat sekä maailman hahmottamisen että vuorovaikutuksen prosessit. Jokainen teksti osallistuu ympäröivän maailman rakentamiseen ja tämä diskurssiin sisältyvä valta synnyttää eri perspektiivien välistä kamppailua. (Pietikäinen 2000, 198.)

Diskurssianalyysin suuntaukset eroavat myös siinä, millaiseksi ne määrittelevät kirjallisuuden diskursiivisen roolin yhteiskunnassa. Yleisenä linjana korostetaan, että kirjallisuus on kieltä siinä missä muutkin – esimerkiksi poliittiset tai uskonnolliset – diskurssit, eikä sille ole määriteltävissä *omaa* erityistä kieltä, funktiota tai muita luokittelukriteereitä (esim. Fowler 1981, Lee 1992). Kirjallisuus hyödyntää erilaisia diskursseja, kuten talouden tai sotilaallisten operaatioiden kieltä, ja toisaalta kirjallisuudelle tyypilliseksi nimettyjä keinoja esiintyy yleisesti myös muissa diskursseissa, vaikkapa mainonnan tai uutisten kielessä. Kilpailevat diskurssit ja lingvististen keinojen monifunktioisuus pudottavat tämän näkemyksen mukaan kirjallisuuden autonomisista korkeuksista yhteiskunnan kentille. Kirjallisuuden erityisyyttä painottavaa näkökulmaa puolestaan edustaa Guy Cook. Hän esittää, että kirjallisuuden poikkeuksellinen arvostus useissa yhteiskunnissa perustuu sen skeemoja (*schema*), eli aiempien kokemusten perusteella syntyneitä tulkinnallisia malleja, uudistavaan vaikutukseen (Cook 1994, 9-11). Cook näkee kirjallisuuden dynaamisena vuorovaikutuksena kielellisen ja tekstuaalisen

muodon sekä lukijan tulkinnallisten mallien välillä. Kielellisten ja tekstuaalisten rakenteiden poikkeavuus voi häiritä lukijan aiempia skeemoja ja uudistaa niitä. Cook kutsuu tällaista ilmiötä diskurssipoikkeamaksi (*discourse deviation*). Lukijan skeemojen uudistaminen diskurssipoikkeaman avulla on Cookin mukaan kaunokirjallisen diskurssin ensisijainen funktio. (Emt., 182, 189.)

Teoreettisena lähtökohtanani tässä luvussa on hyödyntää sekä kriittisen diskurssianalyysin yhteiskunnallista että lingvististä näkökulmaa, mutta pyrin huomioimaan analyyseissa myös kaunokirjallisuuden ja yksittäisten teosten diskursiivisen erityisyyden. Cookin tapa hahmottaa kirjallisuus diskurssina, jolla on erityinen, skeemoja uudistava funktio, on hyvä maaperä runon kriittisten keinojen tarkastelulle. Cookin mallin kanssa yhteensopivia työvälineitä löytyy myös Catherine Belseyn näkemyksistä, joiden mukaan kirjallisuus erityisen tehokkaana tapana käyttää kieltä voi vahvistaa tai vastustaa vallitsevia näkemyksiä vaikuttamalla tapoihin, joilla ihmiset ymmärtävät itsensä ja suhteensa todellisuuteen (Belsey 1980/1989).

Lähtöoletukseni on, että kirjallisuutta ei kirjoiteta historiallisessa tai ideologisessa tyhjiössä, eikä yhteiskunta rakennu irrallaan kielestä ja kirjallisuudesta. Sekä kielen ja kirjallisuuden rakenteita että niiden yhteiskunnallisia funktioita painottava lähestymistapa sisältää kuitenkin oireellisen tulkinnan vaaran. Jos teos tulkitaan oireeksi jostakin oletetusti syvemmästä, tutkimuksen todellisesta kiinnostuksen kohteesta – oli se sitten yhteiskuntarakente tai merkityksenantojärjestelmä – saattavat yksittäisen teoksen keinot vaikuttaa vallitseviin käsitelmiin jäädä huomaamatta (Culler 1997/2000, 68). Lähestyn kohdetekstejä, Pasolinin *RMT:n* runosarjaa ”La ricchezza” ja runoa ”La reazione stilistica” sekä Quasimodon *GDG:n* runoja yhtäläillä kaunokirjallisena kuin sosiaalisenakin tapana käyttää kieltä. Millaisille kielenkäytön, tekstin rakenteen ja tulkinnan kriittisille valinnoille runosarja rakentuu ja miten käännökset tulkintoina tuottavat näitä valintoja?

Tutkimuskohteen ja metodin suhde on ongelmallinen, eivätkä kahden tutkimusperinteen pienimuotoiset risteytysyritykset takaa, etteikö kaunokirjallinen teos jäisi metodin varjoon. Tässä luvussa pyrin tarkastelemaan ennemminkin yksittäisen teoksen kriittisiä valintoja kuin runouden yleisiä toimintamalleja, joihin palaan myöhemmin kulttuurisen keskustelun rakenteiden yhteydessä. Kielelliset ja tekstuaaliset keinot ovat monifunktioisia ja niiden toiminta on sidoksissa kielenkäytön tilanteeseen sosiaalisine konteksteineen sekä lukijan tietopohjaan ja tulkintaprosessiin (Lee 1992, 143-152).

Teoksen kannalta mielekäs tutkimus edellyttää jonkinlaista yhteismitallisuutta metodin ja kohteen välillä, jottei mitä tahansa tulisi luettua minä tahansa. Tämän luvun kohdeteksteiksi valikoituivatkin runot, joissa sekä kielelliset että yhteiskunnalliset kysymykset ovat merkittä-

vässä asemassa. Italialaisessa 1900-luvun runoudessa on erityisen kiehtovaa dynaaminen kamppailu hermeettistä, itseensä kääntynyttä sanaa suosivien liikkeiden sekä yhteiskunnallista kannanottoa vaativien koulukuntien välillä. Tämä dynamiikka näkyy myös Quasimodon ja Pasolinin runojen suhteessa aikalaisrunouden koulukuntiin. Quasimodon tuotannon voi jakaa kahteen osaan: toista maailmansotaa edeltäneeseen hermetismiin ja sodan jälkeiseen kantaottavan, osallistuvan runouden kauteen. Vuonna 1947 ilmestynyt² *GDG* sijoittuu näiden kausien rajalle ja tekee eroa hermeettisiin runoihin tyyliensä, sisältönsä sekä sävynsä kautta (esim. Pacifici 1962/1972, 196-198; Munafò 1973/1977, 38). Pasolinin runot asettuvat runoliikkeiden välimaastoon aikansa ilmiöitä ja suuntauksia innovatiivisesti tradition tarjoamilta näköalapaikoilta havainnoivaksi ääneksi (esim. Marazzini 1998, 19-20).

Toisessa ja kolmannessa alaluvussa erittelen vastakkaisia näkemyksiä kirjallisuudesta toisaalta sosiaalisena diskurssina muiden joukossa, toisaalta erityisenä diskurssina, jolla on lukijan kieltä, tekstiä ja maailmaa koskevia käsityksiä uudistava funktio. Neljännessä alaluvussa tarkastelen Pasolinin ja Quasimodon teoksia suhteessa 1900-luvun italialaisten runokoulukuntien diskursiivisiin kamppailuihin. Toisen pääluvun lopuksi käsittelen kysymyksiä kirjallisuuden autonomisen aseman ongelmallisuudesta ja kriittisistä keinoista, joilla kaunokirjallinen teos voi kommentoida vallitsevia ajattelun ja kirjoittamisen tapoja. Alkukielisten tekstien rinnalla käytän tässä luvussa eri kääntäjien tulkintoja Quasimodon runoista ja Pasolinin runoista Pentti Saaritsan suomennosta.³

2.2. Kirjallisuus diskurssina

2.2.1. Diskurssi, teksti, konteksti

Diskurssianalyysin hajanaisella kentällä suunnistamista vaikeuttaa usein keskeisten käsitteiden kirjava käyttö. 'Diskurssi', 'teksti' ja 'konteksti' vaikuttavat pintapuolisesti yleispäteviltä käsitteiltä, jotka sopivat paikkaan kuin paikkaan. Juuri monikäyttöisyytensä vuoksi käsitteet eivät kuitenkaan ole ongelmattomia, jos haluamme, että niillä on jonkinlaista konkreettista

2 Osa kokoelman 20 runosta oli julkaistu jo edellisellä vuonna otsikolla "Con piede straniero sopra il cuore" (Munafò 1973/1977, 37-38.)

3 Saaritsa on suomentanut osia runosarjasta suomennoskokoelmaan Tuhkanlaulaja (Pasolini 1999). Siteeraan analyyseissa pääosin tutkimuskohdettani, siis alkutekstiä ja luvussa kaksi vertailtavaa käännöksiä. Kohdissa, joissa käännöksen ja alkutekstin merkityserot eivät ole käsittelyn kannalta olennaisia, siteeraan luettavuuden nimissä käännöstä.

viittausarvoa. Määritän Cookin näkemystä mukaillen 'diskurssin' kielenkäytön alueeksi, jonka havaitseminen yhtenäiseksi riippuu kontekstista ja tulkitsijasta (1994, 23). Yksiköllisenä terminä diskurssi viittaa usein kielenkäyttöön sen laajassa merkityksessä, kun taas monikko-muotoa 'diskurssit' käytetään viittaamaan erilaisiin sosiaalisiin konteksteihin ja puhujasemiin liittyviin puhumisen tapoihin (Pietikäinen 2000, 192; Lee 1992, 51). Monikkomuotoisena käsite on mielestäni usein vaikeakäyttöinen ja hämärä, joten käytän David Leen tapaan yksiköllistä käsitettä diskurssi kuvaamaan kielenkäytön alueen ohella myös *tiettyä* diskurssia, tiettyä *tapaa* puhua maailmasta. Tietyn diskurssin havaitseminen edellyttää kyseistä perspektiiviä välittävien semanttisten ja kieliopillisten piirteiden tunnistamista. (Lee 1992, 63.) Diskurssin, kielenkäytön alueen tai tavan, tunnistaminen ja nimeäminen tekstistä ei kuitenkaan ole yksiselitteistä tai ongelmattonta. Pysin analyyseissani enemminkin nostamaan esiin keinoja, joiden avulla asia näytetään tiettyssä valossa, kuin nimeämään diskursseja.

Termillä 'teksti' viitataan diskurssin lingvistiseen toteutumaan puhutussa tai kirjoitetussa kielessä (Pietikäinen 2000, 192). Cookin määritelmän mukaan tietty teksti (*a text*) tarkoittaa lingvististä muotoa kielen jaksossa ja sen kontekstista riippumattomia tulkintoja. Yleisenä käsitteenä teksti (*text*) viittaa kieleen tästä näkökulmasta tarkasteltuna. (Cook 1994, 24.) Laajemmassa, kulttuurisessa merkityksessä 'teksti' viittaa yhden tai useamman diskurssin toteutumaan yhdessä tai useammassa ilmaisumuodossa, esimerkiksi kielessä, kuvassa ja liikkeessä (esim. Kress & Van Leeuwen 2001, 40-41). Tätä laajempaa määritelmää hyödynnän multimodaalisten tekstien analyysissä luvussa viisi, sitä ennen suppeamman määritelmän tarkkuus auttaa runon diskurssin ja runotekstin rajojen hahmottamisessa.

'Konteksti' on Cookin mukaan maailmaa koskevan tiedon muoto, joka on vuorovaikutuksessa tekstin kanssa. Suppeassa merkityksessä konteksti viittaa tietyn tekstin ulkopuolisiin tekijöihin, laaja merkitys viittaa näiden lisäksi myös tekstin muihin osiin tai tekstin kokonaisuuteen (*co-text*). (Cook 1994, 24.) Suosin Cookin tapaan laajempaa merkitystä ja painotan, että konteksti on enemminkin maailmaa ja tekstin kokonaisuutta koskevaa tietoa, kuin maailma tai teksti sinänsä. Näin on mahdollista analysoida teosten viittauksia sosio-kulttuuriseen, diskursseissa rakentuvaan kontekstiin pelkistämättä kirjallisuutta marxilaisen heijastusteorian tapaan yhteiskunnan peiliksi (vrt. esim. Belsey 1980/1989, 46).

2.2.2. Ihmisten ja instituutioiden välillä

Kun kirjallisuutta lähestytään sosiaalisesta näkökulmasta, painotetaan, että kirjallisuus on ennen kaikkea diskurssin laji, kielellinen käytäntö sosiaalisessa struktuurissa siinä missä muutkin diskurssin lajit. Roger Fowlerin mukaan on virhe nähdä kaunokirjallinen teksti autonomisena, yhteiskunnallisista voimista irrallisena lingvististen rakenteiden joukkona. Kirjallisuutta tulee hänen mukaansa tarkastella sosiaalisena diskurssina, vuorovaikutuksena ihmisten ja instituutioiden välillä. Tällainen analyysi keskittyy niihin tekstin rakenteen osiin, jotka heijastavat sosiaalisia suhteita ja vaikuttavat niihin. (Fowler 1981, 7.) Heijastuksista puhuesaan Fowler olettaa turhan suoraviivaisen yhteyden kielen ja yhteiskunnallisen todellisuuden välille.⁴ Kuitenkin hän sanoutuu irti vulgaarina pitämästään marxilaisesta käsityksestä, jonka mukaan kaunokirjallinen teos tuottaa uudelleen sen yhteiskunnan ideologian, jossa se on kirjoitettu. Kaunokirjallinen teos on Fowlerin mukaan ennemminkin lingvistisesti rakennettu uskomusjärjestelmä, jolla on usein kriittinen ja vieraannuttava suhde oman aikansa tai saman genren varhaisempien tekstien ideologiaan mutta myös meidän aikamme ideologioihin. (Emt., 35.)

Se mitä tietyllä yhteiskunnallisella kentällä, esimerkiksi kirjallisuudessa, voidaan sanoa, on Pierre Bourdieun mukaan tulosta ilmiöstä, jota hän kutsuu muodon antamiseksi. Diskurssi saa omimmat piirteensä, sekä sisältönsä että muoto-ominaisuutensa, tuotantonsa yhteiskunnallisten ehtojen kautta. Nämä ehdot määräävät, mitä on sanottavissa ja minkälaisella vastaanotavalla kentällä. (Bourdieu 1980/1985, 124.) Kirjallisen diskurssin ominaisuuksia Bourdieu kuvaa kärkevästi varsin ristiriitaisina:

Kirjallinen diskurssi on diskurssia, jossa sanotaan 'kohdelkaa minua niin kuin vaadin tulla kohdelluksi, so. semiologisesti, rakenteena'. Jos taiteen historia ja sosiologia ovat niin *takapajuisia*, johtuu se siitä, että taiteellinen diskurssi on onnistunut liiankin hyvin toteuttamaan omat vastaanottonorminsa: se on diskurssia joka sanoo 'kohdelkaa minua tavoitteellisena ilmaisuna ilman tavoitetta', 'muotona eikä sisältönä'. (Emt., 125.)

Jos kirjallisuuden pelkistäminen yhteiskuntarakenteen heijastukseksi vähättelee sen merkitystä kielenkäytön alueena, samaan syyllistyy myös kirjallisuuden rajaaminen tavoitteettomiksi muodoiksi. Puhtainkin esteettinen muoto kielenkäytön alueella nimeltä kirjallisuus on valinta suhteessa muihin mahdollisiin muotoihin ja kielenkäytön alueisiin, esimerkiksi tietyn kirjallisen suuntauksen, päivittäisjournalismin tai poliittisen retoriikan ilmaisukonventioihin. Valintaan sisältyy tavoitteita, kannanottoja ja vallankäyttöä. Kirjallinen diskurssi, kuten mikä ta-

⁴ Heijastusteorian kritiikkiä esim. Belsey (1980/1989, 46), Eagleton (1976/1981, 49-50), Easthope (1983/1990, 9-11), Siironen (2002, 38-41), Viala (1989, 256).

hansa elävä diskurssi pyrkii uudistamaan ja kyseenalaistamaan sekä representaation keinojaan että tulkinnallisia normejaan.

Quasimodon toisen maailmansodan jälkeinen runous tekee uudistuspyrkimyksensä näkyväksi suhteessa kirjailijan aiempaan tuotantoon, mutta myös hermeettiseen runouteen yleensä. Jokapäiväisen kielenkäytön keinoja hyödyntävä *GDG* on Quasimodon edeltäviin kokoelmiin nähden lingvistisesti yksinkertaisempi, jopa siinä määrin, että se sai jotkut aikalaiskriitikot puhumaan kirjailijan kielen rappeutumisesta. Uusi ilmaisutapa näkyy kielen ja sanaston ohella runojen kuvissa, sisällöissä ja näkökulmissa: Turvallisen staattiset hermeettiset näyt, myyteiksi etääntyvät muistot ja sulkeutuvat symbolit väistyvät konkreettisten ilmaisujen ja eloonjääneiden ihmisten maailmasta nousevien moraalisten kysymysten, järkyttyneiden tunteiden ja muistamisen pakon edessä. Hermeettisen kauden me-pronominia välttelevä yksilön näkökulma vaihtuu ihmisyhteisön näkökulmaan. Tällainen sosiaalisesti osallistuva runous pyrkii olemaan ennemminkin dialogia kuin monologia: se voi olla kertovaa tai draamallista, muttei suoranaisesti sosiologista. (Munafò 1973/1977, 38; Pacifici 1962/1972, 196-197.)

Sodan seurauksia erittelevä kokoelman nimiruno ”Giorno dopo giorno” on vahvasti kanta-aottava. Suomenkieliset käännökset osoittavat kuitenkin, kuinka runolle ominainen, monitasoinen diskurssi muotoutuu lukijan, tässä tapauksessa kääntäjän, tulkinnassa:

Giorno dopo giorno

Giorno dopo giorno: parole maledetta e il sangue
e l'oro. Vi riconosco, miei simili, o mostri
della terra. Al vostro morso è caduta la pietà
e la croce gentile ci ha lasciati.
E più non posso tornare nel mio eliso.
Alzeremo tombe in riva al mare, sui campi dilaniati,
ma non uno dei sarcofaghi che segnano gli eroi.
Con noi la morte ha più volte giocato:
s'udiva nell'aria un battere monotono di foglie
come nella brughiera se al vento di scirocco
la folaga palustre sale sulla nube.

(Quasimodo 1960/1976, 151.)

Päivä päivän jälkeen

Päivä päivän jälkeen: sanoja kirotuita sekä veri
ja kulta. Tunnen teidät, kuvani, maan
hirviöt. Kitaanne on sääli sortunut
lempeä risti on hyljännyt meidät.
En enää palata voi elysiumiini.
Me pystytämme hautakivet meren rantaan,
raiskatuille kedoille,
ei yhtä sarkofagia sankareiden merkiksi.

On monta kertaa kuolema meillä leikkinyt;
ilmassa kuuli lakkaamatta lehtien hakkaavan
kuin nummella kun sirokkotuulessa
suokukko pilveen kohoa.

(Quasimodo 1962, 61. Käänt. Kögäs.)

Päivästä päivään, kirotuita sanoja: verta
ja kultaa. Tunnen teidät, kaltaiseni, te maan
pedot. Teidän puremaanne on sääli menehtynyt
ja lempeä risti on jättänyt meidät.
Enkä paratiisiini voi palata enää.
Pystyttäkäämme hautoja meren ääreen, pirstotuille kentille,
mutta ei yksikään sarkofagi sisällä sankaria.
Meillä on kuolema leikkinyt jo kauan:
ilmassa kuului lehtien yksitoikkoista lyöntiä,
niin kuin nummella silloin, kun shirokkotuuleen
lentää taivaanvuohi ja nousee pilveen.

(Quasimodo 1959. Käänt. Polkunen. *US* 23.10.)

Ensimmäisissä säkeissä runon puhuja kuvaa kirotut sanat, veren ja kullan päivittäin, toistuvasti läsnä olevina, arkisina asioina. Runon puhuja asettaa näin näkökulman ennemminkin osallistuvalla runolle ominaiselle konkreettisten ilmiöiden kuin hermeettiselle metafyyssisten ideoiden tasolle. Kummassakin käännöksessä runon puhuja rinnastaa itsensä puhuttelemiinsa ihmishirviöihin tai petoihin. Polkusen käännös ”kaltaiseni, te maan / pedot” viittaa luonnollisempaan peto–saalis-asetelmaan kuin Kögäksen käännöksessä yliluonnollisia konnotaatioita saava ”hirviöt”, jota alkukielen *mostri* on lähempänä. Myös ilmaisujen ”kuvani” ja ”kaltaiseni” välillä on havaittavissa symbolinen ero. Edellinen avaa Kögäksen käännöksessä vahvemmin raamatullisen viittauksen ihmisen luomisesta Jumalan kuvaksi, ja näyttää runon puhujan jumalallisessa puhuja-asemassa, kun taas jälkimmäinen tuottaa tasa-arvoista asemaa puhujan ja puhuteltujen välillä. Kögäksen käännöksen ”kitaanne [--] sortunut” sääli herättää konnotaatioita säälin (äkillisestä) katoamisesta hirviöiden nieluun ja korostaa näin sodan kauhujen käsitteettömyyttä sekä niiden tuottamaa tunteettomuutta. Polkusen käännöksessä sääli menehtynyt hirviöiden puremaan, mikä viittaa haavoittuneen säälin hitaampaan kuolemaan, myötätuntoväsymykseen. Sortuminen sisältää toisaalta voimakkaammin jälleenrakentamisen mahdollisuuden kuin menehtyminen, joka vaikuttaa lopulliselta.

”Giorno dopo giorno” -runossa sodanjälkeistä tilannetta eritellään kristinuskon ja antiikin mytologioiden diskurssien keinoin. Runon puhujan muuttunut suhde kuolemaan ilmaistaan sekä kuvaston että kielen tasolla; yksilön tuskasta tulee yhteisön tuskaa. Muutosta ilmaisevat kuvaston ohella yksikön ensimmäisestä monikon ensimmäiseen vaihtuvat persoonapronominit.

Munafò pyhittää säkeen ”E più non posso tornare nel mio eliso” yhdeksi Quasimodon parhaista ja merkittävimmistä ja pelkää minkä tahansa kommentin turmelevan sitä (Munafò 1973/1977, 123). Tällaisen säkeen kohdalla kääntäjän haastava rooli korostuu. Köngäksen käännöksessä runon puhuja ei voi enää palata elysiumiinsa, kreikkalaisen ja roomalaisen mytologian onnellisten, ansioituneiden vainajien kotiin. Polkusen käännös ei sisällä yhtä selkeää konnotaatiota alkutekstissä kiellettyyn antiikin ylevään sankarikuolemaan, vaan viittaa paratiisiin kristillisine merkitysyhteyksineen. Viittaus vahvistaa näin Jeesuksen metonymisesta symbolista, lempeästä rististä, avautuvaa kristillistä diskurssia. Kun Uuden testamentin mukaan paratiisi on saavutettavissa vain Jumalan armosta, ei omilla teoilla, korostaa Polkusen käännös sodan syntien anteeksiantamattomuutta: runossa myös synneistä vapahtanut Ristinuhri on jättänyt sotijat. Toisaalta sekä alkutekstin että käännösten omistusmuoto (*mio eliso / elysiumiini / paratiisiini*) voi viitata myös runoilijan esteettisen tai intellektuaalisen henkilökohtaisen paratiisin oikeutuksen menettämiseen (vrt. Munafò 1973/1977, 40).

Runon puhuja kertoo Köngäksen käännöksessä monikon ensimmäisessä persoonassa hautakivien pystyttämistä raikatuille kedoille. Me-pronominin korostaa siirtymää yksilön kokemuksesta yhteisölliseen vastuuseen. Hautapaikan kuvallinen valinta voimistaa häpäisemisen konnotaatiota, joka sisältyy epäsuoremmin alkutekstin kuvaan kappaleiksi revitystä kentästä tai pellostä (*campi dilaniati*) ja Polkusen suomennoksen kuvaan pirstotuista kentistä. Keto-kuvan konnotaatioihin kuuluva viaton kauneus korostaa kontrastina raiskaamisen raa-kuutta. Imperatiivimuotoinen ”pystyttäkäämme” Polkusen käännöksessä kehottaa aktiiviseen toimintaan nyt ja/tai tulevaisuudessa, Köngäksen käännöksen indikatiivin presens ”pystytämme” kuvaa ennemminkin tämänhetkistä asiantilaa.

Köngäksen käännös painottaa alkutekstin tavoin, ettei yhtään sarkofagia pystytetä sankareiden merkiksi. Polkusen käännös puolestaan korostaa, ettei yksikään sarkofagi *sisällä* sankaria. Näyttäessään sankaruuden kuoret, sarkofagit, tyhjinä Polkusen käännös kyseenalaistaa rinnakkaiskäännöstään vahvemmin sankarikuoleman käsitteen ja palauttaa myyttisen sankarin toimistaan vastuussa olevaksi ihmiseksi. Toisen maailmansodan historiallista kontekstia vasten kirjoitettu runo ja kokoelma, johon se sisältyy, eivät osoita sankareita tai syyllisiä, mutta eivät myöskään salli hurskastelua vaan siirtävät vastuun koko ihmisyyteille (vrt. Munafò 1973/1977, 40). Lainat antiikin ja kristinuskon diskursseista asettavat sodan ja sankaruuden kyseenalaistamisen laajempaan inhimillisen historian jatkumoon.

Runo päivittää representaation keinojaan sodan muuttamassa yhteiskunnallisessa tilanteessa hermeettisen ja osallistuvan runokielen välillä tehdyillä diskursiivisilla valinnoilla.

Käännösten tulkinnalliset painotuserot näyttävät, kuinka nämä keinot viime kädessä rakentuvat neuvottelussa lukijoiden, tekstin, sen diskurssien ja kulttuurisen kontekstin välillä.

Pasolinin runoissa uudistamispyrkimykset suuntautuvat hallitseviin yhteiskunnallisiin diskurssisiin. Runot kyseenalaistavat jälleenrakentamisen aikaa seuranneen talousihmeen kapitalistisessa diskurssissa tuotettua kuluttajan roolia sekä hallinnon, koulujen ja median rakentamaa yhtenäiskulttuuria, jotka uhkaavat hukuttaa kulttuurisen moninaisuuden ja kaupallistaa inhimilliset kokemukset (esim. Gatt-Rutter 1984, 144; Varto & Suoranta 1995, 6-8). ”La ricchezza” -sarjassa jo yksittäisten runojen otsikointi laajentaa vieraannuttavalla tavalla talouden diskurssien käsityksiä (materiaalisesta) omistamisesta ja varakkuudesta runon diskurssissa antamalla rikkaudelle henkisiä, fyysisiä, poliittisia ja kulttuurisia merkityksiä. ”Rikkauden” otsikon alle kuuluvat muun muassa tietämisen rikkaus (”La ricchezza del sapere”) ja ajattelemisen etuoikeus (”Il privilegio del pensare”) siinä missä Rooman ilta (”Serata romana”), seksi kurjuuden lohtuna (”Sesso, consolazione della miseria”), Rooman ryysyproletariaatin halu rikastua (”Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano”), tunteellinen kasvatus (”Un'educazione sentimentale”) tai kyyneleetkin (”Lacrime”). Kun runon ”Sesso, consolazione della miseria” ensimmäisissä säkeissä kuvataan prostituoitua metaforan kautta kuningattarena, joka haukahtelee ”likaisena ja julmana kuin antiikin äiti”, asetetaan vallitsevia käsityksiä ristiriitaiseen valoon:

Sesso, consolazione della miseria!
La puttana è una regina, il suo trono
è un rudere, la sua terra un pezzo
di merdoso prato, il suo scettro
una borsetta di vernice rossa:
abbaia nella notte, sporca e feroce
come un'antica madre: difende
il suo possesso e la sua vita.

(Pasolini 1962/1982, 35.)

Seksi, kurjuuden lohtu!
Huora on kuningatar, saastainen
aukio hänen valtakuntansa, raunio
hänen valtaistuimensa, punainen
kiiltonahkalaukku hänen valtikkansa:
hän haukahtelee yössä, likaisena ja julmana
kuin antiikin äiti: hän puolustaa
omistuksiaan ja elämäänsä.

(Pasolini 1999, 47.)

Sitaatin alun lauserakenteeltaan ylistystä tai ironista kommenttia muistuttava huudahdus nimittää seksin kurjuuden lohduksi. Ironisen ylistyksen kohteena seksin voi nähdä toisaalta loh-

dutuspalkintona niille, joilla ei ole mahdollisuuksia materiaaliseen hyvinvointiin, toisaalta elämää rikastuttavana voiman ja vallan lähteenä, joka ei ole varakkuudesta riippuvaista ja tässä mielessä asettaa rikkaat ja köyhät tasa-arvoiseen asemaan. Yhtäläillä runon voi tulkita kritisoivan seksin kaupallistumista kuvaamalla sitä ainoastaan ostettavana ja myytävänä hyödykkeenä. Kun runon puhuja asettaa prostituoidun valtiollisen hallitsijan paikalle voidaan väittää, että hän kääntää valta-asetelmat pääläelleen. Toisaalta voidaan myös tulkita, että hän alistaa ylistämällä, korottaa prostituoidun (tässä naispuolisen: *la puttana*) jalustalle vahvistukseen tämän alistettua asemaa. Karnevalistinen ”väärän kuningattaren päivä” -asetelma on vaaraton keino purkaa vakiintuneiden valtasuhteiden kasaamia paineita hetkeksi huumorin keinoin – ja palauttaa sitten vallankäytön roolit ennalleen.

Chris Powell ja George E. C. Paton esittävät, että yhteiskunnalliset toimijat käyttävät huumoria kontrollin tai vastustuksen keinona. Huumorilla on merkittävä rooli jännitteiden hallinnassa niin pienryhmätilanteissa kuin hierarkkisen yhteiskunnan kokonaisuudessaan. (Powell & Paton 1988, xii-xvi.) Huumorin avulla jännitteitä voidaan purkaa niin, ettei pysyvä järjestys vaarannu, vaan asettuu vakaammalle pohjalle (esim. Bergson 1900/1994, 106-108). Powell myöntää, että huumorilla voi olla tiedostavuutta lisäävää potentiaalia, mutta kyseenalaistaa sen merkityksen toteamalla, että huumori ehkä lopulta toimii vain alistettujen voimattomuuden ilottelevana demonstraationa (1988, 103). Juha Herkmanin mukaan huumoria koskevat kysymykset eivät kuitenkaan pysähdy joko tai -asetelmiin vaan hahmottuvat ennemminkin sekä että -rakenteen kautta. Inhimillisessä vuorovaikutuksessa syntyvä huumori on aina riskipeliä ja sisältää mahdollisuuden erilaisiin, jopa vastakkaisiin tulkintoihin. Huumori on huumoria vain jostakin näkökulmasta, naurajalla ja naurun kohteella on erilainen valta-asema. Huumorilla on kuitenkin mahdollisuus monimerkityksisyyden kautta synnyttää epävarmuutta ja arvojen kyseenalaistamista. (Herkman 2000, 376-381.)⁵

Runossa ”Sesso, consolazione della miseria” huora-kuningattaren metafora laajenee kattamaan keskeiset vallan symbolit ja purkaa niiden arvokkuutta ironisoimalla niiden merkityksiä: kun valtakunta on ”pala paskaista niittyä” (*un pezzo di merdoso prato*), valtaistuimien raunio ja valtikka kiiltohalaukku, ei kuningattaren status juuri houkuttele. Lisäksi prostituoitu vielä eläimellistetään, hän haukahtelee. Samalla häntä kuitenkin verrataan myös antiikin äitiin, jota ei tosin ole ikuistettu puhtaaseen marmoriin vaan ennemminkin rinnastettu Romulusen ja Remuksen myyttiseen susiemoon. Kun antiikin äiti kuvataan likaiseksi ja julmaksi, karisee klassinen kuulaus koko aikakauden yltä ja länsimaisen kulttuurin perusta näytetään

⁵ Huumorista tekstin kriittisenä keinona katso myös Siironen 2002b.

raadollisena eloonjäämiskamppailuna. Huora-kuningattaren käyttäytymiselle annetaan mitä perustavanlaatuisin ja hyväksyttävien motiivi – hän puolustaa omistuksiaan ja elämäänsä – mutta tapa, joilla näitä on edellä kuvattu ironisoi myös niiden puolustamisen. Ylistämisen ja halventamisen ristituli kantaa runon tilanteen yli myös runon ulkopuoliseen yhteiskunnalliseen todellisuuteen ja sen arvomaailmaan. Tradition raadollistaminen näpäyttää myös Italian silloista poliittista kenttää hallinneen taisteluparin Kristillis-demokraattisen ja Kommunistisen puolueen diskursseja, jotka yrittivät kilvan omia tradition ja nykykulttuurin arvostetuimpia alueita arvomaailmansa ilmentäjiksi: kristillis-demokraatit esittivät omat arvonsa keskiajan ja renessanssin taiteellisten saavutusten ainoana mahdollisena vaalijana ja tulkinnallisena avaimena, kun taas kommunistipuolue samaisti antifasismin ja työväenaatteen (vrt. MacCarthy 2002, 107).

George Lakoffin ja Mark Johnsonin mukaan metaforassa asia ymmärretään ja koetaan toisen asian kautta (1980, 5). Voidaan ajatella, että siteeratusta katkelmasta kaupallinen seksi ymmärretään vallan kuvaston kautta, mutta yhtä hyvin voidaan tulkita, että myös valtiovalta ymmärretään itsensä myymisenä. Tulkitsi metaforan sitten kummin päin tahansa, käsitteen metaforinen rakentaminen toisen avulla on osittaista, ei totaalista (emt., 13). Valtiovaltaa voidaan kuvata metaforisella systeemillä, jonka kuvasto koostuu prostituutioon kulttuurisesti liitetyistä käsitteistä, mutta se ei tarkoita, että valtiovalta olisi kokonaisuudessaan prostituution kaltaista. Metaforinen käsite kiinnittää huomion kuvatuun asiaan tiettyyn ulottuvuuteen ja jättää taka-alalle toisia, jotka eivät ole yhdenmukaisia kyseisen metaforan kanssa (emt., 10). Vallan kuvaaminen kaupallisen seksin termein korostaa tulkinnasta riippuen esimerkiksi käsitteeseen liittyviä henkisen ja fyysisen alistamisen, itsekkäiden hedonististen pyrkimysten tai korruption, kaikkialle ulottuvan rahan vallan, merkityksiä. Kuitenkaan se, että vallan ja kaupallisen seksin käsitteet voivat toimia toistensa metaforisena kuvastona, ei ole puhdasta sattumaa, vaan osoittaa, että kulttuurissamme on mahdollista ymmärtää näitä asioita toistensa kautta (vrt. emt., 5). Toisaalta vallasta voitaisiin yhtä hyvin puhua esimerkiksi sodan tai urheilun kuvastolla (esim. valtataistelu, puolueiden loppukiri ennen vaaleja) ja korostaa näin käsitteen toisia merkitystasoja. Vallanpitäjät pyrkivät tuottamaan poliittisissa diskursseissa positiivisempia mieli- ja kielikuvia itsestään ja tavoitteistaan: Italian kristillisdemokraatit rakensivat uskonyhteyden ja uskollisuuden kuvastoa, kun taas kommunistit loivat solidaarisen sosialistisen yhteiskunnan ideaalikuva (MacCarthy 2002, 106). Puolueiden omat uskollisuuden ja solidaarisuuden kuvastot ovat varsin erilaisia tapoja jäsentää vallankäyttöä ja sen tavoitteita kuin puhtoiselle poliittiselle kuvastolle irvailevat lihallisuuden ja kaupallisuuden metaforat Pasolinin runossa.

Kirjallisuuden kulttuurinen voima perustuu Fowlerin mukaan juuri kielellisen variaation luomiin mahdollisuuksiin esittää erilaisia näkemyksiä maailmasta:

Speaking or writing in a variety articulates its own view of the world, and that articulation is a social practice, a conscious or unconscious intervention in the organization of society. Literature's cultural force has its origins in this property of language. (Fowler 1981, 8.)

Erilaiset puhumisen ja kirjoittamisen tavat osallistuvat sosiaalisina käytänteinä yhteiskunnallisen todellisuuden muokkaamiseen, eikä kirjallisuutta voida Fowlerin mukaan, strukturalismin yrityksistä huolimatta, eristää tyhjäksi rutiiniksi, institutionaaliselle muutokselle vastustuskykyiseksi diskurssin muodoksi (emt., 95). Fowler pyyhkäisee ehkä liiankin reippain ottein pöydän puhtaaksi strukturalistisen poetiikan erheistä ja tarjoaa tilalle kielenkäytön tapojen moninaisuutta painottavaa, kommunikatiivista diskurssikäsitystä, joka keskittyy kielellisten keinojen pragmaattisiin ja vuorovaikutuksellisiin funktioihin (emt., 186-188). Sanaston ja syntaksin sekä vuorovaikutuksen ja koheesion kriittistä silmää kiinnostavista keinoista hän laatii kuitenkin strukturoidun muistilistan: erikoissanasto, kompleksiset kategoriat ja adjektiiviattribuutit; virkerakenteet, puhetyyli ja passiivi; toimintojen, tilan ja toimijoiden semantiikka; puheaktit, ajallis-paikalliset ainekset, nimet sekä otsikot ja niin edelleen (emt., 40-44). Mielestäni olisi-kin hedelmällisempää ajatella, että strukturalistinen poetiikka tarjoaa välineet, joilla pragmaattisia ja vuorovaikutuksellisia funktioita voidaan tutkia tekstissä ja sen diskursseissa.

Vaikka tekstit tarjoavatkin parhaat todisteet omasta rakenteestaan, ei Fowlerin mukaan voida vakavasti väittää, että tekstit olisivat riippumattomia konteksteistaan tai että kontekstit eivät olisi relevantteja niiden ymmärtämisen kannalta (1971, 17). Erilainen kielenkäyttö heijastaa hänen mukaansa erilaisia kielen ulkopuolisia suhteita (emt., 20). Lee puolestaan painottaa enemmän kirjallisuuden rakenteellisen tarkastelun merkitystä. Tekstit ovat kaikilla kielen systeemin tasoilla tapahtuvien valintojen tuotteita ja voimme hahmottaa niiden näkökulmia tarkastelemalla tekstuaalista rakennetta näiden valintojen valossa. (Lee 1992, 106.) Vaikka kielen avulla onkin mahdollista ilmaista erilaisia näkemyksiä maailmasta, eivät ihmiset Fowlerin mukaan voi vuorovaikutustilanteessa improvisoida mielensä mukaan tai edes valita vapaasti käyttämiään kielen keinoja. Kielenkäytön tilanne ja se, mitä sanotaan ja tehdään, ovat sosiaalisten rakenteiden muokkaamia, mutta kielenkäytön valinnat myös osaltaan muovaavat näitä rakenteita. Edes konventionaalisista käytännöistä poikkeaminen ei kuitenkaan merkitse vapautta puhua oman valinnan mukaan, vaan myös ylilyönnit sisältyvät kielen repertuaariin ja tapahtuvat laajemman kulttuurisen kontekstin luomien mahdollisuuksien puitteissa. (Fowler 1981, 191.) Toisin kuin Fowler, Lee korostaa, että vaikka kielen rakenteelliset tekijät saattavat vahvistaa tiettyjä kielenkäytön tapoja, olisi väärin väittää, että ne estäisivät uusien diskurssien

ja merkityksen muotojen syntymisen. Kieli pystyy muuttumaan ja uusia diskursiivisia käytäntöjä syntyy, kun niille havaitaan sosiaalinen tilaus. (Lee 1992, 119.)

Lee painottaa, että kielelliseen ilmaukseen ei voi koodata kaikkia kuvattavaan tilanteeseen liittyviä tekijöitä. Kielellinen koodaus on hyvin valikoivaa ja edellyttää todellisuuden abstrahoimista. (Emt., 8.) Kielet tarjoavat puhujilleen monessa mielessä rajattoman valikoiman vaihtoehtoja sen suhteen, miten tietty tilanne voidaan konstruoida ja sovittaa olemassa oleviin luokitteleviin skeemoihin (emt., 45). Maailmaa ja kieltä ei kuitenkaan saa sovitettua kitkattomasti yhteen. Kategorisoinnin ja valinnan prosessit toimivatkin kenttinä, joilla käydään kamppailua erilaisten tulkintamallien välillä tai neuvotellaan ratkaisuja sosiaalisiin jännitteisiin. (Emt., 21.) Kieli ei asenna käyttäjiinsä mitään tiettyä maailmankuvaa, vaan mahdollistaa erilaisten näkemysten välittämisen (emt., 48).

Kaunokirjalliselle diskurssille on ominaista kyky välittää kielellisillä valinnoilla erilaisia näkemyksiä jopa samanaikaisesti. Torsten Petterssonin interferenssimalli auttaa hahmottamaan, miten kaunokirjallisista teoksista on mahdollista tehdä useita hyväksyttäviä, keskenään ristiriitaisiakin tulkintoja. Lukijalla ei silti ole rajatonta valtaa suhteessa tekstiin. Teksti tarjoaa mahdollisuuksien kentän, jonka pohjalta lukija päättelee implikaatioita eli sanavalintojen tietoisesti tai tiedostamatta paljastamia asenteita ja tapoja tulkita maailmaa. Tulkinta syntyy valikoimalla ja yhdistämällä kontekstiin nähden tarkoituksenmukaisia implikaatioita mahdollisten vaihtoehtojen päättymättömästä jatkumosta. Myös konteksti koostuu suuresta määrästä mahdollisia implikaatioita. Implikaatiolle ja tulkinnoille on Petterssonin mukaan luonteenomaista arvaamattomuus. Yhden tulkinnan perusteella ei voi päätellä, minkälaisen tulkinnan joku toinen tekisi samasta tekstin kohdasta tai teoksesta, eikä yhden tulkinnan perusteena olevan implikaation tarvitse olla argumentti toista tulkintaa vastaan. (Pettersson 1988, 86-93.)

Kielen, todellisuuden ja tulkinnan kitkainen kolmiodraama konkretisoituu edellä siteeratun ”Sesso, consolazione della miseria” -runon jatkossa, jossa lain, kunnian ja vallan konventionaaliset käsitteet osoittautuvat kyvyttömiksi kuvaamaan marginaaliin ahdettua yhteiskunnallista todellisuutta:

Ma nei rifiuti del mondo, nasce
un nuovo mondo: nascono leggi nuove
dove non c'è più legge; nasce un nuovo
onore dove onore è il disonore...
Nascono potenze e nobiltà,
feroci, nei mucchi di tuguri,
nei luoghi sconfinati dove credi
che la città finisca, e dove invece
ricomincia, nemica, ricomincia
per migliaia di volte, con ponti

e labirinti, cantieri e sterri,
dietro mareggiate di garattacieli,
che coprono interi orizzonti.

(Pasolini 1961/1982, 35.)

Mutta maailman jätteistä syntyy
uusi maailma: syntyvät uudet lait
joilla ei lakia enää ole, syntyy uusi kunnia
jolle kunnianttomuus on kunnia...
Syntyy julmaa valtaa ja
ylimystöä, loputtomissa röttelökylissä,
aukeilla jossa kaupungin luulee
jo loppuvan mutta jossa se sen sijaan
alkaakin uudestaan, vihamielisenä, alkaa
uudestaan tuhanteen kertaan, siltoineen
ja sokkeloineen, rakennelmineen ja monttuineen,
takanaan pilven piirtäjät jotka hyökyaaltoina
peittävät kokonaisia horisontteja

(Pasolini 1999, 47.)

Uusi maailma, jossa käsitteet syntyvät uudelleen, ei nouse Feeniks-linnun tavoin tuhkasta vaan vähemmän ylevästi vanhan maailman jätteistä. Tässä maailmassa käsitteiden konventionaaliset merkitykset eivät vastaa kielenkäyttäjien tarpeita, ja runon puhuja koettaa laajentaa niitä sopimaan paremmin käyttöympäristöönsä. Lain merkitys muuttuu laittomuudeksi, ja kunnia viittaakin kunnianttomuuteen. Edellä siteeratussa katkelmassa käännettiin ylösalaisin valta-asemat, tässä taas niitä kuvaavat käsiteparit. Valta ei runon maailmassa ole oikeudenmukaista vaan julmaa, ja ylimystö syntyy röttelökylissä. Käsitteiden ympärikäntäminen runon todellisuudessa tekee näkyväksi ja laajentaa niiden merkitystä ehkä myös lukijan todellisuudessa. Marginaalin alistettu todellisuus purkautuu käsitteistä ulos loputtomana ja vihamielisenä. Jos hyökyaaltoina levittäytyvien pilvenpiirtäjien tulkitaan symboloivan taloudellista ja yhteiskunnallista hegemoniaa, on se vähintään yhtä uhkaava ja vihamielinen kuin marginaali-todellisuus, jonka se yrittää peittää.

Juha Siltanen kutsuu 'käsitteiden demokratiaksi' Pasolinin teoksille ominaista ilmiötä, jossa ”myytti lyö kättä moottoripyörän kanssa, Raamattu puhelinluettelon, sana teon, abstraktio ihmisen kanssa ja erotiikka taloustieteen kanssa – käsitteet ovat siis ikään kuin demokraattisessa suhteessa toisiinsa” (2005, 22). Pasolinin teosten innovatiiviset tavat käsitellä traditiota sekoittavat antiikin ylevää kuvastoa ja muotoja aikalaiskulttuurissa ”epärunollisiksi” tuomituihin aineksiin, kuten murteelliseen, alatyyliseen, ajankohtaiseen, realistiseen, tieteelliseen tai poliittiseen sanastoon (Marazzini 1998, 33-34). Näin runo voi kyseenalaistaa käsitteiden

vakiintuneita hierarkkisia suhteita ja niihin sisältyviä ideologisia asemia ja tuottaa uusia tulkinnallisia vaihtoehtoja.

Ihmiset sanovat eri asioita erilaisten kielellisten valintojen kautta, koska niillä on erilainen merkityspotentiaali. Vaihtoehdot ovat motivoituja ja jokaisella kielellisellä rakenteella on oma funktionsa. (Fowler 1981, 194-195.) Eikö silloin se, että on olemassa kaunokirjallisuus omana, tunnistettavana kielenkäytön alueenaan tarkoita, että sen avulla sanotaan erilaisia asioita – että kirjallisuus on erityinen diskurssimuoto, jolla on sille ominainen funktio? Lee pitää kirjallisuuden kielen ja ei-kaunokirjallisen kielen erottelua funktionaalista näkökulmasta katsottuna harhaanjohtavana:

Once we see that so-called 'ordinary language usage' comprises a vast range of different discourses, then these heterogeneous practices merge in complex ways into the area of literary language (Lee 1992, 51).

Diskurssien moninaisuus problematisoi ”tavallisen kielenkäytön” käsitteen ja heterogeeniset käytännöt levittäytyvät myös kirjallisuuden kielen alueelle. Jokainen teksti altistuu yhteiskunnallisessa kontekstissaan monimutkaiselle diskursiiviselle vuorovaikutukselle:

The multi-dimensional character of social space is such that any text enters into a highly complex pattern of discursive and generic interactions originating in a wide variety of social and institutional structures (emt., 153).

Vaikka kirjallisuuden kieltä ei voikaan eristää muusta kielenkäytöstä ja yhteiskunnallisesta kontekstista, se ei tarkoita, etteikö kaunokirjallisuudella voisi diskurssina olla erityistä funktiota, jotain, jonka vuoksi sitä arvostetaan omana, tunnistettavana alueenaan. Kirjallisuus ei vain *altistu* diskursiiviselle vuorovaikutukselle, vaan voi myös aktiivisesti *hyödyntää* sitä omiin tarkoituksiinsa, kuten edellä analysoidussa Pasolinin runossa. Myös Fowler myöntää, että kirjallisuudella voi olla erityinen vuorovaikutuksellinen funktio, vaikkeivät kaunokirjallinen kieli ja tekstit muodostakaan erillisiä kategorioitaan. Fowler ei kuitenkaan pidä tätä seikkaa käsittelynsä kannalta keskeisenä. (1981, 188.) Mielestäni juuri kirjallisuuden erityinen tapa vaikuttaa lukijaan on keskeinen tarkasteltaessa kirjallisuutta diskurssina.

2.3. Kaunokirjallisen diskurssin uudistava funktio

Kaunokirjallisuuden hallitseva funktio on Roman Jakobsonin viestintämallin mukaan poeettinen funktio, joka kiinnittää huomion merkkiin ja viestiin sinänsä muuttaen viestintätilanteen kaikki osatekijät tulkinnanvaraisiksi. Jakobson kuitenkin esittää, että verbaalisissa viesteissä vaikuttavat useat funktiot yhtä aikaa, eikä poeettista funktiota voi eristää yksinomaan kauno-

kirjallisuuden alueelle kuuluvaksi.⁶ Jokaista viestintätilanteen osatekijää määrittää Jakobsonin mukaan oma kielellinen funktionsa. Viesti korostaa tarkoituksensa mukaan prosessin eri elementtejä. Viesti, jolla on emotiivinen funktio, painottaa lähettäjä ja puhujan asennetta siihen mistä hän puhuu. Referentiaalinen funktio taas korostaa viestin kontekstia, todellisuutta, johon viesti viittaa. Konatiivinen funktio keskittyy viestin vastaanottajaan ja pyrkii ensisijaisesti vaikuttamaan tähän. Viestin tarkoituksena voi olla myös kontaktin ylläpitäminen (faattinen funktio) tai se voi keskittyä välittävään koodiin (metakielellinen funktio). (Jakobson, 1960 356-357.) Sanataiteessa hallitseva poeettinen funktio muuttaa muut tekstissä vaikuttavat funktiot *tulkinnanvaraisiksi*, muttei välttämättä kumoa niiden merkitystä.

Cook kritisoi Jakobsonia, joka kyllä tunnistaa poeettisen funktion muttei selitä miten se toimii tai mitä sen olisi tarkoitus saada aikaan (Cook 1994, 38). Cookin mukaan Jakobson aliarvioi kirjallisuuden lukijariippuvaisuutta, vaikka poeettisen *funktion* käsite perustuukin lähtökohtaisesti lukijan läsnäoloon: sen täytyy *tehdä jotakin jollekulle*. Jos poeettinen funktio on suunnattu tekstiin, jonkun - eli lukijan - täytyy suunnata se siihen. (Emt., 174.) Mitä poeettisella funktiolla sitten tehdään? Voidaan ajatella, että juuri poeettisen funktion tuottama teoksen kaikkien elementtien korostunut tulkinnanvaraisuus mahdollistaa sen kaunokirjallisuudelle ominaisen lukijan maailmaa, tekstejä ja kieltä koskevia käsityksiä uudistavan vaikutuksen, jota Cook pitää kirjallisuuden keskeisimpänä funktiona. Toisin kuin Cook kärjistetyssä kritiikissään antaa ymmärtää, ei poeettinen funktio strukturalistisenkaan tulkinnan mukaan eristä kirjallisuutta sosiaalisesta kontekstista, vaan siirtää teoksen pragmaattiset funktiot empiiriseltä tasolta semanttiselle tasolle (Steiner 1994, 265-266).

Kaunokirjallisella kielellä ei edellytetä olevan esteettisen funktion ohella muita käytännöllisiä funktioita. Cook esittää, että kirjallisuuden institutionaalinen luokittelu taiteeksi vapauttaa teokset diskurssin kahdesta pragmaattisesta pääfunktioista, M.K.A. Hallidayn määrittelemästä todellisuutta kuvaavasta ja muovaavasta (ideationaalisesta) sekä sosiaalisia suhteita luovasta ja ylläpitävästä (interpersonaalisesta) funktiosta. (Cook 1994, 38-40; Halliday 1973/1977, 39-43.) Cookin mukaan kirjallisuudelle ominaista skeemoja uudistavaa funktiota, joka ei mahdu ideationaalisen ja interpersonaalisen funktion alle, voidaankin pitää diskurssin kolmantena pääfunktiona (1994, 195). Hallidayn tekstuaaliseksi nimeämällä, viestiä vuoro-vaikutustilanteessa rakentavalla funktiolla on itse asiassa yhteisiä piirteitä Jakobsonin poeetti-

⁶ Fowler väittää, että identifioimalla viestiin keskittyvän poeettisen funktion Jakobson kannustaa jättämään pragmaattiset, referentiaaliset ja metalingvistiset tekijät huomiotta (1981, 187). Poeettiseen funktioon pohjautuva kirjallisuuskäsitys palvelee Fowlerin mukaan muuttumaton ja sulkeutunut yhteiskunta (emt., 84-85). Fowler unohtaa kuitenkin mainita, että Jakobson näkee tekstit monifunktioisina, vaikkakin jokin funktio saattaa olla tietyssä tekstissä hallitseva.

sen funktion, ja näin ollen myös siihen pohjautuvan Cookin skeemoja uudistavan funktion kanssa, mutta Cook sivuuttaa nämä yhtäläisyydet. Koska skeemoja uudistava funktio palvelee tekstuaalista paremmin nimenomaan kirjallisuudentutkimuksen työkaluna, en erittele käsitteiden eroja tässä pidemmälle.

Cookin mukaan skeemat muuttuvat tehokkaimmin sellaisen kielellisen kokemuksen kautta, joka ei ole suoranaista vuorovaikutusta toisten ihmisten ja ympäristön kanssa, vaikka saattaakin *kuvata* sitä. Kokemus kielestä, joka on kirjoitettu enemmän kuin puhuttu tai esitetty, antaa lukijan etäännyttä sosiaalisesta vuorovaikutuksesta ja sallii enemmän kokeellisia vapauksia. Näin syntyvällä skeemojen uudelleen organisoinnilla voi puolestaan olla myös sosiaalisia ja käytännöllisiä vaikutuksia. Skeemoja uudistavien diskurssien kategoriaan sisältyy Cookin mukaan useita kirjallisuudeksi kutsuttuja diskursseja, mutta se ei tarkoita, että kaikki kirjallisuus olisi skeemoja uudistavaa, tai että kaikki skeemoja uudistavat diskurssit olisivat kirjallisuutta. (Emt., 189-192.)

Cook hyödyntää teoriansa pohjalla myös venäläisen formalismin käsitteitä, jotka hän Jakobsonin poeettisen funktion tapaan pyrkii palauttamaan osaksi lukijan, tekstin ja kontekstin vuorovaikutusta. Venäläisten formalistien mukaan kirjallisuuden keskeinen funktio on asioiden vieraannuttaminen (*ostranyenie*, engl. *defamiliarization*) tai oudoksi tekeminen, tavanomaiseksi käyneen havainnon tuoreuttaminen (Šklovski 1917/2001, 34). Formalistit korostavat, että vieraannuttaminen ei tapahdu sisällön vaan muodon tasolla, tekstin sisäisesti tai tekstienvälisesti (Cook 1994, 131-132). Šklovskikin kyllä kirjoittaa *asioiden vieraannuttamisesta* havaitsemisprosessissa (mikä väistämättä pitää sisällään lukijan), mutta Cook nostaa tarkastelun keskiöön lukijan roolin sekä vieraannuttamisen kohteet ja tavoitteet.

Vieraannuttamisen käsite ei Cookin mukaan voi sulkea lukijaa tai yhteiskunnallista kontekstia ulkopuolelleen:

In particular, the claim to deal with texts as autonomous objects does not fit with the notion of defamiliarization which, far from being a fixed feature of an isolated text, is a variable which can not be separated from the psychology of the reader or from the particular and changing social and historical context which conditions it. (Emt., 139.)

Teksti vieraannuttaa jotakin jollekin, vieraannuttaminen on lukijasta riippuvaista. Vieraannuttavaa vaikutusta tuottavat muodolliset keinot kurottavat tekstin rakenteellisen poikkeavuuden tason yli kohti lukijaa. Lukijan tulkinnasta ja kokemuspohjasta riippuu esimerkiksi, miten kerronnan tapa tai asenne (*skaz*), juonen kertomuksellinen järjestäminen (*syuzet*), nuoremman kirjallisuuden suuntauksen kanonisointi ja vaikeutettu tai paljastettu muoto (*impeded / bared form*) havaitaan ja tulkitaan. (Emt., 207-208.)

Edellä siteeratut katkelmat Pasolinin runosta ”Sesso, consolazione della miseria” havainnollistavat vieraannuttamisen lukijariippuvuutta. Runon puhujan ironinen asenne ei välity, ellei lukija tunne länsimaisessa kulttuurissa antiikille annettua painoarvoa ja prostituutioon liitettyjä negatiivisia asenteita tai miellä ihmisyyttä ja elämellisyttä toisistaan poikkeaviksi ominaisuuksiksi. Vastaavasti lain ja kunnian käsiteiden laajentaminen ymmärretään vaikeuteksi muodoksi, kun se suhteutetaan länsimaisten demokratioiden hegemonisiin käsityksiin laista ja kunniaista. Jos korostetaan liikaa sosiaalista relativismia, saatetaan kuitenkin unohtaa, että ihmiset usein löytävät toisten yhteiskuntien tai sosiaalisten ryhmien kirjallisuudesta kulttuurin ja historian rajat ylittäviä kokemuksia (Cook 1994, 3). Neljänkymmenen vuoden ajallinen, kahdentuhannen kilometrin maantieteellinen ja mitta-asteikkojen ulkopuolelle jäävä kulttuurinen etäisyys eivät estä oman tulkintani muodostamista Pasolinin runosta.

Jakobson ja formalistit kuvaavat vieraannuttamista, mutta eivät sen tulosta (emt., 208). Cook yrittää ottaa väliin jäävän askelen lingvistisestä poikkeavuudesta skeemamuutoksiin diskurssipoikkeaman käsitteen avulla:

Where there is deviation at one or both of the linguistic and text-structural levels, and this deviation interacts with a reader's existing schemata to cause schema refreshment, there exists the phenomenon which I term 'discourse deviation'. (Emt., 198)

Diskurssipoikkeama on siis lukijan skeemoja uudistavaa kielellisen ja tekstin rakenteen tason poikkeavuutta. Idea muistuttaa olennaisilta osiltaan venäläisen formalismin vieraannuttamisen käsitettä diskurssianalyysin ja keinoälyteorian tekstintutkimuksen valossa uudelleen esitettyinä. Cook lainaa keinoälyteorialta havaintopsykologiaan perustuvan skeeman⁷ käsitteen ja diskurssianalyysilta ajatuksen diskurssista lukijasta riippuvana, tietoa, tekstin rakennetta ja kieltä yhdistävänä prosessina. (Emt., 206.) Tältä pohjalta hän pyrkii täydentämään formalistista lähestymistapaa korostamalla lukijan merkitystä. Hän ei silti itsekään pysty huomioimaan analyseissaan lukijaa lukuun ottamatta omaa luentaansa ja muutamia toisten akateemisten tutkijoiden esittämiä tulkintoja, vaikka korostaakin lukijan skeemojen merkitystä poikkeavuuden havaitsemisessa ja skeemojen uudistumisessa.

Analysoidessaan isobritannialaisen, sodanjälkeistä sukupolvea edustavan Edward Bondin runoa ”First World War Poets” (1978) Cook esimerkiksi viittaa lyhyesti kollegansa kyseistä runoa koskevaan tunnereaktioon, erittelee omia tulkintojaan ja olettaa niistä löytyvien skeemarakenteiden edustavan jossain määrin ensimmäisen maailmansodan jälkeisen sukupol-

ven (koulutuksen tuottamia) skeemoja yleisemminkin. Runon graafista, äänteellistä, kieliopillista, sanastollista, kuvastollista ja intertekstuaalista säännönmukaisuutta tai poikkeavuutta tarkastellessaan Cookin lähtökohtana on hänen oma tulkintansa siitä, mikä on odotusarvoista (tietyn sukupolven tai tulkinnallisen yhteisön) lukijoiden tulkinnoissa. (Emt., 169-173.) William Blaken ”The Tyger” -runon analyysia Cook pohjustaa Stanley Fishiltä lainatulla veikeällä kokoelmalla eri tutkimussuuntauksia edustavien kirjallisuudentutkijoiden ristiriitaisia tulkintoja. Skeemamuutosten tarkastelu perustuu kuitenkin myös Blaken kohdalla niihin tulkinnallisiin mahdollisuuksiin, joita Cook löytää tekstistä, osin Epsteinin stilistisen analyysin avustamana. (Emt., 214-224.)

Vaikka Cook eritteleekin tarkasti odotusarvoisia skeemoja sekä niihin tai niiden rikkomiseen liittyviä ohjelmallisia merkityksiä (*plan*) ja tavoitteita (*goal*), ei skeema-käsite tuo analyysiin sen konkreettisempia keinoja päästä käsiksi lukijoiden tulkintoihin kuin strukturalistinen tekstilähtöinen analyysikaan. Cook määrittelee kuvaavansa, kuinka kaunokirjallista teosta koskevat tulkinnat rakentuvat, ei niinkään sitä, kuinka tekstiä voisi tulkita (emt., 218). Cookin metatulkintaa on kuitenkin vaikea erottaa runon tulkinnasta, kun hän tarkastelee luentojen mahdollisia variaatiota erittelemällä omaa tulkintaansa runon monimerkityksisyydestä.

Skeemateoria näyttääkin tarjoavan kirjallisuuden analyysille vain uudelleen nimettyjä tulkintamalleja ja spekulatiota toisten lukijoiden tiedoista. Kukaan ei tietävästi ole onnistunut pyydystämään edes omasta tietopohjastaan yhtäkään varmuudella rajattua skeemaa. En näe mielekkäänä yrittää tarkastella, miten runosarja konkreettisesti uudistaa lukijan skeemoja, vaan pyrin hahmottamaan keinoja, jotka mahdollistavat tekstin vallitsevia käsityksiä kyseenlaistavan potentiaalın ja kriittisen voiman. Apua löytyykin stilistiikan ja strukturalistisen poetiikan suunnilta. Mick Short määrittelee skeemat järjestäytyneiksi taustatiedon rakenteiksi, jotka lukija tuo mukanaan tekstiin (1996/1999, 231). Näin määriteltynä skeeman käsite lähestyy Benjamin Hrushovskin viitekehysten käsitettä.

’Viitekehys’ (*a frame of reference*) on mikä tahansa merkityksellinen jatkumo kahden tai useamman tarkoitteen välillä, johon tekstin osat tai niiden tulkinnat voivat liittyä joko viittauksen, maininnan tai konnotaatioidensa kautta. Se voi yhdistää esimerkiksi tiettyyn asiaan, henkilöön, paikkaan tai mielentilaan liittyviä ilmaisuja. Viitekehys on Hrushovskin mukaan lauseen ohella diskurssin toinen perusyksikkö, mutta toisin kuin kiinteät lauseet se sallii rakenteiden vapaan leikin tekstin luomissa puitteissa: viitekehukset leikkaavat ja värjättävät toisiaan. Teksti ohjaa lukijan tulkintoja viitekehysten avulla, mutta ne ovat myös riippuvaisia

7 1920 ja 1930-lukujen havaintopsykologiaan pohjautuvan skeemateorian perusväite on, että uusi tieto ymmärretään vertaamalla sitä muis-

lukijan tiedoista ja tulkinnasta. (Hrushovski 1984, 11-14; vrt. Cook 1994, 220-222.) Viitekehukset ovat apuvälineitä ennemminkin tekstin kuin lukijan mentaalisten representaatioiden merkitysyhteyksien hahmottamiseen ja siksi tässä työssä skeemoja hyödyllisempi työkalu. Cookin kehittämät skeemojen uudistumisen ja diskurssipoikkeaman käsitteet auttavat kuitenkin hahmottamaan oivaltavaa diskurssin käyttöä, joka mahdollistaa uuden ymmärryksen syntymisen. Myös Cookin huomio vieraannuttamisen ja poeettisen funktion vaikutuksista ja suhteesta lukijaan on näkökulmani kannalta keskeinen.

Cook erottaa kolme päätasoa, joilla vieraannuttamista tapahtuu: kielen, tekstin ja aistihavainnon tasot. Skeemateorialla terästettynä nämä tasot voidaan nimetä kieliskeemaksi, tekstiskeemaksi ja maailmaskeemaksi, joka tosin voidaan johtaa yhtälailla diskurssista kuin aistihavainnosta. Lukija käyttää skeemoja tekstin prosessointiin, mutta samalla kielellinen tai tekstuaalinen poikkeavuus saattaa myös muuttaa lukijan skeemoja. (Cook 1994, 181-183.) Skeemojen uudistuminen ei tapahdu vain yhdellä tasolla, vaan teksti-, kieli- ja maailmaskeemojen välisessä suhteessa (emt., 197). Olemassa olevia skeemoja voidaan tuhota, uusia saatetaan rakentaa tai voidaan luoda uusia yhteyksiä olemassa olevien skeemojen välille. Joskus voidaan vain lisätä uutta tietoa olemassa oleviin skeemoihin niin, että vanha perusrakenne säilyy. Vanhojen skeemojen häirintä (*schema disruption*) on kuitenkin uudistumisen perusedellytys. (Emt., 191-192.) Hrushovskin termistölle käännettynä skeemojen uudistuminen voisi vastata tulkintaprosessia, jossa lukija muodostaa ja muokkaa viitekehyyksiä sekä arvioi niitä uudelleen tekstin mahdollistaman sisäisen viitekentän pohjalta.

Quasimodon ”Alle fronde dei salici” (Pajujen oksiin) -runon käännökset havainnollistavat, kuinka (vieraannuttavat) tulkinnat rakentuvat niin tekstin kuin lukijankin kielellisissä, tekstuaalisissa ja diskursiivisissa valinnoissa:

Alle fronde dei salici

E come potevamo noi cantare
con il piede straniero sopra il cuore,
fra i morti abbandonati nelle piazze
sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
della madre che andava incontro al figlio
crocifisso sul paolo del telegrafo?
Alle fronde dei salici, per voto,
anche le nostre cetre erano appese,
oscillavano lievi al triste vento.

(Quasimodo 1960/1976, 147.)

tissa olevaan stereotyyppiseen versioon samantyyppisestä kokemuksesta.

Pajujen oksiin

Ja kuinka olisimme laulaneet
kun vieras jalka painoi sydäntämme;
toreille hyljättyjen vainajien luona
kovaksi jäätyneellä nurmella; kun lapset
valittivat kuin karitsat; kun musta huuto pääsi
äidiltä joka löysi poikansa
lennätintolppaan ristiinnaulittuna?
Pajujen oksiin valan mukaisesti
myös meidän kanteleemme ripustettiin,
sureva tuuli niitä vapisutti.

(Quasimodo 1962, 59. Käänt. Kögäs.)

Pajunoksissa

Ja kuinka me saatoimme koskaan laulaa,
sydämellämme muukalaisen jalka,
toreilla vainajat hyljättyinä
jähileiseen nurmeen, ja kuullen, kuinka
soi karitsan-valitus lasten, ja äidin
raju musta huuto vierellä pojan,
joka ristiinnaulittiin lennätinpaaluun?
Pajunoksissa riippuivat meidänkin kanteleemme,
ripustettuina uhrilahjoiksi, hiljaa
ne liikkuvat tuulessa surullisessa.

(Quasimodo, 1976, 269. Käänt. Tynni.)⁸

Mutta miten voisimmekaan laulaa
muukalaisen jalka sydämellämme
[-] uhrilahjana pajujen oksistossa
riippuivat meidänkin harppumme
ja itkivät hiljaa valittavassa tuulessa.

(Quasimodo 1959. Käänt. Mäkelä.)⁹

Kuinka voisimmekaan laulaa, kun vieraan kantapäät sotkevat sydäntämme/
kuolleitten keskellä, jotka lepäävät kaikkialla kovilla piikivikentillä/
lasten surkeasti ulistessa ja äidin synkästi valittaessa/
nähdessään poikansa hirtettynä lyhtypylvääseen/
ja katsoessaan hänen tuhkanharmaita kasvojaan? [-]

(Quasimodo 1959. Käänt. K. S.)¹⁰

Munafõn mukaan sodan jälkeisiä kollektiivisiä tuntoja kuvaava ”Alle fronde dei salici” -runo avaa kerronnallisuuden keinoin italialaiseen runouteen uuden mahdollisuuden kommunikoida ihmisten kanssa kadottamatta kuitenkaan Quasimodon hermeettiseltä kaudelta periytyvää kuvastoa ja sanojen sointia (1973/1977, 119). Käännökset tulkitsevat runon puhetilanteen aikaa

⁸Teoksessa *Kaksikymmentäyksi nobelrunoilijaa*. Toim. ja käänt. Aale Tynni.

⁹*Savon Sanomat* 23.10.1959. Artikkelissa on käännetty vain runon alku ja loppu.

ja asenteita jäsentävät viitekehukset eri tavoin. Köngäksen käännöksen ”kuinka olisimme laulaneet kun” -rakenne tuottaa tulkinnan runon puhujasta, joka puhumishetkellä pitää mahdottomana, että kuvattuna hetkenä menneisyydessä olisi laulettu. Tynnin suomennoksen fraasi ”kuinka me saatoimme koskaan” sen sijaan herättää syyttäviä tai katuvia konnotaatioita, jotka eivät viittaa vain yhteen tiettyyn hetkeen vaan kaikkiin kuvatun kaltaisiin tilanteisiin menneisyydessä.

Mäkelä ja nimimerkki K. S. kääntävät alkutekstin imperfektissä kuvatun toiminnan (*potavamo* [--] *cantare*, voimme laulaa) konditionaalin preesensiin, puhehetkellä ja/tai siitä alkaen tapahtuvaksi. Käännös konditionaaliin vastaa alkutekstin ajallisia merkityksiä sikäli, että italian kielessä imperfekti viittaa jatkuvaan toimintaan, jonka päättymistä ei ole määritelty. Runon puhetilannetta ei näin etäännytetä menneisyyteen, vaan se jatkuu nykyhetkessä ja viijaa, ettei edelleenkään ole mahdollista laulaa vapaasti. Mäkelän käännöksen ”Mutta miten voisimmekaan” konjunktio- ja liitepartikkelivalinnat korostavat vielä pessimistisempää viitekehystä: laulaminen puhetilanteessa ei olisi kuitenkaan mahdollista. K. S:n suomennoksen aloittava ”Kuinka” sen sijaan joko kysyy keinoja, joilla kuvatussa tilanteessa olisi mahdollista laulaa tai vaihtoehtoisesti Mäkelän käännöksen tavoin kyseenalaistaa, kuinka kuvatussa tilanteessa laulaminen olisi ylipäätään mahdollista. Näitä käännösten esittämiä tulkintoja voidaan pitää keskenään ristiriitaisina, mutta yhtäläillä mahdollisina, koska käännökset ovat tekstin sisäisen viitekentän pohjalta tehtyjä tulkintoja.

Käännökset eroavat myös runon kuvallisuuden tulkinnassa ja nostavat esiin erilaisia merkityksiä metaforasta ”con il piede straniero sopra il cuore” (vieras jalka sydämen päällä). Alkutekstin *straniero* tarkoittaa sanakirjakäännöksen mukaan ulkomaalaista, vierasmaalaista tai muukalaista. Vertailemissani käännöksissä käytetyistä ilmaisuvaihtoehdoista ”muukalaisen” (Köngäs, K. S.) herättää enemmän toisen maan kansalaisuuteen ja ”vieras” (Tynni, Mäkelä) taas yleisempiin tuntemattomuuden, outouden ja toiseuden viitekehyksiin liittyviä konnotaatioita. Muukalaisen jalka sydämellä viittaa kahden kansan väliseen konfliktiin, kun taas vieraan jalka liittyy yleisempään alistamisen viitekehukseen. Myös käännöksissä käytetyt verbit painottavat kohtaa eritavoin. Köngäsen käännöksen painaa-verbi ja K. S:n suomennoksen sydäntä ”sotkevat” kantapäät korostavat metaforaa antamalla sille konkreettisia fyysisen väkivallan konnotaatioita. Alkutekstin, Tynnin ja Mäkelän säkeissä jalka vain *on* sydämellä, mikä viittaa staattisempaan symboliseen alistussuhteeseen.

¹⁰ *Helsingin Sanomat* 25.10.1959. Artikkelissa on käännetty vain runon alku.

”Alle fronde dei salici” -runon kuva kuolleista torilla saa erilaisen viitekehysten Köngäksen ja Tynnin käänöksissä, joissa vainajat on hylätty torille, kuin K. S:n käänöksessä, jossa kuolleet ”lepäävät kaikkialla kovilla piikivikentillä”. Lepo on ihmisen perustarve ja elämän rytmittäjä, työn vastapari, joka voidaan nimetä jälkimmäisessä käänöksessä omaksi viitekehyskseen.¹¹ Viitekehys korostaa ruumiita viimeisessä levossa ja jättää elävät vastuulliset toimijat taka-alalle. Levon viitekehys liittyy säkeeseen rauhallisuuden ja työnjälkeisen rentoutumisen sekä palautumisen merkityksiä. Alkutekstistä ja edellisistä käänöksistä nouseva hylkäämisen viitekehys (perustavanlaatuisen inhimillisiä vuorovaikutussuhteita luonnetilvan hylätä/huolehtia -vastaparin osana) taas edellyttää jonkun, joka on ei ole huolehtinut kuolleiden hautaamisesta vaan hylännyt ruumiit julkiselle paikalle jostakin syystä. Viitekehys korostaa niitä ihmisiä, omaisia ja viranomaisia, joiden tehtävänä kuolleiden hautaaminen yleensä on. Vastuullisia toimijoita korostava hylkäämisen viitekehys voidaan nähdä passiivista levon viitekehystä vieraannuttavampana, sillä se rikkoo vahvemmin kuolemaan liittyvien rituaalisten käytäntöjen luomaa mallia (vainaja haudataan asianmukaisesti hautausmaalle tietyn uskonnon tai katsomuksen mukaisin menoin, pidetään hautajaiset vs. vainajat hylätään julkiselle paikalle). Hylkäämiseen liittyy negatiivisia laiminlyönnin, vastuuttomuuden ja tunteettomuuden konnotaatioita, kun taas lepo mielletään yleensä positiiviseksi työn vastakohtaksi, ja kuolemankin yhteydessä lohduttavaksi metaforaksi, joka tekee vainajan poissaoloa ymmärrettäväksi rinnastamalla sen elävien ihmisten toimintaan. Negatiivisesti sävyttynyt viitekehys lienee häiritsevämpi ja kyseenalaistavampi kuin rauhoittava tulkintamalli.

Käänösten käyttämät kuvakulmat ja ”leikkaukset” kuvasta toiseen, siis säkeenlyitykset ja sanajärjestykset, eroavat myös toisistaan. Tynnin käänöksessä äiti rinnastetaan ensin alkutekstistä poikkeavan säkeenlyityksen kautta valittaviin lapsiin ja näytetään sitten kuolleen poikansa vierellä. Köngäksen suomennos on säerakenteeltaan lähellä alkutekstiä, mutta rinnastaa jäisen nurmen lapsiin, kun alkutekstissä samassa säkeessä alkava valitus huurruttaa myös nurmea ja säerakenteen synnyttämä kielikuva korostaa valittajan tuskan vahvuutta. Köngäksen käänöksessä äiti löytää kuolleen poikansa, mikä aktivoi myös löytämistä edeltävän kateissa olemisen ja etsimisen viitekehukset. Kuolleen pojan löytäminen merkitsee toivon menettämistä. Myös alkutekstin säe, jossa äiti käveli poikaansa vastaan (”andava incontro al figlio”), herättää ensin kuin kontrastia voimistaakseen perhetapaamisen viitekehysten kumotakseen sen seuraavalla rivillä näyttämällä pojan ristiinnaulittuna. Imperfektistä huolimatta tilanne kuvataan kuin se tapahtuisi juuri nyt. Tämä suuntaa lukijaa eläytymään vaikeaan in-

¹¹ Viitekehys on tämän runon analyysissä merkitysjatkuo, joka yhdistää tiettyyn toimintaan, toimintamalliin, käytäntöön, mielentilaan tai kulttuuriseen kontekstiin liittyviä ilmaisuja, niiden tulkintoja ja konnotaatioita.

himilliseen tilanteeseen, joka asiateksteissä neutralisoituisi tilastoluvuiksi tai ulkokohtaisiksi raporteiksi. Välitön, eläytymään ohjaava kuvaus toimii näin vieraannuttavassa funktiossa. Välittömän tapahtumisen konnotaatiota vahvistaa Köngäksen käänöksessä myös huudon kuvaaminen: äidiltä ”pääsi” musta huuto, mikä korostaa tuskan hallitsemattomuutta. Säkeenylitys, joka näyttää ensin huudon ja sitten vasta huutajan vahvistaa hallitsemattomuuden viitekehystä.

K. S:n käänöksessä temporaaliset lauseenvastikkeet ”ulistessa” ja ”valittaessa” rakentavat lukijalle välittömän tapahtumisen seuraajan roolin. Vastaavaa roolia rakentaa myös Tynnin käänöksen modaalirakenne ”kuullen”. Näkökulma on K. S:n säkeissä kuitenkin muita käänöksiä vahvemmin annettu äidille, joka *näkee* poikansa hirtettynä lyhtypylvääseen. Suomenkos lisää äidin havaintoihin alkutekstiin kuulumattoman ”lähikuvan” pojan tuhkanharmaista kasvoista. Käänösvalinnan osoittavuutta korostaa se, että K. S:n suomennoskatkelma *Helsingin Sanomien* artikkelissa päättyy juuri tähän kuvaan.

Myös diskurssin ja sitä vasten rakentuvan symboliikan tasolla käänökset eroavat toisistaan. Munafò tulkitsee analyysissään lasten valituksen ja mustan huudon raakuuksien suunniltaan saattaman inhimillisyyden symboleiksi (1973/1977, 119). Tynnin ja Köngäksen käänökset vertaavat lasten valitusta alkutekstin tavoin karitsoiden valitukseen ja avaavat näin agraarisen viitekehysten teuraaksi vietävistä lampaista tai raamatullisen viitekehysten karitsoista viattomuuden ja uhrin symbolina (Jes. 53:7). Kaunokirjallisessa diskurssissa uhrilammasvertaus näyttäytyy kliseenä, runolle odotusarvoisen tuoreen ilmaisun vastakohtana, ja sikäli diskursiivisena poikkeamana (vrt. Cook 1994, 171). Nämä symboliset ja diskursiiviset merkitykset jäävät K. S:n suomennoksen kuvaaman lasten surkean ulinan ulkopuolelle. Tynnin käänöksen kuvassa valituksen soimisesta voi edellä mainittujen viitekehysten lisäksi nähdä kärsimystä estetisoivia konnotaatioita.

Alkutekstiin sekä Tynnin ja Köngäksen käänöksiin sisältyvä ristiinnaulitsemisen raamatullinen viitekehys ja sen avaama symboliikka puuttuu K.S:n käänöksestä, jossa poika kuvataan hirtettynä lyhtypylvääseen. Käänösten lennätinpaalun tai -tolpan (Köngäs, Tynni) ja lyhtypylvään (K. S.) välillä voi nähdä symbolisen eron. Lennätinpaalu herättää viestinnän konnotaatioita, lyhtypylväs viittaa valoon ja valaisemiseen. Teloituksen rinnastaminen viestin lähettämiseen liittyy sen varoittamisen ja pelottelun viitekehysiin, kun taas valon voi nähdä osana raamatullisen viitekehysten pyhyiden ja marttyyrikuoleman symboliikkaa. Järkyttävän kuvan vieraannuttavaa voimaa vahvistaa kuitenkin kummassakin tapauksessa moderni sanavalinta: Munafò pitää alkutekstin ilmausta ”palo del telegrafo” uskaliaana valintana aikansa runokielessä (1973/1977, 119).

Runon vahvin intertekstuaalinen viittaus kohdistuu Vanhan Testamentin psalmiin 137, ”Babylonian virtojen varsilla”. Kuten psalmin muinaiset israelilaiset, myös Quasimodon runon puhuja ripustaa muiden puhuteltujen (*me*) tavoin lyyransa pajujen oksiin vieraan vallan alla. Quasimodon runo ei kuitenkaan toista subtekstinsä mustavalkoista me–ne-asetelmaa: pronomiivalintansa kautta runon puhuja antaa äänen kansansa kollektiiviselle kärsimykselle, mutta rinnastaa sen samalla toisten kansojen samankaltaisiin kärsimyksiin (vrt. Said 1994/2001, 79-80):

Virtojen varsilla Babyloniassa
me istuimme ja itkimme,
kun muistimme Siionia.
Rannan pajuihin
me ripustimme lyyramme.
Ne, jotka meidät olivat sinne vieneet,
vaativat meitä laulamaan,
Ne, joiden orjuudessa me vaikeroimme,
käskivät meidän iloita ja sanoivat:
'Laulakaa meille Siionin lauluja!'
Kuinka voisimme laulaa Herran lauluja
vieraalla maalla?
Jerusalem, jos sinut unohdan,
kadotkoon käteni voima!
Tarttukoon kieleni kitalakeen,
ellen sinua muista
ellen pidä ylimpänä ilonani
sinua Jerusalem!
Muista, Herra, Jerusalemin hävityksen päivää,
muista edomilaisia, miten he huusivat: >> Repikää,
repikää se maan tasalle!>>
Ja sinä Babylon, tuhoon tuomittu nainen
Hyvin tekee se, joka sinulle kostaa
sen minkä meille teit.
Hyvin tekee se, joka tarttuu lapsiisi
ja lyö ne murskaksi kallioon!

(Psalmi 137)¹²

Subtekstiin, eli runon tekstien välisten viittausten kohteena olevaan tekstiin, liittyvien yhtäläisyyksien lisäksi on kiinnostavaa myös se, mitä jää viittausten ulkopuolelle. Psalmin loppuosassa runon puhuja manaa itseään unohtamasta kotimaataan, pyytää Herraa muistamaan sen hävityksen ja kiroaa babylonialaiset orjuuttajansa toivoen kosta. Quasimodon runossa koston elementti on jätetty pois. Kuvaamalla, kuinka nainen ja lapset surevat konkreettisesti läsnä olevaa kuolemaa, runon puhuja kyseenalaistaa, miten hänen edustamiensa ihmisten olisi ollut mahdollista ilmaista itseään tällaisessa tilanteessa. Psalmissa nainen ja lapsi kuvataan toivotun koston tulevina uhreina. Subtekstin tuottaman koston viitekehyksen korvaaminen kysymyk-

¹² Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.

sellä ja vaikenemisella on merkittävä diskurssipoikkeama niin tekstin kuin diskursseissa rakentuvien maailmaskeemojenkin tasoilla.

”Alle fronde dei salici” -runon käännökset päättyvät erilaisia tulkinnallisia mahdollisuuksia sisältäviin tilanteisiin. Soittimien ripustaminen pajujen oksiin rinnastetaan toisaalta uhrilahjoihin (Mäkelä, Tynni) ja toisaalta tehtyyn valaan, jota näin noudatetaan (Köngäs). Alkutekstin *voto* tarkoittaa (pyhää) lupaus. Rinnastukset tuottavat erilaisia merkityksiä suhteessa intertekstuaaliseen kontekstiinsa. Uhrilahjalla osoitetaan rituaalista kunnioitusta jollekin ja se annetaan jonkin asian (tulevan rauhan, kärsimyksen toistumatta jäämisen) puolesta. Valan noudattaminen viittaa aiemmin tehdyn lupauksen kunnioittamiseen. Näitä konnotaatioita ei tarvitse mieltää keskenään ristiriitaisiksi, mutta ne korostavat eri asioita. Uhrilahjan antaminen herättää ehkä aktiivisemmän toiminnan konnotaatioita kuin (passiivinen) valan noudattaminen, mutta toisaalta molemmissa on kyse rituaalisen konvention toteuttamisesta. Uhrilahja viittaa kuitenkin uskonnollista, vala lakia ja yhteiskuntajärjestystä ylläpitävään rituaaliin.

Myös sitä, kuuluuko soittimista runon viimeisessä säkeessä enää mitään ääntä, voidaan pitää tulkinnallisena ratkaisuna. Mäkelän käännöksessä sureva ääni tulee kahdesta eri lähteestä: harput ”itkivät hiljaa valittavassa tuulessa”. Personifikaatiot, joissa harput itkevät ja tuuli valittaa saavat elottomatkin objektit osallistumaan ihmisten suruun. Köngäksen suomennoksessa kantelia vapisuttava sureva tuuli personifioi tuulen aktiiviseksi toimijaksi ja korostaa hylätyn soittimen sekä metonymisen suhteen kautta myös kuvattujen ihmisten passiivisuutta. Ensimmäisen partisiipin muodot vapisuttava ja sureva korostavat tuulen liikkeelle laittajan ja toimijan roolia. Tynnin käännöksessä kanteleat liikkuvat hiljaa surullisessa tuulessa, ikään kuin passiivisesti tuulen mukana. Tynnin käännöksen loppusäe herättää vertailtavista suomennoksista vahvimmin voimattomuuden konnotaatioita. Myös alkutekstin *oscillavano* tarkoittaa heikkoa huojumista. Vaikka Köngäksenkin tulkinnassa kanteleista ei kuulu ääntä, tuo fyysinen puistatuksen kuva siihen konkreettista tarttumapintaa.

Käännösten väliset ristiriidat perustuvat ”Alle fronde dei salici” -runossa keskeisten teemaattisten vastaparien eri tavoin luotuihin jännitteisiin: aktiivisten ja passiivisten toimijoiden, vaikenemisen ja esiin purkautuvien äänien, menneen ja tulevan sekä läsnä olevan ja etäisen välisiin suhteisiin. Erot syntyvät kielen tasolla aika- ja persoonamuotojen sekä modusten valinnoissa ja lauseenvastikkeiden käytössä, tekstin tasolla kielen kuvallisuuden rakenteissa ja diskurssin tasolla viittauksissa uskonnolliseen sekä kaunokirjalliseen diskurssiin. Kuitenkin kaikki käännökset sisältävät tavalla tai toisella vastaparien molemmat puolet rakenteessaan. Runossa painottuu yhteisöllisyyden rinnalla tradition näkökulma. Raamattuviittausten kautta

runo sijoittuu kirjallisuushistorialliselle jatkumolle, jossa sen muodostama kysymys suuntautuu sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen. Käännöksissä eri tavoin tulkitut loppusäkeet jättävät vaikenemisen seurauksia koskevat kysymykset avoimiksi: Mitä tapahtuu, kun soittimista, metonymisesti tulkittuna yksilön tai yhteisön omasta äänestä, on luovuttu valan tai uhrilahjan nimissä? Voiko vaikenemisen valan rikkoa ja jos, niin millaisilla keinoilla?

Runossa korostuu poeettisen funktion lisäksi emotiivinen funktio: runo painottaa puhujan (ja tämän edustaman yhteisön) asennetta siihen mistä puhutaan. Kosta vaativaan raamatulliseen subtekstiinsä verrattuna runo on yleisenteeltään nöyrä, kuvattua vaikenemisen käytäntöä vahvistava. Käännökset eroavat siinä, kuinka vahvasti ne häiritsevät vaikenemisen oikeutusta syyllistävillä tai kyseenalaistavilla merkityksillä. Referentiaalinen funktio korostuu kirjoitusajankohdan historiallista kontekstia, toisesta maailmansodasta toipuvaa Italiaa vasten, mutta myös vahvojen raamattuviittausten avaamaa kirjallisuus- ja uskonnonhistoriallista kontekstia vasten. Referentiaalinen funktio toimii siis samanaikaisesti useassa eri diskurssissa (historiallisessa, kaunokirjallisessa ja uskonnollisessa) rakentuvia todellisuuskuvia vasten näyttäen yhteyksiä ja vastakkainasetteluita niiden välillä. Runossa voi havaita myös konatiivisen funktion, sillä pronominalinnat tekevät siitä puhetta toiselle (omalle yhteisölle tai sen mahdollisille kuuntelijoille ja arvostelijoille). Ikään kuin vastauksena kysymykseen runo pyrkii vastakysymyksellä selventämään puhetilanteen lähtökohtia, mahdollisuuksia ja rajoituksia. Näin myös metakielellinen funktio nousee esiin, sillä runon voi nähdä metaforisesti käsittelevän sitä, millaisella koodilla viestiminen olisi kuvatussa tilanteessa mahdollista: intertekstuaalisin viittauksin, lainaamalla, muuntelemalla ja yhdistelemällä toisia diskursseja, niiden symboleita ja metaforia. Runo luo intertekstuaalisten viittausten kautta kontaktia traditioon ja toisaalta pyrkii ylläpitämään kontaktia myös puhuteltuihin. Näin faattinen, kommunikaatiota ylläpitävä funktiokin vaikuttaa osaltaan runon viitekehysesistä muodostuvan, erilaisilla funktioilla ladatun viitekentän dynamiikkaan.

Cook hahmottelee teoriassaan, miten lingvistinen ja tekstuaalinen poikkeavuus linkittyvät skeemamuutoksiin ja synnyttävät diskurssipoikkeaman. Skeemojen uudistaminen ei ole tekstien vallassa, vaan riippuvaista lukijasta. Skemaattisen muutoksen aste ja vaikutus riippuu skeemoista, joita lukija käyttää tulkinnassaan sekä lukijan vastaanottavaisuudesta ja halukuudesta muutokseen. (Cook 1994; 189, 192.) Haacke jakaa kantaottavan teoksen vastaanottajat samanmielisiin, jotka hakevat näkemyksilleen vahvistusta tai tarkennusta, eri mieltä oleviin, jotka osoittavat sensuureilla, että teoksen esittämisellä uskotaan olevan seuraamuksia ja niihin, joilla ei vielä ole vakiintunutta mielipidettä (Bourdieu & Haacke 1994/1997, 95). Kolmas ryhmä vaikuttaa otollisimmalta skemaattiselle muutokselle, mutta koska diskurssi-

poikkeama tuskin aiheuttaa kerralla kovin suuria mullistuksia kenenkään skeemoissa, uskon, että asteittaista muutosta voi yhtälailla tapahtua kaikissa lukijaryhmissä.

2.4. Runosarja diskurssien kamppailukentillä

Diskurssit, jotka pyrkivät synnyttämään liian nopeaa tai voimakasta muutosta tulevat usein torjutuiksi. Tästä todistaa monien vallankumouksellisten tai avantgardististen tekstien negatiivinen vastaanotto omana aikanaan ja toisaalta niille myöhemmin myönnetty korkea status. Toisaalta myös kaunokirjallinen diskurssi, joka on joskus ollut skeemoja uudistava, saattaa muuttua skeemoja vahvistavaksi. Tämä koskee yhtälailla teksti-, kieli- ja maailmaskeemoja, sillä kielenkäytön innovaatiot esiintyvät usein yhdessä sisällöllisten innovaatioiden kanssa, ja uusien aiheiden tai asenteiden hyväksyminen tuo mukanaan uudenlaisen kielenkäytön hyväksymisen. (Cook 1994, 192-194.)

Quasimodon tuotannossa toisen maailmansodan jälkeinen siirtymä hermeettisestä ilmaisusta osallistuvaan runouteen on kuvaava esimerkki runodiskurssin nopeasta muutoksesta. Quasimodolle myönnettiin Nobelin palkinto vuonna 1959 erityisesti hänen sodanjälkeisen, kantaaottavan tuotantonsa perusteella, mutta palkitun kirjailijan vastaanotto aikalaismediassa oli ristiriitainen. Aikalaistutkija Sergio Pacificin mukaan hermetismin mestareiden Eugenio Montalen ja Giuseppe Ungaretin syrjäyttäminen palkintopallilta koettiin epäoikeudenmukaisena ja, ironista kyllä, hermeettisestä suorasanaisempaan, kantaaottavaan runouteen siirtynyttä Quasimodoa syytettiin vaikeatajuisuudesta. Kun italialaiset kriitikot ylistivät Quasimodon varhaisempia, hermeettisen kauden runoja, torjuivat vaikutusvaltaiset englantilaiset kriitikot fasismin aikana kirjoitetun runouden mahtipontisena mauttomuutena ja esittivät Quasimodon sodanjälkeisenä runoilijana. (Pacifici 1962/1972, 187-188.) Quasimodon siirtymä itseensä kääntyneestä osallistuvaan runouteen ei Pacificin mukaan kuitenkaan ollut niin äkkijyrkkä kuin kriitikoiden reaktiot antoivat olettaa:

History, the social conditions of the people, the yearning of people everywhere – these have been made, once again, worthy poetic subjects by Quasimodo. At the same time, however, one is struck by how the production of the postwar years is a strange mixture of poems seemingly inspired by bygone themes (and as such they “repeat” the moods of the first, hermetic period) and poems of “second” manner, socially and politically conscious. (Emt., 197-198.)

Quasimodon runokielen rohkea uudistus oli kuvata klassisen kirkkaalla ja herkällä kielellä ajankohtaisia sosiaalisia kysymyksiä pelkäämättä epäsovinnaisia muotoja tai kriitikoiden nuhteita. Kun 60-luvun vaihteessa enemmistö vanhemman polven runoilijoista piti yhä kiinni hermetismistä, edusti Quasimodo nuoremmalle sukupolvelle avantgardea. (Emt., 199-203.)

Suhde aikalaisrunouden koulukuntiin ja suuntauksiin tarjoaa tärkeitä näkökulmia runon kriittisiin valintoihin ja niistä muodostuviin keinoihin. Tyyli ja yhtenäisen kielen idea, jota vasten ne rakentuvat, ovat Bahtinin mukaan ideologista maailmaa yhdenmukaistavien ja hajottavien voimien muokkaamia (1934-1935/1982, 270). Tietyn tyyli-suuntauksen hegemonian voi nähdä kirjallisuuden evoluution alkutilana, josta uudet kriittiset suuntauokset alkavat kehittyä. Tyyllillisiä valintoja voi pitää asemina, joita otetaan suhteessa yhteiskuntaan (esim. Viala 1989, 262-263). Runokokoelma rajaa tyyliinsä kautta paikkaansa aikansa kulttuurissa vaikuttavien suuntausten keskellä.

Sekä kanonisilla että anti-kanonisilla kirjallisuuden koulukunnilla on Rein Raudin mukaan erityisiä keinoja ylläpitää, rajata ja muokata itselleen ominaisia ilmauksia (1994, 19). Tästä saattaa seurata kyvyttömyys käyttää säännösten ulkopuolelle jääviä ilmaisukeinoja. Juri Tynjanovin mukaan kirjallisuuden evoluutiota ylläpitävät systeeminvaihdokset eivät kuitenkaan edellytä niinkään muotojen kuin niiden funktioiden muutosta (1927/2001, 273). Kampapailevien koulukuntien rajoilla, kierrätettyjen muotoelementtien uusissa funktioissa piileekin polttoainetta runon kriittisille keinoille. Sekä Quasimodon että Pasolinin runoissa voi havaita sekä aikansa kanonisten että antikanonisten kirjallisten suuntausten piirteitä muun muassa klassisen runokielen ja ajankohtaisten poleemisten aiheiden yhdistelyssä.

Pasolinin teoksissa on marxilaisia vaikutteita, mutta minkään ideologian tarjoamat tulevaisuudenkuvat eivät välty niissä kriittiseltä käsittelyltä. Martti Berger kiteyttää, että jälleenrakentamisen ja talousihmeen, kylmän sodan ja poliittisen väkivallan leimaamassa Italiassa hallitsevien kristillisdemokraattien ja dogmaattisen kommunistisen puolueen ideologisissa taisteluissa ”Pasolinin herkkä tuntuma neokapitalismin muutosprosessin oireyhtymiin ja nopea reaktiokyky merkitsi poliittiselle oikeistolle huonosti sulatettavaa skandaalia ja vasemmistolle käsittämätöntä ja ylipääsemätöntä urakkaa” (Berger 2005, 190).

Kuten Pasolini, myös 1960-luvun uusavantgardistinen koulukunta painotti, ettei mikään ideologia pysty luomaan tyydyttävää kuvaa maailmasta. Kuitenkin myös Pasolini joutui runoutta puhtaana kielellisenä ilmiönä korostavien uusavantgardistien tulilinjalle. Koulukunta painotti Theodor Adornon oppien mukaisesti, että kielen tulee kuvata todellisuuden kaoottisuutta oman kaoottisuutensa kautta, kommunikoida kommunikaation kieltämisen kautta. (Taavitsainen-Petäjä 1989, 124-125.) Niin pyrkimys lähestyä ihmisten arkikieltä kuin tradition vaikutuskin näkyi Pasolinin teoksissa selkeyden tavoitteluna, mikä oli uusavantgardelle vierasta. Kieli nähtiin uusavantgardessa seikkailuna sinänsä eikä vain tarinan kerronnan välineenä, kun taas Pasolinin runoissa on keskeistä juuri kerronnallisuudesta syntyvä kriittinen ja osallistuva

suhde todellisuuteen. Italialainen uusavantgarde teki normien kumoamisesta normin, josta tuli hallitseva - ja tähän Pasolini vuorostaan kohdisti kritiikkinsä. (D'Elia 1989, 140-147.)

Pasolini työstää proosamuotoista ainesta selkeäkieliseksi runoksi traditiota hyödyntävin ja koettelevin tyyllisin strategioin. Hän sovittaa epärunollisena pidettyyn murteelliseen tai moderniin, tieteelliseen, poliittiseen ja rujoon sanastoon tradition hiomia kuvallisuuden keinoja, kuten synestesiaa, oksymoronia ja säkeenylityksiä,¹³ ja äänellisiä tekniikoita, kuten alku-, loppu- ja sisäsointuja, antiikin kertovaa 11-tavuista runomittaa sekä Danten ja Pasolinin käyttämää säkeistömuotoa tertiiniä.¹⁴ Yhdistelmä tuotti Pasolinin runoille tyyppillistä lyyristen ja rationaalisten sävyjen rinnakkaisuutta, jossa runo samanaikaisesti rakentaa uutta ideologista merkitystä ja estää sen ilmitulon liian musikaalisella ilmaisulla. (D'Elia 2005, 54-55; Marazzini 1998, 28-34.)

Vaikka runolliset liikkeet ovat ohjelmanjulistuksistaan ja antologioistaan huolimatta aina viime kädessä abstraktioita, nostaa niiden dynamiikka merkittävällä tavalla esiin, miten sekä kieleensä kääntyneet suuntaukset että kriittiset, osallistuvat liikkeet ovat toimineet yhteiskunnallisina kannanottoina 1900-luvun italialaisessa lyriikassa. T.V. Reed kuvaa (yhdyshälyvaltalaisen kulttuurin näkökulmasta) poliittisia ja poettisia liikkeitä kulttuurisen ilmaisun muodoksi, kompleksisiksi viesteiksi. Liikkeiden kirjallinen retoriikka voi valaista valtaviirran rajalinjoja ja tehdä tilaa radikaalimmille mahdollisuuksille. (Reed 1992, 16-17.)

Pacificin esittelemä keskustelu kirjallisuuslehti *L'approdossa* 1950-60-lukujen vaihteessa on tästä konkreettinen esimerkki. Hermeettistä perinnettä jatkava Mario Luzi arvosteli realistista runoutta ja määritteli hermeettisen runon asemaa uudelleen sodanjälkeisessä yhteiskunnassa:

After the experience *ab ovo* which the war has been [for me] both in so far as the identification of the real, of the living continuum, and its moral dramatization are concerned, I felt the need of giving my work a more elemental substance and aspect, founded more firmly upon the experience of man and the nature of his language that expresses it; I felt, in fact, the need to write in a way that such should be the very object of poetry. (Sit. Pacifici 1962/1972, 207.)

Pasolini vastasi Luzin esittämään kritiikkiin päinvastaisesta asemasta:

[--] the present moment seems ripe for the writer, for the poet, to try to ascertain with accuracy the nature of the rapport of his poetic activity [*fare poetico*] with the society that has expressed him. The historical-rational act must now be preside over his [creative] work, substituting for the rationalizing intellectualism [of the past] that has prevailed up until now [--] Society around us no longer demands [--] evasion toward

¹³ Säkeenylityksiä voidaan mielestäni pitää sekä runon äänellisinä että kuvallisina keinoina, sillä ne rytmittävät säkeitä ja ovat mitalle alisteisia, mutta toisaalta myös luovat metaforisia rinnastuksia runokuvien välille.

¹⁴ Tertiini on kolmen säkeen yksikkö, jonka säkeet muodostavat yleensä riimiparin joko toistensa tai naapurisäkeiden kanssa. *Terza rima* on Danten Jumalaisessa näytelmässä yksitoistatavuiseen runomittaan käyttämä runomuoto, jossa toisiinsa liittyvät tertiinisäkeistöt muodostavat riimiparit aba bcb cdc ded jne. (Baldick 1990/1996, 96, 224).

the inner part [of man]. To practice such evasions now is a vain prolepsis of the absolute, a gratuitous ascetic act. (Sit. Pacifici 1962/1972, 207-208.)

Kieleensä kääntynyt runous, jonka Luzi nimeää sodanjälkeisenä aikana keskeiseksi runouden suunnaksi, on Pasolinille tarpeetonta asketismia silloin kun aika on kypsä osallistuvalla runoudelle. Molemmat runoilija-asetat ovat vahvoja valintoja aikansa kulttuurisilla kentillä: ne kommentoivat aiempaa ja tulevaa runoutta sekä vallitsevaa yhteiskunnallista tilannetta.

Pasolinin *RMT:n* runo ”La reazione stilistica” (Taantumuksen tyyli) on runouden monitasoista ilmaisukykyä hyödyntävää tiukkaa polemiikkaa aikalaiskirjallisuuden tyyleistä ja tilasta. Tulilinjalla on 1930-luvulta toiseen maailmansotaan asti italialaisessa kirjallisuudessa hegemonisessa asemassa ollut hermeettinen suuntaus. Hämäryydestä kritisoitu hermetismi alkoi 1950-luvun jälkipuoliskolla saada uutta kannatusta elegisen runosuuntauksen myötä.

La reazione stilistica

Tutti si giurano puri:
puri nella lingua... naturalmente:
segno che l'anima è sporca.
È stato sempre
così. Per mentire non bisogna essere oscuri.
Si illudono, mostri, che la morte
uguagli! Non sanno che è proprio la morte
(loro alibi di cattolici servi)
che disgrega, corrode, torce, distingue:
anche la lingua.
La morte non è ordine, superbi
monopolisti della morte,
il suo silezio è una lingua troppo diversa
perché voi possiate farvene forti:
proprio intorno ad essa vortica

la vita! E voi avete paura
della vostra santa morte, del caos che implica:
il vostro unilinguismo è una difesa!
La lingua è oscura
non limpida - e la Ragione è limpida,
non oscura! Il vostro Stato, la vostra Chiesa,
vogliono il contrario, con la vostra intesa.
Sono infiniti i dialetti, i gerghi,
le pronunce, perché è infinita
la forma della vita:
non bisogna tacerli, bisogna possederli [--]

(Pasolini 1961/1982, 149.)

Taantumuksen tyyli

Kaikki vannovat olevansa puhtaita:
puhtaita kieleltään... tietenkin:
merkki siitä että sielu on likainen.
Niin on ollut
aina. Valehdellakseen ei tarvitse olla hämärä.

Ne kuvittelevat, nämä esikuvalliset, että kuolema
yhdentasaistaa! Eivät tiedä että juuri kuolema
(heidän alibinsa katolisuuden orjina)
hajottaa, jäyttää, vääristää ja erottaa:
Ei kuolema ole järjestystä, te ylimieliset
jotka monopolisoitte kuoleman;
sen äänettömyys on liian moninainen kieli
teidän ruveta sen takia suurelliseksi: juuri kuoleman ympärillä pyörii

elämä! Ja te pelkätte omaa
pyhää kuolemaanne, siihen kätkeytyvää kaaosta:
teidän yksikielisyytenne on puolustautumista!
Kieli on hämärää,
ei selkeää - ja järki on selkeää,
ei hämärää! Teidän Valtionne, teidän Kirkkonne
haluavat päinvastaista, teidän suostumuksellanne.
Kieliä on loputon määrä, slangeja,
ääntämyksiä, koska elämän
muodot ovat ehtymättömät:
niistä ei pidä vaieta, ne pitää omaksua [--]

(Pasolini 1999, 55-56.)

Poleeminen yksinpuhelu on kuin dialogia, johon runon puhuja itse kuvittelee vastaukset. Näin myös kritiikin kohteena olevat näkemykset ovat epäsuorasti läsnä. Runon puhuja kritisoi idealistisia käsityksiä kuolemasta ja kielestä esittäen niiden olevan päinvastoin vääristäviä ja erotettavia.¹⁵ Hän syyttää ”taantumuksen tyylin” edustajia kritiikittömästä suhtautumisesta valtion ja kirkon instituutioihin ja niiden levittämiin kielenkäytön ja representaation tapoihin. Katolisen kirkon monopolisoima kuolema nimetään antautumisen alibiksi ja yksikielisyys puolustautumiseksi sisäistä ja ulkoista kaaosta vastaan. Runon puhuja esittää, että on vallitsevan ideologian etujen mukaista ylläpitää uskoa kielen selkeyteen ja järjen hämäryyteen vaikka todellisuudessa suhde on päinvastainen. Särkeiden kielileikinomainen muoto ja muiden monimerkityksisyyttä tuottavien keinojen, kuten säkeenylitysten käyttö tukevat väitettä korostamalla kielen hämäryyttä.

Hämärällä kielellä on pitkä historia sekä kritiikin keinona että kohteena. Päivi Mehtosen mukaan kielen ilmaisukyvyyn rajoja alettiin järjestelmällisesti epäillä kristillisessä mystiikassa, joka usein oli ristiriidassa virallisen teologian näkemysten kanssa. Kielellinen hämäryys on ollut myös modernistien suosima konventioiden rikkomisen keino, jolla kuitenkin on omat ikivanhat perinteensä ja sääntönsä. Toisaalta historian hämäryys ja uuden tiedon tuoma valo (tai päinvastoin) ovat kuuluneet kulttuuristen murroskohtien kestokuvastoon. (Mehtonen 2002, 16-19, 26-27.) Korostamalla kielen hämäryyttä ja järjen selkeyttä ”La reazione stilisti-

¹⁵ Tämä yhteys ei ole säilynyt suomennoksessa, mutta on alkutekstissä merkittävä: "la morte / (loro alibi di cattolici servi) / che disgrega, corrode, torce, distingue: anche la lingua."

ca” -runon puhuja kannustaa epäilemään asioiden yksiselitteisyyttä: selkeilläkin sanoilla voidaan johtaa lukija harhaan. Kielen hallitsematonta moninaisuutta ja monitulkintaisuutta ei voi torjua puhtaan, yhtenäisen ja selkeän kielen ihanteilla.

Sitaatin viimeisen säikeistön voi tulkita viittaukseksi Pasolinin aiempaan tuotantoon, kuten varhaiseen murrerunokokoelmaan *Poesie a Casarsa* (1942) sekä slangia hyödyntäneisiin romaaneihin *Ragazzi di vita* (1955) (Elämän pojat) ja *Una vita violenta* (1959) (Kiihkeä elämä, suom. 1962), joissa kielen moninaisuuden korostaminen on keskeinen esteettinen periaate. Marazzini pitää näitä ”La reazione stilistica” -runon säikeitä Pasolini kielellisen moninaisuuden periaatteiden radikaalina päivityksenä tiiviimmäksi, vähemmän arkaaiseksi ja kirjalliseksi ohjelmaksi (1998, 14-15). Suomalaisen aikalaiskritikon mukaan Pasolini etsii kansankielestä, -elämästä ja -runoudesta ”uudistusta liian akateemista ja esteettisesti kaavoitettua kirjallisuutta vastaan” ja avaa ”romaanissaan näkyviin sen puolen kansan elämästä, jota ei käsitellä juhlapuheissa ja mainosesittelyissä” (HY 22.6.1962). Yhdistäessään yleiskieltä ja murteita Pasolini poikkesi italialaisesta traditiosta, jossa yleiskielen ja murteen sekoittaminen oli harvinaista yhtenäisen kirjakielen myöhäisen standardoimisen ja eri maakuntien kielellä kirjoitetun kirjallisuuden pitkien perinteiden johdosta. Murteella kirjoittaminen oli poliittinen teko, kapinaa valtiiovallan ja kirjakielen yhtenäistämisyrittämiä vastaan (Lappalainen 2005, 104).

Itseensä kääntyneen lyriikan pyrkiessä uudelleen kirjallisuuden keskiöön runon puhuja kutsuu taisteluun realismia tukevia oman tiensä kulkijoita, 1900-luvun Italian tunnetuimpiin prosaisteihin lukeutuvaa Carlo Gaddaa ja Alberto Moraviaa. Paradoksaaliset kehotukset korostavat yksiulotteisuudesta kritisoidun realismin monitasoista ilmaisukykyä:

[--] Adesso riescono alla luce del giorno,
cornacchie delle privilegiate angoscie,
delle libere speranze imposte
dalla forza del capitale che non si estingue.
Gadda! Tu che sei lingua oscura
e ragione oscura,
rifiuta le loro interessate lusinghe,
nel tuo limpido raziocinio!
Moravia, tu che sei lompida lingua
e limpida ragione, respingi il maligno
loro adoprarti, nell'oscuro puntiglio

dei tuoi nervi... Sono solo,
siete soli. In questa lotta che è la lotta
suprema, perché riassume ogni altra,
nessuno ci ascolta. [--]

(Pasolini 1961/1982, 150.)

[--] Nyt ne tulevat taas päivänvaloon,

etuoikeutetun ahdistuksen
ja ehtymättömän pääoman voimasta
nousevien vapaiden toiveiden mustat varikset.
Gadda! Sinä joka olet hämärä kieli
ja hämärä järki,
torju niiden mielistelyt
kirkaalla järkeilylläsi!
Moravia, sinä joka olet selkeä kieli
ja selkeä järki, uhmaa sinä niiden ilkeitä
hyökkäyksiä hermojesi hämärällä
vastarinnalla... Minä olen yksin,
te olette yksin. Tässä taistelussa joka käy
yli muiden, koska siihen sisältyvät kaikki muut,
kukaan ei meitä kuule. [--]

(Pasolini 1999, 55-56.)

”La reazione stilistica” nostaa kielenkäytön tapoja koskevan taistelun muiden yläpuolelle ja sisällyttää siihen kaikki muut. Maa-ilmaa jäsenetään, hallitaan ja siitä myös taistellaan kielen avulla. Taistelu vallan diskursseja vastaan nimetään samalla kertaa välttämättömäksi ja toivottomaksi. Kielelliset kamppailut ovat kamppailua kaikesta ja juuri sen vuoksi kapinoijia ei haluta kuulla.

Vapaiden toiveiden mustat linnut, jotka nousevat etuoikeutetun ahdistuksen ja ehtymättömän pääoman voimasta, voidaan tulkita ironiseksi viittaukseksi itseensä kääntyneen lyriikan edustajiin. Suhtautuminen ”puhtaan sanan” runoilijoihin on kuitenkin ristiriitaista:

[--] Vorrebbero ridurre l'uomo alla purezza, loro
che sono il caos! Ah, si apra
sotto i loro piedi la terra, e parlino
il loro esperanto all'inferno.
Eppure, anche chi stimo e amo,
con cui ho comune l'anima.

(Pasolini 1961/1982, 150.)

[--] Ne haluaisivat kaventaa ihmisen puhtauteen, nuo
jotka itse ovat kaaos! Voi kun pettäisi maa
heidän jalkojensa alla, saisivat puhua
esperantoaan helvetille.
Ja silti minä arvostan ja rakastan heitäkin,
tunnen hengenheimolaisuutta.

(Pasolini 1999, 56.)

Kilpailevien koulukuntien lähtökohdat eivät ole toisilleen täysin vieraita, mutta eroja korostamalla luodaan uusia (tai uudelleen löydettyjä) kulmia kulttuuriseen keskusteluun.

Erilaiset suuntaukset ja niiden konfliktit ovat välttämättömiä kulttuurisen keskustelun ja kirjallisuuden evoluutiossa. Kirjallisuuden ja politiikan rajoja kyseenalaistava Reed näkee demokraattisen politiikan tilana, jossa totuuksien ja arvojen tulisi saada haastaa toisensa ilman lopullisen ratkaisun mahdollisuutta, kuitenkin etsien riittävää (väliaikaista) konsensusta sosi-

aalisen moninaisuuden, vapauden ja oikeudenmukaisuuden (itsessäänkin neuvottelunvaraisten käsitteiden) ylläpitämiseksi (Reed 1992, 12). Vastaavaa dynamiikkaa voi nähdä myös kirjallisuuden evoluution ja kulttuuristen keskustelujen rakentumisessa: uutta (tilapäistä) konsensusta etsittäessä haastetaan olemassa olevia konventioita tuhoamalla niitä täysin. Juri Lotman esittää, että vastakkaiset systeemit eivät ainoastaan vahingoita vaan myös elvyttävät ja aktivoivat toisiaan (1971/1977, 279). Tällainen kaksoisfunktio on lähestulkoon välttämätön kriittiselle diskurssille, koska innovatiivinen kielenkäyttö on erottuvaa ainoastaan toista, kontrastin muodostavaa systeemiä vasten (emt., 265).

Myös kielen kehitys on runon puhujalle ristiriitojen dynamisoimaa uudistumisprosessia: ”Ja jos kieli on ristiriitaisten vuosisatojen tuote, / älköön kukaan sitä unohtako, ristiriitoineen se myös / täydellistyy - jos se on alkuhämaristä lähtöisin /- kaikki se mikä siitä tulee, ja mitä se ei vielä ole”¹⁶ (Pasolini 1999, 56). Kieleen sisältyviin muutoksen mahdollisuuksiin perustuu myös uusien kielenkäytön tapojen luominen (vrt. esim. Cook 1994, 253; Keskinen 1996, 44-45; Lee 1992, 134). Runon puhuja lisää poleemisesti, ettei kieli voi lopulta ilmaista muuta kuin ihmistä historiallisessa surkeudessaan. Näin hän asettaa myös itsensä, kapinoijan, kritiikin kohteeksi: ”Ei ole pääsyä yli eikä ympäri, ei vaikka se / joka kapinoi on sama ihminen, kurja, jumalaton / typerä, kylmä, ivallinen, / joka alentaa puoluepeliksi kaikki vakavimmat / intohimonsa, joka ei usko toisten intohimoihin”¹⁷ (Pasolini 1999, 56).

2.5. Ongelmallinen autonomia ja kriittiset mahdollisuudet

Mitä vastaan runon kriittiset keinot oikeastaan suuntautuvat? Eräiden näkemysten mukaan runouden ja kaiken uudistusvoimaisen kirjallisuuden koko historiallinen olemassaolo on ollut kamppailua ”toista varten olemista” eli hyödykkeeksi alistamista ja yhteiskunnan instituutioiden käsitteellistävää valtaa vastaan (Adorno 1970/1984, Edmundson 1995). Yksittäisten teosten kriittisten keinojen voi nähdä suuntautuvan myös oireellisia tulkintoja vastaan ja edustavan konkreettisemmalla tasolla tapahtuvaa ”toista varten olemisen” vastustusta (Culler 1997/2000, 68). Kokoavasti voidaan sanoa, että kriittiset keinot pyrkivät vaikuttamaan vallitseviin ajattelu-, luku- ja kirjoitustapoihin (Belsey 1980/1989, 64-67).

Runouden mahdollisuudet autonomiseen asemaan yhteiskunnassa nähdään usein suhteellisina. Easthopen mukaan runous ymmärretään diskurssianalyysissä historiallisesti, ideo-

¹⁶ ”E la lingua, s’è frutto die secolì contraddittori,/ contraddittoria – s’è frutto dei primordi/ tenebrosi – s’è integra, nessuno lo scordi,/ con quello che sarà, e che ancora non è.” (Pasolini 1961/1982, 150-151.)

logisesti ja materiaalisesti määrittyneenä, suhteellisen autonomisena diskurssina. Se on *historiallinen*, tietyinä aikana syntynyt diskurssi, jonka avulla ihmiset jäsentävät kokemuksiaan itsestään ja elinympäristöstään. Runous diskurssina on *ideologisesti määrittyyttä*, sillä tapa, jolla maailmaa käsitteellistetään, ei ole luonnollisen syy–seuraus-yhteyden tulos vaan yhteiskunnallinen konstruktio. (Easthope 1983/1990, 17.) ”La reazione stilistica” -runon näennäiselkeän kielen kritiikki muistuttaa althusserlaista näkemystä, jonka mukaan yhteiskunnassa vallitsevissa ajattelu- ja puhetavoissa tuotettu ideologia hämärtää todellisen olemassaolon ehtoja esittämällä osatotuuksia ja pehmentämällä ristiriitoja. Kuitenkaan kieltä ei voi palauttaa ideologiaan eikä ideologiaa kieleen: kieli on äärettömän tuottelias ja sisältää myös mahdollisuuden tunnistaa ja haastaa ideologisia käsityksiä sekä niiden hämärtämiä ristiriitoja diskursseissa. (Vrt. Belsey 1980/1989, 42-46.) Runous on lajityypillisen muotonsa kautta myös *materiaalisesti määrittynyt* diskurssi, mitä ilmentävät esimerkiksi säejako, poikkeavuus ja ylimääräinen säännönmukaisuus. (Easthope 1983/1990, 17.)

Vaikka runoutta tarkasteltaisiin osana yhteiskuntaa, sitä ei voi palauttaa yhteiskuntarakenteen ilmentäjäksi. Runous on kielenkäytön alue, joka erottuu omana ilmiönään ja on siis suhteellisen autonominen diskurssi. Kieli ei ole läpinäkyvä kommunikaation väline: kirjallisuus ei heijasta yhteiskuntaa vaan voi kuvastaa ainoastaan diskursseihin sisäänrakennettua järjestystä. (Belsey 1980/1989, 46; Easthope 1983/1990, 9-11.) Runous erityisen tehokkaana tapana käyttää kieltä voi vahvistaa tai vastustaa vallitsevaa ideologiaa vaikuttamalla tapoihin, joilla ihmiset ymmärtävät itsensä ja suhteensa todellisuuteen. Kriittisiä vaikutuskeinoja ovat lukija- ja tekijäaseman kyseenalaistaminen sekä diskurssien välisten ristiriitojen korostaminen. (Belsey 1980/1989, 64-67.)

Samansuuntaisesti runouden autonomisuuden mahdollisuuksia erittelee myös Adorno, jonka mukaan taide voi lähestyä autonomiaa vain tunnustamalla heterogeenisyytensä ja tekemällä ristiriitaisuutensa näkyväksi (1970/1984, 9). ”Tosi taide” kyseenalaistaa Adornon mukaan sekä oman olemuksensa että yhteiskunnan todellisuuden, josta se ei ole autonomisista ominaisuuksistaan huolimatta irrallinen. Epäinhimillisiin mittoihin kasvavat julmuudet yhteiskunnallisessa todellisuudessa kyseenalaistavat Adornon mukaan taiteen oikeuden pyrkiä siitä riippumattomaan asemaan: autonomia, jonka taide saavutti vapauduttuaan alkukantaisesta kulttifunktiostaan oli riippuvainen humanisuuden ideasta. Kun yhteiskunta maailmansotien myötä muuttui vähemmän humaniksi, tuli taiteesta vähemmän autonomista. (Emt., 1.) Kuitenkin voidaan väittää, että myös autonomisuuden tavoittelu, esimerkiksi hermeettisten kou-

¹⁷ ”Non c’è via di scampo, anche chi si oppone / è quell’uomo, miserabile, empio,/ stupido, freddo, ironico,/ che rende faziosa ogni sua più seria/ passione, che non crede all’altrui passione...” (Pasolini 1961/1982, 151.)

lukuntien suljettu lyriikka fasismin alla – tai sodan jälkeenkin – on yhteiskunnallinen kannanotto.

Taideteosten elinvoima on niiden mahdollisuudessa puhua tavalla, joka ei ole luonnolle tai ihmisten väliselle suoralle vuorovaikutukselle mahdollinen (emt., 6-7). Tämä huomio on keskeinen tarkasteltaessa runouden kriittisiä mahdollisuuksia. ”Edistyksellinen” taide tekee yhtenäistämisyrittämiä vastustavan ristiriitaisuutensa näkyväksi ja samanlaisen tavoitteen Adorno asettaa myös analyysille (emt., 154). Carrie Noland seuraa Adornon jälkiä tarkastellessaan modernin lyriikan ristiriitaisia diskursseja, subjektiivisen diskurssin julkisuutta ja historiallisuutta. Hän nostaa keskeiseksi tunnustuksellisen hetken, jolloin lyyrinen subjekti tiedostaa, ettei sen ääni ole kokonaan sen oma. (Noland 1999; 9, 94.) Tunnustuksellinen funktio avaa uudistavan näkökulman kieleen, mutta vaatii itsensä toistamista, jotta sen omat epistemologiset väitteet tulisivat näkyviksi (emt., 63). Diskursiivisia ristiriitaisuuksia näkyväksi tekevät keinot ovat kriittisiä vain osana jatkuvaa uudelleen arvioimisen prosessia.

Seuraavassa luvussa analysoin yksityiskohtaisemmin runosarjan kriittisten keinojen rakentumista tekstuaalisuuden korostamisen, ristiriitaiden puhuja- ja lukija-asemien sekä diskursiivisen vastakkainasettelun näkökulmista.

3. RUNON KRIITTISET KEINOT

3.1. Puhujan ja lukijan väliltä tekstien väliin

3.1.1. Tiedostettu tekstuaalisuus kriittisenä keinona

Adornon estetiikalla on yhteyksiä Belseyn näkemyksiin runouden kyseenalaistavasta potentiaalista. Belsey erottaa Emile Benvenisten diskursiivisten funktioiden jaottelua mukaillen kolme tekstityyppiä: selittävän (*declarative*), käskevän (*imperative*) ja kysyvän (*interrogative*). Kysyvä teksti vaikeuttaa lukijan samaistumista puhuvaan subjettiin kyseenalaistavalla ja vastakohtaisella tekijä-aseamalla. Tällainen teksti korostaa tekstuaalisuuttaan, eikä sillä ole yhtä hallitsevaa diskurssia vaan sen esittämät näkökulmat ovat ratkeamattomassa ristiriidassa. Adornon termin teksti tunnustaa näin oman heterogeenisyytensä. Kysyvä teksti haastaa valitsevia käsityksiä korostamalla diskurssien ristiriitoja ja vastakohtaisuutta. (Belsey 1980/1989, 91-92.)

Tarkastelemalla Pasolinin ”La ricchezza” -sarjaa kysyvänä tekstinä saamme tarttumapintoja sen käyttämiin kriittisiin keinoihin. Runosarja korostaa tekstuaalisuuttaan sekä temaattisella että rakenteellisella tasolla. ”Un'educazione sentimentale” -runon puhuja käsittelee temaattisella tasolla kielen riittämättömyyttä ilmaisuvälineenä ja samalla korostaa olevansa kieltä. Runo paljastaa ristiriitaisuutensa ja tiedostaa, ettei sen ääni ole täysin oma:

[--] Intorno
a me alle origini c'era, degli inganni
istituiti, delle dovute illusioni,
solo la Lingua: che i primi affanni
di un bambino, le preumaune passioni,
già impure, non esprimeva.

[--] Nella nuova e già grama
borghesia d'una provincia senza purezza,
il primo apparire dell'Europa
fu per me apprendistato all'uso piú
puro dell'espressione, che la scarsezza
della fede d'una classe morente
risarcisse con la follia ed i tòpoi
dell'eleganza: fosse l'indecente,
chiarezza d'una lingua che evidenzia
la volontà a non essere, incosciente
e la cosciente volontà a sussistere
nel privilegio e nella libertà
che per Grazia appartengono allo stile.

(Pasolini 1961/1982, 53.)

Ainut mikä alusta pitäen jäi
ympärilleni kaikista järjestelmän petoksista
ja välttämättömistä illuusioista

oli kieli, joka ei ilmaissut lapsen
ensimmäisiä ahdistuksia, ei esi-inhimillisiä
ja jo epäpuhtaita intohimoja.

[--] Nuhruisen provinssin
uudessa ja jo viheliäisessä porvaristossa
Euroopan ensimmäinen ilmentymä
oli minulle se että opin käyttämään
puhtaampaa ilmaisua; kuolevan luokan
uskonpuute korvautui hulluudella
ja eleganssin eri muodoilla: kielen
säädyttömällä kirkkaudella joka osoittaa
tiedostamattoman halun olla olematta
ja tietoisien halun olla ja jatkua,
etuoikeutena ja vapautena
joka Armosta muuttuu tyyliksi.

(Pasolini 1999, 52.)

Runon puhuja tiedostaa, ettei Kieli (korostetusti isolla alkukirjaimella *La Lingua*) ole vain henkilökohtainen, läpinäkyvä kommunikaation keino, vaan välttämätön illuusio, ideologisesti motivoitunut keino jäsentää kokemuksia maailmasta. Se on kuitenkin myös ainoa keino: juuri sitä käytetään tämänkin havainnon kuvaamiseen. Kaikista järjestelmän petoksista juuri kieli on jäänyt lähimmäksi runon puhujaa, ilmaisukeinoksi, kriittisen arvioinnin välineeksi ja koh- teeksi. Metafora kielestä, joka ympäröi puhujan, herättää konnotaation, ettei kielen ulkopuo- lelle voi päästä (vrt. Wittgenstein 1961/1971, 67-68). Kuitenkin kieli on kyvytön ilmaisemaan ”ensimmäisiä ahdistuksia” ja ”esi-inhimillisiä intohimoja”, jotka ovat esi-kielellisiä, kielen ulkopuolella. Kielellisten ilmaisujen riittämättömyyden tiedostaminen avaa mahdollisuuden etsiä uusia, kriittisiä ilmaisesursseja kielen rajoilta ja uusista yhdistelmistä.

Adjektiiviattribuuttien vieraannuttava käyttö korostaa tekstin rakenteen tasolla, että kie- lllisen jäsentämisen prosessiin sisältyy vaihtoehtoja. Sovinnaisessa kielenkäytössä ei lapsen intohimoja kuvata epäpuhtaiksi tai esi-inhimilliseksi (mikä viittaisi siihen, ettei lapsi olisi in- himillinen olento), illuusioita välttämättömiksi (vaan pikemminkin turhiksi) tai porvaristoa viheliäiseksi. Vieraannuttava efekti syntyy myös, kun runon puhuja kuvaa klassisen puhdasta tyyliä kielen säädyttömäksi (*indecente*) kirkkaudeksi ja erittelee sen tiedostettuja ja tiedosta- mattomia motiiveja. Runon puhuja nostaa itseironisesti hyödyntämänsä tyylin tiedostetun ja tiedostamattoman funktion ristiriidan runon temaattiselle tasolle. Vaikka kuvatus kirjoittami- sen tavan tietoisena funktiona on jatkuvuus ja kehitys – korkeampiin käsiin jätetty näennäisen nöyrä toive liittyä osaksi traditiota ja muuttua tyyliksi – on tiedostamaton funktio jotakin kuo- lettavaa tai vähintäänkin pysähtynyttä: olla olematta. Tiedostettu jatkuvuuden funktio joutuu tiedostamattomaan pysähtyneisyyteen rinnastuessaan auttamattoman ironiseen valoon.

Siteeratuissa katkelmissa runon tekstuaalisuus korostuu myös muodon ja sisällön risti-riitaisen suhteen aiheuttamassa diskurssipoikkeamassa. Säejako, säkeenlytykset ja loppu- ja sisäsoinnut edustavat runon lajityypillistä, materiaalisesti määräytynyttä muotoa, mutta sisältö voisi yhtä hyvin olla peräisin vaikkapa kriittisestä esseestä, jos se olisi proosatyylille ominaisesti kirjoitettu sivun laidasta laitaan. Kuitenkin säejako säkeenlytyksineen vaikuttaa monissa kohdin olennaisesti runon tulkintaan. Esimerkiksi alkukielisen sitaatin toinen rivi tuottaa säkeenlytyksen kautta tulkinnan, että runon puhujalle maailmassa on alusta asti ollut vain valheita. Kolmas rivi herättää säkeenlytyksen mahdollistamalla rinnastuksella mielikuvan, että instituutioiden ensisijainen funktio on tuottaa välttämättömiä illuusioita: ne ovat ”välttämättömien illuusioiden instituutioita”. Parallellismi instituutioiden ja illuusioiden kuvauksessa (prepositio di + määräinen artikkeli + adjektiiviattribuutti + substantiivi: *degli inganni istituiti, delle dovute illusioni*) vahvistaa näiden kahden asian tulkinnallista yhteyttä. Kuudes rivi rinnastaa epäpuhtauden ja ilmaisukyvyltään riittämättömän kielen ja tuottaa konnotaation, että epäpuhtaita eivät olleetkaan lapsen intohimot, vaan itse kieli, jo silloin kun lapsen vielä olettaisi olevan suojassa ideologisilta kamppailuilta.¹⁸

Runomuoto kriittistä esettä muistuttavassa sisällössä korostaa runon tekstuaalisuutta ja tekee näkyväksi kielellisen manipuloinnin keinoja. Se korostaa diskursiivista ristiriitaa näennäisen autonomisen runomuodon ja avoimesti poliittisen kirjoitustavan välillä – käänteisesti ajateltuna myös kielellisen vaikuttamisen keinoja korostavan runon ja epäsuorempaa kielellistä ohjailua sisältävän poliittisen tekstin välillä. Säkeenlytyksillä voi olla vieraannuttava funktio sekä tekstin ja kielen että aistihavainnon tasolla. Ne rikkovat vallitsevaa tapaa jäsentää eirunollista tekstiä ja rakentaa merkitysyhteyksiä kielen eri elementtien välille. Säkeenlytysten katkonaisella, moneen suuntaan viittaavalla jäsennostavalla voi olla vieraannuttava vaikutus myös siihen, miten havainnoimme fyysistä todellisuutta. Vastaavanlaista tehoa voi olla parallellismilla, joka rakentaa merkitysyhteyksiä yli kieliopillisten rajojen.

3.1.2. Ristiriitaiset puhuja- ja lukija-asetat

Belseyn kysyvälle tekstile keskeisten puhuja- ja lukija-asettien analyysikeinoihin löytyy täydennystä Auli Viikarin erittelemistä lyriikan lukijaan suuntautumisen strategioista. Näitä ovat

18 Rinnastus ei ole kieliopillisesti mahdollinen, sillä *La Lingua* on muodoltaan yksikön feminiini kun taas adjektiivi *impure* on monikon feminiinimuodossa. Kuitenkin säkeenlytykset voidaan tulkita parallellismin keinoksi ja Shortin mukaan parallellismi voi ohjata havaitsemaan myös semanttisia yhteyksiä, jotka eivät ole kieliopillisesti mahdollisia (1996/1999, 67).

elävä kuvaus (*energeia*), puhuttelu (*apostrofiisuus*), ajallis-paikalliset (*deiktiset*) ainekset sekä runon materiaalisuus, sen olemus kirjoitettuna esineenä ja toisaalta sen fonosemanttinen (ään-teellimerkityksellinen) ulottuvuus (Viikari 1998, 288-290, 301). Tällaiset rakenteet puhuttelevat runon lukijaa tässä ja nyt, houkuttelevat eläytymään. Niillä näyttäisi siis olevan päinvas-tainen funktio kuin Belseyn ristiriitaisia puhuja-asemia ja näkökulmia tuottavilla kysyvän tekstin strategioilla, mutta oikeastaan ne muodostavat toisen pään jatkumossa, jolla runon kriittiset keinot toimivat. Eläytymään ohjaavat lukijaan suuntautumisen strategiat voivat joh-dattaa kohti diskurssipoikkeamaa ja toimia vieraannuttavassa funktiossa. Lukijaan suuntau-tumisen strategiat ovat yllättävästi yhteydessä myös keinoihin, joilla kaunokirjallinen teos kääntää huomion viestiin itseensä poeettiselle funktiolle ominaiseen tapaan. Myös viestiin itseensä suuntautumisen strategiat, kuten poikkeavuus ja parallellismi suuntaavat lukijan huomiota ja ohjaavat tulkintaa (Viikari 1990/1998, 43-44; Short 1996/1999, 14). ”Un'educa-zione sentimentale” -runon analyysissä huomasimme, miten runon materiaalisuuden korosta-minen toimi kyseenalaistavana tiedostetun tekstuaalisuuden keinona.

Lukijalle tarjoutuu ”Serata romana” -runossa puhutellun paikka yksikön toiseen per-soonaan muotoiltujen kysymysten kautta. Siteeratussa katkelmassa lukija kutsutaan puhutte-lun ja elävän kuvauksen keinoin runoon, näkemään runon maailma sisältä käsin:

Dove vai per le strade di Roma,
sui filobus o i tram in cui la gente
ritorna? In fretta, ossesso, come
ti aspettasse il lavoro paziente
da cui a quest'ora gli altri rincasano?
È il primo dopocena, quando il vento
sa di calde miserie familiari
perse nelle mille cucine, nelle
lunghe strade illuminate,
su cui piú chiare spiano le stelle.
Nel quartiere borghese, c'è la pace
di cui ognuno dentro si contenta,
anche vilmente, e di cui vorrebbe
piena ogni sera della sua esistenza.
Ah, essere diverso - in un mondo che pure
è in colpa - significa non essere innocente...
Va, scendi, lungo e svolte oscure
del viale che porta a Trastevere:
ecco, ferma e sconvolta, come
dissepolta da un fango di altri evi
- a farsi godere da chi può strappare
un giorno ancora alla morte e al dolore -
hai ai tuoi piedi tutta Roma...

(Pasolini 1961/1982, 31.)

Minne matkaat pitkin Rooman katuja
busseilla tai raitiovaunuilla joilla ihmiset

palaavat kotiinsa? Kuin henkesi hädässä, kuin
sinua odottaisi sama jokapäiväinen urakka
josta toiset parastaikaa ovat palaamassa?
Heti illallisen jälkeen on hetki jolloin tuulessa
tuoksahtaa perhe-elämän lämmin surkeus
joka piilee tuhansiin keittiöihin, pitkille
valaistuille kaduille, jota kaikkein
kirkkaimmat tähdet tähyävät vakoillen.
Porvariskorttelissa vallitsee rauha
joka saa kaikki tyytyväisiksi, vaikkakin
halpamaisesti, täyteen tyydytystä jota haluaisi
tuntea kaikkina elämänsä iltoina.
Ah, että on toisenlainen - maailmassa joka kylläkin
on syyllinen - ei tarkoita että on viaton...
Laskeudun hämärää mutkaista väylää
joka vie Trastevereeseen:
siinä on kiinteänä ja kuohuvana,
kuin aikakausien mudasta esiin kaivettuna
- nautittavaksi niille jotka pystyvät varastamaan
vielä yhden päivän tuskalta ja kuolemalta -
siinä on sinulla Rooma jalkojesi juuressa...

(Pasolini 1999, 45.)

Puhuteltu (tarkemmin määrittelemätön sinä, ohikulkija ja/tai lukija) kutsutaan runon maailmaan. Saaritsan käännöksessä yksikön ensimmäiseen persoonaan muuttunut, alkutekstissä yksikön toisessa persoonassa esitetty imperatiivi *va, secendi* (mene, laskeudut) suorastaan ajaa lukijaa laskeutumaan syvemmälle laitakaupunkiin. Lukija johdatetaan näkemään porvariskorttelien pitkät valaistut kadut ja Trastevereeseen johtava hämärä mutkikas väylä vaihtoehtoisina teinä. Tiensä voi valita tiettyinä iltana tai metaforisesti tulkittuna kokonaisen elämäntavan tasolla. Lukijaa ohjataan adjektiiviattribuuttien avulla suhtautumaan näihin vaihtoehtoihin tiettyllä tavalla. Porvariskortteleiden elämää kuvataan lämpimäksi surkeudeksi (*calde miserie familiari*) ja halpamaiseksi tyydytykseksi (*si contenta anche vilmente*). Laitakaupungin elämää taas kuvataan kompleksisella metaforisella vertauksella ”paikalleen järkyttyneeksi” (*ferma e sconvolta*), kuin ”toisten aikakausien mudasta esiin kaivetuksi” (*dissepolta da un fango di altri evi*). Metafora herättää mielikuvan arkeologien löytämistä, kuolinkauhuun jähmettyneistä ruumiista ja etäännyttää laitakaupungin kauas porvariskorttelien turvallisesta lämmöstä.

Runon puhujan mukaan ne, jotka pystyvät repimään (*strappare*) vielä yhden päivän elämän haltijoiksi personifioitujen kuoleman ja tuskan käsistä, voivat ”tehdä” laitakaupungin itselleen nautittavaksi (*farsi godere*): heillä on pieni mutta olemassa oleva mahdollisuus vaikuttaa elämänsä mielekkyyteen aktiivisina toimijoina. Kun porvarillinen elämä antaa runon puhujan mukaan ”helppoa”, passivoivaa tyydytystä, johon haluaisi pysähtyä loppuiäkseen, pitää laitakaupungin todellisuudessa nautinnot ”raastaa” omin käsin kuoleman ja tuskan kourista. Helppouden ja vaikeuden kontrasti korostuu myös tekstin rakenteen tasolla yksinkertais-

ten adjektiiviattribuuttien ja kompleksisen metaforisen vertauksen vastakkainasetteluna. Laitakaupungin nautinto esitetään kovan työn tuloksena ja siinä mielessä porvariselämän helppoa tyydytystä todellisempana. Juuri laitakaupungilla on runon puhujan mukaan mahdollista nähdä todellinen Rooma jalkojensa juuressa. Kuitenkaan runon puhujan asenne ei ole aivan näin yksioikoinen: jos porvarillisen idyllin ulkopuoliset, toisenlaista elämää viettävät ihmiset rinnastetaan ”kirkkaimpiin tähtiin”, ne vakoilevat porvariskortteleiden rauhaa, kuin kateellisina.

Puhuttelun tavoin myös elävä kuvaus voi johdattaa lukijan tarkastelemaan kuvattua ympäristöä uudella, vieraannuttavalla tavalla, kuten ”Serata romana” -runon toisessa säkeistössä, jossa puhuttelu vaihtuu ensimmäisen persoonan kerrontaan etäännykseen viimeisessä säkeistössä kolmannen persoonan havainnoiksi:

Scendo, attraverso Ponte Garibaldi
seguo la spalletta con le nocche
contro l’orlo rosicchiato della pietra,
dura nel tepore che la notte
teneramente fiata, sulla volta
dei caldi platani. Lastre d’una smorta
sequenza, sull’altra sponda, empiono
il cielo dilavato, plumbei, piatti,
gli attici dei caseggiati giallastri.
E io guardo, camminando per i lastrici
slabbrati, d’osso, o meglio odoro,
prosaico ed ebbro - punteggiato d’astri
invecchiati e di finestre sonore -
il grande rione familiare:
la buia estate lo indora,
umida, tra le sporche zaffate
che il vento piovendo dai laziali
prati spande su rotaie e facciate.

E come odora, nel caldo così pieno
da esser esso stesso spazio,
il muraglione, qui sotto:
da ponte Sublicio fino sul Gianicolo
il fetore si mescola all’ebbrezza
della vita che non è vita.
Impuri segni che di qui sono passati
vecchi ubriachi di Ponte, antiche
prostitute, frotte di sbandata
ragazzaglia: impure tracce
umane che, umanamente infette,
son lí a dire, violente e quiete,
questi uomini, i loro bassi dilette
innocenti, le loro misere mete.

(Pasolini 1961/1982, 32.)

Jatkan matkaa, ylitän Garibaldin sillan,
hivelen rystyselläni kaidetta,
epätasaista kivireunusta joka tuntuu kovana
lauhassa ilmassa jota yö

hellästi hengittää lämpimien
 plataanien alla. Vastarannalla
 kalpeat laattarivit, kellertävien talojen
 lyijynkarvaiset näköalahuoneistot
 täyttävät huuhdotun taivaan.
 Katselen kaikkea kävellen pitkin rikkonaista,
 luumaista katukivetystä, tai pikemmin nuuhkin
 proosallisena ja päihtyneenä yhtä aikaa - vanhojen
 tähtien ja helähtelevien ikkunoiden kirjomaa
 tuttua suurta kaupunginosaa:
 kesän kostea pimeys kultaa sen
 likaisilla henkäyksillään kun
 Rooman nurmikoiden tuuli varisee
 yli raitiokiskojen ja julkisivujen.
 Ja miten tuoksuu alhaalla joen parras
 lämmössä niin täyteläisessä
 että se itse tuntuu paikalta:
 Suplicion sillalta Gianicololle saakka
 yltää vahva lemu joka on päihtymystä,
 elämää, joka ei ole elämää.
 Nuhruisia jälkiä niistä jotka ovat täällä
 majailleet, vanhat sillanalusjuopot, entiset
 huorat, katupoikien laumat: nuhruisia
 inhimillisiä jälkiä, ihmisyyden tartuttamia,
 rajuja ja vaiteliaita, kertomassa
 näistä ihmisistä täällä,
 heidän alhaisista viattomista
 huveistaan, surkeasta lopustaan.

(Pasolini 1999, 45-46.)

Runon toinen säkeistö kuvaa laitakaupunkia ensimmäisen persoonan tarkkailuverbein (*scendo, attraverso, seguo, guardo, camminando odoro*; suom. laskeudun, ylitän, seuraan, katselen kävellen, haistelen) erotisoidulla, Pasolinin kerronnalliseen tyyliin nähden lyyrisyyttä korostavalla otteella. Tarkkailijan ohella toimijoina ovat yö, joka henkäilee lämpimästi kovana tuntuvaa kaidetta vasten; pimeä ja kostea kesä, joka kultaa kaupunginosan sekä tuuli, joka samanaikaisesti sataa likaista löyhkää Rooman ylle. Gerundimuoto (*piovendo*; sataessa, sataen) korostaa eroottis-esteettisen ja (inho)realistisen havainnon samanaikaisuutta.

Vastakohdan tälle fyysisyyttä tiukkuvalle maisemalle muodostavat vastarannan talojen kalpean hallitut laattarivit ja neutraaliksi ”haalistettu” (*dilavato*) taivas. Sen sijaan laitakaupungin katukiveys, jolla runon puhuja kulkee, on luuhun asti haavoille auennutta lihaa (*slab-brati, d'osso*), jotakin äärimäisen arkaa ja pahasti vahingoittunutta. Ruumiillisella työllä valmistettu katukiveys personifioidaan eläväksi olennoiksi, jonka päällä runon puhuja kävelee kuin tuottaen äärimmäistä fyysistä kipua. Runon puhuja on kuitenkin tästä lihaa ja verta olevasta todellisuudesta niin haltioitunut, eläimellistynyt, että häntä johdattaa eteenpäin ennemminkin hajuaisti kuin jalat. Hän on yhtä aikaa proosallinen ja päihtynyt, näkee tutun kaupunginosan samanaikaisesti realistisena ja lyyrisenä. Ensimmäisen säkeistön puhuttelu ja toisen

säkeistön minäkertojan korostetun henkilökohtaisten havaintojen aistivoimaisen elävä kuvaus toimivat pehmeänä laskuna johdattaen lukijan vastaanottamaan kolmannen säkeistön yksityiskohtaisempia ja raadollisempia havaintoja.

Myös sitaatin toinen säkeistö alkaa aistivoimaisella kuvalla: joenparras tuoksuu lämmössä, joka on niin täyteläinen, että se voisi itse olla paikka. Alkutekstin pehmeiden e-, o- ja s-äänteiden toisto (*esser esso stesso spazio*) korostaa kokonaisvaltaisen fyysistä kuvaa. Runon materiaalisuus, sen fonosemanttinen luonne, korostuu äänteellisessä toistossa runon jäädessä värähtelemään äänen ja merkityksen välille. Viikarin mukaan tällaiseen latautuneeseen välitilaan sisältyy ”[--] jotain keskeistä siitä sanan materiaalisuuden voimasta joka on juuri lyriikalle ominainen - runon konkretisaation tilanteisuudesta, juuri nyt tapahtuvan tunnusta, johon runo pyrkii viettelemään lukijan” (sic) (1998, 296). Äänteellisen toiston korostama runon materiaalisuus ohjaa lukijaa kokemaan runon maailman tekstin mahdollistamista näkökulmista käsin tässä ja nyt. D’Elia pitää jatkuvaa liukumista musiikillisuuden ja merkitsemisen välillä Pasolinin runosäkeelle ominaisena piirteenä (2005, 55).

Täyteläisen aistielämyksen kautta runon puhuja etenee kuvaamaan nimettyjen, konkreettisten paikkojen löyhkää, joka sekoittuu päihtymykseen ”elämästä, joka ei ole elämää” (*vita che non è vita*). Elämä, joka ei ole elämää, voi viitata sekä runon puhujan elämään että hänen kuvaamiensa vanhojen juoppojen, muinaisten (*antiche*, myös antiikkinen¹⁹) huorien ja katupoikien elämään toisaalta väheksyen sitä kiellon kautta, toisaalta korostaen sen voimaa toistolla. Kaksoisviittaavuus tekee runon puhujan osalliseksi kuvaamaansa ja arvottamaansa asiaan, mutta toisaalta hän myös asettuu tarkastelemaan sitä tietyn välimatkan päästä. Runon puhuja näkee vain jälkiä (*segni, traccie*; myös hahmotelma, luonnos) ihmisistä, jotka ovat käyneet kuvatuissa paikoissa. Hän ei ole yksi heistä, vaan tarkastelee heidän jättämiään merkkejä ja nimeää ne inhimillisyyden tulehduttamiksi (*umanamente infette*). Runon puhuja luonnostelee inhimillisyyden piirteitä käyttäen mallinaan näiden ihmisten rajuja ja hiljaisia jälkiä.

Laitakaupungin ihmisten elämää kuvataan vastakohtaisuuksien kautta: heidän huvitukseksi ja mielihyvänsä (*diletti*) ovat alhaisia (*bassi*, myös pieni, heikko), mutta samalla viattomia. Heidän määränpänsä ja alkutekstin monimerkityksisessä ilmauksessa (*mete*) myös päämääränsä on surkea. Runon puhuja johdattaa elävän, vastakohtaisen kuvauksen kautta lukijaa näkemään yhteiskunnan laidoilla elävien elämässä jotakin perustavanlaatuisen inhimillistä ja luo toistuvilla rinnastuksilla, esimerkiksi säkeenylityksillä (antiikkinen silta/prostituoidut), jatkumoa muinaisen Rooman ja nykyisen köyhälistön välille. Vaihtuvat puhuja-asetat ohjaa-

¹⁹ Vrt. luku 2.2.2. *Sesso, consolazione della miseria* runon metafora prostituoidusta kuningattarena, joka haukastelee ”likaisena ja julmana kuin antiikin äiti”.

vat lukijan asennoitumista: ensimmäinen säkeistö kutsuu puhuttelullaan lukijaa tutustumaan laitakaupungin toiseuteen; toinen eläytymään, estetisoimaan ja erotisoimaan; kolmas lukemaan sen merkkejä kuin kirjoitusta.

Ristiriitainen puhuja-asema korostuu myös tässä ”Il privileggio del pensare” -runon katkelmassa, jossa kuvatut henkilöt ja kerronnan tasot sulautuvat hämmäntävästi toisiinsa:

Bestia vestita da uomo - bambino
mandato in giro solo per il mondo,
col suo cappotto e le sue cento lire,
eroico e ridicolo me ne vado al lavoro,
anch'io, per vivere... Poeta, è vero,
ma intanto eccomi su questo treno
carico tristemente di impiegati,
come per scherzo, bianco di stanchezza,
eccomi a sudare il mio stipendio,
dignità della mia falsa giovinezza,
miseria da cui con interna umiltà
e ostentata asprezza mi difendo...

Ma penso! Penso nell'amico angoletto,
immerso l'intera mezzora del percorso,
da San Lorenzo alle Campanelle,
dalle Campanelle all'aeroporto,
a pensare, cercando infinite lezioni
a un solo verso, a un pezzetto di verso.
Che stupendo mattino! A nessun altro
uguale! Ora fili di magra
nebbiolina, ignara tra i muraglioni
dell'acquedotto, ricoperto
da cassette piccole come canili,
e strade buttate là, abbandonate,
al solo uso di quella povera gente.
Ora sfuriate di sole, su praterie di grotte
e cave, naturale barocco, con verdi
stesi da un pitocco Corot; ora soffi d'oro
sulle piste dove con deliziose groppe marrone
corrono i cavalli, cavalcati da ragazzi
che sembrano ancor piú giovani, e non sanno
che luce è nel mondo intorno a loro.

(Pasolini 1961/1982, 23-24.)

Ihmiseksi pukeutunut eläin - pikkupoika
joka on lähetetty yksin maailman turuille
päällystakkeineen ja sataliiraisineen,
sankarillisena, naurettavana, menossa töihin
minäkin, tienaamaan leipäni... Runoilija, totta,
mutta nyt istun tässä junassa
- joka on murheellisen täynnä konttoristeja -
kuin leikisti kalpeana väsymyksestä,
matkalla hikoilemaan palkkani edestä,
täynnä falskin nuoruuteni arvokkuutta,
surkeutta, jota vastaan puolustaudun, sisäisesti
nöyränä, karvaan sinnikkäästi...

Mutta ajattelen! Mukavassa nurkkauksessa
uppoudun koko puoleksi tunniksi joka kuluu
matkaan San Lorezosta Capannelleen,
Capannellesta lentokentälle,
ajattelemaan, hakeudun loputtomille oppitunneille
yhtä ainoaa runoa, yhtä ainoaa säettä varten.
Hämmästyttävä aamu! Ei ole toista
samanlaista! Ohuita usvalankoja leijuu
akveduktin valleilla joita peittävät
talonhökkelit, pienet kuin koirankopit,
ja sikin sokin hyljätyt kujat
joita vain nuo köyhät ihmiset käyttävät.
Nyt aurinkoa puuskittain yli aukean luolien
ja louhosten, luonnon barokkia, kitsaan
Corot'n sipaisemaa vihreää; nyt humaus kultaa
radalla jolla hevoset kirmaavat sulokkaine
ruskeine vatsoineen, ratsastajinaan
yhä nuoremalta näyttävät pojat jotka eivät tiedä
että maailma ympärillä kylpee valossa.

(Pasolini 1999, 43-44.)

Ihmiseksi pukeutunut eläin ja yksinään maailmalle lähetetty pikkupoika viittaavat samanai-
kaisesti sekä runon puhujaan itseensä että tämän kuvaamaan matkustajaan. Runon puhuja
kuvaa itseään sekä töihin kiirehtivänä aikuisena että aikuisten maailmaa opettelevana lapsena.
Alkutekstissä adjektiivit sankarillinen ja naurettava viittaavat yksikön ensimmäisen persoonan
refleksiiviverbin kautta selkeästi runon puhujaan (*eroico e ridicolo me ne vado al lavoro*),
mikä korostaa ristiriitaisia henkilöpositioita. Runon puhuja toteaa olevansa runoilija, mutta
samalla (*intanto*) myös matkalla hikoilemaan palkkansa edestä, ”kuin leikisti kalpeana väsy-
myksestä” siinä missä muutkin samassa junassa töihinsä matkustavat ihmiset. Hän sekä erot-
taa itsensä muista että samaistuu, jopa sulautuu muihin kuvaamiinsa ihmisiin. Kritisoidessaan
ja ironisoidessaan muiden ihmisten elämäntapaa, arvoja tai asennetta runon puhuja alistaa
myös itsensä kritiikin ja ironian kohteeksi.

Sitaatin toisessa säkeistössä runon puhuja kuitenkin erottaa itsensä muista matkustajis-
ta, vetäytyy ajatuksiinsa ja kuvaa omaa runoilijuuttaan. Sivullisuuden korostaminen näkyy
myös runon kerronnan tasolla: säkeistöjako ja huudahdus ”*Ma penso!*” katkaisevat aiemman,
erilaisten henkilöpositioiden välillä häilyvän kerronnan ja runon puhuja siirtyy kuvaamaan
tapahtumia selkeästi yhden kokijan näkökulmasta. Itsensä tiedostavasti teksti (runon puhuja)
kuvaa runon kirjoittamisen prosessia loputtomina oppitunteina, joille hakeudutaan yhtä ainoaa
säettä tai säkeen osasta varten, gerundimuodon korostamana juuri nyt ja jatkuvasti (*cercando
infinite lezioni / a un solo verso, a un pezzetto di verso*). Lukija johdatetaan katsomaan arkista
aamua runoilijan silmin. Huutomerkein vahvistetut huudahdukset korostavat sitaatin ensim-
mäisessä säkeistössä tavanomaisena kuvatun aamun hämmästyttävää poikkeuksellisuutta.

Perinteistä ylevää runotyyliä edustavia retorisia huudahduksia on Marazzinin mukaan *RMT:ssä* kaksinkertainen määrä niitä jo aiemmin hyödyntäneeseen *Le ceneri di Gramsci* -kokoelmaan verrattuna (Marazzini 1998, 30-31). Arkisesta kuvastosta erottuvat ylevät huudahdukset korostavat tiedostetun tekstuaalisuuden keinoina kuvauksen kirjallista luonnetta.

Kun ensimmäisessä säkeistössä deiktinen paikanilmaus ”tässä junassa” (*su questo treno*) on johdattanut lukijan samaan vaunuun runon puhujan ja muiden kuvattujen ihmisten kanssa, katsotaan sitaatin toisessa säkeistössä muita ihmisiä mukavasta nurkkauksesta käsin, turvallisen välimatkan päästä ja puhutaan ”noista köyhistä ihmisistä” (*quella povera gente*). Runon puhuja tekee näkyväksi havaintojensa estetisoitua luonnetta peräkkäisillä, vastakkaisia ominaisuuksia korostavilla taidehistoriallisilla viittauksilla luonnon barokkihenkinen mahtipontiseen runsauteen ja toisaalta 1830-luvun sukupolven kuuluneen Corot'n niukkaan palettiin (ks. Previtali 1979/1996, 99). Hän korostaa havaintonsa subjektiivisuutta, ja ehkä myös muiden kyvyttömyyttä havaita vastaavalla tavalla, kuvaamalla ratsastajapoikia, jotka eivät *tiedä* ympärillään olevasta valosta. Viimeisissä säkeissä taideteoksen ja arkitodellisuuden rajoja ei enää erota, on vain runon puhujan esteettinen näky – ja runon lukijan tulkinta siitä.

2.1.3. Puhutun ja kirjoitetun diskurssin välillä

”La ricchezza” -sarjassa suullisen kerronnan ja tiedostetun tekstuaalisuuden vastakkainasettelu muodostaa keskeisen diskursiivisen ristiriidan. Perinteisen runokielen hyödyntämät keinot, säkeistö- ja säejako, säkeenylitykset, parallellismi sekä arkikielen metaforia laajemmaksi kasvava kuvallisuus lomittuvat runosarjassa suullisen diskurssin keinojen joukkoon. Cook erittelee kirjoitetussa kirjallisuudessa säilyneiksi suullisen diskurssin piirteiksi kertojan vahvasti läsnä olevan äänen, aktuaaliset tai potentiaaliset ääniefektit, parallellismin tekstin tai tekstin osan yhtenäisyyttä eli koherenssia luovana keinona sekä ennemminkin kontekstoituina kuin abstrakteina kuvatut kokemukset (Cook 1994, 48). Walter Ongin mukaan puhekielisille kulttuureille ovat ominaisia monisanaiset, traditionaaliset, elinympäristölle läheiset ja konkreettisen tilannesidonaiset, empaattisen osaaottavat ja ennemminkin asioita yhteen sovittavat kuin erittelevät ilmaisumuodot (1982/1990, 50-72). ”La ricchezza” -sarjan historiallis-kulttuurisessa kontekstissaan poikkeuksellisen vahva, välittömään elinympäristöön eläytyvä kerronnallisuus ja monisanaisuus (verrattuna hermetismin niukkaan, etäiseen ilmaisuun) voidaan nähdä suullisen perinteen piirteinä, samoin huudahdukset (perinteinen runouden keino), assosiativiset hypähtelyt asiasta ja näkökulmasta toiseen sekä välimerkkien valikoiva, ennemminkin puhetta

rytmittävä kuin kieliopillinen käyttö. Säejaon ja sanojen loppuäänteiden tuottama rytmi ja sointuisuus luovat koherenssia ja viittaavat runouden traditioon. Suullisen diskurssin piirteiksi voidaan lukea myös asioiden selittäminen vertauksen avulla ja tunteiden kuvaaminen fyysisten havaintojen kautta, tilannesidonnaisina. Sarjan runot punovat yksittäisiä tarkkoja havaintoja ja runokuvia kokonaisvaltaiseksi elämykseksi ja siinä mielessä muistuttavat suullisen kulttuurin yhteen sovittavaa ilmaisumuotoa. Toisaalta runon puhujan havainnot ja kielikuvat ovat tarkkuudessaan hyvin analyttisiä ja kriittisiä, siis korostetun tekstuaalisia. Itse asiassa Cookin ja Ongin kuvaamat suullisen diskurssin piirteet ovat runouden diskurssille varsin tuttuja, suorastaan sille ominaisia ilmaisukeinoja, jotka lomittuvat tekstuaalisuutta korostavien keinojen joukkoon.

Suullisen ja kirjoitetun diskurssin vastakkainasettelu nostaa esiin runosarjan kokonaisuuden kannalta keskeisen, etäisen ja läheisen asenteen tai sivullisen ja osallisen puhujaposition ristiriidan. Runon puhuja korostaa toisaalla havainnoivansa kuvaamaansa ympäristöä ja ihmisiä ulkopuolelta, kuten näissä ”Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano” -runon ensimmäisissä säkeissä:

Li osservo, questi uomini, educati
ad altra vita che la mia: frutti
d'una storia tanto diversa, e ritrovati,
quasi fratelli, qui, nell'ultima forma
storica di Roma. Li osservo [--]

(Pasolini 1961/1982, 45.)

Katselen heitä, näitä miehiä jotka ovat kasvaneet
toisenlaiseen elämään kuin omani: niin toisenlaisen
historian hedelmiä, jotka tapaan täällä
melkein veljinä, Rooman historian
viimeisessä vaiheessa. Tarkkailen heitä [--]

(Pasolini 1999, 49.)

Tarkkailla-verbin (*osservo*) toisto korostaa sivullisuutta, mutta silti runon puhuja nimittää kuvaamiaan ihmisiä ”melkein veljiksi”. Toisaalla, kuten edellä siteeratusta ”Il privilegio del pensare” -runon katkelmassa, runon puhuja taas samaistuu kuvaamiinsa ihmisiin niin vahvasti, että hänen kertojapositionsa melkein sulautuu näihin henkilöihämiin. Voimakas kertojan läsnäolo suullisessa diskurssissa korostaa tämän tarkkailevaa roolia, kun taas ristiriitainen, puhujapositiona sulauttava kerronta lähestyy ennemminkin kirjoitettua diskurssia ja luo yhteyttä toisiin ihmisiin ja tapahtumiin. Kuitenkaan sivullisuus ja osallisuus eivät mene runosarjassa yksi yhteen suullisen ja kirjoitetun diskurssin kanssa, vaan vastaparit lomittuvat toisiinsa monimutkaisilla tavoilla. Kontekstista riippuen vastaparit voivat täydentää toisiaan myös

päinvastaisella tavalla: suullisen diskurssin piirteet voivat synnyttää kerrontaan läheistä, eläytyvää asennetta ja korostettu tekstuaalisuus puolestaan etäännyttää lukijaa kertojan positiosta.

Etäännyttävä asenne ei ole automaattisesti kriittisempi kuin osallistava näkökulma. Olennaista on, mitä ja millaisin keinoin lukija johdetaan näkemään tai pikemminkin millaisia tulkinnallisia mahdollisuuksia hänellä on tekstin pohjalta käytettävissään, ja miten nämä mahdollisuudet ovat esillä tekstissä. Sama teksti saattaa johtaa eri ihmisiä näkemään eri asioita eri tavoin. Kriittisten keinojen kannalta on keskeistä, että teksti vaikuttaa lukijan tapoihin ymmärtää kieltä, tekstiä tai maailmaa. Tekstin mahdollistamien, erilaisten viitekehysten tuottamat ristiriitaiset tulkinnat eivät välttämättä pura toisiaan, vaan voivat vaikuttaa samanaikaisina tulkinnallisina mahdollisuuksina (Hrushovski 1984, 13-19; Pettersson 1989, 89-93). Ehkä kriittisten keinojen voima onkin juuri ristiriitaisen kuvan luomisessa, vastakkainasetteluissa, jotka tekevät erilaisten kielenkäytön ja käsitteellistämisen tapojen rakenteita ja funktioita näkyväksi.

”La ricchezza” -sarjassa 1900-luvun alun italialaisten ”hämyrunoilijoiden” (crepuscolarismo) unelias provinssi on vaihtunut ajattomaksi Rooman laitakaupungiksi. Hämyrunoilijoiden teoksissa yleisen ironisen sivustakatsojan näkökulman voi nähdä myös ”La ricchezza” -sarjassa, mutta se saa vastapainokseen osallisuutta ja yhteisöllisyyttä tavoittelevan näkökulman. Köyhän elämän kuvaaminen liittyy neorealismien vasemmistohenkiseen perinteeseen, mutta runosarja erottuu siitä runon puhujan korostetun estetisoiduilla ja tiedostetun subjektiivisilla sivustakatsojan havainnoilla. Kuitenkin köyhälistö ja ”kultivoitu ihminen” rinnastetaan toisiinsa: he ”kuuluvat samalle tasolle tunteiden hierarkiassa, molemmat historian ulkopuolelle”²⁰ (Pasolini 1999, 50). Historian ulkopuolella oleminen kuvaa yhtäläillä marginaalissa elävien ihmisten asemaa historiankirjojen unohtamina kuin näiden ihmisten elämään (ja asemaan) liittyvää ajattomuutta ja muuttumattomuutta, joka ilmenee runoissa jatkuvana laitakaupungin elämän ja roomalaisessa arjessa vuosituhanten yli jatkuneen antiikin läsnäolon rinnastuksena.

Historian ulkopuolelle kääntymisen teema liittyy runosarjaa 1950-luvun elegisen liikkeen linjaan. Myös elegiselle liikkeelle ominainen kielen korostettu asema näkyy ”La ricchezza” -sarjassa toisaalta kielen riittämättömyyden, toisaalta sen suullisista ja kirjallisista diskursseista yhdisteltyjen mahdollisuuksien tarkasteluna niin tekstin temaattisella ja rakenteellisella kuin ilmaisuvalintojenkin tasolla. Korostettu tekstuaalisuus ja ”tunnustettu” sisäinen ristiriitaisuus viittaavat uusavantgarden periaatteisiin, mutta eivät muodostu sarjassa itse-

²⁰ “Al raffinato e al sottoproletario spetta / la stessa ordinazione gerarchica / dei sentimenti: entrambi fuori dalla storia [-]” (Pasolini 1961/1982, 46).

tarkoitukseksi, vaan rakentavat monitasoisella, dialogisella tavalla runosarjan merkitystä yhdessä selkeän kertovien, suullisen diskurssin ilmaisukeinoja hyödyntävien elementtien kanssa.

3.1.4. Kriittiset keinot runon diskurssissa

Kaunokirjallisuus on tunnistettava ilmiö, mikä viittaa siihen, että kyseessä on erityinen diskurssimuoto. Kirjallisuuden diskurssille on ominaista funktio, jolla vaikutetaan lukijoiden tapoihin ymmärtää kieltä ja tekstiä sekä viime kädessä fiktiivisen maailman kautta myös maailmaa, jossa elävät. Pasolinin ”La ricchezza” -sarja on kirjoitettu runon eikä esimerkiksi kriittisen esseeseen muotoon ja runona se pystyy puhumaan tavoilla, jotka eivät ole kriittiselle esseelle mahdollisia tai ainakaan tyypillisiä. Esheet harvemmin hyödyntävät esimerkiksi säkeenylytyksiä tai allitteraatiota merkityksen rakentumisen keinona. Kirjallisuuden kieltä ei voi eristää muusta kielenkäytöstä ja yhteiskunnallisesta kontekstista, mutta se ei tarkoita, etteikö kaunokirjallisuudella voisi diskurssina olla erityistä funktiota, jonka vuoksi sitä arvostetaan omana, tunnistettavana alueenaan. Kaunokirjallisuudelle ominainen kaikkien elementtien tulkinnanvaraisuus vapauttaa sen välittömistä käytännöllisistä ja vuorovaikutuksellisista funktioista sekä lisää totutuista käsityksistä vieraannuttavien, kriittisten keinojen tehoa. Kriittisten keinojen muokkaamalla käsityksillä voi olla käytännöllisiä tai sosiaalisia vaikutuksia, mutta niiden tutkiminen ei kuulu tämän työn piiriin.

Kriittiset keinot syntyvät, kun runosarjan kielellisellä ja tekstuaalisella tasolla esiintyvät muodolliset, semanttiset ja pragmaattiset poikkeavuudet joutuvat vuorovaikutukseen lukijan kieltä, tekstiä ja maailmaa koskevien käsitysten kanssa. Edellä olen keskittynyt niihin ”La ricchezza” -sarjan tekstin ja kielen tasoilla ilmeneviin keinoihin, jotka voivat johdattaa lukijan näkemään runon maailmaa ja mahdollisesti myös tekstin ulkopuolista todellisuutta tietyillä tavoilla. Runosarja asettaa sekä oman olemuksensa ja runon puhujan asenteen että aikalaisrunoudessa ja viime kädessä myös yhteiskunnallisessa todellisuudessa vallitsevia kielenkäytön tapoja ristiriitaiseen valoon niin temaattisella kuin tekstin rakenteenkin tasolla. Olen tarkastellut runosarjan kriittisiä keinoja pääasiassa tekstuaalisuuden korostamisen, ristiriitaisten puhuja-asemien ja lukijaan suuntautumisen keinojen sekä diskursiivisen vastakkainasettelun näkökulmista. Kuitenkin kriittiset keinot linkittyvät moninaisilla tavoilla toisiinsa sekä tekstin ja tulkinnan eri tasoihin, eikä niiden erittely muutamasta näkökulmasta ole millään tavoin kattavaa. Kriittiset keinot ovat lukijariippuvaisia ja olen tulkinnut niitä omasta näkökulmasta. Olisi valaisevaa tarkastella myös laajemman empiirisen aineiston pohjalta, miten kaunokirjallisten tekstien erilaiset poikkeavuuden keinot vaikuttavat eri lukijoiden tulkintoihin.

Kaunokirjallisuuden kulttuurinen voima on sen kielellisissä mahdollisuuksissa esittäen erilaisia näkemyksiä maailmasta. Kielen rakenteet muodostavat puitteet kriittisille keinoille, mutta eivät estä uusien kielenkäytön tapojen ja alueiden syntyä. Lee korostaa kielellisten kategorioiden liukuvuutta:

Nevertheless resources are available for challenging these dominant discourses, for the legitimation of discourses hitherto suppressed and for the development of new practices. One of the most important properties of language relevant to all these possibilities is the highly fluid nature of linguistic categories. The price that we have to pay for this is the fact that communication can never be perfect. (1992, 134)

Kielen sisältyvät muutoksen mahdollisuudet, mutta toisaalta myös sen epätarkkuus perustuvat kielellisten kategorioiden joustavuuteen. Kriittiset keinot sijoittuvat tälle huteralle maaperälle tekstin ja lukijan väliin. Niiden olemassaoloa ja vaikutusta edes saman lukijan eri lukukerroilla, saatikka sitten kirjallisuuden kentällä tai yhteiskunnallisessa todellisuudessa, ei voi ottaa annettuna. Kriittiset keinot säilyvät kriittisinä vain osana jatkuvaa uudelleen arvioimisen prosessia. Niiden teho onkin ehkä juuri pysähtymättömässä poikkeamisen ja kyseenalaistamisen prosessissa, joka tekee erilaisten kielenkäytön ja käsitteellistämisen tapojen rakenteita ja ristiriitoja näkyväksi ja mahdollistaa uusien diskurssien synnyn.

3.2. Tekstien väliltä kulttuuriseen keskusteluun

3.2.1. Intertekstuaalisuus runon ja sen lukemisen kriittisenä keinona

Luvussa 2.4. tarkastelin, kuinka viime vuosisadan italialaiset runoliikkeet saivat väriä sosiaalisesti osallistuvan ja kieleensä kääntyneen lyriikan puolustajien välisestä sanasodista. Kirjallisten koulukuntien historiallisissa kamppailuissa sekä sosiaalisesti osallistuva että sulkeutunut runous voidaan nähdä kannanottona: edellinen suuntautuu historiaan (sen diskursseihin) ja jälkimmäinen poeettiseen kieleen (historiallisena diskurssina). Näiden runosuuntausten olennainen ero on *tavassa*, jolla runoteos osallistuu aikansa kulttuuriin keskusteluihin. Seuraavissa alaluvuissa tutkin tarkemmin, millaisin intertekstuaalisin keinoin sosiaalisesti osallistuva runokokoelma rakentaa dialogista suhdetta sekä suuntauksiin, jotka vahvistavat sen tapaa representoida aikansa kulttuuria että niihin, jotka vastustavat ja haastavat sitä²¹. Jotta vallitsevia käsitteellistämisen tapoja kyseenalaistavalla kokoelmalla olisi kriittistä voimaa, se ei voi eris-

²¹ Luku 3.2. perustuu julkaisemiini artikkeleihin ”Hautapuheita eläville. Kulttuurista keskustelua Pier Paolo Pasolinin teoksessa *La religione del mio tempo*” (*Nuori Voima* 3/03: 14-1) sekä ”Epitaphs for the Living: Cultural Dialogs in Pier Paolo Pasolini's Anthology *La religione del mio tempo*” (Siironen 2004).

täytyä haastamistaan kulttuurisista käsityksistä, mutta kuinka kauas sillä on runoutena lupa kurkottaa?

Tekstien väliset yhteydet palvelevat sekä kieleensä kääntyneen että osallistuvan lyriikan tarpeita. Viittaukset tekstistä toiseen antavat samanaikaisesti luvan pysytellä tekstuaalisessa todellisuudessa ja toisaalta kasvaa yhden tekstin rajojen yli osaksi kulttuurista keskustelua. Intertekstuaalisuuden ristiriitainen asema tekstin ja kulttuurin levottomilla rajoilla näkyy myös teoreettisen kentän kahtalaisuudessa: kulttuuriteorian kristevalainen 'interteksti' kuvaa koko kulttuurin rajoittamattomaksi ja anonymiksi tekstiksi kun taas tekstilähtöisen taranovskilaisen analyysin ydinkäsite 'subteksti' määrittyy rajatun jo olemassa olevaksi tekstiksi (tai teksteiksi), jota toinen teksti heijastaa tai kommentoi (Lehtonen 1992, 68; Tammi 1991, 320-325). Nämä määritelmät eivät välttämättä ole vastakkaisia vaan niiden suhteen voi nähdä metonymisena:²² yksittäinen intertekstuaalinen viittaus teoksesta toiseen voi johdattaa meidät erilaisten kulttuuristen tekstien välille rakentuvaan laajaan viittausten verkostoon (esim. Tammi 1991, 320-325; 1999, 9-12).

Pasolinin *RMT:ssä* tekstien väliset yhteydet toimivat kriittisinä, tulkintaa suuntaavina keinoina. Teos rakentaa tietoisesti paikkansa 1900-luvun Italian kirjallisten koulukuntien ja debattien keskellä. Kokoelman intertekstuaalisuus tulee lukijan ulottuville ennen kaikkea kriittisen kirjoittamisen ja lukemisen metodina (vrt. Tammi 1999, 5). Kriittisellä tarkoitan tässä vastakohtaa stereotyyppisille kielen, identiteetin, yhteiskunnan ja kulttuurin sekä niiden arvojen esittämisen tavoille, jotka kyseenalaistamattomin käsittein näyttävät vallitsevan järjestyksen luonnollisena ja uusintavat sitä. Kriittisenä keinona intertekstuaalisuus voi kommentoida niin oman aikansa kuin lukijan ajankin kielellisiä, tekstuaalisia ja diskursiivisia käsityksiä. Runouden dialogisen funktion mahdollistavat kriittiset keinot syntyvät poikkeamista, jotka ymmärretään suhteessa tekstinsisäisiin konteksteihin, toisiin teksteihin tai kirjallisiin ja kielenkäytön konventioihin. Kriittiset keinot häiritsevät tekstin tai diskurssin yhtenäisyyttä vaikeuttamalla lukijan samaistumista puhuvan subjektin ristiriitaiseen asemaan (Belsey 1980/1989, 91). Koherenssin häirintä avaa kriittisen näkökulman luonnollistuneisiin käsitteellistämisen tapoihin (vrt. emt., 136-140).

²² Taranovskilaisesta näkökulmasta tekstin ja subtekstin välinen suhde on metonyminen (Tammi 1999, 11). Mielestäni myös kahden intertekstuaalisen teorian pääkäsitteen, intertekstin ja subtekstin suhde voidaan nähdä metonymisena.

Monet Pasolinin teosten kriittistä näkökulmaa koskevat analyysit seisovat tukevan biografisella pohjalla²³. Kiusaus biografiseen tulkintaan on suuri, sillä provokatiivisesti elänyt Pasolini haastoi vallan diskursseja jatkuvasti laajalla rintamalla. Runoilijana, prosaistina, teoreetikkona ja journalistina sekä myöhemmin myös elokuvaohjaajana ja -käsikirjoittajana hänellä oli merkittävä vaikutus aikansa kulttuuriseen keskusteluun. Tämän tutkielman analyysissä pyrin kuitenkin tukeutumaan tekstiin ja kirjallisten suuntausten diskursiiviseen historiaan. Intertekstuaalisuus osoittautuu tässä hyväksi käsitteelliseksi apuvälineeksi: se palauttaa tekstuaalisen merkityksen diskurssin historiaan korvaamalla kirjailijan ja tekstin suhteen tekstin ja lukijan suhteella (Hutcheon 1988/1999, 126). Linda Hutcheon esittää, että voimme tuntea historian vain sen jälkien, tekstien ja diskurssien kautta, faktoina, joiden merkityksen rakennamme (emt., 225; vrt. Belsey 1980/1989, 46; Jameson 1972/1974, 187; 1976/1988, 120). Kuitenkin, kuten Reed toteaa, koko sosiaalisen todellisuuden tekstualisoiminen saattaa estää näkemästä, että sen eri aloilla on erilaisia keinoja konstruoida kuvaamiaan kohteita (1992, 7). Siksi onkin tärkeää analysoida erilaisten, suhteellisen autonomiseksi ymmärrettyjen kielenkäytön alueiden, esimerkiksi kirjallisuuden ja runouden, kriittisiä keinoja.

Kirjallisen diskurssin suhteellisesta autonomiasta huolimatta intertekstuaalisuus ei ole arvovapaata, vaan kulttuurisista konventioista riippuvaista (Plett 1991, 19). Kirjallisuus ei ole eristettävissä kulttuurisesta ja sosiaalisesta kontekstistaan tai kilpailevista kielenkäytön tavoista, muttei myöskään samaistettavissa niihin: se erottuu omana, vaikkakaan ei selvärajaisena alueenaan (Easthope 1983/1990, 21). Kokonaisvaltaisen tulkinnanvaraisuutensa avulla kirjallisuus voi tehdä näkyväksi ja kommentoida vallitsevia kielenkäytön strategioita (Cook 1994, 191). Seuraavien alalukujen analyysissä kulttuurinen lähestymistapa luo pohjan intertekstuaalisuuden kriittisten keinojen tarkastelulle, kun taas tekstilähtöinen analyysi tarjoaa kriittisen lukemisen välineet. Kuten Bahtin esitti, formalismin ja ideologian tutkimuksen välimatka ei ole niin suuri, etteikö niitä voisi käyttää toisiaan täydentäen kirjallisuuden dialogisuuden analyysissä (1934-35/1982, 259).

Runouden mahdollisuutta osallistua kulttuuriin keskusteluihin ei ole kirjallisuuden historiassa pidetty mitenkään itsestään selvänä, päinvastoin. Vaikka Bahtin tulkitsee sanan kaikilla tasoillaan sosiaalisesti ilmiöksi ja kritisoi käsitystä romaanista umpinaisena tekijän monologina, hän näkee runouden varsin eristettynä alueena. Myös postmodernissa tutkimuksessa dialogisuuden kyseenalaistava voima on nähty useimmiten proosan ominaispiirteenä (esim. Hutcheon 1988/1999, 227). Ilmeisimmät dialogiset tyyliä, poleemisuus, parodisuus ja

²³ Esim. Braad Thomsen (1990), Klimke (1995/1997), Varto & Veenkivi (1996). Tekstilähtoisempiä analyysijä esim. Siironen (2002), Tuusvuori (1995), Varto & Suoranta (1995).

ironisuus sopivat Bahtinin luokittelussa ennemminkin retoriikan kuin runouden kentälle (1934-35/1982, 274). Kuitenkin dialoginen tyyli voi esiintyä keskeisenä rakenteellisena ja sisällöllisenä periaatteena myös runoudessa. D'Elia kuvaa Pasolinin runoja monologisiksi puheenvuoroiksi, jotka vasta runomuotoisessa teatterissa muuttuvat dialogiksi (2005, 55). Mielestäni myös Pasolinin intertekstuaalisten runojen dialogiset keinot kasvavat ulos monologin rajoista. *RMT:ssä* retoriikasta²⁴ tehdään runoutta ja runoudesta retoriikkaa teoksen rakentaessa dialogia aikalaikirjallisuuden ja -kulttuurin, sen eri suuntausten, teosten ja tekijöiden kanssa. *RMT:n* runot eivät jää autonomisiin korkeuksiin vaan levittävät sanansa häpeämättömästi aikalaiskulttuurin kadunkulmiin.

Seuraavissa analyyseissa jäljitetään erilaisia kielellisiä, diskursiivisia ja tekstuaalisia keinoja, joilla *RMT:n* runot ottavat osaa kulttuurisiin keskusteluihin. Kenen kanssa ja millaisin sanankääntein runon puhuja käy dialogiaan? Yritän myös hahmotella joitakin periaatteita, joiden pohjalle kulttuuriset keskustelut rakentuvat näissä runoissa. Toinen kysymys on, tuleeko aikalaiskulttuurin kommentoinnista *RMT:ssä* poliittista retoriikkaa vai vaikuttaako se *runona* kriittisillä keinoillaan vuosikymmentenkin yli. Runouden dialogisia mahdollisuuksia diskursiivisessa vuorovaikutuksessa eritellään seuraavissa alaluvuissa sekä yleisellä tasolla että konkreettisemmin intertekstuaalisten suhteiden valossa.

3.2.2. Runon dialogiset mahdollisuudet

Bahtinin mukaan sanan tyyli ja sävy muovautuvat sen taistellessa tiensä läpi vieraiden sanojen ja erilaisten painotusten muodostaman ympäristön. Jokainen elävän kielenkäytön sana on tarkoitettu vastaukseksi ja ennakoi omaa vastaustaan. (Bahtin 1934-35/1982, 279-280.) Tällainen 'sanan sisäinen dialogisuus' ei kuitenkaan vielä anna runoudelle bahtinilaisessa mallissa kulttuurista keskustelukykyä – se on romaanin etuoikeus. Kieltäessään runolta dialogiset mahdollisuudet Bahtin käytännössä kieltää aikansa lyriikalta kriittiset keinot, intertekstuaalisuuden sekä yhteyden kulttuuriseen traditioon ja yhteiskuntaan. Vaikka kokonaan kielessään elävä runoilija tiedostaisi oman kielensä rajoittuneisuuden, historiallisuuden ja sosiaalisuuden, hän ei voi Bahtinin mukaan ilmaista tätä runoissaan ilman että ne muuttuvat proosaksi:

The poet is not able to oppose his own poetic consciousness, his own intentions to the language that he uses, for he is completely within it and therefore cannot turn it into an object to be perceived, reflected upon or related to. (Emt., 285-287.)

²⁴ Tarkoitan termillä 'retoriikka' tässä vastaanottajan tulkintojen taivuttelun ja ohjailun strategioita.

Christoph Parry pitää Bahtinin runouskäsitystä historiallisesti ymmärrettävänä. Se on syntynyt 1800-luvulla vahvistuneen lyyristä minää korostavan perinteen pohjalta, vaikka Bahtinin ajan modernistisessa lyriikassa esiintyikin myös dialogisia suuntauksia (Parry 1998, 97).

Pasolinin runoihin ei bahtinilainen mystifiointi päde: kielen historiallisesti ja sosiaalisesti määrittynyt luonne tiedostetaan niissä vahvasti sekä temaattisella että rakenteellisella tasolla. *RMT:ssä* runot tutkivat kielen rajoja ja korostavat kielellisen moninaisuuden mahdollisuuksia. Kokoelman kertova tyyli, ajankohtaiset poleemiset kommentit sekä traditionaalisia keinoja uusiin materiaaleihin kierrättävä runomuoto uhmaavat omaperäisenä yhdistelmänä runon ja proosan sekä kaunokirjallisen tyylin ja retoriikan rajoja.

Vaikka bahtinilainen erottelu runon ja proosan dialogisten mahdollisuuksien välillä ilmentää nykynäkökulmasta kapeaa käsitystä runoudesta autonomisena puhtaan sanan taiteena, se auttaa kuitenkin havainnollistamaan runon ja proosan dialogisuuden erilaisia keinoja. Kuten edellä esitin, Pasolinin tuotannossa erilaisten puhetyyliä, murteiden ja slangien sekä traditionaalisten muotojen yhdistely rakentuu lajirajat ylittäväksi esteettiseksi periaatteeksi. Romaaneissa *Ragazzi di vita* ja *La vita violenta* Rooman laitakaupungin slangilla kirjoitetut vuoropuhelut yhdistyvät yleiskieliseen kerrontaan. Pasolinin varhaisissa runoissa käytetään friulin murretta ja myöhempien kokoelmien raadollisissa laitakaupunkikuvauksissa perinteisiä mittoja. Kuitenkin Pasolinin runo- ja proosateokset käyttävät dialogisia mahdollisuuksia eri tavoin. Pasolinin romaanien dialogisuus lähestyy kielen kerroksisuudessa bahtinilaista mallia, mutta runot ottavat osaa kulttuurisiin keskusteluihin toisenlaisin, suuremmin keinoin. Runot taipuvat aikalaiskirjallisuuden kritiikiksi, puolustuspuheiksi ja agitaatioksi. Ne ovat puheenvuoroja kirjallisessa keskustelussa: nimeävät ajankohtansa ja kohteensa, syyttävät, kiittävät, vastaavat kritiikkiin ja pelastautuvat mustavalkoisuudelta monitahoisten huomioiden ja itsekritiikin keinoin.

Pasolinin runoista voi löytää manifestien tuntomerkkejä: ne manifestoivat, tekevät julkiseksi asemaansa ja asenteitaan suhteessa traditioon ja aikalaiskulttuuriin. Päivi Mehtonen kuvaa kokeellisen kirjallisuuden manifesteja yhtäältä tiettyssä historiallisessa kontekstissa tietyille yleisölle suunnattuna tekona, toisaalta osana lajin historiaa, sen retoristen keinojen vahvistamisen ja uudistamisen prosessia. Mehtosen mukaan 1900-luvun avantgarden jälkeen taide ei ole ollut pelkistettävissä itseilmaisuksi, vaan se on näyttäytynyt väistämättä myös mieli-
pidevaikuttamisena. Manifesteilla on vallattu paikkaa kirjallisella kentällä ja lukijoiden mielissä, usein klassisesta puheopista ja suullisesta diskurssista lainatuin vaikuttamisen keinoin. Vaikka elitismiä kritisoinut avantgardekin tarvitsi kielelliselle vallankumoukselleen yleisön, oli sen manifestien retoriikka usein hämärää ja kuppikuntaista. (Mehtonen 2006.) Pasolinin

runot eivät sulkeudu minkään yksittäisen suuntauksen retoriikkaan vaan puhuttelevat suoraan eri yleisöjä. Ne eivät avantgarden tapaan pakoile esittävyttä vaan syventyvät kuvaamaan ihmisiä elinoloissaan, kaikessa rumuudessaan ja kauneudessaan.

RMT:n epigrammisarjoissa ”Umiliato e offeso” (Nöyryytetyt ja loukatut) ja ”Nuovi epigrammi” (Uusia epigrammeja) kulttuurinen keskustelu kiteytyy runosarjoiksi, joissa osat rakentavat merkityksellistä kokonaisuutta. Toisaalta runosarjat hajoavat puheenvuoroiksi kulttuurisessa keskustelussa. (Vrt. Lotmanin kuvaus kulttuurin hajottavista ja kokoavista voimista 1981/1989, 153.) ”Umiliato e offeso” -sarja rakentuu muun muassa nimetyille aikalaikirjailijoille (myös Pasolinille), katolisille kriitikoille, syntymättömälle pojalle, Pasolinin perustaman *Officina* (Työpaja) -lehden toimittajille ja paaville omistetuista runoista. ”Nuovi epigrammi” -sarja puhuttelee esimerkiksi Hruštševia, teollistuvan Italian katoavaa maalaiselämää runoissaan kuvaavaa Bertoluccia, hermeettisen lyriikan perinnettä jatkavaa Luzia²⁵, punalippua ja henkeä.

Epigrammit osallistuvat kulttuuriseen keskusteluun vastauksina niitä ympäröiviin vieraisiin sanoihin ja omia vastauksiaan ennakoiden. Ne ilmentävät sanan sisäistä dialogisuutta avoimesti, nimettyjen kohteiden ja kulttuuristen viittausten avulla. Lajivalintana kiteytynyttä kommenttia muistuttava epigrammi tukee runon dialogisuutta. Antiikin kreikan hautakirjoituksista tiiviiksi ja teräväsanaiseksi runomuodoksi kehittyneille epigrammeille eivät säädyttömyys ja loukkaavuuskaan ole vieraita keinoja (Baldick 1990/1996, 71-72). Katolisille kirjallisuuskriitikoille osoitettu epigrammi kuvaa runoilijan työn ristiriitoja:²⁶

Molte volte un poeta si accusa e calunnia,
esagera, per amore, il proprio disamore,
esagera, per punirsi, la propria ingenuità,
è puritano e tenero, duro e alessandrino.
È anche troppo acuto nell'analisi dei segni
delle eredità, delle sopravvivenze:
ha anche troppo pudore nel concedere
qualcosa alla ragione e alla speranza.
Ebbene, guai a lui! Non c'è un istante
di esitazione: basta solo citarlo!

(Pasolini 1961/1982, 105.)

Monet kerrat runoilija syyttää ja parjaa itseään,
liioittelee, rakkaudesta, itse vieraantuneisuus,
liioittelee rangaistukseen itseään, itse vilpittömyys,
on puritaaninen ja herkkä, kova ja aleksandriininen
ja myös liian terävä merkkien analyysissa

²⁵ Bertoluccin ja Luzin runoja suomennoksineen löytyy kokoelmasta *Italian runoutta 1900-luvulta* (Peiraccini 2004).

²⁶ Raakakäännökset italiasta Maria Kalliomerén ellei toisin mainita.

perinnön, elonjäämisen:
hän on myös liian häveliäs myöntääkseen
jotain järjellä ja toiveella.
No niin, varokoon vähän! Ei ole oikea hetki
epäroidä: sen kun vain haastaa hänet!

Runoilijan ristiriitaisten intentioiden ja ominaisuuksien (rakkaus ja katkeruus, puritaaninen ja herkkä, terävä ja häveliäs)²⁷ anteeksipyytelevä kuvaus antaa epigrammille (itse)ironisen puolustuspuheen sävyn. Sitin mukaan Pasolinin runouteen kuuluu hurmiollisen ja leikillisen kielen ohella olennaisesti apologeettinen kieli, jatkuva ripittäytyminen ja itsepuolustus syyttämällä itseä ennen kuin muut ehtivät. Apologeettinen kieli saa Pasolinin runokokoelmissa epäsuorempia tai suorempia keskustelun muotoja: runot ennakoivat keskustelukumppanin läsnäolon, taivuttelevat tai hyökkäävät. (Siti 2005, 99.) Epigrammi katolisille kriitikoille voidaan lukea vahvasti itsekriittisenä katsauksena kirjoittamisen ehtoihin. Ironisesti liioiteltu kriittisyys, jolla runoilijan työtä ruoditaan, alkaakin tuottaa vastakkaisia merkityksiä: tukea (poetista) ilmaisunvapautta ja nostaa esiin sitä estäviä voimia. Nämä voimat, katoliset kriitikot, joiden diskurssia puhuja lainaa tässä heille osoitetussa runossa ovat tradition ja vallitsevan ideologian ylläpitäjiä. Kun runon puhuja ironisesti syyttää runoilijoita liian kriittisestä kulttuuristen merkkien ja perinnön analyysistä, hän käyttää runoutta haastavaa diskurssia runouden hyväksi ja asettaa kriittisen diskurssin kritiikin kohteeksi. Kuitenkin säe ”delle eredità, delle sopravvivenze” runon keskellä viittaa traditioon myös runouden innovatiivisen voiman, ei ainoastaan konservatiivisen kaanonin ruokkijana ja vahvistajana.

Viimeiset säkeet on houkuttelevaa tulkita viittaukseksi oikeudenkäynteihin, joihin Pasolini haastettiin häpeilemättömien ja kriittisten teostensa vuoksi useita kertoja taiteellisen uransa aikana. Alkukielisen tekstin verbi *citare* tarkoittaa kuitenkin sekä siteeraamista että oikeuteen haastamista. Toisen tekstiin tarttuminen merkitsee aikomusta ajaa sen kehittelemiä asioita eteenpäin syyttäjän tai puolustajan roolissa – tai ehkä näissä molemmissa – analysoiden, tukien ja haastaen aiempaa tekstiä. Runoilija työskentelee petollisella maaperällä tradition, aikalaiskulttuurin ja -yleisön sekä omien ristiriitojensa keskellä. Kriittisen sanomisen oikeutta seuraa vastuu ja nöyrytyminen: kuka tahansa voi asettaa myös kirjoittajan omat sanat kritiikin kohteeksi. Runon puhuja nöyristelee kuitenkin pilke silmäkulmassa ja monimerkityksinen lopetus ironisoi katolisten kirjallisuuskriitikoiden kautta kaikkia kulttuurisen keskustelun hätiköityjä johtopäätöksiä (ehkä myös tätä).

Katolisen kirkon lisäksi kriittisen puhuttelun kohteeksi joutuvat myös myöhäisen 1950-luvun radikaalit, joiden korean pinnan alla runon puhuja näkee konservatiivisen olemuksen:

²⁷ Alkutekstissä *amore–disamore, puritano–tenero, acuto–pudore*.

”elämä kuin vedonlyöntiä herrojen häviämisestä / on estänyt teitä tietämästä keitä olette: / tietoisuus palvelee normeja ja pääomaa.”²⁸ Pasolinin epigrammit asennoituvat keskustelukumppaneihinsa vaihtelevin tavoin. Institutionaalista arvoa nauttivien katolisten kriitikoiden puhuttelussa ironia on kätkeyty nöyryyteen, pintapuolisen radikalismien kritiikki on osoittele-vampaa. Aikalaiskirjailijoille osoitetuissa epigrammeissa Bertoluccia puhutellaan veljellisesti hänen pieniin asioihin keskittyvään maalaiskuvaukseensa samastuvalla tyyllillä, kun taas her-meettistä Luzia piikitellään palvelijoista, joiden takana hän voi tuottaa vaikenemisen lyriikkaa. Toisaalta vaikenemisen lyriikkaa kritisoiava runo tulee samalla todistaneeksi, kuinka myös itseensä kääntynyt runous osallistuu kulttuurisiin keskusteluihin: tässä se saa vastauksen epigrammin muodossa. Pasolinin runoilta on kuitenkin tyypillistä vastakkaisten näkökulmien rinnakkainen läsnäolo ja pysähtymätön itsekriittisyys. Provokatiivisten epigrammisarjojen kokonaisuudessa kommentit eivät jää mustavalkoisiksi, vaan rakentuvat suhteessa toisiinsa erilaisiksi äänenpainoiksi kulttuurisessa puheenvuorossa.

Lotmanin käsitteet ’oppositio’ ja ’moninäkökulmaisuus’ kuvaavat ehkä *RMT:n* runojen vuorovaikutteisuutta paremmin kuin Bahtinin dialogisuus (vrt. Pesonen 1991, 37-39). Lotman tarkastelee kulttuuristen tekstien rakennetta vastakohtien ykseytenä, jossa jokainen näkökulma pyrkii esittämään totuuden ja tuhoamaan kilpailijansa (esim. 1976, 123; 1971/1977, 279). Tällaista dynaamista vuorovaikutusta heterogeenisen tekstin eri elementtien ja niiden muodostaman kokonaisuuden välillä tapahtuu poeettisen tekstin kaikilla tasoilla:

Within each level as well sequences are constructed according to a comparable principle: heterogeneous elements are combined in such a way as to create, on one hand, definite perceptible structural sequences and, on the other hand, the continual violation of those sequences as a result of the imposition of other structures and their “disruptive” influence. This leads to the creation of an extremely flexible mechanism with incalculable semantic energy. (1971/1977, 280.)

Tällainen ristiriitaisten kohtaamisten jatkuvassa prosessissa tuotettu semanttinen energia voidaan nähdä runouden kriittisten keinojen keskeisenä resurssina.

Pasolinin runojen dialogisuus on osallistumista ideologisiin kamppailuihin oman aikansa ja muiden aikakausien diskursseissa. Heterogeenistä ainesta työstävät runot ovat ennemminkin kilpailevien näkökulmien kuin itsenäisten äänten muodostamia kokonaisuuksia. Ne haastavat kirjallisuuden ja tutkimuksen yhtäläillä radikaaleja kuin konservatiivisiakin diskursseja sekä hyödyntävät niitä tehdessään omia lähtökohtaisia olettamuksiaan ja omaa kriittistä voimaansa näkyväksi. Korostan, että puhun tässä runon kriittisestä *mahdollisuudesta*, joka joko aktivoituu tai ei aktivoidu lukemisen prosessissa. Koska mikään teksti ei voi suoraan

²⁸ “La vita come scommessa da perdere da signori,/ vi hanno impedito di sapere chi siete:/ coscienze serve della norma e del capitale” (Pasolini 1961/1982, 107).

syöttää tiettyä tulkintaa lukijalle, kriittiset keinot ovat viime kädessä olemassa tekstin vastaanottamisen tai uudelleentuottamisen luomissa sosiaalisissa suhteissa (Reed 1992, 5-6).

3.2.3. Kulttuurista keskustelua kolmessa ajassa

Vaikka kulttuurisen hegemonian määrittäminen onkin ongelmallista sirpaloitumisensa tiedostaneessa yhteiskunnassa, ei kaunokirjallisuuden kriittisiä keinoja pidä hylätä ajelehtimaan satunnaisella tavalla toisiinsa liittyvien kulttuuristen käytäntöjen virtaan (vrt. Allen 2001, 183-187; Dentith 2000, 162-163). On mielekkäämpää tarkastella myös intertekstuaalisuutta Hutcheonin tapaan niin, että huomioi siihen sisältyvät kriittiset mahdollisuudet. Intertekstuaalinen²⁹ teos voi käyttää erilaisia menneitä ja vallitsevia kielenkäytön tapoja tehden samalla näkyväksi riippuvaisuutensa niistä. Erilaisten tyylien ja koodien vastakkainasettelujen kautta intertekstuaalinen teos voi häiritä ja kyseenalaistaa kulttuurisia käsityksiä, tehdä meidät tietoiseksi niiden voimasta ja rakentaa uusia. Säilyäkseen kriittisenä tekstin täytyy kuitenkin myös itse alistua kriittisen käsittelyn kohteeksi, jotta sen perustavanlaatuiset oletukset tulisivat näkyviksi. (Hutcheon 1989, 93-99.)

RMT:n runot eivät toista lainattuja tekstuaalisia elementtejä muuttamattomina, vaan muotoilevat niitä uusilla funktioilla ja mahdollisilla merkityksillä. Tällainen lainatun ja lainaavan tekstin konflikti mahdollistaa kriittisen intertekstuaalisuuden (vrt. Plett 1991, 7-14). Kaunokirjallisuudessa intertekstuaalisille lainoille on luonteenomaista välittömän käytännöllisen funktion puuttuminen ja korostunut tulkinnanvaraisuus. Lainan merkitystä ei voida määrittää yksiselitteisesti, mutta intertekstuaalisuus voi silti – tai juuri sen takia – olla kriittistä. Jatkuva avoimuus tulkinnoille luo kriittisen tilan, jossa luonnollistetut käsitteet voidaan kyseenalaistaa ja haastaa uusilla vaihtoehdoilla (Cook 1994, 183). Viittaukset tekstin rajojen yli vaikeuttavat tekstin vastaanottoa ja toimivat vieraannuttavasti. (Vrt. Šklovski 1917/2001; Cook 1994, 131-139). Jos näin on, lainauksen ja sen kontekstin välinen konflikti ei haasta vain kaunokirjallisen rakenteen yhtenäisyyttä, vaan samaan tapaan kuin säkeenylytykset myös havaitsemis- ja tulkintaprosessien koherenssin. Kuitenkin, kuten Reed huomauttaa, vieraannuttaminen ei itsessään ole vapauttavaa tai taantumuksellista: sen sisältämä uudelleen arvioimisen mahdollisuus riippuu vastaanotosta sekä lukemista ja tulkintaa ohjaavista sosiokulttuurisista konventioista ja ehdoista (Reed 1992, 6).

²⁹ Hutcheon käyttää käsitteen 'intertekstuaalisuus' sijasta tässä termiä 'parodisuus'.

Pasolinin runossa ”In morte del realismo” (Realismin kuolema) leikitään William Shakespearen näytelmästä *Julius Caesar* lainatulla monologilla. Subtekstin muuntelusta syntyyä runollista ja retorista dialogisuutta käytetään kommentoimaan aikalaiskirjallisuuden keskusteluja:

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears!
Sono qui a seppellire il realismo italiano
non a farne l'elogio. Il male di uno stile
gli sopravvive, spesso, ma il bene resta,
spesso, sepolto insieme al suo ricordo.
E così sarà dello stile realistico.
L'eletto Cassola vivacemente attesta
ch'esso era ambizioso: se così fosse
sarebbe, questo, un grand demerito, ed equa
quindi, la sua fine. S'egli lo concede
- e Cassola è un rispettabile scrittore:
tutti i neo-puristi son rispettabili scrittori -
son venuto qui io a parlare della morte
del realismo italiano: il suo stile era misto,
difficile, volgare... Ma Cassola pensa
che esso era ambizioso: e, Cassola,
è un rispettabile scrittore... Diede, quello stile,
alla lingua un numero infinito di parole,
che di novi apporti di realtà riempirono
il vuoto senile dell'Erario: fu questa,
forse, nel realismo italiano, ambizione?
Esso esprimeva il dolore del proletario,
piangendo col suo pianto: io direi
ch'è ambizioso, al contrario,
chi si smorza e si umilia nel lirismo
della prosa interiore, del socialismo bianco...

(Pasolini 1961/1982, 139.)

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears!
Olen täällä hautaamassa italialaista realismia
en kehumassa sitä. Yhden tyylin viat
säilyvät usein hengissä, mutta muu hyvä
haudataan usein yhdessä sen muiston kanssa.
Ja näin tulee käymään realistiselle tyylille.
Valittu Cassola värikkäästi todistaa,
että se oli kunnianhimoinen: jos niin oli,
on tämä suuri epäonnistuminen ja vastaavat
näin ollen sen loppu. Jos hän sen sallii
– ja Cassola on kunnioitettava kirjailija:
kaikki neo-puristit ovat kunnioitettavia kirjailijoita –
olen minä tullut tänne puhumaan kuolemasta,
joka kohtasi italialaisen realismin. Sen tyyli oli sekoitus,
vaikea, karkea... mutta Cassola ajattelee,
että se oli kunnianhimoinen: ja Cassola
on kunnioitettava kirjailija... Tuo tyyli toi
kieleen loputtoman määrän sanoja,
jotka tuovat todellisuuden uudelleen esiin täytettynä
valtionkassan seniilillä tyhjyydellä: tämäkö oli,
kenties, italialaisen realismin kunnianhimoa?
Se ilmaisi proletaarin tuskan

itkien heidän itkuaan: minä sanoisin,
että se on kunnianhimoinen, päinvastoin,
joka vaimentuu ja nöyryy lyyrisyyteen
psykologisessa proosassa, valkoisessa sosialismissa...

Shakespeareen näytelmän monologin muuttuessa runoksi Pasolinin kokoelmassa, ”In morte del realismo” -runon puhujan intentiot risteytyvät salaliittolaisten murhaaman Caesarin ruumiin äärellä Rooman kansalaisille puhuvan Marcus Antoniuksen intentioihin. Kansan suosikille omistettu kapinaa lietsova muistopuhe pidetään nyt kansan kuvaajalle ja oletetulle suosikille.

Laajemmalla tasolla dialogisessa suhteessa ovat *Julius Caesar* -näytelmän kokonaisuudesta vastaava sisäistekijä ja *RMT*-kokoelman sisäistekijä, joista kumpikaan ei anna yksiselitteisiä takeita salamurhan uhrin (Caesar/realismi) tai muistopuheen pitäjän (Marcus Antonius/itseään Pasoliniksi kutsuva puhuja) sankarillisuudesta sen enempää kuin murhaajien (Brutus ja salaliittolaiset/Cassola ja muut neo-puristit) pahuudestakaan. Vuorovaikutukseen joutuvat myös lukijan käsitykset Shakespeareen ja Pasolinin tuotannosta ja kirjailijakuvasta sekä risteytyvien teosten kirjoitusajankohtien kulttuureista, joissa teatteri ja runous elivät valtiollisten ja kirkollisten instituutioiden valvovien silmien alla. 1500-1600-lukujen vaihteen englantilaisen historiallisen näytelmän monologi toimii ikään kuin välittäjänä kuvaamansa antiikin Rooman ja näytelmää lainaavan runon kulttuurisen kontekstin, 1960-luvun Italian, välillä.³⁰

Teksteillä on taipumus siirtyä kontekstista toiseen ja päivittyä tilanteen tasalle (esim. Lotman 1981/1989, 153). *Julius Caesar* -näytelmän nimihenkilö on muuttunut uudessa tekstuaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissa italialaiseksi realismiksi. Runossa fiktiivisestä ja historiallisesta henkilöahmosta on tullut (fiktiivinen ja historiallinen) genre: vaihtuvien valanpitäjien historiasta on tullut kilpailevien diskurssien historiaa. Vastaavasti salaliittolaisista on tullut neorealismia vastaan nousseen tyylisuunnan, neopurismin, edustajia. Brutus on vaihtunut realismista sisäiseen proosaan kääntyneeseen Carlo Cassolaan, joka sai arvostetun italialaisen kirjallisuuspalkinnon, Premio Stregan, ”In morte del realismo” -runon kirjoitusvuonna 1960. Nimityksen ”valittu Cassola” (*l'eleto Cassola*) voi tulkita viittaavan tähän institutionaaliseen palkintoon ja muunnellun monologin kommentoivan sen ympärillä käytyä keskustelua.

Tekstien väliset yhteydet herättävät kysymyksen, miksi ja millaisten kulttuuristen ehtojen vallitessa italialainen realismi kuvataan salamurhan uhrina. Toisen maailmansodan jälkeisessä Italiassa kysyttiin, onko kirjallisuuden otettava poliittisesti kantaa ja miten kantaaottavuus vaikuttaa luovuuteen. Neorealismi oli enemmänkin osa ajan ilmapiiriä kuin tiukkalinjai-

³⁰ (Useiden eri kulttuureita edustavien subtekstien samanaikaisesta aktivoitumisesta yhdessä tekstiyksikössä vrt. Tammi 1999, 35-36; kaupungista intertekstuaalisena rakenteena vrt. emt., 65-67.)

nen koulukunta. Neorealistisille teoksille on yhteistä sitoutuminen nykyhetkeen ja sen kollektiivisiin kohtaloihin. Monet kirjailijat kallistuivatkin kylmän sodan poliittisessa ilmapiirissä vasemmalle, mutta vuoden 1956 poliittiset tapahtumat Itä-Euroopassa ja Neuvostoliiton sotilaallinen väliintulo Unkarissa ja Puolassa karkottivat intellektuelleja Italian kommunistisen puolueen kannattajistosta. (Gatt-Rutter 1996/2001, 534-553, Caesar 1996/2001, 561.)

Vastarinnan ja neorealismien runoutta on syytetty pseudopopulistisesta ja -sankarillisesta retoriikasta, joka jätti yhteiskunnallisten muutosten todellisen tarkastelun proosan tehtäväksi. Kantaaottavamman runouden rinnalla eli nujertumatta hermeettistä perinnettä jatkava ”puhutaan runouden” suuntaus, neo-purismi. Bolognalaisen kirjallisuusjulkaisun, vuonna 1955 perustetun *Officinan* toimittajana Pasolini kritisoi hermetismia ja dekadentismia sekä puolusti realismia. Myös neorealismi sai *Officinassa* kritiikkiä, vaikkakin vähemmässä määrin kuin edellä mainitut suuntaukset. Pasolinin oikeudenkäyntejä nostattaneen ultrarealistisen proosan (erityisesti *Ragazzi di vitan*) on katsottu osaltaan nopeuttaneen neorealismien kuolemaa. (Caesar 1996/2001, 565; Gatt-Rutter 1996/2001, 555-557.) Aikalaiskritiikki piikitteli Pasolinin neorealismia ekspressionismista ja esteettisestä dekadenssista, joka etäännytty realismin periaatteista (Suomessa esim. *US* 29.7.1962).

Kuten olen edellä esittänyt, säilyttääkseen dialogisen voimansa toisten tekstien lähtöoletuksia kyseenalaistavan tekstin täytyy vuorollaan itse tulla kritiikin kohteeksi. ”In morte del realismo” tekee näkyväksi paikkansa ja roolinsa tässä jatkuvan kyseenalaistamisen prosessissa. Se ei ainoastaan kommentoi neorealismien kritiikkiä vaan jälleen myös hyödyntää haastamansa diskurssin retorisia resursseja uusiin tarkoituksiin: rakentaakseen kuvaa sekä kritisoitua että kritisoivien runosuuntausten perustavanlaatuisista ehdoista ja strategioista.

Seuraavaksi tutkin tarkemmin, miten kulttuurisen keskustelun monitasoisiin asemiin viitataan ja miten niitä kommentoidaan runossa. Kuten aiemmin esitin, runouden mahdollisuutta tiedostaa kulttuurinen asemansa ei ole pidetty itsestään selvänä. Reed ehdottaa, että korvaisimme vastaparit subjektiivinen/objektiivinen tai faktuaalinen/fiktionaalinen itsenäisen, fiktiivisen tai retorisen luonteensa enemmän tai vähemmän tiedostavien teosten jatkumolla (Reed 1992, 4). Tällaista jatkumoa vasten voimme kuvata ”In morte del realismon” retorisia keinoja itsereflektiivisiksi. Retorisena keinona toimiva vastakkainasettelu neorealismien ja neo-purismien välillä nostetaan runon keskeiseksi rakenteelliseksi ja tyyllilliseksi periaatteeksi. Kahden suuntauksen toistuvasta vertailusta syntyy kaksinkertaisesti koodattu rakenne: jos analysoimme vertauksia lauseen merkityksen tasolla, ne ylistävät neo-purismia ja kritisoivat neorealismia, mutta jos tarkastelemme säkeenylityksiä, suhde on käänteinen. Esimerkiksi sä-

keissä ”difficile, volgare... Ma Cassola pensa / che esso era ambizioso: e, Cassola”³¹ säkeenylitykset heijastavat syytökset takaisin syyttäjää vastaan. Semanttisesti ladatun säejaon vuoksi neorealismia kritisoivat adjektiivit viittaavat epäsuorasti myös Cassolaan. D’Elia vertaa Pasolinin säkeenylityksen riitauttamia runosäkeitä kahteen roolihenkilöön, joista toinen väittää ja toinen kieltää (2005, 54). Säkeenylityksen tuottama dialogisuus voidaan nähdä runoilille ominaisena kriittisenä keinona.

Runo haastaa neorealismien retoriikkaa vastaan esitettyjä stereotyyppisiä syytöksiä ja havainnollistaa sen kompleksista rakennetta liioittelemalla tyylin retorista luonnetta. Runon puhujalle on annettu ilmaisukeinoksi klassinen oratorinen rakenne ja kuuluisan retorikon rooli, jossa tavoitellaan kansan myötämielisyyttä suositun sankarin kuoleman jälkeen. Hyväksymällä ja liioittelemalla stereotyyppisiä syytöksiä runo itse asiassa parodioi niitä. Toinen kysymys on, voidaanko runoa, joka puolustaa neorealismia Shakespearen monologin keinoin, pitää neorealistisena. Mielestäni voidaan, sillä runo lainaa historiallista muotoa kommentoidakseen nykyisiä debatteja modernia tieteellistä ja poliittista termistöä käyttäen.

”In morte del realismo” -runon puhuja, kuten Marcus Antonius *Julius Caesar* -näytelmässä, osoittaa sanansa ainakin kahdelle eri yleisölle. Ensinnäkin hän käyttää vilpittömyyden retoriikkaa saavuttaakseen kansan suosion tilanteessa, jossa se on oletettavasti hämentynyt sitä kuvaavaan tyyliin kohdistuneesta hyökkäyksestä. Toiseksi runon puhuja hyökkää vallankaappauksia suunnittelevia salaliittolaisia, kriitikoita, vastaan. Puhujan motiiveja paljastavat puheen vastaanottoa koskevat oletukset ja niiden esittäminen väistämättöminä. Epäröinti ja harkitut lipsahdukset ovat Shakespearelta lainattuja retorisia keinoja. Kansan ja uskonnollis-valtiollisten instituutioiden etujen vastakkaisuus esitetään tietoisesti ohipuhumisen ja sen välittömän katumisen keinoin vaarallisena totuutena, jonka paljastumisen oletetaan laittavan kansanjoukot liikkeelle:

[--] Meglio non sappiate
che quello stile voleva darvi alla storia:
perché, se lo sapeste, incendiereste
il vostro Stato e la vostra Chiesa...

Ah, forse non dovevo cedere, e parlarvene!
È un torto ch'io faccio ai rispettabili scrittori
che con articoli, conferenze, inchieste
hanno finito col restaurare la lingua
e ottenere quello che volevano:
ridurla al grigiore dello Stato. [--]

(Pasolini 1961/1982, 140-141.)

³¹ Käännöksessä ”vaikea, karkea... mutta Cassola ajattelee, / että se oli kunnianhimoinen: ja Cassola”.

[--] Parempi ettette tiedä,
että tämä tyyli halusi kirjoittaa teidät historiaan,
koska jos tietäisitte sen, sytyttäisitte
Valtionne ja Kirkkonne...

Ah, ehkä ei olisi pitänyt luovuttaa ja puhua teille siitä!
Olen loukannut kunnioitettavia kirjailijoita,
jotka artikkeleilla, konferensseilla, tutkimuksilla
ovat päätyneet entisöimään kieltä
ja saaneet sen mitä halusivat:
ajaneet sen Valtion ankeuteen. [--]

Kunnioitettavien kirjailijoiden ja heidän taantumuksellisten toimiensa vastakkainasettelu sekä läpi runon jatkuva Cassolan ja neopuristien kunnioitettavuuden toistelu saavat ironisia sävyjä ja toimivat tehokkaina lukijaan vaikuttamisen keinoina. Rakenteen ja retoristen keinojen lisäksi runo lainaa subtekstiltään auktoriteettia: Shakespearen asema länsimaisen kirjallisuuden kaanonissa antaa tiettyä painoarvoa myös hänen teostaan lainaavalle runolle kommenttina aikalaiskirjallisuutta ja sen ideologisia motiiveja koskevaan keskusteluun. Runo noudattaa tarkoin subtekstin muotoa, mutta käyttäessään lainattuja keinoja uuteen tarkoitukseen se ei jää pelkäksi pastissiksi vaikka ei varsinaisesti parodioikaan pohjatekstiiään. Parodiseen tai ennemminkin satiiriseen käsittelyyn ei joudu niinkään Shakespearen monologi kuin aikalaiskirjailijat lausuntoineen. Hutcheonin mukaan parodinen teksti jäljittelee toista koodatun diskursusin muotoa ironisen etäisyyden päästä, mutta ironian kohteena ei välttämättä ole imitoitu teksti (1985, 6). Parodialla on monia funktioita: se voi toimia kriittisenä tai konservatiivisena keinona säilyttäen tai haastaen tiettyjä esteettisiä rakenteita (emt., 20).

”In morte del realismo” kommentoi Shakespearen monologin muotoa lainaten aikalaiskulttuurin toimijoita, suuntauksia ja instituutioita. Satiiri on taittunutta, se suuntautuu italialaiseen 1960-luvun kulttuurikeskusteluun antiikin historian ja Shakespearen historiallisen näytelmän kautta. Shakespearen monologi toimii välittäjänä ja jää sikäli toisarvoiseen asemaan satiirin dialogisessa vuorovaikutuksessa. Toisaalta monologin laajamittainen rakenteellinen hyödyntäminen runossa ja ennen kaikkea näytelmän kokonaisuudesta avautuvat henkilöhahmojen kompleksiset luonteet antavat pohjatekstille merkittävän roolin myös sen uudessa kontekstissa. Pohjatekstin ääntä runossa korostaa myös se, että viittaussuhde merkitään jo ensimmäisessä säkeessä alkukielisellä sitaatilla ”Friends, Romans, countrymen, lend me your ears!”

Runon viimeisissä säkeissä rakentuu intertekstuaalinen suhde myös Pasolinin (julkisena hahmona) ja Marcus Antoniuksen (historiallisena/fiktiivisenä hahmona) välille. Nimeämällä itsensä runon puhuja painottaa puhujan julkisen imagon merkitystä puhutun viestin välittömä-

nä tulkinnallisena kontekstina. Satiirinen dialogi ei rakennu pelkästään runon ja näytelmän henkilöhahmojen välille, vaan myös mainittujen kirjoittajien julkisten kuvien välille tai itse asiassa kaikkien näiden merkitystasojen vuorovaikutukselle.

Runon puhuja vähättelee itseään ironisessa roolileikissä, jossa hän ylistää Cassolan retorisia lahjoja esimerkiksi sanoin ”capace a trascinarvi con la sua parola” (pystyisi raahaamaan teitä sanoillaan). Leikittelyn jälkeen runon puhuja korostaa realismin voimaa jakamalla kaikelle kansalle sen perintönä suuntausta tavalla tai toisella tukeneita kirjailijoita tuotantoi-
neen. Hän testamenttaa esimerkiksi Gaddan realistisen kokeellisuuden, Moravian vahvat, seksuaaliset laitakaupunkitarinat, Levin kirjoitukset keskitysleireistä, *Officina*-lehden sekä loppuhuipeuksena Calvinon proosan lempeät oikut, jotka rinnastuvat Marcus Antoniuksen lupaamiin virkistyspuistoihin:

[--] ma se io fossi Cassola, e Cassola Pasolini,
qui ci sarebbe ora un Pasolini
capace a trascinarvi con la sua parola,
e di commuovere anche le pietre,
di questa Roma che il Papa si è ripresa,
contro uno Stato ch'è pura ipocrisia.

Eppure benché pugnalato a tradimento
E ormai defunto, l'impuro Realismo
- sigillato col sangue partigiano
e la passione dei marxisti -
lascia a ciascuno, individualmente,
“settantacinque lire” di rinnovato
senso della stria: sono poche, nulla,
in confronto ai milioni della metastoria
e del capitale: ma qualcosa sono.
Vi lascia inoltre il Pasticciaccio di Gadda,
stupenda prefigurazione d'ogni
creante mimetismo: vi lascia insieme
le diagnosi buone e spietate di Moravia,
la dolcezza sosiologica di Levi,
la storia d'oro di Bassani, le creature
dell'Isola di Arturo, qualche giovane
che spera in un futuro non servile,
e una piccola Officina Bolognese..
E vi lascia Calvino. La sua prosa
piuttosto francese che toscana,
il suo estro piú volterriano che
strapaesano: la sua semplicità
non grigia, la sua misura non tediosa,
la sua chiarezza non presuntuosa.
Il suo splendido amore per il mondo
lievitato e contorto dalla favola.
I neo-puristi, i socialisti bianchi
- benvisti in Vaticano - non potranno
mai piú privarvi di tale eredità.
Le opere e gli atti che il Realismo vi lascia
gli sopravvivono. Tale è la sua forza...
Ma voglia il Cielo che questo mio non sia
che un amaro scherzo shakespeariano...

(Pasolini 1961/1982, 143-144.)

[--] mutta jos minä olisin Cassola ja Cassola Pasolini,
tässä olisi nyt Pasolini,
joka pystyisi raahaamaan teitä sanoillaan
ja liikuttamaan kiviäkin
täällä Roomassa, josta paavi on vetäytynyt
vastassaan valtio, puhdasta tekopyhyyttä.

Kuitenkin, vaikkakin yllättäen puukotettuna
ja nyt vainajana, epäpuhdas Realismi
- sinetöitynä partisaanien verellä
ja marxistien kiihkolla -
jättää jokaiselle *henkilökohtaisesti*
”seitsemänkymmentäviisi liiraa” uudistettua
historian kertomusten tajua: se on vähän, ei mitään
verrattuna metafiktioin miljooniin
ja pääomaan, mutta jotain sekin on.
Teille jätetään sitä paitsi Gaddan Pasticciaccio,
ihmeellinen tämän päivän ennustus,
luovaa mimeettisyyttä: teille jätetään samalla
Moravian hyvät ja armottomat diagnoosit,
Levin sosiologinen lempeys,
Bassanin kultainen tarina, lapset
Arturon saarelta, joku nuori,
joka toivoo, ettei tulevaisuus olisi orjallinen
ja pieni bolognalainen Officina...
Ja teille jätetään Calvino. Hänen proosansa,
pikemminkin ranskalainen kuin toscanalainen,
hänen oikkunsa, jotka ovat ennemminkin voltairelaisia
kuin maalaisia: hänen yksinkertaisuutensa
ei ole ankeata, hänen kohtuullisuutensa ei ikävystytä,
hänen kirkkautensa ei ole itserakasta.
Hänen loistava rakkautensa maailmaa kohtaan,
satujen nostattama ja kieroon vääntynyt.
Neo-puristit, valkoiset sosialistit
- hyvissä kirjoissa Vatikaanissa - eivät voi
koskaan riistää teiltä sellaista perintöä.
Realismin teokset ja teot jätetään teille
hengissä selvinneet. Sellainen on sen voima...
Mutta suokoon Taivas, ettei tämä minun ollut
kuin katkeraa shakespeareilaista leikkiä...

Viimeiset säkeet viittaavat toistamiseen suoraan subtekstiin ja antavat monitulkintaisen lausunnon lainaamisen ja muuntelun motiiveista. Runon puhuja toivoo, että hänen sanansa tulkittaisiin vain katkeraksi shakespearelaiseksi leikiksi, mutta itseironisen loppukommentin voima ei riitä kääntämään pitkää ja yksityiskohtaista aikalaiskirjallisuuden kommentointia kokonaan ympäri. Se toimii aiempien vähättelyjen tavoin retorisenä keinona, joka ennemminkin vakuuttaa kuulijat sanottavan painavuudesta kuin saa heidät epäilemään sitä.

3.2.4. Dialogisesta sanasta avoimeen kommenttiin

Bahtinin käsitys runon vähäisistä dialogisuuden mahdollisuuksista kaipaa laajennusta. Pekka Pesonen tulkitseekin bahtinlaisen dialogisuuden monopolin, romaanin, nimitykseksi, joka kuvaa mitä tahansa kirjallisen systeemin rajoja rikkovaa, ilmaisussaan ja maailmankuvassaan dialogisuuteen perustuvaa voimaa. Tällaisen kriittisen voiman tunnusmerkkejä ovat tekstin maailman avoimuus ja monitasoisuus sekä välitön, eläytyvä ja kaikkea koetteleva kerronta. (Pesonen 1991, 35.) Pesosen määritelmä punoo yhteen Cookin diskurssipoikkeaman, Belseyn kysyvän tekstin, Lotmanin moninäkökulmaisuuksien ja Viikarin lukijaan suuntautumisen strategioiden käsitteisiin sisältyviä kriittisen tekstin keinoja. Dialoginen teksti voi olla samanaikaisesti eläytyvä ja kyseenalaistava, suuntautua itseensä, lukijaan ja kulttuuriseen kontekstiin. Jos nämä ovat dialogisen tyylin kriteerit, voimme edellisten analyysien perusteella todeta, että runoudelle on reilusti tilaa kulttuurisessa keskustelussa. Runon dialogiset resurssit mahdollistavat sen intertekstuaalisuuden ja kannanotot toisiin kulttuurisiin puheenvuoroihin.

RMT osallistuu aikalaiskeskusteluun sekä suoraan retorisella tasolla että epäsuoremmin sanan sisäisen dialogisuuden ja teoksen tyyllillisen aseman kautta. Kokoelman runot ovat puheenvuoroja, vastauksia, jotka odottavat vastauksiaan. Runojen päiväkohtaisuus on sekä rajoite että rikkaus. 1900-luvun puolivälin kulttuurisen keskustelun vivahteita ei kirjoista tavoita, mutta ajallinen etäisyys auttaa asettamaan debatit laajempaan historialliseen perspektiiviin.

Runon kriittisenä keinona intertekstuaalisuus voi rakentaa dialogisia suhteita kirjallisuuden ja muiden kulttuuristen tekstien välille kommentoidakseen niiden tuottamia ajankohdaisia ja historiallisia kysymyksiä. Reed näkee kirjallisuuden ensisijaisesti resurssina poliittisen aktivismin uusille strategioille (1992, xii). Itse näen kirjallisuuden kriittisenä, kulttuurisia dialogeja *aktivoivana* voimana. Kirjallisuus ei silti ole kriittistä vain silkkihansikkain, autonomisista korkeuksista käsin, vaan oman kielenkäytön alueensa näkökulmasta. Näin se luo kyseenalaistamisen mahdollistavaa etäisyyttä muihin diskursseihin. Kirjallisuus voi tehdä näkyväksi luonnollistettuja käsitteellistämisen ja representoinnin tapoja jokapäiväisessä kielenkäytössä. Jos sanon, että analysoimillani teksteillä on kriittisiä resursseja, se ei vielä tarkoita, että jokin retorisen pluralismin ideaalitila olisi saavutettu (vrt. emt., 11). Päinvastoin, kriittiset keinot tulee löytää, arvottaa ja muokata toimiviksi yhä uudelleen ja erilaisissa teksteissä.

Intertekstuaalisuus voidaan nähdä sisäänpäinkääntyneen kirjallisuuden keinona, itsensä tiedostavana suuntautumisenä kohti kieltä ja poeettista muotoa. Yhtäläillä intertekstuaalisuut-

ta voidaan pitää kirjallisuuden ja historian nykyisten sekä menneiden diskurssien kriittisen uudelleen lukemisen ja kirjoittamisen keinona. (Vrt. Jameson 1972/1974, 200-211.) Mielestäni intertekstuaalisuuden hämmästyttävien ominaisuuksien on sen kyky palvella näissä kahdessa funktiossa samanaikaisesti. Tällainen kaksoisfunktio auttaa hahmottamaan tapaa, jolla runous voi osallistua kulttuurisiin keskusteluihin: Se ei ainoastaan kyseenalaista kirjallisuuden autonomiaa, vaan samanaikaisesti ylläpitää sitä. Se ei ainoastaan hyökkää kirjallisuuden, historian ja aikalaiskulttuurin diskursseja vastaan, vaan tekee myös näkyväksi oman riippuvaisuutensa niistä. (Vrt. Hutcheon 1988/1999, 140; 1989, 93-98.)

RMT:n runot puhuttelevat nimettyjä kirjailijoita, instituutioita, tyyliä ja koulukuntia poeettisin, retorisin ja satiirisin keinoin. Tarjoamalla monitasoisen, väsymättömän kriittisen kuvan aikansa kulttuurisista keskusteluista ne haastavat myös näkemyksemme nykykulttuurista. *RMT:n* runojen analyysi valaisee niitä kompleksisia merkityssuhteita, joille kulttuurinen keskustelu rakentuu. Polemiikin ja piikittelyn ohella runon puhuja osoittaa yhteenkuuluvuutta ja ymmärrystä sekä asettaa myös itsensä kritiikin kohteeksi. Tuomiot eivät ole lopullisia ja ehdottomia vaan ennemminkin provokatiivisia kommentteja, jotka aktivoivat kulttuurista keskustelua. Kun antologiaa tai runosarjoja tarkastellaan kokonaisuuksina, huomataan, että *RMT:n* kulttuuriset kommentit on tehty erilaisista, jopa ristiriitaisista perspektiiveistä. Ristiriitaisten elementtien vastakkainasettelu rakentaa kokoelman vuoropuhelunomaista tyyliä yhdessä sen hyödyntämän heterogeenisen kulttuurisen materiaalin kanssa. Moninäkökulmaisuus ja jatkuvat viittaukset toisiin kulttuurisiin teksteihin vaikuttavat tulkintaprosessiin vieraannuttavasti. *RMT* ei jää tyhjäksi retoriikaksi vaan elää dialogisuudessaan vuosikymmentenkin ylikysymys sulkeutuneen ja osallistuvan runouden erilaisista keskustelutavoista ei ole kadonnut.

4. DIALOGISIA ASEMIÄ JA (EPÄ)SUORAA TOIMINTAA RUNOSSA

4.1. Kriittinen, dialoginen ja funktionaalinen lähestymistapa

D'Elia ja Pasolinin teoksissa runous näyttäytyy elävän kielenkäytön osana. Teokset hyödyntävät materiaalinaan kielen sosiaalisia tai alueellisia variaatioita ja moninaisia käytänteitä. D'Elia 2003 ilmestyneessä runokokoelmassa *Bassa Stagione (BS)* lainatut puheenvuorot rakentavat henkilöhahmoja ja dialogisia asetelmia. Kielen moninaisuus näyttäytyy säkeissä erilaisina puhefunktiona ja -akteina. Runo ei sulkeudu itseensä vaan kääntyy kohti ympäröivän kulttuurin kieliä, sävyjä ja särmiä.

Tässä luvussa tarkastelen, miten dialogisuus rakentuu *BS:n* runoissa pääasiassa kriittisen tekstianalyysin, erityisesti sen funktionaalisten ja dialogisten tutkimusotteiden näkökulmasta. Taustatukea etsin kulttuurintutkimuksesta ja puheaktiteoriasta. Keskeisiksi tarkastelu-kohteiksi nousevat symbolinen vallankäyttö, puhujaroolit ja -funktiot sekä runon sisäisten vuorovaikutustilanteiden puheaktit. Niin runon puhuja- ja kuulijaroolit kuin yksittäiset puheaktit ja -funktiotkin syntyvät tekstuaalisessa, fiktiivisessä vuorovaikutustilanteessa. Analysoin siis *tekstissä* tai tekstien välillä rakentuvia dialogisia suhteita, en suhteita todellisen kirjoittajan ja aktuaalisten lukijoiden välillä.³²

Dialogisessa lähestymistavassa korostetaan kielen moninaisuutta ja variaatiota (Lähteenmäki 2000, 99). Dialogisen kielentutkimuksen klassikot, Bahtin ja Volosinov antavat metodisia suuntaviivoja analyysilleni. Volosinovin mukaan analyysissa tulee tarkastella kielellistä vuorovaikutusta kontekstissa, yksittäisten puhuntojen muotoja vuorovaikutuksen elementteinä sekä kielen muotojen lingvistisiä tulkintoja (1990, 117-118).

Funktionaalisisessa lingvistiikassa on keskeistä näkemys kielestä sosiaalisena ilmiönä ja vuorovaikutuksen välineenä. Kielenkäyttö on kontekstisidonnaista, sen rakenteita ja muotoja ei voi ymmärtää irrallaan niiden (sosiaalisista) käyttötehtävistä. Merkitykset rakentuvat vuorovaikutustilanteissa kielen avulla. (Luukka 2000, 137-139.) Kontekstisidonnaisuuden ohella haluankin painottaa kielenkäytön toiminnallista ja vuorovaikutteista luonnetta. Tällainen näkökulma on keskeinen Austinin puheaktiteoriassa ja siihen tukeutuvassa uudemmassa diskurssianalyysissa: ei ole niinkään olennaista tarkastella, mitä kohdeteksteissä ja puhunnoissa kuvataan, kuin sitä, mitä niillä *tehdään*. (Kroger & Wood 2000, 5.)

Puheaktiteorian isä, John L. Austin kutsuu performatiiviksi ilmaisuja, jotka eroavat väitteistä, koska niillä ei kuvata vaan tehdään jotakin, eikä tällaista toimintaa voida määrittää

³² (Kirjallisuuden dialogisen lukemisen tutkimuksen vaikeuksista ja mahdollisuuksista ks. esim. Hunt 1996.)

todeksi tai epätodeksi. (Austin 1955/1984, 5.) Kuitenkin kun ilmaisuja tarkastellaan koko puhe-tilanteen kontekstissa, ei voida kieltää, etteikö myös väitteen esittäminen olisi puheakti, jolla on tiettyä voimaa ja vaikutuksia. Väitteiden ja performatiivien raja onkin abstraktio ja todellisuudessa kaikissa ilmaisuissa on kumpaan luokkaan viittaavia ominaisuuksia. (Emt., 139.) Bahtinin tapaan myös Austin rajaa runouden teoriansa ulkopuolelle. Runossa puheakti on hänen mukaansa erikoisella tavalla ontto tai avonainen: puheaktia ei suoriteta tosissaan, vaan sen merkitykset rakentuvat parasiittisesti puheaktin tavanomaisten merkitysten pohjalta ja kalventavat ne. Runot ovat Austinin mukaan tavallisten puheaktien kannalta yhtä epäolennaisia kuin vitsit. (Emt., 22, 105.) Kuitenkin, jos perustavanlaatuinen ero performatiivisten, toiminnaksi luokiteltavien lausumien ja väitteiden välillä on se, että väitteet ovat tosia tai epätosia kun taas performatiivit ovat onnistuneita tai epäonnistuneita (emt., 54), kuuluvat runossa (ja yleensä fiktiossa) esiintyvät puheaktit selvästi jälkimmäiseen kategoriaan. Runon sisältämiä puheakteja tulkitessa ei ole olennaista miettiä, ovatko ne tosia vai epätosia. Sen sijaan se, onko runossa kuvattu puheakti onnistunut vai epäonnistunut, voi vaikuttaa sen tulkintaan olennaisesti. Myös runossa kielenkäyttö toimii osana vallan levittäytymisen ja sen kyseenalaistamisen prosesseja. Kriittisestä näkökulmasta kysymys siitä, onko jokin diskurssi tosi vai epätosi, ei ole yhtä olennainen kuin se, millaisia käytännön vaikutuksia sillä on (Hall 1992/1999, 103).

Toiminnallisesta näkökulmasta diskurssin käsite viittaa kaikkiin kielenkäytön puhuttuihin ja kirjoitettuihin muotoihin nimenomaan sosiaalisina *käytänteinä* (Kroger & Wood 2000, 19). Diskurssin käsitteen määrittelyminen kielenkäytön alueeksi tai sosiaalisiksi käytänteiksi ei yksin riitä, vaan määritelmään tarvitaan hienosyisempi taso, jotta käsite toimisi työvälineenä sekä abstraktilla että konkreettisella tasolla. Käyttökelpoinen lisä diskurssin määritelmään löytyy Deborah Schiffriniltä. Hän tavoittelee kielitieteen formalistisen ja funktionaalisen päälinjan synteesiä määrittelemällä diskurssin *ilmaisuiksi*, joukoksi kielellisen merkityksentuottamisen yksiköitä, jotka ovat elimellisessä yhteydessä kontekstiinsa (1994, 39-41). Dynaamisessa vuorovaikutuksessa olevia ilmaisuja painottava diskurssin määritelmä auttaa hahmottamaan runon puhe-tilanteiden symbolista vallankäyttöä ja dialogisia keinoja.

Hallidayn erottamista kielenkäytön pääfunktioista analyysini keskittyy tässä luvussa runokokoelman interpersoonaiseen funktioon, eli sosiaalisia suhteita ilmaisevaan kielenkäyttöön. Sitä ei kuitenkaan voi tarkastella irrallaan tekstin ideationaalisista, sisäistä ja ulkoista todellisuutta kuvaavista ja tekstuaalisista, viestiä vuorovaikutustilanteessa rakentavista funktioista. (Halliday 1973/1977, 39-43; Heikkinen et al. 2001, 126.) Tarkastellessani teoksen dia-

logisia asemia hahmottelen siis myös niitä tekstin ulkopuolisen ja tekstuaalisen todellisuuden merkityksellistämisen keinoja, joiden avulla dialogisuus tuotetaan.

Kriittisten suuntausten lähtökohtana on ajatus diskurssista ilmiönä, joka on laajempien sosiaalisten rakenteiden muovaama. Analyysissa pyritään kuvaamaan, miten diskurssi toimii osana sosiaalisia käytänteitä. (Luukka 2000, 143-154.) Kriittisen analyysin painopiste on kielten- ja vallankäytön yhteen kietoutuneissa suhteissa ja sen tavoitteena on aikaansaada yhteiskunnassa muutos parempaan.³³ Kriittinen analyysi, jolla on konkreettisia pyrkimyksiä yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen, on vaarassa saada naiivin idealismin leiman. Haacken mukaan uuskonservatiivit ovat pyrkineet mitätöimään kriittistä ajattelua samastamalla sen epätrendikkääseen marxilaisuuteen (Bourdieu & Haacke 1994/1997, 62-63). Runoanalyysissa kriittisen lähestymistavan muutospyrkimykset tarkoittavat mielestäni lähinnä luonnollistuneiden merkitysten kyseenalaistamisen keinojen sekä erilaisten ilmaisu- ja tulkintamahdollisuuksien esille nostamista.

Bourdieuille kriittinen vastakulttuuri on puolustuskeinojen levittämistä symbolista hallintaa vastaan:

Vastarinnan harjoittamista kielenkäyttöä kohtaan on sanoa vain se minkä itse haluaa sanoa: puhumista itse sen sijaan että lainasanat puhuttavat. [--] On vastustettava neutralisoitua, eufemistista, banalisoitua kieltä [--] mutta on myös vastustettava hiljaisuuteen asti viilattujen ja höylättyjen ehdotusten, resoluutioiden julkilausumien ja ohjelmien kieltä. Kaikki kieli, joka on tulosta sisäisen ja ulkoisen sensuurin kanssa tehdystä kompromissista, alistaa olemaan ajattelematta. (Bourdieu 1980/1985, 36-37.)

Bourdieu mukaan todellisuudesta etäantyneelle kielelle on väsymättä haettava eläviä merkityksiä. Legitiimi kieli tekee epätodelliseksi sen mitä sanoo – se on kieltä, jota puhutaan sanomatta sitä mitä puhutaan. (Emt., 103-104.) Kielellinen vastarinta vaatii aktiivista toimijuutta: vieraille sanoille on työstettävä oma merkitys. Monipuolisinkaan analyysi ei riitä poistamaan kaikkia kielellisen vallankäytön vääristymiä, mutta analyysin puute jättää kentän täysin vapaaksi (emt., 37). Kritiikin ja itsekritiikin tukeminen sekä kriittisen lukutaidon edistäminen on demokraattisen yhteiskunnan elinehto (emt., 65). Tästä näkökulmasta teorian ja toiminnan raja hämärtyy ja analyysista tulee konkreettinen teko: ”[--] tiede on kriittistä toimintaa silloinkin, kun se pelkästään kuvailee asioita ja vaikutussuhteita ja tuo näkyviin mekanismeja (kuten ne, joille symbolinen väkivalta perustuu)” (Bourdieu & Haacke 1994/1997, 66).

Analysoin keinoja, joiden avulla *BS:ssa* hahmotetaan ja haastetaan kielenkäyttöön liittyvää symbolista vallankäyttöä. Arkikieltä vieraannuttavana ja erittelevänä lajina runous on mitä kiinnostavin kriittisen analyysikohde. Mikko Lehtonen korostaa symbolisten merkitysten

³³ (Ks. esim. Fowler 1981, 181; Pietikäinen 2000, 193; kriittisen diskurssianalyysin normatiivisuudesta ks. Toolan 1997, 87-89.)

reaalisia efektejä: ”Symbolinen syntyy reaalisesta ja tähtää siihen. Vastaavasti reaalista ei voi ymmärtää kuin symbolisesti - kielessä ja muissa sitä koskevissa esityksissä.” (Lehtonen 2001, 27.) Kiteytyntä symboliikkaa kantava ja kyseenalaistava runous voi tarjota välineitä myös muiden tekstilajien kriittiseen tarkasteluun. Bourdieu muistuttaa kuitenkin taideteoksen oivaltamisen edellyttävien välineitä, jotka eivät ole jakautuneet universaalisti. Mitä harvinaisemmasta instrumentista (esimerkiksi avantgardistisen taiteen tulkinnasta) on kyse, sitä suurempi sen hallinnalle yhteiskunnassa annettu arvo. (Bourdieu 1980/1985, 32.)

Kriittistä medialukutaitoa korostavalla aikakaudella on hyvä muistaa myös kaunokirjallisuuden eri lajien lukemisen taitoihin sisältyvät voimavarat. *BS:ssa* erilaisten puhujaroolien ja kielenkäytön konventioiden rinnastus ja rikkominen tuo runoutta lähemmäksi jokapäiväisen kielenkäytön valtapelejä ja samanaikaisesti vieraannuttaa lukijaa niistä kriittisen välimatkan päähän. 2000-luvun Italian berlusconilaisessa mediaimperiumissa sananvapauden eteen on pitänyt kamppailla nyky-Euroopassa lähes käsittämättömässä mittakaavassa. Puhuttelevan esimerkin tästä tarjoaa Sabina Guzzanitin dokumentti *Via Zapatero*, joka kertoo pääministeriä kritisoivan *RAIot*-satiirisarjan kohtalosta ja kohtalotovereista. *BS:n* julkaisuvuonna 2003 toteutettu Guzzanin sarja hyllytettiin julkisen palvelun RAI-kanavalta heti ensimmäisen osan esittämisen jälkeen. Tekijät eivät lannistuneet, vaan sarjan seuraava osa esitettiin teatterissa ja pienten TV-kanavien yhdessä välittämänä, julkisilla paikoilla suurille kankaille heijastettuna sekä Internetissä. D’Elia *BS* osoittaa, miten myös runous voi tarjota kriittistä ajankuvaa sensuurin sumentaman median virrassa.

Toisessa alaluvussa jatkan runon dialogisuuden ominaislaadun, ehtojen ja keinojen erittelyä. Kolmannessa alaluvussa käsittelen kielen sosiaalisuutta ja tutkin, miten puhujaroolit, niihin liittyvät todellisuuden kuvaamisen tavat ja niissä toteutetut puheaktit rakentuvat puhetilanteessa syntyvässä neuvottelussa. Neljännessä alaluvussa erittelen, miten puhefunktiot ja -aktit hahmottuvat tekstuaalisissa vuorovaikutustilanteissa.

4.2. Runo (aikalais)kulttuurin dialogisena haasteena

Kirjallisuuden voima kommentoida ympäröivää maailmaa ei rajoitu ainoastaan aikalaiskulttuuriin. Teos voi elää useilla historiallisilla kausilla, mutta vain luomalla elimellisen suhteen kunkin aikakauden kulttuuriin käsityksiin ja käytänteisiin, jokapäiväisen elämän ideologiaan (Volosinov 1990, 113). Sekä kokoelman kanteen että ensimmäiselle, numeroimattomalle sivulle painettu *BS:n* mottoruno ”...la bassa stagione, che pareva bassa” saa tulkinnallisen pohjansa aikalaiskulttuurin uutiskuvista:

...la bassa stagione, che pareva bassa,
bassa non era ancora, Ground Zero;
c'è da bruciarsi anche ad andare in giro...

(D'Elia 2003.)

...matala vuodenaika, joka vaikuttaa matalalta,
matalana ei ole vielä, Ground Zero;
poltettuaan itsensä se lähteekin kiertämään...³⁴.

World Trade Centeriin 9.11.2001 kohdistuneen iskun vuosipäivän kynnyksellä julkaistu kokoelma kommentoi jo ensimmäisissä säkeissään voimakkaasti maailmanpolitiikkaa: kaksoistornien raunioista tuho lähtee kiertämään kehää, isku kostaautuu toisilla. Aikakauden mataluutta korostetaan *bassa* sanan (suom. heikko, pieni, matala, alhainen) toistolla.

Lehtonen vertaa terroritekoa ansaan, johon vastustajan on määrä astua: ”Jos vastustaja reagoi tekoon väkivallalla, hän demoralisoi itseään entistäkin enemmän” (2001, 22). *BS:n* mottoruno siirtääkin painopisteen tapahtuman aiheuttamiin reaktioihin, seurauksiin ja toimintamalleihin, joita kokoelman muissa runoissa eritellään niin julkisen kuin yksityisenkin kokemuksen kautta. Lehtonen kuvaa katastrofin aiheuttamia reaktioita moraaliseksi paniikiksi, jossa syiden etsintä vaihtuu syyllisten etsinnäksi. Moraaliset paniikit toimivat ideologisina varaventiileinä, joiden tarkoituksena on palauttaa sosiaalinen tasapaino. (Lehtonen 2001, 79; vrt. huumorin vastaava funktio Powell & Paton 1988, xii-xvi.) *BS:n* mottorunossa tapahtumaketjun aiheuttaneelle tuholle ei nimetä ulkopuolista tekijää tai korjaajaa vaan rauniot polttavat itse itsensä. Syyllisjahdin ja kostoiskujen uutiskuvat muistava aikalaislukija voi tulkita tekijän nimeämättä jättämisen asettavan kyseenalaiseksi ideologian, jossa paha nähdään mustavalkoisesti vain toisissa, itsen ulkopuolella.

Rakenteen ”andare in giro” suomennos on kuljeskella tai lähteä ulos, *giro* merkitsee myös ympyrää, kiertämistä tai korttien jakoa. Kun lukuisia siviiliuhreja vaatineen iskun rauniot lähtevät kiertelemään maailmalle, väritty personifioitu kuva mustalla ironialla. Bahtinin mukaan ironia on dialogisen tyylin selvimpiä esimerkkejä (1934-35/1982, 274). Dialoginen tyyli, kuten ironinen sävy D'Elian runossa, syntyy vuorovaikutuksessa kulttuurisen kontekstin kanssa. Bahtin havainnollistaa tätä kaksisuuntaista vuorovaikutusprosessia edellisistä luvuista tutulla sotakuvastolla: sanan tyyli ja sävy muovautuvat sen *taistellessa* tiensä läpi toisten sanojen ja painotusten, vastauksena edeltäviin ja tuleviin sanoihin (emt., 279-280). *BS:n* motto-runon voi tulkita vastaukseksi aiempiin mediassa tuotettuihin kuvauksiin ja kommentteihin

³⁴ D'Elian runojen suomennokset Maria Kalliomerén.

WTC-iskun ja sitä seuranneiden sotilaallisten toimien tuhoista. Se myös suuntautuu kohti tulevia kommentteja muodostaen niille haasteen, jota kehitellään kokoelman kuluessa.

Terrori-iskun tekijöille kohteiden valinnassa on tärkeää symbolinen merkitys materiaallisen tuhon ja inhimillisen kärsimyksen herättämän kauhun ja pelon lisäksi. (Lehtonen 2001, 13). Isku World Trade Centeriin oli isku amerikkalaista kapitalismia, pääoman ja työvoiman vapaata liikkuvuutta, maallisia arvojärjestelmiä, kaiken ostettavuutta ja myytävyyttä vastaan. Pilvenpiirtäjät ovat myös koko New Yorkin, ”Itsen pääkaupungin” metonymioita, moderniuuden ja vallan symboleja, ja niiden tuhoaminen hyökkäys modernia individualismia ja valtaa vastaan. (Emt., 70-74.) Isku Pentagoniin oli symbolinen isku Yhdysvaltojen turvallisuuspolitiikkaa vastaan. Lehtonen kiteyttää syyskuun yhdennentoista symbolisen merkityksen amerikkalaisnäkökulmasta todellisuuden paluuksi: ”[–] omien sotatoimien vaikutukset [oli] koettu sitä ennen television välityksellä, päättäjät vakuuttaneet, että sodankäynti on täsmäaseiden aikakaudella täysin turvallista amerikkalaisille” (emt., 14).

Mottoruno ”...la bassa stagione, che pareva bassa” ruotii iskun ja sen julkisen käsittelyn symbolisia merkityksiä yhtenä mediumina muiden joukossa. Koska runokokoelma on mediumi, jossa monimerkityksisyys on odotusarvoista, voi mottorunon ajankuvalle löytää useita symbolisia tulkintoja: Itsen pääkaupungin itseriittoinen raunio polttaa itse itsensä ja itsekkäästi antaa pahan kiertää. Tai: liian korkealle kurottanut valta on nyt raunio, modernin edistyksen lähettiläs nuolee haavojaan ja ryömiä haavoittuneena eteenpäin. Tai: koko aikakausi, sen vaikuttamistavat ja vaikutukset ovat alhaisia, mieli maassa ja toiminta matalamielistä.

Katastrofitilanteessa reagointi sentimentalisoituu: ihmisille ja medialle annetaan lupa poikkeuksellisen voimakkaiden tunteiden purkamiseen. Kun tapahtumaa käsitellään traumana, ei tunteiden erittelylle ja kriittiselle analyysille jää tilaa. (Lehtonen 2001, 13-15.) *BS:n* mottoruno ei anna tapahtumalle kasvoja vaan toimijat, kokijat ja tunteet on etäännytetty personifikaation keinoin epäinhimillisen inhimilliseksi: vuodenaika vaikuttaa matalalta, rauniot polttavat itsensä. Muussa mediassa WTC-iskun uhreille on annettu nimet ja kasvot, kun taas esimerkiksi Persianlahden televisiosodassa CNN-kanava ei näyttänyt vihollisen ruumiita tai puhunut kuolonuhreista (Lehtonen 2001, 35). *BS* kääntää asetelman nurin ja kuvaa WTC-katastrofia mottorunossaan kasvottoman globaalien median silmin.

Lehtosen mukaan ”Syyskuun yhdestoista osoittaa, että kulttuuri ja merkitykset eivät ole todellisuuden ylä- tai ulkopuolella, vaan muodostavat yhden tärkeimmistä alueista, joissa käydään kamppailua tulevaisuuden suunnasta” (2001, 33). Uutisjournalismille monin tavoin vastakkaisena moodina runous voi tuoda aikalaiskeskusteluun uusia näkökulmia myös silloin kun kyse on päivänpolttavista aiheista. Siinä missä päivittäisjournalismi tuottaa kertakäyttö-

tekstejä, pyrkii runous luomaan useita lukukertoja kestävä ja usein myös niitä vaativaa kirjallisuutta. Kun Internetin uutissivut, tv- ja radiouutiset sekä sanomalehdet tavoittavat lukijansa välittömästi uutismateriaalin valmistamisen jälkeen, luo runokokoelman mahdollisesti vuosia kestävä kirjoitus-, toimitus- ja painoprosessi väistämättä ajallisen etäisyyden runon tulkittamisen ja siinä käsiteltyjen aikalaiskulttuurin ilmiöiden välille. Sanomalehtien kulttuurisivuilla, kirjallisuuslehdissä, Internetissä tai lavaesityksissä julkaistut runot tavoittavat yleisönsä nopeammin, mutta silti uskallan väittää, että koko olemukseltaan monitulkintainen runo vaatii lukijalta erilaista ajankäyttöä ja vaihtoehtoisten näkökulmien punnintaa kuin vastaava määrä selkeyteen ja ymmärrettävyyteen tähtäävää uutistekstiä.

Theodor Adorno esittää, että taide voi toimia kärsimyksen kielenä, koska se ei pyri kään ymmärtämään todellisuutta rationaalisesti (1970/1984, 27). Taide suuntautuu yhtenäistävien hallintapyrkimysten sijaan kohti hajottavaa totuutta (emt., 161). Milan Kundera näkee kirjallisuuden monimerkityksisyydessä samankaltaista voimaa: ”Moraalituomioista pidättäminen ei ole romaanin moraalittomuutta, vaan juuri sen moraali. Se on moraalialia, joka vastustaa ihmisiin syvään juurtunutta taipumusta tuomita oikopäätä ja yhtä mittaa kaikkia muita, tuomita ennen ymmärtämistä ja mitään ymmärtämättä.” (Kundera 2001, 14.) Kundera puhuu romaanista, mutta moraalituomioista pidättäytyvän monitulkintaisuuden voi nähdä yhtäläillä kaunokirjallisuudelle yleisemminkin ominaisena käytänteenä. Tässä kaunokirjallisuus taiteena eroaa tiedonvälitykseen keskittyvästä mediasta.

Bourdieu näkee vaatimuksen tiedonvälityksen reaaliaikaisuudesta mekanismina, joka pahaa tarkoittamatta tekee monitahoisten viestien välittämisen vaikeaksi (Bourdieu & Haacke 1994/1997, 35). Kun valtamedia suuntaa yleisön mielenkiintoa jatkuvasti uusiin kohteisiin, pyrkii runous laajentamaan käsittelemiensä ilmiöiden kestoja, tutkimaan niiden ulottuvuuksia uusista ja yllättävistä näkökulmista. Karkeasti ottaen journalismi ohjaa vastaanottajansa tulkitsevaa toimintaa ilmiöstä ilmiöön, runous suuntaa tulkitsevaa toimintaa ilmiön sisään.

Guy Debordin mukaan yhteiskunnissa, joissa nykyaikaiset tuotanto-olosuhteet vallitsevat, elämä näyttäytyy speaktaakkeliä kasautumana: ”Speaktaakkeli ilmenee samaan aikaan koko yhteiskuntana, yhteiskunnan osana ja yhtenäistämisen välineenä.” Elämän eri piirteistä irtautuneet kuvat sulautuvat yhteiseen virtaan, yhteiskunnalliseksi suhteeksi ja esineellistyneeksi maailmankatsomukseksi, jota kuvat välittävät. (Debord 1967/2005, 34-35.) Lehtoselle kriisit ja katastrofit merkitsevät rutiinien keskeytymistä, uutisvirta taas edustaa katastrofien jatkuvuutta ja banalisoitumista (2001, 21). Runo on olemukseltaan rutiineita, banalisoituneita merkityksiä ja speaktaakkeleja kyseenalaistava mediumi. Lehtosen mukaan mediaspektaakkeli ei juurikaan aktivoi ihmisiä, vaan jättää heille pelkän katsojan eli speaktaattorin roolin (emt.,

66; vrt. Debord 1967/2005, 34). Myös Debordin määritelmässä speaktaakkeli on vuoropuhelun vastakohta, se ”pakenee ihmisten toimintaa, heidän tekojensa uudelleen arvioimista ja korjaamista” (emt., 36). Runo mediumina asettaa lukijansa aktiivisen tulkitsijan rooliin ja tukee näin kriittistä suhtautumista sosiokulttuuriseen kontekstiin.

Lehtonen kiteyttää syyskuun yhdennentoista yhdeksi merkitykseksi juuri monisyisempien mediafiktioiden tarpeen. Ne ”eivät lähde maailman manikealaisesta jakamisesta kahtia >>hyviin>> ja >>pahoihin>>, vaan lähtevät katsomaan rohkeasti silmiin sitä >>pahaa>>, joka elää keskellämme ja sisällämme.” (Lehtonen 2001, 97.) *BS:n* mottoruno käy esimerkiksi monisyisestä mediafiktiosta, joka kyseenalaistaa yksiselitteiset tulkinnat. Mottorunon säkeet toistuvat kokoelmassa erilaisina versioina erilaisissa konteksteissa – myös kriittiset säkeet lähtevät kiertämään. Runoon ”LXXIII” mottosäkeet sisältyvät kokonaisuudessaan, mutta ne saavat lähtökohdakseen kuvan rauhanpuheista närkästyneestä väkijoukosta ja mediasta. Jatkokseen ne saavat monimerkityksiset kuvat ajan kulumisesta ja rauhanpuheiden mahdottomista lähtökohdista:

LXXIII

Si indignano, alle parole di pace, scacciano
i borghesi dei viale Ceccarini; abbaiano,
sembrano tanti Vespa e Fede, brace

di questi tempi, arsi da fuochi vivi;
la bassa stagione, che pareva bassa,
bassa non era ancora, Ground Zero;

c'è da bruciarsi anche ad andare in giro...
E presto in notte fonda muta questa sera;
anche quest'odio è l'ozio della Riviera...

September War, ecco cosa canticchia l'era...
Sì, caro Luigi Sanci, siamo noi pochi
molti contro i troppo tanti...

(D'Elia 2003, 96.)

LXXIII

He loukkaantuvat rauhanpuheista, ajoivat
pois Ceccarinin kadun keskiluokkaiset, haukkuivat,
näyttivät niin paljon Vespalta ja Fedeltä, hiillos

näiden aikojen, elävissä tulissa palaneiden;
matala vuodenaika, joka vaikuttaa matalalta,
matalana ei ole vielä, Ground Zero;

poltettuaan itsensä se lähteekin kiertämään...
Ja pian syväksi yöksi muuttuu tämä ilta;
myös tämä viha on Rivieran joutilaisuutta...

September War, siinä tämän aikakauden lauleskelun aihe...
Kyllä, rakas Luigi Sanchi, me harvat olemme
paljon vastaan liian paljoa.

Runon puhuja kuvaa rauhanpuheista loukkaantuneiden näyttävän italialaisilta mediakasvoilta, enemmän tai vähemmän berlusconilaisilta Vespalta ja Fedeltä. Väkijoukon ja mediakasvojen rinnastusta vahvistava määre *tanti* (niin paljon) tukee tulkintaa, että yhdennäköisyys ei koske ainoastaan ulkoista olemusta vaan myös mielipiteitä. Debordin mukaan ”spektaakkelin ulkoisuus suhteessa toimivaan ihmiseen ilmenee siitä, miten hänen eleensä eivät enää ole hänen omiaan, vaan jonkun muun, joka esittää ne hänelle” (1967/2005, 42). Runossa ”LXXIII” väkijoukon ääni ja eleet eivät ole ihmisten omia, vaan mediassa tarjotun mallin mukaisia.

Säkeenylityksen ensimmäisen säkeistön loppuun jättämä *brace* (hiillos) tuo säkeeseen vielä uuden metaforisen tason, kun tunnettuihin mediakasvoihin samaistetut rauhanpuheista loukkaantuneet rinnastetaan edelleen tuhojen jälkeen jättämään hiillockseen. Montaasimainen rinnastus korostaa median valtaa yksilön mielipiteisiin, julkisen kokemuksen muuttumista yksityiseksi ja päin vastoin. Nyky-Italiassa, miljardööripääministerin hallitessa epäsuorasti 90 prosenttia Italian televisiomarkkinoista ja omistaessa muun muassa maan suurimman kustannusyhtiön sekä mainostoimiston, median valta on ollut korostetun näkyvää (esim. *HS* 20.11.2005). Tätä kirjoittaessani poliittinen valta Italiassa on vaihtumassa Romano Prodin keskustavasemmistolaisen liittouman voitettua parlamenttivaaleissa Berlusconiin oikeistokeskustan hallitusrintaman (*HS* 15.4.2006). Mediavalta ei kuitenkaan vaihdu äänestämällä – ainakaan yhtä nopeasti. Vallan vaihdoksen vaikutukset mediakenttään jäävät tulevien tutkimusten ruodittavaksi.

Kun rauhanpuheista loukkaantuneiden ja/tai rauhan puolesta puhujien viha rinnastetaan Rivieran joutilaisuuteen (alkutekstissä myös äänteellisesti *odio* [--] *ozio*, viha [--] joutilaisuus) avataan ainakin seuraavat, ristiriitaiset ja toisiaan häiritsevät tulkintamahdollisuudet: ajan kuluessa viha hiipuu joutilaisuudeksi, viha johtuu omasta joutilaisuudesta tai vihan syynä on toisten joutilaisuus. September War nimetään ironisen kepeästi juuri nyt pinnalla olevaksi ”lauleskelun aiheeksi”. Sodan nimen kääntämättä jättäminen korostaa sen symbolista arvoa ja vieraannuttaa tarkastelemaan sitä kriittisen etäisyyden päästä. Kyseessä on Yhdysvaltain antama nimi, sodaksi nimeämä tilanne ja toimintamalli. Toisaalta yhdysvaltalainen nimi italialaisessa runossa osoittaa myös suurvallan globaalia nimeämisvaltaa. Viimeisen säkeen puhutun voi tulkita myöntymiseksi, jopa antautumiseksi ylivoiman edessä: rauhan puolesta puhujia on vähän. Vaikka heilläkin on suuri merkitys, vastassa on liian paljon.

Nykykulttuurin ja -median ohella mottorunon kiertävät säkeet rinnastuvat myös myytiseen feeniks-lintuun, joka polttaa itsensä noustakseen tuhkasta uudistuneena ja nuorena. Feeniks-tarujen taustalla on egyptiläisten pyhä lintu Benu, auringonjumalan ruumiillistuma, jota palvottiin Heliopoliksessa. Antiikin myyteissä feeniks lentää vieraisiin maihin keräämään tuoksuvia yrttejä Heliopoliksen alttarille. Näissä yrteissä se polttaa itsensä syntyäkseen uudelleen. Roomassa feeniksistä tuli imperiumin uudistuvan elinvoiman symboli, jota käytettiin muun muassa keisariajan rahoissa. Vastaavanlainen tarulintu, Feng-Huang, löytyy myös noussevan suurvallan, Kiinan, muinaishistoriasta. Juutalaisten tarustossa Milcham-lintu on ainoa eläin, joka ei syönyt kiellettyä hedelmää. Tästä hyvästä se saa elää kuolemattomana vahvasti varustetussa kaupungissa kenenkään häiritsemättä tuhat vuotta, kunnes sen pesässä irti päässyt tuli polttaa linnun. Jäljelle jää muna, josta kuoriutuu uusi lintu. Kristillisessä taiteessa feeniks onkin Kristuksen ylösnousemuksen vertauskuva, kuolemattomuuden, muuttumattomuuden, siveyden ja hyveellisyyden symboli. Myös alkemiassa feeniks kuvaa muuttuvan materian häviämistä ja muuttumista muuksi. (Biedermann 1989/2002, 55-56; Henrikson 2001, 698; Konttinen & Laajoki 2000, 108.)

Monikulttuurinen symboli näyttää yhteneväisyyksiä markkinatalouden airuen Yhdysvaltain, väkivaltaisessa kostonkierteessä rimpuilevan Lähi-idän ja kommunistisen Kiinan kulttuurihistorian mytologioiden ja epäsuoremmin myös lähihistorian/nykytilan välillä. Feeniks-symboliikka laajentaa ja vahvistaa toistuvan säkeen ”c’è da bruciarsi anche ad andare in giro” merkityksiä: auringonjumalan ruumiillistuma vertautuu globaalin talousmahdin ja suurvallan symboleihin asettaen ne uskonnollisen palvonnan kohteiksi. Yhdysvaltain maailmanlaajuinen vallankäyttö rinnastuu Rooman imperiumiin sekä feeniks-linnun muilta mailta keräämiin yrtteihin – aarteisiin (öljyyn), joissa se lopulta polttaa itsensä. Milchamin tuhannen vuoden rauha vahvasti varustetussa kaupungissa voisi kuvata myös Yhdysvaltain sotahistoriaa, jossa taisteluita ei ole sataan vuoteen käyty omalla maalla, muualla kylläkin. Pessimistisimpiä sävyjä symboliikan tulkintaan tuo alkemian kuvasto, jota vasten materiaalisen tuhon voi tulkita muuttuvan ideatasolla muuttumattomaksi.

Feeniks-symboliikan kautta WTC-iskun raunioissa, tulilinnun pesässä, palaa konservatiivinen muuttumattomuus ja uskonnollinen retoriikka. Johanneksen evankeliumin 10. luvussa Jeesus vertaa itseään hyvään paimeneen ja jakeissa 17-18 kuoleman sekä ylösnousemuksen kuvaus rinnastuu feeniks-symboliikkaan: ”Isä rakastaa minua, koska minä annan henkeni – saadakseni sen jälleen takaisin. Kukaan ei sitä minulta riistä, itse minä sen annan pois. Minulla on valta antaa se ja valta ottaa se takaisin. Niin on Isäni käskenyt minun tehdä”. Oman hengen ottaminen Jumalan käskystä, tulevan elämän toivossa näyttäytyy *BS:n*

runojen kontekstissa uskonsotien ja itsemurhaiskujen retoriikkana. Ääri-islamilaisten ja ääri-kristittyjen retoriikassa onkin nähty yhteyksiä (esim. *HS* 29.1.2006). Fanaattinen usko näytetään *BS:n* runoissa yhtäläillä idässä kuin lännessäkin väkivaltaa synnyttävänä voimana.

BS:n runossa ”LXXVI” kiertelemään lähteneet Ground Zeron tuhot asetetaan laajempaan poliittisen retoriikan ja historian kontekstiin. Mottorunon säkeet laajenevat yksilön ja yhteiskunnan globaalia omatuntoa, avustustoimia ja sotilaallisia operaatioita, mediaa ja sensuuria, vieraankammoa ja rasismia, uskontoa ja fanaattisuutta, itse koettua ja itse aiheutettua tuhoa sekä koston kierrettä ruotivaksi monitasoiseksi semanttiseksi koneistoksi:

LXXVI

Mondo, che te ne vai in questi giorni,
piangi nei canaloni delle vie, mandi
fitte al cuore, tra i giardini, i chioschi,

abbracci, aiuti, doni il sangue e i soldi,
ci prometti una giustizia infinita,
che diventa libertà duratura, una lunga

guerra contro il Terrore - la vita futura?
L'autunno indora le foglie, le arrossa
Il tramonto di un orrore dolcissimo,

nella patria delle lacrime e dei dollari,
che l'amore riarda; a Kabul, si bombarda...
Riapri gli occhi, rimetti l'audio...

Ha la tragedia un sapore di farsa;
a un decennio di guerre, celesti,
fuori casa, si scava a notte fonda

a New York, straziata, ora che per qualche
errore, gira la ruota, e tutto l'odio
e il male di fede malata, disintegra

il fanatico suicida genocida, riesploro
Orrore e Oriente dentro l'Occidente;
pietà solidale al popolo, non all'Imperatore;

combattere il terrore; ma l'ingiustizia
esistente? Guerra da guerra, sempre,
euramericana gente? *Ground Zero*, il niente?...

(D'Elia 2003, 100.)

LXXVI

Maailma, kun häivyt tiehesi näinä päivinä
itket kulkureittien solissa, lähetät
pistoksia sydämeen puutarhojen läpi, kioskien,

syleilet, autat, luovutat verta ja rahaa,
lupaat meille äärettömän oikeuden,

josta tulee kestävä vapaus, pitkä

sota hirmuhallitusta vastaan - tulevan elämän?
Syksy kultaa lehdet, värjää punaiseksi
suloisimman kauhun auringonlaskussa,

kyynelten ja dollarien isänmaassa,
jota rakkaus polttaa uudelleen; Kabulissa, pommittaa itseään...
Avaa silmät, palauttaa vastaanottimen äänen...

Farssin makuinen murhenäytelmä;
vuosikymmen sotaa, taivaallista,
vieraalla kentällä, kaivaa itsensä syvään yöhön

kidutetussa New Yorkissa, joka nyt muutamien
virheiden vuoksi kiertää kehää, ja kaikki viha
ja paha sairaassa uskossa, hajottaa tekijöihinsä
fanaatikon, jonka itsemurha on kansanmurha, räjähtää uudelleen
Inho ja Itä Lännen sisällä;
solidaarinen myötätunto kansaa kohtaan, ei Keisaria;

taistella kauhua vastaan; mutta epäoikeudenmukaisuus
vallitsee? Sota sodasta, aina
euro-amerikkalaiset ihmiset? *Ground Zero*, ei mitään?

Pommittaa- ja kaivaa-verbien refleksiivimuodot *si bombardata* ja *si scava* ilmaisevat tuhon itseaiheutettuna. Kehän kiertäminen korostuu uudelleen tekemistä ilmaisevien *ri*-alkuisten sanojen käytössä: *riarda* (polttaa uudelleen), *riapri gli occhi* (avata silmät uudelleen), *rimetti l'audio* (palauttaa ääni), *riesplosa* (räjähtää uudelleen). Vuosikymmen sotaa vieraalla kentällä etäännyy ajankohtaisesta kriisistä farssinmakuiseksi murhenäytelmäksi, median välittämäksi draamaksi. Ajankohtaiset katastrofit avaavat silmät hetkeksi ja palauttavat vastaanottimen äänen, mutta pitkittynyt konflikti kaivaa itsensä mediapimentoon, pois näkyvistä ja mielistä. WTC-iskun vuosipäivän kynnyksellä, elokuussa 2003 ilmestyneessä kokoelmassa runon ”LXXVI” viimeiset säkeet kyseenalaistavat koko tuhoisan iskun merkityksen ja siihen sisältyvän ymmärtämisen mahdollisuuden: voiko vihan kierrettä katkaista, vai jatkuuko tämäkin kriisi unohtuneena sotana vierailta kentillä?

Runossa ”LXXVI” mottosäkeille määritellään tarkempia tekijöitä, syyseurausyhteyksiä ja puhuttelun kohteita. Taistelun kohteeksi on nimetty toisaalla ”il Terrore” (hirmuhallitus), toisaalla kauhun, ”terrore”, joka voi olla yhtäläillä sisäistä kuin ulkoistakin. Tekijöiksi on personifioitu maailma, syksy, kyynelten ja dollarien isänmaa, rakkaus ja New York. Globaali ja lokaali, aikakausi, inhimilliset tunteet ja yhteiskunta saavat kaikki runossa toimijan roolin. Maailma sisältää sekä yksilön että yhteiskunnan toiminnan: Median välittämän globaalien omantunnon pistoksissa yksilö (yhteisön edustajana, yhteiskunnan osana) pyrkii konkreettisiin avustustekoihin, ”syleilee, auttaa, luovuttaa verta ja rahaa”. Yhteiskunta (tai hallitsijat sen edustajina, yksilöinä) sen sijaan lupaa sotilaallisen operaation nimeltä Ääretön

oikeus ja vapauden retoriikkaa (vrt. Lehtonen 2001, 107). Solidaarista myötätuntoa tunnetaan ”kansaa kohtaan, ei Keisaria”.

Personifoidut toimijat motivoivat uutta toimintaa tai ovat itse seurausta toisesta motiivista. Maailman lähettämät globaalien omatunnon pistokset motivoivat sekä avustus- että sota-toimia. Rakkaus saa kyynelten ja dollarien isänmaan pommittamaan sokeasti itseään Kabulis- sa, mutta mahdollisesti myös avaamaan silmät. New York kiertää kehää muutamien virheiden vuoksi. Viha ja paha sairaassa uskossa ovat itsemurhapommittajan liikkeelle laittava voima. Se mikä itsemurhaiskussa räjähtää nimetään Inhoksi ja Idäksi Lännen sisällä. O-äänteen toisto säkeessä ”Orrore e Oriente dentro l'Occidente” sitoo inhon, idän ja lännen elimellisesti yhteen. Tällaisesta rinnastuksesta syyllisiä ja uhreja on vaikeaa yksiselitteisesti määrittää. Tuho näyttäytyy kompleksisten syy-seurausyhteyksien tuloksena. Runon puhuttelun kohde sen sijaan määritellään viimeisissä säkeissä suorin sanoin: kysymys koston kierteen jatkumisesta osoitetaan euro-amerikkalaisille ihmisille.

Runossa ”LXXVIII” säkeet matalasta kaudesta sijoitetaan myös vuosituhannen vaihteen Italian poliittiseen todellisuuteen. Aikansa valtaapitäville irvaileva Danten *Divina Comedia* on nyt globaali komedia, jossa Lahjus-Italialla on oma roolinsa:

[--] fin da quando qui comparve

la bassa genia dei berluscones...
Bassa stagione, sí, bassa sovrana,
festa incivile della forza ossessa,

e noi si va, per la foresta spessa,
nella globale commedia e itagliana...>>
E qui riprese la piú cara parte:

(D'Elia 2003, 102)

[--] siitä asti kun tänne ilmestyi

berlusconien halpamainen joukkio...
Matala kausi, kyllä, matala korkein,
riivatun voiman karkea juhla,

ja me kuljemme sankkaan metsään
globaalissa komediassa ja Lahjus-Italian omassa...>>
Ja tässä uudet otokset rakkaimmasta osasta:

Mottosäkeiden matala kausi saa piirteitä sekä kirjallisuushistorian klassikosta että globaalista ja paikallisesta poliittisesta lähihistoriasta. Intertekstuaalinen viittaus vihjaa, että kummassakin eksytään sankkaan metsään ja sieltä varhaisrenessanssin groteskiin tyyliin riivatun voiman karkeisiin juhliin. Uutiskuvat lahjusskandaaleista ja jälkien siistimisyrityksistä ovat kuin uusia

otoksia vanhasta klassikosta, fiktiota, komediaa. Riivatun voiman (*forza ossessa*) voi nähdä viittaavan myös Berlusconin Forza italiana -puolueeseen.

Haacke esittää, että kaikki tietoisuusteollisuuden tuotteet vaikuttavat yhteiskunnalliseen ilmastoon riippumatta siitä, onko tämä vaikutus tarkoituksellista vai ei. Lehdistön tehtävänä on toimia äänenvahvistimena ja tarjota foorumi julkiselle keskustelulle (Bourdieu & Haacke 1994/1997, 36). Bourdieun mukaan lehdistön rooli julkisessa keskustelussa on kuitenkin kaksinainen, sillä se myös ylläpitää vaikenemisen sensuuria: ilman lehdistön kiinnostusta tieto ei leviä (emt., 37). Tätä taustaa vasten on tärkeää tarkastella myös päivittäisen tiedonvälitysvastuun ulkopuolella toimivan median, kuten kaunokirjallisuuden, ylläpitämää keskustelua aikalaiskulttuurista. Bourdieu vetää kärkevästi rajaa taiteen ja päivittäismedian erilaisten keskustelukulttuurien välille:

Taiteilija on se, joka pystyy herättämään ihmisten huomion. Tämä ei tarkoita samaa kuin herättää huomiota (sitä tekevät TV-pellemme), vaan sananmukaisesti tuoda huomiokyvyn, aistimusten ja sitä kautta tunteiden ja herkkyyden ulottuville analyyseja, jotka muutoin käsitteiden ja tieteellisen todistamisen kurinalaisuuden takia jättävät lukijan ja katsojan välinpitämättömäksi. (Emt., 42.)

Vaihtoehtona journalismin, politiikan ja talouselämän paineissa ei ole Bourdieun mukaan vain lehdistölle alistuminen tai norsunluutorniin vetäytyminen:

Paradoksaalista kyllä, taiteilija, kirjailija tai tutkija voivat osallistua oman vuosisatansa taisteluihin juuri kaiken sen nimissä, joka takaa heille heidän oman universuminsa autonomian. Ja sitä enemmän meillä on velvollisuus puuttua vallanpitäjien, liikemiesten ja rahamiesten maailmaan, mitä enemmän ja mitä tehokkaammin he puuttuvat meidän maailmaamme, tuomalla julkiseen keskusteluun pseudo-filosofiansa. (Emt., 42.)

Ristiriitoja tutkiva, heterogeenisestä materiaalista koostuva ja monimerkityksinen runo voi toimia muussa mediassa luotuja merkityksiä kyseenalaistavana mediumina. Runous on dialogia, jolla on mahdollisuus aktivoida ja ylläpitää keskustelua sekä sosiaalista muistia kieltäytymällä yksiselitteisistä vastauksista.

4.3. Sosiaalinen kieli ja puhujaroolien rakentuminen

Todellisuuden jäsentäminen ja luokittelu on vuorovaikutuksellinen, dialoginen prosessi. Subjekti käy jatkuvaa dialogia ympäröivän todellisuuden ja sen toimijoiden kanssa ja hänen tietoisuutensa rakentuu tässä suhteessa. (Lähteenmäki 2000, 97.) Neuvottelu todellisuuden kuvaamisen tavoista on valtapeliä. Vuorovaikutustilanteessa kullakin osanottajalla on omat motiivinsa vakuuttaa toiset oman näkemyksensä totuudenmukaisuudesta.

BS:n runossa ”*Quel che risuona nella piazza*” (Se joka toistaa iskulauseita torilla) kuvataan mielenosoitusta, jossa runon puhuja rakentaa käsitystään todellisuudesta vuorovaikutuksessa toisten mielenosoittajien näkemysten kanssa:

Poi che andavo cercando il vero, ai morti
e vivi compagni, ancora mi rivolsi,
ed uno uscì dal gruppo e mi rispose:

<< E questo non è niente, ché v'aspetta
ben altra rovina, più ria schifezza,
nel Paese in mano e in bocca ai cialtroni;

questo è i tempo die corti berlusconi,
die padani razzizti, fasci cloni,
di faccette bambocce alla Tremonti;

andante, andante al mare e ai monti, genti
itagliane, mutanti, consumiste,
che poi le pagherete bene i conti;

madri di veline, padri giocanti,
televisive schiere di Constanzi,
tra scemi e varietà belli croccanti...>>

Ma un altro, uscito ossesso dalla schiera,
urlando mi si fe' come una jena:
<< La società dello spettacolo, puah!,

è lo spettacolo della società,
come il conflitto d'interessi è tale
agli interessi del conflitto cane!>>...

(D'Elia 2003, 109.)

Kun kävelin etsien totuutta kuolleille
ja eläville tovereille, he vielä kapinoivat
minua vastaan, ja yksi erkaneé joukosta ja vastaa:

<< Ja tämä ei ole mitään, mitä odotatte
aivan toinen raunio, inhottavampi,
käsillä olevassa Maassa ja roistojen suussa;

tämä on berlusconilaisten tuomioistuinten aika,
Po-joen rasistien, kapalokloonien,
Tremontin tytönpullukoiden näkökulma;

menkää, menkää, merelle ja vuorille, ihmiset
lahjotut italialaiset, mutantit, kulutushullut,
jotka sitten kyllä maksatte laskun;

silopaperiäidit, uhkapeluri-isät
Constanzin televisioryhmät
typerysten ja rapeiden ihanuuksien lomassa...>>

Mutta eräs toinen riivattu erkani ryhmästä
huutaen minulle kuin eläin:
"Spektaakkelin yhteiskunta, pah!,

tämä on epäyhteiskunnan speaktaakkeli,
kuin eturistiriita
koirien välisissä selkkauksissa!>>

Kun runon puhuja etsii totuutta mielenosoituksessa, toiset mielenosoittajat vastaavat ja vastustavat häntä, kumoavat hänen käsityksiään: ”tämä ei ole mitään mitä odotatte, / aivan toinen raunio”. Ilmaisut ”Tämä ei ole” ja ”tämä on” osoittavat aktiivista pyrkimystä muodostaa tietynlainen kuva vallitsevista asiantiloista. Bahtinlainen sanan sisäinen dialogisuus kääntyy tässä runossa eksplisiittiseksi kamppailuksi merkitysten muodostamisesta. Ensimmäisen mielenosoittajan esittämässä todellisuuskuvassa rauniot eivät ole Yhdysvalloissa WTC-tornien paikalla vaan 2000-luvun Italiassa, Berlusconiin oikeudenkäyntiskandaalien, ihmiskloonauskeskusteluiden, korruption ja rasmin leimaamalla televisiotodellisuuden ja kulutushulluuden aikakaudella. Pilkkalaulunomaista rytmiä luova loppusointu niputtaa yhteen roistot, berlusconilaiset ja kloonit (*cialtroni - berlusconi - cloni*).

Toisen mielenosoittajan repliikki tyrmää Debordin käsitteen speaktaakkelin yhteiskunta ja kääntää sen käsitteeksi ”epäyhteiskunnan speaktaakkeli”. Mielenosoittaja vertaa nimeämäänsä epäyhteiskuntaa omista eduistaan tappeleviin koiriin. Yhteiskuntaan liittyviä järjestäytyneisyyden ja yhteisvastuun merkityksiä ei tällaisesta epäyhteiskunnasta löydy. Käännytyssä käsitteessä yhteiskunnan negaatio on enää vain määrite pääsanalle speaktaakkeli. Yhteiskunta on vieraannutettu uudiskäsitteessä kaksinkertaisen etäännyttämisen, negaation ja määriteaseman avulla yleisemmistä merkityksistään. D’Elia’n käsitekritiikki muistuttaa Pasolinin tavoittelemaa käsitteiden demokratiaa, jota käsittelin luvussa 2.2.2.

Runon minä on katkelmassa kuuntelijan roolissa. Kahdelle jälkimmäiselle puhujalle sen sijaan rakentuu väittelijän tai kritiikin esittäjän rooli muun muassa käytetyn sanaston ja puhetyylin kautta. Uudiskäsitteet ’epäyhteiskunnan speaktaakkeli’ ja *itagliane* (korruptioon viittaava sanaleikki *italiane* eli italialaiset ynnä *taglia* eli palkkio) viittaavat aktiiviseen todellisuudenmuokkaamisprosessiin: käsitteitä otetaan omaan käyttöön antamalla niille uusia merkityksiä. Interjektiot (*puah!*), huudahdukset (*andante, andante*) sekä ikään kuin keskeltä keskustelua, ja-sanalla alkavat lauseet (”E questo non è niente, ché v'aspetta”) voidaan tulkita pidättelemättömien tunteiden ja reaktioiden kuvaamisen keinoiksi. Rungas negatiivisesti värityneiden sanojen käyttö (raunio, roistojen, rasistien, kloonien, mutantit, lahjotut, kulutushullut, uhkapeluri, typerysten), negatiivisuutta vahvistava komparatiivi (*più ria schifezza*, inhottavampi) sekä korostetun torjuva ilmaus ”non è niente, ché v'aspetta” (”ei ole mitään, mitä odotatte”) tuovat väittelijöiden puhujarooleihin provokatiivisuutta.

Mielenosoittajien esittämät uudiskäsitteet rakentuvat olemassa olevien käsitteiden ja käytänteiden pohjalle (vrt. Fowler 1981, 191). Dialogisessa lähestymistavassa korostetaan, että kielellisten ilmausten merkityspotentiaalit ovat *suhteellisen avoimia* neuvottelulle vaikka ovatkin lähtökohtaisesti sosiaalisesti määräytyneinä (Lähteenmäki 2000, 103). Uusia diskursiivisia käytäntöjä ja merkityksen muotoja syntyy, kun niille havaitaan sosiaalinen tilaus (Lee 1992, 119). ”Quel che risuona nella piazza” -runossa kielenkäyttö on aktiivista neuvottelua todellisuuden kuvaamisen tavoista, merkitysten ja käytäntöjen muokkaamista vanhojen rakenteiden pohjalta ja niitä vasten.

Edellä siteeratun runon viimeisissä säkeistöissä keskustelu vaihtuu toiseen. Runon puhja on passiivinen kuuntelija nuorukaisen ja vanhan Ingraon keskustelussa:

[--] Poi sparì, e per un attimo fu buio;
dal nero, usciva lento un dialoghio,
come sullo schermo memore dell'io:

<< Sono dei fascisti...>> - << No, non direi,
non farei, io che ho vissuto quei tempi,
un paragone col fascismo storico >> - diceva

il giovane compagno, che era il vecchio Ingraio,
dal puro cuore in lotta per la pace,
ma aggiunse subito: << Sono dei fetenti,

ecco, e il loro capo, uno dei tempi, brace
di questi tempi, in cui tutti friggiamo
sotto il tallone dei neodirigenti,

nella filiera da mercato a Guerra,
da fabbrica del male a oblio della terra,
noi col nostro brigante nazionale...>>

(D'Elia 2003, 109-110.)

[--] Sitten hän hävisi ja hetken aikaa oli mustaa;
hiljalleen ilmestyi pimeydestä pieni keskustelu,
kuin varjostaen muistojani:

<< He ovat fasisteja...>> - << Ei, en sanoisi,
en väittäisi, minä, joka olen nähnyt ne ajat,
verrattuna historialliseen fasismiin >> sanoi

nuorukaiselle hänen kumppaninsa, vanha Ingraio
puhtaasta sydäimestä taistelussa rauhan puolesta,
mutta lisäsi heti: << He ovat ällöttäviä,

niin ovat, ja heidän johtajansa tämän ajan kuva,
näiden aikojen hiillos, jossa kaikki käristetään
uusien johtajien kantapäiden alle

markkinoiden haaroista sotaan
pahan tehtaista maan unohtamiseen

me ja meidän kansallinen roistomme...>>

Nuorukaisen ja Ingraon keskustelussa limittyvät henkilökohtainen ja sosiaalinen vuorovaikutus, kahden sukupolven näkökulmat, nykyhetki ja historia. Runon vanha Ingrao rinnastuu pitkän linjan vasemmistopoliitikko Pietro Ingraon, joka osallistui toisen maailmansodan aikana Italian anti-fasistiseen vastarintaliikkeeseen.

Runon viimeisissä säkeistöissä puheenvuoro vaihtuu nopeammin kuin edellä siteeratuissa säkeistöissä. Ingrao aloittaa vuoronsa jo kesken nuorukaisen lauseen mikä korostaa määritelmästä käytyä väittelyä, kamppailua merkityksistä. Vastakkaiset puhujaroolit rakentuvat väitteiden ja vastaväitteiden ketjussa. Nuorukainen esittää määritelmän, vanha Ingrao torjuu sen vedoten omaan kokemukseensa historiasta ja tarjoaa tilalle subjektiivisemmän määritelmän, joka laajenee metaforaksi. Ingrao kyseenalaistaa, sopiiko 'fasismin' poliittis-historiallinen käsite nykyisen yhteiskunnallisen tilanteen kuvaksi. Hän esittää oman, epämuodollisen ja tunnepitoisen määritelmänsä parallellismina nuorukaisen määritelmälle: "Sono dei fascisti [--] Sono dei fetenti" ("he ovat fasisteja [--] he ovat ällöttäviä"). Rakenteellisen yhteneväisyyden ohella määrittelevien ilmaisujen äänteellinen yhdenmukaisuus rinnastaa ne tiiviisti toisiinsa. Kyse on kielenkäytön rekisterien ja vivahteiden avulla käytävistä merkityksen muodostamisen kamppailuista, joissa historialliset ja poliittiset kontekstit sekä kulttuuriset käytännöt toimivat viitekehyksinä ja käyttövoimana.

Kun vakiintunut käsite 'fasisteja' korvataan henkilökohtaisella, epävirallisella määritteellä *fetenti* (löyhkäävät, ällöttävät), vastakkain asettuvat julkinen ja yksityinen kieli, vakiintuneet käsitteet ja tunnepitoiset ilmaukset. Ingraon metaforaksi laajeneva määritelmä johtajista tämän ajan kuvana, hiilloksena, jossa kaikki käristetään heidän jalkapohjiensa alla vie vakiintuneiden käsitteiden kritiikin vielä pidemmälle. Määritelmäksi ei hyväksytä helppoa nimilappua, vaan tilalle tarjotaan monimerkityksinen metafora, jonka sisältämiä merkityksiä kuulija/lukija joutuu aktiivisesti tulkitsemaan. Metaforinen määritelmä alkaa solvausaktista ja kehittyy manauksen- tai profetianomaiseksi litaniaksi "markkinoiden haaroista sotaan / pahan tehtaista maan unohtamiseen". Ingraon määritelmän solvaus- ja manausfunktioiden tuottama puheaktiivisuus korostaa merkitystenmuodostamisen prosessia aktiivisena toimintana. Myös keskeyttäminen ja kieltäminen ovat Ingraon sanoissa toteutuvia tekoja, puheakteja.

Kritiikin esittäminen on puheakti, jonka voi kuvata loukkaamisen puheaktin sukulaiseksi. Loukkaaminen samoin kuin kritisoiminen on toimintaa, joka suoritetaan sanoilla. Austinin mukaan loukkaaminen on perlokutiivinen akti, koska se pyrkii aiheuttamaan kohteessaan tiettyjä vaikutuksia. Se on myös konventionaalinen, illokutionaarinen puheakti, vaikka sen voikin suorittaa mitä erilaisimmilla tavoilla. Ei ole yhtä selkeää loukkaamisen kaavaa: pelkkä fraasi

”minä loukkaan sinua” tuskin loukkaa ketään. (Austin 1955/1984, 30-31.) Samalla tavalla myös kritisointi pyrkii tuottamaan tiettyjä vaikutuksia, ja sillä on vakiintuneena puheaktina konventionaalista voimaa. Vaikka on olemassa joukko yleisessä käytössä olevia tapoja aloittaa vastaväite, myös kritisoimisen puheaktin voi suorittaa mitä erilaisimmilla tavoilla. Runossa ”Quel che risuona nella piazza” kritisointia ilmaistiin sekä perinteisin kielloin ”ei, en sanoisi, en väittäisi” että tilannesidonnaisemmin fraasiparilla ”tämä on” – ”tämä ei ole” tai interjektioilla ”pah!”.

Vaikka illokutionaarinen toiminta edellyttää konvention voimaa, Austin toteaa, ettei sopivaa mallia aina ole olemassa: aikanaan yleisesti hyväksytyt konventio on saattanut muuttua vieraaksi ja poistua käytöstä (esimerkiksi vakavaa loukkausta seuraava kaksintaisteluhaaste). Jotkut puheaktit saattavat taas muodostua uutta käytäntöä luoviksi ennakkotapauksiksi. (Austin 1955/1984, 30.) Tehokkaaksi havaittu loukkaus tai kriittinen muotoilu saattaa päätyä toistuvaan käyttöön tai lähteä leviämään suusta suuhun.

4.4. Puhefunktiot, -aktit ja vuorovaikutustilanne runossa

Edellä tarkastelin, kuinka todellisuuden kuvaamisen tavat, puhujaroolit ja puheaktit muodostuvat runon fiktiivisessä vuorovaikutustilanteessa. Myös runon yksittäisten ilmaisujen funktioita voidaan tarkastella vain käytön kontekstia vasten. Kielelliset ilmaukset ovat monifunktionaisia ja sidoksissa esiintymiskontekstiinsa yhtäläillä kuin tulkintaprosessiinkin (vrt. Austin 1955/1984, 99; Jakobson 1960, 357; Lee 1992, 152.) Kuten edellä esitin, (kaunokirjallisissa) teksteissä voidaan nähdä Hallidayn ideationaalisen, intersubjektiveisuuden ja tekstuaalisen kielenkäytön pääfunktion lisäksi myös Jakobsonin nimeämä poeettinen funktio sekä Cookin määrittelemä skeemoja uudistava funktio (Cook 1994, 195; Halliday 1973/1977, 39-43; Jakobson 1960, 356.) Näiden makrofunktioiden lisäksi kielenkäytössä esiintyy erilaisia puhefunktioita. Volosinovin mukaan tyypillisimpiä jokapäiväisen elämän puhefunktioita (Volosinovin termin ”kielilajeja”) ovat kysymys, huudahdus, käsky ja pyyntö (1990, 118). Kysymys ja käsky ovat Austinin luonnehdinnassa konventioon nojaavia, illokutionaarisia puheakteja. Käsky ja pyyntö voidaan lukea illokutionaarisen toiminnan alalajiin, behabitiiveihin eli puheakteihin, jotka liittyvät sosiaaliseen käyttäytymiseen ja asenteisiin. (Austin 1955/1984; 107, 151-162.) Puheaktin ja -funktion raja näyttää häilyvältä. Toisaalta käsitteitä voidaan mielestäni käyttää myös rinnakkain niin, että puhefunktio kuvaa ilmaisun tehtävää ja puheakti sen olemusta toimintana.

Puhefunktioita ja -akteja voidaan erottaa myös dialogisessa runossa. Edellä siteeratussa *BS:n* runossa ”LXXVI” kysyvä funktio sai koko runon tulkinnan kannalta keskeisen aseman viimeisissä säkeissä. Runossa ”Quel che risuona nella piazza” huudahdukset toimivat pidättelemättömien tunteiden ja reaktioiden kuvaamisen keinoina. Loukkaaminen ja kritisointi ovat runossakin sanoilla suoritettuja tekoja.

Puhefunktiot syntyvät puhujan ja kuulijan välisellä yhteisellä alueella, heidän suhteensa tuotteena. Ellei todellista keskustelukumppania ole, puhuja olettaa sellaiseksi henkilön, joka on hänen oman sosiaalisen ryhmänsä ns. normaali edustaja. (Volosinov 1990, 106.) Sanojen muovaaminen kuviteltua keskustelukumppania varten rinnastuu luvussa kolme esitettyihin Bahtinin näkemyksiin sanan sisäisestä dialogisuudesta. *BS:n* runossa ”LXXVII” puhefunktiot suunnataan ihmiskunnan tai inhimillisyyden personifikaation kautta saman kulttuurisen kontekstin tuntevalle yksilölle, lukijalle:

LXXVII

Umanità, sei tu l’umanità, disastrosa,
degli ultimi giorni? Abbiamo visto, vivimorti,
Tutto o dobbiamo ancora vedere qualcosa?

Innalzi roghi ardenti cento piani,
spari bombe su errori collaterali,
diffondi polveri de batteri micidiali;

[--] umanità, non vedi, sei la tua stessa brace,
continui a uccidere ogni altro in te,
crudele per fede e per potere, infame,

il tuo tanfo s’espande, per terre e per mare;
avessi dato ogni religione e ideologia
per l’unica liberazione vera: la poesia

umana, universale, non confessionale!
Sola ci potrà salvare un’eresia...
ché da sempre comanda, politica, l’economia...

(D’Elia 2003, 101.)

LXXVII

Ihmiskunta, oletko se viimepäivien ihmiskunta, tuhoisa?
Olemme nähneet, elävätkuolleet,
kaiken, vai pitääkö meidän vielä nähdä jotakin?

Nostatat kiihkeät roviot sadan kerroksen korkeuteen,
hävität pommeihin sivustan virheet,
laitat liikkeelle tappavat pulverit ja bakteerit;

[--] inhimillisuus, en ymmärrä, onko tämä hiillos sinun,
jatkat jokaisen toisen tappamista itsessäsi,
raa’an uskon vuoksi ja halpamaisen vallan,

sinun löyhkäsi leviää maalle ja merelle;
olet antanut jokaisen uskonnon ja ideologian
ainoan todellisen vapautuksen vuoksi; runouden

inhimillisen, universaalien, ei tunnustuksellisen!
Meidät voi pelastaa vain harhaoppisuus...
joka antaa yhä käskyjä, poliittisia, taloudellisia...

Retoriset tai konkreettiset kysymykset ”oletko se viimepäivien ihmiskunta, tuhoisa?” ja ”pitääkö meidän vielä nähdä jotain?” ovat runon puhefunktioita, jotka voidaan määritellä vielä tarkemmin syytöksen tai provosoinnin funktioiksi. Ilmaisut ”o dobbiamo” (vai pitääkö meidän) ja ”non vedi” (en ymmärrä) toimivat myös epäröinnin funktiossa. Runon kahden viimeisen säkeen puhefunktion voisi tulkita tuomioksi, arvioksi tai ennustukseksi. Nämä funktiot ovat teonluonteisia ja puheaktin ja -funktion raja näyttää niiden kohdalla hämärtyvän.

Kuten muussakin kielenkäytössä, myös yllä siteeratuissa runoissa sosiaalinen kuulijakunta ja historiallinen näköpiiri vaikuttavat siihen mitä sanotaan tai jätetään sanomatta, miten asiat nimetään ja minkälaisiksi niiden väliset suhteet ymmärretään. WTC-raunioihin voidaan viitata englanninkielisellä nimellä *Ground Zero* tai käyttäen niiden metonymiana yhä uudelleen ja uudelleen kansainväliselle yleisölle esitettyjen uutiskuvien yksityiskohtia. 2000-luvun teollistuneissa mediayhteiskunnissa kansainvälisen tason uutiset muovaavat globaalia tietoisuutta maailman tapahtumista. Toisaalta myös se, mistä *tehdään* suuri, globaalisti tunnettu uutinen riippuu historiallisesta ja poliittisesta kontekstista. Lukuisia siviiliuhreja vaatineet tapahtumat köyhässä kehitysmaassa eivät pysy yhtä pitkään kansainvälisissä otsikoissa kuin rikkaan teollisuusmaan kohtaama tuho.

Globaalia yleisöä puhuttelevien käsitteiden rinnalla runot käyttävät myös paikallisempaa käsitteistöä. Tietyn kielen ja kulttuurin, italialaisen yhteiskunnan tuntemusta edellyttävää kielileikistä käy esimerkiksi useissa D’Elia’n runoissa esiintyvä termi ’itagliane’. *BS:n* runojen eri puhujien käyttämät nimitykset edellyttävät globaalien, kansallisten tai vieläkin paikallisempien viitekehysten tuntemusta (esim. alueellinen viittaus Po-joen laakson rasismiin runossa ”Quel che risuona nella piazza”). *BS* puhuttelee eritasoisin kulttuurisin viittaussysteemein samanaikaisesti globaalia ja kansallista lukijakuntaa.

Maailmanlaajuisten ja paikallisten epäkohtien limittymistä tehdään näkyväksi myös *BS:n* runossa ”VI” erilaisten puhefunktioiden avulla:

Che grida oggi il mondo in prima pagina,
innocenti condannati, sequestrati Usa
liberi di passare da una prigione all'altra,

imputati in attesa d'una sentenza
almeno dopo il giudizio pronunciata,
d'uno straccio di processo non pirata,

Itaglia dei processi-farsa patria.

(D'Elia 2003, 11)

Mitä huutaa tänään maailma etusivulla,
syyttömät tuomittu, USA eristetty,
vapaita kulkemaan vankilasta toiseen

syytetyt tuomiota odottaessaan
ainakin tuomion lausumisen jälkeen
tuon rehellisen oikeudenkäynnin jätteen,

Lahjus-Italia, oikeudenkäyntifarsien isänmaa.

Runon puhuja referoi sanomalehden etusivua, mutta koruttomaan listaukseenkin sisältyy puhefunktioita. Ensimmäisen säkeen kysymystä seuraavat otsikonomaiset toiminnan kohteen ja passiivisen verbin lausekkeet ”innocenti condannati” ja ”sequestrati Usa” toimivat provosoivassa funktiossa kuten myös jatko: säerakenteen johdosta kolmas säe viittaa, että vankilasta toiseen ovat kulkemassa sekä syyttömät vangit että eristetty USA. Provosoivaa on myös tuomion lausumisen nimeäminen rehellisen oikeudenkäynnin jätteeksi, tässäkin runossa toistuva nimitys ”Itaglia” ja sen määrittely oikeudenkäyntifarsien isänmaaksi. Provosoivan funktion voi paikoin tulkita lähestyvän myös loukkauksen funktiota (ja puheaktia).

Myös tässä *BS:n* runossa toimijat on etäännytetty personifikaatiolla suuriksi ja kasvottomiksi: maailma huutaa, liittovaltio on eristetty. Passiiviset verbit korostavat oikeuslaitoksen ja hallinnon näkymätöntä valtaa, kun tuomitsemiselle ja eristämiselle ei nimetä tekijää. Runon puhujalle jää sisäislukijan rooli otsikoiden referoijana ja kommentoijana. Puhuja on kommentoimansa tekstin ulkopuolella, mutta itsekin osa erittelemäänsä yhteiskunnallista kontekstia, globaalia ja paikallista. Provosoivat väitteet ovat kuin keskustelun avaus aktuaaliselle, saman kulttuurisen kontekstin tuntevalle lukijalle.

Keskustelukumppani voi kuulua puhujan kanssa samaan sosiaaliseen ryhmään tai sen ulkopuolelle, olla asemaltaan ylempi tai alempi, läheinen tai etäinen. Puhutilanne ja sen osanottajat muovaavat puhunnan sellaiseksi kuin se on: vaatimukseksi, pyynnöksi, puolustukseksi. Ne vaikuttavat myös tyyliin, jolla puhunta esitetään: koristeellisella tai yksinkertaisella kielellä, varmasti tai aristellen. (Volosinov 1990, 106-107.) Yllä siteeratussa runossa rohkea kielenkäyttö osoittaa, ettei puhuttelun kohdetta kohdella erityisen ylhäisenä vaan asetetaan alttiiksi kritiikille. Onnistuneen kritiikin voidaan ajatella edellyttävän esittäjältään vähintään tasa-arvoista suhdetta kritiikin kohteeseen vuorovaikutustilanteen puhujahierarkiassa. Kuiten-

kaan hierarkkisen aseman ei tarvitse olla mikään annettu status, ennemminkin se syntyy vuorovaikutustilanteen muovaamasta puhujaroolista.

BS:n runojen ajankohtaisten kulttuuristen viittausten varaan rakentuvat puheenvuorot edellyttävät, että puhuttelun kohde omaa ainakin jotakin runon puhujan ja muiden henkilö-
hahmojen kulttuurisesta tuntemuksesta. Jos 2000-luvun alun tapahtumat ja kulttuuritieto olisivat muutaman sadan vuoden kuluttua syystä tai toisesta kadonneet historiankirjoista, voisi runojen tulkinta olla hyvin erilainen kuin tässä analyysissä (vrt. Danten *Divina Comedian* tulkintaongelmat nykytietämyksen varassa).

Kielellisen ilmauksen merkityspotentiaali on luonteeltaan sosiaalinen, se perustuu ilmauksen aikaisempiin käyttötilanteisiin. Jokainen aktuaalinen käyttö kuitenkin osaltaan muodostaa ja muokkaa ilmauksen merkityspotentiaalia (esim. itaglia-sanaleikin toistuva käyttö *BS:ssa* Italian korruptio-ongelmiin viittaavissa yhteyksissä). Mika Lähtenmäki hahmottaa tällaista prosessia merkitysten esiintuloa kuvaavan emergenssin käsitteen avulla: ”kontekstuaalinen merkitys emergoituu sosiaalisessa vuorovaikutustilanteessa, jossa puhujan ja kuulijan uniikit näkökulmat kohtaavat ja luovat jotain uutta” (Lähtenmäki 2000, 106). Volosinovin mukaan ”Uusi merkitys avautuu vanhasta, vanhan avulla, mutta asettuu sen kanssa ristiriitaan ja uudistaa sen. Tästä seuraa aksenttien taukoamaton taistelu olevan jokaisella merkityksellisellä alueella” (Volosinov 1990, 128-129). Tällainen dynaaminen vuorovaikutus pitää kielellisen merkityksen elossa ja mahdollistaa sen muuttumisen (emt., 40). Volosinov pitää sanaa kaikkein herkimpänä sosiaalisten muutosten osoittimena myös siellä, missä muutokset ovat vasta kehitymässä: ”Sana on se ympäristö, johon kokoontuvat hitaasti niiden muutosten määrälliset ainekset, jotka eivät ole vielä saaneet aikaan uusia ja valmiita ideologisia muotoja.” Se kykenee kiteyttämään sosiaalisten muutosten hienot ja muuttuvat vivahteet. (Emt., 35.) Niin runossa kuin arkitodellisuudessakin puhetilanne on enemmän kuin osiensa summa, se on elävää ja dynaamista vuorovaikutusta.

5. MULTIMODAALISUUS KULTTUURISEN KESKUSTELUN KEINONA

5.1. Pasolinin *Teorema* multimodaalisena teoksena

'Multimodaalisuus' viittaa useiden merkitystä rakentavien moodien yhdistymiseen ja toimintaan tietyssä kulttuurituotteessa ja vuorovaikutustilanteessa. 'Moodit' ovat merkityksen tuottamisen resursseja, jotka voivat ilmaista samanaikaisesti useita tiedonaloja sekä siirtyä mediumista ja vuorovaikutustilanteesta toiseen. Esimerkiksi kieli on moodi, koska se voi ilmetä sekä puheena että kirjoituksena, mutta myös tarina on moodi, koska se voi toimia yhtä hyvin valkokankaalla kuin kansien välissä, lääkäreiden opiskelumateriaalissa tai romanttisessa komediassa. (Kress & Van Leeuwen 2001, 20-22.) Myös runo on moodi, koska se voi toimia puhuttuna, laulettuna tai kirjoitettuna, uutistekstiä siinä missä antiikin kuvastoa tai mittojakin materiaalinaan hyödyntäen lehdessä, kirjassa, radiossa, televisiossa, Internetissä, lavalla ja niin edelleen. Sekä teoreettiselta että metodiselta kannalta on ongelmallista, että moodin käsite kattaa hyvin eritasoisia ilmiöitä: kieli, kirjoitus, tarina, leikkaus voidaan kaikki nimetä moodeiksi. Jäsennän tässä työssä moodin käsitettä puhumalla päämoodeista (kuten sana, kuva, ääni) ja alamoodeista (kuten dialogi, rajaus, melodia). 'Kulttuurinen keskustelu', kuten edellisissä luvuissa olen hahmotellut, on prosessi, jossa tietyille ajalle tyypilliset kysymykset ja näkökulmat sekä representaation (maailman ja ihmisten kuvaamisen) tavat ja tulkintastrategiat haastavat, vastustavat ja vahvistavat toisiaan.

Synteettisyys, eli useiden ilmaisukielten (kuten kuvan, sanan, äänen.) yhdistäminen, on usein nähty elokuvalle leimallisena ominaisuutena (esim. Lotman 1989, 96), mutta myös kirjallisuus voidaan nähdä useita ilmaisukieliä hyödyntävänä ilmiönä sekä itsessään että vuorovaikutuksessa muun median kanssa.³⁵ Sanan ehkä silmiinpistävin multimodaalinen seuralainen on kuva kansissa tai kuvituksissa. Etenkin runouden juuret suullisessa perinteessä, äänen lukeminen, lausunta tai lavarunous nostavat myös äänen keskeiseksi kirjallisuuden multimodaaliseksi kumppaniksi. Live- ja multimediaesitysten sekä intersemioottisten viittausten kautta runo voi keskustella niin tanssin kuin jonglöörauksenkin kanssa. Kress ja Van Leeuwen kuvaavat, miten vuosituhaten vaihteen kulttuurintutkimuksen muotitermiä, multimodaalisuutta, on pyritty erottamaan "vanhan median" (kuten elokuvan ja sanomalehden) tunnetuksi tekemästä ilmiöstä leimaamalla sen lokeroituneeksi, toisistaan eristyneiden moodien ja niistä vastaavien henkilöiden hierarkiaksi. Tämän näkemyksen mukaan vasta nykyisessä, moninai-

³⁵ Esim. Veikko Pietilä kirjoittaa Adornon ja Horkhaimerin Kulttuuriteollisuus-esseestä kuvainnollisesti multimodaalisena seoksena aikalaisdiagnoosia, teoreettista kirjoitusta ja kiistakirjoitusta (*Tiedotustutkimus* 2004: 4-5). Tässä luvussa tarkastelen kirjallisuutta painettua sanaa laajemmalle ulottuvana ilmiönä ja sen multimodaalisuutta sekä konkreettisella että kuvainnollisella tasolla.

set merkityksen tuottamisen keinonsa tiedostavassa kulttuurissa mahdollistuu todellinen moodien välinen vuorovaikutus: vasta tämän päivän multimodaalisissa teksteissä toimivat yhteiset semioottiset periaatteet yli moodirajojen. (Kress & Van Leeuwen 2001, 2.)

Lähtökohtani on, että tällainen uuden ja vanhan median multimodaalisuuden erottelu on monissa kohdin keinotekoinen. Jo elokuvassa tai runossa (ja vanhassa mediassa yleisemmin) eri ilmaisujärjestelmien semioottiset periaatteet lainautuvat mediumista toiseen, rinnastuvat, sekoittuvat ja muotoutuvat suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi 1900-luvun alun avantgardessa ja kokeellisessa kirjallisuudessa hyödynnettiin limittyvien ja sekoittuvien moodien ilmaisuvoimaa. Tässä luvussa analyysikohteenani on Pasolinin vuonna 1968 ilmestynyt elokuva *Teorema* (suom. *Teoreema*), jossa eri ilmaisumuotojen vastakkainasettelua ja vuorovaikutusta käytetään tietoisena merkitystä rakentavana strategiana. *Teorema* lähestyy uuden median multimodaalisuutta myös sikäli, että elokuvan useiden moodien vuorovaikutuksesta vastaa sama tekijä, kirjailija-käsikirjoittaja-ohjaaja Pasolini, joka on suunnitellut myös elokuvan musiikin (alkuperäismusiikin on säveltänyt Ennio Morricone).

Pasolini on paitsi multimodaalinen taiteilija, jonka tuotannossa media ja eri moodit ovat laaja-alaisesti edustettuina, myös multimodaalisen semiotiikan tutkija. John Kirby kiteyttää Pasolinin elokuvasemiotikkaa Peircen kolmijaon avulla: elokuva ilmaisumuotona palaa kuvitellun todellisuuden koodin kautta ilmiötodellisuuden ja ilmiöitä koskevien faktojen koodeihin. Tavat, joilla merkitykset ja katsoja-asetat rakentuvat elokuvassa ja reaalityodellisuudessa ovat perustaltaan samankaltaisia. (Kirby 2000, 14-20). Pasolinin näkemyksessä korostuu koko merkityksen muodostamisen prosessin multimodaalinen luonne faktan, fiktion ja sen eri lajien liukuvilla rajoilla.

Teorema ilmestyi yhtäaikaan saman nimisen, runomuotoisten tragedian osien ympärille kehittyneen romaanin kanssa (Pasolini 1968b³⁶), mikä tekee siitä otollisen kohteen eri moodien ja median välisen vuorovaikutuksen tarkastelulle (kirjan syntyprosessista ks. esim. Pasolini 1989, 89; Kinnunen 1971). Monet tšekäläiset aikalaiskriitikot lukivat Suomessa vuoden välein ilmestynyttä elokuvaa ja romaania rintarinnan ja näkivät jälkimmäisen ensimmäiselle alisteisena. Arvojärjestys näkyy myös kriitikoiden kommenteissa. Toisaalla se on esillä suorasti: ”kirja on kuin sanallisesti esitetty elokuva; se vaikuttaa suorastaan kuvaussuunnitelmalta” (Sepänmaa 1971), ”se [romaanin] on pikemminkin filmiohjaajan työkirja, raportti ja koodi kuin kaikkein parasta italialaista proosaa; mutta ken on nähnyt filmin, antaa kirjan kernaasti palauttaa mieleen filmikertomuksen julmat ja sädehtivät jaksot” (Manner 1971). Toisaalla arvojär-

³⁶ Jatkossa viitataan romaanin yhteydessä sen suomennoksen (Pasolini 1968/1970).

jestys ilmaistaan epäsuorasti: ”kirjan voi silti lukea itsenäisenä taideteoksena, se on nasevasti, selkeästi, hienovaraisesti kirjoitettu, *melkein* kuin katselisi filmiä edessään” (Virisalo 1971, kursiivi lisätty). Mielestäni romaani ei kuitenkaan toimi elokuvan käsikirjoituksena³⁷ vaan ennemminkin sen lähimpänä subtekstinä, itsenäisenä teoksena, joka kommunikoi elokuvan kanssa merkityksellisten viittaussuhteiden välityksellä.

Teorema-elokuvan ja -romaanin aktivoima intersemioottinen vuorovaikutus jatkuu niin suomalaisessa aikalaikirjallisuudessa kuin tämän päivän kirjallisuuskeskustelussakin. Elokuvan arvostellut Eeva-Liisa Manner julkaisi samana vuonna yllä siteeratun *Teorema*-kritiikin kanssa runon *Teorema* (kokoelmassa *Paetkaa purret kevein purjein* 1971). Auli Viikari analysoi kyseisen runon *kuvallisuutta* ainakin Helsingin ja Tampereen yliopistojen pääsykokeissa kirjallisuudenopinnoista kiinnostuneille tutuksi tullessa, eli nyky-Suomen kirjallisessa kontekstissa laajasti käytetyssä ja tunnetussa *Runousopin perusteet* -oppikirjassa (Viikari 1990/1998, 84-85). Tämän päivän artikulaatiota multimodaaliseen *Teorema*-keskusteluun muovaa Pauliina Haasjoki, joka tutkii Mannerin *Teorema*-runon (vapaa)mitallisia säännönmukaisuuksia, siis rytmiä ja taukoja, joita voidaan pitää runon *äänellisinä* ominaisuuksina tuoreessa *Tuli&Savu* -runouslehdessä (2/2005, 9-10). Sekä Viikari että Haasjoki analysoivat epäsuorasti *Teorema*-runon multimodaalisuutta, mutta eivät suoranaisesti nimeä sitä, runon intertekstuaalisuutta tai Pasolinin elokuvan ja romaanin muodostamia ensisijaisia subtekstejä. Analysoin tätä mediumista ja moodista toiseen muuntuvaa intersemioottista vuorovaikutusta tarkemmin luvussa 5.4.1.

Elokuvassa ja romaanissa useat merkitystä rakentavat moodit, niiden yhdistelmät ja juonellinen järjestys poikkeavat merkittävästi toisistaan, mutta perustarina on sama: pohjoisitalialaisen tehtaanomistajan perheeseen saapuu vieras, nuori mies, joka pyyteettömällä läsnäolollaan sekä fyysisellä rakkaudellaan lumooa vuorollaan jokaisen perheenjäsenen ja saa heidät kyseenalaistamaan perustavanlaatuiset arvonsa ja roolinsa. Tarinan lähtökohtana on, kuten teosten nimet osoittavat, teoreema, jonka matemaattista kehittelyä viedään kohti absurdia: ”jos nuori jumala, Dionysos tai Jehova vierailisi porvarillisessa perheessä, niin mitä silloin tapahtuisi?” (Pasolini 1989, 90.) Naomi Greene kuvaa äärimmäiseen abstraktiuteen ja metaforisuuteen kaiken luonnollisuuden ja välittömyyden häivyttävän *Teoreman* rakennetta matemaattisen tarkaksi: kaksi johdantoa, kolme näytöstä, viisi rinnakkaista kerronnan tasoa (1990, 131, 142). Elokuva ja romaani testaavat näiden teoreeman rakenteellisten osasten perumutaatioita, mahdollisia järjestyksiä, eri tavoin. Matemaattisesta näkökulmasta teoreeman

³⁷ Vaikka sen varhainen versio toimikin sellaisena (Pasolini 1989, 89).

käsitteeseen sisältyvät jo itsessään ne ehdot, joita sitä ratkaistaessa tarkistetaan. Matemaattisen analogian kautta tulkiten siis tarinan ratkaisut voitaisiin päätellä perheessä vallitsevasta tilanteesta. Kuitenkin suljetulta vaikuttavan käsitteellisen rakenteen takana piilee myös ongelma, joka edustaa avointa ja määrittämätöntä merkitystä. (Restivo 2002, 86, 90.) Tarina eteneekin hallitusta kohti kasvavaa hallitsemattomuutta, määritellyistä merkityksistä kohti monitulkintaisuutta.

Tarinan käännekohdassa Vieras³⁸ lähtee perheen luota yhtä yllättäen kuin on saapunutkin, mutta perheen elämä on jo muuttunut pysyvästi. Isä Paolo, äiti Lucia, poika Pietro, tytär Odetta sekä perheen palvelijatar Emilia joutuvat kaikki määrittelemään elämänsä uudelleen ja luopumaan vanhasta asemastaan. Paolo luovuttaa tehtänsä työläisille ja lähtee vaeltamaan alastomana autiomaahan. Lucia yrittää korvata Vieraan rakkauden seksisuhteilla poikansa ikäisten nuorten miesten kanssa. Pietro muuttaa pois kotoa, ryhtyy kuvataiteilijaksi ja yrittää epätoivoisesti kuvata Vieraan kasvoja. Odetta vaalii Vieraan muistoa mittailemalla neuroottisen tarkasti paikkoja, joissa tämä on ollut, mutta lopulta taantuu koomanomaiseen tilaan ja suljetaan sairaalaan. Emilia jättää perheen ja palaa kotitilalleen. Katumusharjoitusta suorittaen hän jää istumaan navetan seinustalle ja suostuu syömään vain nokkosia. Emilia saavuttaa pyhimyksen aseman. Hän tekee ihmetöitä, parantaa sairaan lapsen ja leijuu navetan katon yllä. Lopulta Emilia uhrautuu, ja antaa haudata itsensä elävältä rakennustyömaamonttuun.

Tässä luvussa tutkin, miten elokuva *Teorema* multimodaalisuutensa kautta kommentoi traditionaalisia ja vallitsevia representaation tapoja. Analysoin erilaisia kriittisiä keinoja, joilla elokuva voi osallistua aikansa kulttuuriseen keskusteluun: miten kielenkäytön ja ilmaisun tavat, joita yhdistellen elokuva kuljettaa tarinaansa, toimivat vuorovaikutuksessa ja tekevät toisiaan näkyviksi. Romaani *Teorema* runomuotoisine osineen toimii analyyseissäni yhtenä niistä subteksteistä, joita vasten elokuvan merkitykset rakentuvat. Tarkastelen myös, miten elokuvan ja romaanin multimodaaliset merkitykset jatkavat vuorovaikutusta toisissa mediateksteissä ja kulttuurisissa konteksteissa intertekstuaalisten ja -semioottisten viittausten kautta. Teoreettista pohjaa ja metodista apua etsin multimodaalisuuden tutkimuksen (Kress & Van Leeuwen 2001) ja semioottisen elokuvateorian (Lotman 1989) lisäksi jo edellisissä luvuissa hyödyntämistäni venäläisten formalistien teorioista (Šklovski 1917/2001; Tynjanov 1927/2001), kriittisestä diskurssianalyysistä (Cook 1994) ja kulttuurintutkimuksesta (Belsey 1980/1989) sekä intertekstuaalisuuden tutkimuksesta (Hutcheon 1989 ja 1988/1999; Tammi 1991).

³⁸ Koska Vieraalle ei elokuvassa sen paremmin kuin romaanissakaan anneta muuta nimeä, käytän tätä selkeyden vuoksi erisnimenä.

Seuraavassa aluvussa tarkastelen ensin käsitteellisemmällä tasolla multimodaalisuutta ja sen funktioita sekä metodisia kysymyksiä, joiden avulla niitä voidaan hahmottaa. Analysoin *Teoreman* moodeja ja niiden rinnastumista elokuvan kokonaisuudessa. Kolmannessa luvussa erittelen vieraannuttamisen tekniikoita ja elokuvan kriittisiä keinoja. *Teoreman* intertekstuaaliset viittaukset, vaikeutettu muoto ja moninäkökulmaisuus nousevat analyysin keskiöön. Luvussa neljä punon yhteen ajatuksia multimodaalisuudesta kulttuurisen keskustelun rakentajana ja jäljitän *Teorema*-elokuvan ja -romaanin intersemioottista eloa suomalaisessa kulttuurissa. Pohdin, miten eri moodien yhdistely vaikuttaa representaation keinoihin ja niiden uusiutumismahdollisuuksiin.

5.2. Multimodaalisuus ja representaation resurssit

5.2.1. Käsitteistä ja niiden suhteista

Pysähdyn nyt hetkeksi tarkastelemaan lähemmin ensimmäisessä aluvussa esiteltyjä avainkäsitteitä, niiden funktioita ja suhteita joihinkin kulttuurintutkimuksen keskeisiin käsitteisiin. Moodit voivat toteuttaa samaa funktiota vahvistaen toisiaan, palvella toisiaan täydentäviä tai vaihtoehtoisia rooleja tai järjestyä hierarkkisesti suhteessa toisiinsa. Ne voivat toteutua median eri aloilla ja yksi mediumi voi hyödyntää useita moodeja. Kress & Van Leeuwen määrittelevät 'median' kulttuuristen tekstien³⁹ tuotannon materiaalisiksi resursseiksi ja työkaluiksi. Sanomalehti, elokuva ja romaani tarjoavat kulttuurisille teksteille erilaisia rakennusmateriaaleja. Median ja moodien rajat eivät ole kiinteitä vaan asteittaisia ja muuttuvia: mediumista voi tulla moodi, jos sen merkityksentuottamisjärjestelmä abstrahoituu niin, että sitä voi käyttää myös muissa medioissa ilmaisemaan eri diskursseja. (Kress & Van Leeuwen 2001, 20-22.) Runokokoelmaa voidaan pitää mediumina, mutta jos runo esitetään myös kuvina valkokankaalla, kuten *Teoremassa*, tuleeko siitä moodi? Palaan tähän kolmannessa aluvussa.

Kressin & Van Leeuwenin määritelmässä 'diskurssit' ovat tietystä sosiaalisesta positivasta käsin muodostunutta tietoa todellisuudesta. Niihin sisältyy erilaisia olosuhteita, tapahtumia ja toimijoita koskevia arvotuksia ja tulkintoja. Diskurssit toteutuvat ja toimivat erilaisissa kulttuurisissa käytännöissä (kuten teksteissä, rooleissa, toimintamalleissa) ja moodeissa (representaation resursseissa). Ihmisillä on käytössään samaakin elämänaluetta kuvatessaan useita

39 Yksinkertaistan terminologiaa selkeyden nimissä: Kress & Van Leeuwen puhuvat kulttuuristen tekstien sijasta semioottisista, eli merkityksiä rakentavista tuotteista ja tapahtumista.

diskursseja, joista he valitsevat sopivimman kuhunkin vuorovaikutustilanteeseen. (Emt., 20-21.) Seuraavissa alaluvuissa tuon esiin, miten *Teorema* erilaisia moodeja yhdistellen tarjoaa tulkitsijan arvioitavaksi esimerkiksi vasemmistojournalismin, *Raamatun*, keskeislyriikan tai konstruktivistisen elokuvateorian tapoja hahmottaa maailmaa. Eeva-Liisa Manner tulkitsee Pasolinin elokuvan ja romaanin kuvallisuutta oman runonsa diskurssissa, Auli Viikari Mannerin runoa kuvallisuuden tutkimuksen ja Pauliina Haasjoki mitan tutkimuksen diskursseissa.

'Teksti' syntyy siis yhden tai useamman semioottisen moodin artikulaationa yhdestä tai useammasta diskurssista. Sekä tekstin tuottaminen (artikulaatio) että sen tulkinta ovat merkityksiä rakentavaa toimintaa. Artikulaatio muokkaa diskursseille ulkoisesti vastaanotettavan muodon eri moodien yhdistelmänä. Tulkinta puolestaan muokkaa merkit vastaanotettavaan muotoon tulkitsijan ymmärryksessä. (Kress & Van Leeuwen 2001, 40-41.) Tekstin tulkinta uudessa mediumissa tai uudenlaisena moodien yhdistelmänä on sen aktiivista uudelleen artikulointia, joka uusilla ilmaisukeinoillaan valikoi ja korostaa tekstin tiettyjä elementtejä ja merkityksiä.

Multimodaalisen analyysin tueksi Kress & Van Leeuwen esittävät seuraavia kysymyksiä: Mitä moodeja käytetään, mitä materiaaleja niiden käyttämiseen tarvitaan ja mitkä aistit liittyvät näihin? Mitä merkityksiä tuotetaan käyttämällä eri materiaaleja ja moodeja? Missä määrin eri moodeilla on kielellisiä analogioita ja missä määrin käytetyt materiaalit hahmottuvat moodeina? (Emt., 28.) Käytän näitä kysymyksiä suunnannäyttäjänä, en orjallisesti noudattavana analyysimallina. Kaikkiin kysymyksiin ei ole joka kohdassa olennaista vastata tai vastaukset sekoittuvat ja sulautuvat yhteen. Tämän työn puitteissa ei ole mahdollista kartoittaa *Teoreman* moodeja kovinkaan laaja-alaisesti tai perusteellisesti, joten rajaan tarkasteluni elokuvan kolmeen perinteisesti tunnustettuun päämoodiin, sanaan, kuvaan ja ääneen, sekä niiden enemmän tai vähemmän vakiintuneisiin alamoodeihin.⁴⁰

5.2.2. Moodeista

5.2.2.1. Sana

Elokuvateoriassa, kuten koko länsimaisessa kulttuurissa, kieltä on viimeaikoihin asti pidetty ensisijaisena merkityksentuottamisen järjestelmänä, jopa silloin, kun esimerkiksi elokuva ei

⁴⁰ Jako kolmeen päämoodiin on tässä työssä rajallisen tilan vuoksi tietoisesti karkea ja yksinkertaistava. Yhtä hyvin olisi mahdollista tarkastella esimerkiksi näyttelijöiden fyysistä toimintaa ja elekieltä omana moodinaan (esim. Sihvonen 1991, 82).

edes suoranaisesti hyödynnä kieltä ilmaisesurssina (mykkäelokuvasta ks. esim. Eichenbaum 1926/2001, 285-286; kritiikistä ks. Kress & Van Leeuwen 2001, 111). *Teoremassa* kielellistä ilmaisua käytetään hyvin niukasti. Varsinaiset dialogit rajautuvat muutamiin repliikkeihin arkipäiväisissä tilanteissa: toisen puhuttelu tai etsiminen nimeltä kutsumalla, vieraiden vastaanotto, nukkumaanmeno, herääminen, tienneuvominen. Vuorosanat ovat näissä kohtaauksissa arkipäiväisiä fraaseja, jotka dialogin vähäisyyden vuoksi saavat korostetun aseman. Dialogin triviaali rooli korostaa kielellisen kommunikoinnin keinojen riittämättömyyttä ja muiden moodien ilmaisuvoimaa. Toisaalta se asettaa elokuvaan valikoituneet kielelliset ilmaisut erityisen painavaan asemaan ja laajentaa niiden merkitystä muiden ilmaisukeinojen luomassa kontekstissa. Tällainen tiiviisiin, tulkinnassa laajentuviin ilmaisuihin perustuva merkitysten muodostamisen tekniikka muistuttaa runokielen keinoja.

Runon kuvallisuuden keinoja lähestyy myös elokuvan alun mykkä jakso, jossa rinnastetaan ensin äänettömin kuvin, montaasia korostaen elokuvan kaksi keskeistä symbolista ympäristöä, eloton autiomaata ja hiljainen tehdasalue, ja sen jälkeen painajaismaisen musiikin soivassa otos tehtaalleen saapuvasta Paolosta, tyhjän maan yllä lipuvista pilvistä, kavereilleen rehvasotelevasta Pietrosta, tietä ylittävistä köyhistä ihmisistä, pelokkaana koulusta palaavasta Odetasta sekä Luciasta, jonka lukuhetki olohuoneessa keskeytyy, kun palvelijatar Emilia tulee ilmoittamaan hänelle jotakin. Suunliikkeet ja eleet paljastavat, että myös Pietro ja Odetta keskustelevat kavereidensa kanssa, mutta koska repliikkejä ei ole ilmaistu sanoin, ne vaikuttavat merkityksettömiltä ja tulkinnan painopiste siirtyy jännitystä lataavaan musiikin ja montaasin yhdistämien kuvien vuorovaikutukseen (palaan tähän seuraavissa alaluvuissa). Juri Tynjanov esitti varhaisia elokuvia tarkastellessaan, että teatraalinen mimiikka vaikuttaa mykkäelokuvassa vieraalta, koska se ei säästä puhuttua sanaa, mutta edustaa sen liikkeitä (1927/2001, 308). *Teoreman* mykkä jakso saa arkiset keskustelut näyttämään vierailta, kyseenalaistaa niiden kommunikatiivisen arvon ja antaa niille uusia merkityksiä.

Toisaalta eräät yksittäiset kommentit ovat *Teoremassa* poikkeuksellisen voimakkaasti merkityksillä ladattuja. Esimerkiksi *Raamattu*-sitaatti, jonka ulkopuolisen kertojan ääni lausuu alkutekstien jälkeen, saa suuren symbolisen ja metaforisen arvon: ”Jumala antoi kansan poiketa erämaan tietä myöten” (2. Moos. 13: 8). Kyseinen sitaatti on ainoa voice-over-kertojan kommentti koko elokuvassa, ja se saa poikkeuksellisuudessaan merkittävän painoarvon. Samalla tavoin symbolisena toimii lääkärin kommentti elottomaksi taantuneen Odetan sairastuoteella: ”En voi tehdä mitään, valitan.”⁴¹ Myös vieraan saapumisesta ja lähtemisestä

⁴¹ Sitatit elokuvan dialogeista ovat Maria Kalliomerän raakakäännöksiä.

ilmoittavat lyhyet sähkeet toimivat elokuvan kielellisesti ilmaistuina käännekohtina. Edellisen sisältö esitetään tekstinä, jonka katsoja voi itse lukea sähkeestä: ”Saavun huomenna.” Kirjoitetun lauseen merkitys korostuu, sillä se katkaisee *Raamattu*-sitaattia seuranneen mykän jakson. Jälkimmäisen sähkeen vieras lukee ääneen – yhtenä harvoista esittämistään repliikeistä – mikä myös alleviivaa sen merkittävyyttä.

Kaikki edellä mainitut, erityisen vahvasti merkityksillä ladatut repliikit ovat intertekstuaalisia viittauksia. Ensimmäisen sitaatin on nähty viittaavan *Toisen Mooseksen kirjan* lisäksi myös T. S. Eliotin runoelmaan *Autio maa* (Waste land) ja sitä kautta imaginistiseen myyttien käyttöön (Tarkka 1971). Lääkärin kommentin intertekstuaalisuus syntyy sen esittäjästä: näyttelijä on Pasolinin aikalaisrunoilija Alfonso Gatto⁴², jonka esittämässä lyhyessä, mutta merkityksellisessä lääkärin roolissa tämä on ainoa vuorosana. Runoilijan asettaminen porvarisperheen lääkärin rooliin on vahvasti metaforinen valinta, samoin se, ettei tämä voi auttaa heitä. Repliikin voi tulkita viittaavan myös laajemmin toisen maailmansodan jälkeiseen keskusteluun taiteen mahdollisuuksista kommentoida aikansa sosiaalisia ongelmia sekä tähän liittyvään osallistuvan neorealistisen taiteen ja hermeettisen, poeettiseen kieleen keskittyvän taiteen väliseen vastakkainasetteluun (Caesar 1996/2001, 561; Gatt-Rutter 1996/2001, 534-553; Pacifici 1962/1972, 201-208). Pacifici listaa italialaisen aikalaisrunouden kartoituksessaan Gatton kuitenkin niiden runoilijoiden joukkoon, joiden teoksissa sota näkyy voimakkaana kulttuurisena kontekstina (1962/1972, 204). Gatton roolin voi tulkita myös viestivän, ettei tuhon kuvaaminen runoudessa tuo välitöntä, konkreettista apua, ehkä jopa päinvastoin, mutta on historiallisesti ja tulevaisuuden kannalta merkittävää.

Gatton ja Pasolinin runoissa voi nähdä intertekstuaalista viittaavuutta aikalaiskulttuurin raadollisempien puolien kuvauksessa mutta myös eroottisilla merkityksillä ladatuissa, elävissä kaupunkikuvissa. Esimerkiksi Gatton runo ”Libeccio” (Lounaistuuli) Pieraccinin toimittamassa antologiassa rakentaa kuvaa kaupungin illasta samankaltaisin hallitun ja hallitsemattoman, tyhjän ja täyttyvän, elottoman ja eroottisen vastakkainasetteluin kuin luvussa kolme analysoitu Pasolinin ”Serata romana” (1961/1982, 32): ”Il mare rintrona / alle case splendide / di fragorose acquate. /La città si gonfia / nel violento candore / del vuoto serale [--]” (Gatto 2004, 106.) ”Meri pauhaa / jymisevin ryöpsähdyksin / loisteliäiden talojen äärellä. / Kaupunki paisuu / illan tyhjiön / rajussa valkeudessa [--]” (Gatto 2004, 107; käänt. Unto Paananen.) Gatton ja Pasolinin runojen keskinäinen tyyllinen viittaavuus linkittää elokuvassa ja aikalaisrunoudessa käytävää kulttuurista keskustelua toisiinsa.

⁴² Gatton runoja on suomennettu Rolando Pieraccinin toimittamaan antologiaan *Italian runoutta 1900-luvulta* (2004, 103-111).

Vieraan saapumisesta ilmoittavan sähkeen voi tulkita viittaukseksi Samuel Beckettin näytelmään *Huomenna hän tulee* (Waiting for Godot) (Tarkka 1971). Beckettin Godot'ta odottavien henkilöhahmojen kontaktittomuus rinnastuu *Teoreman* Vierasta odottavan perheen kulissientakaiseen eristyneisyyteen. Vaikka *Teoremassa* Vieras todella saapuu seuraavana päivänä, hän ei tuo mukanaan mitään suurta vastausta – ennemminkin entistä suurempia kysymyksiä, niin suuria, ettei niiden jälkeen voi enää jäädä odottamaan uutta vastausta, vaan muutos on väistämätön.

Analysoin *Teoreman* intertekstuaalisia viittauksia tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Intertekstuaalisten irtoreplikkien ohella painoarvoa saavat näyttelijöiden monologit, jotka mukailevat *Teorema*-romaanin sisältyviä runoja. Palaan myös niihin kolmannessa alaluvussa.

5.2.2.2. Kuva

Edellä mainittu mykkä jakso toimii hyvänä esimerkkinä *Teoreman* korostuneesta kuvallisuudesta. Merkityksiä ja kannanottoja rakennetaan ja tarinaa kuljetetaan pitkälti montaasin eli leikkauksen keinoin. Montaasi, erilaisten elementtien rinnastaminen, on ollut tutkituimpia, mutta myös kiistellyimpiä elokuvallisen ilmaisun keinoja (Lotman 1973/1989, 52-53). Monet tutkijat ovat painottaneet, että juuri leikkauksen keinoin elokuva loi oman merkitysjärjestelmänsä (esim. Eichenbaum 1926/2001, 284). Se ei kuitenkaan ole ainoastaan elokuvalla ominainen ilmiö, vaan esiintyy myös muussa mediassa kuten kirjallisuudessa tai samplausta hyödyntävässä musiikissa (Kress & Van Leeuwen 2001, 95; Lotman 1973/1989, 62). Myös runon metaforisia rinnastuksia voi tarkastella montaasin käsitteen kautta (esim. Haasjoki 2/2005, 9; Viikari 1990/1998, 85). Tällaisena yhden mediumin rajat ylittävänä semioottisena resurssina leikkausta voisi pitää itsenäisenä moodina.

Se, voidaanko tiettyä ilmaisukeinoja pitää johonkin itsenäiseen moodiin kuuluvana konventiona, riippuu Kressin & Van Leeuwenin mukaan kyseisestä käytännöstä, sen käyttöyhteydestä ja sosiokulttuurisesta asemasta. Leikkauksella on jo vahva kulttuurihistoria elokuvakielen keskeisenä elementtinä toisin kuin esimerkiksi värillä. Tietyn värin merkityspotentiaali syntyy suhteessa sen materiaaliin ja vuorovaikutuksellisiin ominaisuuksiin sekä kulttuurihistoriaan. Tätä merkityspotentiaalia voidaan käyttää eri merkeissä palvelemaan erilaisia funktioita. (Kress & Van Leeuwen 2001, 58-60.) Runossa moodien suhde ei ole näin selvä: värisymboliikka on toisaalta vakiintuneempaa (kuten kristillinen värisymboliikka), toisaalta edelleen tilannesidonnaista. Väri on kuitenkin runossa kielellisesti eikä puhtaan visuaalisesti välitetty moodi. Leikkaukseen rinnastuvat keinot (metaforat, säkeenylitykset, tauot) muodos-

tavat hajanaisemman kentän, jonka osia tutkitaan ennemminkin itsenäisinä alueinaan kuin yhtenäisenä moodina. Toisaalta metaforia ja säkeenlyityksiä voidaan pitää runokielen keskeisinä elementteinä ja kriittisinä keinoina.

Teoremassa Vieras erottuu muista ihmisistä visuaalisesti nimenomaan valkoisen tai vaalean vaatetuksensa ansiosta. Länsimaisessa kulttuurissa valkoiseen liittyvät puhtauden, viattomuuden ja pyhyiden symboliset merkitykset tulevat valkoisten vaatteiden kautta epäsuorasti myös vieraan ominaisuuksiksi. Useissa tulkinnoissa *Teoreman* vieras onkin nähty jumalallisena tai yli-inhimillisenä hahmona⁴³. Kun Vieraan visuaalinen pyhyys yhdistetään hänen avoimeen homoseksuaalisuuteensa ja hänen valkeiden alusvaateidensa sekä vaatteiden verhoamien sukuelintensä fetisistiseen palvontaan, värisymboliikka muuttuu aikalaiskontekstissa skandaalimaisen vieraannuttavaksi (vrt. Greene 1990, 132-133). Ville Pokkinen löytää Pasolinin manieristista, luonnollisuudesta irrottautunutta tyyliä käyttävistä elokuvista, joihin *Teoreemakin* lukeutuu, visuaalisia merkitysyhteyksiä rakentavia ”värien salaisia historioita”. Pasolinin manierismin pisimmälle vievässä elokuvassa *Saló* (1975) valkoisuus rinnastaa sadismin uhrin alushousut, ulostetta syövän uhrin hampaat, tarinankertojien hienostuneet asut, pilkkahäiden morsiuspuvun ja irstailijan kylpytakin. Värien yhteen punomat myyttiset tarinat ovat Pokkisen mukaan poliittisia, koska ne välittävät merkityksiä rinnastamastaan kohteesta toiseen ja vaikuttavat tulkintoihin. (Pokkinen 2005, 65-66.)

Mustavalkoinen mykkä jakso värielokuvan sisällä rajautuu *Teoremassa* omaksi merkitykselliseksi kokonaisuudekseen. Mykän jakson mustavalkoisuus ja korostettu montaasin käyttö muodostuvat tyyllilliseksi viitteeksi, joka kommentoi elokuvatraditiota: esimerkiksi tehdaskuvissa voi nähdä televisiodokumenttien tai *cinéma vérité*n tyyliä, mutta pelkistämällä kuvia ja liittämällä niitä tyyllitelty toisiin elokuva kyseenalaistaa dokumentaarisen kuvan mahdollisuuden kuvata todellisuutta, siirtää merkityksen kuvien väliin ja korostaa monitulkin-taisuutta (Greene 1990, 131; Restivo 2002, 85-87). Mykän jakson voikin tulkita myös kunnianosoitukseksi varhaiselle konstruktivistiselle elokuvalle. Tämä viittaus on tehty näkyväksi myös *Teorema*-romaanissa: ”Pietro muistuttaa jotakin vanhojen mykkäfilmien henkilöä. [--] Hänet nähdessään ei voi olla ajattelematta, että hänet on Chaplinin tavoin luotu astelemaan liian suuressa palttoossa, jonka hihat roikkuvat puolimetriä käden alapuolella, tai yrittämään kiinni raitiovaunua, johon hän ei koskaan ehdi” (Pasolini 1968/1971, 21).

Toisaalta *Teoreman* mykkä jakso kommentoi myös oman aikansa elokuvakonventiota ja tuo vanhoja keinoja uuteen käyttöön. Sanattomuuden tavoin myös värittämyys toimii ääni-

⁴³ (Braad Thomsen 1990, 114; Greene 1990, 134-135; Kinnunen 1971; Virisalo 1971; Sepänmaa 1971; Tarkka 1971; Varto & Veenkivi 1996, 110. Vastakkaisista tulkinnoista ks. www.pasolini.net.)

ja värielokuvan sisällä vieraannuttavana elementtinä, samoin Pietron (ja Angelinon) mykkäelokuvien koomikoita jäljittelevä mimiikka. *Teoreman* korostettu montaasin käyttö näyttäytyy vastakohtana neorealismille, joka oli aikalaiskulttuurissa merkittävä, Pasolininkin suosima ja edellä analysoidussa ”In morte del realismo” -runossa puolustama kuvaustapa.⁴⁴ Angelo Restivon mukaan Pasolinin elokuvat olivat 1960-luvun puolivälin jälkeen kasvaneet ulos neorealismien rajoista. Ennalta määriteltyjen ehtojen luoma kohtalokkuus kytkee *Teoreman* amerikkalaiseen melodraaman perinteeseen. Henkilöhahmojen toiminnalle jäävä kapea liikkumavara on antanut myös koko neorealistiselle elokuvalle genrenä melodramaattisia piirteitä. Restivon mukaan *Teorema* kuitenkin tiedostaa melodramaattisuuteensa ja kommentoi melodraaman edustamaa muuttumattomuutta. (Restivo 2002, 85-86.) Tekemällä vallitsevia konventioita näkyväksi vanhojen keinojen avulla *Teorema* asettuu osaksi konstruktio-olonteensa tiedostavan ja välittömään elämän kuvaamiseen pyrkivän suuntauksen kamppailua elokuvahistoriassa (vrt. Lotman 1989, 65).

Leikkauksen ja värin ohella muita elokuvan visuaalisia merkityksenrakentamisen keinoja ovat esimerkiksi kuvakulma, -etäisyys ja -rajaus, perspektiivi ja horisontti, kamera-ajot tai kuvaus liikkumattomalla kameralla, valaistus sekä ihmisten ja esineiden suhteet otoksessa (emt., 39-40; Tynjanov 1927/2001, 300). Vaikka näitä keinoja voisi pitää puhtaimmin visuaalisina ja ei-kielellisinä, on niissäkin liittymäkohtia metaforan muodostuksen strategioihin runossa ja runopuhujan asemien tai näkökulmien vaihdoksiin, kuten aiemmissä analyyseissa olemme todenneet. Sitin mukaan Pasolinin elokuvien teknisiä ominaispiirteitä ovat kameraajojen hitaus, pitkien otosten ja aidon narratiivisen tempon puute, kuvan ja vastakuvan painotus sekä ilmaisun luonnottomuus, joita hän pitää tyypillisinä myös homoseksuaalisille pornoelokuville (2005, 94).

Teoremalle on ominaista runsas tarkkojen lähikuvien käyttö henkilöiden välisiä suhteita rakentavissa kuva-vastakuva asetelmissa, joita voi pitää visuaalisina metaforina. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa lehtiä haravoiva Emilia ajautuu itsemurhan partaalle katsellessaan, kuinka puutarhassa lukevan vieraan housuille pudonnut tuhka uhmaa ja siksi myös korostaa hänen puhdasta kauneuttaan, jännite rakentuu pitkälti Emilian kasvoihin ja Vieraan käsissään pitämään Rimbaud-niteeseen tai hänen jalkoväliinsä rajattujen kuvien vuorotteluun.⁴⁵ Tässä yhteydessä kuva-vastakuva asetelma synnyttää vaikutelman siitä, että kyse on nimenomaan Emilian havainnosta. Myöhemmin samassa kohtauksessa Vieras pelastaa itsemurhaa yrittävän

⁴⁴ ”In morte del realismo” - (Pasolini 1961/1982, 139) runon analyysi luvussa kolme.

⁴⁵ Restivon mukaan sukuelimien alueelle rajattu kuva ei ainoastaan kuvaa Emilian seksuaalista halua vaan tekee Vieraasta symbolisen falloksen (2002, 91). Raja on freudilaisen symboliikan tässä käsittelyni ulkopuolelle.

Emilian ja saattaa tämän lepäämään. Nyt näkökulma on Vieraan: vuoteessa makaava Emilia on kuvattu ylhäältä päin, mikä korostaa koiranpentumaisen asennon ja anovan ilmeen synnyttävää alistumisen vaikutelmaa. Toisaalla Vieraan lähdettyä Emilian hahmoon liitetään myös pyhyiden konnotaatioita tuottavia, ylöspäin kallistuneita kuvakulmia: Emilia (Pasolinin ystävä) leijumassa navetan yllä, maasta katsottuna tai Emilian kuolemaan saattanut vanha nainen (Pasolinin äiti!) rakennustyömaamontun reunalla, punaisena hehkuvaa auringonnousua vasten, kuvattuna ”Emilian silmin” montun pohjalta.

Valaistus toimii merkitystä rakentavana tekijänä etenkin elokuvan loppupuolella, edellä mainitun kohtauksen lisäksi muun muassa otoksessa, jossa Odetta kiertele Vieraasta muistuttavia paikkoja ja peittyy kokonaan varjoon astuessaan ovesta ulos. Vastaavanlaista Vieraan lähtemisen synnyttämän pimeyden ja muutoksen tarpeen symboliikkaa on kohtauksessa, jossa perheen äitiä kuvataan viimeisen kerran: lyhyistä seksisuhteista lohtua etsinyt epätoivoinen Lucia (ital. *luce*, valo) jää tienvarsikirkon pimeyteen. Lucian nimi ja pimeyteen jääminen viittaavat myös Sisiliassa 300-luvulla kuolleeseen marttyyriin ”joka joko repi itse silmänsä ihailjalleen tai ne revittiin” (Konttinen & Laajoki 2000, 244). Toivon sävyjä Lucian kohtaloon tuo kuitenkin pyhimykseen liittyvä valon tuojan symboliikka. Myös vieraan saapumisesta ja lähtemisestä kertovat sähkeet toimittavaan postinkantaja Angelinoon (ital. *angelo*, enkeli; kristillisessä symboliikassa sanansaattaja) liittyvä valosymboliikka: hän päästää valon sisään saapuessaan raskaasta portista perheen jyhkeän kartanon pihaan ja sulkee valon portin ulkopuolelle siitä poistuessaan. Samalla tavoin valkeita, valoa hehkuvia vaatteita kantava Vieras tuo perheeseen symbolista valoa ja jättää sen lähtiessään pimeään.

Rajaus (*framing*) on multimodaalinen, median eri aloilla laajasti käytettävä periaate (Kress & Van Leeuwen 2001, 3). Erikoiset rajaukset synnyttävät metaforisia merkityksiä samanlaisin periaattein visuaalisessa kuvassa ja kielikuvassa. Kohtauksessa, jossa Paolo riisuu vaatteensa asemalaiturille ja lähtee autiomaahan, kuva on rajattu hänen paljaisiin jalkoihinsa, ensin asfaltilla, sitten hiekassa. Syntyy synekdokee, kuva, jossa ”huomionkohteen sijasta kuvataan jotakin siihen assosioituvaa toista” (Tynjanov 1927/2001, 308). Paljaisiin jalkoihin liittyvä symboliikka, suojattomuus, askeettisuus ja yhteys maahan, tulee näin Paolon henkilö-hahmoa rakentavaksi tekijäksi. Paljaisiin jalkoihin rajattu kuva toimii myös intertekstuaalisena viittauksena *Teorema*-romaanin runoon ”Ah, mie! pidi nudi” (suom. Minun paljaat jalkani), jota analysoin kolmannessa alaluvussa.

Teoremassa useimmat otokset on kuvattu liikkumattomalla kameralla; liikkuvat kamera-ajot on rajattu rakenteellisesti keskeisiin kohtauksiin. Tällaisia ovat mykän jakson otos, jossa tehtaan pihaa kuvataan Mercedeksessään istuvan johtajan, Paolon, näkökulmasta, ja

samankaltainen liikkuva otos elokuvan loppupuolella, jossa Mercedeksessä istuva Paolo on luopumassa tehtaastaan ja yhteiskunnallisesta asemastaan ja lähdössä autiomaahan. Visuaalinen samankaltaisuus korostaa tässä semanttista eroa. Elokuvan kokonaisuudessa poikkeuksellinen kamera-ajo toimii alkua ja loppua yhdistävänä rakenteellisenä merkinä.

5.2.2.3. Musiikki ja ääni

Painajaismaiset, levolliset ja iloisesti ”svengaavat” musiikkijaksot vuorottelevat *Teoremassa* rytmittäen sen emotionaalista kaarta. Elokuvan alun mykässä jaksossa äänimaailma on korostetussa asemassa. Painajaismainen musiikki toimii siinä sekä kontrastoivana että vahvistavana elementtinä. Musiikki saa Pietron iloisen rehvastelun näyttämään kohtalokkaalta ja tekee ahdistuneesta Odetasta entistäkin epäluuloisemman ja pelokkaamman oloisen. Jakson loppupuolella on kohtaus, jossa postinkantaja Angelino lennähtää pihaan heilutellen käsiään kuin siipiä ja kauhumusiikki vaihtuu svengaavaan teemaan. Poikkeuksellinen, iloinen musiikki korostaa Angelinon roolia ulkopuolisena viestintuojana, joka on itse vapaa perheen sidotuista rooleista ja synkästä kohtalosta. Hän toimittaa sähkeet elokuvan dramaattisissa käännekohtissa kevyesti ilottelevan musiikin soidessa.

Merkittävän tulkinnallisen roolin saa Mozartin *Requiem*, kuolinmessu, yhtenä *Teoreman* musiikillisista teemoista. Kohtauksessa, jossa sekä ulkoisesti että sisäisesti hajoava perhe näytetään viimeisen kerran yhdessä, koomaa muistuttavassa tilassa makaavan Odetan sairastuoteen ympärillä, *Requiem* voimistaa kuvallisin ja sanallisin keinoin rakennettua kuoleman ja lopun tuntua. Mozartin monumentaalinen teos vahvistaa myös tulkintoja *Teoremasta* porvariston sielunmessuna (esim. Suvioja 1971; Tarkka 1971; Virisalo 1971).

Musiikin ja ihmisäänen ohella merkityksiä tuottavat myös ympäristön äänet. *Teoremasa* tällaisia kohtauksia taustoittavia ääniä ovat esimerkiksi linnunlaulu ja liikenteen äänet puutarhakohtausten taustalla. Ehkä ei ole ylitulkintaa nähdä näiden hiljaisissa kohtauksissa korostuvien äänien taustalla kaupungin ja luonnon vastakkainasettelu. Selvempi semanttinen funktio on esimerkiksi laukausten äänillä kohtauksessa, jossa Lucia riisuutuu huvimajan parvekkeella odottaessaan rannalta palaavaa Vierasta. Epävarmasti liikehtivä Lucia heittää vaatteensa alas parvekkeelta, jottei voisi perua päätöstään asettua alastomana Vieraan silmien eteen. Vaatteiden putoamiseen synkronoidut laukausten äänet korostavat tätä aviorikokseen johtavaa päätöstä kohtalokkaana käännekohtana Lucian hahmon kehityksessä.

Äänen asemaa semanttisena moodina ei ole pidetty itsestään selvänä. Kress & Van Leeuwen puolustavat äänisymbolismia kokemusperäisen merkityspotentiaalin nojalla. (2001, 77.) Kokemusperäinen merkityspotentiaali (*experiential meaning potential*) syntyy kyvyttämme muokata toimintaa tiedoksi ja ymmärtää käytännön kokemuksia metaforisesti (emt., 22-23). Esimerkiksi kirkonkellojen soitto kohtauksessa, jossa Emilia leijuu navetan yllä, on vakiintunutta uskonnollisesta tapahtumasta tiedottavaa äänisymboliikkaa, kun taas laukauksen ääni putoavien vaatteiden yhteydessä on pikemminkin tilannesidonnainen merkitystä tuottava tekijä. Kokemusperäinen merkityspotentiaali sopii Kressin ja Van Leeuwenin mukaan parhaiten laajojen kulttuuristen arvojärjestelmien ilmaisuun erilaisten tuotteiden materiaalisissa ominaisuuksissa (esimerkiksi kulttuuri-luonto vastakkainasettelu *Teoreman* äänimaailmassa). Koska materiaaleilla on useita ominaisuuksia, merkityksentuotto-prosessissa voi syntyä useita eri analogioita. Laukausten äänet liittyvät Lucian riisuutumiseen ainakin vaaran, kuoleman ja metsästyksen merkityksiä.

Tarkasteltuani kolmea päämoodia, sanaa, kuvaa ja ääntä merkityksen tuottamisen resursseina, siirryn nyt tutkimaan, minkälaisia kriittisiä keinoja ja vieraannuttamisen muotoja rakentuu niiden intertekstuaalisesta ja intersemioottisesta vuorovaikutuksesta.

5.3. Multimodaalisen tekstin kriittisistä keinoista

5.3.1. Intertekstuaalisuuden vaikeat ja paljaat muodot

Teorema luo intertekstuaalisilla ja -semioottisilla (eri merkkijärjestelmien välisillä) viittauksillaan kriittistä suhdetta konstruktivistiseen, neorealistiseen ja melodramaattiseen elokuvaperinteeseen. Kuten edellä esitin, poeettiset tekstit muotoilevat lainaamiaan elementtejä uusilla merkityksillä ja jokainen lainaus merkitsee konfliktia lainauksen ja sen uuden kontekstin välillä (Plett 1991, 7-11). Tällainen kahden merkitystä tuottavan kontekstin ristiriita tekee intertekstuaalisuudesta vieraannuttamisen resurssin. Rinnastamalla erilaisia representaation tapoja, tyynejä ja koodeja intertekstuaalisuus voi toimia vallitsevia kulttuurisia käsityksiä kyseenalaistavana voimana (esim. Hutcheon 1989, 93-99).

Palaan nyt vieraannuttamisen käsitteeseen multimodaalisten tekstien intertekstuaalisuuden ja intersemioottisuuden näkökulmasta, ensin yleisemmin ja seuraavissa alaluvuissa yksi-

tyiskohtaisemmin. Šklovski määrittelee vieraannuttamisen (*defamiliarization*) käsitteen es-
seessään ”Taiteesta keinona”:

Jotta elämäntunne palaisi ja jotta asiat jälleen koettaisiin, jotta kivi tehtäisiin kiviseksi, on olemassa se mitä kutsutaan taiteeksi. Taide pyrkii antamaan kokemuksen asiasta nähtynä, ei vain todettuna; taiteen keino on asioiden vieraannuttamisen ja vaikeutetun muodon keino, joka kasvattaa havaitsemisen vaikeutta ja kestoaa, sillä taiteessa vastaanotto prosessi on itsetarkoituksellinen, ja sitä on jatkettava. (Šklovski 1917/2001, 34.)

Vieraannuttaminen palauttaa itsestään selvinä pidetyille asioille merkityksen tekemällä ne oudoksi. Sen funktiona on tuottaa taideteoksen tulkitsijalle uusia merkityksiä ja merkityksenmuodostamisen strategioita. Vieraannuttaminen uudistaa havainnon ja representaation tapoja ja sitä voidaan pitää keskeisenä multimodaalisen tekstin kriittisten keinojen lähteenä. Tällä vuosituhannella havaintoa tuoreuttavaa oudoksi tekemistä ei voi enää rajata pelkästään taiteen ominaisuudeksi, myös esimerkiksi mainonta tai poliittiset tekstit hyödyntävät sitä tekniikkanaan. Onko multimodaalisella tekstillä siis enää käytössään todella vieraannuttavia keinoja, joilla erottua median vallitsevista huomion herättämisen keinoista?

Bourdieu tarjoaa nyky-yleisön vieraannuttamisen keinoksi monitasoisia viestejä. Esimerkiksi suullisissa perinteissä runoilijat puhuivat kielellä, jonka kaikki saattoivat ymmärtää, mutta josta avautui vaikeampia tulkintoja. Samanaikaisesti selkeä ja kompleksinen rakenne ei välttämättä merkitse kompromisseja tai esteettisestä tasosta tinkimistä, vaan voi johtaa esteettisiin löytöihin. (Bourdieu & Haacke 1994/1997, 116.) Tällaisessa monitasoisessa viestissä vaikuttaisi formalistisista vieraannuttamisen tekniikoista samanaikaisesti ’vaikeutettu muoto’ (*impeded form*), jonka avulla esteettistä havaitsemisen prosessia pitkitetään, ja tekstin puhujan/kertojan ’asenne, kerronnan tapa’ (*skaz*) (Cook 1994, 132 - 136). Tässä tapauksessa kerronnan tapa luo ymmärrettävien merkitysten tason ja mahdollisuuden eläytyä tekstiin. Samassa viestissä voisi siis olla läsnä sekä poeettiseen kieleen kääntynyt kerronnan tapa (vaikeutettu muoto) että osallistuva, lukijaan suuntautuva kerronnan asenne.

Tämänkaltaista tasojen päällekkäisyyttä voi nähdä tavassa, jolla *Teorema* yhdistää tragedian, melodraaman, neorealismia ja toisaalta konstruktivistisen elokuvan keinoja. Vaikka henkilöhahmojen väliset ihmissuhteet ja perustarina luovat tulkinnallisen kehikon, jonka varassa metaforisempaa tasoa voi lähestyä, ei *Teoremaa* voi sanoa helpoksi elokuvaksi. Se käyttää konstruktivistisessä hengessä formalistien vieraannuttamisen keinoista myös ’paljastettua muotoa’ (*bared form*) (Cook 1994, 133) ohjaten tulkitsijan huomion omiin keinoihinsa, fiktiivisyyteensä, oman genrensä prosesseihin, konventioihin ja illuusioihin. Neorealismia hengessä amatöörinäyttelijöitä aiemmissa elokuvissaan käyttänyt Pasolini täyttää *Teoremassa* valkokankaan ammattilaisilla, kuten italialaistähti Silvana Mangano (Lucia), ranskalaiseen uuteen

aaltoon liitetty Anne Wiazemsky (Odetta) tai englantilainen Terence Stamp (Vieras). Ammattilaisten puhdas näyttelijätyö tyyllitellyssä elokuvassa korostaa, että kyseessä on rakennettu fiktio, ei realistisesti taltioitu todellisuus. (Greene 1990, 131.) Abstrahoitu, metaforinen rakenne häiritsee eläytymistä tähtinäyttelijöiden kohtaloihin ja purkaa näin myös melodraaman konventioita. Elokvagenrejen rinnastamisen lisäksi *Teoreman* muotoa paljastavat montaasin käyttö sekä väri- ja mustavalkojaksojen vaihtelu.

Kun *Teorema* asettaa melodraaman tai neorealismien konventiota kriittiseen valoon konstruktivistisen elokuvan keinoin, kyseessä on kolmas šklovskilainen vieraannuttamisen keino, 'nuoremman suuntauksen kanonisoiminen'. Jokainen uusi teos rakentaa perustuksensa tuhoamalla edellisen sukupolven oletukset ja siinä ohimennen usein omaksuu pykälää varhaisemmalle sukupolvelle tyypillisiä piirteitä, jotka eivät ole vallitsevan taidesuunnan ihanteiden mukaisia. (Cook 1994, 133-134.) Myös 'juonen' kertomuksellista järjestämistä (emt., 134), esimerkiksi elokuvan alussa esitettyä ennakointia ja henkilöstä toiseen hyppivää näkökulmaa voidaan pitää *Teoreman* vieraannuttamisen keinona. Teoksen toistuviksi kuviksi ja intertekstuaalisiksi viittauksiksi kiteytyvät 'teemat', kuten autiomaan, viestintuojat, jumalallinen vieras ja kontaktittomien ihmisten kärsimyksen kuvat sekä niiden yhdistyminen ja vuorovaikutus teoksessa toimivat myös vieraannuttavassa funktiossa (vrt. Cook 1994, 136).

Vaikeutetun muodon strategioiksi voidaan lukea kaikki tekstien välisen viittaamisen tavat. Tammi erittelee keinoja, joiden avulla tekstit linkittyvät toisiinsa muodostaen uusia semanttisia kokonaisuuksia (1991, 327-329). Subtekstuaalinen suhde voi aktivoitua avoimen nimeämisen keinoin esimerkiksi otsikkolainana tai tekstin sisäisenä sitaattina (*Teoreman* suorat *Raamattu*-sitaatit), fiktiivisen hahmon tai kirjailijan nimen mainitsemisen kautta (Gaddan esiintyminen lääkärinä, henkilöhahmojen nimet Pietro ja Paolo vs. käsikirjoittaja-ohjaaja Pier Paolo⁴⁶ tai raamatun Pietari ja Paavali, lähikuvat Rimbaudin ja Tolstoin teosten kansista). Tekstien välinen suhde voi ilmetä myös epäsuoremmin minkä tahansa varhaisemman tekstin elementin hyödyntämisenä uudessa tekstissä (kontaktittomuus ja ihmeellisen vieraan odottaminen viitteenä Beckettin näytelmään) ja se voi aktivoida temaattisten viittausten lisäksi myös laajempia poeettisia viitekehyksiä (autiomaatematiikka viitteenä Eliotin runoelmaan ja imaginiin perinteeseen). Laina ei välttämättä perustu vain sanalliseen toistoon vaan voi rakentua myös tyylin kautta. (Tammi 1991, 333-334.)

⁴⁶ Myös Noel Burdon näkee perheen nimissä vastaavaa intertekstuaalista symboliikkaa. Nimi Odetta viittaa hänen mukaansa seksuaalisen rakkauden teemaan ja mahdollisesti Proustin teokseen *Kadonnutta aikaa etsimässä*, Emilia taas Pasolinin synnyinseutuun. (Purdon 1977, 44; Sit. Greene 1990, 132.)

Intertekstuaalisuus ja -semioottisuus toimivat siis *Teoremassa* sekä vaikeutetun että paljastetun muodon tuottamisen strategiana. Kuten edellä esitin, elokuvan alun mykkä, mustavalkoinen jakso toimii tyyllillisenä intertekstuaalisena viitteenä varhaisiin konstruktivistisiin elokuviin mutta myös neorealistiseen perinteeseen. Tyyllilliset viittaukset eivät ainoastaan vaikeuta vastaanottoa vaan myös paljastavat elokuvakerronnan konventioita. Korostetun katkonaisesti toisiinsa liittyvät otokset nostavat kuvallisen kerronnan ja merkityksen rakentumisen tekniikat esiin samaan tapaan kuin säkeenylitykset ja metaforat runossa – elokuva ei vain näytä todellisuutta vaan aktiivisesti muokkaa ja tuottaa sitä.

Väri- ja äänielokuvan kontekstissa vieraannuttava mustavalkoista mykkäelokuva hyödyntävä viittaus rakentuu elokuvahistorialliselle pohjalle. Tallentamisen ja muuntamisen vastakkainasettelu on ollut keskeinen ongelma elokuvateoriassa. Monet teoreetikot, kuten Bazin ja Kraucauer, ovat eri kulttuuri- ja elokuvahistoriallisissa konteksteissa pitäneet tallentamista elokuvan keskeisenä olemuksena: kamera on nähty persoonattomana ja taiteellisista pyrkimyksistä vapaana tallentajana, joka mahdollistaa elokuvan taiteellisen ainutkertaisuuden. Myös elokuvan todellisuutta muuntavaa luonnetta korostavia ääniä on noussut teoriakentälle sen alkuajoista lähtien. Esimerkiksi 1920-luvun konstruktivistiset elokuvantekijät painottivat, että elokuva pelkistää sen mitä se tallentaa, ja juuri tämä mahdollistaa sen omat (taiteellisen) merkityksentuottamisen keinot. (Kress & Van Leeuwen 2001, 95.) Keskustelu on jossain määrin analoginen osallistuvan ja kieleensä kääntyneen runosuuntauksen vuoropuhelun kanssa, tosin runosuunnissa ei niinkään ole kyse todellisuuden muokkaamisen kuin siihen osallistumisen asteesta. Pasolinin elokuvat osallistuvat tähän keskusteluun vastakkaisin keinoin kuin hänen sosiaalisesti osallistuvat runonsa: hänen manieristiset elokuvansa vastustavat uusfasismia, konsumerismia ja yhtenäiskulttuuria hermeettisin, tyhjenemättömin metaforin (Greene 1990, 141; Pokkinen 2005, 74-75).

Teoreman mykkä jakso toimii nuorempaa suuntausta kanonisoivana vieraannuttamisen keinona: se rinnastaa neorealismia ja konstruktivismia yhtäläisyyksiä ja eroja synnyttäen uusia representaation keinoja, joissa realismi ja myytit, proosa ja lyriikka, lomittuvat ja leikkaavat tehden toisiaan näkyväksi (vrt. Sihvonen 1991, 77). Neorealistiset piirteet, kuten johdannon dokumentaarinen tyyli, autenttisten kuvauspaikkojen ja amatöörinäyttelijöiden (Pasolinin äiti) käyttö, yhdistyvät konstruktivistisiin keinoihin, kuten voimakkaaseen montaasin käyttöön, ja kyseenalaistavat näin vallitsevia käsityksiä todellisuuden kuvaamisen ehdoista. Kahden toisilleen näennäisen etäisen kuvausperinteen rinnastaminen tuottaa vieraannuttavan efektin. Kuten Lotman on todennut, merkitsevä elementti on aina jonkin odotuksen rikkomista: elokuvan eri elementit koetaan merkitseviksi ”riippuen siitä, mihin suuntaan ajan taidekehitys

kulkee, pyrkiikö elokuva maksimaaliseen elokuvallisuuteen vai suuntautuuko se ulos taiteen maailmasta kohti välitöntä elämän kuvausta” (Lotman 1989, 39).

5.3.2. Elokuva ja romaani median kiertolaisina

Esitin johdannossa, useista teosten aikalaiskriitikeistä poiketen, että romaania *Teorema* voidaan lukea itsenäisenä teoksena, elokuvan *Teorema* lähimpänä subtekstinä – ja päinvastoin. Vaikka perustarina on sama, elokuvan ja romaanin juoni, henkilöhahmot sekä niitä kuvaava kerronta rakentuvat eri tavoin. Romaanin ja elokuvan välistä suhdetta kuvataan usein adaptaation teorian avulla. Pilvi Karjalaisen mukaan adaptaation analyysi on aina jossain määrin kaikkien taiteenlajien tarkastelua: miten proosa saa uuden muodon elokuvan sisällä olevien taiteiden synteessä (2001, 97). Intertekstuaalisesta näkökulmasta romaania ja elokuvaa voidaan tarkastella ilman hierarkkista suhdetta. Kumpikaan ei ole ”mukaelma” toisesta vaan molemmat ovat itsenäisiä teoksia. Kuitenkaan, kuten Karjalainen huomauttaa, ”eri taiteenlajit eivät ole erillisiä ja autonomisia ilmiöitä, vaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa sekä myös koko ympäröivän yhteiskunnan kanssa” (emt., 13). Tämä vuorovaikutus tekee teosten keskinäisestä intertekstuaalisuudesta vieraannuttavaa.

Henkilöhahmojen tarinoista (tai pikemminkin niihin liittyvistä katkelmallisista kohtauksista) rakentuvat juonet ja yllättävät, vertauskuvalliset rinnastukset eri episodien välillä ovat *Teoremassa* vaikeutettua muotoa tuottavia vieraannuttamisen tekniikoita sekä yhden median sisällä että elokuvan ja romaanin välillä. Tässä ei ole mahdollista eritellä romaanin ja elokuvan toisistaan poikkeavia juonellisia valintoja systemaattisesti, joten tartun ilmeisimpään esimerkkiin. Romaanin toiseksi viimeiseen lukuun sijoittuva kohtaus (Pasolini 1968/1971, 204-207), jossa tv-toimittaja haastattelee työntekijöitä tehtaanlahjoituksen jälkeen, on elokuvan ensimmäinen kohtaus. Toimittaja latelee joukon vahvasti poliittisia kysymyksiä kuten ”Yrittääkö porvaristo tehdä koko ihmiskunnasta itsensä kaltaisen” tai ”Eikö enää ole luokkataistelua voitettavana.” Hän puhuu lähinnä itsekseen ja saa vastaukseksi ainoastaan ”En halua vastata tähän.” Elokuvassa katsojalle annetaan näin jo alussa aineksia ideologisen position rakentamiseen: toimittajan paatos ja tehdastyöläisten puhumattomuus suuntaavat koko alkavan elokuvan tulkintaa, suhtautuipa toimittajan paatukseen sitten vahvistavasti tai vastustavasti. Romaanissa toimittajan kysymyksiä on enemmän, ja ne esitetään vasta tarinan ollessa päätymäisillään, tulkinnallisina vihjeinä, joiden avulla arvottaa jo nähtyä.

Tv-toimittajan suorittamaa kenttätutkimusta kuvaava kohtaus on myös intersemioottinen viittaus, joka tekee neorealistisen elokuvan kriisiin myötävaikuttanutta nousevaa televisio-kulttuuria näkyväksi elokuvan ja romaanin sisällä (Restivo 2002, 91). *Teorema* kärjistää ja parodioi tässä kohtauksessa tv-journalismin metodeita: Objektiivista totuutta kentältä etsivä toimittaja tuottaa itse kaikki mutkikkaat, käsitteelliset kysymykset, joihin kuitenkin hakee vain kyllä/ei-vastauksia. Tutkittaville tehdastyöläisille ei jää vapaan kommentoinnin tilaa, eivätkä he halua kommentoida. Intersemioottisen jakson paikka teoksessa on analoginen mediumin iän kanssa: Elokuvassa uuden mediumin aiheuttaman kriisin kommentointi asetetaan lähtökohdaksi, jota vasten tulevat tulkinnat muodostuvat. Vanhemmassa mediumissa, romaanissa, sen avulla peilataan uudelleen aiempia tulkintoja.

Tv-haastattelukohtaus rakentaa siis mediumista riippuen erilaisia vastaanottaja-asemia ja viittaussuhteita. Lisäksi toimittajan repliikkien edustama kriittisen vasemmistomedian diskurssi toteutuu romaanissa ja elokuvassa eri moodien artikuloimana, edellisessä kirjoitettuna vuorosanoina, jälkimmäisessä ääneen lausuttuina kysymyksinä. Koska abstraktiin ja vaikeaan suulliseen kysymykseen ei ole elokuvateatterissa mahdollista palata, se ohjaa tulkintaa ennemminkin taustakäsityksenä kuin jäsennettynä poliittisena argumenttina. Kirjassa taas kirjoitettu muoto antaa argumentaation kehittelylle erilaiset mahdollisuudet.

Suomessa monet kriitikot olivat romaanin ilmestyessä jo nähneet elokuvan ja etsivät kirjasta vastauksia elokuvan arvoitukseksi jääneeseen sanomaan: ”Romaani *Teorema* [--] antaa filmiä täsmällisemmän kuvan Pasolinin ajattelusta ja tarkoituksista” (Tarkka 1971), ”*Teorema* [elokuva] oli arvoitus, johon jokaisella kulttuurihenkilöstä käyvällä piti olla ratkaisunsa. Kirja herättäneen uuteen eloon vuoden takaiset pohdinnat ja tulkinnat; varmasti kirja selventää eräitä elokuvassa hämäräksi jääneitä kohtia, mutta lopullista ratkaisua saanee turhaan odottaa” (Sepänmaa 1971). Tällaiset lausunnot sisältävät oletuksen kielellisen ilmaisun selkeydestä visuaaliseen verrattuna. Toisaalta kriitikot korostavat yhä kirjan luettuaankin tarinan monimerkityksisyyttä. Mielestäni *Teoreman* vaikeutettu vastaanottaja-asema ja symboliikalla ladattu, fragmentaarisesti etenevä tarina sekä elokuvassa että kirjassa kyseenalaistavat yksiselitteisten tulkintojen mahdollisuuden niin kielellisessä ilmaisussa kuin visuaalisessakin. Elokuvan ja kirjan intertekstuaalinen yhteispeli asettaa vakiintuneita käsityksiä kielen ja ajattelun yhteydestä tai kuvan objektiivisuudesta vieraannuttavaan valoon.

Päinvastoin kuin edellisestä voisi päätellä, elokuva joutui Italiassa esityskieltoon rivoutensa vuoksi (Greene 1990, 134) heti teattereihin ehdittyään, mutta kirjaa ei sensuroitu. Elokuvalla on multimodaalisuutensa ansiosta käytössään sellaisia vaikuttamisen keinoja, joita kuvittamattomalla romaanilla ei ole – ehkä ne ovat moninaisuudessaan myös vaikeammin

hallittavissa. Visuaalisen kerronnan synnyttämät mielikuvat voivat toimia voimakkaana tulkintaa ohjaavana tekijänä: ”Filmi oli toki niin vaikuttava ja yksin visuaaliselta ilmaisultaan, että kirjaa lukiessaan pakostakin kuvat ja tapahtumat muotoutuvat visuaaliseksi pitäväksi kokonaisuudeksi” (Kinnunen 1971). On helppo ymmärtää, että jos jollakin, jota ei osata pukea sanoiksi, on tällainen vaikutusvoima, sensuuripaine kasvaa suuremmaksi kuin ”hallitummin” tarkasteltavissa olevan kirjoitetun sanan kohdalla.

Derridan mukaan modernin lännen kirjallisuudelle annetaan lähtökohtaisesti lupa puhua mistä vain suojassa uskonnolliselta ja poliittiselta sensuurilta. Sisällöllisestä vapaudesta on tullut poliittinen ase, jonka voi milloin tahansa neutraloida vetoamalla teoksen fiktiivisyyteen. Vallankumouksellinen voima muuttuu näin konservatiiviseksi: vastuuttomuudesta tulee kirjailijoille lähes velvollisuus ja näin ehkä vastuullisuuden vahvin muoto. (Derrida 1992, 37-38.) Multimodaalisuuden avulla teos voi tehdä näkyväksi ja haastaa tietyltä mediumilta, moodilta tai diskurssilta odotettuja toimintamalleja ja arvoasetelmia.

5.3.3. Teemat ja kerronnan tavat vieraannuttamisen keinoina

Kerronnan tapa ja teemat ovat vieraannuttamisen keinoista ehkä monitulkintaisimpia. Tarkastelen niitä rinnakkain kahdessa eri tapauksessa, autiomaan ja ihmeellisen vieraan tematiikassa. Vulkaaninen autiomaan toimii *Teoreman* alkua ja loppua yhdistävänä teemana ja keskeisenä viitekehyksenä sekä romaanissa että elokuvassa. *Toisesta Mooseksen kirjasta* lainattu lause rinnastaa jo tarinan alussa tehtaanjohtajan perheen kriisin *Raamatun* erämaavaellukseen. *Toisessa Mooseksen kirjassa* israelilaiset pakenevat Egyptin orjuudesta erämaan halki Jumalan johdattaman Mooseksen opastamina, saavat käskytaulut kristillisen moraalin perustaksi ja hylkäävät Jumalansa. Sitaatin avaama tulkinnallinen kehys korostaa Vieraan roolia ihmistä suuremman voiman lähettiläänä: hän johdattaa tehtaanjohtajan perheen pois vanhoista rooleistaan, mutta poistuessaan jättää heidät autiomaan kaltaiseen henkiseen tyhjyyteen, joka saa heidät luopumaan vanhoista arvoistaan ja asemistaan. Restivon mukaan Vieraan kohtaaminen merkitsee perheelle ”poissa olevan syyn” kohtaamista, mikä ajaa perheen jäsenet radikaaliin toiseuteen ja tekee sosiaaliseen todellisuuteen mukautumisesta mahdotonta (Restivo 2002, 91). Pokkinen puolestaan kuvaa Vierasta fyysisen rakkauden lähettiläänä, joka selittelemättä lentää porvarisperheessä kukasta kukaan pakottaen partnerinsa kohtaamaan seksuaalisen identiteettinsä ambivalenssin (2005, 81). Pyhien ja avoimen (homo)seksuaalisten teemojen limitäminen on *Teoremassa* radikaalin vieraannuttavaa.

T. S. Eliotin *Autio maa* -runoelmaa vasten lukien Vieras näyttäytyy raadollisena: hän on ”lihallinen Kristus-tiikeri, joka viettelee koko perheen itselleen” (Tarkka 1971). Viettelijän rooliin viittaa myös toinen keskeinen *Raamattu*-sitaatti *Teoremassa*: ”Sinä olet taivutellut minua, Herra, ja minä olen taipunut; sinä ole tarttunut minuun ja voittanut [--]” (Jer. 20: 7, 10). Vieraan johdatuksen seuraaminen ei ole perheelle ainoastaan henkistä vaan myös fyysistä kamppailua arvojen ja halujen konfliktissa. Vieraassa korostuu uskonnollisen kokemuksen ristiriitainen, lihallinen puoli puhtaan henkisyyden sijaan. Sekä Vieraan henkilöhaamossa että *Teoreman* rakenteessa yleisemminkin asettuvat vastakkain kristillinen ja pakanallisten uskontojen symboliikka ja tulkinnalliset mallit. Esimerkiksi kristilliselle teologialle ominaiset ortodoksian ja kertomuksen yhtenäisyyden vaatimukset olivat vieraita antiikin Kreikan ajatusmaailmalle, josta Pasolinin teokset löytävät rakenteellisia mallejaan (Kirby 2000, 4).

Tarinan lopussa Paolo päättää lähteä alastomana autiomaahan. Tätä kuvataan korostetun erilaisin moodein romaanissa ja elokuvassa: edellisessä runona, jälkimmäisessä Mozartin *Requiem*in säestämin, sanattomin kuvin. Kuten edellä totesin, Paolon paljaisiin jalkoihin rajattu lähikuva toimii intertekstuaalisena linkkinä romaanin runoon ”Minun paljaat jalkani”. Kahden tekstin välinen viittaussuhde tuo kumpaankin uusia merkityksiä. Runo tekee näkyväksi elokuvan kuvallisen episodin taustalla olevaa symboliikkaa: ”Oi, minun paljaat jalkani,/ jotka tallaatte autiomaan hiekkaa!/ Paljaat jalkani, jotka viette minua/ sinne missä vallitsee ykseys,/ sinne missä en ole suojassa yhdeltäkään katseelta!” (Pasolini 1968/1971, 209.) Runo korostaa autiomaan merkitystä kristillisenä symbolina, toisaalta kaikkivaltiuuden toisaalta suojattomuuden vertauskuvana, jumalallisena ykseytenä.

Seuraavissa säkeissä tehtaanjohtajan erämaavaellukseen liitetään kuitenkin parodisia piirteitä: ”Minun paljaat jalkani,/ te valitsette tien jota minä nyt kuljen/ seuraten viettiä jonka sain edelliseltä polvelta/ (joka 20-luvulla rakensi Milanossa olevan huvilani)/ ja nuorilta arkkitehteiltä/ (jotka 60-luvulla korjasivat huvilani nykyiselleen).” (Emt., 209.) Rakkautensa, perheensä ja yhteiskunnallisen asemansa menettänyt ihminen tuskin pohtisi autiomaassa vaeltaessaan ensimmäisenä huvilansa arkkitehtuurista historiaa. Tämä epätodennäköisyys saa Paolon tajunnanvirranomaisen runon näyttämään niin pinnalliselta, että se muuttuu aidosta inhimillisestä tuskasta porvarillisen sielunmaiseman parodiaksi.⁴⁷ Runon parodisuus korostaa porvariston henkisen tyhjyyden ja vieraantumisen teemaa, jota Greene pitää *Teoreman* rakennetta hallitsevana metaforana (1990, 131). Ironista kerronnan tapaa käytetään vieraannuttava

47 Parodinen teksti jäljittelee *toisen koodatun diskurssin muotoa* ironisen etäisyyden päästä (Hutcheon 1985, 6). Koska tajunnan kuvaamista voidaan modernissa kirjallisuudessa pitää koodattuna diskurssin muotona, voidaan tämä runo nähdä parodisena vaikka kohde ei olekaan toinen *teksti* sanan kapeassa merkityksessä.

keinona myös nokkosenvihreine hiuksineen levitoivan Emilian pyhän hulluuden ja ihmetekojen kuvauksessa. Kohtausta, jossa työmaamonttuun haudatun Emilian kyynelistä tulee parantava lähde, voidaan kuitenkin pitää optimistisena. (Greene 1990, 135.) Henkisen kilvoittelun kuvaus on ironisuudessaan monitasoista, armollistakin. Parodia ja tragedia ovat *Teoremassa* häiritsevän lähellä toisiaan vaatien jatkuvaa tulkintaa (emt., 144.)

Elokuvan autiomaaprosodi toimii runon parodialle vastakkaisella tavalla: se näyttää kuolinmessun vakavuudella autiomaassa kamppailevan alastoman ihmisen, joka juoksee alas hiekkaista rinnettä (tämä kuvataan etäältä, ”kaikkietävän kertojan” silmin), kaatuu ja jatkaa, kunnes lopulta pysähtyy, huutaa itkuisin kasvoihin pitkään ja syvään, ja elokuva loppuu. Parodisen tajunnan kuvauksen sijasta elokuva näyttää ulkoapäin kuvattua kärsivän ihmisen. Viittaussuhde elokuvan ja romaanin runojen välillä kyseenalaistaa mahdollisuuden kuvata toisen ihmisen tajuntaa objektiivisesti. Toisaalta se myös tutkii tapoja, joilla kuvan ja äänen moodit kantavat länsimaisen kulttuurin keskeisintä kuoleman, pyhyden, kärsimyksen ja armon symboliikkaa. Loppua kohden vakavoitunut runo avaa elokuvan fyysiseen huutoon uusia, toivon ja varmuuden merkitystasoja: ”Se on huuto/ jossa ahdistuksen pohjalla/ tuntuu jokin hento toivon värähdys,/ tai varmuuden, mielettömän varmuuden ääni/ jonka sisällä resonoi puhtaana epätoivo./ Ja tämä ainakin on varmaa:/ mitä tahansa tämä huutoni pyrkiikään ilmaisemaan,/ niin se kantaa/ kaikkien mahdollisten rajojen yli.” (Emt., 211.)

Ihmeellinen, kaiken muuttava Vieras on *Teoreman* toimintaa motivoiva teema, viesti, joka ylittää kaikki ilmaisukeinojen rajat. Vieras kuvataan kirjassa ja elokuvassa useilla moodeilla (värein, kuvakulmin, ilmein ja elein tai toisten henkilöiden kuvailemana) mutta aina ulkoapäin: hänelle on annettu vain muutamia vuorosanoja. Elokuvassa ainoat kohdat, joissa Vierasta (tai henkilöhahmojen sisäisiä kokemuksia ylipäättään) kuvataan sanoin, ovat tarinan käännekohtaan sijoittuvat, tajunnanvirranomaiset monologit, Paolon, Lucian, Pietron ja Odetan henkilökohtaiset jäähyväispuheet lähtevälle Vieraalle sekä Vieraan jäähyväissanat Emilialle (palvelijatar on ainoa, jota vieras näin puhuttelee). Monologit mukailevat romaanin vastaavaan kohtaan sijoittuneita runoja, jotka niin ikään ovat ainoita jaksoja, joissa henkilöhahmoja kuvataan sisältäpäin. Toisin kuin romaanin runot, elokuvan monologit sijoittuvat konkreettisesti dialogiseen tilanteeseen; kuva-vastakuva-asetelman kautta Vieras on koko ajan fyysisesti läsnä puhuttelun kohteena, vaikkei vastaakaan mitään. Runoissa yksikön toisen persoonan käyttö rakentaa puhutellun paikan, muttei kuvaa tämän reaktioita, välitöntä palautetta puhujalle: myötätuntoisia ilmeitä tai kuuntelemaan keskittyntä asentoa.

Kuten aiemmin esitin, Vierasta kuvataan merkittävästi myös romaanin ja elokuvan ”sisarussuhteen” ulkopuolisilla intertekstuaalisilla viitteillä. Eliotin ja *Raamatun* lisäksi Rimbaudin runot ja Tolstoin kertomukset tarjoavat tulkinnallisia avaimia Vieraan arvoitukselliseen hahmoon. Eliotia lukuun ottamatta edellä mainitut viittaukset on nimetty suoraan romaanin sivuilla tai liitteissä; elokuvassakin ne ovat läsnä selkeinä otsikkolainoina (Vieraan luke- man kirjan kannessa) ja sitaatteina. Sekä Rimbaud- että Tolstoi-viittaukset korostavat Vieraan fyysistä kauneutta, vilpittömyyttä ja elinvoimaa. Sitaatti Tolstoin *Ivan Iljitšin kuolemasta* kuva- vaa palvelija Gerasimin nöyryyttä ja hyväntahtoisuutta sairaan isäntänsä hoitajana. Se esiintyy sekä kuvallisena että sanallisena viittauksena kohtauksessa, jossa Vieras virkistää sairasta Paolaa lukemalla tälle kyseistä kirjaa ja myöhemmin nostamalla Paolon jalat lepäämään olka- päilleen, samalla tavoin kuin Gerasim tekee isännälleen (Pasolini 1968/1971, 76-77). Rim- baud-viitteet sen sijaan lisäävät Vieraan hahmoon jumalallista tavoittamattomuutta ja etäi- syyttä: ”Hän kuului omaan elämänpiiriinsä, ja hänen laupeudenkierroksensa olisi vaatinut toistuakseen enemmän aikaa kuin tähden syntymä. Tuo palvottu tuli, vaikka en ollut sitä kos- kaan osannut toivoakaan, mutta toista kertaa hän ei tule koskaan enää.” (Sit. emt., 213.) Gree- nen mukaan viittaus vahvistaa Vieraan dionyysista roolia, skandaalimaista rakkautta, jota hän, kuten Rimbaud, kutsuu esiin (1990, 142.)

Toisten henkilöahmojen esittämistä kokemuksista ja vastakkaisia ominaisuuksia ko- rostavista intertekstuaalisista viittauksista rakentuva Vieras on malliesimerkki Belseyn ja Lotmanin erittelemästä moninäkökulmaisesta esitystavasta. Tällainen kuvaustapa tuottaa vie- raannuttavan, ristiriitaisen lukija-aseman, jossa tulkinnat eivät pysähdy mihinkään lopullisiin ratkaisuihin. Niinpä Vieraan voidaan tulkita edustavan yhtäläillä pyhyiden kosketusta, porva- ristöä uhkaavaa toiseutta, äärimmäistä inhimillisyyttä tai fyysisen rakkauden viettelevää voi- ma. Kuten aikalaismuotoilee Roland Barthesin näkemyksiä mukaillen: ”Tämän teoksen yhteydessä voidaan täysin perustein puhua lukijan luovasta osuudesta. Se, mitä varsi- naisesti on kirjoitettu, tarjoaa vasta materiaalin, josta lukija 'kirjoittaa' romaanin (samoin kuin Teoreman katsoja elokuvan). [--] Uudelleenkirjoittamisprosessi on yksilöllinen ja persoonal- linen” (Sepänmaa 1971. Vrt. Barthes 1968/1993, 117).

5.4. Multimodaalisia dialogeja yli aikakausten

5.4.1. Runo, elokuva, romaani ja tutkimus

Mannerin runo *Teoreema* lähestyy teosten välistä multimodaalista vuorovaikutusta runouden näkökulmasta ja artikuloi Pasolinin *Teorema*-elokuvan ja -romaanin synnyttämää keskustelua suomalaisen kirjallisuuden kentällä:

Teoreema

Proosa olkoon kovaa, se herättäköön levottomuutta.
Mutta runo on kaiku joka kuullaan, kun elämä on mykkää:

vuorilla liukuvat varjot: tuulen ja pilvien kuva,
savun kulku tai elämän: kirkas, hämärä, kirkas,

hiljaa virtaava joki, syvät pilviset metsät,
hitaasti maatuvat talot, lämpöä huokuvat kujat,

hauraaksi kulunut kynnyks, varjon hiljaisuus,
lapsen pelokas askel huoneen hämäryyteen,

kirje joka tulee kaukaa ja työnnetään oven ali,
niin suuri ja valkea että se täyttää talon,

tai päivä niin jäykkä ja kirkas että voi kuulla
miten aurinko naulaa umpeen aution sinisen oven.

(Manner 1971b, 76.)

Ensimmäisessä säkeistössä runon puhuja asettaa vastakkain runon ja proosan ilmaisumuotoina. Proosan ominaisuudeksi nimetään kovuus ja funktioksi levottomuuden herättäminen. Runous taas liitetään metaforan kautta kaikuun, joka tuo ääntä, seuraa tai lohdutusta elämän mykkyyteen. Lajit puhuttelevat eri aisteja: proosa tunnetaan, runo kuullaan. Seuraaviin säkeistöihin laajeneva synestesia, aisteja sekoittava kuva, monimutkaistaa asetelmaa esittämällä, että runossa *kuullaan* kuvia. Ensimmäisen säkeistön jälkeen runo rakentuu näiden kuvien listaukselle ja rinnastuksille.

Runon kuvat viittaavat suoraan Pasolinin *Teorema*-elokuvan otoksiin, julmiin ja sädehiviin kuviin, joita Manner kuvaili viidennen pääluvun alussa siteeratusta kritiikissään (Manner 1971): maisemakuviin vuorenrinteen autiomaasta, Vieraan ja Paolon sekä Vieraan ja Lucian heikullisten maaseuturatkien joesta ja metsistä, tyhjäksi käyvistä huoneista, joiden pimeyteen Odetta ja Lucia hiljalleen sulkeutuvat. Näitä mielenmaisemia vasten asettuu kuva valkeasta, ylimaallisesta viestistä, liikkeelle laittavasta voimasta. Kirjeen lisäksi ainoa läsnä

olevaan inhimilliseen toimijaan viittaava ilmaus tässä autioiden kuvien kollaasissa on Odettaan linkittyvä ”lapsen pelokas askel”, sekin metonymia.

Manner siis rinnastaa elokuvan ja runon kuvallisuuden *äänellisinä* ominaisuuksina. Viimeaikaisessa suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa Mannerin runoa onkin tulkittu juuri kuvallisuuden ja äänellisiin ominaisuuksiin lukeutuvan (vapaa)mitallisuuden näkökulmista. Sekä Mannerin runon kuvallisuutta analysoinut Viikari että sen mitallisuutta tutkinut Haasjoki nimeävät *Teoreeman* metalyyriseksi, runon ominaisuuksia ja tehtäviä määrittäväksi runoksi (Haasjoki 2005, 9; Viikari 1998, 84). Viikari nostaa näistä esiin kuvallisen ajattelun ja vastaavuuksien esittämisen. Mannerin *Teoreemassa* kuvallisen ilmaisun eri lajit limittyvät: metaforiset vastaavuudet kuvien välillä, kuvan ja äänen ominaisuuksia sekoittava synestesia sekä rinnastettavien kuvien metonymisyys suhteessa toisiinsa. Toisiinsa nähden samanaikaisesti metaforiseen ja metonymiseen suhteeseen asettuvat kuvat ovat Viikarin mukaan ”kuin otoksia samasta maisemasta, ensin kaukaa, sitten yhä lähempää.” (Viikari 1998, 85.) Näin kaksi kuvallisen ajattelun lajia ruokkivat toisiaan, mutta myös kaksi ilmaisulajia: runo lainaa elokuvalla ominaisia audiovisuaalisen ilmaisun keinoja. Tällainen intersemioottinen laina korostaa runon omaa, sisäistä multimodaalisuutta, sen kahtalaista luonnetta äänellisenä ja kirjoitettuna tekstinä.

Haasjoki esittää, että tutkimus ja runokeskustelu ovat suhtautuneet rytmiin modernismista lähtien jonakin, jota ei analysoida tai tutkita. Kuitenkin hän osoittaa, että säerakenteen mitallinen säännöllisyys (kuusi säe-paria, jokaisessa säkeessä kuusi laskevaa runojalkaa, jokaisen säkeen keskellä *kesuura*, tauko) toimii osana runon retoriikkaa sitomalla vertautuvuuksia yhteen: ”Silmän runouden tehokkuudessaakin siis ’korvan’ kuulemalla rytmillä saattaa olla yllättävän suuri merkitys”. (Haasjoki 2005, 9-10.) Vapaamitallisen runon rytmiiikka on merkityksiä muodostavana keinona samanaikaisesti hyvin hallittu ja hallitsematon: mitallisuuden voi analyysissä jäsentää rakenteellisiin osiinsa, mutta luettuna ja kuultuna se vaikuttaa enemminkin pinnanalaisena, runon liikettä ylläpitävänä voimana. Näin se vertautuu myös elokuvan montaasiin, jonka voi eritellä selvärajaisiksi kuviksi, mutta joka tuottaa monitahoisia merkityksiä rinnastuvien kuvien väliin. Sekä kuvien että mitan sitomat vertautuvuudet ovat myös Pasolinin runoissa yleisiä (retorisia) keinoja. Pasolinin ja Mannerin kahta eri kulttuuria edustavien runojen välillä voi siis tässä nähdä tyylillistä viittaavuutta.

Teoreema-elokuvan ja -romaanin teemat sekä merkityksen muodostamisen keinot lainaavat toisilta teksteiltä ja lainautuvat toisiin tuottaen yhä uusia artikulaatioita uusissa kulttuurisissa konteksteissa. Kulttuurinen keskustelu rakentuu median kokonaisuudessa useita ilmaisukeinoja rinnastavassa multimodaalisessa vuorovaikutuksessa.

5.4.2. Vuorovaikutuksesta uusiutumisen mahdollisuuksiin

Eri medioiden ja moodien keskinäinen vuorovaikutus synnyttää jatkuvasti uusia tapoja representoida ympäröivää maailmaa (esim. Karjalainen 2001, 95). *Teoremassa* kohtaavat romaani ja elokuva, televisiojournalismi ja runo eri genreineen. Sen tapa kuvata (fiktiivistä) todellisuutta on omaperäinen yhdistelmä mediassa vaikuttavien moodien, diskurssien ja tyyliuunien ilmaisukeinoja. Asettamalla rinnakkain erilaisia representaation tapoja se tekee niitä näkyväksi ja kommentoi aikalaiskulttuurin ilmaisukeinoihin liittyviä arvoja ja oletuksia.

Kressin & Van Leeuwenin mukaan semioottinen toiminta on sosiaalista ja sosiaalinen semioottista. Kumpikin vaikuttaa sekä toimijaan että toiminnan kohteeseen ja muihin osapuoliin. Representaation keinojen muutokset näkyvät siinä, miten kulttuuriset tekstit tai niitä käyttävät yksilöt toimivat sosiaalisessa kontekstissaan. Intensiivinen muutos käytänteissä aktivoi muutosta myös niitä ilmaisevissa moodeissa ja niiden tiedollisessa pohjassa, diskurssissa. Muutosprosessissa marginaaliset tai asemaltaan tunnustamattomat moodit siirtyvät merkityksentuotannon käytäntöjen keskiöön. (Kress & Van Leeuwen 2001, 34-36.) Nykykulttuurissa visuaalisuus valtaa alaa pitkään hallinneelta kielellisyydeltä. Muidenkin moodien ilmaisuvoima tiedostetaan multimodaalisessa kulttuurissa yhä vahvemmin. *Teorema*-elokuvassa ja -romaanissakin sanan, kuvan ja äänen toisiaan haastava ja täydentävä suhde on tärkeä dialogisuuden ja vieraannuttavien keinojen lähde.

Diskursiivisten käytänteiden ja semioottisten moodien kenttää ei voi hahmottaa erillään sen historiallisesta ja sosiaalisesta dynamiikasta (Kress & Van Leeuwen 2001, 43). Bourdieu muistuttaa, että kulttuuristen käytänteiden kentillä jatkuvasti tapahtuvat *osittaiset vallankumoukset* eivät aseta kyseenalaisiksi pelin perusteita: ”kerettiläinen kumous julistaa päinvastoin paluuta alkulähteille, pelin lähtökohtaan, henkeen ja totuuteen, ja arvostelee pelin nykyistä banalisoitumista ja sen arvonalennusta.[--] Tulokkailta vaadittujen (vaatimusta ei lausuta ääneen) pelin käytännön periaatteiden tuntemuksen kautta pelin koko historia, menneisyys tulee mukaan jokaisessa pelin siirrossa.” (Bourdieu 1980/1985, 36-37.)

Teoremassa on kulttuurihistorialliselta kannalta erityistä sen tapa yhdistää vasemmistolaista, uskonnollista ja seksuaalista diskurssia omaperäiseksi maailmankuvaksi, joka on yhtä aikaa myyttinen ja kriittinen. Tämä rinnastuu Antonio Gramscin tapaan yhdistää materiaalinen ja henkinen (esim. Suvioja 1971),² mutta edustaa kuitenkin aikalaiskulttuurissaan poikkeuksellista suuntaa. Mahdollisuus valita, mitä diskursseja ja moodeja käytetään ja millaisina

yhdistelminä, on keskeinen representaatiotapojen uudistumisen resurssi. (Kress & Van Leeuwen 2001, 63-64.) Vaikkei ilmaisukonventioiden luomista pelin perusteista pääsisikään kokonaan irti, uudet yhdistelmät tuottavat ainakin uusia representaation tapoja, joilla on tuoreudessaan vieraannuttavaa voimaa.

Diskursiiviset käytänteet eivät siis vain vahvista vallitsevia käsityksiä, vaan myös muokkaavat vanhaa ja tuottavat uutta. Diskurssien muotoilu ja niiden ilmaisu eri moodeilla tuottaa uutta järjestystä, joka vaikuttaa myös toisiin läheisiin diskursseihin ja niitä ilmaiseviin moodeihin. (Kress & Van Leeuwen 2001, 32.) *Teorema*-elokuva palkittiin Mostra di Veneziassa ja debattien saattelemana myös Office Catholique International du Cinema -palkinnolla, mutta se herätti pahennusta sekä oikeisto- että vasemmistokriitikoiden piireissä. Paavi tuomitsi elokuvan mahdottomaksi hyväksyä ja oikeistokriitikot syyttivät nykynäkökulmasta viatonta elokuvaa pornografiasta. Avoin homoseksuaalisuus provosoi kritiikeissä torjuntareaktioita ja elokuva kuitattiin henkilökohtaiseksi tunnustukseksi, kertomukseksi homoseksuaalina olemisen vaikeudesta tai fantasiana, jossa vapautunut sankari vapauttaa kaikki normaaliuden rajoitteista. Vasemmistopiirit syyttivät elokuvaa mystisyydestä ja taantumuksellisuudesta. Ärtymystä herätti, että tehtaastaan luopuva, ei-sosialistista pelastusta tarjoava johtaja näytettiin liian hyvässä valossa, eikä porvaristoa syytetty taloudellisesta riistosta vaan henkisestä tyhjyydestä. Eräs vasemmistokriitikko toivoi elokuvan tuhoavan itsensä kuten henkilöhahmonsa, toinen kyseenalaisti palvelijattaren tavoin ilmassa leijuvan vertauskuvallisuuden arvon. (Greene 1990, 134-136; www.pasolini.net.)

Teorema-elokuvan ja romaanin herättämän kulttuurisen keskustelun monimuotoisuus todistaa niiden kriittisestä voimasta aikalaiskulttuurissaan ja vuosikymmentenkin yli. Vieraannuttamisen keinot ovat tosin tämän päivän elokuvahistoriallisessa kontekstissa ja suomalaiskatsojan silmissä osin toisia kuin 1970-luvun vaihteen katolisten ja marxilaisten arvojen värittämissä Italiassa.

5.5. Vieraannuttamisen keinoista kulttuuriseen keskusteluun

Rinnastamalla ja sekoittamalla eri ilmaisukeinojen ja -kanavien mahdollisuuksia *Teorema*-elokuva ja -romaanit tuottavat moninäkökulmaisuuksia, joka tekee näkyväksi eri diskursseihin ja moodeihin liittyviä arvoja ja oletuksia, mutta myös niihin sisältyviä kriittisiä resursseja. Vastakkain asetellut moodit korostavat toistensa ilmaisullisia mahdollisuuksia ja rajoituksia, täydentävät ja haastavat toisiaan. Korostamalla kuvallisia ja äänellisiä moodeja sanallisten sijaan teokset nostavat esiin sanallisen kulttuurin ylivoimaisen kätkevän ilmaisukeinojen moni-

naisuuden. Sanalliseen kerrontaan tottuneelle katsojalle *Teoreman* visuaalinen tarinan rakentamisen tapa toimii vieraannuttavana, vakiintuneita tulkinnan konventioita ja yksiselitteisiä tulkintoja kyseenalaistavana tekijänä. Tällainen epävarmuus ja tulkintojen moninaisuus näkyy myös aikalaiskriitikoiden esittämässä arvioissa.

Rikas intertekstuaalisten viitteiden verkko kytkee *Teorema*-elokuvan ja -romaanin osaksi niin oman aikansa kuin edeltävien ja tulevienkin kausien kulttuurisia keskusteluja. *Raamatusta* aikalaiskirjallisuuteen ulottuvat viittaukset tuovat esiin länsimaiseen kulttuuriin sisältyviä tapoja hahmottaa todellisuutta. Intertekstuaaliset ja -semioottiset viittaukset mediusta ja moodista toiseen vaikeuttavat teosten vastaanottoa ja toimivat vieraannuttavassa funktiossa. Ne eivät häiritse ainoastaan teoksen rakenteellista yhtenäisyyttä, vaan haastavat koko havaitsemis- ja tulkintaprosessin koherenssin. Kyseenalaistamalla tulkinnan ehtoja *Teorema*-romaanin ja -elokuva tarjoavat katsojalle/lukijalle kriittisiä välineitä sekä fiktiivisen että ei-fiktiivisen todellisuuden hahmottamiseen.

LOPUKSI

Olen tutkinut kulttuurisen keskustelun rakentumista Quasimodon, Pasolinin ja D'Elia teoksissa, ja nyt on enää tehtävänä kerätä yhteiskuvaan kohdeteosteni keskeiset kriittiset ja dialogiset keinot sekä punnita metodista rakennelmaa, jolla olen niitä pyydystänyt. Kriittinen diskurssianalyysi auttoi hahmottamaan runoa kielenkäytön alueena sosiaalisessa kontekstissa. Cookin skeemojen uudistumisen ja diskurssipoikkeaman käsitteet mallinsivat kriittisten keinojen toimintaa tekstissä, vaikka lukijan skeemojen aktuaaliset muutokset arvattavasti jäivätkin tavoittamattomiksi. Formalistisen ja strukturalistisen teorian antia olivat Hrushovskin viitekehysanalyysin ja tekstilähtöisen intertekstuaalisuuden tutkimuksen tarjoamat konkreettiset työvälineet kulttuurista keskustelua tuottavien kriittisten keinojen erittelyyn. Jakobsonin tekstifunktiot ja Šklovskin vieraannuttamisen käsite määrittivät kirjallisuuden asemaa kulttuurisessa keskustelussa erityisenä kielenkäytön alueena, jolla on sille ominaisia mahdollisuuksia vaikuttaa lukijoiden tapoihin ymmärtää kieltä, tekstiä ja kulttuureita. Diskurssianalyysi opasti tarkastelemaan runoutta suhteellisen autonomisena, mutta historiallisesti, ideologisesti ja materiaalisesti määrittäneenä kielenkäytön alueena. Cookin diskurssipoikkeamien analyysi kannusti jäljittämään myös, *mitä* kirjallisuuden poeettisella ja vieraannuttavalla funktiolla *tehdään* ja kenelle, kuka sitä milloinkin käyttää ja mihin tarkoitukseen. Koko olemukseltaan tulkinnanvaraisena, itsestään selvyiksi kyseenalaistavana diskurssina kirjallisuus aktivoi lukijaa etsimään vaihtoehtoisia merkityksiä ja representaation tapoja.

Kulttuurintutkimus ja semiotikka tukivat runon kriittisyyden mahdollistavan moninäkökulmaisuuksien hahmottamista aikansa sosiaalisessa kontekstissa. Kielitieteen dialoginen ja funktionaalinen lähestymistapa jäsensivät runon vuorovaikutuskeinoja ja toiminnallisuutta: vaihtuvia puhujarooleja, kysyviä, kyseenalaistavia, syyttäviä, puolustavia ja vastustavia puhefunktioita sekä todellisuuskuvaa muovaavia puheakteja. Multimodaalisuuden tutkimus antoi laajemman näkökulman kulttuurisen keskustelun tuottamisen ja ylläpidon prosesseihin mediassa. Multimodaalinen analyysi asetti runon dialogiset mahdollisuudet ja keinot samalle pelikentälle muun median sekä toisiaan vasten aktivoituvien diskurssien ja moodien kanssa. Sen avulla oli mahdollista tarkastella kulttuurista keskustelua dynaamisena, yksittäisen teoksen, mediumin ja aikakauden rajat ylittävänä prosessina.

Erilaisten taustoittavien ja tarkentavien teorioiden sekä metodien käyttö antoi tarttumapintaa kulttuurisen keskustelun alati muuttuvaan ja määritelmiä pakenevaan ilmiöön. Toisaalta analyysiin tuotti tiettyä epätarkkuutta yllättävä metamorfoosi, jossa näennäisen etäistenkin tutkimusperinteiden käsitteet sulautuivat toisiinsa: skeema viitekehyykseksi, joka oikeastaan on kielellinen käytäntö ja diskurssin elementti, joka puolestaan voi olla puheaktin luon-

teinen puhefunktio ja hyödyntää eri moodeista sekä median aloilta lainattuja keinoja. Tavoitteenani oli selvittää kulttuurisen keskustelun toimintatapoja kohdeteoksissani, ei vangita koko ilmiötä käsitteellisiin pihteihin. Käsitteiden yhteensulautuminen ei ehkä olekaan hirviömäinen takaisku vaan merkki siitä, että palasista kokoon kursittu metodi herää henkiin.

Kirjallisuuden vuorovaikutuksellisten mahdollisuuksien tarkasteleminen on jossain määrin jo lähtökohtaisesti uhkarohkeaa: vaarana on kirjallisuuden suhteellisen autonomisen, suorista sosiaalisista funktioista vapaan aseman tallominen toisten tarkoitusperien alle. Pyrin välttämään tekstuaalista väkivaltaa kuvaamalla kirjallisuuden roolia kulttuurisissa keskusteluissa teosten kielellisistä, tekstuaalisista ja diskursiivisista valinnoista tekstien välisiin viitteisiin laajenevalla analyysimallilla. Erittelemällä kohdeteoksiani osana (kirjallisten) diskurssien kamppailuja olen pyrkinyt näyttämään, kuinka myös kirjallisuuden autonomian korostaminen ja poeettiseen kieleen sulkeutuminen ovat kannanottoja kulttuurisella kentällä.

Korostunut tulkinnanvaraisuus vapauttaa kirjallisuuden välittömistä käytännön funktioista. Kirjallisuuden pelkistäminen yhteiskuntarakenteen heijastukseksi vähättelee sen merkitystä kielenkäytön alueena siinä missä sen rajaaminen tavoitteettomiksi muodoiksikin. Puhaintakin esteettinen muoto tekstissä on valinta, kannanotto suhteessa muihin mahdollisiin muotoihin. Kaikki elävät diskurssit pyrkivät jossain määrin uudistamaan ilmaisukeinojaan ja tulkinnallisia normejaan. Korostuneen monitulkintaisuutensa johdosta kirjallisuus ja runous sen lajina kyseenalaistavat erityisen vahvasti luonnollistuneita käsitteellistämisen tapoja.

Tulkinnallisten strategioiden ja representaation keinojen uudistuminen on asteittaista ja riippuvaista lukijasta. Diskursiiviset poikkeamat rikkovat odotusarvoisia kielenkäytön ja tulkinnan tapoja sekä tarjoavat vaihtoehtoja. Runon diskurssi tavoittelee jatkuvasti tuoreita, uudistavia ilmaisukeinoja. Onkin ongelmallista määrittää, mikä on poikkeama runokielessä, jossa odotusarvona on odotusten rikkominen. Olen eritellyt poikkeamia suhteessa aikalaiskulttuurin kanonisiin käsityksiin kirjallisuudessa ja muissa diskursseissa. Uusien ilmaisukeinojen ohella poikkeamia syntyy vanhojen keinojen uusiokäytöstä.

Kirjallisuus voi vaikuttaa kriittisillä keinoillaan vallitseviin käsitteellistämisen ja kielenkäytön tapoihin ja vastustaa symbolista vallankäyttöä. Teoksen tulkitsijat rakentavat kriittisiä keinoja tekstin ja kulttuurisen kontekstin mahdollistamien merkityssuhteiden pohjalta. Adornoa ja Belseytä mukailleen tällaisiksi keinoiksi voidaan nimetä korostettu tekstuaalisuus, tiedostettu ristiriitaisuus tekstin sisällä, sen käyttämissä diskursseissa ja niiden tuottamissa näkökulmissa sekä lukija-, tekijä- ja puhuja-asemien kyseenalaistaminen. Vieraannuttavan tekstin ei kuitenkaan tarvitse pysytellä etäällä lukijasta ja henkilökohtaisista kokemuksista,

jotka lukija saattaisi samaistaa lukemaansa. Myös eläytymään ohjaavat lukijaan suuntautumisen strategiat voivat johdatella diskurssipoiikkeamaan ja toimia vieraannuttavassa funktiossa.

Kriittisen tekstin ei tarvitse heittäytyä täysin avantgardistiseksi ja kaikkia totunnaisia merkityksen muodostamisen strategioita vastustavaksi (mikäli sellainen ylipäättään olisi mahdollista). Kyseenalaistava potentiaali vaikuttaa vivahteissa ja painotuseroissa, vallitsevien käytäntöjen asteittaisissa muunnelmissa. Kriittisyys on osittaisten vallankumousten pysähtymätön prosessi, joka paljastaa kielenkäytön ristiriitoja ja vaihtoehtoja. Vaikka ilmaisujen merkitykset perustuvat sosiaalisiin konventioihin, kielenkäytössä on mahdollista päivittää ja muokata merkityksiä tilanteen tasalle. Kulttuurinen keskustelu muodostuu todellisuuden kuvaamisen tavoista käydyistä jatkuvista valtapeleistä.

Kirjallisuus voidaan nähdä useita ilmaisukieliä hyödyntävänä ilmiönä sekä itsessään että vuorovaikutuksessa muun median kanssa. Kirjallisuus elää diskurssina erilaisissa kulttuurisissa käytännöissä ja moodeissa, joista se saa representaation resurssinsa. Samoin kuin diskurssit, joita kirjallisuus lainaa, myös sen hyödyntämät moodit voivat vahvistaa, täydentää tai vastustaa toisiaan. Runokokoelma mediumina tarjoaa kulttuurisille teksteille tiiviin ja monitulkintaisen, aikaa kestävän ja tottumuksen rajoja rikkovan ilmaisukanavan, joka äänellisin ja visuaalisin keinoin kutsuu lukijaa tulkitsemaan esittämiään sanajoukkoja, niistä muodostuvia kuvia, rakenteita ja vuorovaikutussuhteita. Runolle tyypillisiä keinoja, kuten säkeenylityksiä tai metaforia, voidaan pitää multimodaalisina. Myös runoa itsessään voi pitää mediumista toiseen muovautuvana moodina. Multimodaalisuuden avulla teos voi haastaa uusilla vaihtoehtoilla tietyn mediumin, moodin tai diskurssin käytäntöjä.

Dialogisen kirjallisuuden ahtaaksi käyneeseen aitaukseen on tarvetta löytää runonmentävä aukko. Dialoginen teksti voi olla samanaikaisesti eläytyvä ja kyseenalaistava, suuntautua itseensä, lukijaan ja kulttuuriseen kontekstiin. Toisin kuin jatkuvasti uusia mielenkiinnon kohteita etsivä valtamedia, runous pysähtyy luotaamaan ilmiöiden eri tasoja ristiriitaisistakin näkökulmista. Kyseenalaistamalla yksiselitteiset tulkinnat runo asettaa lukijansa aktiivisen merkitysten muodostajan rooliin ja antaa kriittisiä välineitä symbolisen vallankäytön erittelyyn. Runous voi aktivoida ja ylläpitää kulttuurista keskustelua sekä sosiaalista muistia. Monimerkityksisyyttä tutkivan rakenteensa avulla runo voi asettaa muussa mediassa luotuja merkityksiä vieraannuttavaan valoon. Vaihtuvat kirjalliset suuntaukset ja niiden konfliktit ovat välttämättömiä kulttuurisille keskusteluille: innovaatiot erottuvat vain vanhoja käytäntöjä vasten. Sekä sosiaalisesti osallistuva että itseensä kääntynyt runous osallistuvat aikansa kulttuuriin keskusteluihin, vain erilaisin tavoin. Seuraavaksi kokoon vielä kohdeteoksista löytämiäni kriittisen vuorovaikutuksen keinoja.

Quasimodon, Pasolinin ja D'Elia'n kanta-aottaville teoksille on ominaista samanaikaisesti selkeä ja kompleksinen rakenne. Samassa viestissä voi olla läsnä sekä poeettiseen kieleen kääntynyt ilmaisutapa (vaikeutettu muoto) että osallistuva, lukijaan suuntautuva puhujaseanne. Kohdekirjailijoihini runot yhdistelevät ennakkoluulottomasti kilpailevien kirjallisten suuntausten ilmaisukeinoja, kuten klassista runokieltä ja ajankohtaisia poleemisia aiheita, tuottaen näin uusia kriittisiä näkökulmia. Tutkielmassani olen keskittynyt analysoimaan, millaisin keinoin sosiaalisesti osallistuvat runokokoelmat rakentavat dialogista suhdetta suuntauksiin, jotka vahvistavat tai haastavat niiden tapaa kuvata aikansa kulttuuria. Eräs runon keskeisimmiksi osoittautuneista dialogisista keinoista, intertekstuaalisuus, palvelee kuitenkin yhtäläillä itseensä kääntyneen kuin osallistuvankin lyriikan tarpeita. Tekstienväliset yhteydet antavat samanaikaisesti luvan pysytellä tekstuaalisessa, diskursiivisessa todellisuudessa ja kasvaa yhden tekstin rajojen yli osaksi kulttuurista keskustelua.

Runon kriittisenä keinona intertekstuaalisuus voi rakentaa dialogisia suhteita kirjallisuuden ja muiden kulttuuristen tekstien välille kommentoiden niiden tuottamia ajankohtaisia ja historiallisia kysymyksiä. Kohdeteosten intertekstuaalisuus toimiikin kriittisen kirjoittamisen ja lukemisen metodina. Tyylejä ja kielenkäytön konventioita vastakkain asettelemalla teokset kyseenalaistavat kulttuurisia käsityksiä ja rakentavat uusia. Tällainen Hutcheonin ja Plettin kuvaama kriittinen intertekstuaalisuus on mahdollista yhtäläillä runossa, romaanissa kuin elokuvassakin. Teokset muuttavat lainattuja elementtejä ja varustavat niitä uusilla funktioilla ja merkityksillä. Näin ne aktivoivat lukijaa kokemaan ja koettelemaan lainattujen ja lainaavan tekstin välille aukeavaa merkityssuhteiden verkkoa. Intertekstuaaliset viittaukset vieraannuttavat helpoista tulkinnoista ja vaikeuttavat tekstin vastaanottoa kyseenalaistamalla sen rakenteellisen yhtenäisyyden ohella koko havaitsemis- ja tulkintaprosessien koherenssin.

Intertekstuaalisuus voidaan nähdä itsensä tiedostavana suuntautumisenä kohti kieltä ja poeettista muotoa. Yhtäläillä intertekstuaalisuutta voidaan pitää kirjallisuuden ja historian diskurssien kriittisen uudelleen lukemisen ja kirjoittamisen keinona – tai näissä kahdessa funktiossa samanaikaisesti. Tällainen kaksoisfunktio auttaa hahmottamaan tapaa, jolla runous voi osallistua kulttuuriin keskusteluihin: Se ei ainoastaan kyseenalaista kirjallisuuden autonomiaa, vaan samanaikaisesti ylläpitää sitä. Se ei ainoastaan hyökkää kirjallisuuden ja historian diskursseja vastaan, vaan tekee myös näkyväksi oman riippuvaisuutensa niistä.

Quasimodon toisen maailmansodan jälkeinen osallistuva runous suuntaa uudistuspyrkimyksensä kirjailijan aiempaan tuotantoon, mutta myös hermeettiseen runouteen yleensä. Uudet aiheet ja asenteet tuovat Quasimodon sodanjälkeisiin runoihin myös uudenlaisia kielenkäytön tapoja. Ajankohtaiset kysymykset rakentuvat runossa klassisten ja epäsovinnaisen

muotojen rinnastuksissa; runokielen rosoisuus toimii raadollisuuksien kuvana. Samalla runoissa on kuitenkin läsnä myös eläytyvä, kertova taso. Ne eivät kieltäydy kaikista merkityksistä adornolaisen, tietoisien heterogeenisen taiteen tapaan, mutta se ei tarkoita, etteikö runojen monitasoisuus voisi antaa äänen aikansa ristiriidoille.

GDG:n runojen diskurssissa tehdyt valinnat hermeettisen kielen ja osallistuvan runon keinojen välillä osoittavat representaation keinojen päivittämistä muuttuneessa yhteiskunnallisessa tilanteessa. Tulkinnalliset painotuserot käänöksissä tekevät näkyväksi, kuinka nämä keinot rakentuvat neuvottelussa lukijoiden, tekstin, sen diskurssien ja kulttuurisen kontekstin välillä. Runokäänökset tulkitsevat eri tavoin ajan ja asenteen viitekehyksiä, aktiivisia ja passiivisia toimijarooleja, kulttuurisia käytäntöjä ja niiden rikkomista sekä niihin liittyvää vastuuta. Säkeenylityksiin, sanajärjestyksiin ja deiktisiin aineksiin liittyvät käänösvalinnat rajaavat erilaisia näkö- ja kuvakulmia sekä niiden vaihdoksia. Käänökset luovat keskenään ristiriitaisia mutta yhtäläillä mahdollisia tulkintoja runon kuvallisuudesta. Ne myös lataavat runokieltä erilaisilla positiivisilla ja negatiivisilla konnotaatioilla. Diskurssin ja sitä vasten rakentuvan symboliikan tasolla käänökset eroavat toisistaan viittauksissa uskonnolliseen sekä kaunokirjalliseen diskurssiin. Kielen tasolla erot syntyvät aika- ja persoonamuoto- sekä modusvalinnoista ja lauseenvastikkeiden käytöstä, tekstin tasolla kielen kuvallisuuden rakenteista sekä eri tavoin tulkitussa runon lopetuksesta.

Käänösten tuottamien erilaisten kriittisten keinojen ohella *GDG:n* runojen analyysissä nousi esiin niiden monifunktioisuus; poeettisella funktiolla ei ole runoissa yksinvaltiaan asemaa. Referentiaalinen funktio toimii *GDG:ssä* samanaikaisesti historiallisessa, kaunokirjallisuudessa ja uskonnollisessa diskurssissa rakentuvia todellisuuskuvia vasten näyttäen niiden yhteyksiä ja vastakkaisuuksia. Konatiivista funktiota osoittavat pronominalinnat tekevät runosta puhetta toiselle. Puhetilanteen lähtökohtia, mahdollisuuksia ja rajoituksia erittelevästä runosta löytyy myös metakielellinen funktio. Quasimodon runot ottavat kantaa aikansa kysymyksiin intertekstuaalisin viittauksin, lainaamalla, muuntelemalla ja yhdistelemällä eri diskurseja, niiden symboleita ja metaforia. Tekstienvälisten yhtäläisyyksien ohella merkittäväksi osoitettiin viittausten ulkopuolelle jätetty aines korvaavine vaihtoehtoineen: koston manaukset korvattiin kysymyksillä ja vaikenemisella.

Kuten Quasimodon, myös Pasolinin runojen kriittinen ja osallistuva suhde todellisuuteen rakentuu eläytyvälle kerronnallisuudelle. Pasolinin teosten kertova, klassinen tyyli voidaan nähdä kommenttina italialaisen uusavantgarden harjoittamaan normatiiviseen normien kumoamiseen. Yhteiskunnan marginaalien kuvaus liittyy neorealismien perinteeseen, mutta runon puhujan korostetun subjektiivinen, estetisoitu ja erotisoitu havainto intertekstuaalisine

viitteineen paljastaa myös yhteiskunnallisen todellisuuden kuvaamisen rajoitteita. Historian ulkopuolelle kääntymisen teema ja kielen korostettu asema niin temaattisella kuin tekstin rakenteenkin tasolla liittyy Pasolinin runoja elegisen liikkeen linjaan. Korostettu tekstuaalisuus ja tiedostettu sisäinen ristiriitaisuus viittaavat uusavantgarden periaatteisiin, mutta eivät muodostu *RMT:ssä* itsetarkoitukseksi, vaan tuottavat merkityksiä yhdessä kertovien ja suullista diskurssia lähestyvien elementtien kanssa.

RMT:ssä tekstuaalisuus korostuu sekä teemoissa että rakenteissa. Määritelmiin sisältyviä ristiriitoja paljastetaan rinnastamalla yksinkertaisia adjektiiviattribuutteja ja kompleksista metaforisuutta. Runon hyödyntämien tyylien funktioita ja ristiriitoja ruoditaan myös temaattisella tasolla. Tekstuaalisuutta korostavat lisäksi muodon ja sisällön ristiriitaisuudesta syntyvät diskurssipoikkeamat. Esimerkiksi runomuoto kriittistä esseettä muistuttavassa sisällössä tekee näkyväksi kielellisen vallankäytön keinoja eri diskursseissa. Myös runolle ominaiset kuvallisuuden ja äänteellisen ilmaisun keinot korostavat ”proosallisiin” aiheisiin yhdistyessään runon tekstuaalisuutta. Äänteellisen toiston tuottama runon materiaalisuus ohjaa lukijaa kokemaan runon maailman tässä ja nyt tekstin rajaamista näkökulmista käsin. Runolle tyypillistä tekstuaalisuutta korostavat säkeenylitykset ovat merkittävä kriittisten keinojen lähde. Ne rikkovat muissa diskursseissa vallitsevaa tapaa jäsentää tekstiä ja luoda merkitysyhteyksiä. Vieraannuttavaa tehoa on myös parallellismilla ja toistolla merkityksiä yli kieliopillisten rajojen.

Suullisen kerronnan ja tiedostetun tekstuaalisuuden vastakkainasettelu muodostaa *RMT:n* runoissa keskeisen diskursiivisen ristiriidan. Perinteisen runokielen hyödyntämät keinot, säkeistö- ja säejako, säkeenylitykset, parallellismi sekä arkikielen metaforia laajemmaksi kasvava kuvallisuus sekoittuvat runosarjassa suullisen diskurssin keinoihin. Kirjoitetun ja suullisen diskurssin rinnastus nostaa esiin sivullisen ja osallisen puhujaposition ristiriidan. Runot korostavat kielellisen moninaisuuden mahdollisuuksia vaikkakin tiedostavat kielen historiallisesti ja sosiaalisesti määrittyneen luonteen teemoissaan ja rakenteissaan. *RMT:n* runomuotoon punottu kertova tyyli ja ajankohtaiset poleemiset kommentit etsivät omaperäisenä yhdistelmänä runon ja proosan sekä kaunokirjallisen tyylin ja retoriikan rajoja.

Pasolinin runoissa uudistamispyrkimykset suuntautuvat hallitseviin yhteiskunnallisiin diskursseihin. Runot asettavat eri diskurssien käsitteitä ristiriitaiseen valoon ja laajentavat niiden merkityksiä. Käsitepareja ja valta-asemia käännetään ympäri metaforan keinoin, vallan symbolien arvokkuutta puretaan ironialla. Kielenkäytön tapoja ja instituutioiden hallitsemia käsitteitä kyseenalaistetaan sekä temaattisella että rakenteellisella tasolla. Monimerkityksyyttä tuottavat keinot, kuten kaksoisviittaavuus ja vastakohdat, yllättävät rinnastukset ja muuttuvat näkökulmat sekä kielellinen leikittely haastavat totuttuja käsityksiä. Kriittisiin tul-

kintoihin ohjaavat myös tarkkailuverbit, puhuttelu, kysymykset ja käskyt sekä erilaiset toimijaroolit ja ristiriitaiset henkilöpositiot.

Vaihtuvat puhuja-asetat ohjaavat lukijan asennoitumista kutsumalla tutustumaan ja eläytymään kuvattuun sekä estetisoimaan, tulkitsemaan ja kyseenalaistamaan sitä. Kritisoidessaan ja ironisoidessaan toisia runon puhuja alistaa myös itsensä ja runon kirjoittamisprosessin kritiikin kohteeksi. Kritisoidut näkemykset ovat runon dialogissa läsnä joko suorina haasteina tai oletettuina vastauksina. Runon dialogisuus rakentuu tekstien välille ja on ehkä aina jossain määrin epäsuoraa tai taittunutta. Puhuttelun kohde voidaan nimetä suoraan, mutta se on läsnä enemmän tai vähemmän epäsuorasti, lainojen ja viittausten välityksellä.

Pasolinin romaanien dialogisuus lähestyy kielen kerroksisuudessa bahtinilaista mallia, mutta runot osallistuvat kulttuurisiin keskusteluihin sekä suoraan retorisella tasolla että epäsuoremmin sanan sisäisen dialogisuuden ja teoksen tyylillisen aseman kautta. Runot ovat puheenvuoroja: aikalaiskirjallisuuden kritiikkiä, puolustuspuheita ja agitaatiota. Ne puhuttelevat nimettyjä kirjailijoita, instituutioita, tyylejä ja koulukuntia poeettisin, retorisin ja satiirisin keinoin. Runot syyttävät, kiittävät, kunnioittavat, kärjistävät, ironisoivat, vastaavat kritiikkiin, ennakoivat omia vastauksiaan ja pelastautuvat mustavalkoisuudelta monitasoisuudellaan ja itsekritiikillään. Runosarjojen kokonaisuudessa kriittiset kommentit rakentuvat suhteessa toisiin, vastakkaisiin näkökulmiin erilaisiksi äänenpainoiksi puheenvuorossa. Provokatiiviset mutta moninäkökulmaiset kommentit puhuttelevat useita yleisöjä ja aktivoivat keskustelua.

Pasolinin runojen dialogisuus on osallistumista ideologisiin kamppailuihin oman aikansa ja muiden aikakausien diskursseissa. Ne haastavat kirjallisuuden ja tutkimuksen yhtäläillä radikaaleja kuin konservatiivisiakin diskursseja ja tekevät niiden avulla myös omia lähtökohdaisia oletuksiaan sekä kriittistä voimaansa näkyväksi. Toisten aikakausien ja kulttuureiden tekstejä muuntelemalla kommentoidaan aikalaiskirjallisuuden keskustelujä. Subtekstiltä lainataan myös auktoriteettia. Satiirinen dialogi voi rakentua teosten, niiden henkilöhahmojen tai kirjoittajien julkisten kuvien välille sekä näiden merkitystasojen vuorovaikutukselle.

Teorema-elokuvassa ja -romaanissa eri ilmaisumuotojen vastakkainasettelua ja vuorovaikusta käytetään tietoisena merkitystä rakentavana strategiana. Elokuvan niukkaan, tulkinassa laajentuvaan kielelliseen ja kuvalliseen ilmaisuun perustuva merkitysten muodostamisen tekniikka muistuttaa runokielen keinoja. Harvalukuisten repliikkien intertekstuaalisuus linkittää elokuvassa ja kirjallisuudessa käytävää kulttuurista keskustelua toisiinsa. Äänettömin kuvin, montaasia korostaen etenevät jaksot lähestyvät ilmaisussaan runon kuvallisuuden keinoja. Myös muissa elokuvan visuaalisissa merkityksenrakentamisen keinoissa, kuten kuvakulmassa ja sen liikkeessä, etäisyydessä ja rajauksessa, perspektiivissä, valaistuksessa sekä

ihmisten ja esineiden suhteessa voi nähdä liittymäkohtia runon metaforan muodostuksen strategioihin ja runon puhujan asemien tai näkökulmien vaihdoksiin. Elokuvan kuva-vastakuva-asetelmia voi pitää visuaalisina metaforina. Erikoiset rajaukset synnyttävät metaforisia merkityksiä samanlaisin periaattein visuaalisessa kuvassa ja kielikuvassa. Leikkaukseen rinnastuvat keinot (metaforat, säkeenylytykset, tauot) muodostavat hajanaisemman kentän, joka kuitenkin pitää sisällään runokielen keskeisiä elementtejä.

Intertekstuaalisilla ja -semioottisilla viittauksilla *Teorema* luo kriittistä suhdetta konstruktivistiseen, neorealistiseen ja melodramaattiseen elokuvaperinteeseen ja osallistuu näin konstruktioluonteensa tiedostavan ja välittömään elämän kuvaamiseen pyrkivän suuntauksen kamppailuun elokuvahistoriassa. Rinnastamalla suuntausten yhtäläisyyksiä ja eroja *Teorema* kyseenalaistaa vallitsevia käsityksiä todellisuuden kuvaamisen ehdoista ja synnyttää uusia, realismia ja myyttejä, proosaa ja lyriikkaa sekoittavia representaation keinoja.

Intertekstuaalisuus ja -semioottisuus toimivat sekä vaikeutetun että paljastetun muodon tuottamisen strategiana. Vaikeutetun muodon strategioiksi voidaan lukea kaikki tekstien välisen viittaamisen tavat. Korostetun katkonaisesti toisiinsa liittyvät otokset nostavat merkitysten tuottamisen tekniikat esiin samaan tapaan kuin säkeenylytykset ja metaforat runossa. Genrejen sekoittaminen, montaasin käyttö sekä väri- ja mustavalkojaksojen vaihtelu toimivat elokuvan muotoa paljastavina vieraannuttamisen strategioina. Melodraaman tai neorealismien konventioiden kritisointi konstruktivistisen elokuvan keinoin voidaan nähdä nuoremman suuntauksen kanonisoimisena. Myös juonen erilainen kertomuksellinen järjestäminen *Teorema*-elokuvassa ja -romaanissa on merkittävä vieraannuttamisen keino. Vieraannuttavasti toimivat lisäksi intertekstuaalisilla merkityksillä ladatut teemat.

Elokuvan ja kirjan intertekstuaalinen yhteispeli kyseenalaistaa vakiintuneita käsityksiä kielen ja ajattelun suhteesta tai kuvan objektiivisuudesta. Teokset rakentavat erilaisia vastaanottaja-asemia ja viittaussuhteita oman mediuminsa rajaamista aineksista. Diskurssit toteutuvat romaanissa ja elokuvassa eri moodien artikuloimana. Teosten muodostama kokonaisuus tutkii tapoja, joilla kuvan, sanan ja äänen moodit kantavat merkityksiä. Elokuvan monologit sijoittuvat konkreettiseen dialogiseen tilanteeseen, jossa puhuttelun kohde on fyysisesti läsnä. Romaanin runoissa käytetyt yksikön toisen persoonan muodot rakentavat puhutellun paikan, mutta eivät kuvaa tämän reaktioita kuten elokuva. Romaanissa korostuu elokuvaa vahvemmin moninäkökulmaisen henkilöposition luoma vieraannuttava lukija-asema. Näyttelijä antaa Vieraalle fyysisen hahmon, mutta romaanissa tämä rakentuu toisten henkilöhahmojen esittämistä kokemuksista ja vastakkaisia ominaisuuksia korostavista intertekstuaalisista viittauksista.

Rinnastamalla ja sekoittamalla eri ilmaisukeinojen ja -kanavien mahdollisuuksia *Teorema*-elokuva ja -romaanin tuottavat moninäkökulmaisuutta, joka paljastaa diskursseihin ja moodeihin sisältyviä arvoja, oletuksia sekä kriittisiä resursseja. Teosten aktivoima intersemioottinen vuorovaikutus jatkuu niin suomalaisessa aikalaiskirjallisuudessa kuin tämän päivän kirjallisuuskeskustelussakin. Mannerin metalyyrisen *Teorema*-runon puhuja vertailee runoa ja proosaa, kuvallista ja äänellistä ilmaisukieltä Pasolinin *Teorema*-elokuvan ja -romaanin muodostamaa intertekstuaalista taustaa vasten. Manner rinnastaa elokuvan ja runon kuvallisuuden *äänellisinä* ominaisuuksina. Vapaamitallisen runon rytmikka ja elokuvaa rytmittävä (tai runokuvia jakava) leikkaus ovat merkityksenmuodostamisen keinoina samanaikaisesti hallittuja ja hallitsemattomia: analyysissä ne voidaan jäsentää rakenteellisiin osiinsa, mutta luettuna ja koettuna ne vaikuttavat pinnanalaisena, runon tai elokuvan liikettä ja merkitysyhteyksiä luovana voimana. Kuvien ja mitan sitomat vertautuvuudet ovat tyylillinen yhteys Pasolinin ja Mannerin kahta eri kulttuuria edustavien runojen välille. Runo ja elokuva hyödynsivät samankaltaisia audiovisuaalisen ilmaisun keinoja. Intersemioottiset lainat runosta elokuvaan ja elokuvasta runoon korostavat runon sisäistä multimodaalisuutta, sen kahtalaista luonnetta äänellisenä ja kirjoitettuna tekstinä.

Teorema-elokuvan ja -romaanin teemat sekä merkityksenmuodostamisen keinot lainaavat toisilta teksteiltä ja lainautuvat toisiin tuottaen yhä uusia artikulaatioita uusissa kulttuurisissa konteksteissa. Kulttuurinen dialogi rakentuu median kokonaisuudessa useita ilmaisukeinoja rinnastavassa multimodaalisessa vuorovaikutuksessa. Elokuvan ja romaanin herättämän kulttuurisen keskustelun monimuotoisuus todistaa sen kriittisestä voimasta, joka kantaa 1970-luvun vaihteesta tällä vuosituhannele, vaikka vieraannuttamien keinot ovat osin muuttuneet matkalla kulttuurista ja aikakaudesta toiseen.

D'Elia *BS:ssa* lainatut puheenvuorot rakentavat henkilöhahmoja ja dialogisia asemia. Kielen moninaisuus näkyy runoissa erilaisina puhefunktiona ja -akteina. *BS:n* runot voidaan tulkita vastaukseksi aiempiin, eri viestintätilanteissa ja -välineissä tuotettuihin kuvauksiin ja kommentteihin globaaleista ja paikallisista tapahtumista. Runot suuntautuvat kohti tulevia kommentteja muodostamalla niille kokoelman edetessä laajenevan haasteen. Runojen tuottamalle ajankuvulle löytyy useita tulkintoja. Kirjan tuotantoprosessista syntyvä ajallinen etäisyys päivänpolttaviin tapahtumiin laajentaa runon tutkimien kysymysten kestoja ja syvyyttä median keskusteluissa mahdollistaen niiden sisäisten ristiriitojen erittelyn.

Ristiriitaisia, toisiaan häiritseviä tulkintamahdollisuuksia *BS:n* runot tuottavat monitaasisin rinnastuksin tai tarjoamalla toistuvilla säkeillä vaihtuvia konteksteja, erilaisia syyseurausyhteyksiä, toimijarooleja ja kysymyksenasetteluja. Syyllisten nimeämättä jättäminen

kyseenalaistaa mustavalkoisesti toisia syyllistävät ideologiat. Personifikaatiolla epäinhimillisen inhimilliseksi etäännytetty toimijat ja kokijat kommentoivat mediakonventiota, joka antaa rikkaiden ja köyhien, etäisten ja läheisten kansojen kohtaamille tuhoille valikoivasti nimiä ja kasvoja. Runot tutkivat nimeämisen globaalia valtaa ja tekevät monikulttuurisella symboliikalla näkyväksi yhteyksiä maailmanpolitiikan pelureiden toimintamalleissa ja arvoasetelmisissä. Kritiikin kohteita ovat väkivallankierrettä ja vieraankammoa ylläpitävät toimet, media ja sensuuri, konservatiivinen muuttumattomuus sekä poliittinen ja uskonnollinen retoriikka.

Runoissa kuvatut väkivallanteot, vallan väärinkäytökset ja niiden seuraukset asetetaan laajempaan poliittisen retoriikan ja historian kontekstiin. Toimijaroolit jakavat vastuuta sekä yksilölle että yhteiskunnalle ja puhuttelevat niin yksilön inhimillisiä tunteita kuin yhteiskunnan globaalia omatuntoakin. Runot kyseenalaistavat yksiselitteisen rajan syyllisten ja uhrien välillä rinnastamalla rooleja parallellismin keinoin. Tuhot kuvataan kompleksisten syyseuraus-yhteyksien tuloksena. Intertekstuaaliset viittaukset laajentavat näitä merkitysverkostoja ja näyttävät kulttuurihistoriallisia yhteyksiä eri aikakausien välillä.

BS:n runoissa käsitys todellisuudesta rakentuu puhujien vuorovaikutuksessa. Bahtinlainen sanan sisäinen dialogisuus kääntyy eri näkemysten eksplisiittiseksi neuvotteluksi tai suoranaisiksi kamppailuksi merkitysten muodostamisesta. Runon puhujien kielelliset valinnat osoittavat aktiivista pyrkimystä muodostaa kuvaa vallitsevista asiantiloista. Uudiskäsitteet antavat vanhoille ilmaisuille uusia, puhujien omaan käyttöön sopivia merkityksiä ja vieraannuttavat aiemmista tulkintatavoista. Vastakkain asettuvat julkinen ja yksityinen kieli, vakiintuneet käsitteet ja tunnepitoiset ilmaukset. Metaforaksi laajenevat määritelmät kyseenalaistavat yksiulotteisia nimeämiskäytäntöjä ja haastavat lukijan tulkitsemaan aktiivisesti eri merkitystasoja. Merkityksen muodostamisen kamppailuja käydään diskursseissa avautuvissa historiallisissa ja poliittisissa konteksteissa sekä kulttuurisissa käytännöissä vaihtoehtoisia näkemyksiä korostavien vivahteiden ja kielen rekisterien keinoin.

Runon puhujien keskusteluissa limittyvät henkilökohtainen ja yhteiskunnallinen vuorovaikutus, eri sukupolvien näkökulmat, nykyhetki ja historia. Vastakkaiset keskusteluasemat rakentuvat runoissa väitteiden ja vastaväitteiden ketjussa käytetyn sanaston ja puhetyylin kautta kuuntelijan, puhutellun, väittäjän tai vastustajan rooleiksi. Rungas negatiivisesti värityneiden sanojen käyttö lataa puhujaroleihin provokatiivisuutta, interjektioita, huudahdukset ja kesken alkavat lauseet kuvaavat puhujien pidättelemättömiä tunteita. Puheenvuorot ja keskustelut katkeavat ja vaihtuvat toisiin kesken runon – kamppailu puheenvuoroista on kamppailua merkityksistä. *BS:n* runojen puhefunktioita ovat kysymykset, syytökset, solvaukset ja mana-

ukset, provosointi ja epäröinti sekä tuomiot, arviot ja ennustukset. Puhefunktioiden puheaktiivisuus korostaa merkitystenmuodostamisen prosessia aktiivisena toimintana.

Todellisuuden kuvaamisen tavat, puhujaroolit ja puhefunktiot muodostuvat runon fiktiivisessä vuorovaikutustilanteessa puhujan ja kuulijan/lukijan suhteen tuotteina. Ilmaisut ovat monifunktioisia ja sidoksissa esiintymiskontekstiinsa sekä tulkintaprosessiin. *BS:ssä* puhefunktiot suunnataan toisaalta globaalin, toisaalta italialaisen 2000-luvun vaihteen kulttuurisen kontekstin tuntevalle lukijalle. Provokatiiviset väitteet toimivat keskustelunavauksina aktuaaliselle, saman kulttuurisen kontekstin tuntevalle lukijalle. Runot näyttävät, miten kuulijakunta sekä sosiaalinen ja historiallinen näköpiiri vaikuttavat siihen, mitä sanotaan tai jätetään sanomatta, miten asiat nimetään ja minkälaisiksi niiden väliset suhteet ymmärretään.

Kirjallisuus voidaan nähdä kriittisenä, keskustelua *aktivoivana* voimana. Kaunokirjallinen teos osallistuu kulttuuriin dialogeihin oman kielenkäytön alueensa näkökulmasta ja saa näin kyseenalaistamisen mahdollistavaa etäisyyttä muihin diskursseihin. Teksteissä rakentuvat kriittiset *mahdollisuudet* aktivoituvat tai eivät aktivoitu lukemisen prosessissa. Kulttuurista keskustelua tuottavat kriittiset keinot ovat pysähtymättömiä: ne on löydettävä, arvotettava ja muokattava toimiviksi yhä uudelleen ja erilaisissa teksteissä.

Aikakausten ja kulttuurien erot tekivät teosten kriittisten keinojen ja dialogisten viittaussuhteiden verkostojen löytämisestä haastavaa, mutta myös terveellä tavalla muistuttivat omankin aikakauden ja kulttuurin keskustelujen tulkittamisen lukijariippuvuudesta. Pasolinin ja D'Elían runoista analyysin tueksi laatimani käännökset ovat tulkintoja siinä missä rinnakkaisina luentoina, tai oikeastaan niistä muodostuvina rinnakkaisina teksteinä, tarkastelemani Quasimodon runojen suomennoksetkin. Eri käännösversion vertailu ei avannut pääsyä toisen lukijan tulkintoihin, mutta auttoi hahmottamaan, minkälaisia vaihtoehtoisia, osin ristiriitaisiakin tulkinnallisia *valintoja* runon pohjalta voi tehdä. Vaikka runouden kääntämistä yleisesti pidetään vaikeana ellei jopa mahdottomana, on tärkeää yrittää lähestyä kulttuurista keskustelua toisten aikakausten ja kulttuurien runoudessa – tiedostaen tulkinnallisten lähtökohdiansa rajallisuuden. Toisesta kulttuurisesta näkökulmasta on ehkä mahdollista löytää uusia tulkinnallisia strategioita sekä kohdekulttuurin että oman kulttuurinsa hahmottamiseen.

Antoisimmaksi tutkimuksessani koin runon dialogisten ja kriittisten keinojen kartoittamisen ja koontin. Kielen, kirjallisuuden (useassa tapauksessa oletusarvoisesti proosan) ja kulttuurin tutkimuksen metodien yhteensovittaminen runoanalyysin palvelukseen ei ollut kitkatonta, mutta metodeita yhdistelemällä pääsin erittelemään kulttuurisen keskustelun keinojen lingvististä hienomotoriikkaa, lajityypillisiä ja sosiaalisia ulottuvuuksia sekä toimintaa mediakentällä. Kriittisen ja tekstilähtöisen tutkimusotteen välillä tasapainoilu tuntui toisinaan

kovin kiikkerältä, mutta intertekstuaalinen turvaverkko antoi luottamusta jatkaa eteenpäin. Dialogisten runojen avaamia tekstien välisiä yhteyksiä voisi jatkotutkimuksessa punoa pidemmällekin median eri aloille ja multimodaalisen runon uusimpiin muotoihin, toisiin kirjailijoihin ja kirjallisiin kulttuureihin. Haluaisin syventää analyysiani myös italialaisen kirjallisuuden tutkimuksen näkökulmasta, joka tässä tutkielmassa jäi valitettavan kapeaksi. Suomalaisissa yliopistokirjastoista löytyvä Pasolini-tutkimus painottuu vahvasti elokuvaan ja biografiseen analyysiin. Quasimodoa ja D’Eliaa koskevaa tutkimuksia ei käytännössä ollut saatavilla. Tässä tutkimuksessa kohdekirjailijoiksi valikoitui kolme miesrunoilijaa, osittain temaattisista, osittain saatavuussyistä. Runon kulttuurisen keskustelun keinojen tarkastelu naisnäkökulmasta jää tulevien tutkimusten haasteeksi.

Runo multimodaalisena taidelajina on parhaillaan noususuhdanteessa: lavarunouden moninaiset monitaiteiset muodot, runovideot ja -cd:t, digitaalinen runous sekä Internetin kaikille avoimet runofoorumit purkavat ennakkoluuloja vuosikymmenten taakse jämähtäneestä, todellisuudesta ja ihmisistä vieraantuneesta eliittilajista. On tärkeää päivittää myös dialogisen, kriittisen ja funktionaalisen tutkimuksen lähtöoletuksia runouden mahdollisuuksista: Runo ei ole ideologioiden vetojuhta muttei myöskään oman kielensä silmälappujen sokaisemana suuvaahdossa korskahteleva näyttely-yksilö, joka sivuutetaan kuriositeettina, kun tutkitaan kielellistä vuorovaikutusta toimintana. Runo on aktiivinen, itsenäinen osallistuja kielen, vallan ja kulttuurin merkityskamppailuissa.

KIRJALLISUUSLUETTELO

Kohdetekstit

D'ELIA, GIANNI 2003: *Bassa Stagione (BS)*. Einaudi, Torino.

HELSINGIN SANOMAT (HS) 25.10.1959: Quasimodon ahdistus ja luottamus.

MANNER, EEVA-LIISA 1971b: *Paetkaa purret kevein purjein*. Tammi, Helsinki.

MÄKELÄ, JOUKO (toim. ja käänt.) 1959: Nobelilla palkittu Quasimodo ei kirjoita riviäkään keskeytymätöntä valitusta, vaan koettaa aina osoittaa tietä kaaoksesta.

Savon Sanomat 23.10.

QUASIMODO, SALVATORE 1960/1976: *Giorno dopo giorno (GDG)*.

Teoksessa *Tutte le poesie*. Mondadori, Cles.

QUASIMODO, SALVATORE 1962: *Ja äkkiä on ilta*. Elli-Kaija Köngäs (käänt.).

Kirjayhtymä, Helsinki.

PASOLINI, PIER PAOLO 1957/1976: *Le ceneri di Gramsci*. Garzanti, Milano.

PASOLINI, PIER PAOLO 1961/1982: *La religione del mio tempo (RMT)*. Einaudi, Torino.

PASOLINI, PIER PAOLO 1968: *Teorema*. Garzanti, Milano.

PASOLINI, PIER PAOLO 1968/1971: *Teorema*. Aarre Huhtala (käänt.). Wsoy, Helsinki.

PASOLINI, PIER PAOLO 1968: *Teorema*. Italia. Tuotanto Aeros Film (Rooma), Rosselini, Franco; Bolognini, Mauro. Käsikirjoitus ja ohjaus: Pasolini, Pier Paolo. Kuvaus: Ruzzolini, Giuseppe. Leikkaus: Baragli, Nino. Lavastus: Puccini, Luciano. Avustava ohjaaja: Citti, Sergio. Alkuperäinen musiikki: Morricone, Ennio. Musiikkisuunnittelu: Pasolini, Pier Paolo. Näyttelijät: Barbini, Luigi (poika asemalla); Betti, Laura (Emilia); Cambria, Adele (toinen palvelijatar); Davoli, Ninetto (Angelino); De Mejo, Carlo (poika); Garboli, Cesare (reportteri); Gatto, Alfonso (lääkäri); Girotti, Massimo (Paolo); Mangano, Silvano (Lucia); Pasolini, Susanna (vanha nainen); Soublette, Anders José Cruz (Pietro); Stamp, Terence (vieras); Wiazemsky, Anne (Odetta).

PASOLINI, PIER PAOLO 1999: *Tuhkan laulaja*. Pentti Saaritsa (käänt.). Wsoy, Helsinki.

PEIRACCINI, ROLANDO (toim.) 2004: *Italian runoutta 1900-luvulta*. Lauttasaari Press, Helsinki.

POLKUNEN MIRJAM 1959: Salvatore Quasimodo – ajan runoilija. *Uusi Suomi (US)* 23.10.

SHAKESPEARE, WILLIAM 1996/1999. *Julius Caesar*. Teoksessa *The Complete Works of William Shakespeare*. Wordsworth Editions, Oxford. 582-610.

TYNNI, AALE (toim. ja käänt.) 1976: *Kaksikymmentäyksi nobelrunoilijaa*. WSOY, Helsinki.

Tutkimus ja muut lähteet

Tutkimuskirjallisuus:

- ADORNO, THEODOR 1970/1984: *Aesthetic Theory*. C. Lenhardt (käänt.), Gretel Adorno & Rolf Tiedemann (toim.). Routledge, Lontoo.
- ALLEN, GRAHAM 2001: Postmodern conclusions. Teoksessa Graham Allen (toim.) *Intertextuality*. Routledge, Lontoo. 174-208.
- AUSTIN, JOHN L. 1955/1984: *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. J. O. Urmson & Marina Sbisa (toim.). Oxford UP, Oxford.
- BAHTIN, MIHAIL 1934-1935/1982: Discourse in the novel. Teoksessa Michael Holquist (toim.) *Dialogic Imagination: Four Essays*. Caryl Emerson & Michael Holquist (käänt.). Texas UP, Austin. 259-422.
- BALDICK, CHRIS 1990/1996: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford UP, Oxford.
- BARTHES, ROLAND 1968/1993. Tekijän kuolema. Teoksessa Lea Rojola (toim.) *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Lea Rojola & Pirjo Thorel (käänt.). Vastapaino, Tampere. 109-119.
- BELSEY, CATHERINE 1980/1989: *Critical Practice*. Routledge, Lontoo.
- BERGER, MARTTI 2005: Kulttuuripoliittinen taistelu ja sen tausta. Teoksessa Lena Tavio (toim.) *Pasolini – ihminen, runous, teatteri*. Artemisia, Firenze. 189-196.
- BIEDERMAN, HANS 1989/2002: *Suuri symbolikirja*. Pentti Lempiäinen (toim. ja käänt.). Wsoy, Helsinki.
- BOURDIEU, PIERRE 1980/1985: *Sosiologian kysymyksiä*. J.P. Roos (käänt.). Vastapaino, Tampere.
- BOURDIEU, PIERRE & HAACKE, HANS 1994/1997: *Ajatusten vapaakauppaa*. Kaija Katajavuori et al. (käänt.). Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- BRAAD THOMSEN, CHRISTIAN 1990: *Leppymättömät*. Arvi Tamminen (käänt.). Like, Helsinki.
- CAESAR, MICHAEL 1996/2001: Contemporary Italy. Teoksessa Peter Brand & Lino Pertile (toim.) *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge UP, Cambridge. 559-580.
- COOK, GUY 1994: *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford UP, Oxford.

- CULLER, JONATHAN 1997/2000: *Literary Theory. A Very Short Introduction*.
Oxford UP, Oxford.
- DEBORD, GUY 1967/2005: *Spektaakkelin yhteiskunta*. Tommi Uschanov (käänt.).
Summa, Helsinki.
- D'ELIA, GIANNI 1989: Näkökulma Italian uusimpaan kirjallisuuteen. Teoksessa
Merja Vannela (toim.) *Espanjan, Italian ja Portugalin kirjallisuus*.
Leena Taavitsainen-Petäjä (käänt.). Kirjastopalvelu, Helsinki. 137-157.
- D'ELIA, GIANNI 2005: Pasolinin runomuotoinen teatteri, ”alkuveruke”. Teoksessa
Lena Tavio (toim.) *Pasolini – ihminen, runous, teatteri*. Elina Suolahti
(käänt.). Artemisia, Firenze. 39-58.
- DENTITH, SIMON 2000: Is nothing sacred? Parody and postmodernism.
Teoksessa Simon Dentith (toim.) *Parody*. Routledge, Lontoo. 154-185.
- DERRIDA, JACQUES 1992: This Strange Institution Called Literature. Teoksessa
Derek Attridge (toim.) *Acts of Literature*. Routledge, Lontoo. 33-75
- EAGLETON, TERRY 1976/1981: *Marxism and Literary Criticism*. Methuen, Lontoo.
- EASTHOPE, ANTONY 1983/1990: *Poetry as discourse*. Routledge, Lontoo
- EDMUNDSON, MARK 1995: *Literature against philosophy, Plato to Derrida*.
Cambridge UP, Cambridge.
- EICHENBAUM, BORIS 1926/2001. Kirjallisuus ja elokuva. Teoksessa Pekka Pesonen &
Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Timo Suni (käänt.). SKS,
Helsinki. 282-289.
- FOWLER, ROGER 1971: *The Languages of Literature*. Routledge, Lontoo.
- FOWLER, ROGER 1981: *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic
Criticism*. Batsford, Lontoo.
- GATT-RUTTER, JOHN 1984: Pier Paolo Pasolini. Teoksessa Michael Caesar & Peter
Hainsworth (toim.), *Writers & Society in Contemporary Italy*.
Berg, Warwickshire.
- GATT-RUTTER, JOHN 1996/2001. The Aftermath of the Second World War. Teoksessa
Peter Brand & Lino Pertile (toim.), *The Cambridge History of Italian Literature*.
Cambridge UP, Cambridge. 531-557.
- GRAMSCI, ANTONIO 1975/1979: *Vankilavihkot*. Mikael Böök (toim.), Martti Berger,
Mikael Böök & Leena Talvio (käänt.). Kansankulttuuri, Helsinki.
- GREENE, NAOMI 1990: *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*. Princeton UP, New Jersey.
- HAASJOKI, PAULIINA 2005: Vapaata rytmikasvatusta? Rytmien ja mitan suhteista ja

- mielekkyyksistä. *Tuli&Savu* 2/2005, 8-11.
- HALL, STUART 1992/1999: Me ja muut: diskurssi ja valta. Teoksessa Mikko Lehtonen & Juha Herkman (toim.) *Identiteetti*. Mikko Lehtonen (Käänt.). Vastapaino, Tampere. 77-138.
- HALLIDAY M. K. A. 1973/1977: *Explorations in the Functions of Language*. Explorations in Language Study. Peter Doughty & Geoffrey Thornton (toim.). Arnold, Lontoo.
- HEIKKINEN, VESA; HIIDENMAA, PIRJO; TIILILÄ, ULLA 2001/2000: *Teksti työnä, virka kielenä*. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 116. Gaudeamus, Helsinki.
- HELSINGIN SANOMAT* 20.11.2005: Berlusconi Italia voi huonosti.
- HENRIKSON, ALF 2001: *Antiikin tarinoita 1-2*. Maija Westerlund (käänt.). Wsoy, Helsinki.
- HERKMAN, JUHA 2000: Huumorin ja vallan keskeneräinen kysymys – populaarin kokemuksen jäljillä. Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turun yliopiston mediatutkimuksen julkaisuja. 372-388.
- HRUSHOVSKI, BENJAMIN 1979: The structure of semiotic objects: a three-dimensional model. *Poetics Today* 1:1-2, 363-76.
- HRUSHOVSKI, BENJAMIN 1984a: Poetic Metaphor and Frames of Reference. *Poetics Today* 5:1, 5-43.
- HRUSHOVSKI (HARSAW), BENJAMIN 1984b: Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework. *Poetics Today* 5:2, 227-51.
- HUNT, RUSSELL A. 1996: Literacy as Dialogic Involvement: Methodological Implications for the Empirical Study of Literary Reading. Teoksessa Roger J. Krenz & Mary Sue Mac Nealy (toim.) *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*. Advances in Discourse Processes VOL 52. Ablex, Norwood. 479-494.
- HUTCHEON, LINDA 1985: *A Theory of Parody*. Methuen, Lontoo.
- HUTCHEON, LINDA 1989: *The Politics of Postmodernism*. Routledge, Lontoo.
- HUTCHEON, LINDA 1988/1999: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, Lontoo.
- HÄMEEN YHTEISTYÖ (HY)* 22.6.1962: Väkevä italialainen yhteiskuntaromaani.
- JAKOBSON, ROMAN 1960: Closing Statement. Linguistics and Poetics. Teoksessa Thomas A. Sebeok (toim.) *Style in Language*. MIT Press, Massachusetts. 350-377.
- JAMESON, FREDRIC 1972/1974: *The Prison-House of Language. A Critical Account of*

- Structuralism and Russian Formalism*. Princeton UP, Princeton.
- JAMESON, FREDRIC 1976/1988: *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*
Volume 1. Situations of Theory. Routledge, Lontoo.
- KESKINEN, MIKKO 1996: Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teorit kirjaimen ja metaforan välissä. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 49:1, 31-51.
- KUNDERA, MILAN 2001: *Petetyt testamentit*. Jan Blomstedt (käänt.). WSOY, Helsinki.
- KINNUNEN, SINIKKA 1971: Arvoituksellinen sanoma. *Kansan Lehti* 10.11.
- KIRBY, JOHN T. 2000: *Secret of the Muses Retold. Classical Influences*
on Italian Authors of the Twentieth Century. Chicago UP, Chicago.
- KLIMKE, CRISTOPH 1995/1997: *Olemme kaikki vaarassa. Pasolini. Oikeusjuttu*.
 Juha Lares (käänt.). Like, Helsinki.
- KONTTINEN, RIITTA & LAAJOKI, LIISA 2000: *Taiteen sanakirja*. Kaarina Turtia (toim.).
 Otava, Helsinki.
- KRESS, GUNTHER & VAN LEUWEN, THEO 2001: *Multimodal Discourse. The Modes*
and Media of Contemporary Communication. Arnold, Lontoo.
- KROGER, ROLF O. & WOOD, LINDA A. 2000: *Doing Discourse Analysis. Methods for*
Studying Action in Talk and Text. Sage, Thousand Oaks.
- LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK 1980/1981: *Metaphors We Live By*.
 Chicago UP, Chicago.
- LAPPALAINEN, OTTO: Pojan unet ja maailman rajat. Teoksessa Lena Tavio (toim.)
Pasolini – ihminen, runous, teatteri. Artemisia, Firenze. 103-130.
- LEE, DAVID 1992: *Competing Discourses. Perspective and Ideology in Language*.
 Longman, Lontoo.
- LEHTONEN, MIKKO 2001: *Syyskuun yhdenentoista merkitys*. Vastapaino, Tampere.
- LEHTONEN, TUOMAS M.S. 1992: Jo luettua. Intertekstuaalisuus kulttuuriteorian vai
 metodina? *Tiede & Edistys* 17:1, 68-70.
- LOTMAN, JURI 1971/1977: *The Structure of the Artistic Text*. Ronald Vroon (käänt.).
 Ann Arbor, Michigan.
- LOTMAN, JURI 1989: *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Erkki Peuranen
 et all. (käänt.). SN-kirjat, Helsinki.
- LUUKKA, MINNA-RIITTA 2000: Näkökulma luo kohteen: diskurssintutkimuksen
 taustaoletukset. Teoksessa Kari Sajavaara ja Arja Piirainen-Marsh (toim.)
Kieli diskurssi ja yhteisö. Soveltavan kielentutkimuksen keskus,
 Jyväskylän yliopisto. 133-160.

- LÄHTEENMÄKI, MIKA 2000: Dialogisuus ja emergenssi. Merkityksen emergentistä luonteesta. Teoksessa Urho Määttä, Tommi Nieminen & Pälli, Pekka (toim.) *Emergenssin kielelliset kasvot*. Folia Fennistica & Linguistica 24, Tampereen yliopiston suomen kielen ja yleisen kielitieteen laitos. 93-110.
- MANNER, EEVA-LIISA 1971a: Ja Jumala vei kansansa erämaahan. *Aamu Lehti (AL)* 31.10.
- MARAZZINI, CLAUDIO 1998: *Sublime volgar eloquio. Il linguaggio poetico di Pier Paolo Pasolini*. Ghirlandina i classici italiani den novecento. Mucchi, Modena.
- McCARTHY, PATRICK 2002: *Language, Politics and Writing*. Palgrave Macmillan, New York.
- MEHTONEN, PÄIVI 2001/2002: Johdatus hämäryyden historiaan, teoriaan ja käytäntöön. Teoksessa Päivi Mehtonen (toim.) *Kielen ja kirjallisuuden hämäriä*. Tampere UP, Tampere. 9-36.
- MEHTONEN, PÄIVI 2006: Manifestien poetiikkaa ja retoriikkaa. Teoksessa Sakari Katajamaäki ja Hari Veivo (toim.) *Avantgarde ja kokeellinen kirjallisuus*. (Tulossa.)
- MUNAFÒ, GAETANO 1973/1977: *Quasimodo: poeta del nostro tempo. Introduzione e guida allo studio dell'opera di Salvatore Quasimodo. Storia e Antologia della critica*. Monnier, Firenze.
- NOLAND, CARRIE 1999: *Poetry at Stake. Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology*. Princeton UP, Princeton.
- NOUSIAINEN, ANU 2006: Näin puhuu Osama. *Helsingin Sanomat* 29.1.
- ONG, WALTER J. 1982/1990: *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*. Anthropos, Göteborg.
- PACIFICI, SERGIO 1962/1972: *A Guide to Contemporary Italian Literature. From Futurism to Neorealism*. Southern Illinois UP, Carbondale.
- PASOLINI, PIER PAOLO 1989: *Laitakaupungin valot. Seikkailuretki hänen elokuviansa historiaan*. Franca Faldini & Geoffredo Fofi (toim.), Marja-Leena Mikkola (käänt.). Mabuse, Helsinki.
- PARRY, CHRISTOPH 1998: ”Nimi Osip tulee sinua vastaan”. Paul Celanin Niemandroseksten ja runoilijoiden kohtaustapaikkana. Teoksessa Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen (toim.). *Interteksti ja konteksti*. SKS, Helsinki. 82-104.
- PESONEN, PEKKA 1991: Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. SKS, Helsinki. 31-58.
- PETTERSSON, TORSTEN 1988: *Literary Interpretation. Current Models and a New*

- Departure*. Åbo Academy Press, Turku.
- PIETIKÄINEN, SARI 2000: Kriittinen diskurssintutkimus. Teoksessa Kari Sajavaara & Arja Piirainen-Marsh (toim.) *Kieli, diskurssi & yhteisö*.
Soveltavan kielentutkimuksen keskus, Jyväskylä. 191-217.
- PIETILÄ, VEIKKO 2004: Kulttuuriteollisuusesseen saatteeksi. *Tiedotustutkimus* 2004: 4-5.
- PLETT, HEINRICH F. 1991: Intertextualities. Teoksessa Heinrich F. Plett (toim.)
Intertextuality. Walter de Gruyter, Berliini. 3-29.
- POKKINEN, VILLE 2005: Eating away the reality. Pasolini's Corporeal Politics
of Reality and Three Concepts of Mimeticism. Teoksessa Lena Tavio (toim.)
Pasolini – ihminen, runous, teatteri. Artemisia, Firenze. 59-82.
- POWELL, CHRIS & PATON, GEORGE E. C. (toim.) 1988: *Humour in Society. Resistance
and Control*. MacMillan Press, Lontoo.
- PREVITALI, GIOVANNI 1979/1996: The Periodization of the History of Italian Art.
Teoksessa Claire Dorey (käänt.) *History of Italian Art. Volume two*.
Polity Press, Cambridge.
- RAUD, REIN 1994: *The Role of Poetry in Classical Japanese Literature. A Code of
Discursivity Analysis*. Acta collegii humaniorum estoniense Nro 1/1994.
Eesti Humanitarinstituut, Tallinna.
- REED, T. V. 1992: *Fifteen Jugglers, Five Believers. Literary Politics and the Poetics of
American Social Movements*. California UP, Berkeley.
- RESTIVO, ANGELO 2002: *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization
in the Italia Art Film*. Duke UP, Lontoo.
- SAID, EDWARD 1994/2001: *Ajattelevan ihmisen vastuu*. Loki-kirjat, Helsinki.
- SCHIFFRIN, DEBORAH 1994: *Approaches to Discourse*. Blackwell, Oxford.
- SHORT, MICK 1996/1999: *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*.
Longman. Lontoo.
- SEPÄNMAA, YRJÖ 1971: Puhtaan muodon ongelma. *Uusi Suomi* 10.10.
- SIHVONEN, JUKKA 1991: *Exceeding the Limits. On the Poetics and Politics of
Audiovisuality*. SETS, Turku.
- SIIRONEN (KALLIOMERI), MARIA 2002a: Kaivinkoneen itku tulkintatyömaalla:
Pier Paolo Pasolinin runosarjan diskurssien ja viitekehysten analyysia.
Teoksessa Pekka Tammi, (toim.) *Lukuja metodisesta kamppailusta*.
Monimetodisia tutkielmia kirjallisuudesta. Taideaineiden laitoksen julkaisuja 5.
Tampere UP, Tampere. 33-70.

- SIIRONEN, MARIA 2002b: Ironian karuselli South Park -sarjassa. *Lähikuva* 3/2002, 53-68.
- SIIRONEN, MARIA 2003: Hautapuheita eläville: kulttuurista keskustelua Pier Paolo Pasolinin teoksessa *La religione del mio tempo*. *Nuori Voima* 3/03. 14-19.
- SIIRONEN, MARIA 2004: Epitaphs for the Living. Cultural Dialogs in Pier Paolo Pasolini's Anthology *La religione del mio tempo*. Teoksessa Marina Grishakova & Markku Lehtimäki (toim.) *Intertextuality and Intersemiosis*. Tartu UP, Tartto. 188-214.
- SILTANEN JUHA 2005: Pasolinin merkitys kirjallisena ja yhteiskunnallisena hahmona. Teoksessa Lena Tavio (toim.) *Pasolini – ihminen, runous, teatteri*. Artemisia, Firenze. 15-38.
- SITI, WALTER 2005: Runollinen ja draamallinen ilmaisu P. P. Pasolinin elokuvissa. Elina Suolahti (käänt.) Teoksessa Lena Tavio (toim.) *Pasolini – ihminen, runous, teatteri*. Artemisia, Firenze. 83-103.
- ŠKLOVSKI, VIKTOR 1917/2001: Taiteesta - keinona. Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Timo Suni (käänt.). SKS, Helsinki. 29-49.
- STEINER, PETER 1994: *Russian Formalism. A Metapoetics*. Cornell UP, Lontoo.
- SUVIOJA, MIKA 1971: Vain ihme voi pelastaa porvarit. *Sosiaali-demokraatti* 16.10.
- TAAVITSAINEN-PETÄJÄ, LEENA 1989: Italian kirjallisuus 1800-luvulta nykypäiviin. Teoksessa Merja Vannela (toim.) *Espanjan, Italian ja Portugalin kirjallisuus*. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki. 102-136.
- TAMMI, PEKKA 1991: Text, Subtext, Intertext. On Applying Taranovsky's Analytic Method (with Examples from Finnish Poetry). *Semiotica* 87(3/4). 315-347.
- TAMMI, PEKKA 1999: *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*. Tampere UP, Tampere.
- TARKKA, PEKKA 1971: Myyttien Pasolini. *Helsingin Sanomat* 17.10.
- TEDESCO, NATALE 1969/1977: Classicità e contemporaneità in Quasimodo. Teoksessa Gaetano Munafò (toim.) *Quasimodo: poeta del nostro tempo. Introduzione e guida allo studio dell'opera di Salvatore Quasimodo. Storia e Antologia della critica*. Monnier, Firenze. 197-199.
- TOOLAN, MICHAEL 1997: What is critical discourse analysis and why are people saying such terrible things about it? *Language and literature* 6:2, 83-103.
- TUUSVUORI, JARKKO S. 1995: Ei muuta runoutta kuin todet teot. Teoksessa Juha Varto (toim.) *Kuluttaminen & yksilön kulttuurin kuolema. Pier Paolo Pasolinin*

herättämiä ajatuksia perinteestä, kielestä, sukupuolisuudesta ja kasvatuksesta.

Lapin yliopistopaino, Rovaniemi. 13-31.

TYNJANOV, JURI 1927/2001: Elokuvan perusteista. Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Timo Suni (käänt.). SKS, Helsinki. 295-320.

TYNJANOV, JURI 1927/2001: Kirjallisuuden evoluutiosta. Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi. Antologia*. Timo Suni (käänt.). SKS, Helsinki. 256-267.

UUSI SUOMI 29.7.1962: Rooman sudet.

VARTO, JUHA & SUORANTA, JUHA 1995: Pasolinin jäljet. Teoksessa Juha Varto (toim.) *Kuluttaminen & yksilön kulttuurin kuolema. Pier Paolo Pasolinin herättämiä ajatuksia perinteestä, kielestä, sukupuolisuudesta ja kasvatuksesta*. Lapin yliopistopaino, Rovaniemi. 5-13

VARTO, JUHA & VEENKIVI, LIISA 1996: *Filosofia ja kaunokirjallisuus*. Taju, Tampere.

VIALA, ALAIN 1989: Prismatic Effects. Teoksessa Philippe Desan et al. (toim.) *Literature and Social Practice*. Chicago UP, Chicago. 256-267.

VIHKARI, AULI 1990/1998: Lyriikan runousoppia. Teoksessa Kantokorpi et al. *Runousopin perusteet*. Helsingin yliopiston lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, Lahti. 39-101.

VIHKARI, AULI 1998: Carpe diem. Lukijaan suuntautumisen strategiat lyriikassa. Teoksessa Lea Laitinen & Lea Rojola (toim.) *Sanan voima. Keskusteluja Performatiivisuudesta*. SKS, Helsinki. 280-304.

VIRISALO, TOINI 1971: Pier Paolo Pasolini: Teoreema. *Päivän Sanomat* 16.12.

WITTGENSTEIN, LUDWIG 1961/1971: *Tractatus Logico-Philosophicus eli Loogis-filosofinen tutkielma*. Heikki Nyman (käänt.). Wsoy, Helsinki.

VOLOŠINOV, VALENTIN 1929/1990: *Kielen dialogisuus. Marxismi ja kielifilosofia*. Tapani Laine (käänt.). Vastapaino, Tampere.

Painamattomat lähteet

http://www.pasolini.net/cinema_teorema.htm (haettu 20.9.2003)

KARJALAINEN, PILVI 2002: *Sanat muuttuvat kuviksi - sovitus kirjasta elokuvaksi. Esimerkkiluentana Schnitzlerin Unikertomus ja Kubricin Eyes Wide Shut*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.