

Kivet, orfeussoittimet
Kielen väkivalta ja eettisen puheen mahdollisuus
Harri Nordellin teoksissa *Tomunhäikäisyvalo* sekä *Valkoinen kirja*

Jaakko Mikkola
Pro gradu -tutkielma
Kotimainen kirjallisuus
Historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos
Turun yliopisto
Huhtikuu 2012

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

MIKKOLA, JAAKKO: Kivet, orfeussoittimet. Kielen väkivalta ja eettisen puheen mahdollisuus Harri Nordellin teoksissa *Tomunhäikäisyvalo* sekä *Valkoinen kirja*

Pro gradu -tutkielma, 77 s.
Kotimainen kirjallisuus
Huhtikuu 2012

Tutkimukseni tavoitteena on tarkastella kielelle määrittyvää paikkaa Harri Nordellin teoksissa *Tomunhäikäisyvalo* (2000) ja *Valkoinen kirja* (2006). Keskeinen tutkimusongelmani on, millä tavoin kielen kyseenalaistuminen nousee kokoelmia määrittäväksi piirteeksi, ja miten vaikeneminen ja uudelleen löydetty kieli määrittävät kokoelmien puhujaa.

Kieli liittyy kokoelmissa eettisiin kysymyksiin. Huomionarvoiseksi nousee se, miten ihminen puhuu ja nimeää. Puhuja sovittelee uikkua ”avoimeksi muodokseen” ja kaakkuria ”tulemispuvukseen”, mikä viittaa siihen, kuinka laulussa puhuja on itsestään irrallaan ja tässä erityisessä kokemuksessa voi myös kohdata toisen ja luonnon eri tavalla kuin arkisessa kokemuksessa. Liitän teeman laajempaan kysymykseen subjekti-objekti-asetelman murtamisesta ja uudenlaisen maailmasuhteen etsinnästä. Orfeus on kokoelmien avainhahmo tarkastellessani sitä, millainen merkitys runoudelle ja runouden kielelle Nordellin kokoelmissa määrittyy. Orfeuksen Manalan matka on yksi keskeisiä metaforia, jonka kautta lähestyn sitä, kuinka teokset kommentoivat itseään sanataiteena, ja millainen asema runoudelle määrittyy.

Tutkielmani teoreettisena pohjana ovat Martin Heideggerin ja Maurice Blanchot'n kieli- ja kirjallisuusajattelu. Blanchot'n mukaan kirjallisuus on avaruutena totaalisen vieras universaalille järjelle ja totuudelle. Blanchot'n filosofian ydinkysymys on, onko mahdollista ajatella toista tai ulkopuolta ilman, että tuhoaisi toiseutta kielen keinoin ja mikä on se, mikä jää filosofian systemaattisten järjestelmien ulkopuolelle. Heidegger painottaa kielellisyyttämme, ja nimeää runoilijat ja ajattelijat ”olemisen paimeniksi”. Blanchot'n ajattelua mukaillen, runous on vapautettu merkitsemästä, ja kielen materiaalisuus korostuu. Heideggerin kieliäajattelu taas painottaa sitä, että runoilijan on kuljettava jokapäiväisen kielenkäytön tuolla puolen toisella tavalla. Hänen on altistuttava huomaamaan totunnaisen kielenkäytön petollisuus, ja luotava ja kirkastettava. Tarkastelen Nordellin teoksia toisaalta merkitsemästä vapautetun kielen painottomana avaruutena, toisaalta maailman suuntautumista uudistavana kielenä.

Asiasanat: runous, postmodernismi, fenomenologia, mannermainen filosofia

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	2
1.1 Tutkimuskohde ja johdatus aiheeseen	2
1.2 Tutkielman teoreettinen kehys	5
1.3 Tutkimuskysymys.....	10
2. KIELI, KIVEÄKIN MYKEMPI	14
2.1 Maailmaton kivi.....	18
2.2 Tomunhäikäisyvalosta `Äiti Jäätikön´ sanoihin	25
3. ”HAJOAMISJUHLA” – RUNOUDEN KIELEN PAINOTON AVARUUS	41
3.1 `Kuolema´ ja `toinen yö´ runouden olemuksena	44
3.2 Trismegistoksen sanamagiasta ”cirruksen maan” kieleen.....	47
4. SILMÄNRUOSKA, TULEMISPUKU – UUSI EETTINEN TIETOISUUS	55
4.1 Kutoja kielen langalla	56
4.2 Kuunnella, jotta voisi laulaa.....	63
5. PÄÄTELMÄT.....	69

LÄHTEET

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuskohde ja johdatus aiheeseen

Tutkimuskohteena pro gradu-tutkielmassani ovat Harri Nordellin (1956-) viimeisimmät runokokoelmat *Tomunhäikäisyvalo* [THV] (2000) sekä *Valkoinen kirja* [VK] (2006). Nordell on aiemmin julkaissut runoteokset *Syvällä päivät* (1980), *Veden kuvat* (1990) sekä *Huuto ja syntyvä puu* (1994). *Tomunhäikäisyvalo* palkittiin vuonna 2001 Yleisradion Tanssiva karhu -runopalkinnolla. WSOY julkaisi vuonna 2011 läpileikkauksen Nordellin tuotannosta. Valittujen runojen kokoelma kantaa nimeä *Sanaliekki äänettömyydessä*. Tutustumisen Nordellin runouteen aloitin *Valkoisesta kirjasta*, joka kiehtoi mieltäni aluksi myyttistä ja luonnontieteellistä kuvastoa, sekä kansanrunouden ja modernin taideronouden rytmiä rinnastavassa ja risteyttävässä erityislaatuudessaan. Vaikka arvostan *Nuori Voima-* ja *Tuli & Savu* -lehtien ympärille muodostunutta suomalaisen nykyrunouden näkyvintä kaartia (erityisesti runouskeskustelun elävöittämisestä), tuntui *Valkoinen kirjan* kielen ja muodon omaehtoisuus kutsuvan pitkään suhteeseen. Nordell hahmottui suomalaisen runouden valtavirtojen ja kokeellisten trendien ulkopuoliseksi, omaehtoiseksi tekijäksi.

Nordellin lyriikan asettaminen kirjallisuushistorialliseen kontekstiin on ollut tulkitsijoiden ongelmana. Löydän yhteyden Paul Celanin myöhäistuotantoon, ja ymmärrän myös vertailun Mirkka Rekolaan (Joutsijärvi 2006). Taina Ratia liittää Nordellin varhaisteokset suomalaisen luontorunouden jatkumolle. Lisäksi hän vertaa Nordellin poetiikkaa 1920-luvun suomenruotsalaisen modernismin ”silmänräpäyksen estetiikkaan” (2008, 67). Hän toteaa, että *Tomunhäikäisyvalo* on toisille lukijoille ”ääri-individualistinen” (Mt, 70), mikä on mielestäni hyvin ongelmallinen käsite kokoelman kuvaamisen kannalta. Toisaalta jotkin piirteet luennassani saattavat läheta tällaista tulkintaa. Tällä tarkoitan maailmasta vetäytyvää, yhteiskunnalliset suhteensa kätkevää puhujaa. Kuitenkin tapa tulkita kokoelma ”ääri-individualistisena” on pinnallinen, ja se kadottaa Nordellin kokoelman hengen ja luonteen, jossa ilmenee juuri päinvastainen liike – painotan tulkinnassani individualistista

subjektia vastustavaa ja kumoavaa tendenssiä.

Yksi puheenvuoro Nordellin tuotannosta käytävään keskusteluun on Tarja Roinilan *Sanaliekki äänettömyydessä* -valikoimaan kirjoittamat ”Viimeiset ja ensimmäiset sanat”. Jälkipuheen kommentoimisen tekee minulle ongelmalliseksi se seikka, että Roinila on ennen kirjoitustyötään lukenut tutkimusseminarityöni, joka kantoi nimeä ”Sanaliekki äänettömyydessä”. Osa Roinilan huomioista ja tulkinnoista seurailee varsin läheisesti tutkielmani muotoiluja. Roinilan jälkisanat eivät missään nimessä ole plagiaatti tutkielmastani, mutta sen verran selkeästi joissakin tulkinnoissa tunnistan oman ääneni, että olisi ollut Roinilalta kohteliasta ja eettistä edes mainita tutustuneensa työhöni. Tämän mainitseminen on välttämätöntä siitä syystä, että minulla on hankaluuksia viitata Roinilan jälkisanoihin joissakin kohdin. Se, että joudun tuomaan tämän esille, on harmillista, koska Roinilan jälkisanat tekevät mielestäni paremmin oikeutta Nordellin tuotannolle, kuin moni muu hänen runoudestaan kirjoitettu esitys. Löydän hänen tulkinnoistaan joitakin uusia mielenkiintoisia näkökulmia, ja lisäksi hänen tulkintansa ovat erittäin ammattitaitoisia ja omaehtoisia. Hän kirjoittaa muun muassa: ”Harvat sanat, samoin kuin valkoinen tila niiden ympärillä, on tarkkaan aseteltu ja ajan kanssa sommiteltu. Silti tuntuu kuin runoilija olisi poissa. [...] Runo ei tunnu kerskuvan omilla keksinnöillään, vaan vie lukijan sinne, missä sanan synty ja hiljaisuus kamppailevat loputtomasti ilman ratkaisua.” (Roinila 2011, 174) Juuri tämänkaltaisia tulkintoja ja teemoja tulen itsekin lähenemään tutkielmassani, kysyen kokoelmissa määrittävää subjekti- ja tekijäpositiota. Kysyn, missä määrin subjekti hajoaa kielen vapaaseen tempoiluun, ja missä määrin taas kokoelmissa pyritään hiljaisuuteen, tai toisin-puhumiseen – jokapäiväisen puhutavan, jossa kielellä on vain käytännöllinen funktio, taakse. Myös omassa luennassani kielen rajat ja nimeämisen monimielinen arvoituksellisuus nousevat keskeisesti kokoelmia määrittäviksi piirteiksi. Roinila kirjoittaa näistä teemoista muun muassa seuraavasti: ”Yritys sanoa, ankara nimeämisen kamppailu jota nämä runot käyvät ja josta ne todistavat, syntyy kohtaamisesta sellaisen kanssa joka ei ole tunnetun ja tiedetyn piirissä.” (Mt, 175-176)

Nordellin runoutta on pidetty ”hermeettisenä” (Ratia 2008, 68). Tulen avaamaan tutkielmassani sitä, mikä tekstistä tekee ”hermeettistä” ja mitä tämä hermeettisyys

merkitsee. ”Hermeettisyys” ja ”mystisismi” ovat tavallisesti lukijan tekstiin liittämiä käsitteitä, jotka tuovat ilmi lukijan turhautumisen sen äärellä, että teksti ei osoita merkityksiä ympärilleen säteilevää ydintä, jota lukija etsii ja odottaa. Nordellin runous rikkoo tulkinnassani perinteistä subjekti-objekti-asetelmaa, ja näin ollen asettaa muodollisestikin kysymyksen kielellisestä kokemuksesta ja inhimillisestä eksistenssistä. Tulkitsen Nordellin runoutta puheena, joka vaatii lukijaa hiljentymään ja luopumaan ohjaksista. Lukijan tulee antautua tekstille, altistua vaaralle ja hallinnanmenetykselle, jolla teksti uhkaa. Nordell kirjoittaa kielen mahdollisuudesta vasten kielentakaista. *Valkoisessa kirjassa* hiljaisuuden ja puheen kiista on näkyvillä myös valkoisen tilan ja mustien kirjoitusmerkkien välisessä jännitteessä. Tämän kiistan merkitys tulkinnalle asettuu jo kirjan nimessä. Martin Heideggeria mukailien, käsitteellistän tämän `maailman´ ja `maan´ väliseksi kiistaksi, jossa inhimillinen maailma rakennetaan maasta, ja maaksi se on kerta kerralta sortuva.

Kokoelmien puhuja(-t) ei(-vät) määräyty yhteiskunnallisista olosuhteista, hänen kielensä on riisuttu puhekielisyysistä. Runon ympäristönä on luonto, ja siinä jokin sanattomaksi jäävä, tai jättävä. Kokoelmia määrittää vetäytyvä, kuunteleva ote. Kun kuitenkin tulkitsen kokoelmia myös puhujasta käsin, kysymyksenalaiseksi tulee puhujan suhde olevaan – se miten oleva ilmenee hänelle. Tämän tilan, jossa hiljaisuus kuultaa ja joka on riisuttu jokapäiväisestä puheesta, voi tulkita pyrkimykseksi mystiseen – tai modernimmin käsitteellistään – autenttiseen kokemiseen. Jokaisessa sanassa painaa kielellinen luominen (joka saa työssäni monia merkityksiä) perustattomuuden keskellä. Runouden on kuljettava hiljaisuutta vesimittarin askelin, luotava tila kuunnella. Kysymys omaehtoisesta, puhekielen kieltävästä runokielestä on herättänyt kiistaa 1900-luvun erilaisten poettisten käsitysten edustajien välillä. Käsitteelen tutkielmassani Nordellin runouden eroavuutta ranskalaisen ”puhtaan runouden” -koulun poetiikasta ja muista runouden tyyliuunnista, joissa itse teoksen materiaali, kieli, tulee vapautetuksi tehtävästään ilmaista. (Ks. esim. Valéry 1927/2000, 288-294)

Monet ilmaisut tutkimuskohteissani viittaavat kielen ajallisuuteen, sekä ihmisen mahdollisuuksiin kielellisenä kokijana. Runollinen puhetapa voi osoittaa rajallisuutemme,

ja viitata kielentakaiseen (Jumala, kuolema, toiseus). Puhe ja hiljaisuus kuultavat toisiaan vasten, eivät vastakohtina, vaan ihmisen olemista määrittävänä yhteytenä. Runous voisi tällaisessa vetäytyvässä, kuuntelevassa olemuksessaan olla eettinen puhetapa, kun kielen mahdollisuus kuvata symbolisesti tuonpuoleista, on intellektuaalisesti tuhottu. Tulkitsen kokoelmien teemoja, paitsi kulttuurihistoriallisesti (muun muassa kokoelmien Raamattuviittaukset, ja tämän merkitys tulkitessani kielen mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia¹), ajatellen tutkimuskohteideni teemoja vasten Maurice Blanchot'n ja Martin Heideggerin kieli- ja kirjallisuusajattelua. Blanchot ajattelee kieltä ja kirjallisuutta Heideggerin ajattelun pohjalta, mutta eroaa tästä erityisesti siinä, että näkee runouden maailmasta irrallisena avaruutena. Tästä syystä otan näiden kahden ajattelijan runousajattelun teoreettiseksi lähtökohdakseni: Mitä *Valkoisen kirjan* ja *Tomunhäikäisyvalon* tulkinnan kannalta tarkoittaa, mikäli luemme teoksia maailmasta irrallisena autonomisena kenttänä, tai maailmaan suuntautumista uudistavana tapana?

1.2 Tutkielman teoreettinen kehys

Koen tärkeäksi perustella juuri Heideggerin ja Blanchot'n teorioiden mielekkyyden tutkimukselleni. Tulen pitäytymään Heideggerin kohdalla suurelta osin hänen kielifilosofiassaan, ja sen pohjalta runouden merkityksessä, mutta aluksi on paikallaan lyhyt johdatus Heideggerin tunnetuimman teoksen *Olemisen ja ajan* teemoihin. Heideggerin fundamentaaliontologinen projekti saattaa tuntua luoksepääsemättömältä, joten teen lyhyen tiivistyksen *Olemisen ja ajan* joistakin teemoista. Tämä on välttämätöntä, jotta Heideggerin myöhäiskauden kielifilosofian ja runousajattelun merkitys voisi tulla paremmin ymmärretyksi.

Martin Heideggerin (1889-1976) pyrkimyksenä varhaisessa pääteoksessaan *Oleminen ja aika* (1927/2000) on länsimaisen ontologian tradition uudelleenajattelemineen. Hänen

¹ Ks. esimerkiksi: [1.Moos.2:7](#)

mukaansa tässä traditiossa olemista ajatellaan nykyisyydestä käsin (Ks. Heidegger 2000b, § 6). Niin kutsuttu kartesiolainen subjekti päätyy systemaattisen epäilynsä tuloksena siihen, että ainoa epäilyksetön asia on hänen oma olemassaolonsa². Toisin sanoen, ulkoinen harhojen valtakunta on jotakin, mitä subjekti asettaa eteensä. Tämä on perintöä jo Platonin ajattelusta, länsimaisen metafysiikan juurilta. Heideggerin mukaan länsimaisessa traditiossa on vieroksuttu näkyvää, sen takana olevan ideoiden todellisuuden kustannuksella. Heidegger pyrkii kumoamaan länsimaisen nihilismin, ja osoittaa, että täälläolon³ on eksistoitava näkyvässä, sillä hän on olemuksensa mukaisesti maailmaan heitetty. Heideggerin määritelmän mukaan täälläolo eroaa muusta olevasta siten, että: ”[...]täälläolo jollakin tavalla ja jollakin ilmeisyydellä ymmärtää itsensä olemisessaan” (Mt, 32). Täälläolo on maailmaanheitettynä luonnoksena, jonka eksistenssissä ajan kolme ulottuvuutta - menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus - ovat läsnä samassa hetkessä. Täälläolo on aina suhteessa menneisyyteensä ja kuolemaansa, ja hänen olemisensa määrittänyt näin ollen erityislaatuisena verrattuna muihin oleviin.

Keskityn pääasiassa Heideggerin kieli- ja runousajatteluun, sekä hänen käsityksiinsä taiteen merkityksestä. Heidegger ei ollut kirjallisuustieteilijä tai taideteoreetikko, vaan hänen käsittelyssään runous ja taide liittyvät olemisen ajattelun projektiin. Hän vastusti sellaista kirjallisuustiedettä ja taideteoriaa, joka käsittelee taideteosta ainoastaan subjektin pyyteettömän elämyksen kohteena (Ks. Varto 1990, 17). Olemisen ymmärtäminen toteutuu Heideggerin mukaan aidoimmillaan runoudessa ja taiteessa.

Olemisessa ja ajassa Heidegger kirjoittaa kielestä: ”Ihminen näyttäytyy olevana, joka puhuu. Tämä ei tarkoita, että ihmisellä on mahdollisuus äänelliseen ilmaisuun, vaan että tämän olevan olemisen tapa on paljastaa maailmaa ja omaa täälläoloa” (2000b, 211). Heideggerin mukaan kieli ja oleminen kuuluvat yhteen, sillä kieli mahdollistaa aukeaman, maailman, historian. Heideggerin ajattelussa ihminen eroaa muista lajeista siten, että oleva avautuu ihmiselle kielessä. Asioilla on ihmiselle jokin *merkitys*, ja tuo

2 Erityisesti *Olemisen ja ajan* osassa § 18 Heidegger käsittelee oman maailmallisuuden analyysinsä suhdetta Descartesin maailman tulkintaan.

3 Reijo Kupiainen on kääntänyt Heideggerin keskeisen termin ”Daseinin”, ”täälläoloksi” (Kupiainen 2000, xii) Käytän vastaisuudessa hänen käännettään. Karkeasti ottaen Heidegger korvaa ’subjektin’ ’täälläololla’.

merkityksellistyminen on luonteeltaan erilaista, kuin vaikkapa eläimen ympäristön luokittuminen saaliseläimiin, uhkiin, ja niin edelleen. Heidegger asettaa runoilijan olemisen ”vartijaksi”, ja kirjoittaa lisäksi, että ajattelun tulisi lähentyä runoutta. Runous on Heideggerille alkuperäinen kielen muoto. Elämme runoillussa maailmassa, joka vaikuttaa meissä, sillä olemme syntyneet historialliseen kieleen, jossa olemisen määrittäytyy. Heidegger kirjoittaa kirjeessään Jean Beaufret’lle:

Ajattelu luovuttaa suhteen olemiselle sellaisena kuin olemisen on jättänyt sen ajattelulle itselleen. Tämä tarjoaminen on sitä, että ajattelussa olemisen tulee kieleen. Kieli on olemisen talo. Ihminen asettuu siihen asumaan. Ajattelijat ja runoilijat ovat tämän asunnon vartijoita. Vartioidessaan he toteuttavat olemisen ilmenemisen, sikäli kuin ajattelijoiden ja runoilijoiden sanonta tuo ja tallentaa olemisen ilmenemisen kieleen. (Heidegger 2000a, 51)

Artikkelissa *Hölderlin ja runouden olemus* Heidegger havainnollistaa runouskäsitystään Friedrich Hölderlinin tuotannon avulla. Heidegger kirjoittaa:

Dasein on perustaltaan runollista. Runous ymmärretään siis nimeämisenä, joka säättää jumalien ja olioiden olemuksen. ”Runollinen asuminen” merkitsee pysymistä jumalien läsnäolossa ja hämmästyneisyyttä olioiden olemuksellisesta läheisyydestä. (Heidegger 1996a, 37)

Vaikka ihminen on kielellisesti, hän aavistaa, että on sanointarttumattomia asioita, kuten kuolema ja toiseus. Nordellin runoudessa hiljaisuutta tai kielentakaista ei nimetä, vaan se kuultaa materiaalisia merkkejä ja historiallista puhetta vasten. Kielen mahdollisuus tulee merkitseväksi, ja se mistä vaietaan tulee aistittavaksi, vaikkei taivukaan kielelliseksi. Nimitän tällaista puhetta kuunnellen puhumiseksi.

Nordellin runoudessa hahmottuva kielikäsitys on vastaavankaltainen kuin moderninjälkeisessä kielitietoisessa runoudessa yleensä, eli se painottaa sitä, että kieli ei ole jokin käytössämme oleva kyky, vaan kieli puhuu meissä, ja kielessä tulevat

artikuloituksi ja elettaviksi erilaiset kulttuurisesti tuotetut asetelmat⁴. Tulen kuitenkin pohtimaan tutkimuksessani, miten tällainen yhteiskunnallisista suhteista vetäytyvä puhe voi olla maailmasuhteeseen kiinnittyvää, niin, että sitä ei tarvitse tulkita arkitodellisuudesta irrallisena autonomisena taiteen kenttänä.

Maurice Blanchot (1907-2003) oli ranskalainen kirjailija, filosofi ja kirjallisuusteoreetikko. Asetan hänen kirjallisuuskäsityksensä vasten Heideggerin näkemyksiä kielen ja olemisen yhteydestä, mutta pyrin tulkitsemaan myös sitä, mikä heidän ajattelussaan on yhteistä. Tutkimuksessani nostan esiin erityisesti Blanchot'n käsityksen kirjallisuuden ja kielen merkityksestä ihmiselle. Blanchot'n mukaan kirjallisuus on avaruutena totaalisen vieras universaalille järjelle ja totuudelle. Outi Alanko-Kahiluodon määrittelyn mukaan, Maurice Blanchot'n filosofian ydinkysymys on, onko mahdollista ajatella toista tai ulkopuolta ilman, että tuhoaisi sen toiseutta kielen keinoin ja mikä on se, mikä jää filosofian systemaattisten järjestelmien ulkopuolelle. Modernilla ajalla tarkastelemme maailmaa ikään kuin kuvana edessämme, ja kieli on väline, jonka keinoin muodostamme säröttömän, kaikenkäsittävän määrittelyn todellisuudesta. (Alanko-Kahiluoto 2008, 33)

Heidegger puolestaan näkee taiteen astumisena ”outoon” (Unheimlichkeit), jossa olemisemme tulee näkyväksi (1995, 33-34). Toisaalta Heidegger antoi runoilijalle ja ajattelijalle ”olemisen paimenen” (Ks. Niku 2009, 50) roolin, ja katsoi, että ihmisen olemisen tapa on kielellinen. Blanchot'n kirjallisuudelle antama perimmäinen merkitys kuitenkin eroaa tästä jyrkästi, sillä hänen mukaansa merkki merkitsee olevan surmaamista sen merkityksen tieltä. Kirjallisuus on ulottuvuus kaikkien mahdollisten maailmojen ulkopuolella. Blanchot'n mukaan, kirjallisen teoksen äärellä lukijan tulee luopua kaikista ulkoisista vaatimuksistaan. Outi Alanko-Kahiluoto avaa Heideggerin ja Blanchot'n

4 Mikko Lehtonen hahmottaa teoksessaan *Kyklooppi ja kojootti* (1994) uudenajan subjektikäsitystä murtanutta – ja murtavaa - uudenlaista tapaa sijoittaa inhimillinen toimija ympäröivään. Hänen mukaansa modernissa kirjallisuuskäsityksessä kirjallisuutta tulkittiin subjektin itseilmaisuna. Moderni subjektikäsitys luo Lehtosen mukaan `kyklooppi - patsas'-asetelman (Lehtonen 1994, 29), kun taas moderninjälkeinen lähestymistapa korostaa erilaisten kulttuuristen (kielellisten) diskurssien puhuvan meissä (Mt, 196-206). Hän ajattelee modernia vastaan, kuten Heideggerkin, mutta lähestyy kysymystä muun muassa Mihail Bahtinin ajattelun pohjalta. Ajatellessani Nordellin lyriikkaa Heideggerin ja Blanchot'n teorioiden lävitse, kysymys subjektista ja kirjallisuudesta asettuu toisin, vaikka kysymyksessä saattaisikin vaikuttaa olevan sama modernin, itsevaltaisen subjektin `näkötornin´ purkaminen.

kielikäsitysten eroja ytimekkäästi ja taidokkaasti väitöskirjassaan *Writing Otherwise than Seeing*:

For Heidegger, poetry is the answer to the problem of how is it ever possible to “enter the side of things” and to be open to “the phenomena as they offer themselves.” Poetry is, in short, a place for more truthful truth (as *aletheia*) to appear. For Blanchot, writing is not a mode of seeing or thinking of truth, even if truth would be defined as truth as *aletheia*, since in his interpretation to speak of art as any kind of truth [...] In opposition to Heidegger, in Blanchot art “does not condition truth,” as Levinas puts it. In Levinas’s words, in Heidegger the light of art comes from on high, from the “light of Being,” whereas the “light” of art in Blanchot is “a black light, a night coming from below – a light that undoes the world.”

(Alanko-Kahiluoto 2007, 182)

Heidegger painottaa kielellisyyttämme, ja sitä, että runoudessa ilmenee todellisempi kuva maailmasta kuin esimerkiksi uuden ajan tieteellisessä ajattelussa, jossa subjekti asettaa maailman eteensä objektiksi ja tutkiskelee sitä etäisyydestä huomaten aistinsa epäluotettaviksi, ja järkensä ainoaksi luotettavaksi johdattajaksi maailmassa. Heidegger antaa näin ollen maailmallisen totuuden luomisen, valaisemisen ja paljastamisen tehtävän, vaikkakin runous vie meidät olevien puolelle, niin ettemme palauta niitä itseemme, niin ettemme näe niitä itsestämme käsin. Kuten Alanko-Kahiluoto yllä havainnollistaa, Blanchot pyrkii ajattelemaan kielessä ja kirjallisuudessa sitä, mikä on jäänyt ajatteleematta länsimaisen filosofian traditiossa. Hän ajattelee kieltä neutraalina alueena, jolla me yritämme ilmaista itseämme, mutta todellisuudessa negatio ilmaisee itseään meidän puhuessamme. Sanat jatkavat elämäänsä tekijästä huolimatta, eikä tekijä voi hallita sanojaan sen jälkeen, kun hän on ne kirjoittanut. Runous on kielellä tehtävää hiljaisuuden työtä. Tulkitsen Nordellin kokoelmia luvussa 2 tästä näkökulmasta, kysyen, mitä merkitsee, että kokoelmissa kivet ja ”kuolleet” tuntuvan vaativan puhujaa vaikenemaan.

1.3 Tutkimuskysymys

Tutkimuskysymykseni koskee puheen ja hiljaisuuden suhdetta Harri Nordellin runoudessa. Kieli historiallisuudessaan, merkit materiaalisuudessaan eivät tavoita perimmäisiä asioita. Kuolemasta tai Jumalasta ei voi puhua, mutta runous voi osoittaa kielen rajat, ja täten – mikäli hyväksytään Heideggerin ajatus kielestä olemisen kotina – inhimillisen olemisen rajallisuuden. Käsittelen tutkielmassani sitä, miten tämä rajankäynti määrittää kieltä, runoutta ja runon puhujaa. Myös Nordellin kokoelmien puhuja, tai erilaiset puheaktit (puhujan suhde hiljaisuuteen sekä olevaan) ovat huomioni kohteena. Liitän *Tomunhäikäisyvalon* ja *Valkoisen kirjan* osaksi sitä antisubjektivistista modernin ja modernin jälkeisen runouden liikehdintää, jossa kielestä ja runoudesta ei enää muodostu subjektin minuuden rakentamisvälinettä ja hänen tunteidensa ilmaisua, vaan jäädään kuuntelemaan sitä maailmaa, joka kielessä puhuu. Uuden ajan subjektikäsitteksen myötä, myös tähän subjektikäsitteeseen kytkeytynyt kielikäsite on kyseenalaistettu. Rationaalisen humanismin traditiossa elänyt illuusio kieltään, ympäröivää ja itseään hallitsevasta subjektista on korvautunut paikkaan ja ruumiiseen sidotulla inhimillisen olemisen kuvauksella. Tällaisessa perustattomuutensa peittäneessä puheessa, on ollut mahdollista luoda välineellinen suhde toiseen ihmiseen, luontoon ja todellisuuteen, mutta Blanchot ja Heidegger pyrkivät palauttamaan rajan ja läheisyyden tajun. Näistä lähtökohdista lähestyn tutkielman lopussa olevaa tulkintaa Nordellin kokoelmien luennasta `rajan runoutena`.

Jos seuraamme Heideggerin linjaa, Nordellin runouden puhetapa voitaisiin tulkita maailmaan kiinnittyväksi eettiseksi puhetavaksi (Ks. Taylor 1998), jossa oleva ei ole subjektin eteensä asettama objekti, vaan todellisuus ilmenee uudella tavalla, vapaammin, vailla `kehyksiä`. Blanchotin tulkintatavan mukaan taas, kun runouden kieli on irrotettu maailmasta, se on vapautettu Valérya mukaillen maailmallisesta työstä (Ks. Valéry 1939/2000, 302-303). Näin ollen se vastaa autenttista kokemusta kuolemasta, jossa subjekti `kuolee` tekstin puhuttelussa. Kokoelmissa, erityisesti *Tomunhäikäisyvalossa*, huomioni kiinnittyy kielen vierauteen, siihen, kuinka kieli jatkaa elämäänsä yhdestäkään yksilöllisestä ihmisestä huolimatta. Ihminen ei voi hallita kirjoitusta, vaan kirjoitettu kieli on oma, alati muuttuva kenttänsä, jolle ihminen astuu vuorostaan opittuaan sanat, ja jolta

hän ei voi sen jälkeen voi astua ulos ennen kuolemaansa. Runollinen puhe on oleskelua rajalla, puhujan luopumista sanomisen itsevarmuudesta, jossa tavallisesti kaikki tulee hänen elämyksekseen. Nordellin kokoelmissa johdatellaan uudenlaiseen näkemiseen ja aistimiseen. Kieli aloitetaan ikään kuin alusta, ja tässä puhdistumisessa on käytävä ”hämärän karsikossa” ja ”vaiheilla, joilta tullut on ei kukaan” (THV, 62).

‘Silmän’ valta-aseman purkamisen juuret modernissa kontekstissa ovat aina Friedrich Nietzschen filosofiassa, joka varhaisteoksessaan *Tragedian synty (Die Geburt der Tragödie)* käsitteli teemaa ‘apolloninen-dionyysinen’-jaolla havainnollistaen (Ks. Nietzsche 1872/2008, 45-49). Heidegger liittyy tieto-opillisesti jatkamaan Nietzschen perspektivististä linjaa, ja kuten olen todennut, painottamaan ihmisen omaksuvan kokonaisvaltaisesti tietoa ympäristöstään (Kakkori 2009, 110-112)⁵. ‘Silmä’ merkitsee ulkopuolisen aseman ottamista ympäröivään, tarkkailevaa asemaa, jossa oleva tulee kokijan elämykseksi. Nordellin runouden tulkinta on osoittautunut usein hankalaksi kenties juuri siitä syystä, että puhuja hajoaa useasti lauluun kokoelmien lehdillä niin täydellisesti, ettei tulkitsijalle hahmotu merkityksiä ympärilleen säteilevää keskusta. Toisin sanoen, tekstissä ei muodostu subjektia, jonka kautta tulkintaa voisi lähteä tekemään. Pyrinkin ennen kaikkea nostamaan esille teoksen keskeisiä teemoja, kuitenkin huomioiden myös sen teosten aineksen, joka ei tyhjene sisällölliseen ja teemaalliseen tulkintaan. Nordellin runojen teho on ennen kaikkea runollisessa tilassa, jonka ne synnyttävät. Tässä tilassa merkitys saa useimmiten väistyä kielen materiaalisuuden tieltä.

Suomalaisen runouden 1900-luvun jälkipuoliskon traditio on ollut tulkintani mukaan hyvin kuvakeskeinen, ja kuvallisuus on edelleen keskeisimpiä muotoja suomalaisessa lyriikassa.⁶ Toki kuvallisuus uudistuu, ja oli 1950-luvun modernistienkin keskuudessa

⁵ Heidegger pyrki monessa suhteessa ylittämään Nietzschen, metafysiikan päätepisteenä tulkitsemansa, filosofian. (Kakkori 2009, 108-110)

⁶ Siru Kainulainen esittää väitöskirjassaan *Kun sanat eivät riitä. Rytmii, modernismi ja kuvallisuus Eila Kivikk’ahon runoudessa*, että kielen materiaalisuuden vaikutus ohitetaan pääsääntöisesti edelleen ammattilukemisen piirissä. (2011, 21) Kainulainen näkee runouskeskustelun taitekohtana Kai Laitisen, modernistisen runouden murrokseen ajoittuvan, puheenvuoron ”Mikä uudessa lyriikassamme on uutta?”, jossa Laitinen korostaa runon kuuntelemisen ja kokemisen sijaan, sen struktuuria ja kuvallisuutta visuaalisina ominaisuuksina. Kainulaisen mukaan laulullisuus ja tunnelmointi määriteltiin feminiinisiksi piirteiksi 1950-luvun modernismin murroksessa, ja nähtiin kategorisesti piirteinä, joista uudessa runoudessa

epämääräinen ja monikäyttöinen käsite. Kuten Tuula Hökkä toteaa, runouden auditiivisen puolen käsittely jäi visuaalisen varjoon. (Hökkä 1999, 78) Eräitä silmän ja laulun rinnakkaisuuksia, tai vastakkaisuuksia, on se millaisin kielellisin käsittein olevaa lähestytään. Nordellin geologiasta lainatut käsitteet luovat silmän ja hallinnan määrittämää suhdetta olevaan, kun taas laulullisuus ja kalevalainen runomuoto luovat kokonaisvaltaista ympäröivään sulautuvaa puhetta. *Tomunhäikäisyvalossa* erilaiset kulttuuriset merkitykset ovat ilmeisemmin läsnä, kun taas *Valkoisessa kirjassa* merkitykset alkavat purkautua vaikenemisesta laulavan puheen tieltä.

Kysymyksellä laulusta runollisen tilan luojana, on vuosituhantiset juurensa. Orfeusmyytillä on kuitenkin yhä hyvin tärkeä merkitys länsimaisen taidelyriikan traditiossa. Orfeus on hahmo, johon yhä uudet runoilijasukupolvet suhteuttavat itseään, pohtiessaan runollista tilaa, ja runollista puhetta. Läntiset laulajahahmot Orfeuksesta alkaen ovat oleilleet laulussa itsestään irrallaan, ja laulussa puut ja eläimet ovat tulleet laulajaa lähelle (Ks. Ovidius 1997, 319-322). Laulu katkeaa maailmalliseen katseeseen, jossa laulaja palaa rajoilleen, ja menettää rakastettunsa kuolemalle (Mts.).

Mikäli tämänkaltainen runous pitää määritellä perioditermein, liittyy se tulkinnassani tyyllillisesti jälkimoderniin runouteen (Ks. Ratia 2008, 70), jonka piir(e)issä moderni kuvallisuus hajoaa ja tekee tilaa tekstin ja puheen virtaamiselle. Tulen tutkimuksessani tulkitsemaan tarkemmin sitä, mitä tämä tekstin ja puheen virtaaminen merkitsee. Hahmottamani temaattisen tason voisi katsoa olevan modernismin perintöä. Kuten Tuula Hökkä kirjoittaa *Suomen kirjallisuushistoria*-teoksessa modernia käsitellessään: ”Martin Heidegger [...] korosti poeettisen kielen asemaa vierauden maailmassa, jossa todellisen olemisen luonne on unohtunut [...] Tiedon ja tietämisen luonnetta kysyvä asennoituminen

pitäisi pyrkiä eroon. (Mt, 105-106) Oma lähtökohtani materiaalisuuden analyysissäni on ennen kaikkea Maurice Blanchot'n filosofia, ja siten hieman erilainen kuin Kainulaisen lähestymistapa. Blanchot nousi julkaisuissaan vastustamaan Jean-Paul Sartren kirjallisuuskäsitystä, jossa korostui kirjallisuuden tehtävä viestin välittäjänä ja ajattelun herättäjänä. Blanchot korostaa kirjallisuuden kokemusta ja kielen materiaalisuutta, ja hänen ajattelunsa hahmottuu näin ollen osaksi postmodernistista liikehdintää. Suomalaisessa kontekstissa Laitisen lähilukua korostava tutkijan ote hahmottuu moderniksi vaiheeksi, ja uudet, materiaalisuutta uudelleen esiintuovat tutkimukset osaksi moderninjälkeistä virtausta.

tuli sodanjälkeisessä kirjallisuudessa tärkeäksi. Mitä on todella? Mitä voi tietää? Miten tiedostava subjekti hahmottaa maailman, mitä on havaitseminen, miten rakentuu inhimillisen olemisen ja maailman merkitys?”. (Hökkä 1999, 72) Nämä teemat saavat kokoelmassa toisenlaisen ilmaisun kuin modernisteilla, ja Nordellin runoudessa ei hahmotu niinkään subjektin esittämää kysymystä, vaan kieli ilmentää sitä olemisen paikkaa, ja sitä suhdetta asioihin, mitä kukin puhetapa tuottaa. Toisaalta tekstin voi tulkita virtaavana runollisena puheena, jossa ei tarvitse kysyä mitään, vaan elää tekstin moniaistisessa rytmissä – puhe on visuaalista, auditiivista ja ruumiillista. Sitä, millä tavalla nämä kysymykset tulevat kysytyksi, millainen merkitys kielellä tässä prosessissa on, ja voiko runous osallistua tämän maailmallisen totuuden tuottamiseen, tulen tarkastelemaan työssäni.

2. KIELI, KIVEÄKIN MYKEMPI

Kieli luo omaa todellisuuttaan, joka olemisessaan on vähintäänkin samanarvoinen kuin oikea puu, kallio tai pilvi.

(Nordell 2004, 10)

Sanat ovat ihania, mutta myös hirvittävän kuolleita.

(Tomas Tranströmer)

Tarkastelen tutkimukseni ensimmäisessä varsinaisessa käsittelyluvussa sitä, millä tavoin kielen kyseenalaistuminen nousee yhdeksi Harri Nordellin kokoelmia määrittäväksi piirteeksi *Tomunhäikäisyvalossa* ja *Valkoisessa kirjassa*. Se, millaisia merkityksiä kieli saa kokoelmissa, on suuri merkitys tulkintojeni kannalta, ja se määrittää myös suuresti kokoelmien puhujia. On vastattava ensin kysymykseen kielestä, jotta pääsisi vastaamaan kysymykseen kokoelmien puhujista, ja siitä millaisessa asemassa Nordellin runous on suhteessa suomalaisen ja länsimaisen lyriikan traditioon.

Kaikki runous alkaa siitä hetkestä, kun kieli takertuu puhujan kitalakeen, ja hänelle käy mahdottomaksi puhua `niin kuin nyt puhutaan`. Runous merkitsee erityistä suhdetta kieleen. Väitän, että suurin osa runouden moderneista ja jälkimoderneista kumouksista on syntynyt nimenomaan siitä, että kielen asettamaan kysymykseen on vastattu uudella tavalla. Modernissa runoudessa itse runous nousee kysymyksenalaiseksi, vaikka toki runouden olemusta on kysytty ja selitetty yhtä kauan kuin kansat ovat laulaneet. Varhaisia myyttejä, jotka liittyvät laulamisen lahjaan, ovat Orfeus-myytti ja *Kalevalan* bardi Väinämöistä koskevat kertomukset loitsimisen, kielen ja viisauden voimasta. Orfeus on yhäti elinvoimainen myytti runoilijan ja taiteilijan tilasta, ja runouden olemuksesta, kun taas Väinämöisen kohdalla kieli liittyy suoraan viisauteen, ja siihen, miten jokin kulttuuri saa kielen avulla olevan hallintaansa, ja kerää näin henkistä ja materiaalista vaurautta.

Toinen merkittävä kieltä koskeva alkumyytti on Raamatun luomiskertomuksen kuvaus siitä, kuinka Jumala antoi Aatamille (siis ihmisten alkuisälle) kielen, jotta hän voisi nimetä eläimet, ja saisi näiden hallinnan. Nämä myyttiset syväkerrokset välittyvät meidän päiviimme asti, ja ne määrittävät osittain myös meidän itseymmärrystämme, on maailmankuvamme millainen tahansa. Palaan erityisesti Orfeus-myyttiin luvussa 3.

Harri Nordellin runoteoksissa kieli ei ole läpinäkyvä aine, joka välittää todellisuuden ikään kuin sellaisena kuin se on, vaan kieli itsessään kyseenalaistuu. Kieli on jotakin, mikä määrittää meitä, tekee meistä sellaisia kuin olemme, sillä keskeisesti ihmistä määrittävää on hänen kielellisyytensä. Kielen rajallisuus, ja sitä myötä kielen mahdollisuus tulevat kysytyiksi. Tämä hetki, jossa teksti ikään kuin kysyy oikeutustaan, voi olla lamauttava, mutta toisaalta voimme ajatella, että se erottaa runouden jokapäiväisestä kielenkäytöstä. Runoudessa kieli on tiheimmillään, ja puhuja joutuu usein etsimään sanomisensa oikeutusta ja mahdollisuutta uudelleen. Harri Nordellin kokoelmissa *Tomunhäikäisyvalo* ja *Valkoinen kirja* kielen vaarallisuus ja sopimuksenvaraisuus saavat puhujan havahtumaan, ja kysymään puhumisen mieltä. Tulkintani mukaan tämä mykistyminen on hänen omin hetkensä ja mahdollisuutensa löytää jonnekin syvemmälle, tuntee kieli todella ensimmäistä kertaa. Luennassani olevissa kokoelmissa mykkyys ja kielen rajallisuuden tiedostaminen kulkevat yhtenä merkittävimmistä loimilangoista. Merkitykselliseksi tulee se, miten puhuja asettuu puhuessaan todellisuuteen. Puhujan puhumiseen suhteutuu maiseman toiset olevat. Ympäröivässä on myös ”tiedottomia sammaltavia kiviä” (VK, 34). Lisäksi kuolema on läsnä maallisen puheen rajana: ”Puhu kuolleille. He vaikenevat kanssasi” (VK, 45). ”Kuolleille puhuminen” voidaan tulkita paitsi siten, että puheessa ei ole pääsyä kuolemaan, myös siten, että toiset, vaikenevat olevat ympäröivässä, kuten kivet, eivät puhu, vaan lepäävät mykkyydessään, ja inhimillinen puhuja on kieleensä sidottu. Hänellä on vastassaan ”maailmattomia kiviä”, joiden olemiseen ei voi kielellisesti murtautua:

Nimettömästä

valitse kivi, maailmaton

Tässä on kaikki

(THV, 51)

Tomunhäikäisyvalossa kivet merkitsevät sitä hiljaisuutta ja pysähtyneisyyttä, jotta domme maailmallisilla käsitteillämme elollistaa. Puhe kuitenkin viipyilee kiven elottomuudessa, ja nimeää juuri tämän elottomuuden. ”Kivi” näyttäytyy puheen rajana, jonka olemus on nimenomaan mykkyudessa:

Sillä kiville on annettu hiljaisuus vaieta,
etteivät kielisi itseään mykemmästä

(THV, 55)

Nordellin kokoelmien puheessa suhde olemiseen ja olevaan aloitetaan ikään kuin alusta viipymällä hiljaisuudessa, mietiskelemällä sitä tapaa, jolla kivi lepää oman mykkyytensä varassa. Voisi todeta, että joudumme kielellisessä olemisessamme käyttämään paradoksaalista ilmaisua tälle kiven kiveydelle: kiven puhuttelevuus on sen mykkyudessa – sen mykkyys on sille itselleen ei-mitään, mutta meille se merkityksellistyy oman olemisemme vastapuolena. Ihminen on aina sidottu olemiseensa, ihminen elää maailmassa. Tätä ihmisen maailmaa vastassa on kiven ”maailmattomuus” (THV, 51). Toisaalta nämä kaksi `kivi`-runoa ovat hyvin merkityksellisiä, kun kysyn luennassani sitä, minne luopumus *Tomunhäikäisyvalon* puhujan johdattaa. Maurice Blanchot’n kieli- ja runousajattelu on mielekäs ja avaava lukutapa yllä lainattuihin runoihin. Kieli hahmottuu negation kentäksi, joka `tappaa` kohteen, jotta se antautuisi meidän käyttöömme. Eräät äärimmäisimmät muotoilut kielen mielivaltaisuudesta ja sopimuksenvaraisuudesta ovat johtaneet siihen, että runouden kielelle jää puhdas esteettisen kokemisen jokapäiväisestä todellisuudesta irrallinen ulottuvuutensa. Tällaisesta runoudesta on esimerkkinä vaikkapa Stéphane Mallarmén teos *Un coup de dés (Nopanheitto)*, suomentanut: Helena Sinervo), jossa kieli ei tarkoita enää mitään, vaan on puhdasta tiettyyn esteettiseen muotoon puristettua materiaa (ääntä ja kirjainmerkkejä). Tällainen runous tuo esiin kielen puhtaana kuoleman kenttänä, jolla ei voi enää `tehdä` mitään. Harri Nordell korostaa kielen omalakisuuutta poetiikkaansa käsittelevässä puheenvuorossa *Nuori Voima*-lehdessä:

Dominoiva on aina kieli. Kieli yli kaiken. Yritän suojella loppuun asti runoa liialta selittämiseltä ja yksinkertaistamiselta so. pysyä uskollisena sille mikä kirjoittautuu, siis alkuperäiselle ja paimentamattomalle; oudolle kuvastolle, uudissanoille, syntaksin rikkomiselle yms. – nämä ovat aina orgaanisia

elementtejä eivätkä jälkikäteisiä liitännäisiä. Kieli luo omaa todellisuuttaan, joka olemisessaan on vähintäänkin samanarvoinen kuin oikea puu, kallio tai pilvi; absoluuttia ei ehkä ole, on vain tulkintoja.

(Nordell 2004, 10)

Nordellin puheenvuorossa korostuu kielen omalakisuus, ja runouden kielen erityisyys, jossa itse kieli nousee kyseenalaiseksi, ei niinkään se, mitä se viestii todellisuudesta. Tarkemmin sanoen kieltä ei varsinaisesti kysytä, vaan sen vapaalle virrannalle annetaan ohjat, kuten surrealistien automaattikirjoituksessa. Maurice Blanchot kirjoittaa teoksessaan *Kirjallinen avaruus* kirjailijan osasta seuraavasti:

Kirjailijan etuoikeus liittyy tähän etuoikeuteen olla kaiken hallitsija. Mutta hänellä on hallussaan vain ääretön; häneltä puuttuu äärellinen, raja pakenee häntä. Äärettömässä hän ei voi toimia eikä rajattomassa saattaa mitään loppuun [...] tästä alkaa kirjallinen luominen, joka vaalii illuusiota, että palatessaan jokaiseen asiaan ja jokaiseen olevaan se luo ne, koska se nyt näkee ja nimeää ne lähtökohtanaan *kaikki* ja kaiken poissaolo – siis tyhjiys.

(Blanchot 2001, 19)

Tämä äärettömyys on kieli. Kirjailija hallitsee ääretöntä, hänen tehtävänään on sanoa kaikki. Todellinen runouden olemus löytyy kuitenkin hiljaisuuden kuultaessa kirjainmerkkien takaa, ja niitä vasten. Nordell korostaa puheenvuorossaan kielen omalakisuuutta ja vapautta, siis rajoittamatonta kielen kirjoittumista. Kuitenkin, tulkintani mukaan, Nordellin teoksissa itse teosten materiaali, kieli tuntuu menettävän arvonsa, ja kykynsä ilmaista. Voisivatko teokset muodostaa itsessään autonomisen ja todellisuudelle vieraan puheen avaruuden? Olisiko kieli kokoelmissa suuhun sopimatonta muminaa, jolla ei enää ole kosketusta todellisuuteen, ja täten ainoa keino rehellisyyteen olisi vaikeneminen? Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen teoksissa ilmenevää ristiriitaa: toisaalta puhujan hajoamista kielen vapaaseen tempoiluun, toisaalta hänen tietoista pysähtymistään kiven mykkyuden edessä, joka tuntuu irvailevan hänen laulunlahjalleen.

2.1 Maailmaton kivi

Maurice Blanchot'n lähtökohtana artikkelissa ”Kirjallisuus ja oikeus kuolemaan”, on Hegelin kieliäjattelu. Blanchot kirjoittaa, viitaten G.W.F. Hegelin *Hengen fenomenologiaan*, Aatamin nimeämishetkestä seuraavasti:

Jumala oli luonut olevat, mutta ihmisen täytyi hävittää ne. Vasta silloin ne alkoivat merkitä hänelle, kun hän vuorostaan loi ne kuolemasta, johon ne olivat kadonneet. [...] ihminen tuomittiin kykenemättömäksi lähestymään mitään ja kokemaan mitään paitsi sen merkityksen avulla, joka hänen täytyi synnyttää.

(Blanchot 2001, 21)

Runouden kieli on siitä erityistä, että se on herkkää tälle liikkeelle. Kuten Stéphane Mallarmé totesi: ”kuinka mieletöntä, että *la nuits* loistaa kirkkaissa väreissä, kun taas *le jour* soi syvissä, pimeissä sävyissä”. Runouden kieli on avoin kielen mielivaltaisuudelle. Jokapäiväisessä kielessä ja filosofiassa objekti palautuu subjektiin. Siis objekti on yhtä kuin se kuva, jonka subjekti on siitä *luonut*. Vapammin voisi todeta, että minä olen teidän, ja te olette minun seipittäni – siis te minulle, ja minä teille. Toista ihmistä, eläintä, puuta ja muuta ei voi ikinä tavoittaa sellaisenaan, vaan se on aina tietystä inhimillisestä pisteestä nähty. Kyllä, antropomorfisuus on väistämätöntä. Ja kyllä, ilman kieltä ei voisi olla minkäänlaista kommunikaatiota. Mutta kirjallisuus onkin Blanchot'n mukaan kenttä, joka pystyy kuuntelemaan tämän maailmallisen puheen mielivaltaisuutta. Siinä voimme oleskella ulkopuolella. Siinä kieli itse tulee koettavaksemme. Ja nimenomaan runoudessa – kirjallisuus, joka pyrkii *tarkoittamaan* on asia erikseen.

Viitaten Blanchot'n tulkintaan Hegelin *Hengen fenomenologia*-teoksesta, tuon esille tavallisen kielen ja kirjallisuuden kielen välistä eroa:

Kissan nimeäminen on, jos niin halutaan sanoa, sen tekemistä ei-kissaksi, kissaksi joka on lakannut olemasta olemassa. Kissa on lakannut olemasta elävä kissa, mikä ei tarkoita, että siitä tehtäisiin koira tai edes ei-koira. Tässä on ensimmäinen ero tavallisen ja kirjallisuuden kielen välillä. Ensin mainittu lähtee siitä, että kun kissan ei-olemassaolo on kerran siirtynyt sanaan, kissa itse herätetään henkiin kokonaan ja varmasti ideansa (olemisen) ja merkityksensä muodossa: olemisen (idean) tasolla sana palauttaa kissalle kaiken varmuuden, mikä sillä oli olemassaolon tasolla. [...] Yhteinen kieli on epäilemättä oikeassa: tämä on hinta, jonka maksamme rauhastamme. Mutta kirjallisuuden kieli on tehty levottomuudesta ja ristiriidoista.

(Blanchot 2001, 22)

Blanchot nojautuu metafysiikan ylittävään ajatteluun (tai sellaisen etsintään) kirjallisuusajattelussaan. Blanchot'n mukaan, kirjallisuuden olemus on kirjallinen tila, kirjallinen avaruus. Jos yrittää päästä kirjallisuuden kokemuksen tuolle puolen, menettää kirjallisuuden; sen hetken, jona kirjallisuus on läsnä. Näin käy myös, kun kirjallisuus alistetaan joillekin päämäärille, kuten silloin kun kirjallisuudesta tehdään yksilön tunteiden ilmaisua. Kuten hän kirjoittaa:

”Jotain olennaista puuttuu siltä, joka ilmaisee itseään. Negaatio on sidottu kieleen. Kun alan puhua, en puhu sanoakseni jotain, vaan ei-mikään vaatii saada puhua, ei-mikään puhuu, ei-mikään löytää olemisensa puheesta ja puheen oleminen on ei-mikään.[...]Tämä ei ole nihilististä haaveilua. Kieli havaitsee, ettei se saa merkitystään siltä mikä on olemassa, vaan sen omasta vetäytymisestä olemassaolon tieltä, ja se tuntee kiusausta pitää kiinni tästä vetäytymisestä, se haluaa saavuttaa negaation itsessään ja tehdä ei-mistään kaiken. Jos asioista ei puhuta kuin sanomalla se, mikä tekee niistä ei-mitään, silloin todellakin ainoa toivo sanoa asioista kaikki on sanoa niistä ei-mitään”

(Blanchot 2001, 21)

Mitä tarkoittaa se, että ”[kieli] haluaa tehdä ei mistään kaiken”. Tai se, että: ”Negaatio on sidottu kieleen. Kun alan puhua, en puhu sanoakseni jotain, vaan ei-mikään vaatii saada puhua, ei-mikään puhuu[...]”? Tällä Blanchot viittaa hegeliläiseen muotoiluun kielestä olevan välittömän olemisen surmaajana. Blanchot'n tarkoituksena ei ole nihiloida jokapäiväisen puheen oikeutusta, vaan kysyä sitä, mihin runouden kielen erityisyys

perustuu ja mikä mahdollisuus tällaiseen kielisuhteeseen kätkeytyy. Kielen kirous olevaisten `surmaajana` on ainoa keinomme olla ihminen, ainoa keino toimia todellisuudessa. Blanchot`lle kirjallisuus ei ole paikka, jossa kieli voisi paljastaa mitään, vaan kirjallisuuden olemus on nimenomaan siinä, että siinä ajaudutaan *ulkopuolelle*, kielen mielivaltaiseen avaruuteen, missä mikään ei paljastu, vaan kaikki on vapaata liikettä tällä negaation alueella, missä ei ole subjektia tai objektia; on vain kieli, siis liike. Näin ollen kirjallisuus ei voi opettaa mitään, se ei voi tuoda totuutta yhtään lähemmäksi. Se voi vain osoittaa kielen mielivaltaisuuden, ja siihen mielivaltaisuuteen liittyvän nautinnon, joka voidaan kokea `kirjallisessa avaruudessa`.

Nordellin kokoelmissa, erityisesti *Tomunhäikäisyvalossa*, kieli menettää kosketuksensa todellisuuteen. Kokoelmat itse sanataiteena ovat pelkkää kieltä, mutta niiden takana ei olekaan mitään. Ne houkuttelevat ihmisen luomaan yhä uljaampia selityksiä ja järjestelmiä, mutta lopulta sanat osoittautuvat petollisiksi. Sivun 47 runo kuvaa *Tomunhäikäisyvalossa* - ainakin jokapäiväiselle - kielelle annettua paikkaa: ”Ei ole muuta, vain hajoavat merkit / Alla kivet, äänettömät sirpit” (*THV*, 47). Seuraava, jo aiemmin siteeraamani, runo kuvaa *Tomunhäikäisyvalon* paradoksaalista asetelmaa vieläkin paremmin.

Sillä kiville on annettu hiljaisuus vaieta,
etteivät kielisi itseään mykemmästä

(*THV*, 55)

Tämä paradoksi on *Tomunhäikäisyvalon* materiaalin, kielen, epäily ja vieraus. Teos on täydellisesti koostunut kielestä, mutta sen yksi keskeisimmistä teemoista on kielen viheliäisyys ja riittämättömyys. Huomioni kiinnittyy ennen kaikkea ilmaisuun ”kieliä itseään mykemmästä”. Mikäli ihmisen olemukseksi määritetään kielellisyys, nousee kiven mykkyys, hiljaisuus ja maailmattomuus ihmisen olemista vastaan. Kaikki näyttäytyy ihmiselle osana maailmaa, joka muodostuu merkityksistä. Kuten todettua, kiven olemus on sen mykkyudessa, mikä merkitsee yhtenä kokoelmaa määrittävänä seikkana sitä, että kivi ei käännä ilmenevää merkeiksi ja merkityksiksi. Toisin kuin kivelle, ihmiselle on annettu

sanat, joilla me kielimme kiveäkin mykemmästä. Kieli itsessään on negaatio, asioiden `surmaaminen´ niiden itsensä merkityksen tieltä.

Valkoisessa kirjassa puheessa ja laulussa ilmenee merkitysten sortuminen ja murtuminen. Kokoelman perusvireen voi nähdä joko melankolisena, mikä merkitsee sitä, että puhuja kuuntelee huuliltaan totunnaisesti putoilevia kuolleita ilmaisuja, jotka rakentavat Potemkin-kulisseja meidän ja todellisuuden välille. Otan kaksi esimerkkiä, jotka ilmentävät kielen väkivaltaisuutta, tai sitä, että kieli on likainen lasi, joka taittaa maailman meille tietyllä tavalla:

Ettei minulla olisi nimeä kutsua sinua. Valon impala, herätä hänet hiljaa.

(VK, 16)

Tässä kauniissa runossa, joka yhtenä harvoista kokoelmien runoista saa jopa romanttisia sävyjä, sillä puhuttelu soi mielessäni hellyyden rekisterissä, tulee muotoilluksi runollisesti Maurice Blanchot'n ajatus kielen varsinaisuuden surmaavasta vaikutuksesta. Toisinaan ihminen itsekin havahtuu siihen, että maistelee omaa nimeään, ja se tuntuu vieraalta. ”Valon impala”, jota runossa lopuksi puhutellaan, on jonkinlainen yhteinen, kaikille ihmisille sama, jumaluuden tai meitä määrittävän materiaalisuuden ulottuvuus, joka ei ole mitään ihmisen hallinnassa olevaa. Se on jotakin, mille kaikki ihmiset ovat alisteisia. Sanat ovat kovia, valo on pehmeää. Valo on lisäksi nimetty ”impalaksi”, joka on pehmeästi liikkuva, feminiininen eläin. Tässä kuvassa tähdentyy ihmisen sukulaisuus luontoon, ja eläinhahmoon. Kieli on ihmisen hallintaväline, likainen lasi meidän ja todellisuuden välissä, kun taas valo on jotakin alkuvoimaisempaa suuremmin aistittavaa.

Tuuditan pitkää itkuu, tuulta tuhatvuotista. Kerro kenen hengitystä suovillojen keinunta.

Kenen ylle cirruksen painoton paita.

Tuuditan pitkää itkua, tuulta tuhatvuotista. Kerro miksi päivä tyhjiä ulappoja harhaa.

Missä luhistuu merkitysten horisontti.

(VK, 17)

Tässä esimerkissä saamme aavistuksen siitä, mitä tarkoitan tulkitessani Nordellin runoutta merkkien tuottamana kuoleman avaruutena. Rakenteellisesti ja rytmisesti kokoelmien, erityisesti *Valkoisen kirjan* puhe on tila, jossa merkitykset ovat kätkössä, ja ne löytääkseen on vaiettava, kuunneltava. Vaikka teenkin perusteellista sisällöllistä tulkintaa kokoelmien runoilille, huomaan usein, että juuri niiden vaikea käsitteistö, sanasto ja keinuva, kansanlaulusta polveutuva rytmi on se ydin, joka runoista on löydettävä. Säkeen: ”tuuditan pitkää itkua, tuulta tuhatvuotista” kalevalainen, keinuva rytmi luo tunnelmaa runolle ja osoittaa kokoelmien kuvaston monitasoista kerroksellisuutta.

Paitsi että kokoelmissa tehdään matkaa biologiseen ja maantieteelliseen muinaisuuteen viipyilemällä tuhansia vuosia sitten vetäytyneen Yoldian meren rannoilla, tehdään matkaa myös runouden kerrostumiin: modernin taidurunon rytmit ja kuvallisuus asetetaan rinnatusten kansanlaulun poljennon kanssa. Kaiken ydin on tekstin rytmisyyden kokeminen, sillä runossa ilmenee myös säkeiden ilmaisemien merkitysten tasolla. Säe ”kerro kenen hengitystä suovillojen keinunta” tehostaa runon keinuvaa vaikutelmaa, ja yhdistyy rytmisyydessään ”pitkän itkun tuuditukseen”. Puhuja osallistuu tuudittaessaan personoimansa luonnon rytmiin, suovillan keinuntaan. Hän oleilee todellisuuden ja oman olemisensa arvoituksen äärellä, mitä ilmentää myös runon rytminen toisteisuus niin, että runo ei sulkeudu - ikään kuin valmistu - lopuksi, vaan jää avoimeksi. Esitetään kysymys, johon ei edes pyritä vastaamaan, vaan tulkintani mukaan juuri loputon kysyminen on ihmisen osa, ja kiirehtiessään vastauksiin ihminen alkaa peittää rajallisuuttaan itseltään. Vastaavanlaisia sävyjä tunnistan myös *Valkoisen kirjan* sivun 45 runossa:

He olivat oikeassa. Keskus on tuhoutunut. Viesti oli miltei tuhkaa, vaivoin ymmärrettävissä. / ”Puhu kuolleille. He vaikenevat kanssasi.”

Hiussillalla olkinen hevonen.

(VK, 45)

Kuten tulkitsin aiemminkin, kokoelmassa on kyse ihmisen suhteesta siihen, mikä ei tottele mitään nimeä. ”Keskuksen tuhoutuminen” voisi merkitä omistavan puheen vaikenemista. Kieli ja tietoisuus ei ole oikotie jumalalliseen harmonian valtakuntaan, vaan kieli itsessään on vallankäytön läpäisemää, ja myös tietoisuuden toimintaperiaate on viedä meidät pois asioiden suorasta vallitsemisesta. Kuolleilta ei ole saatavissa viestiä tuonpuoleisesta. Voimme puhua kuolleille, mutta he vaikenevat. Se, mikä tekee runoilijan on herkistyminen poltteelle, kulkeminen siellä, missä sanat menettävät ilmaisukykynsä. Blanchot kirjoittaa tästä kuolemalle herkistymisestä *Kirjallisessa avaruudessa* ja toteaa, että kirjailija ei saa pyrkiä hallitsemaan omaa loppuaan. Jotta kieli voisi puhua, hänen on itse vaiettava. Paradoksaalisesti, sanoessaan kaiken, kirjallisuus palauttaa rajantajumme, sillä se kiinnittää huomion kieleen avaruuteen, jota mikään ei rajoita. Rajoille paluu on vaikeneminen, mihin Nordellin kokoelmat tuntuvat useasti kehottavan.

Koska kokoelmassa on runsaasti viittauksia eri mytologioihin, olen taipuvainen tulkitsemaan runon viimeisen rivin ”olkisella hevosella” viittaavan *Kalevalan* kuudenteen runoon, jossa Väinämöinen rientää olkisen ratsulla Joukahaisen luo. Toisaalta yhteys vaikuttaa hieman hakemalla haetulta, eikä runo välttämättä vaadi näin perusteellista ruumiinavausta tullakseen ymmärretyksi. Kuitenkin viittaamisen Väinämöisen, siis laulajan ja syntyjen tietäjän, ratsuun voisi tulkita jälleen runollisena tai mystisenä kokemuksena, jossa käydään kuolemassa, vain toteamassa sen vaiettava voima. Samoin kuin Nordellin runoudessa usein esiin nouseva Orfeus-hahmo, myös Väinämöinen oli kuolemankävijä, ja heidän asemansa kannalta tämän kuiluun katsomisen merkitys oli olennainen. Vaikka kokoelmissa risteilevät, välillä ehkä mielivaltaisenkin tuntuisesti, erilaisten mytologioiden hahmot ja tapahtumat, ne alleviivaavat yhdessä sitä, että kyse on erityisestä tilasta. Näissä runoissa ollaan kaukana jokapäiväisestä kokemuksesta, näissä runoissa ollaan irrallaan itsestä ja tavanomaisesta elämänpiiristä. Palaan tähän erityislaatuiseen tilaan seuraavassa käsittelyluvussa.

Tomunhäikäisyvalon keskeinen teema kietoutuu tulkinnassani kieleen, mykkyyteen ja kuolemaan. Kokoelma nostaa mielessäni kysymyksen siitä, millainen kyky puhekyky oikeastaan on. Kokoelman maisema on hyvin omalaatuinen. Se on paikka, joka on ”loppu” ja jossa kulkee ”mies, horisontin paimen”. Tähän horisontin paimeneen palaan seuraavassa käsittelyluvussa, mutta kieli-analyysia on hyvä pohjustaa jo tässä vaiheessa sillä, että *Tomunhäikäisyvalo* näyttäytyy alusta lähtien luopumisen ja irtipäästämisen kirjana, jossa ei varsinaisesti rakenneta mitään, mutta kuitenkin löydetään jotakin. Tämä paikka on, kuten todettua, jonkin ”loppu”. Nostan seuraavaksi esiin sivun 23 runon.

Nukut lumi vitivaiti
Nimetön, jää äänetön
Seuraa sinua

Pölyä hohtava kehrä,
Silmäterän metamorfoosi
Jossa kuolleet hengittävät

(*THV*, 23)

Puhujan puhuttelun ”nukut” voi tulkita joko niin, että puhuja puhuttelee lukijaa, jolloin runo merkitsee laajemmin ihmisyyttä, mutta tulkitsen hänet, jota puhutellaan puhujan kumppaniksi, samaksi henkilöksi, jota puhuja pyytää valon Impalan ”herättämään hiljaa” *Valkoisen kirjan* sivun 16 runossa. Runon maisema on talvi, kaamos, ihmistä seuraava pimeys ja materiaalisuus. *Tomunhäikäisyvalon* runoissa tehdään konkreettisesti ja symbolisesti matkaa ydintalvesta uuteen valoon. Tämä valo on nimetty ”Pajuntähdeksi”, joka on tähtitaivaalla keväisin loistava Neitsyen tähtikuvion Spica. Symbolisesti näissä runoissa käydään kielen ja puheen vaientavassa kuoleman maassa. ”Nimetön” ja ”jää äänetön” seuraavat, eli jokin materiaallinen, asioiden oma vallitseminen ottaa ihmisessä paikan, ja pakottaa laskemaan ohjat. ”Kehrä” merkitsee yleisemmin vauhtipyörää, mutta yleisin käyttömuoto suomen kielessä merkitsee auringonkehrää. Tulkitsen tämän

metaforana ikuiselle valolle, joka tässä runossa hohtaa pölyä, eli ainetta, joka taittaa valoa joka suuntaan ja saa näkemään epäselvemmin. Kehrän voi tulkita merkitsevän iiristä, tai kaikennäkevää silmää. Tässä hallitsemisesta luopumisessa tapahtuu ”silmäterän metamorfoosi”, ja ”kuolleet hengittävät”, kun päästetään irti kaiken kääntämisestä ihmisen tietoisuudelle. Käsittelen seuraavassa käsittelyluvussa ”silmäterän metamorfoosia” syvemmin, ja rinnastan pyrkimyksen muun muassa Mirkka Rekolan runouteen. Kaiken alistavan totuuden ja kaikkietävyyyden syrjäyttää armo ja irtipäästäminen. Luonnon oma rytmi ja ikuinen kierto ottavat paikan lineaariselta aikakäsitykseltä, erilaisilta eurooppalaisilta historian täydentymisen projekteilta, kuten kristinuskolta, sosialismilta tai valistukselta. Myös kieli on käsitettävä tässä prosessissa uudella tavalla.

2.2 `Tomunhäikäisyvalosta` Äiti Jäätikön sanoihin

Tulkintani mukaan jo nimi *Tomunhäikäisyvalo* viittaa kielellisyyteen. Nimessä voi nähdä yhteyden jopa logos-mystiikkaan, jossa kieli merkitsee ruumiilliselle ja maalliselle ihmiselle viisautta ja korkeampaa tietoa. Logos-mystiikka viittaa Johanneksen evankeliumin alkuun, jossa kuvataan, miten sana tulee Jumalan luota ihmisille, ja sitä myöten viisaus laskeutuu maan päälle Jeesuksen hahmossa. 1. Mooseksen kirjassa Jumala luo sanalla pimeyden ja valon, minkä jälkeen hän antaa ihmiselle kielen, jotta tämä voisi nimetä eläimet. Näin ollen ihminen siis on Jumalan lähettiläs maan päällä, ja kielellisyys merkitsee hallintaa. ”Tomua” taas käytetään Raamatussa synonyymina maalle. Ihminen on siis myös ruumiillinen olento, kuten 1. Mooseksen kirjassa todetaan: ”Otsa hiessä sinun on hankittava leipäsi, kunnes tulet maaksi jälleen, sillä siitä sinut on otettu. Maan tomua sinä olet, maan tomuun sinä palaat” (1. Moos. 3:19).

Jos ”tomu” merkitsee ihmistä, ja ”valo” kielellisyyttä ja tietoa, niin mitä merkitsee kokoelman tulkinnan kannalta se, että tämä valo ”häikäisee”. Häikäiseminenhän merkitsee sitä, että valo on niin kirkas, että ihminen ei todella enää näe mitään, hän sokaistuu hetkellisesti. Kokoelman nimi vihjaa siitä, että kieli ei tuokaan meitä asioiden luokse, vaan se onkin jotakin, minkä lävitse näemme ehkä vain itsemme. Blanchot’in vastaveto filosofialle on runous, ja ihanteellisessa mielessä Mallarmén runous, jossa kieli ei enää viittaa itsensä ulkopuolelle, vaan löytää materiaalisuutensa – siis auditiivisuuden, rytmin, mitan ja niin edelleen.

Voiko Nordellin runot nähdä tällaisena puhtaana runoutena, joka pyrki luomaan uudenlaista suhdetta, tai asettamaan kielen kyseenalaiseksi, tai kiinnittäisi huomionni siihen, että kieli on aina tietynlainen inhimillinen perspektiivi? Tätä lähdän kysymään, ja kiinnitän huomioni tässä käsittelyluvussa *Tomunhäikäisyvalon* runoihin, joissa itse kieli ja `valo´ nousevat keskeisesti huomion kohteeksi. Aloitan tulkintani siitä, millaisia tarkempia määrittelyksiä `tomunhäikäisyvalo´ saa kokoelmassa.

Nuku, tomunhäikäisyvalo

Tuli muuan vain
saraheinät hiuksissa paloivat

*Oli siipi
meren graniittimaljassa
Oli siipi
meren graniittimaljassa*

Nuku, olemme tässä

Vain harhaa kimeera
horisontissa saalistaa

*On yö
raadeltua nukkaa,
pilven hermo
tropopaussein alasimella*

(*THV*, 16)

Tämä runo suhteutuu muun muassa *Valkoisen kirjan* sivun 52 runoon, jossa ”nähdään horisontti, nimetön sapatti”. *Tomunhäikäisyvalossa* tunnelma on levottomampi, ja vaikka rauhaa ja levollisuutta etsitään, on tämä matka vielä selkeästi keskeneräinen. `Tomunhäikäisyvalo´ ja kimeeran ”harhan saalistus” rinnastuvat runossa. Ne vievät huomion ”tässä olemiselta”, siis tähän todellisuuteen kiinnittymiseltä. Ne ovat osana länsimaista metafysiikan jatkumoa, jossa tämän – ainoan – todellisuuden eteen asetetaan tuonpuoleisuuden kehys, jota vasten kaikki elämän ilmiöt selittyvät. Kursiivilla kirjatut säkeet tulkitse joksikin inhimilliselle tietoisuudelle käymättömäksi alueeksi – joksikin

mystiseksi voimaksi, josta emme saa otetta. Käsittelyssä olevassa runossa se hahmottuu kiertokulukuksi ja kuolemaksi. Se on ”yö”, siis tomunhäikäisyvalon – minkä tulkitsen kieleksi ja ihmisen tietoisuudeksi – vastavoima. Se on raadeltua ”nukkaa”, jota irtoaa meistä ja kaikesta elävästä ja olevasta kaiken aikaa. Se ei ole kuitenkaan kuollutta iäksi, vaan kaikki aine kiertää, ja ravitsee uuden kasvun.

Koska tulkitsen, että kokoelmassa on laajemminkin kyse modernin subjektin hybrisen vastustamisesta, katson ”siiven meren graniittimaljassa” viittaavan Ikaros-myyttiin. Isä-Daidalos rakensi pojalleen siivet, mutta kielsi tämän lentämästä liian korkealla, lähelle Aurinkoa, tai liian matalalla, niin, että siivet koskettaisivat merta. Kuten tiedämme, Ikaros kuitenkin lensi niin lähelle Aurinkoa, että vaha hänen siivissään sulii, lentäjä vajosi mereen ja hukkui. Myytti kuvaa ihmisen rajatietoisuutta. Aurinko ja meri ovat ne ikuiset elementit, joita vasten olemisemme rajautuu. Pilvien hajoaminen ”tropopausin alasimella” tähdentää tätä materiaalista kiertoa ja hajoamista.

Nostan esiin toisen runon, jossa ilmenee kiertokulku, ruumiillisuus ja `valo`, joiden ympärille kehiytyvien kysymysten tulkitsen vievän meidät lähelle *Tomunhäikäisyvalo*-kokoelman keskeistä tematiikkaa.

Olimme hiljaa,
heinäsirkat rauta ihmiset
ranteessa jään punos,
kuka nosti luomemme näki
ruosteen ja syntymän
vitkaan kiertyvät sakarat

Olimme hiljaa,
sylissä poikittainen valo,
alla odottavat kuolleet,
ja kirkaassa silmittömässä
liikkui ei mikään, pilvi
hydrologisessa kierrossa

(*THV*, 37)

Tässä runossa on hyvin mielenkiintoisia elementtejä. Ensinnä huomio kiinnittyy hiljaisuuteen ja ajan liikkumiseen. ”Kuka nosti luomemme näki / ruosteen ja syntymän”

merkitsee elämää ja kuolemaa, syntymistä ja kuolemista, ajallisuutta. Lisäksi sen voi tulkita tarkoittavan ikuista paluuta, tulemista. Ihmisellä ei ole määriteltyä ikuista ydintä, vaan hän tulee loputtomasti itsekseen – hän ei ole milloinkaan valmis. Ihmisen minuus ei siis ole jotakin säädettyä – häntä ei ole tuomittu tietynlaiseen olemukseen, vaan hän muuttuu uudelleen ja uudelleen.

Runo ilmentää jatkuvaa, loputonta muodonmuutosta. Ruosteen ja syntymisen ”vitkaan kiertyvät sakarat” vieläpä näkyvät ”luomien alla”, siis silmissä, joilla on merkitys sielun peilinä. Kirkkaassa ja silmittömässä lisäksi liikkuu ”ei mikään”. Mikä kuitenkin hyvin merkittävää, runon kokijat ovat ”poikittaisessa valossa”. Tulkitsen tätä, paitsi ajallisena jatkumona ja traditiona, ennen kaikkea suorana kokemisena, ja suorana suhteena toiseen. Puhuja on vaiennut, ja yhteys kaikkeuteen on ”poikittaista valoa”, mikä näyttäytyy tulkinnassani vastakohtana ylhäältä ihmiselle tulevalle, `ikuiselle valolle`. Runossa näyttäytyvä tietoisuus on siis ajallista, historiallista, jos näin halutaan ajatella, suoran eettistä suhdetta toiseen, ilman kielen ja kulttuurin luomia kategorioita ja kehikoita. ”Poikittainen valo” yhdistyy tulkinnassani *Valkoisen kirjan* sivun 16 ”herättävään” valoon. Tällainen suhde olevaan assosioituu itämaiseen filosofiaan ja uskontoon, ja miksei myös kristilliseen mystiikkaan, vaikka kirkot ovatkin pääasiassa tuominneet syntisiä ikuisen kadotukseen, korostaen enemmän lakia kuin armoa. Muun muassa keskiaikainen mystikko Meister Eckhart korosti tämänkaltaista hiljentyvää, silleen jättävää asennetta maailmaan. Lähenen tässä jo hyvin pitkälti seuraavaa käsittelylukua, mutta pyrin hiljalleen johdattelemaan tulkintaa kokoelmien puhujan tarkasteluun ja runouden merkityksen määrittelyyn.

Toinen tärkeä kieltä ja subjektia koskeva runo on kolmannen osaston avaava teksti:

*Ei se ollut suojeleksenvalo jonka näimme
tulijoiden silmissä, se oli
unen valtakunnan hirveä valo,
hulmusivat ruoste ja harmaa,
kaakkurin värit
ja ruhjova lyönti nousi sisältämme,
sillä erotus oli jo tehty*

(*THV*, 33)

Aikaisemmin *Tomunhäikäisyvalossa* on kutsuttu kohti jotakin, ja nyt runossa todetaan, että ”tulijoiden silmissä” loistaa ”unen valtakunnan hirveä valo”. Mitä valo-metaforat tässä yhteydessä tarkoittavat? Runo askarruttaa kovin, mutta se tuntuu olevan eräs keskeisistä teksteistä tulkintojeni kannalta. ”Suojeluksenvalo” voitaisiin nähdä tietenkin jumalallisena järjestyksenä ja harmoniana, sekä kieleen viitaten, järkenä ja ymmärryksenä. ”Unen valtakunnan valo” taas merkitsee jotakin, mitä me emme hallitse. Unissahan maailma on aina jotenkin nyrjähtänyt, ja pahimmillaan unet ovat harhailua maailmassa, johon emme osaa kotiutua. Mutta toisaalta unissa myös pääsevät valloilleen viettimme ja tukahdutetut pelkomme ja halumme. Unien maailma voi olla myös nautinnon maailma, missä ei ole kestoja ja rajoja. ”Unen valtakunnan valo” voisi siis merkitä ruumiillisuutta, viettejä ja tiedostamatonta. Ruosteenpunainen ja harmaa – siis kaakkurin värit – ovat väreinä epätäydellisiä, jopa tietyllä tavalla likaisia. Ne ovat mailleenmenon ja kuoleman värejä. Karoliina Lummaa kirjoittaa artikkelissaan ”Risto Rasan surulliset linnut” kaakkurin merkinneen perinteisesti suomalaisessa lyriikassa kuoleman lintua, ja viittaa V. A. Koskenniemen runoon, joka on nimetty ”Kaakkuriksi” (Lummaa 2008, 50). Näissä runoissa ollaan siis muutoksen kehässä, johon liittyy aina myös traagisuus. ”Ruhjova lyönti” voisi merkitä esimerkiksi sitä, että puhuja on jo matkalla pois. Runossa on kaiken kaikkiaan jotakin hyvin levottomuutta herättävää. Huomio on tulemisessa, ruumiillisuudessa, ajallisuudessa, iäisen läsnäolon vastakohtana.

Blanchot´a mukaillen voisi olla kysymys myös kirjallisuudesta, filosofian vastavoimasta. Blanchot´n mukaanhan kirjallisuus on kokemus *yöstä* ja *ulkopuolesta*. Se voisi merkitä kaaosta, alitajuntaa, vyöryvää tekstiä, joka antaa avoimen haudan partaalla tanssivalle tekijälle viimeisen sysäyksen. Näin ollen viimeiset rivit: ”ja ruhjova lyönti nousi sisältämme, / sillä erotus on jo tehty” voisivat merkitä sitä, että tekijä tarkkailee lukijan hajoamista tekstiin, ja ruhjova lyönti on subjektin paluu rajoilleen.

Tulkintani siitä, että kolmannen osaston runot käsittelevät inhimillistä kokemusta, ja sen rajoja, vahvistuu tulkitessani sivun 36 runoa:

Taivas jodinkeltainen, matala

Odotamme, kuuntelemme
ulvontaa nimilouhoksen,
hengityksessä palava kalkki

Turhaan etsivät eläinnaamioiset
jäljittäjät
tyrmistyneet sideeriset lukijat,
emme löydä merkkiä

Emme pääse täältä
Taivas jodinkeltainen. matala

kipunoiva, katkennut terä

(*THV*, 36)

Mitä ovat ”eläinnaamioiset jäljittäjät”? Mitä merkitsee ”merkin etsiminen”? Kenties etsitään merkkiä tästä todellisuudesta pois. Siis, tämän runon ”etsimisen” voisi tulkita jumalallisten vihjeiden, taivaallisten näkyjen etsinnäksi. ”Nimilouhos” on yksi keskeisimpiä kieltä koskevia kuvia, jotka askarruttavat, mutta myöskin avaavat *Tomunhäikäisyvalossa* kielelle annettavaa paikkaa suhteessa maailmaan ja ihmiseen. ”Nimilouhos” jää osittain arvoitukseksi, mutta kuitenkin huomaamme, että sitä ”kuunnellaan”. Tämäkin muotoilu mielestäni korostaa sitä, että kokoelmassa kielelliselle luomiselle ja kielelle annettava määritelmä ei korosta poikkeuksellisen yksilön luomisprosessia, vaan että tässä prosessia hänen on annettava valta jollekin muulle. Se on materiaallinen tai yliaistillinen voima, jolle ihmisen on annettava itsensä. Kieli ei siis ole jotakin, mikä keksitään, vaan se on vuorovaikutusta todellisuuden, luonnon kanssa.

Ei ole pääsyä tuolla puolen, ei ole pääsyä liikkumattomaan pisteeseen, josta voitaisiin säätää ikuista totuutta. Totuus on luotava aina uudelleen. Sideerinen on tähtitieteen termi, ja tässä yhteydessä ”sideeriset lukijat” viittaa siihen, että me yritämme löytää avaruudesta jotakin merkkiä tarkoituksesta tai Luojusta, mutta olemme vangittuina tähän todellisuuteen, eikä meillä ole pääsyä tuolle puolen. *Tomunhäikäisyvalon* sävy on tästä syystä agnostinen, mikä merkitsee arvoituksen äärellä oleilua, sen läpäisemättömyyden kunnioittamista niin, että lopullisia vastauksia ei edes pyritä saavuttamaan.

Runoilija ei voi 1900-lukulaisen käsityksen mukaan luoda totuutta, vaan totuus on luonnontieteilijöiden ja insinöörien hallussa, mutta runoilijan kuuluu kuunnella kielen

herkkyyden menettämistä, ja kielen rajoja – sitä, millaisia luutuneita puhuntoja puhutaan vain, koska aina on jutusteltu asioista samalla tavalla. Runoilijan tehtävä tässä ajassa voisi siis olla purkaminen ja tietoisuuden herättelemine kielen olennaisuudesta osana maailmankokemustamme. Tätä asetelmaa korostaa sivun 36 runossa myös samea, ”jodinkeltainen taivas”. Sen voi perustellusti lukea myös vihjeeksi siitä, että nykyisessä postmodernissa, pirstaleisessa ajassamme taivas, siis ylimmät arvot, eivät ole kirkkaina yllämme, vaan sameassa aatteellisessa ilmastossa on vaikea löytää jotakin, mihin uskoa. *Tomunhäikäisyvalossa* on useassa kohdassa tällainen keskeneräinen ja uhkaava tunnelma, jossa maailma on tuloillaan, ja tuskallisen hajanainen. Tässä mielessä kokoelma erottuu selkeästi seesteisemmästä *Valkoisesta kirjasta*.

Hämärän karsikossa

tuli vastaan kanssakulkijani

Tuli vaiheilta joilta

tullut on ei kukaan

tuntematta, varoen

Silmissä haljennut suola

Huojuva, metaoptinen kuva

Vain häpäisty lume

Vain muuan joka itki

Nyt kun olen jo palaamassa

(*THV*, 62)

Runo sisältää teemallisesti useita mielenkiintoisia ilmaisuja. Karsikko on suomalaiseseen kansanuskontoon kuulunut vainajaa merkitsevä puu, joka johdattelee kulkijan tien varrelta kalmistoon. Se, että tämä karsikko on ”hämärän”, viittaa yhä enemmän siihen, että seutu, josta tehdään paluuta, on kuoleman maa, ”Fimbulin talvi”. Kanssakulkijalla on silmissään ”metaoptinen kuva”. Hän on siis havahtunut siihen tapaan, jolla hän maailman näkee. Hän on saanut suhteen omaan maailmankokemiseensa, ja nyt huomannut, että se, mitä hän piti totuutena on ”häpäisty lume”. Tämäkin runo liittyy teemallisesti hyvin yhteen kokoelman aiemman runoaineuksen kanssa. Valo, hämärä, kieli ja inhimillinen tietoisuus joutuvat ristivalotukseen, jossa kaikki asettuu uudenlaiseen suhteeseen. Kun aiemmin oltiin talvessa, hiljaisuudessa, kuoleman maassa, lopulta kuljetaan kohti uutta valoa.

Neitsyen Spica, pajujen tähti

Tuhkaviirin olemme kohottaneet

Kaikki leukoijanvalkoiset nimet

Lapojen tyngissä repäisyn jäljet

Ompeleet ovat mehiläislangasta

Kaikki muistoja jotka eivät selity

Kiteet tuikkivat luovuttamattomasta

Neitsyen Spica, pääsiäistähti

Tuhkaviirin olemme kohottaneet

(*THV*, 63)

Runon ensimmäinen rivi viittaa Neitsyen tähtikuvion kirkkaimpaan tähteen, Spicaan. Se on viitannut antiikin mytologiassa Demeteriin, sillä Spica näkyi kirkkaana Etelä-Euroopan taivaalla sadonkorjuun aikaan. Se, että Nordellin runossa Spica on ”pajujen tähti”, viittaa kuitenkin siihen, että Spica näkyy Suomen taivaalla erityisen kirkkaana juuri kevään kynnyksellä, pääsiäisen aikaan. Mitä tässä yhteydessä merkitsee se, että pääsiäistähdessä loistaessa kohotetaan ”tuhkaviiri”? Pääsiäisenä juhlietaan uutta elämää, ja uudestisyntymää. Antiikin mytologiassa, jonka perustuksille kristinusko on pitkälti rakentunut, kevään koittaessa elämä luotiin uudestaan pitkän manalan matkan, eli talven jälkeen. Tuhka taas merkitsee hajonnutta ainetta (tai symbolistisesti kaatunutta valtaa), joka ravitsee uuden kukkeuden, uuden keskikesän, jossa luonto kukkii kirkkaimmissa väreissään. Leukoija on perinteinen suomalainen kasvi. ”Leukoijanvalkoiset nimet” merkitsee puhtautta ja rauhaa. Voiko sanoa, että Tomunhäikäisyvalossa on tehty matkaa ”kaakkurin väreistä” leukoijanvalkoisiin nimiin”? Ainakin kirjassa tehdään matkaa, ja näyttäisi siltä, että lopussa saavutaan jonnekin, ja tämä pysähdyspaikka on kevät, uusi syntymä. Runon kokija on tehnyt matkaa itseensä, ja saapuu uuteen kevääseen, jossa ”kiteet tuikkivat luovuttamattomasta”, eli vaikka hän on luopunut siivistään, ja löytänyt sen tosiasian, että hän on väistämättä maallinen ja ruumiillinen olento, jolla ei ole pääsyä tuolle puolen (hänen löytämänsä maailmankokemus on jonkinlainen epämääräinen agnostisismi), hän on kuitenkin löytänyt pyhyden tästä maailmasta.

Lapojen tyngissä olevat repäisyn jäljet ja ompeleiden tekeminen mehiläislangasta viittaavat tulkintani mukaan, paitsi aiemmin tulkitsemaani Ikaros-myyttiin myös Lemminkäiseen, joka on samanlainen nuoren miehen uhmakkuuden, ja rajatiedottomuuden symboli suomalaisessa mytologiassa, kuin Ikaros antiikin Kreikan mytologiassa. Lemminkäisen äiti satoi poikansa lihat ja luut takaisin yhteen mehiläisen tuomalla medellä, kun eloton Lemminkäinen oli nostettu Tuonen virrasta. Pyhyys kätkeytyy ”leukoijanvalkoisiin nimiin”, siis kieleen, joka yhä nimeää, mutta joka muistaa asemansa vajavaisena välineenä. On löydetty uudenlainen suhde kieleen. Kokoelman toinen ”Naarastähden” symboliikkaan perustuva runo muistuttaa kuitenkin jälleen ”kivien vaiteliaisuussanoista”.

sen alle kerääntyneet,
kidassa tuhkan hajonnut sulka
joka ruohon kielillä lauloi
moneuspilvet, sokaistumismuodot
ja ylle siitepölyn vaatteet,
maaokran merkki käsivarsissa,
yhä kuullen
kivien vaiteliaisuussanat
aisteille tuskin punotut,
emmekä tiedä minkä saapumisesta
seutu niin tiheä, raskas
niin kuin poissaolomme
olisi jo läsnä.

(*THV*, 35)

Tulkinnassani tämä ”Naarastähti” viittaa edelleen Demeteriin, joka palaa jokaisena keväänä ruokkimaan maan päällä asuvat. Mutta ennen uutta kevättä pitää jokaisena talvena tehdä matka Haadekseen, kuoleman maahan. Näin ollen, Naarastähden runossa ilmenee jonkinlainen ihmistä suurempi voima, ikaikainen meissä työtään tekevä biologia. Se on meidän ruumiillinen ja materiaallinen puolemmme, jonka rapistumiselle emme mahda mitään. Se on meidän ylitsemme käyvä, meissä vähä vähältä työtään tekevä kuolema. ”Tuhkan hajonnut sulka”, joka on laulanut ”ruohon kielillä” luo uudelleensyntymän (tai ”metempsykoosin”, jonka rattailla jänis matkustaa *Valkoisen kirjan* sivulla 43) kuvastoa. Tämä feminiininen jumaluus, Naarastähti, nousee kokoelmassa vastustamaan Isä Jumalan, tai jonkinlaisen muun miehisen ylijumalan, vuodattamaa valoa ja tietoa. Kiven hahmo nousee merkitykselliseksi tämänkin runon tulkinnan kannalta. Ilmaisuu ”kivien vaiteliaisuussanat / aisteille tuskin punotut” viittaa siihen materiaalisen puoleen ja omaehtoiseen vallitsemiseen, joka vastustaa merkitystä, ja kaiken kääntämistä tietoisuuden valolle.

Sanaton, intuitiivinen tieto hahmottuu toisenlaisessa, tulkintojani haastavassa muodossa sivun 41 runossa:

Mutta tämä toinen. Valoa vasten mikä Kristofóros!

Muutoin pelkkä jään hyleettinen data.

Pään ympärillä haahkojen itkeminen.

Laahaa jäljessään aistien ketjua, suolaa ja rosoisia etäisyyksiä,

Häikäistymisen polyfonista taosta – kieltoa älä katso taakse.

Joka kaiken on synnyttäjä.

Pölyn rusto. Katoavamodus.

Ihon alla, rajalla sumealla, tyly penetraatio roudan juuren,

ja kirren rihmat silmiin kihonneet.

Hartsisessa valossa jokin yhä viittoilee. Tule, tule.

Niin kuin hiukkasten jokainen niukka värähdys, muotojen ytimien

Kiihtyvä tanssi, uuttaisi verkkokalvoille kuvaa,

Vieraampi ei mikään nähty seutu

Nämä yksinkertaiset luodot ja saaret. Tyttäret harmaan.

Äärettömään

Kumartuneet selät.

Viimeinen liikahtamatta. Kivi suulleen jäätynyt.

(*THV*, 41)

Kristofóros merkitsee Jumalankantajaa. Tulkitsen hänet samankaltaiseksi hahmoksi kuin kokoelman alussa nimetyn ”horisontin paimenen” (s. 13). Nämä ovat lähes ainoita nimettyjä ihmishahmoja, jotka esiintyvät kokoelmassa niin, että heitä luonnehditaan tarkasti. Tai oikeammin heitä ei niinkään luonnehdita elävinä ihmisiä, vaan heidän asemaansa ja suhdettaan maailmaan luonnehditaan. Kokoelmien henkilögalleria muodostuu mytologisista hahmoista ja arkkityypeistä enemmän kuin konkreettisista inhimillisistä toimijoista. Ainoastaan kokoelmissa äänessä oleva kokija ja puhuja sekä hänen kumppaninsa ovat inhimillisiä, inhimillistä todellisuuskokemusta ilmentäviä henkilöahmoja.

Kristofóros laahaa jäljessään ”häikäistymisen polyfonista taosta” ja ”kieltoa älä katso taakse”. Se voisi tarkoittaa hetkessä olemista, ja olevaisen moninaisuuden päästämistä iholle, ilman, että sitä muokataan ihmisen käyttöön järjen valon avulla. Se, että hän ei saa katsoa taakse, voi viitata useaan mytologiseen kertomukseen. Kun Orfeus laskeutui noutamaan Eurydikeaan Manalasta, hänelle asetettiin ainoastaan yksi ehto, joka oli juuri se, että hän ei saa katsoa taakseen. Viime hetkellä hän rikkoi kuitenkin kieltoa vastaan, ja Eurydike syöstiin takaisin kuoleman maahan. Yhtä lailla Jeesuksen ristinkuoleman voi tulkita tällä tavalla. Ennen kuolemansa hetkeä Jeesus kapinoi Jumalaa vastaan huutamalla tunnetut sanansa ”Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit!”. Lopulta hän kuitenkin antoi elämänsä luottavaisena, ja kristillisen mytologian mukaan tämä hetki nosti hänet kuolevaisten valtakunnasta Isä Jumalan oikealle puolelle. Molemmat ovat oikeanlaisen mytologisen lukutavan mukaan ymmärrettyinä vahvoja kertomuksia siitä, kuinka ihminen päästää irti itsestään ja antaa itsensä jonkin itseään voimakkaamman haltuun, kuten Orfeuksen tapauksessa laulun ja Jeesuksen tapauksessa Jumalan. He luopuvat omasta tahdostaan, jolloin jotakin muuta tulee tilalle. Käsittelyssä olevassa runossa jokin viittoilee Kristofórokselle ”tule, tule”, minkä voi ymmärtää samanlaisena jättäytyvänä suhteena kuin mikä Orfeuksen ja Jeesuksen myyteissä on kuvattuna. Tämä häikäistyminen uuttaa verkkokalvoille uudenlaista kuvaa, ja viimeisellä rivillä tullaan jälleen kielen

vaikenemiseen. Kivi on jäänyt puhujan suulle, kivi on vaiennut puhujan. Seudun oma vallitseminen uuttaa uudenlaista kuvaa. Edeltävä tulkinta täsmentyy entisestään, kun suhteutan sitä laajemmin *Tomunhäikäisyvalon* teemoihin, ja erityisesti sivun 52 runoon:

[...]

Ympärillä kivet muuksitulemisessaan
Mineraaliensa verkoissa pyristelevät kivet

Sirisevät kivet joita päivä lakkaamatta hautoo
Orfeussoittimet. Kiellonmykät

(*THV*, 52)

Runoa kannattelee muodonmuutoksen ja materiaalisuuden tematiikka. Kivet näyttäytyvät jälleen puhujalle vastakkaisena, mutta toisaalta jonkinlaisena perustana ja ihmisen elävien maallisina kumppaneina, jotka ovat pelkkää ainetta. Huomionarvoiseksi nousee ”päivän lakkaamaton hautominen” – kuva, jonka merkitys on ilmiänsä syvempi. Hautominen on toimintaa, jolla pyritään synnyttämään jotakin, saamaan jokin puhkeamaan. Kivet ”sirisevät” päivän hautomossa, mutta vetäytyvät edelleen mykkyyteensä. Ne eivät laula ’yöstä’, kaiken valaisevan päivän toisesta puolesta, vaan niiden merkityksetön sirinä on niiden laulu, ihmiselle käsittämätön. Koska runossa myös mainitaan kivet ”Orfeussoittimiksi”, tulkitsen tämän kiellon niin, että kivet onnistuvat siinä, missä Orfeus epäonnistui: ne laulavat kuoleman ja materiaalisuuden valtakunnassa, joka on meidän olemisellemme vastakkainen.

Outi Alanko-Kahiluodon mukaan materiaalisuus on se voima, joka vastustaa perinteisesti ymmärrettyä, kaiken paljastavaa kieltä (Alanko-Kahiluoto 2008, 32). Tämä määrittely sopii hyvin myös Harri Nordellin runouteen, sillä erityisesti *Tomunhäikäisyvalossa* maa puhuu ”nimilouhoksena”, joka ilmaisuna korostaa kielen materiaalisuutta ja

muuntuvaisuutta. Lisäksi kokoelmassa kokoonnutaan ”Naarastähden” alle, minkä ymmärrän perinteisen Isä-taivas – Äiti-maa-dikotomian mukaisesti uudenaikaisena johdattavana valona, kaiken paljastavan valon sijaan. *Tomunhäikäisyvalossa* etsitään uutta kieltä ja tietoisuutta. Etsitään Äiti-jäätikön lauluja, mikä merkitsee materiaalista kiertoa ja meitä itseämme osana luonnon prosesseja. Kieli hahmottuu tässä maailmasuhteessa vajavaisena välineenä, jonka on vaiettava tai terästäydyttävä, jotta se voisi ilmaista ihmisen olemista kaikessa syvyydessään, olla ”horisontin paimenen ulottuvuus, jossa oleva ja oleminen paljastuu. Toisinaan sanaton pysähtyminen ja ihmettely asioiden äärellä on rehellisempää kuin astuminen kielen keinoin maastoon, jota ei voi sanoin kulkea.

Valkoisen kirjan lopussa ilmenee vastaavanlainen maallisuuden ja materiaalisuuden varaan jättäytyminen. Sivun 50 runon riveillä ilmenee paluu vaikenemiseen, jota tulen avaamaan seuraavassa käsittelyluvussa, mutta kiinnitän huomioni muutamiin ilmaisuihin jo tässä yhteydessä. Riveillä ”Moreenin ja syntymisen vyöhyke, linnunkuorensininen. Kelojen oksilla / päivän häliseviä katkelmia, ruhjottuja attribuutteja” ilmenee ”päivän”, siis tiedon valon ja inhimillisen kulttuurin hajoaminen seuraavilla riveillä kuvatus veden- ja luonnonkierron edessä. Luvussa 2.1 kuvaamalla tavalla, päivän totuus hajoaa yön ja materiaalisuuden vallitsemisen edessä. Mikä tekee runosta huomionarvoisen tässä yhteydessä on tämä paikka, joka hahmottuu ”moreenin ja syntymisen vyöhykkeeksi”, joka on sama yölläinen maisema, jossa kokoelmassa kuljetaan. Se, että kyseessä on ”syntymisen vyöhyke” korostaa ikuista kiertoa ja ruumiillisuutta.

Myös uni-motiivi on yksi keskeisistä avaimista tulkitessani kielen merkitystä Nordellin kokoelmissa. Se liittyy vaikenemiseen, talven ja yön valtakuntaan, josta valo herättää. Motiivi on runouden ja estetiikan historiassa ikaikainen. Nostan esiin kaksi esimerkkiä suomalaisesta traditiosta, Eino Leinon *Hymyilevän Apollon* ja Kaarlo Sarkian *Unen kaivon*. Nämä molemmat kokoelmat ilmentävät traditionaalista tapaa käsitteellistää yö ja uneksuminen. Uni ja unelmointi merkitsevät kauneuden ja haaveiden valtakuntaa, joka törmää tämän päivänvalon valtakunnan raadollisuuteen. Leinon Apollo on edelleen hymyävä jumalhahmo, jossa voi havaita kristillisiä äänenpainoja, sillä tämä jumaluus asettuu vajavaista luonnonjärjestyksiä vastaan, jossa ihminen ei löydä mistään rauhaa, paitsi

hymyilevän Apollon rakkaudesta: ”Oi, ootteko silloin te tunteneet / maan luonnossa maailman Luojan? / Oi, ootteko silloin te löytäneet / yön aaveilta armahan suojan?” (Leino 1982, 40). Leinolla hymyilevän Apollon valtakunta on juuri se haaveiden ja unelmien verho todellisuuden edessä, joka ihmisellä on aina oltava, jotta maailma olisi inhimillinen ja kaunis. Tämän muotoilun mukaan yksikään ihminen ei ole sinällään paha, mutta ilman hymyilevän Apollon kaiken puhdistavaa rakkauden sanomaa, ihminen lankeaa typeryyteen ja hyödyn palvelemiseen (Mt, 35). Hahmotankin Leinolla ennen kaikkea yö, uneksuminen – päivä, hyöty-vastakohtaparin. ”Aurinkolaulussa” kuoleva äiti neuvoo poikaansa: ”Ken uskovi totuuteen, ken unelmaan, / viis siitä, kun täysin sa uskot vaan, / sun uskos se suurin on totuutes - / usko, poikani, unehes!” (Mt). Leinolla muotoilussa Apollon valo on – uneksumisvaloa!

Tuntuu kenties paradoksaaliselta kaiken sen Blanchot’in painottaman materiaalisuuden jälkeen, jota olen tutkielmassani esitellyt. Mutta paradoksaalisia ovat Nordellin teosten sävytkin luentani mukaan. Niissä ilmenee toisaalta kielen pohjaton epäily, toisaalta kielen ja laulunlahjan erityisyyden ylistys. *Tomunhäikäisyvalossa* sävy on keskeisemmin epäilevä, ja kuoleman maan mitattomuutta mittaava, kun taas *Valkoisessa kirjassa* tunnelma on seesteisempi, joka ilmenee siinäkin, että suhde kieleen on toisenlainen. Kokoelman lopussa, sanaliekin loistaessa, muotoilu kielen tehtävästä ja merkitystä muistuttaa Leinon *Hymyilevän Apollon* muotoilua: ”Kas, ylläpä mustien murheiden / on kaunihit taivaankaaret / [...] / Mitä siitä, jos valhetta onkin ne vaan / ja kestä ei päivän terää! / Uni totta on, siksi kuin valveutaan / ja vaivat ne jällehen herää.” (Mt, 22).

Myös Nordell kaipaa ”cirruksen maahan”, joka tanssii hänen kielellään, mutta Nordellin kokoelmien puhuja liittoutuu kuitenkin tiiviimmin kaiken maallisen ja materiaalisen kanssa. Se muistuttaa enemmän Sarkian muotoiluja, kuten runossa ”Kehtolaulu”: ”Nukkuos, lapsi, maaemon kehtoon, / raskas on oppia askelten taito. / Päivä jo painuu varjoihin ehtoon, / ruokki sun maaemon musta maito. // Nukkuos jälkeen petteävän liekin, kuunsäde tarttui sun untesi leijaan. Maa mitä antoi, maa mitä veikin, / nukkua saat sinä tähtien heijaan.” (Sarkia 1944, 1973). Runossa ”Unien vuosi” ilmenee Sarkian kauneudenkaipuu, jolla ei ole päämäärää. Runoilijan pitää ”kukkia, ei hedelmöidä”, sillä

”[...] Ens omenat puista / yön myrsky jo löi” (Mt, 231). Tämä kuvaa uskoa hetkeen ja kauneuteen, hetken iäisyyteen: ”Elät untesi vuotta, se on iäisyys” (Mt). Tämän kauneudenjano, ja kaikelle maalliselle selkensä kääntävä haaveilu vievät Sarkian epätoivon partaalle saakka hänen törmätessään kovaan 1900-luvun alun todellisuuteen (Marjanen 1944, 40). Myös Nordellilla on havaittavissa dikotominen asetelma, jossa karkeus ja kauneus ja kuolema ja elämä ottavat mittaa toisistaan. Elämän ja kuoleman raja näyttäytyy ennen kaikkea ”kuolleille puhumisessa” ja ”vaiheilla, joilta tullut on ei kukaan” käymisessä. Runoissa siis tehdään rajankäyntiä. Painotus on kuitenkin voimakkaasti tässä todellisuudessa. Näin ollen, Nordellin muotoilut korostavat enemmän materiaalisuutta ja ilmenevää, joka tosin pitäisi kohdata uudella tavalla.

3. ”HAJOAMISJUHLA” – RUNOUDEN KIELEN PAINOTON AVARUUS

Tulkitsin ensimmäisessä käsittelyluvussa sitä, kuinka puhuja kohtaa *Valkoisessa kirjassa* ja *Tomunhäikäisyvalossa* kielen vieraana edessään. Mietiskellessään kiven mykkyyttä, hän kohtaa äärettömän epäilyn, jossa kieli menettää täysin mielensä, ja maailmattoman kiven mykkyudessa ”on kaikki” (THV, 51). Nordell kirjoittaa *Nuoren Voiman* puheenvuorossaan kielen keinotekoisuudesta ”omaa todellisuuttaan luovana” elementtinä. Hänen mukaansa ”kieli luo omaa todellisuuttaan, joka on vähintään yhtä merkityksellistä kuin oikeat kivet ja puut”. *Tomunhäikäisyvalon* ja *Valkoisen kirjan* runoissa yksi keskushahmoista on Orfeus, johon viitataan niin ”simpukankuoripoikana” kuin ”Oigaroksen poikanakin”. Tässä toisessa varsinaisessa käsittelyluvussa tulkitsen sitä, miten kokoelmat lävistää metalyyrinen aines, jossa runouden avaruudelle annetaan erityinen merkitys ja määrittäminen. Tutkin sitä, millainen merkitys runoudelle muodostuu *Tomunhäikäisyvalossa* ja *Valkoisessa kirjassa*. Tulkintani mukaan kielen mahdollisuuksien ääretön epäily johtaa puhujan seudulle, jossa häntä odottaa hajoaminen, tyhjentyminen. Tavanomainen kieli, jokapäiväinen puhuminen muodostavat alueen, joka nimetään ”päivän häliseviksi katkelmiksi”.

Kun kieli-käsittelyluvussa käytin teoreettisena pohjatekstinä Maurice Blanchot’n ”Kirjallisuus ja oikeus kuolemaan”-tekstiä, nostan sen rinnalle tässä yhteydessä Blanchot’n toisen keskeisen kirjallisuuden tilaa käsittelevän artikkelin ”Orfeuksen katseen” (”Le Regard d’Orphée”), jossa Blanchot tulkitsee sitä, miten antiikin myytti Orfeuksen Manalan matkasta kuvaa runollista tilaa. *Valkoinen kirja* päättyy vaikenemiseen, tekstiin, jossa laulaja on menettänyt kykynsä. Epilogi (eli ”jälkisana”) eroaa tyyliään muusta kokoelmasta selkeästi, ja puheensävy on tässä runossa jopa kuivan humoristinen. Puhuja itse ei pyri huumoriin, mutta hänen uhmansa ja epätoivonsa laulunlahjan kadottua saa äärimmäisyydessään jopa koomisia piirteitä.

*Eksyin hiljaisuuksiin, rihmastoihin maanalaisiin -: Oi Oigaroksen poika.
Kaitsija ruostetähkien. / Punnitsija hengityksen. Etkö muista minua?*

Vaikka yhä on hartioillasi koiran pää – (meinadien karattua en muuta löytänyt) – ja vielä kiertää /

kaulaasi Traakian tuulten tulehduttama kurja ommel

Niin kuin tatuoitu piikkilanka -: (kuinka minua kiihotti sukupuolesi märkä levän ja raudan haju!) /

Sen kaiken kiersin äänesi ympärille ja kiskoin sisuksistasi. Et muista minua?

Olen Atopon, paikaton. Olen kaikkialla. Varjoluuttu varjomaasta,

häpeä yli sukujen

(VK, 55)

Valkoisen kirjan epilogi on avainteksti kokoelmien subjektin ja runouden paikan hahmottumisen kannalta. Kun *Tomunhäikäisyvalon* alussa kulki ”mies, horisontin paimen”, niin *Valkoisen kirjan* epilogissa puhujasta on tullut ”Atopon, paikaton”. Hän on ”kaikkialla”, mikä merkitsee sitä, että hän on kykenemätön ”punnitsemaan hengitystä” ja asettamaan horisonttia ihmiselle. Hän on eksynyt hiljaisuuteen, ”rihmastoihin maanalaisiin”, mikä merkitsee sitä, että hän on löytänyt runoudelta vaikenemisensa, ei totuutta. Viimeiset säkeet voi tulkita joko ironisina kommentteina runouden oikeudettomasta asemasta maailman totuuden piirissä, tai sitten ne voi tulkita siten, että puhuja tuntee todella ahdistusta siitä, että hän ei osaa enää punnita hengitystä ja asettaa ihmiselle horisonttia. Ironinen lukutapa taas saa pontta viimeisestä rivistä, jolla puhuja toteaa olevansa ”häpeä yli sukujen”. Tämä voisi merkitä sitä, että runoilija on vieras maailmalle, ja maailman jokapäiväiselle järjestykselle, ja hän operoi kielen alueella. Kokoelma saa näin ollen jälkipuheessaan jopa nihilistisiä ja dekadentteja sävyjä, joita alleviivaa ”Oigaroksen pojan”, siis Orfeuksen, apuun huutaminen. Tämä kutsuminen saa jopa groteskeja sävyjä, kun siihen yhdistyy Orfeuksen vartaloon ommeltu koiran pää, jonka ommel on tulehtunut, sekä ”tatuoitu piikkilanka”, minkä tulkitseen symboloivan nykyajan populaarikulttuurin ja massamedian aikaansaamaa laumasieluisuutta.

Tulkitsen tekstiä kuitenkin niin, että se ei ole ilmeisen yhteiskuntakriittinen, vaan runo on paremminkin kuvaus puhujan `maailmaan lankeamisesta'. Yleistajuisemmin sanottuna, hän on menettänyt kykynsä nähdä pintailmiöiden taakse, hän on langennut vaatimaan jotakin laulamaan hänessä, mutta runouden muusa ei ole käskettävissä. Näin ollen Epilogi on myös runo inspiraatiosta, ja kurottaa perinteisemmän ilmaisun suuntaan. Se alleviivaa runoudelle tiettyä erityistä paikkaa, osoittaa runollista puhetapaa jokapäiväisestä kielenkäytöstä erkaantuneena alueena. Avantgardistithan ovat 1900-luvun jälkipuoliskolla pyrkineet tuomaan jokapäiväiset puhettavat runouden piiriin. Vaikka Pablo Nerudaa ei voitane pitää avantgardistina, hänen manifestinsa ”Epäpuhtaasta runoudesta” on yksi keskeisistä avainteksteistä tässä liikehdinnässä. Varsinaisesti jokapäiväisen kielenkäytön toivat runouden piiriin kuitenkin dadaistit, surrealistit, 1900-luvun puolenvälin kollaasirunoilijat sekä internet-lähteitä apunaan käyttävät nykyrunoilijat. Erilaisia avantgardistisia koulukuntia yhdistää periaate ”vallankumous kielessä merkitsee vallankumousta yhteiskunnassa” (Ks. Lehto 2007, 258-263). Toiset pyrkivät luomaan kaupunkisinfonioita ja kielen jokapäiväiset käyttöyhteydet esiin nostavia teoksia, toiset taas eksymään kielen ja alitajunnan painottomaan avaruuteen. En mene kuitenkaan tässä syvemmälle siihen, mitä Nordellin runous ei edusta, vaan pyrin avaamaan sen runoudelle osoittamaa tehtävää ja paikkaa. Kuten *Valkoisen kirjan* päättävää tekstiä lukiessamme huomasimme, kokoelman lopussa Orfeus on vaiennut runon puhujalta. Runous on siis erityinen tila, joka on saavutettavissa toisinaan kuin varkain, mutta pyrkiessään hallitsemaan tuota tilaa, ihminen menettää sen.

Seuraan tulkinassani Maurice Blanchot'n luentaa Orfeus-myytistä. Esittelen aluksi lyhyesti, mistä Blanchot'n luennassa on kyse, ja tämän jälkeen Nordellin teoksissa kielelle ja runoudelle hahmottuvaa paikkaa. Miten nämä teokset ovat tietoisia itsestään seipitteenä? Korostavatko ne runouden kielen autonomiaa, vai onko runouden olemus kielen, ja täten myös maailmasuhteen, uudistamisessa? Onko edellisessä käsittelyluvussa tarkastelemani kielen tietoinen epäily vain välttämätön välivaihe, jotta puhuja voisi antaa itselleen oikeuden vapautua laulajaksi, kun ”Varjomaan” puhetapa on jätetty taakse?

3.1. 'Kuolema' ja 'toinen yö' runouden olemuksena

Valkoisen kirjan Epilogissa Orfeuksen seuraajan synniksi hahmottui se, että hän ei uskalla 'kuolla' teoksensa tieltä. Maurice Blanchot hahmottelee teoksessaan *Kirjallinen avaruus* (*L'espace litteratur*) kirjailijan tehtäväksi juuri tämänkaltaisen väistymisen teoksen itsensä toteutumisen tieltä. Blanchot tulkitsee kuoleman ja kirjallisuuden yhteyttä muun muassa Franz Kafkan teosten ja Rainer Maria Rilken runouden pohjalta. Kafkalle kirjoittaminen on mahdollista vain, kun kirjoittaja on oman itsensä herra kuoleman edessä. Mikäli itseään ei enää hallitse, kirjoittaja ei enää kirjoita, vaan "päästää kömpelön, sekavan huudon" (Blanchot 2003, 75-78).

Tässä jaksossa Kafka tuntee syvästi, että taide on suhde kuolemaan? Minkä takia kuolemaan? Siksi, että kuolema on äärimmäisin asia. Se, joka voi käyttää kuolemaa, voi käyttää äärimmäisesti omaa itseään: hän on sidoksissa kaikkeen siihen, mihin hän kykenee, ja hän on läpikotaisin kyky. Taide on korkeimman hetken hallintaa, korkeinta hallintaa. (Mt, 76)

Kafkan tulkinnassa kuoleman äärellä subjekti (tai tekijä) tasapainoilee kuilun reunalla, mutta kääntyy, ja palaa entistä voimakkaampana rajoilleen. Blanchot'n mukaan Kafkan tulkinta on pinnallinen – miten äärimmäistä mahdollisuutta voisi hallita? Miten jokin, mikä tuhoaa minut, voisi muuttua kyvykseni? Blanchot ajattelee, että ajatus "minun kuolemastani" on individualistinen. Hän kirjoittaa Rilken yksilöllisestä kuolemasta:

Tästä näkökulmasta katsottuna minänä kuoleva minä vainoo häntä; tuollaisen minän kummittelu on jääne kuolemattomuudentarpeesta, joka tiivistyy itseensä kuoleamisen tosiasiaan siten, että kuolemani pitäisi olla suurimman varsinaisuuteni hetki, jota kohti "minä" syöksyn kuin kohti absoluuttisen omaa mahdollisuuttani, joka puolestaan kuuluu vain minulle ja joka kiinnittää minut tuon puhtaan minän kovaan yksinäisyyteen. (Mt, 108)

‘Kuolema’ on *Kirjallisessa avaruudessa* tekijän ‘kuolema’, mutta pohdinnoissaan, erityisesti Rainer Maria Rilken runoudesta, ”puheen avaruuden” voi tulkita rinnastuvan ”kuoleman avaruuteen” myös lukijan oleillessa runouden tilassa (Mt, 118). Blanchot’lle kirjallisuuden tehtävä ei näin ollen ole viestin välittäminen, vaan sen osoittaminen, kuinka ihminen on ”katoavaisista katoavaisin”, hän joka muuttaa kielellään kaiken läsnä olevan koko ajan negaatioksi kielensä keinoin. Blanchot’in muotoilun mukaan olemme ‘katoavaisimpia’ siksi, että: ”kaikki asiat kulkevat ohi, ja tuo ohittaminen ja ylittäminen on itse tahtomme [...] Eläminen on aina lähtemistä, lähetetyksi tulemista, olevaisen poislähettämistä” (Mts.).

Blanchot kirjoittaa *Kirjallisen avaruuden* osassa ”Innoitus” kahdenlaisesta yöstä, ensimmäisestä ja *toisesta*, eli ”olennaisesta”. Ensimmäisellä yöllä hän tarkoittaa yötä, joka selittyy päivää vasten. Tällainen yö on kaiken päättävä yö, joka antaa merkityksensä päivälle. Blanchot etsii kuitenkin syvempää, olennaisempaa suhdetta kuolemaan. Tämä yö ei mitenkään palaa päivän piiriin, se ei saa selitystään tai oikeutustaan päivältä. Se ei ole sotilaan ‘kunniakas’ kuolema tai kirjailijan inspiraation tila, jossa etsii aihioita, jotka asettuvat osaksi tiettyä koherenttia tilaa. Se on negaatio, ei minkään ja tyhjyyden itsensä läsnäolo. Tila, joka tekee ei mistään kaiken. Kuten Blanchot kirjoittaa:

Ensimmäinen yö on vielä päivän rakennelma. Päivä tekee yön ja nousee yössä [...] Kuolema voidaan haluta, suunnitella, päättää – tavoittaa – vain päivällä. Vain päivällä *toinen* yö paljastuu kuin rakkaus, joka murtaa kaikki kahleet ja joka tahtoo loppumistaan ja yhtymistä kuiluun. Mutta *toinen* yö on se yön puoli, johon ei voi yhtyä; loputon toisto, tyhjä kylläisyys, pohjattoman ja syvyyksettömän kimallus.

(Blanchot 2003, 142-143)

Blanchot’in mukaan Rilke tunsi huolekseen äärellisten asioiden sanomisen niitä vastaavalla äärellisellä ilmaisulla. (Mt, 120-121) On löydettävä täyttymys äärellisyydestämme. Mielestäni *Tomunhäikäisyvalon* ja *Valkoisen kirjan* kutsu vaieta, ja toivomus siitä, että meidän ei tarvitsisi kieliä ”kiveä mykemästä” selittyvät tätä taustaa vasten erinomaisesti.

Rilke ei pyri hajoamaan yliaistilliseen, vaan hän pyrkii jättäytymään heijastajaksi, jotta ympäröivä voisi puhua. Käsitteet, joilla Rilke kuvaa kuuluisia Caprin ja Duinon kokemuksiaan ovat ”Avoin” (das Offene) ja ”maailman sisäavaruus” (Weltinnenraum). Rilke kiinnitti huomiota vanhaan filosofiseen dilemmaan sisäisen ja ulkoisen välisestä suhteesta, joka on sama ongelma, jonka ympärille edellä aiemmin esittelemäni Hegelin, Blanchot’n ja Heideggerin teoriat liittyvät. Blanchot kirjoittaa Rilkestä seuraavasti:

Mitä on tarkkaan ottaen tämä ulkopuolen sisäisyys, meissä oleva ulottuvuus, jossa ”äärettömyys tunkeutuu niin lähelle häntä, että on kuin syttyvät tähdet laskeutuvat kevyesti hänen rintaansa”, kuten hän sanoo Caprin-kokemustaan ajatellen. Avoimen voisi siis sanoa olevan absoluuttista epävarmuutta; voisi ajatella, ettemme ole havainneet Avoimen heijastusta yksilläkään kasvoilla emmekä yhdessäkään katseessa, sillä kaikki heijastuminen on jo kuvioitua todellisuutta: ”Ei koskaan ei missään vaan aina maailma”. [...] Rilken kokemuksella on kuitenkin omat erityispiirteensä: käskävä ja maaginen väkivalta, jota käyttäen Novaliksella sisäinen myöntää ja tuottaa ulkoisen, on Rilkeille vierasta. Kaikenlainen maallisen ohittaminen on vierasta Rilken kokemukselle: runoilija ei tunkeudu kaikkein syvimmälle siksi, että hän haluaisi puhjeta esiin Jumalassa vaan siksi, että hän haluaisi puhjeta ulos ja jäädä uskolliseksi maalle [...] Lisäksi Rilken kokemuksella on oma tehtävänsä. Sen tehtävä on olennaisesti runollinen puhe.

(Blanchot 2003, 114-116)

Tunnistan Rilken ’Avoimessa’ juuri sen tilan, jota Nordellin kokoelmissa tavoitellaan. Rilken tehtävänä oli "puhkeaminen ulos", ja tämän ulospuhkeamisen tuottamana tilana runollinen puhe. Orfeus-myytillä on tämän havainnollistajana avainasema.

3.2 Trismegistoksen sanamagiasta ”cirruksen maan” kieleen

Valkoisen kirjan lopussa hahmottuu jako ”kuolleisiin” ja eläviin, tähän puhuvaan, kielelliseen ihmiseen. Teoksen ensimmäisissä runoissa ”simpukankuoripoika” laulaa luodolla, ja ”ei-mikään” näyttäytyy valoisana.

Kuinka valoisana ei mikään

ja tiira pudottautuu
vihreään ikkunaan,

ja takaisin singotaan
valkoinen kivi,

luodolla laulava
simpukankuoripoika

Kuinka valoisana ei mikään

(VK, 28)

Kuten havaitaan runossa ei nouse niinkään keskiöön se, mitä tässä yritetään sanoa, vaan ennemminkin se tila, jonka kieli luo. Tässä tekstissä ihminen ei aseta itseään luontoa vastaan, vaan hän jää hiljentymään olevan äärelle. Kokoelmassa liikutaan jälleen myyttisessä ja mystisessä ympäristössä, mutta keskeisesti esiin nousee ensimmäisen ja viimeisen rivin kokoava toteamus: ”kuinka valoisana ei mikään”. Tämä ”ei mikään” merkitsee hiljentymistä; sitä, että ihminen ei käytä valtaa ja muokkaa ympäröivää kuvakseen, vaan jättäytyy kaiken keskelle niin, ettei tee itsestään maiseman keskipistettä ja kaiken päämäärää. Vanha puhetapa on kuoleman valtakunnan puhetta. Uudenlainen

”cirruksen maan” kieli on se, mihin puhuja – Orfeuksen seuraajaksi assosioituessaan – pyrkii, ja mistä hän kokee tullessa erotetuksi Epilogin ”varjoluutuksi” muututtuaan. Runouden kielen on liittouduttava ei-minkään kanssa, sillä sen olemuksena on kuunnella jokapäiväisen kielen epävarmuutta. Se voi tässä onnistuessaan vapauttaa kielen merkitsemisestä, vapauttaa sen painottomuuteen, joka osoittaa ”leukoijanvalkoisin nimiin”.

Olemme siis oikeassa, jos tunnistamme surrealismissa voimakkaan kieltävän liikkeen, mutta emme vähemmän oikeassa, jos liitämme siihen kaikkein suurimman luovan kunnianhimon, sillä jos kirjallisuus yhtyy ei-mihinkään edes hetkeksi, se on välittömästi kaikki, ja kaikki alkaa olla olemassa: mikä ihme! (Blanchot 1949/2001, 14)

Näin ollen, nämä ”hajoamisjuhlaa” korostavat tekstit nihiloisivat merkityksen, ja etusijalle nousisi runouden tehtävä puhtaan esteettisenä kokemuksena, jossa ei pyrittäisi palauttamaan kirjallisuuden tarkoitusta viestimiseen ja tunteiden välittämiseen. Mutta eikö tämä tarkoittaisi sitä, että kokoelmien laulaja olisi ”Atopon, paikaton”, eikä osaisi ”punnita hengitystä”? Yksi keskeisistä runoista tämän tulkintalinjan kannalta on seuraava, *Valkoisen kirjan* viimeisen kappaleen runo.

Jäätyy valon ammennuspyörä

On aika

Verihiutale, psyykensilmu

Tehuti, tehuti

Tule ennen pimeää

Nukkuu Hermes Trismegistos

Siipitakki

Hermes Trismegistos oli kirjoituksen ja magian jumala, joka johdatti kuolleet tuonpuoleiseen. Varmasti tunnetuin teos, jonka lehdillä Trismegistos esiintyy, on Charles Baudelairen *Pahan kukkia (Des Fleurs du mal)*. Baudelaire nimeää hänet ”Saatana Trismegistikseksi”, eräänlaiseksi alkemistiksi (Ks. Baudelaire 1861/2011, 11). Runon puhujan Trismegistikokselle osoitetut sanat vastaavat Faustin ja Mefistoteleen kaupankäyntiä, ja merkitsevät laajemmin inhimillisen vallanjanon johtamista kärsimyksen oravanpyörään (Mt, 235). Vaikka tulkitsenkin Nordellin kokoelmat eräänlaiseksi länsimaisen faustisen sielun purkutyöksi, kiinnitän erityisesti huomioni siihen, että Hermes Trismegistos oli kirjoitustaidon jumala.

Toinen merkittävä avain tulkinnalleni on ”valon ammennuspyörän” jäätyminen. Tämän voi tulkita siten, että kirjoitustaidon jumalan mentyä mailleen, laskeutuu ”pimeys”, minkä voi tulkita joko negatiivis- tai positiivissävyisenä asiana. Olevat ovat materiaalisesti olemassa ympärillämme, eivätkä ne saa ”uudestisyntymää” tietoisuudessa, vaan merkitys ja kirjoitus nihiloituu, ja jäljelle jää puhdas olevan vallitseminen niin, että ihmisen tietoisuus ei tule väliin. Blanchot’in ajattelussa kirjoitus ja kirjallisuuden tila oli se tila, joka uhkasi kirjailijaa hallinnanmenetyksellä. Hänen mukaansa, tekijän olisi laskettava ohjaket, ja annettava teoksen ikään kuin kirjoittautua itsestään. Kokoelmassa on sävyjä, jotka tukevat tällaista tulkintaa, kuten esimerkiksi puhujan identifioituminen Epilogissa Orfeus-hahmoksi. Toisena merkittävänä vihjeenä teoksen maailmasta on Kristus-hahmon kulkeminen, kuten sivulla 51, missä tämä hahmo nimetään ”hajoamisen Kristukseksi”.

Sivun 49 runon kohdalla ”valon ammennuspyörän” jäätyminen ja kirjoitustaidon jumalan nukkuminen viittaavat kuitenkin selkeästi siihen, että kieli ja kirjoitus nähdään kykyinä, jotka avaavat maailman meille tietyllä tavalla. Kuten sanotaan, kieli määrittää sen, missä ’valossa’ näemme maailman. Näin ollen runoudelle ja kirjallisuudelle määritetty tehtävä myös herättää ihmisessä uusi tietoisuus. Runoilija ei voi tämän muotoilun mukaan vetäytyä torniinsa mietiskelemään kielen erityisyyttä, ja luomaan maailmasta irrallista *sanataidetta*, joka korostaa kielen esteettisiä piirteitä, ja pyrkii vapauttamaan sen

maailmallisesta työstä ja merkityksestä. Tällaisiin piirteisiin pureudun seuraavassa luvussa, mutta Hermes Trismegistoksen nukkuminen merkitsee juuri runouden kielen painotonta avaruutta. On mielenkiintoinen seikka, että alkemisti-Trismegistos on ollut myös kirjoitustaidon jumala: voisi ajatella, että jokapäiväinen kieli on eräänlaista alkemiaa. Se on väkivaltaa ilmenevää kohtaan, se on todellisuuden muokkaamista inhimilliseen perspektiiviin. Ihmisiä, jotka eivät ole avoinna kielen luonteelle, leimaa monesti sokeus sen suhteen, että he ovat oppineet kielensä jostakin, ja tuo kieli kantaa itsessään maailmankuvaa – tietynlaista tapaa kehystää ilmenevä. Nordellin runoudessa ilmenee kaipaus tämän vallankäytön läpäisemän kielen taakse, jossa runous voisi saada meidät kieleemme sidotut kuolevaiset jättäytymään pinnaksi, jota vasten todellisuus heijastua.

Kutsu minut cirruksen maa. Sinä tanssit kielelläni. Keinuu vuodenaika silkkiteltoa.

Arktinen sora, sinertävä valo

Apokryfiassa, Apokryfiassa, Fimbulin talvessa, metaforaulvonnasta

Kutsu minut. Tullut on nädänsyli.

(VK, 33)

Runon maisema on keskitalven – mystisen ydintalven – maisema. Fimbulin talvi merkitsee viikinkien mytologiassa talvea, joka uhkaa lopettaa kaiken elämän maassa. Myös arktinen sora ja sinertävä valo merkitsevät horteista maata, josta mikään ei kasva, ja kylmää valoa, joka ei lämmitä. Puhuja toivoo ”cirruksen maan” kutsuvan hänet ”nädänsylystä” ja ”metaforaulvonnasta”. Metaforaulvonnassa kaikki kielessä viittaa kaikkeen, eikä mistään ole löydettävissä – itse kielen sisällä – merkityksen täydentymistä. ”Nädänsyli” on kuva ahdistuksesta. Puhuja ei koe maailmaa kodikseen, vaan ympäröivä ikään kuin uhkaa häntä. Hän etsii jotakin, mihin voisi luottaa tai uskoa, mutta kohtaa vain ”metaforaulvontaa”. Toisaalta tämän ahdistuksen voisi nähdä myös mahdottomuutena nähdä Jumalaansa kasvoista kasvoihin. Maan päällä kaikki on vajavaista, ja jokapäiväisen todellisuuden kielikin ilmentää maallisia valtasuhteita. Mitä sitten merkitsee se, että ”cirruksen maa” tanssii puhujan kielellä, ja puhuja tahtoi sinne kokonaan? Tämän

kokoelman yhteydessä se merkitsee tulkintani mukaan Orfeuksen lahjaa, laulua, joka muuttaa maan kauniiksi ja kodikkaaksi. Tuo laulu ei vaadi mitään itselleen, vaan se on puhtaan jättäytyvä suhde kaikkeuteen. Tätä merkitsee cirruksen maa; haihtumisen ja hajoamisen maa. Cirrus merkitsee untuvapilveä, yläpilveä, joka on jo lähes haihtunut olemattomiin. Samalla tavoin laulajan on päästettävä irti itsestään, ja `kuoltava´ laulunsa tieltä. Puhuja katselee hajoavia, haihtuvia yläpilviä, mutta kokee olevansa lihaa ja verta oleva ihminen, joka on kiinni tietoisuudessaan ja tahdossaan. Kielellä tanssiva todellisuus olisi paikka, jossa ei tarvitsisi tahtoa mitään. Ihminen jättäytyisi tahtomasta maailmaa itselleen, ja maailma näyttäytyisi kauniina itsessään hänen aisteilleen.

Tomunhäikäisyvalon lopussa vallitsee seesteisempi tunnelma, jossa teoksen lehdillä aiemmin vallinnut uhkaava vire väistyy. Sivun 56 runo tuo uudenlaista selvyyttä siitä, millainen merkitys `valolla´ kokoelmissa on: ”Äkkiä huomaa olevansa jäistä valoa pelkkää / lasketussa kädessä ilmeen kevyt lehti” (*THV*, 56). Kuvassa ”jäinen valo” yhdistyy kaksi teosten keskeistä teemaa, toisaalta pohjoinen talvimaisema, jossa ”jäiselle valolle” ei välttämättä tarvitse etsiä symbolisia merkityksiä, vaan jäiseksi valoksi jättäytyminen merkitsee konkreettisesti vaikenemista olevaisen keskellä. Aiemmin tulkitsemani ”valon Impala”-runo kantaa tulkintani mukaan samanlaisia merkityksiä kuin tämä käsittelyssä oleva *Tomunhäikäisyvalon* runo. *Valkoisessa kirjassa* silkkiuikku painaa ”pänsä häikäisevään” (*VK*, 10). Valo, luonnonvalo, on tulkintani mukaan positiivinen ulottuvuus, mutta ihmisen keinovalo, Trismegistoksen pyörittämä valon ammennuspyörä kielteinen. Käsi on ”laskettu”, kun aiemmin *Tomunhäikäisyvalossa* oli ”kämменellä vereen tahrattu kivi” (*THV*, 25), joka merkitsi ihmisen valta-asemaa luonnossa. Jäiseksi valoksi tuleminen merkitsee osaksi olevaista jättäytymistä.

Runossa on paljon mytologioista ja luonnontieteestä lainaavaa käsitteistöä, jotka luovat Nordellille leimallista runokieltä. Toisaalta nämä runot toimivat myös tavalla, jolla niille on löydettävissä sisällöllinen merkitys, mutta toisaalta tämä käsitteistö on omiaan vieraannuttamaan lukijaa niin, että hänelle jää tilaa aistia sanojen soinnikkuutta ilman, että hän siirtyisi suoraan etsimään tekstille merkitystä. Toisin sanoen, alleviivaan sitä huomiotani ja väitettäni, että runoutta ei voi koskaan palauttaa joidenkin asioiden esittämiseen, tai siihen, että ne pyrkisivät vaikuttamaan lukijaan tietyllä tavalla. Jos

ajatellaan tällaista runoutta, joka toimii vain keinona välittää jokin viesti, olisi mielestäni osuva esimerkki suoran julistava poliittinen runous, jossa lähtökohtana on viesti, joka pyritään välittämään kansalle tai omalle joukolla. Runous voidaan tällöin nähdä tehokkaana välineenä tämän viestin välittämiseen. Rärkeimmillään tällainen runous on käyttöyriikkaa, jolloin sen runotaiteelliselle erityislaadulle ei ole välttämättä edes tarkoitus asettaa odotuksia.

Kuten olen kirjoittanut, on Nordellin runouden kielisuhteessa, ja sitä myöten runouden paikan määrittelyssä havaittavissa kaksoisliike. Toisaalta huomioidaan se, että kieli on pahimmillaan väkivaltaa toisen ilmenemistä kohtaan. Mutta toinen puoli asiassa on se heideggerilainen näkemys, että ihminen on aina sidottu kieleensä - kieleemme avaa meille maailman sellaisena kuin me sen näemme. Tuo maailmanilmeneminen voi olla latistavaa ja asioiden itsessään ilmenemisen taian himmentävää, tai se voi olla vasta todella maailman arvoonsa nostavaa ja kestävä. Heideggerin sanoin: ”käydessään kaivolle, käy ihminen aina sanan ”kaivo” kautta”.

Kirjoitus alkaa Orfeuksen katseesta, siis hetkestä, jona kirjailija on laskeutunut Manalaan hakemaan Eurydikea päivänvaloon laulullaan, mutta kääntyykin viime hetkessä katsomaan rakastettuaan. Tällöin hän saa mukaansa vain puolisonsa varjon, ja hänen kohtalonaan on jäädä ikuisiksi ajoiksi laulamaan Manalaan jäänyttä puolisoaan.

Vain laulussa Orfeus on Orfeus, vain hymnissä hänellä voi olla suhde Eurydikeen, hänen elämänsä ja totuutensa seuraa runoa: Eurydike kuvaa pelkästään maagista riippuvaisuutta, jonka takia lauluton Orfeus on pelkkä varjo, sillä Orfeus on vapaa, elävä ja suvereeni vain orfisessa avaruudessa.

(Blanchot 2003, 146-147)

Runouden pyrkimys riippumattomuuteen, kielen vapauttaminen päivän työstä ja puhdas ei-minkään (eli *toisen* yön) kohtaaminen tulevat ilmi äärimmäisellä tavalla. (Blanchot 2003, 153) Tällöin käsi, joka kirjoittaa ei ole enää runoilijan käsi, vaan ´ei mikään´

kirjoittaa itseään runoilijan kädellä. Runoilija ei ilmaise mitään, mutta vaikka hän ei luo totuutta, hän kuitenkin ”punnitsee hengitystä”. *Valkoisen kirjan* lopussa puhuja ei enää uskaltaudu Manalaan, ja itkee kykynsä menettämistä. Pyrkimys hallintaan on pudottanut hänet jokapäiväisyyteen. Blanchot´n toteamus: ”laulun Orfeus on pelkkä varjo” kuvaa erittäin osuvasti juuri Epilogissa ilmenevää epätoivoista asetelmaa. Itse kokoelman viimeinen runo, ennen Epilogia, tuo teemat yhteen ja on tulkintani kannalta avainteksti. Kun *Tomunhäikäisyvalon* alussa kulki ”mies, horisontin paimen” seudulla, joka oli ”paikka, kaiken uuttua ainoaksi”, niin *Valkoisen kirjan* viimeinen varsinainen runo tuntuu tunnelmaltaan hyvin samankaltaiselta.

*Moreenin ja syntymisen vyöhyke, linnunkuorensininen. Kelojen oksilla
päivän hälliseviä katkelmia, ruhjottuja attribuutteja.*

*Joen yli kahlasi pilvi – väri; palanut siena, muoto; hajoamisen terälehdet -
hyräili yoldialaisella äidinkielellään*

”Viivy, väsy. Vihreä tähti, vihreä jää. Emme ole täältä ja silpoutuneet.

Vihreä tähti, vihreä jää. Vihreä lumen aurinko.”

*Käsivarsilla oli mies, nukkui vaitiompeleessa. Ei ollut kukaan, nähtiin
horisontti. Nimetön sapatti.*

(VK, 52)

Nordell runokuvassa risteävät jälleen niin luonnontieteelliset, biologiset, materiaaliset kuin historialliset kerrostumat, ja tämän lisäksi jokin kaikkeuden yllä liikkuva vapaa voima. Molemmat näistä nihiloivat omalla tavallaan päivän pirstaleisen, lyhytjänteisen hällinän. ”Moreenin ja syntymän” vyöhykkeellä oleilu tähdentää sitä, että kyse on hitaista prosesseista, vuosituhansien saatossa muodostuneesta elinympäristöstämme, jota ihminen ei ymmärrä kuunnella, ja jota hän täten runtelee ja muokkaa mielensä mukaan.

Maisemassa on myös keloja, joiden oksilla on ”päivän hälliseviä katkelmia, ruhjottuja attribuutteja”. Tulkitsen tämän niin, että kelot hitaasti ja arvokkaasti osana luonnonjärjestystä seisovina ja lahoavina, ihmistä (ja valitettavasti myös ihmisen muistia)

vanhempina puina saattaa naurunalaiseksi jokapäiväisen pulinan. Puhuja vihjaa, että kun hiljentyä kuuntelemaan, kuulee kuinka edelleen ”hydrologisella kierrollaan” oleva, edelleen yoldialaista vettä kantava pilvi hyräilee, ja sen muoto on kerta toisensa jälkeen ”hajoamisen terälehdet”. Tässä järjestyksessä ainoastaan ihminen kamppailee omaa vääjäämätöntä hajoamistaan vastaan. Kaikki muut ottavat hajoamisensa vastaan kauniisti ja arvokkaasti.

Tälle kuvalle löytyy läheinen sukulainen suomalaisesta lyriikasta. Aaro Hellaakosken runossa ”Satakieli laulaa (hyvin hiljaa)” on vastaava asetelma: [...] Olen onnellinen. / Olen kupla, muuta en. / Olen tyhjä, muuta en. / Vain kuvastajana / olen, kuuntelijana. / Vain kupla pysyi, kesti / ja ylisti ikuisesti (Hellaakoski 1952/2008, 355). Myös Helvi Juvosen `pikarijäkälä´ on vastaavanlainen kuva jättäytymisestä heijastamaan olemisen ja olevan pyhyttä: ”Jäkälä nosti pikarinsa hauraan, / ja sade täytti sen, ja pisarassa / kimalsi taivas tuulta pidättäen (Juvonen 1952, 60). Kuvan voi nähdä niin meditatiivisena rukouksen tilana, kuin myös Rilken `maailman sisätilana´, joka on olennaisilta osiltaan ihanteellinen kuva runoilijan työstä, jossa hiljaisuus pitää luoda sanoin.

Myös Nordellin runossa on tällainen hyvin erikoislaatuinen kuva, jossa vesi laulaa, mutta ennen kaikkea molemmissa korostuu ihmisen ajallisuus, katoavaisuus, ja sen merkitys tärkeänä osana itseymmärrystämme. Kun olemme ymmärtäneet tämän, uskallamme heittäytyä sen varaan, kun lopulta hajoamisemme aika tulee, mutta ennen kaikkea myös elämämme tulee merkitykselliseksi aivan uudella tavalla, ja ”päivän helisevät katkelmat” vaikuttavat huvittavan halpahintaisilta iki-honkien oksilla, jotka kantavat ylväinä kohtalonsa. Tässä tilassa päästään siihen, että nähdään horisontti, joka on ”nimetön sapatti”. Siis, ei kaiken alistamista inhimisille hyödyille ja universaalille järjelle, vaan suhde asioihin, joka on vastavuoroinen ja kaksisuuntainen, muistuttaen Martin Buberin muotoilua Minä-Hän-suhteesta, vastakohtana Minä-Se-suhteelle.

4. SILMÄNRUOSKA, TULEMISPUKU – UUSI EETTINEN TIETOISUUS

Tulin edellisessä luvussa siihen tulokseen, että *Valkoisen kirjan* lopuksi puhuja löytää jättäytyvän olemisentavan, jossa jälleen nähdään peittyneet horisontti. Löydetyssä ”cirruksen maassa” pitäytytään tekemästä moralistisia kannanottoja olevasta. Kaikkea olevaa ei alisteta ihmisen tarkoituksille ja pyrkimyksille, vaan olevan annetaan ilmetä sellaisenaan. Suhtautumistapa eroaa vaikkapa perinteisestä kristillisestä suhtautumistavasta siten, että kaikesta ei etsitä tarkoitusta, totuutta ja merkkejä yliaistillisen toimijan läsnäolosta. Enkö siis voi suostua siihen, että Nordellin kokoelmissa kieli osoittautuu vajavaiseksi elementiksi, joka on yhtä hälinää ja uhkaa peittää meiltä asioiden varsinaisen vallitsemisen? Kokoelmien pohjavire kielen suhteen ei ole näin yksiselitteinen. Useassa kohdin, puhuja kantaa huolta siitä, että varsinainen asiantila peittyy ”päivän hälisevien katkelmien” peittoon. Runoilijan ja runouden on pidettävä huolta siitä, että varsinaisimmat asiat saavat todellisen painonsa kielessä. Tutkielmani viimeisessä luvussa paneudun tähän puoleen kokoelmissa, ja teen osaltani lopullisen tulkinnan kokoelmien kielisuhteesta ja runoudelle osoitetusta paikasta.

Maurice Blanchot’in käsite ”toinen yö” on itse negaation voima, tyhjiys, hajoaminen. *Tomunhäikäisyvalossa* ja *Valkoisessa kirjassa* käydään pimeyden liepeillä, mutta lopulta runoilijan on kuitenkin oltava ”horisontin paimen”. Rainer Maria Rilken Orfeukselle omistetuissa säkeissä ”tuskaa ei tajuta voi, outo on rakkauden tie, se minne kuolema vie / on salaisuutta. Silti vain säveltään / soi lyyra tuo uutta” (Rilke 1923/2003, 53). Rakkauden, kuoleman ja tuskan kokemukset ovat jotakin (ainakin modernia) subjektia uhkaavaa. Ne nauravat pyrkimyksellemme hallita hallitsematonta. Jokapäiväinen puhe latistaa niiden ominais- ja erikoislaadun täydellisesti. Tämän - kenties joidenkin mielestä romanttisen – kuvitelman mukaan, runoilijan työ on altistua tuskan, rakkauden ja kuoleman poltteelle, ja - Orfeus-myyttiä lainaten - laulaa koko matka Manalasta päivänvaloon. Kuten edellisessä käsittelyluvussa havainnollistin, Orfeus ei kuitenkaan tuonut Eurydikeaan päivänvaloon, vaan kääntyi katsomaan tätä viime hetkellä, ja menetti rakastettunsa kuolemalle. Tämä halun katse on runoilijan paluu omiin rajoihinsa. Tässä katseessa erkaannutaan Blanchot’in kuvailemasta, surrealistien automaattikirjoituksessa parhaiten ilmenevästä, puhtaan negatiivisesta liikkeestä. Näin ollen, jätän taakseni tämän `nihilistisen haaveilun`, ja siirryn

tarkastelemaan sitä, kuinka puhuja etsii Orfeusta, jotta jälleen osaisi ”kaitsea ruostetähtiä, punnita hengityksen”.

Vien tässä käsittelyluvussa tulkintani askeleen pidemmälle, ja huomioin, että puhuja ei kuitenkaan hajoa täysin tekstin vapaaksi tempoiluksi, vaan teksti keskittyy yhtenäisen puhujahahmon ympärille ainakin yhtä paljon, kuin kokoelmia määrittää merkityksen hajoaminen ja puhujan vaikeneminen.⁷ Toisin sanoen, kokoelmissa ei ole kyse avantgardistisesta, merkityksensä ja keskuksensa hajottaneesta tekstistä, vaan kokoelmissa on havaittavissa puhuja, jonka maailmankokemukseksi kokoelmat runot hahmottuvat. Näin ollen, kokoelmissa ei eksytä ja harhaututa negaation alueelle, jolla yksikään elävä ihminen ei voi kulkea, vaan runot ovat käyntiä tämän avaruuden rajoilla, ja paluuta sieltä. Täten Maurice Blanchot’in teoria kielestä, joka tuli käsitellyksi ensimmäisessä käsittelyluvussa, on erinomainen työväline kokoelmien kielisuhdetta avatessani, mutta hänen teoriansa ei kuitenkaan yksin riitä selittämään sitä luonnetta, mikä kielellä – ja ennen kaikkea runollisella kielellä – on Nordellin tuotannossa. Tuon rinnalle Martin Heideggerin runouskäsitteiden, sillä lopulta Nordellin runous ei selity yksin Blanchot’in kirjoituksilla runouden tilasta, vaan rinnalle vaaditaan teoriaa, joka korostaa runoilijalle toisenlaista suhdetta olevaiseen, kieleen ja yhteisöön.

4.1 Kutoja kielen langalla

Aiemmin tulkitsin, että *Valkoinen kirja* päättyy ”nimettömään sapattiin”. Miten tämä sopii yhteen tulkintani kanssa siitä, että runouden tehtävä olisi luoda maailmallista totuutta?

7 Olen sinällään samaa mieltä Karoliina Lummaan ja Siru Kainulaisen kanssa, jotka korostavat vastineessaan Vesa Haapalan *Lentävä hevonen*-teoksen kritiikkiin (Haapala 2008) sitä, että runon käsittely puheenomaisena kielenä ei aina tee oikeutta runon ominaislaadulle. Lummaa kirjoittaa: ”Ympäristötietoisien ja tai ekologisen runouden ominaispiirteenä ei koskaan ole pidetty luonnon puolesta puhuvaa inhimillistä ääntä vaan päinvastoin sellaisten kielellisten keinojen etsimistä, jotka vaientaisivat inhimillisen subjektin ja antaisivat tilaa ei-inhimillisen äänille. Yleensä tämä vaientaminen on tulkittu jonkinlaiseksi aporiaksi, jossa tauot, ristiriidat ja merkityksen kriisi avaavat tilaa ei-inhimilliselle.” (2008, 85) Luvuissa 2 ja 4 käsittelen Nordellin teosten piirteitä, jotka ilmentävät juuri tämänkaltaista suhdetta olevaan, jossa kiven mykkyys ja luonnon materiaalisuus vaientavat puhujan, ja kielen vapaa tempoilu tuntuu ottavan vallan ilmaisuun pyrkivältä subjektilta. Tässä luvussa tarkastelen kuitenkin sitä paikkaa, joka Nordellin teoksissa jätetään subjektille – sitä minkälaista uutta inhimillistä paikkaa nämä runot tuottavat.

Teen lopulta tulkintani tukeutuen Martin Heideggerin myöhäiskauden filosofiaan, jossa oli suuri painotus kielellä ja runoudella. Heidegger kirjoittaa kirjeessään Jean Beaufret'lle:

Emme ajattele toimintaa vielä läheskään tarpeeksi päättäväisesti. Toiminnaksi tunnistetaan vain se, mikä aiheuttaa jonkin vaikutuksen. Toiminnan todellisuutta arvioidaan sen hyödyllisyyden mukaan. Kuitenkin toiminta on olemukseltaan toteuttamista. Toteuttaminen tarkoittaa: kehii jokin asia auki olemuksensa täyteyteen, johtaa se esiin olemuksessaan, *producere*. Vain se, mikä jo on, voidaan toteuttaa. Kuitenkin juuri olemisen ”on” ennen kaikkea muuta. Ajattelu toteuttaa suhteen olemisen ja ihmisen välillä. Se ei muodosta eikä aiheuta tätä suhdetta. Ajattelu luovuttaa suhteen olemiselle sellaisena kuin olemisen on jättänyt sen ajattelulle itselleen. Tämä tarjoaminen on sitä, että ajattelussa olemisen tulee kieleen. Kieli on olemisen talo. Ihminen asettuu siihen asumaan. Ajattelijat ja runoilijat ovat tämän asunnon vartijoita. Vartioidessaan he toteuttavat olemisen ilmenemisen, sikäli kuin ajattelijoiden ja runoilijoiden sanonta tuo ja tallentaa olemisen ilmenemisen kieleen.

(Heidegger 2000a, 51)

Artikkelissa *Hölderlin ja runouden olemus* Heidegger havainnollistaa runouskäsitystään Friedrich Hölderlinin tuotannon avulla. Heidegger kirjoittaa:

Dasein on perustaltaan runollista. Runous ymmärretään siis nimeämisenä, joka säätää jumalien ja olioiden olemuksen. ”Runollinen asuminen” merkitsee pysymistä jumalien läsnäolossa ja hämmästyneisyyttä olioiden olemuksellisesta läheisyydestä.

(Heidegger 1996a, 37)

Artikkelissa runoudelle annetut määritykset ovat ”kaikista toimista viattomin”, ”ominaisuuksista vaarallisin”, ”keskustelu”, ”pysyväisen säätäminen” sekä ”runollinen maan päällä asuminen” (Mt, 34-39). Ensimmäisessä luvussa Heidegger tulkitsee Hölderlinin määritystä, jonka mukaan runous on ”kaikista toimista viattomin”. Runous näyttäytyy usein viattomana leikkinä – tekona, jolla ei ole vaikutusta. Heidegger kirjoittaa: ”Siinä ei ole mitään samaa kuin teossa, joka tarttuu suoraan todellisuuteen ja muuttaa sitä. Runous on kuin unta, eikä todellisuutta, sanojen leikkiä, eikä toiminnan vakavuutta.[...]mutta kun runous käsitetään ”kaikista toimista viattomimpana” ei ole vielä

ymmärretty sen olemusta.” (Mt, 34) Seuraavassa luvussa Heidegger keskittyy kysymykseen siitä, kuinka runous on ”toimista viattomin”, mutta sen kenttä, kieli, ”omaisuuksista vaarallisin”. Mitä tämä merkitsee? Heidegger kirjoittaa:

Kuka ihminen on? Se, jonka pitää todistaa, mitä hän on.[...]Ihmiselle on annettu kieli, jotta historia olisi mahdollinen.[...]Vasta kielen voimasta ihminen on ylipäättään alttiina ilmenevälle, joka olevana ahdistelee ja kiihottaa ihmistä hänen *Daseinissaan* ja ei-olevana pettää ja luo pettymyksen.[...]Kielessä voi tulla sanaksi se mikä on puhtainta ja kätkeyintä, mutta yhtä lailla se mikä on sekavaa ja tavanomaista.

(Mt, 34-35)

Toisin sanoen, runoudessa ja ajattelussa kuunnellaan olemista, sitä millä tavalla olevat näyttäytyvät meille, niin että ne eivät enää ole jokapäiväisessä välinekokonaisuudessa, vaan ilmentävät tässä välinekokonaisuudessa muodostuvia yhteyksiä ja merkityksiä, ihmisen maailmaa (Heidegger 1995, 30-35). Tällainen suhde taiteeseen on estetiikan ylittävää. Kun taiteesta tulee ´kulttuuriharrastusta´ ja taideteos asetetaan museoon esteettisen tarkastelun kohteeksi, sen maailma romahtaa (Mt, 41). Heidegger käyttää esimerkkinä kreikkalaista temppeliä. Kun temppeli on tullut kulttuuriharrastuksen kohteeksi, ihailemme sitä esteettisesti tai varhaisen insinööritaidon saavutuksena. Jumala ei kuitenkaan enää asu temppelissä. Temppeli ei enää merkityksellistä historiallisen ihmisen kohtaloa; maailmassa olemista maata ja taivasta vasten (Mt, 41-43). Heideggerin muotoilussa on samaa henkeä kuin Nietzschen kritiikissä nihilististä 1800-luvun eurooppalaista kulttuuria kohtaan. Taide ei kanna korkeimpia arvoja, vaan reflektoi itseään loputtomasti.

Annikki Niku kirjoittaa Heideggerin kielelle antamasta merkityksestä seuraavasti: ”Ihmiselle annettuna kieli kyllä on sovelias työkalu kokemusten, päätösten ja mielialojen välittämiseen, siis keskinäiseen ymmärrykseen, mutta tapahtumana kieli on enemmän” (Niku 2009, 277). Nikun tulkinnassa kieli on ”keskustelu” siinä merkityksessä, että kielellisinä voimme tulla historiallisiksi, voimme astua yhteiseen olevan avoimeen, ja kuunnella olemista. Ollessamme keskustelu perustamme maailman maata vasten. Tässä maailmassa maa vasta tulee loistonsa, ja näin ollen suojeltavaksi ja vaalittavaksi hyötyä mittaavan tarkastelun asemesta, tai lisäksi (Heidegger 1995, 41-48).

Nordellin teoksissa ”kielenkudonta” näyttäytyy toimintana, joka on Heideggerin esittämää runollista asumista. Kieli ei näin ollen ole oma ulottuvuutensa, eikä välttämättä väkivaltaa ilmenevälle maailmalle, mutta lattea ja jokapäiväinen kielenkäyttö monesti latistaa myös itse maailman. *Valkoisen kirjan* sivulla 21 ilmenee hyvin millaiseen suhteeseen puhujaa kutsutaan kokoelmissa:

*Ole kutoja kielen langalla. Ylläsi nimettömyyden kupoli. Sapatin sirppiä ujellus
Tule sinä. /*

Ensimmäinen kieli, karhea, on

(VK, 21)

Runossa ilmenee vahvana tietoisuus kielen keskeneräisyydestä, siitä, että kieli muuttuu alati, ja mikäli emme viljele ja varjele kieltämme taidokkaasti, se uhkaa latistua. Runouden tehtävänä on alistua nimettömyydelle ja ”sapatin sirppiä ujellukselle”, mutta tässä luopumuksessa on luotava uutta. Kieli muuttuu helposti itseään monistavaksi, ja alkuperäisestä yhteydestään vieraantuneeksi kentäksi, jolla kaikki viittaa edeltävään, mutta uudet muodot eivät enää kohtaa todellisuutta, vaan vain edeltävän puheen avaruuden. Runossa kieli *on*. Kieli on karhea, mutta se ennen kaikkea *on*. Tämä ilmaisu merkitsee kielen omalakisuu-den huomaamista, kielen olemista tarkastelun kohteena, joka luo omaa todellisuuttaan ja josta puhuja osaksi kokee myös erillisyytensä, varsinkin kun tämä kieli on ”ensimmäinen”. Kielen karheus merkitsee sen kiinnittymistä suoraan todellisuuteen. Jokapäiväisessä kielessä on hirvittävän paljon kuolleita fraaseja ja ilmaisuja, joita ihmiset toistelevat vain siitä syystä, että ovat tottuneet niitä toistelemaan tietyissä sosiaalisissa tilanteissa. Runous on Heideggerille alue, jolla voidaan kuunnella herkistä herkimpiä alueita, sillä ihminen on kielellinen, ja myös kipeimmät ja syvimmat asiat tulevat meille läsnäoleviksi kielessä. Ei ole yhdentekevää, puhutaanko esimerkiksi rakkaudesta taloustieteen kielellä, vai pyritäänkö löytämään rakkauden todellinen olemus, siis se, millä tavalla ihminen kokee rakkauden tilan. Ilman kieltä hän on avuton tuon tunteen edessä, eikä uskalla heittäytyä sen vietäväksi.

Heideggerin ja Blanchot'n eroavaisuus - ja kokoelmien lähestyminen molempien ajattelua vasten - saa perustelunsa juuri siinä, että *Tomunhäikäisyvalossa* ja *Valkoisessa kirjassa* on yhtenäinen puhuja. Kokoelmat eivät ole vapaata kielen tempoilua eri suuntiin, vaan niissä nousee voimakkaasti kyseenalaiseksi ihmisen suhde ympäröivään, ja se miten runous voi tätä suhdetta elävöittää, vai onko tämä tehtävä runoudelle annettuna tuomittu epäonnistumaan. Outi Alanko-Kahiluoto kirjoittaa väitöskirjassaan *Writing Otherwise than Seeing* Blanchot'n Heideggerin ja Levinasin eroista ajattelijoina. Blanchot suhteutti itseään edeltäjiinsä, joita olivat Heideggerin ja Levinasin lisäksi muun muassa Friedrich Nietzsche. Näitä ajattelijoina yhdistävänä tekijänä voidaan pitää pyrkimystä metafysiikan ylittämiseen. Blanchot vei kirjallisuusajattelussaan edeltäjiään pidemmälle, ja totesi, Levinasin tavoin, että länsimainen filosofia on uudenajan alusta lähtien perustunut katseelle, ja kaiken tietoisuudelle alistavalle järjelle. (Alanko-Kahiluoto 2007, 190) Blanchot'n vastaveto tähän oli kirjallisuus, jossa kirjoittava subjekti hajoaisi tekstiin, sallisi itsensä jäädä kielen päämäärättömään liikkeeseen, osoittaisi kielen väkivallan maailmaa kohtaan. Hänen mukaansa, niin kauan kuin puhumme valo-metaforan keinoin, puhumme tosiasiaissa Jumalasta - siis universaalista järjestä - vaikka väittäisimme puhuvamme ihmisen eksistenssistä (Mt, 220). Kirjallisuudella ei näin ollen kuitenkaan olisi valistavaa vaikutusta, vaan se saisi jäädä negatiota ilmentäväksi alueeksi. On huomioitava, että Blanchot'n tuotannon suuri kysymys, oli kysymys kirjallisuudesta, kirjallisuuden olemuksesta, ja näin ollen hän ei pyri vastaamaan muita elämän ja filosofian alueita koskeviin kysymyksiin.

Tomunhäikäisyvalo ja *Valkoinen kirja* eivät kuitenkaan muodollisesti istu Blanchot'n määritelmään, vaan niissä runous jäsentyy keskuksen, subjektin ympärille, ja hahmottuu henkilön maailmankokemukseksi. *Tomunhäikäisyvalon* ensimmäinen runo tähdentää uudenlaista näkemisen tapaa.

Tämä hahmo, rajalla

jossa kuvat palavat

Käsivarret tuhkaa, pilvi hartioilla

Tule, kielelön

Valonputoamisrotkossa

silmä,

vastasyntynyt

(*THV, 7*)

Kiinnitän tulkinnassani erityisesti huomiota ”vastasyntyneeseen silmään”. Nordellin runoissa etsitään uudenlaista näkemisentapaa. Ja kaikki palautuu edelleen subjektiin, jonka on tehtävä maailmasta ihmiselle asuttava niin, että ihminen samalla kunnioittaisi kaikkea sitä, minkä kanssa hän planeetan jakaa. ”Valonputoamisrotko” merkitsee tulkinnassani maallisen ihmisen tietoa, ja tässä pyritään purkamaan uudelta ajalta lähtien vallinneita ideoita. Tieto ei ole poikkeusyksilöille korkeimmilla huipuilla vuodatettu yliaistillinen viisaus, vaan ihmisen on luovuttava hallinta-asemastaan, ja asetettava luomakunnan muiden asukkaiden asemaan, jotta hän todella voisi saavuttaa kestävän viisauden. *Tomunhäikäisyvalossa* on havaittavissa selkeä kaari alusta loppuun. Viimeisessä runossa ollaan käyty maallinen matka, ja etsitty uutta kieltä ja kumppanuutta luomakunnan kanssa. Vaikka sivun 7 runossa ”vastasyntynyt silmä” vaatiikin kielettömyyttä, puhuja toteaa, että kielestä ei sovi kuitenkaan luopua.

Tule myöhäinen

Täällä on pahan kaikki

Tule nimi

Murheeseen päättyy kaikki

Ole silmän ruoska

Tuhkamykiö, humusmykkä

Kaatuu illan äänetön kulta

(THV, 64)

Tomunhäikäisyvalon perusvireen voi kokea joko surumielisenä tai toiveikkaana. Itse koen, että kokoelmassa on näitä molempia sävyjä. Joka tapauksessa, kokoelma päättyy vaatimukseen siitä, että kieltä tarvitaan ohjaamaan näkemistä, mutta näkemisen tavan olisi oltava erilainen kuin perinteinen, toisen haltuun ottava katsomisentapa. Perinteisessä käsityksessä kaikki alistettiin järjen ja tietoisuuden katseelle, kun taas uudessa näkemisentavassa voitaisiin luoda tilaa aistilliselle yhteydenetsinnälle, toisen toiseuden kunnioittamiselle. Mielestäni lähin sukulainen Nordellin uudenlaisen näkemisen tähdentämiselle suomalaisessa lyriikassa on Mirkka Rekolan runous. Katja Seutu kirjoittaa Rekolan runouden kartesiolaisen subjektin murtamispyrkimyksistä artikkelissaan ”Sinä et enää näe niitä silmiä, näet niillä”:

Kartesiolaisesta päästä onkin vaikea pitää – ylhäisessä yksinäisyydessä hallitsevan subjektin ylivalta luo haavat umpeen järjen äänellä. Järkevä ihminen puhuu asiat halki päätään käyttäen, nousee ”hiuksista kannolle / keskelle asiaa”. Juuri yletön järkevyys koituu rationaaliseen ajatteluun nojaavan aikakauden onnettomuudeksi, sillä se luo haavoja umpeen niitä parantamatta.[...]Ei ole ihme, että valistuksen ajan perilliset eivät pidä päästään ja janoavat moniulotteisempaa kokemista ja ymmärrystä.[...] Runon kokija ilmaisee toiveen nähdä intuitiivisesti ja vaistonvaraisesti – samaan tapaan kuin linnut reagoivat vuodenajan vaihtumiseen ja aloittavat muuton lämpimiin maihin. Juuri tämän kokemuksen edellytyksenä on subjektipositiosta irtautuminen, vain sitä kautta tulee mahdolliseksi antautua osaksi kosmista järjestystä ja kiertokulkua.

(Seutu 2011, 52-54)

Nordellin runoudessa, erityisesti *Tomunhäikäisyvalossa* etsitään tätä uutta olemisen- ja puhumisen tapaa. Keskeiseksi nousee Nordellilla, samoin kuin Rekolalla kaikkisyhteys – muodonmuutos, ja pyrkimys tuntea linnut, luonto ja Itämeren rannikon kaukainen historia osana itseään, osana vuosituhantaisia prosesseja. Osana sitä, miten minusta on tullut minä.

4.2 Kuunnella, jotta voisi laulaa

Tulkintani *Tomunhäikäisyvalon* ja *Valkoisen kirjan* runoudelle osoitetusta paikasta saa täydennyksensä tässä käsittelyluvussa. Ensimmäisessä alaluvussa tutkin sitä, missä määrin puhuja löytää kielen edestään epäpuhtaana (vallan-) välineenä, joka ei tuo maailmaa luoksemme, vaan vie meidät sen todellisesta vallitsemisesta etäälle. Toisessa alaluvussa pureuduin siihen, kuinka tässä luopumuksessaan puhuja löytää aidoimmat sanat ja asettuu ”kielenkutojaksi”. Tässä kolmannessa, ja samalla viimeisessä, alaluvussa tuon ilmi sitä, kuinka tämä ”kielenkudonta” ei ole ihmisen hallintaan perustuvaa maailman rakentamista, vaan kuinka tässä laulussa täytyy kuunnella luontoa, altistua sen puhunnalle, ottaa toisen asema, muututtava ”lingulidiksi” tai otettava kaakkuri ”tulemispuvukseen”. *Valkoisen kirjan* takakansilehdellä on lainaus Pink Floyd-yhtyeen ”Time”-kappaleesta: ”And you run and you run to catch up with the sun but it’s sinking racing around to come up behind you again”. Lainaus viittaa juuri siihen, että ihminen ei voi koskaan saada haltuunsa täydellistä tietoa, vaan ihmisen tietäminen on aina vajavaista, perspektiiviin sidottua. Näin ollen kaikki totaaliseen ja lopulliseen pyrkivät ihmisen rakennelmat ovat ajallisia, ja päättyvät aina kaaokseen. Inhimilliseen toimintaan ja tietoon johdettuna ohjeena lainaan Pink Floyd-lainauksen rinnalla Leonard Cohenin ”Future”-kappaletta: ”I’ve seen the nations rise and fall / I’ve heard their stories, heard them all / but love’s the only engine of survival”.

Valkoisen kirjan sivun 37 runossa puhuja kysyy, mikä saa eläimet ja ihmiset laulamaan.

Kulorastas

itkevien laulaja

päivän katoamisriemussa

kuka sinulle puhuu

(VK, 37)

Kulorastaan ihmistä puhutteleva, melankolinen lauluääni luo tälle runolle tunnelmaa. Nordellin kokoelmien kuulokuvat linnunlaulusta luovat omanlaistaan äänimaisemaa ja tunnelmaa kokoelmiin. Linnuista on kirjoitettu runouden historiassa iät ja ajat, ja ne (tai he) ovat saaneet kantaa monenlaisia merkityksiä, symboloiden muun muassa runoilijan osaa, sekä ihmisen kuolemanjälkeistä elämää (Lummaa 2008, 40). Karoliina Lummaa kirjoittaa väitöskirjassaan *Poliittinen siivekäs* (2010) lintujen konkretisoitumisesta 1970-luvun suomalaisessa ympäristörunoudessa. Konkretisoituminen tarkoittaa sitä, että runojen eläimet nousevat esiin itseisarvoisina, ei-inhimillisinä ja siten aina osittain vieraina toimijoina. (Mt, 33) Sotienjälkeisessä runoudessa voi Lummaan mukaan tunnistaa ainakin kaksi lintuperinteen kerrostumaa, ympäristötietoisien ja metalyyrisen linturunouden. (Mt, 56) *Valkoinen kirja* ja *Tomunhäikäisyvalo* asettuvat tulkinnassani tälle välille – niistä on luettavissa sävyjä, jotka viittaisivat lintujen konkretisoitumiseen, mutta lopulta linnuilla on kuitenkin erityinen paikka kokoelmien keskushahmon maailmankokemuksessa opastajina, johdattajina, laulajan kumppaneina. Harri Nordellin alkutuotannon on sanottu liittyneen suomalaisen 1970-lukulaisen luontorunouden jatkumoon (Ratia 2008, 67). Myöhempi tuotanto jatkaa suoran luontosuhteen etsintää, välitöntä olemista luonnon ääressä, mutta inhimillinen paikka ja asema tulee niissä kuitenkin laajemmin kysytyksi - ennen kaikkea kysymys kielestä ja inhimillisestä eksistenssistä.⁸

Runon puhuja kohtaa kulorastaan melankolisen laulun ja jää ihmettelemään linnun kokemusta, johon hänellä ei ole pääsyä. Mikä saa rastaan laulamaan ”päivänkatoamisriemussa”, mikä synnyttää sen surumielisen kauniilta kuulostavan laulannan. Lintu laulaa niin kuin se vain osaa, niin kuin luonto on opettanut sen laulamaan. Lisäksi linnut asettuvat tulkinnassani osaksi teosten luotomystiikkaa, jossa seurataan ”Naarastähteä”. Puhuja ottaa kaakkurin tulemispuvukseen, mikä viittaa muinaissuomalaisiin uskomuksiin, joissa linnut olivat välittäjiä kahden maan välillä. Muuttolinnut lensivät talveksi Vainajalaan, Lintukotoon, ja kevääksi taas palasivat sieltä elävien pariin. (Järvinen 1991, 27). Runoilijan tehtävän voi käsittää samansuuntaisesti.

⁸ Nordellin kokoelmissa on teemoja, jotka ovat olleet ekorunouden keskiössä. Erityisesti kielen ongelmat kuvata ei-inhimillistä on tällainen perinteinen teema, joka on ollut keskeinen ekorunoudessa. Käsittelen kielen ja kommunikaation ongelmia luvussa 2, mutta en tee kokoelmista kuitenkaan tulkintaa ekorunoutena tai ympäristörunoutena. Tällaisten teemojen syvällisempi esiin nostaminen jää toisen tutkielman ydinalueeksi, ja tässä tutkielmassani pääsen tekemään tähän teemaan ainoastaan pintaraapaisun.

Runoilijan on orfilaisessa innoituksessaan luovuttava oman itsensä korostamisesta, ja oltava kanava jonkin hänelle hallitsemattoman soida. Myös paluu ”Hämärän karsikosta” alleviivaa puhujan löytävän linnut johdattajahahmoikseen ja opettajikseen. Ymmärrän ”Hämärän karsikon” juuri kuoleman maana, Vainajalana, jossa laulajan on käytävä, jotta hän löytäisi omat sanansa.

Linnunlaulun tehtävä näyttäytyy toki biologille toisenlaisena, mutta en ole tekemässä biologista, vaan kirjallisuustieteellistä tulkintaa kulorastaan laulusta. Tällöin keskeistä tulkinnan kannalta on kulorastaan laulun merkitys ihmiselle - se, kuinka ihminen omassa eksistenssissään kokee kulorastaan kutsuhuodon.⁹ Samalla tavalla kuin kulorastaan melodinen iltakonsertti näyttäytyy meille musiikkina, sointina, josta ei tarvitse etsiä merkityksiä, samalla tavalla kuin Stephane Mallarmén kirjallisuuskäsityksenmukainen runous vastustaa merkitystä, ja nostaa kielen materiaalisuuden, soinnin ja rytmin etualalle. Kulorastaan laulannan äärellä sureva löytää maailmasta, luonnosta itselleen kumppanin. Hänestä tuntuu kuin luonto surisi hänen kanssaan. Tuo salaperäisen melankolisen laulun merkitys ei avaudu kuulijalle, mutta kuitenkin hän kokee, että lintu lohduttaa häntä. Puhuja kysyy: ”päivän katoamisriemussa / kuka sinulle puhuu”. Rastas on aistimellisena osana luontoa, josta ihminen platonistisen, yliaistillista korostaneen, kristinuskon myötä tuli erotetuksi. Kokoelmassa etsitään takaisin luonnon huomaan, oppimaan ja huomaamaan sukulaisuutemme kaikkien olioiden kanssa, hiljentymään kulorastaan melankolisen viserryksen edessä. Lintu löytää luonnossa jostakin turvansa ja rauhansa, jokin saa sen laulamaan. Samanlainen taipumus ja tarve on ollut ihmisellä aikojen alusta, vaikka inhimillinen runous ja taide palveleekin ihmisen kokemuksessa toisenlaisia tarkoituksia. Runossa etsitään siis pohjimmiltaan runouden ja laulun mysteeriä, jota selitettäessä täydellisesti, tuhotaan jotakin sen aidoimmasta ominaislaadusta.

⁹ Karoliina Lummaan mukaan 1970-luvulta lähtien on ollut havaittavissa lintujen konkreettistuminen suomalaisessa lyriikassa. Hän kirjoittaa: ”lintujen konkreettistuminen tarkoittaa sitä, että runojen eläimet nousevat esiin itseisarvoisina, ei-inhimillisinä ja siten aina osittain vieraina toimijoina (2010, 33). Tulkintani mukaan, Nordellin runoudessa linnut kuitenkin ymmärretään inhimillisestä kokemisesta käsin: linnut kantavat ennusmerkkejä, ja saavat monitasoisia symbolisia merkityksiä subjektin maailmakokemuksessa. Linnun toiseus saattaa askarruttaa puhujaa, kuten edellä lainatussa runossa, mutta lopulta linnut kuitenkin kantavat koko inhimillisessä kulttuurissa niihin liitettyjä merkityksiä, eivätkä näin ollen pääse kokonaan eroon tehtävästään merkitä ja viestiä ihmiselle. Huomioin tulkinnassani myös lintujen konkreettisuuden, mutta nähdäkseni toisenlaiset merkitykset nousevat Nordellilla keskeisemmiksi.

Kuten aiemmin kirjoitin, Nordellin runoudessa ei ole kysymys Blanchot'n määrittelyn mukaisesta, avantgardistisesta runoudesta, joka hajottaa merkityksen, ja tuhoaa subjektin, vaan vaikka teoksissa kysytään kielen mielettömyyttä ja riittämättömyyttä, tämä kysyminen on kuitenkin johtaa kuitenkin puhujaan, subjektiin. Toisinaan tämä kysyminen on tietoista, jossa puhuja asettaa maailman ja kielen eteensä, mutta tätä reflektiotakin leimaa pyrkimys sen taakse – suoraan, aistimelliseen suhteeseen todellisuuden kanssa. Puhuja yrittää hieroa itsestään ihmisenhajua, jota kaikki metsässä pelkää ja pakenee. Täten pyritään tavanomaisen kielen taakse, ja huomioimaan, kuinka se ottaa toisen haltuun objektina:

Olisi hohtavaa,

olisi varjeltavaa käsillä

Niin kuin villilinnun muna

tai sisäisyyden herkkä prisma

Niin kuin itse olet

niin kuin sinulla on

Vahingoittajan kädet

Niin kuin hiljaisuudesta

ei olisi tullut kukaan

(*THV*, 54)

Ensinnäkin huomioni kiinnittyy varjelun ja vahingoittamisen väliseen ristiriitaan. Runo tuntuu esittävän, että ihmisellä on kyky varjelemaan, vaalivaan ja hiljentyvään suhteeseen,

mutta myös vahingoittamiseen. Kristillisellä käsitteistöllä ajatuksen ilmaisten voisi sanoa, että runo on kutsu perisyntin voittamiseen. Määritelmällisestihän synti on eroa maailmasta ja Jumalasta, ja juuri tällaisesta asetelmasta kokoelman joissakin runoissa on kyse. Erona perinteiseen kristilliseen ajatteluun on siinä, että hiljaisuudessa ei puhu Jumala, vaan hiljaisuudesta ”ei tule kukaan”, ja kokoelman lehdillä esiintyvä Kristus-hahmokin on ”hajoamisen Kristus”. Myös edellisessä tulkitsemassani runossa kysyttiin kulorastaalle puhuvaa, ikään kuin jotakin yliaistillista henkeä, joka liittää olevat yhteen. Molemmissa kokoelmissa on kyse subjektin suhteesta maailmaan, ja oikeaan suhteeseen johdattavina hahmoina esiintyvät Orfeus ja Kristus. Kristus on kuitenkin Raamatun kertomuksista karannut Kristus, joka ei suostu palvonnan kohteeksi, vaan on ennemminkin jossakin etäällä liikkuva opastaja hiljentyvään ja rakastavaan maailmasuhteeseen. *Huuto ja syntyvä puu* -kokoelmassa runo ”Takaisin, takaisin” viittaa hyvin samankaltaiseen kristologiaan: ”Kutsu linnut / valon paimentolaiset / Ihmisen poika / ei tule takaisin” (Nordell 2011, 85). Seuraava runo on ollut avaintekstejä hahmottaessani sitä, millaisen merkityksen kieli saa suhteessa maailmaan Nordellin kokoelmissa.

Täällä on aina ollut sama ikävyys

Täällä on aina ollut sama eronvälke

Vaapukankukkani, omenanoksani

Kieli kylmästä kyhätty

Suden nimi pojalle annettu

(VK, 42)

”Eronvälke” merkitsee tulkinnassani juuri vahvan subjektin omistavaa suhdetta maailmaa. Siis subjektin, joka kokee löytävänsä varmuuden vain aistitiedon tuolta puolen. ”Vaapukankukkani, omenanoksani” voivat toisaalta olla ilmaisuina puhujan hellittelynimiä jollekin, tai sitten ne voi tulkita toisella tasolla. Koska samassa runossa puhuja kokee eronvälkettä, ja puhuu vaapukankukista ja omenanoksista omistusliitteellä,

tämän voi tulkita niinkin, että subjekti suree sitä, miten kaikki näyttäytyy hänelle hänestä itsestään käsin, etenkin kun seuraavilla riveillä todetaan kielen olevan ”kylmästä kyhätty”. *Valkoisen kirjan* ensimmäinen runo on johdatus siihen tunnelmaan, joka leimaa kokoelmaa kauttaaltaan. Sen arvoituksellisuus, monimielisyys – ja toisaalta puhdas aistivoimaisuus, saavat kysymään, millainen kyky kielellisyys keskellä hiljaisuutta on.

Kesäyö on sameankeltainen

Kivi matalassa vedessä

Nukat rikitussa linnunkuorivaatteessa

Sanaliekki äänettömyydessä

(VK, 5)

”Sanaliekki”, jonka tulkitsin luvussa 2.2 merkitsevän tietoisuutta, subjektipositiota, suhdetta asioihin, vastakkainoloa, voikin merkitä erityistä laulunlahjaa, joka avaa yhteyden asioihin, ei eroa ja rajaa. ”Sanaliekki” kuvaisi näin ollen laulunlahjaa, jokapäiväisistä diskursseista erillistä aluetta. Mikä merkittävää, Nordell on aiemmassa tuotannossaan kirjoittanut linnuista ”valon paimentolaisina”. Tässä runossa puhuja puhuttelee toista osapuolta, joka nukkuu ”rikotussa linnunkuorivaatteessa”. Ottaen huomioon Nordellin eri perinteistä kumpuavan luontomystiikan, ”rikotun linnunkuorivaatteen” voi tulkita merkitsevän *Kalevalan* alkumyyttiä, jossa maailma syntyy Sotkan munasta. Näin ollen, linnunkuorivaatteen merkitys olisi tarkoittaa koko maailmaa, tai luontoa. Sanaliekin, siis inhimillisen puheen, kaikumisen äänettömyydessä, voisi tulkita viittaavan esimerkiksi Rachel Carsonin *Äänetön kevät* -teokseen (*Silent Spring*, 1962), jossa vaiennut linnunlaulu merkitsee ekokatastrofia, ja ihmisen ylivaltaa. Mutta sen voi tulkita myös merkitsevän vain inhimillistä kokemusta hiljaisuuden keskellä – maailma on hiljaa, mutta ihminen kysyy loputtomasti, ihminen etsii vastauksia. ”Sanaliekin” voi tulkita viittaavan tästä johtaen myös tuli-metaforaan, ja näin ollen runoilija olisi tulenkantaja – tai ’tulenkaitsija’.

Joka tapauksessa ”sanaliekki” määrittyy mielestäni positiiviseksi kyvyksi, etenkin kun ottaa huomioon kokoelman Epilogin, jossa puhuja kutsuu itseään ”varjoluutuksi Varjomaasta”, siis tulkintani mukaan eräänlaiseksi ´kuoleman kuriiriksi´. Kieli-käsittelylukuun viitaten tulkitseen, että tavanomainen puhetapa on ”Varjomaan” puhetta, joka todella surmaa kohteen oman ilmenemisen sen merkityksen tieltä. Runouden kieli vasta nostaa ja vapauttaa olevaisen loistonsa ihmisen maailmassa. Ihminen ei pääse pakoon kielellisyyttään, kielen taakse ei ole pääsyä, joten ratkaisevaksi nousee se, miten puhutaan. Tämä tendenssi on mielestäni keskeisin ja hallitsevin tapa käsitteellistää kieltä ja runoutta Harri Nordellin kokoelmissa *Tomunhäikäisyvalo* ja *Valkoinen kirja*.

5. PÄÄTELMÄT

Teen yhteenvedon kokoelmien kielisuhteesta ja poetiikasta, käyttäen *Tomunhäikäisyvalon* sivun 27 runoa apunani, konkretisoimassa tulkintaani.

Koska silmiääneton on,
koska on hajoamisjuhla

*joka lymfan neulalla ompeli
äänet kallon simpukkaan,
tyrskyt Yoldian rantojen*

Koska silmiääneton on,
koska on hajoamisjuhla

joka auringolta takoi

taivaanrannan kuparikynnet

niissä cirrukset pyristelevät

Koska silmiäännetön on,

koska on hajoamisjuhla

ja uikku avoin muotoni,

kaakkuri tulemispukuni

(*THV, 27*)

Runon rytmi ja toisteisuus muistuttavat loitsua. Tuntuu kuin runossa kutsuttaisiin ”sanomatonta”. ”Silmiäännettömydessä” kuvautuu maailmankokemuksen moniaistisuus ja ihmisen ruumiillisuus, joka syrjäyttää perinteisen subjekti-objekti-asetelman. Tässä runossa ei kuitenkaan pyritä aistimaan, vaan oleilemaan ”hajoamisjuhlassa” ja ”silmiäännetössä”. On kyseenalaista, kuinka kirjaimellisesti ”lymfa” on tulkittava, mutta mikäli tulkitsen sen kirjaimellisen merkityksensä mukaisesti soluissa kiertäväksi kudostesteeksi, korostaa soluissa kiertävä ”Yoldian rantojen” kohina entisestään ruumiillisuutta ja luonnon kiertokulkua. Kun aiemmin linnut ovat saaneet merkityksen ”valon paimentolaisina”, tässä runossa puhuja nimeää uikun ”avoimeksi muodokseen” ja kaakkurin ”tulemispukukseen”. Ensinnäkin, tulkitsen, että kokoelmassa on etsitty uudenlaista kieltä ja uudenlaista valoa. Tätä tulkintaa tukevat ”ensimmäisen kielen karheus”, puhujan identifioituminen – Heideggerin olemisen paimeneen viittaavaksi – ”horisontin paimeneksi”, ja *Tomuhäikäisyvalon* viimeisen runon vaatimus: ”Tule nimi / [...] ole silmän ruoska”. Kokoelmassa on hyvin keskeisesti kyse elämän ja kuoleman rajalinjasta, ja siitä, miten tuota rajaa lähestytään. Rajan läpäisemättömyys ja kielen riittämättömyys saa muotoilunsa useissa kohdin kokoelmien lehdillä. Ihminen puhuu kuolleille, ihmisen loputon tämänpuoleinen tehtävä on keskustelu rajojensa ja ääriensä kanssa, mutta ”kuolleet vaikenevat” meidän puheemme edessä. Kuoleman maahan ei siis ole mitään pääsyä, mutta Nordellin kokoelmassa hahmottuu omasta tahdosta luopumisen tila, ”nimetön sapatti”, joka vie meidät tuon peruskokemuksen lähteille. Kivi edustaa

kielettömyydessään ja tiedottomuudessaan meidän mykkää vastakohtaamme: ”tiira pudottautuu / vihreään ikkunaan, // ja takaisin singotaan / valkoinen kivi” (VK, 28).

”Valon paimentolaiset” puhujan johdattajana ovat avain kokoelmien maailmasuhteeseen, ja runouden tilaan. Linnun laulu näyttäytyy puhetaipana, johon puhuja pyrkii. Hän pyrkii hieromaan itsestään ihmisen hajun, ja kohtaamaan todellisuuden ihollaan ja kaikin aistein. *Valkoisen kirjan* sivun 37 runossa puhuja vielä kysyy: ”Kulorastas, / itkevien laulaja // päivän katoamisriemussa / kuka sinulle puhuu”. Kulorastas näyttäytyy luonnossa ja luonnosta eläväksi laulajaksi, joka omassa melankolisessa laulussaan puhuttelee ihmistä syvemmin kuin suuri osa ”ihmisen lauluista”, joille on annettu alueeksi refleктоiminen. Linnunlaulussa avautuu suora suhde todellisuuteen, luottavaisuus ja rakkaus olevaiseen. *Valkoisen kirjan* sivulla 10 ”silkkiuikku painaa päänsä häikäisevään”. Tätä häikäistymistä seuraa kahden jakama hiljaisuus. Häikäistyvän silkkiuikun voisi tulkita samassa mielessä kuin ”valon paimentolaiset” kokoelmassa *Huuto ja syntyvä puu*. Ne johdattavat kuulijan siihen samaan luottavaisuuteen, jolla toinen ’tomumaja’ painaa päänsä johonkin itsensä ylittävään. Linnut tuntuvat osoittavan, että metafyyssinen kysyminen voidaan lopettaa, ja ihmisenkin tulisi ”painaa päänsä häikäisevään”.

Uikku ”avoimena muotona” ja kaakkuri ”tulemispukuna” taas yhdistyvät tulkinnassani orfiseen innoitukseen – kieltoon, jonka mukaan ei saisi katsoa taakseen, ei saisi pyrkiä hallitsemaan kirjoittautuvaa. Kaakkuri ja uikku laulavat sukupolvesta toiseen samaa, lähes ajatonta laulua moreenisilla rannoilla, jotka ovat edenneet maankohoamisen seurauksena Yoldian muinaisilta korkeuksilta, Itämeren nykyiseksi rantaviivaksi. Kaakkuri ’kuoleman lintuna’ voisi viitata kahden maailman välillä matkustamiseen. Sen voi ajatella matkaksi, joka kirjoittaakseen aidosti ja todesti on välttämätöntä käydä; on käytävä sanomattoman rajalla, kielen pettäessä alta aistittava omat sanat, todelliset sanat.

Blanchot’n mukaan Markiisi de Sade oli kirjailijan perikuva, sillä hän otti tehtäväkseen sanoa kaiken (2001, 20-21). Harri Nordellin runoudessa on pyrkimys päinvastaiseen liikkeeseen – sanoa vain välttämätön, vaieta mieluummin, kuin puhua taitamattomasti.

Kysymys kielen väkivallasta tulee eri tavalla käsitellyksi kuin Blanchot'lla filosofiassaan, joka totesi, että ainoa tapa sanoa asioista kaikki on sanoa niistä ei mitään (Mt, 21). Nordellin runojen subjekti etsii paremminkin uudenlaista kumppanuutta olevaisen kanssa. Hän etsii laulun materiaalista ulottuvuutta, ja ”häikäisevää”, johon silkkiuikku painaa päänsä. Näin ollen runoissa nousee esiin toisaalta uudenlaisen eettisen tietoisuuden mahdollisuus, jossa ihminen tiedostaisi osana suurta kosmista näytelmää, luonnonjärjestystä, jonka kokonaisuudesta tietomme ovat varsin rajalliset. Kielen eettinen ulottuvuus liittyy juuri kielen väkivallan huomioimiseen. Samalla Nordellin runoudessa otetaan kuitenkin kaikki irti kielen neutraalista, nautinnollisesta avaruudesta, kun sanat on vapautettu merkitsemästä ja leimaamasta todellisuutta, ja ovat saaneet vapautua loitsimiseksi ja lauluksi. Nordellin omaa puheenvuoroa lainaten, ”kieli luo omaa todellisuuttaan, joka olemisessaan on vähintäänkin samanarvoinen kuin oikea puu, kallio tai pilvi” (Nordell 2004, 10).

Esittämästäni kysymyksestä: onko Nordellin runoudessa kysymys `kielenkudonnasta` vaike `hajoamisjuhlasta`, tulen lopulta siihen tulokseen, että kokoelmien kielisuhde on sekä hajoamiseen ja vaikenemiseen jättäytymistä, että uudenlaiseen kielelliseen luomiseen pyrkimistä. Puhuja kulkee karussa pohjoisessa merenrantaluonnossa, jolta hän tahtoo oppia hiljaisuuden, mutta myös sanat, joilla hiljaisuutta voi kulkea, ja jopa taidon luoda hiljaisuutta. Omakohtainen, hyvin konkreettinen kokemus, jonka jälkeen puhuminen pitää aloittaa alusta, on yksinäinen kuljeskelu metsässä. Erityisesti pohjoisen tunturikuruissa vaeltaminen on kokemus, joka riisuu sanat. Kun palaan takaisin ihmisten ilmoille, sanat tuntuvat usein karkeilta ja vajavaisilta, ja tunnen riisuutuneeni kaikesta teeskentelystä, jota inhimillisten äfäärien hoitaminen päivittäin vaatii. Nordellin runoudessa luonto on pyhättö, jonka ikioksilla ”päivän hälisevät katkelmat” näyttävät halvoilta koristuksilta, joilla pyritään verhoamaan sitä, mikä on kaunis ja täydellinen itsessään. Luontolyriikan kuvastoon sekoittuu mytologista aiheistoa, jotka suhteessa toisiinsa hahmottuvat omalaatuisena luonnonuskona, jossa käydään suomalaisen muinaisuskon karsikoissa, ja seurataan lintuja, ”valon paimentolaisia”. Kokoelmien mytologisen yleissävyn mukaan, Jumala on kaikkialla luonnossa, mutta ei missään ulkopuolella, hieman spinozalaisesti määritellen.

Tässä `kaikkiyhteydessä` puhuja onnistuu toisinaan jäämään puhtaaksi heijastajaksi, ilmentämään syvää yhteenkuuluvuuden tunnetta kaikkeen elävään ja olevaan. Tällöin runot villiintyvät toisinaan loitsuiksi, ja puhuja liikenee modernista – kaikkea reflektioivasta – subjektista, rukousmyllyjä pyörittäväksi munkiksi tai arktiseksi Orfeukseksi.

LÄHTEET

Painetut:

Nordell, Harri 2000: *Tomunhäikäisyvalo*. Helsinki: WSOY.

Nordell, Harri 2006: *Valkoinen kirja*. Helsinki: WSOY.

Nordell, Harri 2011: *Sanaliekki äänettömyydessä*. Valitut runot. Helsinki: WSOY.

Alanko, Outi 2002: ”Mitä Blanchot’n lukijalle tapahtuu?” Teoksessa: *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere: Tampere University Press.

Alanko-Kahiluoto, Outi 2007: *Writing Otherwise than Seeing - Writing and Exteriority in Maurice Blanchot*. Helsinki: Helsinki University Press.

Blanchot, Maurice 1955/2003: *Kirjallinen avaruus (L’espace littéraire)*. Suom. Susanna Lindberg. Helsinki: ai-ai.

Blanchot, Maurice 1949/2001: ”Kirjallisuus ja oikeus kuolemaan” (”La littérature et le droit à la mort”). Suom. Outi Alanko-Kahiluoto. *Nuori Voima* 6/01.

Celan, Paul 1960/2000: ”Meridiaani” (”Der Meridian”). Suom. Jukka Koskelainen. Teoksessa: *Oi Runous*. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Gadamer, Hans-Georg 2005: ”Dekonstruktion hermeneuttinen perusta”. Teoksessa: *Hermeneutiikka*. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.

Haapala, Vesa 2008: ”Pegasoksen kesyttäjät”. *Avain* 1/2008. Vammala: Kirjallisuudentutkijain Seura.

Heidegger, Martin 1936/1996: ”Hölderlin ja runouden olemus” (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*). Suom. Miika Luoto. *Nuori Voima* 4/1996.

Heidegger, Martin 1946/2000a: ”Kirje humanismista” (”Brief über den Humanismus”). Teoksessa: *Kirje humanismista & Maailmankuvan aika*. Martin Heidegger. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto.

Heidegger, Martin 1927/2000b: *Oleminen ja aika (Sein und Zeit)*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.

Heidegger, Martin 1950/1996: *Olio (Das Ding)*. Suom. Reijo Kupiainen. *niin&näin* 3/2003.

Heidegger, Martin 1958/2004: *Sana (Das Wort)*. Suom. Jussi Backman. *Tuli&Savu* 3/2004.

Heidegger, Martin 1935/1995: *Taideteoksen alkuperä (Der Ursprung des Kunstwerkes)*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Hökkä, Tuula 1999: ”Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus”. Teoksessa: *Suomen kirjallisuushistoria 3*. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Järvinen, Antero 1991: *Linnut liitävi sanoja*. Linnut suomalaisessa kirjallisuudessa ja kuvataiteessa. Keuruu: Otava.

Kainulainen, Siru 2011, *Kun sanat eivät riitä*. Rythmi, modernismi ja Eila Kivikk´ahon runous. Turku: Turun yliopisto.

Kainulainen, Siru 2008: ”Runon rytmikäs ilmaisu”. *Avain* 3/2008. Vammala: Kirjallisuudentutkijain Seura.

Kakkori, Leena 2009: *Martin Heideggerin olemisen kysyminen*. Tampere: Tampere University Press.

Kupiainen, Reijo 2000: ”Suomentajan alkusanat”. Teoksessa: *Oleminen ja aika*. Martin Heidegger. Tampere: Vastapaino.

Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku 2008: ”Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen”. Teoksessa: *Äänekäs kevät*. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lehikoinen, Tiina 2007: ”Runo puheena ja runon puhujat”. Teoksessa: *Lentävä hevonen*. Välineitä runoanalyyysiin. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.

Lehto, Leevi 2007: ”Language-runous”. Teoksessa: *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki ja Harri Veivo. Tampere: Gaudeamus.

Lehtonen, Mikko 1994: *Kyklooppi ja kojootti*. Subjekti 1600-1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa. Tampere: Vastapaino.

Lummaa, Karoliina 2010: *Poliittinen siivekäs*. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, Jyväskylän yliopisto.

Lummaa, Karoliina 2008: ”Runon puheenomaisuudesta”. *Avain* 3/2008. Vammala: Kirjallisuudentutkijain Seura.

Luoto, Miika 2002: *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Niku, Annikki 2009: *Heidegger ja runon tie*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Nietzsche, Friedrich 1872/2008: *Tragedian synty (Die Geburt der Tragödie)*. Suom. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Nordell, Harri 2004: ”Runon ytimessä: kolme kysymystä kielen käsityöläisille”. *Tuli&Savu* 3/2004. Helsinki: Nihil Interit ry.

Ovidius 1997: Muodonmuutoksia (*Metamorphoseon libri I-XV*). Suom. Alpo Rönty. Juva: WSOY.

Pöggeler, Otto 1998: ”Heideggerin olemisen topologia”. Teoksessa: *Heidegger – ristiriitojen filosofi*. Toim. Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus.

Pönni, Antti: ”Toinen on ensimmäinen”. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun. Teoksessa: *Etiikka ja äärettömyys*. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa. Emmanuel Levinas. Tampere: Gaudeamus.

Ratia, Taina 2008: ”Runon kompromisseille kiitos ei”. Teoksessa: *Suomalaisia nykyrunoilijoita*. Toim. Siru Kainulainen ja Johanna Krappe. Vantaa: BTJ Kustannus.

Rilke, Rainer Maria 1923/2003: *Sonetit Orfeukselle (Die Sonette an Orpheus)*. Suom. Liisa Enwald. Saarijärvi: TAI-teos.

Roinila, Tarja 2011: ”Viimeiset ja ensimmäiset sanat”. Teoksessa: *Sanaliekki äännettömyydessä – Valitut runot*. Harri Nordell. Helsinki: WSOY.

Sutinen, Ville- Juhani 2006: ”Jumala koneesta?” *Parnasso* 3/2006. Forssa: Yhtyneet Kuvalehdet Oy.

Taylor, Charles 1998: ”Heidegger, kieli ja ekologia”. Teoksessa: *Heidegger – ristiriitojen filosofi*. Toim. Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus.

Valéry, Paul 1927/2000: ”Puhdas runous”. Suom. Helena Sinervo. Teoksessa: *Oi runous*. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Valéry, Paul 1939/2000: ”Runous ja abstrakti ajattelu”. Suom. Helena Sinervo. Teoksessa: *Oi runous*. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Varto, Juha 1990: ”Martin Heidegger ja Hölderlin: runous ja filosofia”. Teoksessa: *Filosofia ja kaunokirjallisuus*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. III. Tampere: Tampereen yliopisto.

Sähköiset:

Alanko, Outi 2003: ”Kirjallisuuden kielletty katse Maurice Blanchotin esseissä Orfeuksen myytti kertoo kirjallisen totuuden mahdottomuudesta”. *Helsingin Sanomat*. Julkaistu 12.4.2003. [viitattu 1.11.2009]

Joutsijärvi, Jonimatti: ”Pyrkimys olennaiseen”. *Kiiltomato.net*. Julkaistu 7.12.2006. [viitattu 2.11.2009]