2 **Pääkirjoitus**
Runouden aika
Vesa Haapala ja Riikka Rossi

5 **Artikkelit**
Intiimi vai poliittinen isänmaa? J. L. Runebergin ”Maamme”, Aleksis Kiven ”Suomenmaa” ja tekstienväliset yhteydet
Jyrki Nummi

32 Vastaanoton kiinalainen erehdys — runoilijan ja kääntäjän sekoittuminen Pertti Niemisen runoilijakuvassa
Tuulia Toivanen

56 **Keskusteluja**
Avata aika ja liike – keskustelu runoilija Olli Sinivaaran kanssa
Vesa Haapala

69 **Lukuja**
Kuolinrunoutta 1400-luvun Kastiliasta
H. K. Riikonen

Ajassa

74 Seminaariraportti: Eeva-Liisa Mannerin juhlaseminaari
Katja Seutu

76 **Lukijoilta**
Teorian vastaisku: pitääkö humanistin äänestää republikaaneja?
Pia Livia Hekanaho

80 **Arvostelut**
Rakkaudella rakkautta tutkimassa
Eva Maria Korsisaari: Tule rakkaani!
Päivi Koivisto

84 Kansallisrunoilija, pedofiili ja homoseksuaali?
Panu Rajala: Runoilijan sydän. J. H. Erkon täyttymätön elämä.
Minna Maijala

88 Edith Södergran och Rudolf Steiner
Jan Häll: Vägen till landet som icke är.
Holger Lillqvist

91 Kuulumisia Espanjan Mannerilta
Tuula Hökkä (toim.): Kirjoittamisen aika.
Karoliina Lummaa

93 Fanikohtaisia luentoja rock-sanoituksista
Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki (toim.): Ääniä äänien takaa.
Markku Soikkeli

99 **Abstracts**

Vesa Haapala ja Riikka Rossi

Runouden aika

Vuoden ensimmäinen *Avain* keskittyy runouteen. Lähdemme liikkeelle 1800-luvun suurista kansallisista nimistä ja etenemme 1950- ja 1960-lukujen lyriikkaan, romanttis-kokeelliseen nykyrunouteen sekä arvioinneissa rock-lyriikkaan ja klassikkorunoilijoihin, kuten J. H. Erkkoon, Edith Södergraniin ja Eeva-Liisa Manneriin.

Lehtemme näyttää, että runous on kohtaamisten foorumi. Vaikka romaania on perinteisesti pidetty eri lajien ja diskurssien kohtaamispaikkana, tämän *Avaimen* artikkelit ja keskustelut osoittavat, että myös runous toimii vastakohtaisiksikin käsitettyjen alueiden yhdistäjänä. Lyriikka nivoo yhteen intiimin ja poliittisen, yksityisen ja julkisen, korkean ja matalan, lokaalin ja globaalin, subjektiivisen kokemuksen ja analyyttisen ajattelun. Tällaisen universaalin, jatkuvasti kehkeytyvän, kaikki lajit ja koko yhteiskunnallisen elämän sisäänsä sulkevan runouden ideaa kehitteli erityisesti Friedrich Schlegel saksalaisessa varhaisromantiikassa, oireellisesti samoihin aikoihin modernin romaanin synnyn kanssa. Lyriikan tapa jäsentää todellisuutta näyttää sopivan myös omaan aikaamme, jossa historia tiivistyy hetkellisyydeksi ja ohikiitäviksi elämyksiksi. Samalla lyriikka tarjoaa mahdollisuuden monipohjaiseen vastaanottoon.

Lehden artikkeleissa on edustettuna lyriikantutkimuksen kaksi suuntausta, lajitutkimus ja reseptiotutkimus. Jyrki Nummi tarkastelee artikkelissaan ”Intiimi vai poliittinen isänmaa?” J. L. Runebergin ”Vårt land” (Maamme) –hymnin ja Aleksis Kiven ”Suomenmaan” keskinäissuhdetta lajiongelmien kehyksessä. Hän tuo uutta näkökulmaa runojen tulkintaan, mutta esittää kiinnostavasti myös yleisempiä teoreettisia tarkennuksia intertekstuaalisuuden ja lajisuhteiden mallintamiseen: usein epähistoriallisiksikin ymmärretty tekstienvälisyyden analyysi toimii Nummen artikkelissa kulttuurihistoriallisesta konteksista kumpuavan ”isänmaan” käsitteen tulkitsemisen välineenä. Tuulia Toivanen puolestaan analysoi artikkelissaan ”Vastaanoton kiinalainen erehdys”, kuinka Pertti Niemisen toiminta sinologina ja kiinalaisen runouden kääntäjänä on muokannut vastaanoton suhdetta Niemisen lyriikkaan. Toivasen mukaan runoilijan käännöstyön painottaminen on osaltaan ohjannut vastaanottoa luomaan virheellistä kuvaa ”kiinalaisesta runoilijasta” ja auttanut unohtamaan Niemisen lyyrikonlaadun muita puolia.

Uusina toimittajina olemme tahtoneet tuoda lehteen lisää tarttumapintaa. Yksi alue, jolla profiloimme *Avainta* edelleen, on keskustelu. Keskusteluja-foorumilla haastamme tutkimusta lähempään vuoropuheluun kirjailijoiden ja muiden kirjallisuuskentän vaikuttajien kanssa. Ensimmäisessä numerossa lehden keskustelukumppaniksi saapuu runoilija Olli Sinivaara, joka tunnetaan myös kääntäjänä ja filosofina. Ajassapalsta puolestaan esittelee tutkimusalueen ajankohtaisia tapahtumia, konferensseja ja kohtaamisia. Näin mahdollistuu myös jälkikäteinen osallistuminen seminaareihin ja tapahtumiin. Tässä numerossa Katja Seutu kertoo, lyriikka-teemaan sopivasti, joulukuisesta Eeva-Liisa Manner –juhlaseminaarista.

Keskustelussa Olli Sinivaaran kanssa nousi esiin toistuvasti kielen ja kokemuksen jännitteinen suhde, teema joka on kiinnostava myös kirjallisuustieteessä. Tutkimukseen kuuluu väistämättä argumentointi yhteisesti sovituin käsittein, usein myös kriittinen etäisyys kohteeseen sitä eriteltäessä ja arvioitaessa. Runouden kirjoittamisen lähtökohdan voi taas ajatella esimerkiksi aistimusten ilmaisuksi, maailman vapaaksi välittämiseksi ja hahmottamiseksi, kuten Sinivaara esittää. Runous voi olla Kolumbuksen seikkailua aistihavainnon, historian tai uusien ajatusten maailmoissa tai yhtä lailla rytmin ja liikkeen mukaan menemistä. Lähtökohtien eroista huolimatta yhteistä onnistuneelle akateemiselle tutkimukselle ja kirjallisuuden kirjoittamiselle on historiatietoisuus: kontakti kieleen ja traditioihin, joiden kanssa ollaan tekemisissä.

Runouden ja tutkimuksen kytkentöjä voidaan hakea toisaaltakin. Kaikkea kirjoittamista ohjaa jokin tarve, vähintäänkin halu synnyttää merkityksekästä tekstiä. Sekä kirjallisuudessa että tutkimuksessa on motiivina luoda tietoa ja käsitteitä, lisätä ymmärrystä, haastaa uusiin aistimisen tapoihin, kenties jopa vaikuttaa, luoda arvoja ja arvostelmia. Sinivaaran mukaan runon kirjoittaminen vertautuu fyysiseen toimintaan, koitokseen: runo tempautuu irti huolettomasta kommunikaatiosta, ja siinä on aina fyysisen jälkiä.

Eikö myös akateemisessa, institutionalisoituneessa lukemisessa ole mukana runsaasti tunteita ja puhdasta psykofyysisyyttä, siis muutakin kuin niska- ja selkävaivoja sekä pelon- ja raivontunteita murskaavan kritiikin tai toteutumatta jääneen hankkeen edessä? Vaikka kirjallisuudentutkija kuinka pyrkii teoreettiseen ajatteluun ja objektiivisuuteen, sisältyy lukemiseen ja kirjoittamiseen primaari tunnetaso: elämyksen ja nautinnon tarve, emootioiden käsittely, olivatpa kyseessä ilo, tuska ja vastenmielisyys tai klassiset kauhu ja sääli, joita jo Aristoteles piti merkittävinä osina tragediaa.

Tutkimus ei voi, kuten ei hyvä runouskaan, tietenkään olla pelkkää tunteiden, kokemusten ja assosiaatioiden ilmaisua. Olennaista kaikessa kirjoittamisessa on luoda välittyvä ja vaikuttava muoto ymmärtämisen ja artikuloimisen kokemuksille. Siksi onkin tärkeää kysyä: mikä tarve tutkimustani ohjaa ja mitä kokemusta käsitteellistän, kun annan muotoa ymmärrykselleni? Nämä kysymykset voivat ohjata etsimään uusia tapoja

lähestyä kirjallisuuden kieltä, ja parhaassa tapauksessa mukaan jäsentyy dialogi merkityksekkäästä puhumisen ja olemisen tavasta.

Naistutkimuksen piirissä on jo pitkään kyseenalaistettu näennäisen neutraaliksi ymmärrettyjä tieteellisen kirjoittamisen tapoja ja etsitty tutkijan subjektiiviset lähtökohdat avoimesti paljastavaa tyyliä. Tällaisen kielen mahdollisuuksia pohditaan Päivi Koiviston arvostelussa Eva Maria Korsisaaren väitöskirjasta *Tule, rakkaani!*, joka on yksi ensimmäisistä yrityksistä kirjoittaa kirjallisuustiedettä toisin. Elämänkertatutkimuksen uudet artikulaatiot näkyvät Panu Rajalan J. H. Erkkoa käsittelevässä *Runoilijan sydän* -teoksessa, josta Minna Maijala kirjoittaa: Rajala hylkää perinteisen elämänkertojan ja tutkijan roolin, naamioituu fiktiiviseksi kertojaksi ja sekoittaa faktoihin fiktiota, mikä ei tosin ole tiedonmuodostamisen kannalta kovin ongelmatonta. Holger Lillqvist arvioi Jan Hällin aatehistoriallista tutkimusta Edith Södergranin Rudolf Steiner -kytköksistä ja Karoliina Lummaa Tuula Hökän *Kirjoittamisen aika* -toimitusta Eeva-Liisa Mannerin kirjeistä 1960-luvulta. Näissä arvioinneissa tulevat esiin runoilijan monet roolit sekä lyriikan ongelmallinenkin suhde isoihin aatevirtauksiin. Markku Soikkeli tarkastelee Toni Lahtisen ja Markku Lehtimäen toimittamaa teosta *Ääniä äänien takaa*, joka on mielenkiintoinen avaus rock-lyriikan monipuolisen kentän analyysiin.

Lukuja-palstalla professori H. K. Riikonen kertoo kohtaamisestaan espanjalaisen Jorge Manriquen (1440–1479) *Coplas a la muerte de su padre* –runoelman kanssa. Kuolemaa ja ajan luonnetta tutkiva runoelma on kiehtova kokonaisuus, jota on vaikea luonnehtia millään yksittäisellä lajimääreellä. Riikosen mukaan ”siinä yhdistyvät vapaasti filosofinen runoelma, elegia, saarna ja hautajaispuhe vainajalle”. Tekstin kiinnostavuus on sen yhtäaikaisessa tuttuudessa ja vieraudessa: retorinen tyyli ja moniaalle länsimaiseen kirjallisuuteen viittaavat topokset limittyvät nykylukijalle vieraaseen ajan muotojen pohdintaan.

Lehtemme arvostelut ja lukukokemukset osoittavat, että paradigmanvaihdokset ja genrejen sekoittamiset, samoin kuin vanhojen ja uudempien alueiden kohtaamiset nostavat tunteet tieteentekijänkin pintaan. Tämä näkyy myös keskustelunavauksina. Pia Livia Hekanaho kommentoi Kristina Malmion ”Kirjallisuudentutkimuksen Tähtien sota, osa X: Järjen ja logiikan paluu” -katsausta (*Avain* 4/2006) ja jatkaa näin vuoropuhelua tutkimuksen poliittisuudesta ja tulkinnan painopisteistä. Hekanaho taustoittaa Malmion esittelemän *Theory's Empire. An Anthology of Dissent* -antologian (2005) lähtökohtia yhdysvaltalaiseen yliopistomaailmaan ja kritisoi voimakkaasti antologian tutkimuksellista arvoa. Hänen mukaansa Daphne Patain ja Will H. Corrallin toimittama teos on osa kampanjaa yliopistojen demokratisoitumista ja moniarvoistumista vastaan. Toivomme *Avaimen* lukijoille hyvää alkanutta vuotta sekä antoisia hetkiä kirjallisuuden ja sen tutkimisen parissa!

Jyrki Nummi

Intiimi vai poliittinen isänmaa? J. L. Runebergin ”Maamme”, Aleksis Kiven ”Suomenmaa” ja tekstienväliset yhteydet

I Runo, muunnelma ja tekstienvälisyys

J. L. Runebergin syntymän 200-vuotisjuhlavuoden kynnyksellä vuoden 2003 joulukuussa käynnistyi *Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä* keskustelukierros, jossa selviteltiin, mikä ja millainen kansallislaulu kelpaa vaativalle nykysuomalaiselle.[1] Artikkelissa haastateltiin henkilöitä, jotka esittivät näkemyksiään Paciuksen ja Runebergin ”Maamme”-laulusta (1848). Monen mielestä nykyinen kansallislaulu voisi siirtyä sivuun ja antaa tilaa Sibeliuksen ja Koskenniemen ”Finlandia”-hymnille (1940). Keskustelu asettui näiden ja vain näiden vaihtoehtojen vertailuun.[2]

Monilla keskusteluun osallistuneilla oli sellainen käsitys, että kansallislaulu kirjoitetaan kansallislauluksi ja sen asema perustuu jonkun hallintoelimen viralliseen päätökseen ja lakiin. Runebergin intentioista ”Maamme”-laulun suhteen ei kuitenkaan tiedetä mitään varmaa, vaikka Matti Klingen (2004, 519–547) mukaan kansallisrunoilija olisi laatinut runonsa täsmällisiä päivänkohtaisia valtapoliittisia tarkoituksia silmällä pitäen.[3] Maamme-laulun asema ei myöskään ole ollut kiistaton eikä kilpailijoita vailla; mukailijoita ja jäljittelijöitä riitti jo Runebergin ja Paciuksen omana aikana. Yksi haastajista on Aleksis Kiven jälkeenjääneistä runoista löytynyt hymnimuunnelma, joka tunnetaan nimellä ”Suomenmaa”.[4]

Ongelmani jakautuu kahdeksi eri kysymykseksi. Ensimmäinen voidaan esittää aivan yleisessä muodossa: mitä tapahtuu kansallislaululle, kun sen poliittinen viitekehys muuttuu? Kansallislauluehdokkaita puolustettaessa vetoaminen esteettisiin arvoihin – tästähän yleensä lähdetään – osoittautuu tavallisesti kaikkein heikoimmaksi perusteeksi. Kansallislaululla on aina lukuisa joukko muita kuin esteettisiä tai kirjallisia tehtäviä. Näihin sisältyy aina poliittinen ulottuvuus, jonka merkitystä ei ole syytä vähätellä, vaikka se ei aina olisi ilmeinen (ks. Klinge 1982, 98–209).[5] Viimeaikainen tutkimus on kuvannut retoriikan ja lajitutkimuksen keinoin Runebergin poliittiseksi runoilijaksi, joka kirjoitti etenkin myöhäistuotannossaan avoimesti poliittisin tavoittein. *Vänrikki Stoo-*

lin tarinat edustavat poliittisen retoriikan taidonnäytettä, kuten Klinge (2004) ja Lars Burman (2004) ovat toisistaan riippumatta ja hieman eri lähtökohdista osoittaneet.

”Suomenmaan” yksityiskohtiin ei ole pitkiin aikoihin esitetty ratkaisevaa lisää. Kivi-tutkijat ovat käyneet aina Tarkiaisesta (1916), Saarimaasta (1925) ja Lehtosesta (1928) Koskenniemeen (1934/1954), Laurilaan (1945), Viljaseen (1953) ja Launoseen (1982) runon erityispiirteet läpi. Kahden runon välinen ongelma voidaan täsmentää kysymällä, mitä tapahtuu runolle, kun sen mallina olevan toisen runon tulkinta muuttuu? Toisin sanoen, kuinka Kiven ”Suomenmaan” tulkinta muuttuu Runebergin ”Maamme”-runon tulkinnan muuttuessa?

Toinen ongelmani liittyy tutkittavien runojen välisten suhteiden teoreettisiin ehtoihin. Tarkastelen runojen välisiä yhteyksiä kolmen, osin limittyvän mutta olennaisesti erilaisen tekstienvälisen suhdetyypin avulla. Nämä ovat (i) *lajityyppiset* suhteet, (ii) *kahdenväliset* suhteet ja (iii) *motiivipiirien ja -traditioiden* kautta syntyvät suhteet. Kukin suhdetyyppi edustaa erilaista tekstienvälisyyden aspektia. Gérard Genetten (1979) tekstikäsitteistössä lajityyppi (*genre*) edustaa *arkkitekstuaalisuutta*. Kahdenväliset suhteet, joilla tarkoitetaan kahden tunnistettavan tekstin keskinäisiä kytkentöjä, asettuvat puolestaan *intertekstuaalisuuden* alueelle.[6] Tekstin ja kirjallisen taustan välisiksi yhteyksiksi eli *kontekstuaalisiksi* suhteiksi ymmärretään rajatusti sellaiset merkitysainekset, joita perinteisesti kutsutaan *topoksiksi*, *teemoiksi* ja *motiiveiksi*. Näitä voidaan paikantaa hyvin erilaisista, eriaikaisista ja eri taiteenalojen teoksista, joilla ei tarvitse olla keskenään muuta yhteyttä.

Runojen analyysin avulla tarkastelen kahden tekstin välisen suhteen moniulotteisuutta ja tästä seuraavia metodisia ehtoja: missä määrin analyysin on otettava huomioon tekstienvälisten suhteiden kokonaisuus, silloinkin kun tarkastelu rajoittuu ainoastaan yksittäiseen suhdetyyppiin, niin kuin käytännön tutkimuksessa on yleensä tapana?

II Välilliset suhteet

Lajiyhteydet

Lajityyppi ilmenee lajirepertoaarin kautta: kahdella samaa lajia edustavalla runolla on yhteinen lajikonventioiden joukko, jonka jakavat kaikki lajiin kuuluvat runot ja josta kukin yksittäinen runo valikoi oman koosteensa. Ja kääntäen: jos kahdella kirjallisella teoksella on riittävästi yhteisiksi tunnistettavia lajipiirteitä, ne ovat saman lajin jäseniä.

Runeberg-tutkimuksessa toistuu usein huomautus, jonka mukaan Runebergiä imponoi kovasti Emil von Qvantenin ”Suomis sång” (1844) ja Vörösmartyn Unkarin kansallishymni ”Szózat”, josta ilmestyi Herman Kellgrenin ruotsinnos *Morgonbladetin* numerossa 14.4.1845 (Wrede 2005, 326). Kun jokin runouden aihepiiri on suosittu, niin kuin isänmaan ylistäminen 1800-luvun alkupuolen runoudessamme, suhteita

saattaa olla vaikea osoittaa yksinomaan kahdenvälisiksi. Yhteydet näyttävät syntyvän pikemminkin välillisesti, yhteisen muuttujan kautta: konventio kuuluu tunnistettavan kirjallisen lajin repertuaariin tai tunnistettavaan motiivipiiriin, joka on joko ajalle ominainen tai traditioon perustuva.

Millaisesta runotyypistä ja -lajista on kyse Runebergin ja Kiven runoissa? Jos kumpikin teksti on kirjoitettu uudenlaisten yhteisöllisten tuntojen ilmaisemiseksi, voi niitä tarkastella kansallislauluina ja kansallislaulujen tehtävien kautta. Kumpikin runo muistuttaa olennaisesti hymniä. Kansallislauluista käytetäänkin usein käsitettä hymni. Kreikan kielen *hymnos* viittaa lauluun tai runoon; joskus myös puheeseen, jossa ylistetään jumalia, jaloja sankareita ja erilaisia abstraktiota kuten oikeutta, tasapuolisuutta, lakia ja kohtaloa mutta myös kuolemaa ja unta. Toisin kuin liturginen hymni saavat kirjalliset ja runolliset hymnit tavallisesti tarinan muodon.

Hymni alkaa tyypillisesti invokaatiolla. ”Maamme”-laulu alkaa suoralla puhuttelulla: ”Vårt land, vårt land, vårt fosterland, / ljud högt, o dyra ord!” (Runeberg 1960, 103), tässä tapauksessa vielä jakamalla puhuttelun kohteen kahtia, sanaan ja sen merkitykseen. Muodon ja sisällön erottaminen rytmiseksi, retoriseksi kuvioksi (”vårt land, vårt land, vårt fosterland”), joka avautuu vasta säeparin lopun apostrofista puhujan kääntyessä *sanojen* puoleen (”o dyra ord”), on lukijalle suunnattu metarunollinen vihje: tarkoitus on puhua maailmasta niin kuin se on olemassa kielessä, retorisesti ja runollisesti. Kiven runossa lähestytään ylistämisen kohdetta vähemmän korosteisen retoriikan kautta. Runon puhuja käyttää Suomenmaaksi nimeämästään kohteesta sinä-muotoa (I ja III säkeistössä), mutta hän ei varsinaisesti vetoa kohteeseen kuin vasta viimeisessä säkeistössä.

Hymni kertoo tavallisesti myös merkittävän tarinan tai kuvaa jotakin moraalista tai filosofista kysymystä. Sekä Runebergin että Kiven runossa erilaiset esitystavat sekoittuvat. Kummassakin on kertovia aineksia sekä lukuisia kuvauksia, vaikka runojen kokonaisuutta ei hallitse kertomuksen rakenne. Runot etenevätkin verraten samankaltaisesti, kuten E. A. Saarimaa (1925, 115) on niiden sommittelua kuvannut: ”ensin on lausuttu julki ihastus isänmaahan, jonka luonnon kauneutta ja kansan luontoa sitten laajasti kuvataan, ja lopussa pukeutuu ihastus taas välittömiin, isänmaanrakkautta tulkitseviin huudahduksiin.”

Hymnin päätökselle on luonteenomaista rukous tai hyvästijättö. ”Suomenmaassa” puhujan kuolemankaipuu sulautuu kohteeseensa: ”Mi autuus helmaas nukkua, / Sä uniemme maa, / Sä kehtomme, / sä hautamme.” ”Maamme” taas poikkeaa selvästi konventiosta, kun runon viimeinen säkeistö maalailee voimakkaan tulevaisuusnäkymän, jossa isänmaa ja nimetty yhteisö (”finska folket”) kohtaavat toisensa: ”se, ur vår kärlek skall gå opp / ditt ljus, din glans, din fröjd, ditt hopp, / och högre klinga skall en gång / vår fosterländska sång.”

Kiven ja Runebergin runoja sitoo yhteen identtinen mitta- ja säkeistörakenne. Runojen säkeistö koostuu kuudesta säkeestä, jossa neli- ja kolminousuiset jambisäkeet vuorottelevat (4–3–4–4–4–3).

Vårt land, vårt land, vårt fosterland,	0 + 0 + 0 + 0 +
ljud högt, o dyra ord!	0 + 0 + 0 +
Ej lyfts en höjd mot himlens rand,	0 + 0 + 0 + 0 +
ej sänks en dal, ej sköljs en strand,	0 + 0 + 0 + 0 +
mer älskad än vår bygd i nord,	0 + 0 + 0 + 0 +
än våra fäders jord. (I)	0 + 0 + 0 +
Maa kunnasten ja laaksoen,	0 + 0 + 0 + 0 +
Mi on tuo kaunoinen?	0 + 0 + 0 +
Tuo hohtees kesäpäivien,	0 + 0 + 0 + 0 +
Tuo loistees pohjan tulien,	0 + 0 + 0 + 0 +
Tää talven, suven ihana,	0 + 0 + 0 + 0 +
Mi onpi soma maa? (I)	0 + 0 + 0 +

Mitta ja säkeistömuoto ovat selvästi kahden eri kielellä kirjoitettujen runojen yhteinen muodollinen ominaisuus.[7] Näin vahva yhteys näyttäisi antavan perusteen puhua runojen erityissuhteesta, ellei mittatyyppiä ja säkeistömuotoa olisi jo aikaisemmin käytetty taajaan niin suomen- kuin muunkielisissäkin hymneissä.

Johan Wrede (1982, 49) mainitsee useita esimerkkejä ajan eurooppalaisista hymneistä. Lea Laitinen (2004) on osoittanut, että Runebergin käyttämää säkeistökaavaa tapailivat Kiven ohella muutkin suomalaisrunoilijat. Gustaf Toppeliuksen ”Suomen laulu” (1856) noudattaa tarkalleen säkeistörakennetta, vaikka se on Runebergin ”Maamme”-runoa pitempi. A. Oksasen ”Savolaisen laulu” (1852) on yksitoistasäkeistöinen niin kuin ”Maamme”, mutta säkeistökaavio poikkeaa mallista sen verran, että se tyytyy kuuden sijasta viiteen säkeeseen (4–3–4–4–3). Mallia mukailee myös vastaava riimikaavio *abaab*. Laajasti käytettynä ja muunneltuna säkeistörakennetta voidaan siten pitää perustellusti aikakauden (kansallis)hymnille lajityyppisenä piirteenä.[8]

Runebergin ja Kiven runojen mittaan ja säkeistömuotoon liittyvät riimikaaviot poikkeavat sen sijaan toisistaan merkitsevästi. ”Maamme”-laulun riimirakenne on vaativa, säkeistön pituutta identtisesti noudattava *abaabb*. Rakenne aiheutti suomenkielisille aikalaisrunoilijoille ilmeisiä vaikeuksia. Toppelius noudattaa huolellisesti Runebergin käyttämää kaaviota, mutta viljelee paljon puolisointuja. Näihin turvautuu myös Kivi, joka myös poikkeaa riimikaavallaan *aabbcc* selvästi Runebergistä.

”Suomenmaan” epätavallinen riimitys on tuottanut tutkijoille päänvaivaa – eri syistä, joista inhimillisin lienee se, ettei millään haluttaisi myöntää Kiveä taitamattomaksi. Monien Kiven käyttämien riimien kvantiteettiero, kuten toisen säkeistön riimiparit *järvissä : kimmeltää* sekä *pauhina : Suomenmaa,* sai varhaisemmat tutkijat epäröimään, voidaanko näitä pitää riimeinä lainkaan. Koskenniemi (1934/1954) on osoittautunut runon riimityksen ankarimmaksi kriitikoksi. Myöskään Viljasen (1953, 34) mukaan

Kivi ei yllä ruotsinkielisen säkeistön kaavan taidokkaaseen riimitykseen.

Modernia runokäsitystä edustava Hannu Launonen (1982, 47) katsoo esimerkkiparit yhteisen äänneaineksen perusteella kvantiteettierosta huolimatta riimeiksi.[9] Launonen (1982, 49–52) uhraa runsaasti tilaa puolinaisen riimittelyn luonteen selvittämiseksi myös muusta kuin puhtaasti riimin näkökulmasta. Tekemättä runoa tarpeettoman kompleksiseksi hän osoittaa, että riimiä korvaavia tai sille rinnakkaisia parallelismin muotoja, kuten peilirakenteita ja muita symmetrisiä asetelmia, löytyy runosta runsaasti. Koheesion ja sidosteisuuden luomiseksi, päättelee Launonen, runo ei välttämättä edellytä riimiä.[10]

Riimityksen suhteen Kivi nojaa siis erilaiseen konventioon kuin ajan runouskäsitys edellytti. Tällä seikalla ei kuitenkaan ole välitöntä yhteyttä lajirepertuaarin muutokseen. Tiukan riimisäännöstön murtuminen tai murtaminen liittyy pikemminkin runokielen perustaviin muutospaineisiin. Sen sijaan erilainen riimikaavio odotuksenmukaisessa säkeistömuodossa ja mittatyypissä on ilmeinen lajityyppinen poikkeama.

Motiivipiiri

Isänmaallinen runous oli suosittu aihepiiri 1800-luvun alkupuolen kansallisen heräätyksen myötä syntyneessä runoudessamme, kuten Pirkko Alhoniemi on perustavassa tutkimuksessaan (1969) osoittanut. Aihepiiri (*topos*) luo myös tärkeän taustan, johon Kiven ja Runebergin runot kiinteästi asettuvat ja josta ne valikoivat omat motiivinsa. Patrioottiset motiivit ovat kuitenkin usein palautettavissa aikaisempiin, toisinaan hyvin etäisiin käyttöyhteyksiin.

Kummankin runon aihepiirit ovat monin osin yhteneviä, mutta erojakin löytyy. Runoissa korostuu patrioottisen lyriikan keskeinen *topos*, maisemallinen Suomi, jonka kauneutta eri tavoin ylistetään. Kiven runo on runsaampi maisemiltaan (I, II, III ja VI säkeistö) kuin Runebergin (I, III ja osin II säkeistö). Kumpikin runo nostaa laulun ja musiikillisuuden maiseman osaksi. Kiven musiikilliset motiivit ovat artistisia; toisaalta Runebergille niin mieluinen pauperistinen motiivi, maamme köyhyys (II, IX, X säkeistö), on jäänyt pois Kiven aihelmavalikoimasta. Sen sijaan säkeistöissä IV ja V Kivi nostaa esiin ehkäpä odotuksenmukaisimman kansallislauluaiheiston, menneisyyden kuvauksen, joka tavataan hieman erisävyisenä ”Maamme”-runon säkeistöissä IV–VI. Kuvauksen aiheina ovat ylistetyn maan ja kansan merkittävien historiallisten tapahtumien lisäksi lukuisat vastoinkäymiset, kärsimykset ja uhraukset.

”Suomenmaassa” säkeistön kaksi viimeistä säettä ovat hieman pulmallisia. Kuvattuaan ensin sodan ja surman kauhuja edellisissä säkeissä runon puhuja näyttäisi kuittaavan tantereelle valuneet veret runon ympäröivään tunnelmaan nähden kovin ylävireisellä säeparilla: ”Mut sankarien kunnian / Sai Suomi loistavan.” J. V. Lehtonen aavisteli säkeisiin sisältyvän hienovaraista ”kritiikkiä”, joka ei kohdistu ainoastaan ”Maamme”-lauluun vaan koko *Vänrikki Stoolin tarinoiden* sotilaalliseen heroismiin: Runebergin

eeppinen runoelmahan kuvaa nimenomaan suomalaisen sotilaan ja kansaihmisen sankaruutta ja laulaa näiden sankarien loistavasta kunniasta (Lehtonen 1928, 425–426).

Säkeistöt VI-VII esittävät runoelman nykyisyyttä, joka on saavutettu menneisyyden uhrauksilla. Niinpä VI säkeistö alkaakin sanalla 'nyt'. VII säkeistö, joka viittaa nuoren miehen ja naisen rakkauteen ja on Kivelle erityisen tuttu arkaadinen motiivi, on sikäli kiinnostava, että vastaavaa aihetta ei tapaa Runebergin runosta. Lisäys erottaa runoja merkitsevästi.

Kiven runo päättyy korosteisesti motiivin asemassa olevaan sanaan, joka toimii runon nimenä ja esiintyy runotekstissä kaksi kertaa. ”Suomenmaa” esiintyy vuosisadan alun runoudessa taajaan niin runon kuin maan nimenä. Jo Franzenin tunnetussa ”Weisu[ssa] kuningalle Suomen kansalda” (1805/1963, 494) tapaa helposti riimittyvän sanan liitepartikkelin rytmittämässä muodossa: ”Eläkön Kuningas, / wilpitöin Ruhtinas, / Suomenkinmaan”. Vuonna 1948 ilmestyi nimimerkitön runo ”Suomenmaa” *Suomettaren* palstoilla, nimimerkki J. G:n ”Suomen-maa” vuodelta 1853 sekä vuotta myöhemmin jälleen nimimerkittömän runoilijan ”Suomenmaa”. Kuten Alhoniemi (1969, 120–121) toteaa, runojen keskinäiset yhteydet ovat hyvin läheiset, mikä ilmenee J. G:n ”Suomenmaan” ja M. D:n runon ”Laulu Suomesta” (1856) ensi säkeitä vertailtaessa:

Suomen-maa	Laulu Suomesta
Sun suloisuuttas, Suomenmaa,	Sun suloisuuttas, Suomenmaa,
Mun kielen kiittääpi,	Mä kielen kiittelen,
Sun ihanuutes, Isäinmaa,	Sun ihanuuttas, Isänmaa,
Mun luokses liittääpi.	Mä mielin miettelen.

Alhoniemi pitää runoja Runebergin ”Maamme”-runon jälkisatoina, mutta kyse on myös tiiviistä keskinäissuhteesta, jossa jälkimmäistä on pidettävä edeltävän plagiaattia lähestyvänä imitaationa. Käsitteenä ”Suomenmaa” asettuu runoon luontevasti, samoin riimitykseen. Kivi antoi käsitteelle kuitenkin erityisen merkityksen, jota tarkastelen tarkemmin jäljessä.

Suomen luontoa hallitseva ”pauhaava kannel” on tärkeä motiivi, jolla ei ole edes samasta käsitepiiristä olevaa vastinetta Runebergin runossa. ”Väinön kannel” esiintyy kuitenkin 1800-luvun suomalaisessa taiderunoudessa taajaan, ja sitä voidaan pitää runouden, eritoten suomalaisen runouden symbolina niin suomenkielisessä kuin ruotsinkielisessä runoudessa. Onko ero merkitsevä?

Kansanrunoudessa kanteleella on myyttinen alkuperä. Soitin liittyy olennaisesti Väinämöiseen ja toimii usein Väinämöisen metonymiana, kun itse laulajaa ei mainita. Motiivin kirjalliset juuret ulottuvat aina 1700-luvun oppihistoriaan, kuten Haavio (1970) on osoittanut, mutta sille on esitettävissä kaksi esikuvaa antiikin mytologiasta.

Varhaisissa väitöskirjoissa Väinämöistä verrattiin mieluusti kreikkalaisten Orfeukseen. *Mythologica Fennicassa* Ganander (1789/1984, 104) ilmoitti Väinämöisen suoraan suomalaiseksi Orfeukseksi (”vår finska Orfeus”). Toinen vaihtoehto vertailulle tarjoutuu niin ikään kreikkalaisesta mytologiasta. Kreikan Apollon oli musiikin ja muiden taiteiden jumala, *musagetēs*, runotarten johtaja. *Iliaksen* (I, 601–604) mukaan hän soitti ”ikisorjaa” lyyraansa ja muusat lauloivat sen säestyksellä vuorolauluaan. Ganander tarjoaa myös tätä esikuvaa kuvatessaan Väinämöistä seuraavin epiteetein: ”Poëternes Patron. Sjelf den ypperste Skald – Finlands Apollo – Harpors (*Kandeles*) Stämmare och Fabriqueur” (Ganander 1789/1984, 103). Orfeusta pidettiin *citharan* keksijänä, Apollonia lyyran.

1800-luvulla kannel-motiivi kotoutui orastavaan suomalaiseen taiderunouteen. Jaakko Juteinin runon ”Laulu Suomessa” (1810) kolmannessa säkeistössä riemuitaan siitä, että ”Väinämöisen kandeleita / täällä [Suomessa] tehdään uusia”. Sakari Topeliuksen vanhemman kokoelman *Suomen kansan Vanhoja Runoja* viidennen osan esipuheessa todetaan Vienan Karjalan runonlaululantaperinteestä seuraavaa: ”Siellä veisaa vielä Väinämöisen ääni, siellä soipi vielä Kantele ja Sampo” (Topelius 1831). Topelius viittaa Haavion (1970, 101) mukaan Väinämöisen kanteleensoitto -virteen. Samuli Kustaa Kallio viittaa puolestaan Topeliukseen, kun hän julkaisi vuotta myöhemmin runon ”Oma maa” (1932). Hän sisällyttää runoon Topeliuksen maininnan lähes sellaisenaan ja yhdistää sen lapsuudenaikaisiin kokemuksiinsa:

> Ei mun mielestä, ei, mee pohjolan tunturit, joilla
> lassa maa kuuntelin kuin Sampo ja kantele soi.
> Siell’ eli toimessa mies ja Väinöstä lausuivat urhot…

Kallion runo on suomalaisen luonnonmaiseman ensimmäisiä ylistyslauluja taiderunoudessamme ja lyriikkamme klassikko, niin kuin Viljo Tarkiainen (1910/1922, 126, 129) on huomauttanut. Runon ulkoisena aiheena on (kuviteltu) ovidiaaninen maastapako, ja kotirantoja tarkkaillaan etäältä, osin lapsuuden muistojen kautta. Niinpä sen isänmaantunne on hivenen melankolista, niin kuin kanteleen soiton kuuluukin olla. Kallion ”Oma maa” on eleginen kotimaan ylistys.[11]

Kiven tuotannossa kannel esiintyy 7 kertaa muodossa *kantele* sekä kerran muodoissa *kannel* ja *kanteloinen*. Muodosta riippumatta sanan merkitykset ovat luonteeltaan myönteisiä. Kannel on rauhan tunnus *Kullervossa*, jossa nimihenkilö haastaa ensimmäisessä näytöksessä Kimmolle, että ”Väinön kannel - - [veljesriidan] tukeuttaisi, rauhan tekisi ainiaksi ja kättä puristaisi” (II, 14). Kannel on myös esteettisen kvaliteetin tunnus, kuten ilmenee Seunalan Annan laulusta, jota *Seitsemän veljeksen* kertoja luonnehtii vertauksella: ”eikä kannel niin heliästi helise kuin hänen äänensä” (I, 454). Kaikissa esiintymissä soitin symboloi henkisiä tai hengellisiä ominaisuuksia.

III Kahdenväliset suhteet ja kätketty polemiikki

Kirjallisten yhteyksien täsmennys

Vanhempi vertaileva kirjallisuudentutkimus ei tarjonnut työvälineitä teostenvälisten suhteiden hienovireisten sävyjen täsmälliseen kuvaamiseen. Sellainen ei kuulunut tutkimuksen metodiin eikä tavoitteisiin. Riitti kun osoitettiin yhteys tai yhteyden puuttuminen; tutkijan pääasiallisena tehtävänä oli teosten esteettisen arvon ja keskinäisen arvojärjestyksen määrittäminen. Tätä metodista periaatetta noudatti Koskenniemi, joka pitää ”Suomenmaata” ”Maamme”-laulun ”vapaana mukaelmana” ja liittää Kiven runon kiinteästi runebergiläisen traditioon. Suurinta mielenkiintoa runo tarjoaakin lähinnä todistuskappaleena Kiven läheisestä suhteesta Runebergin ja hänen piirinsä isänmaalliseen idealismiin. Koskenniemi yhdistää mutkattomasti Kiven ja Runebergin yhden ja saman isänmaallisuuden piiriin. (Koskenniemi 1934/1954, 153.)

Runojen arvojärjestys on Koskenniemelle niin ikään ongelmaton kysymys. Hän pitää Kiven runoa ”muodollisesti avuttomana” ja katsoo sen jäävän esikuvastaan selvästi jälkeen. Se ei myöskään tarjoa sellaisia uusia ajatuksia ja mielikuvia aiheesta, joiden voisi katsoa uudistaneen esikuvarunon aihepiiriä. Ainoaksi omakohtaiseksi lisäksi Koskenniemi hyväksyy VII säkeistön, jossa välähtää Kiven tuotannosta toisaalta tuttu paimenen ja metsän immen idyllinen aihelma. Lisäksi loppuun sijoittuva ”kuoleman akordi” (”Mi autuus helmaas nukkua / Sä uniemme maa”) sekä viimeisen säeparin ”dityrambisen lennon ponnahdus” ovat runon pienoishelmiä. (Koskenniemi 1934/1953, 153–154.) Koskenniemen käsitykseen esikuvan ja mukaelman suhteesta ei mahdu tietoisesti rakennettuja eroja. On vain puutteita ja huononnuksia, vajavuuksia ja heikkouksia, parhaimmassakin tapauksessa ”lisiä” – mutta ei erilaisuutta ja eroja.

Tyystin toisenlaisen näkemyksen esittää Kiven perusteellinen tutkija J. V. Lehtonen. Laajassa ”Suomenmaata” koskevassa tutkielmassaan hän pyrki määrittämään, miten runo asettuu sellaisten tekstienvälisten ilmiöiden kuin jäljittelyn, vapaan muunnelman ja lajiyhteyden suhteen, ja tätä kautta avaamaan runon yksilöllisen laadun. Lehtosen mukaan ”Suomenmaa” ei ensiksikään ole suoranainen *käännösyritys*, jollaisia ”Maamme”-laulusta oli tehty jo useita (Schröder 1849; Kiljander 1849; Rahkonen 1865). Se ei ole myöskään *vapaasti etenevä muunnos* niin kuin Europaeuksen ”Suomenmaamme laulu” (1853) tai Gustaf Toppeliuksen ”Suomen laulu” (1856: 23 säkeistöä), eikä se edusta *lajityyppistä* jälkisatoa kuten Oksasen ”Savolaisen laulu”. (Lehtonen 1928, 404–405.)[12]

Lehtosen käsitys muunnosten ja variaatioiden sävyeroista on toista laatua kuin Koskenniemen arvoarvostelmille perustuvat luokitukset. Kun Lehtoselta puuttuu kuitenkin käsitteistö, jonka avulla nykyisin on mahdollista tunnistaa ja jäsentää eriasteiset poleemisuuden ilmaukset, hän joutuu ilmaisemaan Kiven runosta lukemansa vastakarvai-

sen ja hienon ironian summittaisesti: ”Suomenmaahan” sisältyy ”tavallaan Runebergin *Vårt landin* arvostelua” (Lehtonen 1928, 404). Terminologinen väljyys ei kuitenkaan vähennä oivalluksen merkitystä. Lehtosen aavistelut voidaan artikuloida täsmällisemmiksi suhdepiirteiksi tekstienvälisiä suhteita koskevan kokonaisteorian avulla.

Genette (1982) on systematisoinut johdannaissuhteiden (tekstienvälisten tyyllillisten muunnostyyppien) historiallisesti kirjavan, keskenään limittyvän ja rajoiltaan epämääräisen käsitteistön jäsentyneeksi typologiaksi, jota hän kutsuu *hypertekstuaalisuudeksi*. Typologia rakentuu kahdelle luokitusperiaatteelle, joiden perusteella suhteet voidaan esittää taulukkomuodossa. Kahden tekstin (hyper- ja hypotekstin) välinen (i) *suhdetyyppi* (*relation*) voidaan määritellä joko imitaatioksi tai transformaatioksi. Tämän lisäksi tekstienvälisen suhteen (ii) *esitystapa* (*régime*) jakautuu kolmeen pääluokkaan: leikilliseen (*ludique*), satiiriseen (*satirique*) tai vakavaan (*sérieux*). Pääluokkien väliin sijoittuvat vielä ”välittävät” tyypit, joihin palaan jäljessä analyysin yhteydessä.

Genetten termein ”Suomenmaan” ja ”Maamme”-runon kahdenvälinen muunnossuhde on kuvattu kahdella tavalla. Kiven runossa on vanhemman tutkimuksen mukaan selviä jäljittelyn (imitaation) aineksia, kuten identtinen mitta- ja säkeistörakenne sekä samat aihepiirit (maisemallisuus, historialliset tapahtumat) ja motiivit (musiikki ja laulu). Uudempi tutkimus (Launonen 1982) on taas korostanut runon transformatiivista luonnetta tuomalla esiin mitta- ja säkeistörakenteen murtavan epäsovinnaisen puolinaisen riimitysperiaatteen (*contra* Runebergin säännöllinen riimitys).

Myös muita muunnostyyppisiä piirteitä voidaan mainita. ”Suomenmaa” on toisenkielinen eli ”käännös”, se on säkeistömäärältään suppeampi, runon kokonaisrakenteessa motiivien ja aihepiirien esiintymis- järjestys vaihtelee sekä näkökulma ja tematiikka eroavat paikoin jyrkästi. ”Maamme”-runon aihepiirien jäsentelyn ja esitysjärjestys on hajanaisempi kuin Kiven verraten johdonmukaisesti ja selkeästi etenevä esitys. Kiven runon viimeinen säkeistö eroaa kaikkein selvimmin Runebergin runosta: puhuja ei nosta katsettaan toivorikkaasti ja elämäniloa uhkuen tulevaisuuteen, vaan suuntaa sen elämään ikuisessa, kuolemaan. Hieman salaperäinen, suruvoittoinen tummuus astuu Kiven runon viimeisille riveille.

Lukijan huomio kiinnittyy myös runojen diktiota koskevaan eroon, josta edellä jo mainittiin: Runebergin hymnin ”isänmaata” vastaa Kiven runossa ”Suomenmaa”. Sanan vaihtuminen ei ole runon kokonaisuudesta irrallinen, esimerkiksi mitan ja riimityksen vaatimuksista määräytyvä yksityiskohta. Vaihdos liittyy runon käsitteistöön ja retoriikkaan esitystapaan, jotka etäännyttävät sen esikuvasta.

Poliittinen käsitekartta ja Kiven ”isänmaa”

Jo J. V Lehtonen kysyi, onko Kivi jäänyt isänmaallisen ja kansallisen innostuksen ”keväthurmalle” niin vieraaksi, että se ei ole häneen koskenut lainkaan eikä siitä ole jäänyt

minkäänlaista merkkiä hänen tuotantoonsa. Kysymys on edelleen ajankohtainen, tai paremminkin se on ajankohtaistunut uudelleen, kun kansallisen ideologian ja kansakunnan rakentamisen keskeiset ajatukset ovat niin kirjallisuuden- kuin historiantutkimuksessa tulleet uudella tavalla ajankohtaisiksi.

Lehtonen osoittaa runsain näytöin, ettei ole minkäänlaista aihetta epäillä Kiven ”suomenmielisyyden” aitoutta ja vakaumuksellisuutta. Kirjailijalta ei kuitenkaan löydy niin sanottua ohjelmarunoutta, niin kuin ei isänmaallista poseeraamista ylipäätään. Hän liikkuu tyystin toisenlaisilla poluilla kuin vaikkapa Oksanen ja Suonio. Miten täsmällisesti kirjailijan suhde kansallisiin kysymyksiin voidaan määrittää?

Kirjallisista taustoista tiedetään sen verran, että Snellman ei ollut tyytyväinen ”Maamme”-runoon, joka ei ollut kansallisfilosofille kyllin suomalainen. Sitä voitaisiin hänen mukaansa laulaa vain pienin muutoksin yhtä lailla Ruotsissa, Norjassa ja Skotlannissa kuin Suomessa. Kiven runoon sisältyvä ”käytännöllinen arvostelu” näyttää Lehtosen mukaan käyvän samaan suuntaan kuin Snellmanin. Hän perustelee näkemystään viittaamalla Kiven ajatuksiin Suomen lipusta, josta kirjailija ilmaisi mielipiteensä ystävälleen Robert Svanströmille ruotsiksi kirjoittamassaan kirjeessä vuonna 1863:

> Sen (lipun) tulisi olla vertauskuva jostakin Suomen kansassa tai Suomen luonnossa tavattavasta omintakeisesta. Mikä kansa ei olisi vuodattanut verta ja mikä kansa ei haluaisi puolustaa isänmaataan (alkup. fosterland)? (*KT IV*, 408)

Voiko vahvempaa näyttöä Suomenmaan historiallista menneisyyttä koskevien säkeistöjen tulkinnalle antaa? Ehkäpä ei, mutta on varottava luomasta suoraa yhteyttä kirjeestä runoon.

Kirje ei ilman muuta tarjoa tulkinnallista perustetta aivan toisessa yhteydessä ja toiseen tarkoitukseen kirjoitetulle runolle, jonka hioutuminen ”lopulliseen” muotoon vei runoilijalta 10 vuotta.[13] Se ei myöskään kuulu Kiven julkaisemiin teoksiin tai käsikirjoituksiin, joita hän aikoi julkaista tai jotka eri syistä olivat jäänet julkaisematta. Kiven kirjeiden kategoria on toinen.[14]

Varsinaisessa kirjallisessa tuotannossaan Kivi käyttää ”isänmaata” kuitenkin ”Suomenmaan” kannalta merkitsevissä yhteyksissä. Merkittävän yksittäisen motiivin tai motiivisen käsitteen käyttö on kirjailijan tuotannossa (*œuvre*) usein systeemistä, mikä yksittäisiä runoja lukiessa on aina hyvä muistaa. Kirjailijan tuotannonsisäiset tekstiyhteydet muodostavat myös tekstienvälisten suhteiden erityistapauksen, jossa kaikki tekstienväliset suhdetyypit aktivoituvat yksittäisen kirjailijan tuotannon piirissä ja jota voidaan kutsua *autotekstuaalisuudeksi*.[15] Tämän tekstuaalisen suhdetyypin piiriin kuuluvat tapaukset, joissa kahden tekstin välinen yhteys syntyy käsite- tai motiiviperheen systeemisestä käytöstä eri teoksissa. Muutoin toisistaan riippumattomia teoksia saattaa yhdistää pelkästään käsitteiden tai motiivien (merkitsevä) kontrastinen käyttö.[16]

Kiven tuotannossa herättää huomiota, ettei kirjailija viljele ”Suomenmaassa” eikä muuallakaan kirjeessä myönteisessä merkityksessä käyttämäänsä *isänmaan* käsitettä – paitsi aivan erityisessä sävyssä ja tehtävässä.[17] *Seitsemässä veljeksessä* se esiintyy kahdessa episodissa, jossa veljekset kohtaavat arkisen elämänpiirinsä ulkopuolelta tulevan, virallista yhteiskuntaa edustavan auktoriteetin. Ensimmäinen tapaus seuraa välittömästi Hiidenkivi-episodia Viertolan herran saavuttua kauhistelemaan teurastettuja härkiään. Juhanin kanssa sukeutuu keskustelu, jossa käydään verhotusti poliittista mielipiteenvaihtoa ja arvioidaan keskeisiä kansalaisuuteen ja kansalaisoikeuksiin liittyviä käsityksiä, niin kuin Matti Hyvärinen (2000 ja 2004) on osoittanut.[18]

Kun Viertola kysyy Juhanilta suuttuneena ”mitä oli teidän tekemistä minun haassani, minun ha’assani, te junkkarit? Mitä?” vastaa tämä taitavasti:

> Ahdistimme karhua, vaarallista petoa, joka pian nykistää niin teidät kuin teidän härkännekin. Raatelevan kontion tapoimme, ja niinpä teimme *isänmaallemme* suuren yhteisen hyödyn. Eikö tämä ole yhteinen hyöty: penssata pedot, peikot ja perkeleet maailmasta pois? Katsokaas tuota paikkaa. Laki on vahvasti puolellamme, on vaikka mätänis. (*KT I*, 265; kurs. JN)

”Isänmaa” ilmestyy Juhanin kielelle oikealla hetkellä: kun omille toimille on annettava yleisen edun leima, esitetään ne koko yhteisön nimissä tehdyiksi. Yksinkertaiselle keinolle on ehtymätöntä käyttöä poliittisessa retoriikassa. Hyvärinen (2000) tulkitsee episodin poliittisena asetelmana:

> ”Isänmaan etu” on nyt talonpoikaa aatelista vastaan suojeleva käsite, aivan samalla lailla kuin yhteinen laki. Jos siis kansalaisuus sitoi seurakuntaan ja tottelemiseen isänmaa porhisti niskaa ja oikeutti etujen puolustamiseen.[19]

Tilanne toistuu lautamies Mäkelän saapuessa eräänä aamuna Viertolan lähettämänä ja vierasmies mukana käskeäkseen veljeksiä käräjiin härkien surmaamisesta. Unenpöpperöiset pojat pukevat päällensä ja Juhani käy puheisiin Mäkelän kanssa. Keskustelun kuluessa käy ilmi, että Mäkelälle on tärkeää, että pojat myöntävät koskeneensa toisen omaisuuteen. Juhani myöntelee, mutta selittää tapansa mukaan tekonsa hyvin päin:

> Lihat olisivat muutoin mädäntyneet ja levittäneet syhelmät ja syymät, rutot ia rupitaudit ympäri koko Suomen. Mutta mehän pelastimme *isänmaamme* sellaisesta surkeudesta. Ja jos taasen kysyisitte, miksi emme selkämme vissimmän vapauden tähden kuopanneet lihoja maan syvyyteen, – joka oliskin oikean tomppelin kysymys – mutta jos niin kysyisitte, niin siihenpä vastaisimme näin: Me emme tahtoneet tehdä suurempaa syntiä, menettäen *isänmaaltamme* ja esivallaltamme niin voimallista mehukasta särvintä kuin härjänliha, varsinkin muistellessa kuinka moni poika on tänäkin vuonna saanut purra männyn kylkeä kuin pukki. (*KT I*, 287; kurs. JN)

Viertolan kanssa keskustellessaan Juhani selitti toimineensa vain isänmaan eduksi; Mäkelälle puhutaan jo isänmaan pelastamisesta. Mäkelä pehmenee selityksille, ja Juhani

saavuttaa puheellaan perimmäisen tavoitteensa: hän taivuttaa kuulijan kannalleen ja saa tämän katsomaan asioita omasta näkökulmastaan.

Kivi tunsi varmasti isänmaa-käsitteen, tunsi tarkasti sen sävyt ja käyttömahdollisuudet ja liitti sen *Veljeksissä* poliittiseen kiistatilanteeseen, siitä sikiävään poliittiseen retoriikkaan, hurraahuutoihin ja paraatiesiintymiseen. Näinhän remennetään *Olviretkessä*, jossa isänmaa esiintyy vain kerran mutta oikeassa paikassa, kun Patrik huutaa oluthuuruissaan: ”Eläköön isänmaa ja sen uroslauma! Heidän kunniaksensa nyt tyhjennän maljan” (*KT III*, 27). Juuri tämä ylävireinen isänmaa, jota Kivi irvailee *Veljeksissä* ja *Olviretkessä*, muodostaa ”Maamme”-runon ja ”Suomenmaan” välisen jakajan: runot eroavat toisistaan retoriikaltaan ja suhteessaan retoriikkaan.

Retorinen ulottuvuus

Tarkastelen seuraavaksi kolmea retorista piirrettä, jotka paljastavat ”Suomenmaan” poleemisen suhteen ”Maamme”-runoon. Ensimmäinen piirre on Runebergin runoa hallitseva efektihakuinen esitystapa, joka ilmenee esimerkiksi intensiteettiä tavoittelevan porrasteisen toiston avulla. ”Maamme”-laulun ensimmäisen säkeen sanatoistoa (*epizeuxis*) käytetään tyyliefektinä. Avaussäkeen rakenteena se antaa runolle voimakkaan tunnepohjaisen ja vaikutushakuisen ilmeen: ”Vårt land, vårt land, vårt fosterland.” Tätä yleisilmettä korostaa myös invokaatioon sisältyvä suora puhuttelu, joka suunnataan *isänmaalle*.

Tyystin toisenlaisissa tunnelmissa etenevät ”Suomenmaan” kaksi ensimmäistä säkeistöä. Ne muodostavat lyyrisen kysymyksen ja vastauksen vuorottelevan mutta rytmisesti levollisen sekvenssin:

Maa kunnasten ja laaksoen,
Mi on tuo kaunoinen?
Tuo hohtees kesäpäivien,
Tuo loistees pohjan tulien,
Tää talven, suven ihana,
Mi onpi soma maa?

Siel tuhansissa järvissä
Yön tähdet kimmeltää
Ja kanteleitten pauhina
Siel kaikuu ympär kallioi
Ja kultanummen hongat soi:
Se onpi Suomenmaa.

Ensimmäinen säkeistö rakentuu kahdelle kysymykselle, jotka esitetään normaalijärjestyksestä poiketen käänteisesti. Kysymys alkaa maisemallisia epiteettejä sisältävällä lauseenlisäyksellä, jota seuraa varsinainen kysymyslause. Samanrakenteinen kuvio toistuu pitempänä versiona välittömästi: ensin kolmiosainen lauseenlisäys ja vasta sitten kysymyslause. Lauseenlisäys jäsentyy lisäksi omaksi kolmiosaiseksi valon ja pimeyden

kontrasteista muodostuvaksi teesin, antiteesin ja synteesin kuvioksi. Pelkistän säkeiden kuvat sanapareiksi ja abstrahoin ne motiivinimikkeiksi:

(3. säe)	aurinko ja kesäpäivä	valo
(4. säe)	revontulet ja yö	pimeys
(5. säe)	talvi ja kesä	pimeys ja valo

Säkeistön kysymykset muodostavat kaksi identtisesti rakentuvaa, mutta pituudeltaan vaihtelevaa jaksoa, jotka ovat keskenään rinnasteisia.

Toisen säkeistön sisältämä vastaus jäsentyy vastaavasti kahdeksi kuvailuosioksi (säkeet 1–3 ja 4–5), jotka rakentuvat rinnasteisesti, niin että jaksot alkavat deiktisellä ”Siel”-pronominilla, mutta ensimmäinen on pitempi kuin toinen. Järjestys on pituuden suhteen symmetrisesti käänteinen ensimmäisen säkeistön kysymysten kanssa. Säkeistön päättää pelkistetty toteava väite, joka on samalla maisemalliset kvaliteetit kokoava johtopäätös. Tämä viimeinen säe on sanastollisesti ja syntaktisesti lähes identtinen ensimmäisen säkeistön vastaavan säkeen kanssa. Kun ensimmäisen säkeistön viimeinen säe on kysymys ja toisen säkeistön vastaava säe toteava, vastauksen kaltainen, voi kahta ensimäistä säkeistöä pitää *dialogin* hallitsemana ja rajaamana jaksona. Yksityiskohtainen analyysi osoittaa ”Suomenmaan” retorisen jäsentyneisyyden ja runollisen kurinalaisuuden. Vaikka hyvin erilaisia retorisia keinoja käytetään taajasti, ilmaisun intensiteetti ei silti kohoa efektihakuiseksi.

Runojen retorinen ilme on alusta lähtien erilainen, vaikka kumpikin runo alkaa invokaatiolla, niin kuin Mattila (1963: 41) toteaa. Mattila jättää kuitenkin huomiotta runojen puhujain erilaisen asenteen kohteeseen ja tästä seuraavat tunnelma- ja sävyerot.[20] Runebergin puhuja puhuttelee kohdetta kunnioittavasti, mutta samalla myös abstrahoi sen käsitteeksi (”dyra ord”), mikä korostaa etäisyyttä kohteen ja puhujan välillä. Kiven puhuja sen sijaan dialogisoi puhuttelun puhujan sisäiseksi vuoropuheluksi.

Runojen puhuttelemat viiteryhmät muodostavat toisen tärkeän piirre-eron. ”Maamme”-laulun viiteryhmä esiintyy heti ensimmäisessä säkeessä: kyse on nimenomaan meidän maastamme (”vårt land”). Runon me (”vi”) on kollektiivi, joka neljännessä säkeistössä täsmennetään Suomen kansaksi (”finska folket”), ja laulu onkin ”meidän” rakkaudentunnustuksemme isänmaalle.

”Suomenmaan” alussa ei puhujan identiteetti tai viiteryhmä korostu lainkaan, pikemminkin päinvastoin. Leimallisesti Kiven puhuja ei nosta itseään etualalle – vaan runon ääni ikään kuin häipyy ja sulautuu kuvattuun maisemaan. Vasta kolmannessa säkeistössä, joka muuten näyttäisi kovin joutavalta välikkeeltä, nostetaan runon subjekti lukijan silmien eteen ja moninkertaisena: minä on saatu kieltosanaan sulautuneena kuudesta säkeestä neljän ensimmäiseksi sanaksi.[21]

Pehmeän keinon signaali on selvä: nämä säkeet ovat minuuden pohdiskelua, lyriikkaa. Minuuden korostaminen määritteleekin runon puhuja-aseman: kyse on persoonallisista tuntemuksista ja persoonallisesta suhteesta ylistettyyn kohteeseen, ei yhteisten

tuntemusten julkisesta ilmaisemisesta. Näin siitäkin huolimatta, että Kiven puhuja toteaa VI säkeistössä, että tämä ”ihanainen, kallis maa” on ”meidän ainiaan”. Kivi identifioikin ”meidät” hieman epämääräisesti. Pronomini viitannee yhteisöön, mutta ei selvästi kansallisesti nimettyyn ja rajattuun ihmisryhmään.

Retoriikan tematisointiin kätkeytyy runojen kolmas tärkeä piirre-ero. ”Maamme”-runossa korostuu puheen yhteyteen luotu esitys- tai puhetilanne. Runon VIII säkeistössä puhuja lausuu säkeitään kuin kukkulan laelta ja voimakkaasti elehtien:

> Och här och här är detta land
> vårt öga ser det här,
> vi kunna sträcka ut vår hand
> och visa glatt på sjö och strand
> och säga: se det landet där.
> Vårt fosterland det är.

Säkeistö on deklamointia ja sen kuvausta: sielunsa silmin voi lukija nähdä puhujan osoittelemassa ylistämäänsä näkymää.[22] Säkeistön koomisiin mahdollisuuksiin kiinnitti Eino Leino huomiota irvaillessaan suurieleistä isänmaallisuutta pienoisromaanissaan *Tuomas Vitikka* (1906). Usein lainatussa kohdassa Leino kuvailee sivistyneistön isänmaallisia asentoja kytkemällä kohtauksen ”Maamme”-laulun VIII säkeistöön:

> Kansa seisoi loitompana korven rajassa, maalauksellisena, ikäänkuin taitavan teatterinjohtajan kädellä järjestettynä statistiryhmänä, sillä aikaa kun maan sivistynyt sääty etualalla teutaroi, deklamoitsi, ojenteli käsiään, osoitti vuoroin vettä, vuoroin rantaa ja lauloi paljastetuin päin Runebergin Maamme-laulua. (Leino 1906/1998, 130.)

Leino kiteytti sittemmin *Suomalaisissa kirjailijakuvissaan* (1909) runoilijain kirjalliset temperamenttierot Runebergin ohjelma- ja Kiven kulttuurisuomalaisuudeksi.

”Suomenmaasta” puuttuu tyystin innoittunut käsien ojentelu, niin kuin siitä puuttuu deklamointi ja poliittinen retoriikka, josta saa vain ironisen häivähdyksen historiajakson epäsuorassa viittauksessa *Vänrikki Stoolin tarinoiden* tapaan kunnioittaa mahtipontisesti sankarikuolemia. Kiven runo ei ole julkista puhetta niin kuin retoriikka käsitteen alkuperäisessä merkityksessä tarkoittaa, eikä se ole esiintymistä tai puhetilanteen näyttävää dramatisointia. Se on lyyristä puhetta, minuuden hahmottamista puhuteltavan kautta ja yhteyden hakemista tähän.

Kiven ja Runebergin runojen retorisen ilmeen analyysi tarjoaa vastauksen artikkelin alussa esitettyyn kysymykseen, kuinka ”Maamme”-laulun tulkinta muuttuu, kun Kivi käyttää sitä oman runonsa pohjatekstinä. Kun ”Suomenmaa” määrittää suhteensa ”Maamme”-runoon, tulkitsee sitä, eikä ole redusoitavissa siihen, toteutuu hypertekstuaalinen suhde todellisena vuorovaikutuksena. Vertailuasetelmassa tekstit rinnakkain Kivi nostaa esiin Runebergin deklamatorisen retoriikan ja korostaa runon poliittisia aspekteja.

Genetten tekstienvälisyyttä koskevan teorian esitystapaa koskevassa typopologiassa on kolme pääluokkaa: leikillinen, satiirinen ja vakava. Näiden väliin hän esittää lisäkategorioita siten, että leikillisen ja satiirisen väliin jää ironinen, leikillisen ja vakavan väliin humoristinen sekä satiirisen ja vakavan väliin poleeminen. Typologian perusteella voi tehdä sen merkillisen havainnon, että suomalaisen draaman ja proosan suurimman humoristin runoudessa ei leikillisyyttä ja huumoria tapaa. Huomautus koskee koko Kiven runoutta. ”Suomenmaan” ja ”Maamme”-runon välistä suhdetta luonnehtii diktioon ja retoriikkaan rakennettu polemiikki, ja näin runojen välinen suhde määrittyy poleemiseksi muunnokseksi.[23]

IV Kahdenväliset suhteet ja eriytyvät runoilijaidentiteetit

Kantele ja runonlaulaja

”Suomenmaan” ja ”Maamme”-runon kahdenvälisistä suhteista on kiinnostava huomata, että Kivi ei rakenna yhteyttä Runebergin runoon sitaatin tai alluusion varaan. Näistä keinoista tuli sittemmin modernin runouden tunnuspiirre, jonka poleemisella käytöllä luotiin etäisyyttä esikuviin ja korostettiin yksilöllisyyttä. Kivi rakentaa ”Suomenmaan” pehmeämmin valitsemalla ajankohtaisesta runoaiheistosta motiivin, jonka avulla saattoi viitteellisesti ilmaista runoilijaidentiteettinsä.

Romantiikan runouskäsitykselle olivat tunnusomaisia analogiat, joiden avulla runous kuvattiin sisäisen ja ulkoisen, mielen ja kohteen, intohimon ja aistihavainnon vuorovaikutuksena. Määritellessään runouden mielikuvituksen ilmaukseksi (”the expression of the imagination”) Shelley viittaa romantikkojen lempi-instrumenttiin, tuulikanteleeseen (”Aeolian harp”), josta kehkeytyi 1700-luvun kuluessa suosittu runon ja runoilijan luonnetta ilmaiseva symboli, ensin englantilaisessa runoudessa, sitten kaikissa eurooppalaisen runouden perinteissä.[24]

1800-luvulla tuulikanteleesta kehittyi kansainvälisesti suosittu poeettisen mielen analogia. Shelley tekee rinnastuksen seuraavasti:

> Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven, like the alterations of an ever-changing wind over an Aeolian lyre, which move it by their motion to ever-changing melody. (Sit. Abrams 1953, 51.)

Kuvan keskeisille aineksille saadaan seuraavat merkitykset: tuulikannel on runoilija, kun taas runo on musiikillinen sointu, joka syntyy ulkoisten ja sisäisten ainesosien keskinäisestä vaikutuksesta sekä suuntaansa ja voimakkuuttansa muuttavan tuulen ja kielien koostumuksen ja jännitteen ansiosta. (Ks. Abrams 1953, 51–52.)

Kuva kulkeutui kaikkialle Eurooppaan, myös Suomeen. Varhaisessa runossaan ”Friskt Mod” (1817) A. I. Arwidsson kuvaa runon lopussa runoilijaa seuraavin sanoin:

Eller om ock, *med lyran i hand*, han älskar att stilla
Ur dess melodiska barm, locka en suckande ton,
Att *det inre och yttre lifvets strider försmälta*,
Att ur sitt klangfulla bröst, skapa af toner en verld - -.
(Sit. Alhoniemi 1969, 53; kurs. JN)

Pohjolan runoilija käyttää kanteletta olennaisesti samassa tehtävässä Shelley: runoilijan kädessä oleva soitin on lyyra (joka tosin viittaa ehkä enemmän klassiseen kuin romanttiseen runouteen), mutta sen sointi kuvataan kanteleen kaltaiseksi surumieliseksi musiikiksi, joka yhdistää ulkomaailman ja runoilijan sisäisen todellisuuden luovaksi vuorovaikutukseksi, yhteen sulautumiseksi (”att det inre och yttre lifvets strider försmälta”).

Kannelta merkitsevä *harp* on saksalaisperäinen ja ilmenee latinakielisessä tekstissä ensi kertaa piispa Venantius Fortunatuksella (*Carmina* 7.8.63): ”Roomalainen lyyra ja barbaarien kannel ylistävät sinua.” Lyyran ja harpun rinnastus sisältää tärkeän runousopillisen eron, joka purkautuu romantiikan aikakaudella taidekäsitysten vastakkaisuudeksi: lyyra kuuluu klassiseen runouteen; harppu taas kansanrunouteen, bardeille. Kun klassisen ja romanttisen välinen eronteko levisi Saksasta Englantiin, palasi Wordsworth Fortunatuksen erotteluun kirjoittaessaan vuoden 1815 esipuheessaan ”klassisesta lyyrasta ja romanttisesta harpusta”. Vastaavasti Victor Hugo rakensi kiistaa ”lyyran ja harpun välille” nuoren runoilijan sielusta oodissaan ”Le lyre et la harpe” (1832).

Kanteleesta tuli Suomessa ensin yleissuomalaisen, ja vasta sen jälkeen *suomenkielisen* runouden identiteettisymboli. Lönnrotin *Kantele* (1829-31) eli ensimmäisen runonkeruuretken runotallennukset on tietysti jo historiallisena dokumenttina merkittävä suomalaisen runon lähtölaukaisija. *Kantelettaressa* kannel tai kantele esiintyy muutamassa runossa, joista tunnetuin kokoelman avaava *Ars poetica* -runo ”Eräskummanen kantele”. Runon puhuja määrittelee siinä laulamisen luonteen, laulunteon taidon ja laulun synnyt ja syyt syvimmät: se kasvaa murheesta ja surusta, elämän kolhuista ja kokemuksista. Säkeet ovat löytäneet paikkansa monen taiteilijasielun syvyyksien tulkkina.[25]

Kivi ei kuulu varhaisimpaan suomalaisrunoilijain polveen, joka esiintyi vielä yhteisin tunnuksin ja saattoi kokea kanteleen kaikkia kansanosia yhdistävänä runouden tunnuksena. ”Suomenmaa” asettuu aikakauteen, joka oli romantiikan ja hiljalleen esiin murtautuvan realismin ristiaallokkoa, jolloin kansallinen liike politisoitui ja kansallinen tietoisuus alkoi eriytyä kielen ja kulttuurisen identiteetin perusteella. Tässä murroksessa Aleksanteri Rahkosen ”Leivon” (1865) kanteleen saattoi kuulla vielä helähtävän viattomasti: ”Ja senpä vuoksi laulan ma. / kun kannel täällä soipi; / ei missään niin voi riemuita, kuin Suomessa vaan voipi.” Mutta Kiven ”kanteleen pauhina” kuvaa fortena purkautuvaa uudenlaista sointukulkua, joka erottuu ajan äänistä yhä voimakkaampana, niin että koko metsäinen Suomenmaa (”kultanummen hongat”) soi.

J. V. Lehtonen liittää kanteleen suoraan Väinämöisen runonlauluun:

> Kun Kivi käyttää näiden kanteleitten yhteydessä erästä lempisanaansa 'pauhina' ja kun hän ilmoittaa tämän pauhinan kaikuvan suomalaisen maiseman niin luonteenomaisena osana liittyvien kallioiden ympärillä, saa lukija mielikuvan joistakin mahtavista ulkoilmasoittajaisista vanhan Väinämöisen malliin. (Lehtonen 1928, 123.)

Suomalaisen runonlaulajan arkkityyppi korostaa motiivin asemaa runoilijaidentiteetin ilmaisijana. Kiven kanteleen äänen vaikutuksia esittävät suppeasti Väinämöisen kanteleensoittoa esittävän *Kalevalan* 41. laulun, jossa kuvaus lähtee liikkeelle Väinämöisen asettumisesta soittamaan "laulu-paaelle" ja laajenee kahden ja puolen sadan säkeen mittaiseksi, portaittain kasvavaksi laulun mahdin ylistykseksi.[26]

Hienovaraisesti Kivi asettaa suomalaisen runonlaulun identiteettimotiivin, pauhaavan kanteleen, rinnatusten Runebergin runoudessaan taajaan käyttämän kuvan kanssa.

> Siel tuhansissa järvissä
> Yön tähdet kimmeltää
> Ja kanteleitten pauhina
> Siel kaikuu ympär kallioi [- -].

"Maamme"-laulun X säkeistössä Suomea kuvaavan tuhatjärvisyyden ("du tusen sjöars land") epiteetin avulla Kivi liittää runonsa "Maamme"-runon yhteyteen ja toistaa sen jälkeen toisen Runebergin suosiman kuvan, jossa taivaallinen valo heijastuu yölliseen järvenpintaan (vrt. Hedvall 1915, 36-37).

Säkeistössä rinnastuu kaksi taidefilosofista teoriaa ja traditiota, jotka saavat ilmaisunsa 1800-luvulla romantiikan ja klassismin käsityksissä taiteesta ilmaisuna (ekspressio) ja jäljittelynä (mimesis). Runebergiläinen tähtiyön kuva, jossa yliaistillinen ideain maailma heijastuu aistimaailmaan, sisältää klassisen käsityksen taiteen olemuksesta peilinä. Kiven kannel ei sen sijaan ole pelkkä heijastuspinta, vaan luova energinen lähde, jonka kaikkialle laajeneva pauhina "kaikuu ympär kallioi" ja voima saa koko "kultanummen" helisemään. Kannel ilmaisee Kiven runoudessa hallittua luovaa voimaa, johon liittyy olennaisesti avara valtaisan valon hallitsema tila.

Isänmaa julkisena ja intiiminä sfäärinä

Suomenmaan viimeisessä säkeistössä ilmenee kahden runoilijan metsä- ja luontokuvauksen syvä ero. Sen perusteella voidaan määrittää kahden maisemallisen isänmaakäsityksen eroavuudet ja paljastaa Kiven runon poleeminen suhde Runebergin runoon.

Runebergin isänmaa-käsitystä analysoi Lea Laitinen (2004) tarkastelemalla runon kokonaisuutta kahden runsaasti toistuvan pronominin kautta: runon alku- ja loppu-

säkeistöjen kehystävää possessiivipronominia ”vårt” sekä runon keskustaa hallitsevien säkeistöjen deiktistä här-pronomia. Laitinen tarkastelee runoa myös lauluna ja muistuttaa sen alkavan kehotuksena: ”ljud högt o dyra ord!”. Laulu kertoo, että ilmauksen ”vårt land” tulisi kuulua ääneen, ja sillä hetkellä kun laulu kajahtaa, näin myös tapahtuu. Kahden ensimmäisen säkeen puheakti on siis performatiivi: samalla kun jokin asia julistetaan, nimetään tai sitä toivotaan, se myös toteutuu tai se toteutetaan.

Laitinen tarkastelee runoa laulamisen näkökulmasta, prosessina. ”Pääsy ”synnyinmaan (*fosterland*) käsitteeseen, toisin sanoen kotiseudun kokemus”, rakentuu laulussa Laitisen mukaan ”vårt”-sanan kautta. Runeberg johdattaa lukijan paikan kokemukseen me-käsitteen kautta, ja runon ”ytimessä” paikka konkretisoituu ilmauksena ”här”:

> Yhteinen identiteetti – eli *me* – syntyy paikassa, paikan kokemuksen kautta. Runebergin runossa tapahtui näin. Paikka ja persoona – *här* ja *vår* – kohtasivat tavalla, joka tuotti kollektiivisena kokemuksena yhteisen kansallisen identiteetin samaan aikaan lukuisille eri ihmisille. (kurs. alkup.)

”Maamme”-runon ”maisemallinen isänmaanrakkaus” (ks. Klinge 1982 ja Kai Laitinen 1984) on näin sidoksissa runon kieleen ja rakenteeseen. Pronomineilla, semanttisesti tyhjillä, asioiden ja ihmisten suhteita ja identifiointia ilmaisevilla sanoilla, luodaan runoon rakenne, joka jäsentää ja tematisoi paikan kokemuksen.

Pronominien väliselle yhteydelle voi antaa toisenkin tulkinnan, jos huomio kiinnitetään runon poliittisesti latautuneen käsitteistön ja puhetilanteen lisäksi puheen tavoitteeseen, kuulijan vakuuttamiseen. Ensiksikään ”fosterland” ei vastaa sanasanaisesti eikä käsitteellisesti ”synnyinmaata”, vaikka se näin usein käännetäänkin, esimerkiksi juuri ”Maamme”-laulussa. Eikä ”isänmaa” (fosterland) ole ”kotiseutu” varsinkaan niissä aatteellisissa, poliittisissa ja esteettisissä yhteyksissä, joissa 1800-luvun puolivälin kansallista keskustelua käytiin. Isänmaan ja kotiseudun vastakkaisuus on 1800-luvun nationalismin keskeinen lähtökohta. Isänmaan ja kansakuntaisuuden ideat olivat kaupunkilaissyntyisiä ja niitä kannatti ajan intellektuelleista koostuva liike, joka suuntautui kaupungeista maaseudulle. Sen olennaisena tavoitteena oli kotiseututunteeseen sisältyvien paikallisintressien ja -lojaliteettien siirtäminen ja uudelleen kohdentaminen laajempaan ”kansalliseen” yhteisöön ja maantieteelliseen alueeseen.

”Maamme”-laulun neljännen säkeistön ”här”-sanan *käytön* voi ymmärtää kahdesta eri näkökulmasta. Ensiksikin kyse on performatiivista tässäkin: puhuja *nimeää* silmäinsä edessä olevan seudun tai maiseman isänmaaksi. Toiseksi, här-sanan avulla isänmaakäsite, joka oli sekä rajoiltaan ja sisällöltään tuona aikana uusi ja epäselvä, opittava asia, konkretisoidaan ja paikallistetaan.[27] Isänmaa osoitetaan toki kuulijan omaksi kotiseuduksi, mutta myös päinvastoin, kotiseutu on osa laajempaa maantieteellistä ja kulttuurista kokonaisuutta, jonka nimi on isänmaa. Täsmälleen samaa opinkappaletta toistaa Topelius parikymmentä vuotta myöhemmin ilmestyneen *Maamme kirjan* (*Boken om*

vårt land, 1875, suom. 1876) toisessa luvussa, jossa pieni poika yrittää ymmärtää, millainen käsitteellinen kokonaisuus isänmaa on verrattuna konkreettiseen ja havaittavaan kotiin ja sen tuttuun ympäristöön, siis kotiseutuun.[28]

Kiven ”Suomenmaa” ei opeta, ei osoita eikä julista. Runo rajautuu yksityiseen ja intiimiin sfääriin. Siitä kaukana on kavala maailma, vallan, julkisuuden, politiikan, retoriikan maailma. Kuten Tarkiainen jo huomautti, Runebergin runon viimeisen säkeistön ”valoisa tulevaisuuden usko - - on vaihtunut Kivellä salamyhkäiseksi unelmaksi haudan levosta” (Tarkiainen 1916, 320). ”Suomenmaata” hallitsee kontaktihakuisuus, läheisyyden ja yhteyden tarve: maiseman haltuunotto paljastaa runon feminiinisen topografian.

”Suomenmaan” viimeiseen säkeistöön huipentuvaa kiteytystä pohjustaa edellisen säkeistön Arkadia-teema, jossa musiikillinen motiivi liitetään Theokritoksen idyllien tapaan paimeneen ja impeen. Tulkitsen erilaiset musiikilliset ilmaisutavat hienovireisesti eroottisiksi. Eroksen teemaa korostaa kahden musiikillisen ja aikamotiivin sommittelu kiastiseksi rakenteeksi:

Kun valjetessa aamuisen A
Siel pauhaa torvi paimenen, B
Tai koska laulain laaksossa B’
Käy impi iltana A’

Säkeistön ristikkäin rakentuvassa rakenteessa asettuvat peilimäisesti A-säkeen ajankohta (aamu : ilta) sekä B-säkeen musiikillinen teema, jossa miehekäs ja naisellinen jakautuvat musiikillisen ilmaisun mukaan (paimen : impi :: pauhaa : laulaa).

Mikä on aihelman tehtävä runossa? Koskenniemi on lähellä oivallusta, mutta ei kykene lukemaan runoa kuin Runebergin mallirunon heikkona toisintona. Hän pitää säkeistöä ”idyllisen[ä] täydennyksen[ä]” Runebergin runon työn ja taistelun sankaruudelle (Koskenniemi 1954, 154). Jos Kiven nuoret asettaa idylliseen maisemaan, voi nähdä heidän ilmaisevan aivan toisenlaista ympäristösuhdetta ja elämänpiiriä kuin Runeberg runonsa maisemakäsityksissä. Kiven runon keskiössä on henkilökohtainen ja läheinen, intiimi. Tämä läheisyyden sfääri nousee esiin viimeisessä säkeistössä, josta avautuu käsitys Suomen periluonnosta. Samalla selviää, miksi runon puhuja kutsuu maisemaa Suomeksi, Suomenniemeksi ja ”kaunoiseksi”, mutta ei isänmaaksi.

Isänmaan äidillisyys palautuu suomalaisessa runoudessa Johan Paulinus-Lillienstedtin runoelmaan *Suomen suuriruhtinaskunta* (1679). Alun perin kreikaksi kirjoitettu runo ruotsinnettiin vuonna 1844, ja sen tunnettu kuva, jossa Suomi-äitiä ympäröivät hänen poikansa, on sittemmin toistunut niin kirjallisuudessamme kuin kuvataiteissa Suomi-äidin tai Suomi-neidon figuurina[29]:

Men, *du vänaste mor*, mistyck ej denna min djervfhet,
Att jag, den ringaste visst bland fostersönerna dina,

Att jag, ett vanskeligt noll i fjejdade skaldernes kretsar,
Hvilken Khariterne aldrig beskärt den ljufliga sången,
Mig den dristighet tog, din herrliga Ära att qväda!

Varhaisessa 1770- ja 1800-luvun vaihteen runoudessa *patrian* tulkinta äidilliseksi läsnäoloksi tai äidin syliksi yhdistyi lapsuuden maisemiin niin Franzénin, Choræuksen kuin vaikkapa Arwidssonin runoissa.

Kiven käsittelemä motiivi on kuitenkin erityisen sensuelli. Runon metsäinen maa on intiimi tila, kuin rakastavaisten keskinäinen suhde. Mutta se on myös suojaisa, lapsenomaisen turvallinen sisätila, mitä korostaa viimeisen säkeistön sanonta, suojaava ”helma”, unien maa, joka toimii niin kehtona, elämän alkupisteenä, kuin ihmiselämän päätepisteenä, hautana. Sisätilaisuus korostaa minuuden ja ylistetyn yhteyttä. Tämä tila on asettunut syvälle minuuden ytimeen, mutta samalla se on yhteydessä Toiseen. Se voi olla yhteys rakastettuun, mutta se voi olla myös lapsen ja äidin syvää yhteydentunnetta, joka ei koskaan poistu sydämestämme, vaan säilyy sen syvyyksissä ”Suomenmaan” viimeistä sana käyttääkseni – ”ijankaikkisesti”.

V Tekstienvälisyyden historiallisuus

”Maamme”-runon ja ”Suomenmaan” yhteyksien tarkastelu osoittaa sen yleisen periaatteen, että runojen keskinäinen yhteys määrittyy useamman tekstienvälisen suhdetyypin kautta, joista toisilla on aktiivisempi ja toisilla passiivisempi osa. Joka tapauksessa niiden luonne on erilainen. Yleiseksi ja periaatteelliseksi voi nostaa myös sen osin odotuksenmukaisen havainnon, että toiset suhdetyypit ovat ilmeisempiä kuin toiset, mutta ilmeisimmät eivät ole runojen suhteen tulkinnassa välttämättä merkitsevimpiä.

”Suomenmaata” voidaan lukea tyystin itsenäisenä runona, joka elää niin Runebergin kuin monen muunkin aikalaisrunoilijan isänmaallisiin hymneihin nähden lajisuhteessa. Se ei sisällä dynaamisia kytkentöjä lajitovereihin eikä muuhun ajan runouteen, eikä se näin ollen rakenna omaleimaisuutta avoimen konfliktin (poleemiset kytkennät) tai tukeutumisen (suportiiviset kytkennät) kautta retorisesti esimerkiksi kohosteista sitaattia käyttäen.[30] Sen sijaan se ilmaisee vastahankaisuutensa ja erilaisuutensa käyttämällä toisenlaista diktiota ja isänmaallisen runouden keskeiskäsitteitä. Kiven ”suorat” kytkennät ovat vaisuja poleemisuuden kannalta. Sota-motiivi käsitellään sävyerolla, joka ei yksinään kykene kantamaan vastakkaisliikettä Runebergin runoon nähden. Runebergiläisen tähti ja vedenpinta -motiivin tuskin havaittava vastakkainasettelu kannel-motiivin kanssa on tuskin voimakkaampi vaikutukseltaan. Keskeiseksi osoittautuu passiivisten keinojen kokonaisuus, sekä diktion että erilaisten retoristen keinojen muodostama yhdistelmä, joka runoja sitovien elementtien kanssa yhdessä ilmaisee kahden runon erityisen suhteen.

Periaatteellisena päätelmänä voi esittää, että yleisnäkemys eli teoria suhdetyyppien kokonaisuudesta on välttämätön konkreettisten teosten tekstienvälisten keinojen täs-

mälliseksi kuvaamiseksi seuraavista syistä:

(i) Yksittäisen suhdetyypin ala rajoittuu analyysissa kokonaisuuden määräämällä tavalla. Esimerkiksi yleensä hyvin väljästi käytetyn alluusion tai toisaalta parodian alaa ei voi laajentaa määrättömästi astumatta lähisukulaisten alueelle.

(ii) Suhdetyyppien erityisluonne ja prioriteetti nousee näkyviin, kun niillä on tarkkarajainen asema kokonaisuudessa.

(iii) Runousopeissa ja eri historiallisina ajanjaksoina suhdetyyppien erilaisille jakautumisille voidaan antaa täsmällinen runousopillinen peruste.

Tekstienvälisten suhteiden historiallisuus onkin tutkimuksessa lähes kokonaan laiminlyöty alue, mikä vaikeuttaa jo niinkin läheisen aikakauden kuin 1800-luvun erilaatuisuuden ymmärtämistä.[31] Tekstienvälisten suhteiden projisointi historiallisen poetiikan osaksi onkin tärkeä tutkimusalue.

Ensiksikin, jokaisella aikakaudella on oma hierarkkinen tyylioppinsa, vaikka se ei ole välttämättä julkinen ja eksplisiittinen. Tämä useimmiten viitteelliseksi jäävä kirjallisen arvon peruste määrää pitkälti teokset, joita ylistää ja jäljitellä tai vastustaa ja ivata. Tyyliopin välttämätön hierarkkisuus – välttämätön siksi, että se ilmaisee ajan kirjallisen maun – jäsentää aikalaiskäsityksen kirjallisista traditioista ja artikuloi kirjallisen kaanonin ajan tarpeisiin.

Toiseksi, kunkin kieliyhteisön historiallinen tilanne määrää paljolti tekstienvälisten keinojen jakautumista. Uusien kirjallisuuksien syntyessä – niin kuin 1800-luvun puolivälin Suomessa – jäljentämisellä eli imitaatiolla on monipuolinen ja tärkeä tehtävä, kun yhtäältä on haettava arvostusta arvostettujen mallien avulla ja toisaalta on osoitettava uuden syntymässä olevan omaperäisyys ja itsenäisyys.

Kolmanneksi, kunkin aikakauden poeettiset ohjelmat ja koulukunnat suosivat tekstienvälisistä suhdetyypeistä niitä, jotka tukevat niiden runouskäsitysten yleisiä periaatteita. Modernistinen poetiikka suosi alluusiota, koska sen käsitys runon olemuksesta nojasi olennaisesti näkemykseen toisasteisten ja viitteellisten merkitysten ensisijaisuudesta kirjallisuuden kielessä.[32] Jälkimodernistinen runosoppi mieltyi parodiaan, travestiaan ja muihin tyylijohdannaisiin, koska sen runousoppi perustuu keskeisesti kertaustyyleihin. Mikä sitten oli Kiven ja Runebergin aikaiseen romantiikan runouskäsitykseen sisältynyt näkemys kirjallisista suhteista, viittaamisen ja lainaamisen strategioista?

Romantiikka merkitsi suurta murrosta pitkäikäisissä, aina antiikista periytyneissä runouskäsityksissä. Kun renessanssin aikana antiikista siirtyi eurooppalaiseen kirjallisuuteen klassinen lajijärjestelmä ja lajikäsitteistö (muiden muassa lajitriadi), antiikin runousopit ja kanonisia teoksia, tuli jäljittelystä perustava käytänne rajatussa merkityksessä: imitaation periaate edellytti lukijalta mallin tuntemusta (ja erosi näin kaikessa kirjoittamisessa tavattavasta satunnaisesta jäljittelystä). Renessanssin runousopissa erotettiin toisistaan kaksi imitaation periaatetta: *imitation servile* ja *imitation libérale*.

Koko klassismin estetiikka nojaa tähän erontekoon. Jäljittely ei tarkoita kopiointia, vaan tarkoittaa tunnetun ja arvostetun mallin hyödyntämistä ja sen parantamista. (Piégay-Gros 2002, 116.)[33]

Kun imitaation periaate joutui 1600-luvulta lähtien kritiikin kohteeksi, siitä tuli erityisesti vanhojen ja uusien kiistan ydinkysymyksiä, joka jakoi leirit. *Vanhoille* juuri antiikin mallien jäljittely oli välttämätön ehto kaikelle kauneutta tavoittelevalle luomiselle; *moderneille* mallien (orjallinen) kopiointi oli teennäistä, ”epäluonnollista”. Tämä jako ei hävinnyt varsinaisen kiistan lauettua 1800-luvun alussa, vaan se järjestyi monimutkaisesti uudelleen 1800-luvun puolivälistä lähtien kirjallisuuden jakautuessa uudella tavalla traditiota kannattavaan sekä uutta etsivään modernismiin.

Siirtymä romantiikkaan merkitsi ennen kaikkea imitaation perinteen murtumista. Estetiikan perusteissa tapahtui olennainen muutos: kauneus ei ollut enää säännelty ja rationaalinen ihanne, se ilmeni maisemassa, tunteen voimassa ja yksilöllisen taiteilijan ainutlaatuisessa persoonallisuudessa. Tällainen välittömyyden estetiikka ei voinut johtaa muuhun kuin imitaation kieltämisen. Romantiikassa runouden malli muuttui: se ei enää tarkoittanutkaan perittyä ja säännösteltyä traditiota, vaan itse ”luontoa”, niin kuin Lönnrot *Kantelettaren* esipuheessa asian monisanaisesti kuvaili: ”Se on luonto ja teeskentelemättömyys; sula mielen ilmoitus ilman mitään salaamatta, mitään ulkoa lisäämättä” (Lönnrot 1835/1966, IV).

Romantiikan moderni eetos perustuu uuden luomiseen ja uudelleen aloittamiseen, joka sisälsi välttämättä vanhan tietoisen murtamisen. Imitaatio säilyi kuitenkin edelleen opettamisen ja opiskelun metodina, mitä osoittavat lukuisat ”Maamme”-laulun suomenkieliset muunnelmat. Jäljittely ei kadonnut vaan pikemminkin siirtyi marginaaliin, kun keskukseen astui toisenlainen tekstienvälisyyden periaate, jota voidaan luonnehtia Genetten kahdenvälisten tekstien suhteita kuvaavalla käsitteellä: palimpsestilla.

Palimpsesti tarkoittaa alun perin pergamenttia tai papyrusta, josta alkuperäinen teksti on raaputettu tai pesty pois mutta joka häämöttää uuden päällekirjoitetun tekstin alta. Romantiikan estetiikassa termi metaforisoitui ja alkoi viitata tekstin ”kerroksellisuuteen”: teoksesta erottuu useampi kuin yksi tekstikerros, ja se nähdään päällekirjoituksen kaltaisessa suhteessa alkuperäistekstiin. Uusi teksti on tässä merkityksessä ”toisasteista” kirjallisuutta, niin kuin ”Suomenmaa” ”Maamme”-runoon nähden.

Viitteet

1 Kirjoitus perustuu Nurmijärvellä 6.10.2004 Aleksis Kivi -symposiumissa pidettyyn esitelmään.

2 Runeberg ja Koskenniemi eivät olleet ensimmäistä kertaa vastatusten. Vuonna 1928 Turun ylioppilaskunta esitti, että ”Maamme” tulisi korvata Koskenniemen ”Isänmaan kasvoilla”.

Helsingin ylioppilaskunnan neuvottelukunta esitti puolestaan, että samaisen vuoden Flooran-päivän juhlassa laulettaisiin Koskenniemen runo Yrjö Kilpisen sävelenä. Ehdotus herätti yleistä kritiikkiä ja niin päädyttiin laulamaan kumpikin laulu. Ks. ”Maamme”-laulun vastaanotosta Wrede et al. 1983, 50–55.

3 Ks. Alapuron (2005) arvio Klingen tulkinnasta sekä Wreden tuorein tulkinta (2005, 326–335), joka korostaa runon henkilökohtaisia ja maailmankuvaa koskevia tuntoja.

4 Ks. Kiven *Koottujen teosten* IV osan E. A. Saarimaan laatima selitysosa (Kivi 1951, 296–299), jossa toisinnot on esitetty.

5 Tämä ilmeni viimeisimmästäkin keskustelukierroksesta. Vihjatessaan ”Maamme”-laulun runoilijan äidinkielen (ruotsi!) epäilyksenalaisuuteen ja säveltäjän ulkomaalaisuuteen *Kuukausiliitteen* päätoimittaja Heleena Savela (2003) nosti esille pääkirjoituksessaan runon kielipoliittisen ulottuvuuden. Moni ”Finlandian” kannattaja lienee yllättynyt havaitessaan seuranneessa jatkokeskustelussa kulttuuripoliittisen vasemmiston (Hannu Taanila) tyrmäävän hymnin sanoittajan V. A. Koskenniemen tämän poliittisen taustan vuoksi.

6 Nathalie Piégay-Gros (1996/2002) jakaa intertekstuaalisuudeksi kutsutun alueen kahteen kenttään, jotka suomennan ”rinnakkaissuhteiksi” (*relations de coprésence*) ja ”johdannaissuhteiksi” (*relations de dérivation*). Edelliseen lukeutuu neljä kahdenvälistä tekstisuhdetta: (i) sitaatti, (ii) viittaus (la référence), (iii) plagiaatti ja (iv) alluusio. Jälkimmäinen jakautuu karkeasti kahteen pääluokkaan: (i) parodiaan ja burleskiin travestiaan sekä (ii) pastissiin. Genette (1982, 7–48) rajoittaa intertekstuaalisuuden kapeasti Piégay-Gros’n ensimmäiseen ryhmään ja luokittelee jälkimmäiset huomattavasti hienovaraisempiin ryhmiin.

7 ”Suomenmaa” jää Kiven ainoaksi näytöksi jambisesta runosta, kaikissa muissa runoissaan hän viljelee säännöllisesti trokeeta, niin kuin jo Tarkiainen (1916, 366–367) huomautti.

8 Lajityyppisyyttä vahvistaa myös se, että Koskenniemi käytti sittemmin ”Maamme”-runon haastajaksi nostetussa runossa ”Isänmaan kasvot” täsmälleen samaa säkeistökaavaa. Laitinen (2004) ounastelee, että runoilija olisi ajatellut runonsa näin sopivan laulettavaksi Paciuksen sävelmällä. Asia voi tietysti olla näin, mutta valittu muoto ei välttämättä tarvitse tätä oletusta. Lajiteoreettisesti kyse on lajikonventiosta, joka saattaa olla, niin kuin etenkin mittasysteemi ja säkeistökaava, hyvin pitkäikäinen.

9 Launonen viittaa perusteluissaan Pentti Leinon metriikantutkimuksen perusteokseen (1982, 110–117), jossa Leino tarkastelee rinnakkaistapauksia muilta runoilijoilta ja esittää tiukkaan riimisäännöstöön 7 erilaista lievennyssääntöä, joihin ”Suomenmaan” riimitykset soveltuvat hyvin.

10 Launosen päätelmä on lievempi versio modernistisen runousopin opinkappaleesta, jonka mukaan riimi on valinnainen runokeino muiden joukossa ja historiallisesti ”ohitettu” vaihe runouden kehityksessä. Modernistinen näkemys antaa Kivelle runokielen vapauttajan roolin ja asettaa hänet tradition (taantumuksen) ja modernin (edistyksen) akselilla uudistajien ja voittajien joukkoon. Kuva on vakiintunut itsestäänselvyydeksi ja kaipaisi perusteellista uudelleenarviointia.

11 Tarkiainen (1910/1922, 131–132) nostaa Kallion runosta kolme roomalaiseen runoon tai traditioon liittyvää lähdettä, Horatiuksen oodin (I, 8), Goethen roomalaisaiheisen kirjoituksen sekä Ovidiuksen ”Tristiaan” (I, 3), joista Kallio on taitavasti mukaillut säkeitä oman pohjoiseen sijoittuvan patriansa kuvailuun.

12 Ks. Lea Laitisen (2004, 3–7) laatima suomennoksien ja muunnelmien seikkaperäinen, kommentoitu esittely.

13 Viljasen (1953, 33) arvion mukaan runon kolmesta toisinnosta ensimmäinen on nimetön 1850-luvun lopulla laadittu, toinen versio kulkee nimellä ”Maamme” ja vasta kolmas eli ”lopullinen” on ”Suomenmaa”, jonka Viljanen arvelee valmistuneen noin 1867. Mutta voidaanko eri runoja pitää yhtenä kehittyvänä (ja edistyvänä) sarjana, jossa viimeinen versio edustaa ”lopullista”? Kivihän ei koskaan julkaissut ”lopullista” (eikä muutakaan) versiota, joten emme tiedä, mitä hän näistä on todella pitänyt ”lopullisena” (ks. käsikirjoitusversioiden ja eri julkaisuvarianttien suhteista Ellis 1974, 112–122). ”Suomenmaan” julkaiseminen on ollut kirjallisen editorin valinta: B. F. Godenhjelm painatti sen Kiven jälkeen jääneistä papereista vuoden 1873 *Valittuihin teoksiin* (ks. Tarkiainen 1916, 317 n. 2).

14 Ei ole mitään (tähänastista) näyttöä siitä, että Kivi olisi kirjoittanut kirjeen jälkimaailmaa varten tai siinä tarkoituksessa, että se leviäisi vastaanottajaa laajemman aikalaislukijakunnan käyttöön. Toisin kuin Tolstoi, Joyce tai Nabokov, Kivi ei kirjoittanut kirjeitään kirjallisen maailman ehdoilla, julkaisemistarkoituksessa tai omien teostensa kommentaareiksi.

15 Autotekstuaalisia ovat muun muassa intertekstuaaliset rinnakkaisuhteet (kirjailijan alluusio toisen omaan teokseen) ja johdannaissuhteet (itseparodia), hyvänä esimerkkinä Nabokov. Autotekstuaalisia ovat myös usein runoilijoilta tavattavat tuotannon kattavat symboli- tai motiivijärjestelmät (Yeats) sekä romaanikirjailijoilla samojen asioiden, tapahtumien ja henkilöiden käyttö teoksesta toiseen (Balzac), jolloin kirjailijan yksi tai useampi teos luo muille teoksille taustan ja asiayhteyden.

16 Ilmiö voidaan kuvata myös *kotekstuaalisuutena* niin kuin uushistoristisessa tutkimuksessa se ymmärretään: kaksi toisistaan riippumatonta ja funktioltaan erilaista tekstiä (esimerkiksi kaunokirjallinen tekstikatkelma ja kauppakirja) asetetaan rinnakkain kuvaamaan valittua historiallista tapahtumaa tai ilmiöpiiriä.

17 Vihtori Laurila (1945, 87) kiinnitti ensimmäisenä huomiota käsitteiden *isänmaa* ja *kansa* puuttumiseen Kiven tuotannossa vertaillessaan Kiven ja Runebergin runoilijarooleja keskenään.

18 Ks. myös Hyvärisen analyysia *vallasta* Kiven *Seitsemässä veljeksessä* (Hyvärinen 2003, 69–71).

19 Hyvärinen on toisaalla (2004, 10–11) korostanut ”isänmaan” käsitteen asemaa bahtinilaisittain ”vieraana sanana” Kiven diskurssissa. Havainto osuu oivallisesti Juhanin lainatun retoriikan puhestrategiaan.

20 Mattila yhdistää Runebergin ja Kiven runon vielä Koskenniemen ”Isänmaan kasvoihin”.

21 Laurilan (1945, 84–85) mukaan Runebergilla esiintyy jokin me-pronominin muoto (”vi”, ”vår”, ”oss”) 34 kertaa, kun taas Kivi käyttää monikollista ensimmäistä persoonaan ainoastaan III säkeistössä. Laitinen (2004) korostaa analyysissaan possessiivipronominin ”vårt” kehystävää luonnetta runon kokonaisuudessa: se toistuu sekä runon kolmessa ensimmäisessä säkeistössä että kolmessa viimeisessä.

22 Säkeistön deklamatorinen sävy perustuu puhujan kuvaamaan puhetilanteeseen; deiktiset ilmaisut eivät itsessään, ei edes porrasteisina toistokuvioinakaan (”här och här” jne.) tuota deklamoivaa sävyä. Kiven ”Suomenmaa” sisältää yhtä lailla deiktisiä ilmaisuja (”tuo”, ”tää”, ”Siel”), mutta puhetilanne on toinen, sisäistynyt eli lyyrinen.

23 Poleemisesta suhteesta Genette (1982, 46) esittää esimerkkeinä Unamunon anti-cervantesilaisen kirjan *Viva de Don Quijote y Sancho* (contra Cervantesin *Don Quijote*) sekä Fieldingin *Shamelan* (contra Richardsonin *Pamela*).

24 Tuulikannel keksittiin 1600-luvun puolivälissä ja seuraavan sadan vuoden aikana siitä tuli

suosittu kodinesine. Heleän ja ”luonnollisen” (*contra* taiteellisen) äänensä ansiosta siitä tuli 1700-luvun jälkipuoliskon runoudessa suosittu motiivi, ensin Englannissa, sitten Ranskassa ja Saksassa. (Ks. Erhardt-Siebold 1932.)
25 Se nousee jälleen esiin vuosisadan lopulla, muiden muassa Ahon novellin ”Kosteikko, kukkula, saari…” (1890) musiikilliseksi motiiviksi ja *Yksin*-kertomuksen (1890) motoksi (ks. Nummi 2002, 104–107, 166–168).
26 Railon (1945, 48–49) mukaan suomalaiset käsittivät soiton ja laulun pyhäksi toiminnaksi, joka oli omansa syvästi vaikuttamaan kuulijain mieleen ja ylentämään sitä. Kun Väinämöinen asettuu laulamaan ilokivelle tai laulupaadelle, laulua oli sen pyhyyden vuoksi esitettävä jostakin korkeasta paikasta, jossa oltiin kuulijain, so. tavallisen arkisen elämän yläpuolella ja samalla jumalia, so. jumalallista innoitusta, lähempänä.
27 Laitisen havainnon mukaan kaikki suomentajat kääntävät poikkeuksetta neljännen säkeistön ”här”-sanan *tässä* eikä *täällä,* joista jälkimmäinen on epämääräisempi ja enemmän taustaan viittaava. Kyse voisi olla konkretisoinnin ja paikallistamisen lisäksi myös ajallistamisesta, sitomisesta käsillä olevaan hetkeen: isänmaa on tässä juuri käsillä olevana hetkenä.
28 *Maamme kirjan* 3. luvussa isänmaan laajuus ja vieraus tulee hyvin esiin lapsenomaisten kysymysten kautta: ”Men jag förstår icke rätt, vad det är att älska ett stort hem, som kallas fädernesland. Där är ju mycket annorlunda än hemma hos oss. Vägarna äro olika, gårdarna äro olika, människorna äro olika. Jag kan gå vilse, där jag aldrig har varit. Ingen känner mig där, och jag känner ingen. Huru kan jag älska det främmande landet? Huru kan jag vara lycklig, glad och förtrogen hos de främmande människor?” (Topelius 1875/1992, 8.)
29 Ks. Alhoniemi 1969, 23–25; Reitala 1983.
30 Toisaalta suomalainen runous ei ajankohtana ollut niin runsasta, pitkäikäistä ja kerrostunutta, että tunnistettavia ja vakiintuneita runousopillisia perinteitä olisi ehtinyt muodostua. Nämä ovat kuitenkin edellytyksenä kirjallisen kentän hahmottamiselle kirjallisina vaihtoehtoina ja runousopillisina optioina, joihin ottaa kantaa, puolesta tai vastaan.
31 Ainoa tuntemani aihetta modernein teoriain avulla historiallisesti käsittelevä yleisesitys on Piégay-Gros (2002, 113–134), jota olen tässä luvussa hyödyntänyt.
32 Ks. Pucci (1998, 11–16) alluusion asemasta uuskritiikin runousopissa ja runokäsityksissä.
33 Antiikissa kontrastoivia imitaatioita kutsuttiin nimellä *zelos* (ks. MacDonald 2001, 1).

Kirjallisuus

ABRAMS, M. H. 1953: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition.* London, Oxford and New York: Oxford University Press.

ALAPURO, RISTO 2005: Runeberg, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja politiikka. *HAiK* 1/2005.

ALHONIEMI, PIRKKO 1969: *Isänmaan korkeat veisut. Turun ja Helsingin romantiikan runouden patrioottiset ja kansalliset motiivipiirit*. Helsinki: SKS.

BURMAN, LARS 2004: Den retoriske Runeberg. Ett sätt att läsa Fänrik Ståls sägner. *Historiska och litteraturhistoriska studier 79*. Red. av Pia Forssell och John Strömberg. Hel-

singfors: SLS.
ELLIS, JOHN M. 1974: *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
ERHARDT-SIEBOLD, ERIKA VON 1932: Some Inventions of the Pre-Romantic Period and their Influence upon Literature. *Englische Studien* 66 (1931–32).
FRANZÉN, FRANS-MIKAEL 1805/1963: Weisu Kuningalle Suomen kansalda. *Suomen kirjallisuuden antologia* I. Helsinki: Otava.
GANANDER, CHRISTFRID 1789/1984: *Mythologia Fennica.* Näköispainos. Helsinki: SKS.
GENETTE, GÉRARD 1979: *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
GENETTE, GÉRARD 1982: *Palimpsestes. La literature au second degré*. Paris: Seuil.
HAAVIO, MARTTI 1970: Kantele-topiikka. *Kalevalaseuran vuosikirja* 50. Helsinki: WSOY.
HEDVALL, RUTH 1915: *Runebergs poetiska stil*. Helsingfors.
HUGO, VICTOR 1832: La lyre et Le Harpe. *Odes et Ballades*. Paris: Hetzel et Maison Quantin.
HYVÄRINEN, MATTI 2000: Seitsemän veljeksen vastahakoinen kansakunta. Kivijalka-seminaari. <www.helsinki.fi/hum/kotim.kirjallisuus/kivijalka/2000>.
HYVÄRINEN, MATTI 2003: Valta. *Käsitteet liikkeessä. Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Toim. Matti Hyvärinen et al. Tampere: Vastapaino.
HYVÄRINEN MATTI 2004: Seitsemän veljeksen pidätelty kansakunta. *Kulttuurintutkimus* 21:2/2004.
KATAJAMÄKI SAKARI (TULOSSA): Otteita Maamme-laulun suomennoshistoriasta. *Suomennoskirjallisuuden historia I-II. Osa II. Kääntäminen kulttuurisena instituutiona*. Toim. Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Helsinki. SKS.
KAUKONEN VÄINÖ 1984: *Elias Lönnrotin Kanteletar*. Helsinki. SKS.
KIVI ALEKSIS 1944–1951: *Kootut teokset* I–IV. Helsinki. SKS.
KLINGE MATTI 1982: *Suomen sinivalkoiset värit*. Helsinki: Otava.
KLINGE MATTI 2004: *Poliittinen Runeberg*. Helsinki: WSOY.
KOLBE LAURA – VALJUS RISTO – WREDE JOHAN 1998: *Soi sanan kultainen. Maamme-laulun viisitoista vuosikymmentä*. Helsinki: Yliopistopaino.
KOSKENNIEMI V. A. 1934/1954: *Aleksis Kivi*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
LAITINEN KAI 1984: *Metsästä kaupunkiin. Esseitä ja tutkielmia kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava.
LAITINEN LEA 2004: *Vårt Land – Meidän maa*. [Käsikirjoitus.] Esitelmä Kotikielen Seuran vuosikokouksessa 14.3. 2004.
LAUNONEN HANNU 1982: *Suomalaisen runon struktuurianalyysia*. SKS: Helsinki.
LAURILA VIHTORI 1945: Kivi ja Runeberg. *Minä elän. Aleksis Kivi ajan kuvastimessa*. Helsinki: Aleksis Kiven seura ja Otava.
LEHTONEN J. V. 1928: *Runon kartanossa*. Helsinki: Otava.
LEINO EINO 1906/1998: *Tuomas Vitikka. Routavuositrilogia*. Helsinki: SKS.

LEINO EINO 1949: Suomalaisia kirjailijoita. *Kootut teokset XIV*. Helsinki Otava.
LEINO PENTTI 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: SKS.
LÖNNROT ELIAS 1835/1966: *Kanteletar elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä*. Helsinki: SKS.
MACDONALD DENNIS R. 2001: Introduction. *Mimesis and Intertextuality in Antiquity and Christianity.* Ed. by Dennis R. MacDonald. Harrisburg, Philadelphia: Trinity Press International.
MATTILA PEKKA 1963: *Lyriikan avainsanoja*. Helsinki: Kirjayhtymä.
NUMMI JYRKI 2002: *Aika Pariisissa. Juhani Ahon ranskalainen kausi 1889-1890*. Helsinki: SKS.
PAULINUS (LILLIENSTEDT) JOHAN 1678/2000: *Finlandia. Suomen Suuriruhtinaskunta*. Suom. Tua Korhonen – Teivas Oksala – Erkki Sironen. Helsinki: SKS.
PIÉGAY-GROS NATHALIE 1996/2002: *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Nathan.
PUCCI JOSEPH 1998: *The Full-Knowing Reader. Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*. New Haven and London: Yale University Press.
RAILO, EINO 1945: *Kuolemattomuuden puutarha eli Runouden uskonto*. Porvoo, Helsinki: WSOY.
REITALA AIMO 1983: *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Helsinki: Otava.
RUNEBERG J. L. 1848–1860/1960: *Fänrik Ståls Sägner I. Skrifter 3*. Helsingfors: Schildts.
MACDONALD DENNIS R. 2001: Introduction. *Mimesis and Intertextuality in Antiquity and Christianity*. Ed. by Dennis R. MacDonald. Harrisburg, PA: Trinity Press International.
SAARIMAA E. A. 1920/1925: Aleksis Kiven runo "Suomenmaa". *Kielen ja tyylin alalta. Kirjoitelmia.* Porvoo: WSOY.
SAVELA HELEENA 2003 :[Pääkirjoitus] *Kuukausiliite* 12/2003.
TARKIAINEN VILJO 1910/1922: Samuli Kustaa Kallion Oma maa. *Piirteitä suomalaisesta kirjallisuudesta*. Porvoo: WSOY.
TARKIAINEN VILJO 1916: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
TOPELIUS ZACHARIAS 1875/1992: *Boken om vårt land*. Esbo: Editum.
VILJANEN LAURI 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Helsinki ja Porvoo: WSOY.
WREDE JOHAN–SOLSTRAND HELENA–TERLING HASÁN 1983: *J. L. Runeberg, Samlade skrifter. Kommentar till Fänrik Ståls Sägner*. Helsingfors: SLS.
WREDE JOHAN 1988: *Se kansa meidän kansa on. Runeberg, vänrikki ja kansakunta*. Jyväskylä ja Helsinki: Gummerus.
WREDE JOHAN 2005: *Världen enligt Runeberg. En biografisk och idéhistorisk studie*. Helsingfors och Stockholm: SLS och Atlantis.

Tuulia Toivanen

Vastaanoton kiinalainen erehdys — runoilijan ja kääntäjän sekoittuminen Pertti Niemisen runoilijakuvassa

”Kai minunkin runoistani / löytää kiinalaisia piirteitä, / vaikka kriitikot eivät osaa / etsiä niitä oikeista paikoista”, kirjoittaa 1950-luvulla runoilijana, kääntäjänä ja sinologina aloittanut Pertti Nieminen (s. 1929). Ote sisältyy Niemisen runoteokseen *Täällä tuulee aina* (TTA, 72). Runon säkeet on osoitettu kommentiksi kriitikoille, jotka ovat kokoelmasta ja vuosikymmenestä toiseen etsineet Niemisen runoista kiinalaisuuksia ja nähneet runoilijan olevan ”aivan kuin joku Kiinan vanhoista viisaista” (Turtiainen 1961).

Kriitikoiden kiinalaistavaa lukutapaa Nieminen on kommentoinut myös runotekstiensä ulkopuolella. Lehtihaastattelussa hän on ilmaissut mielipiteensä muun muassa seuraavasti: ”On metkaa, että kritiikki ei ole koskaan kiinnittänyt huomiota mun suoraan pilkantekooni. En tiedä, mistä se johtuu – vissiinkään se ei sovi siihen kiinalaiseen kuvaan, joka musta on liikkeellä.” (Ks. Majander 1991.) Runoilija on näin ilmaissut närkästyksensä siitä, että kriitikot ovat nähneet vain ”kiinalaisen Niemisen” (ks. Paavonheimo 1995, 316; PN 1981). Se, että kriitikot eivät useinkaan ole tunnistaneet ”ilkeää ja yhteiskunnallista Niemistä”, on turhauttanut runoilijaa siinä määrin, että hän on kokenut teostensa valmiiksi saamisen vaikeutuneen (ks. Salokannel 1993, 413). Sekä Niemisen runous että runoilija itse vihjaavat näin vahvasti runoilijakuvan uudelleenarvioinnin tarpeeseen.[1]

Niemisen teosten – sekä omien että käännösten – sanoma- ja aikakauslehdissä saama vastaanotto on ollut lähinnä kiittävää, ja kriittisempiä äänenpainoja on esiintynyt vain paikoin. Niemisen arvostus näkyy myös lukuisissa hänelle myönnetyissä tunnustuksissa ja palkinnoissa[2]. Kun runoilija tästä huolimatta on kokenut kritiikin jopa haitalliseksi luomistyölleen ja katsonut tarpeelliseksi eri yhteyksissä esittää oman näkökulmansa, voidaan epäillä, että vastaanoton välittämä runoilijakuva on yksipuolinen. Niemisen lausumat herättävätkin kysymään, millainen kuva toistaiseksi tutkimattomasta modernistisukupolven lyyrikosta vastaanotossa rakentuu. Entä miten runoilija ja runotekstit vastaavat esitettyihin luonnehdintoihin?

Tässä artikkelissa hahmottelen Pertti Niemisen runoilijakuvaa erittelemällä tekijän ja vastaanoton välistä dialogia. Keskustelun kolmanneksi osapuoleksi nousevat Niemisen runotekstit, jolloin äänen saavat runojen puhujat eli kulloinenkin runominä. Tarkastelun lähtökohtana on oletus Niemisen vastaanoton kaksinkertaisesta erehdyksestä: Niemisen runoutta on luettu korostuneen kiinalaisesta näkökulmasta, jolloin se on myös alkanut näyttää kiinalaiselta. Samalla vastaanoton luennat ovat tuottaneet yksipuolisuudessaan erheellistä Kiina-kuvaa.

Lähestyn Niemisen runoilijakuvaa kahdelta hypoteettiselta suunnalta: ”kiinalaisen Niemisen” ja ”protestoivan Niemisen” näkökulmasta. Tarkastelen ensin esimerkein kiinalaisuuden rakentumista varhaisrunouden reseptiossa.[3] Artikkelini jälkipuolella analysoin Niemisen tuotannosta ja sen kiinalaisuudesta myöhemmillä vuosikymmenillä käytyä keskustelua. Pyrin osoittamaan, kuinka Niemisen ”kiinalaistuminen” on seurausta vastaanotossa tapahtuneesta roolien (runoilija, kääntäjä) ja puhujien (runon minä, käännöksen minä) sekoittumisesta. Aineistoni koostuu Niemisen runoista ja käännöksistä, niiden saamasta sanoma- ja aikakauslehtivastaanotosta sekä runoilijan julkaistuista ja julkaisemattomista haastatteluista. Viittaan myös muutamiin Niemisen lyriikan esittelyihin, joissa näkyy, miten hänet on tähän mennessä sijoitettu suomalaiseen runouteen.

Reseption ja modernismin tulkintakontekstit

Niemisen kirjallinen työ on jakautunut tasaisesti omaan runouteen ja käännöksiin: Runoja on toistaiseksi ilmestynyt viisitoista kokoelmaa vuosina 1956–2003. Kääntäjänä Niemisen painopiste on ollut Kiinan klassisen lyriikan suomentamisessa, ja hän on tuonut sitä suomalaisten lukijoiden ulottuville huomattavan määrän kolmen vuosituhannen takaisesta *Shih chingistä* 1900-luvun kulttuurivallankumouksen isän, Mao Tse-Tungin, runoihin.[4] Lisäksi Nieminen on suomentanut kiinalaista filosofiaa, toimittanut erilaisia antologioita sekä opettanut Kiinan kirjallisuutta. Nieminen on kääntänyt myös länsimaisia kirjailijoita. Huomiota herättävät suomennokset T. S. Eliotin ja Willy Kyrklundin teksteistä sekä monet radiokuunnelmiksi sovitetut näytelmät. 1980-luvulla Nieminen oli mukana raamatunsuomennostyössä (PN 2005a). Käännösprojektit osoittavat, että hänellä on ollut muitakin kuin kiinalaisia virikkeenantajia. Moninaisuudesta kertovat niin ikään Niemisen runoteoksiinsa suomentamat yksittäiset tekstit, kuten italialaiset sonetit, D. H. Lawrencen, Géza Képesin, Gustaf Frödingin, Erich Arendtin ja Pierre Louÿsin runot.[5]

Niemisen runoilijakuvan ja vastaanoton tarkasteluun soveltuu reseptiontutkimuksessa kehitelty käsitepari, *reseptiomenestys* (*Rezeptionserfolg*) ja *virhereseptio* (*Fehlrezeption*) (Link 1976, 61–62, 83–85). Sen avulla ”oikean” ja ”väärän” tulkinnan suhde voidaan jännittää vastaanoton, tekstin autonomisuuden ja tekijän aikomusten eli intention

välille. Käsitteet eivät ole arvottavia vaan ilmaisevat vastaanoton ja tekijän luentojen yhteensopivuutta (menestys) tai ristiriitaisuutta (virhe).[6] Keskityn analyysissani nimenomaan ristiriitaisten luentojen osoittamiseen ja käytän tätä tarkoitusta varten muokkaamaani käsitettä (*reseptio*)*erehdys*. Sillä tarkoitan, että kriitikoiden ja tekijän luennat poikkeavat toisistaan.[7]

Artikkelissani pyrin Niemisen runouden tietoiseen toisinlukemiseen tuottaakseni vaihtoehtoisia tai tarkennettuja tulkintoja jo esitettyjen rinnalle. Näin ollen nimitän reseptioerehdyksiksi myös niitä tapauksia, joissa vastaanoton ”kiinalaistava” luenta on tekstilähtöisessä tulkinnassa mahdollinen, mutta jolle tekijä tai teksti tarjoavat myös vaihtoehtoisen luennan. Tällä pyrin osoittamaan, että Niemisen runouden vastaanottoa on hallinnut ja ohjannut – modernistisen lukutavan vaatimuksista huolimatta – varsin paljon ns. taustalähtöinen tieto Niemisestä kiinan kääntäjänä.

Modernismin teoriankehittelyssä on keskusteltu huomattavan paljon kirjailijan persoonallisuuden ja teoksen yhteenkuuluvuudesta tai pikemminkin niiden erillisyydestä. Tekijän asemaa tulkinnassa pohtivat esimerkiksi teoreetikot William K. Wimsatt ja Monroe C. Beardsley (1946) artikkelissaan ”The Intentional Fallacy”.[8] Wimsatt ja Beardsley (1954, 3, 10–11) korostavat, ettei intentio ole keskeisellä sijalla taideteoksen arvioinnissa ja että kriitikot eroavat toisistaan siinä, käyttävätkö he arvostellessaan teoslähtöistä eli sisäistä vai taustalähtöistä eli ulkoista tietoa.[9] Niemisen vastaanottoa tutkittaessa tätä jakoa voi hyödyntää juuri pohdittaessa, millaisia perusteluja kriitikot kulloinkin näkemyksilleen esittävät ja onko kritiikin teos- tai taustalähtöisyydellä vaikutusta tulkintaan.

Tulkinnan ja tekijän suhteesta käytyä keskustelua kommentoi myös amerikkalainen kirjallisuudentutkija E. D. Hirsch teoksessaan *Validity in Interpretation* (1967).[10] Hirsch (mt., 21) huomauttaa, että arvioitaessa, mitkä tekijän aikomuksista ovat olleet tietoisia, päädytään ehkä vain väärinymmärtämään hänen tarkoittamiaan merkityksiä.[11] Niemisen vastaanotossa tähän näyttää johtavan nimenomaan oletus kiinalaisuuksien itsestään selvästä sisältymisestä runoihin.

Modernissa runossa runoilija ja tekstin puhuja erotetaan toisistaan. Tähän käyttöön on vakiintunut käsite *lyyrinen minä* (*das lyrische Ich*), mutta voidaan puhua myös *lyyrisestä hänestä* (*Er*). Minä on mahdollista ymmärtää *ääneksi* (*voice*), joka voi olla maskeerattu tai pronominaalisuuteen perustuva. Äänen tai puheen suuntaaminen runossa voi vaihdella. Ääni ottaa ehkä *persoonan* (*persona*), edustaa kirjailijaa (*autobiographical voice*) tai on osa runoilijan tyyliä, jopa maailmankuvaa. (Myers & Simms 1985, 336–337.)[12] Niemisen lyriikassa puhujat esiintyvät kokevana minänä tai kätkeytyvät ääneksi runokuviin. Ne ovat eri aineksista kokoon kursittuja persoonia ja voivat myös edustaa kirjailijaa tai kääntäjää. Ominaista niille on dialogisuus, suuntautuminen ympäröivän todellisuuden ilmiöihin. Analyysissa viittaan näihin Niemisen runojen puhujiin yksin-

kertaisesti käsitteellä *runominä*. Siitä erotan tekijän eli *runoilija-Niemisen*, siis Niemisen henkilön. Runominästä erotan myös *käännösten minän* ja runoilijasta *kääntäjän*, sikäli kuin erottelu on tarpeen.

Analyysissani ymmärrän runoilijan yhdeksi tekstiensä lukijaksi, en merkitystä rajaavaksi auktoriteetiksi. Myös sinologin ominaisuudessa Niemisen lausumat asettuvat dialogiin vastaanoton kanssa. Kääntäjä esittää luentansa kriitikoiden rinnalle. Näen Niemisen esittämät luennat merkittävinä sikäli, kuin ne kommentoivat vastaanoton löytämiä kiinalaisuuksia tai runojen ja runoilijan piirteitä eli tuottavat rinnakkaista luentaa.[13] Koska käsittelen niitä – kuten muutakin tuotannon kontekstia selventävää aineistoa – tulkintaa tukevina *parateksteinä* (*paratextes*)[14], kysymyksenasetteluni ei sisällä varsinaista kannanottoa tekijän intention ongelmaan. Lähiluvun avulla pyrin katsomaan runoista sekä kritiikin että tekijän suuntaan eli pohtimaan, millaisia reseptioerehdyksiä esitetyt luennat mahdollisesti sisältävät itse tekstien tarjoamien tulkinnallisten vihjeiden ja rajojen näkökulmasta.[15] Tutkijapositioni jäsentyy siis vastaanoton, runoteosten ja runoilijan väliin.

Laajemmin artikkelini kontekstoituu 1900-luvun modernismin teoria-, tutkimus- ja tulkintatraditioon, josta osalle on jo syntynyt vastavoimia vaihtoehtoisista kysymyksenasetteluista kirjallisuudentutkimuksen ja taiteenteorian kehityksessä. Olen siis tarkoituksellisesti poiminut esitykseni taustaksi huomioita 1900-luvun alkupuolen ja puolenvälin teoretisoinneista, jotka ovat olleet vallalla Niemisen kirjallisen uran alussa eli 1950-luvun suomalaisessa lyriikan modernismissa.[16] Modernistisen lukutavan ja sen kriittisen arvioinnin aktivoi hypoteesini siitä, että Niemisen henkilö ja runominä sekoittuvat reseptiossa. Käytännössä tämä tarkoittaa vastaanoton vertaamista uuskritiikin keskustelua herättäneisiin vaatimuksiin, kuten taideteoksen autonomisuuteen suhteessa yhteiskuntaan, ideologioihin ja tekijäänsä (Eliot 1928a, 53, 58–59; vrt. Kovala 2004, 82).[17] Keskityn analyysissani näistä viimeksi mainittuun.

Modernisti, imagisti, kiinalainen

Nieminen debytoi vuonna 1956 kokoelmalla *Kivikausi*. Runojen kirjoittamisen hän aloitti jo kouluaikanaan 1940-luvulla, miltä ajalta osa esikoisen runoista on peräisin (PN 2002a; ks. Launonen 1979, 220). Muihin nuoriin modernisteihin verrattuna Nieminen debytoi myöhään, 27-vuotiaana. Vastaanotossa tämä myöhäisyys kääntyi myönteiseksi ”epänuorekkuudeksi” ja ilmaantumiseksi julkisuuteen ”tavallista hiukan myöhemmin ja kypsempänä” (Sarajas 1957). ”Kypsyys” johdettiin epäsuorasti Niemisen ”antoisasta tutustumisesta Kiinan korkeaan runokulttuuriin” (mt.). Nieminen oli mukana Tuomas Anhavan ympärille muodostuneessa modernistipiirissä (PN 2002a). Hänen kasvunsa modernistiksi on nähty tietoisena kapinana ”kaikkea kaavoittunutta vastaan”, mikä oli koko modernistisukupolvelle ominainen runouden uudistamisen

lähtökohta. Niemisen on katsottu kirjoittaneen ”modernismin hengessä” *Kivikauden* jälkeen myös *Uurnat* (1958) ja *Päivät kuin nuolet* (1961). (Salokannel 1993, 407, 411.) Päivänkritiikissä esikoisen modernistisuus ei ollut selviö:

> Nykyisin ilmestyy varsin harvoin esikoiskokoelmia, joita edes pahalla tahdolla voitaisiin nimittää modernistisiksi. Pertti Niemisen todistaminen modernistiksi, siinä mielessä kuin ilkeät kielet sanaa käyttävät, vaatisi sananselittämistä ja saivartelua. Sillä Nieminen on suorapuheinen, ytimekäs ja karu runoilija, jolle koristeleminen ja konstailu ovat vieraita. Lisäksi hän on perehtynyt kiinalaiseen runoperinteeseen, joka kaikessa modernistisuudessaan juontuu tuhansien vuosien takaa. (Lounela 1957.)

Lounelan maininta ”ilkeistä kielistä” vihjaa sekä lehtien palstoilla että kulissien takana käytyyn kärkkääseen keskusteluun siitä, mitä ”modernistisuus” itse asiassa on. ”Modernismi” näyttää vielä 1950-luvun puolivälin jälkeen olleen kiistelty käsite.

Lounela ei kiellä Niemisen *Kivikauden* modernistisuutta, mutta pitää sen todistamista vaikeana. Niemisen yhteys modernismiin näyttääkin löytyvän toisesta vastaanottoa puhuttaneesta seikasta, kiinalaisesta runoudesta. Lounelan luennassa tämä johtaa Kiinan runoperinteen näkemiseen moderneine piirteineen Niemisenkin runouden perustana. ”Uuden runon” ja vanhan Kiinan lyriikan samankaltaisuutta ja näkymistä Niemisen runoudessa on korostanut myös nimimerkki -pola (1958):

> Hienostunut suomalainen lyyrikko *Pertti Nieminen* on kirjoittanut tämän runon ja se sisältyy hänen äskettäin ilmestyneeseen toiseen kokoelmaansa UURNAT. Ellen olisi tätä sanonut, voisi joku luulla esitettyä näytettä vanhaksi kiinalaiseksi runoksi. Jos taas olisin poistanut siitä kiinalaiset nimet, niin useimmat arvaisivat sen olevan n.s. uutta runoutta. Esimerkin olen valinnut osoittamaan, miten nykymoderni parhaimmillaan on lähellä ihmiskunnan kaikkein kehittyneimpiä ja hienostuneimpia lyriikan ilmaisuperinteitä.[18]

Käännösohjelma sekä etäisten kulttuurien omaksuminen ovat kaikkiaan ominaisia sotienjälkeiselle suomalaiselle lyriikalle.[19] Kansainvälisten esikuvien tavoin suomalaismodernistit saivat virikkeensä Kaukoidän kulttuureista ja filosofioista usein käännöskirjallisuuden tai välittäjähahmojen kautta.[20] Yhtenä välittäjänä toimi Tuomas Anhava, jonka keskeiseen merkitykseen on viitannut myös Nieminen (PN 2002a). Runokielen vaatimukset tulivat kaikkiaan paljolti kansainvälistä tietä. Ennen muuta virikkeitä saatiin angloamerikkalaisesta *imagismista* ja uuskritiikistä, vaikka kuvallisuus oli korostunut 1900-luvun alun vuosikymmenillä yhtäaikaisesti myös Venäjän *imaginismissa* ja formalismissa. Suomalaisen modernismin tutkimuksissa keskeisistä teoreetikoista nousevat esiin muun muassa T. E. Hulme, Ezra Pound ja T. S. Eliot.[21]

Imagistiset runokielen periaatteet kiteytti amerikkalainen runoilija Ezra Pound (1954, 3–14), joka korosti aiheen suoraa käsittelyä, turhien sanojen karsimista sekä säkeiden sepittämistä musiikin jaksojen, ei metronomin mukaan. Imagismiin sisältyy jo lähtökohtaisesti myös Kaukoidän runokeinojen ihailu. Kiinnostusta Kaukoitään il-

mentävät hyvin sekä Poundin *Cathay* (1915) että hänen julkisuuteen toimittamansa taidehistorioitsija Ernest Fenollosan essee kiinalaisista kirjoitusmerkeistä runouden keinona. Fenollosan (1983, 8–9) piktogrammeja eli kiinan merkkien kuvalaatua korostavan näkemyksen omaksui Pound ja sen hyväksyivät sittemmin myös kirjallisuusteoriassaan René Wellek ja Austin Warren (1955, 143).

Näkemys perustui aitoon innostukseen mutta sivuutti kiinan kielen foneettisen luonteen, ja sitä on sittemmin kritisoitu useissa tutkimuksissa. Fenollosan ja hänen seuraajiensa virhetulkintoihin sekä niiden kahtalaisiin seurauksiin viittaa muun muassa James Liu (1962, 3, 123): oletus kiinan merkkien kuvalaadusta oli hedelmällinen imagisti-koulukunnalle, mutta tuotti toisaalta väärää kuvaa kiinalaisesta runoudesta.[22] Imagistisen ja kiinalaisen runouden yhtäläisyydet perustuvatkin Niemisen mukaan lähinnä niiden yleisiin periaatteisiin, kuten runsaaseen kuvien käyttöön ja abstraktioiden välttämiseen (PN 1977; PN 2002a).[23]

Niemisen runouden halki vuosikymmenien läpäisevät piirteet – ilmaisun niukkuus, kuvallisuus sekä konkreettisuus – palautuvat suomalaisen lyriikan 50-lukulaiseen linjaan. Hän tunnistaa runoutensa lähtökohdat imagistisiksi. Reseptiossa hänen yhteytensä imagismiin näkyy vain silloin, kun runoilija on nostanut asian esiin. (Carlson 1996, 39; PN 2002a; PN 2006b.) Kun imagismiin ei kritiikeissä viitata eikä sen mahdollista merkitystä Niemisen poetiikassa ole huomioitu edes hänen runotuotantoaan kokoavissa kirjallisuushistoriallisissa katsauksissa tai esittelyissä, voidaan katsoa, että kyse on tulkintaa kaventavasta reseptioerehdyksestä. Se toteutuu poissaolon kautta ja tuottaa imagistisen Niemisen sijaan yksipuolista kuvaa Kaukoidän runouden virikkeisiin palautuvasta lyyrikosta.

Imagististen virikkeiden merkitykseen Nieminen on viitannut myös omaa tuotantoaan laajemmin: ”Jos nyt on uskominen siihen, että imagismi sai vaikutteita Kaukoidästä, niin siinä tapauksessahan tietysti jokainen meistä oli saanut vaikutteita sieltä” (PN 2002a). Näkemys on kirjallisuushistoriallisesti kiinnostava, sillä imagististen piirteiden ja niiden Kaukoidän yhteyksien kartoittaminen suomalaisesta runoudesta on toistaiseksi ollut varsin viitteenomaista. Modernisteista Nieminen suuntautui käännöksissään Kiinaan, Anhava taas – kiinalaisella runoudella aloitettuaan – Japaniin.[24] Kaukoidän virikkeitä on nähty myös muun muassa Lassi Nummen, Paavo Haavikon, Sirkka Seljan, Eila Kivikkahon ja Eeva-Liisa Mannerin runoudessa.[25] Aikalaisiinsa verrattuna Nieminen on käännöstyönsä johdosta saanut pysyvämmän kiinalaisen leiman, josta on tullut hänen runoutensa tulkinnan läpäisevä perusta.[26]

Niemisen runoissa kiinalaisena on nähty milloin kohtalon deterministinen kulku (Polkunen 1959), milloin runoilijan tapa ilmaista tunnetta tai mystiikkaa (Onjukka 1979). Toisinaan kiinalaisuutta kantavat tyylilliset seikat, kuten ilmaisu (Seppä 1972), tai yksittäiset esineet, kuten teekannu (Forsblom 1998). Niemisen säästeliäs sanonta,

kuva tai asenne on sekin palautettu kiinalaisiin esikuviin (Tyyri 1957, 83). Näiden piirteiden taustalle sopivat yhtä hyvin imagistiset lähtökohdat, joihin on viitattu useammankin suomalaisen modernistin kohdalla.[27] Niemisen runouden intressien kytkeminen jo alkuaan Kiinaan selittyy osin hänen monivaiheisesta julkisuuteen tulostaan sekä kustannus- ja julkaisupäätösten viipeestä: Niemisen ensimmäiset yksittäiset käännökset ilmestyivät ennen omaa runosikermää. Käännösantologia ja oma runoteos valmistuivat samanaikaisesti, mutta ne julkaistiin eri tahoilla viivytysten ja kustantajavaihdoksen jälkeen. Antologia ehti julkisuuteen ensin. Nieminen oli myös aloittanut Kiinan kirjallisuuden esittelijänä *Suomalaisessa Suomessa* ja *Parnassossa*. (Ks. PN 2002a; PN 2002b.)

Kun esikoiskokoelma *Kivikausi* vuonna 1956 ilmestyi, Niemisellä oli 50-lukulaisten keskuudessa paikka kiinalaisen kirjallisuuden suomentajana (PN 2002a; Salokannel 1993, 406). Hän vakiinnutti asemansa kääntäjänä, ja suomennokset on alusta lähtien otettu kritiikeissä ja kirjallisuushistorioissa vastaan suoranaisen ihailevin sävyin, jopa korostaen, että niiden ”veroisia ei ole monessa kirjallisessa valtamaassakaan” (Hellemann 1970, 479). Myöhemmin *Otavan historiassa* Pertti Lassila (1990, 446) toteaa, että Niemisen ”merkitys suomalaisen lyriikan historiassa on ennen muuta hänen tulkitsemassaan vanhassa kiinalaisessa lyriikassa”.[28] Lassila vertaa Niemistä englantilaiseen sinologi Arthur Waleyyn ja nostaa Niemisen käännökset kansalliskirjallisuutemme joukkoon (mt.).

Niemisen kiinalaisen lyriikan suomennostyö vei kriitikoiden huomion jo 1950-luvulla. Se oli tuolloin aivan alussa, ja käännösperiaatteet olivat vasta muotoutumassa. Nieminen on todennut varhaisten *Kivikauteen* liittämiensä suomennosten olevan ”pelkkää täytettä ja enimmäkseen hävettävän huonoa käännöstyötä”, jota on joutunut muokkaamaan (PN 2002b).[29] Kriitikoista käännökset taas olivat ”kaikkea muuta kuin täytettä” (Tyyri 1957, 83):

> Vaativampaa suomennossikermää ei yksikään meikäläinen ensiesiintyjä ole julkaissut, sillä nämä käännökset on tehty kiinalaisesta lyriikasta, suoraan alkukielestä. Ne himmentävät luonnollisesti Niemisen omaa tekstiä, jotenka niiden mukaan otosta on oltava sitä kiitollisempi. (Laitinen 1956.)

Kääntäjänmaine edelsi Niemisen tulemista tunnetuksi runoilijamodernistina. Kriitikoille hänestä tuli runoilija, joka ”tunnetaan kiinalaisen kirjallisuuden oivallisena suomentajana” (Tyyri 1957, 83). Samalla alettiin pohtia, ”missä määrin kiinalainen runous on vaikuttanut” Niemisen lyriikkaan (V. K. 1957). Alkuperäisrunoudesta alettiinkin esikoisesta lähtien löytää ”kiinalaisuuksia” ja ”itämaisuuksia” sekä ”aasialaisia”, ”itäisiä” ja ”idän viisauden” ilmentymiä. Samansuuntainen etsintä on värittänyt useita Niemisen myöhempien kokoelmien kritiikkejä.[30] Käsitteellinen horjuvuus, jolla Niemisen runojen ”itäiseen” viriketaustaan on kritiikeissä viitattu, osoittaa että rinnastusten ja

yksityiskohtaisten vertailujen sijaan on korostettu Niemisen runouden erilaisuutta länsimaiseen tai eurooppalaiseen runouden ja filosofian perinteeseen nähden. Epätarkka viittaaminen viestii niin ikään Kaukoidän näkemisestä vieraana, jopa yhtenä erittelemättömänä kokonaisuutena.[31]

Kolme esimerkkiä kiinalaisuudesta

Niemisen kiinalaisuudesta tuli kriitikoille peruskysymys: olennaisempaa kuin pohtia, mikä on kiinalaista ja miksi, oli nähdä, että lainaa todella löytyi ja että sitä oli käytetty onnistuneesti. ”Ei ole tässä yhteydessä paikallaan pohtia sitä, kuinka paljon kaukaisen idän lyriikka on luovuttanut runoilijalle henkistä lainaa, mutta sekin mahdollinen anti on käytetty hyvin”, totesi kritiikissään Aimo Vuorinen (1962). Toisen kokoelmansa virikkeiksi Nieminen itsekin tunnustaa muun muassa kiinalaiset myytit (PN 2002a)[32], mutta niihin ei kritiikeissä uskallettu puuttua. Kuvaavaa onkin, että nimenomaan runon ”Chin herttua teetti maljan” keksityt kiinalaisnimet saivat kriitikot ylistämään *Uurnien* ”kiinalaissävyisyyttä” (Manner 1959, 113):

> Chin herttua teetti maljan rakastetulleen,
> ylhäiselle naiselle Chi Liangille,
> ja kirjoitutti pronssiin sanoman.
>
> Elämäni! Päivät ovat ja minä olen
> eikä kuolema minua odota, me kohtaamme vain;
> mutta kenelle jää rakkaus,
> jota ei ole kaiverrettu metalliin?
> (U, 9.)

Kritiikeissä huomautettiin, että runoa voisi nimien vuoksi luulla käännökseksi kiinalaisesta tekstistä ja toisaalta ilman niitä nimenomaan ”uuden runon” suomalaiseksi edustajaksi (-pola 1958).

Runon Chin ja Chi Liangin nimiin perustuvan kiinalaisuuden myöntää myös Nieminen. Henkilöt ovat kuitenkin hänen keksimiään, eivät siis historiallisia toimijoita. (PN 2002a.) Tulkinnan kannalta tämä tekijän huomautus on toissijainen, mutta mikäli runon kiinalaisnimet vastaanotossa olisi arvattu tarkoituksellisesti keksityiksi, runon kiinalaissävyisyys olisi sallinut toisenlaisen tulkinnan: mielikuvituksellisesti nimetyt kiinalaishahmot edustavat runossa nimenomaan kielellisten, kulttuuristen ja ajallisten rajojen keinotekoisuutta, sillä ihmiset ja tunteet ovat ajasta ja paikasta huolimatta samanlaisia.

Kiinalaisuutta korostavaa luentaa voi pitää sikäli kaventavana reseptioerehdyksenä, että runon sisältämä yleisinhimillinen tematiikka jää sen vuoksi huomiotta. Runossa metalli voidaan nähdä kiinalaisena peruselementtinä. Samoin rakkaudentunnustuksen kaivertaminen metalliin voi edustaa kiinalaisylimysten tapaa. Laajemmassa *Uurnien*

kontekstissa metalli liittyy kuitenkin myös ihmisen kehitykseen ja aikaan, siirtymiseen kivikaudesta metallien aikakauteen. Tällöin runo näyttäytyy yleisinhimillisenä tunteiden pohdintana: se kysyy rakkauden kestävyyttä ajankulkua vasten ja tunteen ikuistamisen mahdollisuutta tai tarpeellisuutta, kun ylhäisimmätkin rakastavaiset ovat lopulta kuolevaisia. Virikkeidensä yleisinhimillisyyttä korostaa myös runoilija itse:

> Voidaan tietysti sanoa, että ajatuksellisia ja kuvallisia virikkeitä on lähtöisin kiinalaisesta runoudesta. Voisi tietysti lisäksi mainita aiheet, minä olen käyttänyt kiinalaisia aiheita, se on aivan totta, luultavasti myös sellaisia kiinalaisia tai muuten Kaukoidästä peräisin olevia aiheita, joita lukija ei aina tunnista, mutta ehkäpä sellaiset aiheet ovat yleismaailmallisia tai ainakin olen sellaiseen käsitykseen tullut lukiessani eri puolilta maailmaa periytyviä kirjoituksia. (PN 1977.)

Nieminen toteaa, että hänen käyttämänsä kiinalaiset virikkeet jäävät ehkä tunnistamatta. Tästä tunnistamisen vaikeudesta toimii esimerkkinä toinen *Uurnien* runo. Siinä runon minä asettuu lähellä ja kaukana olevan todellisuuden väliin: Minän, sinän ja kodin rauhan rikkovat vain hetkellisesti vieraat. Jossakin kaukana rauha on taas rikkoutunut pysyvämmin sodan ja pelon vuoksi.

> Erehdytte: ei nyt yönmusta tiikeri ärjy –
> tuulen voimasta vuoret kajahtelevat
> ja haavanlehdet rämisevät sateen alla.
> Älkää pelätkö: sytytän pihavalon ja lainaan
> sateensuojan.
> Sotajoukot marssivat tänään kaukana, kaukana lyövät
> suutulet:
> menkää rauhassa, ei ole ruumiita tiellä,
> henkiä metsässä; jokunen lepakko kiertää lampun luona,
> portilla häilyy varjo.
>
> Sitten keitä sienistä keitto,
> valmista tee ja nouda pullo kellarista:
> vieraat ovat menneet, on aika syödä ja juoda.
> Ikkuna saa olla raollaan, pelko tuuletetaan pois
> ja teen tuoksu tuntuu paremmin raikkaassa ilmassa.
> Kun viinin kukka on auennut, sanon:
> silkin kosketus kupeillani on kuin ihosi kosketus;
> vieraat ovat jo kotona, eivät he enää käänny –
> tule, mennään nukkumaan,
> nukutaan sylikkäin. (U, 22.)

Kai Laitinen (1959, 130) kiinnitti arvostelussaan huomiota runoon ”ehkä selvimpänä esimerkkinä” Niemiselle ominaisesta kiinalaisuutta ja suomalaisuutta sekoittavasta lyriikasta: ”[S]iinä tiikerit, mustat vuoret ja kiinalaiset herkut ovat saaneet ympärilleen kotoiset, osittain nykyhetkeen kuuluvat kehykset.” Erityistä kulttuurisidonnaista suomalaisuutta kuvista ei voi osoittaa, vaikka runoilija viittaa runon virikkeenä Niemisten omaan perhejuhlaan (PN 2002b) ja vaikka suomalaisrunoilijan 1950-luvun lopun

teoksen kyseessä ollen runo voidaan ymmärtää rauhan ajan Suomeen sijoittuvaksi.

Laitisen kiinalaisiksi tulkitsemat tiikerit ja vuoret puolestaan voidaan palauttaa kiinalaiseen runouteen, mutta kyse ei ole satunnaisista kuvista. Runon ensimmäiset säkeet kommentoivat yksittäistä länsimaista Kiinan runouden väärintulkintaa: erehtyminen ja ”yönmusta tiikeri” viittaavat Cranmer-Byngin (1872–1945) englanninnokseen eräästä kiinalaisesta runosta. Cranmer-Byngiä Nieminen on luonnehtinut seuraavasti:

> Vuosisadan alkupuolella (1900-luvulla tietenkin) toimi Englannissa C. L. Cranmer-Byng -niminen puuhastelija, joka käänsi muutaman niteen kiinalaista lyriikkaa. Olimme Anhavan kanssa saaneet niitä käsiimme. Vertailin englanninnoksia kiinalaiseen tekstiin. En enää muista, kenen runoon C.B. oli saanut ujutetuksi ’Yönmustat tiikerit’, joita ei suinkaan ollut alkutekstissä. Asia kummastutti ja huvitti Anhavaa & Niemistä. Päätin sovittaa tiikerit omaan runooni. Totta kai siitä tuli ihan sisäpiirin vitsi. (PN 2002b.)[33]

Runo, johon Nieminen viittaa, on kiinalaisen Ou-yang Hsiun (1007–1072) *fu*-muotoinen ”Ch’iu sheng fu”. Cranmer-Byng käänsi tekstin nimellä ”Autumn” valikoimaansa *A Lute of Jade* (1909). Nieminen on kääntänyt saman runon ”Syksyn ääni” -nimisenä ensimmäisen kerran *Parnassoon* vuonna 1957. Niemisen ”Erehdytte”-runon subteksteinä ovat näin ollen kaikki kolme runoa: Cranmer-Byngin englanninnos, Niemisen suomennos ja kiinalainen alkuteksti.

Cranmer-Byngin (1915, 111–112) tulkinta on kaikkiaan alkutekstiä monisanaisempi. Hän on lisännyt Ou-yang-käännökseensä sekä Niemisen mainitseman ”myrskynmustien tiikereiden raivon” (”the rage / Of storm-black tigers”) että ”tuulen ja sateen sakaalit” (”the jackals of the wind and rain”). Kumpaakaan ilmaisua ei esiinny alkutekstissä. Sanamerkeissä näkyvät muun muassa (hyöky)aalto (波濤), yö (夜), tuuli (風), sade (雨) sekä yhtäkkisyys (驟). Lisäksi *fu*ssa viitataan aaltojen kaltaiseen, nopeasti etenevään liikkeeseen (奔騰) sekä sateen ja tuulen ääniin (淅,颯). (Ou-yang 1958.)[34] ”Erehdytte”-runossa annetaan ensin Cranmer-Byngin vääränä pidetylle tulkinnalle osuvampi kuvallinen vastine: siinä huomautetaan, että Ou-yangin *fu*ssa ääni aiheutuu tiikerien ärjymisen sijaan yksinkertaisesti tuulen voimasta ja sateesta. Vastaava tulkinta näkyy niin ikään Niemisen (1957, 16) Ou-yang-suomennoksessa, jossa ”tuuli ja sade rajuina tulevat; kun ne piiskaavat luomakuntaa, ja kalisee ja rymisee kuin pronssia lyötäisiin rautaa vasten”.

Alkutekstin tuntevien huvittuneisuus Ou-yangin runon englantilaisesta väärintulkinnasta saa humoristisen vastineensa suomalaisten kriitikoiden luennoissa, jotka niin ikään ”erehtyvät” olettamaan Niemisen runojen kiinalaisuuksia huolimattomasti. Erehtyminen voitaisiin lukea runominän kommenttina kriitikoille, mutta sellaisesta vielä *Uurnien* kohdalla tuskin on kysymys. Sen sijaan runo on sikäli harvinainen, että sen lähtökohta on Niemisen kääntäjäntyön tarjoamassa impulssissa. Reseptioerehdys taas aiheutuu siitä, että runo pelkistyy ”kiinalaiseksi” ja ”suomalaiseksi” (Laitinen

1959, 130), koska kriitikoiden on ollut mahdotonta tunnistaa runon ja sen taustatekstien kerroksellisuutta. Samalla myös Niemisen runon temaattinen yhteys sekä Ouyangin *fu*n että sen väärintulkinnan kanssa jää tunnistamatta: erilaisista runokuvista huolimatta kaikissa teksteissä (mielen)rauha menetetään hetkellisesti, kunnes tasapaino ympäröivän maailman kanssa palautuu.[35]

Laitinen (1959, 130) sivuuttaa myös runon arkisia elämännautintoja korostavan ”yleisinhimillisyyden”, johon hän ohimennen itse viittaa: ”[Niemisellä] on puhtaasti kiinalaisia motiiveja, mutta tarkemmin katsottaessa ne osoittautuvat aivan yleisinhimillisiksi.” Kun kritiikissä vielä päädytään analysoimaan tekijän eli runoilija-Niemisen maailmankatsomusta ja sen muokkautumista kohti nimenomaan kiinalaiseksi oletettua mielenmaisemaa, päällimmäiseksi jäävätkin runojen sijaan luonnehdinnat runoilijan henkilöstä: ”Niemisen suhde maailmaan ei ole vielä kiinalaisen tyyni; lännen miehenä hän epäröi, näkee mutta ei tyydy, toteaa mutta ei sopeudu.” (Mt.)

Paikoin kriitikot ovat tiedostaneet, että kääntäjä-runoilija Niemisen lyriikan arvosteleminen on ongelmallista ja että kiinalaisuuksien etsiminen ei runoilijaa itseään miellytä:

> Saattaa olla, että Pertti Nieminen ei itse ensinkään pidä siitä, että hänen runojensa yhteydessä ruvetaan aina puhumaan vanhoista kiinalaisista mestareista, mutta muutakaan ei voi. Jos alkaa puhua Pertti Niemisen säkeistä, tulee väkisinkin mieleen kiinalainen runous. Niin saattavat runouden pyykissä paidat sekaantua. (Turtiainen 1961.)

Ongelmaa on arvosteluissa lähestytty toisestakin suunnasta, kun esimerkiksi Pekka Lounela (1962, 85) nosti esiin kriitikoiden oman tietämättömyyden: ”Arvostelijat ovat yleensä saaneet kosketuksen kiinalaiseen kirjallisuuteen lähinnä Pertti Niemisen käännösten kautta. Heidän mahdollisuutensa sanoa siitä sitä tai tätä ovat sangen rajoitetut.” Havainto osuu sikäli oikeaan, etteivät kriitikot kiinaa hallinneet, ja Niemisen työ kiinalaisten tekstien suomentajana on ollut uraauurtavaa. Ennen Niemisen käännöksiä Kiinan runoudesta oli suomeksi saatavilla vain välikielten kautta tehtyjä suomennoksia, lähinnä mukaelmia (ks. Saarti 1987).[36] Oletettavasti reseptioerehdyksiltä on vältytty silloin, kun kriitikot ovat myöntäneet, etteivät voi kommentoida käännöksiä, koska eivät taida alkukieltä (K. S-n 1959, 24; Lounela 1962, 85).

Niemisen runoista ja kiinalaisesta lyriikasta puolestaan on harvakseltaan etsitty kielellisiäkin yhteyksiä. Tällöin kriitikoiden kielitaidon riittämättömyys on johtanut vääjäämättä reseptioerehdyksiin. Suomen- ja kiinankielisen runon vertaamisen ongelmallisuutta korostaa myös Niemisen näkemys: ”Kiinan kieli on niin erilaista verrattuna suomen kieleen tai muihin länsimaisiin kieliin, että en usko, että olisin voinut saada siitä kielellisiä vaikutteita. Kun tuntee näitten kielien välisen eron niin se tuntuu melko mahdottomalta ajatukselta.” (PN 1977.)

Riittämätön kielellinen kompetenssi on tuottanut vähintäänkin ongelmallisen luennan esimerkiksi silloin, kun Niemisen runojen monikollisuudelle on etsitty vertauskohtaa kiinalaisen lyriikan tiettyjen sanaluokkien suosimisesta tai monikollisuudesta. Kun on väitetty, että ”kiinalaisille ominainen monikollisuus on *kielen* piirre joka sopii [N]iemiseen alusta asti” (Talvila 1969, 46), on Niemisen omien tekstien sekä suomennosten mahdollisia yhteyksiä kiinaan arvioitu jo lähtökohdaltaan kestämättömin perustein. Käännökseen on mahdollista valita täysin intuitiivisesti joko yksikkö tai monikko esimerkiksi Li Pon (701–762) kuuluisassa runossa, ”Shan chung wen ta” (suom. ”Keskustelua vuoristossa”):

> Sinä kysyt, miksi majailen vihreillä vuorilla.
> Minä hymyilen, vastaamatta, sydämeni rauhassa.
> Persikankukka ui virran myötä kauas pois.
> On toinen taivas ja maa, joka ei ole ihmisten ilmoilla.
> (Nieminen 1963, 56.)

Alkutekstin persikankukkaa tarkoittava ilmaisu 桃花 (t’ao hua) voidaan kääntää joko yksikköön tai monikkoon, koska lukumäärä ei käy ilmi kiinankielisestä ilmaisusta; se sisältää molemmat merkitykset. Nieminen pitää kyseisessä tapauksessa suomen kielen yksikköä tehokkaampana (PN 2005b). Näin Niemisen oma poeettinen näkemys kantautuu käännökseen (vrt. PN 1972), joten kriitikoiden päinvastaista luentaa käännösten vaikutuksesta Niemisen runouteen voi pitää reseptioerehdyksenä. Voidaankin kysyä, missä määrin Niemisen lyriikkaa arvioidaan kääntäjä-Niemisen ja kulloisenkin käännösten minän, kuten Li Pon runon puhujan, kautta.

Kiinalaisylimys, taolainen vai protestirunoilija?

Kriitikoille kiinan kieli ja kulttuuri oli melko vierasta, mikä nopeutti Niemisen aseman vakiintumista Kiinan kirjallisuuden tuntijana. Kritiikeissä alkoi esiintyä myös luonnehdintoja, jotka yhdistivät runoilijan kääntäjään, minkä seurauksena kaksi ääntä lakkasi vähitellen erottumasta toisistaan. Kehitykseen vaikutti oletettavasti myös 1950-luvun runoilijoille ominainen tapa liittää käännöksiä runoteoksiinsa. Tämä johdatti kriitikot etsimään yhtymäkohtia Kaukoitään ja kommentoimaan Niemistä aina myös kääntäjänä.

Niemisen runominää alettiin jo varhaisessa vaiheessa luonnehtia määreillä, joita kriitikot liittivät eksoottiseksi pakopaikaksi tulkitsemaansa kiinalaisuuteen (ks. esim. K. S-n 1959, 24). Niemisestä ja hänen runominästään tuli luennoissa kiinalaisylimys, jopa keisari:

> Kiinalainen tuntuma [- -] paljastaa monesti ylimyksen piirteen runoilijassa. Hän myöntää sen, minkä muut kieltävät ja hylkää tavoitellun. Hänellä on keisarin herkkä nenä teen tuoksulle ja santelipuun savulle. Joskus hän piloillaan heittäytyy sosiaaliseksi ja kirjoittaa leikkisän runon jokapäiväisyydestä. (Tarkka 1958.)

Vastaanotossa runoilijasta tuli vanhoja kiinalaisia tekstejä tutkiva, syrjässä ja yksinäisyydessä elävä ”Myllykylän oppinut”, jonka elinympäristöä, rauhallisuutta ja elintapoja on kuvattu yksityiskohtaisesti. Niemisen ja hänen perheensä asuinpaikkaan Hyvinkään kyläkoululla, ”rauhan perukoilla”, on kiinnitetty korosteista huomiota. (Ks. Tarkka 1962; Seppä 1972; Harju 1980, 28.) Jo varhain kriitikot kommentoivat runoilijan vähäistä liikkumista kirjallisissa piireissä, ja asuinpaikan kuvailu on ollut omiaan vahvistamaan käsitystä Niemisestä kiinalaisten ”sukulaissieluna” (Kajava 1958; Turtiainen 1961). Sittemmin runoilijassa on nähty yhtä aikaa ”syrjästäkatsojan viisautta ja runoilijan viitan hulmuttelua” (Lassila 1986).

Syrjäisyydestä pääkaupunkiin nähden – mikäli niin halutaan – todistaa korkeintaan Niemisten asuinpaikka Hyvinkäällä ja sittemmin Orimattilassa (PN 2004). Runoilija itse ei ole tuntenut tarvetta olla kaikessa mukana, mikä olisi myös vienyt aikaa työltä, perheeltä ja ystäviltä (PN 2005a). Sivusta katsojan ja omilleen vetäytyjän kuvan syntymiseen lienee vaikuttanut Niemisen opettajan ammatti, kun päivätyö on rajoittanut runouteen käytettävissä ollutta aikaa. Samoin vaikutusta on ollut myös Niemisen elämänasenteella, jota hän on kuvannut klassis-taolaiseksi: ”Luonnonmukaisuus ja kaiken keinotekoisen ankara kritiikki on ajattelutapa, jota edelleen seuraan” (PN 2002c). Taolaisuus juontuu jo lukioajalta, jolloin Nieminen koki olevansa ”toisinajattelija” (PN 2002a).

Niemisen kokoelmaan *Päivä näin sininen ja tyyni* (2000) sisältyy kokonainen sikermä, joka on otsikoitu taolaisuuden legendaarisen isähahmon mukaan nimellä ”Laotsen pöytälaatikosta” (PNST, 71–78). Kiinalaisuuksien etsinnän keskellä voi pitää yllättävänä reseptioerehdyksenä, että Niemisen runojen taolaisuuteen ei vastaanotossa juuri ole viitattu. Runoilijakuvaa yksipuolistavaksi erehdykseksi voi katsoa myös hänen runoilijanlaatunsa yksinomaisen vertaamisen kiinalaisiin, kun virikkeenantajaksi voi samaan aikaan aavistella esimerkiksi Willy Kyrklundia. Kyrklundin teksteihin Nieminen on viitannut myös runoissaan.[37] Nieminen on myöntänyt Kyrklundin vaikuttaneen maailmankuvaansa ja huomauttanut Kyrklundin *slumpen*in muistuttavan filosofisen taolaisuuden luonnonjärjestystä, *tao*a. (PN 2003; PN 2005a.)

Kriitikoita puhuttaneeseen asuinpaikan syrjäisyyteen viitataan myös Niemisen runoissa. *Yö yöltä vaihtavat varjot suuntaa* -kokoelmassa (1983) kirjallinen, kuten muukin yhteiskunnallinen, politikointi rinnastuu lasten ikuiseen riitelyyn. Runominän asenne on välinpitämätön, mutta siinä näkyy selvä kommentti runoilijan ja kriitikoiden väliseen keskusteluun:

Asustan täällä syrjässä,
en kuule pääkaupungin juoruja,
ja minkä lehdestä luen,
unohdan saman tien.
Kuuntelen toisella korvalla

kylätieltä lasten riitelyä –
miten minusta tuntuukaan
että se riita ei koskaan lopu,
tulipa lapsista sitten herroja
tai narreja tai molempia. (YY, 45.)

Täällä tuulee aina -kokoelmassa (1997) runominä puhuu kärkkäämmin ”meidän”, runoilijoiden äänellä; he ovat kaikkina aikoina yhteiskunnan hovinarreja:

Saati runoilijat:
kirjoittavat jopa rakkaudesta.
Ajan hovinarrejahan me olemme:
meidän sallitaan puhua juttuja,
joille sopii nauraa.
Vain viisaitten puheista närkästytään,
niiltä suljetaan korvat. (TTA, 76.)

Runoissa kritisoidaan taiteen vastaanottoa sekä taiteilijoiden asemaa herrojen huvittajina. Kritiikki laajenee koskemaan myös yhteiskunnallista arvomaailmaa, joka sulkee korvansa sellaiselta, vaikka viisaudeltakin, mitä se ei tahdo kuulla (vrt. TTA, 75). Niemisen runoissa yhteiskunnallinen kritiikki ulottuu varsin laajalle, aina koulumaailmasta ja lapsen asemasta luonnon ja ihmisen suhteen vääristymiseen. Kriittiset kannanotot näkyvät runojen lisäksi myös runoilijan muissa lausumissa. Vastaanotto on kuitenkin sulkenut korvansa niin Niemisen runominän protestilta kuin hänen protestirunoilijan laadultaan. Tätä korvien sulkemista kuvaa Niemisen seuraava lausuma: ”70-luvun lopulla kirjoitin aika ankaria runoja lasten holhoamisesta. Arvaa kiinnittikö yksikään kriitikko huomiota tähän puoleen. ’Se on se kiinalainen Nieminen’, ne ajattelivat.” (Ks. Paavonheimo 1995, 316; PN 2006a.)

Runominä puhuu omasta mutta myös runoilijan ja kääntäjän puolesta ojentaessaan kriitikoita viittauksella Kiinan anonyymiin runouteen:

Eivät Laulujen kirjan runoilijat
kolmetuhatta vuotta sitten
kirjoittaneet kuusta ja keijuista.
Heidän mieltään painoi
ministerien ahneus
ja virkamiesten vilppi,
he kirjoittivat surusta ja ahdistuksesta. (TTA, 71.)

Runossa korjataan ”kiinalaista erehdystä” eli itsepintaisesti länsimaissa elänyttä kuvaa keijukaisten ja kukkien täyttämästä kiinalaisesta runoudesta (Nieminen 1962; ks. Carlson 1996, 39). Toisaalta siinä korostetaan myös runoilijoiden ja yleensä ihmisten yhteisiä huolia sekä ihmisen pysymistä pohjimmiltaan samanlaisena vuosisadasta ja kulttuurista toiseen (ks. Nieminen 1962; Vilenius 2002). Viittaus Kiinaan kääntyy runossa edustamaan yleisinhimillisyyttä.

Säkeissä annetaan lukuohje myös Niemisen runoihin: hän ei ole vastaanoton nimeämä ”poikkeus” (Peltonen 1965). Hän ei kirjoita kuusta ja keijusta, kuten kiinalaisten runoilijoiden ja ”kiinalaisen Niemisen” oletetaan, vaan yleensä ihmisen osasta, hyvässä ja pahassa. Niemisen paikoittain kärkkääseen yhteiskuntakritiikkiin ja lukuohjeiden antamiseen on reseptiossa suhtauduttu kahtalaisesti. On nyökytelty hyväksyvästi: ”Huoli maailmanmenosta on aiheellinen. Nieminen kirjoittaa suomalaisen elämänmenon kritiikkiin muistumia mm. Laulujen kirjan teksteistä. Samaa meininki on ollut silloinkin, sama asema ja samat huolet runoilijoilla.” (Saurama 1997.) Kun on haikailtu kulttuurirunoilijaa, on myös petytty: on jopa kyselty, ”mitä Pertti Niemiselle, monien hienojen runosuomennosten mestarille, on tapahtunut alkuperäisenä runoilijana” (Forsblom 1998). Niemisen suora kommentointi kriitikoille, jotka etsivät kiinalaisia piirteitä vääristä paikoista, on viimein houkuttanut vastapuolen mukaan dialogiin.

Lopuksi

Suomalaisen lyriikan modernismi voi äkkiseltään vaikuttaa jo tutkitulta ja jäsennellyltä. Tämä illuusio johtuu varsin yksioikoisesta, vaikkakin tahattomasta kanonisoinnista, joka on nostanut esiin toistuvasti samoja runoilijoita. Artikkelissani olen pohtinut yhden toistaiseksi tutkimattoman modernistin runoilijakuvaa. Lähtökohdan analyysiin ovat tarjonneet kriitikoiden luennat, runoilijan lausumat sekä runotekstit. Näitä keskenään vertaamalla olen analysoinut luentoihin sisältyviä reseptioerehdyksiä. Erehdyksinä olen käsitellyt kaikkia niitä tapauksia, joiden voi katsoa olleen – joko kriitikoiden kiinalaistavan tulkinnan tai heidän kiinan kieleen ja kiinalaisiin teksteihin liittyvien puutteellisten tietojensa vuoksi – kaventamassa Niemisen runoudesta välittyvää kuvaa. Esimerkkien kautta olen osoittanut, että Niemisen runouden ominaispiirteiden analyysi sekä hänen sijoittamisensa suomalaiseen lyriikkaan kaipaavat uudelleenarviointia.

Lähdin artikkelissani liikkeelle muutamista modernistisessa lukutavassa kiistellyistä tekstin tulkintaa ja tekijän intentiota koskevista näkemyksistä. Niissä esitettyjä jaotteluja vasten voidaan huomata, että Niemisen reseptiossa kriitikoiden luentojen perusta on usein runotekstien ulkopuolisessa tiedossa, Niemisen sinologin työssä. Modernistilyyrikon runoilijakuvan analyysissa paljastuu, että luennat kykenevät vain näennäisesti irrottamaan runot tekijän persoonallisuudesta, toisin kuin uuskritiikin tekstiautonomiaa korostava lukutapa antaisi olettaa. Ne ovat päinvastoin johtaneet runoilijan, runominän ja kääntäjän äänien sekoittumiseen: Runoilijaa ja kääntäjää sen paremmin kuin runoilijaa ja runominää ei pystytä erottamaan toisistaan. Kun kriitikot vielä samastavat Niemisen runominän käännöksen minään, tuloksena on vääjäämättä tulkinta, jossa sekä Nieminen että hänen runonsa näyttävät kiinalaisilta.

Luennat palautuvat suoraan Kiinaan, eivät runoilijan elämänasenteeseen tai edes modernismille ominaisiin kiertoteitä tulleisiin virikkeisiin. Kun kriitikot ovat nähneet

Niemisen runouden itsestään selväksi ja tietoiseksi lähtökohdaksi Kiinan lyriikan hyödyntämisen, kiinalaisuuksia on luettu sieltäkin, mistä niiden etsiminen on ollut lähtökohtaisesti kestämätöntä. ”Kiinalainen Nieminen” on korostunut reseptiossa myös toisesta syystä: kriitikoiden usein yksioikoinen ja eksotisoiva käsitys Kaukoidästä on osaltaan estänyt sovittamasta yhteen esimerkiksi Niemisen kiinan kääntäjän ja protestirunoilijan laatua. Niemisen runoilijakuvan erittely antaakin näin viitteitä siitä, että myös laajempi suomalaisen lyriikan Kaukoidän virikkeitä ja niiden vastaanottoa koskeva kriittinen analyysi on tarpeen.

Niemisen runoilijakuvan leimallinen perusta luotiin siis jo varhaisrunouden vastaanotossa: kuva nimenomaan Kiinan lyriikan suomentajasta muodostui varhain ja on myöhempien vuosikymmenten päivänkritiikissä ja kirjallisuushistorioissa vain vahvistunut. Mahdolliset välilliset virikkeenantajat on vastaanotossa unohdettu lähes kokonaan, ja viittaamista yksinomaisesti Kiinaan sekä toisaalta imagististen virikkeiden sivuuttamista voi pitää niin ikään reseptioerehdyksinä. Niemisen runoilijakuva on kaventunut myös silloin, kun Willy Kyrklundin – ja monen muun kirjailijan – vaikutus on jätetty kiinalaisten virikkeiden rinnalla huomiotta. Reseptiossa häivähtää kuitenkin siellä täällä ”kiinalaisen” ohella muitakin Niemisiä, kuten taolainen, epikurolainen, jopa pohjalainen.[38] Nämä erilaiset Niemiset olisivat voineet saada reseptiossa huomiota, jos kyseessä olisi ollut muu kuin sinologi. Nyt ne puhuvat yhteen ja samaan Niemiseen sulautettuna sen puolesta, että erilaisista kulttuurisista ja filosofisista lähteistä juontuvat käsitykset eivät sittenkään ole kovin kaukana toisistaan.

Viitteet

1 Kysymys siitä, kuinka ”kiinalainen” Niemisen runoilijakuva on, on liian laaja käsiteltäväksi yhdessä artikkelissa. Esitän tässä vain muutamia niistä lähtökohdista, jotka osoittavat Niemisen tuotannon uudelleenarvioinnin tarvetta ja jotka ovat tekeillä olevan väitöskirjatyöni kysymyksenasettelun perustana.
2 Eino Leinon palkinto 1962, Mikael Agricola -palkinto 1992, Suomi-palkinto 1994, Suomen Kulttuurirahaston tunnustuspalkinto 2001.
3 Ensimmäisten kokoelmien temaattisista yhteyksistä ks. Toivanen 2003.
4 Nykyään kiinasta on vakiintunut käyttöön *pinyin*-järjestelmä. Käytän artikkelissani viittaamisen helpottamiseksi kuitenkin *Wade-Giles*in mukaisia muotoja, joita Nieminen on suosinut 1950-luvulta saakka.
5 Määrällisesti laskettuna runoissa viitataan useammin länsimaisiin kuin Kaukoidän ajattelijoihin ja runoilijoihin. Esimerkiksi musiikista edustettuina ovat yksinomaan länsimaiset säveltäjät, joihin on kiinnitetty melko vähän huomiota.
6 Leeni Tiirakari (1997, 22) käyttää termejä *reseptiomenestys* ja *reseptiotappio* yksinkertaisesti tarkoittamaan myönteistä ja kielteistä vastaanottoa.
7 Tekstin vaikutushistorian kannalta nimenomaan tekijän intention kanssa yhteensopimattomat vastaanoton tulkinnat osoittautuvat usein merkityksellisemmiksi (Link 1976, 84).

8 Ks. Levinson 1992, 221–256; Dickie & Wilson 1995, 233–250.
9 Wimsatt ja Beardsley (1954, 10–11) erottavat myös sisäisen ja ulkoisen tiedon välimuodon.
10 Hirsch (1967, 1) viittaa T. S. Eliotin esseeseen ”Tradition and the Individual Talent” (1919), jossa hän tulkitsee Eliotin irrottavan tekijän persoonallisuuden tekstistä (ks. Eliot 1928a, 47–59). Hirsch pyrkii lähinnä sovittelevaan näkemykseen tekijän ja tekstin suhteesta. Tekstin täyden autonomisuuden ja tekijän merkityksen liiallisesta yksioikoistamisesta varoittavat Mukařovský (1977, 176–177) ja Ricoeur (1976, 30). Vrt. Richards 1929, 182–184, 355–357.
11 Hirsch (1967, 226) viittaa esimerkiksi sellaisen tulkinnan ongelmiin, jonka mahdollisuudet ja rajat perustuvat kieleen itseensä. Esiin nousee tällöin Wellekin ja Warrenin teoria, jonka subjektivismin ja relativismin vaaran Hirsch huomioi (vrt. Wellek & Warren 1955, 157).
12 Ks. Susman 1990, 291–293; Walzel 1990, 301; vrt. Hökkä 1995, 117; Viljanen 1959, 9–19. Eliotilla (1955, 4) runouden kolmesta äänestä ensimmäinen on itselleen ja toinen yleisölleen puhuvan runoilijan. Kolmas on toisilleen puhuvien draamallisten henkilöiden ääni. Eliot (mt., 13) viittaa myös Ezra Poundin *persona*-käsitteeseen. Poundille *personat* näyttäytyvät tienä oman ilmaisun etsimiseen erityisesti teoksessa *Personæ* (ks. Pound 1950, 3–4). Niemisen runouden suhde ns. roolirunoon tai draamalliseen monologiin jää tässä tarkasteluni ulkopuolelle.
13 Nieminen on viitannut runojensa kokemuksellisiin ja omaelämäkerrallisiin aineksiin useissa yhteyksissä (PN 2002a; Pyysalo 2002, 12), mutta todennut runojen merkitysten etsimisen kriitikoiden tehtäväksi (PN 1972).
14 Tulkinnan apuna toimiviksi parateksteiksi voidaan nähdä esimerkiksi kirjailijan haastattelut, kirjeenvaihto sekä päiväkirjat (ks. Genette 1987, 8, 10–11).
15 Käsittelen tässä lähinnä kielellisellä tasolla olemassa olevia, tulkintaa rajaavia tekijöitä, ja modernismille ominaisen monitulkintaisuuden ja -hahmotteisuuden pohdinta jää ulkopuolelle. Monitulkintaisuutta käsittelevät esimerkiksi William Empson teoksessaan *Seven Types of Ambiguity* (1930) ja Christoph Bode tutkimuksessaan *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne* (1988).
16 Suomalaisen lyriikan modernismista ja *modernismi*-käsitteestä ks. Polkunen 1967, 544–552; Sala 1970, 177–198; Kunnas 1981, 16–21; Viikari 1992, 33–39.
17 Suomessa esittelijöinä toimivat mm. Tuomas Anhava (1953, 20) ja Kai Laitinen (1949, 208–214; 1958, 203–256).
18 -pola viittaa *Uurnien* runoon ”Chin herttua teetti maljan” (U, 9), jota käsittelen artikkelissani tuonnempana.
19 Modernismi on nähty avautumisena kansainvälisyydelle. Vaihtoehtoinen tulkinta on ollut syyttää modernisteja jonkinlaiseksi uhaksi suomalaiselle kirjallisuudelle juuri vieraiden virikkeiden vastaanottajina (Oinonen 1949, 57). Sotienjälkeisestä käännöskirjallisuudesta ja Niemisen sijoittumisesta siihen ks. Hellemann 1970, 478–479; Salokannel 1993, 410.
20 Vrt. Kajannes 2003, 44; Hollsten 2004b, 268–269.
21 Uuskritiikistä ja formalismista ks. Thompson 1971, 41. Suomalaisen modernismin yhteydessä on viitattu myös Viktor Šklovskiin ja ranskalaiseen symbolismiin (Laitinen 1958, 235; Toivonen 1986, 71; Hökkä 1991, 213; Hollsten 2004a, 288–292). Keskityn tässä anglosaksisiin vaikuttajiin, joiden kiinnostus Kaukoitään oli näkyvää (Coffman 1951, 41–42; Qian 1995, 1–6).
22 Poundin kehittelemän ns. ideogrammaattisen metodin virheellisestä lähtökohdasta

huomauttavat mm. Qian (1995, 108) ja Emig (1995, 114). Samasta syystä Poundin asemaa ”meidän aikamme” kiinalaisen runouden keksijänä (Eliot 1928b, xvi) on kyseenalaistettu (ks. Yip 1969, 169–179).

23 *The Oxford Companion to English Literature*n laitoksia vertaamalla käy ilmi, että hakutermi “imagismi” puuttuu varhaisista laitoksista (esim. 1967), ja viittaus japanilaisiin runomuotoihin on lisätty imagismin yhteyteen vasta 1985. Kiinalaista runoutta ei imagismin yhteydessä mainita.

24 Niemisen ensimmäiset kokoelmat editoinut Anhava teki yhteistyötä Niemisen kanssa myös Kiinan kirjallisuuden käännösprojekteissa (ks. Pyysalo 2002, 19).

25 Ks. Tuurna 1965, 98, 101; Koskimies 1969, 141–142; Kunnas 1981, 132; Kajannes 2003, 43–46.

26 Anhavan runouden kohdalla on viitattu kiinalaisiin, japanilaisiin ja intialaisiin virikkeisiin (Liukkonen 1993, 104–106, 151–157), mutta kyse ei ole leimallisesta eikä yksipuolistavasta tulkinnasta.

27 Suomalaisessa sotienjälkeisessä lyriikassa kotimaiset ja vaihtelevilta suunnilta tulleet ulkomaiset käsitykset sekoittuvat. Varsinaisia imagistisia piirteitä on nähty ainakin Eeva-Liisa Mannerilla, Paavo Haavikolla ja Helvi Juvosella (ks. Kuivasmäki 1963, 146–151; Kunnas 1981, 56; Toivonen 1986, 38–39; Hollsten 2004a, 298–300).

28 Ks. Ojala 1968, 94; Laitinen 1981, 532; Jalonen 1999, 151.

29 Varhaisissa suomennoksissaan Nieminen on osin käyttänyt loppusointua, josta hän kuitenkin pian luopui.

30 Ks. Aaltonen 1965, 381; Seppä 1972; Kulmala 1990; Sinervo 2001.

31 Ymmärrän lukutavan lähtökohdiltaan orientalistiseksi. *Orientalismin* nosti keskusteluun Edward Said teoksessaan *Orientalism* (1978). Saidille (1995, 1–4) *Orientti* toimii eurooppalaisena keksintönä ja merkitsee ennen muuta Lähi-itää. Laajemmin se voidaan ymmärtää kulttuuriksi, jota vasten Länsi voi määritellä itsensä, ja tutkittaessa imagistien suhdetta Kiinan ja Japanin runouteen termillä tarkoitetaan ennen muuta Kaukoitää (Qian 1995, 1). Saidin jälkeen orientalismi-käsite on kaikkiaan saanut kritiikkiä, jonka esittelylle ei tässä ole tilaa. Niemisen runouden reseptiossa orientalismia esiintyy monin tavoin, esimerkiksi jaotteluissa (*etäällä–lähellä*) ja käsitteiden käytössä (*kineseria*). Suomennoskirjallisuuden kautta vielä 2000-luvulla välittyvästä orientalismista on huomauttanut Pölkki (2005, 68). Orientalistisen lukutavan arviointi on suomalaisen modernismin tutkimuksessa jäänyt toistaiseksi vähälle huomiolle.

32 *Uurnissa* mainitaan aurinkojen ampuja I ja Suuri Yü (U, 7–8), jotka kuuluvat kiinalaiseen tarustoon (ks. Birrell 1999, 138–139, 146–155).

33 Asiasta on huomauttanut myös Anhava (1989, 33).

34 Sinologi Arthur Waley (1919, 141) kääntää Ou-yangin runokohdan muotoon “like the noise of waves that wake the traveller at night, when wind and rain suddenly come”.

35 Ou-yangin (1958) runossa puhuja hätkähtää ”syksyn äänen” kuulemista keskellä kesää. Hän havahtuu ajankulkuun, mutta ehkä myös oman elämänsä rajallisuuteen.

36 Eino Tikkasen kiinalaisen lyriikan mukaelmista ks. Saarti 1987, 60–64. Suoraan kiinasta käännettyinä ilmestyivät 1950-luvulla Niemisen tekstien ohella vain rovasti Toivo Koskikallion suomennokset.

37 Nieminen viittaa Kyrklundiin esimerkiksi vuoden 1968 kokoelmassaan (ks. RP, 52).

38 Ks. Tyyri 1957, 83; Raittila 1962, 89; Tuomela 1997.

Kirjallisuus

Tekstissä mainitut Pertti Niemisen runokokoelmat (kustantaja Otava)

Kivikausi. Runoja (1956).
Uurnat. Runoja (= U, 1958).
Päivät kuin nuolet. Runoja (1961).
Rautaportista tulevat etelätuuli ja pohjoistuuli ja vihassa kaikki tuulet (= RP, 1968).
Yö yöltä vaihtavat varjot suuntaa. Runoja (= YY, 1983).
Täällä tuulee aina. Havaintoja, juttelua, muistiinpanoja (= TTA, 1997).
Päivä näin sininen ja tyyni (= PNST, 2000).

Pertti Niemisen haastattelut sekä kirjeet Tuulia Toivaselle

PN 2002a = 25.1.2002.
PN 2002b = kirje 10.2.2002.
PN 2002c = kirje 4.12.2002.
PN 2003 = 5.9.2003.
PN 2004 = 27.8.2004.
PN 2005a = 18.3.2005.
PN 2005b = 12.12.2005.
PN 2006a = 18.8.2006.

Pertti Niemisen muut haastattelut

PN 1972 = Pertti Nieminen 1972. Haastatteluvierailu Kaukasten kansakoululla syksyllä 1972. Läsnä myös kirjailijan vaimo, Olli Piirtola, Markku Isotupa, Mikko Ruotsalo ja Jussi Silvan.
PN 1977 = Pertti Nieminen. Tausta- ja teoslähtöinen kirjailijahaastattelu. Haastattelija Hannu Launonen. SKS KIA.
PN 1981 = Pertti Nieminen. Tausta- ja teoslähtöinen kirjailijahaastattelu. Haastattelija Anja Salokannel. SKS KIA.
PN 2006b = Viikon taiteilija: Pertti Nieminen. *Yle Radio 1*. Esitetty 22.10.2006. Haastattelija Tarleena Sammalkorpi.

Muu kirjallisuus

AALTONEN, OLAVI 1965: Eri tasoilta. *Suomalainen Suomi* 6/1965. 380–382.
ANHAVA, TUOMAS 1953: Uuden kritiikin vaiheilta. *Ylioppilaslehti* 2/1953. 20.

ANHAVA, TUOMAS 1989: Tervehdys. *Minä itse kahdeskymmenesensimmäinen. Onnittelukirja Pertti Niemiselle 29.6.1989*. Helsinki: Otava. 31–35.
BIRRELL, ANNE 1999/1993: *Chinese Mythology. An Introduction*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
CARLSON, KRISTINA 1996: Sydämen lyhyt historia. *Suomen Kuvalehti* 6/1996. 36–39.
CRANMER-BYNG, L. 1915/1909: *A Lute of Jade Being Selections from the Classical Poets of China*. Second Edition. London: John Murray.
COFFMAN JR, STANLEY K. 1951: *Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry*. Oklahoma: Norman.
DICKIE, GEORGE & WILSON, W. KENT 1995: The Intentional Fallacy: Defending Beardsley. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53. 233–250.
ELIOT, T. S. 1928A: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Second edition. New York: Barnes & Noble.
ELIOT, T. S. 1928B: Introduction. *Ezra Pound: Selected Poems*. London: Faber & Faber.
ELIOT, T. S. 1955/1953: *The Three Voices of Poetry*. London: Cambridge UP.
EMIG, RAINER 1995: *Modern in Poetry. Motivations, Structures and Limits*. London: Longman.
FENOLLOSA, ERNEST 1983/1919: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. San Francisco: City Light Books.
FORSBLOM, HARRY 1998: Runolliset asenteet. *Kaleva* 17.3.1998.
GENETTE, GÉRARD 1987: *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
HARJU, RAUNO 1980: Pertti Nieminen. Optimistinen pessimisti. *Kotiliesi* 9/1980. 28–30.
HELLEMANN, JARL 1970: Suomennoskirjallisuus. *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Toim. Matti Kuusi et al. Helsinki: Otava, SKS. 418–484.
HIRSCH JR, E. D. 1967: *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale UP.
HOLLSTEN, ANNA 2004A: ”Syvä ja kirkas”. Imagismia ja empiiristä mystiikkaa. *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*. Toim. Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen. Helsinki: WSOY. 284–300.
HOLLSTEN, ANNA 2004B: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.
HÖKKÄ, TUULA 1991: *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernistisuuteen*. Helsinki: SKS.
HÖKKÄ, TUULA 1995: Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS. 106–130.
JALONEN, OLLI 1999: Käännöskirjallisuuden uudistuminen. *Suomen kirjallisuushistoria III. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 148–155.
KAJANNES, KATRIINA 2003: *Intohimo näkemiseen. Lassi Nummen varhaislyriikan kognitiivinen tulkinta*. Helsinki: SKS.

KAJAVA, VILJO 1958: Etäältä ja läheltä. *Suomen Sosialidemokraatti* 10.12.1958.
KOSKIMIES, RAFAEL 1969: Modernismi ja itämaat. Johdatus ja poimintoja. *Tieto ja mielikuvitus. Professori Irma Rantavaaran juhlakirja 4.5.1968.* Toim. Maija Lehtonen et al. 138–152. Helsinki: Otava.
KOVALA, URPO 2004: Modernistinen lukutapa ja sen kritiikki. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon.* Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä, Annika Waenerberg. Helsinki: SKS. 78–95.
K. S-n 1959: Kotoista ja kiinalaista. *Kaltio* 1/1959. 23–24.
KUIVASMÄKI, RIITTA 1963: Imagisti Eeva-Liisa Manner. *Suomalainen Suomi* 3/1963. 146–151.
KULMALA, TEPPO 1990: Muutama lyhyt rivi – ja suuri hiljaisuus. *Keskisuomalainen* 22.7.1990.
KUNNAS, MARIA-LIISA 1981: *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959*. Helsinki: SKS.
LAITINEN, KAI 1949: Modernin taiteen puolustus. *Näköala* 3/1949. 208–214.
LAITINEN, KAI 1956: Kolme esikoiskokoelmaa. *Helsingin Sanomat* 21.12.1956.
LAITINEN, KAI 1958: *Puolitiessä. Esseitä*. Helsinki: Otava.
LAITINEN, KAI 1959: Toinen kierros. *Parnasso* 3/1959. 128–131.
LAITINEN, KAI 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Toinen painos. Helsinki: Otava.
LASSILA, PERTTI 1986: Runoja arjesta ja perinteestä. *Helsingin Sanomat* 21.12.1986.
LASSILA, PERTTI 1990: *Otavan historia III. Vuodet 1941–1975*. Helsinki: Otava.
LAUNONEN, HANNU 1979: Sävelet suussa, silmissä maailman maisemat. Pertti Niemisen lyriikasta. *Parnasso* 4/1979. 218–224.
LEVINSON, JERROLD 1992: Intention and interpretation: A Last Look. *Intention and Interpretation*. Toim. Gary Iseminger. Philadelphia: Temple University. 221–256.
LINK, HANNELORE 1976: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart: Kohlhammer.
LIU, JAMES J. Y. 1962: *The Art of Chinese Poetry*. Chicago UP.
LIUKKONEN, TERO 1993: *Kuultu hiljaisuus. Tuomas Anhavan runoudesta*. Helsinki: SKS.
LOUNELA, PEKKA 1957: Lujaa työtä. *Aamulehti* 19.1.1957.
LOUNELA, PEKKA 1962: Harvasanainen. *Parnasso* 2/1962. 85–86.
MAJANDER, ANTTI 1991: Runo kestää isältä pojalle. *Helsingin Sanomat* 21.4.1991.
MANNER, EEVA-LIISA 1959: Rumpu ja nuoli. *Suomalainen Suomi* 2/1959. 113–115.
MUKAŘOVSKÝ, JAN 1977: *The Word and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukařovský*. Transl. and ed. by John Burbank & Peter Steiner. Foreword by René Wellek. New Haven: Yale UP.
MYERS, JACK & SIMMS, MICHAEL 1985: *Longman Dictionary and Handbook of Poetry*. Longman English and Humanities Series. New York: Longman.

NIEMINEN, PERTTI 1957: Ou-yang Hsiu. Proosarunoja. *Parnasso* 1/1957. 16–18.
NIEMINEN, PERTTI 1962: Kiinalainen väärinkäsitys. *Vaasa, viikkoliite* 17.11.1962.
NIEMINEN, PERTTI 1963: *Jadepuu. Kiinan runoutta II*. Helsinki: Otava.
OINONEN, YRJÖ 1949: Modernismin ongelma. *Ajan kirja* 2/1949. 57–60.
OJALA, AATOS 1968: Nykylyriikasta lukijan kannalta. *Äidinkielen Opettajain Liiton vuosikirja XV*. Helsinki: ÄOL. 90–111.
ONJUKKA, LILY 1979: Silmissä maailman maisemat. *Kaleva* 8.11.1979.
OU-YANG HSIU 1958: *Ou-yang Yung-shu chi*. Shanghai Commercial Press.
PAAVONHEIMO, JARI 1995: Nieminen Suomesta, polttelee sikaria ja välittää ihmisen tuntoja vuosituhansien takaa. *Kirjasto* 11/1995. 314–316.
PELTONEN, JUHANI 1965: Vuoret irtoavat usvasta. *Ylioppilaslehti* 15.1.1965.
POLA 1958: Kahden tekijän ”toiset runot”. *Itä-Häme* 18.12.1958.
POLKUNEN, MIRJAM 1959: Pronssirumpu. *Uusi Suomi* 4.1.1959.
POLKUNEN, MIRJAM 1967: Lyriikan modernismi. *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen*. Toim. Matti Kuusi et al. Helsinki: Otava, SKS. 544–559, 565–601.
POUND, EZRA 1950: *The Letters of Ezra Pound 1907–1941*. Ed. by D. D. Paige. New York: Harcourt, Brace and Company.
POUND, EZRA 1954: *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. with an introduction by T. S. Eliot. Norfolk, Conn: New Directions.
PYYSALO, JONI 2002: Runo vaatii rehellisyyttä – niin kuin kaikki muukin vaatii – tai vaatisi. *Parnasso* 1/2002. 11–24.
PÖLKKI, MIIKA 2005: Ajatonta kuvallista tuokiolätinää. *Parnasso* 4/2005. 66–68.
QIAN, ZHAOMING 1995: *Orientalism and Modernism. The Legacy of China in Pound and Williams*. Durham: Duke UP.
RAITTILA, ANNA-MAIJA 1962: “… ovi auki on tulla ovi auki on mennä”. *Vartija* 2/1962. 88–91.
RICHARDS, I. A. 1929: *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*. London: Routledge & Kegan Paul.
RICOEUR, PAUL 1976: *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian UP.
SAID, EDWARD 1995/1978: *Orientalism*. Harmondsworth: Penguin Books.
SALA, KAARINA 1970: Lyriikka. *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Toim. Matti Kuusi et al. Helsinki: Otava, SKS. 132–198.
SALOKANNEL, JUHANI 1993: *Linnasta Saarikoskeen. Suomalaisia kirjailijakuvia*. Juva: WSOY.
SARAJAS, ANNAMARI 1957: Talvikauden esikoisrunoja. *Uusi Suomi* 15.2.1957.
SAURAMA, MATTI 1997: Vakavasti otettavia rajojen ja reunojen runoilijoita. *Demari*

4.12.1997.
SEPPÄ, ANTTI 1972: Merenrantakaupungeista tämän maailman eläjiin. *Etelä-Suomen Sanomat* 17.12.1972.
SINERVO, HELENA 2001: Lapsen mielinen isoisä. *Helsingin Sanomat* 4.1.2001.
SUSMAN, MARGARETE 1990/1910: Ichform und Symbol. *Lyriktheorie. Texte vom Barock biz zur Gegenwart.* Toim. Ludwig Völker. Stuttgart: Philipp Reclam. 290–293.
TALVILA, ENSIO 1969: Vivaldia kotona. *Parnasso* 1/1969. 45–46.
TARKKA, PEKKA 1958: Keisari ja soturit. *Helsingin Sanomat* 21.12.1958.
TARKKA, PEKKA 1962: Pertti Nieminen – Myllykylän oppinut. *Uusi Suomi* 8.3.1962.
THOMPSON, EWA M. 1971: *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism. A Comparative Study*. The Hague & Paris: Monton.
TIIRAKARI, LEENI 1997: *Taistelevat lukumallit. Minna Canthin teosten vastaanotto*. Helsinki: SKS.
TOIVONEN, PIRJO-MAIJA 1986: *Aila Meriluodon varhaislyriikan modernismi ja sen tausta. Tekstianalyyttinen tutkimus modernismin estetiikasta ja historiasta*. Jyväskylän yliopisto.
TUOMELA, LEENA 1997: Kiinalaisen lyriikan kääntäjän omia runoja. *Ilkka* 30.11.1997.
TURTIAINEN, ARVO 1961: Päivät kuin nuolet. *Kansan Uutiset* 24.12.1961.
TUURNA, MARJU 1965: Kiinalainen Manner. *KTSV 21*. Toim. Pertti Hallikainen & Rauno Velling. Helsinki: SKS. 98–105.
TYYRI, JOUKO 1957: Otavan esikoisia. *Parnasso* 2/1957. 82–84.
VIIKARI, AULI 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS. 30–77.
VILENIUS, ESA 2002: Aina samanlainen ihminen. *Etelä-Saimaa* 3.3.2002.
VILJANEN, LAURI 1959: *Lyyrillinen minä ja muita kirjallisuustutkielmia*. Helsinki: WSOY.
V. K. 1957: Tasainen. *Suomen Sosialidemokraatti* 5.1.1957.
VUORINEN, AIMO 1962: Näkemisestä. *Karjala* 4.1.1962.
WALEY, ARTHUR 1919: *More Translations from the Chinese*. New York: Alfred A. Knopf.
WALZEL, OSKAR 1990/1916: Schicksale des lyrischen Ichs. *Lyriktheorie. Texte vom Barock biz zur Gegenwart.* Toim. Ludwig Völker. Stuttgart: Philipp Reclam. 297–301.
WELLEK, RENÉ & WARREN, AUSTIN 1955/1949: *Theory of Literature*. London: Jonathan Cape.
WIMSATT JR, WILLIAM K. & BEARDSLEY, MONROE C. 1954/1946: The Intentional Fallacy. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: Kentucky UP. 3–18.
YIP, WAI-LIM 1969: *Ezra Pound's Cathay*. Princeton UP.

Painamattomat lähteet

SAARTI, JARMO 1987/1986: *Suomennettu kiinalainen kaunokirjallisuus*. Pro gradu -työ, Jyväskylän yliopisto.
TOIVANEN, TUULIA 2003: *"Haudasta hautaan elämästä toiseen". Aika Pertti Niemisen runokokoelmissa* Kivikausi, Uurnat *ja* Päivät kuin nuolet. Pro gradu -työ, Jyväskylän yliopisto.

Vesa Haapala

Avata aika ja liike – keskustelu runoilija Olli Sinivaaran kanssa

Vesa Haapala: Kun mietin tähän numeroon keskustelukumppaniksi nykyrunoilijaa, jolla olisi sanottavaa runon rakentumisesta, kielellisestä tavoitteista sekä suhteesta traditioon, tulit heti mieleeni.

Olet debytoinut runoilijana *MotMot 1999* –vuosikirjassa, suomentanut ranskalaista runoutta ja filosofiaa, muiden muassa René Girardin teoksen *Väkivalta ja pyhä* (2004) ja Jean Baudrillardin teoksen *Terrorismin henki* (2006), sekä kuulunut *Tuli & Savu* –lehden toimituskuntaan. Viime vuonna toimitit yhdessä Antti Arnkilin kanssa teoksen *Kirjoituksia Väinö Linnasta*. Lisäksi olet kirjoittanut kritiikkiä ja osallistunut kirjallisuuslehdissä aktiivisesti keskusteluun runoudesta.

Ensimmäisessä runokokoelmassasi *Hiililiekki* (2005) pohdit kielen ja aistien välistä suhdetta sekä kartoitit kuvallisuuden uusia muotoja. Teoksessa edetään modernistisesta kuvailmaisusta hankalastikin hahmottuviin liikkeen ja hetkellisyyden vaikutelmiin. Samalla mukana on runsaasti kielitietoisuutta ja retorista kuvallisuutta, kuten paradoksien ja mahdottomuuskuvioiden viljelyä. Kyse näyttää olevan yhtä aikaa kokemuksen ja tradition työstämisestä. Mistä syntyi tarve tämänkaltaiseen runokieleen?

Olli Sinivaara: Kysymys on niin perustavanlaatuinen, että siihen on kovin vaikea vastata. Hyvä, että käytät sanaa ”tarve”. Uskon nimittäin, että kunkin kirjailijan kieli kumpuaa jostakin eksistentiaalisesta tarpeesta, jostakin elämän pohjavirrasta, joka ohjaa ihmisen tekemisiä. Esteettisinkään ja kokeellisinkaan runokieli ei ole siinä mielessä tekaistua tai keksittyä, etteikö se vastaisi kirjoittajan todelliseen tarpeeseen – jos näin ei ole, kieli on välittömästi nähtävällä tavalla falskia ja siksi joutavaa.

Mutta se, voiko kirjoittaja itse nähdä tarvettaan tai kuvata sen syntyä, on vaikeampi kysymys. Mielestäni on hyvä ajatella, että kirjoittamisessani on kyse sekä kokemuksesta että traditiosta – niiden toisiinsa nivoutumisesta ja päällekkäisyydestä, mutta myös niiden riitelystä ja epäsuhdasta. *Hiililiekin* tärkeimpiin rakennusaineisiin kuuluvat toisaalta ”raaka”, suora ja välitön kokemus maailmasta, toisaalta diskursiivinen ja kielel-

linen historiatietoisuus. Olen aina yrittänyt ilmaista ja jäljitellä luontoa sekä ihmisen kokemusta maailmasta. Tässä mielessä koen hyvin klassisella tavalla olevani taiteilija, jonka jokainen teos ja teksti tavoittelee yhtä peruskokemusta tai perushavaintoa maailmasta. Sanotaanhan, että taiteilija tekee koko elämänsä yhtä ja samaa teosta.

Vesa Haapala: Hyvä. Mikä itse asiassa on sinulle keskeinen traditio ja kysymyksenasettelu?

Olli Sinivaara: Vaikka suomalainen runous ja kirjallisuus ovatkin välttämättä vaikuttaneet minuun aivan kuten kaikkiin suomeksi kirjoittaviin runoilijoihin, läheisin ja tärkein traditio minulle on kuitenkin ollut eurooppalaisen filosofian traditio. Oireellista on, että kun minusta tuli sellainen runoilija kuin nyt olen – formatiivisina vuosinani, kuten ranskalaiset sanovat – luin enemmän eurooppalaista filosofiaa kuin runoutta. Tärkeimpiä vaikuttajiani olivat 1900-luvun kulttuurifilosofian klassikot, kuten Nietzsche, joka tosin kirjoitti 1800-luvulla mutta on oikeastaan 1900-luvun filosofi, Adorno, Benjamin, Heidegger, Mann, Derrida, Girard, Vattimo ja niin edelleen, unohtamatta näiden suomalaisia tulkitsijoita ja kehittelijöitä, joista minuun ovat vaikuttaneet erityisesti Tuomas Nevanlinna ja Jussi Vähämäki. Olen myös aina ollut häikäistynyt Olavi Paavolaisen matkakirjoista ja aikalaiskuvauksista. *Synkässä yksinpuhelussa* on eräs tä parasta *runoutta*, mitä suomeksi on kirjoitettu.

Kenties olen runoilijana tavoitellut senkaltaista aikalaistietoisuutta, mikä näitä 1900-luvun klassikkoja luonnehtii. Tällä on tietenkin hieman koominenkin sivuvaikutus: olen tullut kirjoittaneeksi ikään kuin olisin kokenut asiat, joista 1900-luvun klassikot kirjoittavat – vaikka tosi asiassa olen elänyt suurimman osan elämääni nimenomaan post-1900-lukulaista aikakautta, nykyistä aikaa, jolloin 1900-luvun keskeiset jännitteet eivät enää ole akuutteja ja aktuaalisia, vaan alkavat pikku hiljaa muuttua kivikirveiden tai keskiaikaisten linnojen kaltaisiksi jäänteiksi ja jäljiksi.

Tästä kahtalaisuudesta johtunee se, että *Hiililiekki* tutkiskelee mainitsemaasi kielen ja aistimuksen suhdetta. Ja ehkä siihen liittyy kielikokemukseni ja -käsitykseni perustavanlaatuinen ambivalenssi. Ambivalenssi on minulle tärkeä ajatus ja termi. Minulle se tarkoittaa kokemusta siitä, että jollakin asialla tuntuu olevan toisilleen vastakkaisia ominaisuuksia, joiden takia asiasta on vaikea sanoa, mitä se lopulta on. Kyse on tilanteesta, jossa pätevät sekä-että ja ei-eikä. Kieli on tyypillisesti tällainen ambivalentti ”asia”. Minulle kieli on *sekä* paras ja tarkin tapa ilmaista aistimuksia *että* se, mikä kaikkein pahiten likaa ja pilaa aistimusten kirkkauden ja rikkauden. Kieli on *sekä* aisti-ilon ja maailmassa kulkemisen etuoikeutettu medium *että* turruttava mediamaailma, jonka vuoksi omiin ja oikeisiin aistimuksiin on vaikea päästä. Kieli *ei ole* vain historiallisesti muuttuvien diskurssien ja merkityspelien satunnainen efekti, mutta se *ei ole myöskään*

ontologisesti autonomista ja transsendentaalista. Kieli *ei* ole täysin kahlittu *eikä* koskaan täysin vapaa.

Vesa Haapala: Tässä on kaiketi perusta myös retoriselle otteellesi, kuten erilaisille paradokseille ja mahdottomuuskuvioille, jotka dominoivat *Hiililiekkiä*? Jo avausrunon olet nimennyt ”Oksymoroniksi”.

Olli Sinivaara: Kyllä, tässä abstraktisti ilmaistut ambivalenssit ovat sitä kielellistä ja eksistentiaalista peruskokemusta, josta *Hiililiekin* runokieli kumpuaa. En ole koettanut tahallani rakentaa retorisia paradokseja ja ”kikkailla” kielen ristiriidoilla. Esimerkiksi lukijan odotuksilla leikittely ja ”vedättäminen” on minulle täysin vieras käsitys kirjallisuudesta.

Tapani käyttää paradokseja ja mahdottomuuskuviota liittyy sisäisesti ilmaisun liikkeeseen, siihen tapahtumaan, jossa kirjoitus ja aistimus tulevat kieleen ja runo alkaa muodostua. Minulle runon alku on hyppäys, ponnistus, sysäys. Runossa ei lähdetä sileästi maailman pinnasta, jotakin jo olemassa olevaa välittäen. Runon on heti alusta alkaen oltava intensiivinen ponnistus ja koitos, jotakin vaativan fyysisen suorituksen kaltaista.

Tahdon hakea hyvää ja täsmällistä ilmaisua. On kuitenkin petollista kuvitella, että hyvä ilmaisu olisi yksinkertaista. Minulle täsmällinen ilmaisu on paradoksaalista. Se mikä on läsnä ja avautuu, on moniulotteista ja monimutkaista. Paradoksit kumpuavat havainnon sisäisestä moniulotteisuudesta ja yrityksestä synnyttää liikettä kielessä. Itse asiassa on niin, että jonkin asian täsmällinen ilmaisu vaatii herkkyyttä asian sisäiselle ristiriitaisuudelle. Tällaista runokielen on oltava, kun kielen rakenne heijastaa havainnon rakennetta.

Vesa Haapala: Hyppy ja ambivalenssi ovat varmasti kaikissa merkityksissään yksiä modernin ajan ja modernin runouden peruskokemuksia, mutta samalla kirjoittamisen hedelmällisiä lähtökohtia. Jo Nietzsche painottaa, että kaikki hedelmällinen ja kehkeytyvä vaatii ristiriitaa, ei välttämättä ristiriitojen sovittamista.

Olli Sinivaara: Kyllä. Itse olen runoilijana koettanut ilmaista kieltä ja maailmaa sellaisina kuin ne koen: ristiriitaisina ja sopusointuisina, riitelevinä ja harmonisina, paradoksaalisina ja monimutkaisina, mutta joskus myös jalon yksinkertaisina. Mielestäni olen toisaalta etsinyt kielessä olemisen hetkeä, jolloin kieli ja aistimus lankeavat onnellisella tavalla yksiin ja runo pystyy olemaan maailman tasalla – ei sille vieras ja surkea sen rinnalla. Toisaalta olen kirjoittanut runoja siitä, miten vaikea tällaiseen hetkeen on päästä. Tästä syystä *Hiililiekissä* ja runoudessani ylipäänsä on paljon paradokseja, oksymorone-

ja ja mahdottomuuskuvioita. Ne kaikki ilmaisevat runokielen pyrkimystä elää maailma koko vivahteikkaassa täyteydessään. Samaan aikaan ne kertovat voimattomuuden tunteesta, johon täyden aistielämän vaikeus usein johtaa. Filosofisten suuntausten tasolla voisi puhua toisaalta poeettisen fenomenologin onnellisuudesta à la Gaston Bachelard ja toisaalta kriittisen teorian epätoivoisesta tietoisuudesta à la Theodor Adorno.

Runouteni kielitietoisuus on peräisin näistä filosofisista taustoista sekä aistikokemuksen jännitteistä. Olen ollut hieman harmissani, kun *Hiililiekin* yhteydessä on puhuttu ”language-runoudesta” ja ”postmodernista leikistä”. Nämä asiat ovat kaukana kirjoittamiseni yllykkeistä.

Vesa Haapala: Päätimme ottaa tätä keskustelua varten esiin aikaisemmin julkaisemattomia tekstejäsi, jotta pääsemme kiinni itse asiaan. Tässä pari hieman eri suuntiin vievää runoa.

Tummanharmaa tie kulkee kaartuu, heittyy peltojen halki,
miten paljon sadetta kipinöivää matkaa mahtuu matkaan

joka on nopea tuulinen syöksy, iloitsevien aistien hyppy
mäen laelta alas notkoon, taas ylös seuraavan mäen päälle

kuin maan muodot olisivat murtuvia aaltoja, ruskeat vaot
kirkkaanturkooseja pyörrevirtoja joissa silmien parvet uivat.

Järvet välkkyvät mustina hopeisina siipinä, hiiliveistoksin
joissa huomisen tulen hehku on voimakkaampi kuin eilisen.

Nuorten koivujen kalsea paljaus koko ajan kääntymäisillään
kohti violettia, kohti saveen ja hiekkaan haudatun auringon

odottavaa sammumatonta kajoa. Sillä vaikka valo on poissa,
se täyttää tien ja sen varsien tihenevät syvänvihreät korvet,

repaleinen himmeä valo kuin mätien lehtien hipaiseva evä,
harmaa jonka sävyt ovat tekemättömiä nuotteja. Sillä poissa

on melkein: lyijyyn kiedotussa seinässä pilkahtaa terälehti,
kaivinkoneen letkuissa häivähtää tervan läike vasten vettä,

ruostuneen säiliön kuvioihin piirtyy kuumia hiekkatähtiä,
kynnösten lätäköissä käy muistumia keltaisista aamuista.

Tummanharmaa tie kaartuu jatkuu, miten monta mutkaa
vielä jää kulkematta, miten paljon kuvia kertyy mieleen.

***

Tuuli vihreä tuoksu, suolan aavat ulottuvat
niin hitaasti, niin nopeasti.
Kaikissa suunnissa salmia

joista lähdetään viikkokausiksi, syödään
karuun hiekkaan kaivettuja
pyörteitä, luodataan syvänteitä.

Kevyesti valon säleikkö koskettaa
vettä ja venettä, hieroglyfit kaartelevat laineiden taitoksissa
joiden taittumiskohtaa ei näe.

Kaikki meren tappamat istuvat vieressä,
hiljaa hymyilevät jotain
melkein näkymätöntä sävyä.

Valitaan reitti, katsotaan eteenpäin
sillä takana kaupunki kuolee
niin kuin mekin: alkaakseen elää

veden alla ja päällä, vihreän valon
pitkissä taipuisissa säteissä,
siinä missä raivo ja lempeys

korjaamattomasti sekoittuvat,
tuulet ja kielet nostattavat
tummia välkkyviä temppelikuvajaisia,

haavoja jotka ovat purjeita.

Sanoit, että sinulle on luontevaa ajatella runoja pareina. Miksi? Millaisen kielellisen verkoston tahdoit näillä runoilla avata?

Olli Sinivaara: Ajatus runoista pareina liittyy nimenomaan yhteyksiin, joissa runoja on esillä vain muutama: lehtiin, antologioihin, runotilaisuuksiin ja niin edelleen. Kun minulta pyydetään runoja johonkin lehteen tai kun itse tarjoan niitä, minulla on usein mielessä tietty runo, josta sillä hetkellä pidän. Tämä pitäminen on tyytyväisyyttä siihen, mitä ja miten jokin runo saa ilmaistua. Usein tyytyväisyyteen kuitenkin kätkeytyy outo puute: on kuin hyvä runo ei ilmaisisi tarpeeksi, ei niinkään siksi, että se on huono, vaan siksi, että se on onnistunut. Hyvä ilmaisu – viimeaikaisten runojeni kohdalla ennen muuta maiseman ilmaisu – herättää tunteen, että mukaan pitäisi mahtua enemmän kuin siinä on.

Tämä johtuu siitä, että olen kiinnostunut vuodenaikojen, vuorokausirytmin ja tunnelmien kuvaamisesta. Hyvin yksinkertaisesti: jos minusta tuntuu, että runo ilmaisee hyvin jonkin syksyisen maisemavaikutelman tai valon vivahteen, tarvitsen heti rinnalle kesäisen maiseman. Tuntuu kuin runon pitäisi sisältää kaikki vuodenajat ja vuorokauteen mahtuvien valon vivahteiden koko kirjon. Vaatimus on ristiriitainen ja jopa typerä, koska jos runo sisältäisi kaiken, se ei enää olisi hyvä ja toimiva – siinä ei olisi rajausta, muotoa ja kokemusvirran tarkentumista muutamaksi tarkaksi kiteeksi.

Usein koen runojen parillisuuden jopa suoraan väreinä. Jos ensimmäinen runo on mielikuvassani pääväriltään harmaa, haluan rinnalle toisen, jonka pääväri on voimakas ja kirkas vihreä. Jos toisessa runossa on paljon varjoa ja tummuutta, toiseen kaipaan valoa ja säkenöintiä. Itse asiassa nämä valoon liittyvät tunnelmat ovat minulle hyvin keskeinen tapa nähdä ja kokea runoni. Nytkin parivaljakon valintaa ohjasi se, millaista valoa ja tunnelmaa runot tavoittelevat. Ajattelin niiden täydentävän toisiaan juuri tältä kantilta.

Vesa Haapala: Itse luin ”Tummanharmaa tie kulkee” –runoa konkreettisen liikkeen jäsennyksenä, mutta myös maiseman, aistimisen ja tietoisuuden välisen monensuuntaisen liikenteen tarkasteluna. ”Tuuli vihreä tuoksu” sisältää samankaltaista sanastoa sekä vastakohdilla ja paradokseilla leikittelevää retoriikkaa kuin *Hiililiekki*, mutta on rakenteeltaan riisutumpi kuin aikaisemmat runosi. Puhetilanne ja puhuja eivät hahmotu kovin ongelmattomasti. Molemmissa runoissa on kuitenkin kyse tulevasta: eteenpäin katsomisesta ja huomisesta. ”Tuuli vihreä tuoksu” -runossa kootaan rinnan ajan eri ulottuvuudet – mennyt, nykyhetki, tuleva ja kuolleiden läsnäolo.

Nähdäkseni ensimmäinen runo paneutuu yksityisempään kokemukseen, kun toisessa on kollektiivisempi ote. Puhuit väreistä, mutta yhtä lailla olennaista on kineettisyyden tapailu erilaisin kielellisin figuurein. Millaista ajatusta liikkeen ja ajan suhteesta hahmotat runoparissa?

Olli Sinivaara: On varmasti totta, että molemmat runoni kuvaavat jonkinlaista liikettä. Tai pikemminkin runoissa ollaan liikkeessä, ne ovat liikkeen kokemista kielessä. Runo muistuttaa liikettä halki maiseman – tämä maisema voi olla myös mielen, muistin tai historian maisema, tai se voi olla runouden tradition maisema. Ehkä se sysäys tai liikahdus, josta runo minulle alkaa, muistuttaa liikkeelle lähtöä esimerkiksi veneellä: laiturista irtoamisen nytkähdys, hidas lipumaan lähtö, aaltojen harjalle kohoaminen…

Laajemmin ajatellen runon alkusysäys on repäisy suhteessa aikaisempaan; se on hyppy ja heittäytyminen, joka tempaisee irti, jotakin johon lukijaa ei johdatella. Runon hetki, sikäli kun se syntyy, on intensiivisen ilmaisun hetki, ja paradoksit ja oksymoronit osallistuvat tällaisen kielen olemassaolon mahdollisuuksien pohdintaan runon tapahtumassa.

Vesa Haapala: Eli tässä palataan aistikokemuksen tietä yhteen Martin Heideggerin *Taideteoksen alkuperän* perusteemaan, nimittäin siihen, miten taideteos syntyy sananmukaisesti alkuperäisenä hyppynä (*Ursprung*) ja alkukiistana (*Urstreit*)[1], joka avaa maan ja maailman tai selkeämmin vielä tulevan ja asettumattoman sekä kulttuurin ja jo olevan jännitteen.

Olli Sinivaara: Kyllä, ja minulle runo on nimenomaan tuleva tapahtuma. Siksi on totta, että molemmissa runoissa tuleva on tärkeä ajan ulottuvuus. Runo on tulevalle altistumista ja tulevan avautumista. Tämä liittyy itse asiassa toisiin filosofisiin ajatuskulkuihin, jotka ovat minua viehättäneet. Walter Benjaminin vähän ennen kuolemaansa kirjoittama ”Historian käsitteestä”[2] (teoksessa Walter Benjamin: *Messiaanisen sirpaleita*, Tutkijaliitto 1989) on yksi minuun eniten vaikuttaneista yksittäisistä teksteistä. Benjamin puhuu messiaanisesta hetkestä, jossa lineaarinen aika ja siihen liittyvä historian katastrofi katkeavat ja niiden tilalle aukeaa utooppinen aika. Tämä aika on tulevaa jonakin, jossa vapaus ja lunastus tulevat mahdollisiksi. Itse olen kokenut tällaisen messiaanisuuden filosofian hyvin konkreettisesti: vapauden hetki – yhtä utooppinen kuin todellinen, yhtä todellinen kuin utooppinen – aukeaa, kun ennalta annettu ja historian määrittämä aika katkeaa ja menee sijoiltaan. Tällöin syntyy tyhjä tila ja ajan aukko, jossa on mahdollista luoda jotain aidosti uutta – on mahdollista kokea vielä syntymättömän ja vielä aistimattoman tuleminen. Se on suurta iloa ja riemua maailman avoimuudesta ja alati syntyvästä neitseellisyydestä.

Vesa Haapala: Mielestäni vastauksesi kuulostaa ilahduttavan ”epäajanmukaiselta”. Viime vuosien teoreettis-filosofisessa keskustelussa vallinnut pyrkimys välttää joko metafyysiseksi tai modernistiseksi leimattua läsnäolon diskurssia myös runouden kohdalla osoittaa, että runouden lähtökohdista on ymmärretty aika vähän. Läsnäolon tuntu, johon runon kokemus mielestäni liittyy, voi olla filosofisesti ongelmallinen, mutta se on kuitenkin runouden elinehto. Tarkoitan, että runoa ei ole, jos jotakin ei tapahdu runoilijan kielessä hyvin fundamentaalisella tasolla, siis kokemuksellisena otteena. Kyse voi olla rytmistä, ajatuksesta tai mistä hyvänsä seikasta, joka tempaa lukijan kokemukseen tässä ja nyt tapahtuvasta. Yhtä lailla voi syntyä kokemus pakenevasta, vetäytyvästä tai häiritsevästä, jopa tyhjästä, mutta mahdollisuus annetaan yhtä kaikki kontaktissa, jonka runo lukijalle tarjoaa syrjäyttäessään kielen pelkkänä kommunikoinnin välineenä.

Olli Sinivaara: Helmikuussa ilmestyvässä toisessa runokokoelmassani *Palava maa* (Teos) on ”Ruohon ilo” -niminen runosarja, jossa käsittelen juuri tätä puhtaan tulevan ja siihen liittyvän vapaan kielen mahdollisuuden tematiikkaa. Sama tematiikka toistuu jonkin verran myös kokoelman muissa osissa. Kyse on siitä, että runossa päästään vielä aistimattomaan ja nimeämättömään. Kirjoitan siitä, mikä ei vielä ole tullut kieleen, siis yleiskäsitteillä tapahtuvan kahlitsemisen piiriin. Kyse on yrityksestä tavoittaa puhdas singulaarisuus, joka tulee vastaan ja alkaa elää: ei vielä kielessä ja sanottuna, vaan juuri ja juuri sanomattomana ja nimeämättömänä, samalla kuitenkin runollisen nimeämisen liikkeessä.

Kenties ”Ruohon ilon” runoissa liike maisemassa on tämän messiaanisen ajan avautumista. Liike avaa ajan puhtaana kokemuksena siitä, mikä ei vielä ole, mutta on juuri tulossa olevaksi. Minulle runon aikakokemus on usein juuri tällaista: ollaan herkällä ja kapealla kynnyksellä olevan ja ei-vielä-olevan välillä, altistumassa sille, mikä ei ole määritettyä ja hallussa. Vähemmän filosofisesti voisi puhua seikkailusta, hurmiosta ja kulkemisen vapaudesta: on hienoa mennä ”paikkoihin” ja maisemiin, joissa kukaan ei vielä ole ollut. Tässä mielessä runouteni yksi päähahmo on myyttis-arkkityyppinen Kolumbus, uuden maailman löytäjä ja löytöretkeilijä.

Hahmo on tietenkin täysin myyttinen, koska tiedämme, että Kolumbus oli kaukana maisemaelämyksillä hekumoivasta runoilijasta. Hänen yllykkeensä ja syynsä ”Uuden maailman” löytämiseen eivät tunnetusti olleet kovin taiteellisia tai seikkailullisia. Samoin ajatus paikoista, joissa ”kukaan ei vielä ole käynyt”, on myyttinen. Mutta juuri tämä myytin ja myyttisen alkuperäkokemuksen mahdollisuus on minusta keskeistä runon avaamassa aikahorisontissa. Runo on vastarintaa maailmalle, jossa kaikki on muka jo löydetty, koettu ja nähty. Runon tehtävänä on avata aika ja liike, joiden auki kehkeytymisessä maailma ei ole mitään muuta kuin loputon ja ehtymätön ”uusi maailma”. . .

Vesa Haapala: Eikö tätä ajallista kokemusta voisi ajatella myös paluuna historiaan, siis aivan konkreettisesti siten, että tulkitaan mennyttä aikaa ja sen olennaisia heijastumia nykyhetkeen? Mietin esimerkiksi ”Tuuli vihreä tuoksu” -runosi ilmaisua salmista ”joista lähdetään viikkokausiksi, syödään / karuun hiekkaan kaivettuja / pyörteitä, luodataan syvänteitä”. Runo puhutaan preesensissä, puhetilanteessa viitataan jopa nykyhetkeen ja tulevaan ja kuitenkin kyseessä on yhtä lailla menneen ajan, jonkinlaisen metsästyskulttuurin ja sen illuusiottoman karuuden ja niukkuuden mietiskely. Liike ajassa ulottuu historiaan, mutta samalla on kyse omalle ajalle mielekkään kiinnekohdan etsimisestä. Pohditaan, mitä on lähteä viikkokausiksi etsimään elantoa. Koska mitään ei enää löydy, jää jäljelle vain jälki saaliista tai loputon luotaaminen. Mielestäni tämä voisi yhtä lailla kuvata ekologisesti niukkaa tulevaisuutta, olla varoitusmerkki siitä.

Toisaalta taas, kun puhe runon lopussa kääntyy tulevaan, vastassa ovat menneisyyden embleemit, kreikkalaisen temppelin kaltaiset kuvajaiset ja purjeet: ”tuulet ja kielet nostattavat / tummia välkkyviä temppelikuvajaisia, / haavoja jotka ovat purjeita.”

Nähdäkseni runojesi kiastisessa aikakokemuksessa on olennaista, ettei niiden ajassa ole kyse nykyhetkestä käsin takaumiin ja ennakointeihin jakautuvasta tilanteesta, vaan aikatilasta, jossa kaikki on yhtä aikaa läsnä; päällekkäiset ja tulkitut ajalliset liikkeet nyrjäyttävät lineaarisuuden ja muodostavat yhtä aikaa erottelemattoman ja reflektoidun aikatilan tai puheen tilanteen. Voisiko tässä olla yksi messiaanisen ulottuvuuksista?

Olli Sinivaara: Minulle messiaanisessa pääasia on juuri monien aikojen yhtäaikainen läsnäolo; silloin ollaan lähellä ajatusta lunastuksen hetkestä. Tarkoitan lunastusta modernin edistyksen katastrofista. Benjamin ajatteli yksinkertaistetusti sanoen siten, että elämä hautautuu edistysajattelun myrskyn alle, että historian kiivas liike saa meidät unohtamaan paljon; edistyksellisen historian liikkeen ytimenä on historian unohtaminen. Tähän liialliseen eteenpäinmenoon on syytä löytää katkaiseva hetki, ja runossa se voi olla moniaikaisuus. Menneet ajat ovat läsnä edistyksen myrskyn keskellä. . .

Vesa Haapala: *Hiililiekkiä* on luonnehdittu useassa yhteydessä ”romanttiskokeelliseksi runoteokseksi”. Samoin voisi kuvata uusia runojasi. *Hiililiekissä* harrastit esimerkiksi sanojen yliviivaamista ja toit näin esiin kirjoittamisen prosessinomaisuuden ja vaiheittaisuuden. Kielellisesti tietoista yritystäsi kirjoittaa aistimisesta uusin tavoin voisi lukea myös yrityksenä filosofoida runollisesti, mikä oli saksalaisten varhaisromantikkojen, etenkin Friedrich Schlegelin ”Fragmenttien”[3] idea. Tarkoitus oli saada runous kosketuksiin retoriikan ja filosofian kanssa, mutta myös proosan ja kritiikin kanssa; ideana oli runous, jonka varsinainen olemus on se, ”että se on aina syntymässä voimatta koskaan tulla valmiiksi”. Mikä on sinun kannaltasi ollut ”romanttiskokeellisuuden” ydin, jos tällaista koetta on ollut?

Olli Sinivaara: Minulle ”romanttiskokeellisuus” liittyy vahvasti äsken kuvaamaani aikakokemukseen, jossa määritetty ja ”kuollut” aika väistyy avoimen ja elävän ajan tieltä. On romanttista etsiä vielä aistimattomia aistimuksia. Minulle romantiikka on aistimisen vapautta ja aistimusten vapaata ilmaisua: siis seikkailun ja löytöretkeilyn täyttämää liikkumista ”uudessa maailmassa”, vapautumista modernin järjen ”rautahäkistä”, josta Max Weber puhui.

Vesa Haapala: Toinen seikka, joka tuo helposti mieleen romantiikan, on luonnon korostuminen. Harvalla 2000-luvulla esikoisteoksensa julkaisseella luonto ja maisema ovat yhtä tärkeitä runon peruselementtejä. Kuvasi ovat pääosin orgaanisia, aivan kuten romantikoilla, olkoonkin että kuvat ovat kokeilevia ja orgaanisuutta rikkovat paikoin tekniikkaan ja nykypäivään viittaavat elementit, kuten ”Tummanharmaa tie kulkee” –runon ”kaivinkoneen letkut”. Romantikkojen tapaan suhde luontoon on yhtä aikaa kokemuksellinen ja reflektoiva, ja tietenkin muutamaa astetta kompleksisempi kuin 1800-luvulla kirjoittaneilla runoilijoilla. Mistä on oikein kyse?

Olli Sinivaara: Luonto käsitteenä on reflektoitu ja monimutkainen, mutta itse ajattelen luonnon käsitettä vapauden kautta. Luonto on yksinkertaisesti se, missä saa liikkua ja kokea liikkumisen ja maailmassa olemisen ja avautumisen tunteita. Luonto on

fyysinen vastine messiaaniselle tilalle. Kun modernia ja modernismia on temaattisesti hallinnut usein vieraantuminen, klaustrofobia ja maailman ahtaus, tuo luonto tähän vastateeman ja vapautuksen. Luonto avaa runolle vapauden siinä, että ahtaasta tilasta voi päästä pois ja kieli voi ilmaista sitä.

Tässä mielessä runouteni projekti on perustavasti romanttinen. Ilmaisen luontoa ja maailmaa runouden avulla. Runoilija todellakin on luonnon ja maailman välittäjä ja ilmaisija, niiden kuuntelija ja tulkki. Niin sanottu kokeellisuus – mitä termiä kyllä aika lailla vierastan – on mielestäni täysin luontevaa ja loogista seurausta romanttisuudestani. Etsin uusien aistimusten ilmaisuun ja synnyttämiseen sekä kokemusten avaamiseen tarvittavia kielellisiä keinoja.

Kokeellisuus on löytöretkeilyluonteen toteuttamista kielessä ja runouden traditiossa. Kokeellisuus ilmaisee *koetusta*, johon maailma kielen panee: jotta kieli voisi olla maailman tasalla, sen täytyy uudistua. Tässä mielessä kokeellisuuden impulssi on pohjimmiltaan romanttinen, koska tarkoituksena on ilmaista maailma ja luonto mahdollisimman rikkaasti, monivivahteisesti, elävästi, vapaasti ja omakohtaisesti. Kokeellisuus ja romanttisuus ovat samaa kokonaisuutta, perinnetietoisen runokielen pyrkimystä ilmaista maailma sillä salaperäisellä hetkellä, kun perinteen läsnäolo kääntyy onnelliseksi unohdukseksi kaikesta jo sanotusta. . .

Vesa Haapala: Jatketaan romanttisen parissa. Kun sovimme keskustelusta, mainitsin, että tässä *Avaimen* numerossa liikutaan romantiikasta kohti nykypäivää. Nostit silloin yhdeksi teemaksi runon ja vapauden, johon äsken jo viittasitkin. Vapautta voidaan ajatella yhtä aikaa vapautena jostakin ja vapautena johonkin, vapautena jossakin ja jonkinlaisena olemiseen. Vapaus on samanaikaisesti ontologinen ja poliittis-yhteisöllinen käsite. Konkreettisesti runoilijan vapaus määrittyy suhteessa omiin välineisiin, oman tekemisen tavan kyselyyn sekä traditioon mutta myös vastaanottajaan. Miten itse ajattelet runoa ja vapautta?

Olli Sinivaara: ”Tummanharmaa tie kulkee” –runossa sanon jotakin tästä. Isojen historiallisten kysymysten ohessa ja varjossa runon vapaus on minulle yksinkertainen peruskokemus siitä, että voin lähteä kirjoittamaan välittömästi siitä, mitä aistin, näen ja koen. Aistimisen ja aistimusten vapaus on tärkeä osa runoa. Runo luo tilaa aistimiselle. Se myös luo vastineen vapauden kokemukselle: maailma on kaikesta rajoittavasta huolimatta avoin ja aukinainen.

Ajattelen kävelemään ja liikkumaan lähtemisen kokemusta. Ne ovat arkkityyppinen maailmassa olemisen tapa. Liikkeelle lähdön ja liikkumisen kokemuksen ilmaisu kuuluu vahvasti runooni ja on sen vapauden fenomenaalista tutkistelua. ”Tummanharmaa tie kulkee” –runossa vapaus näyttäytyy juuri liikkumisen ja luontokuvien yh-

täaikaisuutena, mihin viittasitkin. Runo päättyy toistorakenteeseen. Viimeinen säepari ”Tummanharmaa tie kaartuu jatkuu, miten monta mutkaa / vielä jää kulkematta, miten paljon kuvia kertyy mieleen” kertaa ja muuntaa alkua. Runon loppuun jää kokemus siitä, että mitään ei ole lyöty lukkoon. Runollisen täyttymyksen hetkeen kuuluu tietoisuus siitä, että maailmasta ilmaistaan vain vähän. Aistien hyökyä seuraa toteamus, että runon liikkeen vapaus on kielen kynnyksellä olemista, runon ja maailman välissä olemista, ja paljon jää vielä kokematta.

Vesa Haapala: Tarttuisin vielä lopuksi kysymykseen runon vapauden poliittisesta ja ajallisesta puolesta, jonka runosi ”Tuuli vihreä tuoksu” nostaa esiin. Siinä ”katsotaan eteenpäin / sillä takana kaupunki kuolee / niin kuin mekin: alkaakseen elää / veden alla ja päällä, vihreän valon / pitkissä taipuisissa säteissä.” Runous pohtii usein ihmisen rajallisuutta ja kuolemaa ja pitää siten yllä olennaista, kenties kaikkein tärkeintä puhetta ajallisuudesta, toisin sanoen lajillemme ominaista tietoisuutta kuolevaisuudesta, mitä se sitten onkaan.

Mutta kun sanotaan esimerkiksi, että ”kaupunki kuolee” ja jatketaan sarjalla paradokseja, herää kysymys runon mahdollisuuksista kommentoida laajemmin epookkien ja aikojen vaihtumisia, toisin sanoen ottaa yleisemmin kantaa, olla poliittinen. 1800-luvun runoilijoille, kuten J. L. Runebergille ja Aleksis Kivelle, joista tässä lehdessä lähdemme liikkeelle, oli tärkeää kirjoittaa Suomesta, osin jo olevasta ja mutta myös kirjoituksen avulla tulevasta isänmaasta tai intiimistä tilasta. 1900-luvulla runouden poliittisuus ja osallistuminen ovat saaneet toisenlaisia muotoja. Mitä ylipäänsä ajattelet runouden suhteesta yhteiskunnallisiin kysymyksiin?

Olli Sinivaara: Sanoisin, että yhteiskunnallisuus on minulle kahtiajakautunut kysymys. Runous on toisaalta yksityinen asia, ja runoilija on vastuussa metaforistaan ja kuvistaan vain itselleen. Lyyriset runot ovat Schlegelin esittämän tapaan fragmentteja, sirpaleita, joissa kielen, historian ja kokemuksen elementit ovat läsnä, mutta niin, että runous on maailman nurkassa olemista. Isoissakin kuvissa, kuten ”kaupunki kuolee”, on kyse pienestä, singulaarista, intiimistä.

Toinen puoli asiaa on, että lukijana odotan kirjallisuudelta mieluusti historiallisia ja kulttuurifilosofisia analyyseja, laajempaa ajatussisältöä. Tämä on tietenkin vastapaino lyyrisen runon sopelle. Intiimin ja historiallisen tai poliittisen jännitteestä avautuu monimutkainen kysymys: millä tapaa runo voi kommentoida yhteiskunnallisia, kulttuurisia asioita.

Esimerkiksi historiantutkimus, yhteiskuntatieteet, tietokirjallisuus ja esseistiikka sekä sanoma- ja aikakauslehdet ovat foorumeita, joissa vedetään isolla pensselillä kuvaa epookkien muutoksista ja ajan liikkeistä. Niillä on yhä relevanttia ja jopa välttämätön-

tä pohtia 1900-luvun suuria tapahtumia ja taitoskohtia, kuten toista maailmansotaa. Runo taas pystyy luomaan historiallisista taittumakohdista ja epookeista pieniä kuvia, joskin ne ovat sitäkin tarkempia ja syvempiä. Jos historiankirjoitus etenee suurena lineaarisena janana, kuuluu runous akanvirtojen ja katkosten sekä mikrohistorian alueelle. Täytyy tosin sanoa, että hyvässä historiankirjoituksessa on tässä mielessä aina jotain runouden kaltaista. Ja historiantutkimuksen uudet suuntaukset ja metodithan, esimerkiksi niin sanottu ”uusi sotahistoria”, painottavat nykyään hieman samanlaisia asioita kuin kaunokirjallisuus.

Vesa Haapala: Miten tämä jännite näkyy suhteessasi suomalaiseen kirjallisuuteen?

Olli Sinivaara: Itseäni kiinnostaa kirjallisuus, joka käsittelee isoja kansallisia kysymyksiä ja resonoi yhtä yksilöä laajempien pintojen kanssa. Esimerkiksi toimittaessamme Antti Arnkilin kanssa teosta Väinö Linnasta, oli näkökulmamme historianfilosofinen ja kysymys oli ennen kaikkea Suomen historiasta ja Suomesta. Tässä suhteessa Linnan ohella Paavo Rintala ja muut toisen maailmansodan jälkeiset kirjailijat ovat minulle tärkeitä.

Mutta jos alan runoilijana kovin tietoisesti kirjoittaa yhteiskunnallisista asioista, ei kytkös ole aivan ongelmaton. Liikun heti vieraalle alueelle. Kohtaan ristiriidan ja sokean pisteen. Esseissä ja artikkeleissa on luontevaa kirjoittaa ja tulkita historian käännekohtia, mutta runossa temaattisuus ja kantaaottavuus kasvavat runon itsensä liikkeestä, jos ovat kasvaakseen. Runouden kohdalla minulle ovat tärkeämpiä tunnelma ja aistimus. Vierastan kaikenlainen pakinoivaa ja kolumnistista historian käsittelyä runoudessa. Runouden kirjoittamisen lähtökohta on itselleni immanentimpi, ja ajatus tietyn teeman käsittelystä runouden avulla tuntuu falskilta. On silti hienoa, jos pystyn ilmaisemaan sen, miten muistissamme oleva jännite on läsnä nykyhetken kokemuksessa. Kaikkein hienointa on, jos aistimuksesta ja tunnelmasta lähtevä runo päätyy sanomaan jotakin temaattista historiasta, muistista ja kokemuksesta. Tällöin tuntuu, että teemat syntyvät aidosti maailmasta itsestään: ne eivät ole elävään elämään päälle liimattuja lappuja ja lokeroita, vaan elämän totuudellista avautumista.

Vesa Haapala: Millaisilla temaattisilla kysymyksillä voisi itsellesi runoilijana olla merkitystä, esimerkiksi suhteessa 1900-lukuun? Eivätkö 1900-luku ja modernin projekti kauhukuvineen jatku yhä, jopa hyvin irvokkaassa muodossa, kun ajatellaan esimerkiksi nykypäivän talouselämää ja suurvaltapolitiikkaa?

Olli Sinivaara: Nykykirjallisuuden polttava tematiikka voisi olla kysymys, olemmeko poistuneet 1900-luvulta ja millä ehdoilla. Jos puhutaan kirjallisuudesta, monet vanhemman polven lukijat korostavat sitä, että meille nuoremmille lukijoille esimerkiksi

Väinö Linna edustaa kirjallisuutta, jonka kysymyksiä emme enää itse jaa, kun taas vanhempi polvi on yhä epookin sisällä. Mediassa arvokkaana maailmankirjallisuutena esiteltävien romaanien kokoava tematiikka on olennaisesti 1900-lukulaista. Esimerkiksi Péter Nádasin *Muistelmien kirja* kommentoi juuri 1900-luvun isoja teemoja.

Kaiken kaikkiaan olemme kiinnostavasti aikakausien muuttumisen kynnyksellä. Onkin hyvä pohtia, missä määrin nykypolven kokemus on irtaantunut 1900-luvulta ja missä määrin sen tyypilliset teemat eivät enää ole meille kokemuksellisesti akuutteja. Mielestäni uusi runous pystyy ilmaisemaan hyvin näitä irtioton tunnelmia, mutta myös 1900-lukulaisen muistin syvää pysyvyyttä.

Vesa Haapala: Olli, kiitos keskustelusta. Toivotan sinulle hyvää alkanutta vuotta, ja jäämme odottamaan innolla uutta kokoelmaasi.

Viitteet

1 Martin Heidegger 1935/1936/1995: *Taideteoksen alkuperä*. Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
2 Walter Benjamin 1940/1989: ”Historian käsitteestä”. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. Suomentanut Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto.
3 Friedrich Schlegel 1798–1800/2000 ”Fragmentteja”. Suomentanut Vesa Oittinen. Teoksessa *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki: SKS.

Professori H. K. Riikonen kertoo kohtaamisestaan espanjalaisen Jorge Manriquen (1440–1479) Coplas a la muerte de su padre ***–runoelman kanssa. Kuolemaa ja ajan luonnetta tutkiva runoelma yhdistelee kiehtovasti filosofista runoelmaa, elegiaa, saarnaa ja hautajaispuhetta vainajalle.***

H. K. Riikonen

Kuolinrunoutta 1400-luvun Kastiliasta

Tietoni espanjalaisen ylimyksen, Garci Muñozin linnan piirityksessä surmansa saaneen Jorge Manriquen (1440–1479) runoelmasta *Coplas a la muerte de su padre* perustuivat pitkään vain muutamaan lähteeseen. Tyyni Tuulion toimittamassa *Espanjan ja Portugalin kirjallisuuden kultaisessa kirjassa* (1954) oli Helvi Vasaran ja Aale Tynnin suomentamina runoelmasta kymmenen säkeistöä eli neljännes koko tekstistä otsikolla ”Isän kuoltua”. Tynni julkaisi myöhemmin suomennoksen uudistettuna omalla nimellään kokoelmassa *Tuhat laulujen vuotta*. Tällöin otsikkona oli ”Isän, Santiagon suurmestarin Rodrigo Manriquen, kuoltua”. Manriquen nimen kohtasin toisaalta Ernst Robert Curtiuksen teoksessa *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, jossa Manriquen runoa luonnehdittiin Espanjan kirjallisuuden ylistetyimmäksi. Curtius toi runoelman esille tarkastellessaan muutamia kirjallisia topoksia.

Manriquen runoelmasta ei edelleenkään ole kokonaissuomennosta. Sen sijaan olen hankkinut käyttööni kolme eri tekstilaitosta. Ensimmäinen niistä oli ruotsalaisen Ellerströmin kustannusliikkeen mainiossa Enhörning-sarjassa ilmestynyt Sven Collbergin ruotsinnos *Verser vid hans faders död* (1998), jossa mukana kulkee espanjalainen alkuteksti. Toiseksi käytössäni on ollut Carmen Díaz Contañónin opetuskäyttöön tarkoitettu editio (1983/2003), jossa on sekä historiallista taustatietoa että arvioita Manriquen runoelmasta; mukana on myös Pablo Nerudan ”Oda a Don Jorge Manrique” kokoelmasta *Nuevas Odas elementales*. Kolmas editio on laajin, edustavassa Clásicos Castalia -sarjassa johdannolla ja seikkaperäisillä kommenteilla varustettu editio Manriquen koko säilyneestä runotuotannosta. Edition on toimittanut María Morrás (2003). Kotikirjastossani on perintönä saatu nahkaselkäinen Oxford-nide (1934) Longfellow’n *Poetical Works*, johon sisältyy Manriquen runoelman englanninnos. Lähes olemattoman espanjan taitoni takia olen rinnalla lukenut käännöksiä. Samalla ovat korvissani soineet Curtiuksen sanat Espanjan kielen ja kirjallisuuden merkityksestä eurooppalaisen kirjallisuuden historian kirjoittamisen kannalta.

Lyhytkin silmäys espanjalaisiin kirjallisuushistorioihin sekä Morrásin edition bibliografiaan osoittaa, mikä painoarvo Manriquen runoelmalle on annettu. Sitä ovat tarkastelleet useat keskeiset espanjalaiset kirjallisuuden- ja kielentutkijat, kuten Américo Castro, Rafael Lapesa, Francisco Rico ja Pedro Salinas, sekä ulkomaiset romanistit, kuten mainitun E. R. Curtiuksen ohella Leo Spitzer. Salinasin teos *Jorge Manrique o tradición y originalidad* vuodelta 1947 on Manrique-tutkimuksen kulmakivi. Manriquen runon asemaa omassa kulttuurissaan osoittaa myös se, että merkittävä espanjalainen humanisti Ramón Menéndez Pidal (1869–1968) tarkasteli sen ideaaleja teoksessaan *Los españoles en la historia* (1947). Hänen mukaansa runossa tuodaan esille kolme elämää: ajallinen elämä (*la vida temporal*), maineen elämä (*la vida de la fama*) ja iankaikkinen elämä (*la vida eterna*).

Coplas a la muerte de su padre on Espanjan kirjallisuuden vastine niille monille eri maissa kirjoitetuille runoille, jotka tuovat esille kuoleman ja katoavaisuuden teeman. Antiikin ajalta sen rinnalla voidaan mainita Horatiuksen oodit ”Eheu fugaces Postume, Postume” (2.14) ja ”Diffugere nives” (4.17). Viimeksi mainittu tunnetaan Kevätoodina, jollaisena se alkaakin mutta kääntyy katoavaisuuden julistukseksi: ”Nos ubi decidimus, / Quo pater Aeneas, quo Tullus dives et Ancus, / Pulvis et umbra sumus” (Kun me joudumme sinne, / minne isä Aeneas, rikas Tullus ja Ancus, / olemme tomua ja varjo”). Pohjoismaisina vastineina voisivat olla Lasse Lucidorin hautajaisvirsi 1660-luvulta ja sen pohjalta Juhana Cajanuksen runoilema ”Etcös ole, ihmisparca, aivan arca”. Usein tällaisesta runoudesta paljastuu Saarnaajan kirjasta tuttu *Vanitatum vanitas* -ajatus. Keskiajan ja renessanssin välimaille sijoittuvana Manriquen *Coplas* ilmentää osaltaan niitä kuolemaan suhtautumisen muotoja, joita Johan Huizinga on kirjallisestikin vaikuttavalla tavalla kuvannut teoksessaan *Keskiajan syksy*.

Manriquen runoelma jakautuu sangen selvästi kolmeen pääjaksoon. Ensimmäisessä runoilija käsittelee yleensä elämän katoavaisuutta (säkeistöt 1–13), toisessa osassa (14–24) runoilija puhuu aikalaistensa kohtalosta, kunnes kolmas osa (25–40) tuo esille Manriquen isän, Santiagon (Pyhän Jaakon) ritarikunnan suurmestarin Don Rodrigon. Mutta tämän jaottelun pohjalta muodostuu kokonaisuus, jota on vaikea luonnehtia millään yksittäisellä lajimääreellä, sillä siinä yhdistyvät vapaasti filosofinen runoelma, elegia, saarna ja hautajaispuhe vainajalle. Puuttumatta runon otsikoinnin filologisiin ongelmiin voi sanoa, että otsikko *Coplas* (säkeitä) on väljyydessään sopiva.

Manriquen runoelman vaikuttavuus ei perustu siihen, että runoilija olisi esityksessään erityisen omintakeinen tai uudestiluova. Kyse on sen sijaan perinteellisten toposten tehokkaasta ja taidokkaasta hyödyntämisestä. Samalla runoilija yhdistelee vapaasti raamatullista aineistoa pakanallisilta kirjailijoilta saatuihin kuviin ja ideoihin. Antiikin kirjailijoista varsinkin Cicero ja Seneca ovat tärkeitä, mutta myös eräät latinaksi kirjoittaneet kristilliset kirjailijat. Esimerkiksi hienolle ensimmäiselle säkeelle ”Recuerde

el alma dormida" ("Herää, nukkuva sielu") voidaan löytää rinnakkaiskohtia Raamatusta mutta myös Ambrosiuksen säkeestä "mens iam resurgat torpida" ("nouskoon jo horroksissa oleva mieli"). Sielu, *alma*, on epäilemättä espanjalaisen keski- ja renessanssiajan lyriikan avainkäsitteitä. Perinteellisiä topoksia, joista seuraavassa voin mainita vain muutamia, on heti runon alussa. Ensimmäisen säkeistön lopussa esitetään monista yhteyksistä tuttu ajatus entisten aikojen paremmuudesta. Siteeraan tässä ja seuraavassa Morrásin edition mukaan: "cómo a nuestro parescer / cualquiera tiempo pasado / fue mejor". Lähtökohtana ovat Saarnaajan (7:11) sanat: "Älä sano: 'Mikä siinä on, että entiset ajat olivat paremmat kuin nykyiset'", mutta Saarnaaja siis Manriquesta poiketen nimenomaan kieltää sanomasta vanhempia aikoja paremmiksi.

Kun Saarnaajan kirjassa (1:7) todetaan: "Kaikki joet laskevat mereen, mutta meri ei siitänsä täyty; samaan paikkaan, johon joet ovat laskeneet, ne aina uudelleen laskevat", on Manrique siirtänyt ajatuksen koskemaan ihmiselämää. Hän esittää sen vaikuttavassa muodossa kolmannessa säkeistössä:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en el mar
    que es el morir:
allí van los señoríos
derechos a se acabar
    y consumir;
allí, los ríos caudales,
allí, los otros, medianos
    y más chicos;
allegados, son iguales,
los que biven por sus manos
    y los ricos.

Virrat ihmiselämäin
kiiruhtavat kohti merta –
kuolemaa –
ylhäisyys ja mahti näin
häipyy, lopun löytää kerta.
Sinne vuolas virta käy,
virta tyyni juoksultansa,
pieni vuo.
Siellä eroja ei näy:
rikkaat miehet, köyhä kansa –
sama tuo.

(Suom. Helvi Vasara ja Aale Tynni)

Erityisesti Manrique mukailee ns. *Ubi sunt qui ante nos* -toposta. Runoilija viittaa sen yhteydessä ensin yleisemmin mahtihenkilöiden vallan ja maineen katoamiseen, sitten Rooman ja Troijan kohtaloon, minkä jälkeen esillä ovat monet runoilijan aikalaiset ja Espanjan historian hahmot. Stroofi XVII on omistettu huomattavien naisten kohtalolle, aihe josta François Villon – Manriquen hieman vanhempi aikalainen – kirjoitti runonsa "Ballade des dames du temps perdu" ("Balladi menneiden aikojen naisista"). Villonista poiketen Manrique ei nimeä naisia. Sen sijaan hän mainitsee naisten rakkaussuhteista ja vaatetuksesta. Espanjan historian hahmojen osalta siteerattakoon säkeistöä XXI:

Pues aquel gran Condestable,
maestre que conoscimos
    tan privado,
no cumple que de él se hable,
sino sólo que lo vimos
    degollado;
sus infinitos tesoros,
sus villas y sus lugares,
    su mandar,
¿qué le fueron sino lloros?,
¿ fuéronle sino pesares
    al dexar?

Spain's haughty Constable, the true
And gallant Master, whom we knew
Most loved of all;
Breathe not a whisper of his pride,
He on the gloomy scaffold died,
Ignoble fall!
The countless treasures of his care,
His villages and villas fair,
His mighty power,
What were they all but grief and shame,
Tears and a broken heart, when came
The parting hour?

(Longfellow'n englanninnos)

Henkilöä ei mainita nimeltä, puhutaan vain ”suuresta konnetaabelista”, mikä lisää kuvan tehokkuutta. Aikalaisille oli kuitenkin selvää, että kyseessä oli mahtavasta asemasta äkillisesti syösty Álvaro de Luna, joka mestattiin 1453. N. Roundin tutkimukseen *The Greatest Man Uncrowned. A Study of the Fall of Álvaro de Luna* (1986) en ole toistaiseksi tutustunut.

Viimeisen osan sisältämässä isän ylistyksessä runoilija esittelee Don Rodrigon ominaisuuksia. Tämä voi tapahtua huudahdusten muodossa käyttämällä ”¡Qué enemigo de enemigos!” (”Mikä vihamiesten vihamies”) -tyyppisiä ilmauksia. Mutta jälleen tulee esille tyypillinen topos, historialliset esimerkit (*exempla*). Suoranaisen luettelon muodossa esitetään vertailukohtana Rooman historiasta tuttuja hahmoja. Don Rodrigo edustaa juuri näiden omaamia hyveitä. Hän esimerkiksi pitää lupaamansa yhtä uskollisesti kuin Marcus Atilius. Kyseessä oli Marcus Atilius Regulus, jota Horatius oli vaikuttavasti kuvannut oodissaan 3.5. Regulus oli karthagolaisten vangitsemana lähetetty Roomaan puhumaan sovinnon tekemisestä sillä ehdolla, että hän palaisi, jos ei saisi maanmiehiään tekemään sopimusta; Regulus kuitenkin puhui Roomassa sopimusta vastaan, ja sitten lupauksensa mukaisesti palasi takaisin Karthagoon, jossa häntä odotti kuolema.

Manriquen runoelman päättää säkeistössä XL kuva kuolevasta Don Rodrigosta läheistensä ympäröimänä sen jälkeen kun hän on puhutellut läheisiään:

Así, con tal entender,
todos sentidos umanos
conservados,
cercado de su muger
y de hijos y de hermanos
y criados,
dio el alma a quien ge la dio,
el cual la ponga en el cielo
y en su gloria;
y aunque la vida murió,
nos dexó harto consuelo
su memoria.

Så, vid fullt förstånd, beredd,
medan sans han fick bevara
och i skockar
han såg samlas kring sin bädd
hustru, söner, brödraskara,
tjänarflockar,
gav han Den som gav, sin själ.
Må Han honom ge sin äras
högsta tinne!
Fast sitt liv han sagt farväl,
skall tillräcklig tröst beskäras
av hans minne.

(Sven Collbergin ruotsinnos)

Ikuisuuden ajatus tulee esille sekä kristillisen ajattelun (taivaan ikuisuus) että maallisen olomuodon (ikuinen maine) muodossa. Don Rodrigon kuolema tapahtuu keskiaikaisten *artes moriendi* -oppaiden suosituksen mukaisesti kuolevan ollessa täysin tajuissaan. Kuolema perheen ja läheisten läsnäollessa oli myös – kuten Morrásin kommentaarista ilmenee – 1400-luvun ihanteen mukaista.

Mihin sitten perustuu se, että Manriquen *Coplas a la muerte de su padre* on muodostunut runoksi, johon olen halunnut palata uudestaan ja josta olen halunnut syventää tietojani? Yhtenä tekijänä on epäilemättä tietynlainen tuttuus. Topostensa kautta runo vie myös moniaalle muualle kirjallisuuteen: antiikin runoilijoihin ja filosofeihin, antiikin kristillisiin kirjailijoihin ja Raamattuun sekä keskiajan ja renessanssin runouteen. Runoilija on näyttänyt kykynsä vanhojen toposten yhdistämisessä ja muuntelemisessa. Tuttuuteen liittyy myös se, että siinä on useiden lajityyppien piirteitä, mutta nekin on yhdistetty uudeksi kokonaisuudeksi. Mutta tuttuuden vastapainoksi on yhtä lailla mainittava se vieraus, jota runo edustaa. Se on minulle kuitenkin vähemmän tunnetun kielen, kulttuurin ja historiallisen tilanteen tuote. Lisäksi runon aatemaailma on monessa suhteessa vieras: runossa esiintyvät ajatukset kuolemasta ja edellä mainituista elämän kolmesta muodosta ovat nykyperspektiivistä katsottuna vieraita, mutta sellaisinaan niihin liittyy oma vaikuttava tenhonsa, etenkin kun ne on esitetty monessa suhteessa ”korkean tyylin” retoriikalla.

Seminaariraportti

Tämä matka. Eeva-Liisa Mannerin juhlaseminaari ***5.12.2006, Helsingin yliopisto***

Toukokuussa 2005 perustettu Eeva-Liisa Manner -seura kunnioitti kirjailijansa 85-vuotispäivää juhlaseminaarilla. Sen avasi seminaarin puheenjohtajana toiminut Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden dosentti ja Manner-tutkija Tuula Hökkä. Hän kytki avaussanoissaan seminaarin nimen *Tämä matka* paitsi Mannerin vuonna 1956 ilmestyneeseen esikoiskokoelmaan myös Eeva-Liisa Mannerin kirjailijana kulkemaan matkaan – seminaarissa haluttiin muistaa kirjailijan valtavaa elämäntyötä laaja-alaisesti. Tämä toteutuikin erinomaisesti: seminaarin alkupuoliskon esitelmät hahmottivat Mannerin kirjailijakuvaa eri näkökulmista monipuolisesti, ja seminaarin toinen rupeama oli omistettu Mannerille dramaatikkona.

Seminaarin ensimmäinen esitelmöitsijä, runoilija ja filosofi Jarkko Tontti pohti esitelmässään ”Mannermaista filosofiaa” kuolemaa ja syntymää Mannerin tuotannossa. Tontti valaisi Martin Heideggerin vaikutusta Mannerin ajatteluun mutta nosti myös esiin suuren eron filosofiin, nimittäin suhteen syntymään. Toisin kuin Heideggerin ajattelussa, Mannerin tuotannossa kysytään sekä kuolemaa että syntymää – kuljetaan vielä varhaislapsuuttakin kaukaisempaan elämän alkuun, sinne missä ihmisenä oleminen syntyy ja kehkeytyy.

Seuraavaksi kuultiin Jyväskylän yliopiston kotimaisen kirjallisuuden professori emerita *Raili Elovaaran* esitelmä ”Muistosta, muistamisesta ja ajasta Mannerin tuotannossa”. Elovaara esitteli Mannerin runouden aikakäsityksiä ja muistin merkitystä useiden kiintoisien runoesimerkkien valossa. Hän nosti merkityksellisenä esiin muun muassa sen, että ihminen on Mannerin runoudessa muistoihin – omaan lapsuuteensa ja koko kulttuuriin – samastuva ihminen. Muistoihin identifioituminen näyttäytyy Mannerin runoudessa kuitenkin tuhoisana, sillä sen vaikutuksesta ihminen vieraantuu nykyhetkestä. Muistot edustavat Elovaaran mukaan Mannerin runoudessa muokattua ja siinä mielessä ei-autenttista todellisuutta – ne ovat tavoittamattomia mutta tuska, jonka alkuperä on poissa, pysyy.

Kolmas esitelmöitsijä, Oulun yliopiston kirjallisuuden yliassistentti Pekka Kuusisto johdatti kuulijat otsikolla ”Kirjoituskone: avoimen ensyklopedian hakusana Eeva-Liisa Mannerilla” Mannerin tuotantoon ensyklopedisuuden näkökulmasta. Kuusisto aloitti

purkamalla Mannerin proosarunoa ”Kirjoituskone” (*Kirjoitettu kivi*, 1966) ja kosketteli sittemmin esityksen kuluessa laajasti Mannerin tuotantoa kosmisen järjestyksen, harmonian rikkoutumisen sekä nostalgian näkökulmista.

Alkupuoliskon päätti runoilija ja kääntäjä Leevi Lehto, joka toi esitelmässään ”Manner ja kansainvälisen modernismin perinne” esiin näkemyksiään Eeva-Liisa Mannerista modernistisena runoilijana. Lehdon esityksen mielenkiintoisinta antia oli hänen näkemyksensä kielestä, kielellistämisestä ja kielettömyydestä Mannerin runouden merkityksellisenä teemana. Hänen mukaansa Mannerin runoudessa kaikki on kieltä – tämä tarkoittaa, että myös kielettömillä on kieli. Lehto nosti esiin esimerkiksi unien, veden ja lintujen kielen. Toisaalta kieli voi erota Mannerin runoudessa merkityksestä ja kommunikaatiosta: esimerkiksi teos *Kirjoitettu kivi* ilmentää kiinnostusta erilaisten koneiden kieleen. Lisäksi Lehto piti merkityksellisenä Mannerin runoudesta nousevaa ajatusta runosta koneena: runo voi rakentua esimerkiksi abstraktin maalauksen tavoin. Esityksensä loppupuolella Lehto avasi vielä Mannerin runouden kieltä äänen antamisen ja yhteiskunnallisuuden näkökulmasta – Mannerin kieli on sorrettujen, vainottujen ja uhanalaisten puolella.

Seminaarin iltapäiväosuus osoittautui loistavaksi loppuhuipennukseksi tilaisuudelle, jonka yleisö oli jo valmiiksi hyvillä mielin kuunneltuaan alkupuoliskon raikkaita ja ilmavia esityksiä. Tuula Hökkä avasi seminaarin toisen rupeaman kertomalla ”Hullun tytön tarinan”, näytelmän *Poltettu oranssi* (1968) syntyvaiheita muun muassa kirjailijan kirjeenvaihdosta saamiensa tietojen pohjalta. Tämän jälkeen ”näyttämölle” astui seminaarin varsinainen tähti, teatteri- ja oopperaohjaaja Lisbeth Landefort. Hän kertoi karismaattisesti siitä, millaista oli ohjata *Poltettu oranssi* Tampereen Työväen Teatterin Kellariteatteriin vuonna 1969. Hänen esityksensä ”Mutta entäpä jos hän sentään tapaisi sen hevosen?” huipentui kertomukseen ohjaajan ja Eeva-Liisa Mannerin välisistä näytelmän loppua koskevista keskusteluista. Seminaarin päätti teatteriohjaaja Väinö Lahti, joka muisteli esityksessään ”Poltettu oranssi rautaesiripun takana” Tallinnan Draamateatterissa kantaesityksensä vuonna 1969 saaneen *Poltetun oranssin* ohjausprosessin vaiheita.

Tämä matka -juhlaseminaari kunnioitti mitä onnistuneimmin Eeva-Liisa Mannerin elämäntyötä ja tarjosi valonpilkahduksen keskelle pimeää kaamosaikaa. Samalla Eeva-Liisa Manner -seura, jonka hallituksen jäseniä Tuula Hökkä, Jarkko Tontti ja Väinö Lahti edustavat, antoi itsestään kuvan todella aktiivisesti toimivana ja asialleen omistautuneena seurana. Juhlat jatkuivat vielä samana iltana Karjalatalolla Helsingin Käpylässä, jossa kuultiin Eeva-Liisa Mannerin runoutta lausuttuna ja sävellettynä.

Katja Seutu

Teorian vastaisku: pitääkö humanistin äänestää republikaaneja?

Tartun Kristina Malmion *Avaimen* numerossa 4/2006 esittämään haasteeseen keskustella ilmiöstä, jota *Theory's Empire. An Anthology of Dissent* (2005) edustaa. Katsauksessaan ”Kirjallisuudentutkimuksen Tähtien sota, osa X: Järjen ja logiikan paluu” Malmio esittelee lainkaan taustoittamatta ja lähdekritiikittä tunnettujen yliopistokonservatiivien Daphne Patain ja Will H. Corrallin toimittaman antologian *Theory's Empire.* Esitelty teos on antipoliittisen korrektiuden nimiin vannovan yhdysvaltalaisen falangin toistaiseksi huomattavin lippulaiva. Teoksesta kaikkein olennaisin jää valitettavasti Malmion laajassa esittelyssä kokonaan mainitsematta: kyseessä ei ole varsinaisesti tutkimuksellinen antologia vaan poliittinen puheenvuoro. Kaikkia kokoelmaan valittuja kirjoituksia yhdistää niiden käyttötarkoitus. Ne on koottu ”Toisinajattelun antologiaan” yhdeksi aseeksi yliopistokonservatiivien kampanjassa yliopistojen demokratisoitumista ja moniarvoistumista vastaan. Tähän viime kädessä palautuu sekin, miten vastustettavat teoriat ja teoreetikot on valittu. Teorian ohella vastustettavia käsitteitä on muitakin, kuten postmoderni(smi), kulttuurintutkimus, feminismi, postkoloniaalinen tutkimus, afrosentrisyys – ja tietenkin dekonstruktio.

Poliittinen ja yliopistopoliittinen konteksti on olennainen osa tätä yhdysvaltalaista vihareaktiota jo vuosikymmeniä sitten virinneeseen kiinnostukseen esimerkiksi dekonstrukiota, lacanilaista psykoanalyysiä ja poststrukturalistista teoriaa kohtaan. Kontekstin täydellinen huomiotta jättäminen ei siksi ole strategia, jolla vaikkapa ”Teorian valtakuntaa” kannattaa lähestyä. Teoriaakin katkerammin ja asiattomammin konservatiiviset äänet kampuksilla ovat vastustaneet yliopistojen velvollisuuksia turvata opiskelijoilleen ja opettajilleen tasa-arvoinen ja oikeudenmukainen miljöö sukupuolesta, seksuaalisesta suuntautumisesta, etnis-rodullisesta taustasta tai luokka-asemasta riippumatta. Demokratisoimispyrkimyksiä on vastustettu esimerkiksi ”akateemisen epäpoliittisuuden” ja ”perinteisen humanismin” bulvaanien alla.

Myös ”Teorian valtakunnalla” on agenda: on kysymys erityisesti yhdysvaltalaisiin yliopistoihin pesiytyneestä, vanhan kunnon humanismin kaapuun verhotusta konservatiivisesta vastaliikkeestä. Teoriasotaa seuranneena ja Teoriaa tekevänä humanistina en voi olla tuomatta keskusteluun toista näkökulmaa ja tarjoamatta tälle diatribille olennaista kontekstia. *Theory's Empire* -teoksen polttopisteessä ei itse asiassa ole ranskalaisperäinen teoria sen pahempana kuin muutkaan teoreettiset lähestymistavat. Koska kirjallisuudentutkimuksellisen artikkelikokoelman sijaan kysymyksessä on sekä yliopistopoliittinen että sisäpoliittinen konservatiivien hyökkäys yliopiston, tutkintovaa-

timusten ja tutkimuskäsitysten moniarvoistumista vastaan, teoksen poliittisesta taustasta ja kontekstista on pakko puhua.

Humanismin turmelus

Itsensä ”Teoriasodan” vastarintaliikkeeksi ja ”järjen puolustajiksi” julistanut akateemisten toimijoiden joukko on pieni mutta äänekäs. Poliittisesti ja koulutuksellisesti konservatiivisen, valkoisen enemmistön puolustamisen asiakseen ottaneen akateemisen kaartin ohjelmaa voi hyvällä syyllä nimittää reaktionaariseksi sanan monessa merkityksessä. Liikkeen kampanjoinnin kohteina ovat paitsi jälkistrukturalistisesta teoriakeskustelusta ammentavat tutkimusperinteet myös pyrkimykset demokratian, tasa-arvon ja moniarvoisuuden huomioon ottamiseen ja edistämiseen akateemisessa maailmassa. Tämä näkyy *Theory's Empire* -teoksessakin selvästi. Oireellista on, että äärimmäisen poliittinen liike esittää agendakseen epäpoliittisen tutkimuksen nostamisen uudelleen kunniaan kampuksilla, jotka heidän mukaansa ovat yltiöpäisen politisoituneita.

Kaunistelematta ilmaisten tieteellisenä artikkelikokoelmana poseeraava *Theory's Empire* on tutkimukselliseksi teokseksi naamioituva poliittinen kiistakirjoitus. Tässä naamioitumisessa se onnistuu hieman paremmin kuin vaikkapa John M. Ellisin myrkyllinen sotahuuto *Literature Lost. Social Agendas and the Corruption of the Humanities* (1997). Siinä missä Ellis keskittyy vastustamaan yliopistojen rauhaa uhkaavia poliittisen korrektiuden, valtakritiikin ja poliittisuuden peikkoja, *Theory's Empire* nimeää vastustajansa peitellymmin Teoriaksi. Teorian, postmodernin teorian ja kulttuurintutkimuksen vastustus ei ole uutta sekään; mainittakoon tässä Terry Eagletonin kohupäästö *After Theory* (2003). *Theory's Empire* on kuitenkin avoimemmin yliopistopoliittinen ja demagoginen kuin *After Theory*. Teoksen mukaan Teorian olennainen ongelma ei ole sen vaikeus tai vieraus humanistiselle perinteelle, vaan se, että Teoria on yhtä lailla politisoitunutta, jargonin täyttämää, etnisiä ja muita vähemmistöjä valkoisen enemmistön sijasta suosivaa kuin aiemmin tähtäimeen joutuneet poliittinen korrektius ja tasa-arvopyrkimykset. Nykykampuksia elävöittävien moniarvoisten tutkimussuuntausten nimeäminen ”huonoksi teoriaksi” on yksinkertaisesti uusi versio hegemonisen asemansa menettäneiden yliopistokonservatiivien vastaiskusta.

Theory's Empire on kuitenkin vain yksi edustaja – kirjana tosin paksuin ja kunnianhimoisin – yliopistokonservatiivien hankkeessa palauttaa rauha poliittisen korrektiuden, feministisen jargonin sekä seksismi- ja häirintäsyytteiden politisoimille kampuksille – lainatakseni konservatiivisen falangin omia ilmauksia. Ellisin *Literature Lost* -pamfletin ja ”Teorian valtakunnan” artikkelien kuvaamilla läpeensä politisoiduilla kampuksilla länsimainen sivistys klassikkokaanoneineen on uhattuna ”naiskirjallisuuden” ja ”mustan kirjallisuuden” sisällyttämisvaatimusten edessä. Saksalaisen kirjallisuuden professori emeritus Ellis nimeää vastustajansa ”rotu-sukupuoli-luokka-tutkijoiksi” (*race-*

gender-class scholars), jotka eivät kykene tutkimaan kirjallisuutta esteettisestä näkökulmasta vaan redusoivat kaiken tutkimansa kysymyksiin vallasta ja politiikasta.

Ellisin kolonialismin ylistykset ja käsittämättömät väärinymmärrykset esittelemistään teoreetikoista (esimerkiksi Michel Foucault ja Edward Said) lakkaavat naurattamasta, kun muistaa, että jotkut ottavat teoksen vakavasti ja pitävät sitä tieteellisenä puheenvuorona. Vielä vähemmän naurattaa teoksen ujostelematon uho valkoisuuden ylivoimaisuudesta. Uneliaankin lukijan luulisi havahtuvan, kun Ellis jyrisee tuomion sanoja demokraattiselle puolueelle ja ylistää feministisen tutkimuksen vastustajana tunnetuksi tulleen kollegansa viisautta. Kollega sattuu olemaan brasilialaisen kirjallisuuden professori Daphne Patai, toinen *Theory's Empiren* toimittajista. Patain omaan kokemustietoon vetoavien pamflettien mukaan esimerkiksi lesbot ja radikaalit ääriryhmät ovat amerikkalaisilla kampuksilla siinä määrin vallassa, että valkoinen mieheys ja heteroseksuaalisuus alkavat olla uhattuina – eikä postmoderni feminismi ole hyväksi naisillekaan.

Konservatiivien mukaan yliopistosivistys on todellakin kriisissä, ja siihen syypäitä ovat poliittinen korrektius, naisten ja vähemmistöjen kaappaamat laitokset sekä näissä tihutöissä hyödyksi otettu Teoria. Sivistystä uhkaavat oppiaineet ja laitokset, jotka keskittyvät poliittisesti värittyneisiin teorioihin ja ”vähemmistöjen agendaan”. Esimerkkeinä naistutkimuksen laitosten ohella mainitaan black studies, latina/o tai chicana/o studies ja ”postkoloniaalinen” tutkimus, jonka nimen kyseiset konservatiivit kirjoittavat lainausmerkein. Queer-tutkimuksesta vaietaan toiveikkaasti, jotta lukijoiden seksuaalipoliittinen viattomuus säilyisi. ”Tavallista enemmistöä” sorretaan kampuksilla Teorian, poliittisen korrektiuden ja moniarvoisuuden nimissä. Kuvaavaa on, ettei näissä teoksissa milloinkaan käytetä ”poliittisesti korrektiksi” koettuja ryhmien itseidentifikaatiosta kertovia nimityksiä kuten afrikkalais-amerikkalaiset tai vaikeasti kääntyvä ”people of color”. Herrakansan kielellä valkoisesta normista poikkeavat ovat edelleen black ja vaatimukset poissulkemattomien kielellisten ilmausten käyttämiseksi leimataan pienen valkoisen vähemmistön kohtaamaksi vainoksi.

Ellisin ”humanismin tuho” merkitsee siis samaa kuin kriittisen rotu- ja seksuaalisuuskeskustelun salliminen ja tukeminen, postkoloniaalinen ja hegemoniakriittinen tutkimus ja feministisen tutkimuksen hyväksyminen osaksi tieteellistä keskustelua. *Theory's Empire* ottaa tähtäimeensä laajemman teoreettisen keskustelun, mutta sen toimittajien poliittinen huoli on Ellisin kanssa yhteinen. Tieteen perusteista teoksessa ei kuitenkaan ole kysymys, vaikka Kristina Malmio (s. 76) niin toiveikkaasti esittää. Teoksen kriittiselle lähtökohdallekaan ei ole olennaista Teoriaan paneutuneiden usko ”guruihin” (Derrida, Foucault, Lacan, Said tai Butler), vaan se hegemoniakriittinen-tutkimus, jota valtasensitiivisen tutkimusotteen omaksuneet edustavat. Yksi peitellyn argumentoinnin keino on konservatiivien ”viaton” vaatimus palauttaa kirjallisuus

kirjallisuudentutkimuksen keskiöön – aivan kuin se olisi jossain muualla, kun teosta tutkitaan kontekstuaalisesti. Kokoelmassa asetetaankin tarkoitushakuisesti vastatusten käsitteet esteettinen, tieteellinen, kielellinen, kontekstuaalinen ja poliittinen. Lukijan kannattaa olla tietoinen sekä kirjan toimittajien että kirjoittajien strategioista, sillä puolueettomista, asiallisista ja aiheeseensa perehtyneistä esityksistä ei ”Teorian valtakunnan” kirjoituksissa eikä teoksen johdannossa ole kysymys. Jos joku ei jaksa kahlata läpi koko yli 700-sivuista antologiaa, sama poliittinen demagogia löytyy Ellisin *Lost Literature* -teoksesta.

Merkityksetöntä ei ole sekään, että enimmäkseen *Theory's Empire* -teokseen valitut kirjoittajat ovat peräänkuuluttaneet viime vuosikymmenien yliopistosodissa ”järjenkäyttöä” ja ”epäpoliittista humanismia”, esimerkiksi Raymond Tallis ja John R. Searle. Nekin, joiden tekstit on alkujaan julkaistu eetokseltaan hyvinkin toisenlaisessa ympäristössä, joutuvat teoskokonaisuudessa kollaboraattorin kiusalliseen asemaan. Kautta linjan antologiaan valittujen tekstien ongelmana on, että kritikoitujen teorioiden tunteminen ja ymmärtäminen on pahasti hukassa – tai kritiikin kohteeksi valitun teoreetikon väitteet on ymmärretty tai kontekstualisoitu väärin. Legendaarisia esimerkkejä tästä ovat mukaan päätyneet herjaklassikot, kuten Alan Sokalin Lacan-kritiikki ja Martha Nussbaumin Butler-kritiikki. Toistuviin strategioihin kuuluu ruoskia arvostellun oppialan pioneeritekstejä, kuten Gayatri Spivakin tutkimuksia, tuomatta esiin tekstien asemaa tutkimushistoriassa ja sitä, millaisen itseään korjaavan, itsereflek siivisen keskustelun ne ovat eri aloilla virittäneet. Niin kirjan tekijöiden kuin lukijoiden soisin oivaltavan, että kaikki tutkimus ja tutkimatta jättäminen on poliittista. Epäpoliittista tutkimusta ei ole. Jokaisella tutkijan valinnalla ja vaikenemisella on poliittinen ulottuvuutensa. Uskallan suositella teoksia *Theory's Empire* tai *Lost Literature* vain kierolla huumorintajulla varustetuille lukijoille.

Pia Livia Hekanaho

Kirjallisuus

EAGLETON, TERRY 2003/2004: *After Theory*. London: Penguin.
ELLIS, JOHN M. 1997: *Literature Lost. Social Agendas and the Corruption of Humanities*. Yale: Yale University Press.
PATAI DAPHNE, CORRAL WILL H. (ED.) 2005: *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*. Columbia: Columbia University Press.

Googleistiksi leimautumista pelkäämättä vihjaan, että esimerkiksi hakusanoilla ”daphne patai” ja ”michael berube” saa haastavasti ristivetoista tietoa kriisistä kampuksilla. Omalla vastuulla voi koettaa myös hakusanoja ”john m ellis” ja ”dennis dutton”!

Rakkaudella rakkautta tutkimassa

Eva Maria Korsisaari *Tule rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos 2006. 470 s.

Eva Maria Korsisaaren väitöskirjan nimi *Tule rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa* kertoo tärkeimmän teoksen sisällöstä. Haaste on suuri: otsikko kattaa mahdollisesti koko maailmankirjallisuuden heteroseksuaaliset rakkauskuvaukset! Käytännössä Korsisaari on subjektiivista valintaa käyttäen valinnut muutaman kirjailijan tai teoksen edustamaan erilaisia rakkaudesta kirjoittamisen malleja kautta vuosisatojen, Shelleystä Barbara Cartlandiin ja 1100-luvun trubaduurirunoilijoista ranskalaiseen nykyrunoilija Guilleviciin. Rakkauden varsinaisia klassikkoja edustavat Platonin *Pidot* ja *Raamatun* ”Laulujen laulu”. Tutkimuskorpuksen rajaustapa sopii Korsisaaren työn metodiin, jossa objektiivisen tutkimuksen sijasta tavoitellaan toisenlaista tutkimuksen tapaa ja jossa tutkijan omat tuntemuksetkin voivat olla osa tutkimusta. Perinteiseen tieteelliseen tekstiin tottunutta väitöstutkimuksen ratkaisut voivat kiusata, toista taas ne voivat erityisesti miellyttää.

Lähes jokainen kirjallisuudentutkija, joka on opiskellut tai tehnyt tutkimusta 1990-luvulla, tuntee ainakin pinnallisesti jo 1970-luvulta lähteneen erityisesti Ranskaan sijoittuneen paradigman, jossa tutkimuksen kieltä on pyritty uudistamaan. Objektiivisuus, jonka passiivissa puhuva yksiselitteisyyteen pyrkivä kieli tuotti, nähtiin valheeksi. Naistutkijat ovat tuominneet objektivoivan kielen ensi sijassa miesten kirjoittamisen tavaksi, vaikka yksi tällaisen kielen kovimmista kriitikoista on mies, Roland Barthes. Hän on myös kirjoittanut rakkaudesta ja subjektiivisten tunteiden yhteydestä lukemiseen. Tämä on keskipisteenä Korsisaarenkin väitöskirjassa. *Tule rakkaani!* -teoksessa Barthes esiintyy kuitenkin vain mainintana, koska Korsisaari keskittyy sukupuolineutraalin rakastamisen sijasta pohtimaan rakkautta sukupuolieron kautta, naisen ja miehen välistä rakkautta. Toisaalta hän etsii tutkimistaan rakkauskuvauksista erilaista kirjoittamisen tapaa, feminiinistä kirjoitusta tai naisen kieltä. Korsisaaren innoittajina ovat Hélène Cixous ja ennen kaikkea Luce Irigaray. Vaikka ranskalaisten ajatuksia on opiskeltu jo kauan, on Korsisaaren väitöskirja ensimmäinen suomalainen kirjallisuustieteen väitöskirja, jossa pyritään soveltamaan uudenlaista tutkimuskirjoittamisen ja tutkimuksen tekemisen tapaa.

Luce Irigarayn varhaisemmissa kirjoituksissa näkemys toisenlaisesta, feminiinisestä kielestä tarkoittaa monitulkintaista, runollista ja vaikeaselkoista kirjoittamista, samankaltaista kuin Cixous’ltakin tavataan. Tutkijat siis itse kirjoittivat monitulkintaisesti ja varoen väittämästä mitään suoraan. Heidän arvostamiensa ja tutkimiensa avantgarde-kirjailijoiden kieli oli paljolti samanlaista. Korsisaari eroaa

esikuvastaan Irigaraysta siinä mielessä, että hänen esimerkkikirjailijoissaan uudenlaista kirjoittamisen tapaa edustavat kirjailijat, joiden runoutta voi ymmärtää kuka tahansa kirjallisuuden ystävä. Esimerkiksi Guillevic, jonka eroottisesta runoudesta Korsisaari antaa viljalti näytteitä, kuulostaa Tommy Tabermannin sukulaissielulta. Samoin Korsisaaren oma kirjoitus on selkeää. Sen ero tavalliseen tutkimuskirjoittamiseen näkyy esseistisyydessä ja monissa kysymysmerkeissä, tietoisessa pyrkimyksessä kauniiseen tyyliin ja ankaran tieteellisen argumentoinnin välttämisessä. Lähdeviitteet ja pidemmät pohdinnat esimerkiksi Irigarayn projektin tiimoilta Korsisaari on jättänyt loppuviitteisiin.

Analyysinsa apuna Korsisaari käyttää Irigarayn käsitteitä ”saman rakkaus”, ”saman toisen rakkaus” ja ”toisen rakkaus”. Erityisesti ensimmäinen näistä on Irigarayn ja tätä seuraavan Korsisaaren mielestä eettisesti ongelmallinen käsite. Saman rakkaudella Irigaray tarkoittaa rakastetun näkemisenä itsensä kaltaisena, minkä seurauksena toisen perimmäinen vieraus katoaa ja toinen sulautetaan itseen. Saman rakkautta on myös toisen rakastaminen omien tarpeiden täyttämisen takia. Saman *toisen* rakkaudella taas tarkoitetaan samaan sukupuoleen kohdistuvaa rakkautta, jossa miesten kohdalla aistimellinen rakkaus itsessään on väistynyt muiden tavoitteiden tieltä: tärkeintä on miehen itseensä kohdistuva rakkaus ja suhteiden rakentaminen muihin miehiin. Naisten kesken tällaista rakastamista ei ole Irigarayn mukaan vielä edes kehitetty. Toisen rakkaus sen sijaan on rakastamista tavalla, jossa toisen erilaisuus itsestä säilyy. Toista lähestytään kunnioittavan ihmettelyn kautta ja kumpikin rakastamisen osapuolista pysyy omana subjektinaan.

Ensimmäisessä analyysiluvussaan Korsisaari tulkitsee niin Platonin *Pitojen* kuin Shelleyn rakkausrunouden, Emily Brontën *Humisevan harjun* sekä Barbara Cartlandin viihderomaanien kuvaavan ”saman rakkautta”, jossa rakastetulla ei oikeastaan ole omaa merkitystä, vain käyttöarvo toisen subjektiuden täydentäjänä. Positiivisempaa rakkauden kuvaamisen mallia taas edustavat loput Korsisaaren analyyseista: naispuolisten trubaduurien runot, Raamatun *Laulujen laulu* ja Guillevicin runous. Naistrubaduurien runoista Korsisaari jäljittää feminiinistä kirjoitusta, joka eroaa miestrubaduurien vastaavien runojen tyylistä. Korsisaaren mukaan miehet ihailevat kirjoituksissaan ideaalia, jolla erityisesti naisten kirjoitusten valossa ei ole mitään tekemistä todellisuuden kanssa. Lopulta kyseessä ei ole toisen rakastaminen vaan enemmän joko saman rakastaminen tai toisen saman rakastaminen, koska osaksi miesten trubaduurirunous on heidän oman maskuliinisuutensa rakentamista niin itsen kuin toisten miesten silmissä runouden kautta. Naiset taas haluavat kohdata avoimen ruumiillisesti rakastamansa miehen ja samalla uudistaa trubaduurirunouden konventioita omalla feminiinisellä tavallaan.

Korsisaaren kuvaama varhainen runous on kiinnostavaa, varsinkin kun naistru-

baduurien runoutta ei ole ollut suomeksi saatavilla. Naisten runot kuulostavat yllättävän moderneilta, ja mielenkiintoista on myös ero, jonka Korsisaari havaitsee miesten ja naisten kirjoittaman runouden välillä. Mutta kun Korsisaari kuvaa sitä, mitä feminiininen kirjoitus voisi olla, minua mietityttää jälleen kerran väitteiden essentialistisuus, yleistävyys ja idealistisuus. Irigarayta tukevat tutkijat, Korsisaari mukaan lukien, toki selittävät syytteet essentialistisuudesta parhain päin vedoten mm. Irigarayn perusajatukseen, ettei naisen kieltä voi vielä edes suoraan kuvata. Kuten Korsisaari toteaa, kirjallisuudentutkijan on kuitenkin jotenkin pystyttävä soveltamaan esitettyjä käsitteitä ja silloin on esitettävä joitakin selviä väitteitä naisen kielestä. Hänen perustelunsa, että naisen kieli on aina tilanteista ja muuttuvaa tapauksesta toiseen, kuulostaa järkevältä. Korsisaaren esimerkit kuulostavat uskottavilta, mutta vielä haluaisin varmistua, kuvaavatko Korsisaaren esittelemät runot tosiaan kaikkea naisten kirjoittamaa trubaduurirunoutta vai ovatko kuitenkin kyseessä erityistapaukset. Ja mitkä muut tekijät kuin abstrakti feminiinisyys selittäisivät eroja?

”Laulujen laulu” taas on Korsisaaren mukaan hyvä esimerkki dialogisesta rakkauden kirjoittamisesta; toinen kohdataan ilman toisen palauttamista itseen. Guillevic kuvaa Irigaraylle ominaisesti rakastavaisten välistä rakastavaa kohtaamista, kosketuksia, hyväilyjä, vastavuoroisia vierailuja toisen sisätiloissa ja taas palaamista omien rajojen sisälle. Guillevicin analyysi on väitöskirjan viimeinen varsinainen luku eikä siinä ehditä kovin syvälle. Sanatasolla Guillevicin runous todella tuntuu lähes toistavan Irigarayn näkemyksiä rakkaudesta naisen ja miehen välillä.

Korsisaaren mukaan hänen pyrkimyksensä on ”rakkaudella tutkiminen” eli tutkimuskohteen lähestyminen Irigarayn rakastavan kohtaamisen välinein: hellyydellä, kunnioittavasti tunnustellen, pyrkimättä sulauttamaan toista itseensä. Hän itse sanoo väitöskirjaansa kuvaavan paremmin sanaparin ”kysymysten kirja”. Lukuisista kysymysmuotoisista lauseista huolimatta itselleni Korsisaaren tutkimuksesta hahmottui selviä väitteitä. Minulle tuli mieleen lukuisia kysymyksiä, jotka johtuivat juuri siitä, että tunsin tutkijan asettaneen kirjailijat tiukasti tietynlaisen rakkauskuvauksen kannattajaksi. Eivätkö esimerkiksi Shelleyn toistuvat rakastettuun liittyvät kysymykset voisi olla ihmetyksellä lähestymistä, toisen vierauden kummastelua? Eikö tietylle ajalle sopivaa idealisoivaa rakkauskuvastoa ja toisaalta sitä rikkovaa vierauden kuvausta voi esiintyä yhtäaikaisesti? Entä voisiko ”Laulujen laulun” muodostuminen sekä miehen että naisen lausumista repliikeistä kuvata yhtä hyvin yhteensulautumista kuin toisen erillisyyttä kunnioittavaa dialogia? Mitä merkitystä taas on aivan muiden ihmisten äänillä ”Laulujen laulussa”? Ja pitääkö toisen kautta täydellistymiseen pyrkivän rakkauden olla aina negatiivista ja toisen haltuun ottavaa?

Osaksi Korsisaaren tutkimus on tehty naistutkimukseen, johon se aiheensa puolesta hyvin sopii. Mahdollisesti myös *Tule*

rakkaani! -teoksen kirjoittamisen tapa on nähty sopivammaksi naistutkimukseen kuin kirjallisuustieteeseen, vaikka kirjallisuustieteessä jos missä pitäisi suvaita myös tutkimuskirjoittamiseen liittyviä kokeiluja. Toisaalta yleiskustantajan leivissä julkaiseminen tuo Korsisaaren yleisöksi myös akatemioiden ulkopuolisen yleisön ja hänen lukijaystävällinen tyylinsä puhuttelee ketä tahansa aiheesta kiinnostunutta. Tästä lienee aiheutunut se, että erityisesti ensimmäisessä luvussa Korsisaari on voinut kirjoittaa pinnallisestikin tutkimuksensa taustoista.

On hienoa, että joku uskaltaa ottaa osaa tutkimuskirjoittamisen uudistamiseen suuren ja tärkeän projektin, väitöskirjan, puitteissa. Irigarayn aineettoman filosofian soveltaminen konkreettisiin teksteihin ei ole helppoa, ei myöskään feminiiniseksi kutsutun kielen etsiminen.

Päivi Koivisto

Kansallisrunoilija, pedofiili ja homoseksuaali?

Panu Rajala: *Runoilijan sydän. J. H. Erkon täyttymätön elämä*. Helsinki: Otava, 2006. 349 s.

Viime vuonna vietettiin kirjailija J. H. Erkon (1849–1906) kuoleman satavuotismuistovuotta. Juhlavuoden kunniaksi ilmestyi myös Panu Rajalan *Runoilijan sydän* -elämäkertateos Juhana Heikki (Johan Henrik) Erkosta. Muihin keskeisiin viime vuosisadan vaihteen kirjailijoihin verrattuna Erkko on nykyisin varsin tuntematon. Epookkia on totuttu lukemaan realismin aikana, eikä Erkko ollut realisti. Rajalan loppusanojen mukaan Erkko kuitenkin oli ”kiistatta johtava ja näkyvin kirjailijamme kolmenkin vuosikymmenen ajan 1800-luvun lopussa”. Lukija odottaakin Rajalan teoksessaan tuovan Erkon tuotannon omaleimaisuuden merkityksen esiin ajan hallitsevien realistien, Minna Canthin ja Juhani Ahon, varjosta. Tähän haasteeseen Rajala ei lähde vastaamaan, vaan keskittyy tunnelmoimaan Erkon surkuhupaisalla rakkauselämällä ja esittelee tuotantoa vain siinä määrin, kuin se kuvittaa näitä tunnelmia. Rajalan tietokirjana markkinoitua teosta ei voida pitää täysivoimaisena dokumentaarisena elämäkertana, vaan enemminkin kuviteltujen tunnelmien ja tunteiden varaan rakentuvana romaanina.

Rajala on valinnut elämäkertaromaaninsa kertojaksi Erkon aikalaisen, Fanny Davidsonin (myöh. Sartto, 1877–1962). Teos alkaa laajalla jaksolla, jossa Fanny kertoo, kuinka viittäkymmentä lähestyvä herrasmiesrunoilija tulee vuokralaiseksi hänen isänsä taloon ja rakastuu häneen. Naimakauppaa ei kuitenkaan synny, kun Erkko paljastaa Fannyn isälle radikaalit mielipiteensä työväen asemasta. Ajattelematon idealismi pudottaa kansallisrunoilijan Fannyn perheen hänelle osoittamalta korokkeelta. Fanny ei kuitenkaan saa runoilijaa mielestään, vaan päättää myöhemmin kirjoittaa maisterintutkielmansa tämän elämästä ja runoudesta. Kun professori Estlander suhtautuu kielteisesti tutkielman aiheeseen, Fanny päättää joka tapauksessa kirjoittaa vanhasta kosijastaan, ja enemmänkin kuin tutkielman, oikean kirjan.

Tämän kehyskertomuksen jälkeen Fanny alkaa kertoa Erkosta elämänkerturin ottein. Lapsuuden vuosia tarkastellaan lineaarisesti edeten ja koulutien mutkat selvitetään tarkasti. Varsinaiseen punaiseen lankaansa teos pääsee kuitenkin kiinni vasta Erkon kehityttyä nuoreksi mieheksi, joka toistamiseen todetaan komeaksi ja naisia viehättäväksi. Tästä eteenpäin Erkon elämän kuvataan etenevän ihastuksesta toiseen. Ajankohdan määrityksestä tulee toissijaista, Erkon vanheneminen laitetaan merkille vain siitä, että hänen ihastuksensa yhä nuorenevat. Elämäkerturin kuivakka raportoiva ääni muuttuu kaikkialle tunkeutuvaksi, intiimejä yksityiskohtia raportoivaksi kaikkitietävän kertojan paljastuskertomukseksi, jonka lomaan limittyy Erkon omia fiktiivisiä tilityksiä ja muiden pai-

kalla olleiden todistuksia, joita Fanny on aineistokseen ”kerännyt”.

Kosintojen sarja synnyttää tragikoomisen kuvan yritteliäästä romantikosta, joka kerta toisensa jälkeen kompastuu omaan idealismiinsa ja kevytmielisyyteensä. Ellei nainen anna rukkasia tai hänen perheensä kiellä Erkkoa, pakenee herrasmiesrunoilija itse vähin äänin paikalta – esimerkiksi havaittuaan kosintansa jälkeen, että morsiamella on vastenmielinen ääni. Teoksen alaotsikossa implikoitu elämän täyte, joka Erkolta jäi saavuttamatta, oli siis avioliitto ja perhe-elämä. Tämä puute nousee Rajalan teoksessa Erkon kirjallisia tai yhteiskunnallisia saavutuksia merkityksellisemmäksi. Lukijalle mainitaan kyllä useaan kertaan, että Erkko oli luonteeltaan tulinen ja asioihin tarttuva, mutta saamattoman kosijan potretti on tätä rehevämpi ja painokkaampi. Näin kaikki muut Erkon tekemiset jäävät naisretkien varjoon.

Jopa Euroopan matka, jolle Erkko lähti tutustumaan realistiseen suuntaukseen erityisesti draamassa, kuvataan vain sarjana uusia ihastuksia ja seikkailuja. Suhde Juhani Ahoon ja muihin nuorsuomalaisen piirin miesjäseniin jää etäiseksi. Sen sijaan Minna Canthin merkitystä painotetaan, koska Erkon kuvaillaan välttelevän voimanaista. Tosiasiassa Canthin suhde J. H. Erkkoon oli etäinen, muutamissa tälle kirjoittamissaan kirjeissä hän teitittelee tätä. Erkon todellisen elämäkerran kannalta merkittävämpää olisi ollut piirtää esiin hänen suhdettaan realisti-Ahoon ja muihin maailmaa matkaaviin nuorsuomalaisiin, jotka olivat hänelle henkilökohtaisesti paljon läheisempiä. Naissuhteita kiinnostavampia kysymyksiä olisivat elämäkerrassa kenties olleet myös suomalaismielisen Erkon suhde vaikkapa kosmopoliittisuuteen ja Pariisin tautiin, Euroopan paheellisuuden ytimestä leviävään naturalismiin. Ylipäätään Rajalan teos käsittelee Erkon kirjallista tuotantoa varsin vähän. Vain näytelmät *Tietäjä* (1887) ja *Aino* (1893) saavat tekstissä enemmän tilaa, runoista esille tuodaan lähinnä ne, joita Erkko on kulloisestakin ihastuksestaan riimitellyt.

Loppusanoissaan Rajala itse kertoo valinneensa kertojaksi Fanny Davidsonin, koska hänen kauttaan Erkkoa voitiin tarkastella läheltä, naisen näkökulmasta. Kertoja eläytyy Erkon kuviteltuihin tunteisiin ja arvostaa naisia lähinnä näiden kosintakelpoisuuden mukaan. Saamattomaksi kosijaksi mainittu Erkko on miehenä valitsijan roolissa, naiset vain odottavat ja alistuvat. Usein avioliitto kompastuu isän, ei tytön itsensä, kieltoon. Naiskertojan sympatia on epäonnisen Erkon puolella. Vaikka naimatapa oli ajalle ominainen ja naisen rooli nähtiin passiivisena mieheen nähden, minkäänlaista kritiikkiä tai emansipaatiota naiskertojan kertomuksesta ei löydy. Kaikki Erkon kohtaamat naiset arvioidaan ulkonäön perusteella. Jopa veljen morsian Hilda Asp saa lausunnon ”ei kaunis, älykäs kyllä”. Kuinka uskottava tällainen naiskuva on naimattoman, yhteiskunnallisesti aktiivisen naisen kertomaksi?

Rajalan kertojaksi muotoilema Fanny onkin fiktiivinen hahmo, joka toimii Rajalan omien mielipiteiden välittäjänä,

kuten hän loppusanoissaan tunnustaa: ”Hän [Fanny] valitsi itsensä ja oman tyylilajinsa. Kirjan tekijänä sain seurata hänen pulppuilevaa puhettaan, jonka olin elävänä kuulevinani. Turha minun oli häntä vastustaa, menkööt hänen tiliinsä omatkin aivoitukseni.” Vaikka Fanny Davidson oli historiallinen hahmo, jota Erkko todella kosi, ei kertoja-Fanny ole dokumentaarinen aikalaistodistaja, kuten Rajala haluaa lukijalleen uskotella. Loppusanoissaan Rajala itsekin myöntää tämän: ”Olisi houkuttelevaa vihjaista, että käsiini on tullut Fanny Sarton jälkeen jääneitä papereita, muistiinpanoja, Erkon elämäkerran katkelmia. Tyydyin kuitenkin kirjoittamaan ne itse.”

Fiktiivisen kertojahahmon valinta ei sinänsä ole *Runoilijan sydän* –teoksen heikkous, mikäli teosta tarkastellaan romaanina, mielikuvituksen tuotteena, eikä tietokirjana, jonka tarkoitus olisi perustella väitteensä dokumentein. Parhaimmillaanhan aikalaistodistajan näkökulma voi elämäkerrallisessa romaanissa toimia kontekstia laventavana ja rehevöittävänä tekijänä tuoden esiin ajalle tyypillisiä arvoja ja moraalia. Tämä ei Rajalan teoksessa kuitenkaan toteudu.

Runoilijan sydän –teoksen ytimenä on selvittää runoilija J. H. Erkon seksuaalista suuntautumista. Tämä kilpistyy romaanin loppupuolelle rakennettuun kahteen pikkusievään kohtaukseen. Ensin kertojaminä pohdiskelee itse Erkon viehtymystä yhä nuorempiin naisiin ja päättelee tällä olleen pedofiilisiä taipumuksia. Pitkälle kertoja ei kuitenkaan arveluihinsa uskaltaudu ja siloittaa oitis mahdollisen kuprun kansallisrunoilijan kunniassa kääntämällä tämänkin taipumuksen runolliseksi muusaksi: ”Kuinka raisusti hän sentään itse osasikaan oman luontumuksensa runoksi laatia ja sen kustannuksella vähän huvitellakin, tämä ikuinen nuorukainen, luonnonlapsen kaltainen.” Vielä myöhemmin Fanny kertoo käänteentekevästä kohtaamisestä erään Erkon Euroopan-matkan mielitietyn kanssa. Tämä paljastaa Erkon olleen homoseksuaali. Pienet tytöt kiehtoivat Erkon mieltä tämän mielestä, koska heidän kehonsa olivat poikamaisia, aikuisiin naisiin Erkko ei tuntenut vetoa.

Mikä elämäkerrallinen arvo on tällaisilla paljastuksilla teoksessa, jota markkinoidaan tietokirjana? Entä mikä on niiden historiallinen totuusarvo? Rajalan teos palauttaa mieleen taannoisen, samaan aikakauteen sijoittuneen *Venny*-televisiosarjan synnyttämän kiihkeän keskustelun tunteiden ja seksuaalisuuden historiallisuudesta, ilmaisutapojen ja moraalikoodistojen muutoksesta. Rajala kyllä koettaa osoittaa olevansa tietoinen historiallisesta etäisyydestä. Kun kertoja alkaa pohdiskella Minna Canthin eroottisuutta ja suhdetta Erkon veljeksiin, hän toteaa lopuksi: ”Ounasteluni noutavat esikuvia oman aikani höltyneistä tavoista.”

Mutta mistä ”omasta ajasta” kertoja puhuu? Erkon kuollessa vuonna 1906 Fanny oli 29-vuotias. Hän kuoli itse kuusikymmentäluvun alussa. Kertoja vertaakin Erkon aktiivisen flammausajan ”avioliittouskovaisia” tapoja omaan aikaansa,

villiin 1900-lukuun, mikä jää vuosissadan alun kontekstia tuntevalle lukijalle vieraaksi ajatukseksi. Vaikka Fannyn kertomisen aika leviääkin 1900-luvun alkuvuosista kuusikymmenluvun alkupuolelle, voi tuskin olettaa kahdeksankymppisenkään Fannyn olleen tietoinen ”ajan höltyneistä tavoista”. Ennemmin teoksen punainen lanka, uteliaisuus Erkon seksuaalisuutta kohtaan, kielii oman aikamme arvoista ja moraalista. Tätä ei edes fiktiivisen kertojan käyttö Rajalan teoksessa peitä.

Minna Maijala

Edith Södergran och Rudolf Steiner

Jan Häll: *Vägen till landet som icke är. En essä om Edith Södergran och Rudolf Steiner*. Helsingfors/Stockholm: SLS/Atlantis 2006. 299 s.

Jan Häll konstaterar i inledningen till sin bok att samtidigt som Rudolf Steiners betydelse för Edith Södergran under hennes fyra sista levnadsår är ett erkänt faktum, har forskningens intresse för saken varit förvånansvärt lamt. Före Hälls bok har inga specialstudier ägnats denna fråga, inte ens i artikelform. Det är riktigt att det i stort sett bara är i Gunnar Tideströms grundläggande monografi från 1949 och Ernst Brunners avhandling *Expressionisten Edith Södergran* från 1985 som man finner utförligare resonemang om Steiners betydelse för Södergran. Häll förmodar – på ett lite självgratulerande sätt – att det svala intresset för relationen Södergran-Steiner främst beror på forskarnas ödmjukhet och bristande kompetens inför den esoteriska idévärld det rör sig om. Och Jan Häll, som disputerat på Swedenborg, är onekligen en lämplig person att ta sig an Steiners verk.

I sin beskrivning av forskningsläget förbigår Häll dock frågan om olika akademiska discipliner och kunskapsintressen. Hans egen forskningsansats beträffande Södergran och Steiner är av kombinerat person- och idéhistorisk art, inte litteraturvetenskaplig. Biografiskt inriktad Södergranforskning har efter Tideströms arbete stått lågt i kurs, och rent personhistorisk forskning utan ambitioner att på något sätt förklara diktningen har ju överhuvud inte på länge betraktats som en del av litteraturforskningen. Att denna inte tagit sig an Steiner mera än vad som varit fallet kan vid sidan av kompetensfrågor således bero på att man inte bedömt det som tillräckligt löftesrikt vad gäller nya perspektiv på Södergrans diktning.

Faktum är att inte heller Hälls undersökning för med sig några nämnvärda nya rön vad gäller förståelsen av Södergrans sena dikter. Först som sist rör sig resultaten på levnadsteckningens område. Dikterna kommenteras och analyseras knappt alls, vilket på ett mindre övertygande sätt motiveras med att ”liv och dikt hos Södergran är så intimt sammanvävda att en ensidig och närsynt textanalys i längden blir missvisande”. Snarast är det väl, för att travestera Häll själv, en fråga om kompetens, det vill säga en icke-litteraturvetares (alltför) ödmjuka hållning till en annan disciplins metoder.

Häll ger i varje fall en fin bild av Södergrans intellektuella och religiösa utveckling under perioden från hösten 1919 fram till hennes död midsommaren 1923, med tonvikt på hur läsningen av Steiner tydligen banat en väg bort från Nietzsche och på så sätt indirekt öppnat vägen för en ny diktsyn, där intim naturkänsla är ett viktigt inslag. Södergrans lokala kontakter i Raivola med omgivning som haft betydelse för hennes Steinerintresse och hennes kristna orientering under de sista åren utreds fint, och Häll använder också

källmaterial som tidigare forskning förbigått.

Häll beskriver skickligt, utan att förlora sig i detaljer, de delar av Steiners tänkande som man kan anta att Södergran bekantat sig med, och som tidvis också präglade hennes vardag i form av ett antal ”andliga övningar” som enligt Steiners anvisningar skulle leda till herravälde över tanke, känsla och vilja. Därtill kommer naturkontemplation som hänger samman med den immanenta art av mystik man finner hos Steiner. Sinnevärlden är inte avskild från den andliga världen, och det gäller att lära sig se mera, det vill säga se den andliga utsträckningen av den värld som omger människan.

Ett av huvudkapitlen i boken är ”Vägen till Kristus”, där Häll tämligen övertygande argumenterar för att den motsättning som man ofta velat se mellan Södergrans Steinerengagemang och hennes dragning till kristendomen är konstgjord: Steiners tänkande har ju en kristen bas, och Steiners skrifter är därmed i sig en väg till kristendomen. Å andra sidan medger Häll att det finns en viss spänning mellan Steiners väg och den evangeliska, i bibelläsning förankrade kristendom som Södergran kom nära bland annat genom kontakten med en lokalt verksam diakonissa.

Sin metod betecknar Häll lite kryptiskt som ”topografisk”, vilket väl får tolkas så att han ser sitt grepp som kartläggande och beskrivande snarare än djupgående analytiskt. Det viktigaste materialet för undersökningen består, förutom ett urval av Steiners produktion, av Södergrans brevväxling särskilt med Hagar Olsson. Breven till Olsson och Olssons kommentarer till breven är ju synnerligen välkända, varför nyhetsvärdet i vissa partier av Hälls bok är lågt. Det kan dock motiveras med att det är fråga om en essäistisk framställning som tar sikte på en bredare läsekrets, vilket nog ger rum för läsarvänlighet i form av ganska utförliga citat och referat också av kända texter. Det essäistiska greppet har inte hindrat att boken försetts med detaljerad referensapparat, vilket är utmärkt. När det gäller tidigare forskning är dock hänvisningarna irriterande oprecisa. Det finns åtskilliga vaga hänvisningar till ”Södergranforskningen” och ”Södergranlitteraturen”, och formuleringar av typen ”Man har menat att ...” och ”... som man i Södergranlitteraturen på ett fatalt sätt missbedömt”. Vem Häll har i tankarna och precis vad han bekantat sig med i den tidigare forskningen förblir oklart.

I det avslutande kapitlet går Häll äntligen in på frågan om Steiners betydelse för dikterna. Kanske en aning överraskande blir kontentan i det stora hela att Steinerläsningen inte har haft någon nämnvärd betydelse för Södergrans sena dikter och aforismer, däribland ”Min barndoms träd”, ”Hemkomst” och ”Tankar om naturen” – beröringsytorna mellan Steiner och diktningen är alltför vaga och allmänna. Steiners betydelse ligger i att han hjälpt Södergran att befria sig från den tidigare diktsynen, men någon direkt andel i det nya kan han inte sägas ha.

Poesi är inte filosofi, och Södergrans sista dikter har förvisso sin viktigaste grogrund i annat än läsande. På ett sympatiskt och klokt sätt aktar sig alltså Häll i slutkapitlet för att med våld läsa in frukterna av sin Steinerforskning i Södergrans dikter: ”Det måste ... sägas generellt om den nya diktningen att den i huvudsak *inte* låter sig läsas som någon sorts lyrisk transponering av innehållet i Steiners böcker och föredrag – den är långt mer än så”. Å andra sidan måste det sägas att avsaknaden av diktanalyser gör att man efter avslutad läsning inte upplever att frågan om Steiner och dikten fått en helt tillfredsställande behandling. Häll gör det lite väl enkelt för sig genom att undvika en utförligare diskussion om de sena dikternas natur- och gudsuppfattningar och frågan hur dessa står i förhållande till Steiner.

Holger Lillqvist

Kuulumisia Espanjan Mannerilta

Tuula Hökkä (toim.): *Kirjoittamisen aika. Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963–1969*. Helsinki: Tammi 2006. 415 s.

Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä on jännittävää lukea. Tulee houkutus vertailla kirjeitä kirjailijan teoksiin, mutta syntyy myös halu lukea kirjeitä Mannerin omina sanoina, ikään kuin kirjailija itse puhuisi *tässä ja nyt*. Jatkuvasti on kysyttävä, onko kirjeiden tekijä sama kuin runojen, näytelmien, suomennosten ja lukuisten muiden kirjallisten töiden tekijä? Vai onko jokaisella teoksella ja jokaisella kirjeelläkin oma tekijänsä? Nämä houkutukset ja kysymykset muodostavat yhden Tuula Hökän toimittaman Mannerin kirjekokoelman kiehtovimmista teemoista. Manner itse pohti kirjeissään usein itseen ja kirjoittamiseen liittyviä kysymyksiä. Myös Hökkä reflektoi kirjeiden tekijyyden motiivia ja motivaatioita teokseen laatimassaan kiinnostavassa esipuheessa: ”Itsereflektio on loputon kirjoittamisen metodi ja ponnin. Itse on kirjailijan kulumaton perusaihe.” (s. 14)

Mannerin ääni on *Kirjoittamisen aika* -teoksessa vahva, kuten teoksen toimittaja on omien sanojensa mukaan tarkoittanutkin. Teokseen on koottu pääasiassa Mannerin kirjoittamia kirjeitä ja kortteja äidinkielen yliopettaja Anna-Liisa Mäenpäälle, kirjailija-psykiatri Oscar Parlandille sekä tämän Heidi-vaimolle, nykytaiteen keräilijä Sara Hildénille ja kirjailija Inkeri Kilpiselle. Mukana on myös hänelle osoitettuja vastauksia ja muita yhteydenottoja. Viestinvaihtoa on lisäksi monien muiden kulttuurivaikuttajien kanssa. Hökkä onnistuu pitämään henkilögallerian, keskustelujen kulun sekä lukijankin otteessaan huolellisten selitysten avulla. Jokaisesta kirjeessä esiintyneestä henkilöstä mainitaan ainakin koko nimi ja ammatti, ja viitatuista tapahtumista ja projekteista annetaan kirjeenvaihdon seuraamista helpottavat, usein kattavatkin kuvaukset.

Hökkä perustelee kirjeiden ajallista rajausta vuosiin 1963–1969 sillä, että nämä vuodet ovat Mannerin tuotteliainta aikaa. Mannerin kirjeissään tekemät lukuisat viittaukset kullakin hetkellä keskeneräisiin töihin, etenkin proosa- ja draamakäännöksiin, todistavat kauden hektisyydestä. *Kirjoittamisen aikaa* lukiessa myös Mannerin runo- ja draamateokset ovat koko ajan ainakin kirjeiden aiheina läsnä. Tuula Hökkä ei ole pyrkinyt häivyttämään teosten ja kirjeiden kytköstä, päinvastoin. Hän tuo usein esille Mannerin kirjeissään mainitsemien konkreettisten tapahtumien ja ideoiden yhteydet tekeillä oleviin tai jo julkaistuihin teoksiin. Jäin miettimään näiden yhteyksien tarkoitusta. Kun Mannerin tuotantoa kytketään hänen kokemuksiinsa ja ajatuksiinsa, Mannerin kirjailijuudesta muodostuu lukijalle moniulotteisempi ja täydempi kuva. Toisaalta lukija voi myös kysyä, tarjotaanko hänelle jonkinlaista lukuohjetta Mannerin tuotantoon.

Mannerin runoteoksille keskeiset paikan ja paikallisuuden kokemisen teemat toistuvat ja limittyvät kiinnostavasti

Hökän alkusanoissa ja Mannerin kirjeissä. Hökkä kuvailee alkusanoissaan elävästi Andalusian maisemia, ja rinnastaa Churrianan kylän Mannerin kaipaamaan Viipuriin. Piskuinen Churrianan kylä hallitsee myös Mannerin kirjeitä, mutta erityisesti Mannerin asumat talot, ensin Sara Hildénin omistama taiteilijatalo Villa Pastora ja sitten Mannerin itselleen ostama Elmirador, sekä myös Mannerin Mäenpäälle myymä Havisevan kesäasunto elävät kirjailijan rinnalla tietynlaisina kirjeiden päähenkilöinä. Manner kirjoittaa toistuvasti Hildénille Villa Pastoran rappeutumisesta ja pyytää häntä tulemaan Churrianaan vuoroin itsensä ja vuoroin talon vuoksi – rivien välistä voi lukea, että sekä talo että kirjailija Manner kaipaavat kipeästi Saran huomiota ja ystävyyttä!

Ystävyys on tekijyyden, itsen ja niiden suhteiden reflektoimisen lisäksi toinen *Kirjoittamisen ajan* kantava teema. Mäenpään ja Mannerin kirjeenvaihtoa voi lukea ystävyyden jännitystarinana, jolla on hitaasti lämpenevän alun ja myrskyisiksikin yltyneiden juonenkulkujen jälkeen oudosti hiipuva loppu. Mannerin ja Mäenpään kirjeet asettuvat kiinnostavaan vuoropuheluun kiihkeän ystävyystarinan kanssa, jonka Helena Sinervo kirjoittaa vuonna 2004 julkaistussa *Runoilijan talossa* -elämäkertaromaanissa. *Kirjoittamisen ajan* kirjeiden tarinallistuminen ja niiden kirjoittajien ja vastaanottajien muuntuminen rooleiksi tulee esille toimittajan esipuheessa. Hökkä kiinnittää esipuheessaan lukijan huomion myös kirjeiden tehtävään eli siihen, että ne on kirjoitettu tietylle vastaanottajalle tietyssä tarkoituksessa. Hökän mukaan tämä kirjeiden tehtävä on valjastettavissa myös kirjallisuudentutkimuksen tarkoituksiin. Hökkä ei tarkenna ajatustaan, mikä jääkin mietityttämään, ehkä myös inspiroimaan kirjallisuudenopiskelijan ja -tutkijan mieltä.

Karoliina Lummaa

Fanikohtaisia luentoja rock-sanoituksista

Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki (toim.): *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta.* Tampere: Tampere University Press 2006. 309 s.

Saahan se tanssimaan, mutta onko se taidetta? Kysymystä rock-musiikin taiteellisesta merkityksestä on pyöritelty useammin kulttuurintutkijoiden ja sosiologien leireissä kuin kirjallisuustieteessä. Tampereen yliopistossa syksyllä 2004 järjestetty rock-lyriikan seminaari todisti kuitenkin, että vakavaa kiinnostusta rokkenrolliin löytyy myös sanataiteen tutkijoilta. Seminaarin pohjalta pakerrettu artikkelikokoelma *Ääniä äänien takaa* todistaa vähintäänkin tutkimuskentän moninaisuuden.

Rock-lyriikka toimii yhtä hyvin minioopperan muotokeinoilla kuin shokkiefektiksi tarkoitetuilla sanoituksilla. Lajin laveus ilmenee vaikkapa siinä, kuinka paljon jo kotimaisen kentän kartoitus vaatisi lyriikan perinteisten muotojen tuntemusta. Kartoituksen pitäisi pystyä sisällyttämään kaikki kaunis Martti Syrjän riimittelystä Kari Peitsamon nonsenseen, Juice Leskisen soneteista A.W. Yrjänän uusromantiikkaan.

Toni Lahtisen ja Markku Lehtimäen toimittamassa kokoelmassa osansa saavat ne artistit, joille on löytynyt ilmeisen fanikohtainen tutkijansa. Suomalaisista esiintyjistä mukana ovat vain rovaniemeläinen rap-ryhmä Tulenkantajat sekä helsinkiläinen, rockin miestähteyttä ironisoinut Gösta Sundqvist.

Painotus on vahvasti rockin eikä lyriikan puolella. Rock-kappaleita käsitellään kontekstipainotteisesti, laulujen merkitystä ajankohtansa ja fanikuntansa oloisena kommunikaationa. Välillä mennään popin ja iskelmän puolelle, mutta kohde tunnistetaan *ja arvotetaan* rockiksi oikeasta asenteesta. Lähtökohtaisesti kyse ei ole sen kummemmasta kuin lauletun ja luettavan lyriikan eroista eli siitä, ”minkälaisia merkityksiä äänellinen tulkinta tuo kirjoitetun lyriikan ilmimerkityksiin”, kuten toimittajat toteavat. Kuitenkaan rock-lyriikan sisällöistä, saati musiikillisista muodoista, ei saisi täyttä käsitystä ilman musiikkilajin taustatietämystä. Vasta lajikonteksti antaa kliseillekin lisäarvoa. Tämän kokoelma osaltaan todistaa.

Sävellysten sijaan artikkelit hakevat taustoja tarkkaan rajatuista sisällöllisistä intertekseistä. Poikkeuksena on Anne Tarvaisen artikkeli, jossa Björkin ”Sun in my mouth” avataan painotusten, alleviivausten ja sisäisten viittausten artikulaationa. Tarvaisen artikkeli onkin ainoa sellainen luenta, joka täyttää kirjan toimittajien lupauksen selvittää lauletun ja luettavan lyriikan eroja. Kaikki muut artikkelit ovat intertekstuaaliselle tutkimukselle ominaisia parafraasiketjuja laulujen kulttuurisesta lastista. Kootut sitaattiselitykset kiinnostavat ja koskettavat lähinnä artistien faneja. Kirjallisuudentutkimuksen kannalta kokoelman anti on vähäpätöinen.

Tähtikohtaisiin tulkintoihin päästään intertekstienkin kautta. Tulkintojen pätevyys perustuu sille, kuinka tunnetulle ar-

tistille osoitetaan jokin erityinen yllättävä konteksti. Rockin tähtikultin merkittävyyden kiteyttää toimittaja Antti Nylén artikkelissaan fetissiksi muuttuneesta äänestä: ”popissa varsinainen teos on itse tekijä.”

Toisaalta näyttää vakavasti siltä, että rock-lyriikan tunnusominaisin piirre olisi ironia. Tämä ei ole kirjoittajien valitsema näkökulma, mutta heidän tulkintojaan selvästi yhdistää ajatus artistista, joka erottuu muusta rockmusiikista pilkkaamalla omaa tähteyttään (Morrisey, Tori Amos, Gösta Sundqvist, Tulenkantajat) tai sanoitusten viihdyttävyyttä ja sanomallisuutta (Lennon, Eminem).

Ironian monikerroksisuudesta käy hyväksi esimerkiksi John Lennonin tapa käyttää ristiriitaisia alluusioita tulkitsijoidensa kiusaamiseksi. Jussi Willmanin syväluotaus Lennonin sanoitusten monikerroksisuudesta onkin kokoelman popoppinein luenta. Willman osoittaa, että kirjallisuuden asiantuntija voi pahasti aliarvioida tulkitsemansa tekstin, esimerkiksi käännöksen yhteydessä, kuten Pentti Saarikoski suomentaessaan Lennonin runoutta, mikäli hän ei tunne osakulttuurin sisällä käytyä dialogia ja tähtikulttia.

Osuvampi nimi tälle artikkelikokoelmalle olisikin *Tulkintoja rock-tähteydestä*, niin keskeisessä asemassa on artistin rakentama paikka rock-kulttuurin sisällä. Perinteisempää rock-tähteyttä edustavat ne artistit, jotka ovat saavuttaneet myyttisen aseman. Heitä edustavat kokoelmassa Bruce Springsteen ja Jim Morrison. Springsteenin saavutettua asemansa suurena amerikkalaisena äänenä hänen tuotantoaan voi tarkastella koko *americanan* työstäjänä, kuten professori Bo Pettersson tekee artikkelissaan. Springsteenin sanoitusten puheenomainen vaikuttavuus ja yksinkertaisuus perustuu kertojaminän käyttämiin puhuttelumuotoihin, arvelee Pettersson. Sen syvällisempää tietoa ei Springsteenin lyriikasta irtoa.

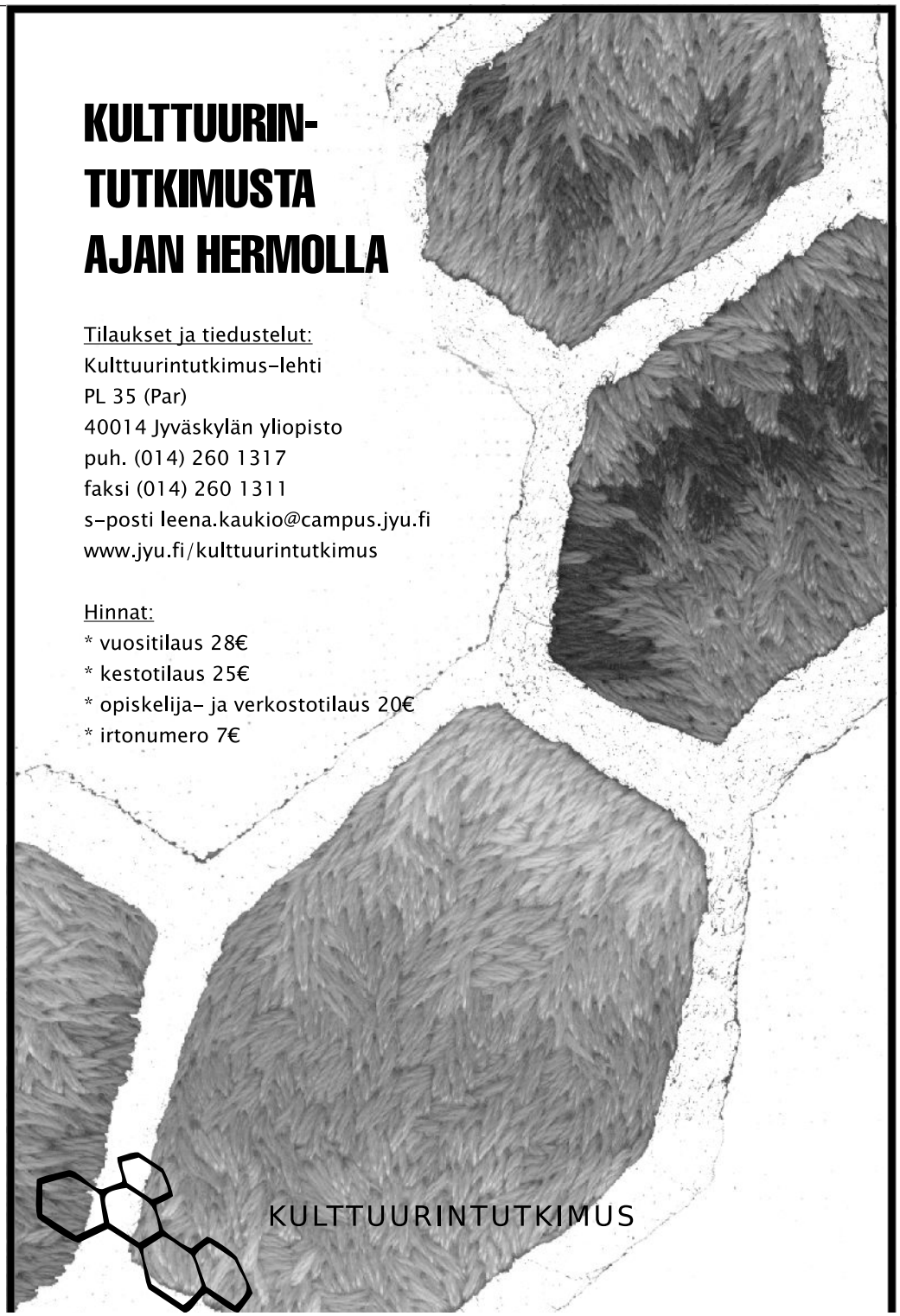
Jim Morrisonin intensiivistä tuotantoa on valittu edustamaan klassikkokappale ”The End?”. Kappale on Morrisonin omin sanoin ”riittävän kompleksinen ja kuvastoltaan universaali”. Tämä lienee kelpo määritelmä mille tahansa intertekstuaalisuudessaan rikkaalle klassikolle, mutta Markku Lehtimäki esittää artikkelissaan myös kriteereitä näiden intertekstien rajaamiselle tutkimuksessa. Vaikka rock-kulttuuri on imenyt romanttisia aineksia monenlaisista vastakulttuureista, kannattaa Morrisonin ymmärtämiseksi etsiä kytköksiä erityisesti 1950-60-lukujen beat-runoudesta. Klassinen eurooppalainen lyriikka on kuitenkin ollut usein se vertailukohde, jonka avulla lyriikantutkijat ovat mieluusti todistelleet rocksanoitusten korkeatasoisuutta. Lehtimäki onnistuu selittämään paitsi Morrisonin sanoitusten myös ylipäänsä rock-lyriikan laulullisuutta niillä vaikutteilla, joita rock on imenyt amerikkalaisen vastakulttuurin varhaisvaiheessa.

Osakulttuurina rock on yhtä nuorta kuin kokoelman toimittajat, mutta sen asenne kantaa kaukaisiakin kaikuja kaupunkilaiselämän historiasta. Vaikka tutkitut artistit edustavat vaihtelevia rock- ja

pop-musiikin lajeja, yhdistää heitä kaupunkilainen elämänkokemus ja -ahdistus. Rock-sanoitusten kapinallisuus perustuukin usein urbaanin elämän aggressiivisuuteen. Esimerkiksi Nine Inch Nailsin kauhukuvat tunnottomiksi muuttuneista ihmiskehoista juontavat juurensa yhtä hyvin aikamme populaarikulttuuriin kuin ranskalaiseen dekadenssiin. Niinpä Antti Nylén kirjoittaa Morrisseystä masokistisena dandyna ja Katja Laitinen Tori Amosista naisrockin kapinallisena, joka saattaa mytologisoida jopa oman raiskauksensa.

Rock-lyriikan poeettinen ominaisluonne jää tutkijoidenkin jäljiltä hämäräksi, mutta aihepiirinsä ensimmäisenä julkaisuna *Ääniä äänien takaa* varmasti innostaa nuoren polven tutkijoita. Sen, että kirja on koottu tamperelaisin voimin ja tulee tamperelaiselta kustantamolta, tulkitsen mieluusti ”manserockin” asenteelliseksi perinnöksi. Tulihan myös sarjakuva akateemisesti hovikelpoiseksi juuri Tampereella.

Markku Soikkeli


KULTTUURIN-
TUTKIMUSTA
AJAN HERMOLLA
Tilaukset ja tiedustelut:
Kulttuurintutkimus-lehti
PL 35 (Par)
40014 Jyväskylän yliopisto
puh. (014) 260 1317
faksi (014) 260 1311
s-posti leena.kaukio@campus.jyu.fi
www.jyu.fi/kulttuurintutkimus
Hinnat:
* vuositilaus 28€
* kestotilaus 25€
* opiskelija- ja verkostotilaus 20€
* irtonumero 7€
KULTTUURINTUTKIMUS