

TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA
ANNALES UNIVERSITATIS TURKUENSIS

SARJA - *SER. C OSA - TOM. 322*
SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA

Kun sanat eivät riitä

Rytmi, modernismi ja
Eila Kivikk'ahon runous

Siru Kainulainen

TURUN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF TURKU
Turku 2011

Kotimainen kirjallisuus
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto

Ohjaajat:

Professorit Lea Rojola ja Päivi Lappalainen
Turun yliopisto

Esitarkastajat:

Dosentti Satu Grünthal
Helsingin yliopisto

FT Anna Hollsten
Helsingin yliopisto

Vastaväittäjä:

Dosentti Satu Grünthal
Helsingin yliopisto

Taitto ja kannen kuva: Sari Miettinen

Tekijänoikeudet: Siru Kainulainen

Sarja C 322

ISBN 978-951-29-4789-8 (Painettu/Print)

ISBN 978-951-29-4791-1 (Sähköinen/Pdf)

ISSN 0082-6995

Suomen Yliopistopaino Oy – Uniprint, Turku 2011

SISÄLLYS

1. JOHDANTO

Kutsumaton haltiatar	5
Rytmin materiaalinen toiminta	10
Toisto	10
Ruumiillinen vetovoima	14
Tutkimuskysymys	17
Rytmin lukeminen yhteydenpitona	20

I

2. RYTMII RUNON TOIMIJANA

Runoilmaisun heterogeenisuus	27
Liike yli kotipihan	29
Levoton rytmi	34
Hierarkian haastaminen	39
Rytmin mukainen kaipuu	43
Säännöt ja vapaus	47

3. TAHDIKKAAT NAISHAHMOT

Ilmaisun ruumiillisuus	51
Ylimääräinen toisto ja välitilan neito	56
Sidottu kiinatar	61
Sovinnaisesta muodosta välittämättä	67
Rytmin tiedonanto	72

II

4. SE MISTÄ EI PÄÄSE PERILLE

Rytmin ja sanaston <i>kumma</i> suhde	79
Määrittämätön, tuntuva ero	84
Tanka – toisto ja muunnelma	89
Kallo kierii: ruumiillinen toisto	93
Arkinen kuivuus ja halu laulaa	98
Tuntematon arvo	102

5. LAULLISUUDEN VOIMA

Laulullisuus ja modernistinen lukutapa	105
Perinne ja variaatio	109
Vaihtelevat tunnelmat katsomuksena	117
Kirjoitettu peli ja leikki	124
Jaettu, yhteinen sointi	130

III

6. TUNTEIDEN RYTMISSÄ

Runon tieto ja tunteet	135
Räjähdysherkkä dynamiikka	140
Sanomaton avunpyyntö	146
Häiritsevää liikettä	155
Toiminnallinen yhteydenpito	160

7. HILJAINEN LIIKE

Poissaoleva, tyhjä, immateriaalinen	163
Tauot ja hiljaisuus	168
Epärajaista liikettä	172
Julkisuus saalistaa sanottua	176
Mitä kuuluu ja kenelle	182
Kädenojennus 1990-luvulla	185

8. PÄÄTÄNTÖ	190
-------------	-----

LÄHTEET	193
---------	-----

SUMMARY	206
---------	-----

KIITOKSET	209
-----------	-----

1. JOHDANTO

Kutsumaton haltiatar

Rytmi luonnehtii toimintaamme hengityksestä alkaen. Niin myös runoa lukiessani tapailen sen rytmiä: äänneiden sointikuvioita, painotusmuutoksia ja intonaation vaihteluja. Nousut ja laskut, tihentymät ja virtaukset, säkeiden katkomat ja liu'uttamat lauseet muodostavat rytmin liikettä. Lukemista ohjaavat miltei huomaamatta havainnot siitä, miten rytmi liikuttaa runon menoa. Sitä jäsentävät kysymykset, miltä runo kuulostaa, vaikuttaa ja tuntuu.

Rytmi on itsestään selvä osa kieltä ja runoutta. Rytmin väitetään olevan jopa niin olennainen osa runoa, että kaikki runosta nouseva aines oikeastaan tuo lukijan rytmin äärelle (Haapala & Seutu 2011, 13). Itsestään selvästä ja olennaisesta osastaan huolimatta – tai ehkä juuri siitä syystä – rytmi ei ole juuri innostanut runoudentutkimuksen aiheita innovoitaessa. Toisaalta viimeaikaisesta runoudentutkimuksesta käy selville, että rytmi on alkanut kiinnostaa. Näin on esimerkiksi Karoliina Lummaan (2010), Katja Seudun (2009) ja Tuulia Toivasen (2009) väitöskirjoissa. Vaikka rytmi ei ole näiden tutkimusten keskiössä, runojen tulkinnoissa tulee kuitenkin esiin rytmin osallisuus. Tässä tutkimuksessa keskipisteenä on runon rytmi.

Rytmin vähäinen tutkimus Suomessa juontaa pääasiassa siihen, että 1950-luvulta lähtien runoa on painokkaasti selitetty kuvallisuuden avulla.¹ Siitä on seurannut, että kielikuvat ovat painottuneet myös runoudentutkimuksessa. Niiden käsittelyyn on käyttökelpoisia tutkimusvälineitä kuten käy ilmi Marjut Kähkösen väitöskirjasta *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa* (2004) ja Mikko Turusen väitöskirjasta *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa* (2010). Kun vapaasta rytmistä tuli 1950-luvun mittaan vakiintunut konventio, erityisesti mitallinen ja muuten rytmikäs runous alkoi näyttää vanhanaikaiselta.

Havainnollinen esimerkki rytmin keinoista vapaan rytmin valtakaudella on Eila Kivikk'ahon runotuotanto. Kivikk'aho (s. 1921 Sortavalassa, k. 2004 Helsingissä) on tunnustettu runoilija. Hänet palkittiin toistakymmentä kertaa kansallisilla kirjallisuuspalkinnoilla. Valtion kirjallisuuspalkinnonkin hän sai useasti: ensimmäisen kerran vuonna 1951 ja viimeisen kerran vuonna 1976. Kivikk'aholle myönnettiin

1 ”Rytmiikan niukasti tutkitulla kentällä riittää töitä”, kirjoitti Auli Viikari (1987, 10) väitöskirjassaan, joka käsittelee vapautuvien mittojen varhaisvaiheita. Töitä riittää edelleen. Viikarin väitöskirja on ainoita viime vuosikymmeninä ilmestyneitä rytmintutkimusta käsitteleviä monografioita. Pasi Lankisen väitöskirja (2001) käsittelee Mannerkorven lyriikan rytmiä mitallisen ja vapaan vaihteluna. Suomessa metriikan tutkimus on usein ollut lingvistilähtöistä (esim. Leino 1982). Viikarin lisäksi rytmiin huomiota kiinnittäneistä kirjallisuudentutkijoista mainittakoon Tuula Hökkä (esim. 2004).

lisäksi vuonna 1997 viiden vuoden välein jaettava Eeva-Liisa Mannerin nimikkopal-kinto. Kivikk'aho oli myös tuottelias suomentaja, joka käänsi muun muassa ruotsin- ja saksankielistä lastenkirjallisuutta, esimerkiksi Elsa Beskowia ja Astrid Lindgreniä sekä Grimmin satuja.²

Kivikk'ahon runotuotantoon sisältyy kuusi itsenäistä kokoelmaa, jotka muodostavat tutkimukseni aineiston: *Sinikallio* (1942), *Viuhkalaulu* (1945), *Niityltä pois* (1951), *Venelaulu* (1952), *Parvi* (1961) ja *Ruusukvartsi* (1995). *Kootut runot*, joka sisältää lisäksi kokoelmien ulkopuolisia runoja, ilmestyi ensi kerran 1975.³ Kivikk'ahon niukahko runotuotanto on siis ilmestynyt pitkän ajan kuluessa. Kokoelmat sisältävät niin vapaarytmistä kuin vaihtelevasti mitallista ja määrämittaista runoa. Mitallisiksi luokiteltavissa olevat Kivikk'ahon runot eivät yksioikoisesti noudata tunnettuja runomittoja, ja moni runo saattaa sisältää yhtä hyvin mitallisia ja vapaarytmisiä osia. Äänteellisyydellä on vankka osuutensa, joka lisääntyy Kivikk'ahon tuotannon edetessä. Usein runojen sanastossa käsitellään sanomisen ja puhumisen vaikeutta, yhdessä kokoelmassa naishahmot ovat keskiössä. 1950-luvulla sanaston tasolla nousevat esiin yhtäältä ratkeamattomuus, toisaalta monenlaiset tunnelmat. 1960-luvulla käsitellään tunteita, ja viimeisissä kokoelmissa painottuu ilmaisun problematiikka.

Kivikk'aho on lisäksi runoilija, jota voi syystä pitää suomalaisen runouden klassikkona mutta jota ei kuitenkaan ole liiemmin tutkittu.⁴ Mirjam Polkusen "Poikkihuilu"-essee on laajin kokonaisanalyysi Kivikk'ahon runotuotannosta ja sisältyy Kivikk'ahon *Koottuihin runoihin*.⁵ Kivikk'ahon tuotannosta on Polkusen mielestä löydettävissä kaksi linjaa, puhe ja laulu, eli yhtäältä kokoelmat, joissa korostuu sanallinen merkitys ja puheenomaisuus, ja toisaalta kokoelmat, joissa korostuu laulullinen rytm. En kuitenkaan nojaa tähän jaotteluun, sillä rytmiä eri tavoin korostavia runoja esiintyy kaikissa kokoelmissa.

Pitkittäistutkimusta ja aineiston valikoitumista ajatellen Kivikk'ahon runot ovat oivallisia. Kivikk'ahon tuotannossa ei tapahdu kertakaikkisia lajimuutoksia kuten esimerkiksi Marja-Liisa Vartiolla, joka julkaisi kansanrunosta vaikuttunutta lyriikkaa 1950-luvun alkupuolella mutta siirtyi sittemmin proosaan. Kivikk'ahon runoudessa ei myöskään ole havaittavissa sen tapaista vaihdosta, joka koskee Eeva-Liisa Mannerin tuotantoa. Mannerin kaksi ensimmäistä kokoelmaa, jotka ilmestyivät 1940-luvulla, poikkeavat huomattavasti modernismin merkkiteokseksi nimetyistä *Tämä matka*-kokoelmasta (1956).

Voi hyvin esittää kysymyksen, onko Eila Kivikk'aho modernisti vai pikem-minkin perinteinen runoilija. Jälkimmäiseen viittaa se, että hän käytti viimeisimmässä

2 Kivikk'aho julkaisi lisäksi ainakin yhden novellin "Angervot" (*Parnasso* 4/1953).

3 *Kootuista* on ilmestynyt useampia laitoksia. Niihin sisältyviä, kokoelmien ulkopuolisia runoja en sisällyttä aineistooni lukuun ottamatta yhtä runoesimerkkiä (ks. luku 7). Lisäksi Kivikk'aholta on julkaistu *Valikoima runoja* (1958).

4 Auli Viikarin (1987; 1990; 1998a) ohella Kivikk'ahon yksittäisiä runoja ovat tutkineet esim. Satu Grünthal (1994) ja Pirjo Lyytikäinen (1995).

5 "Poikkihuilu" ilmestyi alun perin *Parnassossa* kahdessa osassa vuonna 1968. Käytän tutkimuksessani läh-teinä *Koottujen* "Poikkihuilu"-esseitä vuosilta 1975 ja 1998; näistä jälkimmäinen laitos on laajennettu.

kokoelmassaankin 1990-luvun puolivälissä runomittoja ja loppusointuja. Toisaalta *Niityltä pois* -kokoelmaa (1951) on pidetty hyvinkin modernistisena (Kunnas 1981, 107). 1940-luvulta lähtien vaikuttaneen kirjallisuuskriitikko ja kirjallisuudentutkija Kai Laitisen *Suomen kirjallisuuden historiassa* (1981, 495) tuodaan esille, että niin Kivikk'aho kuin hänen aikalaisdebytanttinsa Sirkka Selja ja Anja Vammelvuo ovat "joutuneet jakamaan välipolven kohtalon". Toisin sanoen mainittu kolmikko, joista Kivikk'aho lienee tunnetuin, ei ole ihan modernistinen muttei aivan perinteinenkään.

Näkisin Kivikk'ahon rytmikkään runouden osoittavan modernismin marginaaliin ja olevan samalla osa modernismia. Kivikk'ahon runouden tutkiminen tarjoaa valaistusta sotienjälkeisen suomenkielisen modernismin vaiheisiin ja saattaa jäsentää tai järjestää toisin käsityksiä modernismista.⁶ Sotienjälkeisen suomenkielisen runouden modernismin määrittely on todettu kaikkiaankin olevan ongelmallista (esim. Toivanen 2009, 44–55). Kuten esimerkiksi runodontutkija Anna Hollsten (2004, 36) kirjoittaa, modernismi on mitä suurimmassa määrin heterogeeninen, useista virtauksista hahmottuva periodi. Modernismin tunnusmerkkinä on kuitenkin lähtökohtaisesti pidetty uudistumista, ilmaisun vapautta niin muodon kuin sisällönkin suhteen (Kunnas 1981, 88). Samalla ilmaisun vapautta rajattiin implisiittisesti ja eksplisiittisesti, mikä kuvaa hyvin sotienjälkeisen suomenkielisen runouden modernismia ja siihen kytkeytyvää rytmipolitiikkaa. Sen perkaaminen on osa tutkimustani.

Mainittua rytmipolitiikkaa alustavasti luonnostellakseni nimeän rytmin *kutsumattomaksi haltiattareksi* Auli Viikarin tapaan. Viikari (1978, 13) ottaa Paavo Haavikon ja Eeva-Liisa Mannerin ohella Eila Kivikk'ahon esimerkiksi runoilijasta, joka käyttää ilmaisukeinojen koko asteikkoa hyväkseen, mutta "[v]ain kriitikoille ja tutkijoille on runon äänteellinen ja rytminen taso ollut kutsumaton haltiatar". Rythmi viittaa kutsumattomana haltiattarena marginaaliseen toiseuteen ja koskee samalla "toista sukupuolta". Se taas viittaa niin toimijoiden kuin arvostelun ja tutkimuksen kohteiden sukupuolittamiseen. Rythmiin sisällytetään runojen tutkimuksessa ja vastaanotossa usein ruumiillisia merkityksiä, jotka sukupuolitetaan hierarkkisesti. Näin ajatellen rythmi kertoo jotakin olennaista sotienjälkeisen modernismin rakentamisesta toiseuttamisen keinoin erityisesti päivänkritiikissä. Rythmin ruumiillinen, toimiva ja liikkuva luonne on ollut nähdäkseni yksi syistä, jonka takia tutkijat eivät ole sankoin joukoin ryhtyneet rytmitutkimukseen.

6 Kivikk'ahon *Niityltä pois* -kokoelman (1951) vastaanotto todistaa, ettei modernismi-käsitteen sisältö ollut vielä 1950-luvun alussa selvä. Suomenkielisen runouden modernismin ymmärretään yleisesti painottuvan 1950-lukuun, ja usein puhutaankin 50-lukulaisesta modernismista. Irtiottoa alkoi tapahtua viimeistään 1960-luvun alussa tai jo ennen esimerkiksi Maila Pylkkösen johdolla, mutta toisaalta modernistisen perinteen voi ajatella vaikuttaneen vielä 1990-luvulla, ellei peräti nykyäänkin. Lisäksi on otettava huomioon, että jotkut sellaiset modernistisen runokielen piirteet, jotka ilmaantuivat muualla Euroopassa jo 1900-luvun alussa, esiintyvät suomenkielisessä runoudessa vasta 1960-luvulla (vrt. Haapala 2007, 277–304) ja sen jälkeen. Lisäksi 1910- ja 1920-luvuilla esiintyi yhtäältä eräänlaista varhaismodernismia (esim. Katri Valan tuotanto ja Aaro Hellakosken *Jääpeili*) ja toisaalta avantgardistista modernismia (esim. Edith Södergranin tuotanto). Palaan näihin seikkoihin tutkimukseni kuluessa.

Kun rytmi vapautui 1950-luvulla, ”vapauduttiin” samalla rytmin käsittelystä ja tällä tavoin – kuten tulen esittämään työssäni – pyrittiin vapautumaan tietyistä piirteistä, jotka liitetään rytmiin ja jotka näyttävät häirinneen modernistisen runon ”järkevää lukijaa” (vrt. Laitinen 1949/1972, 29–30; Anhava 1952/1981, 10). Tällaista lukutapaa kuvaa määritelmä, jonka mukaan runo nähdään objektiivisena tosiasiana ja tekstikokonaisuutena ja tutkimustulosten on perustuttava tekstin määäämiin objektiivisiin tosiasioihin (Kunnas 1981, 15). Maria-Liisa Kunnaksen modernismia käsittelevä teos *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959* (1981) ottaa runojen vapautuneen muodon lähtökohdakseen, mutta käytännössä päätyy pitkälti sisällön tulkintaan. Sanallisesti merkitsevä, erityisesti kuvallinen ilmaisu näyttää tällaisissa tutkimusotteissa saavan helposti ylivallan. Mainitunlaiset tutkimustavat ilmenevät sotienjälkeisessä modernistisessä lukutavassa, jonka mukaan runon kokonaismerkitys tai viesti muodostuu tulkinnessa usein temaattisesti, sisällön avulla (vrt. Kovala 2004, 81).⁷ Tutkimuksessani modernistisesta lukutavasta todistaa ennen muuta Kivikk’ahon aikalaisvastaanotto, joskin siinä on kuultavissa toisiakin ääniä.

Modernistinen lukutapa antaa mieluusti ymmärtää, että sen sisältämät oletukset ovat enemmän tai vähemmän suoraan peräisin modernistisesta kirjallisuudesta ja taiteesta itsestään (ks. Kovala 2004, 87). Modernistiseen lukutapaan usein liitetty uskriittinen lähiluku ei kuitenkaan ollut välttämättä riittävän ”läheistä”, vaan pikemminkin etäännyttävää: rationalistien objektivoimalla harjoittamaa (subjektin) häilyvyyden torjuntaa. Tällä tavoin se on pyrkinyt kontrolloimaan tekstejä. Siihen on sisällynyt herruusajattelua ja jopa väkivaltaa, ja samalla tekstin eroottisiksikin koettu vetovoima on torjuttu lukijan ylivallan avulla. (Armstrong 2000, 93–95, 102.) Monet modernistiseen lukutapaan ja kirjallisuus- ja taidekäsityksiin kuuluvista pyrkimyksistä – etenkin yhtenäistäminen, etäännyttäminen ja rationalisointi – ovat modernin, eriytyneen ja valistusajattelun nielaiseen länsimaisen yhteiskunnan taustaoletuksia (Kovala 2004, 93).⁸

7 Käytän jatkossa termiä *modernistinen lukutapa* viittaamaan sotienjälkeisen modernismin tiettyyn lukutapaan, jota tarkastelen lähemmin tämän kirjan luvussa 5. Urpo Kovalan mukaan etenkin kulttuurikriittisessä angloamerikkalaisessa tutkimuksessa käytetään käsitettä ”modernistinen lukutapa/luenta” (*modernist reading*). Sen kapeudesta kertoo nojautuminen muutamaa teoksen yhtenäisyyttä, (a)kontekstuaalisuutta ja merkityksellisyyttä koskevaan oletukseen. Nämä oletukset ja niille perustuvat käytännöt ovat kytköksissä instituutioiden ideologisiin sitoumuksiin, ja ne ovat muuttuneet malliksi taiteen ja kirjallisuuden tulkinnalle ylipäänsä. (Kovala 2004, 78.)

8 Leena Kirstinä huomauttaa, että monet runoilijat kuten Marja-Liisa Vartio, Sirkka Selja, Eeva-Liisa Manner, Kirsi Kunnas, Tyyne Saastamoinen, Sirkka Turkka ja Anni Sumari Eira Stenbergin ohella ovat kyseenalaistaneet valistukseen juontuvan rationaalisen ajattelutavan korostuksen. Mainituista runoilijoista Manner ja Stenberg ovat käsitelleet aihetta filosofisena kysymyksenä, eikä aihetta kaikkiaan ole tutkittu tyhjentävästi. (Kirstinä 2007, 86.)

Modernistinen lukutapa kaipaa yleisemminkin kriittistä arviointia (vrt. Toivanen 2009, 25).⁹ Kuten Rita Felski (2000) on painokkaasti esittänyt, modernismi on otettava uudella tavalla tutkimuksen kohteeksi. Kiinnostavaksi tulee erityisesti se, miten uudistuminen – modernismia ja modernistista lukutapaa kulminoiva termi – ymmärretään (ks. myös Enwald 2006, 11–14). Modernistisesta lukutavasta irti päättäminen mahdollistaa modernismin tarkastelun toisin. Kysymys rytmistä tarjoaa siihen hyvän tilaisuuden. Ensinnäkään rytmi ei ole jääne menneisyydestä, eikä rytmi ole kadonnut runoudesta minnekään. 1950-luvulla ja sen jälkeen monet runoilijat ovat kirjoittaneet eri tavoin rytmikästä runoa. Näin on edelleenkin. Toisekseen vapaallakin rytmillä on kuvionsa ja sääntönsä, eikä mitallisuus tarkoita välttämättä kaavamaisuutta tai mekaanista toistoa. Kolmanneksi vapaan rytmin historia voidaan jäljittää Suomessa vähintäänkin 1900-luvun alkuun. 1950-luvullakaan se ei ollut uusi asia.

Rytmin syrjäyttäminen tutkimuksessa liittyy tietynlaiseen ideologiseen ajatteluun, joka ilmenee modernistisessa lukutavassa. Tutkimustyötäni inspiroinut Amittai F. Aviram esittää, että vapaan rytmin illusorisen vapauden ihannointi sisältää oletuksen sääntöjen ylivallassa (säännöt, joista olisi vapauduttava), mutta se törmää samalla yltyökyllöllisyyden ansaan (ihminen on kaikkivoipa ja siksi vapaa). Rytmi voi tarjota tauon loputtomalle järkeistämisen periaatteelle ja tilaa ajatuksille, joita ensisijaisesti kognitiiviseen, tiedolliseen järkeistämiseen tähtäävä ajattelutapa ei mahdollista. Rytmi tarjoaa vaihtoehdon siksi, että emme ainoastaan tunnista ja tiedä, mitä rytmi on, vaan kykenemme tuottamaan rytmejä koska tahansa. (Aviram 2002, 165–166.) Tiiviisti ilmaisten: rytmiä tehdään ja se toimii tavalla, joka voidaan kokea. Terry Eagleton puolestaan (2007, 21) summaa ajatuksensa runoudesta seuraavasti: "Poetry is something *which is done to us*, not just said to us. The meaning of its words is closely bound up with the *experience* of them." (Kurs. SK.)

Alustava tutkimuskysymykseni on, miten rytmi toimii. Tällä tarkoitan rytmin toimintaa vaikuttavana ja merkittävänä osana runoa. Tutkimukseni yläotsikko *Kun sanat eivät riitä* viittaa siihen keskeiseen tutkimustani jäsentävään seikkaan, ettei sanallisesti merkitsevä viesti ole välttämättä runon ensisijainen tai tärkein, saati ainoa piirre. Havaintoni runojen rytmeistä ovat osa sitä käsitteellistä prosessia, johon analyysi ja tulkinta väistämättä kuuluvat: rytmistä on tutkimuksessa ja esimerkiksi päivänkriitikissä kirjoitettava sanoin. Siksi ulotan rytmin toiminnan koskemaan laajemminkin vastaanottoa ja tapoja, joilla runojen rytmiin on suhtauduttu ja joilla sitä on käsitteellistetty. Rytmiä käsittelevät ja käsitteellistävät, kritiikin ja tutkimuskirjallisuuden esittämät lausumat vaikuttavat merkittävästi siihen, miten rytmiin suhtaudutaan ja miten siitä kirjoitetaan.

⁹ Toivasen tutkimuksessa modernistisen lukutavan kriittinen arviointi kohdistuu Pertti Niemisen runouden vastaanottoon. Toivasen mukaan Niemisen runous on alkanut näyttää "kiinalaiselta" tämän käännöstyöstä johtuen ja kiinalaisuus on ylipäätään ymmärretty kapeasti. Asennoituminen "kiinalaisuuteen" on ollut lähtökohtaisesti myönteistä, vaikka mainittu näkökulma sisältää yleistyksiä, virheellisyksiä tai kyseenalaisia tulkin-toja. (Toivanen 2009, 25, 27.) Kiinnostavaa on, että jotkut – kenties juuri kulttuurisesti etäälle sijoittuvat – toiseudet ovat olleet haluttuja (ja halutuiksi konstruoituja) joidenkin toisten, lähelle tulevien, toiseuksien kustannuksella.

Rytmin toiminta, joka viittaa sanojen riittämättömyyteen ja jonka kuvaamiseen sanat eivät aina riitä, osoittaa sanomattomaan. Sanojen kyky jäsentää ja järjestää maailmaa osoittautuu samalla puutteelliseksi, mikä saattaa herättää hätäännystä ja hämmennystä. Sigmund Freudin (1919/2005, 53) mukaisesti ajatellen tällainen puutteellisuus on kytkettävissä viettiilykkeistä lähtevään toistumispakon herruuteen. Se voidaan kokea epämiellyttävänä, jopa kammottavana, koska sitä ei voi yksioikoisesti ja jäännöksettä selittää ja hallita, toisin sanoen mallintaa tai selittää käsitteellisesti. Samalla yksilön rajallinen toimijuus tulee esiin. Sanojen riittämättömyyden ja puutteen ei kuitenkaan tarvitse merkitä negatiivisesti. Rytminen toisto ei Eila Kivikk'ahon runoissa redusoidu ylivaltaiseksi herruudeksi.

Rytmin materiaallinen toiminta

Toisto

Runo näyttää ulottuvaisuutensa sellaisissa kielen ominaisuuksissa kuin äänteissä, soinnissa, painotuksessa ja intonaatiossa. Nämä seikat ovat osoitus runon monista kosketuspinnista, erityisesti aistimellisuudesta. (Viikari 1998a, 302–303.) Runo näyttäytyy lukijalleen materiaalisena: sivuna valkoista paperia ja painettuina merkkeinä, jotka on ryhmitelty jollakin tavoin. Vastaavasti kielen materiaalisuutta edustaa runossa äänteiden virta korostuksineen, painotuksineen ja hiljaisuuksineen (Abraham 1995, 20). Tietyllä tavoin järjestyneenä äänteet, kuten myös tavut, sanat, säkeet, säkeistöt, lauseet ja virkkeet samoin kuin muut kielelliset merkit ja tauot muodostavat runon rytmiä. Kouraantuntuvimmin rytmin huomaa silloin, kun kyseessä on säännöllinen mitta. Lähtökohtanani on, että rytmillä on ominaisuuksia, jotka poikkeavat siitä, mihin sanat viittaavat. Rytmii on toisin sanoen jotakin muuta kuin mitä sanat tarkoittavat.

Rytmin analyysissa ja tulkinassa lähdän liikkeelle runon rytmiä tutkineen Derek Attridge'n määrittelystä. Rytmii on käsitettävissä energiaksi, joka ilmenee tietynä kuviona. Se on vuorottelujen sarja, joka koostuu jännitteestä ja purkautumisesta, liikkeestä ja vastaliikkeestä. Rytmii pyrkii säännönmukaisuuteen, mutta sen lisäksi sitä muotoilevat vaihtelu ja muutos. Lyhyesti sanottuna rytmii on liikettä, joka muodostaa kuvioita, mutta kuviot eivät liikkeestä johtuen täydenny eheiksi. (Attridge 1995, 3.) Juuri liike kuvaa rytmiä keskeisellä tavalla.

Attridge lisää luonnehdintaansa sen, että rytmii tunnetaan (*is felt*) yhtä lailla kuin se kuullaan tai nähdään. Siksi tärkeämpää kuin oppia lukemaan säännönmukaisuuksia ja poikkeamia on kokea (*to experience*) runon rytmii. Mikäli emme tunne ja koe rytmiä runossa, syynä on yksinkertaisesti se, ettemme ole tottuneet havainnoimaan rytmin vaikutuksia, koska meillä on niin kiire runon asiasisältöön. (Attridge 1995, 4.) On hyvä ryhtyä havaitsemaan, kuuntelemaan ja aistimaan – kokemaan – rytmiä sen sijaan, että säännättäisiin käsitteellistämään runon sanallista merkitystä.

Rytmin aistiminen on olennainen osa rytmin analyysia. Lukemisen prosessi on yhtä tärkeä kuin tulkinta (Aviram 1994, 8).

Analyysin kannalta tärkeä on myös yleisesti tunnustettu huomio, että toisto on rytmin perusta (Attridge 1995, 1; Aviram 1994, 43–50; Viikari 1987). Rytminen toisto liikuttaa runoa, ja toiston keskeinen piirre puolestaan on muuntelu, variaatio, johon Attridge edellä viittaa. Rytmin toimintaa kuvaa liike, joka perustuu toistoon ja sen muunteluun: esimerkiksi trokee ei suinkaan toistu samanlaisena runosta toiseen. Säännönmukainen ei tarkoita saman toistoa. Ensisijaista ei ole tietyn mitan noudattaminen, vaan se tapa, jolla runomittaa käytetään. Runomitta on tällöin väline, jonka avulla voidaan hahmottaa rytmin liikettä. Metrumi on mittaustulos, kuin nuottilehti, joka ei sinänsä kerro rytmin kokemuksesta ja vaikutuksesta (Aviram 2002, 169). Sen sijaan mitä säännöllisempää toisto on, sitä enemmän se muistuttaa kielen läpinäkyvyydestä ja aistimellisesti koettavasta sävystä ja vaikutelmasta (Aviram 1994, 51). Rytmi saa tällöin selvemmin aikaan sanaston merkitsevää tasosta poikkeavia vaikutuksia. Vaikka tiettyjä sosiaalisia merkityksiä voidaan yhdistää tietynlaisiin rytmeihin, rytmillä on sellaisia ominaisuuksia, jotka ylittävät semanttisen merkityksen. Semanttista sisältöä ja rytmiä ei kannatakaan sijoittaa samaan kategoriaan. Tällainen erottelu korostaa rytmin itsenäisyyttä. (Aviram 1994, 5.) Lähtöpisteenä on runon rytmi, jolle annetaan tilaa omanlaisena ilmaisuna.

Rytmin voi tiivistetysti määritellä ensinnäkin merkitsevän kullekin kielelle ominaista metrumia, systeemiä, jossa painollisuus ja painottomuus vaihtelevat dynaamisesti. Lisäksi Kivikk’ahon kohdalla esiin tulee lisäksi syllabinen, tavujen määrään perustuva mitallisuus. Sekä dynaamiseen että syllabiseen mittaan liittyy suhde säännönmukaisuuteen ja runokielen mitallisuuteen. Säännönmukaisuus tulee esiin mitallisen runon ohella vapaarytmisessä runossa: ensin mainitussa korostetaan säännönmukaisuutta ja siitä poikkeamista, jälkimmäisessä säännönmukaista taas on epäsäännöllisyys, jossa kuitenkin on omat toiston sääntönsä. Mitallinen rytmi on näin ollen epäsäännöllisesti säännöllistä, vapaarytmisen säännöllisen epäsäännöllistä. Molempia luonnehtii siten järjestys ja jäsentyminen tietyn muodostelman mukaan. Toisekseen rytmiä luonnehtii muunlainen toisto: allitteraatio, loppusoinnut tai muu äänteellinen toisto ja vaihtelu muodostavat kuvioita (vrt. Aviram 1994, 44, 28).¹⁰ Toiston muotoja ja tapoja havainnoimalla voidaan analysoida runorytmin säännönmukaisuutta, siitä poikkeamista, vaihteluja ja muutoksia sekä elliptisyyttä ja poissaolevaa. Kolmanneksi rytmille on ominaista liike, joka ilmenee sanoissa, merkeissä ja tauoissa toistoina ja vaihteluina. Rytmi panee runon liikkeeseen toistolla ja vaihtelulla. Näkökulmani mukaan olennaista on tarkastella rytmiä toiston, vaihtelun ja liikkeen näkökulmasta. Metrinen säännönmukaisuus ei ole arvottavana lähtökohtanani, vaan runon rytminen toteutuma. Toisin sanoen metriikka toimii välineenä, jonka avulla havainnoin rytmiä analyttisesti. Lisäksi käytän vain jakoa mital-

10 Lähtökohtanani ovat Amittai F. Aviramin hyödyntämät toistomuodot, mutta jossakin määrin käsittelen myös syntaktista ja leksikaalista toistoa. Niiden osalta nojaudun Auli Viikarin (1987, 43–48) esittämään, kaikkiaan huomattavasti laajempaan jaotteluun, jossa pääpaino, toisin kuin itselläni, on rytmin kuvausmallissa ja laajassa, monipuolisessa aineistossa.

liseen ja vapaarytmiseen runoon, joka korostaa sitä, että myös mitalliseen runoon sisältyy rytmistä vaihtelua ja että vapaarytmiseen runoon sisältyy toistokuvioita, joilla voi olla oma säännöstönsä.¹¹

Rytmikuvion muodostumista voidaan tutkia analysoimalla toiston muotoja, joita runossa esiintyy. Seuraavan runoesimerkin tarkoitus on havainnollistaa rytmin vahvaa toiminnallisuutta. Reetta Niemelän teokseen *Kakaduu!* (2009)¹² sisältyvässä runossa ”Möskälöittu” esiintyy monenlaista rytmistä toistoa:

Hurmat turmat kurnuu.
Murjuu, hurmottaa.
Mökälöiset viskaa.
Hatturat piskoo pihkaa.

Polkat jo puutuu,
kopolaiset kuutuu kuuksi.

Hämmene hiisko. Liidota liina.

Kokkoa kuldane Kakaduu!

Runossa esiintyy äänteellistä toistoa, esimerkiksi *r*-äänteen ja *ur*-äänneyhtymän toistoa alussa ja allitteroivaa *k*-äänteen käyttöä keskellä ja lopussa. Alussa hallitsevat juuri karkeilta tai temperamenttisilta vaikuttavat äänteet, toisesta säkeestä lähtien taas pehmeämpi soinnikkuus, johon sisältyy runsaasti alkusointuisuutta. Meno rauhoittuu päätöstä kohden ja intensiteetti laimenee siksi, että säkeistöt lyhenevät, jolloin taukojen osuus kasvaa. Lisätauco osuu kolmanteen säkeistöön, jossa on poikkeuksellisesti säkeensisäinen piste. Ensimmäinen säkeistö noudattaa melko tarkkaan trokeeta (jossa yksi painollinen ja yksi painoton tavu vuorottelevat), viimeinen säe puolestaan daktyyilia (jossa yhtä painollista tavua seuraa kaksi painotonta). Lisäksi aivan alussa säkeenalkuja hallitsevat kaksitavuiset, myöhemmin useampitavuiset sanat. Tällainen äänteellinen ja metrinen liike ja vaihtelu luovat runosta havaittavaa rytmia. Vaikka syntaktisesti ja osin sanaston merkityksen kannalta kieli näyttää suomalta (esimerkiksi monikon *t*-tunnukset, predikaattien taivutus ja välimerkit; sanat *hurmat*, *turmat*, *viskaa*, *pihkaa*, *polkat*, *jo*, *puutuu*, *kuuksi*, *liina*), sanasto ei käännysellaisenaan suoriksi merkityksiksi. Runon tulkinta jää (lähes) kokonaan rytmin aistimisen ja kokemisen varaan. Tulkintaan vaikuttaa se, miltä äänteet tuntuvat ja vaikuttavat ja miten esimerkiksi säkeistöt niukkenevat kohti vähemmän intensiivistä

11 Vapaamittainen runo, joka asettuu mitallisen ja vapaarytmisen runon väliin, sisältää enemmän säännöllisyyttä kuin vapaarytmisen runo (Viikari 1987, 11–15). Rytmin näkökulmasta tämä voi kuitenkin tarkoittaa, että vapaa rytmi nähdään ikään kuin ”rytmittömänä”, toisin sanoen ikään kuin siinä ei voisi esiintyä myös esimerkiksi tavupainotuksiin perustuvaa, omintakeista säännönmukaisuutta. En siis käytä vapaamittaisuuden käsitettä, ja tässä poikkeen Viikarin mallista, koska en keskity kysymykseen mitallisuudesta.

12 Teoksen on kuvittanut Inna Hirvonen.

toimintaa, lopuksi tihentyen huudahdukseen. Rytmien voi irrottaa runoyhteydestään ja ilmaista toiminnalla: käsiä taputtamalla tai äännellen ilman sanoja.

Kivikk'ahon runoissa rytminen toisto ei hallitse yhtä paljon kuin "Möskäloitussa". Kyseinen runo antaa kuitenkin esimerkin siitä, miten runon rytmi toimii tavalla, joka ei ole suoraan yhdistettävissä siihen, miten sanoja merkityksellistetään. Niemelän runossa korostuvat poikkeuksellisella tavalla kielenaineokset, jotka eivät avaudu suoriksi merkityksiksi. Rytmien voi helposti todeta tässä tapauksessa edustavan sanomatonta, sanoin kuvaamatonta (*ineffable*), joka on kuitenkin aistittavissa (Aviram 1994, 244). Runon kannalta on olennaista, ettei rytmi tarkoita tai merkitse suoraan. Toisin on laita sanojen kohdalla erityisesti, jos ajatellaan tiedonvälitystä: sanallinen kommunikaatio tähtää asian yksiselitteiseen ymmärtämiseen, usein myös järjeistämiseen ja tietyn viestin välittymiseen. Tällainen näkemys voi ohjata runon lähtökohtaisesti monimerkityksisen sanan tulkintaa.¹³ Sen sijaan rytminen tavupainotus, joka hakeutuu kuvioksi, äänteellinen toisto, joka vaikuttaa, tai lauserakenne, joka vaihtelee muodostelmaa noudatellen, ei viittaa samalla tavoin tarkoitteeseen kuin sana, jolla on (lähes) aina semanttinen merkitys, yksi tai useampia.

Tutkimuksessani erotan runon rytmin ja sanallisen merkityksen toisistaan analyttisesti, vaikka huomioinkin niiden yhteisvaikutuksen. Rytmien kuvaukseen ja analyysiin sisällytän rytmin ei-sanallisen, sanomattoman tason, joka perustuu lähtökohtaisesti siihen, että hahmotan rytmin liikkeenä ja liikkeelle panevana voimana. Rytmien tarkoittaa tällöin liikettä, toistoa ja muuntelua, joka ei suoraan käänny sanoiksi ja merkityksiksi. Käsitän rytmin tarjoavan suoraan sanomattomana tilaisuuden huomioida sanallisesti merkitsevän ilmaisun ehtoja.

Rytmi tuo esiin runon kieliaineista, joka muistuttaa kielen fyysisyydestä. Tälle on analogista, että esimerkiksi tuntemuksista ja kokemuksista voi kyllä puhua ja kirjoittaa, mutta tunne ja kokemus eivät silti kuroudu yksinomaan semantiikkaan ja jäävät siksi joiltakin osin sanomattomiin. Rytmien latautuukin dynamiikkaa, joka on ominaista fyysisyydelle samalla tavoin kuin esineet ja oliot ovat materiaalisesti olemassa. Tämä tarkoittaa ymmärrystä rytmistä kielen materiaalisuutena. Kirjallisuudentutkija Fredrik Herzbergin tapaan ymmärrän materiaalisuuden viitteen kahtaalle, vaikka molemmat aspektit liittyvät toisiinsa. Ensinnäkin kyse on institutionaalista ja historiallisesta tilanteesta sekä välineistä, joilla tuotetaan ja välitetään kulttuuria.¹⁴ Toiseksi materiaalisuudella tarkoitetaan kielen fyysisyyttä erityisesti siten, että runous nähdään toimintana, jossa tätä kielen fyysisyyttä voidaan tutkia. Kielen materiaalisuudella viitataan sanojen, lauseiden ja syntaksin vaikutuksiin sekä kielen visuaalisiin ja akustisiin piirteisiin. Sanoja ei valita runoon vain semanttisin tai järjellisin perustein, vaan yhtä hyvin sen mukaan, miltä ne mais-

13 Kysymys sanan ja erityisesti kielikuvan monimerkityksisyydestä on kirjallisuudentutkijoita alati puhuttava ongelma. En suinkaan kiistä sanojen tulkinnanvaraisuutta, vaan painotan sanan ja rytmin lähtökohtaista eroa suhteessa merkitykseen tuodakseni esiin rytmin toimintamahdollisuuksia.

14 Ks. aiheesta myös Veijo Pulkkinen (2010) väitöskirja. Pulkkinen käyttää työssään käsitettä teksti kriittisyys, joka tuo esiin saman runon eri versioiden jatkumon tutkimuksen välttämättömyyden. Tekstin tulkinta on riippuvainen siitä konkreettisesta tekstimateriaalista, jota tarkastellaan.

tuvat, näyttävät tai kuulostavat. (Herzberg 2002, 41–42, 50, 44–45.) Herzbergin väitöskirja on kuvaavasti nimeltään *Moving Materialities. On Poetic Materiality and Translation*. Nimi viittaa runokielen materiaalisuuden liikkeeseen ja liikkeelle panevaan toimintaan, joka tässä tutkimuksessa keskittyy rytmiin. Kielen materiaalisuus tarkoittaa sanan ruumiillisuutta, joka ilmenee fyysisenä kielen aineksena. *Moving* viittaa lisäksi liikutukseen ja liikuttamiseen, mikä tarkoittaa rytmin liikkeelle panevaa toimintaa niin sanojen kuin vastaanottajan suuntaan.

Ymmärrän rytmin materiaalisuuden koskettavan Herzbergin mukaisesti institutionaalista ja historiallista tilannetta ja siinä erityisesti tapoja, joilla rytmiä käsitellään ja käsitteellistetään. ”Möskäloitun” kohdalla tällainen seikka on esimerkiksi se, että runo saattaa vaikuttaa lapsille suunnatulta. Teoksen kustantajan verkkosivulla ja yleisen kirjastoluokituksen mukaan se on kategorisoitu lastenkirjallisuudeksi.¹⁵ Luokittelu johtunee siitä, että pitkään – painokkaammin 1950-luvulta lähtien – mainitunkaltainen mitallinen ja äänteellisyydellä kokeileva runous on sijoittunut lastenlyriikkaan, jonka status on aikuislyriikkaan nähden alhaisempi. ”Möskäloitettu” saattaa lisäksi tuoda mieleen kansanrunouden, jolle mitallinen ja äänteellinen toisto on ominaista ja jonka alluusiot alettiin nähdä 1950-luvun mittaan epätoivottavana, kansalliseen ja menneeseen maailmaan viittaamisena. Toisaalta ”Möskäloitettu” osoittaa havainnollisesti, kuinka rytmikkyys suorastaan kutsuu lukemaan runoa ääneen, koettelemaan ja tunnustelemaan äännekuvioita ja muuta rytmiä. Kutsun kuulematta jättäminen viittaa puolestaan (opittuun ja oppineeseen) näkemykseen, jonka mukaan rytmisillä tekijöillä ei ole juuri merkitystä kenties siitä syystä, ettei niitä voi ymmärtää sanojen tapaan. Tästä huolimatta rohkenen esittää, että rytminen toistoliike, myös ilotteluineen ja leikittelyineen, on perustavaa laatua oleva kielen toiminnallinen ominaisuus, joka vetoaa, eikä vain lapsiin.

Ruumiillinen vetovoima

On helppo huomata, että rytmi kuuluu ruumiillisuuteen hengityksessä, sydämenlyönissä, askelluksessa, vuorokausi- ja vuodenkierrossa ynnä muussa. Rytmi jäsentää materiaalista ja fyysistä elämääme monin tavoin, joita yhdistää toisto. Rytmi on osa arkista elämää, ja siksi kaikilla on jonkinlainen käsitys rytmistä, vaikka kukaan ei voi hallita tai omistaa sitä (Lefebvre 1992/2004, 3–5; Felski 2000).¹⁶ Rytmillä ei näin ollen ole nimettyä tai tiettyä hallitsijaa. Rytmi konkretisoi ajatuksen kielen, olemisen ja elämisen prosessuaalisuudesta, joka voidaan nimetä liikkeeksi tai liikkuvuudeksi.

15 Yleisen kirjastoluokituksen mukaan *Kakaduu!* on luokassa 82.2. Niemelä on kirjoittanut lapsille suunnattuja teoksia, vaikkakin myös aikuisten lyriikkaa. Sinänsä mikään ”Möskäloitussa” ei suoraan viittaa lapsiin, ja *Kakaduu!* on kokonaisuudessaan mainitun runon kaltaista kieltä. Sanojen sisältömerkitysten puuttuessa ei esimerkiksi aiheen perusteella voi tehdä tällaista rajausta. Kirjan värikästä, naivistista kuvitusta voi yhtäältä pitää todisteena lastenkirjasta. Runoteosten kohdalla kuvitusta kuitenkin esiintyy muulloinkin. Kuvitusta sisältäviä runoteoksia on nykyrunoilijasta esimerkiksi Saila Susiluodolla, Kristian Blombergilla ja Harry Salmenniemiellä.

16 Lefebvre ei tutki runojen rytmejä, vaan keskittyy ”yhteiskuntien, kaupunkien ja yksilöiden arjen pohtimiseen” (ks. Vuolteenaho 2005, 243).

Englanninkielinen ilmaisu "she learns the poem by heart" on sangen kuvaava; kun runo painuu mieleen, se todellakin on läpäissyt ruumiin kuin verenkierto, sydämen tahdissa.

Aviramin teos *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry* (1994) kertoo alaotsikollaan, että rytmi on runon ruumis, sanaston semanttinen taso taas liittyy merkitykseen ja "mieleen". Aviram käyttää lisäksi jaotteluja *sound* ja *sense* (1994) sekä *sound* ja *meaning* (2004). Suomennan nämä termit sanoilla rytmi ja sanallinen merkitys, jolloin viimeksi mainittu viittaa sekä runon sanoihin että tapaan, jolla runo "sanoitetaan" vastaanotossa, myös omissa tulkinnoissani.¹⁷ Sana *sense* ei sulje pois kokevaa tai tuntevaa ulottuvuutta. Sana *body* ei puolestaan viittaa yksinomaan ruumiiseen, vaan tarkoittaa lisäksi runkoa, tekstikappaletta, ryhtiä, elinvoimaa, elintä ja aluetta, eikä *sound* tarkoita yksinomaan ääntä tai äänellisyyttä vaan lisäksi esimerkiksi vaikutelmaa ja tuntua. Viimeksi mainitut sanat sopivat näkemykseni mukaan hyvin kuvaamaan sitä, mistä rytmissä on kyse: *tunnusta*, jota se liikkeellään luo; *vaikutelmasta*, jota se tarjoaa.

Perinteisestikin runoudessa on nähty kytkös rytmin ja ruumiillisuuden välillä. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Unto Kupiainen (1949/1974, 27–28) kirjoittaa runon rytmiä määriteltessään, miten "[r]ytmiä on jo ihmisessä itsessään: hänen hengityksensä ja verenkiertonsa tapahtuvat rytmillisesti, hänen astuntansa monesti niin ikään, ja kun hän pyörähtää tanssiin, antautuu hän tietoisesti nauttien ikään kuin rytmin 'vietäväksi'".¹⁸ Rytmillä on vetovoimaa, siihen osallistutaan ruumiillisesti, ja Kupiaisen käyttämät ilmaisut *tapahtumisesta* ja *tietoisesta antautumisesta* ovat kuvaavia. Rytmi on jotakin, joka tapahtuu ja toimii ja johon vastaanottaja osallistuu. Runon rytmilähtöiseksi ymmärretty suhde vastaanottajaan on siten ruumiillista.

Rytmin ruumiillista toimintaa kuvaa se, että rytmi tempaa mukaansa, ja lisäksi se, että rytmi samalla viivästyttää runon sanaston merkityksellistämistä. Aviramin mukaisesti katson, että rytmillään runo tavoittelee ruumiillista kiinnittymistä lukiin tai kuuliin, mikä häiritsee semanttisesti järjestäytyneitä merkityksenantoa. Runo esittää kielellisen representaation ulottumattomissa olevaa kokemusta ja tuo lisäksi esiin sen, ettei kokemusta voi täysin kuvata sanoilla ja symboleilla. Rytmiä ei sellaisenaan voi sanallistaa, koska se ilmenee toimintana, "sitä voidaan tehdä". (Aviram 1994, 6.) Auli Viikari (1998a, 303) viittaa samantyyppiseen ajatteluun, sillä runo kysyy hänen mielestään, "olenko minän *sinun* runosi, sinun ruumiisi tapahtu-

17 Ilmaisuni *sanallinen merkitys* ei välttämättä kata niitä alueita, joita sisältyy sanoihin *sense* ja *meaning*. Se käsittää tutkimuksessani ne runon piirteet, jotka voidaan kategorisesti ja siis karkeasti sijoittaa sanallisen merkityksen alueelle. Se muodostuu pääasiassa sen perusteella, mitä sanat tarkoittavat sisällöllisesti. Kielikuvat ovat jännittävästi sisällöllisen merkityksen raja-alueella. Samoin esimerkiksi syntaksi vaikuttaa sanalliseen merkitykseen, joskin se on myös toistorakenteena rytmiä luova piirre.

18 Vanhemmista runoudentutkijoistamme Kaarlo Marjanen on sitä mieltä, että kullakin sanataiteilijalla on oma rytmensä, ja toisekseen, että "rytmi on kokovartalokuva, sisästäpäin hahmoutunut" (ks. Mattila 1963, 15). Lauri Viljasen ja V. A. Koskenniemen samansuuntaisista käsityksistä, joiden mukaan rytmi on runouden verenkiertoa; Viljasesta ks. Lappalainen 1993, 185–186, Koskenniemestä ks. Viikari 1987, 244–248. Näissä perinteisemmissä näkemyksissä korostuu sekä ruumiillisuus että (runo)yksilöllisyys yhtä aikaa, ja sopii olettaa, että niiden impressionistiseksi luonnehdittavissa oleva, elämyksellisyyttä korostava tyyli oli 1950-luvun modernisteille punainen vaate. Taustalta löytyy "emotionalistisen estetiikan" viitekehys, kuten Viikari (1987, 248) luonnehtii. Sen keskeinen piirre rytmin arvioinnin kannalta on kontrolloitu, tarkka mitta.

mapaikka”. Rytmiksi kutsuu vastaanottajaa osalliseksi runoon: rytmien toiminnalla on vaikutusta ja vaikutuksella kohteensa. Tähän kysymykseen tarkennan tutkimukseni kuluessa ja palaan siihen hetkeksi vielä tuonnempana tässä luvussa.

Rytmillä on erityinen kyky tarttua kiinni, kutsua, hoputtaa tai viettelä vastaanottaja osalliseksi menoaan. Tavalla tai toisella säännönmukainen rytmi ottaa mukaansa. Tällainen rytmien kutsu merkitsee transindividuaalisuutta, ihmisten välisyyttä, koska se etäännyttää minäkeskeisestä ajattelusta; kyse on vuorovaikutuksesta, joka toteutuu toimintana. Kun puhutaan rytmien kytköksistä ruumiiseen, ajatellaan ruumiillisuutta alueena, josta ei voida *tietää* suoran sanallisen kommunikaation avulla. Rytmiksi sisältää siten mahdollisuuksia tietämisen, kommunikaation ja sanallisen ilmaisun problematiikan kannalta. Kyse ei ole kuitenkaan irratiionaalisuuden priorisoinnista, vaan pikemminkin siitä, että ratiionaalinen järjkeily sisältää aina jotakin suoraan sanomatonta, mihin ruumiillisuuskin viittaa. Ruumista ja mieltä ei tulekaan nähdä binaarisena oppositioparina. (Aviram 1994, 7–8.) Rytmien kokeminen kysyy sekä kognitiota (rytmien havaitsemista, siihen liittyvää odotuksenmukaisuutta ja kuvion täydentämistä tai muodostamista) että fyysistä osallisuutta. Rytmiksi on sekä fyysistä että mentaalista, ja rytmien toiminnassa on kyse mentaalisen ja ruumiillisen kohtaamisesta (Aviram 1994, 43, 57, 51; Aviram 1997/2004, 3).¹⁹

Kuten edellisessä alaluvussa totesin, rytmien materiaalisuus merkitsee paitsi kielen fyysistä liikettä ja toimintaa, myös sen osallisuutta historiallisiin ja institutionaalisiin olosuhteisiin. Rytmiksi on tekemisissä sen kanssa, miten rytmiksi käytetään sekä miten rytmiksi käsitetään ja käsitteellistetään. Viime kädessä tulkinta antaa hahmon runon rytmille, ja tällöin mukana on, kuten Nicolas Abrahamiin nojaten voi sanoa, vastaanottajan tietoinen mieli. Tulkintaa ajatellen ei sittenkään riitä rytmien kokeminen ja havainnointi, vaan runon kokonaisuuden käsittäminen. Tällainen käsittäminen, jossa runon sanallinen merkitys on rytmien lisäksi osallisena ja joka tutkimuksessani toteutuu sanoina, tapahtuu ja toimii rytmien lävitse. (Vrt. Abraham 1995, 7–8.) Ilman tietoista toimintaa tai sanoja rytmiksi ei voi analysoida tai tulkita, mutta rytmien liikkeen aistiminen on silti olennaista.

19 Ruumiin ja mielen binaarisuus juonnetaan usein Descartesin valistusajatteluun, ja sillä on ollut vaikutusvaltaiset seuraukset länsimaiselle ajattelulle. Ajattelutavan kritiikkiä ovat esittäneet erityisesti feministitutkijat. Esimerkiksi Genevieve Lloyd on esittänyt, että miehyyden metafora on upotettu syvälle järjkeisyyden ja -ihanteiden filosofisiin ilmauksiin. Se on ollut perustava niille tavoille, joilla olemme ajatelleet järjkeä, ja näillä ajattelutavoilla puolestaan on syvällisiä vaikutuksia siihen, miten ajattelemme itseämme miehinä tai naisina. Länsimaiselle filosofialle on ollut ominaista sukupuolisympöliikan ja järjkeä koskevien käsitysten monimutkaisen yhteenkietoutuminen. Tällaisessa muodostelmassa sukupuoleton sielu omaksuu epämääräisten miespuolisuuden vastakohtana naispuoliselle sukupuolierolle. (Lloyd 1993/2000, 10, 13, 20–21; vrt. kuitenkin Reuter 1997.)

Tutkimuskysymys

Rytmi jäsentää runoa omilla tavoillaan, ja lähdän kulloisenkin runoanalyysin ja tulkinnan kohdalla liikkeelle rytmin kuvauksesta. Näin osoitan käytännössä, kuinka rytmin liike johtaa tai ohjaa runoa useissa tapauksissa. Rytmi on samalla tekemisissä – vaikkakaan ei välttämättä yksiselitteisesti tai myötäsukaisesti – runon sanaston semanttisen, symbolisesti tarkoittavan merkityksen kanssa. Tällaisen sanomattoman ja sanotun välisen jännitteen suhteen konstruoinnissa vastaanotto on avainasemassa (Aviram 1994, 21). Tutkimuksessa rytmiä on lisäksi kuvattava ja analysoitava kategorioin, sanoin ja käsittein, jotka eivät ole silti yhtä kuin rytmi. Rytmi kielen fyysisyytenä on vuorovaikutuksessa sekä runon sanojen että runosta sanotun kanssa.

Aviramin mallia noudattaen painotan rytmin ruumiillisuutta. Tällainen kärkeväkin korostus tuo mielestäni esiin sen, ettei runo ole vain asiallista informaatiota tai älyllistä kommunikointia. Tällä tavoin voidaan tavoittaa runon mahdollisuudet sanataiteellisena teoksena, joka voi esittää tai ilmaista jotakin sellaista, mitä ei muuten voisi sanoa. Runon rytmi otetaan tosissaan, joskaan sanoja ei unohdeta. Merkitystä kantavat sanat pyrkivät saamaan tolkulliseksi sitä, mihin ne eivät paradoksaalisesti kuitenkaan riitä. Rytmi ylittää merkityksen sopimuksenvaraisia rajoja. Siksi runous voi mahdollistaa sanallisesti merkitsevän ilmaisun rajallisuutta ja vajavaisuutta koskevat havainnot, mitä tulee tuttuihin symboleihin ja konstruktioihin. (Aviram 1994, 236.) Tästä johtuen Aviram kutsuu runon rytmistä tasoa todelliseksi, kun taas sanallisen merkityksen taso on referentiaalisuudessaan kuvitteellinen. Näin rytmin materiaalisuus merkitsee fyysisesti olemassa olevaa, sanallinen merkitys taas viittaa symboliseen, ja näiden väliin rakentuu jännite (Aviram 1997/2004, 3–4, 21).

Rytmin fyysisyyttä ja ruumiillisuutta korostava näkemys on saanut osakseen kritiikkiä. Rytmiä tutkineen Richard D. Curetonin (1997, 2–3) mukaan Aviramin näkemys syrjii kommunikaation merkitystä ja korostaa ei-kommunikatiivisuutta, ja sen sijaan olisi painotettava rytmin semanttisia merkityksiä. Runon lyyristä minää tutkiva Mutlu Konuk Blasing (2007, 23) puolestaan mainitsee niin Aviramin kuin Julia Kristevankin edustavan ”mystiikkaa”, koska näiden tutkimuksissa niin ruumis kuin rytmikin ovat jotakin jota ei voi sanoilla suoraan tavoittaa. Kritiikki kannattaa ottaa huomioon, sillä redusoimalla rytmi kokonaan sanomattomaksi pudotetaan pois tutkimuksellinen analyysi ja tulkinta. Viimeksi mainittu seikka ei kuitenkaan toteudu Aviramilla tai Kristevalla, kuten tuon tutkimuksessani esille. Korostankin rytmin jatkuvaa vuorovaikutusta sanallisen ilmaisun kanssa. Tärkeätä silti on, että rytmin toisenlaisen ilmaisun ja vuorovaikutuksen mahdollisuus otetaan huomioon.

Aviramin (1994, 5) mukaan runon sanat kertovat allegorisesti sen rytmistä, mikä korostaa rytmin omalakista toimintaa. Sanomattoman tutkimukseen pätee kuitenkin Teresa Brennanin (2004, 164) toteamus: ”*Of that we cannot speak, thereof we must learn.*” Itse painotan rytmin toimintaa runossa, myös suhteessa runon sanojen sisältöihin, sekä toiminnan ulottumista runouskeskusteluun. Tällä tavoin pyrin riisumaan mystiikan painolastia rytmin tutkimuksesta. Painotan siten Aviramia enemmän sanallista merkitystä, joka koskee rytmin suhdetta runon sanoihin sekä rytmin sanallistettua, käsitteellisellä kielellä ilmaistua luentaa. Ajattelen, että rytmin

ja sanallisen merkityksen suhde on jännitteinen; ne eivät välttämättä lankea yksiin, vaikka ovatkin vuorovaikutuksessa, ja siksi rytmille jää sanomattomana sen omatoiminen, koettavissa oleva ulottuvuutensa. Toisaalta joissakin tilanteissa rytmille annetaan symbolinen merkitys: esimerkiksi kalevalamitta viittaa suomalaiseen kansanrunoon, ja sellaisena se usein liitetään perinteeseen, historiaan ja menneisyyteen. Rytmien ja sanallisen merkityksen välisessä suhteessa on näin ollen kyse sekä runokohtaisesta että historiallisesta variaatiosta, jotka molemmat kytkeytyvät lukutapoihin.²⁰

Aviram ei juuri käytä *ilmaisuun* nivoutuvaa terminologiaa, mikä johtuu siitä, että hänen näkemyksensä mukaan rytmi ei ensi sijassa ilmaise, vaan se toimii. Runon analyysin ja tulkinnan kannalta pidän kuitenkin olennaisena täydennystä, jonka Nicolas Abraham tekee ja jonka mukaan runossa on rytminkin kohdalla kyse ilmaisusta, joka liittyy tietoisuuteen.²¹ Kysymys on siitä, että ilmaisun hahmottaminen vaatii tietoisuutta, joka on kaiken ilmaisun perusta. Ilmaisun hahmottaminen vaatii toisin sanoen jotakuta, joka on tietoinen ilmaisun olemassaolosta. *Jos kasvot ovat vakavat tai maalaus on kaunis*, tietoisuutta on turha etsiä kasvoista tai maalauksista. Tarvitaan siis ilmaisun hahmottamista, joka taas vaatii tietoisuutta siitä, että ilmaisua on yleensäkin olemassa. Kohde tai asia on sellaisenaan olemassa eikä ilmaise (kuin korkeintaan olemassaoloaan), mutta jos siinä näkee jonkinlaisen rakenteen, sen näkee myös ilmaisevan jotakin. (Abraham 1995, 7, 18, 22.) Silti kasvoilla ja maalauksella – tai runolla – on materiaallinen tasonsa, joka ei selity kysymyksellä, mitä se tarkoittaa. Rytmillä on näin ollen kaksittäinen luonne: omatoiminen ja tulkinnallinen. Rytmien kuvauksen tasolla voidaan puhua mainitusta omatoimisuudesta, mutta pääasiassa jo rytmistä puhuminen on tulkinnallista eli tietoista ilmaisun hahmottamista, tässä tutkimuksessa liikkeenä.

Rytmi viittaa tutkimuksessani ruumiilliseen ja osin tiedostumattomaan, sanallinen merkitys puolestaan tietoiseen ja käsitteelliseen. Tällainen jaottelu mahdollistaa rytmien ja sanallisen merkityksen tarkastelun osin myös erillisinä runon piirteinä. Jaottelun taustalla ovat tutkimuksessani eri ajattelijoiden näkemykset. Niiden yhteinen nimittäjä on psykoanalyttinen viitekehys, johon tutkimukseni löyhästi

20 Eagleton (2007, 65–69) käsittelee muodon (miten runo ilmaisee) ja sisällön (mitä runo tarkoittaa) suhdetta myös historiallisen sidoksisuuden kannalta; hän nojaa formalismiin usein antoisin painotuksin, mutta hänelle rytmi on yksi muotoa koskeva piirre muiden joukossa, toisin kuin tässä tutkimuksessa.

21 Termit ”ilmaista” ja ”ilmaisu” viittaavat kieliopillisesti neljään asiaan: kuka tai mikä ilmaisee (subjekti), mitä ilmaistaan (objekti), millä keinoilla ilmaistaan (medium, väline) ja kenelle ilmaistaan (kenelle viesti osoitetaan). Ilmaisuun liittyy lisäksi tietoisuus, ja ilmaisu on jonkin ilmaisua. (Abraham 1995, 5, 7.)

nojaa.²² Psykoanalyttinen viitekehys on myös Amittai Aviramin taustoittaja²³, ja lisäksi hänen tutkimuksensa nojaa Roman Jakobsonin ja Friedrich Nietzschen ajatukseen. Hyödyntämiäni ajattelijoita yhdistää lisäksi kriittinen tutkimusote, joka mahdollistaa tapani ymmärtää rytmi kulttuuristen ehtojen – erityisesti sukupuolittuneen hierarkian – osoittimena. Feministiseen ajattelun tavat ovat lähdeaineistoa ajatellen elimellinen osa tutkimustani, samalla tavalla kuin kirjallisuuden- ja erityisesti runoudentutkimus sekä jo mainittu psykoanalyttinen viitekehys. Näitä ajatuskehikkoja, joita käsittelen soveltuvien osin, törmäytän työssäni historiallisiin tilanteisiin. Siksi myöskään en ole valinnut vain yhtä teoreettista lähtökohtaa, vaan fokuksessani on rytmi ja sen kanssakäyminen ajallisesti vaikuttavien tilanteiden kanssa.

Menetelmäni kannalta vaikuttava teos on Auli Viikarin väitöskirja *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa* (1987), joka antaa formalistisia välineitä rytmien analyysiin. Hyödynnän soveltuvien osin Viikarin välineistöä ja lähestymistapaa, jossa keskeistä on rytmien säännönmukaisuus ja siitä poikkeaminen. On syytä tuoda esiin, että Viikarin lähtökohdat, jotka nojaavat Roman Jakobsoniin ja Juri Lotmaniin, ovat omistani poikkeavia. Viikarin tähtäimessä on tarkka ja perusteellinen, oppositiopareihin tiivistyvä kuvausmalli, jolla rytmisiä toistoja voi analysoida. Vaikka rytmi toimii sanoista poikkeavalla tavalla ja tästä syystä sillä on myös omanlaisensa toiminnan tapa, se ei mielestäni jakobsonilaisittain viittaa vain itseensä tai edusta pelkkää muotoa, joka viestisi itsenään (ks. Aviram 1997/2004, 2) tai ilmenisi yksinomaan visuaalisena ja staattisesti muotoa koskevana runon piirteenä.

Useimmiten rytmi (tai runon muoto yleisemmin) nähdään myötäsukaisessa yhteistyössä sanallisen merkityksen kanssa (esim. Lilja 2003, 109). Aviramilaisittainkin kyse on rytmien ja sanojen välisestä yhteistoiminnasta, mutta se ei välttämättä ole yksituumaista (myös Eagleton 2007, 64, 65, 69). Tästä muodostuu se tekijä, joka erottaa tutkimukseni formalistisesta rytmianalyysistä, vaikkakin formalistinen tapa korostaa muotoa liittyy näkemykseeni siitä, että ilmaisutapa on runoudessa erityisen merkittävä. Tutkimuksessani ei ole kuitenkaan kyse kielen materiaalisuuden ylivallasta suhteessa sen sisältöön, vaan rytmien toiminnallisuudesta, joka välttää muodon jähmeyden ja jähmeän muodon. Osa tätä lähtökohtaa on sanomattoman ja sanallisesti selittymättömän salliminen.

22 Psykoanalyttisesta viitekehyksestä tuttu sanasto tarjoaa ongelmistaan huolimatta hyödyllisiä tutkimusvälineitä (Armstrong 2000, 108; ks. myös Ahmed 2001, 13–14). Psykoanalyttisen tutkimusperinteen diskursiivista ja kulttuurista vaikuttavuutta niin kirjallisuudentutkimukseen kuin arkiajatteluunkaan ei sovi unohtaa (Enckell 2005, 7; ks. Ojajarvi 2006). Useiden hyödyntämiäni ajattelijoiden kirjoituksia taustoittavat Jacques Lacanin tutkimukset, jotka perustuvat käsitykseen ”puutteen subjektista”, sekä niihin kohdistettu kriittisyys. Yleistäen voi todeta, että lähtökohtaisesti subjekti on sukupuolittunut, ja naisen ja kielen suhde nähdään kompleksisena, silti potentiaalina. Vaikka maskuliinisuus hallitsee kieltä, tälle symboliselle kielenkäytölle on myös vastavoimansa ja (feminiiniset) mahdollisuutensa. Tässä yhteydessä voisi puhua *prosessuaalisesta subjektista*, jolla on käsitteellisesti vahva yhteys kielenkäyttöön ja tekstisubjektin käsitteeseen. (Vrt. Lloyd 2005, 17–20.) Prosessuaalinen subjekti kattaa sellaiset käsittealat kuten sukupuoli ja ero, rajat ja mahdollisuudet, joita tarkastelen siltä osin kuin ne valaisevat kysymystäni rytmistä.

23 Sitä edustavat Aviramilla Sigmund Freud, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Nicolas Abraham ja Philippe Lacoue-Labarthe.

Alustava tutkimuskysymykseni, miten rytmi toimii, tarkentuu edellä sanotun perusteella muotoon, miten rytmi toiminnallaan vaikuttaa. Oletukseni on, että juuri rytmeillä on Kivikk'ahon runoissa liikkeelle paneva vaikutus, joka kytkeytyy usein jännitteisesti runojen sanallisesti merkitsevään ilmaisuun. Se puolestaan käsittelee usein sanomisen problematiikkaa, ja sanomaton on runoissa monin tavoin läsnä. Runot toimivat myös vuorovaikutuksessa muuhun runouskeskusteluun. Vuorovaikutus koskee useimmiten rytmin ja sanallisen merkityksen välisen suhteen jäsentämisen tapaa, sitä miten rytmiä kulloinkin käytetään ja miten se käsitetään ja käsitteellistetään. Tämä vuorovaikutus runojen ja vastaanoton välillä kertoo työnsäni sekä rytmin marginaalisuudesta että sen vetovoimasta ja mahdollisuuksista. Rytmillä on sanoja liikkeelle paneva vaikutuksensa, mikä mahdollistaa nähdäkseni kriittisyyden. Rytmin toiminta ulottuukin koskemaan kulttuurisia ja historiallisia merkityksiä (Aviram 1994, 35). Modernismin kysymys on keskeinen osa viimeksi mainittua. Suhteutan omia tulkintoja muihin tapoihin, joilla rytmiä on sanoitettu. Rytmin liike on tällä tavoin ajatellen tuntuva toimintaa, jolla on seurauksia.

Rytmin lukeminen yhteydenpitona

Runon rytmin tutkiminen edellä esitellyin perustein tarkoittaa, että runot nähdään itsensä puoleen ja lisäksi itsensä ulkopuolelle kääntyvinä (vrt. Kantola 2001, 48–49). Tarkastelen yhtäältä runojen materiaalista ainesta ja sen suhdetta sanoihin, toisaalta runojen suhdetta vastaanottoon eli runoista sanottuun. Kyse on kommunikaatiosta, yhteydenpidosta: tulkintani ovat yhteydenpitoa sekä runoihin että niistä tehtyihin tulkintoihin. Lukutavassani toteutuu yhtäaikainen liike kohti runoa, rytmin analyysiin, ja runosta ulospäin, muihin tulkintoihin. Liike sisään ja ulos ei tarkoita kahta erillistä aspektia, vaan ne kietoutuvat yhteen toiminnaksi, jonka osallisena olen. Rytmin yhteyttä luova vaikutus on ihmiskunnan historiassa ollut merkittävä. Rytmin emotionaalis-sosiaalinen luonne – yhteiseen tahtiin työskenteleminen, laulaminen, tanssiminen ja osallistuminen rituaalisissa ja uskonnollisissa menoissa – olisikin otettava tarkemmin huomioon. Se on tapa ryhmittä ja osallistua yhteiseen toimintaan, jonka päämääränä on yhteisöllisyys. (McNeill 1995, esim. 151–157.)²⁴

Toiminnallisuudessaan rytmi synnyttää vastavuoroisuutta. Vastaanottaja pyrkii vastaamaan hahmottamaansa rytmin liikkeeseen, runon materiaaliseen tuntuun, kuin yhtymällä yhteiseen rytmiin. Tunteet voivat toimia niin, ja myös kuvitellut tunteet aiheuttavat vastaavaa toiminnallisuutta tunteiden, mielikuvien ja ajattelun tasolla. Tällainen tarkoittaa prososiaalista toimintaa, joka ei itsessään ole konkreettisesti sosiaalista mutta edistää sosiaalista vuorovaikutusta ja huomioi sen fyysis-emotionaalisen luonteen. (Keen 2007/2010, 12–16, 170.) Runon *tunnusta* tai *vaikutelmasta* puhuminen tarkoittaa sitä, että tunne ja järki ovat vuorovaikutuk-

24 McNeill käsittelee yhteiseen tahtiin toimimisen nurjakin puolia, jotka liittyvät muun muassa sellaisiin joukkoliikkeisiin, joiden toimintaan kuuluu väkivalta, kuten armeijat.

nessa ja että tunteilla on sosiaalinen, merkittävä ja vaikuttava funktionsa (Brennan 2004, 1–9; vrt. Armstrong 2000, 115). Havaitulla tunteella on lähtökohtaisesti reaktiivinen vastaavuus aivoissa, seuraavaksi se vaikuttaa fyysisesti ja vasta sen jälkeen sitä voidaan käsitellä tietoisesti (Nummenmaa ja Sams 2011, 33–35).

Rytmin toiminta, jota runo luo toistoon ja muunteluun perustuvalla liikkeellä, on tutkimuksessani sidoksissa ajatukseen siitä, että runo koskettaa ja liikuttaa. Menemättä sen enempää kokemuksen käsitteen problematiikkaan totean, etteivät tutkimukseni kohteena ole tunteeni tai kokemukseni, joita minulla on runoista tai rytmistä, puhumattakaan runoilijasta tai hänen tuntemuksistaan. Aviramin (1994, 99–100) mukaan vastaanottajan kokemus esimerkiksi runon metrumista on keskeistä, mutta kokemus perustuu oppimiselle, vaikkakin opittu tieto joutuu uuden runon kohdalla jossakin määrin koetukselle. Konkretisoimalla rytmin toimintaa osoitan, millä tavoin materiaallinen tuntu ja vaikutelma muodostuvat.

Kielen materiaalisuus yleensä, tässä tutkimuksessa erityisesti rytmi, saa aikaan jotakin, joka herkästi luetaan pois tutkimuksen tai ammattilukemisen piiristä mutta joka jatkuvasti piirtyy kuitenkin esiin. Jo runous lajina synnyttää affektiivisiä käsityksiä, mielikuvia ja oletuksia. Voi hyvin todeta, ettei runojen tuntu, kuten eivät tunteetkaan, tule ”tuolta jostakin” mystiikan syövereistä (vrt. Ahmed 2001, 10). Kuten Isobel Armstrong (2000, 2) osuvasti toteaa, esteettisen elämän osa-alueet ovat juurtuneina tietoisien mielen prosesseihin ja käytäntöihin: peliin, leikkiin ja unelmiin, ajatuksiin ja tunteisiin. Myös siksi sanataide toimii, tehoaa ja vaikuttaa.

Runojen (tunne)vaikutus on usein nähty ongelmana, vaikkakin tutkimuksessani käy ilmi, ettei siltä voi vältyä. Kokemuksellisesta tai tunteellisesta vaikutuksesta on kuitenkin usein tehty kaunokirjallisuuden lukemisen yhteydessä mystiikkaa, anomalia, joka ei kuulu ainakaan ammattimaiseen lukemiseen (ks. esim. Pearce 1997, 4–7).²⁵ Lukemisen vuorovaikutusta tutkinut Lynne Pearce (1997, 5–6) on sitä mieltä, että lukija on kuin rakastaja, jonka tavoitteena ei ole vain ymmärtää tekstiä vaan joka haluaa ryhtyä tekstin kanssa tekemisiin, ottaa tekstin lähelleen ja olla tekstin oma. Tällainen näkemys kuvaa tutkimusotettani osittain, koska haluan painottaa sitä, ettei runojen luennassa ole kyse vain totunnaisella tavalla älyllisestä ymmärtämisestä, johon sisältyy oletus runosta (suorana) sanallisena kommunikaationa. En kuitenkaan tarkastele työssäni lukijuuden problematiikkaa sinänsä, vaan keskityn siihen, miten runot toimivat niissä esiintyvien piirteiden perusteella ja miten ne ovat vuorovaikutuksessa ilmestymisaikaansa.

Korostan tutkimuksessani rytmin fyysis-emotionaalista toimintaa, laajemmin runon tuntua ja vaikutelmaa, sen materiaalista liikettä, joka aistitaan mutta joka samalla on yhteydessä siihen, miten rytmi käsitetään ja miten sitä käsitteellistetään. Se, että ajattelen rytmin keskeiseksi runon materiaallisen tunnun muotoilussa, liittyy hypoteesiini siitä, että rytmi on eräänlainen foorumi, joka mahdollistaa runon toiminnan kokemisen ja ajattelemisen. Koska rytmillä on sanomaton puolensa – rytmi voidaan periaatteessa toistaa vain toimien ja tekemällä – se voidaan liittää

25 Tähän on laajasti kiinnitetty huomiota erityisesti viimeaikaisessa affektiivisuuden tutkimuksessa (esim. Valovirta 2010).

sellaisiin yhteisen toiminnan muotoihin kuten peleihin, leikkeihin, tanssiin ja liikuntaan, jossa yhteyttä ei pidetä välttämättä sanoilla ollenkaan vaan sen sijaan tekemisellä. Tällaiseen toimintaan liittyy sääntöjä, toistoa ja muuntelua, liikettä joka luo ruumiilliseksi ymmärrettävissä olevan yhteyden.

* * *

Tutkimus jakautuu kolmeen osastoon, jotka kukin sisältävät kaksi lukua. Luvut olen jäsentänyt kokoelmittain, koska tarkastelen niitä suhteessa ilmestymisaikaan, erityisesti aikalaisvastaanottoon. Edellä olen tarkastellut koko työtäni koskevia premissejä, ja kussakin luvussa selvitan tarkemmin sitä koskevaa käsitteellistä kehikkoa.

Ensimmäisessä osastossa – joka käsittää luvut kaksi ja kolme – tulee käsittelyn kohteeksi rytmin ruumiillisuus. Selvitan, millä tavoin Eila Kivikk’ahon *Sinikallion* ja *Viuhkalaulun* rytmit on liitettävissä ruumiillisuuteen ja miten ne nivoutuvat runon sanalliseen merkitykseen. Viimeksi mainittu, symbolinen taso, viittaa hierarkkiseen järjestykseen, jossa feminiiniselle tai vastavoimaisuudelle ei välttämättä löydy tilaa paitsi negaationa. Osaston lukujen myötä käy selväksi, että runo on tekstinä heterogeeninen ja että rytmillä on sanastosta poikkeavia ulottuvuuksia. Ne liittyvät kuitenkin tulkintakehykseen, joka puolestaan on sidoksissa aikaansa ja sen mahdollisuuksiin. Mainitut Kivikk’ahon kokoelmat ilmestyivät 1940-luvulla, ja ajankohta on kaikkienensa otollinen rytmin ja sukupuolen välisen suhteen tarkastelun kannalta. Ajankohtaa kuvaa halu kontrolloida sekä rytmiä että Kivikk’ahon tuotantoa ajatellen *Viuhkalaulussa* esiintyviä poikkeuksellisen monia naishahmoja. Vuosikymmenen mittaan alkaa keskustelu runon modernismista. Keskustelu johdattelee suhtautumistapaa rytmin ja sukupuolen liittoon, joka on joiltakin osin edelleen nähtävissä. Lisäksi vastaanottoa sekä puhuttaa että lakkaa puhuttamasta Kivikk’ahon karjalainen syntyperä.

Toinen osasto – joka käsittää luvut neljä ja viisi – nivoutuu sotienjälkiseen suomenkieliseen modernismiin. 1950-luvun alussa ilmestyneet *Niityltä pois* ja *Venelaulu* ilmentävät havainnollisesti sotienjälkeisen suomenkielisen modernismin murrosta ja problematiikkaa, erityisesti modernistisen lukutavan näkökulmasta. Kokoelmien tarkastelu valottaa tilannetta, jossa vapaarytmisen runo ja kuvakeskeisyys murtautuvat modernistisen lukutavan keskiöön melko rajusti ja kertakaikkisesti. Tämä näkökulma ilmenee aikalaisvastaanotossa ja lisäksi muussa runouskirjoittelussa. Kivikk’ahon runoista käy ilmi rytmin välttämättömyys sellaisena ilmaisun keinona, joka ei antaudu suoriksi sanoiksi tai kuviksi. Rytmii ja sanat näyttävät osin irtaantuvan toisistaan. Tällainen kumma ratkeamattomuus, joka ilmenee kokoelmassa *Niityltä pois*, saa eräänlaisen ratkaisunsa *Venelaulussa*, jossa rytmit nousevat jälleen vahvaan asemaan. Viidennessä luvussa tarjoan hypoteesia siitä, että rytmikkyys on runouden keino, joka voi luoda yhteisöllisyyttä ja lähestyttävyyttä ”kovaksi” ja ”kuivaksi” ymmärretyn yhdenlaisen modernismin sijaan.

Runojen lähestyttävyyttä perustuu *Venelaulussa* rytmin tehoon ja vaikutukseen, ja niillä on kytköksensä tunteisiin ja (tunne)vaikutuksiin. Affektiivisuus, joka liittyy niin rytmiin kuin sanallisiin merkityksiin sekä sanomisen problematiikkaan, nousee keskiöön kolmanteen osastoon sisältyvässä luvussa kuusi, jossa käsiteltävänä on *Parvi*. 1960-luvun alulle ominaisesti esiin nousee informaation ja kommunikaation kysymys, mikä näkyy aikalaisvastaanotossa. Sen marginaalia kuvaa *Parvessa* tihenevä vaikenemisen ilmaisu ja tematiikka, ja ne korostuvat Kivikk'ahon viimeisimmässä, *Ruusukvartsissa*. Sitä käsittelen seitsemännessä luvussa, joka päättää kolmannen osaston. Tauot ja hiljaisuus nousevat luvussa keskeiseen asemaan, ja ne ovat olennainen, materiaalisuutta luova osa rytmiä. Kolmannessa osastossa on kyse siitä, minkälaisia rajoituksia Kivikk'ahon kahdessa viimeisimmässä kokoelmassa sanomisella on sen suhteen, ketä kuunnellaan ja millä tavoin. Sanomattomalla on rytmin ohella taukojen, hiljaisuuden tuntu ja ääni, ja sillä on kytköksensä paitsi sukupuoleen myös sukupolveen. Lopulta jää jäljelle liike, joka voidaan tulkita materiaalisesti kädenojennuksena lukijoille ja kuulijoille. Se on osa runon ja vastaanoton välistä yhteydenpitoa, rytmikästä vuorovaikutusta.

I

2. RYTMII RUNON TOIMIJANA

Runoilmaisun heterogeenisuus

Keskellä sodan vuosia debytoi kolme sittemmin pitkän runoilijan- ja kirjailijanuran tehnyttä naista, Eila Kivikk'aho, Sirkka Selja ja Anja Vammelvuo. Kivikk'ahon esikoiskokoelma *Sinikallio* [= S] julkaistiin 1942. Se sai laajaa huomiota: kokoelma arvosteltiin kohta sen ilmestymisen jälkeen niin valtaledhissä, maaseutulehdissä kuin kirjallisuusalan julkaisuissakin. Ensimmäisenä arvostelunsa ehti julkaista Kauko Heikkilä (1942) *Satakunnan Kansassa*. Arvostelun otsikkona on ”Miellyttävä runokokoelma”, ja sen avauksessa kriitikko kirjoittaa:

Uuden nimen ilmestyminen runokokoelman kansilehdelle herättää aina hiukan uteliaisuutta. Kuka hän on, mikä hän on ja minkälainen on hänen kokoelmansa? ovat itsestään mieleen nousevia kysymyksiä.

Heikkilää tuntui kiinnostavan erityisesti kirjoittajan henkilö – kuka ja mikä hän on laatuun – ja vasta sen jälkeen runot. Ajan tavan mukaan kirjoittajan henkilön ajateltiin vastaavan runojen ilmaisemaa minähahmoa, joka vaikuttaa runojen taustalla. Lyriikkaa pidettiin 1940-luvulla pitkälti subjektiivisena minän taiteena, ja subjektiivisen minän takaajana toimi taiteilija (vrt. Lappalainen 1993, 174).¹ Kivikk'ahon kohdalla tärkeänä pidettiin lisäksi runoilijan sortavalaista syntyperää. *Sinikallion* ensipainoksen takakansiteksti kertoo, että Kivikk'aho on karjalaisnytyinen ylioppilas ja että kokoelma ”rikastuttaa lyriikkaamme karjalaisen perinteen elävänä jatkona”.² Runoilijapersoonaa painottavaa lähestymistapaa edisti todennäköisesti sekin, että *Sinikallion* runoista suurimmassa osassa esiintyy minä.

Sinikallio poikkeaa mitallisista runoista normina pitävästä ilmestymisajastaan, sillä se koostuu sekä mitallisista että vapaarytmisistä runoista. Ensin mainittuja on enemmistö, ja jälkimmäisissä puolestaan voi havaita muita kuin tavupainon sään-

1 Lappalainen käyttää mainittua määritelmää Lauri Viljasen esseiden perusteella käsitellessään tämän näkemystä kirjallisuuden subjektista ja mainitsee sen olevan idealistisen estetiikan mukainen. Viljasen edustama ajattelu oli vahvoilla vielä 1950-luvullakin. Viime kädessä Viljanen, aikansa runous- ja kirjallisuusvaikuttaja, ei antaudu runon minän tekstualisoimiseen, koska on humanistisen näkemyksensä mukaisesti kiinnostunut ihmisestä, tekijästä tekstien ja niiden merkitysten luoja. (Lappalainen 1993, 180–181.)

2 Kivikk'aho perheineen evakuoitiin sodan jaloista, kotiseudultaan Sortavalasta Helsingin kautta Poriin. Porin kirjastossa kokoontui kirjallinen piiri, johon kuuluivat Kivikk'ahon ohella lehtoripariskunta Sylvi ja Kauko Heikkilä. (Nopola 1998.) Näitä jälkimmäinen siis kirjoitti *Sinikallion* ensimmäisenä ilmestyneen, yllä siteeratun arvostelun.

nölliseen säätelyyn perustuvia toistorakenteita. Samoihin aikoihin ilmestyi muitakin vapaarytmisiä kokoelmia, kuten Seljan *Vielä minä elän* (1942) ja Vammelvuon *Auringontytär* (1943).³ Yhtenä vaikuttimena vapaan rytmin käytölle voi pitää 1942 ilmestynyttä laajennettua laitosta Edith Södergranin runojen suomenosvalikoimasta.⁴ Södergran on tunnettu paitsi vapaista rytmeistä, myös minää manifestovista runoistaan (ks. Witt-Brattström 1997; Haapala 2005), ja Södergranin vaikutus on vahvemmin nähtävissä Seljan ja Vammelvuon esikoiskokoelmissa. Kaikkiaan vapaa rytmi oli tuolloin tuloillaan suomenkieliseen lyriikkaan, vaikka siirtymäaika kesti käytännöllisesti katsoen koko 1940-luvun ajan, ja vapaan rytmin osalta *Sinikallion* vastaanotto oli ajan hengen mukaisesti varauksellinen.

Tässä luvussa paneudun tutkimaan *Sinikallion* vaihtelevia rytmejä ja niiden suhdetta runojen sanastoon. Luon näin pohjaa kirjan myöhemmille luvuille, ja sen voisi tiivistää ajatukseen rytmistä runon ”ruumiina” ja sanallisesta merkityksestä sen ”mielenä”. Tarkastelen myös runojen minähahmoja ja muita kieliopillisia subjekteja osana sanallista merkitystä, mutta haluan välttää yhtenäistävää subjektia koskevat ja ristiriidattomuuteen pyrkivät näkemykset (ks. Kurikka 2006, 35). Viimeksi mainitut ovat usein taustoittaneet tutkimuksia, joissa etsitään runokokoelman lyyristä minää tai tekstin taustalla piilevää yhtenäistä puhujaa.⁵

Rytmin sanomatonta aluetta kuvaa se, että rytmi edustaa myös sellaista tasoa, jota ei voi ”kääntää” tarkoitaviksi sanoiksi (Aviram 1994, passim; ks. myös Derrida 1986/2003, 26). Rytmi on runossa kuitenkin tekemissä sanojen kanssa, josta seuraa, että rytmi on semanttisestikin merkitsevä. Lisäksi rytmiä käsiteltäessä on käytettävä sanoja. Tällaista problematiikkaa ajatellen kiinnitän huomiota Julia Kristevan tiettyihin ajatuksiin. Kristeva tekee hyvinkin samantapaisen jaon kuin esitin edellä. Sen mukaisesti rytmi viittaa kielen semioottiseen, esikielelliseen ja materiaaliseen, jota ei voi tavoittaa käsitteellisesti. Sanallinen merkitys puolestaan viittaa tällöin kielen symboliseen tasoon, joka on rinnakkainen käsitteellisen, semanttisen tason kanssa. Nämä tasot ovat yhteydessä, mutta niiden suhde avautuu erityisesti

3 Laitisen (1981, 495) mukaan Kivikk’ahon, Seljan ja Vammelvuon esikoisissa voi havaita ”oireita tyylin uudistumisesta, vaikka olosuhteiden pakosta ero edeltäjiin ei voinut olla kovin jyrkkä”. Laitinen näkeekin mainitun kolmikon toimineen välipolven ja siirtymäajan runoiljoina. Laitinen mainitsee Kivikk’ahon oppineen säetekniikkansa Otto Manniselta, joka usein muutenkin on nähty Kivikk’ahon oppi-isänä (esim. Polkunen 1975). Mannisen nykytutkimuksesta ks. Pirjo Lyytikäinen (2004), joka tarkastelee Mannisen ehkä tunnetuinta runoa ”Joutsenet”; Hanna Karhu (2010) tutkii Mannisen runoja geneettisen kritiikin viitekehyksessä.

4 Södergranin alkuperäistuotanto ilmestyi 1916–1925, ja 1942 ilmestynyt valikoima *Runoja* on Uuno Kailaan suomentama. Sitä edelsi Kailaan suppeampi Södergranin runojen suomenoskokoelma *Levottomia unia* (1929). Myöhemmin Södergrania ovat suomentaneet Pentti Saaritsa kokoelmassa *Tulevaisuuden varjo* (1972). Saaritsa on kääntänyt suurimmaksi osaksi myös Södergranin suomenoskokoelmasta (1994/2010), mutta se sisältää lisäksi Kailaan ja Aale Tynnin suomenoksia.

5 Näkökulmani mukaisesti näen runon *minän* tekstin sanallisen merkityksen luomana identiteettinä, ja rytmi puolestaan edustaa sellaista tekstuaalisuutta, jota ei voi identifioida yksilöön/puhujahahmoon, joka ilmenee juuri rytminä ja jolla ei ole varsinaista toimija-subjektia. En toki sulje pois tulkintamahdollisuutta, jonka mukaan puhujan tarkastelu voisi olla kiinnostava tai tärkeä näkökulma *Sinikallioon*. Esimerkiksi Vesa Haapala (2005, 83, 86, 92–93) hyödyntää Södergran-tutkimuksessaan mallia, jossa erotetaan runojen syntaksista hahmotettava minä (mimeettinen minä) ja sen eri asemia kokoava, epäsuorasti ilmenevä minän puhujaseema (retorinen minä). Haapalasta poiketen en kuitenkaan etsi puhujaseemia, vaikka huomioni kiinnittyy siihen, mikä saattaa olla ainakin osin rinnastettavissa runon retoriseen, epäsuorasti ilmaistuun tasoon, joka on tulkinnallinen entiteetti.

poettisessa kielessä myös eroksi. Olennaisinta tutkimukseni kannalta tässä on, että tekstiä loogisesti ja rationaalisesti predikoivan ja samalla semanttisesti merkitsevän identiteetin yhtenäisyys on näennäistä, mikä johtuu juuri mainitusta kahtiajaosta semioottisen (rytmin) ja symbolisen (sanallinen merkitys) välillä. Tällainen tekstin heterogeenisuus on ominaista poettisille teksteille – runoa, proosaa tai muita kaunokirjallisuuden lajeja erottelematta. (Kristeva 1975/1993, 96–98.)

Hyödynnän Kristevan ajatuksia poettisen tekstin heterogeenisuudesta, vaikka Aviramia noudatellen keskityn runoihin. Nojaan lisäksi Isobel Armstrongiin, jonka mukaan semioottiseen sisältyvät rytmit, merkit ja muodot eivät ole kirjoitusta tai tarjoa merkityksiä sinällään. Sen sijaan ne jättävät jälkiä, jolloin semioottinen avaa mahdollisuuksia sanastoa moninaisemmalle ilmaisulle. Symbolinen sanasto siis rikastuu semioottisesta, ja samalla sanallinen ilmaisu on väline tai keino, jolla semioottinen pyrkii ilmoille, esiin ja semanttisestikin kuuluville. (Armstrong 2000, 112.)

Näkemykseni näin ollen on, että runon sanallinen ja rytmisen ilmaisu eivät muodosta ehyttä ykseyttä, vaikkakin ne ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Seuraavassa tutkin, millä tavoin *Sinikallion* runojen rytmi ja sanallinen merkitys suhteutuvat toisiinsa ja mitä se merkitsee tulkintojeni kannalta. Erityisesti pohdin sääntelyä ja vapautta, jotka näyttävät koskevan ennen muuta rytmiä mutta joilla on tekemistä myös sanaston kanssa. Tätä havainnollistan sillä, että Kristevasta poiketen ulotan tutkimukseni mitalliseen runoon, joka on tunnusmerkkinen Kivikk’ahon koko tuotannossa. Tutkimusongelmani, joka koskee runon rytmin toimintaa, vaikutusta ja merkitystä, nivoutuu tässä luvussa pohdintaan runosta heterogeenisenä tekstinä. Kysymys runon vapaudesta ja sääntelystä on *Sinikallion* ilmestymisajalle tyypillinen, ja valotan sitä aikalaiskeskustelun, pääasiassa päivänkritiikin avulla. Tällä kytkennällä pyrin osoittamaan, että runon liike – rytmin toiminta myös suhteessa sanalliseen merkitykseen⁶ – ei pysähdy runoon, vaan on kosketuksissa tapoihin, joilla runoudesta ja erityisesti rytmistä kirjoitetaan.

Liike yli kotipihan

Sinikallion ensimmäisen osaston runo ”Riemu” (S 13–14) riehaantuu korostamaan rytmin vapautta sitä edeltävien mitallisten runojen jälkeen. Runo käsittelee otsikonsa mukaisesti riemua, mutta mukaan mahtuu muitakin tunteita. Tunteet ovat pinnalla useissa *Sinikallion* runoissa, mihin aikalaisvastaanotto kiinnitti huomiota. Esimerkiksi *Uuden Suomen* arvostelussa (Kohtamäki 1942) kirjoitetaan kokoelman ”herkästi läikähtelevästä tunnepohjasta”. Rytmin vapautteen viittaa ensi silmäyksellä ”Riemun” typpografinen esillepano, erimittaisten säkeitten vaihteleva asettelu:

6 Sanallinen merkitys on pääasiassa rinnakkainen Kristevan symbolisen järjestyksen kanssa, ja rytmin taso puolestaan viittaa Kristevan semioottiseen, jossa kieliaineeksella on ratkaiseva osuus.

Minun sydämeni on mennyt ilosta umpisolmuun.
Ja aivoni kiehuvat,
sillä niihin on sattunut riemun polttopiste,
niin, niin, juuri.

En tunne tätä pulppuilevaa itseäni,
joka niin vauhkona reuhtoo.
Olen toisaalta aivan pieni
ja toisaalta suuren suuri.

Minä tahtoisin kipristellä ihan yhdessä sykkyrässä
ja samalla
kieppua huutaen, nauraen ylitse kotipihan.
Mutta huutoni vaimenee soperteluksi,
nauruni nyyhkytyksiksi
ja ... no mutta, minähän itken ihan.

Rytmi vaikuttaa vapaalta; yleisesti tunnistettavaa mittaa ei ole. Rytmissä on kuitenkin säännönmukaisuutensa, joka näkyy tiettyinä toistorakenteina. Ensinnäkin suurin osa säkeistä alkaa lyhyellä, yksi- tai kaksitavuisella sanalla. Usein tällainen sana on lisäksi lauseen pääjäseniin nähden painoton, kuten neljästi säkeiden aluissa toistuva *ja* sekä säkeenalkuiset *niin, joka ja mutta*. Tällainen lyhyt ja painoton säkeenalku viittaa jambiseen säerakenteeseen eli nousevaan runomittaan. Säännönmukaisuutta lisää säeasettelu: vaikka joka toinen säe alkaakin vasenta marginaalia edempää, aloituskohta on näissäkin säkeissä sama. Poikkeus tästä on kolmanneksi viimeiseen säkeeseen sijoittuva käännekohta, johon palaan tuonnempana. Poikkeava säkeen aloituskohta ei siis koske esimerkiksi vain yhtä tai kahta säettä (vrt. Viikari 1987, 45–46).

Sanaston toiston osalta on huomattava, että neljässä tapauksessa – useimmin toistuen – säkeen aloittaa rinnastuskonjunktio *ja*, yhdessä tapauksessa rinnastuskonjunktio *mutta*. Viimeisessä säkeessä mainitut konjunktiot myös esiintyvät miltei rinnakkain, vain yhden sanan erottamina *ja... no mutta*. Rinnasteisuus näkyy edelleen rakenteessa *toisaalta–toisaalta* ja *samalla*. Kyse on syntaktisesta toistosta, joka voi kohdistua mihin hyvänsä lauserakennetta koskevaan piirteeseen. (Viikari 1987, 46–48.) Leksikaalista parallelismia väljässä mielessä edustavat samaan sanaan palautuvat, eri muodoissa esiintyvät *huutaen* ja *huutoni*. Samalla tavoin toistuvat *minään* viittaavat sanat eri muodoissaan. Runon jokainen virke sisältää *minän* jollakin tavalla: suoraan, persoonapäätteinä tai omistusliitteinä. (Vrt. Viikari 1987, 43–46.) Samalla kyseinen sanaston toisto kytkeytyy syntaksiin, sillä *minä* on monissa, joskaan ei kaikissa tapauksissa myös lauseen subjekti.

Rytmistä toistoa siis esiintyy tiheään yhtäältä rakenteellisena samanlaisuutena ja sanojen toistona. Toisaalta niihin liittyy variaatiota: kyse ei ole saman toistosta, ja tässä on osuutensa sillä, ettei rytmisillä toistopiirteillä ole vakiintunutta, semanttista merkityssisältöä. Tämä näkyy lauseiden rinnastuksessa. *Toisaalta–toisaalta*-muoto painottaa rinnakkaista erillisyyttä, samalla temporaalista samanai-

kaisuutta ja mutta puolestaan jonkinlaista ehdollisuutta ja edellä sanotun kiistämistä tai siitä poikkeamista. Samantapainen säännönmukaisuus ja variaatio eli säännöistä poikkeaminen liittyy edellä mainitsemaani nousevaan säepainoon, joka ei kuitenkaan mahdu yleisesti tunnistettavien mittojen joukkoon. Lisäksi runon minä tulee toistuvasti esiin niin syntaktisella kuin leksikaalisellakin tasolla mutta vain väljästi ajatellen: muoto vaihtelee.

Semanttisesti ja kielen symbolista tasoa tulkiten runon minä kuvaa olotilaansa ilosta itkuun ja samalla reflektoi omia tuntemuksiaan. Ne ilmenevät suoraan seuraavissa säkeissä: *En tunne tätä pulppuilevaa itseäni, / joka niin vauhkona reuhtoo.*⁷ Minä jakaa itsensä kahtia ilmaistessaan sen, ettei tunne itseään: siihen minään, joka tarkkailee ja havainnoi pyrkien käsittämään omaa minuuttaan, sekä siihen minään, joka kokee pulppuillen ja reuhtoen. Samaa kahtalaisuutta esiintyy muutenkin. Minää kuvaavat yhtä aikaa sekä sydän että aivot, pienuus ja suuruus, halu käpertyä sykkyrään ja samalla kieppua sekä niin nauru kuin itkukin. Lopuksi vielä huuto vaihtuu soperteluksi, viimeisenä itkuksi.

Rinnastaminen *ja*-sanalla toteuttaa kahtalaisuuden tasapuolisuutta. Sävyeroja aiheuttavat kuitenkin muut rinnastusta osoittavat sanat, erityisesti kahdesti esiintyvä *mutta*. Sillä ilmaistaan myös sitä, että riemuun liittyvä huuto vaimenee ja nauru kääntyy itkuksi. Semanttisesti runo päättyy siten havainnoivan ja reflektoivan minän suunvuoroon, vaikka havainnon kohteena onkin minän tunne. Huuto ja riekkuminen muuttuvat yllättäen nyhkytykseksi, mitä ilmaisevat viimeisen säkeen aloittavat sanat *ja... no mutta*. Samalla *huutaen*-sanana sisältävä verbimuotoisuus vaihtuu sängen kuvaavasti omistusliitteiseksi substantiiviksi *huutoni*; dynaaminen tahto vaihtuu minää itseään koskevaksi tarkkailuksi, jonka kohteena on oma huuto. Samalla huuto irtaantuu minästä ja väkivahva pulppuilu lakkaa. Tunteiden riehakas, liikkeelle paneva voimallinen ilmaisu on siten saatu kuriin. Kokonaan se ei vaimene mutta hiljenee.

Neljänneksi ja kolmanneksi viimeiseen säkeeseen sijoittuu runon käännekohta. Asettelu ei tässä kohden noudata muun runon säännöstöä; kolmanneksi viimeisen säkeen tulisi sen mukaan alkaa edempää. Poikkeama kytkeytyy ehdolliseen rinnastukseen *mutta*-sanalla, joka esiintyy ensimmäisen kerran tässä. Korosteisesti se myös aloittaa virkkeen, jossa lisäksi tuonnempana esiintyy toisen kerran *mutta*. Rytmivaihdos kytkeytyy syntaktiseen rakennemuutokseen, joka limittyy muutokseen semanttisessa dynamiikassa. Huutoon viittaaminen neljänneksi viimeisessä säkeessä liittyy, kuten edellä mainittua, tahtotilaan. Kolmanneksi viimeisessä säkeessä huuto vaimenee hiljaiseksi soperteluksi. Selitystä tai syytä ei kuitenkaan anneta, ja sopertelu viittaakin hämärään tai käsittämättömään ilmaisuun.

Semanttisen tason muutos toteutuu siten rytmisesti. Kun ääni ei enää – jostakin syystä – kannan laajemmalle, se ikään kuin käpertyy minän ympärille,

7 Runontutkimuksessa leipätekstin runolainaukset kursivoidaan yleensä silloin, kun halutaan korostaa ilmaisun sana-ainesta. Olen päätenyt kursivoimaan kaikki leipätekstin runositaatit, niin yksittäiset sanat kuin pidemmätkin lainaukset kohostaakseni sitä, että sanallista ilmaisua tulee tarkastella myös sen materiaalisuuden kannalta eikä kiiruhtaa usein itsestään selvinä pitämiimme sanojen sisältöihin.

minään itseensä ja minän ruumiiseen. Hetkellinen halu on syntynyt ylitsepulpuavista tunteista ja fokusoituu tahtoon paitsi *kipristellä ihan yhdessä sykkyrässä* myös *kieppua huutaen, nauraen yli kotipihan*. Näissä on kyse konditionaalista eikä siis tapahtumasta tai kokemuksesta. Kotipihan yli ei siten lopulta päästä. Pulppuilu viittaakin hallitsemattomaan, ylitsevuotavaan ja liikkeessä olevaan, jollain tavoin liialliseen minästä pursuavaan ainekseen. Kyse on hallitsemattomasta halusta, joka kääntyy itkuksi.

Hiljeneminen ei koske rytmiä, sillä sen sanomaton ”ääni” poikkeaa sanaston tason kuuluvasta ”äänestä”. Toisekseen rytmi säilyttää liikkeensä läpi koko runon. Rytmivaihdosta tapahtuu kuten todettua neljänneksi ja kolmanneksi viimeisen säkeen kohdalla mutta myös viimeisessä säkeessä. Siinä kolme pistettä osoittaa jälleen jonkinlaiseen muutokseen, joka koskee sanallisesti esitettyä tunnetilaa. Tahdin hiljeneminen liittyy epäröintiin ja hämmennykseen. Molemmissa tapauksissa syy tai selitys jää kuitenkin symbolisen kielen ulottumattomiin, eikä rytmi vaihdoksesta huolimatta muutu radikaalisti tai osoita tahdin hiljenemiseen. Rytmii ei asetu yhteen (kokonaan vapaaseen rytmiin) tai toiseen (mitalliseen rytmiin) uomaan. Kontrolli sen sijaan astuu mukaan semanttisesti: ulospäin suuntautuvat ja kuuluvat huuto, riekkuna ja riemu vaimenevat ja kääntyvät minään sisäänpäin.

Sanaston tasolla ”Riemu”-runo rakentuu ennen muuta minän varaan. Siinä vaikuttavat yhtäältä tarkkaileva ja kontrolloiva puoli sekä kokeva, tunteva ja ruumiillinen puoli – aivot ja sydän. Kahtalaisuus ei myöskään säily koko runossa, vaan kieppunan korvaa itku. Sen sijaan yhtäläisesti koko runossa on kyse ruumiillisesta toiminnasta, joka liittyy tunteisiin: niiden ilmaisu osoittaa ruumiillista toimintaa. Semanttinen taso edustaa runon minän käsitteellistä puolta (*minähän itken ihan*), joka pyrkii selvittelemään ruumiillisia tuntemuksia ja kokemuksia, mutta ei siinä kuitenkaan onnistu, sillä syitä ja selityksiä ei saada. Runon käännekohtassa hämmennys muodostuu juuri siitä, että ruumiillista tunnetta ja kokemusta ei voikaan hallita tai sanallistaa symbolisella kielellä, mikä johtaa soperteluun.

Viimeinen säe on rytmien kannalta merkittävä. Kun ääni ja räiske ovat hiljennet, rytmi jatkaa vielä omaa liikettään, joka hidastuu ja sekaantuu kolmen pisteen myötä. Tähän kohtaan sisältyy jälleen ehdollinen *mutta*. Runon kaksi viimeistä sanaa, jotka molemmat ovat lisäksi kaksitavuisia, sisältävät allitteraation (*itken ihan*). Samoin viimeinen sana muodostuu neljänneksi viimeisen säkeen päätöksen kanssa runon ainoan riimiparin *pihan–ihan*. Lisäksi runon kolme viimeistä sanaa noudattavat aiemman nousevan painotuksen sijaan laskevaa tahtia daktyylista (*mi-nä-hän*) kahteen trokee-tavuryhmään (*it-ken i-han*) (nousuasemassa olevat tavut merkitse-

kursiivilla SK)⁸. Tällaiset sattumanvaraisilta vaikuttavat ylimääräiset poikkeamat kiinnittävät huomiota yhä vahvemmin rytmin ohjaavaan toimintaan, varsinkin koska informaation kannalta kielen symbolinen taso ei tarjoa runsaita eväitä. Sitä paitsi sanastollisesti ajatellen itkuun päätyminen jopa latistaa tunnelmaa, joka on aiemmin sisältänyt riemua, pulputusta, reuhtomista ja riehakkuutta.

Runon rytmi muodostaa kielen semioottista eli esikielellistä, ”jotakin muuta kuin tietoa”, kuten Kristevaa mukaillen voidaan todeta. Tällaista ainesta jäsentävät rajoitukset ja säännöt, joista erityisen tärkeä on rytmin ja intonaation yksikköjä jäsentelevä toiston sääntö. Se eroaa symbolisen tason merkityksen ja merkityksenmuodostuksen modaliteetista, sillä se ei sisällä symbolisen tason kieliopin tapaan predikaatiota (esimerkiksi suomen kieliopin vaatimaa persoonamuotoista verbiä) tai merkittyä kohdetta (viittaavuutta) eikä välttämättä toimivaa tietoisuutta (tietoinen minä). Tämä ero semioottisen ja symbolisen välillä tarkoittaa kielen heterogeenisuutta. Heterogeenisuus tekee kielestä orgaanista; lausumisen subjekti muovautuu merkin fyysisen osan (merkitsijä) ja käsitteellisen sisällön (merkitty) välille aukeavassa repeämässä, joka sallii sekä rakenteen että sen leikin. Juuri poeettinen kieli pyrkii tuomaan tätä kahtalaisuutta esiin. Semioottinen, toistoon perustuva rytmi tuottaa sanaston tason minää, joka ei näin ajatellen voi olla ehyt identiteetti, vaikka sellaisen olemassaolo on välttämätöntä sosiaalisen ymmärrettävyyden kannalta. (Kristeva 1975/1993, 85–87, 91, 93, 94–95.)

Mainitusta prosessista on kyse ”Riemussa”, ja sitä muodostaa heterogeeninen liike sanomattoman rytmin ja sanallisen ilmaisuuden välillä. Sanallinen ilmaisuus kyllä muodostaa ”Riemun” minälle identiteetin, mutta jo semanttisestikin ajatellen runon minä on jakaantunut rinnakkaisiksi osiksi, kokevaksi ja tietäväksi minäksi. Tätä jakautumista rytmi johtaa runossa liikkeellään, ja sen seurauksena minä jää tietämättömäksi syistä ja selityksistä. Sanallisesti ilmaistu minä asettuu toimivan tietoisuuden subjektiksi, mutta semioottinen rytmi on tässä ohjaavana toimijana toiston säännönmukaisuudellaan. Siinä on toki poikkeamansa, eikä säännöstökään noudata yleisesti tunnistettavaa muotoa. Siten rytmi sekaantuu myös runon lauseenjäsenykseen ja sanastoon. Näin runon kokonaisilmaisu muodostavat sekä symbolisella tasolla esiintyvistä minä että erityisesti rytmi. Ääneen sanomatta jää, miksi halu huutaa ei toteudu, riekkuminen on lopetettava ja tilalle tulee hiljainen itku; rytmin kannalta se ei ole merkitsevää.

8 Käytän jatkossakin tätä tapaa leipätekstissä: kursivoidut tavut osoittavat painollisuutta. Tässä poimin kolme sanaa keskeltä säettä, mikä ei ole tiukasti ottaen mitallisuuden tutkimuksessa suositua tai edes mahdollista, jos säettä pidetään esimerkiksi Pentti Leinon (1982) tapaan tutkimuksen kohdeyksikkönä. Tarkoitukseni ei olekaan osoittaa kyseisen runon mitallisuutta, koska sellaisesta ei ole kyse, vaan osoittaa tiettyjä rytmivaihteluja, ja tähän mitallisen painotussysteemin havainnointi antaa mielestäni välineitä. Kun käsittelen jatkossa tarkemmin dynaamisten mittojen rakentumista, yksinkertaistan Leinon metrisen systeemin kuvaustapaa. Nousuaseman tavut ovat usein vahvempia (painollisempia) kuin laskuasemassa olevat (painottomat) tavut, mutta ne eivät aina myöskään korreloi näin yksiselitteisesti (Leino 1982, 17). Tätä varten Leino on laatinut tarkan prominenssisäännösten, joka ei kuitenkaan nouse työssäni keskiöön, vaan käytän sitä ennemminkin suunta-antavasti, fokusoiden rytmiseen variaatioon.

Rytmi ei kuitenkaan vaimene. Päinvastoin se korostuu runon lopussa. Runon ainoa riimipari *ihan–pihan* myös palauttaa lukemisen liikkeen runon päätöksestä sen murroskohtaan, neljänneksi viimeiseen säkeeseen. Runon voi näin tulkita ikään kuin palaavan uudestaan sinne, mikä ei sanallisesti tule selvitetyksi, kokemuksenä kylläkin, sillä muutos ja liike ovat sen olennaiset jäsentäjät. Tällainen liike, jota runoon voi tulkita muodostuvan, kiinnittää huomiota siihen, mitkä asiat riimittyvät keskenään. Kyse on runon minän tahdosta ylittää kotipiha kieppuen ja huutaen. Se ei kuitenkaan toteudu symbolisella, sanaston tasolla. Rytmin kannalta on silti mahdollista ajatella, että ylittyminen toteutuu, sillä itkuun ei jäädä. On siis jatkettava pyrkimystä ulottua kodin piirin ulkopuolelle, harjoitettava eli toistettava äänen kantavuutta ja kiirimistä minästä ulommas ja muille, vaikka se olisi vain omituista huutoa ja liikettä. Rytmin kannalta tämä tarkoittaa pyrkimystä ilmaista jotakin tavalla, joka ei ole ominaista kielen symboliselle tasolle: tunne, kokemus ja vaikutus toistuvat, vaivaavat ja jatkavat liikettään.

Rytmi voi tarjota symbolista tasoa liikkeelle panevine säännönmukaisuuksi-
neen omaa fyysistä ”kielioppia”, joka vaikuttaa toiminnallaan runoon. Se kiinnittää myös huomiota sanaston tason säännöstyöhön. Näin runon heterogeeninen jännite paljastuu. Sanaston logiikka pyrkii selittämään, selvittämään ja kontrolloimaan, siinä kuitenkin onnistumatta, kun taas rytmi tarjoaa tilalle omien sääntöjensä liikettä. Runon sanaston tason minä ei yksin riitä edustamaan runoa, ja toimeenpanevana voimana on rytmin toiminta, joka liikuttaa sanastoa ja kannattelee sen esittämän minän jopa sekavaa moneutta. Sekavuus ja sopertelu ovat merkki symbolisen tason horjumisesta, semioottisen tihkumisesta sanastoon. Näin rytmi tuottaa lähtökoh-
taisesti symbolisen tason minää, joka runossa esiintyy sanaston mahdollistamalla, mutta kuitenkin riittämättömällä tavalla.

Levoton rytmi

”Vaahtera syysvalossa” -runossa (S 81–82) minä voidaan otsikon mukaan nimetä vaahteraksi, joka personoituu. Siten puu symboloi runon minää, ja ajoittain puhe tuntuukin olevan inhimillisestä olennosta, jolla on sydän, ajatuksia ja elämänhalua. ”Vaahtera syysvalossa” on ”Riemun” tapaan vapaarytmisen, ja sitä ilmentää ensi näkemältä säepituuksien vaihtelu:

Tämän värittömän kaupungin keskellä,
tämän harmaan taivaan alla
olen ainoa täplä tänään,
liian kirkas:
minun sydämeni purppurainen loiste
ja ajatusteni sateenkaari.

Eroitun liikaa kaikista täällä.
On kuin pitäisi minun
punata pilvet elämänhaluni hehkulla.
On kuin pitäisi minun
silata sinellä varjot,
värjätä vihreiksi oksat
ja suunnata kirkkaan keltaiset valokeilat
sumeaan seutuun.

Hetkeksi
voi vaahtera verhota väreillä tiet.
Pian unhoittuu
joka lehti hangen alle.
Ja nietos kummastelee,
miten mustat oksat
joku tohtii ojentaa sen kiteitten yli.

Säepituuksissa esiintyy myös kiinnostavaa huojuntaa (vrt. Viikari 1987, 36–38), vaikka kaikkien kolmen säkeistön jokainen säe alkaakin vasemmasta marginaalista. Lyhin säkeistä on kolmannen eli viimeisen säkeistön ensimmäinen säe *Hetkeksi*, joka sisältää vain yhden sanan. Pisimmät säkeet sijoittuvat tasaisesti kaikkiin kolmeen säkeistöön, kaksi kuhunkin. Niitä edustavat ensimmäisessä säkeistössä *Tämän värittömän kaupungin keskellä* ja *minun sydämeni purppurainen loiste*, toisessa säkeistössä *punata pilvet elämänhaluni hehkulla* ja *ja suunnata kirkkaan keltaiset valokeilat* sekä kolmannessa säkeistössä *voi vaahtera verhota väreillä tiet* ja vielä päätössäe *joku tohtii ojentaa sen kiteitten yli*.

Ensisäe *Tämän värittömän kaupungin keskellä* saattaa antaa runolle lähtöasetelman, joka tuottaa vaikutelman laskevasta säepainotuksesta: säkeen voi tulkita alkavan trokeella, jota seuraavat laskeva peoni ja kaksi daktyyliä (*”Tä-män vä-rit-tö-män kau-pun-gin kes-kel-lä”*). Tällainen asetelma ei ole pitävä koko runossa. Ei ole myöskään poissuljettua, että mainitun ensisäkeen voisi tulkita alkavan anapestilla, jolloin painotuksesta tulee nouseva. Mikäli säkeen tulkitsee laskevaksi, painottuu aloittava, deiktinen *Tämän*. Jos taas säkeen tulkitsee nousevaksi, painottuu pikemminkin *värittömän*. Tässä molemmat painotukset ovat mielestäni mahdollisia, mikä säepituuksien vaihtelun tavoin kertoo vapaarytmisyyden vahva-asteisuudesta. Kolmannen säkeistön aloittava *Hetkeksi* taas painottuu mielestäni yksiselitteisemmin daktyyliksi ja näin siis laskevaksi säkeeksi. Tämä tuo tiettyä painokkuutta, joka korostuu, koska se edustaa yksisanaisuudessaan runon poikkeussäettä. Säepituuksien variaatio ja hienovaraiset painotusmuutokset sekä painotuksen kaksihakmotteisuus luovat runon vaihtelevaa, levotontakin rytmiä, jossa kuitenkin on omat säännönmukaisuutensa. Pisimmät ja vastaavasti lyhin säe muodostavat rytmin rungon.

Ensimmäinen säkeistö esittelee runon minän, joka sanoo olevansa värittömässä kaupungissa, harmaan taivaan alla *ainoa täplä* ja *liian kirkas*. Painopiste on

siten tässä kaupungissa, joka on väritön. Toinen säkeistö toistaa liiallisuuden ajatusta, sillä minä toteaa heti sen ensimmäisessä säkeessä erottuvansa *liikaa kaikista täällä*. Tätä säettä seuraa kuitenkin yltiöpäinen ajatus siitä, miten minän pitäisi *punata pilvet* elämänhalunsa hehkulla ja suunnata lehtiverhonsa *keltaiset valokeilat / sumeaan seutuun*. Painopiste onkin toisessa säkeistössä siinä, mitä minän pitäisi tehdä ja miten toimia: pitäisi jakaa väriä sumeaan, värittömään ympäristöön. Huomionarvoista on, että toimintaidea esitetään konditionaalissa, kun taas edellisessä säkeessä ja painopisteen ollessa kaupungissa käytetään olla-kopulaa. Tämä korostaa mainitun asiantilan vaikuttavuutta toisen säkeistön toiveajattelun sijaan. Kolmannessa eli viimeisessä säkeistössä tahti muuttuu, ja ensimmäisen säkeen lyhyys suorastaan pysäyttää keskimmäisen säkeistön allitteraatioin tehostetun värien hehkutuksen: *punata pilvet; silata sinellä; värjätä vihreiksi; kirkkaan keltaiset*. Toinen säkeistö myös päättyy allitteraatioon *sumeaan seutuun*, joka näyttää lopulta imevän voimat yksinäisestä vaahterasta. Värikkyyys värittömyyden keskellä ei toteudu kuin hetkeksi.

Kolmannessa säkeistössä myös lauseentason subjekti vaihtuu. Ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä toimijana on minä, mutta kolmannessa minä jää pois, ja sijalle tulevat vaahtera, sen lehdet, nietos, oksat ja lopulta joku. Lisäksi huomionarvoista on, että kolmannen säkeistön viimeinen säe kuuluu runon pisimpiin. Semanttisesti siinä kuvataan mustien oksien ojentautumista lumihangen ylle; säe ikään kuin pyrkii ulottumaan pitkälle muistuttaakseen oksien olemassaolosta, vaikka ne ovatkin vain mustia torsoja. Tämä on lisäksi tilanne, jossa vaahtera ei enää erotu ympäristöstään väriloistonsa hehkun ja *liiallisuuden* vuoksi. Sen sijaan ympäristö, joka nyttemmin on vaihtunut lumenvalkoiseksi, kummastelee värien puutetta tai ainakin synkeänmustia oksia. Liiallisuus on poistunut, mutta mustuuskaan ei näytä olevan ympäristön kannalta miellyttävä, sopiva tai siihen sulautuva vaihtoehto. Viimeisessä lauseessa minän tai vaahteran sijaan syntaktisena subjektina toimii joku. Näin värikkästä, loistavasta ja hehkuvasta minästä tulee joku vain, kuin kuka tahansa.

Mainittua siirtymää värikkästä minästä/vaahterasta johonkuhun (henkilöön) liikuttavat säepituuksien vaihtelu ja päätössäkeistön aloittavaa säettä mukailtava laskeva painotus. Ensimmäisessä säkeistössä pisimpien säkeiden päätössanat ovat *keskellä* (viittaa minän sijaintiin keskipisteenä) ja *loiste*, toisessa säkeistössä *hehkulla* ja *valokeilat* ja kolmannessa säkeistössä *tiet* (viittaamassa paikkoihin, jotka peittyvät vaahteranlehtiin) ja *yli*. Lyhin säe *Hetkeksi* puolestaan pysäyttää tahdin etenemisen, ja sitä korostavat toisen säkeistön pitkät virkkeet. Kolmannen säkeistön pitkään toiseen säkeeseen liittyvät edelleenkin värit, ja päätössäe *joku tohtii ojentaa sen kiteitten yli* toistaa ajatusta liiallisuudesta: puu on kummastuttavan rohkea tarjotessaan mustia oksiaan vitivalkoisen lumihangen ylle. Pitkä säe pyrkii edelleen pitämään yllä aiempien pitkien säkeiden loistetta, hehkua, valokeiloja ja värejä. Edelleen siis olennaista on erottautuminen ja sen ylittäminen, mikä näyttää hallitsevan ympäristöä. Alussa sellaisena esiintyi kaupungin värittömyys ja sumeus, lopuksi valkeat hanget ja nietokset. Viimeisen säkeen piiloinen kapina ujuttautuu mukaan runoon juuri rytmiikan ansiosta ja kutsuu tarkkailemaan erityisesti säkeitä, joiden sisällöistä ei puutu värejä eikä asenteita.

Tietyllä tasolla näyttää siltä, että vaahtera on lannistettu. Mustat oksatorset eivät muistuta siitä hehkusta, joka olisi voinut valaista kaupungin ja joka sai minän tuntemaan itsensä ehkä hetken jopa kaikenvoivaksi. Musta symboloi kulttuurissamme surua ja murhetta, ja talvi symboloi myös kuolemaa. Rytmin kulkua seuraten tämä ei kuitenkaan osoita lopulliseen voittoon: palaaminen lyhimpään säkeeseen *Hetkeksi* antaa viitteitä siitä, että kyse on tilapäisyydestä; talvi ei jatku loputtomiin. Lisäksi, kuten todettua, viimeinen säe ponnistelee edelleen kummasuttavan rohkeasti, jopa odotuksenvastaisesti toimien. Näin tekstin prosessuaalinen heterogeenisuus pysyy yllä, ja rytmin liike antaa elinvoimaa tylyn talven yli jaksamiseen. Kyse on visuaalisesta, typografisesta vaikutuksesta rytmiin, mutta myös siitä, että rytmin liike ulottuu sanaston tasoon ja pyrkii sekoittamaan symbolimerkitysten valtaa talvesta, joka on voittamattoman kuoleman kaltainen.

Symbolisen tason vallasta kertoo se, että viimeisessä säkeessä toimii *joku*. Sitkeä kapinahenki ei kykene esittäytymään syntaktisena subjektina, vaan pikeminkin antautuu rytmin liikkeelle ja voimalle. Minä ei enää esiinny identiteettinä. Näin tulkiten massan keskeltä erottuva yksilö voi tosiaan olla aivan liian silmään pistävä. Samalla siihen sisältyy sanomaton toive olla enemmän kuin muut tilanteiden vaihtuessaakin, ja vastaavasti vaihtuvilla tavoilla eikä suinkaan samanlaisena pysyen. Huomionarvoista on, että runon minä – myös vaahtera – esiintyy alisteisessa suhteessa ympäristöön, jota edustaa kaupunkiluonto sumeine seutuineen ja talvisine nietoksineen. Ympäristön kannalta erottautuminen ei näytä hyvältä. Ympäristön paine osoittaa symbolisen tason hallinnan pyrkimyksiin, joiden ansiosta minä jää altavastajaan asemaan niin värikkäänä kuin mustanakin. Lopuksi näkökulma onkin sanastoa tulkiten lumihangessa, ja siitä näkökulmasta oksien ojentautuminen edustaa kummeksuttavaa tohtimista. Rytmin kannalta se taas osoittaa rohkeutta toimia valtaa pitävää näkökulmaa vastaan. Tämän kaltaiseen toiminnallisuuteen antaa mahdollisuuksia rytmin semioottinen, sanomaton jatkumo. Syklinen, fyysinen ja materiaalinen toiston liike, joka liittyy sekä vuodenaikojen vaihteluun että niihin kohdistuvaan rohkeaan ”vastatoimintaan”, kertoo osaltaan semioottisen toiminnasta.

Semioottinen, rytmisesti ilmaistu harhailu ja epätarkkuus, perustuu Kristevan ajatusten mukaan vietteihin (omaksi ottaminen ja hylkäys, oraalisuus ja anaalisuus, rakkaus ja viha, elämä ja kuolema) ja aikaan ennen identiteetin kehitystä, ruumiilliseen konstituutioon ja samastumisiin. Viimeksi mainittu kytkeytyy puolestaan maternaalisuuden ylittämiseen, mihin symbolinen, teettinen kielenkäyttö pyrkii. Ruumiilliseen, arkaistiseen ja maternaalisuuteen (jonka perusta on äidin ja lapsen välittömässä ruumiillisessa yhteydessä) kytkeytyvällä poeettisella kielellä on yhteytensä yhteiskuntasovun rikkomiseen ja häiriötilaan. Jotta sitä voidaan havainnoida, on ”tietämisen” sijaan olennaista ”kuunnella”. (Kristeva 1975/1993, 98–99, 103.) Tällä tavoin maternaalisen (ja ruumiillisen ja arkaistisen) korostaminen on tietoista

liikettä pois isän symbolisesta vallasta ja freudilaisesta isäkeskeisyydestä (Weil 2006, 166).⁹ Toisaalta on huomattava, että puhe ja kirjoitus maternaalisuudesta on itsessään symbolista, sillä maternaalisuutta voi ilmaista sanallisesti vain metaforin; se on siis suoraan sanomatonta (vrt. Armstrong 2000, 112; myös Lappalainen 1996, 96). Syynä on se, että maternaalisuus kytkeytyy aikaan ennen symbolista kieltä (äidin ja lapsen kohtuun sijoittuva yhteys, josta puuttuu subjektin ja objektin eriytymätömyys) eli sellaiseen ilmaisuun, joka ei ole sanallistettua ja joka voi ilmetä muun muassa poeettisena rytmisyytenä (Stewen 1991, 131–133, 135).

Rytmi on sanomatonta – sitä ei voi ilmaista (suorin) sanoin – mutta sitä on kuitenkin mahdollista havainnoida ”kuuntelemalla”. Tulkitsen tämän tarkoittavan sitä, etteivät rytmiset piirteet osoita suoraan mitään tai mihinkään, mutta niillä on epäsuoria vaikutuksia sanaston tasoon runon tulkinnan kannalta. Tällöin ne osallistuvat symboliseen merkityksenmuodostukseen vaikka eivät siihen redusoidu. Rytmistä puhuminen tai kirjoittaminen on siten rytmin tuomista osaksi symbolista, mikä koskee niin runon sanastoa kuin runon tulkintaakin. Liikkeenä ja toimintana rytmi voi osoittaa kuitenkin häiritsevään kapinaan: kyse on sekaantumisesta symboliseen järjestykseen. Sanaston taso on silti riittämätön rytmin fyysisyyden ilmaisuun sellaisenaan. Olennaista onkin kuunnella, ja ”Vaahteran”, samoin kuin ”Riemun” kohdalla rytmi osoittautuu ohjaavaksi ja liikuttavaksi toiminnaksi, jota on täysin mahdollista havainnoida analyttisesti.

Säepituuksien ja niiden sijoittumisen säännönmukaisuus ja vaihtelu ovat omiaan kiinnittämään huomiota siihen, että ”Vaahtera syysvalossa”-runossa on kyse näkyvästä erosta. Runoa edeltää *Sinikalliossa* ”Pieni laulu” ja seuraa ”Levoton lahti”, jotka molemmat ovat selvästi mitallisia. Siihen verrattuna ero ”Vaahteraan” on merkittävä ja säeasettelun levottomuus huomattavaa. Tästä huolimatta rytmi jäsentää toistomuodoillaan runon liikettä. Semanttisesti tämä näkyy myös siinä, että ”Vaahteran” lopussa minä/vaahtera/joku on muuttanut muotoaan: värikkyyks on vaihtunut mustaan. Se on hinta kapinallisuudesta ja erottumisesta, liiallisuudesta. Tässä kohden edellä käsitelty ”Riemu” on verrannollinen: siinäkin kyse oli liiallisuuteen menemisestä, tahdosta liikkuu ja huutaa yli kotipihan, joka kuitenkin laantuu sanastossa itkuksi. ”Vaahterassa” taas viimeinen ojentautuminen tapahtuu hankien yli. Näkyminen ja kuuluminen on liiallista, jopa kummallista, mutta runoissa se on tahdon ja halun asia, jonka toteutuminen jatkossa jää lopulta kuitenkin avoimeksi. Viimeksi mainittuun juuri rytmianalyysi antaa tulkinnan mahdollisuuksia. Huomionarvoista on, että molemmissa runoissa rytmin liike liittyy monin tavoin sanastossa esiintyvään fyysiseen toimintaan: ”Riemussa” minä kieppuu ja riekkuu ruumiillisesti, lopuksi nyyhkyttään, ”Vaahterassa” minä tahtoo levitellä värikkyyttään ympäristöönsä, ja vielä lopussakin joku ojentaa oksiaan.

”Riemun” päättävä itku, toteamus ”minähän itken ihan”, voidaan liittää suomalaisittain tuttuun sananparren hokemaan itkuun johtavasta pitkästä – liiallisesta – ilosta ja siis (itse)kontrollin ja rajaamisen välttämättömyyteen. Tällainen

9 Päivi Lappalainen (1996) on tarkastellut kriittisesti Kristevan maternaalisuuden käsitettä.

symbolinen kytkös viittaa lisäksi siihen, että sananparret edustavat äärimuotoa kiinteinä pitämistämme sanojen ja lausumien sisällöistä, joiden totuusarvoa tuotetaan toistamalla niitä samanlaisina ajasta ja paikasta riippumatta. Symbolinen järjestys pyrkii tulemaan sisäistetyksi ja tuottamaan omaa pysyvää totuudellisuuttaan juuri tällä tavoin. Huomionarvoista on, että näin tapahtuu osoittamalla, mikä on liiallista tunteissa tai erottautumisessa. ”Vaahterassa” symbolisen järjestyksen vaikutus tuntuu voimakkaammalta: minä muuttaa muotoaan jopa niin, että se häviää sanaston tasolta. Minä/vaahtera/joku näyttää siten lamaantuvan talven tulosta ja ympäristön paineesta, joka kohdistuu liiallista kirkkautta kohtaan. Yltiöpäinen halu levitellä värikkyyttä saa kenties vastaansa – edelleen suomalaisittain tutun – sananparren kuuseen kurkottamisesta ja katajaan kapsahtamisesta, joka jollakin tasolla toteutuu. Ääni ja liike yli kotipihan ja hankien kaikuivat kuitenkin lupaavina rytmilähteisesti tulkiten. Rytmien toiminta kantaa mukanaan halun semioottista, materiaalista toistoa sekaantuen sanaston symboliseen logiikkaan ja sitä häiriten.

Hierarkian haastaminen

Edellä käsitellyissä runoissa vapaa rytmi toimii runoilmaisun merkittävänä tekijänä. ”Riemussa” ja ”Vaahterassa” rytmi sääntelee runoja siten, että sen toistoon, säännön mukaisuuteen ja varioimiseen perustuva liike toteutuu runokohtaisesti. Symbolinen järjestys toteuttaa vaikutusvaltaansa, joka pyrkii stabiloivaan sanomaan: ääni ja liike vaimenevat, ja minä/vaahtera/joku menettää värikkään hehkunsa; näin symbolinen osoittaa tehonsa. Sanaston tarkoittavallakin tasolla seuraa kuitenkin sopertelua, nyyhkytystä ja itkua sekä kummastuttavaa ojentelua. Symbolinen järjestys pyrkii näin rajaamaan maternaalista ruumiillisuutta, jonka voi kristevalaisittain tulkita ilmevän rytmien liikkeessä ja vaikuttavan symbolista yhteiskuntarauhaa häiritsevästi.

Sinikallion ilmestymisajan symbolista ”yhteiskuntarauhaa” valottaa osaltaan aikalaiskirjoittelu, joka kertoo aikansa normeista ja suhtautumisesta niiden ylittämiseen tai venyttämiseen. Kysymys vapaasta rytmistä ei 1940-luvun alussa herättänyt pohdintaa rytmien mahdollisuuksista vaan pikemminkin sen vaaroista. *Sinikallion* ilmestyminen sijoittuu ajankohtaan, jolloin vapaata rytmiä käytettiin jonkin verran. Vapaa rytmi otettiin vastaan kuitenkin varsin varauksellisesti, vaikka, kuten Mirjam Polkunen (1998, 458) huomauttaa, *Sinikallion* vastaanotto osoitti yleisesti ottaen kaikkiaan ihastusta. Kriitikoiden välillä oli kuitenkin ristivetoa ja ihastuksessa epäilyksen sävyjä.

Maaseudun Tulevaisuuden Vilho Suomi (1943) panee merkille, että ”aloittelija on tässä uskaltanut varsin omaperäiseen laulantaan”. Suomen huomiota kiinnittää ”säkeiden verraten valmis muoto ja elävä, joskaan ei vielä täysin rikkumaton rytmien taju”. *Uudessa Aurassa* Toini Havu (1943) kiittelee *Sinikalliota*, jossa hänen mukaansa on ”omaa sanottavaa ja omaa erikoislaatua”. Omaperäisyys liittyy Suomella laulannan tapaan, mikä osaltaan viittaa rytmien laulullisuuteen, sointuisuuteen ja melodisuuteen, vaikkakaan rytmitaju ei vielä hänen mukaansa ole aivan

kohdallaan.¹⁰ Poikkeavuus pantiin merkille: Havun mielestä omaperäisyys on kiitettävää, Suomella kyse on uskaltautumisesta omaperäisyyteen, mihin kytkeytyy rytmittäjän horjuminen. Aikakauden arvoista ja normeista kertoo erityisesti se, että omaperäisyydessä nähdään jotakin poikkeuksellista. Omanlaisuuteen pyrkiminen osoittaa siten erityisyyttä, joka ei tuolloin – toisin kuin jo kymmenen vuotta myöhemmin ja siitä pitäen näihin päiviin asti – ollut itseisarvo. Merkille pantavaa on, että termiä *vapaa rytmi* ei käytetä, vaan rytmiä ja muotoa käsitellään muilla sanoilla, ja rytmittäjässä olennaista on eheys.

Epäilyksiä vapaata rytmiä kohtaan heräsi Helena Kankaassa (1943b, 64), joka kirjoittaa *Valvoja-Ajassa* seuraavasti:

”Sinikallion” luettuani en kuitenkaan ole varma siitä, onko nimenomaan lyriikka Eila Kivikk’ahon oikea ala. Parhaimmillaan, persoonallisimmillaan ovat nimittäin hänen säkeensä jotakuinkin lähellä proosan ilmaisukeinoja.

Vapaa rytmi liitettiin näin proosaan eikä esimerkiksi runouden uudistamiseen, mikä puhuu sen puolesta, ettei vapaarytmisyydellä tuolloin ollut vakiintunutta sijaa. Lajirajoista haluttiin pitää kiinni, ja mitallisuus oli selvä ja havainnollinen piirre, joka erotti aidon runon proosasta. Kiinnostavaa toisaalta on, että Kangas kirjoittaa olevansa epävarma näkökulmastaan, mikä on osoitus normien epävakaudesta.

Vapaa rytmi herätti aikalaisissa närkästystä, vaikka se ei *Sinikallion* kohdalla tullut aivan suoraan esiin. Päivö Oksala (1943) kirjoittaa *Aamulehdessä*, että Sirkka Seljan *Vielä minä elän* -esikoisen (1942) runoista suurin osa on vapaamittaisia ja ”sinänsä” onnistuneita.¹¹ Lausuman positiivisuus kuitenkin ehdollistuu, sillä Oksala lisää kokoelman harvojen mitallisten runojen olevan ”säerakenteeltaan ja loppusoinnuiltaan alkeellisia, jopa siinä määrin, että tulee ajatelleeksi runoilijattaren viljelevän vapaata mittaa sidotun mitan vaikeuksia karttaakseen”. Huugo Jalkanen (1942) puolestaan kirjoittaa *Uudessa Suomessa*, että Seljan ”runollinen proosa” on ilmiö, ”joka on melko yleinen nykyisin aloittelijain piirissä”. Vapaa rytmi ei tee hyvää vaikutusta myöskään Anja Vammeluon *Auringontyttäressä* (1943), joka kokoelman nimeä ja runoissa esiintyviä hahmoja myöten manifestoi naispuolisuutta. Lauri Viljanen (1943) kirjoittaa *Helsingin Sanomissa*, että Vammeluon ”tapaus on lyhyesti sanottuna pulmallinen”: ”Nuori tekijätär kirjoittaa miltei kauttaaltaan vapaata mittaa, ja aitoutta on tässä runolaadussa yleensä vaikea tarkistaa. Selvät tyylipiirteet osoittavat, että Anja Vammeluon runomestarina on ollut Edith Södergran.” Edith Södergranin ja Katri Valan vapaarytmisyyden negatiivisista vaikutteista huomauteen erityisesti *Valvoja-Ajassa*. V.A. Koskenniemi (1943, 145) kirjoittaa varoitellen ”edithsödergranilaisesta vapaamittaisesta retoriikasta, joka aikoinaan tuli niin

10 Laulullisuuteen paneudun enemmän tämän kirjan luvussa 5.

11 Vapaamittaisuus tarkoittaa tässä, kuten aikalaisen kohdalla muutenkin, samaa kuin mitä itse tarkoitan vapaarytmisyydellä eli runoja, joissa ei esiinny yleisesti tunnistettavaa mittaa.

monen hänen ikätoverinsa hieman vaaralliseksi esteettiseksi muotitunnukseksi”. *Sinikallion* proosamaisuutta pohtinut Helena Kangas (1943a, 25) arvostelee puolestaan *Valvoja-Ajassa* Valan tuoretta *Pesäpuu palaa* -kokoelmaa (1942) muun muassa seuraavasti: ”[V]apaan mitan käyttö ei synnytä vain myönteisiä ajatuksia. Vapaus on vaativaa. Uusien ilmaisujen ja omien sanojen etsintä johtaa helposti ylisanoihin. Runo [...] jää vaille rajoja ja runkoa.” Runon aitous todistettiin mitallisuuden käytön taidolla, ja siten se oli kontrolloitavissa arvostelijoiden toimesta. Uuteen ja uudenlaiseen suhtauduttiin yleisesti ottaen negatiivisesti, vaaroja uumoillen.

Kriitikoiden vapaaksi mitaksi nimeämä rytmiratkaisu nähdään helppona ratkaisuna aloittelijalle, joka ei vielä ole oppinut mitan hienouksia eikä kykene ”aitoon” lyyrisyyteen, tai jopa vaarallisena muistumana suomenruotsalaiselta Södergranilta ja vasemmistolaiselta Valalta. Kiinnostavaa on, että vapauden nähdään johtavan vaaroihin, vaikeuksiin ja muun muassa ”ylisanoihin” – siis liiallisuuteen ja rajattoomuuteen. Missä määrin tällainen kontrolli liittyy nimenomaan runoilijoiden naispuolisuuteen, on esittämisen arvoinen kysymys. Vapaata mittaa ja rytmihän olivat aiemmin harjoittaneet esimerkiksi Joel Lehtonen, Aaro Hellaakoski, P. Mustapää ja Viljo Kajava (Grünthal 1999, 209). Vaaralliseksi vaikuttajiksi nimettiin 1940-luvun alussa kuitenkin juuri naisrunoilijat. Sukupuolittuneeseen hierarkiaan viittaa myös *Aamulehden* Heikki Asunta (1943), joka *Sinikallion* arvostelussaan kirjoittaa seuraavasti: ”Harvoin, kaikkein harvimmin silloin, kun tekijä on nainen, eroittuu esikoiskokoelma kirjallisuusmarkkinoitten runotuotannosta persoonallisen äänenpainonsa ansiosta.” Asunta on arvostelussaan hyvinkin kiittävä – Kivikk’aho on onnistunut siinä, missä useimmat naiset eivät – mutta periaatteellinen rajaaminen, joka edeltää esteettistä arvostelmaa, perustuu runoilijan sukupuoleen. Se, että moinen ilmaisu-tapa oli kriitikissä tuolloin mahdollinen, kertoo osaltaan siitä, että kyseinen ajattelutapa oli symbolisen järjestyksen mukainen ja sitä tukeva. Jos vapaa rytmiosoitti vaaroihin, samaan osoitti runoilijan naispuolisuus, ja molemmat puolestaan sijoitettiin joko normien rajoille tai niiden ulkopuolelle. Rajaaminen perustuu kontrollin keinoihin, joilla muotoiltiin niin oikeaa ja aitoa runoutta kuin naisten biologiaa ja ruumiillisuuttakin.

Omaperäinen laulanta osoitti poikkeuksellista, kenties liiallista rohkeutta *Sinikallion* tekijältä. Sama liiallisuuden kontrollointi näkyy edellä käsittelemissäni runoissa sanaston tasolla: reuhuna ja ääni yli kotipihan osoittautuu liialliseksi, ojentautuminen yli nietosten kummeksuttavaksi tohtimiseksi. Nämä piirteet liittyvät sanastossa esiintyviin pyrkimyksiin hiljentää, rauhoittaa ja vaientaa, joilla on myös seurauksensa soperteluna, hämmentävänä itkuna ja uhkaavana synkkyytenä, kuten on tullut esille. Silti ruumiillinen toimijuus ei lopulta taltu, lannistu tai tule kokonaan estetyksi, mikä paljastuu rytmianalyysin myötä. Pulppuilevuus, ulottuvaisuus ja kurottautuminen eli muutostahto joutuu symbolisen, jäsentyneen logiikan ja rationaalisen rajoituksen piiriin molemmissa mainituissa runoissa, mutta ei redusoidu siihen. Ruumista kontrolloidaan, mutta se ei alistu. On mahdollista ajatella niin, että juuri naisrunoilijan runoissa ilmaistun ja maternaalisuuteen kytkeytyvän viettitoiminnan kontrolli tai ainakin ohjaaminen tuntui sota-aikana erityisen tarpeelliselta

(vrt. Satka 1993). Siten symbolinen kontrolloi ruumiillisuuden ilmaisua, ja tämä toimivalta ilmenee runoissa samoin kuin keskustelussa, joka koskee runoja.

Symbolisen tason hierarkia – myös se, mikä sopii naisille ja mikä ei – tulee esiin epäsuorasti käsittelemieni runojen sanallisessa ilmaisussa: yli kotipiikan ja yli nietosten on jopa vaarallista tai uhkaavaa pyrkiä; itku ja pettymys siitä vähintäänkin seuraavat, tai elämänhalun hehkun menetys. Runojen rytmi ei kuitenkaan taltu tähän, eikä myöskään lähde (vakavaan) leikkiin symbolisen säännöillä, joskin toimii sääntöjä sekoittaen ja liikuttaen. Juuri tämä on se potentiaali, joka asettuu häiritsemään hierarkkisesti järjestynyttä kontrollin yhteiskuntaa ja sen vaatimaa ”rauhaa” – tai ehkä pikemminkin kylmää sotaa. Rytminen liike on osoituksena siitä, miten symbolisen järjestyksen toiseus, semioottinen, yrittää sekaantua sosiaalisen kielen piiriin ja tuoda esiin maternaalista materiaalisuutta, sellaista ruumiillista, joka ei perustu hierarkkiseen subjekti–objekti-asetelmaan (vrt. Kristeva 1974/2006). Sanotusta johtuu, että runot, samoin kuin niistä kirjoittaminen, osoittavat aikansa kulttuuriin ja historialliseen tilanteeseen myös symbolista ja hierarkkista järjestystä ylläpitävällä tavalla. Rytmi puolestaan viittaa toisaalle, toisenlaiseen ilmaisuun juuri siksi, että se perustuu sanoin kuvaamattomalle, (suoraan) sanomattomalle alueelle. (Aviram 1994, 10–11, 21, 26.) Samaa viittaa tietty epävarmuus, jota *Sinikallion* kriitikkissäkin esiintyy Kankaan epävarmuutena sekä Havun ja Suomen erilaisina painoituksina; omaperäisyys voi tarkoittaa uskaltautumista hyvässä mielessä tai sitten ei. Tulkinallisuus onkin rytmin – samoin kuin ilmaisutavan yleensäkin – kohdalla sekä mahdollisuus että vaara, aivan kuten vapaus.

Ruumiillisuus on rytmiä ajatellen avainasemassa, ja se toteutuu sekä yksilöllisesti että yleisellä tasolla. Rytmin liike noudattaa runokohtaisia sääntöjä erityisesti vapaan rytmin kohdalla, mutta rytmivalinnat toteutuvat tietyn valikon puitteissa. Sitä säännellään – kuten vastaanotossa tuli esiin – myös ajankohtaan nähden, siis yleisemmin. Kuten Auli Viikari (1992, 70) tähdentää, metriset valinnat ovat tapa muistaa runokielen menneisyyttä, tunnustaa se omaksi tai korostaa sen vierautta. *Sinikallion* vapaarytmisissä runoissa tunnustetaan perinnettä kahdella tapaa. Yhtäältä liitytään vapaan rytmin suunnannäyttäjiin, joiden uhkarohkeiksi edustajaksi luokiteltiin naiset kuten Vala ja Södergran, toisaalta mitallisen runon perinteeseen, joka edusti aikansa normia. Rytmin ruumiillisuus ei siten ilmaise vain yksilön liikettä, vaan asettuu osaksi yleisempää normistoa. *Sinikallion* rytmiratkaisut eivät yksiselitteisesti antaudukaan kokeelliseen vapaarytmisyyteen; äitien jatkumoon ei ole helppo asettaa, koska runoilijattarena on lähtökohtaisesti esteellinen, mihin Asunta (1943) viittaa, kuten edellä toin esille. Rytminen kapinahenki näyttää kuitenkin koskettavan minän suhdetta ympäristöön: haluan liikkua yli piikan ja nietosten. Yksiselitteistä ei silti ole sekään, millä tavoin mitallinen runo liittyy perinteeseen. Myös mitallisella runolla on symbolista järjestystä horjuttavat mahdollisuutensa, jotka kuitenkin esiintyvät ja toimivat eri tavoin kuin vapaarytmisessä runossa. Näihin seikkoihin paneudun seuraavaksi.

Rytmin mukainen kaipuu

Sinikalliossa on Kivikk’ahon koko tuotantoon nähden eniten vapaarytmisiä runoja. Silti *Sinikallionkin* runoista useimmat ovat mitallisia, mikä varmasti edisti sitä, ettei aikalaisvastaanotto hyökännyt kokoelmaa vastaan kuten Seljan ja Vammeluon kohdalla.¹² Seuraavaksi paneudun runoon ”Nocturno” (S 89–90), joka on edellä käsitellyistä runoista poiketen mitallinen ja jonka sanastossa esiintyy huomiota kiinnittänyt paikannus, järvi nimeltä Laatokka. ”Nocturnossa” rytmillä on muutenkin hieman toisenlainen funktio kuin vapaarytmisissä runoissa. Laatokka tuo lisäksi mukaan ulottuvuuden, jota ei esiinny edellä käsitellyissä runoissa.

Mirjam Polkusen mukaan ”Nocturno” on *Sinikallion* tunnetuin ja kiitetyin runo. Siitä tuli pian ilmestymisensä jälkeen runoantologioiden vakioaineistoa, joka edustaa ”perinnettä hienoimmillaan”. (Polkunen 1998, 458–459.) ”Nocturno” on ollut kansansuosikki, jonka suosio saattaa kytkeytyä myös kansanrunouteen viittaaviin allusioihin:

Läpäjävä vedenkalvo...
Vipajava kuva kuun.
Älä katso. Älä valvo.
Nuku tuoksuun tuomipuun.

Vaivu uneen, niin et muista
saman tuoksun huokuvan
tuhansista tuomipuista
rantamilla Laatokan,

etkä muista kuvastuvan
vielä kuulaampana kuun
hopeaisen peilikuvan
kotilahteen kaivattuun.

Nimellään ”Nocturno” asettuu samaan tapaan nimettyjen runojen pitkään perinteeseen, josta esimerkkeinä käyvät Eino Leinon, Katri Valan ja Kaarlo Sarkian runot monien muiden ohella.¹³ Otsikko viittaa öiseen tunnelmaan ja sillä on musiikilliset

12 Tähän saattaa liittyä myös se, että Seljalla ja Vammeluolla esiintyy useita naishahmoja, kun taas *Sinikalliossa* on vain yksi runo ”Kristallimadonna”, jossa otsikon mukaisesti on naispuolinen hahmo (S 59–60). Kristallimadonna ei esiinny runossa elävänä naishahmona vaan veistoksena ja on siten korosteisesti symboli. Mielenkiintoista kyllä, runon kristallimadonnaa luonnehditaan ”epäjumalankuvaksi”. Näkökulma korostaa protestanttista luterilaisuutta. Katoliseen uskontoon kuuluu madonnanpalvontaa, joka yhtäältä antaa tilaa naisille mutta toisaalta idealisoi naisen (vrt. Kristeva 1977/1993). Protestanttisessa uskonnossa ei Marialla ole tällaista asemaa, vaan isä, poika ja pyhä henki muodostavat keskeisen kolmiyhdyden. Kivikk’ahon runojen naishahmoihin, joita *Viihkalaulussa* (1945) esiintyy useita, keskityn tämän kirjan luvussa 3.

13 Toini Havu (1943) tuo arvostelussaan esille, että *Sinikallio* muistuttaa Eino Leinon varhaisimpien runojen tunnelmia.

kytköksensä, koska se voi esiintyä myös tietynlaisen sävellyksen nimenä, ja se on lähtöisin musiikin alalta. Runon ensimmäisessä säkeistössä kuvataan aluksi ympärillä havaittua todellisuutta lyhyin ja kalevalamittaa muistuttavin trokee-säkein, joissa joka toinen säe päättyy säännönmukaisesti nousevaan tavuun.¹⁴ Mitta siis yhdistää sekä läntistä runomittaperinnettä että kotoisaa kansanrunoperinnettä, ja molempiin sisältyy lisäksi kytkös musiikillisuuteen.¹⁵ Kaksi seuraavaa säkeistöä ovat yhtä pitkää virkettä, ja viimeisessä säkeistössä tahti kiintyy entisestään säkeenlylysten lisääntyessä. (Ks. myös Polkunen 1998, 460.) Ensimmäisen säkeistön pysähtely tuo sävyyn tiukkuutta, joka avautuu seuraavissa säkeistöissä vuolaana virtaaviksi pitkien vokaalien, vokaaliyhtymien ja diftongien soinnuttamiksi säkeiksi, jotka kiihdyttävät enenevässä määrin tahtiaan. Kaikki kolme säkeistöä ovat symmetrisesti nelisäkeisiä, ja säepituudet vastaavat likimain toisiaan. Myös riittäminen toistuu säkeistöä toiseen samanlaisena. Runo jäsentyy siten selvästi tunnistettavan mitan mukaan.

Ensimmäisen säkeistön havaittu todellisuus esitetään näkö- ja tuoksuha-vainnoin. Ne johdattavat alueelle, jonne olisi parempi olla päätyvä; sen sijaan uni toisi unohduksen. Juuri aistimellisuuden ansiosta muistot kuitenkin ryöpsähtävät esiin torjunnasta huolimatta, ja näin fyysisesti koettavat aistimukset toimivat väylänä, joka kytkee yhteen menneisyyttä ja nykyisyyttä. Runon nykyisyys on liikkeessä niin, että kuun kuva vipattaa ja vedenkalvo läpättää: liike liittyy aistimukseen, jotka vievät mukaansa muistojen matkalle. Toisaalla, siellä minne muistot kantavat, kuu kuvastuu kuulaana veteen – kuu on siis kirkas ja selkeä ja heijastuu hopeisena – eikä kuva häiriinny vipatuksesta tai läpätystä. Havaittu ja aistittu kuva sen sijaan ei pysy paikallaan vaan liikkuu tarkentumattomana. Muistikuva puolestaan on ehyt, sointuva ja aistimellisen runsas, jopa ylenpalttinen ja liioiteltu tuhansine tuomipui-neen ja täydellisine kuun kuvajaisineen.

”Nocturnossa” selvin kuva – johon myös käytetään kaksi kolmasosaa runosta – muodostuu siitä, mikä on poissa. Erityisen merkittävää tässä on, että poissaoleva on samalla se, mikä kuvitellaan: juuri kuvittelu tekee kuvasta täydellisen, miltei liian täydellisen. Pääsy sinne toteutuu aistimusten avulla, mutta johdattavana ja ohjaavana tekijänä toimii ennen muuta runon rytmi. Trokeisen tasaisena kulkevaan tasa-tahtiin puututaan säkeenlylysten ja pitkän, säkeistörajan ylittävän ja yhä kiihtyvän virkkeen voimin. Tämä osoittaa, ettei runomitta ratkaise rytmistä toteutumaa yksin. Juuri kuvittelusta, jota ohjaa yhä kiihtyvä tahti, tulee runon omaa todellisuutta, vaikka jo aivan alussa on käynyt ilmi, että kyse on fiktiosta: kaivattu kotilahti on ja pysyykin

14 Joskus kalevalamittaa nimitetään ”nelipolviseksi trokeeksi”. Pentti Leinon mukaan näin ei kuitenkaan ole, sillä trokee on dynaaminen eli tavujen painoon perustuva mitta, kalevalamitta taas perustuu pitkälti tavun pituuteen. Leino (1982, 292) kuvaa kalevalamitan ja trokeen eroa seuraavasti: ”Kalevalamitassa säkeiden rajalle osuvat syntaktiset rajat ovat keskimäärin lievempiä, lauseet ovat pitempiä, ja niiden rakenne on muutenkin melkoisesti toisenlainen kuin trokeessa. Rytmiltään dynaamisen mittasysteemin trokee on vähemmän varioivaa, ja monotonisuuden uhka onkin siinä varsin lähellä. Kalevalamitassa rytmi on elävämpää, koska sen vaihtelumahdollisuudet ovat suuremmat.” Iskevyydessään Kivikk’ahon ”Nocturno” onkin enemmän juuri trokeeta kuin kalevalamittaista: mielestäni ”monotonisuus” tuo kuitenkin rytmiin vaikuttavaa iskevyyttä eikä niinkään uhkaa toistolla.

15 Toisaalta kalevalamittakin lienee, kuten Pentti Leino (1985/2002, 267–269) tuo esille, saanut vaikutteita Baltiasta, tai sitten se periytyy jo suomalais-volgalaiselta ajalta; yksiselitteisestä tai homogeenisesta suomalaisuudesta ei siten ole kyse.

tuskallisesti poissa. Illuusio luodaan kuitenkin niin taiten, että alun todellisuus liikku-
vine kuvineen alkaakin tuntua nimenomaan epätodelliselta. Se viittaa lisäksi siihen,
että tämä todellisuus ilmenee huterana ja epävarmana. Tähän hämmentävyyteen
rytmikkäästi mitallinen säännönmukaisuus ennakoitavuudessaan tarjoaa oivallisen
jäsennyksen, olkoonkin että se tapahtuu rytmin toiminnallisena liikkeenä. Se luo
puitteet hauraalle, kriittiselle tilanteelle, jossa todellisuuskuva hämärtyy. Tällainen
tilanne tarkoittaa tekstin symbolisen järkkymistä ja horjumista, mikä onkin havaitulle
todellisuudelle itse asiassa ominaista. Tekstin predikoiva, symbolinen identiteetti on
jatkuva kaksiosassa, mikä merkitsee sitä, että symbolinen järjestys on parhaimmil-
laankin horjuvaa (Kristeva 1975/1993, 86; Stewen 1991, 132).

Mainitusta näkökulmasta ”Nocturno” kuvaa perin tuttua modernia tilan-
netta. Sen voi tiivistää kysymykseen, kuka minä olen, mikä osaltaan osoittaa identi-
teetin tarpeeseen paikantua. Sitä taas ei ”Nocturnon” sanasto semanttisesti tunnu
tarjoavan, eikä runossa myöskään esiinny minää.¹⁶ Niiden sijaan kiinnekohdiksi
tulevat poissaoleva mutta kuviteltu, aistimukset ja rytmi. Näin runossa korostuu
semioottinen, jolla on kytköksensä esikielelliseen, välittömään ruumiilliseen yhtey-
teen ja kokemiseen. Niiden voimasta kertoo myös se, etteivät sanaston tasolla
esiintyvät imperatiivit tunnu tehoavan, päinvastoin. Liikuttava rytmi, aistimukset
sekä kuvittelun voima tempaavat mukaansa matkalle, jolta ei voi kieltäytyä. Näin
juuri mitallisessa runossa ja rytmin alullepanemana, ylläpitämänä ja ohjaamana
korostuu kielen fyysisyys tarttuvuudessaan ja vaikutuksessaan. Rytmi, kuvittelu ja
aistimukset muodostavat ruumiillisen yhteyden, ja niillä on yksi yhteinen tekijä: ne
kaikki edustavat symboliselle järjestykselle vierasta ja toista, koska niitä ei voi lopulta
kontrolloida. Runon erityisyys on siinä, että allitteraation ja riimityksen tehostaman
mitallisen rytmin ansiosta se muistetaan (Aviram 1994, 2, 36). Näin voidaan aina
uudelleen, tässä ja nyt, kokea se, mikä ei antaudu symbolisen järjestyksen normi-
kontrolliin: kuvittelun materiaalisperustainen voima. Sitä voi pitää kristevalaiseen
semioottiseen liittyvänä siksi, ettei materiaalisuus voi ilmetä selvin sanoin.

On hyvä pitää mielessä, ettei *Sinikallion* ilmestymisaikaan mitallisuus ollut
vain menneisyyteen viittaavaa perinnettä. Runo ei vain hyödynnä perinteen moni-
juonteisia polkuja, vaan tekee itsensä tiettäväksi vaihtuvassa nykyhetkessä. Tässä
mielessä Polkusen määrittely runon ”perinteisyydestä” on anakronistinen ja osoittaa
osaltaan siihen, että uudistavuus kytkeytyy helposti jälkikätsiin määrityksiin ja
luokituksiin. Runomitta perustuukin paitsi perinteeseen myös ja parhaimmillaan
tuon tunnistettavuuden ja ennakoitavuuden liikutteluun (Aviram 1994, 98–99; Leino
1985/2002, 264, 266). Tunnistettavuus ei lopulta kytkeydy ”Nocturnossa” näin ollen
vain jo tiedettyyn, vaan siihen, mitä runossa luodaan tunnistettavuuden illuusiota.

Rytmin, kuvittelun ja aistimellisuuden ansiosta ”Nocturno” luo tarttumapintaa
kokea jotakin sellaista, joka ei ole sanottu sanoin tai jota ei voidakaan sanoa
sanoin. Koska rytmi ei mitallisenakaan ole suoraan käännettävissä merkeiksi ja tarkoi-
tuksiksi, tuo tarttumapinta täytyy myös kuvitella. Siten kyse ei ole vain Laatokasta,

16 Shira Woloskyn (2001, 105) mukaan runon ääni on aina yksiköllisyyden sijaan polyfoninen.

vaan latauksesta, joka runoon muodostuu. Kyse on yleisemminkin poissaolevasta kohteesta, joka tuodaan parhailaan olevaan aikaan ja paikkaan.¹⁷ Tämä koskee sanottua laajemminkin, sillä sanallisen ilmaisun ehtona voi pitää kohteen poissaoloa. Tiukka objektisuuntautuneisuus onkin sanaston aluetta, symbolisen järjestyksen sanelemaa. Paikannimellä onkin yleensä selvä viittauskohde, mutta merkityksen sijaan ei ole koskaan selvä (Kristeva 1976/1993, 131). Poeettisessa yhteydessä paikannimi ei viittaa vain maantieteelliseen tosiseikkaan, vaan yhdistyy muun sanallisen ilmaisun kanssa osaksi tulkinnanvaraista merkitysverkostoa. Se on siten ennen muuta poissaolevan symboli, jolle on annettava jokin nimi. Tätä tukee ”Nocturnon” suosio: yleistyessään paikannimi menettää erityismerkitystään.¹⁸ Olemassaolon horjuvuus ja kaipuu materiaaliseen tai fyysiseen läsnäoloon laventuu siten referentiaalisesti kiinnittyvän, toisaalla olevan paikan ja menneen ohi aina uudelleen kuluvaan hetkeen ja paikkaan, tähän ja nyt. Fyysinen paikka on siten suhteessa tulkintaan.

Kuten Kristeva (1976/1993, 126) tuo esille, ennen kuin paikka tai tila saa merkitysijänsä, nimensä, sitä edeltää rytmi, hetkien ketju, jolle tila antaa tahdin. Tämä tila sijoittuu maternaaliseen yhteyteen, joka on menetetty; se on fyysinen, välitön yhteys. Menetyksen ahdistus saa ilmaisunsa myös ”Nocturnon” rytmisenä toistona, joka kiihtyy hengästyneisyyteen saakka, kuin purkautuakseen ikävästä. Samalla juuri rytmi kannattelee runoa. Sanaston tasolla se näkyy minättömyytenä, horjumisena läsnä- ja poissaolon välillä. Ruumiillinen aistimellisuus ilmenee kuitenkin sanastossakin kuin linkkinä kuvitteellisesti luodun turvan ja nykyisen turvattomuuden välillä. Siten semioottinen rytmisyys aktivoi ruumiillisen yhteydenkokemuksen muiston, jonka voi kokea kuvitellen: se on fyysisesti koettua ikävää maternaaliseen kotiin. Sellaisena se voi tarjota edelleen koettavan ruumiillisen yhteyden muihin (Aviram 2002, 165), koska alkuperäiseen yhteyteen ei ole pääsyä. Säännöllinen ja siten korostunut rytmi tarjoaa levähdyspaikan, mahdollisuuden ilmaista traaginen menetys, jolloin muisto menetetyistä voitaisiin tuoda uudelleen eläväksi. Näin siitä tulee nautinnollista, ylenpalttisen kokemista – tuomia on tuhansia, kuun kuva aivan erityinen ja kotiinpaluun tuntu ehjä. Se voi merkitä kriittisyyttä suhteessa symboliseen järjestykseen, joka pyrkii identifioimaan yksilön stabiilisti eikä ole halukas antamaan tilaa sanomattomalle.

Lopulta ”Nocturnossa” ei päädytä Laatokalle. *Sinikallion* aikalaisvastaanotto kiinnittyi kuitenkin arvosteluissaan aktiivisesti karjalaisuuteen, enemmän kuin rytmisiin piirteisiin. Lauri Viljanen (1942) korostaa *Helsingin Sanomissa* ilmestyneessä arvostelussa, että *Sinikallion* runoissa karjalaisuus näkyy ”herkkyudessa ja vilkkauksessa, ehkä myös niiden kujeellisuudessa”. ”Riemu”-runon yhteydessä jo siteeraamani *Uuden Suomen* Ilmari Kohtamäki (1942) puolestaan kirjoittaa, että runot ”kuvastelevat kirjoittajan karjalaista, herkästi läikähtelevää tunnepohjaa”. Huomiota kiinnittävää on, että itse asiassa Karjala tulee *Sinikalliossa* eksplisiittisesti esille vain

17 Poissaolevan kaipauksella saattaa olla yhteytensä modernin kokemukseen yleisemminkin, kuten esitän artikkelissani *Sinikallion* ”Sienirekeltä”-runoa (S 37–38) tulkiten (Kainulainen 2007).

18 En tahdo sulkea pois Laatokan merkitystä erityisenä paikkana, joka sillä on. Sen symboliarvo puolestaan kytkeytyy sodasta johtuneisiin alueluovutuksiin, joilla oli suuri merkitys Kivikk’ahon ohella noin 400 000 suomalaiselle. Tämä on kuitenkin tutkimuslinja, jonka rajaan tutkimuksestani pois.

kahdesti: ”Nocturnon” Laatokan lisäksi runossa ”Sankarihautani” (S 102–103) mainitaan sana Karjala.

Karjala-kytkös oli 1940-luvun alussa täysin ymmärrettävä. 1940-luvun alussa elettiin konkreettista kriisin ja uhan aikaa. Uhka paikantui sekä Karjalassa käytyihin taisteluihin että Karjalaan – Suomeidon hameenhelmaan – strategisesti tärkeänä osana Suomea. Historiallisesti karjalaisuus tarjosi vaivatta tunnistettavan ja emotionaalaisesti latautuneen kiinnekohdan *Sinikallion* vastaanotossa. Karjalaisuudesta on tullut kuitenkin pysyvä epiteetti Kivikk’ahon runouden vastaanotossa (Karonen 2001; Polkunen 1998; Laitinen 1981; Saarenheimo 1967), mikä saattaa kaventaa runojen tulkintamahdollisuuksia, varsinkin jos Karjala-kytkös tehdään reliikinomaisesti. Nykytutkimus onkin tuonut esille, että karjalaisuus voidaan sukupuolen tavoin ”täyttää” monenlaisin määrein; kummallekaan ei ole pysyvää, aitoa sisältöä (esim. Komulainen & Gordon 2007).¹⁹ Taustana on niin karelianistinen perinne kuin luovutetun Karjalan maantieteellinen sijainti samoin kuin taipumus etnisten piirteiden feminisoimiseen. Toisin sanoen Karjala toimii yhtä aikaa konkreettisesti ja symbolisesti, ja siitäkin syystä on mielekäästä ottaa ”Nocturno” huomioon muulla kuin historiallisesti ja maantieteellisesti paikantavalla tavalla. Kriisiaika näkyy runossa, samoin karjalaisuuden sisältämä symboliarvo. Identifikaatio osoittautuu runossa tulkintani mukaan kuitenkin ennen muuta kuvitteelliseksi, ja poeettisella ilmaisulla on ensiarvoinen sijansa.

Vertailun vuoksi voi ottaa esille sen, että *Sinikalliossa* mainitaan Karjalaa useammin muita maantieteellisiä tai kulttuurisia viittauskohteita: runoissa esiintyvät niin Islanti (S 67), Buddha (S 41–42), Japani (S 43–44) kuin ”kiinalaiset koukerot” (S 75–76). Mainituilla viittauksilla on ennen muuta symbolista arvoa, eivätkä ne perustu esimerkiksi runoilijan matkoihin. Karjalaan ”Nocturnossa” ei päästä, mutta kuvittelun rytmiselle areenalle kumminkin, tuskaa tuottavan nautinnollisesti. Tästä runosta tulee *Sinikallion* merkittävä poikkeus siksi, että se tarjoaa mielikuvitusta runon olennaiseksi osaksi, ja sitä puolestaan liikuttaa mitallinen rytm.

Säännöt ja vapaus

Vaikuttaa perustellulta tutkia runoa siten, että rytmiset tekijät otetaan olennaisena toimijana huomioon. Runo kykenee ilmaisemaan rytmilähtöisesti tulkiten *jotakin muuta* kuin mitä sanat tarkoittavat. Näin ajatellen runo mahdollistaa rytmillään toisenlaisen kuvittelun tilan. Sanojen merkitykset eivät riitä kertomaan sitä, mitä runo ilmaisee, ja rytmillä puolestaan voi ilmaista ruumiillista, materiaalista ja kenties myös maternaalista ainesta. Tästä seuraa, että runoa voidaan tutkia heterogeenisenä tekstinä, jonka rytmii ja sanasto muodostavat osin yhdessä, osin erikseen. Kuten

19 Komulaisen ja Gordonin (2007) artikkeli on ilmestynyt teoksessa *Nykytulkintojen Karjala*, joka valaisee monella tavoin käsityksiä karjalaisuudesta ja suhteestamme siihen. Teos sisältää myös artikkelini, jossa pohdin Eila Kivikk’ahon ja karjalaisuuden suhdetta runojen näkökulmasta (Kainulainen 2007a).

Kristevankin tulkinnoista ilmenee, sanat eivät ole merkityksettömiä. Esimerkkirunojeni kohdalla rytmilähtöinen tulkinta osoittaa kuitenkin siihen, että rytmillä voi olla ajoittain sanoja vahvempi osuus, jos sitä ryhdytään kuulemaan ja kuuntelemaan.

Olen edellä tarkastellut *Sinikallion* runoja fokusoiden Julia Kristevan tapaan ajatella poeettista kieltä erityisenä siitä syystä, että juuri poeettinen kieli paljastaa ja osoittaa tekstin heterogeenisuuden muita tekstilajeja selvemmin. Poeettiset tekstit toimivat omilla tavoillaan suhteessa heterogeenisuuden problematiikkaan: ilmaisun mahdollisuuksia ja tapoja on useita, ja edellä olen käsitellyt sekä vapaarytmisiä runoja että mitallista runoa. Kun puhe on Kristevan (1975/1993) ajatuksista, näyttää siltä, että nimenomaan mitallinen runo on kaikkea muuta kuin merkittävää. Aviram (1994, 190) huomauttaa kuitenkin kriittisesti, että toisin kuin Kristeva näkee, mitallisen runon toistumuodot ovat vähintään yhtä merkittäviä, elleivät toisinaan merkittävämpiäkin kuin vapaassa rytmissä. Asiaa voidaan ajatella niin, että mitallisella runolla ja vapaarytmisellä runolla on erottavien tekijöiden sijaan enemmän yhteisiä tekijöitä, joista vahvin on se, että toisto on rytmin perusta niin vapaassa kuin mitallisessakin runossa. Ei siis ole syytä tehdä dogmaattista jakoa, saati vastakkainasettelua mitallisen ja vapaarytmisen runon välillä. (Aviram 1994, 46–47, 50, 98.) Myös mitallisen runon kohdalla on kyse siitä, millä tavoin rytmiä tulkitaan (Leino 1982, 144).

Kristevaa on kritisoitu runsaasti siitä, ettei hän hyväksy modernismin avantgardeen kuin mieskirjailijoita ja -runoilijoita (ks. esim. Lappalainen 1996). Onkin pantava Aviramin (1994, 193) tavoin merkille, että Kristeva osoittaa nimenomaan tiettyyn historiallisesti paikannettavissa olevaan lukutapaan ja tiettyyn kaunokirjallisuuden periodiin. Vapaa rytmi ei voi jatkuvasti olla ”uudistava”, vaan ajan myötä siitä tulee konventio ja kaava. Vapaa rytmi ei myöskään ole absoluuttisesti vapaa, vaan rytmi perustuu siinäkin toistorakenteisiin, vaikkeivät ne välttämättä työnny selvästi esiin. Modernistinen vapaarytmisyys, joka eurooppalaisittain oli kumouksellista ja uutta, purkautui esiin jo 1900-luvun alussa. Meillä näin tapahtui pääasiassa vasta myöhemmin.

Suomalaisessa kontekstissa juuri naisrunoilijat etunenässä Edith Södergran 1910-luvulta ja Katri Vala 1920-luvulta lähtien ovat vapaan rytmin ensimmäisiä suuria nimiä. Avantgardea ajatellen *Sinikallion* ”Riemu” ja ”Vaahtera syysvalossa” osoittavat tähän jatkumoon ja samalla semioottiseen ”kapinallisuuteen”, joka perustuu vapaan rytmin toistorakenteisiin perustuvaan liikkeeseen. ”Nocturnon” jäsenyteen toimiva rytmikkyys puolestaan osoittaa symbolisen horjumiseen, sillä aistimellisuuden avulla päädytään mielikuvituksen alueelle. Tällainen toiminta taas viittaa pikemminkin modernistiseen käsitykseen runosta autonomisena kuvien alueena. Runon nautinto puolestaan perustuu fyysisesti koettavaan rytmin liikkeeseen, joka tukee mielikuvaa menetetystä kodista. Sellaisena sen voi mieltää ruumiillista yhteyttä luovaksi. *Sinikallion* ruumiillinen kapina symbolista järjestystä kohtaan toteutuu kokemuksen ja kuvittelun keinoin. Ennen muuta kyse on nähdäkseni kapinasta, joka runoissa kohdistuu hallitsevaan ympäristöön: siihen mikä aiheuttaa riemukkaan reuhunan talttumisen, siihen mikä lannistaa vaahteran/minän/jonkun

vaikuttavan väriloiston ja siihen todellisuuteen, joka järkkyy ja järkyttää. Näin runot esittävät ja tuottavat osaltaan symbolista järjestystä.

Kristeva ei suinkaan ole ainoa, jolle naiset ja avantgarde näyttää mahdotomalta yhtälöltä.²⁰ Siinä perinteessä maternaalinen materiaalisuus symboliseen vaikuttavine piirteineen näyttää poissuljetulta, sillä symbolinen järjestys jäsentää kirjallisuushistorioitsijoiden tapaa olla osaamatta lukea uudistavia naisia.²¹ Huomionarvoista on, ettei uudistavuus aina näy välittömästi päällepäin, eikä se välttämättä purkaannu symboliselle tasolle ja semantiikkaan.²² Näin ajatellen myöskään tekstin vaikutus ei rajoitu semanttiseen merkitykseen, vaikkakin tämä tarkoittaa, että vaikutuksista tulee varsin tulkinnanvaraisia, epäsuoria, eikä teksti siksi välttämättä näytä kantaaottavalta. Väitänkin, että semioottinen uudistavuus esikielelliseen ja maternaaliseen yhteyteen viittaavana rytmisenä toistona elävöittää, aktivoi ja siten ”uudistaa” kieltä toisella tavoin, sanomattomana. Sanomattomana – sanoin kuvaamattomana – rytmi luo toistoillaan materiaalsen tilan, joka voi haastaa symbolisen järjestyksen hierarkiaa tai osoittaa häiriötä. Se tarkoittaa rytmisten keinojen kartoitusta ja etsintää tietyissä rajoissa, joka ilmenee paitsi Kivikk’ahon 1940-luvun alun runoissa mutta myös eri aikoina ja eri tavoin toteutuen ja joka saattaa laajeta yleisemmäksi kysymykseksi runon muodosta sekä sen vaikutuksesta ja merkityksestä.

Semioottinen ei ole Kristevalle naistoimijuuskysymys, vaikka maternaalinen yhteys viittaa äidin ja lapsen esikielelliseen suhteeseen ja symbolinen järjestys takaa Isän lakia. 1940-luvun alun suomalaisessa tilanteessa biologinen sukupuoli näyttää kuitenkin ratkaisevalta tekijältä, ja siitä todistaa päivänkritiikki. Kontrolli kohdistuu nähtävästi ennen muuta naisrunoilijoihin, erityisesti mitä tulee vapaaseen rytmiin, jonka vaaroista varoitellaan. Toisaalta se kohdistuu odotuksiin, jotka koskevat mitallisen rytmin opettelua ja hallittua taitoa. Samalla esiintyy kuitenkin jännittävää epävarmuuden ilmaisu; rytmin vapaus näyttää myös kiihdyttävän houkuttelevalta. Kontrollointia tapahtuu lisäksi mielikuvittelun osalta: kun rytmi vetää illusoriselle

20 Ks. myös esim. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* (2007).

21 Kristeva joutuu käyttämään siinä kuin muutkin symbolisen kielen systeemiä, jossa maternaalista ja semioottista on suoraan mahdotonta ilmaista. Tätä voi pitää myös strategisesti olennaisena tekona: maternaalista ja semioottista ei voi määrittää yhdellä tavalla, joka esiintyisi symbolisessa ilmitkestissä, koska se on jatkuvasti liikkeessä, suoraan ilmaisematonta.

22 Kristeva (1975/1993, 107) kirjoittaa mitallisuudesta esimerkiksi seuraavaa: ”Samalla kun vastarintaliikkeen jäsenet laulavat aleksandriinejaan, [Louis-Ferdinand] Célinen [1894–1961] kieli kirjoittaa muistiin paitsi institutionaalisen myös syvästi symbolisen järjestyksen, joka kohdistuu transsendentaalisen järjen merkitykseen ja identiteettiin.” Proosakirjailija (mm. *Niin kauas kuin yötä riittää*, 1932/1966) Célinen teksti osoittaa Kristevan (1975/1993, 103–110) mukaan kuitenkin niin leikkaavalla rytmillään kuin tekstuaalisella polyfoniallaan, ettei näitä antisemitistisiksiin tulkittuja tekstejä voi lukea vain semanttisen merkityksenmuodostuksen tasolla, sillä juuri tekstin heterogeenisuuden näkökulmasta purkautuu yksiselitteisyys, ja ”tekstin mieli järkkyy”. Huomioarvoista on, että aleksandriinimittaiset vallankumoustekstit eivät osoita todelliseen kapinallisuuteen, koska semanttisen tason viestin ehyeksi lukeminen ei riitä. Kuten käy ilmi Kristevan tulkinnassa, semanttisella tasolla desemantisointi perustuu sanoihin, jotka eivät viittaa muiden merkien tavoin diskurssin ulkopuoliseen ja tietoisuuden tunnistettavissa olevaan objektiin (referentiaalisesti tunnistettavaan maailmaan). Tärkeää on siis huomata, ettei sanoja suinkaan jätetä analyysin ulkopuolelle, mutta lähtökohtana on rytmi ja se, mikä purkaa ehyttä merkityksenmuodostusta. Aleksandriinin käyttö ei osoita kumouksellisuuteen, koska se esiintyy yllä lainatussa tekstikohdassa osoituksena rytmin kaavamaisuudesta ja merkityksetömyydestä, saman toistosta. Eettisesti problemaattista tai ainakin etiikan problematiikkaa kuvaavaa on, että antisemitistisiksi leimatut tekstit voivat edustaa kielen kapinallisuutta.

matkalle, maantieteellistä Karjalaa tarjotaan tilalle. Se puolestaan on yhdistettävissä historialliseen tilanteeseen. Runoa kontrolloidaan vastaanotossa rytmin avulla, mikä on osoitus rytmin vaikutuksista. Samalla kyse on naisyksilön mahdollisuuksista, jotka rajautuvat ruumiilliseen kontrollointiin.

3. TAHDIKKAAT NAISHAHMOT

Ilmaisun ruumiillisuus

1940-luvun puolivälissä useat naisrunoilijat kirjoittivat runoja, joiden sanastossa esiintyy nainen. Jo sodan aikana mutta myös sen jälkimainingeissa naishahmot olivat näyttävästi esillä monen naisrunoilijan tuotannossa. Sirkka Seljan runoelma *Taman lauluja* (1945) ilmaisee vahvaa äitisymboliikkaa, samoin Aale Tynnin, Helvi Hämäläisen ja Elvi Sinervon runot. (Viikari 1998b, 212–214.) Aila Meriluodon *Lasimaalauksen* (1946) osastot ”Kahlaajatyttö” ja ”Nainen” viittaavat jo nimellään naiseen, jälkimmäiseen sisältyy esimerkiksi runo ”Noitanainen”. Anja Vammelvuon *Muottiin tuntemattomaan* samalta vuodelta sisältää puolestaan muun muassa runon ”Penthesileaksi – syytät”; yhtä voimakas kuin Meriluodon noitanainen on Vammelvuon Penthesilea, joka johti antiikin sotaista naisheimoa, amatsoneja. Myös Eila Kivikk’ahon toinen kokoelma, vuonna 1945 ilmestynyt *Viuhkalaulu* [= Vi] sisältää useita runoja, joiden sanastossa esiintyy nainen, ja edustaa runoilijan tuotannossa siksi poikkeusta.

Viuhkalaulu muistuttaa Meriluodon ja Vammelvuon mainittuja kokoelmia siinäkin, että se koostuu lähes kokonaan mitallisista runoista. 1940-luvun alussa ilmestyneiden Kivikk’ahon ja Vammelvuon ensikokoelmien vapaasta rytmistä ei näin tullut pysyvää piirrettä heidän tuotantoonsa. Siihen oli varmasti syynä vastaanoton torjuva suhtautuminen muotoon, joka tuolloin viittasi proosaan. *Viuhkalaulu* sisältää kuitenkin mitallista vaihtelua, metrumin murtumista ja säännöillä leikittelyä. Runojen naiset eivät silti esiinny yhtäläisinä voimahahmoina kuin monilla muilla 1940-luvun puolivälin naisrunoilijoilla. Tässä luvussa tutkin, miten rytmit toimivat runoissa, joissa esiintyy naishahmoja. Tutkimustani koskevan ongelmanasettelun perusteella pohdin lisäksi, miten *Viuhkalaulun* runot sijoittuvat osaksi ilmestymisaikaansa. Käsiteltävänäni ovat runot ”Neidon laulu”, ”Menuetto” ja ”Oli kerran”, joissa esiintyvät neito, kiinatar sekä paimentyttö, prinsessa ja Kunigunda.¹

Naishahmot esiintyvät mainittujen runojen sanastossa, mutta rytmi voi nähdäkseni ilmaista jotakin sellaista, joka ei yllä suoraksi sanalliseksi ilmaisuksi. Runon merkitys (*meaning*), sanallisen merkityksen taso, merkitsee runon rytmille samaa kuin ruumiin sosiaaliset ja muut konstruktio ruumiille (Aviram 1994, 21–22). Toisin sanoen ruumiillisuutta konstruoidaan symbolisen kielen avulla ja sosiaalisesti, mutta ruumiillinen ei redusoidu tähän vaan ylittää sopimuksenvaraiset kielelliset muotoilunsa materiaalisuutena, joka toimii ennen kaikkea sanomattomana. Lisäksi

1 ”Kaarinan venematka” (Vi 27–28) jää käsittelyn ulkopuolelle, sillä tulkitseen sen historialliseksi runoksi, joka näin poikkeaa muista naishahmoisista runoista.

on otettava huomioon, että runon kielikuvatkaan eivät ilmaise suoraan, vaan ne puolestaan kuuluvat epäsuoran ilmaisun alueeseen (Aviram 1994, 105). Toimiessaan runon osana rytmi osallistuu runon merkityksen tuottamiseen – vaikkakin toisin kuin sanat ja säilyttäen edelleen sanoiksi kääntymättömyytensä – ja näin myös se tulee epäsuoran ilmaisun alueelle. Edelleen rytmin ominaisuutena on kuitenkin toiminta, joka liikuttaa sanoja ja merkitysten taipumusta kiinnittyä ja viitata jo sanottuun (mikä perustuu sosiaalisen yhteisymmärryksen takaamiselle). Rytmi ruumiina on siis sekä sanomatonta että osallistuu epäsuoraan ilmaisuun, jolloin siitä tulee osa ruumiillisen käsitteellistä muotoilua.

Aviram (1994, 250–286) ei ota teoreettisesti kantaa ruumiillisuuden sukupuolittuneisuuteen, analyseissaan kylläkin. Erityisesti silloin, kun runon sanastoon sisältyy naisahmo, kysymys sukupuolesta tulee kiinnostavaksi. Jos rytmi on analoginen fyysiselle ruumiille, sen ilmeneminen runossa voi tuoda esiin jotakin sanojen semanttisesta tasosta poikkeavaa. Aviramille rytmin ruumiillisuus edustaa eräänlaista sukupuolineutraalia arvovapautta mahdollistaessaan yhteydenkokemuksen ihmisten välillä. Samoin on osin Julia Kristevan laita, kuten kävi ilmi edellisessä luvussa: maternaaliseen viitatessaan semioottinen ei erottele kokevaa sukupuolta. Toisaalta totesin, että ruumiillisuutta kontrolloidaan symbolisessa järjestyksessä, ja kontrolli koskee niin naisrunoilijaa kuin rytmiä ja mielikuvitustakin.

Luce Irigaray puolestaan tuo esiin, että hierarkkisen sukupuolieron merkitys pyritään symbolisessa ylittämään, eikä feminiiniselle anneta tilaa paitsi negatiivisena erona. Symbolinen järjestys noudattaa logiikkaa, jolla pidetään yllä eheyden kuvitelmaa ja jonka mukaan on olemassa yksi totuus, yksi muoto ja yksi merkitys, maskuliininen samuus. (Irigaray 1977/1985, 124; Irigaray 1984/1996, 142).² Myönteisten erojen ja feminiinisen, ”naisellisen”, artikuloimisen mahdottomuuden yhtenä syynä on, että ne kätketään erityisellä huolella symbolin, kielen, sisään. Ne ovat kuitenkin olemassa torjuttuna, pinnanalaisena ja potentiaalisena. (Irigaray 1977/1985, 124; Irigaray 1984/1996, 130, 135.) Kätkeminen puolestaan viittaa siihen, että niitä on ehkä mahdollista tuoda esiin, mikä voi ilmetä puheessa ja kirjoituksessa (Irigaray 1987/1993, 174–175; ks. Heinämaa 1996, 164–173.).

2 Symbolinen hallitsee kielenkäyttöä, mutta se sisältää potentiaalia tunnustamattoman feminiinisen ilmaisuun. Kielellisesti muotoillulla feminiinisellä on kuitenkin irigaraylaisittain kytkös materiaalisiin naisruumiisiin, ja Irigaray itse kirjoittaa myös miehistä ja naisista. Irigaraylle symbolinen viittaa hallitsevaan systeemiin ja järjestykseen, joka käsittää kokevat, sukupuolittuneet ruumiit, Kristevalla fokuksessa on kieli, joka ei ole lähtökohtaisesti sukupuolittunutta (ks. myös tämän kirjan luku 2).

Poettisen tekstin tutkimuksen kannalta Irigarayn oma kirjoitus "Quand nos lèvres se parlent" on hedelmällinen ja inspiroiva.³ Se on proosamuotoinen, mutta sisältää lukuisia poeettisille teksteille ominaisia tapoja, jotka ovat ilmeisiä myös runoudessa: apostrofinen puhuttelu, kielikuvat (erityisen tunnettu kaksien huulten kielikuva), runsas leksikaalinen ja syntaktinen toisto ja kolmen pisteen käyttö. Mainitussa tekstissä kieltä käytetään poikkeuksellisesti, ja se on hyvin tulkinnanvarainen eikä vain kielikuvien osalta. Ennen kaikkea se mielestäni purkaa semanttisen tason yksioikoisuutta, sitä että sanat tarkoittaisivat suoraan jotakin tiettyä asiaa. Teksti näyttää siten keinoja, joiden Irigaray toisaalla luonnehtii mahdollistavan symbolin sisään kätkeytyyn, torjuttuun, pinnanalaiseen ja potentiaaliin kohdistuvan etsinnän. Kätkeytyä potentiaalia voi löytyä "tiettyjen jo kirjoitettujen ja pyhitettyjen graafisten ilmaisujen ja diskurssien tuolla puolen", ilmaisun tilasta, jota voi luonnehtia kosmiseksi ja luovaksi levottomuudeksi, "joka on edelleen ja ikuisesti vapaa, mikä ei tarkoita, ettei siinä olisi merkkejä, rytmiä, symboleja ja jumalaa tai jumalia". (Irigaray 1984/1996, 135–136.)⁴

Edellä sanottuun nojaten kielenkäytön monet keinot, ennen kaikkea muut kuin suoran ilmaisun piiriin kuuluvat, ovat olennaisia torjuttua ja kätkeytyä etsittäessä. Näistä itse keskityn rytmiiin ja sen analogisuuteen ruumiillisuuden kanssa. Sukupuoli määrittyy tässä Irigarayn (1984/1996, 21–37) mukaan naisten ja miesten väliseksi hierarkkiseksi eroiksi, joka määrää muita merkityksellistämisen prosesseja ja on yhtä aikaa symbolinen ja materiaalinen.⁵ Oletan, että rytmilähtöisellä analyysillä voidaan kokeilla sitä, onko sukupuolieroa mahdollista tuoda esiin Irigarayn ideoimalla tavalla. Tällöin olennaiseksi tulee, millaiseksi symbolinen, hierarkkinen järjestys ja sitä mahdollisesti purkava tai kyseenalaistava, erityisesti rytmiiin kutoutuva toisenlainen tila kirjoittautuu *Viuhkalaulun* naihahmoisiin runoihin. Millaista

3 Tekstin ranskankielinen alkuperäisversio ilmestyi julkaisussa *Cahiers du Grif* (1976). Viittaan tekstissäni sen englanninkieliseen käännökseen ja tukeudun lisäksi Kaisa Kukkolan painamattomaan pro gradu -työhön "Kuinka Luce Irigarayn suomentaminen voisi tapahtua? Luce Irigarayn tekstin 'Quand nos lèvres se parlent' suomentaminen ja suomennos" (Turun yliopisto 2010), josta tässä suomennoksen kaksi ensimmäistä kappaletta: "Jos puhumme toisillemme sitä samaa, luomme sen saman tarinan. Aloitamme uudelleen samat tarinat. Etkö tunne sitä? Kuuntele: meidän ympärillämme, voisi luulla, että miehet ja naiset, ne on sama asia. Samoja keskusteluita, samoja riitoja, samoja tragedioita. Samat viettelykset, samat eroamiset. Samat vaikeudet, aina yhtä vaikeaa tavoittaa toinen. Samat... Samaa... Aina se sama. // Jos jatkamme sen saman puhumista, jos puhumme toisillemme niin kuin jo vuosisatoja on puhuttu, niin kuin meitä on opetettu puhumaan, kuljemme itsemme/toistemme ohi. Taas... Sanat kulkevat ruumiidemme lävitse, päidemme yli ekseyäkseen, ekseyttäkseen meidät. Kauas. Korkealle. Pois itsestämme/meistä: puhumalla harhautetuista, puhumaan harhautetuista. Puhtaisiin ihoihin sisällytetyistä, mutta ei omiimme. Omiin nimiin p(r)aiskautuneista. Ei sinun eikä minun omiin. Ei meillä ole sellaisia. Vaihdamme niitä niin kuin he meitä vaihtavat, kuten he meitä käyttävät. Heidän vaihdonvälineinään olemme mitättömiä."

4 Eräänä esimerkkinä Irigaray ottaa ikonin, joka säteilee näkymätöntä: "Ainoastaan ikoni tuntuu maalaustaiteessa kertovan ja olevan kertomatta näkymättömästä. Näkymätön on *sisäisesti polttavaa* todellisuutta, se ei ole vain näkyvän kääntö- tai nurjapuoli vaan sen kudelma ja kokoelma tässä ja nyt. [...] kyse on toisesta katseen, sanomisen ja lihan ulottuvuudesta. Meidän perinteessämme tämä ulottuvuus on lähes täysin peitetty, haudattu tai siirretty tuonpuoleiseen. Feminiiininen painuu näin unohduksiin [...]". (Irigaray 1984/1996, 89–90.)

5 Parvikon (1993, 53) mukaan tällainen yhtäaikaisuus on Irigarayn tietoinen strateginen valinta, jonka avulla hän haluaa rikkoa länsimaisen symbolisen järjestyksen syntaksia, sen tapaa tuottaa oma totuutensa; ruumiillisuus on Irigaraylle anatomisen, kulttuurisen, sosiaalisen, symbolisen ja imaginaarisen leikkauspiste, interaktion kenttä.

ruumiillisuutta yhtäältä rytmi ja toisaalta sanasto luovat, on tarkemmin ottaen tämän luvun kysymys. Runo on osa kielenkäyttöä laajemminkin, ja näin ollen se mahdollisen *toisenlaisen* ilmaisun lisäksi nivoutuu yleiseen kielenkäyttöön ja sen symbolisesti järjestäytyneeseen tulkintaan. Tässä mielessä irigaraylainen lähestymistapani on jossakin määrin rinnakkainen Kristevan ymmärrykselle tekstisubjektin prosessuaalisesta heterogeenisuudesta, jossa rytmi ja sanasto ovat erilaisia, vaikkakin myös toisiinsa liitoksissa olevia ilmaisun tapoja. Toisaalta Irigaray ottaa Kristevasta poiketen kantaa materiaaliseen sukupuoleen, biologiaan.

Ruumiillisuutta ilmenee runojen sanastossa sekä sanomattomana että epäsuoran ilmaisun keinoin. Se tulee esiin *Viuhkalaulun* nimirunossa (Vi 57–58):

Sanojeni viuhka
yksin vilvoittaa
sydäntäni kuumaa,
otsaa torjuvaa.
Rytmin vuoroon raisun,
vuoroon raukean
 leyhyttely
 tuottaa edes
hetken helpomman.

Sama kaari aina:
edestakaisin.
Samat sanat aina
suojaks levitin.
Ainut mikä vaihtui:
väri tuskan sen,
 minkä äsken
 kätkin taakse
kirjokuvien.

Ainut mikä haihtui:
valo riemujen,
 joita ennen
 peitin taakse
kultasäleiden.

Tuula Hökän (1989, 497–498) mukaan kyseisessä runossa esiintyvä ”viuhkan liike, joka vilvoittaa, suojaa ja sulkeutuu, jolla pelata salamielistä peliä, on Kivikk’ahon lyriikan omimpia runokuvia”. Samalla ”viuhkan liike” ilmaisee jotakin koko kokoelmaa koskevasta rytmiiikasta, jota tässä luvussa selvitän. Vaikka kyse on myös suhteesta sanaston semanttiseen tasoon ja kielikuviin, kyse on mielestäni juuri toiston liik-

keestä, joka on olennaista rytmille. Runo noudattaa trokeista mittaa. Säkeistöjen viimeistä edeltävät kaksi säettä poikkeaa asettelultaan ja pituudeltaan muista. Ne ovat lyhyempiä ja siten iskevämpiä, mikä korostuu, koska niitä edeltävä säe päättyy aina nousuasemaan (*vuoroon raukean, väri tuskan sen, valo riemujen*). Siirtymä siitä seuraavaan, riviltä edempää alkavaan säkeeseen tuo mukanaan tauon, mikä entisestään tehostaa rytmin sanomatonta osuutta.

Dramaattisin käänne osuu kolmeen ajatusviivaan, jotka on sijoitettu toisen ja kolmannen, kahta edeltävää lyhyemmän, säkeistön väliin. Merkit viittaavat painokkaasti siihen, että viimeisestä säkeistöstä on ikään kuin osa poissa, kun sitä verrataan toisiin säkeistöihin. Symmetrian rikkoutuminen osoitetaan korostetusti merkeillä, jotka ovat yhtä sanomattomia kuin rytmi – niillä ei ole suoraa tarkoitetta. Tällainen poissaolo samoin kuin tauot osoittavat siihen, että jotakin jää kokonaan sanomatta.

Sanastoa semanttisesti tulkiten rytmi nousee myös runon motiiviksi: rytmikään viuhkan leyhyttelyn sanotaan helpottavan olotilaa, sillä se tarjoaa toistuvaa liikettä ja toimintaa sanojen sijaan. Viuhkan kirjokuvat ja kultasäleet kätkevät ja piilottavat, mutta runon mittaan käy ilmi, ettei näin ole enää. Vaikka tunteet vaihtuvat, sanat eivät; ne pysyvät samoina.⁶ Sanat eivät kykene tavoittamaan vaihtuvia tilanteita ja tunnesävyjä. Edelleenkin niistä ei kerrota juuri mitään eikä niitä kuvailla tai selitetä tarkemmin. Rytmien toistuva ja vähin elein mutta vaikuttavasti varioiva ja sanoin kuvaamaton liike ilmaisee merkitsevän mukaansatempaavasti. Huomio kiinnittyykin rytmiin ja sen osana ajatusviivojen osoittamaan taukoon, joka korostaa sanoin kuvaamattoman osuutta. Sanat todetaan aina *samoiksi* ja siten riittämättömiksi, eikä runon semanttinen taso tarjoa kovinkaan tarkkaa ”tietoa” tai ”viestiä”. Päinvastoin sanaston anti on melko vähäinen, jopa arvoituksellinen, kuten voi Hökän edellä lainaamastani tulkinnasta päätellä. Toisaalta *sanojeni viuhka* voi viitata pyrkimykseen sanoittaa rytmin liikettä, joka kohdistuu sanoihin.

Rytmi-sanan lisäksi toinen sanastossa mieltä kiinnittävä seikka on *viuhka* epäsuorana ilmaisuna, kielikuvana. Se voidaan tulkita metaforaksi, kysehän on *sanojen viuhkasta*, jolloin ilmaisu tuottaa jotakin uutta. Toisaalta se voi symboloida sanojen käyttöä koristeena ja välineenä, joka tilapäisesti helpottaa, mutta itse asiassa ei poista tunteen kuumuutta tai ylipäättään kykene ilmaisemaan jotakin. Sosiaalisessa ”pikkupuheessa” kieli toimii niin: liennyttää jännitteitä, täyttää tyhjyyttä ja hiljaisuutta sekä luo yhteisyyden tunnetta kiinnittyessään helppoihin tai neutraaleihin puheenaiheisiin. Kolmanneksi kyse voi olla viuhkasta metonymyisenä ilmaisuna: viuhka on esine, joka usein liitetään naisen käteen, vaikkakaan runossa ei mainita naista suoraan.⁷ Femininiininen kirjoittautuu näin tulkiten runoon mukaan käden,

6 ”Kun huulemme puhuvat” -suomennoksenkin alkuosassa toistuu sama ylenpalttisen useasti; ks. tämän luvun alaviite 3.

7 Tulkinnanvaraisuutta lisää se, että viuhka tuli Eurooppaan Japanista ja Kiinasta, eikä se alun perin ollut pelkästään naisten esine. Kiinalla on tietty merkityksensä tässä luvussa edempänä käsittelemässäni runossa ”Menuetto”. Japanilla puolestaan on osuutensa Kivikk’ahon myöhemmän tuotannon rytmikassa, mitä käsitelen jäljempänä työssäni. *Sinikalliossakin* viittaukset Kaukoitään tulevat esille, mihin viittasin luvussa 2. Kiinnostavaa on myös, että Japani ja Kiina nousevat muussa suomalaisessa runoudessa laajemmin esiin vasta 1950-luvulla erityisesti Pertti Niemisen käännöstyön ja runojen muassa ja kytkeytyen 1950-luvun modernismiin (ks. Toivanen 2009).

ruumiinosan kautta, ja linkittyy siten ruumiillisuuteen: kielen sanasto ei tarjoa väli-
neitä ilmaista ruumista suoraan, ja sen runo tuo esiin sanomattoman ilmaisun avulla.
Sen sijaan, että runo muotoilisi julkilausumaa feminiinisestä ruumiillisuudesta, se jää
tulkinnan varaan johtuen sanojen riittämättömydestä ja tukeutuu sanomattoman
alueeseen. Rytmien ja siihen kytkeytyvän sanomattoman – kuten myös epäsuoran
ilmaisun – osuus antavat viitteitä siitä, että (feminiininen) ruumiillisuus toimii ja on
siten olemassa.

Sanomattoman ja epäsuoran ilmaisun tulkintaa ajatellen olennaista
on, minkälaiseen tilanteeseen runo osallistuu sanomatta jättämisineen. Mirjam
Polkusen (1998, 465–466) mukaan Otto Manninen – johon *Viuhkalaulun* vastaan-
otossa viitattiin Kivikk’ahon esikuvana – suuntautui yksityiseen, kun taas Kivikk’aho
suuntautuu yleiseen. ”Yleinen” voi tässä viitata juuri olosuhteisiin ja niiden merkityk-
sellisyyteen subjektivistisen näkökulman sijaan. Toisin sanoen runo ei toimi yksilön
mielen kuvana, vaan suuntautuu yleisempään tilanteeseen, ja näkemykseni mukaan
rytmillä on tässä erityinen sijansa. Rytmien toiminnan voi siten nähdä suuntautuvan
yleiseen, ja tätä mahdollisuutta pohdin tässä luvussa.

Irigarayn kaksoisstrategia merkitsee symbolisen feminiinisyyden yhtäai-
kaista dekonstruktioita ja konstruktioita (Weil 2006, 167–169).⁸ On siis pohdittava
ja purettava ehtoja, joiden vallitessa feminiinisyyttä rakennetaan hierarkkisesti, ja
lisäksi etsittäviä mahdollisuuksia, jotka tarjoaisivat toisenlaisia ratkaisuja. Tavoitteena
ei ole tuottaa feminiinistä uudelleen sellaiseksi symboliksi, joka ylläpitää hierarkiaa,
vaan luoda feminiiniselle tilaa erityisesti poettisten kokeilujen avulla. (Irigaray
1977/1985, 164; Irigaray 1987/1993, 174–175; Heinämaa 1996, 172; Weil 2006,
169). Runokieli tuottaa kyllä samaa, mutta se voi ilmaista myös jotakin muuta, ja
odotukseni kohdistuvat erityisesti rytimiin.

Ylimääräinen toisto ja välitilan neito

Helsingin Sanomien Lauri Viljasen (1945) mukaan *Viuhkalaulu* ei tunnemielessä
avaudu yhtä helposti kuin *Sinikallio*, vaikka toisaalta ”tunteen hienostuminen on
se tie, jota runoilijatar on kulkenut”. Erityisesti Viljanen nostaa esiin runon ”Neidon
laulu” (Vi 9–10), joka hänen mielestään on ”hentoudessaan yleispätevä”. Mainittu
runo sijoittuu kokoelman ensimmäiseen osastoon ja on tunnelmaltaan unelmoivan
odottava. Runossa ollaan unen ja valveen välillä. Esitän seuraavassa säkeet nousu-

⁸ Irigarayta on laajasti kritisoitu essentialisoivasta asennoitumisesta (debatista ks. Parvikkö 1993, 42–49).
Kritiikki on syytä ottaa huomioon, mutta muistaa samalla myös materiaalsen ja konkreettisen naisruumiin
huomioimisen pyrkimykset. Irigaray ei myöskään nosta naista jalustalle tai esitä naista symbolisen Samuuden
toimettomana uhrina. Irigarayta ovat hyödyntäneet kaunokirjallisuuden suomalaisessa tutkimuksessa esim.
Rojola 1990; Parente-Čapková 2005; Korsisaari 2006. Poettiseen kääntyvän ilmaisunsa johdosta Irigarayn
tekstit toimivat mielestäni hyvin juuri vuorovaikutuksessa kaunokirjallisiin teksteihin.

(+) ja laskutavuja (0) esittävin symbolein Pentti Leinon (1982, 16) käyttämän mallin mukaan:⁹

1. On aamu. Mutta en kuitenkaan	0+ 0+ 00+ 0+
2. ihan valveille asti herää.	00+ 00+ 0+ 0
3. Jokin minussa jää yhä uinumaan.	00+ 00+ 00+ 0+
4. Jokin minussa voimia kerää	00+ 00+ 00+ 0
5. sitä aamua varten, kerrassaan	00+ 00+ 0+ 0+
6. joka silmäni valveille avaa.	00+ 00+ 00+ 0
7. Oi varmuus, mitenkä kaipaankaan	0+ 0+ 00+ 0+
8. sinun kättäsi luotettavaa.	00+ 00+ 00+
1. On ilta. Mutta ei kuitenkaan	0+ 0+ 00+ 0+
2. minun sieluni uuvu yöhön.	00+ 00+ 0+ 0
3. Jokin minussa jää yhä valvomaan,	00+ 00+ 00+ 0+
4. kuin kiintyen uuteen työhön,	0+ 00+ 0+ 0
5. kuin valkoista vaippaa valmistaen,	0+ 00+ 0+ 00+
6. jonka silloin ylleni puen,	00+ 0+ 00+ 0
7. kun unohdan parvet tuhansien	0+ 00+ 0+ 00+
8. vain yhdelle antautuen.	0+ 00+ 00+

Runo noudattaa jambis-anapestista mittaa, ja säe- ja säkeistöasettelu on symmetristä. Riimitys ja visuaalinen muoto tehostavat vaikutelmaa tiiviistä mitallisuudesta. Molemmissa säkeistöissä kolme ensimmäistä säettä ovatkin keskenään mitallisesti identtisiä. Ensimmäiseen verrattuna toisessa säkeistössä, neljännessä säkeestä alkaen, anapestit vähenevät, ja kaikkiaankin toisessa säkeistössä on 15 anapestista tavuryhmää, kun ensisäkeistössä niitä on 18. Anapestien vaihteleva käyttö tekee rytmin polveilevammaksi, ja niiden väheneminen trokeen hyväksi tiivistää ja tihentää rytmitystä. Rytmimuutos lähtee liikkeelle toisen säkeistön neljännessä säkeestä *kuin kiintyen uuteen työhön*.

Riimittely noudattaa samaa suuntausta, eli toinen säkeistö poikkeaa ensimmäisestä. Riimikaava on ensimmäisessä säkeistössä muotoa a-b-a-b-a-c-a-c, kun taas toisessa säkeistössä se on muotoa a-d-a-d-e-e-e-e. Näin huomataan, että samaan aikaan kun anapestit vähenevät, riimittelykin muuttuu, sillä toisessa säkeistössä mukaan tulee kaksi uutta riimiparia (d ja e). Lisäksi ensimmäisestä säkeistöstä toiseen ulottuva a-riimi häviää toisen säkeistön kolmannen säkeen jälkeen, samaan aikaan kun anapestit vähenevät ja niiden asemointi muuttuu. Toisen säkeistön viidennestä säkeestä *kuin valkoista vaippaa valmistaen* alkaen runon päätökseen asti toistuu e-riimi peräkkäin, siis neljässä viimeisessä säkeessä. Riimittelyssäkin tapahtuu näin muutoksia, jotka anapestien varioinnin ja siis trokee-tavuryhmien lisääntymisen

9 Leino käyttää kyseistä mallia siksi, että merkinnät viittaavat tavun sijoittumiseen joko nousu- tai laskuasemaan, eivät tavun ominaisuuksiin, eli ne eivät yksiselitteisesti viittaa tavun painollisuuteen tai painottomuuteen.

ohella entisestään tihentävät rytmiä tiiviimmäksi runon loppua kohden. Rytmii pysyy kuitenkin mitan kuosissa alusta loppuun ja muodostaa napakan rungon, joka kannattelee runoa.

Tasalaatuisuuteen viittaa pääsääntöisesti runon äänneaines. Se sisältää runsaasti vokaaleja, vokaalien yhdistelmiä ja diftongeja, mikä tekee ilmaisusta sointuisaa, laulullista. Äänteellistä toistoa on muutenkin, erityisesti toisessa säkeistössä. Sen neljännessä säkeessä – ainoana laatuaan – esiintyy alkusointua kahdessa peräkkäisessä sanassa *kuin kiintyen*. Samoin toisen säkeistön viidennessä säkeessä sanat *valkoista vaippaa valmistaa* sointuvat allitteraation avulla, edelleen ainoana laatuaan. Mainittu allitteraatio vahvistaa entisestään huomion kiinnittymistä mainittuihin säkeisiin ja siis toisen säkeistön puolivälissä tapahtuvaan rytmin murroskohtaan. Tämä toisen säkeistön neljänteen ja viidenteen säkeeseen sijoittuva murrosvaihe on samalla kohta, jossa esitetään kaksi vertausta *kuin*-sanalla. Minä ei ilmoita tai väitä, että hän kiintyy ja kiinnittyy uuteen työhön, valkoisen vaipan valmistamiseen, vaan näin tapahtuu *ikään kuin*.

Semanttisesti kyse on tilasta, joka sijoittuu unen ja valveen välille, joka myös säilyy runon todellisuutena alusta loppuun. Aamulla minä ei herää ihan valveille asti eikä illalla vaivu aivan uneen. Kyse on horteisesta välitilasta, epävarmasta ja epäluotettavasta horjumisesta kahden vaiheella, joka saa minän huudahtamaan kaipaavasti varmuuden perään. Toisessa säkeistössä horteista välitilaa pyritään selkeyttämään. Kiinnittyminen uuteen työhön, valkoisen vaipan valmistamiseen, tarjoaisi selvän ratkaisun, joka huipentuu tulevaisuuteen kohdistuvaan unelmaan tuon puvun pukemisesta ja *yhdelle* ainoalle antautumisesta. Mielikuva tarjoaa kiinnikkohdan, johon minä voi identifioitua. Kyse on kuitenkin juuri mielikuvasta, koska se esitetään vertausten avulla – se ei ole täsmälleen totta vaan ikään kuin – ja koska se sijoitetaan tulevaisuuteen *silloin*-sanalla. Hortoilu päättyy siis sitten, kun minä voi yhdelle antautuessaan unohtaa tuhansien parvet.

Valkoinen vaippa on tärkeä kuva, ja morsiuspuvun metonymiana se kuvaa viattomuutta ja neitsyyttä. Metaforisempi valkoisesta vaipasta tulee, kun se liitetään runossa mainittuun *tuhansien parveen*, assosioituen pieneläinparveen, kenties perhosiin. Perhosten tapauksessa valkoinen vaippa kuvaa tällöin koteloa tai suojaa, joka täytyy valmistaa ja pukea, jotta metamorfoosi täyteen valveillaoloon mahdollistuu: perhosella kotelovaihe edeltää täysikasvuisiksi tuloa ja on sen edellytys. Pääsy varmuuteen, aikuisuuteen, toteutuu siten sopivalla ja asianmukaisella ruumiin pukemisella. Ruumiista tulee oikeanlainen, kun se puetaan oikein. Vaimona nainen naamioituu ja pukeutuu sellaiseksi (vrt. Irigaray 1987/1993, 180–181).

Pääasiallisesti rytmii toteutuu tasapainoisen mitallisena, vaikkakin tämä näennäinen kokonaistasapaino muuttuu erityisesti käännekohtaan jälkeen, tahdin tihentyessä loppua kohden ja uuden riimitystavan tehostaessa tätä tihentymistä. Semanttisesti käänne sijoittuu kohtaan, jossa antaudutaan kuvittelun alueelle, joka samalla tarjoaa varmuutta horjuvan välitilan sijaan. Säännöllinen, vaikkakin maltillisesti ja sääntöjen puitteissa varioiva mitta osoittaa tahdikasta myötäsukaisuutta ajan rytminormia, mitan hallintaa kohtaan. Samalla runomitta sisältää lopussa jotakin ylikorostunutta: neljän peräkkäisen säkeen riittäminen saman kaavan mukaan,

trokeisuuden lisääntyminen anapestien vähetessä ja allitteraatioitten esiintulo eivät murra tai hajota rytmiä vaihtelevammaksi, vaan sen sijaan ne esiintyvätkin yksioikoisempina, korostuneesti samaa toistaen. Toisen säkeistön kaikki kuusi viimeistä säettä myös muodostavat yhden pitkän virkkeen, joka kuitenkin katkotaan oikeakielisesti pilkuin. Kun välitilan horros vaihtuu mielikuvan tasolla esiintyvään varmuuteen, rytmi muuttuukin korostaisen monotoniseksi. Vastaavasti niin kauan kuin sanaston pääpaino on välitilassa, rytmi on polveilevampaa. Tällainen välitila on irigaraylaisittain ajatellen jäännöstila, tila joka jää yleisesti tiedostetun ja tunnustetun feminiinisen sekä tunnustamattoman (sen mille ei välttämättä ole sanoja) feminiinisen väliin. Tässä välitilassa, johon nainen voi itse jäädä ja joka voi toteutua hänen kauttaan, nainen pyrkii aina jotakin kohti voimatta palata itseensä paikkana, jossa voidaan kehittää jotakin myönteistä. (Irigaray 1984/1996, 25.) Runossa välitilasta päästään pois identifioitumalla mielikuvan tasolla varmuuteen, joka saavutetaan morsiamena, yhdelle antautumisena ja monotonisena rytmin toistona. Mielikuva toteuttaa tunnustetun feminiinisen toistoa miehelle *antautumisesta* ja rytmin ylikorosteisessa varmistamisessa.

Välitilassa olo ei tarjoa symbolista varmuutta, mutta rytmisesti tilanne on toinen: sillä on oma, tietyn valikon puitteissa liikkuva paikkansa, eikä antautumista ole vielä aivan lopullisesti tapahtunut. Tällöin vaihtoehtoja on potentiaalisesti edelleen useita, sanastoa katsoen jopa *tuhansia*, mikä tuntuu liioittelulta. Sen hintana on kuitenkin epävarma voimattomuus, lapsen ja kunniallisen naiseuden välimaasto, josta olisi päästävä pois. Siinä missä mielikuva tarjoaa sanaston tasolla varmuuden, rytmisesti muutos osoittaa variaatioista luopumiseen. Ruumiillisuuden kannalta se tarkoittaa moneuden sijaan yhtä, joka ruumiillisuuden käsitteellistämisen, sanaston näkökulmasta, merkitsee toivottavaa olotilaa. Se taas muotoutuu suhteessa odotuksiin, jotka kohdistuvat naiseksi tulemiseen myös seksuaalisesti. ”Neidon laulun” rytmisen, sanomaton ruumis on välitilassa potentiaalista – mahdollisuudet ovat vielä joiltakin osin avoimia. Sanaston tasolla, joskin mielikuvan varmuudessa ja epäsuoran ilmaisun keinoin esitettynä, ruumiista tulee monogaamisesti seksuaalinen, ja se toistaa ajatusta toiselle olemisesta. Tunnustamaton feminiininen sijoittuu siten yhtäältä rytmiseen polveiluun, variaatioiden ja epävarmuuden potentiaaliin sekä mahdollisuuteen tehdä valinta tuhansien joukosta. Valitsematta jättäminen sen sijaan ei näytä mahdolliselta, mikä puolestaan kertoo lähtökohdasta: tilanteesta, jossa tahdikas, mitallisesti tasapainoinen rytmi osoittaa ruumiin hallintaan ja kontrolliin, siis yhteiskuntakelpoisuuteen.

Yhteiskuntakelpoisuutta voidaan tarkastella suhteessa ajalliseen kontekstiin. Tulkintavalikko riippuu ajankohdasta, jota osaltaan valottaa *Viuhkalaulun* ilmesytymiskonteksti, tässä päivänkritiikki. Alaluvun alussa jo mainittua Viljasta (1945) seuraten muutkin kriitikot nostivat ”Neidon laulun” esiin. Viljasen esiintuoma ”tunteen hienostuminen” voidaan näyttää toteen, jos verrokiksi otetaan *Sinikallio*, ja hienostumisen ajatellaan viittaavan maltillisuuteen. ”Neidon laulusta” onkin poissa esikoisen ylenpalttinen riemu, riekkuna ja hehkuva elämänhalu, ja tilalle on tullut hallittu halu varmuuteen, joka saavutetaan avioliiton satamassa. Viljasen lanseeraama neidon ”yleispätevyys” sai kannatusta, sillä ”Neidon laulun” tyypillisyydestä

kirjoittaa myös *Finsk Tidskriftin* Ingegerd Lunden (1946, 252). Samoilla linjoilla jatkaa *Aamulehti*, jonka kriitikon Eero Soinin (1946) mukaan kyseinen runo on edustava. Arvostelun mukaan useimmat *Viuhkalaulun* runot ovat ”jonkinlaisia neidonlauluja”, mutta ”rakenne sitä vastoin jää usein hataraksi”.

Sanastollisesti kyse on arvostelijoiden mukaan runojen tyyppillisyydestä, edustavuudesta ja yleispätevyydestä, joka koskee ennen muuta neidon hahmoa, mutta rytmisesti – rakenteen mielessä – esiintyy hataruutta. Rytmiiin siis kiinnitettiin huomiota, mutta edelleen sen suhteen odotetaan tiukempaa otetta. Näin ollen voi päätellä, että neidon tulkitaan täyttävän neidolle asetetut vaatimukset ja odotukset, eikä vapautta ole siltä osin koeteltu liikaa. Yhtäältä neitokaisen lauleluun liittyy aikaansa nähden yleisesti tunnistettavia tai toivottavia piirteitä, toisaalta jotakin jää tunnemielessä avautumatta, kuten Viljanen toi esiin, ja rakennekin saattaa osoittaa hataruutta. Edelleenkin runoilijalla on parantamisen varaa, ja näin esteettinen kelpoisuus pannaan ikään kuin jatkuvasti koetukselle, välitilaan. Tämä puolestaan viittaisi havaintoihini ”Neidon laulun” pääsääntöisesti tasapainoisesti mitasta ja tilanteesta, joka on tavalla tai toisella epätyydyttävä välitila.

Sanat yltävät osaksi historiallista tilannetta (Aviram 1994, 26, 35), josta kumpuavat ”Neidon laulun” sanavalinnat kuten neito, varmuus, valkea vaippa tai yhdelle antautuminen ja jotka piirtävät esiin stereotyyppisesti vaivatta tunnistettavaa naishahmoa. Kriittikiin suhteuttaen ”Neidon laulun” neidosta tulee näin stereotyyppinen, yhteiskuntakelpoinen naishahmo. Stereotypiaa täytyy toistaa uudelleen ja uudelleen juuri siksi, ettei sillä ole vastaavuutta todellisuudessa (Ahmed 2001, 18–19). Tällä tavoin stereotypia toimii ja pyrkii tekemään itsestään totuudellisen: sisällön sijaan olennaiseksi tulee toiston tapa, jolla vahvistetaan eroa ja epäsuhtaisuutta tai samuutta ja tasasuhtaisuutta. Siten neito ei edusta itsessään totuudellista hahmoa, vaan siitä luodaan sellainen tietyillä tulkintapainotuksilla. Stereotypiaa tällä tavoin toistamalla runo näyttää luovan samuuteen perustuvan identifikaation, jonka tunnistettavuus liittyy aikaan. Nykyajasta katsoen muitakin vaihtoehtoja on olemassa, ja tyttöyden potentiaali – kuten myös seksuaalisuus – sisältää enemmän variaatioita. Mielikuvituksen osuus stereotypian toistossa samuuden hyväksi kertoo siitä, että kielikuvien mahdollisuudet visioida muita maailmoja ovat rajalliset.

Neito, joka kerää huomion ja jota rytmi pääasiassa kannattelee tasaisesti, kertoo symbolisen järjestyksen ominaisuuksista. Toisin tulkinnan mahdollisuus perustuu rytmin huomioimiseen sekä runon sijoittamiseen osaksi kokoelman ilmes-
tymisaikaa. Sen sijaan, että runo tarjoaisi eväitä toisenlaisen feminiinisen ruumiil-
lisuuden ilmaisuun, se ennemminkin ilmentää aikaansa nähden tunnistettavaa ja
hyväksyttävää feminiinisyyttä. Sen stereotyyppisyys, vaihtoehtojen vähäisyys ja
potentiaalinen kytkeytyminen hienovaraisiin, jopa huomaamattomiin piirteisiin –
mahdollisuuteen tulkita niitä monotonisen samuuden toiston ylikorostumisena ja
liioitteluna – kertoo karua kieltä. Heikkona lohtuna voi pitää sitä, että välitilassa
valintavaihtoehtojen parvi lasketaan tuhansissa ja tilaisuus tarjoutuu pukuleikkiin.
Kauniiksi morsiameksi pukeutuminen kiinnittää mieltä ja sen parissa työskentele-
minen kiinnittää myös ruumista. Varmuus saavutetaankin valmistelemalla ruumista
sopivalla asulla, eikä kuvittelu kohdistu varsinaisesti siihen yhteen oikeaan. Välitilan

alueella runon minä esiintyy näin naisena, joka rakentaa välitilaa tai leikkiä, jotakin liikkuvaa ja rajoittamatonta, joka häiritsee miehen näkökulmaa, maailmaa sekä miehen ja maailman rajoja (vrt. Irigaray 1984/1996, 27). Ehkä siksi jotakin jäi aikalaisvastaanotolle avautumatta.

Tulkintani mukaan ”Neidon laulun” potentiaali sisältyy tapaan, jolla symbolisen järjestyksen kohtuuttomuutta tuodaan esille. Potentiaalia esiintyy erityisesti rytmin liikkeeseen perustuvassa häiriössä, saman ylimääräisessä toistossa, ja mielikuvaan sisältyvässä liioittelussa sekä keskittymisessä puvun valmistukseen. Välitila ei paikannu sijoilleen. Tällainen pakottaa kysymään, millaisten ehtojen puitteissa poeettista tekstiä tuotetaan, missä määrin toisenlaisen feminiinisen ilmaisu on yleensäkin mahdollista ja kuinka paljon kyse on tulkinnan mahdollisuuksista, jotka nekin ovat ehdollisia.

Sidottu kiinatar

”Menuetto” (Vi 15) etäännytty ”Neidon laulun” haaveellisuudesta ja mitan tasapainosta. Runo edustaa Kivikk’ahon tuotannossa *Viuhkalaulusta* eteenpäin niukkelevaa ja tiivistyvää ilmaisua:

1. Lienen kotoisin posliinin maasta,	+0 +00 +00 +0
2. hopeakellojen kaupungeista.	+00 +00 +0 +0
3. Älä siis minua mukaasi vie.	+00 +00 +00 +
4. Kiinatar voi vain seista.	+00 +0 +0
5. Kantotuolien asukkaasta	+0 +00 +0 +0
6. ei tule sankarin valittua.	+00 +00 +0 +0 tai 0+ 0+ 00+00+
7. Elämän tie on vaikea tie...	+00 +0 +00 +
8. Vai kantaako aiot mua? !	0+ 00+ 0+ 0

Runo noudattaa pääasiassa trokeis-daktyylista mittaa mutta sisältää poikkeamia. Säkeet eivät ole keskenään symmetrisiä pituuden tai painotuksen suhteen samalla tavoin kuin esimerkiksi ”Neidon laulussa”. Lisäksi kuudes säe, joka alkaa sanalla *ei*, voidaan lukea niin laskevana kuin nousevanakin, sen sijaan kahdeksas säe, joka alkaa yksitavuisella sanalla *Vai* on selvästi nouseva painotukseltaan, ja säe päättyy sen mukaisesti nousuasemaan (*mua*). Säkeet myös päättyvät vaihtelevasti sekä laskuettä nousuasemiin. Kahden viimeisen säkeen päätökset ovat lisäksi muista poikkeavia: seitsemäs säe päättyy kolmeen pisteeseen, kahdeksas säe hämmentävästi kysymys- ja huutomerkkien yhdistelmään.

Mitan tulkinnanvaraisuus liittyy ”Menuetossa” lisäksi siihen, että painotus asettuu melko vaivatta puhutun yleiskielen painotuksen mukaiseksi. Puheessa yleisesti ottaen pääpaino on sanan ensimmäisellä tavulla (sivupaino esimerkiksi yhdyssanan jälkimmäisen osan alussa) ja lauseen alussa laskien kohti sen päätöstä,

ja tämä pätee myös kysymyslauseessa.¹⁰ Mitan tulkinnanvaraisuudesta ja puheen painotuksen pääasiallisesta noudattamisesta johtuen ”Menuetto” vaikuttaa jopa vapaarytmiseltä, vaikka toisaalta säkeenmittaiset lingvistiset yksiköt viittaavat mitallisuuteen (ks. Leino 1982, 294).

”Menuetto” on analysoitavissa metrisesti, mutta sen vaihtelua ja rytmisen toteutus todistavat, ettei mitallisuuden tarvitse suinkaan merkitä rytmistä yksioikoisuutta, eikä mitallisuus aina pistä silmään; ”Menueton” riimitkään eivät sijoitu peräkäisiin säkeisiin tai edes symmetrisesti, sillä ensimmäinen ja viides, toinen ja neljäs, kolmas ja seitsemäs sekä kuudes ja kahdeksas säe muodostavat riimiparit. Riimit eivät siten korostu, vaan osaltaan viittaavat riimittelyn varioinnin mahdollisuuksiin. Sanallinen ilmaisu sen sijaan on napakkaa, tiivistä ja keveää. Asioita ei kuvailla monin sanoin, vaan ne pikemminkin todetaan. Napakkuudesta kertovat kieltävä imperatiivi *Älä siis minua mukaasi vie*, kieltolause *Kantotuolien asukkaasta / ei tule sankarin valittua* ja kysymys-huudahdus *Vai kantaako aiot mua?! Säe Kiinatar voi vain seista*¹¹ ilmaisee osaltaan kieltoa: kiinatar ei voi muuta kuin seistä. Yhtä napakasti esitetään olla-verbin avulla väite *Elämän tie on vaikea tie...*, vaikka säkeen päätyminen kolmeen pisteeseen horjuttaa sanoman selvyyttä. On myös huomattava, että *elämän tie* on metafora, joskin pikemminkin konventionaalinen kuin uudistava.¹²

Runon keskushahmo nimetään *kiinattareksi*, mutta nimeäminen tapahtuu ehdollisena, sillä runo alkaa potentiaalilla *Lienen*. Kiinatar on siten kielikuva, jonka avulla ilmaistaan runon minästä jotakin sellaista, mitä ei sanota suoraan, ja koska koko runo alkaa tällä potentiaalilla, ilmaisun kirjaimellinen, suora merkityskehys näyttää puuttuvan runosta kokonaan. Kulttuurisesti kiinnittävänä nimeämisen tapana kiinatar symboloi kuitenkin tiettyjä asioita, jotka ilmaistaan kiertoteitse: *Kiinatar voi vain seista*. Lyhyt ja ytimekäs lause viittaa pitkään perinteeseen, jonka mukaan kiinalaisten pikkutyttöjen jalat sidotaan siten, että ne jäävät pienikokoisiksi tytön muuten kasvaessa. Tämä aiheuttaa luonnollisestikin sietämätöntä kipua ja rajoittaa liikkumista koko elämän ajan. Pidempien matkojen käveleminen on mahdotonta, ja runossa kiinataria kuvataan vielä metonymialla *kantotuolien asukas*. Kielikuvana kiinatar kytkeytyy kulttuuriseen traditioon, joka on väkivaltaisuudessaan julma ja sukupuolittunut. Kiinalaisesta perinteestä tuodaankin runoon mukaan sanaston tasolla kyseinen piirre, vaikka itse julmuuteen ei kajota suoraan. Päinvastoin, sävy on kepeähkö ja kotipaikkaa kuvataan viehättävin, posliiniin ja hopeakelloihin liittyvin metonymioin. Kielikuvien ja metonymioitten avulla luodaan kulttuurista viitekehystä, joka puolestaan osoittaa tiettyihin historiallisiin tosiasioihin.

Sanastossa ei tuoda esiin puolia, jotka voisivat purkaa mainittua perinnettä. Päinvastoin, kotipaikkaa ja -maata kuvataan hienostunein sanakääntein. Posliini ja hopeakellot liittyvät nekin – kenties stereotyyppisesti – kiinalaisuuteen. Sen lisäksi

10 Tämä on yleistävä luonnehdinta. Esimerkiksi murteisiin kuuluu usein erityinen, yleiskielestä poikkeava lauserytmi. Muutkin puherekisterit muuntelevat yleiskielen (hyväksytyä) lauserytmiä, ks. esim. Routarinne 2003.

11 *Seista* on vanhahtava rinnakkainen infinitiivimuoto sanalle *seistä*.

12 Olen toisaalla tulkinnut ”Menueton” kielikuvia yhdessä Sirkka Seljan ja Anja Vammeluon runojen kanssa (Kainulainen 2001).

runossa esiintyy toinen ihminen, sankari. Hänen jalkojaan ei ole vaurioitettu, mikä antaa ymmärtää, että tuo sankari on mies. Kantotuolien asukki ei välttämättä kelpaa miehen valituksi sankarillisille matkoille. Kiinatar myös kieltää sankaria viemästä häntä mukanaan, mikä kieli siitä, että minä kokee olevansa liian raskas taakka kannettavaksi, ja siksi elämän tie onkin vaikea. Sitä se konkreettisesti onkin, mikäli kävelykyky on menetetty, ja tällainen tulkinta puolestaan lisää sanaston moniselitteisyyttä, liikettä konkreettisen ja symbolisen välillä. Tilanne ei kuitenkaan ratkea aivan lopullisesti. Tähän johdattaa osaltaan toiseksi viimeisen säkeen päättävä kolme pistettä osoituksena siitä, ettei vaikeuksia tai niiden laatua käydä erittelemään ja kuvailemaan. Yhtä lailla kolme pistettä voi osoittaa empimistä: ehkeivät vaikeudet olekaan voittamattomia. Jälleen kerran viimeksi mainittu jää kuitenkin sanomatoman varaan tai ilmaistaan epäsuoraan, samoin kuin kiinattaren tärvellyt jalat.

Puolittain kysyvänä, puolittain huudahtavana ”Menueton” päätössäe kertoo jotakin tilanteesta. Yhtäältä minä pyytää apua esteelliseen tilanteeseen, kyse voi olla epäuskoisesta huudahduksesta, ottaen huomioon aiemmin esitetyn väitteen siitä, ettei kantotuolien asukkaasta kerta kaikkiaan ole sankarin kumppaniksi. Viimeisen säkeen sanastollinen ja rytminen tulkinnanvaraisuus kertoo lopulta myös tilanteen avoimuudesta. Avoimuus toteutuu kuitenkin tietyissä rajoissa: autetaanko vammautettua, esteellistä naista vai ei, eikä suinkaan siitä, että koko jalkojen sitomisen perinne pitäisi lakkauttaa. Toisaalta viimeksi mainittu ei enää auta runon kiinataria, sillä vammoja ei varmastikaan voida enää korjata. Näin ajatellen kyse on sopeutumisesta tilanteeseen, ja siinä todellakin tarvitaan toisen tai toisten suomaa kantoapua. Mikäli sankarin tulkitsee mieheksi, on hyvä kysymys, miksi apua pyydetään juuri mieheltä. Tämä taas on tulkittavissa epäsuoraksi kannanotoksi, sillä jalkojen sitomisen perinteessä käytännön toimijana ovat nimenomaan naiset, usein pikkutytön läheiset sukulaisnaiset, vaikka sitominen tähänneekin miesten miellyttämiseen. Nykytermejä käyttäen tätä voi kutsua sukupuolittuneeksi perheväkivallaksi.

Fiktio, kaunokirjallisuus, on ymmärrettävä osana käsitteellisen maailman muotoilemista, ja erityisesti fiktiiviset kuvat (*images*) ovat alue, jolla muutoksia sukupuolten välisessä hierarkiassa voisi irigaraylaisittain mahdollistaa (ks. Whitford 1991, 185). Tällöin ajatellaan muutosta toiveikkaasti. ”Menueton” kiinattaren kuva ei näytä tarjoavan tällaista muutoksen mahdollisuutta, kylläkin sopeutumista vallitseviin olosuhteisiin vaikeuksista huolimatta. Näin vallitsevaa tilannetta kohtaan osoitetaan myötäsukaisuutta, ja strategiana on selviytyminen. Fyysinen rampauttaminen on keino, jonka avulla naisia kontrolloidaan konkreettisesti rajoittamalla liikuntakykyä ja siten mahdollisuuksia kulkea vaikkapa kotipihaa kauemmas ilman toisten apua, mikä vahvistaa naisten epäitsenäistä asemaa. Tässä suhteessa kiertelevä sanallinen ilmaisu on merkille pantavaa. Sanasto toimii siten savuverhona, ”sanojen viuhkana” kokoelman nimirunoa lainaten, joka kätkee ruumiillisen tuskan ja nöyryytyksen. Sen sijaan, kuten Irigaray (1984/1996, 134–135) tuo esille, symboleista ”polttavimmin pyrkii esiin sukupuolieron elävä symboli, joka on oudolla tavalla läheisin ja samalla aina unohdettu symboli”. Juuri sukupuolieron hierarkia on ”Menueton” sanaston tason polttava ydin: kyse on nimenomaan naiseen kohdistetusta väkivallasta, joka ei ole tavatonta Kiinan ulkopuolellakaan. Tällaiseen viittaakin runon aloittava *Lienen*

kotoisin posliinin maasta, hopeakellojen kaupungeista. Säkeet eivät siis tarkkaan paikanna kotia minnekään. Näin ajatellen runo tuo esiin laajemmin väkivallan sukupuolittuneisuutta.

Naisellinen toimii symbolina miesten ja kansojen keskuudessa, mutta sillä itsellään ei ole pääsyä symbolien piiriin tai käytössään symboleita. Hierarkkisessa kahtiajaossa feminiininen putoaa kesannolla olevan maan kategoriaan, työstettäväksi raaka-aineeksi (Irigaray 1984/1996, 134–135). Näin tapahtuukin ”Menueton” kiinattaren kohdalla osittain, sillä se symboloi kulttuurisesti eri tavoin muokattavaa naista ja toimii metonymisesti ajatellen kulttuurien rajat ylittävän hierarkkisen sukupuolittuneisuuden edustajana. Siten vammautettu kiinalainen nainen edustaa myös vierasta toiseutta, jota voi muokata eri tarpeisiin sopivaksi.¹³

Kiinattaren ruumiillisuutta ei käsitellä ”Menuetossa” suurin sanoin, eikä jalkojen sitomisesta sanota sanaakaan, kuten todettua. Tietynlaista tulkinnallista kytköstä voi löytää epäsuorista, kuvallisista ilmaisuista, joilla kotipaikkaa ja -maata kuvataan. Posliini – jonka alkuperä juontuu Kiinaan – ja hopeakello ovat aineena tietynlaisia. Posliini on haurasta, ja hopeakellolla on esimerkiksi vaskikelloa pehmeämpi ääni. Toisaalta hopeakello voi viitata pieniin tiukuihin, joilla puolestaan on heleä, hento ääni. Hauraus, hentous ja ehkä myös heikkous kuvaavat näin ajatellen kiinattaren ruumiillisuutta. Sen yhtenä karmaisevana elementtinä on pikkutyttöjen jalkojen luiden vaurioittaminen pysyvästi, jotta jalat lakkaisivat kasvamasta. Toisaalta hentous, hauraus ja heikkous voivat kuvata feminiinistä ruumiillisuutta toisinkin: se on särkyväistä, kun sitä kuvataan ja käsitellään symbolisen paineen alla, ja siksi sitä ei voi ilmaista suurin sanoin.

Ruumiillinen toiseus ja hierarkkinen ero tulevat ”Menuetossa” epäsuorasti ja sanomattomana esiin ja ovat kytköksissä vierauteen. Kiinatar edustaa meidän kulttuuristamme katsoen vierasta, mutta myös nainen voi edustaa tällaista vierasta, esteellistä ja rajoitettavaa ruumiillisuutta symboliselle järjestykselle. Toisen vierauden kautta voi ilmaista jotakin hankalasti sanoilla ilmaistavaa – vaikkakin ero vieraaseen perustuu kuvitelmaan, jopa stereotyyppisesti. Ero merkitsee usein jonkin tunnistamista juuri kuvitteellisen perusteella vieraaksi, monesti hierarkkisesti (Ahmed 2001, 10–11). Samaan aikaan on huomattava, ettei eron tekeminen usein näy selvästi. Poissaolevana erona, erona joka ei näy, voi pitää sitä, ettei *Viuhkalaulun* vastaanotossa viitata karjalaisuuteen. Toisaalta *Viuhkalaulussa*, toisin kuin vaikkapa *Sinikallion* ”Nocturnossa”, ei myöskään tuoda karjalaisuutta esiin. Karjalaisuus onkin asia, joka muotoutui sodan jälkeisessä tilanteessa vieraaksi negatiivisella tavalla. Sodan aikana tilannehan oli päinvastainen, kuten *Sinikallion* vastaanotosta kävi ilmi. Tästä poikkeuksena *Savon Sanomien* arvostelija, nimimerkki T. L. (1945) kuitenkin havaitsee *Viuhkalaulussa* ”karjalaisen lyyriikon”, kokoelman tyylin hän kuittaa olevan ”ennen kaikkea kepeän leikkivää”.

Sodan jälkeen evakkous oli ajankohtainen konkreettinen kysymys ja ongelma. Neljäsataa tuhatta siirtokarjalaista piti asuttaa jäljelle jääneeseen Suomeen, mistä

13 Kiinalaisuuden problematiikasta suomalaisessa 1950-luvun runoudessa ks. erityisesti Toivanen 2009.

saatiin esimakua talvisodan ajoilta. Evakkojen asuttamisesta muodostuikin monia ongelmia: karjalaisten tavat, puheenparsi ja käyttäytyminen näyttäytyivät ”erilaisina” muille suomalaisille, ja vieraudesta tehtiin joissakin tapauksissa negatiivinen ero. Varsinkin moniin koski se, että piti puuttua maanomistussuhteisiin. (Kähäri 1958, 86.) Konkreettisesti kyse oli myös taloudellisesta uusjaosta. Ratkaisuna oli pysyä hiljaa ongelmista ja hierarkkisista eroista, tai ilmaista niitä vaivihkaa ja kepeän leikkisästi. Karjalaiset kotiseutujuhlat ja Karjalan liitto ry. ovat kuitenkin sitkeästi tuoneet esiin ja muistaneet luovutettua Karjalaa, evakkoja ja heidän jälkeläisiään.

Kepeä sävy saattaa johtua ”Menueton” sanastossa jonkinlaisesta ”ilo pintaan” -asenteesta, joka kätkee väkivaltaa ja menetyksen surua, sekä fyysistä että psyykkistä. Yhtä hyvin sävy voidaan tulkita ironiseksi, ja tällöinkin kyse on etäännyttämisestä, joka kohdistetaan hankalaan asiaan. Jos huomio sen sijaan siirretään kiinnostareista rytmin ruumiiseen ja ruumiillisuuteen, huomioidaan sukupuolittuneisuus laajemmin. Feminiininen ruumiillisuus voi merkitä muutakin kuin objektivoitua kohdetta, jonka kohtalo on sankarin ja kulttuurisen hierarkian käsissä. Runon nimi ”Menuetto” viittaa nimenomaan länsimaisen – ei suinkaan kiinalaisen – korkeakulttuurin tanssi- ja musiikkiperinteeseen.¹⁴ *Menuetti* juontuu italian sanasta *minuetto*, joka tarkoittaa pientä ja kaunista (taustalla on latinan sana *minutus*). Pieni ja kaunis -viittauksella on väistämättä kiinatarta ajatellen vähintäänkin satiirinen, jopa brutaali kytkös: sidotut jalat pysyvät pieninä ja siksi kauniina, mutta esteettisyyden hinta on hirvittävä.

Kun ”Menuetto” ymmärretään tanssin ja musiikin muotona, siihen liittyy kolme olennaista konnotaatiota: länsimainen korkeakulttuuri ja eliitti, toisaalta säännöt ja niiden varioiminen (sovitus ja toteutus) ja kolmanneksi ei-sanallinen ilmaisu. Näin runo kääntyy läntisen korkeakulttuurin puoleen, jonka sukupuolittuneisuutta kohtaan on aiheellistakin esittää kritiikkiä. Vieraan hahmon avulla ”tuttu” länsimainen perinne voidaan vieraannuttaa ja siten havainnollistaa mahdollinen kritiikki.

Säännöt ja ei-sanallinen ilmaisu ovat avainasemassa pohdittaessa ”Menueton” rytmia ja sen asemaa ruumiillisuutta tuottamassa kulttuurisen merkityksenannon näkökulmasta. Ensinnäkin tanssin muotona menuettia ei barokissa tanssittu pareittain (paritanssi yleistyi vasta 1800-luvulla), vaan sitä tanssittiin ryhmänä. Tällainen kulttuurinen viittaus merkitsee kiinnostavaa eroa runon sanaston tasoon, jossa esiintyy vain kiinatar-minä ja sankari. Rythmi liittyy tästä näkökulmasta ruumiillisuuteen, joka ei kytkeydy miehen ja naisen muodostamaan pariin. Musiikkia ajatellen taas voi helposti todeta, että variaatioiden mahdollisuuksia on monia, ja ne ovat kytköksissä esitystilanteisiin. Näin ajatellen toiston sidonnaisuus runon rytmisissä merkitsee sitä, että säännöt kuuluvat siihen olennaisena osana, mutta niitä voi ja tuleekin muokata tarpeen ja tilanteen mukaan, vaikka ne samalla ovat riippuvaisia tulkinnasta ja kontekstista. Sen sijaan kiinatar ei kielikuvana tarjoa tulkinnan-

14 Menuetista käytetään musiikissa myös nimeä *menuetto*. Menuetti oli barokin muotitanssi, joka jäi taide-musiikin erääksi muodoksi, esimerkiksi sonaattien ja sinfonioiden osana. Niin Bachilla kuin Mozartillaakin on menuettinsa. Ne ovat usein $\frac{3}{4}$ tahtilajissa – siis kuten vaikkapa valsissa.

varaisuutta kuin sen suhteen, saako hän apua vai ei tilanteessa, jossa hän ei kunnolla kykene liikkumaan, ja näin siis puhe on selviytymisstrategiasta annetuissa olosuhteissa. Se, mitä pidetään ”normaalina” mitallisuutena, onkin sitä nimenomaan sopimuksenvaraisesti, eikä lainlaatijaa ole olemassa. Sitä on mahdollista varioida niin, ettei ole yksiselitteistä, millaisesta mitasta, saati rytmistä on kyse. Tulkinnanvaraisuus mahdollistaa näin rytmien potentiaalin, mikä jälleen osoittaa rytmien ja sanaston toisistaan poikkeavaan ilmaisuun.

Rytmin potentiaalin kannalta ei ole kyse yhdestä ruumiillisuudesta (tai autettavan kiinnattaren suhteesta auttavaan sankariin) eikä mielikuvaan liitetystä assosiaatioista, vaan tilanteesta, jossa ruumiillisuutta tuotetaan yhdessä, ryhmänä, ja samalla tietoisina sääntöjen sopimusluontoisuudesta. Rytmin ruumiillisuus toteutuu siten yhteydessä toisiin, vaikka sen tulkinta voi edelleen olla myös hierarkista. Tämä koskee joiltakin osin ennen muuta naisruumiillisuutta ja siihen kohdistettua reproduktion odotusta. Kuten Irigaray (1984/1996, 26–27) kirjoittaa, naiselle onkin symbolisessa järjestyksessä varattuna maternaalis-feminiininen kuori (naiselle varattu ”äidillisuus”, joka ei liity vain biologiseen äitiyteen), johon voidaan sisällyttää monia asioita ja esineitä. Rytmin kannalta katsoen mahdollisuuksia on useampia: kyse ei ole sisällyttämisestä vaan toiminnasta ja toimintatavoista. Sen tiedostaminen voi johtaa muutokseen, joka tarkoittaa konkreettisia toimia, ja tämän seurauksena mahdollistuu mielikuviin vaikuttaminen.

Millaisia säännöt ovat ja mitä niistä seuraa, ovat kysymyksiä, joita voidaan rytmisesti kokeilla ja koetella, toisin kuin elävillä ruumiilla, ja tässä on olennainen ero. ”Menueton” voi lopulta tulkita kysyvän ehtoja, joiden vallitessa sääntöjä laaditaan, ja ilmaisevan sitä, että sääntöjä on kaikkialla, runoissakin. Materiaaliset säännöt osoittautuvat näin ajatellen olennaisemmiksi kuin mielikuvien vapaaksi ymmärretty leikki. Sääntöjä voidaan kokeilla ja koetella suhteessa toisiin runoihin ja niiden ”rytmiruumiisiin”, mikä tarkoittaa sopimuksenvaraisuuden tiedostamista: rytmien toistoon perustuva enemmän tai vähemmän säännönmukainen liike toteutuu suhteessa sanoihin ja sanallisiin ilmaisuihin, niin myös suhteessa aikaan. Se, missä määrin olosuhteet määräävät sääntöjä ja normeja, on kulloinkin esitettävä kysymys. ”Menuetto” osoittaa kiinnostavaa muutostahtoa rytmillään, joka on sekä mitalista että sitä varioivaa, jopa ehkä vapaarytmisyyden illuusioon asti, mikä sekään ei tarkoita säännöttömyyttä. Se, että rytmi *näyttää* vapaalta, on erityisen merkittävää: materiaaliset olosuhteetkin näyttävät usein itsestään selviltä. Myös tapa sitoa pikkutyön jalat on ollut ihmisten harjoittama toimintatapa, joka on tuotettu luonnolliseksi ja estetisoitu.

Metrumin epäkonventionaalinen tulkinnanvaraisuus kiinnittää ”Menuetossa” huomiota ”sidottuun” mittaan ja sen sääntöihin sekä lukutapaan. Poeettista ilmaisua koskevat normit kantavat seurauksia, jotka vaikuttavat materiaaliseen maailmaan. Runomitan muuntelua ja epäkoherenssia ajatellen runo kiinnittää huomiota nimenomaan poeettisesti esitettyyn muutosten mahdollisuuteen, jolla on kytköksensä konkreettisiin toimiin yhteiskunnassa. Niihin osallistuvat paitsi toimijat ja toimeenpanijat, myös mahdollistajat ja sivustaseuraajat. Säännöt tuotetaan yhdessä, mutta selvältä vaikuttaa, että niitä on joka tapauksessa.

Sovinnaisesta muodosta välittämättä

”Menuetossa” rytmin tulkinnanvaraisuus lisääntyy verrattuna ”Neidon lauluun”. Liikettä ilmenee mitallisen rytmin horjumisessa kohti monihahmotteisuutta.¹⁵ Tämä näkyy myös runossa ”Oli kerran”, joka sisältää proosanomaisia piirteitä kuten kerronnallisuutta. ”Oli kerran” -runolla on lisäksi proosamuotoinen viitetekstinsä, sadun genre prinsseineen ja prinsessoineen. Nimeään myöten ”Oli kerran” (Vi 73–75) korostaa sadun likeisyttä:

Oli kerran paimentyttö,
niin paljasjalkainen
kuin suinkin toivoa taitaa
merkiksi köyhyyden.
Ihan täysi luonnonlapsi.
Ei osannut niitatakaan,
vaikka rotkon taa
yht’äkkiä saapui
nuori prinssi maan.

Niin rotkon äärillä seiso
he lintuja kuunnellen,
jotka lauloivat tornissa linnan
ja räystäällä töllin sen.
Oli juhlaa suvinen luonto.
Sitä nähnyt ei kumpikaan,
sillä hymyten-hymyten
hymyten-hymyten
katsoi he toisiaan.

Ja sitten prinssi lähti.
Ja lähti yksinään,
sille paimentytölle jättäin
muiston hymystään.
Jäi tuulen kammattavaksi
taas tytön kiharat
ja kengittä, vapaana
hän sai yhä kirmata
kuten laumansa kirmasivat.

15 Auli Viikarin (1987, 215) mukaan 1910-luvun vapautuvien mittojen varhaisvaiheissa säemuodon kriisiin liittyy huojuntaa vapaan ja metrisen muodon välillä. Lisäksi tuolloin oli havaittavissa proosarunon alkavaa eriytymistä omaksi lajikseen. Myös *Viuhkalaulun* huojunnan voi tulkita viittaavaan vastaavanlaiseen muutosprosessiin, joka vaikutti 1940-luvulla, kun vapaa rytmi alkoi tulla uudelleen, nyt aiempaa vahvemmin osaksi suomenkielistä runoutta.

Jäi taivuttamatta korot
hääkenkäin hopeisten,
Kunigundan hermot säästy,
piit kamman kultaisen.
Ja: särkymättä säilyi
sydän nuoren prinsessan,
jota vuoden toivottu,
puol' vuotta jo uskottu
oli prinssin katselevan.

Runo noudattaa ensi lukemalta pääasiallisesti jambis-anapestista runomittaa. Jambisissa säkeissä esiintyy usein jambinen inversio, joka korostaa mitan ja rytmin jännitystilaa (ks. Viikari 1987, 214). Lisäksi esimerkiksi ensimmäisen säkeistön neljäs säe voidaan lukea kahdella tavalla: säe *merkiksi köyhyyden* rytmittyy muun runon mukaisesti kyllä kolmeksi jambiksi, mutta puhekielen painotukseen perustuvan lukemisen kannalta kaksi daktyyliä olisi luontevampi vaihtoehto. Tällainen tukee vapaan rytmin otetta (ja proosarytmiä), jossa lauseen ja lausuman puhekielinen rytmitys on ensisijainen, ja lisäksi se kertoo mitan ja rytmin keskinäisestä hangoittelusta.

Rytmissen vaihtelun mahdollisuuksia tukevat kunkin säkeistön kolmanneksi ja toiseksi viimeinen säe, jotka ovat asettelultaankin poikkeavat. Sisennetyissä säkeissä esiintyy kaksi nousuaseman tavua, kun muissa säkeissä on kolme nousua, mikä muuttaa rytmitystä, tekee siihen ylimääräisen tihentymän. Mitan vastaisesti mutta ääneen lukemisen mahdollistamana säkeistöjen viimeiset säkeet voisivat olla laskevia (vaikka tämä ei ole metriikan sääntöjen mukaista). Sisennettyjen säkeiden tihentymä nostaa kysymykseksi sen, mikä on säkeistön rytmisen yksikkö, ja tämä korostuu ylimääräisessä sanaston toistossa, joka sijoittuu toisen säkeistön kohtaan *sillä hymyten-hymyten / hymyten-hymyten*. Mainitut kaksi säettä voidaan lukea yhtenä rytmisenä yksikkönä, vaikka säe vaihtuukin; rytmi, mitta ja säe osoittautuvat toisiaan hankaaviksi runon osiksi. Sanasto ei näytä tarjoavan riittäviä resursseja, ja kohtaamisen ilmaisu tapahtuu erityisellä rytmikällä. Sanat ikään kuin jäävät jumiin, toistamaan samaa, ja samalla rytmi nousee omaehtoisella liikkeellään esiin.

Runon riimittely on osittaista. Kaikki säkeet eivät riimity ollenkaan, ja lisäksi riimittely on epäsymmetristä: säkeistöt sisältävät eri määrän riimipareja. Yhtäältä riimitys tukee mitallisuutta, toisaalta osittaisessa sattumanvaraisuudessaan vastustaa sitä (myös kokonaan vapaarytmisessä runossa voi esiintyä satunnaisia tai säkeensisäisiä riimejä). Mitallisuutta tukevat ja korostavat symmetrinen säe- ja säkeistorakenne ja säkeiden silmämääräisesti yhtäläinen pituus ottaen huomioon lisäksi kunkin säkeistön kolmanneksi ja toiseksi viimeiset säkeet, joiden sisennetty asettelu toistuu joka säkeistössä, tästä kuitenkin ylimääräisenä poikkeuksena toisen säkeistön leksikaalisen toiston kohta, jossa rytmi osoittautui eri tavoin omaehtoisesti toiminnalliseksi. Epäsuoran sanajärjestyksen runsaus, verrattuna vaikkapa "Menuettoon", nivoutuu myös mitallisuuteen pikemminkin kuin vapaaseen rytmiin, samoin mitallisuuteen kytkeytyy Kivikk'ahon tuotannossa harvoin esiintyvä loppuheittoisuus (viimeisessä säkeistössä käytetty *puol'*-sana säkeessä *puol' vuotta*

jo uskottu). Runo siis näyttää mitalliselta, mutta osoittaa osin metriseen kaksihakmotteisuuteen, sekoittelee sekä vapaan rytmin että mitallisen runon keinoja ja tuo paikoin esiin rytmin voiman.

Vaihtelevuus liittyy kiinnostavalla tavalla runossa esiintyvään satu-aihelmaan, johon erityisesti aloitus ”Oli kerran” ja runon hahmot viittaavat.¹⁶ Runossa kyllä seuraillaan sanastollisesti klassisia satutarinoita prinssin yllättävästä kohtaamisesta paimentytön kanssa, toinen toisensa todennäköisesti lopulta saavasta prinssistä ja prinsessasta, pastoraalimaisemasta tölleiseen, linnoinen ja suvisine luontoineen sekä kaikille käynee hyvin -päätöksestä. Jotakin kuitenkin vinksauttaa sijoiltaan. Ensinnäkin paimentyttö häviää lopuksi sanastosta: viimeisessä eli neljännessä säkeistössä näkökulma siirtyy linnan asukkaisiin eli Kunigundaan¹⁷, prinsessaan ja päätössäkeessä viimein prinssiin. Lisäksi runon aloitus sisältää humoristista leikkisyyttä: paimentyöllä sanotaan olevan köyhyytensä merkinä niin paljaat jalat kuin vain suinkin voi, mikä on liikasanaisuutta tai ilmaisee absurdia mahdolltomuutta: paljasjalkaisuus ei ole tavallisessa kielenkäytössä sellainen määritelmä, joka taipuu vertailuun. Leikkisyys osoittaa etäännyttämiseen, mikä on lisäksi ironian merkki: ironian kohteena ei liene niinkään paimentyttö, vaan se, että saduissa yleensä kuvataan hahmoja kärjistetysti, liioitellen ja karrikoiden. Sama sävy jatkuu kuvattaessa Kunigundaa ja prinsessaa, jotka esitetään tyyliteltysti, fokuksena metonymisesti naisten hermot ja sydän. Päätös jää avoimeksi, sillä lopuksi todetaan, että prinssin on toivottu ja uskottu – ei siis tiedetty – katselleen prinsessaa sillä silmällä. Leikkisyys, etäännyttäminen ja kärjistyys viittaavat satuaihelman suhteellistamiseen.

Joiltakin osin runo noudattaa traditionaalista mallia siitä, miten raikkaan luonnollinen paimentyttö ja aristokraattisiin kaavoihinsa tottunut prinssi kohtaavat, joskin molemmat pysyttelevät omilla puolillaan rotkoa, ja he myös jatkavat elämäänsä kumpikin tahollaan. Aristokraattisiin kaavoihin ei siten tule muutosta, ei liioin paimentytön köyhään elämään. Elämäntyylit ovat yhteen sovittamattomat, mitä korostaa ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä mainittu rotko, joka erottaa lopullisesti linnan ja töllin sekä prinssin ja paimentytön. Vain linnun laulu kuuluu yhtäläisesti kaikkialle.

16 Runon viitepisteenä voisi toimia sadun ohella balladi, jonka juuret ovat kansanrunoudessa. ”Oli kerran” noudattaa joitakin balladille lajityypillisiä piirteitä, joita ovat esimerkiksi kertovuus, kolmiödraama, tunteet ja kohtalokkuus. (Grünthal 1997, 23–25.) Aale Tynnin kokoelman *Ylitse vuoren lasisen* olisi monin tavoin, eikä vähiten rytmien osalta kiinnostava vertailukohde *Viuhkalaululle*. Tynnin (1949, 20–24) tunnettu ”Rohdinmekkoballadi” esimerkiksi kertoo köyhästä tytöstä, joka kohtaa linnan rikkaita mutta pyynnöstä huolimatta ei jää sinne, vaan ”meni maahansa kai, / meni kauaksi pois yli vuorten”. Runossa on myös kertojan, hovirouvan ääni. Tynnin kokoelmassa esiintyy lisäksi muita epäsäätyisiä kohtaamisia. ”Tanssilaulussa” prinssi haluaa tansittaa rosvon tytärtä, jonka ruskean, kenties kokonaan kenkiin tottumattoman jalan tanssikenkä hiertää verille. Myös Tuhkimo-sadun lasikengän motiivi nousee kokoelmassa esiin, samoin Ruususen hahmo.

17 Kunigunda (tai Kunigunde) on vanha germaaninen naisen nimi, ja tämännimisiä arvohenkilöitä tunnetaan Keski-Euroopasta 900-luvulta lähtien. Nimi esiintyy lisäksi kaunokirjallisuudessa. Esimerkiksi Z. Topeliuksen näytelmä, versio Prinsessa Ruususesta kertovasta tarinasta, sisältää Kunigunda-nimisen valtioneuvoksettaren. Ruususesta puolestaan ovat tarinoineet tunnetusti Grimmin veljekset, mutta sitä varhaisempi satu tästä pitkään nukkuvasta kaunottaresta on painettu jo 1600-luvun lopulla, tekijänä ranskalainen Charles Perrault. Satu tunnetaan eri versioina ympäri Eurooppaa.

Saduissa kaiken pitäisi olla mahdollista: niin köyhän rikastuminen kuin rikkaan köyhtyminen, niin epäsuoraksi liitot kuin konventioiden murtuminen ainakin tiettyyn pisteeseen asti. Tässä aikuisten sadussa, suhteellisuudentajuisemmassa ”Oli kerran” -runossa muutosta ei näytä tarinan sanallisella tasolla tapahtuvan suoraan, mutta epäsuora ilmaisu tuo tähän kuitenkin kiinnostavia sävyjä. Paimentyttö pysyy paljasjalkaisena ja siis köyhänä, mutta sen vastapainoksi hänelle jää muisto prinssin hymystä – ja vapaus. Paimentytön kiharoiden hulmuamista ei kahlitse kampa eikä kampa. Ne kuvaavat metonymisesti paimentytön ruumiillista vapautta ja taloudellista köyhyyttä. Se korostuu, kun paimentytön vapaata kirmailua verrataan paimennettavaan eläinlaumaan. Ruumiillisuus liittyy vahvasti Kunigundaan ja prinsessaan: ensin mainitun hermot ja jälkimmäisen sydän ovat heitä koskevan kuvauksen lauseiden kieliopillisina subjekteina.

Ensimmäisessä ja viimeisessä säkeistössä esiintyy sanaston tasolla nimenomaan toivo, ensin viittaamassa jo mainittuun köyhyyden superlatiivisuuteen, lopuksi oletuksiin siitä, että prinssi olisi iskenyt silmänsä prinsessaan. Tällainen toiveikkuus näyttää kytkeytyvän siihen, että perinteissä pysytään konservatiivisesti: paimentyttö on niin köyhä kuin toivoa saattaa osoittaa keskeisen sosiaalisesti alhaisen statuksensa, ja prinssi nai prinsessansa, kuten oli toivottukin, jotta hovi pysyy hovina ja tölli töllinä. Konservatiivisuus liittyy siten painokkaasti taloudelliseen eriarvoisuuteen. Tätä dikotomista hierarkiaa vahvistaa se, että paimentytön kirmailu vertautuu ”eläimelliseen” vapauteen, kun taas hovissa jopa kammam piikit ovat kultaa. Hierarkiaa tukee lisäksi, että juuri naishahmojen kohdalla ruumiillisuus tulee epäsuoraan esiin, prinssin kohdalla ei lainkaan. Naishahmot ovat siten sukupuolensa ruumiillistumia.

Näyttäisi siltä, että prinssin hahmo toimii runossa vapaimmin. Prinssi on se, jonka kerrotaan saapuvan rotkon äärelle, ja prinssi on myös se, jonka kerrotaan lähtevän rotkon luota pois. Prinssin omista tunteista ei kuitenkaan saada tietoa, vaikka väki onkin jo uumoillut häitä prinsessan kanssa. Prinssikin toimii siten lopulta tavan mukaisesti, mikä tapahtuu taloudellisten etujen takaamiseksi. Vaikka prinssin toimet säätelevät niin paimentytön taloudellisia oloja, Kunigundan hermoja kuin prinsessan sydäntäkin, hän jää itse tarkemman kuvauksen ulkopuolelle – hänen hiuksistaan, jaloistaan, hermoistaan tai sydäimestään ei sanota mitään – ja siten ruumiillisesti koskemattomaksi. Prinssillä on vaurautensa, mutta sitä puolestaan pyörittävät konservatiivisen talouden ehdot. Prinssi hahmottuu tavallaan tuollaisen taloustilanteen keulakuvaksi, sillä hän on ruumiittomuudessaan ikään kuin abstrakti toimija ja symboli eikä sukupuolittunut saati ruumiillinen.

Erot, ennen muuta sukupuoliero, pyritään Irigarayn mukaan ylittämään tällaisella samuuden logiikalla monia diskursseja hallitsevassa ajattelussa. Näin voidaan ylläpitää eheyden kuvitelmaa, jossa on olemassa yksi totuus, yksi muoto ja yksi merkitys, maskuliininen samuus. Samuuden logiikka rakentaa ykseyttään kytköksissä toiseen, feminiiniseen, johon kuuluvat naisten väliset suhteet, naisten moninaiset äänet ja moniääninen nainen. Erojen ja feminiinisen artikuloimisen mahdottomuuden yhtenä syynä on, että ne kätetään erityisellä huolella symbolin, kielen, sisään. (Irigaray 1977/1985, 124; Irigaray 1984/1996, 135–136.) Erot muodostuvat hierarkkiseksi poikkeamiksi tai vastakkaisuusiksi; naisellisesta ja

naisista tulee tällaisten erojen ruumiillinen merkittäjä, kun taas mies "Oli kerran" -runon prinssin tavoin edustaa symbolia vailla eroja, moneutta tai ruumista. Siten prinssi on ehdoista huolimatta etuoikeutettu samuuden logiikkaa ajatellen: samaan aikaan toimija mutta samuuden logiikalle myös alistainen.

Vaihteleva rytmi, runon moniselitteinen sävy ja kielikuvallisin viittauksin ilmaistu sukupuolittunut ruumiillisuus tuovat runoon suhteellisuutta, joka muodostaa säröjä yhden logiikan systeemiin. "Oli kerran" -runon hahmoja pyörittävä raha on modernin yhteiskunnan tärkeä symboli, ja usein kaiken arvo mitataan juuri rahalla. Taloudellinen näkökulma on saduista tuttu piirre. Monet sadut liittyvät tavalla tai toisella taloudellisiin olosuhteisiin, ruokaan ja hyvinvointiin. Hyvä palkitaan saduissa usein rahalla ja vauraudella, mutta liiallisuus ei sen sijaan puoleen tai toiseen ole juuri hyväksyttyä. Paimentyttö, jolle jää "eläimellinen" vapautensa vailla korkokenkä- ja kampapakkoa, ei kuitenkaan tule taloudellisesti palkituksi.

Viuhkalaulun muoto ja ilmaisutapa eivät myöskään tule palkituksi Rafael Koskimiehen (1945) arvostelussa *Uudessa Suomessa*. Koskimies toteaa *Viuhkalaulusta* ensinnäkin, että "kangertavaa tämä sanonta tahtoo vielä olla" mutta että kokoelman erityislaatu "voi olla lopulta vain merkki erittäin omalaatuisesta ja ehkä hyvinkin kehityskykyisestä persoonallisuudesta, joka, maksoi mitä maksoi, tahtoo kulkea omaa tietään, olla sovinnaisesta muodosta välittämättä". Koskimiehelle sanonta siis vaikuttaa kangertavalta, mihin kuuluu osana rytmi, joka muotoilee runoilmaisua. Tosin hän samalla ennakoii mahdollista menestystä, oman tien kulkeamista. Tällainen epäsovinnaisuus saattaa kuitenkin osoittautua kalliiksi lunastaa. Tahto vapautteen on näin ajatellen kenties liian haasteellista ja hintavaa, mitä Koskimies ennustelee kuin pahaa aavistellen tai vaaroista varoitellen. Kivikk'ahon runoilijuudella samoin kuin "Oli kerran" -runon paimentyöllä on siten yhteinen viitekehys: epäsovinnaisella vapaudessa kirjaamisella on (taloudelliset) reunaehdotonsa. Koskimiehen arvostelu osoittaa ennen muuta siihen, kuinka tärkeää runoilijan oli vielä 1940-luvun puolivälissä osoittaa, että hän hallitsee mitallisen muodon ja osaa käyttää sitä.

Epäsovinnaisuuden vastustamisella on sukupuolittunut ja taloudellisesti ehdollinen historiansa. Nainen on perinteisesti, äitinä, edustanut miestä varten olevaa paikkaa (kyse ei ole vain biologisesta äitiydestä vaan naisesta "äitinä"), kuten Irigaray (1984/1996, 26, 135) kirjoittaa. Tällainen rajaus tarkoittaa, että naisesta tulee esine tai asia (*la chose*), joka tosin historian eri aikoina voi ottaa eri muotoja: äidin, neitsyen, rahayksikön. Näin nainen näyttäytyy vaihdon välineenä, ja nainen/kulutustavara on hyväksikäytetty seksuaalisen, taloudellisen, sosiaalisen ja kulttuurisen vaihdon markkinoilla (Irigaray 1977/1985, 33, 190). Talous ja ruumiillisuus kytketään naisessa kätevästi yhteen. Irigaray (1977/1985, 191) ehdottaakin poisjättäytymistä vaihdon markkinoilta, mutta ei kopioimalla fallokraattisia malleja, jotka hänen mukaansa ovat vielä totuuden ja lain asemassa, vaan olemalla yhteydessä, yhteisönä, luontoon, aineeseen, ruumiiseen, kieleen ja haluun. Rytmin vaihtelevuus – epäsovinnaisuus – sekä sävyvariaatiot, genren muuntelu ja taloudellisen ehdollisuuden epäsuora näyttäminen osoittavat "Oli kerran" -runossa mainittuun potentiaaliin, joka häiritsee vaihdon sukupuolittuneita markkinoita. Vaihtelevuus ja tulkin-

nanvaraisuus viittaavat myös kartoittamattomiin mahdollisuuksiin, jotka eivät näy suoraan symbolisen yhden totuuden talousjärjestelmässä.

Epäsovinnainen kokeilu, häirintä, liittyy lisäksi sadun toisin kirjoittamisen pyrkimykseen, joka perustuu systeemin sisällä tapahtuvaan kyseenalaistamiseen. Tässä mielessä antoisalta näyttää se mahdollisuus, että runossa paimentytön ja prinsessan lisäksi esiintyvä naishahmo Kunigunda viittaa Topeliuksen näytelmään, versioon prinsessa Ruususesta. Kyseisessä versiossa paimentytöllä ei ole sellaista roolia kuin ”Oli kerran” -runossa, vaan yksiselitteisen onnellinen loppu perustuu siihen, että prinssi saa prinsessansa. Epäsovinnainen ja vaihteleva rytmi sekä lajiodotusten rikkoutuminen asettavat feminiinisen ruumiillisuuden jännitteiseen tilanteeseen. Eläinlaumaan vertautuminen on ilmaus, joka osaltaan korostaa vaihtelun potentiaalia ja ei-normatiivisuutta: eläimen vapaus – samoin tasapuolisesti kaikille *laulava* lintuparvi – kuvaa hyvin rytmien outoa, sanomatonta sekoittelua, joka kuitenkin pyrkii pysymään mitassa. Sääntöjen noudattaminen ja tietty tahdikkuus vaikuttavat välttämättömältä, mutta sääntöjä ja tahtia voi muokata.

Paimentytön eläimellinen, taloudellisen sääntelyn rajoittama vapaus on jotakin muuta kuin Kunigundan hermojen ja prinsessan sydämen sääntely. Viimeksi mainittuja naishahmoja ei kuitenkaan tuomita, vaikka ehkä ironisoidaan enemmän kuin paimentyttöä. Ruumiillisuuden taloudellinen sitoutuneisuus köyhyyteen ja vaurauden säilyttämiseen liittyy naishahmojen kohdalla naisten välisten suhteiden mahdottomuuteen (vrt. Irigaray 1984/1996, 123). Siksi paimentyttö jää yksinäisyhteensä köyhyyden keskellä. Rytmä – kuten myös linnunlaulu – kuitenkin kuuluu kaikille, samoin kuin suvinen luonto. Rytmä tarjoaa yhteisesti jäsentyvän materiaalsen perustan runon tyyllitellyille ja tyyppitellyille hahmoille. Vaihteleva, ehkä vähän repaleinenkin rytmi osoittaa monimuotoisuuteen ja tuo esiin ruumiillisen moneuden mahdollisuuden: yhden totuuden symbolinen systeemi ei sittenkään ole ainoa mahdollinen. Sadun hengessä – leikin varjolla, etäännyttäen ja ironialla sävytettynä – sellaisen vaihtoehdon esittämisspyrkimys on helpompaa, varsinkin kun kukaan runon hahmoista ei esiinny runon minänä.

Rytmin tiedonanto

Fallosentrinen länsimainen kulttuuri rakentuu maskuliinisille itserepresentaatioille, joiden tarkoituksena on tuottaa yhdenmukaisuuden (mieli)kuvaa, ja siksi sen täytyy alistaa tai tukahduttaa feminiinistä (DeKoven 1991, 27–37). Ruumiillisuus kirjoittautuu osaksi niin kielikuvia kuin sanomatonta, rytmistä runoilmaisua ja materiaalista elämääkin. Tämänkaltaisen piirre on pyritty sulkemaan pois hallitsevasta samuuden logiikan järjestyksestä. Sen ideaalina on irrottaa merkitykset tilanteistaan, kohti abstraktia yleistettävyyttä. (Irigaray 1977/1985, 29). Näin myös runossa, kuten edellä, esiintyvä neito, kiinatar tai paimentyttö näyttäytyy helposti kuvana vailla ruumiillista tai muuta materiaalista kontekstia. Naishahmoista saattaa tällöin

tulla ennen kaikkea edustavia, ja ne saattavat jäädä yksioikoisiksi malleiksi:¹⁸ neito yleispäteväksi unelmoijaksi, kiinatar avuttomaksi avunpyytäjäksi ja paimentyttö, prinsessa tai Kunigunda kohtalon uhreiksi. Kaikkien näiden voidaan tulkita edustavan tiettyä passiivista, fatalistista naisroolia. Tällaiset tulkinnat ovat mahdollisia, eikä hahmojen toisin tulkinta itsessään riitä tuomaan esiin runon potentiaalia. Tulkinnat mahdollistuvat myös siksi, että edellä käsittelemiäni runojen sanasto ei julista radikaalia muutosta, eivätkä ne rytmisestikään esiinny kokeellisuuden esitaiselijana. Rytmien pysyttelemisen enemmän tai vähemmän mitan puitteissa kertoo pyrkimyksestä toimia yleisen hyväksynnän piirissä ja liikutella sääntöjen rajoja sisältä käsin. Tämä kertoo myös siitä, että muutospotentiaali näyttää edellä esittämiäni tulkintojen perusteella toteutuvan juuri rytmien kohdalla eikä sanaston tasolla, mikä puolestaan korostaa ilmaisutavan potentiaalia.

Käsittelemiäni runoja yhdistäviä piirteitä ovat rytmikkyyden ja mitallisuutta koskevan häiriön, vaihtelun ja variaation lisäksi olosuhteet. Ensinnäkin tulkintani mukaan olosuhteiden merkitys tulee esiin epäsuorasti ja sanomattoman keinoin, ne eivät jää siis ilmaisemattomiin. Identiteetin varmuus, jota ”Neidon laulun” neito halajaa, muotoutuu osana tilannetta, jossa identiteetti saavutetaan tietynlaisella ylenpalttiseen samuuteen pukeutumisen ja sovittautumisen avulla. ”Menueton” kohdalla kulttuurinen tilanteisuus merkitsee selviytymistä fyysisesti vammaisena tai radikaalimmin huomion kiinnittämisenä toimintaan, joka mahdollistaa naiseen kohdistuvan ruumiillisen väkivallan. ”Oli kerran” menee pidemmälle: hierarkkinen, taloudelliseen eriarvoisuuteen perustuva sukupuolitetun ruumiillisen vaihdon järjestelmä on syytä ottaa huomion kohteeksi, sillä siitä selviää vain riittävän vahva tai varakas (mies)yksilö, ja vapauden hintana on köyhyys.

Viuhkalaulun ilmestymiskontekstia ajatellenkin olosuhteiden merkitys nousee esiin. ”Neidon laulu” miellytti vastaanottoa laajasti, ja yksi tekijä varmasti on esimerkiksi kahteen muuhun käsittelemääni runoon verrattuna sen mitallinen sujuvuus ja eheys. En voi kuitenkaan olla ajattelematta sitä vaihtoehtoa, että vastaanotossa hennoksi mainittu runon neitokainen täyttää sanaston tasolla kokoelman ilmestymisajalle ominaisia kelpoisuusvaatimuksia, jotka koskevat naisia. ”Neidon laulussa” ei myöskään käsitellä vammautettua naista tai yksinäisessä vapaudessa eläimellisesti kirmailevaa paimentyttöä. Mahdollisesti ongelmiksi tunnistettavissa olevat piirteet ovat melko lailla piilossa neito-symbolin sisässä. Kyseisenä aikana vaihteleva rytmi ei herättänyt positiivisia mielleyhtymiä. Annamari Sarajas kirjoittaa *Suomalaisessa Suomessa* (1946, 51–52) *Viuhkalaulusta*, kuinka ”parhaiten ja välittömimmin runoilijan pohjimmaisinta olemusta ilmaisee rytmien paljastava tiedonanto – ei tietoista ja pingottunutta aktiivisuutta, vaan pehmeää ja altista, tuudittelevaa haavemielistä keinuntaa”. Tällainen kytkös liittyy runoilija Kivikk’ahon naispuolisuuden siihen, millaista rytmiä hänen runoiltaan odotetaan: passiivista pehmeyttä,

18 Tähän näkemukseen tuo perusteellisen vastapainon Marjut Kähkösen väitöskirja (2004), jossa hän tulkitsee Helvi Hämäläisen metaforia niin, että tulkintatapojen sukupuollittuneisuus otetaan huomioon.

altista ja haavemielistä keinuntaa (vrt. myös Kähkönen 2004, 27–104).¹⁹ Tietoinen pingottunut aktiivisuus tai kangertelevuus jääköön pois, ja viimeksi mainittuun viittaa juuri horjuvuus, kaksihakmotteisuus ja vaihtelu, jotka samalla tekevät rytmistä dynaamista, aktiivisesti toimivaa ja vaikuttavaa. Variaatio ja moninaisuus eivät olleetkaan hyve, ja pehmeä alttius puolestaan liittyy rytmin feminisoimiseen: rytmillä nähdään mieluusti olevan piirteitä, jotka helposti voi liittää sellaiseen ruumiillisuuteen, jota esimerkiksi ”Neidon laulu” tulkintani mukaan kantaa mukanaan, nimittäin yhdelle antautumisen logiikkaa.

Rytmi panee kuitenkin sanaston liikkeelle, toimii suhteessa siihen ja sen lisäksi suhteessa aikaan. 1940-luvun puolivälissä sota oli vastikään takana ja epävarma rauhan aika alussa. Vaikka naiset eivät sota-aikana näkyneet rintamalla, sodan toimijoina samalla tavalla kuin miehet, sota laajana ja rajuna yhteiskunnallisena murroksena aktivoi naisia. Rikkomalla sosiaalisia konventioita ja psykologisia urautumia tällainen murroskausi salli ja vaati naisilta uudenlaista toimintaa ja roolien ottoa. (Esim. Hökkä 1991, 19.) Myöhempi tutkimus on laajasti tuonut esille naisten aiemmin näkymättömän toimijuuden sota-aikana, esimerkiksi Lotta Svärd -järjestön toiminnassa samoin kuin ”kotirintaman” monissa töissä. Sota-aika ja kriisitila olivat kaikkiaan otollisia naisten aiemmasta poikkeavan toimijuuden sallimiselle, ja näin voi ajatella tapahtuneen myös runouden alalla. Tästä johtui, että sodan aikana ja heti sen jälkeen ”nainen” esiintyy monen naisrunoilijan tuotannossa: nainen näkyi ja *sai* näkyä aiemmasta poikkeavallakin tavalla. Ilmeisesti kriisiaikaan sisältyi materiaallinen kokemus siitä, että yksioikoinen hierarkia miehen hyväksi ei ole ainoa mahdollinen, vaan se voi horjua tai sitä voi tulkita vähintäänkin kahdella tavalla. Merkille pantavaa lisäksi on, että tässä analysoimani Kivikk’ahon runojen naishahmot ovat keskenään erilaisia, mutta tavalla tai toisella kaikki liittyvät parisuhdeproblematiikkaan: ”Neidon laulussa” on puhe morsiameksi pukeutumisesta ja siitä yhdestä ainoasta oikeasta, ”Menuetossa” puolestaan kiinattaresta ja sankarista, ja ”Oli kerran” -runossa paimentyöstä ja prinssistä sekä prinssistä ja prinsessasta. Yksioikoisia onnellisia loppuja niissä ei nähdäkseni ole.

Sota-ajan jättämä naiskansalaisuuden perintö oli monen naisen elämäntilanteen näkökulmasta ristiriitainen. Se jätti lisääntyneen määrän arkielämän järjestämisen malleja, mutta ainoastaan yhden vahvan ideologian ”oikeasta” naiseudesta ”äitkansalaisena”. Työtä ja palkkatyötä naiset olivat toki tehneet jo ennen sotia, mutta sotatilanne avasi aiemmin suljettuja alueita ja siten myös valtaa. Sodan jälkeen olenaiseksi tuli taata työpaikat miehille ja vahvistaa miesten sosiaalista statusta. (Satka 1993, 62–64, 70–71.) Sodan jälkeen naisia pyrittiin siis äidillistämään olosuhteitten vaatimalla tavalla. Miehiin tukeutuminen ja miesten tukeminen näkyy runouselämässäänkin. Tyypillisesti *Suomen Kirjallisuuden Vuosikirja 1947* -teoksen pääkirjoitus on omistettu Juhani Siljolle (1888–1918), ”kirjallisuutemme puhdasotsaisimmalle

19 Kähkönen kiinnittää huomiota Helvi Hämäläisen 1940-luvun tuotannon vastaanottoon, joka näki sen naisellisuuden positiivisena silloin, kun runojen voitiin tulkita liittyvän luontoon, tunteeseen ja sadun taika-piiriin tai lyriikan alkuperäisyyteen ja aitouteen. Huomionarvoista tässä suhteessa onkin, että ”Oli kerran” -runon paimentyttö on *paljasjalkainen*, mikä voi viitata alkuperäisyyteen ja aitouteen.

nuorukaishahmolle”. Tekstissä selitetään omistusta seuraavasti: ”Tuntuupa siltä, että sellainen aika, jolloin kaikki entinen huojuu ja kaikki arvot pyritään puntaroimaan uudelleen, taasen entistä kiinteämmin hakeutuisi Siljon henkilöön.” Näin siis mitallinen runo vuosikymmenten takaa nähdään edelleen esikuvallisen. Sodan jälkeen ja yhä enenevässä määrin 1950-luvulle tultaessa runojen naishahmot vähenevät tai häviävät runojen sanastosta. Näin on myös Eila Kivikk’ahon tuotannon kohdalla.

Kuvittelun osuus korostuu lisäksi kaikissa tässä luvussa käsittelemissä runoissa (vrt. Irigaray 1977/1985, 29). ”Neidon laulu” päättyy kuvitteelliseen tilanteeseen, joka on jonakin päivänä saapuva. ”Menueton” minä ilmoittaa heti aluksi, että hän *lienee* kotoisin *posliinin maasta* ja *hopeakellojen kaupungeista*. ”Oli kerran” kytkeytyy nimeään myöten satuun, lähtökohtaisesti johonkin epätodelliseen, ja sitä korostavat leikkisät tai ironiset huomiot runon naishahmoista. Nämä ilmaisut puolestaan liittyvät siihen, mihin runojen vaihtelevan, kaksilahmotteisen ja horjuen tai häiritsevästi varioivan rytmin voi tulkintani mukaan havaita pyrkivän: sellaisen ruumiillisuuden ilmaisuun, joka ei (vielä) ole totta symbolisesti, mutta jolle voi yrittää etsiä tilaa.

Analysoimissani *Viuhkalaulun* runoissa epäsäännöllisesti säännölliseen toistoon, vaihteluun ja liikkeeseen perustuvat rytmit muistuttavat säännöistä – tahdistista ja tahdikkuudesta –, jotka eivät artikuloidu yksiselitteisesti sanoina. Kyse on tahdissa pysyvistä rytmistä, mutta olennaiselta kuitenkin näyttää se, ettei tällainen tahdissa pysyminen ole vailla variaation mahdollisuuksia. Tahdikkuus tarkoittaa sosiaalisten sääntöjen noudattamista, ja sitä runoissa pyritään tekemään. Joitakin sääntöjä onkin oltava, jotta teksti ylipäättään ymmärretään runoksi. Huomiota herättävää on kuitenkin se, että mittaa ja rytmiä kontrolloitiin vastaanotossa edelleen jatkuvasti. Tästä myös seuraa, että vaihtelun voi tulkita metakomentiksi ajan feminiinistä ruumiillisuutta kontrolloivasta ilmapiiristä, mitä sinänsä voisi dynaamisesti kutsua ”rytmin tiedonannoksi”. Näin ruumiillinen kontrolli kytkeytyy vahvasti rytmin kontrollointiin ja samoin sen muokkaamispyrkimykseen. Aikalaisille monimuotoinen rytmi ja mitan variointi oli merkki taitamattomuudesta, ja juuri neito sellainen naishahmo, joka veti puoleensa. Tämä tuo esiin aikakontekstin suuren vaikutuksen potentiaalain ja toisenlaisuuden tulkinnalle.

Runon feminiinisyyden esittämisen ja tuottamisen keinot ovat vahvasti sidoksissa aikaansa. Rytmillä on kuitenkin osuutensa säännöstön horjuttajana. Rythmi liikuttaa sanoja ja osoittaa niiden näennäisyyden ja pitää lisäksi runoa koossa tilanteissa, jotka voivat olla myös hankalia: neidon valintamahdollisuuksien rajautuminen sulhasvalintaan, kiinnattaren vaurioitetut jalat ja paimentytön köyhä vapaus. Se, että juuri naishahmoisissa runoissa rytmi on joka tapauksessa mitallista, on mielenkiintoista, kun verrokiksi otetaan sanastollisesti sangen arvoituksellinen runo ”Etäinen aamu” (Vi 68–69). Se on rytmiltään edellä käsiteltyjä runoja vapaampi erityisesti säeasettelun osalta, mutta siinä ei myöskään esiinny naishahmoa. Auli Viikarin (1998b, 213) mukaan mainitussa runossa on mahdollisesti kyse hajonneen naisidentiteetin ilmenemisistä ja kielen ilmaisumahdollisuuksien refleктоimisesta. Näin ajatellen rytmin vapaus – joka ”Etäisessä aamussa” ei ole kuitenkaan aivan yksiselit-

teistä – liittyisi juuri naishahmon puuttumiseen. Se taas osoittaisi, että naishahmon esittäminen on lähtökohtaisesti rajaavaa.

Viuhkalaulu tuo Kivikk’ahon tuotantoon siihen olennaisesti kuuluvan piirteen: sanomattoman korostumisen.²⁰ Se kytkeytyy rytmin liikkeessä oleviin vaikutuksiin ja merkityksiin sekä tilanteisiin, joissa jotakin jätetään syystä tai toisesta sanomatta ääneen. Ilmaisulla on rajansa ja sääntönsä. Rytmisesti *Viuhkalaulu* kertoo sekä niiden olemassaolosta että niiden horjuttamisen ehdoista ja mahdollisuuksista. Ne puolestaan nivoutuvat tulkintakontekstiin.

20 Sirkka Seljan *Taman lauluissa* samoin kuin Aale Tynnin kokoelmassa *Ylitse vuoren lasisen* sanomaton esiintyy sanastossa; ensin mainitun runossa esiintyy *se lausumaton asia* (Selja 1945, 55) jälkimmäinen sisältää runon nimeltä ”Se kaikki, mitä en koskaan sano” (Tynni 1949, 69–70). 1940-luvun naisrunoilijoiden yhteyksissä olisi varmasti kiinnostavaa tutkittavaa rytmienkin osalta. Lisäksi muun muassa satu-motiivien käyttö vaikuttaa tyyppilliseltä.

II

4. SE MISTÄ EI PÄÄSE PERILLE

Rytmin ja sanaston *kumma* suhde

1950-luvun alku nähdään suomenkielisen lyriikan historiassa merkittävänä murros-vaiheena, joka fokusoituu modernismin nousuun ja rytmin vapautumiseen. On hyvä muistaa, että tällä tarkoitetaan suomenkielisen modernismin niin sanottua toista aaltoa. Ensimmäinen aalto sijoittuu 1900-luvun alkuun kuten muuallakin Euroopassa, ja sen avantgardismia puolestaan edustaa suomenruotsalainen lyriikka. Yleisesti hyväksytään, ettei 50-lukulaisen modernismin kohdalla voida puhua koulukunnasta, vaan vuosikymmentä leimasivat useat runousopit, jopa useat modernistiset runousopit (Viikari 1992, 34). Vastakkainasettelua perinteisen ja modernistisen runouden välillä esiintyi; on kuitenkin esitetty, että ennemminkin kyse oli katsomuksellisista kuin teoreettisista välienselvittelyistä (ks. Toivanen 2009, 44–55; Kunnas 1981, 139).

Miten tähän murrosvaiheeseen sijoittuu vuonna 1951 ilmestynyt Eila Kivikk'ahon kolmas kokoelma? Tyypillisimmillään *Niityltä pois* [= N] sisältää runoilijan aiemmasta tuotannosta poiketen useita runoja, jotka vaikuttavat hyvinkin suorasanaisilta. Rytmistä vaihtelua esiintyy jälleen. Kokoelmaan mahtuu runoja, joiden rytmi lähenee proosaa, ja uutuutena on tankaruno. Lisäksi runot ovat lyhentyneet ja niukentuneet. Joukossa on kuitenkin usean sivun mittaisia runoja, miltei sikermiä. Murrosvaihe ilmenee *Niityltä pois* -kokoelmassa erityisesti rytmin ja sanallisen merkityksen välisenä jännitteen muutoksina, ja tämä ilmiö on osa 1900-luvun läntistä modernismiproessia.

Aikalaisvastaanotto oli muutoksen hengessä mukana. *Helsingin Sanomissa* ilmestyneessä arvostelussa Kai Laitinen (1951) kirjoittaa Kivikk'ahon muodonmuutoksesta, joka on osittain onnistunut kokoelman tiivistyneen muodon ansiosta mutta osittain edustaa jotakin "vierasta, outoa, sulamatonta". Laitisesta nimittäin "tyylimuutosta on saattanut myös jouduttaa epämääräinen tarve pysyä 'ajan tasalla'". Osmo Hormian (1952, 75) mukaan kokoelma edustaa "voitokasta muutoksen välttämättömyyttä, murrosta jonka runoilija on elänyt voimakkaasti". Arvostelut kertovat käsityksestä, jonka mukaan ajankohtainen tai välttämätön muodonmuutos ei olisi läpikäyvästi onnistunut vaan jäänyt puolimatkaan. Jotakin vierasta, outoa ja sulamatonta sisältyy arvostelijoiden mielestä runoihin, jotka osoittavat murroskauden voimakkaaseen elämiseen mutta eivät aivan viimeistelyyn lopputulokseen. Mirjam Polkunen (1998, 485, 483) ottaa asiaan kantaa mielestäni vähemmän arvottavasti toteamalla, että *Niityltä pois* "ei sano, mikä on ratkaisu ja mihin mennään"; kokoelmaan jää "laukeamaton ristiriita". Kokoelma sai lisäksi Kivikk'ahon aiempiin verrattuna ristiriitaisemman vastaanoton (Polkunen 1998, 476). Murroksellisuutta ja ristiriitaa voi pitää kokoelmalle keskeisenä piirteenä, joka nivoutuu aikalaisvastaanottoon.

Laitinen (1951) kiinnittää arvostelussaan erityistä huomiota ”Pois niityltä” -runoon (N 22), joka hänen mukaansa kertoo siitä, että ”runoilijatar on ollut itse hyvin selvillä muodonvaihdoksestaan”. Tarkastelen aluksi, millä tavoin kyseinen runo valaisee kiehtovaa kysymystä muodonvaihdoksesta ja miten se liittyy kysymyksen rytmistä:

Siniset perhoset, lapsen silmät,
etsivät kilttiä leinikönkukkaa.

Mutta vuosien portaat
nousevat niityltä pois,
ja silmämme saavat tottua toisiin kukkiin,
viivoihin, joiksi ajatus vääntyy
ennenkuin se on kääntynyt kohtaloksi.

Kuten kokoelma muutenkin, myös tämä runo näyttää ensisijaistavan sanat rytmin kustannuksella. Aloitus luo kuvan herttaisesta idyllistä, jossa etsitään kilttiä leinikönkukkaa, vaatimatonta mutta kauniin keltaista niittyleinikkiä. Toisessa säkeistössä tilanne ja sävy muuttuvat. Muutos ilmenee säkeistönalkuisen *mutta*-konjunktion muodossa, ja idyllin päätöksen lyö lukkoon viimeinen sana *kohtaloksi*. Kohtalon kumeaa kajahtelua kaiuttavat niukkaeleiset ja pitkin vokaalein kuin viivytellen putoilevat sanat, jotka tuntuvat jopa uhkaavilta: mitään ei ole tehtävissä, lapsuuden niitylle ei ole enää palaamista.

Ensimmäisestä säkeistöstä toiseen siirryttäessä tapahtuu muutos. Äänneelisyys on varsinkin alussa huomiota kiinnittävää: monikkomuotojen t-äänneet lisäävät runsauden tuntua. Se luo vaikutelman lepattelusta assosioituessaan runon ensisäkeessä esiintyviin perhosiin ja niihin rinnastuviin lapsen silmiin. Lapsuuden aistimellinen tila, jossa värit loistavat ja kukatkin voidaan kokea kilteiksi, vaihtuu aikuisena ajatuksiin, joita leimaa viivoiksi vääntyminen ja kohtalokkuus. Aikuisena kenties selviää, että niittyleinikki on myrkyllinen kasvi, tai kasvi, jolla on tietty latinankielinen nimi, levinneisyys ja ulkonäkö, tai rikkaruoho, joka joutaa niitetyksi. Aikuisen on ajateltava, eivätkä ajatukset vaikuta avomielisiltä. Ensimmäistä säkeistöä leimavaasta aistimellisesta kokemisesta on siirrytty asioiden ja kokemusten käsittelyyn.

Rytmin kannalta näkyvintä ”Pois niityltä” -runossa on sen tietty lakonisuus, suorasanaisuus ja selkeys. On kuitenkin varsin kuvaavaa, että ensimmäinen säkeistö kaikessa lyhydessään on nimenomaan mitallinen, trokeis-daktyylinen, mikä korostaa rytmiä. Kuvaavaa lisäksi on, että tähän mitalliseen osuuteen liittyy aistimellinen havainnointi ja kokemuksen avoimuus: mahdollisuus kilttien kukkien löytymiseen, värien näkemiseen ja tiettyyn ajattomuuteen, läsnäoloon. Sen vastakohtaksi asetuu toisen säkeistön vapaampi ja lakonisempi rytmi, joka ilmaisee puolestaan determinististä kohtalokkuutta ja vääntyneitä ajatuksia. Ensisäkeistön täyteläisyys saa siten vastaansa abstraktin ajattelun ja lakonisen sanaston. (Vrt. myös Polkunen 1998, 478). Voisi jopa sanoa, että toisessa säkeistössä esiintyy jonkinlaista ”rikkonaista” tai

”potentiaalia” riimittelyä: sanat *vääntyä* ja *kääntyä* muodostaisivat keskenään riimiparin, mikäli ne olisivat samassa taivutusmuodossa. Riimipari puolestaan rytmittäisi runoa kiinteämmin, mutta tällaista ei tapahdu. Lakoninen ilmaisu ja vapaa rytmi korostavatkin osaltaan vastakohtaisuutta ensisäkeistön rytmisyyteen, aistimellisyyteen ja kokemuksen ilmaisuun.

Jotakin menetetään pysyvästi aikuistumisen ja käsitteellisen ajattelun myötä, ja ”Pois niityltä” -runossa se viittaa lapsuuden ei-käsitteelliseen eläytymiskykyyn. Mitä oikeastaan tapahtuu vuosien portaita noustessa? Sitä ei ilmaista mitenkään, ei rytmisesti eikä sanoin. Tähän viittaa painokas tauko säkeistöjen välillä, se jokin ratkaiseva tapahtuma, joka pakottaa pois niityltä ja erottaa lapsuuden aikuisuudesta. Tietynlaisella ilmaisulla siihen voidaan kuitenkin runon keinoin, kuvitteellisesti, palata. Laitisen muodonmuutos-ajatusta mukaillen kyse on juuri murroskohdasta runoudessa, jolloin runon kuvallisuus oli nousemassa rytmin edelle, mutta mitallinenkaan traditio ei ollut vielä kaukana. Liisa Enwald (2006, 287–326) pohtii Helvi Juvosen lyriikassa esiintyvää tyhjyyden, rajalla olemisen ja hämäräpaikkojen tematiikkaa teoksensa kuvaavasti nimetyssä luvussa ”Tyhjän rajalla”. Tyhjiys on esillä runossa ”Pois niityltä” siirtymää osoittavana taukona, poissaolevana.¹ Jotakin jää selviämättä, kokonaan sanomattomiin. Samalla kyse on eräänlaisesta hyvästelystä rytmiselle ilmaisulle – niitylle jolle ei ole enää palaamista. Rytmin potentiaalilla kannalta hyvästely ei ole kuitenkaan lopullinen: rytmi elää ja osoittaa voimansa ensimmäisessä säkeistössä tavalla, joka on aina uudelleen luettavissa.

Ristiveto rytmisen ja sanallisesti painottuneen ilmaisun välillä ilmenee ”Pois niityltä” -runossa. Runo kuvaa siten muodonmuutosta, joka ei toteudu yksiselitteisesti tai saa eheää ratkaisua. Kyse on eräässä mielessä keskeneräisyydestä: muodonmuutos jää kesken, ratkeamattomaksi. Lähestyn *Niityltä pois* -kokoelmaa tällaisesta keskeneräisyyden ja ristiriitaisuuden näkökulmasta. Sanallinen ja rytmisen ilmaisu saavat nyt aiempaa selvemmin Kivikk’ahon tuotannossa rinnalleen sen, mikä jää kokonaan ilmaisematta. Tämä kolminaisuus, sanallisen ja rytmisen ilmaisun sekä ilmaisemattomuuden liitto, on kysymys, joka jäsentää tätä lukua. Taustana on oletus siitä, että runo yrittää kuvata, esittää ja edustaa jotakin rytmisesti ja sanastollisesti, mutta se on viime kädessä mahdotonta, mikä tulee runossa esiin (vrt. Aviram 1994, 5). Tämä käy ilmi runossa ”Pois niityltä”: aikuisena ei enää ole olemassa välitöntä mahdollisuutta kokemukseen. Jotakin tapahtuu ja jotakin menetetään lopullisesti kokemuksen vaihtuessa käsitteelliseksi ajatteluksi aikuistumisen myötä.² Samaa muutosta kuvaa ilmaisun vaihtuminen rytmiä ja aistimellista painottavasta suorasanaiseen ja lakoniseen, sanoja ja ajatuksia painottavaan.

Ratkeamattomuus, joka runosta ilmenee, voi tuntua ”oudolta, vieraalta, sulamattomalta”. Ratkeamattomuus voi vaikuttaa lisäksi epämukavalta ja kummalliselta,

1 Tauot kuuluvat myös sanalliseen ilmaisuun rakenteellisesti: välilyönti eli tyhjä tila erottelee sanat toisistaan ymmärrettäväksi. Siihen riittää kuitenkin aina samansuuruinen tauko ja sillä on siten selvä, yksiselitteinen funktio. Rytmisesti tauotus on toisenlaista: tauot ja tyhjä tila rytmittävät säkeitä ja säkeistöjä ja ovat siten monimuotoinen osa rytmikkaa. Tyhjyyden problematiikkaan palaan luvussa 7.

2 Vastaavaa tapahtuu Eeva-Liisa Mannerin (*Tämä matka* 1956) runossa ”Lapsuuden hämärästä”, joskin moni- ja suorasanaisemmin.

ainakin jos pitää eheyttä esteettisen arvostelman ihanteena. Käsitteellisesti asiaa jäsentää Sigmund Freudin essee ”*Das Unheimliche* – epämukavuuden elämyksestä”, ja sen mukaan *das Unheimliche* on esteettinen kategoria siinä missä esimerkiksi kauneus (Freud 1919/2005, 29). Tärkeä seikka kyseisessä käsitteessä on itse sana ja sen suomennos. Markus Lång suomentaa Freudin käsitteen joko ”epämukavaksi” tai ”kammottavaksi”, sillä saksankielinen sana sisältää vähintään nuo viittaukset.³ Merja Hintsa käyttää pääasiassa sanaa ”kumma”, lopulta ”mahdoton” käsitellessään mainittua käsitettä ja Jacques Derridan Freud-luentaa teoksessaan *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi* (1998). Erityisesti ”epämukava” ja ”kumma” tuovat esiin sen, ettei *das Unheimliche* ole vain päällekkäyvä kammottavaa ja pelottavaa eikä kaikki kauhistuttava suinkaan mahdu tämän käsitteen alle. *Das Unheimliche* on – käsitteen sanallista sisältöä myöten – kiusaavaa, häiritsevää ja vaivaavaa. Lisäksi se on kuitenkin ollut joskus mukavaa, miellyttävää ja haluttua ja vasta myöhemmin muuttunut epämiellyttäväksi, sellaiseksi joka on salattava. Siksi se on torjuttu mukava. (Freud 1919/2005, 31, 60.) Kyse on oudosta ja kiusallisesta, joka on tavallaan vaikka kätkeytyttyä tuttu; siinä on jotakin hämärärajaista ja selittämätöntä.

Selvää määrittelyä Freud (1919/2005, 31) ei siis anna kummalliselle käsitteelle. Hän kuitenkin päätyy sellaiseen väljään luonnehdintaan, että *das Unheimliche* on ”jokin sellainen, mistä yksilö niin sanoaksemme ei ole perillä”. *Das Unheimliche* ei merkitse täyttä mysteeriä, kokonaan paljastumatonta tai aivan tuntematonta, vaan jotakin sellaista, mistä ei pääse lopullisesti ja viime kädessä selvyYTEEN. Runossa tällaisen voi hyvin ajatella merkitsevän sitä, mikä vaikuttaa keskeneräiseltä, ratkeamattomalta – ja siksi kummalta: oudolta, vieraalta, sulamattomalta. Se, mistä ei pääse perille, jää hiertämään. Siitä ei saa tukevaa otetta, vaikka – ja koska – siinä on samalla jotakin tuttua ja tunnistettavaa. Näin myös suhde rytmisen ja sanallisen ilmaisun välillä saattaa jäädä keskeneräiseksi, kun asiaa tarkastelee ”kumman” ja ”epämukavan” näkökulmasta. Ja kun rytmin osuus vaimenee *Niityltä pois* -kokoelmassa edellisiin Kivikk’ahon kokoelmiin verrattuna, kyse on uudella tavalla ilmaisun ongelmasta, sanomattoman likeisyydestä ilmaisemattomaan.

Kuten Susanna Välimäki (2008, 72) tuo esiin, mannermainen filosofia, dekonstruktio, jälkistrukturalismi ja psykoanalyttinen kulttuurintutkimus ovat nähneet Freudin tarkastelevan tilannetta, jossa kieli joutuu sijoiltaan. Vasta tämä ajattelun liike toi Freudin ”*Das Unheimliche*” -esseelle varsinaista huomiota. Tutkimukseni kannalta tärkeitä on, että Freudin kyseinen kirjoitus, monen muun

3 Freud (1919/2005, 38, 39) selittää käsitteen etymologiaa ja sisältöä niin, että ”*heimlich*-sanan (’kotoisa’) lukuisiin merkitysvaihteisiin sisältyy myös semmoinen, joka lankeaa yhteen sen vastakohtan *unheimlichin* kanssa, sillä *heimlich* ei ole yksimerkityksinen vaan se liittyy kahteen miellepiiriin, jotka eivät ole vastakohtia vaikka ovat toisilleen varsin vieraita: tutun, miellyttävän sekä kätkeytyneen, salattun piiriin. *Unheimlich* tarkoittaa siten kaikkea, minkä piti pysyä salassa, kätkeytyneenä ja mikä on tullut ilmi. Näin ollen ’kotoisasta, kodikkaasta’ kehittyi edelleen vierailta silmiltä suojatun, kätkeytyneen, salaisen käsite.” Tekstin suomentajan Markus Långin mukaan ’epämukava’ on sikäli mukava käännös, että se vihjaa mukana-sanaan (luona olevan, kuten *das Heim* merkitsee kotia) ja muka-sanan (sisältäen jotakin salattua, esim. joku salaa oikean olemuksensa olemalla ”muka maisteri”, sekä ambivalenttia kuten sanassa ”mukiinmenevä”) (Freud 1919/2005, 29). Englanniksi käsite käännetään useimmiten sanoilla *uncanny* (= hämmästyttävä, yliluonnollinen, outo) ja *canny* (= miellyttävä, kiltti, sävyisä).

ohessa, hyödyntää kaunokirjallista aineistoa, joka osoittautuu painokkaasti alueeksi, jolla kielen sijoiltaan joutumista voidaan tutkia. Tukeudun Freudin esseeseen lisäksi Julia Kristevan ja Jacques Derridan Freud-tulkintoihin, jotka liittyvät kielen sijoiltaan joutumiseen. Tällaisessa prosessissa ilmaisemattomalla ja siihen liittyen runoilmaisun problematiikalla on oma kummallinen sijansa.

”Pois niityltä” -runoa ja koko *Niityltä pois* -kokoelmaa ajatellen huomionarvoista on, että *kummaan* liittyy piirteitä, jotka vertautuvat lapsen kokemisen tapaan. Se, mikä lapselle oli itsestään selvästi ominaista kuten ajatusten narsistinen kaikkivoipaisuus, muuttuu myöhemmin pelottavaksi (Freud 1919/2005, 54–55, 66) ja jopa ”yliluonnolliseksi”, koska olemisen tapaa ei hallitse enää aistimellinen läsnäolo ja fyysinen materiaalisuus. Sen sijaan viimeksi mainitut piirteet alkavat näyttää oudoilta, kummilta ja mystisiltä käsitteellisen ajattelun tullessa hallitsevaksi. Se, mikä on ollut muinoin lapsuudessa tuttua vaikkakaan ei tietoisella tavalla, muuttuu aikuistumisen, tietoiseksi tulemisen ja kielen lain omaksumisen myötä. Ammoin tuttu, kiltti kukka, muuttuu ajatusten ja siis käsitteellisen kielen myötä muuksi, toiseksi ja kummaksi. Juuri (aikuisten) käsitteelliset sanat ovat tässä avainasemassa: ne ilmaisevat viivoiksi vääntyneitä ajatuksia, joista ilo, leikki ja usko ovat poissa, samalla kun aistimellisen rytmin vaikutukset siirretään syrjään ja sijoitetaan lapsuuden kokemuksen alueelle, lapsellisiksi. Tällöin kielellinen ilmaisu alkaa varata yhä enenevässä määrin – kohta-lokkaalla tavalla ilmaisun monimuotoisuuden kannalta – symboliseen kieleen ja sanallisiin merkityksiin. Rytmii jätetään tällöin ikään kuin menneisyyden muistumaksi ja mielletään nostalgiseksi menneisyyden vankilaksi, vaikka se on jatkuvasti kielessä läsnä ja vaikuttaa toiminnallaan tässä ja nyt. Sellaisena rytmi tarjoaa potentiaaliaan, mahdollisuuden materiaaliseen ilmaisuun ja materiaalisuuden ilmaisulle.

Freudin esseessä ja Hintsan edellä mainitussa teoksessa painottuvat toiston merkitys ja vaikutus. Toistuminen aiheuttaa tiettyjen ehtojen vallitessa avuttomuutta ja epä mukavuutta (Freud 1919/2005, 51–53). Toisto viittaa hallitsemattomuuteen, joka puolestaan uhkaa yksilön kykyä hallita itseään. Toisto näyttää koskettavan eri tavoin rytmiä ja sanallista ilmaisua, mikä konkretisoituu 1950-luvun modernismin myötä. Modernismin myötä rytmin ja sanaston välisestä suhteesta tulee *kumma*. Uutta ilmaisua toivovalle sukupolvelle rytmien toisto viittaa liian tuttuun, saman toistumiseen ja runomitan käyttöön. Sanallisessa ilmaisussa ja erityisesti kielikuvissa nähdään sen sijaan avoin tulevaisuus ja vapaus. Tämän problematiikan osaksi *Niityltä pois* asettuu toiminnallaan. Paneudun kysymykseen vielä kirjan viidennessä luvussa.⁴

Tässä luvussa pohdin *Niityltä pois* -kokoelman runojen rytmin ja sanan kummaa suhdetta ratkeamattomuuden näkökulmasta ja ilmestymisajankohdan kontekstissa. *Niityltä pois* ilmestyy tilanteessa, jota leimaa sekä modernismin murros että jälleenrakennuksen aika. Ajankohtaa kuvaa hyvin trooppi *ei-kenenkään-maasta*, joka konnotoi suomalaiseen välimaaston tilaan idän ja lännen välisen kylmän sodan

4 Tässä mielessä on kiinnostavaa, että edellisessä kokoelmassa, *Viuhkalaulussa* muutospotentiaali kohdistuu rytmiin myös mitan ja säännönmukaisuuden puitteissa, ei niinkään sanallisessa ilmaisussa, sillä sanat, kuten nimirunossa käy ilmi, ovat aina *samoja* (vrt. tämän kirjan luku 3).

aikana. Sekä 50-lukulaisen poetiikan että politiikan trooppina ei-kenenkään-maa ei silti tarkoita neutraalia puolueettomuutta, päinvastoin se juuri edellyttää ”rintamalinjoja”, ”leirejä”, ”blokkeja”, polarisoitunutta maailmaa. (Ks. Viikari 1992, 34; vrt. kuitenkin Toivanen 2009, 46.)⁵ On hyvä pitää mielessä, ettei modernismia ja uutta Suomea rakennettu 1950-luvulla puolueettomasti vaan erilaisia leirejä muodostettiin. Niillä on myös yhteisiä piirteitä, joita nivoo yhteen sukupuolittuneisuus.

Määrittymätön, tuntuva ero

”Kesärunossa” (N 21) rytmi on ”Pois niityltä” -runoa vahvemmassa asemassa, mutta ratkeamattomuudesta on senkin kohdalla kyse:

En ole pukeva lastani
silkkimekkoon.

Risaiset housut ja vääränvärinen nuttu,
siinä se asu, joka ei loukkaa silmää,
joka ei poikkea vetten puitten teitten
maitten riekaleriemusta,
kauneudesta.

Karta silkkiä, nuppusormi.
Paina poskesi rosoista kaarna vasten.
Sen sisar olet.

Runossa vapaaseen rytmiin omaa säännönmukaisuuttaan luovat sanastollinen, kieliopillinen ja äänteellinen toisto. Huomiota kiinnittävät kieltosanat, ja runo alkaa painokkaasti kiellolla *En*. Napakkaa sanastollista sävyä luovat tiukat väitelauseet, joita tehostavat imperatiivit. Väitteiden ja käskyjen tehoa lisää aloituksen futuurinen *En ole pukeva*, joka ulottaa aikomuksen myös tulevaisuuteen.

Tehokkaasta sanonnasta poikkeaa keskimäinen säkeistö äänteellisen rytmisyytensä vuoksi. Äänteistä korostuu *r*-äänne, joka esiintyy toisessa ja kolmannessa säkeistössä huomattavan usein. Äänteellisyys kytkeytyy lisäksi sanaston sisältömerkityksiin. Särmikäs, kurkussa ja korvassa särähtävä *r*-äänne alleviivaa vaikutelmaa siitä, että tavoittelemisen arvoinen kauneus ei ole silkin tapaan pehmeää, siloista, hohtavaa ja ylevän juhlallista, vaan karua, risaista, vääränväristä, riekaleriemuista ja rosoisen kaarnan kaltaista. Koska ”oikeanväristä” ei tässä yhteydessä ole määritelty,

⁵ Viikarin (1992, 32) mukaan troopeilla yleensäkin on suhde poliittiseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriin merkitykseen, ja tähän yllyttää kreikan *tropos*, joka tarkoittaa paitsi retorista kielikuvaa myös käännettä, suuntaa, elämäntapaa, tottumusta. Viikari viittaa artikkelissaan teokseen *Toiset pidot tornissa* (toim. Eino S. Repo 1954) ja Matti Kuusen siinä esittämään puheenvuoroon.

vääränvärinen on määrittämättömällä tavalla väärää, ”jotakin muuta”. Riekaleriemu taas on substantiivi, joka ei suoraan viittaa mihinkään tiettyyn seikkaan. Näin myöskään äänteellisyys ei ekspressiivisyydestään huolimatta aukottomasti ilmaise mitään tiettyä piirrettä tai tunnetta, joka liittyisi risaiseen, väränväriseen ja riekaleriemun kauneuteen. Keskimmaisessä säkeistössä esiintyy lisäksi *tt*-geminaatta. Toisto tukee monikon genetiivejä: koska sanat eivät saa monikkomuotoja *vesien, puiden, teiden* tai *maiden*, käytetty muoto yhtenäistää sana-asua rytmikkäästi ja kohostaa sitä. (Hrushovski 1980, 48–50.) Lisäksi *tt*-geminaatan tukema sanajono ikään kuin pomppii tai hyppii ilakoivasti keskellä käskyjä, kielloja ja väitelauseita. Se tapahtuu rytmin tehokkaassa liikkeessä. Edelleenkin äänteellisyys ei toimi yksinomaan sanojen semantiikkaa tukien.

Keskimmäinen säkeistö nousee esiin äänteellisessä toistossaan ja tulkinnanvaraisuudessaan. Toisaalta ”Kesärunossa” nousevat sanat esiin kokoelmalle tyyppillisesti. Keskimmäinen säkeistö poikkeaa muista myös siksi, ettei se sisällä minämuotoa eikä imperatiiveja. Se saa tilaa ja ilmaa, rytmin liikettä ja korosteisuutta. Sen sanastoon ei myöskään kuulu silkki. Luonnonkuituinen silkki ei – paradoksaalista kyllä – näytä kuuluvan tavoiteltavan, silmää loukkaamattoman ja muuten luonnosta ammentavan kauneuden piiriin. Silkki assosioituukin sellaiseen kauneuteen, joka jostakin syystä ei sovellu ympäristöön ja on jollakin tavalla luonnotonta.

”Pois niityltä” -runossa lapsuus oli aistimellisen ja rytmikkään onnen aikaa, ja ”Kesärunossakin” lapsi toimii agenttina sellaiselle, mikä on tavoittelemisen arvoista ja arvokasta. Marjut Kähkösen (2004, 157–163) mukaan Helvi Hämäläisen runoudessa lapsi saattaa hyvin esiintyä juuri runon metaforana. Tällöin runon minän/runoilijan rooli olisi äitiys, mikä on tulkittavissa vastapoolina runoilijuuden oletetulle miespuolisuudelle. ”Kesäruno” olisi näin tulkiten metalyyrinen runo, joka viittaa aina tavalla tai toisella rooliinsa taiteellisena objektina (Oja 2005, 107, 108). Näin se vertautuu Aaro Hellaakosken (1916/1961, 10) pontevasti manifestoivaan runoon ”Conceptio artis”, jonka neljäs säkeistö kuuluu seuraavasti: ”Sinut tahdon alastonna, / koruton, maalitonna, / vailla rihkamaa / muitten antamaa.” Koruton, luonnollinen kauneus on Hellaakoskellakin tavoittelemisen arvoista ja kuvaa runon otsikon mukaisesti taidekäsitystä.

”Kesärunossa” äitiyttä ei tuoda esiin, mutta se ei ole poissuljettukaan.⁶ Sen sijaan lapsi on eksplisiittisesti tyttö, kaarnan sisar. Mielenkiintoista tässä suhteessa on, että tytärtä ei haluta pukea silkkiin eikä myöskään mekkoon, vaan sen sijaan väränväriseen nuttuun ja risaisiin housuihin. ”Väränvärisyys” on tietoinen valinta, vaihtoehto ”oikealle” kauneudelle. Silkki edustaa näin ollen hyväksytyä kauneuskäsitystä, josta siis alun alkaen ponnekkaasti kieltäytyään. Samalla puhe on kenties oikeana pidetystä käsityksestä siitä, millainen runo on kaunis, esteettisesti arvokas. Mirjam Polkusen (1998, 476) sanoin runon voi nähdä korostavan arjen kauneutta.

6 Kiinnostava tutkimusaihe olisi puhuvan äidin näkökulma äidin ja tyttären väliseen suhteeseen. ”Äänetöntä” äitiä on tutkittu kaunokirjallisuudessa lähinnä proosassa ilmiönä, joka kuvaa kulttuurista hierarkiaa. Äidin ja tyttären suhde kerrotaan edelleen usein tyttären näkökulmasta, ja suhdetta leimaa häpeä – usein ääneen lausumattomana – monin tavoin. (Ks. tarkemmin Parente-Čapková 2011.)

Se on kauneutta, jota voi tuoda esiin rytmiseen toistoon perustuvalla materiaalisella ja sanallisesti määrittämättömällä ilmaisulla. Runossa se saa sanallinen ilmaisunsa ääneti jäävänä housuasuisena tyttölapsena. Samalla runoon tuotetaan ”vääranlaisen”, runon näkökulmasta kuitenkin arvokkaan dikotominen vastakohta, yleisesti oikeana pidetty kauneus, jota kuvaa silkkiasu, mahdollisesti silkkimekko. Mikäli kyse ei olisi yleisesti hyväksytystä ja siten lähtökohtaisesti itsestään selvänä pidetystä (yhdestä) kauneuskäsityksestä, siitä ei myöskään tarvitsisi niin painokkaasti pyrkiä sanoutumaan irti. Jos lähtökonteksti olisi moniarvoinen, identifioitumista ei olisi tarvetta tuoda näin vahvasti esiin.

Äänteellinen rytmitys voidaan liittää materiaalisuutensa vuoksi runossa puheena oleviin vaatteisiin: äänteet ja rytmi pukevat sanoja siinä kun vaatteet lasta. Samaan viittaavat ruumiillisuutta esiintuovat kielikuvat. *Nuppusormi* esiintyy lapsen metonymyymisenä hellittelynimenä, ja tyttöä kehoitetaan painamaan *poskensa* rosoiseen kaarnaan. Karkeutta ei suljeta pois myöskään vaatteista. R-äänteen muotoilemat risaiset housut ja vääränvärinen nuttu synnyttävät mielikuvan jopa rumasta tai epämiellyttävästä vaateparresta, jollaiseen runon minä kuitenkin ehdoin tahdoin aikoo pukea lapsensa vastakin. Sen sijaan silkinen kauneus – ääneen lausumattomana ehkäpä silkkimekko – kuuluu vältettävien asioiden listalle.

Materiaalisuus on ruumiillisuudessaan usein kulttuurisesti ja symbolisen kielen keinoin toiseutettua ja sisältää sen kannalta pelottavia ja kammottavia piirteitä, tai vähintään epä mukavuutta. Julia Kristeva (1988/1992, 187), joka on käsitellyt Freudin käsitettä *das Unheimliche*, muistuttaa että ”kyseisen käsitteen kautta ihmisen oletetun ykseyden ytimeen liittyy *toiseus*, joka on sekä biologinen että symbolinen ja tulee *saman* olennaiseksi osaksi”.⁷ Toiseuttamalla rakennetaan identiteetin ykseyttä ja samuutta, vaikka tuota toiseutta pyritään kuitenkin samalla torjumaan.⁸ Vääränvärisyyys, joka kytkeytyy tyttölapseen (biologia) ja housuasuun (symboli), artikuloi ”Kesärunossa” kielen ja kulttuurin toiseutta, kun taas yleisesti hyväksytty kauneus, lähtökohtaisesti itsestään selvä ja hallitseva näkemys, artikuloituu ensisijaiseksi. Äänteellinen toisto – joka ei yksiselitteisesti tarkoita absoluuttisen rumaa tai väärää – sen sijaan tuo esiin sen, ettei vääränvärisyyys ole vakiintunut, saati tarkkaan määrittyvä kategoria eikä siten pysy paikallaan. Tämä on omiaan herättämään epä mukavuutta: runo esittää toiveen vääränvärisyyden puolesta, mutta tekee sen erityisesti äänteellisen toiston avulla ja siten myös sanomattoman tulkintaan kytkeytyvällä tavalla. Edelleen poissaolevaa edustaa runossa mekko, jonka voitaisiin tulkita edustavan tyttölapselle ”luonnollista” vaihtoehtoa.

”Kesäruno” vaikuttaa vakuuttavalta manifestilta tietynlaisen (epä)kauneuden puolesta, mutta vieraus ja toiseus sekä niiden kumma ratkeamattomuus esiintyvät

7 Freudin oma historia on vaeltavan juutalaisen historia, kirjoittaa Julia Kristeva (1988/1992, 187–188), mikä selittää hänen mukaansa sen, miksi Freudia askarrutti itse kussakin mukana olevan toisen aiheuttama ahdistava tunne ja miksi tämä tulkitse sen pahaksi oloksi, joka on peräisin toistuvasta joutumisesta vastakkain jokaisessa olevan ”toisen näyttämön” kanssa.

8 Tällainen ajattelutapa on sukua Irigarayn Samuuden logiikalle; sama on siinä jotakin jota toistetaan ikään kuin itsestään selvänä, mutta joka jatkuvasti rakentuu hierarkkisen eron ja toiseuden varaan. Nainen ja naisellinen joutuvat usein edustamaan ja konkretisoimaan tällaista eroa. (Vrt. luku 3.)

kuitenkin ”Kesärunossa” ääneen sanomattomana ja rytmiin nivoutuen. Kristevan (1988/1992, 177–178) mukaan Freudin tutkimusten myötä ”vieraus – kammottava – pujahtaa järjen tyyneyteen, joka leimaa muunlaisten logiikkojen vaikutuksesta (biologian heterogeenisuus mukaan luettuna) vieraantunutta puhuvaa olemistamme kokonaisuudessaan”. Symbolisen kielen logiikka sisältää näin omaa vierauttaan, ja tämän ”Kesäruno” tuo rohkeasti esiin. Runo toisin sanoen esittää väittämän, joka nostaa esiin *jotakin toista* ja toisenlaista: vääränlaisen kauneuden, tytön housuasussa ja arkisen luonnonmukaisuuden. Määrittämättömyys tulee erityisesti esiin rytmisesti, ja rytmisen toiston keinoin runo ilmaisee kannanoton kauneuskäsitysten kategorista tai konventionaalisesti ehyttä ja samalla ylevää määrittelyä vastaan. Keskeneräisyys toteutuu määritysten suhteen: mikä on kaunista, mikä on rumaa, liittyy siihen, mitä pidetään oikeana ja vääränä. Yleisesti hyväksytty, lähtökohtaisesti itsestään selvä ja ”oikea” kauneuskäsitys sen sijaa määritetty selväsanaistemmin. Olennaista on, että ratkeamattomuus ilmenee runossa ennen muuta rytmin toimintana; fyysisesti aistittavana liikkeenä se ei ole itsessään hyvää tai pahaa, oikeaa tai väärää, mutta suhteessa sanoihin, käsitteisiin ja määritelmiin se saa ”oikean” tai ”väärän” leiman. Sama koskee luonnollisuuden kategoriaa. Vääräksi nimeäminen osoittaa hallitsevan näkemyksen keinoihin ja sanalliseen valtaan, ja tämä tulee runossa kyseenalaistettua. Äänteellinen toisto on tähän nähden runon keinona sekä kaikille tuttu ja tunnistettava että määrittelemättömydessään ja materiaalisuudessaan vieras ja toinen, kumma. Tämän toiseuden karheäänisen sijan runo ottaa uhmakkaasti itselleen.

Keskeneräisyys ja ratkeamattomuus – *kumma* – viittaavat runossa myös toisaalle, ilmaisun problematiikkaan. Silkin ja mekon kytkös ei esiinny runossa, vaikka sen voi tulkinnaassa tehdä. Miksi tyttö halutaan pukea housuihin? Ensinnäkään tytär ei saa runossa omaa puheenvuoroa eikä hänen haluaan kuulla, vaan runon minä määrää niin pukeutumis- kuin kauneuskysymyksissäkin. Toisekseen äitydestä vaikeaminen ja tyttären vain kiertoteitse ilmenevä sukupuoli, jota ei näkyvästi osoiteta pukimien, yhdistyvät feminiiniseen, ja siitä runon minä näyttää haluavan ainakin osittain kieltäytyvän. Mekko tekisi tyttärestä naisen, ja tyttärtä ohjataan tällaisesta pois. Äitinä minä ei myöskään välttämättä olisi yhtä vakuuttava käsittelemään taiteen kysymyksiä kuin minänä. Toisaalta sanallinen välttely osoittaa haluttomuuteen nimetä, leimata, määritellä ja siten hallita. Näin irtisanoudutaan sanojen symbolisesta vallasta. Sen sijaan, että kyse olisi naispuolisuuden kieltämisestä – sisaruus on kuitenkin sanastossa esillä ja lastaan minä puhuttelee – huomio kannattaa kiinnittää tilanteeseen, jossa mainittua välttelyä tapahtuu, ja sitä kannattaa tarkastella sukupuolittuneisuuden näkökulmasta.

Sukupuolittuneisuuden ja *Niityltä pois* -kokoelman ilmestymisajan suhdetta valottaa Pekka Lounela (1952), joka vertailee *Ylioppilaslehdessä* mainittua Kivikk’ahon kokoelmaa ja samana vuonna eli 1951 ilmestynyttä Haavikon esikoista *Tiet etäisyksiin*. Lounelan mukaan mainitut kokoelmat selvittävät eri puolilta kysymystä aikansa uudesta ja vanhasta runoudesta. *Niityltä pois* on Lounelasta hyvinkin ”traditionaalinen, mitä tulee olennaisiin seikkoihin, mutta keinoiltaan omaperäinen ja aikaan liittyvä”. Lounela aavistelee Kivikk’ahon uudessa kokoelmassa ”oikuttelevan

kuvienkäytön ja yllättävän sommittelun takaa enemmän naisellisuutta kuin tietoista pyrkimystä siihen, mitä ulkonaisten tuntomerkkien perusteella tavallisesti nimitetään modernismiksi, vaikka se ei sitä ole”. Sen sijaan *Tiet etäisyyksiin* on Lounelasta yhtenäisempi kuin *Niityltä pois*, joka kokoelmana on ”suunniteltu vanhoja perusteita käyttäen”, ja Haavikko puolestaan on ”moderni ihminen, joka ei revii vanhaa, vaan rakentaa uutta”. Haavikolle on tyypillistä Lounelan mukaan se, että hän ”nähtävästi on tietämättään saanut esille eurooppalaisuuden: sen historia, traditioiden raskas paine, sen kriisi tuntuvat enemmän otteessa runoon kuin yksityisissä esimerkeissä”. Arvostelunsa päätökseksi Lounela lisää, ettei ero perinteisen runon ja modernismin välillä ”mitenkään ole analysoitavissa: se vain *tuntuu*” (kurs. SK).

Kivikk’ahon traditionaalisuus ja vanhojen perusteiden käyttö tai vanhan repiminen sekä epäyhtenäisyys vertautuvat Lounelalla Haavikon uutta rakentavaan eheään tyyliin.⁹ Kivikk’aho ei näin ajatellen ole päässyt eroon vanhoista rasitteista, jotka pyrkivät esiin omaperäisistä ja aikaansa liittyvistä keinoista huolimatta. Jotakin tai jokin ikään kuin kummitelee taustalla, vanha ja uusi eivät ole solmineet sujuvaa liittoa eikä uusi hylännyt vanhaa, kun taas Haavikko jättää tykkänään vanhan (repimisen). Kivikk’ahon keinoihin liitetään naisellinen ja ei-tietoinen toiminta, vaistonvaraisuus, sen sijaan Haavikko edustaa modernia, eurooppalaista ihmisyyttä. Risaisiin housuihin pukeutunut, vääränvärisyydellä juhliva tyttö ei kelpaa tästä näkökulmasta edustamaan todella uutta, vaikka ”Kesärunossa” suunnataankin potentiaalisesti myös tulevaisuuteen ja synnytetään ”oikeasta” poikkeavaa estetiikkaa. Traditionaalisuuteen liittynee Lounelalla lisäksi rytmistä toistoa esiin tuovat runojen piirteet; uudistuksen nimissä vanhasta olisi luovuttava kokonaan. Rakentamisen ja luomisen kohteena on ”todella” ja ”oikealla” tavalla ”uusi”, eikä siinä saa ole merkkejä vanhasta, mihin toisto voi lisäksi viitata. Yhtä olennaista on, ettei eroa uuden ja vanhan välillä viime kädessä kuitenkaan voida Lounelan arvostelussa esittää analyttisesti, vaan eronteko on tunnekysymys, kuten hän eksplikoi.

Lounelan ajatuksia seurattaessa huomataan ajan henkeen kuuluvan, ettei runouden kenttä suinkaan ole irrallaan hierarkkisesta sukupuolittuneisuudesta. Kristevan (1988/1992, 191) tulkinnan mukaan kumma toiseus, jota järki pyrkii torjumaan, näyttää tihkuvan läpi kulttuurisesti aivan tietyillä alueilla, joita ovat kuolema ja feminiininen.¹⁰ Feminiininen viittaa ruumiin sukupuolittuneisuuteen, joka herättää epämuokavuuden tunnetta. Tällaisen kytköksen voi nähdä implikoituvan Lounelan puheenvuorossa, joka ei kätke tuntemuksia, mutta se ilmenee myös ”Kesärunossa”. Mekko, johon ei tyttöä pueta, kuvaa pejoratiivista esteellisyyttä, joka feminiiniseen liittyy, ja siksi näkyvä identifioituminen naiseksi jää puuttumaan. Vaikka runo julistaa

9 Haavikon esikoiskokoelmaa on myöhemminkin pidetty näyttävänä suomenkielisen modernismin esiintulon airuena (esim. Laitinen 1981; Kunnas 1981), ja siinä nähtiin vahvana T.S. Eliotin vaikutus. Haavikkoa varhaisempi, Eliotilta myös vaikutteita saanut ja 1940-luvulla tuotantonsa aloittanut kirjailija on Sinikka Kallio-Visapää. Hänen toisessa runokokoelmassaan *Neljästi minä palaan* (1948) on mottona seuraavat kolme säettä Eliotin *Four Quartets* -teoksesta: ”What we call the beginning is often the end. / And to make an end is to make a beginning. / The end is where we start from.”

10 Viitatan tämän kirjan toiseen lukuun, tarkemmin asiaan kuitenkin paneutumatta, voi todeta, että feminiininen epämuokavuusalue liittyy maternaaliseen yhteyteen ja sidonnaisuuteen äidin ruumiista sekä myös syntymään, joka puolestaan tapahtuu äidin sukupuolielinten kautta.

vääränvärisyyden, repaleisuuden ja toiseuden estetiikkaa, se ei mene niin pitkälle, että sitä tuotaisiin esille feminiinisin tunnusmerkein. Päinvastoin, *r*-äänne voi johtaa karkeuden, karuuden ja kovuuden konnotaatioihin ja saattaa korostaa päinvastaista. Tytär ei myöskään saa puheenvuoroa eikä hänestä tule runon minää, vaan hänen puolestaan puhuu aikuinen, aikuisen sanoineen, jotka käsitteellisyydessään sisältävät nainen-sanaan liittyvää painolastia. Tämäntapaisesta aatemaailmasta kertoo *Niityltä pois* -kokoelman tanka ”Nainen”: ”Puu jos olisin, / riistäytyisin juuriltain / alle akkunas. / Nainen olen. Odotan / sua alle akkunan.” Esiintyminen feminiinisyttä korostavassa mekossa saattaa loukata aivan liikaa ja aiheuttaa liian epämiellyttäviä tuntemuksia. Koska kyse on sanomattoman tulkinnasta, määrittämättömyyden vaikutelma vahvistuu. Runosta ei pääse tarkkaan ottaen perille.

Oikea ja väärä kauneus kuten ruumiillisuuskin ovat suhteellisia käsitteitä, mikä on kuvaavaa ratkeamattomuuden ja keskeneräisyyden kannalta. Rytmikkyys luo estetiikkaa, joka ei ole yksiselitteisen rumaa tai kaunista, eikä sitä useinkaan voi luokitella visuaalisin mittarein. Tällainen suhteellisuus on hankalaa ja epämiellyttävää, ja vaikka järki pyrkii sitä torjumaan, se tihkuu ja ulottuu runon sanastoonkin. Ennen muuta kyse on tiedostumattomasta, materiaalisesta rytmin liikkeestä, johon sisältyy toistoa ja vaihtelua ja joka aiheuttaa tuntemuksia. Ne taas voivat olla ristiriidassa tietoisien järjen suunnitelmallisen uuden rakentamisen kannalta. Moderniin – ja modernismiin – konstruoituukin kytkös, jossa arki, nainen ja toisto liitetään yhteen ja nähdään vastakkaisena evolutiiviselle kehitykselle ja siis ”uudelle” (vrt. Felski 2000, 21–22). Toisto, joka liitetään arkeen, käännetään usein naisia vastaan, sillä se nähdään merkinä tavanomaisuudesta, orjuutuksesta ja immanenssista (Felski 2000, 82). Toistoa, johon rytmin vaihteleva liike perustuu, aletaan 1950-luvun modernismissä paitsi pitää merkinä kaihdettavasta ”vanhasta”, myös liittää ruumiillisuuteen, naiseen ja arkisuuteen. Toisto tulkitaan siten saman tutuksi ja kauhistuttavaksi eli *kummaksi* aivan tietynlaista uudistumista etsivästä näkökulmasta.

Toiston, vaihtelun ja liikkeen materiaalisen järjestyksen voi kuitenkin ymmärtää luovan jatkuvuuden ja aistimellisen kokemuksen riemullista tunnetta tilanteessa, jossa vallitsee epävarmuus tulevaisuudesta (vrt. Felski 2000, 58). Tällöin rytmi on merkki siitä, että arkisella on väliä ja perin tuttua pidetty sisältää kiinnostavaa problematiikkaa. Rehvakas riekaleriemu ja vääränvärisiin housuihin pukeutuva tyttö, jotka esiintyvät rytmikkäässä toiston liikkeessä, ovat osa sitä.

Tanka – toisto ja muunnelma

Niityltä pois -kokoelman tankat edustavat uutuutta niin Kivikk’ahon tuotannossa kuin ajan runoudessa, sillä 1950-luvun alussa tankaa ei maassamme juuri tunnettu.¹¹ Ensimmäinen suomeksi saatu japanilaisten tankarunojen käänös on Sulo Tannisen

11 Tanka on tuhansia vuosia vanha japanilainen runomuoto. Tanka vaikuttaa demokraattiselta runon lajilta: tankoja ovat runoilleet sekä oppineet että oppimattomat, miehet ja naiset, vanhat ja nuoret. (Keravuori 1967, 12–13.)

1947 ilmestynyt suomennoskokoelma *Kukat ja sydän* (Kuusikko 2007, 275). Tankan välittäjäksi on Kivikk'ahon kohdalla arveltu Ain'Elisabet Pennasen runokokoelmaa *Huomensynty* (1943), jossa Pennanen ensimmäisenä Suomessa kokeili tätä mittaa (Saarenheimo 1967, 461). Eila Kivikk'aho on todennut John Parisin proosateoksen *Kimono* olleen yhtenä vaikuttajanaan tankan saralla (Ratia 1998).¹² *Niityltä pois* -kokoelman kanssa samana vuonna ilmestyi antologia *Kirsikankukkuja*, joka sisältää sekä Martta Keravuoren laatimia japanilaisrunojen suomennoksia että hänen omia tankojaan. Esipuheessa kääntäjä ja runoilija Keravuori (1951/1967, 21) kiittää Eila Kivikk'ahoa käsikirjoituksen tarkastamisesta.¹³ Tanka on tullut tunnetuksi ennen muuta Tuomas Anhavan suomennoksista, joista ensimmäinen, *Kuuntelen, vieras* ilmestyi 1960.

Niityltä pois alkaa osastolla ”Tankoja ja välihuuto”. Se on kokoelman laajin ja sisältää nimensä mukaisesti lähinnä tankamuotoisia runoja. Osmo Hormia (1952, 76) tuo esiin saman, minkä useat muutkin kokoelmaa arvostelleet: tankarunoissa mietelmät ja runollisuus yhdistyvät ihanteellisesti, mikä johtuu tiivistyksestä.¹⁴ Tanka tulee esiin heti kokoelman ensirunossa ”Tanka-satu” (N 7) sen nimeä myöten:

Joka kyynel on
pienen ilon otsaluu
keijun, lintusen.
– Unten kallo kierii, kuu,
yli tähtihietikon.

”Tanka-sadussa” merkille pantavaa on tankamuodon variointi.¹⁵ Syllabisena mittana tankan tavuluku ja säemäärä on määrätty, mutta määräytyneisyys ei välttämättä koske muita rytmien piirteitä. Kivikk'aholla tankaan sen sijaan sisältyy loppusointuja (muotoa a-b-c-b-a) ja jonkin verran alkusointuisuutta (*kallo kierii, kuu*) sekä selvä trokeen kaava (kuitenkin siten, että jokainen säe päättyy nousuun). Voi siis todeta, että ”Tanka-satu” on kolminkertaisesti määrätynyt syllabisen ja dynaamisen mittansa sekä alku- ja loppusointujensa ansiosta.

Tanka ei yleensäkään selity vain tavuluvun määrällä. Yhtä tärkeitä on Pirjo-Riitta Kuusikon (2007, 275) mielestä tankan ”henki ja tunnelma”. Suppeuskin on hänen mukaansa näennäistä, sillä runo laajenee muun muassa viittaustensa ja

12 *Kimono* (1922) on alun perin englanninkielinen, englantilaismiehen ja japanilaisnaisen rakkaustarinan kertova romaani, jossa kunkin luvun aloituksessa on tanka ja sen käänös, suomennoksessa siis japaniksi ja suomeksi. Vuonna 1927 ilmestyneessä samannimisessä suomennoksessa eikä alkuteoksen englanninnoksesakaan kuitenkaan noudateta alkuperäisten runojen tavulukusääntöä.

13 Keravuori kiittää esipuheessaan lisäksi muun muassa professoreja G. J. Ramstedt ja Martti Haavio.

14 Tämän Osmo Hormian *Parnassossa* ilmestyneen kritiikin lisäksi Armo Hormian (1951) arvostelu *Aamulehdessä* oli *Niityltä pois* -kokoelman aikalaisvastaanotosta kiittävimpiä. Armo Hormian mukaan kokoelma on ”viime vuosien merkittävimpiä” ja ”sen parhaimmat runot lyriikkamme valioita”. Kumpikaan ei silti esitä Kivikk'ahon kokoelman edustavan erityistä uudistavuutta – toisin kuin Haavikon kokoelman vastaanoton kohdalla tehtiin toistuvasti.

15 Kyseisen runon tulkinnasta ks. myös Kainulainen 2007b, 17–40; Viikari 1990, 83.

päällekkäisten merkitystensä ansiosta. Tämä on nähtävissä ”Tanka-sadussa”, joka mahdollistaa viiteen säkeeseensä kolminkertaisen rytmisen määräytyneisyyden lisäksi laajoja sanastollisesti esitettyjä ajatuskaaria kynelestä ja otsaluusta keijuun ja lintu- seen sekä unten kalloon rinnastetusta kuusta tähtihietikkoon. Keravuori (1967, 9) täsmentää, että tanka muodostuu useimmiten kahdesta osasta, jossa kolme ensimmäistä riviä muodostavat alkuosan ja kaksi viimeistä johtopäätöksen tai vertauksen soveltamisen. ”Tanka-satukin” on jakaantunut kahteen osaan, joita erottaa neljännen säkeen aloittava ajatusviiva. Ensin siis esitetään tietty väittämä, jonka väitteenomaisuutta ja staattisuutta korostaa predikaatti *on*, ja lopuksi tätä väitettä ”sovelletaan” dynaamisella *kierii*-predikaatilla.

Tanka tarkoittaa japaniksi runoa tai laulua. Loppusointu on satunnainen ilmiö japanilaisessa tankassa, mutta alku- ja sisäsoinnut ovat yleisiä. (Hosiaisuus 2003, 906.) Keravuori esittää, että tankoja lausuttaessa on kuitenkin monesti yksi tai kaksi yksitavuista riimiparia selvästi havaittavissa, ja hänen mielestään japanilaisen runon lausunta on lähinnä laulamista. Lisäksi hän kiinnittää huomiota siihen, että japanilaisen runon viehätys perustuu juuri rytmikkyyteen ja sointuvuuteen. (Keravuori 1967, 10–11.)¹⁶ Tätä piirrettä Kivikk’ahon ”Tanka-satu” korostaa trokeel- laan, loppusoinnuillaan ja pehmeällä äänteellisyydellä, joka perustuu pitkälti siihen, ettei sanoissa esiinny kaksoiskonsonanteja tai geminaattoja lukuun ottamatta sanaa *kallo*. Keravuori (1967, 17), joka käyttää sekä suomennoksissaan että omissa tankoissaan loppusointuja, perustelee valintaa juuri poljennolla: siten hän on saanut mielestään syntymään tankoille ominaisen laulavan rytmin ja tasapainon.¹⁷ ”Tanka-sadun” moninkertaista määräytyneisyyttä voikin pitää keinona korostaa rytmisiä ja soinnil- lisiä piirteitä ja näin tankan liitosta lauluun. Ne ovat piirteitä, jotka vaikuttavat ja toimivat aistimellisesti eivätkä vain osoita tiettyyn formaaliin tavukaavan muotoon.

Rytmin alleviivaavan mitallisen määräytyneisyyden suhteen on kiinnos- tavaa, että aikalaisvastaanotto ei kiinnittänyt siihen juuri huomiota; nykypäivästä poiketen moni kriitikko kuitenkin tunsu varsin hyvin runon mitallisuuden tunnus- merkit. Esimerkiksi Kai Laitinen (1951), joka monen muun arvostelijan tavoin on ilahtunut tankoissa esiintyvistä niukentuneesta muodosta, on vieläpä sitä mieltä, että Kivikk’aho on kokoelmassaan ”hylännyt sidotun muodon”. Se ei kuitenkaan pidä paikkaansa, kuten tuli ilmi jo ”Pois niityltä” -runossa ja varsin selvästi jo kokoelman aloittavassa ”Tanka-sadussa”.

Koska syllabinen tanka ei näytä samalla tavoin mitalliselta kuin dynaaminen, durationaalinen tai kalevalamittainen runo, sen tunnistaminen mitalliseksi ei jostakin syystä onnistunut. Oletus tankan tavulukuun perustuvasta määräytyneisyydestä ja siten niukasta muodosta näytti riittävän. Tämä kertoo yhtäältä siitä, että tanka- muoto oli melko tuntematon, ja toisaalta siitä, että ”sidottu muoto” liitettiin tuolloin aivan *tietyllä tavalla* mitalliseen runoon. Rytmin sijaan alettiinkin puhua muodosta.

16 Japanin kieltä taitamattomana on hankala sanoa, liittyykö kokemus laulavuudesta vain tankoihin vai japaniin kielenä laajemmin. Tähän Keravuori ei anna valaistusta.

17 Keravuori mainitsee, että tietyssä käännöstraditiassa tankan rytmiset piirteet otetaan vastaavalla tavalla huomioon.

Ajankohta suosi – ja normitti – vapaarytmistä runoa modernismin nimissä, mihin perustuneet se, että runo haluttiinkin lukea sidotusta mitasta vapaaksi. Esimerkiksi vuonna 1949 ilmestyneessä, T.S. Eliotin runojen suomennosvalikoimassa *Autio maa* oli luovuttu alkuperäisten runojen usein silosäkeelle perustuvasta rytmistä ja päädytty vapaaseen rytmiin (Kunnas 1981, 14).¹⁸

Kivikk’aho oli vahvasti kotouttamassa tankaa ja onnistui siinä ilmeisesti niin hyvin, ettei syllabisuuden lisäksi muita määramittaisuuden piirteitä huomattu tai haluttu huomata. Sen sijaan tankojen tiivyyteen ja mielmällisyyteen keskittyminen painotti sanaston osuutta. Mitallisen rytmin variaatio- ja kehitysmahdollisuuksiin ei vapaan rytmin nimeen vannovalla 1950-luvulla panostettukaan uuden runon tai modernismin piirissä. Myöhemmin muun muassa Tuomas Anhavan tankat ja tankasuomennokset perustuivat ensi sijassa mitan syllabisuuteen.

Kiinnostava vertailukohta on Pertti Nieminen, jonka käänös- ja runoilijantyötä Tuulia Toivanen käsittelee laajasti. Nieminen on erityisesti kiinalaisen lyriikan käänöksissään painokkaasti tukeutunut modernistiseen perinteeseen ja luopunut aiemman käänöstradition tavasta käyttää metriikkaa ja riimejä. Hän on lisäksi karsinut sanatoistoa tapauksissa, joissa ”suomen kielen sanavastine on ollut kyllin vahva ilman toistoakin”, mikä viittaa tapaan ymmärtää rytmi vain sanan sisällön vahvistajana. Lopulta Nieminen on luopunut tavasta sisällyttää säkeeseen yhtä paljon iskuja kuin tavujakin. Syynä tähän on nimenomaan suomalaisen lyriikan modernismin keskeiset lähtökohdat: luopuminen metrisestä ja riimitellystä runosta sekä ”merkityksettömien täytesanojen” karsiminen. Mainitut rytmistä toistoa korostavat piirteet olivat vahvasti pannassa, mistä Niemisen esimerkki kertoo. 1980-luvulla Nieminen on ottanut teoksiinsa aiemmin kirjoittamiaan mitallisia runoja, joiden julkaiseminen 1950-luvulla olisi ”yllättänyt kirjallista yleisöä tai ollut jäsentämässä Niemisen varhaista runoilijakuvaa vahvemmin perinteisen runouden eikä modernismin suuntaan”. (Toivanen 2009, 86–87, 68.) Käänöksissään Nieminen kotouttaa kiinalaista lyriikkaa tiettyjen modernistiseen runoon palautuvien normien ohjaamana.

Kaukaiset Kiina ja Japani olivat trendikkäitä 50-lukulaisessa runoudessa. Kivikk’aholla Kaukoita oli alusta lähtien mukana, mutta *Niityltä pois* -kokoelmassa vaikutteet siirtyvät rytmiin.¹⁹ Olisi kuitenkin yksinkertaistavaa väittää, että ennen sitä rytmi-ilmaisu olisi ollut Kivikk’aholla erityisen ”kotimaista”. Suoranaista kalevalamittaisuutta runoissa ei käytetä. Alku- ja loppusointuisuus eivät ole myöskään minkään kielen yksityisomaisuutta. Dynaamiset mitat kuten jambi ja trokee periytyvät germaanisista vaikutteista. Itäaasialaisten vaikutteiden myötä runoihin avautuu eurooppalaisuutta laajemmalle ulottuva näköala (ottamatta tässä kantaa alkuperän, oikeellisuuden tai autenttisuuden kysymyksiin). Kaukainen ”vieras” aines jäi 1950-luvun

18 Silosäe (*blank verse*) on jambinen pentametri, jossa ei esiinny loppusointuja, eli se on viisipolvinen jambi vailla riimejä.

19 Kuten olen tuonut esille, jo *Sinikallio* sisälsi runoja, joiden sanastoon kuuluvat niin Buddha ja Japani kuin *kiinalaiset koukerot*. *Viihkalaulun* nimirunossa esiintyy puolestaan viuhka, joka on aasialaista alkuperää. Saman kokoelman runon ”Menuetto” keskeinen naishahmo ilmoittautuu kiinattareksi. Edellä käsittelemänsäni ”Kesärunossa” esiintyy silkki, jonka alkuperä viittaa Kaukoitään.

alussa kriitikoilta kuitenkin laajemmin tunnistamatta (ks. myös Toivanen 2009). Joka tapauksessa ”vieraan” aineksen käyttö on aina soveltavaa. Käytännöt muotoutuvat jonkin, implisiittisen tai eksplisiittisen, periaatteen mukaan.

Vaikutteiden muokkaus siirtyy modernismissä sanotun sisältöön. Pertti Niemisen käännöksissä painopiste on hänen omien sanojensa mukaan ”runon hahmossa” lähinnä kuvaston kannalta (ks. Toivanen 2009, 87). Kivikk’aholla rytmi toimii vahvasti. Kyse on siten useiden vaikutteiden sulauttamisesta yhteen moninkertaisessa toistossa siten, että rytmi vaikuttaa elimellisenä, fyysisenä osana runoilmaisua; hahmolla on vaikuttava ”ruumis”. Tällöin toisto ja sen muunneltava ovat fokuksessa. 50-lukulaisen modernismin kuvaa ja sanaa painottavasta näkökulmasta kiinnostavammaksi nousee kuitenkin muodonanto eikä rytmi fyysisesti vaikuttavana piirteenä. Näin rytmien variaatio ja sen merkitys muuntelevana toistona ja toiston muunteluna jää huomioimatta, ja rytmistä tulee, ellei anomalia, niin ainakin *kummaa* toiseutta.

Huomiota voidaan kuitenkin kiinnittää siihen, ettei moderni – kuten ei modernismikaan – leimaudu vain jatkuvaksi muutoksen tilaksi vaan sisältää yhtä hyvin toistoa kuin paikallaan pysymistä. Samalla olisi tunnistettava, että toistoon sisältyy myös vaihtelua ja liikettä. Saman toistoksi mielletty voidaan kokea ongelmaksi ja arvoitukseksi siksi, että se on fundamentaalisella tavalla ristiriidassa modernin edistyshalun ja progression kanssa. Juuri historiallista muutosta kuvaavat mallit – lineaarisuus tai mullistus, kehitykseen perustuva tai vallankumouksellinen – on konventionaalisesti koodattu maskuliinisiksi. (Felski 2000, 69–70, 81, 82.) Tästä näkökulmasta tuttu ja tunnistettava, kuten rytmien ruumiillinen vaikutus, torjutaan vanhana ja merkityksettömänä. Se, mikä vaikuttaa tutulta, liian tutulta, jää analysoimatta mahdollisten muutosten kannalta. Kun huomio keskitetään kaikin keinoin ”uuteen”, jää näkemättä se, mikä torjutaan liian läheisenä. ”Uudesta” tulee keino kontrolloida runoutta; aiemmin kontrollin välineeksi varattiin korrekti mitallisuus.

Kallo kierii: ruumiillinen toisto

”Tanka-sadussa” rytmi on moninkertaisesti määrittynyttä ja korosteista, mutta se on muokattu niin, ettei rytmi pistä silmään. Dynaamisuutta ei tahdo tunnistaa, riittäminen ei ole ylikorostunutta eikä syllabisuus aseta liian näkyviä paineita. Rytmien ja sanaston lisäksi runossa on myös muunlaista ilmaisua: ajatusviiva, joka korostaa tankaan kuuluvaa kaksiosaisuutta ja luo runoon selvän, merkityn tauon tai halkeaman. Ajatusviiva ilmaisee runoon muodostuvaa ratkeamattomuutta sanaston ohella, joka liittyy ajankohdan murrokselliseen tilanteeseen.

”Tanka-satu” koostuu kahdesta kieliopillisesti ehyestä virkkeestä, joissa väli-merkit ovat kohdallaan. Syntaktinen eheys ja sanaston toteava sävy antavat vaikutelman määrätietoisuudesta. Samaa todistaa sanaston niukkuus; se, mitä sanotaan, on tiiviisti esitettävissä ja havainnollisesti todettavissa. Näin on huolimatta siitä, että sanasto on kuvakielistä ja siis moniselitteistä. Viimeksi mainittuun, fiktiivisyyttä

kohostavaan seikkaan liittyy jo runon otsikko, jossa esiintyy mitan määrityksen lisäksi sana *satu*.

Sana-aineksessa lähdetään liikkeelle pienistä asioista. Ne kasvavat mielikuvien maailmaan kuuluvien keijun ja unien sekä näihin liittyvän mutta samalla reaalisti olemassa olevan taivaankappaleen eli kuun myötä tähtitaivaaksi asti. Suunta on vähäisestä kohti suurta avaruutta, ja pienistä asioista siirrytään äärettömyyteen. Sanastollisesti runossa ei kuitenkaan liikuta näin yksisuuntaisesti. Jo alussa koukataan sadun maailmaan kuuluvan olennon, keijun, kautta, ja lopussa puolestaan unien täyttämään (pää)kalloon tai unessa nähtyyn kalloon. Lisäksi runon päätöksessä on yllättävä metafora *tähtihietikko*, joka liittää yhteen taivaan ja maan, *tähden ja hietikon*.

Taivaan ja maan yhdistelmää ilmentää lisäksi runon alkuosaan sijoittuva lintu. Lintu on konkreettisesti ja maan päältä havaittavissa oleva eläin, mutta sen elinpiiri on ihmistodellisuudesta poiketen ylhäällä ja ilmassa, siipien varassa ja taivaalla. Runossa muotoutuu näin ollen liikettä pienestä suureen ja sen lisäksi lukusuuntaan nähden poikkitelein lopusta (*taivas*) takaisin alkuun (*lintu*). Runossa tuotetaan todellisuutta konkreettisilla asioilla (*kyynel, lintu, kuu, hietikko*), mutta sitä myös häivytetään kuvitteellisilla ja metaforisilla seikoilla (*satu, keiju, tähtihietikko*).

Runon rinnastukset ja vastakohtaisuudet kielivät jännitteistä ja ristiriidasta. Niitä muodostavat vähäinen ja ääretön sekä todellinen ja sadunomainen tai tulkinanvarainen. Aivan loppuksi päädytään osittain takaisin maanpinnalle, johon *tähtihietikon* jälkimmäinen osa viittaa ja tällöin ilmaus voitaisiin tulkita hietikoksi, joka kimaltaa kuun loisteessa. Toisaalta *tähtihietikko* voi viitata tähtitaivaaseen; taivas näyttäytyy tällöin hiekanjyviin lukumääräisesti vertautuvien tähtien täyttämänä kenttänä, jonka yli kuu vierii pallon tapaan. Samaan aikaan ja metaforalle tyypillisesti ilmaus voidaan ymmärtää niin, että tilanne jää auki, jolloin runon päätöksessä jäädytään keikkumaan maan ja taivaan välille, konkreettisen ja kuvitteellisen välille. *Tähtihietikko* antaakin mahdollisuuden kuvitella jonkinlaista sadunomaista uutta aluetta, mielikuvien todellisuutta. Jännitteet eivät sula runossa yhteen kuten eivät kyseisessä metaforassakaan vaan luovat runon sanaston epätoden ja toden välistä dynamiikkaa, joka pysyy yllä.

Dynamiikkaa ilmenee lisäksi runon tunnelmanvaihdoksessa. Yhtäältä runo esittää lohdullisen aloituksen, jossa surun kyynel johtaa iloon ainakin keijun ja linnun tapauksessa. Suru kestää siten aikansa ja vaihtuu iloksi, kenties myös toisin päin. Toisen osan aloituksessa eteen vyöryy *unten kallo*, jolla kuvataan *kuuta*. Kuu kierii todennäköisimmin yöllä ja jatkaa liikettään yli tähtitaivaan, mikä on illusorinen kuva asiasta maan pinnalta katsoen. Öinen maisema, taivaan tumma ja päättymätön avaruus sekä kuun kumotus luovat aavemaista tunnelmaa. Se tiivistyy sanaan kallo, joka voi kuvata valkeana kumottavaa kuuta tai assosioitua pääkalloon. Viimeksi mainittu puolestaan herättää mielikuvan kuolleesta ruumiista ja luurangosta, josta liha ja veri ovat poissa ja jäljellä on enää kammottava kallo, kenties irvokkaasti irvistävä, joka tekee siitä oudosti elävän. Tähän kytkeytyy lisäksi alun *otsaluu*, jolloin vastakkainasettelu alun ja lopun välillä liudentuu, mutta alun pääasiallisesti lohdul-

linen ja hellyttävä tunnelma vaihtuvat aavemaiseksi kallon kierimiseksi pimeässä äärettömyydessä.

”Tanka-sadussa” tunteiden esiintyminen aika aikansa kutakin -tyyppisesti sekä kuun alituinen kiertoliike ja äärettömänä jatkuva avaruus viittaavat päättymättömään, ihmisen hallitsemattomissa olevaan toimintaan. Tällaisen piirteet liittyvät vanitas-motiiviin, jota on esiintynyt erityisesti kuvataiteissa 1600-luvulta lähtien. Vanitas-motiivi ilmaisee katoavaisuutta ja kytkeytyy siten ihmisen kuolevaisuuteen, ja sitä kuvaavat esimerkiksi asetelmissa esiintyvät pääkallo, tiimalasi ja kuituvat kukat, tiedon katoavaisuutta saattoivat puolestaan edustaa kirjat ja tähtikarttapallo (Nieminen 2008, 258). Samalla tavoin ”Tanka-sadun” päättymätön tapahtumien ketjuuntuminen ja taivaankappaleiden liike viittaavat ajan kulkuun, joka jokaisen kohdalla päättyy kerran mutta joka siitä huolimatta jatkaa liikettään. Taivaaseen viittaaminen metaforan avulla tuo mukaan vivahteen sellaisesta etäisyydestä, tuonpuoleisesta jota ihminen ei voi tavoittaa. Sen voi tulkita symboloivan ihmisen rajallisuutta, myös mitä tulee inhimilliseen tietoon ja tietämiseen.

Kuolema ja kaiken katoavaisuus samoin kuin jatkuva dynaaminen liike ovat runossa läsnä mutta sanomattomana. Monista tuntuukin kammottavimmalta kaikki, mikä liittyy erityisesti kuolemaan ja ruumiiseen, kuten Freud (1919/2005, 56–57) toteaa ja jatkaa:

Lause ”kaikki ihmiset ovat kuolevaisia” loistaa kyllä logiikan oppikirjoissa esimerkkinä yleisestä väittämästä, mutta ketään se ei miellytä, ja tiedostumattomassamme on yhtä vähän kuin aikaisemminkin sijaa oman kuolevaisuuden mielteelle. Uskonnot puolestaan kieltävät yhä edelleen, että yksityisen kuoleman ilmeisellä tosiasialla olisi merkitystä, ja väittävät olemassaolon jatkuvan elämän päätyttyä; valtion viranomaiset eivät usko voivansa ylläpitää moraalista järjestystä elävien keskuudessa, jos on hylättävä tuonpuoleinen, jossa maallisen elämän epäkohdat hyvitetään; suurkaupunkiemme ilmoituspylväissä tiedotetaan tilaisuuksista, joissa opetetaan pääsemään yhteyteen vainajain sielujen kanssa, ja enemmistö tieteen hienoimmista aivoista ja terävimmistä ajattelijoista on varsinkin oman elämänsä lopulla arvioinut, ettei semmoiselta vuorovaikutukselta mahdollisuuksia puutu.²⁰

Loogisesti ja käsitteellisesti kuolema myönnetään, käytännössä ja materiaalisessa todellisuudessa ei. ”Tanka-sadun” sanaston tasolla dynamiikka toimii siten, että asiaa ei sanota ääneen, mutta siihen vihjataan kätkeytyksi. Sen sijaan ajan kulkuun

20 Tässä tulee esiin se, että kuolema on osa jokapäiväistä elämää, vaikka yksilön on mahdotonta ymmärtää omaa kuolevaisuuttaan, mikä kertoo Freudille keskeisestä kuolemanviestistä. Kyse on ajallista kontekstia ajatellen radikaalista julkilausumasta, sillä moderniin ajatteluun kuuluva maallistuminen ja subjektuuden siirtyminen kaikkivaltialta ihmisen omiin käsiin on ollut mullistavaa myös yhteiskuntajärjestyksen kannalta. – Lisäksi sitaatista käy hyvin ilmi Markus Långin käännöstyyli sekä olennainen yksityiskohta: hän käyttää suomennosta *tiedostumaton* (eikä yleisempää *tiedostamaton*).

ja siihen kytkeytyvään kuoleman välttämättömyyteen liitetään positiivisiakin puolia: ei surukaan kestä kuin aikansa vaan vaihtuu iloksi. Taivaankappaleen jatkuvan liikkeen kohdalla tullaan metaforiselle alueelle, mikä korostaa suorasanaisen ilmaisun ongelmaa. Rytmisen liike ilmaisee korostetusti loputtomiin jatkuvaa toiston, vaihtelun ja liikkeen jatkumoa joka ei pääty. Toiston eri muodot kuten monesta kulttuurista kotoisin oleva rytmiaineskin vihjaavat mahdollisuuksien potentiaaliin ja siten jatkuvuuteen. Sanaston tasolla kuolema leijuu ilmassa vanitas-motiivissa mutta ei ääneen lausuttuna. Rytmille jatkuvuus taas on olennaisinta, jolloin kaiken katoavaisuuteen liittyy äärettömyyteen implikoituva päättymättömyys, joka ihmismielelle edustaa käsitteellisellä tasolla mahdotonta.

Rytmin ja sanaston liikkeeseen muodostuu katkos kolmannen säkeen aloittavan ajatusviivan kohdalla. Ajatusviivan osoittama tauko ilmaisee mahdottomuutta ilmaista jotakin muulla tavalla kuin merkinä. Ajatusviivan vähimmäismerkitys on siinä, että se kutsuu pysähtymään, se on korostettu tauko. Samalla ajatusviiva, ei-sanallinen merkki runon osana, kääntää katseen runon merkkiluonteeseen: yksi merkki voi sekä merkitä konkreettisesti ja kieliopillisesti jotakin täsmällistä että luoda tauon avulla mahdollisuuden pysähtyä. Toisaalta ajatusviivalla ei ole äänteellistä tai samantapaista sopimuksenvaraista sisältöä kuin sanoilla. Siten se liittyy ennemminkin rytmisiin piirteisiin, joille ominaista on sanomaton ilmaisu.

Ajatusviivan voi tulkita ilmaisevan sanomatonta, ellei jopa ilmaisematonta: jotakin joka osoittaa ilmaisun negaatioon, viivaan, tyhjyyteen eli kuolemaan, johon se niin sanaston kuin rytminkin kannalta tavallaan osoittaa. Parafraasina ajatusviiva yhdistää kaksi asiaa, jotka esiintyvät jo ”Pois niityltä” -runossa, nimittäin *ajatuksen* ja *viivan*. Mainitussa runossa ajatus vääntyy viivoiksi – kenties siis negaation merkiksi – ennen kääntymistään kohtaloksi. ”Tanka-sadussa” tauko, rytmisen ja sanastollinen hiljaisuus ja samalla runon merkkiluonteeseen huomion kiinnittäminen eli ajatusviiva on kohta, josta ei voi päästä perille. Ajatusviiva jakaa runon sanaston kahtia, samanaikaisesti kuitenkin liittäen epätoden ja toden välisen jännitteen molempiin osiin. Rythmi puolestaan jatkuu tauon jälkeen alun tapaan toistuen.

Ajatusviiva tuo esiin sen, kuinka kummallinen tekstilaji runo on: sille sanomaton on merkityksellistä, ja ilmaisun, mahdollisesti juuri ilmaisemattomuuden problematiikka perustava piirre. Lopultakin, kuten Hintsan (1998, 166) toteaa niin Freudin kuin Derridan pohjalta, kumma kontrolloimattomuus, ratkeamaton jännite, viittaa juuri fiktion luonteeseen, ja Freud käyttää *kummaa* käsittelevässä esseessään ensisijaisena aineistonaan kaunokirjallisuutta. Samaan aikaan Freudin ”kirjoituksesta loistaa poissaolollaan tyhjentävä ja absoluuttinen, erehtymätön koodi” (Derrida 1967/2003, 74, 76–77). Teksti ei siten ole ehyt tai sisäänsulkeutuva. Tekstin tietoiseksi ja maailmassa toimivaksi tulemisen mahdollisuus on Derridaa noudatellen ymmärrettävä *kirjoituksen työksi*, joka kiertää tiedostumattoman ja tietoisuuden välillä psyykkisenä energiana. Teksti heterogeenisine piirteineen ilmentää ja ilmaisee tällaista kiertävää energiaan. ”Tanka-sadun” energia tihenee ajatusviivassa, joka on merkki pysähdyksestä ja tauosta – kuolemasta, jota ei voi ilmaista. Runo jatkaa kuitenkin rytmistä liikettään ja näin ollen pyrkii välttämään kuolemansa. Erityisesti runo kykenee yhdistämään kirjaimen ja merkityksen ja tekee sen materi-

aalisella rytmillään, jonka voi liittää sydämen lyönteihin ja ajan kulkuun, ruumiillisesti merkitseviin seikkoihin (Derrida 1988/2004, 536–537). Siten runo suuntautuu lopultakin aina itsestään ulospäin: se ei ole sisäänpäin kääntynyt subjekti vaan jatkuvasti tekemisissä maailman kanssa. Tämä vuorovaikutus on osa jatkuvuuden rytmiä, ja näin ratkeamattomuus on osoitus elävästä materiaalisuudesta.

Kuolema esiintyy ”Tanka-sadun” sanastossa tavoittamattomana, kuviteltavissa kyllä mutta vain symbolisesti. Kuolema käsitetään aina vain osittain, puutteellisesti. Käsittelemällä asiaa se voidaan kuitenkin jollakin tavoin selittää ja jopa järkeistää, tai ainakin siirtää syrjään, jotta yksilö kykenee toimimaan rationaalisesti ja sosiaalisesti. Silti epätoden ja toden välinen dynamiikka viittaa lisäksi siihen, ettei selittelyistä huolimatta asiaan saada selvyyttä. Runossa elämän jatkuvuutta, joka toimii yksilöstä riippumatta vaikkakin yksilöllisesti ilmeten, pitää yllä rytmisen liike, materiaallinen läsnäolo joka tekee runon aina uudelleen lukijoidensa avulla tämänhetkiseksi ja siis ei-kuolevaksi. Kuolemaan ei symbolisella logiikalla ja lailla ole pääsyä eikä sitä näin ollen voi *käsittää*. Kuolema jää toistuvasti sanomattomaksi – tai ajatusviivaksi eli hiljaisuudeksi vailla ”mieltä”. Rytmii, joka perustuu jatkuvuuteen ja toiston liikkeeseen, ei materiaalisuudessaan voi tuntea ja kokea kuolemaa; sille ajatusviivan aiheuttama kuolettava pysäytys osoittaa välttämättömään taukoon, josta huolimatta elämä jälleen jatkaa kulkuaan.²¹

”Tanka-satu” herättää epämukavuuden tuntemuksia, joita aiheuttavat liikkeessä oleva ratkeamattomuus ja ilmaisemattoman osuus. Yksilön merkityksettömyys tulee runossa esiin sanaston implikoimassa sanomisen puutteellisuudessa sekä rytmin riipaisevassa jatkuvuudessa: yksilöstä huolimatta lintu jatkaa lauluaan, kuu kiertoaan ja tähdet tuikkimistaan. Tämäntapaiset seikat limittyvät runossa yhteen tavalla, joka voi olla mieltä, ellei ruumistakin kääntävää. Freudin (1919/2005, 30) pohdiskellessa, miksei *das Unheimliche* ole niin suosittu estetiikan tutkimusala, hänen mieleensä johtuu, että koska I maailmansota oli tuolloin vastikään päättynyt, kaikenlaiset muistutukset kauheuksista ja epämiellyttävyyksistä – jotka mitä ilmeisimmin liittyvät kuolemaan ja muuhun ruumiillisuuteen – eivät ymmärrettävästi olleet etualalla. *Niityltä pois* -kokoelman ilmestyessä II maailmansota oli vielä lähi-muistissa. Runoissa ilmaistu ja viitattu ruumiillisuus herätti konkreettisia muistumia, ja siksi ruumiillisuus samoin kuin vanhan toistoksi mielletty torjutaan. Toisto onkin modernissa kauhun lähde (Felski 2000, 83), ja perimmältään se saattaa liittyä toiston erääseen ytimeen, ruumiillisuuteen jonka osana on kuolevaisuus.

Oli varmasti mukavaa tai jopa välttämätöntä unohtaa käsittämättömät kauheudet, joita sota saa aikaan, työntää ne syrjään ja torjua osaksi symbolista toiseutta. Siksi ”Tanka-satukaan” ei voi ilmaista suoraa käsitystä kuolemasta tai sen merkityksestä yksilölle. Rytmisesti moninainen toisto pyrkii kieltämään kuoleman, mikä ilmaisee itsepintaista tai vietinomaista uskoa elämän jatkuvuuteen. Kyse on mahdottomista asioista, ratkeamattomuudesta elämän ja kuoleman välillä, joka

21 Tässä mielessä runo vertautuu *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin*, sillä tarinoita kertomalla Shererazade välttää kuoleman.

koskettaa jokapäiväistä elämää. Tätä mahdottomuutta runo kirjoituksena luo, käsittelee ja ilmaisee, rytmien kannattelemana.

Ratkeamattomuus leimaa modernia runoutta ja liittyy myös modernismiin kuuluvaan murroksellisuuteen, joka yhtäältä näkyy uuden etsimisenä, toisaalta perinteen, vanhan ja menneen pohdintana. Viimeksi mainittu tuottaa ongelmia ja esteitä uuteen siirryttäessä. Mennyt ei jätä rauhaan, eikä tulevaisuudesta ole varmuutta. Modernismissä muutos näkyi yhtä aikaa pelkona ja haluna (DeKoven 1991, 3–4). Siirtymä uuteen ei ole kuitenkaan tahdosta huolimatta vaivatonta tai kertakaikkista. Siksi ei-kenenkään-maa ei ole luvattu maa vailla ristiriitoja ja vastakkainasetteluja; se sisältää kummaa toistoa, jolla on kytköksensä materiaaliseen ruumiillisuuteen.

Arkinen kuivuus ja halu laulaa

Modernistinen teksti rakentaa tietoisestikin itseään ristiriitaiseksi ja siksi modernismia määrittävät usein paradoksi, ambiguiteetti, epävarmuus, epäpersonointi ja yksilöllisen subjektuuden purkautuminen (DeKoven 1991, 20–25). Edellä käsitellyn perusteella *Niityltä pois* osoittaa, kuinka rytmi osallistuu runojen tuottamaan ristiriitaan, joka kytkeytyy feminiiniseen, arkeen ja kuolemaan. Yleisemmin kyse on toistoon kytkeytyvästä ruumiillisuudesta ja sen aineellisesta rajallisuudesta. Myös minuudesta tulee ongelma, ja se taas ilmenee sanastossa. Kun rytmi ei tarjoa vahvaa tukea vaan on pikemminkin proosallista, paine siirtyy sanoihin. Erityisesti tällainen jännite ilmenee kahdessa pitkässä, Kivikk’ahon tuotantoa ajatellen poikkeuksellisen proosanomaisessa runossa ”Otsa” ja ”Vaikeampaa kuin laulu”. ”Otsan” (N 35–37) sanastossa lähdetään liikkeelle arkiruoan parista ja päädytään korkeampiin tavoitteisiin:

I
Kauan on salaisuus ollut hyllyllä paperissaan
jota ei tehnyt mieleni poistaa.

Mutta nyt se hikoilee kuin juusto.
Erästä mahdollisuudesta on tullut pakko.
Kypsan sieluni leikkaan eteesi paksuiksi viipaleiksi.

Ei ole helpointa tämä,
ei leipää maitoa,
ei voita-leipää-maitoa-lepoa-rauhaa
kun juusto on kihonnut kyneleitä täyteen,
kun sydämen tulee sääli
väkevintä haluaan.

[...]

III

Kun olen luonasi,
en ole etäinen ajatus.
Mutta kun lähden vaikeampaa vastaan
vaaran ja uskon kuumia otsia kohti,
niin tuskanhien, ihmisen tuskan ja pelon
eteen ja ylle maisemaani nouskoon
tie ja sen loppu,

korkeimman ikävän otsa.

Salaisuus, jota runon minä hautoo, sijoittuu alussa keittiön hyllylle ja vertautuu paperin sisällä kypsyvään juustoon. Jossakin vaiheessa salaisuus on kuitenkin otettava esiin ja paljastettava, sielu on siihen kypsä, eikä väkevintä halua enää voi piilotella. Lähellä sinää minän on helppo olla, mutta tuttu ja turvallinen on jätettävä, kun jokin vaikeampi kutsuu vaativasti. Kodin turva on jätettävä kutsumuksen nimissä, vaikka se ei suinkaan ole helppoa.

Rytmi toimii runossa sanojen alustana, ei kannattelevana voimana tai vasta-voimana. Huomio fokusoituu sanoihin ja niiden viestiin. Se kytkeytyy kutsumuksellisuuteen, jonka vastakohtaksi asettuu se, mikä on läheisintä ja tuttua. Yksinkertaisesti voisi sanoa, että kyse on tasapainottelusta kodin ja työn välillä, tarpeesta muovata omaa identiteettiä muuallakin kuin kotona. Se, että valinta on vaativa ja ratkeamaton, tulee myös esiin. Runo on siten kuvaus tilanteesta, jossa minä suuntaa kohti kutsuun, vaikka kodin ympäristö ja erityisesti keittiö vetää puoleensa. Edellisessä on kyse omasta, väkevästä halusta ja lisäksi ihmisistä laajemmin. Mainittavaa on, että puhe on materiaalisista asioista, yhtäältä ruoasta ja toisaalta ruumiinosasta, otsasta, joka esiintyy jo runon otsikossa. Se, että metonyymiin valituksi osaksi tulee juuri otsa, viittaa päähän, ja siten älyllisyyteen ja pohdintaan.

Kyse on eräänlaisesta tunnustuksesta, joka on Kivikk'ahon tuotannossa tässä mitassa poikkeus. Tunnustus koskee metalyysisesti tulkiten kutsumuksen ongelmia. Olennaista on, että niiden käsittely tapahtuu nimenomaan käsitteellisesti, sanojen voimin ja liki suorasanaisten tekstien rytmiiin, vaikkakin runo on jaettu säkeisiin ja säkeistöihin. Runo korostaa älyllistä pohdintaa, joka kuitenkin kumpuaa keittiön piiristä. Tähän kiinnitti aikalaisista huomiota erityisesti *Uuden Suomen* Rafael Koskimies (1951), jonka mukaan runo "Pois niityltä" on näyte Kivikk'ahon mietiskelyn laadusta. Koskimies ei suinkaan torju "mietiskelevää syvällisyyttä tai ainakin pyrkimystä elämänongelmien keskitettyyn ja samalla lennokkaaseen pohdintaan", mutta toisaalta hän huomauttaa, että kuivakiskoisuuden vaara on tällöin uhkaimmassa. Hänen mielestään esimerkiksi "Otsa" tehoaisi proosallisuudessaan ja laimeudessaan, mutta "kun runoilijatar alituisen erehtyy tähän arkiseen kuivuuteen, ei se voi olla herättämättä vastaväitteitä". Koskimies jatkaa:

Aikamme runokielessä tosin helpostikin löytyy vastineita tälle tyyllille. Luulisin etsijän saavan niitä kyllikseen esim. Eliotin runoudesta ja kansainvälisestä eliotilaisuudesta yleensä. Arkinen kuivuuskin on eräs tyyliarvo, jota ei sinänsä voi halveksia. Pahempaa on tietenkin suora mauttomuus, jota tämänkertainen runoilijamme yleensä kaihtaa, vaikka hän lukijainsa ihmeeksi saattaakin puhua juustosta, joka on kuin sydän, tai sydäimestä, joka on kuin juusto tai "voita-leipää-maitoa-lepoa-rauhasta" ja muusta mystillisestä menosta.

Koskimiehelle proosallisuus, arkisuus ja kuivuus ovat modernistisia tyyliarvoja, jotka voidaan hyväksyä mutta pitkin hampain. Mauttomuutta edustaa arkinen keittiöympäristö, sydämen ja sielun vertaaminen voihin, leipään, maitoon ja juustoon. Juuri tämä näyttäytyy Koskimiehelle *mystillisenä* – siis perille pääsemättömänä, outona ja kummallisena.

"Otsasta" tuli kuvastonsa tähden loukkauskivi monille arvostelijoille, toteaa Mirjam Polkunen (1975, 412), sillä "proosallinen juusto ylevien käsitteiden metaforana, keittiö suurten ratkaisujen paikkana ja sielun viipaloiminen olivat osalle modernejakin kriitikoita merkki maun horjahduksesta". Ylipäänsä runous on usein irrotettu arjesta ja arkisesta kielestä, esimerkiksi erottamalla proosa ja lyriikka tiukasti toisistaan vielä 1940-luvulla kuten tuli tämän kirjan toisessa luvussa esiin, mutta osalle modernisteja aivan *tietylainen* arki edustaa runoudelle vierasta aluetta, mikä ilmeni tässä luvussa aiemmin Lounelan arvostelussa. Tässä luokittelussa "oikean" maun hierarkia on ollut tärkeä tekijä (ks. esim. Kainulainen 2006). Sen sijaan Koskimiehen huomio modernistisen kielen "kuivuudesta" juontaa T.S. Eliotiin ja erityisesti Ezra Poundiin. Myös mystillisuus tulee esiin modernistien, erityisesti imagistien näkemyksissä. Tällainen ajattelutapa on jäljitettävissä T.E. Hulmen (1924) kirjoitukseen, jota pidetään Eliotin ja Poundin ajatusten esikuvana. Tässä kirjoituksessaan (luultavasti kirjoitettu jo 1913 tai 1914) Hulme vertaa romantiikkaa ja klasista runoustyyliä keskenään, jälkimmäisen hyväksi. Romantiikka edustaa "kostea" (*damp*), sentimentaalista ja emotionaalista mystiikkaa, johon nähden klassinen, "kova ja kuiva" säe edustaa jämäkkyyttä ja todellisuutta. Romanttinen runous vie mukanaan, vaikuttaa ja mystifioi. Klassisessa tyyliässä päivä on aivan tavallinen päivä, ei tuonpuoleisen haihattelua; ihminen on aina ihminen (tai mies on aina mies) eikä jumala (*man is always man and never a god*). Romantiikan ongelmana on juuri selittämättömyys ja ihme (*wonder*). (Hulme 1924/1972, 92, 98–99, 104.) Runokielen on siksi oltava selvää, kovaa ja kirkasta, eikä mystistä – ratkeamatonta – menoa suvaita *todellisuuden* nimissä.

"Otsan" arkisen kuiva mauttomuus ei täytä Koskimiehen toiveita, mutta *Niityltä pois* ei täytä myöskään modernistisia odotuksia. Jotakin on jatkuvasti oudon, kummallisen ja ratkeamattoman tilassa, ja sitä "Otsa" myös ilmaisee sanallisesti. Samaan aikaan rytmin voima loistaa poissaolollaan; rytmi ei johda tai ohjaa runoja samassa määrin kuin Kivikk'ahon tuotannossa aiemmin. Se, miten kutsumusta olisi toteutettava, saa eräänlaista valaistusta runossa "Vaikeampaa kuin laulu", joka sijoittuu samannimiseen osastoon. Mainitun osaston muissa runoissa muun muassa

”laulaa lintujen lintu” ja vaikka ”Sanat eivät voineet siirtää vuoria”, eivät ne silti ”koskaan uuvu laulamasta”. ”Laulu” esiintyykin osaston sanastossa erityisen useasti. Osaston pitkä nimiruno (N 57–59), joka on samalla kokoelman viimeinen, käsittelee puhumisen ja laulamisen välistä eroa kertovaan tyyliin:

Oli kerran lintu,
joka opetteli puhumaan.
Ja se oli vaikeampaa kuin laulu.

[...]

Väsyneenä edestakaisuuteen,
väsyneenä kaiken kuvioihin,
kuvioitten kaikkeen koukerteluun
väsymyksen kuvakoukeroissa
lintu uupui, sulki silmänsä.

Siitä asti se vain laulaa, laulaa...

Lintu yrittää opetella puhumaan, siinä kuitenkin onnistumatta. Paitsi, että lintu yrittää opetella puhumaan, se saa myös hyviä neuvoja ukkoselta, joka kehottaa lintua avaamaan täyden sydämensä vaikka kirouksiin, jos siltä tuntuu ”sillä hiljaisuuden sinisen sillan alla / yöpyvät kuurot ja tyhmät arkalaiset / ja kuiskausten keijut, / ja oheneva hiljaisuus ja lähenevä tyhjyys.” Hiljaisuus on vaaraksi, opastaa ukkonen lintua runossa, ja se on varattu kuuroille ja tyhmille arkalaisille sekä kuiskausten keijuille. Kun hiljaisuus ohenee riittävästi, lähenee tyhjyys. Lintu ei kuitenkaan lähde ukkosen uskomusten mukaisille huudon ja kirousten poluille. Ratkaisuksi esitetään runon lopussa laulaminen, jonka lintu taitaa ja jota se jatkaa hamaan tulevaisuuteen. Se on sille tuttua, läheistä ja luontaista.

Puheen opettelu tuntuu kuitenkin tärkeältä, ja se on runon lähtökohta. Sanat ovat sosiaalisen kanssakäymisen välttämätön väline. Lintu joutuu luopumaan tästä, kun se pitäytyy omassa tavassaan ilmaista. Samalla se jää vaille ihmisten kielenkäytön symbolisen tason olennaista osaa, identiteettiä ja sen representoimisen mahdollisuutta. Tähän toisaalta pyrittiin ”Otsassa”, jossa kutsumuksen tien kulkeminen tarkoittaa liitosta muihin ihmisiin, pelkoon ja tuskaan. Molemmissa tapauksissa sosiaalinen vuorovaikutus näyttäytyy ongelmana, mutta samaan aikaan molempiin runoihin kirjoittautuu metalyyrisyyden näkökulmasta kysymys runoilijan identiteetistä. Ensin mainitussa se merkitsee lähtöä kodin piiristä vaikeuksien uhalakin, ehkä myös työn ja kodin välistä ristiriitaa, jälkimmäisessä omaan erityiseen ilmaisutapaan luottamista siitä huolimatta, että jotakin jää sanallisen ilmaisun ulottumattomiin. Vaivalloisuus kuvaa molempia keinoja.

Molemmissa runoissa kyse on eräänlaisesta representaation kriisistä, joka on Susanna Välimäen (2008, 72) mukaan yksi *das Unheimliche* -käsitteen muunnelma.

Se on merkityksenannon, kielen ja representaation häiriötila, jotakin mitä kieli ei pysty kesyttämään, jotakin mistä ei pääse perille, mihin *kumman* käsite osoittaa. Sanat, joihin sisältyy salaisuus ja jotka viittaavat niiden käytön mahdottomuuteen, osoittavat ”Otsassa” ja ”Vaikeampaa kuin laulu” -runossa kriisiin, ja se kohdentuu minän haluun identifioitua kutsumustyön tekijäksi. Ennen muuta sanat edustavat sitä, mistä ei pääse perille. ”Otsassa” salaisuus ei paljastu eikä tilanne ratkea, ja ”Vaikeampaa kuin laulu” -runossa laulu vie voiton puheesta. Jälkimmäisessä paljastuu pahin uhka ja kauhu: jos täydellinen hiljaisuus saa vallan, seurauksena on tyhjiys, joka merkitsee ilmaisemattomuutta.²² Siksi laulaminen on elintärkeää, vaikka se edustaa outoutta – perille pääsemätöntä – sosiaalisen kanssakäymisen näkökulmasta.

Tuntematon arvo

Vuonna 1914 syntynyt, modernismin vastustajiin kuulunut Kauko Kare (1953, 333; ks. aiheesta myös Toivanen 2009, 45) pohti 1940- ja 1950-luvun vaihteen aatteellista ja poliittista anomaliatilaa *Suomalaisessa Suomessa* seuraavasti:

Oletan, että meillä vanhemmilla on kuin onkin hieman työläs kuvitella mielessämme sitä aatteellista ja poliittista anomaliatilaa, tyhjiötä, joka ihanteita etsivää nuorisoa 1940-luvun lopussa ja 1950-luvun alussa ympäröi. Itsenäisyystaisteluun, aineelliseen nousuun, oikeuskäsityksiin, maanpuolustukseen liittyvät perinteet ovat murskana, runebergiläisleinolaisen optimismin tilalla oli kahden Moskovan rauhan ruokkima pessimismi.

Aatteellinen ja poliittinen anomaliatila merkitsee hämmennystä, tilannetta jossa menneeseen tukeutuminen tuntuu mahdottomalta ja tulevaisuutta on vaikea rakentaa. Kyse on ratkeamattomuuden tai toisin sanoen etsinnän tilanteesta, joka liittyy lyriikan modernisoitumisprosessiin ja on osa sotienjälkeistä Suomea.

Sotienjälkeisessä Suomessa ei-kenenkään-maa oli Auli Viikarin mukaan kokemusmaailmaa jäsentävä metafora, kuten toin esille jo tämän luvun alussa. Suomea ei 1950-luvulla enää edustanut Suomi-neito tai Suomi-äiti vaan ”välimaaston vänrikki”. Viikari lainaa Matti Kuusta, jonka mukaan olisi parasta, että ”kaivaudutaan maahan ja odotetaan, herätetään mahdollisimman vähän ulkopoliittista huomiota, toivotaan hurskaasti että kranaatit lentävät niin kuin tavallisesti lentävät ei-kenenkäänmaan ylitse, että ratkaisevat kahakat tapahtuvat muilla kaistoilla. Ja ennen kaikkea pidetään väki koossa ja toimintavalmiina kaikkien tilanteen muutosten varalta.”

²² Tuulia Toivanen (2009, 55–68) käsittelee Pertti Niemisen runoista ilmenevää laulun kaipuuta; lauluttomuus merkitsee myös runottomuutta.

(Ks. Viikari 1992, 32.) Tällä tavoin, vaikkakin ehkä ironisesti ilmaistuna, rakennettiin ”puolueetonta”, ”tasa-arvoista” ja modernia Suomea, maata joka ei olisi varsinaisesti kenenkään mutta samalla yhteisesti kaikkien. Näin kuitenkin torjutaan erojen merkit ja merkitys sekä niiden konkreettinen vaikutus ja läsnäolo kuten sukupuoli- ja kulttuurierot ”suomalaisen yhtenäisyyden” tavoitteesta.

Ei-kenenkään-maan funktio oli rakentua puhtaaksi ja selkeäksi, ja se onnistui outouttamalla ongelmat, sijoittamalla ne toiseuteen. Metaforinen (mies)sotilas, välimaaston vänrikki kykenee edustamaan kuvitelmaa ei-kenenkään-maasta. Arkeen kytkeytyvä toisto, jolla on linkkinsä feminiiniseen ja kuolemaan, rakentaa sen sijaan metonymistä verkostoa, joka alkaa muodostua mystiseksi toiseksi. Tällaisesta verkostosta näyttää tulkintani mukaan muodostuvan se, mistä ei pääse perille, ja siksi se jää usein sanomattomiin: siitä tuotetaan toiseutta. Uutta pyritään kaikkiaankin rakentamaan sopivilla ja oikeilla sanoilla. Ilmaisun kontrolloinnin seurauksena voi kuitenkin olla ilmaisemattomuus. Ongelma tiivistyy jännitteeseen sanojen ja rytmin välillä. Siihen liittyy lisäksi kysymys ilmaisun uusista mahdollisuuksista mutta samaan aikaan lisäksi ehdoista, joista ilmaisemattomuus on jäytävien.

Mainituista prosesseista ja niiden ilmaisusta, esille tuomisesta myös sanomattoman keinoin, on kyse *Niityltä pois* -kokoelmassa. Toistoon, yhtä hyvin kuin siihen sisältyvään vaihteluun ja liikkeeseen perustuvalla rytmillä olisi sanottava hyvästit ”Pois niityltä” -runossa, vaikka rytmi jättääkin pysyvät jälkensä ja on luetavissa edelleen. ”Kesälaulussa” repaleisiin housuihin ja vääränväriseen nuttuun puettu tyttö esiintyy railakkain, äännetoistoon perustuvien rytmeihin, joskin samaan aikaan silmänpistävä silkki(mekko) kuuluu vältettävien asioiden listalle. ”Tanka-satu” tuo mukaan kuoleman väistämättömän, sanomattoman läsnäolon: rytmisesti elämä jatkuu, mutta sillä on yksilöä koskettavat ruumiilliset rajansa. Proosanomaiset ”Otsa” ja ”Vaikeampaa kuin laulu” nostavat sanojen avulla esiin ”salaisuuden”, kutsumuksen ongelman, joka kärjistyy representaation kriisiksi. Sopivia sanoja ei tunnu löytyvän, ja sanoista muotoillaan näin toiseutta. Tällöin astuu esiin puheena ilmaisematon laulu. Taustalla piilee hiljaisuus, joka uhkaa ohentua tyhjyydeksi – ilmaisemattomuudeksi. Se tulee esiin erityisesti silloin, kun rytmi ei enää tarjoa voimaansa. Tästä näkökulmasta sanoista tulee outoja, perille pääsemättömiä, eikä sanoja nähdä ilmaisullisena potentiaalina. Olennaista on, että jännite rytmin ja sanojen välillä luo sellaista dynaamista jännitettä, joka pitää kielen elossa.

Jokin jää sanomattomiin ja hiertämään: ratkaiseva tapahtuma lapsuuden ja aikuisuuden välillä, silmänpistävä feminiinisyys, kuoleman viiva, linnunlaulu. Se, mistä ei pääse perille, tulee rytmikkäästi esiin myös esimerkiksi Helvi Juvosen (1952, 41–42) *Pohjajäätä*-kokoelman runossa ”Tuntematon”: ”Jos puhun, puhun likiarvoin vain, / jos kuulet, tietoisuuteen osa tunkee, / ei koskaan kaikki eikä muuttumatta. [...] Jotakin aina tulematta jää, / se jokin kaikki kaavat murtaa, rikkoo / se aina virheenä on laskuissamme, / tai, näin jos sanoisin, / se on / ratkaisemattomassa viime yhtälössä / tuntematon, josta arvo riippuu.”

Tuntematon, outo ja perille pääsemätön eivät sijaitse vain rytmeissä, sanoissa, maailmassa, yhteiskunnassa tai historiallisessa tilanteessa. Julia Kristevan (1988/1992, 196) mukaan Freud ei *das Unheimlichen* kohdalla tarkalleen ottaen

puhu muukalaisista, vaan hän opettaa meidät huomaamaan muukalaisuuden itsesämme. Tästä on mielestäni kyse silloin, kun *kummaan* ajatellaan sisältyvän jotakin tuttua ja läheistä, jotakin joka sisältyy jokapäiväiseen toimintaan ja vaikuttaa meissä kussakin. Se, mistä ei pääse perille, on samaan aikaan tuttua ja kummallista: ei suinkaan mystistä, tuonpuoleista, transsendentaalista, vaikka kylläkin monimuotoista ja moniselitteistä. Itsestään selvältä näyttävä eli selkeä, objektivoitu ja käsitteellisesti jäsennetty todellisuus sen sijaan edustaa materiaalisuuden näkökulmasta abstraktia.

Rytmin dynaamis-fyysinen liike jatkuu ja luo jatkuvuutta sekä kielen materiaalista tuntua. Kontrollointiin pyrkivän järjen kannalta tällainen näyttää oudolta ja ehkä uhkaavalta tai mystiseltä. Rytmin merkitysarvo on siten tuntematon, vaikka materiaalisesti perin tuttu samalla kertaa, mikä kuvaa 1950-luvun lyriikan murrosta. Rytmin sijaan ”uuden” rakennustarvikkeiksi soveltuivat ”kova ja kuiva” kuvallisuus ja selkeänviileä todellisuus – sellaisena kuin sen arveltiin näyttävän.

5. LAULULLISUUDEN VOIMA

Laulullisuus ja modernistinen lukutapa

Uusi runo teki tuloaan pitkin 1950-lukua, ja vasta vuonna 1956 ilmestynyttä Eeva-Liisa Mannerin *Tämä matka* -kokoelmaa on usein pidetty modernismin huippuna. Vuosikymmenen alun ”uusi runo”, ”modernismi” rajoittui suppean nuorten joukon piiriin, ja edelleenkin näkyvimmit runoilijat Aaro Hellaakoski, P. Mustapää, Aale Tynni sekä nuorista Aila Meriluoto ja Lauri Viita luettiin perinteisiksi (Polkunen 1975, 404).

Suunnanmuutos ei käynyt käden käänteessä. Uutta runoa piti lisäksi opetella lukemaan uudella lailla, ja opastajina toimivat Tuomas Anhava ja Kai Laitinen. Anhavan (1952/1981, 10) mukaan aloittelevan lukijan on vaikeata hakeutua joka päivä ilmestyvien mestariteosten lomitse kestäväen kirjallisuuden ääreen, ja siksi tämä tarvitsee ”järkeen käypää opasta”.¹ Painotus on selvä: ottaakseen selvää uudesta runosta noviisin on otettava *järki* käteen. Tätä aiemmin Laitinen (1949/1972, 29–30) oli *Autio maa* -suomennosvalikoimassa neuvonut suomalaisia Eliotin ja siten uudenlaisen runon lukijoita pyyhkimään pois ”kaikki ennakkokäsityksensä runosta ja runoudesta”, sillä ”tunnelmointi, välittömyys ja avoin laulullisuus on tälle runoudelle vierasta”.

Merkille pantavaa on – kuten ”järkevä” lukemisen kannalta loogiselta näyttää – että tunnelmointi, välittömyys ja avoin *laulullisuus* eivät kuulu uuteen runoon vaan sen sijaan edustavat perinteistä, vanhaa runoa. Laulullisuuden sijaan musiikillisuus on Laitisen mukaan osa uutta runoa, joskin toisella tavalla. Runoudella ja musiikilla on hänen mielestään paljon yhteistä, mutta ”nuo yhtymäkohdat eivät ole akustista, sanamusikaalista laatua, vaan struktuurin piiriin kuuluvia rakenneyhtäläisyyksiä”. Voi päätellä, että akustista sanamusikaalisuutta, jota äänteellisyys ilmentää, on laululliselle runolle tunnusmerkistä. Sen sijaan ”[r]unokuva on nykyrunoutemme suosituin elementti, sen todellinen mahtitekijä”, kirjoittaa Laitinen (1958, 221–222). Kuuntelemisen ja kokemisen sijaan olennaista uuden lukutavan mukaan on nähdä runon struktuuri ja sen kuvallisuus visuaalisena piirteenä.

Kuten neljännessä luvussa kävi ilmi, feminiinisellä ja rytmillä on 50-lukulaisessa modernismissa erityinen, toistoon perustuva liitoksensa, ja samantapainen kytkös tulee esiin Eila Kivikk’ahon vuonna 1952 ilmestyneen *Venelaulun* [= Ve]

1 On syytä olettaa, että Anhavan esseeseen sisältyvä heitto ”päivittäin ilmestyvistä mestariteoksista” on ironinen ja viittaa ehkä jopa päinvastaiseen. Tämän *Parnassossa* (1952) alun perin ilmestyneen esseen otsikko ”Mitä lukijan tulee tietää?” korostaa tietämisen ja myös tiedon omaksumisen merkitystä. Esseessään Anhava esittelee Ezra Poundin tuolloin vielä suomentamatonta teosta *ABC of Reading* (1934). Teoksen kään-sivät Hannu Launonen ja Lassi Saastamoinen nimellä *Lukemisen aakkoset* (1967).

vastaanotossa. Toimittamassaan ja johdannolla varustamassaan runoantologiassa *Uuden runon kauneimmat* (1958) Osmo Hormia luonnehtii *Venelaulua* muiden muassa. *Venelaulun* atmosfääri on hänen mukaansa voimakas, ja sen luonne on ”hyvin lyyrillinen, enin osa on varsinaista tunnelmalyriikkaa”. Runoilijan asennoitumista ja aiheenvalintaa ”voi pitää tunnusomaisesti naisellisena”. (Hormia 1958, 17.) Nyt feminiininen saa attribuutikseen tunnelmallisuuden, ja tähän määritelmä-kimppuun yhdistyy laulullisuus; lisäksi feminiinisen, laulullisen tai muuten korostuneen rytmin ja tunnelmallisuuden sidos ”vanhaan” solmitaan tiiviisti 50-lukulaisessa modernismissa.

On syytä huomioida, etteivät mainitunlaiset määrittelyt kuvaa 1950-luvun runousasennetta kokonaisuudessaan, ja onkin erotettava toisistaan runous ja lukutapa, jolla viitataan tässä lähinnä vastaanottoon. Selvää kuitenkin on, että lukutapoja ohjeistamalla toteutettiin runouden sukupolvenvaihdosta. Urpo Kovala käyttää termiä modernistinen lukutapa (*modernist reading*) kuvatessaan uudenlaisen lukemisen tyyliä.² Kovalan mukaan modernistiseen lukutapaan, joka Suomessa vaikutti 1950-luvun alusta lähtien, kuuluvat ennen muuta pyrkimykset tekstin yhtenäistämiseen, etäännyttämiseen ja rationalisointiin. Moniarvoisuudesta ja sitoutumattomuudesta huolimatta – tai sen vuoksi – lukijaksi määrittyi usein aikuinen, valkoinen ja intellektuaalisesti suuntautunut mies. ”Määreet voivat osin vaihtua ja niistä voidaan periaatteessa neuvotella, mutta niiden artikulaatiot ja niiden tuottamat poissuljennat näyttävät sitkeähenkisemmiltä”, Kovala (2004, 93, 82) kirjoittaa. Korostettaessa kuvaa ja lukemisen rationaalisuutta suljetaan jotakin pois. Samalla ohjataan lukemaan tietyllä tavalla ja ohittamaan rytmi vanhanaikaisena jäänteenä. Toisaalta on muistettava, ettei Kovalan luonnehtima modernistinen lukutapa ollut 1950-luvulla ainoa. Myös laulullisella rytmillä oli puolustajansa.

Eila Kivikk’ahon *Niityltä pois* -kokoelma päättyy runoon ”Vaikeampaa kuin laulu”, jonka sanastossa laulu on linnun ilmaisuna ihmispuhetta läheisempi vaihtoehto. Toisin kuin mainitussa kokoelmassa, vain vuosi sen jälkeen ilmestyneessä *Venelaulussa* mitallinen rytmi dominoi, sillä vapaarytmisiä runoja ei ole juuri lainkaan. *Laulu* ilmenee jo *Venelaulun* nimessä, samoin monissa sen runoissa.³ Lähtökohtana voi siis hyvin pitää sitä, että *Venelaulu* on laulullinen kokoelma. Mutta mitä silloin oikeastaan tarkoitetaan? Laulullisuus tarkoittaa rytmin luonnehdintana jotakin muuta kuin puheenomaisuutta, suorasanaisuutta tai proosanomaisuutta.⁴ Laulullisuutta ei juuri yhdistetä tiiviiseen tai kuvakylläiseen ja -keskeiseen runoon, sen sijaan laulullisuudelle tunnusomaisena on pidetty mitallisuutta ja loppusointuja

2 Ks. myös tämän kirjan Johdanto-luku.

3 *Venelaulu* eli barkaroli on alkuaan italialaisten venemiesten laulu keinuvassa 6/8-tahdissa (Mattila 1963, 97). Lähtökonteksti on musiikki, samoin kuin tämän kirjan toisessa luvussa esiintyvässä ”Nocturnossa”.

4 Puheenomaisuus on termi, jota käytetään vähintään yhtä väljästi kuin laulullisuuttakin, ks. puheenomaisuuden määrittelyn problematiikasta esim. Seutu 2009.

(ks. esim. Toivanen 2009, 63).⁵ Laulullisuuteen liitetään lisäksi attribuutit melodisuus ja soinnillisuus, ja toisinaan ajatus laulajasta. Vielä 1900-luvun alkupuolella runoilijaa saatettiin hyvinkin kutsua laulajaksi ja runosta käytettiin synonyymiä laulaja.

Laulullisuutta koskevat yleistyksiset ovat varsinkin aiemmin sisältäneet oletuksen rytmien koherenssista, harmoniasta tai sujuvasta säännönmukaisuudesta (esim. Mattila 1963, 23, 24). Tällöin rytmiltä on odotettu säännönmukaisesti esiintyviä toistopiirteitä kuten tiivistä mitallisuutta, tiheää riimittelyä ja typografista symmetriaa. Sopusoinnun ja odotuksenmukaisuuden oletukset ovat usein koskeneet runon rytmiä yleisemminkin. Unto Kupiaisen (1949/1974, 27–28) määritelmän mukaan runon rytmin

meissä herättämä nautinto pohjautuu epäilemättä siihen mielihyvään, joka ihmisessä syntyy, kun odotus toteutuu: ensi lähdistään saakka rytmi virittää kuulijan eräänlaiseen jännitykseen, joka laukeaa sitten sopusointuiseen tyydytykseen, kun tapahtuu, mitä on odotettu.

Runon rytmi liitetään näin nautintoon, mielihyvään ja jännityksen laukeamiseen, jotka kaikki ovat aistimellisuuteen ja fyysisyyteen liittyviä seikkoja. Kyse on ruumiillisesti aistittavasta vuorovaikutuksesta, joka koskettaa ihmisiä, ”meitä”. Rytmi luo tällöin fyysisesti vaikuttavan yhteyden runon ja vastaanottajan välille. Rytmi nähdään vahvan vaikutelman luojana, ja olennaista on huomata, että vaikutelman fyysisyys voi sukupuolittua, kuten edellä Osmo Hormiakin teki tunnelmaan ja vaikutuksiin viitatessaan. Rytmillä on vetovoimaa, joka tehoaa ja sukupuolittuu.

Suzanne Clark tuo teoksessaan *Sentimental Modernism* painokkaasti esiin hierarkkisen sukupuolittuneisuuden, joka ilmenee modernismiin sisältyvissä jaotteiluissa.⁶ Modernismi pani toimeen arvomuutoksen, joka painotti eroottista halua, ei rakkautta, sekä anarkistista repeämää ja innovaatioita mieluummin kuin sentimentaalisuuden konventionaalista kutsua. (Clark 1991, 1.) Sentimentaalisuutta alettiin pitää siirappisena tunnelmallisuutena, joka ei kuulu uuteen runoon ja jolla on kytkös tekijän naispuolisuuteen tai runojen feminiinisyyteen. Samalla torjutaan runon rytmikäs ja fyysinen vetovoima, jota laulullisuus luo, ja siitä pyritään loittonemaan, vaikka toisaalta rytmikkyys edelleen myös houkuttelee, kuten tulen osoittamaan. Tästä ambivalentista hankaluudesta juontanee modernistisen lukutavan rytmiso-

5 Tuomas Anhava (1951, 85) liittää ”lyyrillisen” ja ”laulunomaisen” yhteen, ja viittaa näiden kohdalla myös ”sanakohinaan” ja ”lyyrillisen silmänräpäyksen helkähtävään tuotteeseen”. Laulullisuus voidaan juontaa antiikin Kreikkaan sekä kiinalaisen *shi*-runouden perinteeseen, aikaan ennen ajanlaskun alkua (Perloff 2009, 5), jolloin runoja esitettiin musiikin säestyksellä. Samalla tavoin laulullisuus liittyy kotoisaan runoperinteeseen, jossa kalevalaiset runot siirtyivät muistinvaraisina; riimitys kuitenkin kuuluu uudempaan kerrostumaan kalevalaisessa runossa ja runolaulussa. Huomionarvoista laulullisuuden määrittelemättä jättämisessä on lisäksi, että esimerkiksi Yrjö Hosiainluoman *Kirjallisuuden sanakirja* (2003) ei tunne hakusanaa *laulullisuus*.

6 Clarkin esimerkkeinä ovat 1900-luvun alkupuolen modernistit. Koska mm. Eliotin ja myös imagismin vaikutukset ja käsittely tulivat Suomeen varsinaisesti vasta sotien jälkeen ja keskustelu modernismista varsinaisesti rantautui tuolloin maahamme, hyödynnän Clarkin havaintoja tässä. Joitakin osin avantgardistisimmat modernistiset piirteet ovat tulleet Suomeen joskus pitkälläkin viiveellä.

keus, ja rytmin kutsu jätetään kuulematta. Rytmin yhtäaikainen veto- ja työntövoima on piirre, joka tuo esiin modernistisen lukutavan kuollutta kulmaa.

Moderni ei ole kuitenkaan uuden vaan nykyaikaisen synonyymi, kuten esimerkiksi Rita Felski (2000, 69) korostaa. Myöskään modernismi ei ole synonyymi uudelle runoudelle, saati vain tietynlaisen lukutavan lävitse suodatetulle uudelle runoudelle. Nykyaikaisuus ja aikalaisuus onkin korrektimpi liitos niin moderniin kuin modernismiin, mikä myös laventaa mahdollisuuksia ymmärtää modernistisen runon moneutta. Aikalaisuus koskettaa samaan aikaan eläviä ihmisiä, vaikka sama asia voidaan kokea eri tavoin. Toisin sanoen aikalaisuus ei tarkoita, että ajankohta sinällään koettaisiin samalla tavoin ja samanlaisena. (Felski 2000, 23.) Tällöin modernilla, tai edes modernismilla, ei voi olla suljettua sisältöä. 1950-luvun modernismissa onkin havaittavissa juonne, jolle kuvakeskeistä ja ”kuivaa” rationaalisuutta – käytännössä usein sanojen merkityksiä – korostava ja rytmin vetovoimaa torjumaan pyrkivä lukutapa ei tee oikeutta.

Runon *sense* (sanallinen merkitys) kertoo jotakin sanoilla, mutta sen tutkimisen rinnalle on tuotava runon *sound* (rytmi, äänensävy, tunnelma ja vaikutelma), joka muhevoittaa ja elävöittää kieltä. Rytmi saattaa jopa nousta sanaston edelle, mikä tapahtuu silloin kun rytmi on erityisen vahva. Erityisesti säännönmukainen, musiikillinen ja metrinen runon rytmi tuottaa ruumiillisesti koettua mielihyvää, ja se ottaa mukaansa, tuottaa vapautuksen tunteen: antautumisen rytmille. Se on osa runojen lukemisen prosessia, joka kaikkienensa on tärkeämpää kuin se, mihin tulkinnassa päädytään. Rytmillä on nimittäin erityinen kyky ”tarttua kiinni”, kutsua, hoputtaa tai vietellä kuulijansa osalliseksi runoon. Antautuminen rytmille tuottaa eräänlaisen vapautuksen tunteen (tai illuusion siitä), koska se vapauttaa tietoisesta tahdosta, joka on ominaista älylliselle ajattelulle. Näin tapahtuu huolimatta siitä, että se, mitä kutsutaan vapaudeksi, yleensä liitetään vain tietoiseen toimintaan ja tahtotilaan. (Aviram 1994, 3, 9, 7.)⁷ Rytmi tarjoaa vaikutuksia, jotka ovat fyysisiä, mikä tarkoittaa, että rytmin ruumiillisuus ulottuu vastaanottajaan saakka. Rytmi on ajateltavissa ikään kuin fyysisenä kokemuksena ilman, että semanttisen representaation tasoa hylätään, sillä sen avulla fyysisyyteen voidaan päästä käsitteellisesti kiinni. (Aviram 1994, 64, 111, 134.) Keskeistä on fyysinen tai sellaiseksi ymmärrettävä yhteys, jota rytmi luo. Rytmi kutsuu osalliseksi runoon (vrt. Viikari 1998a, 302–303) ja mahdollistaa fyysisen yhteyden vastaanottajaan, ja se toteutuu samaan tapaan kuin yhteiseen tanssiin käytäessä. Tällainen mahdollisuus ilmenee laulullisessa runossa ja siihen vastaamisessa.

Äänteellisyys, jonka perustana on äänteiden soinnillisuus, on olennainen mutta ei ainoa laulullisuutta luova tekijä. Laulullisuuden vastaanottoon sisältyy

7 Aviram käyttää lähteenään muun muassa Nietzscheä (1872/2007, 30–32), jonka mukaan taiteen jatkuva kehittyminen kiinnittyy kaksittaisuuteen, jota muodostavat apollonisuus ja dionyysisyys. Näistä ensin mainittu liittyy uneen, jälkimmäinen huumaan. Apolloninen unen maailma on ”kaiken kuvataiteen ennakkoehto”, jonka läpi häämöttää kuitenkin aistittavissa oleva näennäisyys. Unenkaltainen *kuvien maailma on heijastelua*, jota muodostuu *rytmisestä*, koetusta ja yhteisöllisestä huumasta. (Kurs. SK) Nietzschen näkemysten mukainen rytmin huuma olisi äärimmillään tilanne, jossa kuvien käsitteellinen, symbolinen ja heijasteleva maailma on hylätty kokonaan ja tilalla on täydellinen antautuminen rytmille.

runojen katsomisen lisäksi tai sijaan kuuleminen, joskin se merkitsee pikemminkin kuviteltua kuin konkreettista kuuntelemista; äänteellisen toiston liikkeen kuvio ikään kuin kuullaan omin korvin (vrt. Viikari 1998a). Laulullisuuden potentiaalia ajatellen liitos kansanrunouteen ei merkitse reliikinomaista jäännettä. Olennainen piirre kansanrunoudessa on Senni Timosen (2004, 157) sanojen mukaisesti se, että ”runo-laulu on ilmaissut – perityissä, toistuvissa muodoissaan – myös jotakin hetkellistä, ainutkertaista ja uusiutuvaa. Omaa.” Puhe on tilanteesta, jonka luomiseen osallistuvat niin runon esittäjä kuin yleisökin ja joka vaihtelee ajallisesti, paikallisesti ja yksilöllisesti. Laulullisuudessa voi ymmärtää olevan vastaavalla tavalla kyse vuoro-vaikutuksesta: mahdollisuudesta fyysiseen tai fyysiseksi kuviteltuun yhteyteen. Äänteellinen toisto ei myöskään tarkoita saman toistoa, vaan siihen kuuluu vaihtelua ja liikettä.

En pitäydy käsityksessä laulullisuuden harmoniasta, odotuksenmukaisuudesta tai sopusoinnusta. Rytmien laulullisuus on moninaisempi ilmiö, mihin on Kivikk’ahon tuotannon kohdalla jo antanut osviittaa *Viuhkalaulussa* havaitsemani vaihtelevainen rytmistö. Avaan laulullisuutta polyfonisten variaatioiden suuntaan (vrt. Perloff 2009, 7), ja tarkastelen sen vaikutuksia *Venelaulun* ilmestymisajan kontekstissa. Oletukseni on, että laulullinen rytmistö toimii tavalla, jolla on vaikutuksensa ja seurauksensa. Laulullisuuden fyysisenä aistittava vetovoima tuottaa kuin omin korvin kuultavaa tunnelmaa, *soundia*. Se voi merkitä voimavaraa ja osoittaa paitsi modernistisen lukutavan ehtoihin myös sen vaihtoehtoon.

Perinne ja variaatio

Laulullisen runon syrjäyttäminen menneisyyden jäänteeksi limittyi 1950-luvulla vastustukseen, jolla oli kytköksensä kysymykseen suomalaisesta perinteestä. Tämä implikoituu Ville Revon (1953) *Venelaulu*-arvostelussa, joka ilmestyi ”suomalaisuuden äänitorvessa” *Suomalaisessa Suomessa*. Lehdellä riitti polemiikka vasemmistolaisen kirjallisuuden alan *40-luku*-lehden kanssa (Viikari 1992, 35), mikä kertonee suomalaisuuden määritelmän kiistanalaisuudesta koskien kirjallisuutta. Revon mielestä suomalaiset ”naislyyrikot ovat viime vuosina vallanneet takaisin aseman, joka heillä oli vuosisatoja sitten”. Lisäksi kriitikko nimeää Kivikk’ahon runot kansanlyriikkaksi. Hän muistuttaa Martti Haavion sanoista, joiden mukaan kansanlyriikkamme näkökulma on voittopuolisesti naisen näkökulma. Repo (1953, 104) jatkaa:

Parnassollamme, jossa [P. Mustapäätä ja paria muuta poikkeusta lukuun ottamatta] nyt jotkut poikaset kyhäilevät vaisuja säkeitä, mutta naiset hallitsevat. Merkittävimpiä näistä naisista, Aale Tynnin ja Helvi Juvosen rinnalla, on kahden viime kokoelmansa ansiosta Eila Kivikk’aho.

Tällä tavoin tiivistetään perinteen ja naispuolisuuden kytköstä, ja samalla tullaan osoitaneeksi, että kansanrunon konteksti on nimenomaan menneisyys. Kansanlyriikkaan vaikutteiden antajana liittyy epäilemättä kytkös menneeseen, mutta esiin voidaan kuitenkin nostaa perinteen variointi, joka kumpuaa parhailtaan elettävästä ajasta. Laulullisuus ei siten toteudu vain suhteessa menneisyyteen, vaan myös nykyisyyteen. Tämä käy selville *Venelaulun* runossa ”Kansanlaulun tapaan” (Ve 14–15).⁸ Jo otsikko kohostaa ”tapaan”-sanana myötä sitä, että kyse on variaatiosta. Suoranaisia lainoja kansanrunoudesta ei ole havaittavissa:

Timotei, sinä keinuva heinä
varrella ojan,
sinun luotasi vei
tie kerran tytön ja pojan,
timotei,
sinä keinuva heinä.

Kesäpäiviä näitä
ja puntarpäitä
katsellen
kylä mielti jo häitä
ja niitä ja näitä, mut tiesimme sen:
kesä päiviä vain, suvi teitä,
puntarpäitä.

Kova viikate päivät ne niitti
ja heinät vei,
ja se onneaan kiitti,
ken itsekin murtunut ei,
timotei,
sinä keinuva heinä.

Runon säeasettelu ei osoita tyografiseen symmetriaan tai säännönmukaisuuteen. Jos metrumia analysoisi säkeittäin (riveittäin), runo näyttäisi sekoitukselta jambi-anapestia, nousevaa mitta, ja trokee-daktyyilia, laskevaa mitta, mikä ei ole metriikkaa ajatellen tarkkaan ottaen mahdollista. Paremminkin mitallisuuden tunnuksat täyttyvät, kun mitallinen yksikkö koostetaan kahdesta säkeestä (rivistä), jolloin mitta noudattaa säännönmukaisesti trokee-daktyyilia. Tällainen variointi viittaa säkeenylitykseen, joka on olennainen piirre laulullisuuden varioivassa potentiaalissa ja ilmentää mitallisen rytmin muutoksia, vaikka niitä ei aikanaan juuri ehditty ottaa lukuun, kun fokus oli kuvakielessä ja uudistumisessa. Kun 50-lukulainen modernistinen lukutapa keskittyi runon visuaalisuuteen, kuuleminen ja kuunteleminen

⁸ Runo tunnetaan ”Timotei”-nimellä Henrik Otto Donnerin sävellyksenä, jonka Arja Saijonmaa levytti 1969.

samoin kuin muu aistiminen jäi vähemmälle. Huomiota ”Kansanlaulun tapaan” -runossa kiinnittää nähdäkseni eniten äännetoiston osuus, jota muodostavat diftongipitoisuus, sanojen keskinäinen sointuvuus sekä riimitys, joka ei toteudu säännöllisenä. Juuri äännteellinen toistokuvio luo runossa rytmiä, joka voidaan nimetä laulullisuudeksi. Sanastollista toistoa esiintyy lisäksi kaikissa säkeistöissä.

Runon sanasto kertoo sitä tavallista tarinaa: tyttö ja poika tapaavat, kyläläiset ovat kuulevinaan jo hääkellojen kumahtelun, mutta kyse on vain yhden kesän onnesta, kuten ”me” on tiennyt koko ajan. Viimeisessä säkeistössä edetään hääahtoksista hetkeen, jolloin heinä niitetään ja kesä kääntyy kohti syksyä. Kolmannessa säkeistössä ilmaisu muuttuu symbolisemmaksi ja siten yleisemmälle tasolle. Viikate, joka katkaisee heinävarret ja samalla kesäpäivät, vihjaa suurempaan onnettomuuteen. Tässä rytkäksä murtumattomat saavat kiittää onneaan. Eittämättä viikate voi vihjata kuolemaan, joka niittää ihmishenkiä. Tällä tavoin yksityinen parisuhdeonnettomuus, tytön ja pojan epäonnisesti tai ainakin lyhyeen päättyvä yhteinen aika nähdään suhteessa yleiseen. Se, että suhde ei etene hääjuhliksi asti, on lopulta pieni murhe: säästytyhän sentään hengissä – jos säästyään. Jotkut murtuvat, toiset eivät, ja mitäpä siitä sen enempiä, voi ajatellen sisältyvän runon sanaston kertomaan. Sellaista sattuu. Sitä paitsi vaikka kyläläiset povaavat hääkellojen soittoa, *me tiesimme* jo, ettei suhde kestä kesää kauempaa. Sanastollisesti tarinan voi kertoa tiivistetysti siten, että ensimmäisessä säkeistössä tytön ja pojan tapaaminen ja lähtö ojan varrella kasvavan timotein luota pois on keskiössä. Toisessa säkeistössä mukaan tulevat kyläläiset eli yhteisön vaikutus sekä tietämisen näkökulma tapahtuman kuvaamisen sijaan. Kolmannessa säkeistössä siirrytään vielä yleisemmälle tasolle.

Äännteellisyys toimittaa ”Kansanlaulun tapaan” -runossa erityistä tehtävää. Ensinnäkin on otettava huomioon Auli Viikarin (1978, 11–12) tapaan se, että äännteellisuuden ongelmana on niin sanottu äänneystiikka, ja Viikari kritisoi sellaisia ilmaisuja kuten ”kiiwas ja intohimoinen i-vokaali” tai ”petollisen hyväilevä sanamuusiikki”. Toisin sanoen äännesymboliikka on konstruktio, eivätkä äännteet symboloi suoraan mitään tiettyä tunnelmaa tai sävyä; lisäksi sanastolla on siinä osansa. Sen sijaan äännteellisyys kyllä vaikuttaa, ja tuon vaikutuksen sanallistamisen voi helposti johtaa ”mystisiltä” tuntuviin luonnehdintoihin; sama koskee esimerkiksi makuaisumuksia kuvailevia vaikutteita. Itse vaikutus kuitenkin toteutuu aivan tietyistä piirteistä johtuen, ja siihen puolestaan voidaan paneutua analyttisesti. Esimerkiksi Helena Sinervon (1995, 159) mukaan ”Kansanlaulun tapaan” -runo ”käärii traagisen erosta ja kuolemasta kertovan sisältönsä hellänkeinuvaan tahtilajiin, joka hypnotisoi lukija-kuuntelijansa valittavan ei-diftongin vangiksi”. Toisin sanoen runsas *ei*-diftongi muodostaa runon ”hellänkeinuvaa” tunnelmaa. Sinervo tulkitsee siten tietyn äänneyhdistelmän ”vangitsevaksi” antamatta äännteille kuitenkaan kiinteää symbolimerkitystä. Toisaalta *ei*-diftongi on hänen mielestään ”valittava”.

Aviramin (1994, 6–7) ajatuksia seuraten kyse ei olekaan äännteiden sisältämisestä mystiikasta. Sen sijaan äännteellisyys, joka ei suoraan viittaa mihinkään, *näyttää* rationaalisuuteen pyrkivän käsitteellisen ilmaisun kannalta mystiseltä. Sanoille voidaan aina osoittaa enemmän tai vähemmän kiinteä merkityskenttä, jonka piirissä tulkinta voi liikkua. Äännteiden, kuten rytminkään kohdalla näin ei ole:

esimerkiksi diftongipitoisuus ei antaudu tulkinnoille samalla tavoin kuin kertomus siitä, kuinka tyttö ja poika kohtasivat. Äänneystiikan ongelma ilmenee silloin, kun äänneiden odotetaan symboloivan *tiettyä* tunnetta tai tunnelmaa. Koska näin ei käy, on edelleen rationaalisen ja käsitteellisen tulkintatavan kannalta helpompi keskittyä sanoihin. Toisaalta tulkittaessa runon äännteellisyttä, kuten rytmiä muutenkin, sille väistämättä annetaan sanallisia merkityksiä, vaikka muuttuvia ja tilapäiviä. Lisäksi äänneet rakentavat sanoja, joten kytköksiltä sanojen sisältöihin ja symbolimerkityksiin ei voi tällöinkään välttyä. Se, mikä on ehkä olennaisinta, edelleen rytmin ”mystisyttä” ajatellen, on juuri se, että äännteellisyydelläkin on sanoja enemmän tulkinnanvaraa: tunnelma, jota äännteellisyys luo, ei ole tulkittavissa sanojen tapaan.

Tarkastellessaan ”Kansanlaulun tapaan” -runoa Viikari analysoi sen äännteellisyttä, josta hän mainitsee ennen kaikkea diftongivaltaisuuden. Suppeneva diftongi sitoo yhteen *ei*-sanat: *timotei, keinuva, heinä, vei* (= kuljetti), *teitä, heinät, vei* (= tuhosi), *ei*. Toiseksi esiintyy *äi*-sanoja: *kesäpäiviä, näitä, puntarpäitä, päivät*. Kolmanneksi runossa on yksi, mutta painokkaasti keskimmäiseksi jäseneksi *ei-ai-äi*-sarjaan sijoittuva *ai*-sana: *vain*. Runon kolmas säkeistö esittää vastakohtan toistuvalla diftongiainekselle: pitkän vokaalin toiston, *viikatteen, niittämisen ja kiittämisen* kolmiyhteyden, jota vahvistaa riimitys. Yksinkertainen demonstratiivi *kesäpäiviä näitä* saa toistuessaan vinon ilmeen (*niitä ja näitä*). *Kesäpäivien* konkreettinen, yksinkertainen ajan ilmaus hajoaakin harhaileviksi, toteutumattomiksi teiksi, vähäisten heinien kaltaiseksi, kuten Viikari asian ilmaisee. Lisäksi *ei*-aines kasaantuu leksikaalisesti ja vihdoin runon lopussa nousee itsenäiseksi kieltosanaksi. Tällöin todentuu lopulta se, että juuri *ei* keinuttaa koko runoa. (Viikari 1978, 14–15.)

Ei kannattelee runoa alusta loppuun, eikä se siten itsenäisenä sanana esiintyessään enää hätkäytä. Lopulta alkaakin näyttää aivan selvältä, että ”se tavallinen tarina” on nimenomaan onnettomuuden, tragedian tai katastrofin – kiellon – allegoria: onnellinen loppu ei vain voi mitenkään toteutua. Olennaista tässä kuitenkin on, että *ei*-kieltosana esiintyy vasta aivan runon lopussa. Tällöin se liittyy ilmaukseen *se onneaan kiitti, / ken itsekin murtunut ei*. Murtuivatko tytön ja pojan sydämet mainitussa tragediassa? Saavatko sivustakatselevat kyläläiset itsekästä mielihyvää siitä, että tapahtuma ei lopultakaan koskenut heitä? Vai onko ilmassa sittenkin suuremman onnettomuuden aavistelua viikatteen heiluessa? Äännteellisyyden kannalta olennaista joka tapauksessa on, että diftongi *ei* kantaa läpi koko runon: rytminen liike on jatkuvaa ja pysyy yllä.

”Kansanlaulun tapaan” yhdistää yksityisen ja yleisen erityisellä tavalla. Sanasto toistaa tarinaa epäonnistesta rakkaussuhteesta ja nostaa sen osaksi yhteisöä, ”tietämistä” ja yleisempää tasoa. Yksityinen tarina alkaa sittenkin vaikuttaa niin yleiseltä, ettei sillä ole enää kovin suurta merkitystä. Rytmisesti kyse on liikkeestä, joka toistuu riippumatta työstä ja pojasta, meistä ja kyläläisistä – minästä ja minusta –, ja on siten lopulta hallitsemattomissa. Elämä jatkuu riippumatta sydänsuruista, luuloista ja aavistuksista, vuodenkierrosta ja muista vaihtuvista suhdanteista. Ja kas, *timotei*, jonka viikate syksyllä niittää, kasvaa seuraavana kesänä jälleen. Tällainen toiston liike ei toista kuin omaa jatkuvuuttaan; sille ei ole merkitsevää juontaa, joka takertuisi yksityisiin toimijoihin, yhteisöön tai edes suurempiin murtumakohtiin.

Jotkut jäävät henkiin. Tragedia ei olekaan kaikille sama. Laulullisesti toistuva *ei* irtaantuu vähitellen tarkoittavaksi sanaksi, minkä voi tulkita rytmin pyrkimykseksi sanallisen ilmaisun piiriin. *Ei*-diftongin voima ja teho eivät kuitenkaan rakennu kiellon vaan pikemminkin rytmille myöntymisen varaan, joskin jännitettä esiintyy tässä suhteessa. Runon sanaston kannalta asiat tapahtuvat sekä yksilöllisesti että suhteessa johonkin ryhmään: niihin, jotka murtuvat, ja niihin, jotka eivät. Rytmikäs äänteellisyys, jonka ei voi tulkita esittävän tai luovan täsmälleen tiettyä tunnetilaa, tuo vastapainoksi varioivan ja jatkuvan liikkeen. Se taas on yhdistävä tekijä, joka mahdollistaa samalla eri näkökulmien esittämisen ilman, että mikään niistä nousee hallitsevaksi. Tällöin tarjoutuu mahdollisuus osallistua liikkeessä olevaan, mutta kuvitteelliseen tunnelmaan – *soundiin*, runon fyysiseen *tuntuun* – joka antaa tilaa tulkinnoille. Sellaisena runon tunnelma, vailla tarkkarajaisuutta, voidaan aistia toimintana ja liikkeenä, joka kannattelee mutta ei anna määrittelyjä.

Laulullisuutta, joka perustuu osin *i*-äänteeseen, esiintyy runossa ”Noita” (Ve 31–32):

Kuljin, kuljin, kädessäni ilon silkkihuivi.
Siitä askel kepeni ja siihen kyynel kuivi.

Sinuttelin silmilläni vastaantulijoita.
Unhotin jo että olen pieni paha noita.

Ilon huivi hartioilla kuljin, pyörähtelin.
Mutta sinä, miksi sinä, sinä olit selin.

Siitä muistin, noita olen, monen vieroksuma.
Kaikki katseet, joit’ en saa, mua paleltaa.

Röijyni on lämpöinen – niin lämmin että ruma,
sekö voisi lämmittää jos silmiäs en nää?

Teitittelen silmilläni ohikulkijoita.
Vihaan heitä. Olen pieni paleleva noita.

I-äänne esiintyy kahdessa kolmasosasta sanoja eli nivoo niitä samalla yhteen luoden runoon sille ominaista toistoon perustuvaa sointia. Verrattuna edellä käsiteltyyn runoon soinnillisuus on toisentyypistä. Diftongit eivät nouse erityiselle sijalle, mutta sen sijaan runossa esiintyy täsmällistä trokee-mittaa, mistä johtuen runo ei ”Kansanlaulun tapaan” -runon tavoin keinu vaan pikemminkin tuottaa nopeatem-poista kaksitahtisuutta. Tätä nopealta ja kepeältä, ehkä myös kiihkeästi etenevältä tuntuva mittaa tukee riittävä, joka tässä runossa noudattaa pääsääntöisesti totunnaista mallia, eli parisäkeistä muodostuvien säkeistöjen säkeenloput riimittyvät keskenään.

Riimittelyssä tapahtuu kuitenkin muutos neljännen ja viidennen säkeistön kohdalla. Niiden ensimmäiset säkeet (*vieroksuma–ruma*) riimittyvät keskenään (eivätkä säkeistöjensä toisen säkeen kanssa), mutta kyseisten säkeistöjen toiset säkeet (*paleltaa–nää*) puolestaan eivät. Lisäksi neljännen säkeistön toisessa säkeessä esiintyy säkeensisäinen riimipari (*saa–paleltaa*), samoin viidennessä (*lämmittää–nää*), eli näissä on kyse sisäsoinnusta. Viimeksi mainittu piirre liittyy siihen, että runon säkeet on jaettavissa kahtia seuraavasti: *Kuljin kuljin kädessäni [//] ilon silkkihuivi*. Tällöin kolme ensimmäistä sanaa muodostavat yhdessä kahdeksan tavua. Mikäli kaikki säkeet jaetaan vastaavalla tavalla kahtia, huomataan, että sama kahdeksan tavun sääntö koskee muitakin säkeistöjä, viidettä kuitenkin lukuun ottamatta, vaikka siinäkin ajatusviiva voidaan tulkita mitan osaksi. Tämä osittainen kahdeksantavuisuus yhdistettynä laskevaan, kaksitahtiseen trokee-mittaan ja tiheästi toistuvaan alkusointuisuuteen saattaa johtaa ajatukset kalevalamittaan huolimatta siitä, ettei kalevalamitta ole näin yksinkertainen (trokee perustuu pääasiassa tavupainoon, kalevalamitta muuhunkin ainekseen). Samalla kalevalaista muistumaa häiritään ja rytmiä varioidaan riimityksen muutoksella ja tavusäännön osittaisuudella. Lisäksi välimerkit, pilkut ja pisteet, sekoittavat monessa säkeessä tasatahtisuutta. Runon keskeislyyrinen asetelma puolestaan voi kalevalaiseen säealluusiioon liitettynä muistuttaa *Kantelettaren* runoista.

Sanaston tasoa ajatellen runon minä ilmaisee otsikosta lähtien olevansa noita. Aluksi minä on iloissaan miltei unohtaa, että hän on *pieni paha noita*, ja lopussa minä ilmoittaakin olevansa *pieni paleleva noita*. Syytä tähän muutokseen on, että runon sinä – minälle ilmeisen tärkeä henkilö – pysyy selin minään eikä ollenkaan huomaa minää. Tästä seuraa, että minä muistaa jälleen olevansa *monen vieroksuma*. Minän noitamainen identiteetti siis perustuu siihen, ettei hän ole sosiaalisesti hyväksytty. Tiivis *i*-äänteen sitoma äänteellinen toisto yhdistyneenä allitteraatioon, riimeihin, sisäsointuun ja joutuisaan mitallisuuteen, jota luonnehdin kepeäksi ja joutuisuudessaan kiihkeäksi, saa rinnalleen synkäsävyyden sanallisen viestin. Se tihentyy lauseeseen *Vihaan heitä*; paitsi että muut vieroksuvat minää, minä vihaa kanssakulkijoitaan. Minä kokee lisäksi fyysisesti toisten vihamieliset, kylmät katseet. Olennaista tässä on, että muiden, eniten kuitenkin sinän osoittama vieroksunta – joka sinällä ilmenee fyysisenä selän kääntämisenä – aiheuttaa vahvasti latautuneen tunnustuksen toisten vihaamisesta ja kaipuusta toisen läheisyyteen.

Tiheä äänteellinen toisto ja mitallisuus, jotka intensifioivat rytmiä ja tekevät siitä soinnikkaasti laulullista, tarjoavat mahdollisuuden ottaa vastaan semanttisesti jopa äärimmäisen tilanteen, jossa minä palelee yksinäisenä, vihamielisen yhteisön eristämänä. Näin tarjoutuu tilaisuus astua mukaan traagiseen tarinaan, ja laulullisuus toimii alustana toiseuden ajatuksille, jotka fokuoivat noidan hahmoon, vieroksutuun ja tilanteestaan kärsivään. Noidan pahuus kytkeytyy fyysiseen kärsimykseen, ja aistittavaksi antautuu toiseuden kompleksisuus: noitamaista hahmoa on helppo vieroksua, vaikka samaan aikaan tuo hahmo voi herättää myötätuntoa pienenä ja viluisena. Kompleksinen ja ristiriitainen toiseuden problematiikka tuodaan siten esiin rytmisen keveästi, kuin ohimennen tai itsestään. Laulullisuus kutsuu osallistumaan ongelmalliseen tilanteeseen.

Edellä sanotusta seuraa, että kansanlyriikan tai perinteen muistuman painopiste siirtyy menneisyydestä kulloinkin elettyyn nykyisyyteen. Neutraalit äännekuviot, jotka eivät tue tai vahvista tiettyä merkitystä (mikä on äänteellisuuden kohdalla kuitenkin myös mahdollista), kiinnittävät huomiota runokieleeseen itseensä. Tähän liittyy metatason ulottuvuus. Äänteiden ja merkityksen suhteessa onkin kyse lukijan tekemästä konstruktiosta. (Hrushovski 1980, 53, 55.) Tiheään toistoon perustuvaa äänteellisuyttä ei siten "Noidassa" voida tulkita minkään tietyn tunteen tai tunnelman luojana. Se vetää mukaansa jopa tehokkaammin kuin "Kansanlaulun tapaan" -runo, mikä liittyy juuri siihen, että noita-minä todistaa ääritilanteesta, yksinäisyyden ja yhteisöllisen eristämisen tilanteesta. Sille on annettava riittävän vetoimainen alusta, jonka rytmikäs äänteellisyys muodostaa, jolloin huomio kiinnittyy rytmiin. Siten sanoihin, jotka sisältävät vahvaa ilmaisua, ei lataudu niin jyrkkää painokkuutta kuin voisi vähemmän tehokkaan rytmin tapauksessa käydä.

Äänteillä, kuten vaikkapa *i*-äänteellä, ei ole selvää symbolimerkitystä, eivätkä ne siten voi myöskään toistaa samana mitään tiettyä perinnettä. Siinä missä *i*-ääne yhdistyneenä *e*-äänteeseen tuottaa keinuvan *ei*-diftongin, kuten "Kansanlaulun tapaan" -runossa, se "Noidassa" ei keinutakaan, vaan päinvastoin tuottaa askellukseen yhdistettävissä olevaa tasatahtisempaa rytmikkyyttä, mitä kohostaa se, että säe vastaa mitallista yksikköä. "Noidan" rytmin kiihkeys kääntää huomion itseensä, jotta sanallinen ilmaisu voidaan ottaa vastaan. Tällöin sanallisen ilmaisun pariin saadaan oudoksuttuja tai käsittämättömältä tuntuvia asioita, kuten se että minä ottaa noidan hahmon tai mieltää itsensä noidaksi, mikä on (ollut) lähtökohtaisesti negatiivinen sana. Laullisen rytmin keinoin negatiivisia asioita ja negatiivisuutta on mahdollista käsitellä ja ottaa vastaan.

Laullisuus ei koske vain menneisyyttä. Menneisyydessäkään laullisuus ei ole ollut symboliikaltaan kiveen kirjoitettua tai aina samanlaisena toistuvaa. Sillä on traditionsa, jonka merkitystä suomalaiselle runoudelle ei voi eikä kannata sivuuttaa. Traditio on kuitenkin liikkeessä ja sen elävyys ja vaikutus perustuvat variointiin, joka toteutuu tilannekohtaisesti. Kirjallisen ja suullisen käytännön vuorovaikutus on osa tätä variointia. *Kanteletarta* luodessaan Elias Lönnrot liikkui suullisen ja kirjallisen kulttuurin rajalla: Senni Timosen sanoin (2004, 13) hän "tekstuaalisti suullisuutta, loi laulusta runoa ja runosta mallia runoilijoille". Kun suullista laulettua kansanrunoutta kerättiin talteen, se muokkaantui oman aikansa esteettisten näkemysten mukaiseksi ja jäi elämään ennen muuta teksteinä kirjallisessa kulttuurissa. Se etääntyi alkupe- räisistä, suullisista taustoistaan, ja sitä tutkittiin pitkään nimenomaan kirjallisen kulttuurin osana eli kaunokirjallisista lähtökohdista, kirjoitettuna teksteinä. (Timonen 2004, 35.) Laulettuun runon kirjallistaminen oli oma operaationsa, joka muokkasi laullisuutta kirjoitetun kielen ehdoin. Toisin sanoen ajankohta muokkaa sitä, millä tavoin laullista runoa kulloinkin tulkitaan. *Kanteletar*, *Kalevala* tai yksittäinen suullinen esitys ei siten ole alkuperä, vaan osa laullisen tai lyyrisen runoperinteen jatkumoa ja sen muuntelun mahdollisuutta.

Variointi koskee myös kalevalamittaa. Aaro Hellaakoski kirjoittaa *Näköalassa* kalevalamitan mahdollisuuksista, vaikka toteaaakin tällaisen aiheuttavan lukijoissa huokauksia ja herättävän vanhanaikaisuuden miellelyhtymiä, mikä kertoo ajan-

kohdan yleisistä käsityksistä. Kalevalamittaa on Hellaakosken mielestä silti syytä ”hieman opiskella, kokeilla ja kuulostella”, sillä sen parhaisiin saavutuksiin on hänen mukaansa jalostettu paljon kielen kauneinta ja tehokkainta auditiivista ainesta. Näin erityisesti siksi, että ”[v]uosisatojen kuluessa se on imenyt itseensä tuntemattomien mestarirunoilijain panokset”. Huomiota on syytä kiinnittää Hellaakosken tavoin kalevalamitan auditiivisuuteen sekä siihen, ”ettei kyse ole yksilöaineksesta vaan kollektiivisesta, historiallisesta panoksesta”. (Hellaakoski 1949a, 29–33.) Se, mikä muinoin kuului suulliseen perinteeseen, on muuttunut kirjallistuessaan ja vuorovaikutuksessa muuhun runouteen. Lisäksi perinteeseen paneutuminen voi paljastaa kielen ilmaisumahdollisuuksia erityisesti auditiivisessa aineksessa. Olennaista on lisäksi, että tällainen auditiivinen aines on kollektiivisesti muotoutunut.

Auditiivisena aineksena laulullisten rytmien variaatiot osallistuvat kollektiivisen, jaettavissa olevan kieliaineksen jatkumoon, jota ne myös varioivat. Tästä muotoutuu rytmin voima. Samalla vastaanottaja voi osallistua tähän jatkumoon ilman, että tunne, tunnelma tai kuulokuva paikantuisi tiettyyn yksilöön tai olisi täsmällisesti tulkittavissa. Laulullisuus erityisesti äänteellisessä mielessä on siten osa tiettyä historiaa, joka koostuu jatkumosta, muutoksista ja vaihteluista. Runo voi tavoittaa yleisön keinoilla, jotka toteutuvat osana kielen traditiota ja kulttuuria sekä lisäksi elettävän nykyhetken varassa. Runon luovuus ei tällöin liity ensisijaisesti yksilölliseen älyyn, joka olisi rationaalisesti, tietoisesti ja jäännöksettä hallittavissa, vaan fyysiseen jaettavuuteen, joka ei ole sanojen tavoin selitettävissä. Sellaisena siitä on kenties hankala kirjoittaa analyttisesti. Se ilmenee tämän alaluvun alussa siteeraamani Ville Revon arvostelussa, jossa selityksenä toimivat niin perinne kuin naispuolisuuskin. Fyysinen vaikutus tulee esiin sukupuolittuneesti, ja vaikutuksen ”syyn” nähtiin kumpuavan kaukaa menneisyydestä vailla suoraa kosketusta elettävään aikaan lukuun ottamatta sitä, että kyseisenä aikana laulullisuus osoittautuu jälleen naisten alueeksi. Nuorille miehille sen sijaan varataan uudistavan ja vanhaa kumoavan runouden ala. Laulullinen vetovoima osoittautuu piirteeksi, joka otetaan tietyin ehdoin vastaan: pääasiassa naisten taitamana keinona, jolloin fyysinen vaikutus sijoitetaan sosiaalisen elämän alueelle, ei niinkään runouteen taiteena. Pikemminkin juuri ”naisellisuus” näyttäytyy vetovoiman lähteenä.

Uuden runon ja lukutavan rakentaminen tähtäsi lineaariseen kehitykseen. Sille nähtiin vastakkaisena syklinen toisto, jota puolestaan edustivat perinne ja rytminen saman toisto kuten laulullisuus. Logiikkana oli, että vanhasta piti päästä eroon, jotta uusi saattoi astua sen sijalle. Sosiaalinen elämä kuitenkin integroi sekä syklisen että lineaarisen ajan. Kaikkiin kulttuureihin – mukaan lukien moderni – kuuluvat toisto ja rituaalit, vaikkakaan siihen ei aina länsimaissa kiinnitetä huomiota. Mikään kulttuuri ei myöskään noudata vain jatkuvan saman toiston aikakäsitystä. Ihmisyhteisöt ovat alistaisia temporaalisille muutoksen ja rapautumisen vaihteluille. Toisto sisältää siten vaihtelua; toistoa tapahtuu pikemminkin suhteessa muutokseen, eikä sen vastakohtana ole ajan peruuttamaton luonne. Lineaarinen ja syklinen aika ovat siten toisiinsa sekaantuneita ja toisistaan riippuvaisia. (Ks. Felski 2000, 19–20.)

Sekä syklistä että lineaarista liittyvät ajan kokemiseen ja elämiseen. Rytmillä on vastaavalla tavalla sekä syklistä että lineaarista: se perustuu toiston liikkeeseen,

joka kuitenkin muuntelee jatkuvasti. Historiallinen ja kollektiivinen panos, jota esiintyy laulullisuudessa, merkitsee aina jonkinlaista vaihtelua, joka kytkee yhteen mennyttä ja nykyistä. Äänteellisyys, laulullisuuden keskeinen tekijä, antaa tilaa fyysiselle äänen ja rytmin kokemiselle. Se ei toteudu kaikille samanlaisena, mutta voi mahdollistaa ja kannatella käsitteellistä pohdintaa, joka ei runoissa tule jäännöksettä selitetyksi. Huomio ei siten kiinnity vain sanalliseen viestiin. Koska äänteellisyys ei paikannu tiettyihin symbolimerkityksiin, se vetää mukaansa antaen tilaa monitulkintaisuudelle ja eroille. Se, mikä on jaettavissa, paikantuu fyysiseen aistimiseen kulttuurin, perinteen ja ryhmien mukaisesti. Kyse ei ole yksilön äänestä. Modernina kansanlauluna ”Kansanlaulun tapaan” ja rytmiltään toisenlainen mutta yhtä intensiivisesti vetovoimainen ”Noita” varioivat perinnettä tavalla, joka on mahdollista jakaa.

Vaihtelevat tunnelmat katsomuksena

”Noita”-runon laulullisuus muodostuu äänteellisen toiston lisäksi trokee-mitasta. Suurin osa *Venelaulun* runoista on mitallisia, mutta mitallisuuden muodot vaihtelevat Kivikk’ahon aiemman tuotannon tapaan. Kaikissa tapauksissa mitallisuus ei myöskään edusta laulullisuutta, jos kohta otetaankin huomioon termin määrittelmällinen epämääräisyys. Sanomisen problematiikkaa esiintyy, kuten aiemminkin, esimerkiksi runon ”Uhma” (Ve 33–34) viimeisessä säkeistössä: ”Kun kaikki sanat hillitsee / se suu mi kerran huus / jää korkoa-korolle, varokaa, / jää uhman hiljaisuus.” ”Noidassa” esiintyvä vihaisuus on tässä kumuloitunut uhmaksi, joka kuitenkin tulee esiin ainakin toistaiseksi hiljaisuutena, sanattomuutena. Jambisuus pitenee anapestiseksi kolmannessa säkeessä rytmin hidastuessa ja painottuessa sanoihin *korkoa-korolle* (jää kor-ko-a-ko-rol-le, va-ro-kaa), ja mainitusta poikkeuksesta johtuen säe korostuu kokonaisuudessaan. Suoraan sanomattomaan sisältyy siten jotakin tukahdutettua, painokasta ja jopa uhkaavaa.

Venelaulussa on laaja osasto tanka-runoa. ”Styxin kesässä” (Ve 39) noudatetaan tankan tavumääräsääntöä, ja rauhallinen rytmiiikka suuntaa huomion sanoihin:

Kesän vihreä
värikynä latvojen
viivat hämmentää.
Meren vakava katse
unohtuu. Vene ei näy.

Sanastollisesti puhe on Styxin kesästä, Manalan pääjoen vuodenajasta, jolloin itse venettä ei näy. Kuoleman lautturi kulkuneuvoineen on siten näkymättömissä ja ajatus kuolemasta siirtyy joksikin aikaa syrjään. Ilman otsikkoa runoa voi lukea niin sanottuna puhtaana kuvana, jolloin siis kirjaimellinen tulkinta on (liki) mahdollinen. Tällöin kyse olisi luontokuvasta, jossa muutamaan sanaan tiivistyy hetken havainto,

jolloin murhe ja vakavuus ovat poissa. Se on kuitenkin näennäistä. Meren vakava katse on joksikin aikaa unohduksissa, mutta tilanne ei ole pysyvä. Samoin runon viimeinen lause *Vene ei näy* ilmaisee negaation kautta sen, mikä ei ole juuri nyt paikalla eikä suoraan sanottuna, mutta kuitenkin olemassa ja vaikuttavana.

Rauhallinen tunnelma muodostuu osaltaan siitä, että syllabinen mitallisuus noudattaa kutakuinkin normaalia sanapainotusta. Rytmisesti säkeen päätöksiin sijoittuu tauko, jota kuitenkin kyseenalaistaa se, että kolme ensimmäistä säettä muodostavat yhtenäisen lauseen säkeenylitysten keinoin. Tällaista hiljaista viivyttelyä korostaa vielä selvempi säkeenylitys neljännen ja viidennen säkeen kohdalla ja siihen liittyvä viidennen säkeen keskellä sijaitsevan pisteen vahva tauko. Rauhallisuutta lisää loppusointujen puuttuminen. Vaimea, mutta toistuva jännite säkeen ja lauseen välillä tuottaa hillittyä, taukojen ryydittämää rytmikkyyttä. Siihen liittyy lisäksi äänteellistä toistoa, jota toteuttaa *v*-alkuisten sanojen tiheys sekä predikaattien päätyminen (yhtä lukuun ottamatta) pitkään vokaaliin (*hämmentää, unohtuu*). Ensimmäinen, kolmesta säkeestä muodostuva lause on sanajärjestykseltään käänteinen, mikä myös on omiaan luomaan laulullista runoudellisuutta. Rytmiiä voisi kutsua hillitysti laululliseksi. Se nostaa esiin sanaston viipyilevän pohdiskelevaa sävyä ja poikkeaa edellä lainatusta ”Uhmasta”, jossa uhmakas, sanallinen hiljaisuus tuntuu suorastaan huutavan jämökkänä ja painokkaana mitallisuutena.

Tankaa esiintyy *Venelaulussa* samalla tavoin kuin *Niityltä pois* -kokoelman ”Tanka-sadun” kohdalla (ks. luku 4) muun muassa runossa ”Selvyys” (Ve 51):

Rivit, rivien
välit vaikka lukisin,
muusta varma en,
oman ikäväni vain
määrän selville näin sain.

Tankamitta yhdistyy tässä täsmälliseen trokeeseen, joka säkeiden lopuissa päättyy nousevaan tavuun. Lisäksi ”Styxin kesästä” poiketen runossa esiintyy loppusointuisuutta, jota korostaa se, että kaikki säkeenloppuiset sanat päättyvät *n*-äänteeseen. *N*-äänne näyttää toistuvan muutenkin tiuhaan. Riimi ja korostunut *n*-äänteen toisto luovat kiinteärytmisyyttä ja kiihkeää tempoa. Toiston tapoja mahtuu siten niukkaan tilaan runsaasti, mikä on omiaan lisäämään runon soinnillisuutta, ja mitallisuus on rytmin olennainen, intensiivisyyttä luova osa.

Sanat *vaikka, en, vain* viittaavat jonkinlaiseen hankalaan tilanteeseen: yritystä on, mutta varmuutta luetusta ei voi saada. Sen sijaan oman ikävän määrä nousee aina vain esiin. Sanat – tai edes rivien välit – eivät kerro lukijalleen uusia tietoja, vain sen, kuinka paljon minä tuntee ikävää. Ikävä on siis tuttu tunne, mutta sen määrä tulee aina uusissa yhteyksissä selville, uusilla tavoilla. Kun puhe kääntyy ikävään, kuten tässä runossa, vihaan kuten ”Noidassa” tai uhmaan kuten ”Uhmassa”, toiston tavat lisääntyvät. Mitallisuus, loppusoinnut ja muu äänteellinen toisto työn-

tyvät tällöin selvemmin esiin. Juuri tunteet näyttävät siten liittyvän toiston korostamiseen. Tiheä toisto liittyy vaikuttaviin, usein negatiivisesti sävyttyneisiin tunteisiin.

”Jäässä”-tankassa sanojen problematiikka on jälleen keskeisesti esillä (Ve 57):

Vapaaehtoinen
avoin tunnustukseni:
vaikeneminen.
Sanat, teot, kaikki muu
tavan kaavaan mukautuu.

Runon tankamuoto liittyy tässäkin trokeeseen. Riimitystä esiintyy ensimmäisen ja kolmannen sekä neljännen ja viidennen säkeen kesken. Kolmessa ensimmäisessä säkeessä trokee on piiloisempaa, ja rytmipainotus voidaan lukea yleiskielen mukaisesti. Neljättä ja viidettä säettä tihentää ilmeisempänä esiintyvä trokee, ja sen mukaisesti sanat ovat pääasiassa kaksitavuisia. Tämä tarkoittaa, että puhe *sanoista, teoista ja kaikesta muusta*, joiden sanotaan toteutuvan tavanmukaisuuden kaavaan mukautumalla, kohostuu rytmisesti. Runossa sanat kertovat minän vaikenemisesta, vaikka näin ei koko runon tasolla olekaan: minä ei vaikene kokonaan, vaan ilmaisee runon keinoin. Sanallisesti kuitenkin esitetään vastalause sanojen, tekojen ja kaiken muun kaavamaisuutta kohtaan. Vain vaikenemalla voi välttää kaavamaisuuden: saman toiston. Runon mitallisuus kertoo kuitenkin jotakin muuta: vaikka kyse on tankasta ja siten säännelystä mitasta, sitä voi muunnella, siihen sisältyy tulkinnanvaraisuutta eikä sen säännönmukaisuus aina ole ilmeistä. Ehkä siksi sanallisessa ilmaisussa painottuu sanojen kaavamaisuus, joiden toisto näyttäisi runon mukaan perustuvan saman toistoon. Se saattaa puolestaan tarkoittaa sitä, että sanallinen kommunikaatio perustuu konventioiden tavanmukaiseen tai ulkokohtaiseen noudattamiseen; rytmin kohdalla tilanne voi olla toinen.

”Et tiedä” -runoa (Ve 23) seuraten runous ei näyttäydy tietämisen kohteena:

Et tiedä, mitä runo on,
ja katso, kuitenkin
se kietoo sinun käsiäs
kuin murhe muratin.
Se lailla unen uupuneen
sun puolees painaa pään,
ja sinä saat sen hyväillen
vain hiljaa itkemään.

Täsmällinen jambi verhoutuu säkeenylitysten luomaan taipumukseen suorasanais-
taa ilmaisua (luettuna) varsinkin toisessa, kolmannessa ja neljännessä säkeessä,
toisaalta mitallisuuden odotuksia täyttää loppusointuisuus. Sanastollisesti ilmaistaan,
kuinka runosta tietäminen on mahdotonta: *Et tiedä, mitä runo on*. Sanottua
tehostaa se, että runon nimenä on ”Et tiedä”. Sen sijaan runo kietoutuu käsiin, on
kuin uupuneen unta, painautuu puoleen ja itkee hiljaa. Runouden esitetäänkin
olevan toiminnallista: fyysistä, unenomaista, rytmistä. Huolimatta siitä, ettei runosta
tai runoa voi tietää, sillä on paljon ominaisuuksia, jotka toimivat omalakisesti. Se
on koettavissa kuin muratin murhe, uupuneen uni ja hiljainen itku. Tätä materiaalis-
fyysistä kokemusta luovat tiivis, vaikka samalla kohti suorasanaisuutta vetävä
jambisäe ja loppusoinnut. Runosta *tietäminen* ei olekaan olennaista ”Et tiedä”
-runon mukaan, eikä runon probleema saa selitystään. Sen sijaan olennaista on
tuntea runo fyysisenä, elimellisenä ja elävänä, minkä rytmikkyys mahdollistaa tässä
runossa. Lisäksi pehmeyttä luovat lukuisat allitteraatiot (*katso kuitenkin, murhe
muratin, unen uupuneen, puolees painaa pään, sinä saat sen*). Pehmeyttä lisää se,
että *ll*-äänneyhtymä on ainoa runossa esiintyvä kaksoiskonsonantti, tarkemmin
sanottuna geminaatta.

Venelaulun tankoissa ja muissa mitallisissa runoissa esiintyy sekä pohdis-
kelevaa ja havainnollista ilmaisua että tunteiden, ilmaisun ja tietämisen proble-
matiikkaa. Sanastollisesti vaikeneminen, hiljaisuus ja sanomaton tai tietämätön
esiintyvät rinnan vaikuttavan rytmin kanssa. Laulullisuutta muodostuu vaihtelevilla,
mitallisilla rytmillä sekä äänteellisesti, ja laulullisuus osoittautuu tärkeäksi
tekijäksi runojen tunnelman ja vaikutelman luojana. Laulullisuutta koskevat rytmiiä
yleisemminkin määrittävät toisto, vaihtelu ja liike; laulullisuus ei noudata jotakin
tiettyä kaavaa, jolle voitaisiin osoittaa tarkka perinne ja sisältö. Mitallisuuteen kiin-
nitti aikalaisarvostelijoista myönteistä huomiota *Hufvudstadsbladetin* Eino S. Repo
(1952). Revon mukaan Kivikk’ahon paluu sidoksiseen mittaan oli tapahtunut ”vielä
hurmaavampana kuin aiemmin”. Samoin kuin Ville Revon (1953) edellä käsittelemäni
arvostelu, jossa naispuolisuuden vetovoima näytti vaikuttavalta tekijältä, myös
Eino S. Revon luonnehdinta hurmaavuudesta viittaa tietynlaiseen fyysiseen aspek-
tiin. Viimeksi mainittu Repo on hurmaantunut rytmiratkaisuista, mikä on osoitus
toisaalta siitä, että rytmin vetovoima voi viedä mukanaan niin, ettei analyyttiseen
pohdintaan lähdetäkään. Tunne, tunnelma ja sen suoma, materiaalisesti koettu
illuusio vievät voiton. Näin ei käynyt *Aamulehden* (13.11.1952) Armo Hormialle.
Hänen mielestään *Venelaulu* edustaa kyllä ”muodollisesti korkeaa luokkaa”, mutta
”tähän tällä kertaa Kivikk’ahon anti sillä linjalla rajoittuukin”. ”Ilmeisesti ovat nyt
julkaistut runot vain lisäosa tai jatko sille luomiskaudelle, jota edellinen kokoelma
edusti”, kirjoittaa Hormia. Hän tunnistaa ja tunnustaa ”muodon” ansiot, mutta ne
eivät riitä: ilmeisestikään ”sisältö” ei tyydytä.

Vanhemman, mitallisuuteen uskovan joukon edustaja Aaro Hellaakoski pohti sidotun mitan kaavamaisuutta ja emotionaalisuutta seuraavasti:

Ovatko kiinteät rytmikuviot ja riimi pelkkää kaavaa? Tai ovatko ne kaavaa ollenkaan? – Ainakin minusta tuntuu, ja sitä enemmän tuntuu kuta enemmän asiaa mietekin, että nämä hylätyimmät ja pilkatuimmat runon muotoainekset ovat perinteellisessä ymmärrettävässä runossa voineet olla ymmärtämättömiä, emotionaalista, maagisinta.

Hellaakoski mainitsee lisäksi, että esimerkiksi riimi saattaa pyrkiä esiin jo ennen sanoja. Runo ei myöskään merkitse riittävästi, ellei se vaikuta fyysisesti, ja rytmiin liittyy irrationaalisuutta, loitsimisen kykyä. (Hellaakoski 1949b, 258–259, 264, 260.) Hellaakoski siis esittää, etteivät rytmikuviot ja riimit edusta kaavamaisuutta, vaan sen sijaan ne ovat runon ainesta, joka vaikuttaa sekä omaehtoisesti että emotionaalisesti ja fyysisesti. Merkille pantavaa on, että juuri tällainen aines onkin sellaista, jota ei ole välttämättä ymmärretty, vaan se on jäänyt ymmärtämättömiin. Hellaakoski ei suoraan väitä, että perinteinen runo olisi ymmärretty väärin, mutta tällaistakin lausumasta voi uumoilla. Samalla on mahdollista, että koko *ymmärtäminen* on jotakin muuta kuin vaikkapa sanallisen viestin älyllistä ymmärtämistä. Tämä on mielestäni aikaansa nähden uudenlainen näkökulma, joka kuitenkin on jäänyt myöhemmältä modernismin historioinnilta syrjään. Hellaakosken ajatuksia seuraten painopiste on emotionaalisen ja maagisen aineksen vastaanotossa, joka ei välttämättä perustu järjelliselle ymmärtämiselle käsitteellisemmässä mielessä. Kun rytmiä ajattelee runon fyysiseksi tai fyysisen yhteyden mahdollistavaksi aineksiksi, se ei mukaudu rationaaliseen ja käsitteelliseen logiikkaan. Rytmikuvio ja riimi olisi ymmärrettävä toisella tavalla: tavalla johon ”Et tiedä” -runo antoi lukuohjeen. Runon rytmi kutsuu ymmärtämään runoa fyysis-materiaalisesti, ei tietämisen lähtökohdista.⁹ Huomiota on myös syytä kiinnittää siihen, että Hellaakosken artikkelit, joita tässä ja edellisessä alaluvussa siteeraan, ilmestyivät molemmat vuonna 1949. Kyse ei siten ole ”vanhoista”, vaan *Venelaulun* ilmestymisajankohtaa ajatellen melko tuoreista näkemyksistä. Jälkimmäisessä kirjoituksessaan Hellaakoski (1949b) käyttää aineistonaan äänteellisesti korostunutta ja jopa pelkälle äänteellisyydelle perustuvaa runoutta korostaakseen niiden merkitystä runon primaariaineksena, kuten hän asian ilmaisee.¹⁰

Usein rytmi manifestoi semanttisen ja ei-semanttisen välistä eroa kielessä (Aviram 1994, 54). Tämä tulee *Venelaulussa* esille erityisesti tässä alaluvussa käsi-

9 Rytmien magia tulee usein esiin juuri perinteisessä ja kansanrunossa, jonka yksi osa-alue on saamelaisten joikutraditio. Joiuissa rytmisellä toistolla on vahva osuutensa. (Hirvonen 1999, 143–151.) Tuo toisto voi olla pikemminkin äänteellistä fraseerausta, samaan tapaan kuin jazz-laulussa, kuin melodista vaihtelua.

10 Hellaakosken (1949b, 259) esimerkkinä on ”surrealisen edelläkävijän”, Morgensternin runo, josta seuraavassa havainnollinen säkeistö: ”Hontraruru miromente / zasku zes rü rü? / Entepente, leiolente / klekwapufzi lü? Lulu lulu lulu lulu la!” Hellaakoski viittanee saksalaiseen kirjailijaan Christian Morgensterniin (1871–1914).

teltyjen runojen kohdalla; rytmin suhde sanoihin painottuu eri tavoin, ja toisaalta sanat saattavat johtaa huomion materiaaliseen kokemiseen. Rytmin korostaminen voidaan nähdä valintana, jonka tarkoitus on kohostaa rytmin voimaa myös muuten kuin painokkaasti tai selvästi laulullisessa mielessä. Tällainen viittaa puolestaan laulullisuuden ajantasaiseen variointiin, johon sisältyy säkeenylityksiä ja äänteellisen toiston monipuolista käyttöä. Kyse on rytmin vaikutuksesta ja merkityksestä, joka ottaa mukaansa, ja rytmin variointi kutsuu fyysisesti koettaviin monenlaisiin tunnelmiin, kuten edellä on tullut ilmi. Näistä tekijöistä johtuen runot *tuntuvat* vahvasti ja täyteläisinä, huolimatta siitä, että ne ovat melko lyhyitä, tiiviitä ja niukkasanaisia.

Runokielen fyysisyys, joka ilmenee rytminä, mittana, äänteinä ja toistona, merkitsee voimaa, joka liitetään vaaran ja häiriön alueeseen, kuten Helen Carr ilmaisee. Tällainen vaara ja häiriö taas voidaan länsimaisissa kulttuureissa käsittää järjestyksen ja puhtauden toiseudeksi, millä on puolestaan kytköksensä feminiinisyyteen. (Carr 2000, 83–84.) Vaikka rytmi osoittaa toiston, vaihtelun ja liikkeen materiaaliseen järjestymiseen, sen ylivalta viittaa sellaiseen hallitsemattomuuteen, joka äärimmillään voi kauhistuttaa. Vaikkapa samanistinen rummutus monotonisine toistoinen edustaa uhkaa, joka kohdistuu käsitteellisen ja symbolisen kielen systeemiin perustuvaan älylliseen järjestykseen. Tällöin rytminen aiheuttama tila muistuttaa psykoottisuudesta tai yksilön tahtotilan menetyksestä, antautumisesta ainoastaan rytmille. Runossa on kuitenkin kyse myös sanoista, jolloin rytmin materiaalisesti jäsentyvä omanlaisensa järjestys asettuu vuorovaikutukseen sanojen kanssa vaikka rytmi voi tekstin heterogeenisuutena edustaa vastavoimaa sanalliselle merkitykselle. Hellaakosken esiin nostama loitsimisen kyky, joka on rytmiaineksen potentiaali mahdollisuus, saa kulttuurisia kytkentöjä (primitiivisyys vs. moderni länsimaisuus), ja rytmin uhkaavan voiman liitos naispuolisuuteen ja feminiinisyyteen selittää sen veto- ja työntövoimaisuutta. Tähän nähden ”Noidan” *noita* on jännitteinen hahmo. Se viittaa loitsimiseen ja magian taitoon, jotka on luettavissa vaaran vyöhykkeelle kuuluviksi.

Kai Laitinen (1952) mainitsee *Helsingin Sanomissa* ilmestyneessä *Venelaulu*-arvostelussaan, että Kivikk’ahosta on kasvanut ”niukkasanainen maailmankatsomusrunoilija”, mikä liittyy maailmankatsomuksen sanoihin, joskin juuri niiden niukkuuteen ja näin ehkä epäsuorasti sanomattoman osuuteen. *Venelaulun* rytmiä korostavan painopisteen kannalta voikin pohtia mahdollisuutta, että jokin muu kuin sanallinen ilmaisu, joka on Laitisenkin mukaan niukkaa, muodostaa kokoelman maailmankatsomuksellisuutta. Auli Viikarin (1992, 70) mukaan metriset valinnat, toisin kuin ajatellaan, eivät ole vailla katsomuksellisia implikaatioita. Emotionaalinen, vaikuttava tunnelma, joka rytmiin liitetään, saa painoarvoa: runon voi sanoa ”kietoutuvan käsiin” ja olevan siten käsitettävissä – tunnettavissa ja tiedettävissä – fyysisesti, myös *käsittää*-sanan etymologian perusteella.

Venelaulun maailmankatsomus käy esiin epäsuoraan, sanomattomana ja rytmisesti. Tämä tarkoittaa, että samalla vastaanottajalle annetaan tilaa ja mahdollisuus fyysiseen käsittämiseen. Siinä ei suinkaan ole mitään mystistä, vaan se kuuluu jokapäiväiseen elämään ja arkeen. Tällaisesta ”maailmankatsomuksellisuudesta” johtuen *Venelaulun* runot tuntuvat eläviltä, täyteläisiltä ja vaikuttavilta. Tunteet,

tunnelmat ja vaikutelmat sekä niiden fyysinen kokeminen osoittautuvat *Venelaulussa* tarpeelliseksi osaksi runoutta. Enemmänkin arjen, kuin yksinomaan naisten alueeseen liitettävissä oleva kokemuksellinen toisto on tässä tärkeä viitekehys. Fyysistä ja tunteen osuutta ei lakaista maton alle, vaan niitä pidetään esillä runon tarjoamin keinoin, jossa tärkeää on vastaanottajan osallisuus.

Rytmin fyysisen vastaanottamisen ymmärtäminen vuorovaikutuksena sisältää riskinsä. Koska rytmisen tunnelma ja vaikutelma eivät ole tarkkoja tai tiettyjä, tietoisien tarkan määrittelyn kaavaan mahtuvia, ollaan hetteisellä suolla, jos ajatellaan modernistisen lukutavan rationaalista ja järkeen vetoavaa perustaa tai luokittelua kaipaavaa käsitteellistämistä. Maailmankatsomuksellisesti ajatellen *Venelaulun* rytmikkyys pyrkii kuitenkin samalla muistuttamaan siitä, ettei kaikkea voi sanoa (suoraan) ilmaista käsitteellisesti. Se tapahtuu niin, ettei suhdetta kollektiiviseen ja historialliseen perinteeseen kielletä. Tämä toteutuu kokoelmassa rytmisin keinoin. Näin mystinen hämäräperäisyys vähenee: koska rytmiä ei piiloteta – päinvastoin – fyysistä vaikutusta ei myöskään kätketä. Oma lukunsa nimittäin on, ettei rytmii tai sen vaikutus suinkaan kadonnut uudesta runosta minnekään 1950-luvulla. Rytmikkyydestä erityisesti laulullisuutena, ja ilmeiseen toistoon perustuvana, tulee ambivalentin veto- ja työntövoimaisena sentimentaalisuutta, joka häiritsee liikaa, niin että *laulullisuus*-sanaa lakataan lähes käyttämästä. Samalla sen potentiaali tuntuu unohtuneen, mikä näkyy myös siinä, ettei sen määrittely ole nykytermein vaivatonta. Sentimentaalisuudesta tehdään kaikkiaan uuden runon tunteellinen toiseus, ja tämä on keskeinen piirre modernismin uutta muotoilevalle politiikalle: modernismi harjoitti politiikkaa, joka kohdistui tyyliin, vaikka se samalla kielsi tyylin poliittisuuden (Clark 1991, 2, 5).

Varsinkin modernismin avantgarde on nähty monimerkityksisyyden ja kriisin kokemuksen ilmaisuna, mikä tuli esille tämän kirjan neljännessä, edellisessä luvussa. Monimerkityksisyydellä on kuitenkin rajansa, joka koskee erityisesti muodon kysymystä: vaikka muodon vallankumousta haluttiinkin, se tahdottiin toteuttaa tietyn säännöin, jotka rajasivat pois juuri rytmin ja sen ei-rationaalisenä pidetyn vaikutuksen. Rytmille annettiin strukturalistinen rakennemerkitys, ja rytmii onkin pitkään nähty liikkumattomana osana runon osien joukossa, joka voidaan nimenomaan *nähdä*. Runo aistitaan kuitenkin muillakin tavoin kuin visuaalisesti. *Venelaulussa* rytmin tehtävänä on materiaalisesti kannattelevan, samalla tulkinnanvaraisen ja varioivan, perustan tarjoaminen silloin, kun sanojen ilmaisukyky joutuu koetukselle. Tämä edellyttää luottamusta fyysiseen kokemiseen, runon kohdalla myös sellaisen kuvittelemiseen. Samalla vahvistetaan fyysisen ja arkisen kokemuksen materiaalista voimaa. Modernin kokemus ei olekaan yksinomaan yhdistettävissä korkeamodernistiseen estetiikkaan, kuten Rita Felski esittää. Arkipäivän rytmii ja säännönmukaisuus, uskonnon ja muun metafysisen itsepäinen mukana kulkeutuminen yhdistyy jatkuvasti houkutukseen, joka kohdistuu realistiseen ja sentimentaaliseen kulttuuriseen ilmaisuun. Modernin taiteen kaanon, jota muotoili urbaani intellektuaalinen eliitti halujensa, ambitionsa ja kokemustensa mukaan, ei ole välttämättä luotettava opas modernin kokemukseen laajassa mielessä. (Felski 2000, 58.) Modernistinen runo voidaan käsittää avoimemmin.

Modernistinen lukutapa rationalisoi lukemista, ja siihen nähden on mielenkiintoista, että kyseistä lukutapaa on kutsuttu lähilukemiseksi, kuten Isobel Armstrong tuo esiin. Uuskritiikin *close reading* ei nimittäin ole ollut kyllin ”läheistä”, vaan pikemminkin rationalistien objektivoimalla harjoittamaa (subjektin) häilyvyyden torjuntaa. Siihen on sisältynyt herruusajattelua ja siten jopa väkivaltaa, ja samalla tekstin eroottisiksikin koettu vetovoima on torjuttu lukijan ylivallan avulla. (Armstrong 2000, 93–95, 102.) Toisin sanoen rytmisokea tai -kuuro modernistinen lukutapa pyrki torjumaan runojen fyysisen, ruumiillisen ja materiaalisen vaikutuksen ja samalla loitontamaan yleisön suhdetta runoon. Runoja lukeva yleisöpohja kapeni, ja uuden runon yleisö elitisoitui.

Kirjoitettu peli ja leikki

Laulullisuus, joka ilmenee niin äänteellisessä kuin muussa rytmisessä toistossa ja kutsuu osalliseksi, osoittaa runon tehoavuuteen. Tätä valaisee *Venelaulun* runo ”Iltatunnelma” (Ve 16):

Sateen suuri puu
suhisee ruudun takana
kuin riippakoivu.
Sen oksat lyövät ikkunaan,
sen lehdet jäävät ikkunaan,
sen nihkeitten lehvien lomassa hyppelee
laulun harmaja lintu,
– ja latvassa keinuu
vanha lintuemo,
unonen.

Kasva, punainen unikonkukka,
suloisen sateen helmisilmiä kohti.
Aamulla välähtää auringon hilpeä kirves
ja kaatuu sateen suhiseva puu.

Onomatopoeettinen äänteellisyys (*suhisee*) ja siihen liittyen *s*-äänteen toisto ja alliteraatio, lauserakenteen ja sanaston toisto sekä vapaa rytmi, joka toisessa säkeistössä kääntyy trokeis-daktyyiliseksi, yhdistyvät ”Iltatunnelmassa” sisältöön, joka on tuttua lastenrunoista. Se korostuu runon päätöksessä, jossa puhutellaan unikkoa ja kehoitetaan sitä kasvamaan suloisen sateen helmisilmiä kohti. Aivan lopuksi todetaan auringon hilpeän kirveen välähtävän ja kaatavan sateen suhisevan puun. Runolla ei näytä olevan erityisen syvällistä tai kommunikatiivista viestiä sanastoa ajatellen: kyse on sateisesta näkymästä, joka avautuu ikkunasta, ja sateen loputtua välähtävästä auringonpaisteesta. Rytmisessä leikissään, joka toteutuu toistojen avulla,

runo korostaa kieltään, joka esiintyy rinnakkain sanaston ”järjettömyyden” kanssa; sanasto ei osoita mihinkään älyllisesti syvään viestiin, mitä en siis mitenkään pidä pejoratiivisena seikkana.

Painopiste siirtyy runossa erityisesti äänteellisyteen. Kuunnellako siis äänteiden suhinaa, nauttiako runosta kuvana, joka ilmaisee vahvaa tämänhetkisyttä, vai pohtiako runon sanomaa, jos sitä onkaan? Jos runoa tulkitsee sanaston kannalta kuvauksena sateesta ja sen päätöksestä (= ”järjellinen” tai runokielestä merkityksiin etäännyvä tulkinta), moni piirre runossa ohitetaan. ”Iltatunnelma” toimii pitkälti juuri aistimellisuuden avulla: rytmi, äänteellisyys, kuulokuvat, värit ja valon välähdys materialisoivat kielen vaikutusta ”järkevän” sanoman sijaan. Sanoman kannalta mielenkiintoista on, että runosta puuttuu kokeva minä tai muu hahmo. Vaikka kyse on ikkunarudun takana tapahtuvan toiminnan kuvaamisesta, runo ei sisällä syntaktista subjektia. Äänteellisyttä ja muuta rytmisyyttä ajatellen painottuukin kuunteleminen ja katseleminen, jota ei tarkkaan paikanneta. Sen sijaan kuulo- ja näkökuvat ikään kuin tarjotaan vastaanottajalle koettaviksi, ja vastaanottajasta tulee näin kuuntelija ja katselija, joka voi tunnustella runon materiaalisuutta. Tällä tavalla rytmiset piirteet, erityisesti äänteellisyys, sanatoisto ja kielen tointi tulevat olennaiseksi runon toimijaksi. Tämä puolestaan on kielellä leikittelyä ajatellen olennaista: siitä puuttuu yksilön toimijuus, ja tilalle astuu rytmisen toiston omaehtoisuus ja siihen liittyvien sääntöjen noudattaminen. Se poikkeaa semanttisesta logiikasta, joka etsii rationaalista selitystä ja merkityksiä, joita taas ei pelillä ja leikillä ole. Ilmaisun tapa vie, ja sisältö seuraa perässä.

Rytmiä voi kaikkiaankin pitää eräänlaisena nonsensena, ei-järkiperäisenä ja rationaaliselle vastakkaisena tai ainakin vaihtoehtona juuri tältä kannalta: sekä peliin että leikkiin kuuluu väistämättä säännönmukaisuutta, jota halutaan noudattaa; pelaaja tai leikkijä ei voi toimia individualistisena agenttina (vrt. Aviram 1994, 55). Näin tulkiten ”Iltatunnelman” rytmi on pelin ja leikin lähde epäsäännöllisesti säännöllisen toiston keinoissaan. Rytmien subjektiivisuus merkitsee siten yhteistä toimintatapaa, jolla on omat sääntönsä. Järjettömyydessä on oma logiikkansa, joka vaatii osallisten sopimuksen. Nonsensesta voidaan puhua ”hölynpölynä”, ja nonsenselle on ominaista tasapainoilu merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden välillä, pääläelleen kääntyneisyys, kielen korostuneisuus, leikki- ja pelimäisyys sekä emotionaalinen etäisyys. Usein korostetaan sisällön ”järjettömyyttä”. (Katajamäki 2004, 153–154.)¹¹

Nonsense liitetään usein lastenlyriikkaan ja -kirjallisuuteen, ja sadunkal-
taisia keinoja ”Iltatunnelmassa” onkin. Viittaus lastenlyriikkaan on *Venelaulun* ilmes-
tymisajankohtaa ajatellen relevantti eri tavoin. Monet 1940-luvulla aloittaneet nais-
runoilijat kirjoittivat rytmikästä ja laulullista runoa, mutta koska vapaata rytmiä ja
kuvallisuutta suosiva poetiikka marginalisoi tällaista runoa, lastenkirjallisuus tarjosi

11 Vertailun vuoksi: nonsensen sanastollinen ”järjettömyys” on kuitenkin järjellisempää kuin esim. *dadassa*, jossa hylätään semanttinen merkitys ja antaudutaan kieliaineksen materiaalisuudelle; vrt. Johdannossa esitetty Reetta Niemelän runo ”Möskäloittu” ja tämän luvun alaviitteessä 10 siteerattu Morgensternin runon säkeistö.

vapaamman kentän. Kivikk'aho, jonka tuotantoon kuuluu runsas joukko lastenkirjääkäänöksiä, on tullut monille tutuksi juuri Elsa Beskowin tuotannon suomentajana. Beskowin tuotannossa riimeillä ja toistoaineiksella leikitellyllä on vissi sijansa. Kirsi Kunnas siirtyi 1950-luvun puolivälissä lastenkirjallisuuden pariin ja palasi kirjoittamaan aikuisille vasta vuonna 1980. Jo aikuisille suunnatussa *Uivat saaret* -kokoelmassaan (1950), erityisesti sen osastossa "Lehmikvartetti", Kunnas oli viljellyt huumoria ja harjoittanut kielen leikkiä muun muassa äänteellisesti (ks. Hollsten 2007, 176). Kuten Maili Öst (2004, 56–68) tuo esiin, Kunnaksen kyseisen kokoelman "lapsellisuus" – monenlainen rytmisen kokeilu nonsensin hengessä samoin kuin lehmän, lypsämisen ja runoilijuuden "järjetön" liittäminen yhteen – osoittaa kielen materiaaliin mahdollisuuksiin. Nonsense-henkisen naivismin tulkinta lapselliseksi on kuitenkin ollut pejoratiivinen näkemys.

Kielen soinnillisuus, sanojen omalaatuinen ja symbolimerkityksistä irrallinen ja osin itsenäinen sointi, kutsuu lukemaan runoa ääneen, tai ainakin kuulemaan sen tavalla tai toisella ääneen luettuna. Runokielen rytmisen toistoaines ei kuitenkaan aina ilmene kuulokuvina tai perustu kuulemiseen, vaan se voi perustua korostetusti lukemiseen. Helen Carr (2000, 83) on esittänyt, että runouden kieli on usein enemmän keinoitekoista kuin luonnollista. Toisin sanoen vaikka runoudella voi olla ja onkin yhtymäkohtansa puheeseen ja ääneen, se esiintyy useimmiten juuri kirjallisessa muodossa. Samoin laulullisuus, vaikka juontuukin suulliseen perinteeseen, toteutuu runossa kirjoitetun kielen ehdoilla, mikä vahvistaa ymmärrystä, ettei kyse ole puheesta eikä siten myöskään puheen rytmistä. Laulullisuus tarkoittaa tällöin kirjoitettua laulullisuutta, ja voidaankin hyvällä syyllä esittää kysymys, millaisesta musiikillisuudesta silloin oikeastaan on kyse. Yksi selvä ero lukemisella ja kuulemisella on: se, mikä puhe- ja laulusityksessä on ohimenevää ja palautumatonta, on kirjoitetussa tekstissä helpommin havaittavissa ja analysoitavissa. Toisaalta rytmi ilmenee jo itsekseen luettaessa äänellisenä, aistimellisena. Runo luo siten omaa erityistä tuntuaan. Voi ajatella, että näkeminen, kuuleminen ja muu aistiminen kietoutuvat luettaessakin synesteettisesti yhteen.

Kirjoitetun runokielen omalaatuinen "järjettömyys" tulee toisella tavalla ilmi runossa "Tahdon" (Ve 27–28):

Valkea tahdon olla,
valkea sinulle – voitatko sen?
Luotko lumeeni ladun, sula-
tатko pälvä, nostatat-
ko nurmen ja kukkasen?

Sillä punainen tahdonkin olla,
sininen sinulle – tiesitkö sen?
Näitkö jo hiljaisen har-
soni alta kaiken voiman, kai-
ken riemun, kaiken iloni onnellisen?

Sysimustaksi tahdon tulla,
unen syvyydeksi, jos tahdot sen.
Tempaa mukaasi minut, niin mi-
nä tempaan sinut, sillä vasta myrskyn jäl-
keen hiljaisuus on hiljainen.

Runossa erityistä ja Kivikk'ahon tuotantoa ajatellen ainoalaatuista poikkeuksellisuutta edustaa tavuviivojen käyttö. Tavuviivat katkaisevat sanat tavalla, joka osoittaa "järjettömään" ilmaisutapaan, koska tilan loppuminen ei pakota käyttämään tavuviivaa. Yleensäkin tavuviiva on vain kirjoitetun kielen ominaisuus, joskin tavuviivan käyttö liittyy tavutukseen, joka taas on mittaa ja rytmiä ajatellen keskeisessä asemassa. Sanastossa korostuvat jälleen värit, mutta myös tunteet ja lopuksi voimakas liike: minä toivoo sinän tempaavan hänet mukaansa, josta seuraa minän vastaaminen tähän dynamiikkaan. Tavoitteena on saavuttaa todellinen hiljaisuus. Runossa on trokeis-daktyylinen poljento, joka tavuviivojen ryydittämät tauotukset varioivat. Poljentoa tauottavat dynaamisesti niin ensimmäisen ja toisen säkeistön ajatusviivat, jolloin tauko muodostuu mitallisten tavuryhmien väliin, kuin tavuviivojen katkomat säkeetkin, jolloin tauko asettuu keskelle mitallista tavuryhmää. Mitan ja rytmin sekä säkeen ja metrisen yksikön väliset suhteet joutuvat hankaukseen.

Taukojen ja hankauksen muotoilema katkelmallisuus nivoutuu sisällöllisesti epämääräisempiin kohtiin, ja tällöin minän sanallinen ilmaisu on epävarmempaa ja samalla kuvallisempaa. Runsas kysymysmerkkien käyttö – joka sekin on kirjoitetun kielen konventio – viittaa tulkinnanvaraisuuteen. Viimeisessä säkeistössä ei enää esiinny kysymysmerkkejä. Lopulta minä tunnustaa olevansa riippuvainen toisesta tai ainakin vuorovaikutussuhteessa sinään. Päätös, joka vaikuttaa toiveelta, näyttää että yhteisen toiminnallisuuden kautta saavutetaan hiljaisuuksien hiljaisuus, todellinen hiljaisuus.

Runon jaksottuu siten, että säkeistöjen kaksi ensimmäistä säettä ovat mitallisesti tiiviimpiä, loput kolme säettä varioivampia tavuviivojen korostamista tauoista ja säkeenylityksistä johtuen. Tällaista jaksotusta tukee typografia, joka käännetään nurin viimeisessä säkeessä. Jaksotusta vastustaa lisäksi se, että kunkin säkeistön toinen ja viides, viimeinen säe muodostavat riimiparit (*sen–kukkasen; sen–onnellisen; sen–hiljainen*), mikä toteutuu kaikissa säkeistöissä. Lisäksi toisessa säkeistössä *kaiken*-sanan toisto tiivistää rytmiä. Rytmisen vaihtelu ja typografinen asettelu muutoksineen sekä tavuviivoineen ja kysymysmerkkeineen noudattavat eräänlaista dialogia: runon itsensä asettamaa harmoniaa horjutetaan ja muunnellaan. Runo leikkii ja pelaa kielellä vailla selvää tarkoitusta.

Kliimaksi toteutuu semanttisesti hiljaisuutena, joka voidaan ihanteellisimmillaan tavoittaa. Liikkeen, dynamiikan ja toiminnan tulos on siten sanattomuus. Se tarkoittaa ihmisyksilöiden kannalta ruumiillista, sanomatonta ja ääneti tapahtuvaa vuorovaikutusta, fyysistä kontaktia. Merkille pantavaa on lisäksi, että tällainen ratkaisu toteutetaan nimenomaan runossa, joka on tarkoitettu luettavaksi ennemminkin kuin kuultavaksi kirjoitetun kielen ominaisuuksien korostumisen johdosta,

mutta tällainen korostus myös kiinnittää huomion lukemisen ja kuulemisen väliseen suhteeseen. Erityisesti huomiota kiinnittävät tavuviivat katkovat oletusta rytmin harmoniasta tai siitä, että kielen leikki, peli – tai minän ja sinän vuorovaikutus – sujuisi katkoksitta. Samalla huomio kiinnittyy rytmiin yleensäkin, sillä kuten todettua rytmisesti ja erityisesti mitan kannalta tavutuksella on merkitystä. Tämä koskee siis tilannetta, jossa runo luetaan hiljaa itsekseen; ääneen luettaessa rytmi vaikuttaa hyvinkin jouhevalta. Laulullisuus – mitallisuutena, riiminä, säännöllisinä toistoina – osoittautuu katkotuksi, horjutetuksi ja jopa arytmiseksi ilmiöksi. Dissonanssi ja jopa kakofonia kuuluvat T.S. Eliotin (1957, 32, 33) mukaan modernin runon musiikillisuuteen, vaikkakin vain suhteessa sanojen sisältöihin.¹² On selvää, että rytmillä on suhde semanttiseen tasoon, mutta sillä voi olla pyrkimyksiä tai oireita itsenäisyydestä ja omalakisuudesta, joka voi osoittautua semanttiseen tasoon nähden ensisijaiseksi tai toisaalta sitä purkavaksi. ”Tahdon”-runossa sanojen katkominen ja typografinen variointi sotkevat muuten sujuvaa äänteellistä jouhevuuutta ja sanojen tasapainoista logiikkaa. Laulullisuuden sijaan tai ainakin rinnalla olisi ehkä syytä puhua musiikillisuudesta laajemmin.¹³ Tällöin musiikillisuus tarkoittaisi tapaa, jolla kieliaines luo runoon sointia, äänellisyttä, liikettä, toimintaa ja siten runon tunnelmaa ja vaikutelmaa – sellaista runon *tuntua (sound)*, jota rytmi luo vahvasti – kirjoitettunakin tekstinä. Siinä ei lopulta olekaan olennaisinta laulullisuuteen helposti liitettävä laulajan persoona/minä vaan pikemminkin tietynlainen persoonattomuus. Se ei kiinnity yhteen henkilösubjektiin, mikä edelleen on ominaista kieliaineksen pelille ja leikille.

Runoon kirjoitettu laulullisuus tai yhtä hyvin musiikillisuus on mukaansatempaavaa. Lisäksi se asettaa vastuksia liian sujuvalle sanojen ymmärtämiselle, ja itsestään selvältä tuntuva sanojen tulkinta hidastuu. Yhtä hyvin runon laulullisuus tarjoaa kannattelevaa tukea hankalille sanoille, kuten todettua. Leikin ja pelin allegorilla on ”järjettömydessään” se puolensa, ettei toiminta ja mielihyvä kuitenkaan toteudu ilman sääntöjä, toistoa ja samalla sen tilanne- ja ajankohtaista muuntelua ja liikettä. Olennaista on fyysinen, toiminnallinen toteutus, ja se, että tapahtuma koetaan tietyissä puitteissa, jolloin on mahdollista ja turvallista jakaa kokemuksia ja tunteita. ”Järjettömyyden” omanlaisten sääntöjen liitos leikkiin ja peliin mahdollistuu juuri rytmin ei-symboloivan luonteen ansiosta (Aviram 1994, 35, 223, 244; vrt. Armstrong 2000, 2). Näin tullaan läsnäolevaksi nyt-hetkessä, mikä on luonteenomaista runolle (Viikari 1998a).

Kielen musiikillisuuden voidaan ajatella Henri Lefebvren tavoin viittaavan juuri rytmiin eikä niinkään melodiaan tai harmoniaan. Melodia tarkoittaa sävelien jaksoa tietyssä temporaalisessa järjestyksessä, harmonia nojaa säveliin, jotka

12 Musiikillinen rakenteellisuus, johon tämän luvun alussa viittasin Laitista siteeraten, ilmenee esimerkiksi Raili Elovaaran (1983, 13–42) artikkelissa. Elovaara pohtii musiikin osuutta Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa erityisesti kontrapunktisen rakenteen kannalta. Musiikillisuus näkyy siten Mannerilla Elovaaran mukaan sisältömerkityksissä, jolloin musiikillisesti rakentuva vastakohtaisuus, kontrapunktinen rakenne, muodostuu aiheiden tai tematiikan tasolla (esim. menetys ja kuolema; elämä ja valoisa muisto). Toisin sanoen soinnillisuus tai kieliaineksen musiikillisuus edustuu siten nimenomaan runojen sanastossa.

13 Avas runouden ja musiikillisuuden suhteen tutkimukseen ks. Grünthal & Kainulainen 2010.

kuuluvat yhtä aikaa, mutta rytmi sen sijaan merkitsee sävelien sijoittumista tietyllä, erityisellä tavalla ja niiden *suhteellista* kestoja. Juuri musiikkiallegorian avulla voidaan havaita, kuinka kysymys rytmistä nostaa esiin muutoksen ja toiston, identiteetin ja eron, kontrastin ja jatkuvuuden. Tätä voi kuvata esimerkiksi ruumiillisuudesta, jonka biologista rytmiä (uni, nälkä, jano, aineenvaihdunta jne.) ehdollistetaan sosiaalisesti ja vaikkapa työelämässä. Ruumiillinen rytmi muodostuu vuorovaikutuksesta paikan, ajan ja energiankäytön välillä. (Lefebvre 1992/2004, x–xii, xv, 15, 7.) Samaan tapaan runon rytmi osoittaa kokemukseen, joka on fyysistä, tässä ja nyt -tapahtuvaa ja osallistuu samalla sosiaaliseen vuorovaikutukseen. Biologisellakin rytmillä on toistonsa, mutta se muodostuu toisella tavoin kuin kellonaikoina mitattavissa oleva aika, joka viittaa käsitteelliseen, sosiaalisesti sovittuun ajan symbolimerkitykseen.

Huomionarvoista on, ettei kyse ole yksilöllisestä saati yksilön hallitsemasta rytmikasta; yksilö, persoona tai minä ei toteuta siten *itseään* ruumiillisesti, vaan pikemminkin päinvastoin. William H. McNeill korostaa sitä, että ihmiskunnan pitkässä historiassa yhteisillä rytmisillä tavoilla kuten tanssilla, laulamisella seremonioilla ja muilla fyysisillä harjoitteilla on ollut erittäin tärkeä sosiaalis-emotionaalista yhteisöllisyyttä luova voimansa. Yhteisö – ei yksityinen henkilö – osoittaa voimansa toimimalla yhteiseen tahtiin myös arkisessa työnteossa. Tällaista voimavaraa eivät sanat korvaa, vaan vuorovaikutus perustuu fyysiselle, primaarille yhteydelle. Edelleen sillä on olennainen merkitys informatiivisemmalle, sanoihin perustuvalla kommunikatiolle. (McNeill 1995, 4–11, 31, 34, 41.)

Rytminen säännöstö voi osoittautua sosiaalista, kulttuurista ja käsitteellistä säännöstöä kritisoivaksi voimavaraksi. Missä on rytmiä, siellä on laki, projekti, kuten Lefebvre (1992/2004, 8) kirjoittaa, mutta rytminen järjestys tarkoittaa muuta kuin symbolijärjestyksen logiikkaa. Suhteessa ruumiiseen, aikaan ja työhön rytmi havainnollistaa jokapäiväistä elämää, ja tällöin rytmi on ymmärrettävä polyrytmiana. Se käsittää rytmien yhtäläisyyden, yhteen kokoontumisen, ja toisaalta rytmihäiriöt, arytmiat, sillä vuorovaikutus fyysisen ja sosiaalisen välillä muodostaa energiaa, joka perustuu rytmien monimuotoisuuteen. (Lefebvre 1992/2004, 66.) Tällaista ajattelua seuraten *Venelaulu* on tulkittavissa suhteessa aikaansa: fyysisen kokemuksen ja samalla aikalaisuuteen liittyvän toiseuttamisen vaikutuksiin. Ne eivät sitoudu vain laulallisuuteen, vaan rytmikkyyteen yleisemminkin, ja sisältyvät kieliainekseen, sen mukaansatempaavaan sekä sanallista merkitystä kiistävään tai merkityksenmuodostusta hidastavaan liikkeeseen. Vastaanottajaltaan se lähtökohteisesti kaivannee halua altistua rytmille ja olla torjumatta sen voimaa. Rytminen toisto tarjoaa mahdollisuuden yhteiseen kokemuksellisuuteen tai sen kuvitteluun ja saattaa samalla nostaa esiin sääntöjen olemassaolon, vaikutuksen ja merkityksen sekä muuntelun kysymyksen. Rytmin projektiin kuuluu yksilöllisen vallan ylikorostumisen kriittinen vastavoimaisuus. Se toteutuu yhteisen pelin ja leikin säännöin ja keinoin; se on materiaalisesti totta.

Jaettu, yhteinen sointi

Venelaulun vetovoimainen rytmikkyys on koettavissa edelleen. Rythmi, myös laulullisena ja musiikillisena, voi osoittaa vaihtoehtoa kyvyllään kollektiivisuuteen, mikä ei tarkoita, että se koskettaisi kaikkia samalla tavoin. *Venelaulun* runojen kohdalla modernistinen lukutapa yhtenäistämiseen, rationalisoituneeseen ja etäännyttämiseen ei tee runoille oikeutta tai tuo niiden potentiaalia esiin. *Venelaulu* koettelee ja tuo esiin rytmisiä keinoja Kivikk’ahon edellisiä kokoelmia tiuhemmin. Se muistuttaa kirjoitetun runokielen mahdollisuuksista jaettavuuden ja samalla sen suhteellisuuden kannalta. Runon *tunteminen* on tällöin olennaista, ja tietäminen kumpuaa siitä eikä päinvastoin. Tällä tavoin tulkiten *Venelaulua* voi pitää kannanottona: pyrki-myksenä vaikuttaa siihen runousprojektiin, joka ajoi modernistista lukutapaa sulkemaan aistinsa rytmin vaikutuksilta. Järjenkäyttöä ei tarvitse sulkea pois laulullisen rytmin vaikutuksesta. Analyyttisen tutkimuksen tehtävä on huomioida tämä, ei siis suin päin vain antautua rytmielämyksen ylivaltaan. Toiseuttaminen on kuitenkin mystifioinut erityisesti laulullisen rytmin tavalla, joka näkyy tutkimuksessa edelleen.

Laulullisuuden voi väljästi määritellä soinnillisuudeksi, joka koskee äänne-toistoa, ja usein siihen näyttää liittyvän mitallisuutta, joskaan ei välttämättä. Mitallisuus ei myöskään välttämättä luo laulullista sointia. Säännönmukaisuus ja toisto ovat laulullisuuden piirteitä, mutta niiden suhteellisuus on merkille pantava seikka. Laulullisuus korostaa kielialainesta tehden sen näkyvämmäksi ja kuuluvam-maksi ja tarjoaa tilaisuuden fyysisen aistimellisuuden kokemiseen tai kokemuksen kuvitteluun. Laulullisuutta voi ajatella runon modernisoitumisprojektin sellaiseksi piirteeksi, joka ei perusta kertakaikkiseen uudistumiseen vaan tekee perinteen tiet-täväksi ja näkyväksi. Laulullisuus ei edusta vain vanhaa, ja laulullisiksi – tai laajemmin musiikillisiksi – luonnehdittavia rytmikkäitä piirteitä esiintyy edelleen. Esimerkiksi 1960-luvun laululiike edusti laulullista runoa, etunenässä Aulikki Oksasen ja Marja-Leena Mikkolan lyriikat, omalla tavallaan myös Turun Underground. Ryhmittyminen on näillekin ilmiöille leimallista. Musiikillisia, myös laulullisia piirteitä on näkyvillä edelleen 2000-luvun runoudessa. Laulullisuutta esiintyy lisäksi nykyisissä rap-musiikin sanoituksissa (Palonen 2009, 138–147) puhumattakaan niin sanotun Suomi-rockin lyriikoista, jotka 1970-luvulta lähtien ovat olleet vaikuttava osa suoma-laista arkea. Laajasti ottaen musiikillisuus koskee eri tavoin monia muitakin runoili-joita, mikäli esimerkiksi melodisuutta ei ymmärretä vanhan tai saman toistoksi vaan uutta luovaksi, johon kuitenkin liittyy perinne tavalla tai toisella (vrt. Dworkin 2009, 16).

Rytmin korostuminen laulullisestikin viittaa nähdäkseni siihen, mikä tekee runosta enemmän kuin mihin sen sanojen tarjoamat oivallukset kykenevät tai mihin musiikki muuten viittaa. Kyse on jostakin muusta kuin puheesta, minkä *Venelaulu* osoittaa, eivätkä puhujat ole sen keskeisinä toimijoina. Kuvitteellis-kokemuksellisen rytmin tekee kollektiiviseksi se, ettei kyseessä ole yksittäinen toimija tai eheä ja kokoava hahmo, jonka äänen voimme kuulla ihmisen tavoin. Aviramin (2001/2004) mukaan runo toimii toisin kuin minä tai tietty täsmällinen kuva, tunne tai mieli, ja siten runon subjektius siirtyy koskemaan jotakin muuta kuin runon minää:

Rather, the lyric poem, like other kinds of art but with its special focus on language as both sound and sense, helps us live with our inevitable conflicts and contradictions, by imitating their expression in an attitude of play. In the wit and poignancy of this play, the “lyric subject” is not a subject but its very contrary: the opportunity to tease out the contradictions about subjectivity that bother us all the time, in such a way as to make their contradictory parts appear in an aesthetically pleasing whole, pleasing precisely *because* of the tensions at work to form its unity.

Tärkeätä on havaita *soundiin* ja rytmiin runon materiaalisen *tunnun* luojana liittyvä ja koko runoa koskeva pelin ja leikin potentiaali. Rytmii toimii näin ajatellen yhteisen kokemisen tavan jäsentäjänä ja mahdollistajana. Tällöin runon toiminnallisuus ulottuu materiaalisesti vastaanottajiin, jotka osallistuvat runon dynaamiseen toimintaan. Kyse ei ole enää yhdestä subjektista, vaan subjektien kokoontumisesta yhteen, ja siten ei-yksilöllisestä yhteistoiminnasta. Tällaisessa toiminnassa on aina sääntönsä, jotka usein tunnetaan ja tunnistetaan ääneen lausumattomina. Silti tai ehkä juuri siksi ne vaikuttavat tuntuvasti.

Minkälaisista ryhmistä sitten on kyse *Venelaulun* yleisöä ajatellen? Vastaanotosta huomaa, että perinteisen runon kannattajille se oli mieluisa. Toisaalta, kuten Hellaakosken artikkeleista käy ilmi, mitta ja riimi eivät olleet tuolloinkaan vain merkki perinteestä vaan runon keinoina edelleen mahdollisia ja produktiivisia. Aikalaisvastaanotossa esiintyi myös *Venelaulun* feminisointia. ”Laulajan” hahmoksi miellettiin jossakin määrin se sama vilkas karjalaisnainen, joka ilmeni jo Kivikk’ahon esikoisen vastaanotossa (vrt. tämän kirjan toinen luku). Uutta ääntä edustivat aikalaisille erityisesti nuoret miehet, eikä uutta lukutapaa lanseerannut ryhmä myöskään halunnut tulla laullisesti kosketetuksi.

Kuten Juhani Niemi (1997, 121–134) on todennut, lukevan suomalaisyleisön suosikkirunot ovat sotien jälkeenkin olleet pitkälti mitallisia ja itse asiassa *Kanteletar* on lyriikan kaikkien aikojen painetuin teoksemme. Yleisön silmissä ja korvissa mitallisuudessa tai laullisuudessa ei siten ole mitään mystistä, vieroksuttavaa tai outoa, päinvastoin. Se yhdistää ja mahdollistaa osallisuuden suomalaisen runon perinteeseen, joka sangen pitkään oli suullista ja muistinvaraista. Urpo Kovalan tavoin luonnehditulle modernistiselle lukutavalle laaja yleisöpohja saattoikin näyttäytyä ongelmana: uudesta runosta tuli eliitin vakavaa taidetta ja populaarimmasta runosta puolestaan vieroksunnan kohde. Samalla uuden, ihanteellisen ja toivottavan runon uutta lukutapaa ryhdyttiin tieteellistämään uskriteikin keinoin, ja tieteellisen ajattelun kannalta vaikuttava rytmii on ollut hankalassa asemassa siihen pejoratiivisesti liitettyjen kokemuksellisuuden, fyysisyyden ja ruumiillisuuden takia. Juuri oikeanlainen uusi kuva nähtiin lisäksi sukupuolettomana (ks. Kähkönen 2004).

Vahvan rytmin – myös laullisen tai musiikillisen – ja feminiinisyyden kytköstä voi pitää mahdollisuutena. Tähän Tuula Hökkä (1989; 1991; 1999) on toistuvasti kiinnittänyt huomiota 1940-luvulla aloittaneiden naisrunoilijoiden tuotannossa. Mutta onko rytmii sukupuolittunut, vai onko pikemminkin niin, että rytmin

vaikuttavuus ja fyysisuus sukupuolittuu ja siten hierarkisoidaan tulkinnassa? Ja voiko näitä erottaa toisistaan, vai vaikuttavatko ne yhteen kutoutuen? Senni Timonen (2004, 21) on esimerkiksi kansanrunouden kohdalla huomauttanut, ettei marginaalisten muotojen tutkiminen ja kysymyksenasettelujen esittäminen rajoitu vain naisiin. Sen sijaan kiinnostavaa on, että marginalisoidut runojen piirteet liitetään naisiin tai feminiiniseen. 1950-luvun suomalaista runoutta ajatellen näyttää siltä, että korostunutta tai leikkivää rytmisyyttä esiintyy naisrunoilijoiden tuotannossa. Se siirtyi pitkälti lastenrunoon ja on erityisesti Kirsi Kunnaksen kohdalla osoittanut sekä voimansa että suosionsa. On kuitenkin muistettava, ettei sotienjälkeisen ajan runoilijoiden tuotantoa ole rytmin kannalta laajasti tarkasteltu.

Modernistinen lukutapa pyrki poliittisesti korrektiin neutraliteettiin ja sitoutumattomuuteen.¹⁴ Mitä korostuneempaa rytmisyys oli, sitä enemmän se viittasi kielen materiaalisuuteen ja fyysisyyteen, mikä ei sopinut korkeamodernismin ideologiaan. Toiston säännönmukaisuus assosioitui pakkopaitaan. Sen sijaan korkeamodernismi painotti vapautta vailla historiaa, suhteellisuutta, hetkeä ja materiaalisuutta – ja samalla vailla kytköksiä sukupuoleen ja ruumiillisuuteen. Tämä on ainakin osaltaan kuitenkin näennäistä. Kuten on huomautettu, postmodernismin amorfisuus, heterogeenisuus ja määrittelemättömyys ovat saaneet modernismin näyttämään koherentilta, homogeeniseltä, yhtenäisesti määritellyltä periodilta. 1940-luvun loppua ja 1950-lukua, jolloin modernismi ei enää eurooppalaisittain katsoen ollut elävästi voimissaan eikä dynaamisessa muutoksen tilassa, luonnehti uuskritiikin mukaisen modernismin institutionalisoituminen. (DeKoven 1991, 208; vrt. Kantola 2001, 8, 25, 33.) Edelleen on syytä muistaa, että 1950-luvulla julkaistiin monenlaista runoa, eikä modernismin kärkinimienkään runoutta ole rytmin näkökulmasta liiemmin tutkittu. Modernistisen lukutavan laki ja projekti loivat hallintaa, joka rakennettiin poissulkemisen periaatteella ja kontrollin keinoin, vaikka uuden runon lippua liehutettiin yksilöllisen vapauden nimissä. Laulullinen ja muuten vaikuttava, jaettavissa oleva ja materiaalisesti järjestyvä rytmi jätettiin oudon, lapsellisen tai hullunkurisen mystiikan alueeksi, johon ei pidä tuhlata analyttistä ruutia.

14 Sitoutumattomuuden ideologia juontuu vastenmielisyyteen, jota täysin aiheellisesti koettiin menneisyyden ideologiasidoksista, erityisesti nationalismista johtuen. Niin kansallissosialistinen ideologia, joka vastusti modernia ja modernistista taidetta, kuin toisaalta sosialistinen realismi, joka vierasti avantgardea, olivat ilmeisiä vastustuksen kohteita. Huomionarvoista on, että mainitut vahvat ideologiat, kuten joukko- liikkeet yleensäkin, perustavat toimintaansa yhteiselle, samaan tahtiin tapahtuvalle fyysiselle toiminnalle kuten marseille ja laululle. Samantapaista toimintaa edustavat myös massatapahtumien kuten jalkapallo- otteluiden ja pop-musiikkiesitysten yleisöt. Siksin tällaisten emotionaalisisosiaalisten rytmien vaikutuksia on syytä tutkia. (Ks. McNeill 1995.)

III

6. TUNTEIDEN RYTMISSÄ

Runon tieto ja tunteet

”60-luvun lyriikka – mitä se on oleva?” kysyi Osmo Hormia hahmotellessaan 1950-luvun modernismin jälkeistä tilannetta. Modernismissa oli Hormian mielestä jotakin rajoittavaa ja kahlitsevaa, ja syyksi siihen hän löytää käsityksen runosta autonomisena tapahtumakenttänä. ”Verrattomasti parempana lähtökohtana täytyy pitää sitä nykyisin yleisesti hyväksytyä oppia, että runo on kommunikaatiota, tiedonantoa”, hän kirjoittaa. Ongelmana näyttää aiemmin olleen se, että modernistinen runon kommunikoiti ”lyyrillisenä raporttina”, ei sen enempää: ”Kovin harva tuli ajatelleeksi, että raportilta voitaisiin edellyttää myös tehokkuutta, sitä että se tavoittaa laatunsa ja sisältönsä mukaisen määrän vastaanottajia.” 1960-luvun tehtävänä tuleekin Hormian mukaan olemaan kannan ottaminen siihen, voisiko runoilija ilmaisuaan yksinkertaistamalla luoda sillanpääasemia eri sosiaalsiin murreryhmiin, pyrkiä laajempaan ja läheisempään yhteydenpitoon ja sitä mukaa vaikuttamiseen ja asenteiden muuttamiseen. (Hormia 1962, 294–297.)

Lähestyn Eila Kivikk’ahon viidettä kokoelmaa, 1961 ilmestynyttä *Parvea* [= P] Hormian yllä esittämien ajatusten näkökulmasta, keskiössä runon tehtävä informaationa ja kommunikaationa. Informaatio ja kommunikaatio nousivat 1960-luvun älymystön keskeisiksi puheenaiheiksi (Arminen 2009, 94). Runo haluttiin 1950-luvun modernismista poiketen ulottaa lähemmäs todellisuutta, mikä konkretisoituu ajankohdan tunnetuimman runoteoksen, Pentti Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman (1962) nimessä. Jotta kommunikaatio onnistuisi, runon oli astuttava ulos norsunluutornistaan, sisäänlämpiävästä autonomiastaan ja esteettisestä elitismistään. Lisäksi on syytä kiinnittää huomiota Hormian vaatimukseen siitä, että runon on tavoitettava yleisönsä *tehokkaasti*, mikä tarkoittaa, että runoudessa kiinnitetään enemmän huomiota keinoihin, joilla yleisöjä tavoitellaan. Epäilemättä tavoitteena oli kasvattaa runouden yleisömäärää, joka mitä ilmeisimmin niukkeni 50-lukulaisen modernismin myötä. 1960-luvun mittaan yleistyivät toisaalta kielelliset kokeilut ja avantgarde-runouden uudet muodot (Haapala 2007, 277–304), ja vuosikymmenen loppua kohden nousi niin sanotun laululiikkeen voimin rytmisesti vaikuttava lyriikka uudelleen suosioon. Edelleen 1960-luvulla kirjoittivat eri tavoin rytmikästä runoa Eila Kivikk’ahon lisäksi muun muassa Aila Meriluoto, Tyyne Saastamoinen, Maila Pyökkönen ja Sirkka Selja.

Uuden Suomen Mirjam Polkunen (1961) löytää *Parvesta* painokkuutta, joka on vähemmän laullista kuin ennen. Painokkuus viittaa nähdäkseni siihen, että *Parvesta* otetaan aiempaa selvemmin kantaa, joskin yksi kannanoton aiheista on vaikeneminen ja hiljaisuus. Sanallisen ilmaisun rajallisuus nousee keskeiseksi, mikä

ilmentää ilmaisun informaation ja kommunikaation ehtoja, ja rytmillä on *Parven* runoissa Kivikk'ahon tuotannon mukaisesti tärkeä toiminnallinen, joskin aiempaa hienovaraisempi ja vähäeleisempi funktio. Tähän problematiikkaan kytken kysymyksen tietämisen ja tunteiden suhteesta. Se on olennainen seikka, kun pohditaan runoa kommunikaationa eikä viimeksi mainittua ymmärretä vain viestin välittämisenä vaan lisäksi yhteydenpitona sanan latinankieliseen etymologiaan nojaten.

Parvella on painokasta sanottavaa ja ilmaistavaa, vaikka se usein koskeekin sanomisen ja puhumisen ongelmaa, eikä kyseinen problematiikka aina eksplikoidu. Tästä käy esimerkkinä kokoelmaan sisältyvän nimeämättömän runon alkuosa (P 30):

Syrjäytetyt ovat laulajaansa vailla.
Väärinymmärretyt, toisenlaiset,
mykistetyt viittausta vailla.

Puhukoot ne joilla sanat on,
joilla on valta puhua,
luvallisia sanojaan puhukoot
keltaisia ruusuja:
onnea vaan ja onneksi olkoon nyt,
[...]

Kiistämättä sanat nousevat runossa etualalle, mutta ilmaisutapa ja rytmien toisto ovat silti toiminnassa. Runossa käsitellään kysymystä syrjäytetyistä, heistä joilla ei ole sanoja eikä valtaa puhua.¹ Kommunikaatio ja tiedonanto eivät tällöin onnistu yleisesti ja yhtäläisesti, vaan sen sijaan vain niiden osalta, joilla on valta puhua *luvallisia sanojaan* ja *keltaisia ruusuja*. Vastapainoksi asettuvat ensimmäisen säkeistön vaille jääneet, ja vailla-sana toistuu kahdesti sanottua korostaen. Lisäksi ensimmäinen säkeistö sisältää toiseen verrattuna vähemmän, vaikkakin pidempiä sanoja. Syrjäytettyjä kuvaavat substantiivit erotetaan toisistaan pilkuin. Tempo on näin ollen hitaampi kuin toisessa säkeistössä. Siinä puolestaan toistuvat sanomisen ja puhumisen toiminnalliset verbit sekä *onni*-sanon taivutusmuodot, lyhyemmät sanat ja käskymuodot. Ensimmäisessä säkeistössä esiintyy predikaattina vain olla-verbi, kuin osoituksena syrjäytettyjen kyvyttömyydestä toimia; he vain *ovat* ja jäävät siksi vaille valtaa. Sitaatin päätös korostaa kirpeää sävyä: vaikka puhevaltaiset ovatkin äänessä, puheesta ei välttämättä seuraa kuin *keltaisia ruusuja*, koreita kielikukkasia. Edelleenkin syrjäytetyt jäävät laulajaansa vaille. Laulua ei siten nähdä samanlaisena tekona kuin puhumista. Toisessa säkeistössä ilmaisu muuttuu lisäksi puheenomaisemmaksi.

Sävyeroja tuotetaan säkeistöihin hienovaraisin keinoin. Ensimmäinen säkeistö antaa vaikutelman paikallaan laahaavasta voimattomuudesta, toinen

¹ Huomattakoon, että runossa käytetään sanaa "syrjäytetyt" eikä nykyisellään useimmiten esiintyvää "syrjäytyneet".

säkeistö puolestaan tarjoaa suoraviivaisempaa toimintaa, tiheämpää samojen sanojen toistoa ja niiden pikaista pudottelua. Tällä tavoin tulkiten ensimmäinen säkeistö pysäyttää tunnustelemaan sanoja, mikä kutsuu kuuntelemaan tarkemmin myös rivien välejä. Toinen säkeistö sen sijaan viskoo sanoja menemään ja tulemaan leksikaalisenkin toiston avulla. Ensimmäinen säkeistö jää levottomaan epävarmuuteen, toinen säkeistö puolestaan esittää suhteellisen varmalta vaikuttavan suhtautumistavan: ivan. Tästä seuraa, että syrjäytettyjen tilanne ei jätä rauhaan, kun taas puhevaltaiset suljetaan korulauseineen omiensa joukkoon ja valitsemalleen tiellä. Selvempi tai varmempi suhtautumistapa kohdennetaan niihin, jotka ovat oikeutettuja käyttämään sanoillaan valtaa ja jotka kuuluvat ja näkyvät. ”Syrjäytetyissä” on tulkintani mukaan kyse ennen kaikkea tunteista, tarkemmin ottaen affektiivisuudesta, jota runossa muodostuu ja joka vaikuttaa runon tarjoamaan ”tietoon”. Näillä seikoilla on (tunne)vaikutuksensa vastaanottajaan.

Affekti on Armstrongin (2000, 110) mukaan kolminainen kombinaatio: ruumiillinen purkaus, tietoisuus siitä ja arvio sen laadusta, mielihyvistä tai tuskasta, ja tätä verkostomaista rykelmää koossa pitävä määrittämätön ”ydinkokemus”. Affektiin liittyy sekä fyysisyyttä että tietoista toimintaa: tunteen havainto ja siitä aiheutuva toiminta. Kokemus ymmärretään tällöin konstruktioksi. Affekteista puhuessani viittaan siihen, että kyse on ruumiillisesta, sellaisenaan sanomattomasta kokemuksesta, joka jatkuvasti kytkeytyy ilmaisun mahdollisuuksiin ja sosiaaliseen vuorovaikutukseen.² Siten affekti, eri tavoin vaikuttava ja ruumiillisista tunteista muodostuva kokemus on rajoiltaan tunnetta epämääräisempi ja sidoksissa ilmaisutapoihin ja sosiaalisiin ryhmiin. Affektiivisuudessa on kyse toiminnallisuudesta, joka on myös rytmiä luonnehtiva piirre. Affektien ja emootioiden eroa voi kuvata niin, että affektit ovat yhteydessä sekä fysiologiseen että sosiaaliseen/kulttuuriseen. Affekti voidaan tunnistaa ilman, että se koetaan yksilöllisesti eli se voidaan näin ollen myös kuvitella. Emootiot sen sijaan koetaan yksilöllisesti tai kollektiivisesti affektivalikon varassa, sillä hetkellä kuin ne tapahtuvat. (Probyn 2004, 241–242.)³ Suomeksi erottelua voisi tehdä esimerkiksi niin, että tunne tarkoittaa *tiettyä* tunnetta, joka koetaan tietyllä hetkellä, jolloin voisi puhua tunnetilasta.⁴

2 Affekteja ja kieltä ei näin ollen pidetä toisilleen vastakkaisina, vaikka ”ydinkokemus” tai ruumiillinen kokemus jäisikin sanomattomiin (vrt. Armstrong 2000, 114–115). Tällöin kieltä ei ymmärretä välineenä, joka kertoo tapahtuneesta, vaan osana prosessia, jossa tunteet ovat osallisia tietämisen tapaan.

3 Tunteen ja affektin eroa ja yhtäläisyyttä voidaan lähestyä useista näkökulmista (ks. Koivunen 2010). Affektitutkimuksen nousua on kutsuttu affektiiviseksi käännteeksi, joka sijoittuu 2000-luvun vaihteeseen. Kuten Koivunen (2010, 22) huomauttaa, tunteisiin ja affekteihin kohdistuvaa feminististäkin tutkimusta on toki ollut jo sitä ennen. Käännettä voisi kuitenkin luonnehtia niin, että sen myötä tunteiden ja affektien toiminnallisuus, ruumiillisuus ja sosiaalinen vaikutus ovat tulleet uudella tavalla esiin.

4 Tunteen ja affektin erottelu viittaa käsitteelliseen eroon: useissa tapauksissa affektien sijaan voisi puhua tunteista, samoin kuin affektiivisuuden kohdalla puhun (tunne)vaikutuksista, mutta tunteista puhuminen herättää itsessään usein hyvin tunnepitoisia ja osin torjuviaakin reaktioita, sillä mikäli runous redusoidaan tunteisiin ja tunteet ajatellaan reduktiivisesti, niiden suhde tietämiseen ja tulkinnan käsitteellistämiseen saattaa jäädä syrjään. Runouden ja tunteiden suhde on kaikkiaan laaja ja historiallisesti pitkälle ulottuva kysymys, joka kulminoituu romantiikan ja modernistisen taiteen vastakkainasettelussa (vrt. myös tämän kirjan neljäs luku).

Affektiivisuudella tarkoitan näin ollen ensinnäkin tunnevaikutusta, jota runossa muodostuu. Erityisesti tutkin, missä määrin rytmi osallistuu runon affektiivisuuden muotoilemiseen. Toisekseen havainnoin affektiivisuuden seurauksia tarkastelemalla, millä tavoin vastaanotto on tulkinut *Parvea*, ja tässä aikalaiskon­teksti tulee esiin. Osa affektiivista tunnevaikutusta on tällainen seuraamuksellisuus, joka tarkoittaa, että vastaanotto reagoi jollakin tavalla runojen tunnevaikutuksiin. Reagointi on mitä suurimmassa määrin kulttuurista ja sosiaalista (vrt. Nummenmaa & Sams 2011, 30–44). Runoissa siis ilmaistaan tunnevaikutuksia suhteessa runon tarjoamaan tietoon, ja lisäksi ne synnyttävät niitä. Näin affektiivisuus ulottuu runoista vastaanottoon, ja rytmillä on tässä erityinen funktionsa.

Kuten edellisessä, viidennessä luvussa kävi ilmi, tunteet, tunnelma ja senti­mentaalisuus eivät olleet suosittua valuuttaa 50-lukulaisessa uutta runoa innovoi­neessa modernistiryhmässä. Kovan ja kuivan runon ihanne myös siirtyi joiltakin osin 1960-luvulle, jolloin korostettiin informaatiota mutta näin tapahtui tunteiden kustannuksella. Runon affektiivisuuden seurauksena voi olla torjunta, mikä nivoutuu kysymykseen 60-lukulaisesta sukupolvenvaihdoksesta ja muista mullistuksista. Todellisuuden hajoamisen kokemukseen liittyi tuolloin tunne minuuden pirstou­ tumisesta. Tällainen dynaaminen, joskin ristiriitainen kokemus näyttäytyi suoma­ laisten kirjailijoiden teoksissa aluksi tunteenomaisina ja henkilökohtaisina ongel­ mina. (Karkama 1994, 242–243.)⁵ ”Tunteenomaisina ja henkilökohtaisina” pidetyt ongelmat voivat kuitenkin olla avain yleisempään problematiikkaan. Samaan aikaan kun 1960-lukua voidaan pitää yksilöllistymisen vuosikymmenenä, sitä leimaa monenlainen ryhmittyminen (Kuusi 2004, 388; vrt. Arminen 2009, 95).⁶

Näkökulmaani ohjaa tässä luvussa runon ymmärtäminen *tietynlaiseksi* infor­ maatioksi, joka koskettaa tunteita ja (niistä) tietämistä. Tunteita ei siis välttämättä käsitellä suoraan runon sanastossa, ja vastaanotto osallistuu tunnevaikutusten konstruointiin ja lisäksi (tunteista) tietämiseen. Tällainen dynamiikka on olennaista affektiivisuudelle, ja se tarkoittaa näkemykseni mukaan tulkinnan ymmärtämistä tietämisen prosessina. Tulkintaa voi tällöin kutsua liikkeeksi tietymättömästä (jota edustaa runoilmaisu) tietämiseen (jota edustaa sanoilla ilmaistu tulkinta) (Aviram 1994, 8–10). Tähän sisältyy oletus, että sanomaton – rytminen ja epäsuora ilmaisu – on runollisessa informaatioissa vähintään yhtä vaikuttavaa kuin suoraan sanottukin. Runon piirteet muodostavat näin ollen tietoa, jonka konstruointiin vastaanotto osal­ listuu, ja fokuksessa on erityisesti se tieto, jossa tunteet ovat osallisia.

Kyse on näin ollen tunnevaikutuksista, jotka eivät suoraan ole tiedettävissä runon sanastosta mutta muodostavat runon omalaatuistakin tietoa. Se saattaa lähtökohtaisesti kyseenalaistaa uskoa sanoihin ja itsestään selvästi onnistuvaan kommunikaatioon. Hormian ”lyyrillinen raportti”, joka kuvannee runoa itseensä kääntyvänä tekstinä, muuntuu siten mahdollisuudeksi käsittää runo affektiivisena

5 Karkaman näkemyksen mukaan ”aluksi tunteenomaiset ja henkilökohtaiset ongelmat” muuttuivat 1960-luvun mittaan poliittisesti ja ideologisesti kantaa ottaviksi kysymyksiksi.

6 Kuusi tarkastelee teoksessaan 1960-luvun kulttuurihistoriaa fokusoiden alkoholin, hallinnan ja identi­ teetin teemoihin.

tiedonantona, joka koskettaa. Tällöin runoilmaisuus muotoilee prosessia, jossa jokin tietymätön muuttuu jollakin tavoin tiedetyksi. Tämä on olennaista ottaa huomioon, kun käsitellään tunnevaikutuksia: tunnevaikutus on ensisijaisesti lähtöisin runosta, joka on riippuvainen ilmaisun mahdollisuuksista, mutta vuorovaikutuksessa vastaanottajaan, kommunikaationa, se altistuu myös vastaanoton kontekstille.

Parven vähäeleiseen tyyliin kuuluvat semantiikkaa tukeva tai siihen esimerkiksi *Venelaulua* kiinteämmässä suhteessa oleva rytmien toisto. *Venelaulussa* tulee ilmeiseksi suhde perinteeseen, jolloin laulullisuus toimii yhteisen kokemisen tavan jäsentäjänä ja mahdollistajana. Leikki, ilo ja mielihyvä ovat osa tällaista sanan musiikillisuutta. *Parvessa* laulun aika näyttää olevan ohi, ja runot keskustelevat aiempaa selvemmin ajankohdan kanssa. Kommunikaatio toteutuu runon eri keinoin, ei vain sanallisesti. Sitä voi käsitteellistää esimerkiksi äännetoiston avulla siten, että vaikka äänneet ovat emotionaalisesti eri tavoin latautuneita, kokemus niistä perustuu oppimiseen ja siten kulttuurisesti paikantuviin merkityksiin (ks. Tsur 1992, 87).⁷ Jo kokemus äänneistä on siten kulttuurista, ja samaa voi sanoa runon tunnevaikutuksiin reagoimisesta, kuten todettua.

Rytmi toimii *Parvessa* usein yleisemmällä tasolla. Tästä on hyvänä esimerkkinä edellä käsittelemäni runositaatin viittaus laulajiin ja siten laululliseen runoilmaisuun, jota ei runossa kuitenkaan kuulla. Myös sanallisesti osoitetaan edelleen tiettyä merkityspainotusta, kun sitaatin toisen säkeistön puheen tapainen rytmi esiintyy *luvallisia sanoja* ivaavaan ilmaisuun. Tällainen siirtymä rytmien yleisempään merkitykseen ja siis sanalliseen kommentointiin kertoo osaltaan ajankohdasta, jolle rytmi ei ole keskeinen runouden piirre. Osaltaan siirtymä kertoo siitä, että omatoimisemman rytmien vaihtuessa sanojen sisältöjä tukevaksi piirteeksi painotus on sanoissa, jotka kuitenkin samaan aikaan kertovat ja kuvaavat siitä, että sanallisella ilmaisulla on rajansa: syrjäytetyt jäävät ilman luvallisia sanoja. Tiedetty ja ääneen sanottu on yhteydessä tietymättömään ja sanomattomaan.

Varma tieto ja tunnevaikutus liittyvät ”Syrjäytetyissä” puhevaltaisiin, jotka ovat näkyvä ja kuuluva ryhmä. Laulajitta ja viittauksitta jääneet edustavat epävarmuutta niin tiedon kuin tunteenkin suhteen. Lisäksi he muodostavat näkymättömien, kuulumattomien ja äänettömien ryhmän. Näin välittynyt affektiivinen tieto muodostuu epätietoisuudesta ja sanomattomuudesta. Voiko syrjäytetyistä *tietääkään* sellaista, mikä antautuisi suoraan sanottavaksi ja siten tiedettäväksi? Onko tietymättömiin jäävä *laulu* ilmaisu, joka poikkeaa valtakeskiöön kuuluvan luvallisen tiedon piiristä? Vai puuttuuko vain *laulaja*? Runon affektiivinen tieto saattaa koskea sitä, että valtaa vaille jääneitä ei voi myöskään kuvata ja käsitellä suoraan, luvallisin ja hyväksytyin puheina ja sanoin. Laulaminen, omanlaisensa ilmaisu, toimisi ehkä paremmin muistokukitusten sijaan. Tunnevaikutus, joka tästä seuraa, on yhteydessä nimenomaan syrjäytettyjen problematiikkaan, joka ei ole selvillä sanoilla korjattavissa. Samalla ne, joilla on valtaa, jäävät koskemattomiksi ja pitämään ääntä vallan keskiössä. Huomattava on, että runossa puhutaan ryhmistä: kyse on niin syrjäyte-

⁷ Tsurilla äänneiden kokemiseen vaikuttavat oppiminen ja kulttuuriset tekijät. Paljon vähemmän on kyse siis yksilöllisistä tekijöistä.

tyistä kuin niistä, joilla on valtaa. Ryhmän vaikutus on olennaisempi kuin yksilön toimet, kokemukset tai tunteet. Näin vastaanottajaa kutsutaan mukaan tiettyihin tunnevaikutuksiin.

Kun tunnevaikutus tarjoutuu varmana asenteena ja tietona kuten edellä ivana, siihen on helppo yhtyä; kovaääniset tyhjänpuhujat jatkakoot keskenään. Samalla iva voi herättää vastustusta, varsinkin jos kokee äänenkäytön keskeiseksi demokra-tian kulmakiveksi. Epämääräisempi affektiivisuus, joka liittyy syrjäytettyihin, liittyy epävarmaan tietoon. Siihen on vaikeampi ottaa kantaa: siitä on hankala tietää eli puhua, keskustella tai kirjoittaa selvästi. Syrjäytetyt esitetään lisäksi mykistettyinä. Epämääräisyys ja äänettömyys koskevat marginalisoituja hahmoja, joilla on tunne ja kokemus mutta ei välttämättä mahdollisuuksia niiden ilmaisuun, kun taas varma tunne ja tieto ovat yhteydessä niihin, joilla on sanoja ja valtaa. Onko ihme, että valta-enemmistö tuntee houkutusta tukea äänekkäitä ja puhevaltaisia, varmalta vaikut-tavan tunteen saattamana ja keltaisten ruusujen ympäröimänä? Selvää kuitenkin on, että sanojen ja vallan suhde osoittautuu epätasa-arvoiseksi ja hierarkkiseksi. Kaikki ilmaisu ei ole samanarvoista tai samanlaista, eikä se siksi tule välttämättä kuulluksi ja nähdyksi. Selvimmin vaikuttava ja selvältä näyttävä tieto kätkee sisäänsä poissulkemista, ehtoja ja marginaalisuutta.

Sanomatta jätetty nousee *Parvessa* keskeiseksi. Se kytkeytyy runojen liik-keelle panemiin tunnevaikutuksiin, ja Kivikk’ahon tuotannossa aiemmin korostunut vahva rytmikkyys väistyy semantiikkaan kiinteämmässä yhteydessä olevan rytmiai-neksen tieltä. Epävarma ja sanomaton syrjäytettyjen kokemus ei jätä rauhaan, ja siksi se vaikuttaa vahvasti vaikka – tai koska – se sisältää ääneen sanomatonta. Tunnevaikutukset muodostuvat liikkeestä, jota runo aiheuttaa; liikuttuminen on suomeksikin tunnetta ja liikettä, mikä näkyy etymologisesti myös esimerkiksi englannin kielessä (vrt. Ahmed 2001, 12). *Parven* runot liikuttavat tavalla, jolla on vastaanotossa ilmenevät seurauksensa, ja tällainen liike on osa rytmin vaikutusta ja merkitystä.

Räjähdysherkkä dynamiikka

”Minussa vaikenevat taas” (P 7) vaikuttaa ensisilmäyksellä korostavan suoraan sanottua rytmin sijaan. Runossa esiintyy kuitenkin rytmisinä toistopiirteinä allitte-raatiota, riimiä ja muuta äänteellisyyttä sekä mitallisuutta:

Minussa vaikenevat taas
niin kvartsin-kireät tunteet,
enkä ymmärrä
mikä niitä hioo.

Pienet räjähdykset tanssivat
aarnihaudoilla.
Katkotut kuidut suitsevat.

Runon ensimmäinen säkeistö on vapaarytmisen. Toisesta säkeistössä voidaan sen sijaan abstrahoida trokeis-daktyylinen mitta, ja riimipari *tanssivat-suitsevat* lisää rytmin kiinteyttä. Tältä osin säkeistöjen rytmit siis eroavat toisistaan, ja toinen säkeistö onkin rytmiltään intensiivisempi. Tätä korostaa se, että toisen säkeistön kaikissa sanoissa yhtä lukuun ottamatta toistuu sananloppuinen *t*-äänne monikon tunnuksena, ja ilmaisu tihenee ja tiivistyy. Monikon tunnus esiintyy kuitenkin lisäksi ensimmäisen säkeistön sanoissa *vaikenevat, kvartsin-kireät ja tunteet*. Siten *t*-äänne nivoo säkeistöjä yhteen ja tekee sen monikkomuotoa korostaen, mihin liittyy lisäksi toisen säkeistöjen riimipari, joka muodostuu monikon *vat*-tunnuksen varaan. *K*-klusiilien toisto synnyttää molempiin säkeistöihin allitteraatiota: ensimmäisessä säkeistössä sanaliittoon *kvartsin-kireät* ja toisessa säkeistössä sanoihin *katkotut kuidut*.

Kun vertailee säkeistöjä keskenään, huomaa että mainitut rytmiset piirteet eli vapaa ja mitallinen rytm, monikkomuodot ja *k*-klusiilin allitteraatio eivät toistu niissä samanlaisina eivätkä samalla tavoin. Ensiksikin ensimmäisessä säkeistössä voidaan havaita laskevan ja nousevan mitan tyyppistä vaihtelua, eikä toisen säkeistön määrämittäisyys noudata aivan orjallisesti mittasääntöjä vaan on vähintään kaksitulkintainen esimerkiksi *Pienet räjähdykset tanssivat* -säkeiden osalta. Toisekseen ensimmäisen säkeistön monikkomuodot piirtyvät vahvemmin esiin toisen säkeistön riimiparin ansiosta, mutta koska riimitys perustuu vain monikon tunnukselle, se ei toisessakaan säkeistössä korostu mainitummin. Kolmanneksi *k*-klusiilin toiston tavat eroavat toisistaan: ensimmäisessä säkeistössä allitteraatio kytkeytyy vertauskuvalliseen ilmaisuun, toisessa säkeistössä puolestaan toiminnallisemmin katkottuihin kuituihin. Rytmiset piirteet muotoutuvat suhteellisina: ne eivät merkitse itsenäisesti tai suoraan, vaan suhteutuvat toisiinsa ja lisäksi sanojen semantiikkaan.

Äänteiden emotionaalisuus on yleensäkin suhteellista, ja kuten edellisessä, viidennessä luvussa kävi ilmi, ne eivät käänny symbolimerkityksiksi sanojen tavoin. Runojen vokaaliaineksesta on sanottu, että vokaalit koetaan usein pehmeiksi äänteiksi (Hrushovski 1980, 49). Tietyt geminaatat ja konsonanttiyhtymät, kuten sanoissa *möhkäle, mökki, mökä, mörkö, hölmö ja höllä*, tulkitaan suomen kielessä usein pejoratiivisesti. Useissa kielissä labiaaliset ja pyöreät äänteet ovat yleensäkin affektiivisia. (Austerlitz 1994, 249–255.) Soinnittomat klusiilit (*k, p, t*) sen sijaan koetaan usein kovemmiksi tai ponnekkaammiksi kuin vokaalit (Hrushovski 1980, 49). Ponnekkuutta lisäävät konsonanttiyhtymät ja geminaatat. Äänteet ovat kuitenkin riippuvaisia kontekstista, joka voi tarkoittaa runoilmaisua laajemminkin, semantiikkaa, koettua vaikutusta tai useampia mainittuja. Äänteet eivät siis sinällään ilmaise selviä tai kiinteitä tunnetiloja.

Olenaisina rytmisinä piirteinä, jotka sekä yhdistävät että erottavat säkeistöjä, voi pitää äänteellisyyttä, monikkomuotoja, rytmin mitallisuuden astetta sekä abstraktimman käsittelyn vaihtumista kuvallisemmaksi. Viimeksi mainittua tukee rytmin kohostuminen toisessa säkeistössä. Samoin toisen säkeistön riimittely ohjaa kiinnittämään huomiota *t*-äänteiden runsauteen koko runossa, ja säkeistön metrisesti säännellympi muoto fokusoi eroa ensimmäisen säkeistön vapaarytmisyyteen. Ensimmäisen säkeistön abstraktius ilmenee lisäksi siinä, että minä reflektoi tuntei-

taan mutta lopputuloksena on ymmärtämättömyys ja käsitteellisen ilmaisun vajavaisuus. Sen informaatio kulminoituu epätietoisuuteen: minä ei tiedä tunteistaan. Tunteet ovat jotakin, jotka vellovat minässä, mutta niistä ei saa otetta, käsitystä tai selvää. Silti tunteet vaikuttavat vahvasti, sillä ne ovat tiukalla ja yhä kireämmiksi hioutuvia. Tilannetta pohditaan älyn ja järjen abstraktilla tasolla. Päällisin puolin minä on tyyni tai sanaton – tunteet vaikenevat – mutta minän sisällä vellovat kiristyneet ja yhä kireämmiksi hioutuvat tunteet. Toisessa säkeistössä sanallinen ilmaisu muuttuu siten, että toimijoiksi asettuvat *räjähdykset* ja *kuidut*, ja minä jää lausetasolta pois. Lauseet muuttuvat dynaamisemmiksi: *räjähdykset tanssivat* ja *kuidut suitsevat*. Jotakin siis räjähtelee eli palaa ja äännehtii, ja lisäksi suitsee savua ja jopa käryää. Rationaalisen pohdinnan sijaan jotakin on näkyvästi, kuuluvasti ja tuoksuvana meneillään ja käynnissä. Ilmaisu on kuvallista.

Rytmi ja kuvallisuus, sanomaton ja epäsuora ilmaisu, liittyvät toisessa säkeistössä fyysiseen aistimellisuuteen. Ne ilmaisevat jotakin kokemusta, jota ensimmäisen säkeistön sanasto koettaa selittää siinä onnistumatta. Huomionarvoista on, että toinen säkeistö ei selitä tai reflektoi minän kautta tai minään fokusoituen kuten ensimmäinen säkeistö, vaan kuvaa dynaamista, aistimellista toimintaa vailla yksilösubjektia. Minän sijaan toimijoitakin on useita; liike on yhtäaikaista ja moninaista. Tätä ilmaistaan painokkaan monikollisesti, mihin sanojen tiheet *t*-tunnukset viittaavat. Tällöin äänteellisyys siis kiinnittää huomiota sanojen merkityksiin, tässä tapauksessa niiden kieliopillisen tunnuksen avulla. Toisaalta runon allitteraatio viittaa siihen, että äänteellinen toisto rinnastaa erityyppisiä sanoja ja ilmaisuja, mikä mainitussa runossa havainnollistaa abstraktin reflektoinnin ja kuvallisen ilmaisun eroa. Kuvallisuus lisää kokemusta toisen säkeistön tulkinnanvaraisuudesta, jostakin mikä ei ole suoraan ja informatiivisesti sanottavissa, sen sijaan pikemminkin aistittavissa ja kuviteltavissa.⁸

”Minussa vaikenevat taas” -runossa sanomaton saa ilmaisunsa epäsuorasti ja rytmisesti. Se korostuu toisessa säkeistössä mutta ulottuu koskettamaan lisäksi reflektoivaa ensimmäistä säkeistöä. Runossa käsitellään tunteita sanastollisestikin suoraan, mutta se ei näytä johtavan minää mihinkään, vain ymmärtämättömyyteen ja tietämättömyyteen. Runon minän voikin ajatella olevan voimakkaan tunnekuohun vallassa, joka ei kuitenkaan ulotu käsitteelliseen merkitystasoon asti. Kun fyysinen aistiminen saa toisessa säkeistössä tilaisuuden runokielen tarjoamin keinoin, sille löytyy ilmaisullista tilaa. Rationaalista syy–seuraus-suhdetta asioiden tilaan ei kuitenkaan löydy. Se jää suoran sanallisen ilmaisun tavoittamattomiin. Samalla se jää tietynlaisen informatiivisuuden ja kommunikaation kannalta epätietoisuuden asteelle. Tästä aiheutuu runoon jännitettä, jota voisi kuvata räjähdysherkkyydeksi: epämääräiseksi, ei-tiedetyksi mutta samalla vahvasti vaikuttavaksi tunnetilaksi, joka etsii ilmaisua ja *jollakin tavoin* tiedetyksi tulemistä.

”Minussa vaikenevat taas” ilmaisee eroa ja yhteyttä ensisäkeistön pohdinnan ja käsitteellisen tason sekä toiminnallisen, aistimellisuutta kohostavan toisen säkeis-

8 Modernistisen kuvakielen tunnusmerkkinä on pidetty konkreettisuutta ja havainnollisuutta (esim. Hollsten 2004, 182–185, 150–154); kielikuva pyrkii näin ajatellen murtamaan kielen symbolitasoa ja käsitteellisuuttä.

tön välillä. Runoon muodostuu vaikuttavaa liikettä, joka kohdistuu tunteista kertomisen ongelmallisuuteen ja toisaalta niiden ilmaisun mahdollisuuteen. Mainittua liikettä kuvaa jännite, joka ei ratkea, ja runoon jää ristiriitaisuutta, mikäli tavoitteena pitää selvää informaatiota. Mirjam Polkunen (1975, 420, 423, 425) luonnehtii *Parvea* paradoksaaliseksi, ristiriitaiseksi ja raivokkaaksi, ja tällöin runoista pursuaa tulkin-taan affektiivisuutta, joka perustuu toiminnan ja kokemuksellisuuden korostumi-seen. ”Minussa vaikenevat taas” voi hyvinkin aiheuttaa mainitun vaikutelman para-doksaalisuudesta, ristiriitaisuudesta ja raivokkuudesta, jolloin tanssivat räjähdykset ja katkotut kuidut ilmaisevat pidätettyä raivoa. Tuula Hökkä (1989, 500) puolestaan kirjoittaa *Parven* ilmaisevan vaikeutta vaieta ja hillitä itseään vääryyden kokemusten ja kaunantuntojen alla. Tässä tulkinnassa runoista tulee yksilöllisen kokemuksen ilmaisua, ja taustalla voidaan tällöin havaita määriteltävissä olevia syitä ja seura-uksia. Tällä tavoin ikään kuin ratkaistaan tunteita koskeva arvoituksellisuus tulkinnan nimissä.

Runon voi tulkita viittaavaan aggressiivisuuteen, kaunaan tai muuhun negatii-viseksi ymmärrettyyn tunteeseen kuten vihaan. Vihaisuutta diskursiivisena ilmiönä eli tunteiden kielellistä käsittelyä tutkinutta Tuija Virkkiä noudatellen tunteistaan kertovat eivät pidä niitä subjektista itsestään lähtevänä toimijuutena vaan pikem-minkin vastauksena tai reaktiona johonkin. Tunne on jotain, josta henkilö kärsii ja jonka valtaan hän joutuu. (Virkki 2004, 44.)⁹ Mikäli ”Minussa vaikenevat taas”-runoa tulkitsee ilmauksena jostakin tietystä tunteesta, ensimmäinen säkeistö antaa siihen tukea. Siinä runon minä ilmoittaa tunteiden vaikenevan *minussa*, itsen sisällä. Tunteet toimivat tällöin reaktiona johonkin; tunne toimii eikä minä itse. Tällaisen logiikan mukaisesti toinen säkeistö antaa täyden toimijuuden tunteille, joita kuva-taan räjähdyksillä ja suitsevilla kuiduilla.

Tunteet kuten viha ovat sosiaalisesti muodostuneita toimintamalleja, ja ne sisältävät käsityksiä siitä, mikä on kulttuurisesti ymmärrettävää, hyväksyttävää ja tavoiteltavaa toimintaa (Virkki 2004, 16–17). Siten esimerkiksi viha tuottaa toimi-juuden mahdollisuuksia, jos sen avulla kyetään erottautumaan ja osoittamaan yksilön rajoja. Yhtäältä vihaa kuvataan kokijaansa passivoivana eli viha ottaa kokijan haltuunsa. Toisaalta vihan ilmausta jo sinällään voi pitää osoituksena siitä, että vihankertoja pitää itseään kyvykkäänä moraalisten arvostelmien tekemiseen ja niistä syntyviin, itseä puolustavien tunteiden tuntemiseen. Hän kertoo itselleen tällöin ”tunnetoimijuutta”. (Virkki 2004, 63.) Kyse ei siis ole vain tunteen kokemisesta vaan lisäksi sen kytkeytymisestä osaksi sosiaalista tilannetta, koska tunne pyrkii itsestä poispäin eli avautumaan kohti toisia ja on siten toimintaa. Tällaisesta on kyse runoil-maisuudessa: se voi avautua vaikuttavalla tavalla ulospäin ja sysätä toimintaa liikkeelle.

⁹ Virkki tutkii teoksessaan *Vihan voima. Toimijuus ja muutos vihakertomuksissa* (2004) pääasiassa naisen ja vihan suhdetta omaelämäkerrallisissa teksteissä ja pohtii monipuolisesti vihan psykologisia, sosiaalisia ja kulttuurisia tulkintatapoja ja niiden vaikutuksia omaelämäkerturien teksteihin. Lisäksi hän käsittelee vihan sukupuolittuneisuutta. Vaikka yleensä ajatellaan, että naiset ovat tunteellisempia, nimenomaan tietyt tunteet kuten viha (tai yhtä hyvin kunnia) sallitaan mieluummin miehille kuin naisille historiallisesti. Affektien kohdalla kyse on siten monella tavoin latautuneesta toiminnasta, joka on sekä historiallista että universaalia (Kainulainen & Parente-Čapková 2011).

”Minussa vaikenevat taas” -runoa voi näin pitää osoituksena sosiaalisesta toimijuudesta: runokielen keinoin tuodaan koettavaksi aistimellista, fyysistä ja kielen rajoissa kuviteltavissa olevaa toimintaa ja toimijuutta. Siten runo ulottuu vastaanottajiin ja luo mahdollisuuden kokea kielessä vaikuttavat ja sen mahdollistamat tunnevaikutukset. Tunne siirtyy tällöin yhä ulommas henkilökohtaisesta.

”Minussa vaikenevat taas” voidaan lisäksi ymmärtää affektin toimintaa ilmaisevana ja affektiivisuutta luovana runona. Juuri affektit risteyttävät kategorioita, koska ne koetaan tietoisuudessa ja rekisteröidään ruumiissa ja ne kuuluvat mieleen ja ruumiiseen sekä ulottuvat tietoiseen ja tiedostamattomaan (Armstrong 2000, 108). Kokonaisuudessaan runon ilmaisu nivoo yhteen tietoa ja tunteita: tietämisen tilaan ei päästä, mutta tärkeäksi nouseekin tiedon ja tunteen välisen suhteen ilmaisu ja problematiikka. Sanaston tasolla tietämisestä päädytään tilanteen ilmaisuun ja ei-tietämiseen. Samalla vähemmän intensiivisestä jaksosta siirrytään aistimellisesti tehokkaampaan osuuteen. Ruumiillisuus on siten se, mihin runon toisessa säkeistössä päädytään, ja samalla juuri toisen säkeistön ansiosta ensimmäisen säkeistön tietyt ratkaisut nousevat esiin, samoin kuin säkeistöjen dynamiikka ja niiden väliin aukeava kuilu. Tämä tarkoittaa myös prosessuaalisesti rytmikästä lukemista, joka ei noudata lineaarista logiikkaa. Tietämisen prosessia ajatellen runo osoittaa tunnevaikutukseen, josta ei välttämättä seuraa tunteen määrittymistä. Pikemminkin kyse on luettaessa tunnistettavasta ja tunnettavasta prosessista, jossa tietäminen ja kokeminen, mieli ja ruumis ovat vuorovaikutuksessa. Tällä tavoin affektiivisuus on tekemisissä sen kanssa, mitä sitä on mahdollista sekä ilmaista että vastaanottaa, ja tällöin se on tekemisissä sosiaalis-kielellisesti määräytyvän vuorovaikutuksen kanssa. Tiivistäen: tunteen sijasta on kyse tunteiden ilmaisusta ja vastaanottamisesta, jolloin runon informaatioarvo koskee mainittujen seikkojen välisen suhteen prosessointia. Runo rytmittyy näin ollen vastaanottajan kanssa yhteydenpidoksi, kommunikaatioksi jota ei voi tiivistää yhdeksi tietyksi viestiksi.

”Lyyrillinen raportti”, Hormian muotoilua lainatakseni, on ymmärrettävissä muutenkin kuin sisäänpäin kääntyneenä tekstiautonomiana. Lyyrinen tai keskeislyyrinen runo on perustunut lähtökohtaisesti minän subjektiivisten tunteiden esittämiseen jo antiikin Sapphosa lähtien erotukseksi eepisestä runosta (ks. Perloff 2009). Tällaiseen runoon ei ole totuttu yhdistämään tietämistä tai tiedonantoa muuten kuin Hormian muotoileman ”lyyrillisen raportin” tapaisesti, jolloin tietäminen koskee runoa ja runoutta esteettisenä entiteettinä. Sen lisäksi lyyrisen tai keskeislyyrisen runon kohdalla on painotettu yksityistä ja yksilöllistä, ei yleisesti merkitsevää tai kulttuurisesti vaikuttavaa. Myöskään runon esteettisesti merkitsevää puolta ei ole analyttisesti tavattu liittää tunnevaikutuksiin, joita runossa muodostuu ja joita se aiheuttaa. Esteettinen ja episteeminen eivät silti välttämättä ole toisiaan poisulkevia entiteettejä, kuten Isobel Armstrong (2000, 20) osoittaa, vaan päinvastoin, tunteiden kohdalla nämä piirteet sekoittuvat. Affektit keräävät yhteen sitä, miten runossa ilmaistaan ja mitä siinä sanotaan. Runo saattaa siten ilmaista tietynlaista tietoa, joka koskee affekteja ja/tai on affektiivista. Tieto on kytköksissä tunteisiin; ajattelu ja tunne ovat vastavuoroisia (Armstrong 2000, 115–116). Siten affektiivisuus kytkee yhteen runon tunteita ja tietoa: prosessuaalinen tunnevaikutus antaa

mahdollisuuden tietää tuntemalla ja päinvastoin. Tätä havainnollistaa ”Minussa vaikenivat taas” -runon säkeistöjen vuorovaikutus: käsitteellinen ja materiaallinen ilmaisu toimivat keskenään dynaamisessa suhteessa. Tunne ei näin ollen olekaan ”vain” tietty tila tai kokemus, eikä tunteista puhuminen erillään kokemuksesta.

Dynaaminen vuorovaikutus – jota itse kuvasin räjähdysherkkyydeksi – osoittaa tulkinnan viiteryhmään ja todistaa toiminnallisuudesta: runon tunnevaikutus saattaa materialisoitua tunteen nimeämiseksi (kätkeyty kaunantunne; tukahdutettu viha), se voi havainnollistaa tulkinnan prosessia, johon itse pyrin, tai tulla torjutuksi. Viimeksi mainitussa tapauksessa runon informatiivisuus ja kommunikaatio tulkitaan rationalistisen järkipuheen viitekehyyksessä. *Parven* aikalaisvastaanotossa esiintyy näkemys, joissa painottuu tällainen runojen tiedollisuus. *Suomalaisen Suomen* Väinö Kirstinän (1962, 249) mukaan ”[h]iljaisuus puhuu, sanat eivät” on *Parvea* leimaava käsitys, joka on ”ehkä kielimiehelle outo”. Vaikka ohittaisi sen triviaalin seikan, että *Parvi* on kokoelma runoja eikä tyhjiä sivuja (eikä siis täyttä hiljaisuutta), voidaan arvostelijan päätellä olettaen, että kommunikaatio perustuu suoraan sanottuun ja välittömään (sanalliseen) vuorovaikutukseen. Kirstinä tulkitsee *Parvea* ”katsomuksellisenä tilityksenä”, kuten hän asian ilmaisee, ja toteaa seuraavasti: ”Kieli voi lakata olemasta ilmaisun väline ja tulla päämääräksi sinänsä. [...] Lopuksi voidaan poistaa sanat tai niiden merkitys, kunnes jäljellä on vain musikaalisia tavuja. Onko tämä suositeltavaa, on toinen asia.” (Kirstinä 1962, 250.)¹⁰ Oletukseksi tulee se, että rytmikäs musiikillisuus olisi *Parven* katsomuksellinen, eikä välttämättä suositeltava päämäärä. Tällä tavoin kokoelmalle määritetty välineellinen päämäärä, johon se pyrkii.

Kielen merkitys kommunikaatiovälineenä pohjaa käsitykseen siitä, että runon tulee välittää tietynlaista sanallista tietoa. Epämääräisempi affektiivisuus ja tietymättömyys viittaavat tällöin kontrolloimattomuuteen, tunnehyökyn jolle ei voi mitään, joka on irrationaalista mystiikan aluetta ja johon älyllinen analyysi ei ulotu. Tällainen järjen ja tunteiden välinen binaarisuus perustuu ajatukseen, että luettava teksti on jotakin ulkopuolista, josta täytyy saada ote tai joka täytyy työntää pois. (Armstrong 2000, 87.) Tällöin tiedon alueelta suljetaan pois niin tunne kuin tunnevaikutuskin. Poissulkeminen merkitsee kuitenkin tietynlaista affektiivisuutta, joka johtuu näkökulmasta ja tulkinnan tavasta. Kirstinän asenteen voi tulkita tällaiseksi poistyyöntäväksi liikkeeksi, torjunnaksi. Se on osaltaan affektiivista, tekstin aiheuttamaa tunnevaikutusta, joka johtuu siitä, etteivät runot täytä Kirstinän toiveita. Torjunnan syynä näyttäisi olevan ”musikaalisuus” ja hiljaisuuden korostuminen, jotka näyttäytyvät negatiivisina tai ei-produktiivisina ilmaisun keinoina. Torjunta kertoo vaikutuksesta, joka koetaan hankalana; sanat eivät riitä, eikä sitä ole välttämättä helppo ymmärtää järjen tasolla, kielimiehen näkökulmasta.

10 Kirstinä suhtautuu negatiivisesti kieltä tai kieliainesta Kivikk’ahon tapaan korostavassa runoudessa, vaikka hänen oma tuotantonsa 1960-luvulla on hyvinkin kielikeskeistä ja kielen materiaalisuutta tutkivaa. Mahdollisesti Kirstinälle juuri rytmisen toisto (metrumi, riimit, muu äänteellisyys jne.) edustaa kielen (musiikillista) materiaalisuutta, joka ei ole yhtä merkittävää tai käyttökelpoista kuin muunlainen kielen (materiaalisuuden) korostuminen.

Teksti luo ja muotoilee tietämisen ehtoja. Oppiminen on erottamattomissa intohimoista: kielen keinot tarjoavat ylläkkeen, kiihokkeen kysymiseen ja tietämiseen. (Armstrong 2000, 124.) Sanattomasti tai sanallisesti esiin tuotu puhumattomuus voi merkitä affektiivisuuteen kytkeytyvää toiminnallisuutta, joka vaikuttaa jopa uhkaavalta kuten runon ”Paljolla puheella” perusteella voi tulkita: ”Se etten puhu, / on myrkyllisin hulluruoho / mikä minkään talon nurkalla voi kasvaa.” (P 12) Tämän luvun alussa siteeraamassani runossa affektiivinen toiminnallisuus koski laulamista; syrjäytettyjen tilanne kaipaisi laulajaansa. ”Minussa vaikenevat taas” -runossa tunteiden sanallisen käsittelyn ongelma ja muunlainen ilmaisu sen sijaan muodostavat affektiivista epätietoisuuden tietoa, joka perustuu kielen aistimellisuuteen, vaivhaiseen rytmikkyyteen ja epäsuoraan ilmaisuun. Runo esittää sanallisen ja aistimellisen ilmaisun sekä vuorovaikutteisina että toisistaan poikkeavina ilmiöinä. Ne risteytyvät ja limittyvät hankaavasti yhteen tuottaen runon keinoin tietoa tunteiden osallisuudesta ilmaisuun. Tällä tavoin runosta tulee tapahtumista vähintään yhtä paljon kuin jo tapahtuneen käsittelyä.

”Minussa vaikenevat taas” tarjoaa tietoa tunteista, jotka ovat toiminnallisia ja tekemissä ilmaisun ehtojen ja mahdollisuuksien kanssa. Affektiiviseksi – myös räjähdysherkäksi – runoilmaisun tekee jännite näiden ulottuvuuksien välillä, ja tällaisesta toiminnallisuudesta todistaa edellä käsittelemäni *Parven* vastaanotto. Räjähdysherkkyys kuvaa lisäksi sitä, että tunteiden käsittely ja ilmaisu voivat olla seurauksiltaan arvaamattomia ja voimakkaita. Runoa voi pitää tuottavana ja luovana osana sosiaalista vuorovaikutusta, jossa tunteet ja tieto risteävät jatkuvana prosessina, yhteydenpidon rytmissä. Vaikutukset vastaanottoon ovat riippuvaisia näkökulmasta, josta runoja luetaan ja joka osallistuu yhteydenpidon prosessiin. Näin ymmärtäen ”Minussa vaikenevat taas” ei käänny itseensä vaan ulottaa toimintansa ulospäin: tunteiden, tietämisen ja runoilmaisun mahdollisuuksiin ja ehtoihin.

Sanomaton avunpyyntö

Hufvudstadsbladetin Henry G. Gröndahlin (1961) mukaan *Parvi* on ilmestymissyksynsä tunteikkaimpia ja kirkkaimpia kokoelmia. Tunteiden käsittelemisen ja ilmaisun lisäksi teos mahdollistaa tunnevaikutuksia, jotka eivät muodostu suoraan sanotusta. Tunteet ovat lisäksi osa tietämistä, eivät siitä erillään. Affektiivisuutta ajatellen runo toimii tunnevaikutuksen keinoin, ja runosta tulee luennan hetkessä toimivaa ja tapahtuvaa. Vastaanoton kannalta kyse on ”vastaamisesta”, reagoinnista runoon, ja se tapahtuu jostakin näkökulmasta ja tietyillä ehdoilla. Affekti toimiikin laajemmalla kulttuurisella kentällä kooten yhteen erilaisia psyykkisiä ja sosiaalisia järjestymisen tapoja (Armstrong 2000, 132). Kommunikaation voi ajatella epäonnistuvan, jos vaikkapa kielikäsitykset jäävät kohtaamatta tai tunnevaikutus torjutaan. Viesti ei tunnu menevän perille. Aina ei ole kuitenkaan mahdollista ilmaista sitä, mitä tapahtuu todella – tai ainakaan sillä tavoin, että se tulee kaikille ymmärretyksi samalla tavoin. Keskeistä on silti huomata, että tällöinkin kyse on yhteydenpidosta. Vastaanottajan reagointi voi lisäksi olla sanatonta ja sanomatonta. Yksilö ei myöskään määrää täysi-

valtaisesti reaktioitaan, vaan niistä ovat lisäksi vastuussa yleisemmät ajattelutavat ja niiden muodostamat ryhmittymät.

”Minussa vaikenivat taas” -runossa kävi ilmi, että tunteet ovat dynaamisesti tekemissä tiedon kanssa, ja dynamiikka ilmenee toiminnallisesti, rytmisesti ja kuva-kielisesti, ja sillä on liikuttavia tunnevaikutuksia. *Parven* ilmestymisaikaan kiinnostuksen painopiste oli yleisesti ottaen informatiivisessa kommunikaatiossa ja sanallisissa merkityksissä. Ei ole vain kuriositeetti tai sattuma, että edellä siteeratussa Kirstinän (1962), kielimiehen, *Parvi*-arvostelussa esiintyvät sanat ”funktiollinen”, ”tekniikka” ja ”diagnoosi” ja että kieli nähdään välineenä, jolla on tietty päämäärä. Tällaisen ajattelun taustalta voidaan abstrahoida ajalle ominainen rationalistinen hyöty- ja tehokkuusajattelu, joka ulottuu kieleen.¹¹ Kirstinän arvostelu on esimerkki tällaisesta ajattelusta, ja siihen myös tämän luvun alussa siteeraamani Hormian (1962) kirjoitus viittaa. Mainittu ajattelu perustuu (luonnon)tieteelliseen maailmankuvaan, josta juontuu käsitys, että äänteet ja musiikillisuus (miten ne sitten ymmärretäänkin) ilmaisevat epärelevanttia ”informaatiota”. Epärelevantin informaation osaksi sijoittuvat lisäksi tunteet ja affektiivisuus. Näkökulma kuvaa sotienjälkeisen tasa-arvoon luottavan edistysuskon yhtä vaihetta: informaatioteknologian vähittäistä lisääntymistä ja siirtymää tietoyhteiskuntaan. Samalla tunnevaikutusten merkitys marginalisoidaan, sillä ne uhmaavat ja uhkaavat selvän, tarkan ja tieteellisen tiedon tiedettyjä rajoja. Tunnevaikutusten esittäminen ja ilmaisu puolestaan voidaan tulkita marginaalin potentiaaliksi kannanoton mahdollisuudeksi ja ”syrjäytettyjen” ryhmän keinoksi osoittaa valtavirta-ajattelusta poikkeavaan toimintaan.

1950-luvulta lähtien uuden suomenkielisen runouden tunnusmerkkeinä on pidetty kahta asiaa: runon rytmisen hahmotuksen uudistumista ja vapaan assosiaation (”kuvan itsenäistymisen”) tekniikan yleistymistä. Puheen nousu runon tavoitteeksi ja ilmaisuksi on kuitenkin näitä yleisempi kehitystapahtuma. Kieli tahtoi puheeksi, kuten Auli Viikari asian ilmaisee ja lisää, että puhe voi olla katkelmallista ja elliptistä toisella tapaa kuin kirjoitettu teksti: se edellyttää silti yhteistä tietoa maailmasta, ainakin jaetun puhetilanteen tarjoamaa yhteistä viitekehystä. (Viikari 1981, 195, 197.) 1960-luvun alussa runokuvan sijaan tuotiin etualalle informatiivisuus ja kommunikatiivisuus. Sitä tukee puheen nousu runoilmaisun keskeiseksi piirteeksi, mutta lisäksi olisi huomioitava Viikarin esiin nostama yhteinen viitekehys ja problematisoitava sen yleistettävyyys. Runon semanttinen merkitys tai ainakin sanojen merkitsevä osuus (”mitä runo sanoo”) näytti tulevan aiempaa tärkeämmäksi tekijäksi, ja taustalla väijyi halu päästä pois modernistisesta lyyrisyydestä ja kielen omalakisuu-den ajatuksesta. Tällainen tarkoittaa uskoa sanojen kykyyn merkitysten välittäjänä. Runon haluttiin puhuttelevan vastaanottajia ja yleisöä. Ratkaisevaa tämältyyppisessä näkemyksessä on, että runokieleen sisällytetään oletus tällaisesta viestinnällisyydestä lähtökohtaisesti tasa-arvoisena mahdollisuutena. Tällöin oletettiin tai toivottiin, että kaikki on kaikkien sanottavissa ääneen, ja toisaalta jätettiin

11 Onko runo kommunikaatiota ja viestintää, ja jos on, minkälaista ja millä ehdoilla, ovat aina uudelleen ajankohtaisia kysymyksiä. Ne ovat heränneet jälleen henkiin 2000-luvun ensikymmenellä, kun kokeileva, kieltä korostava runous on vallannut alaa.

vähemmälle huomiolle se, että runon keinot voivat kommunikoida tai osoittaa yhteydenpitoon eri tavoin.

Viestin informatiivinen merkitys nousee 1960-luvulla keskeiseksi myös runoudessa, ja osana tätä prosessia on puheenomainen runo.¹² Puheenomaisuuden esiintous rytmin ja kielen ilmaisutapojen moneuden kustannuksella on ajateltavissa Aviramın tapaan länsimaisen runouden siirtymisenä pois päin siitä ruumiillisesta mielihyvästä, jota säännönmukainen, musiikillinen ja metrinen – rytmikäs – runo tuottaa. Se merkitsee siirtymää ”järjenvastaisesta” (*nonsensical*) runoudesta kohti ”merkitysrunoutta” (*meaningful*) ja samalla kohti runoutta, joka ymmärretään kommunikatiiviseksi (itse)ilmaisuksi sen sijaan, että se käsitettäisiin mielihyvän ja rytmin lähteenä, joka vastustaa järjen maailmaa (*world of sense*) ja on ruumiillisesti koettavissa ja jaettavissa. Tällainen siirtymä näkyy runouden teoretisoinnissa, jossa keskeistä on se, mikä muutenkin näyttää vaikuttavimmalta: informaation merkitys. Kokemus tai arvo, jota ei voi mitata, ei ole enää olennainen, vaan sen sijaan se, minkä hyödyn voi mitata: paljonko joku maksaa ja minkä hintainen joku on. (Aviram 1994, 3–4.) Yksilöllisen järjen ja informaation korostaminen syrjäyttää tunteet ja affektiivisuuden vaikutukset, vaikka tällainen operaatio ei käykään aivan toteen, sillä torjunta ei poista affektiivisuutta, ehkä jopa päinvastoin. (Suoraan) sanomaton, aistimellinen ja materiaallinen ilmaisu jää kuitenkin auttamatta marginaaliin leimalla ”musiikillinen tai laulullinen rytmi”. Samalla marginaali tarjoaa mahdollisuuden pysytellä erillään vallan keskiöstä, koska se ei tarjoa riittäviä (ilmaisu)mahdollisuuksia. ”Syrjäytetyt” viittaakin kintaalla merkityksettömille korulauseille, ”Minussa vaikenevat taas” puolestaan tuo esiin, ettei kaikki ole sanottavissa suoraan sanoilla, ilmaistavissa ehkä kuitenkin. Keskiössä ja marginaalissa olevien ryhmien välinen rajanveto on valtaan nähden hierarkkista, mutta se ei tarkoita ettei marginaalissa olisi myös mahdollisuuksia.

Tunteet ja affektiivisuus muodostavat keinon, jolla ”meille” tai ”teille” yhteistä viitekehystä jäsennetään (vrt. Ahmed 2000,11). Niiden avulla voidaan havainnollistaa jakoa mykistettyihin ja syrjäytettyihin sekä puhevaltaisiin menestyjiin ja kiinnittää huomio siihen, millä tavoin ryhmien rajoja vedetään. Tunteet ja affektiivisuus ovat osa ihmisten välisten ryhmien muodostumista: ne voivat olla kommunikation esteenä, mikä kertoo usein ryhmistä pikemminkin kuin yksilöstä; ne saattavat osoittaa tietämisen ehtoihin, joiden reflektointi havainnollistaa oman ryhmän konstruktivisuutta; niillä on mahdollisuus olla myönteisesti produktiivisia, jos niiden ehdot ja mahdollisuudet kyetään ottamaan huomioon. Tällainen problematiikka tulee esiin *Parven* runossa ”Sukupolvet” (P 45–49), samoin kuin sen vastaanotossa. ”Sukupolvissa” korostuu ajankohtaan nähden tyyppillisesti vapaarytminen ilmaisu ja suorasanaisuus, joka kuitenkin on säemuotoista. Sanottu korostuu runossa vahvasti, ja esille nousee ryhmittymisen tietyn viitekehäksen – sukupolvien – mukaan:

12 Vrt. Katja Seudun väitöstutkimus *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa* (2009). Tutkimus keskittyy kieliopillisiin keinoihin, joilla puheenomaisuutta tuetaan Pylkkösen runoudessa, ja tässä affektisuus on yksi tekijä.

I

Te iskette pöytään nuoruutenne,
vihreän valtın, seitsentornisen latvan,
elävän linnoituksen jonka kummuissa
ei ole yhtään hautaa,
vain tietä tulossa ja menossa
ja kaikki tieto,
peritty ja aavistettu,
poimittu, ympätty, risteytetty.

Sen nuoruuden te iskette pöytään
seitsensakaraisen
ettekä tiedä
miten tyhjä on pata,
miten lopussa jaksamisemme rohdot.

Ja kuitenkin: tekö voittaisitte meidät?
Meidän pelimme pelattiin
jo ennen teidän syntymäännne.
Miten voittaisitte sen
joka kärsi tappion.

II

Emmekö verhoutuneet lumen kaltaisiksi
eläinkunnan kanssa pureutuen vuodenajan koloon.
Myöhäinen liekki
suitsee vielä tuhkassamme, horsma.
Kasketuista vuosista nousevat
jälleenrakennus ja nuori metsä.

Muutoin olisivat harmaampia korttelit
ja naavaisempi puu
ja nuori metsänne
kasvaisi tuulensuojassa
säikkymättä oksiemme tynkiä.

III

Miten tyhjä on pata,
ainoamme,
kumottu,
kypärä jossa suovesi kiehui
ilman muuta yrttiä
kuin suola,
ilman muuta rohtoa kuin jaksamisemme.

Jäikö niistä metsistä linnunlaulupuuta,
jäikö niistä niityistä kukkaa kimalaiselle?
Eivätkö yrtit olleet lopussa,
eikö kuhmuuntunut manaus
ollut ainoa kypärämme.
Ja jos vielä kukkaa,
jos unohtunutta rukousta,
emmekö säästäneet sitä
seuraavalle kummulle.

Runon alussa nuorilla, *teillä*, on kaikki tieto, joka kuvataan sekoitukseksi perimää, aavistuksia ja eri tahoilta noukittuja paloja. Nuorilla on siis paljon tietoa ja lisäksi suora tie kulkea. Tiedon polut ovat suoraviivaisia, niiden tornit ovat pystyssä vailla yhtään hautakumpua ja tällaisen selvän ja kirkkaan linjakkuuden varaan nuoret laskevat näkemyksensä ja käyvät korskeina vanhempia vastaan. Vanhemmilla, *meillä*, puolestaan ei ole enää mitään menetettävää, joten peli ja taisto ovat jo ennalta turhia. *Me* on valmiiksi häviöllä, sillä *me* käpristyimme olosuhteista johtuen näkymättömiin, kuin eläimet jotka vaihtavat suojaväriä vuodenajan mukaan, kuten toisen osan alussa käy ilmi. Silti jotakin jäi: myöhäinen liekki, joka suitsee, ja horsma, siis vain tuhkaa ja rikkaruohoa. Vailla tällaista kaskeamista, vanhemman polven harventamista ja oksantynkiä, tuulensuoja olisi kuitenkin tiiviimpi. Uutuus ja puhtaus loistavat kuitenkin siksi, että vanha, harmaa ja naavainen on pyyhitty pois, vaikka samalla nuori polvi kenties joutuu myrskytuulille alttiiksi. *Me* ei kuitenkaan ylevöitä itseään tai tekojaan, pikemminkin päinvastoin; mehän olemme menettäneet likimain kaiken. Tynkäoksainen metsä on kuitenkin nuorten mielestä säikäyttävä; houkuttavammalta tuntuu varmastikin katsella suoraan eteenpäin, varmat päät pystyssä, kuin nähdä raajarikkoisuutta, vaurioita ja tappiomielialaa.

Ensimmäinen osa asettaa nuoren ja vanhemman polven vastakkain, vaikkakaan puntit eivät ole tasan: nuorilla on valtaa ja voimaa, vanhemmat ovat aivan lopussa, pata on tyhjä. Toinen osa kerrosta asetelmaa; uusi ja nuori näyttää ehjänpuhtaalta suhteessa aiemman polven vaurioihin. Menneisyys astuu vahvemmin mukaan kuvaan, mutta ei asetu selvänä tai eheärajaisena nuoria vastaan, mikä vahvistaa hierarkiaa nuorten ja vanhojen välillä edellisten eduksi. Samalla kuitenkin vahvistuu se, että nuoret ja vanhat ovat toisistaan riippuvaisia. Sikermän kolmas osa keskittyy *meihin* toistaen tyhjän padan kuvaa. Kasketut, poltetut ja menetetyt vuodet kestiin itsepäisen sinnittelyn ja selviytymään keskittymisen turvin, suolatun suoveden, kenties suolakyyneleisen itkun ja voimattomien manausten varassa. Pakko jaksaa kuvannee tällaista kokemusta. Epävarmaa on, jäikö menetysten jälkeen yhtäkään kukkaa tai rukousta, vai oliko lähtö niityltä pois lopullinen.¹³ Ja jos jotakin jäikin, se oli säästettävä jonkun haudalla.

13 Niittyyn viittaaminen on rinnastettavissa *Niityltä pois* -kokoelman ”Pois niityltä” -runoon (ks. tämän kirjan neljäs luku).

Runosikermän ensi osa puhuttelee *teitä* suoraan ja napakasti. Sanat ovat konsonanttipitoisia ja toistuva äänne on *r*. Suoralla puhuttelulla, retorisilla kysymyksillä ja *teidän* teräväsanaisella määrittelyllä alkava dialoginen ote on tehokas ja vaikuttava. Toisessa osassa ote pehmenee, säekokonaisuudet ja tavut pitenevät, diftongit lisääntyvät. Toista säkeistöä ryydittävät lyyriset, vokaalitäyteiset tavut ja kuvakieliset ilmaukset, mikä vahvistuu kolmannessa osassa. Kolmannesta osasta puuttuvat jyrkät paradoksit, niiden sijasta esillä on siis yhtäältä kuvakielinen, toisaalta äänteellisesti lyyrisempi ilmaisu. *Teille* puhuttaessa terävät sävyt ovat äänteellisesti ja sanastollisesti keskeisiä, lopun *meihin* keskityttäessä äänneiden pehmeneminen ja ilmaisun metaforisoituminen kutsuu kuuntelemaan tarkemmin. Siksi ilmaisu muuttuu elliptisemmäksi, vajaaksi, aukkoiseksi, ja tällä tavoin runon liike muuttuu avoimemmaksi ja tulkinnanvaraisemmaksi.

Sikermän kolmannen osan sointuisuus yhdistyy kauneuden mahdollisuuteen – tai mahdottomuuteen. *Linnunlaulupuu*, *niitty*, *kukka* ja *kimalainen* ovat ilmauksia, jotka nousevat esiin *Ilta-Sanomissa* ilmestyneessä *Parven* arvostelussa. Kriitikko Aira Kinnunen (1962)⁴⁴ esittää, että ”lyyrilliset ilmaukset kuten ’linnunlaulupuu’ ovat poikkeuksia, yleensä merkitsemässä taaksejäänyttä”. Kauneus on kenties lopullisesti jäänyt taakse, menetetty, sellaisena kuin se on aiemmalle polvelle ilmennyt. Menetettyyn viittaaminen tuntuu vievän runosta loputkin voimat, ja jäljelle jää vain väsynyt maininta haudoista. Ilmaisu ei sikermän kolmannessa osassa ole kuitenkaan kokonaan vailla kauneutta, vaikkakin se on ehkä potentiaalista. Vaikka jotkut asiat ovat enää vain muistoja, niillä on muistojen voima. Runossa esiintyvinä metaforina ne jatkavat elämäänsä ja vaikutustaan, jos lukijat ottavat ne vastaan. Sikermän viimeisessä osassa poistuvat lisäksi sanalliset muistutukset raajarikkoisista puista, tappiosta ja menetyksistä. Ilmaisu muuttuu lyyrisemmäksi, runollisemmaksi. Se on tila ja alue, jolla ehkä voi vielä muistella ja kuvitella sellaista, joka joskus oli ja toi elämään muutakin kuin pakon selviytyä.

”Sukupolvet” kysyy, millä hinnalla tulevaisuutta tehdään ja on tehty. Nuoret ja vanhemmat eli eri ryhmittymät eivät ole keskenään tasa-arvoisessa suhteessa, sillä aiempaa polvea leimaa tulevaisuudettomuus. Kysymyksiltä vaikuttavat lauseet eivät jaksakaan aivan kysymyksiksi asti, sillä lopusta puuttuvat kysymysmerkit, ja jos jotakin olisikin, se menee hyötykäyttöön vainajille. Kysymys näyttäisi tällöin olevan *meidän* kokemastamme syyllisyydestä, vaikkapa elonjäämisen syyllisyydestä, ja runo päättyikin hautaan liittyvän metonymiaan *kumpu*. Tyhjiys, vaille jääminen ja voimattomuus on liki kokonaisvaltaista vanhempien osalta, mutta nuorilla on toisin. Vähitellen hierarkia nuorten ja vanhempien välillä alkaa nivoutua jaksamisen asteeseen ja edellytysten määrään. Vanhempien voimattomuus on niin suurta, ettei asioita enää jaksakaan edes kysyä, tyhjiys täyttyy vain haudoista eikä eväitä kerta kaikkiaan ole.

Se, mitä jää kysymättä ja pyytämättä, on tila ja mahdollisuus tulla kuulluksi. Sellainen on kuitenkin sidoksissa nuorempien haluun kuulla ja kuunnella. Kun voimia on vähän, äänikin on hiljainen, ilmaisu heikkoa ja epäsuoraa. Mitään tiettyä oppia

14 Tarkennettakoon, että mainittuna ajankohtana runoarvostelut olivat säännöllinen osa *Ilta-Sanomia*.

vanhemmat eivät tunnu haluavan jakaa nuoremmille, eikä sellaista ehkä olekaan; sen sijaan he haluaisivat kenties kertoa tunteistaan ja kokemuksistaan, jakaa sen kaltainen kokemuksellinen tieto, vaikka sitten saadakseen lisää voimia – tai olemassaolon ja elossapysymisen oikeutuksen ja merkityksen. Kyse näyttäisi olevan vanhempien kohdalla traumaattisesta tilanteesta, voimattomuuden vaimeasta parahduksesta.

Jo mainitussa arvostelussaan kriitikko Kinnunen (1962) arvelee, että Kivikk'ahon runoilijantiellä on ollut "esteitä myös menneisyydessä/menneisyydestä johtuen". Kinnunen kysyy, onko sotasukupolven runoilijoista tullut vaitonaisempia siksi, että seuraava sukupolvi on vallannut heidän asemansa. Muutkin *Parven* arvostelijat kiinnittivät huomiota "rintamajakoon" nuorten ja vanhojen välillä. Liisi Huhtala (1976) kirjoittaa Kivikk'ahon *Koottujen runojen* arvostelussaan *Turun Sanomissa* runoilijan olleen *Parvessa* kokonaan omilla linjoillaan: "*Parvessa* Kivikk'aho ratkaisee lopullisen rintamansa: hän yhdentyy sodan kokeneeseen, rintamalla aikuistuneeseen sukupolveen, laulajitta jääneeseen. Se sukupolvi vaikenee." *Helsingin Sanomien* Pentti Holappa (1961) arvioi Väinö Kirstinän (1962) tapaan erityisen ongelmalliseksi, että *Parven* runoissa päädytään sellaiseen henkiseen tilaan, joka merkitsee vaikenemista. Sen seurauksia Holappa luonnehtii seuraavasti: "Ilmaisureittien tukkeutuminen tekee mahdottomaksi väljät, antavat yhteydet lähimmäisiin. Näin päädytään passiiviseen, kyräilevään asenteeseen, joka ei ole yksinomaan miellyttävä."

Sukupolvijakoa leimaa mainittujen kriitikoiden ajatuksia tulkiten nimenomaan suhde vaikenemiseen: vanhempi polvi on hiljentynyt, koska nuoret ovat vallanneet tilaa, ja seurauksena tästä on passiivinen, kyräilevä, epämiellyttävä asenne. Tällainen jaottelu viittaa käsitykseen, jonka mukaan tilanne on vanhemman polven aiheuttama ja ongelma, joka heidän itsensä pitäisi korjata. Tähän liittyy Pertti Karkaman (1994, 246, 249) näkemys, jonka mukaan 1960-lukua leimasi ahtaiden sosiaalisten suhteiden kritiikki ja vieraantumattomien ihmissuhteiden etsintä, auktoriteettivastaisuus ja ideologioita vastaan kohdistuva protesti. Varttuneiden näkökulma, sodan kokenut polvi nähtiin protestin ja vastustuksen kohteeksi. Hiljaisuus vaikuttaa siksi kyräilyltä, nurinkuriselta valinnalta.

Ryhmittäminen sukupolven mukaan tulee esiin muussakin runouskeskustelussa. 1960-luvun alussa käytiin (jälleen) vilkasta keskustelua runokielen uudistamisen tarpeesta. Muun muassa *Kaltion* Kalevi Seilonen (1961, 9) kommentoi Pentti Saarikosken toisaalla esittämää ideaa, jonka mukaan kielioppiohjeet pitäisi kääntää ylösalaisin, sillä kirjoitettu kieli ei ole päässyt kehittymään niin kuin puhuttu kieli. Seilonen siteeraa Saarikosken kysymystä, miksi me "kirjoitetaan kun me kerran kirjoitetaan". Erno Paasilinna puolestaan osallistui keskusteluun luonnehtien sitä Saarikosken alulle panemaksi kieliriidaksi "nuorten kirjailijain ja vanhempien kielimiesten kesken". Paasilinnan väittämän mukaan kuitenkin jokseenkin "jokainen alle kolmenkymmenen ikäinen nuori kirjailija on taipuvainen uskomaan Saarikosken yli kaiken". (Paasilinna 1961, 93.) Ehkä Saarikosken ideaa ei ole tarkoitettu suoranaisesti ehdotukseksi – eritoten kun ottaa huomioon, ettei hän itse sitä noudattanut – vaan tarkoitukselliseksi provokaatioksi.

Äänekäs heitto kuultiin ja sitä kuunneltiin eri tahoilla. Saarikoski osoittautuu Paasilinnan luonnehdintaa ajatellen *nuoria kirjailijoita* yhdistäväksi toimijaksi, vanhempien kielimiesten ryhmä taas asettuu sille vastakkaiseksi ja ärsytyksen kohteeksi.¹⁵ Ärsyttävyys ja riidanlietsonta olivat sopivia välineitä tietynlaiseen keskusteluun, tietynlaisella äänen- ja vallankäytöllä. Aiheena olivat merkitsevästi 1960-luvun alkua ajatellen kirjoitetun ja puhutun kielen erot sekä tarve lähentää runouden kieltä puheeseen. Näin tapahtui huolimatta siitä, että runous pysyi suurimmaksi osaksi kirjan kansien välissä, itse kunkin tykönsä luettavissa. Joka tapauksessa painokas puhe otettiin halukkaasti – affektiivisesti – vastaan, kun se tuli sopivalta suunnalta, mikä kertoo myös siitä, että sosiaalista tai muuta valtaa omaava ryhmä saa osoitella kärjekkäästi.

Edellä mainitut kriitikot, nuorempien energiseen polveen kuuluvat tai haluavat, eivät havaitse *Parvea* lukiessaan sellaista yhteistä viitekehystä tai aluetta, jonka avulla kommunikaatio onnistuisi heidän toivomallaan tavalla. Runot puhuvat tällöin ikään kuin ohi. Mainittu näkökulma fokuoitetuun ryhmään, jota runon alussa puhutellaan terävästi ja napakasti, osin ivallisestikin vihjaillen *tietoon*, jonka nuoret kuvittelevat itse keksineensä mutta joka on sittenkin vain osien satunnainen summa. Ensimmäisen osan *tieto* näyttäytyykin muka-tietona, johon nuoret suotta uskovat tietämättä muusta, aiemmista olosuhteista ja vaikkapa edellytysten epätasa-arvoisesta jakautumisesta. Tähän näkökulmaan samastuvat tai asettuvat saattavat kavahtaa kauemmas syyttävästä sormesta, joka nousee tynkien oksien lomasta ja kaihoaa niittyjen kukkia ja linnunlaulupuitaan.

”Sukupolvet”-sikermän liike suuntaa nykyisyydestä menneisyyteen. Tätä liikettä kuvaa tiukkasävyisen puhuttelun vaihdos pehmeämmäksi, epäsuoremmaksi ja lyyrisemmäksi ilmaisuksi. Tietty tunnesuhtautuminen vaihtuu vaimeasti ilmeneväksi henkäykseksi. *Linnunlaulupuu* viittaa menneisyyteen, mutta mahdollista on, että edelleen, vaikka ehkä heikosti, epäsuoraan ja sanomattomana – runoilmaisun keinoin – se voi vaikuttaa myös nykyisyydessä. Vaikutukset limittyvät jonkinlaiseen anomaliaan, jossa elliptisemmäksi käyvä ilmaisu kysyy vailla kysymysmerkkiä, pikemminkin siis toteaa. Nuorten tietäväisestä tilanteesta, johon liittyy vankka asenne, liikutaan siis vähitellen kohti epävarmuutta ja heikkoutta. Varmuudesta siirrytään epävarmuuteen: tietoon, joka on yhteydessä tunteiden ja affektien tunnistamiseen ja mahdollisuuteen. Runon päätös muistuttaa tulkintani mukaan eniten voimattomien ja valtaa vaille olevien avunpyyntöä. Pallo heitetään nuorille, *teille*, koska *meillä* ei ole kerta kaikkiaan voimia, vain tyhjä pata, eikä kai edes rukousta lohtuna tai tukena. Ero sukupolvien välille muodostuukin suhteessa siihen, minkälaiset edellytykset kullakin ryhmällä on. Ryhmien välille muotoutuu eroja, mutta ne rakentuvat hierarkkisesti; vuorovaikutusta ei lopulta kielletä, vaan osoitetaan se, ettei kaikilla ole lähtökohtaisesti tasa-arvoisia edellytyksiä toimia. Tällöin painopiste on yhteydenpidossa, joka

15 Saarikoski oli epäilemättä 1960-luvun näkyvimpiä ja keskustelluimpia kirjallisen elämän hahmoja, ja hän itse osallistui aktiivisesti julkisuuskuvansa tuottamiseen. Tunnettu Saarikosken tempaus sijoittui Turun runoseminariin 1962. Seminaarissa pidetyt puheenvuorot luonnostelivat runouden uutta, informatiivis-kommunikatiivista linjanvetoa (ks. Arminen 2009, 99, 112–113). Tämän luvun alussa siteeraamani Osmo Hormian kirjoitus perustuu mainitussa seminaarissa pidettyyn esitelmään.

ei selity aivan yksioikoisen kommunikaation keinoin. Ilmaisun muutos on tässä olennainen tekijä: lyriisempi osuus linnunlaulumuistoinen viittaa äänteellisen toiston keinoihin sekä epäsuoran ilmaisun ja tulkinnanvaraisuuden mahdollisuuksiin. Näin runoon muodostuu aavistus toivosta.

Kun tulkinnassa konstruoidaan kieliaineksen ja merkityksen välistä eroa, voidaan havaita tekstin generoivan uusia affektin muotoja ja ajattelutapoja (Armstrong 2000, 125–126). Runon ei siis ajatella vain toistavan jo olemassa olevaa sanallista merkitystä, vaan otetaan huomioon ilmaisun tapa ja sen mahdollistama monitulkintaisuus. ”Uusi” tarkoittaa tällöin omasta näkökulmasta poikkeavaa ilmaisua, joka muotoilee toisenlaisen tietämisen ja affektien suhdetta. ”Sukupolvet” päättyy affektiiviseksi ymmärrettävissä olevaan, suoraan sanomattomaan nivoutuvaan parahdukseen. Varman tietävä ja ärhäkkä napakkuus paljastuukin avuttomuudeksi, tiukka osoittelevuus epävarmaksi epätietoisuudeksi ja lopulta epäsuoraksi avunpyynnöksi. Mikäli varma tieto ja varma tunnevaikutus ovat piirteitä, joihin hanakimmin tartutaan, rajataan kuuntelun skaalaa kapeammaksi. Rajaamisessa ryhmä, johon kuuluu tai haluaa kuulua, tulee vaikuttavaksi tekijäksi.

Koska vanhemmilla ei ole enää voimia, pitäisi löytyä halua ottaa vastaan epäsuora, vaivihkainen ja heikosti kuuluva parahdus eli luoda tietoisesti tilaa yhteydenpidolle. Vuorovaikutus voisi tällöin onnistua. Siksi on olennaista havainnoida, millä tavoin teksti ajattelee, jolloin voidaan kiinnittää huomiota toisen ja toisenlaiseen näkökulmaan (Armstrong 2000, 101). Toisin sanoen teksti toisena ei välttämättä noudata samantapaista ajattelua kuin lukijansa. Osana tätä ajattelua ymmärretään se, mikä ei redusoidu tietämisen tai tiedollisen viestinvälityksen piiriin. On siis oltava herkkä affektiivisuudelle, jota teksti muodostaa muutenkin kuin miltä selvästi tai ensi kuulemalta vaikuttaa, ja samalla reflektoitava omia (tunne)vaikutuksia. Vähäväkisten tai marginalisoitujen ryhmien toisenlaisia ääniä jätetään jatkuvasti huomaamatta tai kuuntelematta, mutta voi hyvin olla, että juuri menneisyyden vuorovaikutusta kaiveltaessa tällainen – kenties anakronistisesti – vasta pääsee esiin. Ehkä juuri runojen, tai yleisemminkin kaunokirjallisuuden kohdalla laajan skaalan kuuntelua voi kokeilla ja harjoittaa.

”Sukupolvet” on runo, jossa ilmaisun sävyerot muotoilevat liikettä tietämisestä epävarmuuteen. Epävarmuus liittyy niin tunteeseen kuin tietoonkin ja nivoo ne yhteen. Tällainen liike on samalla tietoisuutta epävarmuudesta ja samalla sen ymmärtämistä entiteettinä, joka sisältää niin potentiaalia ilmaista heikosti kuuluvaa ja tuntuvaa kuin esteitä pikaiselle mielipiteenmuodostukselle. Epävarman tietäminen materialisoituu kielessä, ja se muotoutuu sanotun ja sanomattoman suhteessa, jännitteenä joka aiheuttaa tunnevaikutuksia vastaanottajassaan, mikä ilmenee myös edellä käsitellyissä lehtiartikkeluissa.

Runo rytmittyy sen osien välisen jännitteen varaan, ja mainittu jännite luo liikettä, joka ulottuu vastaanottajiin. Osa tätä liikettä on sukupolvittunut ryhmittäminen. Ryhmittymiseen sisältyy ennako-oletuksia, jotka vaikuttavat tapaan, jolla tietoon suhtaudutaan; ”nuoret” eivät kykene ottamaan vastaan epävarmuuden taakkaa, ”vanhat” eivät kykene ilmaisemaan tuntojaan suoraan. Asenteita yhdistää sanomattoman osuus, ja se kytkeytyy affektien vaikutukseen ja merkitykseen. On

pantava merkille, että kyse on enemmän ryhmistä kuin yksilöistä. Liikkeelle panevana voimana on runon vaikuttava tieto, joka kasvaa hienovaraisen rytmikkyyden keinoin ja epäsuorasti esiin, varman tiedon väleissä sekä toistoissa ja ilmaisutavan muutoksissa. Näin runo sijoittuu rationaalisen informaatiokeskeisyyden marginaaliin.

Häiritsevää liikettä

Parvessa suoraan sanomaton tematisoituu myös sanastossa. Jotkut jäävät vaille laulajaa (syrjäytetyt), jotakin ei sanallisesti ymmärretä (tunteet) tai jokin tulee ilmaistua kokonaan ilman sanoja (avunpyyntö). Rytmisyys ilmenee runossa heikoin signaalein, jännitteenä lyyrisemmän ja puheenomaisemman ilmaisun välillä. Sanomaton ja epäsuora ilmaisu ilmenee vähin elein. Tunnevaikutuksia muodostuu siten vaivhkaisesti, ajoittain kuitenkin selvemmin: ivana puhevaltaisia kohtaan, tunteiden toiminnallisuutena ja terävyytenä nuoria kohtaan. Tunnevaikutuksilla on merkitystä vastaanotolle, ja runojen tiedollinen anti muodostuu aistimellisesta, kokemuksellisesta ja toimivasta liikkeestä.

Runojen liikkeessä ollaan *Parven* sanallisten merkitystenkin tasolla. *Parven* aloittava nimiruno (P 5) kuvaa matkaa, jolle lähdetään yhdessä, ryhmänä:

Muuttolinnuilla on auransa
kun ne lähtevät,
kun matka alkaa.

Perillä
hajoaa parvi.

Runon ilmaisu on sanastollisesti selkeää. Se antaa aineksia allegoriseen lukutapaan, jossa muuttolinnut tarkoittavat ihmisiä. Näinkin runoon latautuu sanomatonta tunnevaikutusta. ”*Parvessa*” korostuu ryhmän merkitys: muuttolintujen muodostama parvi on runon toimija. *Parven* hajoaminen yksilöiksi tapahtuu vasta perillä, ja siinä tuntuu olevan jotakin kohtalokasta. Yhteinen päämäärä pitää ryhmän jäsenet koossa, ja kun se on menetetty, runoon ei jää enää mitään; runo päättyy toteamukseen *parven* hajoamisesta, eikä *parven* tilalle tule toimivia yksilöitä tai merkityksiä. Pekka Tarkan (1980, 101) mukaan *Parvessa* ”yksinäistymisen ja autioitumisen tunnot kiristyvät”, ja Kivikk’aho ”luo täsmällisen ilmauksen särkyvälle ihmisyyhteydelle”. *Parvemuodostelma* edustaa tällöin hyvää, *parven* hajoaminen tilanteen huononemista; ryhmän hajoamisen jälkeen on vain yksinäisyys. Tarkkaan ottaen esimerkiksi mainittu ”*Parvi*” ei kuitenkaan tuo yksinäisyyttä esiin, sillä se vaatisi yksilön, joka kokee mainittua tunnetta. Yhtä hyvin ”*Parvessa*” lakkaa liike muuttolintujen matkan päättyessä. Juuri ryhmä on siten varsinainen toimija, johon liike sitoutuu, ja ryhmän hajottuakin näkymättömät tai kuulumattomat siteet saattavat pitää sitä mentaali-

sesti yhdessä. Yksilöstä ei siis oikeastaan sanota yhtään mitään. Yhteisyyttä muodostetaan kuitenkin muistojen ja mielikuvien avulla, ja niillä on affektiivisuuden kannalta vahva vaikutus, mitä tulee ryhmittymiseen. Sama koskee sukupolvia: niitä muodostetaan tiettyjen tilastollisten indikaattorien mukaisesti (esimerkiksi syntymävuoden mukaan), mutta ryhmiä pitävät koossa ennen muuta mielikuvat ja, kuten todettua, affektit, joiden varassa luodaan meitä ja muita.

Vaihtoehtoisen tulkinnan esittämisen tarkoitus on osoittaa, että tiiviskin runo tuottaa epävarmaa tietoa. Tulkintaan vaikuttaa se, millainen affektiivinen suhde runoon muodostuu eli mistä näkökulmasta runoon *kiinnitytään* ja mihin se *tartutetaan*. Epäilemättä yksi tulkintamalli voisi juontua Eila Kivikk'ahon, tai oikeammin Eila Sylvia Lambergin, myöhemmin Sammalkorven elämäkertaan sekä evakkojen ryhmän ja sotasukupolven kokemuksiin. Tähän viittaa osaltaan "Sukupolvet"-runo, ja kuten toin toisessa luvussa esille, *Sinikallion* "Nocturno". "Parvea" voi lisäksi pitää puhtaan kuvan runona siksi, että se mahdollistaa kirjaimellisen tulkinnan. Tulkintojen vaihtoehdot kertovat paitsi tulkintänäkökulmien eroista, ennen muuta liikkeestä, jota runo aiheuttaa vastaanottajassa. Vaikuttava tekijä on tällöin ryhmä, johon vastaanotto sitoutuu konkreettisesti tai symbolisesti, josta "Parvi" on metalyyrinen esimerkki; lukemisen tapaa ohjaa ryhmäliikehdintä. Tätä tukee se, että *Parvi* päättyy runoon, jonka viimeiset säkeet luottavat tuleviin polviin: "Kuulkaa, lasteni nauru sitä ylistää, / ehenevä elämä." Edelleenkin kyse on ryhmästä, jonka tässä muodostavat lapset, tulevaisuuden toivo.

Liikkeen ja jännitteen idea esiintyy lisäksi runossa "Raaka-aineesta": "Hiljaisuuden lohkareta / sana / lausumatonkin / hioo." (P 40) Hiljaisuus sisältää potentiaalia ja arvaamattomia voimia, jotka eivät kuitenkaan näy heti ja silmin havaiten. Se, mikä ei näy, ei silti ole olematonta. Sanomaton ei esitä pelkkää poissaoloa ja tyhjyyttä, vaan pikemminkin sanojen marginaalia ja sanomatonta voimaa. "Poissaolon optinen harha" (P 50) puolestaan kuvaa poissaolon näennäisyyttä:

Poissaoloni
on vain optista harhaa.
Kaiken lomassa
tikitän tiheä ja
hätääntynyt sekunti.

Poissaolo on näennäistä, sillä visuaalisesti poissaolevaksi havaittu ei silti ole täysin poissa. Optinen harha on illuusio, joka johtaa näköaistia harhaan. Muilla tavoin aistien, nähdyn lomassa, läsnäolo ilmenee äänenä, hätääntyneenä tikityksenä. Äänteellisyys muotoilee runon rytmiä: *poissaoloni on, optista, lomassa* sekä *tikitän tiheä* muodostavat äänteellistä jatkumoa toiston avulla. Tällainen ei-näkyvä läsnäolo tai näennäinen poissaolo käy ilmi Kai Laitisen (1962) *Parvi*-arvostelusta *Parnassossa*. Laitinen aloittaa kirjoituksensa mainitsemalla *Sinikallion* (1942) runon "Pieni laulu", sillä Laitisen (1962, 127) mukaan Kivikk'ahon runoilijanohjelma on pääpiirteissään

säilynyt parin vuosikymmenen läpi ennallaan kyseisen runon viitoittamalla tavalla; täyden laulun asemesta Kivikk'aho antaa vain viitteen, ja kokonaisuutta edustaa tarkoin valittu osa. Jotakin tulee ilmi aina vain epäsuoraan, sanoitta tai viitteellisesti. Kivikk'aho noudattaa Laitisen mielestä uudemmissa kokoelmissaankin "toisinaan eräänlaista käännettyä estetiikkaa, rakentaa runoa jossa perusaineena on hiljaisuus ja tauoilla yhtä olennainen tehtävä kuin sanoillakin". Kivikk'ahon runoissa siis vihjailaan, piilotetaan ja näytetään hiljaisuutta ja taukoja. Sanotun ja sanomattoman välille muodostuu tällöin jännitettä, joka ilmenee kielellisenä vaihteluna.

Parven hiljaisuuden tematiikkaa Laitinen (1962, 127) luonnehtii edelleen seuraavasti: "[T]eemaa kehitellään entistä tietoisemmin ja osaksi uhmakkaammin. Nyt on kyseessä resignaation sanelema vaikeneminen: elämässä on paljon sellaista mikä *täytyy* jättää sanomatta. Vaikenemisesta, pidättyvyydestä, joka aluksi näytetty yhtenä mahdollisuutena muiden joukossa, on tullut pakko." Väistely on siten johtanut pattitilanteeseen. Tällainen tulkinta perustuu näkemykseen, ettei sanomattomalla ole lopulta vaikutuksia tai merkityksiä, koska se ei ole suoraan sanottavissa. Ääneen lausuttu tieto määritetään tällöin arvokkaimmaksi, mikä oli 1960-luvulla tyyppillistä, ja osaltaan se jäljittyy 1950-luvun modernistiseen lukutapaan negatiivisin konnotaatioin, koska "Pieni laulu" (S 79–80) käy mitallisuudessaan ja loppusointuisuudessaan todisteena perinteisestä runosta. Tällainen näkemys on vaikuttanut Kivikk'ahon runoilijakuvaan, ja se näkyy edelleen 1990-luvulla, mihin kiinnitän tämän kirjan seuraavassa, seitsemännessä luvussa huomiota. Sanomaton nähdään muistumana menneisyydestä, ja tämänsuuntainen liike ei ole ollut sotienjälkeisessä runoudessa kannatettavaa. Tällöin potentiaali, esimerkiksi avautuminen tulevaisuuteen, jää huomaamatta.

Edellä käsitellyt runot tematisoivat liikettä, joka voi ulottua tulkintaan silläkin tavoin, että affektiivisuus nähdään rakentavana piirteenä. Liikkeen havaitsemisen avulla tulkinnan tapa ja sen affektiiviset kytkökset on mahdollista tuoda päivänvaloon. Nimiruno kuvaa lintujen liikettä, matkantekoa ja ryhmän vaikutusta ja merkitystä. "Raaka-aineesta"-runossa kivi hioutuu lausumattoman sanan voimin. "Poissaolon optinen harha" tikittää kellonviisarin tavoin tiuhasti. Tällainen liikkeen tematisoituminen osoittaa runon pyrkimystä ilmaista sellaista, mikä ei perustu vain kiinteään tai selvään informaatioon, ja toiminnallisuus on tällöin keskeisellä sijalla, ja rohkenen epäillä, että se vaatii kokemuksellisuuden ja lukemisen tämänhetkisyiden huomioimista. *Uuteen Suomeen* kirjoittanut Mirjam Polkunen (1961) kuvaa *Parvea* odotetuksi ääneksi, josta voi aistia sovittelemattoman rauhaa. Näkemys viittaa jännitteisen liikkeen havainnointiin, jota sekä ääneen sanottu että sanomaton sisältävät. Jännite purkaantuu nähdäkseni affektiiviseksi tilaksi, jota runot luovat. Tällainen dynamiikka mahdollistaa sen, että tulkinnallinen liike jatkuu, ja samalla runo antaa eväitä tulevaisuuden ajattelemiseen.

Liike tulee esiin *Parven* kanssa samana vuonna ilmestyneessä Aila Meriluodon (s. 1924) neljännessä runokokoelmassa *Portaat* (1961). Otan seuraavassa esiin "Säilymätön"-runon kokonaan, koska näin sen typografinen muoto tulee parhaiten esille. Runo on havainnollinen osoitus ajankohdan ei-informatiivisuuteen tähtäävästä runoudesta Kivikk'ahon rinnalla, ja sopii olettaa, että vastaavia esimerkkejä

löytyy muiltakin. *Portaiden* vastaanotto puolestaan kertoo jotakin 1960-luvun alun runousilmastosta ja sen sukupuolittuneisuuden tavasta. Sanaston tasolla *Portaissa* on usein *Parven* tavoin kyse tunteista ja tuntemuksista. *Portaiden* ilmaisu poikkeaa kuitenkin *Parvesta* väljyydessään, monisanaisuudessaan ja runsaudessaan. *Portaissa* edustuu voittopuolisesti säemuoto, kuten runossa ”Säilymätön” (Meriluoto 1961, 39–40):

Tähän säilymättömyyden pyörteeseen
tähän tuulimereen alati liikehtivään
jokin ihme, saariko, tänään kohoaa.

En usko siihen, katson pois, en usko.
En usko staattiseen, se näyttää vain,
en usko esineeseen, on vain liike,
se hahmon kehittää ja riisuu jälleen.

En usko pysähdykseen, huoneeseen,
en tähän hetkeen: jotakin vain vaihtuu.
Ja sentään melkein-tuoli josta nousen
saa oudon selvyyden, se melkein-on.
Ja kädet melkein-todet olkapäillä
ja ohimoilla huulet – uskon, auta
epäuskoani auta auta

Tähän säilymättömyyden-pyörteeseen
tähän tuulimereen alati liikehtivään
en mitään jähmeää voi koskaan tuoda.
Jos jokin kiilsikin, en usko kultaan,
se painaa vain, vie pohjaan. Ei, se vuotaa
pois kämmenistäni ja hajaantuu,
se sulaa, laajenee, saa siitä loisteen
tuo aalto,

seuraava ja
seuraava ja

Informatiivisesti ajatellen runon semanttinen taso ei tarjoa paljon eväitä. Puheenomaisena sitä ei voine pitää. Pikemminkin päinvastoin: runsaalla sanaston toistolaan, säe- ja säkeistömuodollaan ja avoimeksi jäävällä päätöksellään runo suorastaan kutsuu havainnoimaan kirjoitetun tekstin mahdollistamaa rytmistä toistoa, joka ilmaisisi sitä, mihin sanat eivät yllä. Runon ilmaisu kaikkineen on liikkeessä ja liikettä, ja runon tulkinnallinen tieto liittyy ennen kaikkea epävarmuuteen ja liikkeen jatkuvuuteen. Lopussa runosta häviää kokeva ja pohtiva minä, ja toimintaa edustavat aallot ja niiden liike.

Portaat vaikutti affektiivisesti aikalaiskriittikkoon. *Parnassossa* otsikolla ”Raportteja” kirjoittavan Pekka Lounelan mielestä Meriluodon runot ”eivät voi olla vaikuttamatta, sillä ne ovat useimmiten siekailemattomia raportteja mielen syvyyksistä”. Epäilyttävänä eleenä Lounela pitää kuitenkin sitä, että Meriluoto ”tunkeutuu niin lähelle lukijaansa, ettei tämä voi olla väistymättä”. Meriluodon runot, joista useat kertovat naisena olemisesta, kuten Lounela luonnehtii, ”tyrkyttävät salaisuusiaan hiukan häiritsevällä tavalla”. (Lounela 1962, 177.)¹⁶ Läheinen – siis myös affektiivinen – lukeminen ei tunnu miellyttävältä vaan häiritsevältä. Toisin sanoen Lounela ilmaisee avoimesti vaikuttuneensa runoista, koska ne ovat mielen syvyyden siekailemattomia raportteja. Samalla ne tuntuvat vaikuttavan liikaakin, tulevan ”naisen salaisuuksineen” häiritsevästi lähelle. Rytmien ja syklinen liike saattaa olla omiaan herättämään affektiivisuutta, joka kytkeytyy ruumiillisuuteen runoilijan sukupuolen mukaan. Fyysisyys siis nousee Lounelalla esiin, ja vaikutus on negatiivinen. Runot tulevat liian lähelle; ne eivät pysy paikallaan tietynä, havaittavana ja selkeäpiirteisenä objektina. Jälleen rytmikkyys myös viittaa feminiiniseen ja naispuoliseen.

Runoilmaisuus, joka ei aiheuta miellyttävää tai häiriötöntä lukukokemusta, ei 1960-luvun alussa ollut eduksi naisrunoilijalle. Vaikeneminen, räjähdysherkkyys tai nuorten teräväsanainen puhuttelu koettiin häiriöksi, ja muotoon liittyvät rytmiset ja muut epäsuoran tai sanomattoman ilmaisuuden keinot eivät herättäneet myönteistä kiinnostusta. Samaan aikaan nuorten miesten harjoittama provokaatio synnytti monenlaista vuorovaikutusta ja keskustelua. Sanomattomalla on sukupuolittuneisuuden kannalta tulkinnalliset ulottuvuutensa. Tasa-arvon näennäisyyteen alettiin kiinnittää huomiota 1960-luvulla. Vähitellen alkoi ilmestyä kirjoituksia, joissa kiinnitettiin huomiota kirjailijan sukupuoleen liitettyihin odotuksiin ja mielikuviin, jotka tuottavat epätasa-arvoa. Vuosikymmenen mittaan suomalainen naisasialiike koki toisen aallon tulemisen yhteiskunnallisesti. Tilannetta tuli kirjailija Marja-Leena Mikkolan mukaan miettiä siltä kannalta, että 1960-luvun puolivälin ”nainen on irtautumassa perinteellisestä roolistaan; hitaasti, vaivalloisesti hän on tulossa kodista mukaan työ- ja kulttuurielämään, jossa hänen on arvioitava roolinsa kokonaan uudelleen”. Ongelmana on, että naisen on perinteisesti kasvatettu kiltiksi ja miellyttäväksi. Naisen pitää kuitenkin uskaltaa olla kirjailijana jopa epämiellyttävä. (Mikkola 1965, 353, 364, 358.)¹⁷

Rytmien toisto, epäsuora ilmaisuus ja sanomaton tuovat esiin toiminnallisuutta ja liikettä. Ne korostavat avoimuutta, jolle ei anneta runossa selvää semanttista kiintopistettä. Runot liukuvat käsistä pois, mikäli informatiivinen kommunikatiivisuus ymmärretään kapeasti runon merkitykseksi ja tehtäväksi. Sellainen voi vaikuttaa vastaanottajasta kiusalliselta, ja tällaista affektiivisuutta varsinkin ammatillukijan, kriitikon tai tutkijan voi olla hankala ymmärtää tai käsitellä. Epämukavuutta herättäviä salaisuuksia ei saisi olla, mutta niiden sanallista ilmaisuakaan ei – kuten

16 V.A. Koskenniemi (1961, 177–178) kirjoittaa *Parnassossa* Meriluodon luopuneen ”kaikesta rytmillisestä jäsentelystä”; sen sijaan kokoelma on ”biologinen kuvakudos”.

17 Hanna Kuusi (2004, 326–330) on tarkastellut kulttuurisen vuorovaikutuksen näkökulmasta Tytti Parraksen *Jajon* (1968) vastaanottoa, sillä teos herätti hyvin voimakkaita reaktioita, jotka kytkeytyivät näkyvästi kirjailijan sukupuoleen.

Meriluodon kohdalla voidaan huomata – pitäisi kuitenkin ottaa sanotun piiriin. Lähelle tuleminen viittaa affektiivisuuteen, joka koetaan *häiriönä* ja johon runo symbolisesti epäkiinteänä liikkeenä viittaa. Samantapaista rytmin, tunteiden ja affektiivisuuden herättämää häiriön kokemusta voi ounastella *Parven* vastaanotossa. Missä määrin tähän nivotaan runoilijan kautta mukaan konkreettinen naisruumis, on ongelma, jota ei kuitenkaan voi ratkaista yhden tai kahden esimerkin perusteella. Epäilemättä ruumiillisuuden ja affektiivisuuden kytkös on kuitenkin häiriintymistä selittävä tekijä. Joka tapauksessa sukupolvinäkökulma sukupuolittuu, ja 1960-luvun ilmapiiriä leimaa vähitellen nouseva, uudelleen asetettu kysymys naisten asemasta.

Toiminnallinen yhteydenpito

Rytmiikka ei *Parvessa* tarjoa vankkaa kiinnekohtaa. Sanomaton jää aukkoisuudeksi, eräänlaiseksi tyhjyydeksi, joka on kuitenkin liikkeessä. ”Syrjäytetyissä” jäädytään ilman laulua, ”Minussa vaikenevat taas” ei anna tunteista varmaa tietoa ja ”Sukupolvet” puolestaan esittää sanottoman avunpyynnön. Suoraan sanomaton liike ja jännite ilmenevät toisaalla runojen sanastossa. ”Parvessa” ja ”Poissaolossa” tematisoituu näkymätön ja samalla poissaolevan näennäisyys. Tällainen liike muistuttaa sanomattoman osuudesta. Runon liike, jota aiemmin on aiheuttanut sanaston ja rytmin välinen jännite, muuntuu *Parvessa* sanomattoman ja sanotun väliseksi jännitteeksi. Tällöinkin on kyse rytmistä: liikkeestä, joka ulottuu vastaanottoon, ja siten toiminnallisesta yhteydenpidosta. Vastaanotto myös muodostaa eri tavoin sidoksia ryhmiä.

Sanat eivät *Parvessa* taaskaan kerta kaikkiaan riitä: ne ovat kiinteästi tekemisissä sanomattoman kanssa. Epätietoisuus on varman tiedon jatkuva rajankävijä ja kumppani, ja siten tulkinnan matka tietymättömydestä tietoon merkitsee tiedon muuttumista epävarmemmaksi rationaalisuuden mittareille laskien. Kun runon käsittää liikkeenä, joka muotoutuu sanomattoman ja sanotun välille, voidaan käsitellä affektiivisuuden merkitystä. Se tarkoittaa runon monenlaista, myös epämääräistä ja epävarmaa tietoa, joka vaikuttaa. Näin ymmärrettynä runon liike mahdollistaa kommunikaation avoimuuden ja jatkumon, yhteydenpidon moneuden. 1960-luvun alun uutta toivova runous halusi informatiivista kommunikaatiota, lähentymistä ihmisiin. Siihen nähden vaivihkaisen rytmin, epäsuoran ilmaisuuden ja sanomattoman osuus jännitteisenä liikkeenä osoittaa kriittisyyteen: kaikki ei ole suoraan sanottavissa, informoitavissa eikä kaikki puhuttele kaikkia. Kaikkia ei myöskään kuulla tai kuunnella. Uusi polvi, jota voisi kärjekkäästi nimittää nuoriksi vihaisiksi miehiksi, toteutti visioitaan kirjallisuuskeskustelussa. Vanhempi polvi, josta esimerkkinä toimii tässä luvussa Kivikk’ahon ohella Meriluoto, etsi väyliä sanomattoman ilmaisuun. Samalla tulevat esiin sanomisen ehdot ja rajallisuus.

Parven rytmin omatoimisuuden vähetessä korostuu sanojen merkitys, vaikkakin ne usein viittaavat sanomattomaan tai sanomisen problematiikkaan. Runon eri piirteet synnyttävät affektiivisuutta prosessuaalisesti. Vastaanottoa ajatellen – omat tulkintani mukaan lukien – kyse on siitä, että tiedämme tuntien ja tunnemme tietäen. Näin tapahtuu suhteessa johonkin ryhmään. Ryhmän osuus tulee selvästi

esiin *Parven* runoissa, samoin kuin sen vastaanotossa. 1960-luvun alun nuori polvi koki erilaisia jännitteitä kuin vanhempi polvi. Edelliseltä vuosikymmeneltä periytyi epäluuloinen suhtautuminen rytmiin ja sen negatiivisella tavalla epämääräiseksi koettuun tunnevaikutukseen. Tieto nousi runoudessakin arvoon arvaamattomaan. Nykyajasta käsin noita jännitteitä voi havaita ja tulkita toisesta näkökulmasta. Hienovaraisempien signaalien ja äännähtelyjen tai syrjäytettyjen kuuntelematta jättäminen saattaa nykyään olla vieläkin yleisempää, niin sanotun tiedon tulviessa yhtä aikaa eri välinein ja eri lähteistä.

Nykytutkimuksen valossa, kun affektiivisuus otetaan osaksi analyttistä tulkintaa, mahdollistuu jännitteiden havainnointi (vrt. Koivunen 2010, 24). Runo on siten ymmärrettävissä tietynlaisena, ehkä jopa erityisenä tietämisen tapana. Se, mikä on usein tai aiemmin vaikuttanut viettelevältä tai torjuttavalta affektiivisuudelta ja ”vain” tunteelta”, alkaa näyttää ohittamattomalta ajattelun, sanomisen ja ilmaisun kannalta. Runon lukeminen merkitsee tällöin tekstissä muodostuvien ja sen aiheuttamien tunteiden ja affektien tutkimista, niiden havaitsemisen jäsentämistä ja niiden tarjoaman informaation ottamista todesta, ei kuitenkaan vellomista tunne-suossa. Tärkeätä on huomata, ettei tällöin ole kyse eettisestä imperatiivista: runojen affektiivisuus ei ole yksiselitteistä. Näyttää lisäksi siltä, että runoissa muodostuvat ja niiden aiheuttamat vaikutukset saattavat sekoittua keskenään eivätkä ne ole selkeästi erotettavissa. Olennaisinta lienee kuitenkin se, että tunnevaikutukset otetaan analyttisen tutkimuksen kohteeksi, samoin kuin keskenään erilaiset vastaanototavat. Affektiivisuuden seuraukset ja seuralaisvaikutukset ovat piirteitä, jotka kertovat tulkintakontekstin kiinnikkeistä, kuten vaikkapa juuri 1960-luvun ilmapiiristä. Yhtä lailla tulkintakontekstin väistämättömistä sidoksista kertovat tieteelliset paradigmanmuutokset; tällä hetkellä on luvallista tutkia affekteja.

Se, mikä milloinkin on sanomatonta, on vuorovaikutuksessa sanottuun sekä siihen, mikä on sanottavissa ja ilmaistavissa – ja millä keinoilla. Sanomaton on lisäksi kytköksissä reaktioihin, joita se aiheuttaa, ja siksi useamman tulkinnan kuuleminen on paitsi tärkeää, myös välttämätöntä. Tärkeältä tuntuu, ettei runoista muodostuisi tulkinnassa tulkitsijan omakuvaa, ja omien reaktioiden syyt ja seuraukset ovat tässä olennaista informaatiota, samoin kuin muiden tulkintojen tarkastelu. Reflektointi kuuluu lukuprosessiin. Affektiivisuuden huomioiminen osoittaa, miten runon tieto toimii liikkeenä, jossa kielen materiaalisuus ja epäsuora ilmaisu vaikuttavat. Tällöin ei oleteta ennakkoon, mitä runot tarkoittavat ja miten ne merkitsevät, tai vaadita niiltä jotakin, mitä ne eivät ole. Runon ymmärtäminen liikkeenä ja toimintana saattaa tästä näkökulmasta olla avainkysymys, joka koskee runon tulkintaa. Tällöin liikutaan tunteiden rytmisissä; ne vaikuttavat ja osallistuvat tiedon tuottamiseen, ja niillä on sosiaaliset seurauksensa. Runon tiedonanto samoin kuin runosta tietäminen on suhteellista ja muuttuvaista, mikä osaltaan on omiaan herättämään affektiivista ärtymystä silloin, kun *tieto* ymmärretään kapeasti tai siltä odotetaan yksiselitteisyyttä. Affektiivista tietoa kierrätetään luennasta toiseen, mikä on osa toiminnallista yhteydenpitoa.

Laulullinen, korostunut rytmikkyys, johon *Niityltä pois* päättyi ja joka kannatteli vankasti *Venelaulua*, on hädin tuskin hengissä *Parvessa*, vaivihkaisena ja jopa

ilmeisen syrjäytettynä esiintyen. Kollektiivisuus, jota rytmikkyys voi luoda, on vaihtunut rajatummiksi ryhmiksi. Rytmisten toistopiirteiden vähentyessä Kivikk'ahon tuotannossa nousee yhä vahvemmin esiin vaikenemisen, hiljaisuuden ja tiedon konstruktivisuuden problematiikka. Näin korostuu se, ettei kaikki ole suoraan sanottavissa, mikä johtuu osaltaan hierarkkisista valtasuhteista. Affektiivisuus voi olla tulkinnan kannalta problemaattista. Se taas kertoo enemmän yleisemmästä tunteiden ja affektien syrjäyttämisestä tutkimuksessa kuin henkilökohtaisista ongelmista. Tunteet eivät jättäneet runoutta 1960-luvun jälkeenkään, eikä runous tunteita, saati tunnevaikutuksia.

7. HILJAINEN LIIKE

Poissaoleva, tyhjä, immateriaalinen

Rytmi on ymmärrettävissä fyysisenä ja ei-symbolisena ja saattaa siksi vaikuttaa käsitteelliseltä kannalta mystiseltä ja jopa transsendentaaliselta. Olen tarttunut rytmien kysymykseen purkaakseni tällaista mystifointia ja osoittaakseni, millä tavoin runoaines muodostaa rytmistä liikettä. Sanomaton on saanut sijansa osana tätä liikettä, ratkeamattomana jännitteenä rytmien ja sanojen välillä sekä sanomisen problematiikassa. *Parvessa* vahva rytmi ei enää jäsennä runoja, sen sijaan sanomaton ja poissaoleva työntyvät hiljalleen esiin.¹ Hiljaisuudella on kuitenkin äänensä, eleensä ja ilmeensä, kuten toin edellisessä, kuudennessa luvussa esille; Tuula Hökkä (1989, 497) onkin nostanut ”taukojen puheen” keskeiseksi Eila Kivikk’ahon runoilijanfilosofialle. Hiljaisuus, poissaoleva, sanomaton ja tyhjyys ovat taukojen vähäeleisiä liittolaisia.

Tyhjyyden sietäminen ja salliminen voidaan käsittää erityisesti modernistisen runon strategiaksi. Tyhjyyden sukulaiskäsitteitä ovat poissaolo, negatiivisuus, negaatio, elliptisyys ja hiljaisuus. Anna Hollsten tuo Bo Carpelanin runoutta ja runouskäsitystä tarkastellessaan esille sen, etteivät poissaolevat sanat viittaa kätkeytyyn, rivien välistä luettavaan merkitykseen vaan ainoastaan poissaoloon. Carpelanille näkyvän, konkreettisen maailman ja näkymättömän maailman kuvaamisessa on kyse samasta asiasta. Ne eivät sulje pois toisiaan eivätkä ole keskenään ristiriitaisia tavoitteita. (Hollsten 2004, 257–258, 260.) Näkymätön ja poissaoleva ovat kytköksissä näkyvään ja läsnäolevaan, ja tätä pohdin Kivikk’ahon viimeiseksi jääneessä, 1995 ilmestyneessä kokoelmassa *Ruusukvarti* [= R].² Teoksen ilmestymisajankohta on osa problematiikkaa. Keskityn hiljaisuuteen ja taukoihin, jotka konkretisoivat läsnä- ja poissaolevan suhdetta runoudessa, ja tällöin myös muu aistiminen kuin näkeminen tulee huomioitua tärkeänä tekijänä runon vastaanotossa.

Tauot ja hiljaisuus ovat osa kieltä: sanojen ymmärtäminen vaatii niiden erottamista toisistaan tauoilla, ja tämä näkyy kirjoitetun tekstin sananväleinä. Sanallisessa viestinnässä tauoilla on välttämätön osansa, vaikkakin hiljaisuus sanomattomana saattaa olla myös ongelma, mikä on tullut aiemmin tässä kirjassa esille, joskin sille voi löytyä ilmaisunsa. Sanojen kuuleminen ja kuunteleminen, materiaa-

1 Se, mikä on *runosta poissa*, on itselläni nimenomaan *runossa poissaolevaa*; runosta kaikkiaan voi olla poissa lähes mitä tahansa, ja siksi *poissaoleva* on mielestäni täsmällisempi ja osoittaa sen kiinteää yhteyttä siihen, mikä runossa on materiaalisesti läsnä, vaikei termi ole yleisesti käytössä tai oikeakielinen. Symmetrian vuoksi käytän myös termiä *läsnäoleva*.

2 Osa *Ruusukvartin* runoista ilmestyi alun perin *Parnassossa* (1979) ja sikermä niitä *Runouslehdessä* (1984).

lisuuden aistiminen, puolestaan vaatii hiljaisuutta tai hiljentymistä, eikä näkeminen ole tällöin etusijalla. Myös runon rytmi sisältää taukoja esimerkiksi säkeiden ja säkeistöjen väleissä. Rytmien sanomattoman, toiminnallisen luonteen vuoksi tauot ja hiljaisuus eivät välttämättä edusta ongelmaa samalla tavalla kuin silloin, jos viestinnän ajattelee perustuvan ennen kaikkea ääneen lausutuille sanoille. Tauot liittyvät lisäksi jännitteisiin, joita runon osien ja erilaisen ilmaisuuden välille muodostuu ja jotka eivät sulaudu synteysiin vaan ratkeamattomana jäsentävät runoa dynaamisesti. Voikin ajatella, että tauot ja hiljaisuus ovat produktiivinen osa runon materiaalista toimintaa, jota on tunnusteltava kuunnellen ja muuten aistien.

Runojen lukemista leimaa usein kokemus, ettei niistä jää mitään käteen (Viikari 1998a, 281), ja *Ruusukvartsin* äärellä tällainen kokemus korostuu. *Ruusukvartsi* on Kivikk'ahon aiempaan tuotantoon verrattuna erityisen hiljainen: rytmi on vähäeleistä, sanojen määrä on entisestään vähentynyt, ja kokoelmaa luonnehtii aforistinen tiiviys. Niukkuus jättää jälkeensä eräänlainen tyhjyyden läsnäolon; kirjan sivutkin ovat täynnä tyhjää valkoista tilaa. Yhtäältä poissaoleva eksplikoituu *Ruusukvartsin* sanastossa, toisaalta ilmenee muilla tavoin. Materiaalisesti läsnä on Kivikk'aholle tuttuun tapaan mitallisuutta, esimerkiksi tankaa kuten runossa "Apeus" (R 14):

Askelten rytmiin
limittyy linnun sanoin
syksyinen laulu
kauas kaikesta tästä
käsittämättömästä.

Tankaan liittyy tässä, kuten usein muutenkin Kivikk'aholla, äännteellistä toistoa, riimitelyä ja allitteraatiota. Sanastossa mainitaan *rytmi* ja *laulu*, ja syksyisen laulun todetaan muodostuvan *linnun sanoista*. Linnut lienevät muuttoaikaissa ja tekevät lähtöä kauas pois, ja lähdönteko rytmittää (ihmisen) askellusta. Apea laulu ei riehaannu runsaiksi rytmeiksi, ja vaikutelma on lakoninen. Tanka äännteellisine toistoineen rytmittää runoa miltei huomaamattomalla tavalla, miltei poissaolevana.

Se, mikä lopulta on käsittämätöntä, jää runossa sanomattomiin, huolimatta siitä, että runossa puhutaan deiktisesti läsnäolevasta tilanteesta (*tästä käsittämättömästä*). Sen sijaan läsnäolevaksi muodostuu runossa rytmin tahdittama *syksyinen laulu*, jota runossa sanotaan laulettavan linnun "sanoilla", jotka todellisuudessa jäävät kuulemattomiin. Tunnelma ja mieliala muodostuvat painokkaasti siitä, mikä on poissa. Onko kyse kaipuusta jonnekin pois, nykytilanteen mahdottomuudesta vai siitä, ettei tätä kaikkea voi mitenkään käsittääkään? Joka tapauksessa otsikon mainitsemaa *apeutta* jäsennetään rytmisesti ja poissaolevan voimin.

Verrattuna Kivikk'ahon aiempaan tuotantoon "Apeutta" luonnehtii vahvan rytmin puuttuminen, mikä voi olla osoitus rytmin marginaalisesta asemasta ajan runoudessa yleisemminkin. Runossa on kuitenkin kyse rytmistä ja laulusta, mutta

tällä kertaa ne näyttävät sijoittuvan lähinnä sanaston osaksi. Sanasto ei silti suostu selittämään *kaikkea tätä käsittämätöntä*, mikä on osoitus sanoin kuvaamattomasta. Lopputulemana on eräänlainen tyhjiys, juuri mitään ei jää käteen. Käsin koskeltavaa, käsitettävää ja siten materiaalista on runossa sen sijaan hämärärajainen tunnelma ja mieliala, joka on aistittavissa, tunnettavissa ja kuviteltavissa. Se ei ole tyhjää. Tyhjyyden tunne – runosta ei saa otetta – vaihtuu kokemukseksi ja ymmärrykseksi runon tunnusta, joka koetaan luennassa läsnäolevana, tässä ja nyt, vaikka se ei ole todistettavissa näköaistin varassa. Näin jotakin tulee materiaalisesti käsiteltäväksi, vaikka se ei koske *kaikkea tätä*.

Tauoissa, hiljaisuudessa ja poissaolevassa on kyse eräänlaisista heikoista signaaleista, jotka nivoutuvat 1990-luvun puolivälin runouselämän tilanteeseen laajemmin, ja tämä kytkös on esillä *Ruusukvartsissa*. Sanomaton ja sanottu toimivat käsi kädessä, joskaan eivät välttämättä yksissä tuumin tai päämäärätietoisesti. Sen sijaan ne osoittavat yhä vahvemmin Kivikk’ahon aiempaan tuotantoon verrattuna toinen toisensa rajoihin ja ehtoihin sekä selittymättömyyden materiaaliseen läsnäoloon. Yleensä runosta havaitaan välittömimmin ja helpoimmin esiin työntyvä, nähtävissä oleva aines kuten sanat, jotka tuottavat todelta tuntuvia mielikuvia ja miellelyhtymiä, esimerkiksi äskeisen runon *lintu*. Tällaisesta näkökulmasta yhtä hyvin auditiivisuus ja rytmi kuin poissaoleva, tyhjä ja tauot ilmaisevat kouraantuntumantonta tai häiriötekijää, kuten ”Apeuden” sanomattomiin jäävä *käsittämätön* ja sen vähäeleinen, melankolinen tunnelma. Runossa helpoimmin läsnäolevaksi huomatu aineksen voi havaita noudattavan tietynlaisen näkyvyyden ja läsnäolon logiikkaa. Samalla se, mikä on poissa selväksi ja näkyväksi ymmärretyn merkityksen muodostumisen alueelta, voi olla kuitenkin erityisen vaikuttavaa (Phelan 1996, 152–163). Se, mikä runossa on poissa sanallisen ilmaisun piiristä ja sanomatonta, onkin paitsi vaikuttavaa, myös merkittävää.

Ruusukvartsi alleviivaa sanomatonta ja poissaolevaa. Nämä piirteet ovat tuttuja jo Kivikk’ahon aiemmasta tuotannosta, ja *Ruusukvartsi* voi pitää eräänlaisena toiston muunnelmana. Niukat sanat sekä lakoninen rytmi ja runon muoto koskettelevat yhä edelleen sanomisen ja ilmaisun problematiikkaa, kuten runossa ”Malja” (R 28):

Sana on maljan
laita. Mutta missä on
jano ja juoma?

Aforistinen ilmaisu yhdistyy tässä haikuun. Kymmenellä sanalla käsitellään äärimmäisen tiivistetysti sanaa, poissaolevaa ja halua. *Sanan* sanotaan olevan *maljan laita*, jonka voi tulkita tarkoittavan sitä, että sanallinen ilmaisu merkitsee reunaa ja rajaa. Sana voi lisäksi tarkoittaa maljan reunaa, jonka kautta juoma nautitaan. Näin sana toimii välittäjänä. Sana ei kuitenkaan näytä riittävän, sillä runossa kysytään, missä ovat *jano ja juoma*. Sana ei riitä, koska poissa ovat niin halu sanaan

kuin sanasta kumpuava virkistys, voima ja eliksiiri, se mikä pitää sanan elävänä ja hengissä; on oltava sekä halua että tarvetta – ja mahdollisuus myös sanan vuotamiseen ja virtaamiseen yli reunan. Runoilmaisussa poissaolevaa edustavat kuitenkin *jano* ja *juoma* eli fyysinen ulottuvuus, vaikka niistä puhutaankin sanoilla. Tällainen tulkintänäkökulma tuo esiin sen, että symbolisena ilmaisuna sana viittaa aina poissaolevaan kohteeseen, kun taas ilmaisun materiaalisuus toimii läsnäolevan keinoin.

Aforistinen ”Malja” tiivistyy nopeasti luettavaksi tihentymäksi, joka etsiytyy itsestään pois, siihen mikä on runosta poissa. Runo on tekstuaalisena hahmona ääri viivoiltaan hatara, epätarkka ja liikkuva, ja liike ulottuu runosta ulos ja toisaalle, koska sanat symbolisina suuntaavat poissaolevaan. Runon viittoma todellisuus lavenee ulos siitä tekstimateriaalista, joka sivulle painettuna ilmenee, ja tällainen suuntautuminen alleviivaa negation kautta puuttuvan materiaalisen ilmaisun fyysistä merkitystä. Sanat, jotka näkyvät runossa, eivät riitäkään. Phelanin ajattelun mukaan näkyvä ei kerro kaikkea eikä siihen voi redusoida todellisuutta. Todellisuus ei muodostu vain suoraan havaitusta ja nähdyistä. Merkille pantavaa on, että uskottavalta näyttävä todellisuus sisältää neuvottelua todentamattoman todellisuuden kanssa. Kuva ja mielikuva, joka koskee todellisuutta, on siten joka tapauksessa osittain kuvitteellinen. Silti usein kuitenkin uskotaan, että representaatioihin voi suhtautua kuten ”todellisuuksiin” ja siten siis vartioida tai haastaa niitä samalla tavoin. Usein uskotaan, että tähän asti aliedustettuna olleen *näyttäminen* johtaa poliittiseen valtaan. (Phelan 1996, 1; kurs. SK.)

Edellä sanottua seuraten voi todeta, että näkymätön – sanomaton ja poissaoleva – muodostaa näkyvää; sanat ovat jatkuvasti tekemissä poissaolevan kanssa. Näkyvä rakentuu siten suhteessa elliptisyyteen, näkymättömään ja poissaolevaan. ”Maljassa” etsintä kohdistuu kuten sanottu siihen, mikä on runosta poissa, ja tällä tavoin se samalla kysyy omia ehtojaan ja rakentumisen tapaansa, jonka olennaisena osana ovat likimain poissaoleva rytmi ja poissaolevaan viittaavat sanat. Vaillinaisuus on runoa läpäisevä piirre, ja se kohostaa poissaolevan vaikutusta ja merkitystä. Vaillinainen, materiaalisesti niukka ilmaisu on kaikkiaan kiinteä osa sotien jälkeistä suomalaista modernismia ja sen arvomaailman mukaisesti hyväksytyä ilmaisua, mutta Kivikk’ahon muuhun tuotantoon nähden poikkeuksellista. Poikkeuksellisten keinojen käyttö saattaa kertoa arvoilmaston omaksumisesta, mutta siinä voi myös piillä potentiaalia, arvokkaaksi mielletyn kritiikkiä, joka toteutuu tekemällä poissaoleva *tuntuvaksi* puutteeksi. Syrjäytetty, arvoton rytmi loistaa poissaolollaan.

Phelan (1996) käyttää käsitteitä *unmarked* kuvaamaan tunnusmerkitöntä normia, joka ymmärretään annetuksi ja johon näin ollen sisältyy myös jotakin merkitsemätöntä, sekä *marked* kuvaamaan tunnusmerkkistä, joka puolestaan ymmärretään poikkeamaksi normista, tavalla tai toisella. Taustana ovat kielitieteen termit. Perusmääritelmän mukaan tunnusmerkitön tarkoittaa kielessä odotuksenmukaisuutta ja tunnusmerkkinen puolestaan odotuksenvastaisuutta (esim. Routarinne 2003, 303). Esimerkiksi sanan perusmuoto, yksikkö, on tunnusmerkitön, monikko vastaavasti tunnusmerkkinen. Tunnusmerkitön ja tunnusmerkkinen eivät osoittaudu

symmetrisiksi, mikä tulee esiin muun muassa Heikki Kangasniemen (1997, 59–60)³ semantiikan oppikirjassa:

[R]innastuksessa tunnusmerkitön jäsen esiintyy tavallisesti ensimmäisenä, kuten ilmauksissa suuri ja pieni, hyvä ja paha sekä rikas ja köyhä. Sen ulottuvuuden nollapistettä, jolle vastakohtaisuus sijoittuu, voidaan pitää tunnusmerkkisen jäsenen alarajana. Suuruudelle ei ole mitään rajaa, mutta pienuus päättyy olemattomuuteen tai ainakin lähenee sitä, ja ihminen voi olla kuinka rikas tahansa, mutta köyhyyden alarajana on se, kun ei omista mitään.

Tunnusmerkkisellä jäsenellä on näin ollen rajallinen ulottuvuus, mitä tunnusmerkittömällä ei ole. Tunnusmerkkisyys ei suoraan tai itsessään viittaa positiiviseen tai negatiiviseen arvoon, vaan sellainen on siihen ladattava ja tuotettava, ja edellisessä sitaatissa tuleekin ilmi sosiaalinen hierarkia rikkauden ja köyhyyden välillä. Siten tunnusmerkkisellä arvolla on ehtonsa, jotka määrittyvät sosiaalisesti ja kulttuurisesti. Se, mikä todetaan silmäänpistävästi tunnusmerkkisesti, tavalla tai toisella poikkeukseksi, saa arvonsa vain tiettyyn pisteeseen asti – köyhyyden arvo ratkaistaan suhteessa rikkauteen. Reunana ja rajana toimii se, mikä ei näy ja mitä ei voi selvästi määrittellä arvona, vaikka se usein ajatellaankin köyhän ja rikkaan kohdalla rahalliseksi, ja raha puolestaan on malliesimerkki symbolista. Hyvin näkyvästä ja kovaa kuuluvasta tehdään helposti kuitenkin laadullisen arvottamisen mittari, oli se sitten negatiivinen tai positiivinen, ja tavalla tai toisella tunnusmerkkinen; köyhä on silmäänpistävämpi kuin rikas. Tunnusmerkitön, tässä tapauksessa rikkaus, ymmärretään tällöin ikään kuin itsestään selväksi ja samalla äärettömäksi. Näiden ulottuvuuksien välistä rajaa ja reuna-alueita, nollapistettä vailla itseisarvoa, ilmentävät poissaoleva ja hiljainen, sanomaton ja tauot. Tuntuva tyhjyys – kuten ”Maljassa” – ilmaisee tällöin tunnusmerkittömän ja tunnusmerkkisen suhteellisuutta.⁴

Nollapiste vailla itseisarvoa merkitsee ”arvottomuutta” ja voi tarkoittaa määrittämättömyyttä ja avoimuutta, johon ei lataudu ilmeistä attribuutiota. Tunnusmerkkiseen sen sijaan sisällytetään helposti todellisen arvon puute, koska se ladataan täyteen laatumääritelmiä. Tyhjyyden, hiljaisuuden ja taukojen potenti-aali piilee siinä, että ne osoittavat näkyvän ja arvokkaaksi määritellyn todellisuuden rajoihin, samoin kuin laadullisesti määritellyn mahdollisuuksiin. Runossa tällainen

3 Kangasniemen esimerkit valottavat tunnusmerkitön–tunnusmerkkinen-jaottelua vain osin. Tunnusmerkittömän ominaisuuksiin kuuluu fonologiassa mm. suurempi tekstifrekvenssi, suurempi allofoninen, foneemeja varioiva esiintyvyys, suurempi foneemien määrä jne. Lisäksi kieliopissa ja leksikossa on samantapaisia tunnusmerkkisyyskriteerejä, ja lisäksi ns. nollamerkintä, jonka mukaan tunnusmerkitön kategoria, esimerkiksi yksikkö, voi olla merkitsemätön. Ylipäättään frekvenssi on tunnusmerkkisyyden kriteereistä yleisin; esimerkiksi yksikkö on yleisin lukukategorioista. (Ks. Miestamo 2010, 167–171, 173.)

4 Tästä näkökulmasta olisi antoisaa pohtia Osmo Jokisen teosta *Nollapiste* (1964), joka koostuu lähes kokonaan tyhjistä sivuista sisältäen vain pieniä, neliskanttisia merkkejä eikä lainkaan sanoja. Teos on myös ”käännetty” hollanniksi muuttamalla sen ulkoasua. Käännös on ilmestynyt nimellä *nollapiste nulpunt. runoja gedichten* (2004), ja siihen on laatinut jälkisanat Janna Kantola.

toteutuu sanomattoman ja sanotun kiinteänä yhteytenä: sanottu edellyttää sanomatonta, tyhjää ja poissaolevaa. Sanoja ei ole ilman taukoja, vaikka äänekästä puhetta korostava mentaliteetti hylkii hiljaisuuksia. Rytmipuolestaan muodostaa näkemykseni mukaan vahvasti tekstin materiaalista tuntua, joka voidaan aistia ja jolle tauot eivät edusta samantapaista ongelmaa kuin sanoille, vaan ne voidaan kokea osana rytmin toimintaa. Tunnuksmerkittömän ja tunnusmerkkisen kategoriset rajat hämärtyvät kutsuvasti, kun hiljaisuus ja tauot käsitetään rytmin liikkeenä, joka on tunnettavissa eikä vain nähtävissä, ja tässä liikkeessä myös sanat ovat osallisia.

”Arvoton” nollapiste, immateriaalisen osuus, on tärkeä niin tunnusmerkkinen kuin tunnuksmerkittömän muotoilussa. Näkyvä ei saa arvoa ilman näkymätöntä, eikä näkymätön jää tunteutumattomiin. Sanojen symboliarvon ymmärtäminen tunnuksmerkittömänä normina sulkee pois ilmaisun materiaalisuuden, ja rytmi vailla sanojen sisältömerkityksiä jää sosiaalisen ja abstraktin ajattelun ulottumattomiin, vaikka säilyttääkin liikkeensä. Phelanin tavassa käyttää mainittuja käsitteitä on olennaista, että tunnuksmerkkinisyyden ajatellaan usein tarkoittavan mitattavissa olevaa laatumerkintää sosiaalisesti ja kulttuurisesti määrittävällä tavalla, ja tällaista kategorioita edustaa *nainen*, jolle annetaan arvo *naisellisenä*, sukupuoli(isuud)en edustajana. Tunnuksmerkkinisyys sen sijaan mielletään itsestään selväksi pysyvällä tavalla, ja tällaista kategorioita edustaa *mies*, joka on yhtä kuin *ihminen*. Kategoriat toimivat epäsymmetriasta huolimatta toisiinsa nivoutuen. (Phelan 1996, 5–6.) Kategorisointia voi kyseenalaistaa ”arvottoman” nollapisteen materiaalisesti toimiva tyhjiys.

Runo on yleisemminkin ajateltavissa tekstuaalisena hahmona, joka on merkitys- ja hyötytalouden näkökulmasta taloudellisesti arvoton ja siksi hyödytön (Aviram 1994, 3–5, 6, 35). Se korostuu, jos runoon sisältyy runsaasti sanomatonta. Tämäntapainen ajatus on ollut esillä jo aiemminkin tässä kirjassa: järkeä, informaatiota ja sanallistettua kommunikaatiota korostavan lähestymistavan mukaan rytmi fyysisyydessään ja symboleiksi kääntymättömyydessään näyttää oudolta, turhalta ja käsittämättömältä. Sama koskee hiljaisuutta, jota runo voi tarjota osana toimintaansa. Mainittu näkökulma korostuu, vaikkakin uusin painotuksin, 1990-luvun suomalaisessa runouselämässä.

Ruusukvartissa tyhjiys ilmenee äärimmillään kokoelman päätösrunossa, jossa syntaksi hajoaa ja sanat fragmentoituvat. Se, mitä runosta – ja ehkä koko kokoelmasta – jää käteen, on häviävältä tuntuva epätäyteyttä. Hiljaisesti rytmikäs liike on *Ruusukvartsissa* kuitenkin läsnä ja ulottuu vastaanottajaan. Se ilmenee poissaolossa ja tyhjiydessä, jotka rytmittävät runoja ja joita käsitellään myös sanastossa. Kyse ei ole transsendentaalisesta tai ei-olevaisesta filosofisessa mielessä, vaan immateriaalisen osuudesta materiaaliseen ainekseen ja sanalliseen merkitykseen.

Tauot ja hiljaisuus

Edellä käsitellyissä runoissa ”Apeus” ja ”Malja” esiintyy sanomatonta, sanoin kuvaamatonta. Lisäksi molemmat runot ovat mitallisia. Sekä poissaoleva että mitallinen aines liikuttavat runoa ja muodostavat runon rytmiä. Kun ilmaisu on niukkaa ja

vähäeleistä, poissaolon ja aineettomuuden tuntu korostuu. Tyhjyydestä muodostuu vaikuttava ja merkittävä osa runoa. Tätä ilmaistaan ja käsitellään runossa ”Taukoja” (R 7–8):

I

Täältä kaukaa en enää kuule
soittoa saleista

vain välimatkat laulavat, sähkölangat
jos metsän humu joskus vaimenee

ja uhka taustalla, unohdetut vaarat
syvältä kuin järitykset

että ihmisillä olisi
jotain yhteistä

II

Kiven kuurous
puun mahlan kevätlaulu
sfäärien soitto.
Kuuleeko maa – ja miten
kallo kestää tajunnan?

III

Olen oppinut
katsomaan ikkunasta.
Ovi unohtuu.

IV (Nidaros)

”Tuomiokirkon
hornankuvissa nähdään
vanhimmat viulut.”
Entä harput? Niilläkin
on taivaallinen ääni...

”Taukoja” on sikermä, joka jakaantuu selvästi erotettuihin osiin, ja tällainen jako on säkeistöerottelua painokkaampi. Taukojen painotusta tukee runon otsikko. Tautotus antaa elintilaa runon erilaisille osille ja aukkoisuudessaan kuvaa siirtymiä tai loikkia osasta toiseen ja takaisin edellisiin osiin. Tautotus edustaa poissaolevaa, näkymättöntä ja kuulumatonta.

Poissaolevaa tematisoi myös sanasto. Ensimmäisessä osassa *salien soitto* on kaukana eikä sitä enää voi kuulla, se on poissa, menneisyydessä. Sen sijaan *välimatkojen* ja *sähkölankojen* äänetön *laulu* on kuultavissa, jos *metsän humu vaimenee*, samoin kuin *vaarat* ja *uhka*. Ihmisiä yhdistäväksi tekijäksi asettuvat vaara ja uhka

sekä lisäksi se, mitä ei voi selvästi kuulla tai havaita. Näkymätön ja kuulumaton yhdistävät ihmisiä. Ensimmäisessä osassa poissaolevaa ilmaisee ääni, sillä soittoa saleista ei voi enää kuulla, eikä välimatkojen tai sähkölankojen ääntäkään voi konkreettisesti havainnollistaa. Toisessa osassa äänetöntä äänenpitoa jatkavat *kuuro kivi* sekä *puun mahlan ja sfäärien soitto*. Tällainen auditiivisuus on aistimellisuutta, joka liittyy poissaolevaan. Avoimeksi jäävät kysymykset, kuuleeko maa ja kestääkö ihmisen kallo, tajunta, tällaista heikosti, jos lainkaan kuultavaa kohinaa. Varsin vaikuttavasta ilmiöstä näyttäisi olevan kyse. Se on aistittavissa, mutta sitä ei voi todentaa tavanomaisin tai näkyvin ja siten todistettavin tai tallennettavissa olevin keinoin.

Kolmas osa on eräänlainen toteamus. Kun on oppinut huomaamaan jotakin, jotakin muuta jää oppimatta. Kun oppii katselemaan maailmaan ikkunalasin takaa, salpautuu jokin muu väylä, ja maailmasta tulee sellainen, miltä se näyttää ikkunan lävitse. Maailmasta tulee katseen kohde, ja kun jotakin unohtuu, se menetetään ja on poissa. Neljännessä osassa siirrytään Nidaros-tuomiokirkkoon.⁵ Turistiopasteelta tai selittävältä kuvatekstiltä vaikuttava sitaatti keskittyy *viuluun. Harppu*, joka on melko myöhään noussut taidesoittimeksi, paljastuu runossa soittimeksi, jolla on *taivaallinen ääni*. Kolme pistettä osoittaa avoimeksi jääneeseen lauseeseen. Sitaatille esitetään siten ikään kuin vastaväite, joka kuitenkin jätetään auki. Selvältä vaikuttavaa toteamusta ei kokonaan kiistetä, vaan sen rinnalle, arvelemaan sävyyn tuodaan kysymysmuodossa harpun äänen taivaallisuus.

Merkille pantavaa on, että runon toinen osa on tankamuotoinen ja kantaa siten kiinnikettä rytmisesti säänneltyyn muotoon. Sanastollisesti vihjataan sanallisesta ilmaisusta poikkeavan ilmiön voimasta; äänettömän äänen kuuleminen koettelee tajuntaa ja mieltä. Tauot, äänetön ääni ja sen kuuleminen viittaavat kaikki runossa poissaolevaan. Se, mikä ei näy selvästi, kuten maailman ulottuminen ikkunan rajaaman näkymän ulkopuolelle, tai kuulu kovaa, kuten välimatkojen tai sähkölankojen laulu, tuodaan näkyvän ja kuuluvan rinnalle. Arvokkaaksi määriteltä saa oheensa alemman statuksen omaavan harpun. Kuuluvan ja näkyvän arvo on tällöin suhteellista, eivätkä äänetön ääni, näkökentän ulkopuolinen näkymä tai harpun sointi ole sittenkään vähäpätöisiä. Mainittavaa on lisäksi, että kolmannen osan aforistinen tiivistys tuo runon minän osaksi tällaista arvojen uudelleenarviointia. Tauot, hiljaisuus, näkymätön ja poissaoleva osoittautuvat runon merkittäväksi immateriaalisuudeksi, joka muodostaa runon materiaalista läsnäoloa ja jota käsitellään sanastossa. Ääni, joka esiintyy poissaolevana, on soittoa ja laulua, ja siihen liittyy jotakin sanoin kuvaamatonta kuten sähkölankojen laulu tai taivaallinen ääni. Runo on *Ruusukvartsin* ensimmäinen, ja sellaisena sitä voi pitää merkitsevänä ovena tai avaimena kokoelmaan.

Immateriaalisen vaikutusta ja merkitystä edustaa tunteiden, tunnelmien ja vaikutelmien ohella muun muassa muisti (Phelan 1996, 5). Aineettomat asiat, menneisyys tai poissaoleva, on koettavissa ja siten materiaalisesti vaikuttavia, vaikkapa välimatkojen lauluna ja muistoina, jotka vaikuttavat, vaikkakaan ne eivät ole

⁵ Nidaros on 1000-luvulta peräisin oleva tuomiokirkko Trondheimissa. Nidaros juontuu nimestä Nidelva (= Nid-joki, joka virtaa läpi Trondheimin).

todistettavasti ja empiirisesti läsnä. Viimeksi mainitulle ei juuri siitä syystä anneta mainittavaa arvoa: todellisuuden kannalta arvokkaampana pidetään todistusaineistoa; äänetön ääni ei kelpaa sellaiseksi. Pitkää arvostuksen historiaa on vaikea kyseenalaistaa, eikä viululle myönnettyä statusta myöskään kumota noin vain. Harpun ääni ei ole itsestään selvästi arvokasta ja arvostettua, päinvastoin, ja sen arvottomuudesta kertoo osaltaan se, että iäkästä naista saatetaan pejoratiivisesti kutsua harpuksi.⁶ Statuskriittisyys tulee kuitenkin runossa esiin epäsuorasti. Viulu nimittäin esiintyy *hornankuvissa*, ja harpun kohdalla taas tuodaan esiin *taivaallinen ääni*; arvokas viulu saattaakin olla helvetillinen ”pirunviulu”, kun taas harpun kohdalla mainitaan taivaallisuus. Tämä suhteellistaa molempien ennalta annettua statushierarkiaa. Koska kyse on lainausmerkein osoitetusta sitaatista, tuodaan esille se, että yleisiksi – ja siten itsestään selviksi – luonnehdinnoiksi tulkitut lausumat voi ja on syytäkin kyseenalaistaa.

Phelan kiinnittää huomiota siihen, että näkyvyyden eli näkyvän ja arvokkaaksi merkityn korostumisen ideologia on ollut kulttuuriteorioissa vallitsevana.⁷ Se, mikä jää näkymättömiin ja kuulumattomiin, on kuitenkin olennainen osa näkyvän muodostumista arvokkaaksi tavalla tai toisella. Keskeistä on, miten näkyvä muodostuu näkymättömän varassa. Se, että aiemmin näkymätön nostetaan ikään kuin samalle viivalle kuin jo näkyvä, ei ole välttämättä aina oikea ratkaisu. Tilanne ei tasa-arvoistu tällä tavoin, sillä tällöin aiemmin näkymätön nostetaan valvonnan kohteeksi, eikä aiemmin arvoton ja merkityksetön tule automaattisesti arvokkaaksi ja merkittäväksi. (Phelan 1996, 1–2, 26.) ”Taukoja” käsittelee mainitunlaista tilannetta osoittamalla, kuinka katsomisen ja näkymisen logiikka hallitsee yksilöä, joka oppii *katsomaan ikkunasta* ja silloin ovi unohtuu. Tällainen logiikka hallitsee yleisesti hyväksytyjä lausumia kuten tiettyjen asioiden (arvokas viulu) keskeistäminen ja joidenkin muiden (arvottomampi harppu) huomiotta jättäminen. Sama koskee sitä, mikä jää kuulumattomiin kuten monenlainen laulu ja soitto, joita ei voi selvin sanoin kuvata. Sellainen vaatii kestäväää kalloa; outo laulu ja soitto – kohina, kumu – voivat sisältää taajuuksia, jotka järkyttävät. Tietoisuus näkymättömän, kuulumattoman ja arvottoman vaikutuksesta avaa ymmärrystä. Sen esiin tuominen ja tutkiminen voi tuottaa psyykkistä vastustusta ja siten mahdollistaa poliittisen muutoksen, vaikkaakaan ei ehkä välittömästi seurauksin (vrt. Phelan 1996, 2). Todellisuus ei muodostu vain siitä, minkä näkeminen ja kuuleminen mielletään arvokkaaksi.

Myös tauot ja hiljaisuus ovat osa ääntä, joka kuullaan. Taukoja, hiljaisuutta ja poissaolevaa ei voi jättää runossa huomioimatta. Niiden immateriaalisuus – osana runon materiaalia – on signaali tuottamattomuudesta silloin, kun (hyödykkeiden, näkyvän, tuloksen) tuottavuuden ensiarvoisuus on silmäänpestävää (Phelan 1996, 27). Taukoja ei voi muuntaa symboleiksi, hyödykkeiksi ja tulokselliseksi toiminnaksi. *Harppu* on tuottamattomuuden signaali, jos sitä ei koeta arvokkaaksi, korkeintaan

6 Tällaiseen vapaaseen assosiointiin houkuttaa kansi Peggy Phelanin (1996) teoksessa. Siinä on kuva iäkkään, harmaapäisen naisen kasvoista. Nainen on sulkenut silmänsä ja avannut suunsa, kenties laulaakseen.
7 Mainitussa kohdassa Phelan (1996) kirjoittaa kyseisen dominanssin vallinneen viimeiset kymmenen vuotta, siis 1980- ja 1990-luvuilla.

kenties tuonpuoleiseen sijoittuvien enkelien tarunomaiseksi soittimeksi, tai iäkkään naisen reduktiiviseksi ja halventavaksi metaforaksi. Julkisuus ja varsinkin media on usein tahtonut piilottaa iäkkään naisen. Yhtäältä vanhoja ihmisiä pidetään harmillisena ja taloudellisesti rasittavana ongelmana, joka täytyy hoitaa (pois), ja siksipä vanhukset usein esitetään avuttomina, sänkyyn sidottuina ja hoidon kohteina. Toisaalta vanha nainenkin saa korkean statuksen, mikäli hän sopii tai sopeutuu käsitksemme viisaasta ikääntyneestä tai mikäli hänellä jo entuudestaan on sosiaalista statusta. (Vakimo 2001, 29–30.) ”Taukoja”-runossa jää tulkinnanvaraiseksi, onko kyse ylipäätään vanhaan naiseen viittaamisesta, ja avoimeksi se, miten mahdollinen viittaus tulisi ymmärtää.

”Taukoja” on runosikermä, joka koostuu fragmentaaristen jaksujen sarjasta. Ne nivoutuvat toisiinsa katkelmallisesti, katkosten ja taukojen avulla. Tauot saavat aikaan toimintaa, liikettä, ja runosta muodostuu jatkumo palasia, tiiviitä ja aforistisia kannanottoja, joissa näkyvästä todellisuudesta poissaoleva – mennyt, hiljaa kuuluva, näkymätön ja arvoton – rytmittää sanottua. Sanotun ja sanomattoman kategoriat joutuvat ”Taoissa” vuorovaikutukseen, ja niiden hierarkia osoittautuu suhteelliseksi, toinen toisestaan riippuvaiseksi. Sanomaton jää määrittymättä, sitä ei hallita määritelmien. Sanomaton osallistuu kuitenkin runon rytmikkääseen liikkeeseen, jossa toistoa muodostavat tauot, hiljaisuus ja poissaoleva. Tällainen tekstin tuntu saattaa muodostaa yhteisen kosketuspinnan, ”että ihmisillä olisi jotakin yhteistä”, ja konditionaali avaa mahdollisuuksia myös tulevaisuuteen.

Epärajaista liikettä

Näkyvän problematiikka tulee esiin *Ruusukvartsin* runossa ”Kaupunkikuva” (R 32):

I
Katsojan silmiin
kaupungin kasvukivut
tutusti käyvät:
välivaiheen säröt kuin
oman mielen muutokset.

II
Tornitalossa
kääntyi hätäinen ruutu,
sinkosi valon.
Joku äiti vain katsoi
pihan hiekkalaatikoon.

III

Vain myötätunto –
onko se mikään runo.
Toistaa kuin kaiku,
pysähtyy puolipisteen
tai heittomerkin verran.

Runo koostuu ”Taukojen” tapaan numeroiduista osista, eivätkä tällä tavoin merkityt osat ole yhä kiinteässä yhteydessä toisiinsa kuin säkeistöt. Kukin jakso on tankamuotoinen, mikä puolestaan yhdistää jaksuja toisiinsa. Tauotus ja rytmi edustavat runon toisteisuutta, joka kokoaa runoa. Alussa esiintyy metonyymisesti ilmaistu ”katsojan silmät”. Katsottu sekoittuu siihen, mitä omassa mielessä tapahtuu, ja ne ovat siten kytköksissä toisiinsa. Oma mieli on muuttuvainen, ja samoin se, minkä näkee, muuttaa muotoaan; muutosta tapahtuu molemmissa. Toisessa jaksossa silmiin käy avautuvan ikkunan aiheuttama valonvälähdys. Joku äiti siellä tarkistelee, näkykö lasta hiekkalaatikolla. Kolmas jakso tuo sanastoon mukaan myötätunnon, kenties aavisteltua äidin hätäännystä kohtaan. Kysymysmerkitön kysymys kohdistuu siihen, voiko tällaista tunnetta ja kokemusta pitää runona ollenkaan. Onko se vain kaiunkaltaista toistoa, johon pysähdytään hetkeksi, puolipisteen tai heittomerkin verran, ei esimerkiksi pisteen mittaisen täyden pysähdyksen ajaksi.

Runon ensimmäisessä osassa esiintyy kaksoispiste ja kolmannessa, samalla viimeisessä osassa ajatusviiva. Viimeisessä osassa taas mainitaan sanallisesti *puolipiste* ja *heittomerkki*. Merkkien käyttö ja toisten merkkien mainitseminen juontaa ajatukset Kivikk’aholla aiemmin esiintyneeseen ajatusviivaan sekä *Viuhkalaulussa* että erityisesti kokoelmassa *Niityltä pois*, joissa tulkitsin niiden viittaavan poissaoloon ja kuolemaan. Puolipiste ja heittomerkki, joita runossa ei siis merkkeinä esiinny, ovat graafiselta luonteeltaan kaksoispistettä ja ajatusviivaa epämääräisempiä ja ehkä harvemmin käytettyjä välimerkkejä. Paitsi että kyse on tyypillisesti yksityiskohdan merkityksestä modernistiselle ja modernille runolle, välimerkit ovat myös jonkinasteisen tauon merkkejä, ja ne osallistuvat runon rytmisen liikkeen luomiseen. Kaksoispiste ja ajatusviiva tekevät selvemmän, puolipiste ja heittomerkki puolestaan lyhyemmän tauon. Välimerkkien mainitseminen lopussa sanallisesti suuntaa lukijaa lisäksi tarkastelemaan runossa käytettyjä välimerkkejä ja pohtimaan, miksi tietyt välimerkit mainitaan mutta niitä ei käytetä, jolloin huomio kääntyy jälleen poissaolevaan. Tällaista rytmistä liikettä ei voi ilmaista suoraan sanallisesti kertoen. Samalla tavalla epämääräiseksi asiaksi, affektiksi, jonka ilmaisua runossa epäilläään, osoittautuu *myötätunto*. Se ei ole selvärajainen tunne, joka olisi kategorisesti sanottavissa, ja se muodostuu vuorovaikutuksessa johonkuhun toiseen. Sanotun sijaan runossa vaikuttavaa ja merkittävää on sanomaton, joka kuitenkin tiiviisti kietoutuu sanottuun.

Runossa mainitun *heittomerkin*, joka runosta on merkinä poissa, voi tulkita myös viittaavan Kivikk’ahon nimeen, joka on kirjailijan nimi. Heittomerkillä on historia, joka näkyy Kivikk’ahon runoteosten kansissa: niissä käytetään vuoteen 1952

muotoa Kivikk'aho, *Parvessa* ja *Koottujen runojen* ensimmäisessä (1975) ja toisessa painoksessa (1979) asua Kivikkaho ja *Ruusukvartsissa* sekä *Koottujen runojen* kolmannessa, laajennetussa painoksessa (1998) jälleen Kivikk'aho. Heittomerkki osoittaa sisäheittoisuuteen, joka liittyy murteellisuuteen, vanhempaan suomalaiseen runouteen ja rytmiin.⁸ Kivikk'aho on lyhenne yhdyssanasta kivikkoaho, kivikkoinen aho. Heittomerkki vaikuttaa sanan rytmitykseen, sillä kun heittomerkki jää pois, rytmitysikin muuttuu ('kivikk-aho' vs. 'kivik-kaho'), ja tässä on huomattava ero. Paitsi rytmiin, heittomerkki viittaa poisjätettyyn äänteeseen ja ilmaisee tällöin poissaolevaa. Rytmii, poissaolo, tauko ja merkki limittyvät *heittomerkki*-viittauksessa yhteen ja saavat sanallisen ilmiänsä, joka kertoo myös niiden poissaolosta tai heikosta läsnäolosta, mikä koskee teoksen tasolla rytmiä. Samalla heittomerkki osoittaa Kivikk'ahon runoilijan nimen historiaan ja kielen eri rekistereihin sekä murteellisuuteen ja runouteen.

Heittomerkki liikuttaa siten luentaa yhtäältä historiallisiin muutoksiin samoin kuin itse merkin puuttumiseen (paitsi *Ruusukvartsin* tekijänimessä, jolloin mukaan tulee metatasa). Tällainen liike pitkin runoa, edestakaisin, ja runosta ulos, kirjaan ja historiaan, kertoo lukijan silmien ja ajatusten liikkeestä. Näkemistä, lukemista ja tulkintaa ohjataan liikkeeseen, mihin viittaa lisäksi aloituksessa esiintyvä muutos, joka koskee niin katsojaa kuin katsottua. Sanastoa seuraten liike alkaa silmistä ja siirtyy maisemaan, takaisin oman mielen muutoksiin, valonvälähdykseen, johonkuhun äitiin ja lopulta takaisin runoon. Heittomerkki puolestaan liikuttaa tulkintaa Kivikk'ahon nimeen ja poissaolevaan. Runo rytmittyy luennan liikkeenä, ja näin rytmi ulottuu vahvasti sekä lukijaan että luennan tilanteeseen. Näin ajatellen rytmien väisämättömiä osia ovat poissaolo ja epäräjaisuus; runon hahmo ei pysy aloillaan.

Katse osoittautuu "Kaupunkikuvassa" rajalliseksi, sillä se on katselijan – myös lukijan – silmistä, mielenmuutoksista ja -liikkeistä sekä ajanvaihdoksista kiinni. Se, mitä havaitsee, liittyy tunteeseen ja kokemuksiin, ja samalla siihen, että tätä prosessia voi hahmottaa nimenomaan liikkeenä. Sanomatonta liikettä ilmaistaan taukoina, merkkeinä, välähdyksinä, mielialoina ja tunteina, joilla ei ole suoraa vastinetta. Erityisesti *heittomerkki* viittaa rajakohtaan, joka osoittaa tunnusmerkittömän ja tunnusmerkkisen väliseen vuorovaikutukseen ja jää avoimeksi ja siten määrittämättömäksi. Sanomaton liikkuu jatkuvasti sanotun rajoilla ja siihen suhteutuen. Kun runo liikuttaa lukijan silmiä, luentaa ja tulkintaa, materialisoituu ymmärrys siitä, että merkitys on "katsojan silmässä".

Se, mitä näkee, on joka tavalla suhteessa siihen, mitä voi sanoa; kuvalla ja mielikuvalla on siten rajansa (Phelan 1996, 2). Näkeminen on rajallista, ja tähän osoittaa "Kaupunkikuvan" sanomaton osuus: näkeminen on vuorovaikutuksessa

8 Kivikk'aho (1947, 584, 590–591) kirjoittaa, kuinka hän vasta muutettuaan kotiseudultaan Sortavalasta Länsi-Suomeen huomasi kirjailijanimensä "karjalaisen soinnin", mutta halusi tietoisesti säilyttää muiden korviin erikoiselta kuulostavan nimensä. Heittomerkkiä voidaan käyttää yleisemminkin osoittamassa ns. sisäheittoa, jota esiintyy myös muualla kuin kaakkoismurteissa. Vanhemmassa runossa esiintyy varsinkin sananloppuista loppuheittoa, joka osoitetaan heittomerkillä. Heittomerkin jättäminen pois Kivikk'ahon nimestä 1960-luvun alussa viittaa haluun modernisoida kielenkäyttöä juuri tästä syystä, ja yleisesti noihin aikoihin vastaanotto alkoi suosia heittomerkkitöntä kirjoitusasua, jota esiintyy edelleenkin.

kohteeseen, jota katsellaan, ja sen lisäksi sanallisen ilmaisun mahdollisuuksiin ja rajoihin. Tällaista vuorovaikutussuhdetta ei prosessuaalisuudessaan voi kuvata sellaisenaan tai suoraan, se vaatii lukijan osallisuutta ja liikkeen aistimista. Vuorovaikutus on likeistä sukua kokemukselle, jonka pukeminen sanalliseen asuun ei aina onnistu. Ajatus tihentyy runossa ”Soikea” (R 31):

Koit lumen ja jään,
sateet, poudat, elämän
ääripisteissään.
Mahdoton sitä ahtaa
harpin yhteen ympyrään.

Tankamuotoa ryydittävät riimit ja laskevaksi hahmotettavissa oleva rytmi. Sanastollisesti runo esittää, ettei elämäkokemuksia voi järjestää selvään, kontrolloituun muotoon. Elämän ääripisteet eivät asetu sievän symmetrian mukaan. Ääripisteitä luonnehditaan runossa luonnonvoimien avulla, jotka puolestaan rytmittävät syklistä. On siis ymmärrettävää, ettei niitä voi kuvata ympyrällä, sillä sykli ei ole sulkeutuva kehä. Se on jakso tai sarja toisiinsa nivoutuvia varioituvia toistoja, eikä sitä voi määrittellä symmetriseksi. Sykliä kuvaa saman liikkeen sijaan rytmin tapaaminen toisto ja muuntelu. Vaikka vuodenajat vaihtuvat joka vuosi, ne eivät toistu täsmälleen samanlaisena. Sen sijaan niiden toistuvuutta kuvaa toiston lisäksi liike ja variaatio, suhde ajalliseen vaihteluun. Aivan samoin tankaa määrittävät tietyt säännöt, mutta niiden toteutus vaihtelee.

Otsikkoa ajatellen elämää kuvaa soikea muoto, joka symmetriseen ympyrään verrattuna merkitsee epäkeskisyyttä. Vapaalla kädellä piirretty ympyrä saattaa mekanistisesti harpilla muotoillun kuvion sijaan näyttää epäsymmetriseltä soikiolta. Jos siis tällaista soikeaa syklistä, epäkeskistä ja varioivaa liikettä yrittää ahtaa ympyrään, jotakin jää väistämättä yli. Harmoninen saman toisto tulee ”Soikeassa” haastetuksi rytmisesti, joka on liikkeessä, sekä sanallisesti, joka muutamalla sanalla luonnostelee elämäkerran problematiikkaa ja liikuttaa käsitystä elämäkerran eheyden mahdollisuudesta.

Ehyen ja selkeän elämäkerran sijaan runo tarjoaa liikettä ja kokemusten sanomattomuutta. Elämää kuvataan kuitenkin usein kaarena, joka tuo mieleen selkeämuotoisen linjakkuuden, samaan tapaan kuin harpilla piirretty ympyrä. Varsinkin kerrotut elämäkerrat esittävät usein – tai ainakin perinteisesti ajatellen – evolutiivisen kehityskaaren.⁹ Tällainen kuva elämästä on kuitenkin jotakin muuta kuin koettu, tapahtunut ja eletty. Elämäkerrasta saadaan siisti ja sievä ympyrä, kaari tai kehä sulkemalla pois sellaista, mikä ei täytä sille asetettuja tunnusmerkkejä. Tällä tavoin toteutettu elämäkertana on hyväksyttävä, tiettyä todellisuuskuvaa muotoileva

9 Kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa on toki kyseenalaistettu elämäkerrallisuuden eheys monin tavoin, ks. esim. Kosonen 2000.

konstruktio (vrt. Phelan 1996, 3). Kunkin ”oma elämä” muodostuu kuitenkin monenlaisesta aineksesta, jota ei voi ahtaa klassisen muodon vakioon. Kokemukset voivat jäädä sanomattomiin; niillä ei ole arvokasta sanastoa tukena.

”Kaupunkikuvassa” katseen rajallisuus ja konstruktivisuus osoitetaan havainnollisesti ennen muuta rytmisenä ja sanomattomana liikkeenä. ”Soikea” haastaa elämäkerrallisuuden rajoittuneisuuden ja tekee sen ennen kaikkea sanallisesti, vaikka samaan aikaan sanojen rajallisuus tulee esiin. Molemmissa tapauksissa havainnoiva ja kokeva minus osoittautuu epärajaiseksi, ja tekstin tuntua muodostavat rytmi ja liike, joka sisältää sanomatonta. Tämäntapainen prosessuaalisuus voi hyvin olla Peggy Phelanin tähtäimessä, kun hän kuvailee nykyidentiteetin ongelmallisuutta. Koska minää ei selkeästi rajattuna identiteettinä ole, identiteettiä täytyy jatkuvasti tuottaa uudelleen ja vahvistaa. Minä ei itsessään kykene varmistamaan sitä, vaan epäonnistuu siinä. Epäonnistuminen johtuu siitä, ettei identiteetti voi luottaa todennettavissa olevan historian jatkumoon: se mitä on ollut, on muistojen, kokemusten ja tunteiden varassa. Siitä uutetaan sanallisesti mahdolliseen muotoon vain tiettyjä, hyväksytyllä tavalla näkyviä (arvokkaita) osia ja asioita. Siten yksilön alkuperä on sekä todellinen että kuvitteellinen monin tavoin. Kun minä pyrkii varmentamaan paikantumistaan ja identiteettiään, näkemisestä tulee todiste olemassaolosta ja samalla (minän) tietämistä. (Phelan 1996, 4–5, 16.)

”Kaupunkikuvassa” ja ”Soikeassa” osoitetaan varman identiteetin rajallisuus, ja siitä todistaa sanallisen ilmaisun puutteellisuus, joskin sanallistamiseen myös pyritään. Tällaisena prosessuaalisena liikkeenä runot todistavat omasta hauraudesta ja tekstuaalisen identiteetin epävakaudesta. Se, mitä ei sanota tai kirjoiteta ääneen, voi samalla jäädä todentamattomaksi ja siten näyttää epätodelliselta. Kun epäilee silmin näkyvää todellisuutta, epäilee samalla katsovaa minää, josta syystä vakuuttelu silmin nähdyn todistusvoimaisuudesta on niin vahva (Phelan 1996, 1). Problematiikka ilmenee ”Kaupunkikuvassa” ja ”Soikeassa” ja kärjistyy minän poissaolona ja immateriaalisen tyhjyyden korostumisena.¹⁰ Tällä tavoin runot haastavat lukijaa, sillä kun sanottu ei paikannu puhuvaan minään, se menettää alkuperäiseen persoonaan kiinnittymisen mahdollisuuden. Sen sijaan epävarmuus, rajallisuus ja epäkeskisyys osoittavat runojen toiminnan muodostuvan rytmisenä liikkeenä, ei keskittyneenä tiettyyn persoonaan. Runoista puuttuu vakaa minä, joka tietää ja hallitsee sanoilla tai katseella, eikä selvää positiota tarjota myöskään lukijalle.

10 *Ruusukvartsissa* lauseen tason toimijana voi olla vaikkapa *lumiauran meininki* kuten runossa ”Lumentulo” (R 20), jossa myrsky saartaa, majat maastoutuvat, lumi tupruttaa, aamu lapioi ja lopulta *Maisemassa etenee / lumiauran meininki*.

Julkisuus saalistaa sanottua

Suoraan sanominen julkisesti saattaa olla ongelmallista, kuten käy ilmi runossa ”Motot” (R 44):

Mihin talletan tunteen,
joka on syntynyt motoksi?
Se särkyy, kun teen
sen kannanotoksi.

Mihin avoimuus,
jota alati vaaditaan,
kun julkisuus
sen veisi saaliinaan?

Sai moni tölväisyn
luottavuudestaan
ja päätti: Vetäydyn!
Palaako milloinkaan?

Runo on nousevasti mitallista ja riimitettyä, ja sisältää kolme kysymysmerkillä varustettua kysymystä. Rytmien säännönmukainen toisto jäsentää runoa napakasti. Tunteen sanallistamisen problematiikka esitellään heti alussa ja toisessa säkeistössä puolestaan avoimuuden vaarat. Kyse ei olekaan siitä, ettei haluaisi sanoa jotakin, vaan siitä, mitä tapahtuu kun tunteensa julkistaa muille ja ne joutuvat sosiaalisen tulkinnan ja arvottamisen kohteeksi. Epäselvää on, kannattaako moiseen julkiseen tunnustamiseen ryhtyä ollenkaan. Yhtäältä tunne pyrkii tulemaan sanotuksi, toisaalta motoksi syntynyt tunne särkyy, kun sitä pyrkii muotoilemaan selkeäsanaiseksi kannanotoksi. Julkisuus toimii tavalla, joka voi olla yksilön kannalta tuhoisaa.

”Motot” varaa tarttuvaan rytmiin ja kysymyksiin. Ne molemmat ovat tapoja vetää lukija puoleensa ja kutsua dialogiin. Kysymykset jäävät avoimiksi, vastaukset eivät siis sisälly runoon ja osoittavat niiden olevan jossakin muualla. Mitallinen ja riimitetty rytmi kohostaa sanastosta poikkeavaa ilmaisua. Molemmat piirteet nostavat sanomattoman olennaiseksi osaksi runoa. Samaan aikaan rytmi ja kysymykset tempaavat mukaansa ja sisältävät sanomatonta. Tällainen avoimuus, joka nojaa sanomattomaan ja kietoutuu sanalliseen merkitykseen, toimii alustana dialogisuudelle ja on runon perusta.

Sanomaton tekee toimivaa työtään runoilmaisussa, ja sellainen ilmaisu on *Ruusukvartsille* – kuten koko Kivikk’ahon tuotannolle – ominaista. Suoraan sanominen on vaikeaa, mahdotonta tai siitä kieltäydytään, ja sen sijaan rytmi toisenlaisen ilmaisun keinona nousee esiin, samoin kuin sanomatta jättäminen. Se korostuu *Ruusukvartsissa*, jossa aiempaa vahvemmin sanallisen merkityksen kytkös poissaolevaan tuodaan esille, joka käsittelemällä poissaolevaa tai korostamalla symbolisen

ilmaisun perustumista poissaolevalle. Mutta voiko sellaista olla olemassa, mikä ei näy selvästi tai kuulu kovaa? Miten sellaisesta voi puhua tai kirjoittaa käsitteellisen kielenkäytön puitteissa? Näkyvyyden edistämisen politiikka saattaa kuitenkin olla pikemminkin saman toistoa lisäävää kuin käytäntöjä, vaikutuksia ja arvostuksia muuttavaa (Phelan 1996, 11). Näkymiseen liittyy arvostuksen laatu ja määrä; näkyvyys itsessään ei takaa mitattavissa olevaa positiivista arvoa. Tällöin jonkin näyttämättä ja sanomatta jättäminen voi edustaa vaihtoehtoista toimintaa.

Läpinäkyvään ja julkiseen avoimuuteen pyrkivä tunnustuksellinen kommunikaatio on leimallista 1990-luvulle (vrt. Rojola 2002).¹¹ Julkisesti sanominen sisältää kuitenkin riskinsä. Usein representaatio, joka ei mukaudu olemassa olevaan arvostusasteikkoon, saatetaan julkisuudessa liudentaa universaaliksi tai transsendentiksi (Phelan 1996, 11). Julkisuus saalistaa sen, minkä se saa nopeasti käsiinsä eli minkä se helposti havaitsee. Samalla se, mikä on epävarmaa, pyritään kiinnittämään varmasti tunnistettavaan viitekehykseen tai jopa stereotypiaan. Runo on tekstilaji, joka voi aiheuttaa ymmärtämättömyyden tunnetta, varsinkin jos runo sisältää monenlaista elliptisyyttä ja poissaolevaa, tyhjältä tuntuva. Runoilijan hahmo on yhä edelleenkin helposti tunnistettava kiinnekohta runoista kirjoitettaessa, erityisesti mikäli runoilija on entuudestaan tuttu; kasvokuva runoilijasta liitetään hyvin usein päivälehtien runokritiikkiin. Runoilijan hahmoon kiinnittyminen näkyy *Ruusukvartsin* vastaanotossa. Osaltaan se johtunee siitä, että Kivikk’aholla oli kokoelman ilmestyessä jo vankka, elävän klassikon maine, lisäksi hän oli poikkeuksellisen iäkäs, 74-vuotias runoilija, ja edellisen itsenäisen kokoelman julkaisemisesta oli kulunut 34 vuotta.¹²

Katsaus *Ruusukvartsin* vastaanottoon kertoo osaltaan vastaanoton tavasta kiinnittää kokoelma johonkin tunnistettavaan viitekehykseen. Tunnistettavuus on kytköksissä yleisinä pidettyihin arvostuksiin ja käsityksiin. Agendalla on tällöin tarkoitus, joka tähtää lopputulokseen: siihen miten runoista tulee osa tunnistettavaa todellisuutta (vrt. Aviram 1994, 3). ”Kivikk’ahoa on pidetty siirtokarjalaisten ja sodan kokeneen sukupolven tuntojen tulkkina”, Leena Tuomela (1995) kirjoittaa *Ilkkaan* jatkaen, että teema on *Ruusukvartsissakin* mukana, tosin peitetymmin kuin aikaisemmin. ”Hän [Kivikk’aho] tuntee itsensä siirtolohkareeksi, kaukaa tulleeksi ja paikalleen jämähtäneeksi”, Tuomela tulkitsee. Tällöin kriitikko asettaa kokoelmaa selittäväksi viitekehykseksi Kivikk’ahon henkilöhistorian. Kriitikko toteaa *Ruusukvartsin* runojen olevan kauttaaltaan tankoja ja haikuja, ja Kivikk’ahon olevan taitava ja hallitsevan ”suvereenisti kaikki modernin runouden keinot”.

Tunnistettavan todellisuuden osaksi muodostuu Tuomelan kritiikissä siirtokarjalaisuus, jonka staattisuutta korostaa *siirtolohkare*-metaforan nostaminen esiin merkitsevänä esimerkkinä.¹³ Tällainen kertoo osaltaan halusta kiinnittää epävarma

11 ”Pakkojulkisuus” näyttää korostuneen 2000-luvun alun kustannuskriisissä; kirjailijoilta odotetaan medianäkyvyyttä ja julkisuudessa olemista.

12 Klassikkoudesta kertoo *Helsingin Sanomissa* ilmestynyt Sinikka Nopolan (1998) artikkeli Kivikk’ahosta otsikolla ”Runoilijan ihmeellinen aika. Sinikka Nopola yritti kysyä, millaista on elää klassikkona.” Sunnuntaisivuilla ilmestyneen koko sivun juttua hallitsee suurikokoinen kuva Kivikk’ahosta.

13 *Siirtolohkare*-metafora esiintyy runossa ”Yö ja päivä” (R 61): ”Siirtolohkare – / me lienemme yhtä me / etäältä tulleet. / Siirryttyä pysymme / pihamaalla, kotona.”

kohde (runo) varmalta tuntuvaan identiteettiin (siirtokarjalaisuus, joka samalla koskee kymmeniä tuhansia nyky suomalaisia, eivätkä he kaikki suinkaan ole runoilijoita) ja kiistattomalta vaikuttavaan, vaikkakin tarkemmin katsoen katteettomaan ja sisällöllisesti mahdottomaan ”todistusaineistoksi” naamioituun luonnehdintaan (modernin runon kaikkien keinojen hallinta). Todistettavuus ei siten itse asiassa kerro runoista juuri mitään. Sen sijaan niin siirtokarjalaisuudesta kuin modernin runon keinoistakin tehdään ”totuudellinen” viitekehys, näkyvää ja tunnusmerkkistä todistusaineistoa.

On selvää, ettei päivänarvostelussa ole mahdollisuuksia seikkaperäisiin analyyseihin, ja lisäksi on selvää, että päivälehdissä ilmestyneen kritiikin potentiaali kohdelukijakunta on ”suuri yleisö”. Runoista sanataiteena on tällöin kirjoitettava tavalla, joka on monen ymmärrettävissä. Siittää saattaa seurata, että runoarvostelussa keskitytään siihen, minkä ajatellaan olevan suuren yleisön tunnistettavissa tai kiinnostavan sitä.¹⁴ Tällöin sen kaltaiset piirteet kuten runojen poissaoleva ja epävarma tai epärajainen liike ovat vaarassa jäädä käsittelyn ulkopuolelle, ja toimintatapaa näyttää ohjaavan tarttuminen tiettyihin, mahdollisimman selvästi konkreettisoitavissa oleviin sanoihin kuten *siirtokarjalaisuus*. Näkyvyyden politiikan harjoittamista jatketaan siten, että tartutaan asioihin, jotka *näyttävät* ilmeisimmiltä ja selkeimmiltä. Se, mikä *näkyy*, on siirtolohkare, joka tulkitaan metonymisesti siirtokarjalaisuudeksi. Tuomelan tapaan kirjoittaa myös Tero Liukkonen (1995) *Helsingin Sanomissa*, joka päättää arvostelunsa toteamalla, että paikoitellen *Ruusukvartsissa* ”sanottua kahlitsee perinteisen mieterunon jäykkyys”, sillä kun ”elämänkokemus on tiivistetty järeäksi maksimiksi, runo tömähää lukijan tajuntaan raskaasti”.¹⁵ Tässäkin taustalla tuntuu leijuvan möhkälemäinen suuri kivi, kenties juuri siirtolohkare, joka hallitsee näkymää jäykkänä ja paikalleen jämähtäneenä ja jolla nyt kuvataan kokonelman runoja.

Poissaoleva, hiljainen ja tyhjyyden tuntu on ikään kuin pakko täyttää jollakin. Tämä on aineettomalta tuntuvaan yksi vaikuttavista seurauksista. Itse asiassa silloin tarjotaan tiettyä tulkintaa todellisuudesta, josta karsiutuu poissaolevan vaikutus. Tällöin sanottu – sanallisesti ilmaistu – tömähää arvostelijan *tajuntaan* raskaasti, aivan kuin siirtolohkare, jolla Tuomela kuvasi Kivikk’ahon tuntoja runon sanoja lainaten. Se, mikä on kouraantuntuvasti, *ikään kuin* todistettavasti näkyvää runon sanastossa kuten suuri kivi, on tällöin lopulta se, mihin runokokoelman tekstuaalinen identiteetti palautetaan. Raskas, paikalleen jämähtänyt ja lukijaa päin tömähävä ovat sävyiltään pejoratiivisia ilmaisuja. Julkisuus saalistaa keinoilla, joilla pyritään tietynlaiseen todellisuustulkintaan.

Sukupuoli on piirre, joka voi kiinnittää tekstin identiteettiä. *Parnasson* Olavi Jama (1996, 349) kirjoittaa *Ruusukvartsista* seuraavasti otsikolla ”Eila Kivikk’aho tulee kirjastotalosta ulos”:

14 Olen kirjoittanut päivälehtikritiikkiä *Turun Sanomiin* vuodesta 2004 ja tunnistan monien tässä mainitsemieni ongelmien koskettavan yhtä lailla itseäni kriitikkona; laji on sanalla sanoen haastava, ja kritiikin kriittisistä luonteesta johtuen se on altis affektiiviselle vastaanotolle.

15 Unto Kupiainen (1949/1974, 86) luonnehtii aforismia eli mietelmää maksimiksi silloin, kun se sisältää yleistä elämäntunnetta.

Tämä runoilija, tämä nainen ilmestyy 1960-luvulle jostakin sotaväli-polven sumusta ja ehkä vielä kirkkaammin kuin uudemman sukupolven tekijät hän kykenee miniatyyritekniikallaan näyttämään, miten runon perusta on kuva. Kiinteä, kestävä kuva, joka on niin persoonallinen että lukijasta tuntuu että olisi sen itse keksinyt. [...] Nyt tämä runoilija, tämä nainen ilmestyy vuosikymmenien sumusta ja taas hän tekee saman tempun. [...] Onko tämä Risto Rasaa vuodelta 1971 vai Eila Kivikk'ahoa vuonna 1995?

Runokuva – sanallinen ilmaisu – nousee merkitykselliselle sijalle. Korostetusti Jama mainitsee runoilijan sukupuolen vieläpä toistaen ”tämä runoilija, tämä nainen” -lausekkeen. Runoilija ilmestyy kuin aineettomasta sumusta, historian pölystä. Tällä tavoin naisesta tulee katselun kohde, jossa merkittäväksi muodostuvat toisto (”taas hän tekee saman tempun”) ja tyylin muuttumattomuus. Naispuolisuudesta tulee tunnusmerkkinen *Ruusukvartsin* kannalta, ja siihen liittyy saman toistumisen idea.¹⁶

Phelanin teoriassa keskeistä on sukupuoliittuneisuus, joka perustuu tunnusmerkitön–tunnusmerkkinen-jaotteluun. Länsimaisessa metafysiikassa maskuliinisuutta leimaa positiivisuus ja arvokkaaksi merkitseminen, vaikkakin mies lähtökohtaisesti edustaa tunnusmerkitöntä ihmisyyttä. Feminiinisyys sisältää arvotautunutta tunnusmerkkisyyttä. Kulttuurisessa reproduktiossa nainen jatkuvasti merkitään ja uudelleen merkitään, retorisesti ja imagistisesti. Miehestä tulee arvon normi. (Phelan 1996, 5.) Siten miestä tai miespuolisuutta ei tarvitse myöskään erikseen mainita; naisen toimii kiinnitetään eri tavoin huomiota, niistä tulee tavalla tai toisella jotakin *erityistä*, joka ei johda tilanteen demokratisoitumiseen.

Ruusukvartsin vastaanotossa Kivikk'aho on siirtokarjalainen, paikalleen jämähtänyt (kivi), nainen joka toistaa samaa. Runoista tehdään sen mukaisesti lukijaa päin raskaasti tömähtäviä. Näkyvyys, joka naiselle (ja runoilille) annetaan, perustuu sanomattoman ilmaisun vaikutuksen ja merkityksen ohittaminen, vaikka poissaoleva, tyhjä ja hiljainen ovat *Ruusukvartsissa* vahvasti läsnä ja sanallisestikin käsitelty piirre. Kyse ei ole vain tulkintojen erosta, vaan lähtökohdasta, jossa tietynlaisen todellisuuden tuottamisen pakko on esillä ja kohdistuu tunnusmerkkisen, iäkkään naisrunoilijan runoihin. Nollapisteen ”arvottomuus”, epärajainen liike, täytetään stereotyyppisin tunnuksin, joita käytetään todisteina vähän näkyvää ja hiljaa kuuluvaa vastaan. Immateriaalisuus täytetään mieluusti stereotyyppisin symbolein ja myyttisin kuvitelmin, koska siten väistetään sanomattoman ja ilmaisun rajallisuuden ongelma, joka voi tuntua fataalilta minuuden ja tekstin identiteetin etsinnässä. Rakentamalla ”havainnollinen” kuva väistetään epävarmuuden ongelma, ja tällöin auktorisoidaan minuutta. Julkisuuden saalistuspolitiikka, joka kohdistuu julkiseksi tarkoitettuun sanankäyttöön – pyrkii sivuuttamaan kiusallisen ongelman, poissaolevan vaikutuksen ja merkityksen. Tällainen saalistuspolitiikka tarkoittaa

16 Tästä poiketen *Turun Sanomien* Taina Ratia (1995) kytkee *Ruusukvartsi*-arvostelussa Kivikk'ahon myönteisessä mielessä ”runosisariin”, Helvi Juvoseen ja Mirikka Rekolaan.

näennäisdemokratiaa: kuvitelmaa siitä, että kaikki on suoraan sanottavissa ja siksi yhteisesti ymmärrettävissä.

Sukupuolen, taloudellisen tuottavuuden ja tasa-arvon problematiikka nivoutuu yhteen, ja muunlaisesta julkisesti puhuminen aiheuttaa voimakkaita vastareaktioita. Julkisuus saalistaa alinomaa rajaamalla sitä, mistä puhutaan; kaikista aiheista ei kannata kirjoittaa edes runoudessa. Tämä käy ilmi *Helsingin Sanomien* Tero Liukkosen (1993) arvostelussa Heidi Liehun teoksesta *Kirsikankukkia. Alaviitteitä* (1993):

Tosiasiassa yhdenkään naisen ura 1990-luvun Suomessa ei kaadu ruuanlaittoon, siivoamiseen tai lastenhoitoon. Naisen ei tarvitse edes ilmaiseksi imettää, mistä Liehu kirjoittaa, sillä yhteiskunta maksaa siitä korvauksen. Nykyään näkee joka puolella päteviä naisia, jotka ovat kyenneet valitsemaan sekä uran että perheen. [...] Humanistisessa akateemisessa yhteisössä, josta Liehun kirja nousee, nainen voi tulla nimitetyksi virkaan tai saada rahoituksen tutkimusprojektille sukupuolensa perusteella. Miehellä se on mahdotonta. Sanallisena suoritukseksi Kirsikankukkia on selvä aluevaltaus, mutta Liehun feministiseen utopiaan en usko. Haluaisin mieluummin uskoa naisen ja miehen reiluun yhteispeliin, mihin meikäläisessä yhteiskunnassa olisi mahdollisuuksia.

Taustalla kuuluu usko naisen ja miehen reiluun yhteispeliin; se ei siis ole vallitseva asiointi kuitenkään eikä hallitsevaa todellisuutta vaan vaatii uskoa. Toive tietynlaisesta todellisuudesta estää näkemästä sitä kritiikkiä, jota naisen toisin esittäminen osoittaa. *Ruusukvartsissa* naispuolisuus ei esiinny runon sanastossa, mutta pois-olevan immateriaalinen marginaali voidaan kytkeä (feminiiniseen) potentiaaliin. Siten *Ruusukvartsin* ilmaisu on tulkittavissa keinoksi, joka kyseenalaistaa immateriaalisen, nollapisteen negatiivisesti latautunutta arvottomuutta. Huomaamaton voidaan havaita aistien, tuntien ja ajatellen, ja tätä runot myös ilmaisevat.

Mitä kuuluu ja kenelle

Sanojen marginaali, vaikeneminen, voi olla osoittamassa tilaa, jossa vastalause elää vaikkakin esiin tulematta. Tämäntapaista problematiikkaa käsittelee ”Jokin. Tauko” (R 45):

Vaikkei vastalausestaan
aina ääneen sano,
aivosolmuun silti jää
muistiinpano,

liian niukka ollakseen
mikään mielipide,
tuo sulamaton, särmikäs
vuorikide.

Ei se oivallukselleen
kannatusta hae,
pysyy vain ja vaikenee
suolarae.

Runon rytmi on trokeinen, ja sen säe- ja säkeistömuoto ovat symmetrisiä. Nimi on kuvaava: kysymys on ”jostakin”, joka liittyy ”tauokoon”. Tätä tauon paikkaa ja merkitystä korostaa nimeen sisältyvä piste, kuin tahtilevon eli kesuuran merkkinä, mikä korostaa ilmaisun rytmikkyyttä, tahtia ja siihen olennaisesti liittyviä taukoja. Tauotus liittyy runossa paitsi säe- ja säkeistötauokoihin, myös kunkin säkeistön viime säkeiden typografiaan; säkeet sisältävät pitkän tauon ennen säkeen muodostavaa yhtä sanaa.

Sanastollisesti esiin piirtyy käsitys siitä, että vastalauseita ei aina tule sanoneeksi ääneen, koska niitä ei saa puettua muotoon, joka tekisi niistä valmiita tai varsinaisia mielipiteitä. Jäljellä on kuitenkin muistiinpano, luonnos tai elliptinen huomio, joka vastustaa jotakin. Tärkeämmältä vaikuttaa prosessi, ajatusten ja mielikuvien muotoutumisen liike, kuin lopputulos. Sitä ei voi tuoda julkisen piiriin, sillä se ei ilmene tavalla, joka olisi sosiaalisesti jaettavissa. Se jää julkisuudesta pois. Vaikka tuota muistiinpanoa ei julkisteta, se on kuitenkin läsnä aivosolmussa, ruumiillisesti ja mielessä. Rytmin kannattelemana ja vauhdittamana, mainitut tauot sisältäen, runo toimii sanomansa tavoin: se ilmaisee jotakin sitä ääneen sanomatta. Jokin, tauko, jää sanomatta, sanomisen ulkopuolelle. Liikkeenä runo toistaa omaa rytmiään ja korostaa sen osuutta. Tätä voi pitää julkisuuden saalistuspolitiikan vastaiseksi kannanotoksi, joka ei pyri näkyvyyteen. Tällöin tilaa ei pyritä valtaamaan sanomattomalta, *siltä joltakin*. Tauoitta ei mitään voida myöskään kuulla tai kuunnella.

Hiljaisuus ja tauko immateriaalisena, rytmittävänä tekijänä on *Ruusukvartsissa* poikkeuksellisen paljon läsnä, niin runokokoelman sivujen sisältämässä tyhjyydessä, rytmin osallisuudessa, taukojen alleviivaamisessa kuin ”sen

jonkin” määrittämättömydessä. Kun sosiaalisessa ja kulttuurisessa vuorovaikutuksessa huomio useimmiten kiinnittyy näkyvään, kuuluvaan ja siten kiinni tartuttavaan, sanomaton osana runon materiaalista läsnäoloa näyttäytyä arvottomana. Kun tällainen fragmentaarinen, häipyilevä ja sanomaton tauotus ja poissaoleva tulevat kuitenkin ilmaistuksi, vaikka niistä ei voi suoraan sanoa, tullaan osoittaneeksi epäilyksellistä todellisuuden tuottamista kohtaan, jossa päämääränä on yhä suurempi näkyvyys ja kuuluvuus, joka ruokkii itseään ja toisia samankaltaisiaan. (Vrt. Phelan 1996, 5.) ”Jokin. Tauko” -runossa juuri negatiivisuus – vastalause, jota ei sanota – osoittaa tekstin identiteetin muodostuvan muusta kuin tutusti tai tunnistettavasti kouraantuntuvasta ja ilmeisestä. Runon identiteetin kannalta se tarkoittaa, että yleensä immateriaalisena näyttäytyvä voi materialisoitua kieliaineksessa merkeinä, taukoina, rytminä, piirteinä jotka eivät suoraan tarkoita tai viittaa sanottavissa olevaan. Se, mitä ei sanota, voi olla kuitenkin mieltä ja ruumista kiinnittävää.

Ilmaisun prosessuaalisuuden huomioiva näkökulma osoittaa, että sanojen poissaolo, sanomaton, ei ole ihanne, vaan pikemminkin todellisuuskuvan epäeheyden osoitus ja esittämisen tapa. Siksi sanallisiin merkityksiin myös pyritään. Tunne, vastalause ja ajatukset ovat olemassa, vaikkei niillä olekaan (vielä) sopivaa muotoa, kuten tankarunossa ”Vaiennetut” (R 48):

Aluksi tuntuu
turhalta sana, sitten
suu joka jätti
sen sanomatta. Umpeen
ajatukset lukitaan.

Kun ajatukset on lukittu umpeen, sanoja ei enää tule suusta ulos. Hiljaisuudella on hintansa, sillä *turha suu* merkitsee turhuuden ruumiillista sisäistymistä ja ruumiin kontrollia. Otsikko viittaa tilanteeseen, jossa kyse on vaientamisesta: jotkut ovat vaientaneet jotkut toiset, ne joiden sanat ja suu ovat turhia. *Parvessa* puolestaan esiintyivät *syrytetyt*. ”Jokin. Tauko” -runossa vastalause jää sanomatta ja vaille muiden ihmisten kannatusta. ”Vaiennetuissa” toiset osoitetaan osallisiksi vaikeumiseen. Kaikissa näissä on kyse sanomisen sosiaalisesta kytköksestä. Osin kyse on hierarkiasta, joka aiemmin tihentyi julkisuuden harjoittamana saalistuksena. Joillakuilla on enemmän sananvaltaa kuin toisilla, ja toisaalta julkisesti sanottua voidaan tulkita ja sitä voidaan käyttää epätoivottavalla tavalla. ”Jokin. Tauko” -runossa vastalause kuitenkin muhii aivosolmuissa, ”Vaiennetuissa” ajatukset ovat ummessa, kenties yhä kytien. Vaikka suu tuntuu turhalta, se on edelleen ruumiillisesti läsnä.

Näkymättömyys ja kuulumattomuus ovat riski: tuotannollisen tehokkuuden näkökulmasta sanomaton poissaolo on ongelma, ja sen sanallinenkin käsittely saatetaan leimata joutavaksi spekulatioksi tai kiusalliseksi häiriöksi selväsanaisen kommunikaation ihanteelle. Immateriaalinen ”arvoton” on kuitenkin nähtävissä

voimavarana, sillä visuaalisten representaatioiden lisääminen poliittisena päämääränä sisältää vakavia rajoituksia. Jos näkyvyys olisi takeena vallasta, puolialastomat nuoret valkoiset naiset johtaisivat läntisiä kulttuureja, mutta näinhän ei ole. (Phelan 1996, 10, 6.) Hiljaisuuden ja sanomattoman käyttövoima liittyy niiden itsensä osoittamiseen ja niiden tiettäväksi tekemiseen, mikä koettelee ilmaisun keinoja, jota puolestaan voi pitää yhtenä runouden tunnusmerkinä.

Se, mikä on poissaolevaa näkyväksi ja kuuluvaksi julistetusta, osoittautuu runon piirteeksi, joka kurottuu kohti vuorovaikutusta, suhdetta toiseen ja toisiin. Vastalause on *jotakin* vastaan, vaikenemisessa on kyse myös *vaientamisesta*. Poissaolevasta tulee vaikuttava osa vuorovaikutusta sanotun ja sanomattoman välillä. Poissaoleva osoittaa toden identiteetin tuottamisen mahdottomuuteen ja pysymättömyyteen, ja siinä on sen potentiaali (vrt. Phelan 1996, 26–27). Runo on materiaalisena aineksena kiinni immateriaalisissa piirteissä kuten tauoissa ja sanomattomassa, jotka nivoutuvat rytmiin ja sanoihin: siihen mitä ei voida suoraan sanoa. Tämä koskee identiteettejä yleisemminkin, samoin kuin sukupuolta, josta ei koskaan lopulta saa kiinni ja täyttä otetta (Phelan 1996, 70).

”Todistettavasti” näkyvän ja kategorisoitavissa olevan saalistaminen on tapa välttää epävarmuutta ja sen aiheuttamia ongelmia. Toinen tapa suhtautua siihen, mistä ei voisi suoraan kirjoittaa, on ilmaista sitä muulla tavoin. Luetusta kirjoittaminen voi, sen sijaan että pyrki kiinnittämään tekstin identiteetin paikalleen, toimia niin, että sanomaton säilyttää voimansa. Tämä tapahtuu liikkeen havaitsemisen avulla. Liike ja toiminta, jossa häviävyys ja katoavuus ovat jatkuvasti läsnä, ovat ilmeisiä kokemukselle subjektiudesta (Phelan 1996, 148). Samalla symbolisen kielen konstruktivisuus voi alkaa valjeta (vrt. Phelan 1996, 165–168).

Immateriaalisen ja materiaalisen dynaaminen kytkös ilmenee *Ruusukvartsin* poikkeuksellisimmassa, kokoelman päättävässä runossa ”Kiintopisteesi” (R 62):

kiintopisteesi
siivillään loitto neva
yltäne
silmä

Kiintopiste häviää, nousee siivilleen ja loittonee, tai loitolla näkyy neva, puuton avosuo. Silmä ei taida yltää sinne, kiintopiste on häviämässä; *yltäne* voidaan ymmärtää elliptiseksi potentiaalinen kielto muodoksi (”silmä ei yltäne”). Minää ei runossa ole, sanat ovat vajaita, samoin lauseet; runo on hajoamisen tilassa, ja rytmitys johtaa myös lukusuuntaa kahtaalle: sanasta *siivillään* voi liikkua sanoihin *loitto* ja *neva* tai sanoihin *yltäne* ja *silmä*. Kysymys on immateriaalisesta aineksesta, joka täyttää runoa ja joka on huomaamatonta, näkymätöntä, ohimenevää. Se, mikä näyttäytyy häviämisen ja negatiivisen kautta eli katoaa, kieltäytyy samalla näkyvyydestä (Phelan 1996, 19). Tämä tarkoittaa aktiivista toimintaa. Jotakin runosta saa rationaalisestikin kiinni, mutta hajoamisen liikkeen tuntu hallitsee. Kiinteästä päästetään irti ja lähde-

tään liikkeelle, ja soinen maasto osoittautuu kiinteyttä vailla olevaksi, siis liikkeessä olevaksi kiintopisteeksi. Siipien voimalla liikkuva siirtyy lisäksi nopeasti näkökentän ulkopuolelle. Runon liike avautuu irralliseltakin vaikuttavien sanojen avulla jonnekin, loitoten ja ulottuen. Vain silmä näyttää jäävän paikalleen. Silmä ei voi siten tavoittaa tai hallita kaikkea, ja juuri tähän perustuu runon liikkeen voima. Tällainen epävarmuuden periaate perustuu todellisuuden empiirisen varmuuden epäonnistumiseen, ja siten se juuri ilmaisee todellisuutta materiaalisena kokemuksena. Minää runossa ei ole, ja sen sijaan esiintyvä sinä näkyy vain *kiintopisteesi*-sanan omistusliitteessä. Vuoro siirretään sinälle ja sinulle, jollekulle toiselle, mahdollisesti vastaanottajalle. Näin luodaan liikkuva yhteys, joka ei saa tavanomaista, vaivatta ymmärrettävää tai yksiselitteistä muotoa.

Helena Sinervo¹⁷ nostaa arviossaan *Ruusukvartsista* esiin herkkyyden, joka kohdistuu rytmiin: ”Eila Kivikk’aho on kirjoittanut useita suomalaisen runouden vaikuttavimpia ja herkkärytmisimpiä runoja, joiden omalaatuinen melankolista virettä on melko mahdoton analysoida tai kuvata: ne ovat nautittaviksi tarkoitettuja.” Sinervon mukaan ”Kivikk’ahon tarkkakorvaisessa runousopissa rosoisuus, epäsymmetria ja jalan lipeäminen harhaan on juuri sitä mikä tekee runosta runon”. (Sinervo 1995, 159–160.) Luonnehdinta korostaa runojen vaikutusta, rytmiä, omalaatuista virettä, nautittavuutta ja auditiivisuutta. Sinervon arvostelussa todentuu, kuinka immateriaaliseksi mielletty, kuten runojen tunnelma, vire ja vaikutus, rakentaa kielen materiaalisuutta.

On mahdollista kirjoittaa ilman, että kiinnittää merkityksen vain joidenkin sanojen tarkoituksiin tai kivittää viestin jähmeäksi lohkareeksi. Vuorovaikutus runojen kanssa osoittaa tällaiseen mahdollisuuteen, ja avainasemassa on liike, joka koskee tällaista yhteydenpitoa. Lukemisen prosessi on yhtä tärkeä kuin sen lopputulos, tulkinta (Aviram 1994, 8). Tämä merkitsee runon liikkeen ulottumista luentaan. Se on liikettä, jossa immateriaalinen osoittautuu tuntuvaksi, vaikuttavaksi ja merkittäväksi piirteeksi. Tällainen liike kääntyy kohti sanallisia merkityksiä, niiden vajautta ja (tulevia) mahdollisuuksia sekä kohti kulttuurista ja sosiaalista tilannetta. Jatkuva, vaikka sitten katkeileva ja hapuileva liike antaa tilaa aina uudestaan ajankohtaiselle kysymykselle, mitä kuuluu ja kenelle.

Kädenojennus 1990-luvulla

Sanomattoman vaikutus ja merkitys läpäisevät Eila Kivikk’ahon runotuotannon ja tiivistyvät *Ruusukvartissa*. Poissaoleva muodostaa läsnäolevaa, eräällä tapaa korvikkeena korostuneelle rytmikkyydelle, joka on Kivikk’ahon muussa tuotannossa keskeinen osa runoilmaisua. *Ruusukvartissa* rytmikkyyttä latautuu sanomattoman ja sanotun väliseen jännitteeseen ja ulottuu aiempaa vahvemmin kohti luentaa,

17 Rytmillä on Sinervon runotuotannossa, esimerkiksi kokoelmissa *Oodeja korvalle* (2003) ja *Väärän lajin laulut* (2010), vankka sija; rytmianalysista ensin mainitun kokoelman runossa ks. Kainulainen 2007b, 81–82.

jolta myös vaaditaan aktiivista kuuntelua ja aistimista. *Että ihmisillä olisi jotakin yhteistä* -säe, joka sisältyy kokoelman avausrunoon, onkin johdettavissa koskemaan koko Kivikk'ahon tuotantoa. Säkeen voi ajatella toimivan eräänlaisena puhutteluna tai sanallistettuna ohjeena lukijoille. Edelleen ja elimellisenä osana Kivikk'ahon tuotantoa *Ruusukvartsi* tarjoaa koettavaksi, aistittavaksi, tunnettavaksi ja pohdittavaksi sitä, miten runoilmaisuus muodostuu prosessuaalisesti. Tekstin tuntu rakentuu sekä aineettomasti että aineellisesti.

Anna Hollsten tuo esiin Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitystä koskevassa tutkimuksessaan sen, että modernisaation kokemus saa aikaan tyhjyyden tunnetta ja ahdistusta, joka aiheutuu hälinästä. Siihen sisältyy tuskallista tietoisuutta katoavuudesta. (Hollsten 2004, 275, 279.) Tällaiseen tyhjyyden ja katoavuuden läsnäoloon *Ruusukvartsi* viittaa, mitä voi Hollstenin Carpelania koskevan tutkimuksen tapaan pitää modernisaatiokritiikkinä. Kivikk'ahon tuotannossa se ilmenee sanotun ja sanojen epäilynä ja ilmaisun problematiikassa. Tästä syystä toiston ja muunnelman poetiikka elää vahvana Kivikk'aholla, ja siksi rytminen toisto on niin merkittävä osa sitä. Tyhjiys, sanomaton ja poissaoleva – heikoin signaalein ilmaistu – ovat runojen immateriaalista aluetta, josta kumpuaa kuitenkin rytmin tapaan liikkuvaa, materiaalisesti tunnettavaa voimaa. Se ulottuu niin sanottuun kuin vastaanottajaankin. Se on runon omalaatuinen kädenojennus yleisölle.

Lukijaan kääntyminen (vrt. Viikari 1998a) saa Kivikk'aholla ilmaisunsa useimmiten *Ruusukvartsia* painokkaammin rytmeihin kuten esimerkiksi runossa ”Kolme sisarusta”, joka sisältyy *Koottuihin runoihin* (Kivikk'aho 1998, 317):

Kolme sisarusta.
Rantaan menivät.
Meri oli musta,
aallot vihreät.
Kun he kumartuivat
kuvaansa katsomaan,
pienet kalat uivat
pintaan viluissaan.

Monta pientä kalaa
pintaan solahti.
Ja ne syövät salaa
sinun kuvasi,
joka kertomusta
luet, etkä nää:
meri on niin musta,
aalto vihertää,

mutta joka sana
joka siinä ui
kerran katkerana
oli, tapahtui.

Runo on mitallinen, ja tiivistahtinen trokee lyhyine säkeineen vauhdittaa rytmien liikettä. Sisarukset näkevät oman kuvansa sijaan viluisia kaloja, jotka lisääntyvät lisääntymistään.¹⁸ Toisessa säkeistössä puhutellaan sinää, lukijaa, jonka todetaan jäävän jostakin paitsi; lukijalta jää jotakin näkemättä. Lukijan kuvajainen tulee syödyksi, sillä pienet kalat tekevät salaista työtään. Lopulta lukijalta jää näkemättä, kuinka *meri on niin musta, / aalto vihertää*. Nämä säkeet on miltei samoin sanoin jo kertaalleen sanottu ensimmäisessä säkeistössä. Toisto sisältää kuitenkin muutoksen. Metsä jää näkemättä, kun tuijottaa puita; runo jää näkymättä, kun katsoo vain sanoja. Kokonaisuus kuitenkin ratkaisee: toisto, muunnelma ja liike, joka pitää yllä koko runoa kuin mustana vellova meri ja vihreinä kuohuvat aallot. Runoon sisältyy varoitus. Mikäli lukemastaan pyrkii hahmottamaan vain omaa kuvaansa, jotakin muuta jää näkemättä ja aistimatta.

Se, mitä ei nähdä ja mikä harhaanjohtavasti merkitään tyhjyydeksi, ei tarkoita samaa kuin ettei sitä ole olemassa tai ettei se vaikuttaisi ja merkitsisi. ”Täysi tyhjyys” onkin kuvaava ilmaisu, joka tuo esiin sen, että tyhjyys koostuu jotakin, samoin kuin hiljaisuus sisältää ääniä. Tällainen immateriaalisen aineksen muodostama materiaalisuus on vaikuttavaa ja merkitsevää. *Ruusukvartsissa* tihentyy Kivikk’ahon tuotantoa koskeva olennainen piirre, joka koskee, ilmaisee ja esittää sitä, mikä ei ole suoraan sanottavissa, mihin sanat eivät riitä. Sanallisella ilmaisulla on rajansa, mutta ilmaisu ei kuitenkaan rajaudu vain sanojen sisältömerkityksiin. Tyypillistä Kivikk’aholle on lisäksi, ettei sanomatonta myöskään pyritä sanomaan. Selittämättömyys on siten asiaan kuuluvaa, kohosteista, ja väistämätön osa sanottua, selityksiä ja kirjoitusta. Sanomattoman ja sanotun vuorovaikutusta voi kaikkiaan pitää kutsuna kokemaan runon liikettä ja sen toimintaa. *Ruusukvartsia* voi pitää sanan parhaassa merkityksessä Kivikk’ahon tuotannon toistona, joka sisältää muunnelmia ja vuorovaikutuksen mahdollisuuden. Merkittävin piirre, joka kokoelmasta on poissaoleva, on kohosteinen rytmikkyys, ja sen sijalla on pikemminkin eleettömyys. Vahvan rytmikkyuden poissaoloa voi kuitenkin pitää myös eräänlaisena poeettisena eleenä, osana runon erityislaatuista kädenojennusta.

Vaikka rytmi ei työnny *Ruusukvartissa* esiin, se ei ole kokonaan kadonnut. Se ei ole kadonnut nykyrunoudestakaan. *Ruusukvartsissa* mitallisella rytmillä on jännitteinen roolinsa, vaikka mitallisuus saattaa näyttää jopa anomialta 1990-luvun kontekstissa, jossa ”vapaa rytmi” on itsestäänselvyys ja mitallisuus jonkinlainen hassu jäännö, joka viittaa aikaan ennen sotia. *Ruusukvartsilla* on kuitenkin yllättävää kaukupohjaa ilmestymisensä ajankohdassa, jolloin suomalainen runous on jälleen muutosvaiheessa. 1990-luvun puolivälissä rytmi, aistimellisuus ja äänellisyys alkavat merkitä uudellakin tavalla. *Ruusukvartsi* ilmestyy tilanteessa, jossa alkaa kuulua esitysten, ääneen lukemisen, runon ja yleisön kohtaamisen toive ja tarve (ks. Kainulainen 2002). Akateemis-teoreettisesti sävyttynyt 1990-luvun alun nuorvoimailaisten runous väistyi, ja samalla kuvan merkitys väheni ja kuvien osuus runoissa

18 ”Kolmen sisaruksen” nimen voi tulkita viittaavan Anton Tšehovin *Kolme sisarta* -näytelmän (1901) täytymättömän kaipuun teemaan; Kivikk’ahon *sisarukset*, toisin kuin Tšehovilla, voivat merkitä myös miespuolisia sisarusia.

oheni. Kieleen runon aineksena alettiin kiinnittää huomiota ”hiljaisempien” 1970- ja 1980-lukujen sijaan (ks. Lummaa 2010).

Rytmikkyys tulee uudella tavoin esiin 1990-luvun runoudessa. Tällainen runousliikehdintä on yhdistettävissä runouden postmodernistisiin, leikillisiin piirteisiin (Kantola 2001, 13, 15, 29). Tähän nähden *Ruusukvartsin* ja Kivikk’ahon muun tuotannon yleisöön kohdistuva kädenojennus näyttäytyy paljastavassa valossa osoittaen runouden keinoihin, jotka jäivät kuvien kehän ulkopuolelle ja modernistisen lukutavan marginaaliin. Modernismin jälkeinen aika on runoudessakin tarjonnut mahdollisuuden tarttua syrjittyyn rytmiin, modernismin tietyn lukutavan kutsumatomaan haltiattareen. Runoilija Henriikka Tavi (2010) kysyy kirjoituksessaan, miten ymmärtää riimi, ja vastaa siihen seuraavasti: ”Runoutta voi kyllä ymmärtää, mutta sen ymmärtäminen ei ole aina – eikä mielestäni edes usein – viestin ymmärtämistä.”

Runojen esittäminen merkitsee kontaktia yleisöön, ja fyysinen yhteys kuten myös rytmi ovat olennainen osa runoesitystä. Kun runoja kuulee ja kuuntelee ja aistii esitystä, on samalla osa jotakin, vaikkapa tilapäistä yhteisöä ja yleisöä. Hetkellisyys, katoavuus ja kokemuksellisuus liittyvät esityksellisyyteen, joka korostaa kielen materiaalisuuden tuntua. Kielen materiaalisuuteen on laajemminkin alettu 1990-luvun lopulla ja erityisesti 2000-luvulla kiinnittää uudenlaista huomiota runoudessa. Tällöin korostuu ei-sanottu, kieliaines ja ilmaisun ”merkityksettömyys”, se mihin sanat eivät riitä. Runoutta ei voi tai tulekaan ajatella vain tietyn kommunikatiivisen viestin välittämisenä, vaan kielen aistiminen ja fyysinen kokeminen ovat olennainen osa runon tarjoamaa vuorovaikutuksen mahdollisuutta. Tällainen vuorovaikutus ja yhteydenpito ovat mielestäni kiinteässä yhteydessä rytmiin, millaisena se sitten kulloinkin näyttäytyy. Rytmikkyys voi edelleen toimia omanlaisenaan kädenojennuksena vastaanottajalle: tapana jolla runo kommunikoi. Monet tämän hetken nykyrunoilijat kuten Ilpo Tiihonen, Johanna Venho, Panu Tuomi, Saira Susiluoto ja Pauliina Haasjoki kirjoittavat rytmikkäästi vaikuttavaa runoutta.¹⁹

Kustannustoiminta alkoi 1990-luvulla jakautua yhtäältä isoihin, myyviin ja pörssilistattuihin kustantamoihin. Toisaalta 1990-luvulla perustettiin useita pienkustantamoja, jotka ottivat uuden runon innokkaasti julkaisulistoilleen. Alettiin julkaista uusia pienlehtiä, muun muassa runouteen erikoistunutta *Tuli&Savua* ja vähälevikkiseen kirjallisuuteen panostavaa *Lumoojaa*.²⁰ Tällaiset taloudellisesti juuri ja juuri toimeentulevat ja tilapäisin avustuksin ylläpidetyt toiminnan muodot ovat osa uudenlaista runoustoimijuutta. Samanlaiseen toiminnallisuuteen viittaavat elinvoimaiset kirjallisuusyhdistykset ja vuotuiset runoustapahtumat eri puolilla Suomea. Mainittu runoustoiminta on osa sellaista politiikkaa, jossa runous jalkauteaan ihmisten pariin ja pyritään purkamaan institutionalisoitua tai ylhäältä alaspäin toimivaa jakelua. Samalla etsitään tapoja ja mahdollisuuksia luoda yhteisöjä, jotka toimivat runouden ja kirjallisuuden parissa omilla ehdoillaan. Tällainen runousliikeh-

19 Venho on tuotannossaan käyttänyt perinteestä tutuin keinoin rytmiä, erityisesti teoksessaan *Yhtä juhlaa*. *Runoelma* (2006); ks. Lena Gottelierin painamaton pro gradu -työ ”Täällä pysytään hengissä luomalla lauluja. Arki ja suomalaisuus Johanna Venhon runoelmassa *Yhtä juhlaa*” (Turun yliopisto 2011). [<http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/67356/gradu2010Gottelier.pdf?sequence=1>].

20 *Tuli&Savu* ilmestyy myös verkkoversiona [<http://www.tulijasavu.net/>].

dintä korostaa siten muita kuin näkyvästi (= rahallisesti) mitattavaa hyötyä; jostakin näkökulmasta katsoen se on hyödytöntä ja merkityksetöntä. Liikehdintä kuvaa heikkojen signaalien toimintatapa.

Yhteisöllinen runoustoiminta horjuttaa uskoa kiinteisiin hierarkioihin ja merkityksiin, joiden taustalta löytyy symboli nimeltä raha, ja runoon kohteena, jonka merkitys ja tarkoitus ovat tehokkaasti ja ekonomisesti hyödynnettävissä. Yhteys, yhteisöllisyys ja toiminta – *että ihmisillä olisi jotakin yhteistä* – ei tarkoita, että tavoitteena olisi kaikille yhtäläinen sama, vaan monenlaisuus keskenään erilaisillekin ryhmille. Kantavana ajatuksena on runon elävyys, mihin 1990-luvun alussa Nuoren Voiman liiton piirissä perustetun Elävien Runoilijoiden Klubi viittaa jo nimellään. Tällainen ”runotalous” merkitsee runousliikehdintää, joka toiminnallaan, vaikka ei julkilausutusti vastustaa tehotuotannon ja hyötyajattelun valtaa. Sitä konkretisoivat runon aistimellisuus, materiaalisuus, hiljaisuuden polyfonia ja poissaoleva rytmin liikkeenä, joka ulottuu vastaanottajaan. Kyse ei ole siitä, mitä sanottu hyödyttää ja mitä se maksaa, vaan siitä, millä tavoin runo toimii ja on vuorovaikutuksessa lukijaan, yleisöön ja maailmaan.

8. PÄÄTÄNTÖ

Tätä tutkimusta ohjaa kysymys siitä, miten runojen rytmi toiminnallaan vaikuttaa. Rytmii on tutkimuskäytännössäni liikkeessä ja toteutuu toimintana toiston ja vaihtelun avulla. Kehystän rytmikäytännössäni toisiinsa kytköksissä olevilla lähestymistavoilla, jotka vaihtelevat luvuittain. Tällä tavoin liikkeessä oleva tutkimuskäytäntöni toimii vuorovaikutuksessa aineistoni, Eila Kivikk’ahon runouden kanssa. Rytmii osoitetaan tutkimuksessani yhteydenpidon muodoksi – ilmaisutavaksi, joka vaikuttaa vastaanottajiinsa ja sitoutuu tapaan, jolla rytmi kulloinkin ymmärretään.

Painotan rytmii ruumiillisuutta, aistimellisuutta ja materiaalisuutta. Rytmii ei toimi irrallaan sanoista, vaikkakin rytmii toiminnan ja sanallisen merkityksen välinen erottaminen on mielestäni tutkimuksellisesti paikallaan. Näin voidaan pohtia sitä, miten rytmi kielen materiaalisuutena saattaa osoittaa sanallisen ilmaisun problematiikkaan, myös sen rajoihin ja ehtoihin. Sanomaton käsitetään tällöin olennaiseksi osaksi ilmaisua, joka ilmenee eri tavoin. Sanomaton on tällöin jotakin, josta ei voi – kenties vielä – puhua.

Tutkimukseni osoittaa, että runous on kiinni ajassa. Eila Kivikk’ahon runoja voidaan lukea kannanottoina aikaansa, joskaan kannanotot eivät esiinny välttämättä suoraan sanottuina, ilmaistuina kylläkin. Ruumiillisuus ja sen sukupuolittuneisuus, modernismin katvealue ja sanomisen ehdot ovat asioita, jotka luen kannanottojen piiriin ja jotka kiertyvät rytmii kysymykseen. Kannanotot eivät silti redusoidu runojen ilmestymisaikaan vaan ulottuvat luennan hetkeen, tähän ja nyt, vaihtuvan nykyajan aikalaisuuteen. Joidenkin kannanottojen havaitseminen mahdollistuneekin aikojen kuluttua. Runot tarttuvat ja liikuttavat lukemista rytmii voimin. Vuorovaikutus toteutuu tietyin ehdoin ja samalla antaa tilaa uusille mahdollisuuksille.

Sanomattoman sanoittaminen on kysymys, jonka tutkimukseen olen halunnut tehdä avauksen. Se on kiusallinenkin aihe: Miten käsitteellistää sellaista, joka ilmenee runon materiaalisena tuntuna, liikkeenä ja päättymättömänä jatkuvuutena? Millä tavoin tarttua sellaiseen, mikä väistelee vaikka samalla vaikuttaa? Kuinka tutkia sitä, mikä helposti sysätään mystiikan tai uskonnon alueelle? Tähän ongelmaryypääseen olen käynyt käsiksi rytmii avulla. Ymmärrykseni mukaan rytmi on tekijä, joka voi vaikuttaa suuresti siihen, millaiseksi käsitämme runon ja minkä perusteella teemme intuitiivisiksi kokiamme tulkintoja. Rytmii käsittäminen sisältää kokemuksen tunnusta ja vaikutelmasta. Kuinka pätevänä tällaista näkemystä sitten voidaan pitää laajemmin, on jatkotutkimuksen paikka. Tällöin kysymyksiksi voivat tulla laajemmin kielen materiaalisuus ja muoto sekä niiden suhde runouteen lajina. Edelleen kiinnostavalta tuntuisi pohtia lisäksi sitä, millä tavoin kulloinkin vaihtuvat kielen materiaalisuuden käyttötavat esimerkiksi 2000-luvun kokeellisessa runossa kytkeytyvät nykyaikaan, ylitseryöppyvään informaatiotulvaan ja tunnekokemusten ylikorostumiseen.

Sanomattoman sanoittaminen on epätäydellistä, suhteellista ja osa sitä jatkumoa, jonka runo – kuten muukin kaunokirjallinen teksti – kykenee panemaan alulle, mikäli vastaanottaja antautuu tälle hetteiselle alueelle. Prosessiin saattaa kuulua torjuntaa ja välttelyä, jotka kohdistuvat selittymättömään, miksei toisinaan runouteen tekstilajina, jota luonnehtii yhtäältä moneus, toisaalta historiallisesti toteutuva toisto, vaihtelu ja liike. Sanomaton sisältää lisäksi ylimäärää, määrittymättömyyttä, jonka voi tulkita kriittisyydeksi, kohdistui se sitten runouden säännöstelyyn tai muihin ilmiöihin ja näkemyksiin. Näin rytmi vetää puoleensa mutta saattaa sen lisäksi työntää luotaan. Molemmat ovat yhteydenpitoon kuuluvia piirteitä.

Suhtautumistapa rytmiin voi kertoa siitä, missä ilmaisun rajojen ja normien nähdään sijaitsevan. Tutkimukseni mukaan nuo rajat ja normit kertovat osaltaan suhtautumisesta ”toiseen sukupuoleen”, naisiin, ja siihen, mikä mielletään naiseliseksi ja naispuoliseksi. Kutsumattomana haltiattarena rytmi sisältää myös uhan ja vaaran mahdollisuuden: ylikäyvä rytminen toisto viettelee mukaansa samanistisessa hengessä, joskin runoudessa tällaisesta harvoin lienee kyse. Sukupuolittunutta normittamista luonnehtii negatiivinen suhtautuminen toistoon, joka liitetään arkisen, ruumiillisen ja ”vanhan” nivoutumiseen osaksi jatkuvasti vaihtuvaa nykymomenttia, ja tällöin modernistisen runouden uudistumisen edellytys nähdään uhattuna. Vanhan toisto on kuitenkin aina jossakin määrin välttämätöntä, mikä koskee kaikkea ilmaistua. Tästä aiheutuu ratkeamattomuutta, joka on läpikäyvä piirre Kivikk’ahan runoissa, ja se kietoutuu sanomattomaan. Ratkeamattoman ilmaisu ja käsittely voidaan ymmärtää osaksi rytmipolitiikkaa, jossa selittymättömälle annetaan tilaa. Se tekee sanomattoman ilmeiseksi ja ilmaisullisesti vaikuttavaksi tekijäksi.

Sotienjälkeinen suomenkielinen modernismi, oikeammin modernistinen lukutapa, on muokannut vahvasti nykyäsitä runouden rytmistä. 1940-luvulla vapaa rytmi tarjosi mahdollisuuksia irtaantua mitallisen rytmin kontrollista. Toisaalta ruumiillisuutta kontrolloitiin edelleen. Tutkimukseni osoittaa, että tulkintakontekstilla on olennainen sijansa, kun sanallistetaan sanomatonta, ruumiillista rytmiä. 1950-luvun alussa, jolloin modernistinen lukutapa valtasi alaa, rytmi alkoi siirtyä marginaaliin. Kun sanasto ja erityisesti kuvallisuus nostettiin keskiöön, rytmi asettui ei-sanallisen kommunikation mahdollistajaksi, joka ei kiellä tradition vaikutusta. Edelleen 1960-luvulla informaation painotus toiseutti rytmiä, joka kuitenkin osoitti kykynsä ilmaista sitä, mihin sanat eivät riitä. 1990-luvun muuttuneissa tilanteissa rytmi – ja laajemmin kielen materiaallinen tuntu – nousi uudella tavalla esiin. Taukojen liike on nähtävissä rytmisenä toimintatapana, jota luonnehdin runon kädenojennukseksi, tavaksi tarttua lukijaan ja kuulijaan

Rytmin toiseuttamista ei voine pitää runouden, vaan ennemminkin modernistisen lukutavan tuottamana toimintana. Tältä osin tutkimus on vasta alkutekijöissä, ja sotienjälkeinen runous kaipaava tutkijoitaan rytmin moneuden näkökulmasta. Siihen ei eheyttä, kokonaisuutta ja itseensä kääntyvää hermeettisyyttä ilmentänyt modernistinen lukutapa, joka on vaikuttanut vahvasti tutkimukseen, anna välttämättä välineitä. Eheyden sijaan lukutapani korostaa liikettä ja vuorovaikutusta, mikä tarkoittaa myös ristiriitaisuutta rytmin ja sanojen välillä. Yhtäältä se näkyy runokohdistuksesta, toisaalta siinä, millä tavoin runojen rytmeistä on kirjoitettu ja miten niitä on

sanoitettu. Liikettä lukeva otteeni edustaa irtiotta modernistisen lukutavan perinteestä. Samalla painotan lähiluvun merkitystä: runoja tulkintani perustuu analyysiin siten, että niitä luetaan tarkkaan samalla havainnoiden ja pohtien, miten runot vaikuttavat. Se, miten runot vaikuttavat, riippuu pitkälti siitä, mistä aineksista ne on tehty. Samalla on kuitenkin tarkattava kokevan ja havainnoivan näkökulman rakentumista ja vaikutusten seurauksia ja kiinnikkeitä.

Olen voinut irtaantua joistakin modernistisen lukutavan sokeista tai kuuroista pisteistä, koska tutkimukseni käsitteellistä kehikkoa jäsentävät modernismin jälkeiset näkökulmat. Rytmien toiseuttamisen ja samalla sen potentiaalin kartoittamista pidän näkökulmana, joka mahdollistaa sotienjälkeisen suomenkielisen modernismin uudelleen järjestelyä ja ajattelemista. ”Kova ja kuiva” modernismi, kuten olen tuonut esiin, on ollut esteettinen ihanne ja kategoria, joka ei kerro riittävästi lähimenneisyytemme runoudesta. Modernismin ideologiaan on kuulunut, osin aivan aiheellisesti, vapauden juhlinta: vihdoinkin irrottaudutaan runoutta kahlitsevasta mitan ikeestä! On totta, että mitallisuus voi kahlita. Rajoja ja sääntöjä muodostettiin kuitenkin yhtä lailla muodon vallankumousta tehtäessä, ja vapaallakin rytmillä on toiston kuvionsa. Lisäksi on huomattava, että modernistisen runouden käyttövoimana ovat ristiriitaisuus ja paradoksit. Niihin kuuluvat sekä epäusko sanoihin että usko ilmaisun mahdollisuuksien etsimiseen epätodennäköisiltäkin alueilta: sieltä, mikä ei antaudu suoraan sanoiksi.

Rytmi mahdollistaa yhteydenpidon mutta viittaa samalla yhteydenpidon ehtoihin. Rytmii ei toimi kaikille samalla tavoin, ja ratkaisevana tekijänä on lähtökohta, josta käsin rytmii otetaan vastaan ja määritellään. Yhteydenpito, kommunikaatio, joka ei perustu yksinomaan sanastoon, muodostuu tutkimustani jäsentäväksi yleisemmäksi, jatkotutkimusta ajatellen varteenotettavaksi ja syventämistä kaipaavaksi teemaksi. Yhteys, jota muodostetaan runon rytmin voimin, rakentuu emotionaalis-sosiaaliseksi vuorovaikutukseksi. Tutkimuksellisesti se voi jäsentää sitä, millä tavoin sanallisiin merkityksiin perustuvat tulkintamme rakentuvat. Tällainen tutkivan luennan liikkeen tahti on myös osa rytmin toimintaa, joka panee runon liikkeelle, kohti lukijoita ja kuulijoita. Runojen lukeminen, analyysi ja tulkinta osoittautuvat yhteisölliseksi toiminnaksi.

LÄHTEET

S = Kivikk'aho, Eila 1942, *Sinikallio*. Runoja. Helsinki: WSOY.

Vi = Kivikk'aho, Eila 1945, *Viuhkalaulu*. Runoja. Helsinki: WSOY.

N = Kivikk'aho, Eila 1951, *Niityltä pois*. Runoja. Helsinki: WSOY.

Ve = Kivikk'aho, Eila 1952, *Venelaulu*. Runoja. Helsinki: WSOY.

P = Kivikk'aho, Eila 1961, *Parvi*. Runoja. Helsinki: WSOY.

R = Kivikk'aho, Eila 1995, *Ruusukvartsi*. Helsinki: WSOY.

Kivikk'aho, Eila 1998, *Kootut runot. Runot ja lyriikan suomennoksia 1942–1998*. Kolmas, laajennettu painos. Helsinki: WSOY.

* * *

Anhava, Tuomas 1951, Laulamaton runo. *Parnasso* 1: 85–86.

Anhava, Tuomas 1952, Buketten och ansiktet. *Nya Pressen* 23.12.

Anhava, Tuomas 1952/1981, Mitä lukijan tulee tietää? Teoksessa *Mitä lukijan tulee tietää? Esseitä ja kirjoituksia Parnasson vuosikerroista 1951–1981*, toim. Juhani Salokannel, 9–17. Helsinki: Otava.

Abraham, Nicolas 1995 (1985), *Rhythms. On the Work, Translation and Psychoanalysis*, toim. Nicholas T. Rand & Maria Torok, käänt. Benjamin Thigpen & Nicholas T. Rand. Stanford: Stanford University Press.

Ahmed, Sara 2001, Communities That Feel: Intensity, Difference and Attachment. Teoksessa *Conference Proceedings for Affective Encounters. Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*, toim. Anu Koivunen & Susanna Paasonen, 10–24. Turku: Turun yliopisto. <http://www.utu.fi/hum/mediatutkimus/affective/proceedings.pdf>. [Luettu 8.9.2010.]

Arminen, Elina 2009, *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Armstrong, Isobel 2000, *The Radical Aesthetic*. Massachusetts & Oxford: Blackwell Publishers.

Asunta, Heikki 1943, Esikoiskokoelma. *Aamulehti* 24.2.

Attridge, Derek 1995, *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Austerlitz, Robert 1994, Finnish and Gilyak Sound Symbolism. The Interplay between System and History. Teoksessa *Sound Symbolism*, toim. Leanne Hinton, Johanna Nichols & John J. Ohala, 249–261. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aviram, Amittai F. 1994, *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Aviram, Amittai F. 1997/2004, Poetry Plays, Dances, Sings: Poetry Does Not Communicate. <http://www.amittai.com/prose/ptryplys.php> [Luettu 27.4.2011.]
- Aviram, Amitta F. 2001/2004, Lyric Poetry and Subjectivity. <http://www.amittai.com/prose/lyric.php> [Luettu 28.4.2011.]
- Aviram, Amittai F. 2002, The Meaning of Rhythm. Teoksessa *Between Philosophy and Poetry. Writing, Rhythm, History*, toim. Massimo Verdicchio & Robert Burch, 161–170. London & New York: Continuum.
- Blasing, Mutlu Konuk 2007, *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Brennan, Teresa 2004, *The Transmission of Affect*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Carr, Helen 2000, Poetic Licence. Teoksessa *Contemporary Women's Poetry. Reading/Writing/Practice*, toim. Alison Mark & Deryn Rees-Jones, 76–100. London: McMillan Press Ltd.
- Clark, Suzanne 1991, *Sentimental Modernism. Women Writers and the Revolution of the Word*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Cureton, Richard D. 1997, A Disciplinary Map for Verse Study. *Versification. An Electronic Journal of Literary Prosody* 1: 1–19. <http://depts.washington.edu/versif/backissues/vol1/essays/cureton.html> [Luettu 27.4.2011.]
- DeKoven, Marianne 1991, *Rich and Strange. Gender, History, Modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- Derrida, Jacques 1967/2003, Freud ja kirjoituksen näyttämö, käänt. Merja Hintsa. Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*, toim. Teemu Ikonen & Janne Porttikivi, 58–101. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida, Jacques 1986/2003, Kirje japanilaiselle ystävälle, käänt. Teemu Ikonen. Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*, toim. Teemu Ikonen & Janne Porttikivi, 21–26. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida 1988/2004, Che cos'è la poesia? Teoksessa Jon Cook, *Poetry in Theory. An Anthology 1900–2000*, 534–537. Malden, Oxford & Carlton: Blackwell Publishing.
- Dworkin, Greg 2009, Introduction: The Poetry of Sound. Teoksessa *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, toim. Marjorie Perloff & Craig Dworkin, 9–17. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- Eagleton, Terry 2007, *How to Read a Poem?* Massachusetts, Oxford & Carlton: Blackwell Publishing.
- Eliot, T.S 1957, *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
- Elovaara, Raili 1983, Musiikin osuus Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa. Teoksessa *Runouden ja musiikin suhteista*, toim. Irmeli Niemi, 13–42. Turku: Clarion.
- Enckell, Henrik 2005, Esipuhe. Teoksessa Sigmund Freud, *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*, 7–8. Tampere: Vastapaino.
- Enwald, Liisa 2006, *Pohjajään ilo. Helvi Juvosen runoudesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Felski, Rita 2000, *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York & London: New York University Press.
- Freud, Sigmund 1919/2005, Das Unheimliche. Epämukavuuden elämyksestä. Teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*, käänt. Markus Lång, 29–68. Tampere: Vastapaino.
- Grünthal, Satu 1994, Monta tarinaa yhdessä. Teoksessa *Mistä ääni meissä tulee? Runoja ja tulkintoja*, toim. Satu Grünthal & Kirsti Mäkinen, 33–36. Helsinki. WSOY.
- Grünthal, Satu 1997, *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Grünthal, Satu 1999, Vapautuva runokieli. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*, toim. Lea Rojola, 202–209. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Grünthal, Satu & Kainulainen, Siru 2010, "Sana ja nuotti, alusta sisaria". Suomalaisen kirjallisuuden musiikillisuudesta ja sen tutkimuksesta. *Synteesi* 4: 29–48. [Alun perin ilmestynyt virheellisiin kirjoittajatiedoin; korjaus: *Synteesi* 1/2011: 2.]
- Gröndahl, Henry G. 1961, Finsk lyrik. *Hufvudstadsbladet* 28.12.
- Haapala, Vesa 2005, *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haapala, Vesa 2007, Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo, 277–304. Helsinki: Gaudeamus.
- Haapala, Vesa & Seutu, Katja 2011, Runouden opetuksen käsitteistä ja metodeista. Teoksessa *Kirjallisuus liikkeessä. Lajeja, käsitteitä, teorioita. Äidinkielenopettajain liiton vuosikirja*, toim. Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto, 9–23. Helsinki: Äidinkielen opettajain liitto.
- Havu, Toini 1943, Erikoissävyinen runoesikoinen. *Uusi Aura* 7.2.

- Heikkilä, Kauko 1942, Miellyttävä runokokoelma. *Satakunnan Kansa* 22.12.
- Heinämaa, Sara 1996, *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiin fenomenologia ja sen merkitys sukupuoliyksymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hellaakoski, Aaro 1916/1961, *Runoja*. Teoksessa *Runot*. Helsinki: WSOY.
- Hellaakoski, Aaro 1949a, Mietteitä suomalaisesta runomitasta. *Näköala*: 29–33.
- Hellaakoski, Aaro 1949b, Vapaasta ja sidotusta. *Näköala*: 258–266.
- Herzberg, Fredrik 2002, *Moving Materialities. On Poetic Materiality and Translation, with Special Reference to Gunnar Björling's Poetry*. Turku: Åbo Akademi University Press.
- Hintsu, Merja 1998: *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Hirvonen, Vuokko 1999: *Saamenmaan ääniä. Saamelaisen naisen tie kirjailijaksi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Holappa, Pentti 1961, Nuoruus, vaikeneminen, vaikea läheisyys. *Helsingin Sanomat* 9.12.
- Hollsten, Anna 2004, *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hollsten, Anna 2007, Eläköön taide! Lastenkirjallisuus taiteen ja mielikuvituksen puolesta-puhujana sotienjälkeisessä Suomessa. Teoksessa *Toiset ambivalentit äänet. Essays in Feminine Poetics in Nordic Countries*, toim. Tuula Hökkä, 172–204. Helsinki: Ntamo.
- Hormia, Armo 1951, Kirkastunutta runoa. *Aamulehti* 13.11.
- Hormia, Armo 1952, Jälkinäytös. *Aamulehti* 13.11.
- Hormia, Osmo 1952, Voitokas välttämättömyys. *Parnasso* 1: 75–76.
- Hormia, Osmo 1958, Johdanto. Teoksessa *Uuden runon kauneimmat. Valikoima modernia suomalaista lyriikkaa vuosilta 1946–1956*, toim. Osmo Hormia, 7–32. Helsinki: Otava.
- Hormia, Osmo 1962, 60-luvun lyriikka – mitä se on oleva? *Parnasso* 7: 293–303.
- Hosiaisuoma, Yrjö 2003, *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Huhtala, Liisi 1976, Runouden historiasta runoilijaksi. *Turun Sanomat* 15.2.
- Hrushovski, Benjamin 1980, The Meaning of Sound Patterns in Poetry. An Interaction Theory. *Poetics Today* 1a: 39–56.
- Hulme, T. E. 1924/1972, Romanticism and Classicism. Teoksessa *20th Century Literary Criticism. A Reader*, toim. David Lodge, 93–104. London & New York: Longman.

- Hökkä, Tuula 1989, Viuhkan laulua ja taukojen puhetta. Teoksessa *”Sain roolin johon en mahdu”*. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, toim. Maria-Liisa Nevala, 497–502. Helsinki: Otava.
- Hökkä, Tuula 1991, *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hökkä, Tuula 1999, Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. Teoksessa *Suomen kirjallisuus-historia 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, toim. Pertti Lassila, 68–89. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hökkä, Tuula 2004, Aaro Hellaakosken ”Hauen laulu”. Romantiikasta modernismiin. Teoksessa *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*, toim. Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen, 182–198. Helsinki: WSOY.
- Irigaray, Luce 1977/1985, *This Sex Which Is Not One*, käänt. Catherine Porter & Carolyn Burke. New York: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce 1984/1996, *Sukupuolieron etiikka*, käänt. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Irigaray, Luce 1987/1993, *Sexes and Genealogies*, käänt. Gillian C. Gill. New York: Columbia University Press.
- Jalkanen, Huugo 1942, Runoesikoinen. *Uusi Suomi* 9.8.
- Jama, Olavi 1996, Eila Kivikk’aho tulee kirjastotalosta ulos. *Parnasso* 3: 349–350.
- Juvonen, Helvi 1952, *Pohjajäättä. Runoja*. Helsinki: WSOY.
- Kainulainen, Siru 2001, Kiinatar, vedenneito, alaston minä. Runon tulkinta ja Luce Irigarayn metonyminen lähestymistapa. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 1:16–28.
- Kainulainen, Siru 2002, Kurittomat kuvat. Näkökulma 1990-luvun turkulaiseen runouselämään. Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*, toim. Markku Soikkeli, 151–173. Turku: Turun yliopisto.
- Kainulainen, Siru 2006, ”Me, joille leipä on runo”. Poeettisia kannanottoja 1930–1940-luvuilta. Teoksessa *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*, toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková, 39–72. Turku: Turun yliopisto.
- Kainulainen, Siru 2007a, ”Eräänä päivänä huomasin, että muistin oman runoni väärin”. Eila Kivikk’aho, karjalainen runoilija? Teoksessa *Nykytulkintojen Karjala*, toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen, 75–93. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kainulainen, Siru 2007b, Runoanalyysin lähtökohdat. Hämmennyksestä hahmottamiseen. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*, toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa, 17–40. Tampere: Vastapaino.

- Kainulainen, Siru & Parente-Čapková, Viola 2011, Häpeän latautunut toiminta. Esipuhe. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*, toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková, 6–21. Turku: Utukirjat.
- Kangas, Helena 1943a, Katri Vala: Pesäpuu palaa. *Valvoja-Aika* 1: 25–26.
- Kangas, Helena 1943b, Eila Kivikk'aho: Sinikallio. *Valvoja-Aika* 2: 63–64.
- Kangasniemi, Heikki 1997, *Sana, merkitys, maailma. Katsaus leksikaalisen semantiikan perusteisiin*. Helsinki: Finn lectura.
- Kantola, Janna 2001, *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Palmenia-kustannus.
- Kare, Kauko 1953, Klassikot. *Suomalainen Suomi* 6: 329–334.
- Karhu, Hanna 2010, Ensin oli suomennos. Otto Mannisen ”Mennyt päivä” -runon syntyprosessi. Teoksessa *Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä*, toim. Elsi Hyttinen & Katri Kivilaakso, 38–59. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karkama, Pertti 1994, *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karonen, Vesa 2001, Karjala lähellä ja kaukana. *Helsingin Sanomat* 28.3.
- Katajamäki, Sakari 2004, Kirsi Kunnaksen ”Piirespaaresmaan kuningas”, viktoriaanisen nonsensin perillinen. Teoksessa *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*, toim. Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen, 152–169. Helsinki: WSOY.
- Keen, Suzanne 2007/2010, *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press.
- Keravuori, Martta 1951/1967, *Kirsikankukkia. Japanin klassillisten runojen suomennoksia sekä kaksitoista omaa kilparunoa*. Kolmas painos. Helsinki: WSOY.
- Kinnunen, Aira 1962, Kalliosta hiottua. *Ilta-Sanomat* 4.1.
- Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo 2007. Helsinki: Gaudeamus.
- Kirstinä, Leena 2007, The Demystification of Inherited Concepts in Eira Stenberg's Poetry. Teoksessa *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*, toim. Päivi Lappalainen & Lea Rojola, 70–88. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Kirstinä, Väinö 1962, Lyyrikko. *Suomalainen Suomi* 4: 249–250.
- Kivikk'aho, Eila 1947, Eila Kivikk'aho. Teoksessa *Uuno Kailaasta Aila Meriluotoon. Suomalaisen kirjailijain elämäkertoja*, toim. Toivo Pekkanen & Reino Ruanheimo, 584–592. Helsinki: WSOY.

- Kohtamäki, Ilmari 1942, Runoesikoinen. *Uusi Suomi* 28.12.
- Koivunen, Anu 2010, An Affective Turn? Reimagining the Subject of Feminist Theory. Teoksessa *Working with Affect in Feminist Readings. Disturbing Differences*, toim. Marianne Liljeström & Susanna Paasonen, 8–28. London & New York: Routledge.
- Komulainen, Katri & Gordon, Tuula 2007, ”Suomineidon hameenhelma”. Karjalaisuus ja sukupuoli suomalaisuuden kuvittelussa. Teoksessa *Nykytulkintojen Karjala*, toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen, 163–183. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Korsisaari, Eva Maria 2006, *Tule, rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa*. Helsinki: Teos.
- Koskenniemi, V. A. 1943, Heikki Asunta: ”Vedenjakajalla”. Runoja vainon vuosilta. *Valvoja-Aika* 4: 145–147.
- Koskenniemi, V. A. 1961, [Arvostelu Aila Meriluodon kokoelmasta Portaat.] *Valvoja-Aika*: 177–178.
- Koskimies, Rafael 1945, Aino Kallas ja muita runoilijoita. *Uusi Suomi* 21.12.
- Koskimies, Rafael 1951, Yhteisyys ja yksinäisyys. *Uusi Suomi* 28.10.
- Kosonen, Päivi 2000, *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet’n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Kovala, Urpo 2004, Modernistinen lukutapa ja sen kritiikki. Teoksessa *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*, toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä & Annika Waenerberg, 78–95. Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kristeva, Julia 1975/1993, Identiteetistä toiseen, käänt. Pia Sivenius. Teoksessa *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*, 85–110. Helsinki: Gaudeamus.
- Kristeva 1976/1993, Paikannimet, käänt. Riikka Stewen. Teoksessa *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*, 111–136. Helsinki: Gaudeamus.
- Kristeva, Julia 1977/1993, Stabat Mater, käänt. Helena Sinervo. Teoksessa *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*, 137–162. Helsinki: Gaudeamus.
- Kristeva, Julia 1988/1992, *Muukalaisia itsellemme*, käänt. Päivi Malinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kunnas, Kirsi 1950, *Uivat saaret. Runoja*. Helsinki: WSOY.
- Kunnas, Maria-Liisa 1981, *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kupiainen, Unto 1949/1974, *Lyhyt runousoppi*. Viidennen painoksen toinen, muuttamaton lisäpainos. Helsinki: WSOY.
- Kurikka, Kaisa 2006, Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Teoksessa *Tekijyyden tekstit*, toim. Kaisa Kursikka ja Vali-Matti Pynttäre, 15–37. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Kuusi, Hanna 2004, *Viinistä vapautta. Alkoholi, hallinta ja identiteetti 1960-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kuusikko, Pirjo-Riitta 2007, Japanin kirjallisuus. Teoksessa *Suomennoskirjallisuuden historia 2*, toim. H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki, 273–284. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kähkönen, Marjut 2004, *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuiden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kähäri, Matti 1958, Karjalaisia Satakunnassa. Teoksessa *Satakuntakirja*, 82–86. Vammala: Satakunnan Maakuntaliitto.
- Laitinen, Kai 1949/1972, Peilien viidakossa. Teoksessa *T.S. Eliot, Autio maa. Neljä kvartettia ja muita runoja*, toim. Lauri Viljanen & Kai Laitinen, 29–63. Toinen muuttamaton painos. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai 1951, Vuosien portaat. *Helsingin Sanomat* 21.10.
- Laitinen, Kai 1952, Kirkasta runoa. *Helsingin Sanomat* 26.10.
- Laitinen, Kai 1958, Mikä uudessa lyriikassamme on uutta? Teoksessa *Puolitiessä. Esseitä kirjallisuudesta*, 203–256. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai 1962, Monogrammi. *Parnasso* 3: 127–128.
- Laitinen, Kai 1981, *Suomen kirjallisuuden historia*. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- Lankinen, Pasi 2001, *Ajatus kuluttaa kiveä. Mitan eroosio Juha Mannerkorven lyriikassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lappalainen, Päivi 1993, *Elämä ja teokset. Lauri Viljasen kirjallisuuskäsityksen ääriviivoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lappalainen, Päivi 1996, Rakkaudella. Julia Kristeva ja maternaalinen subjekti. Teoksessa *Naissubjekti ja postmoderni*, toim. Päivi Kosonen, 89–110. Helsinki: Gaudeamus.
- Lefebvre, Henri 1992/2004, *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, käänt. Stuart Elden & Gerald Moore. London & New York: Continuum.
- Leino, Pentti 1982, *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leino, Pentti 1985/2002, Metriikan anti kielentutkimukselle. Teoksessa *Mittoja, muotoja, merkityksiä*, toim. Liisa Tainio, Aki Ontermä, Tapani Kelomäki & Minna Jaakola, 257–289. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lilja, Eva 2003, Åtta punkter till en fornyelse av verslärän. Teoksessa *Rytm och dialog. Studier framlagda vid Åttonde nordiska metrikkonferensen, Umeå 4–7 oktober 2001*, toim. Sven Bäckman, Mattias Hansson & Eva Lilja, 87–113. Göteborg: Göteborgs Universitet.

- Liukkonen, Tero 1993, Postfeminististä sofismia. Heidi Liehun naisfilosofia kyseenalaistaa miesten käyttämät käsitteet. *Helsingin Sanomat* 5.4.
- Liukkonen, Tero 1995, Kivikk'ahon pitkään odotettu kokoelma. Ruusukvartsi, kallion kukka. *Helsingin Sanomat* 9.12.
- Lloyd, Genevieve 1993/2000, *Miehin järki. "Mies" ja "nainen" länsimaisessa filosofiassa*, käänt. Marjo Kylmänen. Tampere: Vastapaino.
- Lloyd, Moya 2005, *Beyond Identity Politics. Feminism, Power & Politics*. London: Sage Publications.
- Lounela, Pekka 1952, Avautuva runo. *Ylioppilaslehti* 18.1.
- Lounela, Pekka 1962, Raportteja. *Parnasso* 4: 177.
- Lummaa, Karoliina 2010, *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lundén, Ingegerd 1946, Ur den finsk lyrikfloden. *Finsk Tidskrift* 139: 248–253.
- Lyytikäinen, Pirjo 1995, Muna vai kana. Erä tulkintapeliä Micahel Riffaterren inspiroimana. Teoksessa *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija*, toim. Mervi Kantokorpi, 17–50. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Lyytikäinen, Pirjo 2004, Joutsenunelmia – symbolismin poetiikkaa: Otto Mannisen "Joutsenet". Teoksessa *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuden antiikista nykyaikaan*, toim. Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen, 200–219. Helsinki: WSOY.
- Mattila, Pekka 1963, *Lyriikan avainsanoja*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- McNeill, William H. 1995, *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History* Cambridge: Harvard University Press.
- Meriluoto, Aila 1961, *Portaat. Runoja*. Toinen painos. Helsinki: WSOY.
- Miestamo, Matti 2010, Joseph Greenberg ja kielitypologia. Teoksessa *Kielentutkimuksen modernit klassikot. Kognitiivinen ja funktionaalinen kielitiede*, toim. Pentti Haddington & Jari Sivonen, 153–182. Helsinki: Gaudeamus.
- Mikkola, Marja-Leena 1965, Naiskirjailija. *Parnasso* 8: 353–358.
- Niemelä, Reetta & Hirvonen, Inna 2009, *Kakaduu!* Helsinki: Ntamo.
- Niemi, Juhani 1997, *Suomalaisten suosikkikirjat*. Hämeenlinna: Karisto.
- Nieminen, Marjo T. 2008, *Tiedon tyttäret. Oppineita eurooppalaisia naisia antiikista valistukseen*. Helsinki: WSOY.
- Nietzsche, Friedrich 1872/2007, *Tragedian synty*, käänt. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

- Nopola, Sinikka 1998, Runoilijan ihmeellinen aika. *Helsingin Sanomat* 31.10.
- Nummenmaa, Lauri & Sams, Mikko 2011, Tunteet mielessä ja aivoissa. Teoksessa *Kaikki irti arjesta*, toim. Leif C. Andersson, Ilari Hetemäki, Riitta Mustonen & Ari Sihvola, 30–44. Helsinki: Gaudeamus.
- Oja, Outi 2005, Vielä 11716 sanaa kirjallisuuden metataseista. *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 3–4: 104–109.
- Ojajärvi, Jussi 2006, *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Oksala, Päivö 1942, Esikoisrunokokoelma. *Aamulehti* 18.3.
- Paasilinna, Erno 1961, Kieliriita. *Kaltio* 5–6: 93.
- Palonen, Tuomas 2009, Freestyle-rap suullisen runon uutena muotona. Teoksessa *Korkeempi kaiku. Sanan magiaa ja puheen poetiikkaa*, toim. Seppo Knuuttila & Ulla Piela, 139–147. Kalevalaseuran vuosikirja 88. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Parente-Čapková, Viola 2005, Nainen – kenen toinen? 1900-luvun alun uusi nainen sukupuolirajojen rikkojana. Teoksessa *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*, toim. Olli Löytty, 142–161. Helsinki: Gaudeamus.
- Parente-Čapková, Viola 2011, Häpeä, kapina ja äiti–tytär-suhde. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*, toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková, 225–258. Turku: Utukirjat.
- Parvikko, Tuija 1993, *Luce Irigaray ja miehisen diskurssin kieltämä sukupuoli*. Tasa-arvojulkaisuja, sarja D, Naistutkimusraportteja. Helsinki: Sosiaali- ja terveysministeriö
- Pearce, Lynne 1997, *Feminism and the politics of reading*. London: Arnold.
- Perloff, Marjorie 2009, Introduction: The Sound of Poetry. Teoksessa *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, toim. Marjorie Perloff & Craig Dworkin, 1–9. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Phelan, Peggy 1996, *Unmarked. The Politics of Performance*. Toinen painos. London & New York: Routledge.
- Polkunen, Mirjam 1961, Odotettu ääni. *Uusi Suomi* 10.12.
- Polkunen, Mirjam 1975, Poikkihuilu. Teoksessa Eila Kivikk'aho, *Kootut runot*. Helsinki: WSOY.
- Polkunen, Mirjam 1998, Poikkihuilu. Teoksessa Eila Kivikk'aho, *Kootut runot. Runot ja lyriikan suomennoksia 1942–1998*, 457–505. Kolmas, laajennettu painos. Helsinki: WSOY.
- Probyn, Elspeth 2004, Shame in the Habitus. Teoksessa *Feminism after Bourdieu*, toim. Lisa Adkins & Beverly Skeggs, 224–248. Oxford: Blackwell.

- Pulkkinen, Veijo 2010, *Epäilyksen estetiikka. Tekstuaalinen variaatio ja kirjallisen teoksen identiteetti*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Ratia, Taina 1995, Talven grafiikkaa runoissa. *Turun Sanomat* 19.12.
- Ratia, Taina 1998, Kirjallinen iltapäivä klassikkorunoilijan seurassa. *Turun Sanomat* 23.11.
- Repo, Eino S. 1952, Ny finsk kvinnolyrik. *Hufvudstadsbladet* 18.10.
- Repo, Ville 1953, Filosofista laulua. *Suomalainen Suomi* 2: 104–105.
- Reuter, Martina 1997, Descartes, sukupuoli ja kartesiolaisen subjektin kritiikki. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 1: 2–20.
- Rojola, Lea 1990, Salainen, tyhjä kirjoitus. Eeva-Liisa Manner Platonin luolassa. Teoksessa *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*, toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola, 97–122. Turku: Turun yliopisto.
- Rojola, Lea 2002, Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi. Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvunkotimaiseen kirjallisuuteen*, toim. Markku Soikkeli, 69–96. Turku: Turun yliopisto.
- Routarinne, Sara 2003, *Tytöt äänessä. Parenteesit ja nouseva sävelkulku kertojien vuorovaikutuskeinoina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarenheimo, Kerttu 1967, 1940-luvun naislyyrikoita. Teoksessa *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen*, toim. Matti Kuusi, Sirkka Kurki-Suonio & Simo Konsala, 458–478. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Otava.
- Sarajas, Annamari 1946, Caprice. *Suomalainen Suomi* 1: 51–52.
- Satka, Mirja 1993, Sota-aika perhekäsitysten ja sukupuolten suhteiden murroksena. Teoksessa *Hyvinvointivaltio ja historian oikut*, toim. Pertti Haapala, 57–73. Tampere: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Seilonen, Kalevi 1961, Helsingin kirje. Runoilijat saalistavat possessiivisuffiksia. *Kaltio* 1: 9.
- Selja, Sirkka 1945, *Taman lauluja*. Helsinki: WSOY.
- Seutu, Katja 2009, *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pyökkösen teoksessa Arvo. Vanha äiti puhuu runonsa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sinervo, Helena 1995, Kivettyneet, kauniit ruusut. Teoksessa *Motmot. Elävien runoilijoiden klubin vuosikirja 1995*, toim. Riina Katajavuori & Helena Sinervo, 159–161. Helsinki: WSOY.
- Soini, Eero 1946, Nuoria runoilijoita. *Aamulehti* 2.3.
- Stewen, Riikka 1991, Julia Kristeva & teksti. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, toim. Auli Viikari, 128–144. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Suomi, Vilho 1943, Esikoisrunokokoelma. *Maaseudun Tulevaisuus* 23.1.
- Södergran, Edith 1994/2010, *Elämäni, kuolemani ja kohtaloni. Kootut runot*. Suom. Pentti Saaritsa, Uuno Kailas & Aale Tynni. Nidotun laitoksen toinen painos. Helsinki: Otava.
- Tarkka, Pekka 1980, *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Ruotsinkielisten kirjailijoiden esittelyssä avustanut Ingmar Svedberg. Helsinki: Tammi.
- Tavi, Henriikka 2010, Miten ymmärtää riimi. [Pääkirjoitus] *Kiiltomato* 2.11. <http://www.kiiltomato.net/?cat=editorial> [Luettu 28.10.2011.]
- Timonen, Senni 2004, *Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanlyriikkaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- T. L. 1945, Nuorta lyriikkaa. *Savon Sanomat* 28.12.
- Toivanen, Tuulia 2009, "Se on se kiinalainen Nieminen". *Modernismi ja protesti Pertti Niemisen tuotannossa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tsur, Reuven 1992, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*. Durham and London: Duke University Press.
- Tuomela, Leena 1995, Kivikk'ahon uusi tuleminen. *Ilkka* 5.12.
- Turunen, Mikko 2010, *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa*. Tampere: Tampere University Press.
- Tynni, Aale 1949, *Ylitse vuoren lasisen. Runoja*. Toinen painos. Helsinki: WSOY.
- Vakimo, Sinikka 2001, *Paljon kokeva, vähän näkyvä. Tutkimus vanhaa naista koskevista kulttuurisista käsityksistä ja vanhan naisen elämäkäytännöistä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Valovirta, Elina 2010, *Sexual Feelings. Reading, Affectivity and Sexuality in a Selection of Anglophone Caribbean Women's Writing*. Turku: University of Turku.
- Weil, Kari 2006, French Feminism's écriture féminine. Teoksessa *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, toim. Ellen Rooney, 153–171. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whitford, Margaret 1991, *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. London and New York: Routledge.
- Viljanen, Lauri 1943, Kaksi lyyrillistä esikoiskokoelmaa. *Helsingin Sanomat* 15.6.
- Viikari, Auli 1978, Kutsumaton haltiatar. *Parnasso* 1: 11–19.
- Viikari, Auli 1981, Lähimmäinen kieli. *Parnasso* 4: 195–200.

- Viikari, Auli 1987, *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Viikari, Auli 1990, Lyriikan runousoppia. Teoksessa Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari, *Runousopin perusteet*, 39–102. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Viikari, Auli 1992, Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Teoksessa *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*, toim. Anna Makkonen, 30–77. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Viikari, Auli 1998a, Carpe Diem. Lukijaan suuntautumisen strategiat lyriikassa. Teoksessa *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*, toim. Lea Laitinen & Lea Rojola, 280–304. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Viikari, Auli 1998b, Jälkisanoja. Teoksessa *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*, toim. Auli Viikari, 205–216. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Viljanen, Lauri 1942, Esikoisrunoteos. *Helsingin Sanomat* 23.12.
- Viljanen, Lauri 1945, Lyriikan satoa. P. Mustapään paluu ja kaksi nuorta lyyrikkoa. *Helsingin Sanomat* 20.12.
- Virkki, Tuija 2004, *Vihan voima. Toimijuus ja muutos vihakertomuksissa*. Jyväskylä: Atena.
- Witt-Brattström, Ebba 1997, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*. Stockholm: Norstedt.
- Wolosky, Shira 2001, *The Art of Poetry. How to Read a Poem*. New York: Oxford University Press.
- Vuolteenaho, Jani 2005, Avauksia rytmien filosofiaan. *Terra. Maantieteellinen aikakauskirja* 3: 242–243.
- Välimäki, Susanna 2005, *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Imatra: Semiotic Society of Finland.
- Välimäki, Susanna 2008, Lempitutkimukseni. Sigmund Freud, Kammottava. *Kulttuurintutkimus* 2: 69–73.
- Öst, Maili 2004, Riimien ruokkiminen ehdottomasti kielletty: Suomea puhuva Eliot ja 1950-luvun runolliset ruumiintoiminnot. Teoksessa *Motmot. Runouden vuosikirja 2004*, toim. Pauliina Haasjoki & Siru Kainulainen, 56–68. Helsinki: WSOY.

SUMMARY

“When the words are not enough. Rhythm, modernism, and Eila Kivikk’aho’s poetry”

The main question of this doctoral dissertation is, how poetic rhythm functions and affects (see Aviram 1994; Attridge 1995). The concept of rhythm is moving in my method of research as well and this becomes concrete in theoretical repetitions and variations; I frame my concept of rhythm with several theoretical approaches that are also linked together. This means methodological movement within the limits of my concept of rhythm and in contact with the material of this dissertation, a well-known Finnish poet Eila Kivikk’aho’s (1921–2004) poetry books (1942–1995). Rhythm proves to be a medium for communication, understood as keeping together, and a way of utterance which affects recipients and is tied up with the way in which it is conceived at a given time.

In my dissertation, I highlight rhythm as a corporal, sensational and material feature of poetry. Rhythm does not, however, operate apart from words although rhythmic functioning and verbal meaning can be separated analytically (see Aviram 1994; Eagleton 2007). This is relevant in order to consider how rhythm as a material entity of language is an indicator to the problems of verbal articulation, its limits and terms as well. Ineffable and unspeakable is conceived in this case as an essential part of language and it reveals in different ways, both in utterance and expression. Therefore ineffable means something that is not – perhaps yet – to be spoken.

According to this book, it becomes clear that poetry is connected with a historical context. Eila Kivikk’aho’s poetry books can be interpreted as commenting on the given time of their publication although these comments are not necessarily spoken aloud but uttered anyway. The comments are about sexed corporality, the margin of high modernism and the limits of words and they all are part of the question of rhythm. Comments can not be reduced merely to the historical time of publication but are connected to contemporary readings that are changing in time. The poems grasp on and move the reading. Communication comes true with certain conditions and gives new opportunities.

Saying unspeakable is a problem that I have tried to open up here. It might be an annoying problem: How to conceptualize something which is only uttered in material texture, moving and endless continuance? How to grasp onto something which is sidestepping the concepts and affective at the same time? How to study something which is easily seen as mysterious or religious? This cluster of problems I have analyzed with the very concept of rhythm. As I see it, rhythm is a factor that can affect deeply the way we sense and know the poem; affect means here both sensing and knowing (Armstrong 2000). The concept of rhythm consists of sensing,

experiencing and appreciating the poem. Further studies will show how generic this proposition is and examine widely the connection between materiality of language and form of poetry as a genre. It would be worth consideration how materiality of language emerges in a given time for example in Finnish experimental poetry at the beginning of the 21st century and how it connects with experiencing contemporary uncertainty, overwhelming information and overrated emotionality.

Saying unspeakable is incomplete, proportional and a part of the continuance a poem can set in motion, if the recipient is willing to step into this rocky area. This process may consist of rejecting and avoiding ineffable material as well (see Freud 1919/2005), perhaps even poetry in general when considering poetry as a manifold genre which also includes historical repetition, variation and movement. Ineffable consists of surplus, an undefined entity that could be interpreted as a critical point directed to either controlling definitions or other points of view or phenomena. Rhythm is therefore appealing and at the same time forbidding, both belonging of communication.

The way, in which we approach, appreciate and conceive rhythm can demonstrate where we find the limits and rules of expression. As I see it in my dissertation, the limits and rules tell their stories of attitudes toward “the other sex”, usually women, and towards interpretations of feminine and female as well (see Kristeva 1975/1993; Irigaray 1977/1985). Rhythm seen as “the uninvited fairy” (see Viikari 1978) – perhaps also as the wicked godmother – gives room for threatening and dangerous feelings. Strong rhythmic repetition like in a shamanistic session seduces and takes over although this is rare in poetry, still luring in the background. Sexed standards implicate in negative attitudes towards rhythm that is connected with everyday life, bodily functioning and repetition of the same and old (see Felski 2000). This is seen as giving only small room for renewal that is required specifically of the modernist poetry although we always have to repeat and use already known elements in language, too. The unsolved situation between the old and the new is a strong part of Kivikk’aho’s poetry and is linked with ineffable utterance as well. Uttering and expressing of this unsolvable can be seen as a part of rhythm policy that gives opportunities for an undefined entity, and therefore giving way for ineffable that is a vital part of material being (see Derrida 1967/2003; Derrida 1986/2003; Phelan 1996).

High modernism in Finland – or rather *modernist reading* – took place only after the World War II and it has had a powerful impact on contemporary views on poetic rhythm. In the 1940’s it was actually free verse which offered opportunity to release from controlling metrics. On the other hand, corporal controlling was still ruling. According to my study, it becomes clear that the context of the interpretation has an essential effect when one wants to say unspeakable, ineffable and corporal rhythm. At the beginning of the 1950’s within modernist reading, it was time for poetic rhythm to turn to margins. Hence, instead the meaning of words and especially metaphors and images were foregrounded. This meant also an opportunity for rhythm to be placed as a way of communication that is nonverbal and not said aloud and confesses its connection with the poetic tradition. Again this was not

so popular with modernist reading which emphasized new and fresh saying with images. In the 1960's, the meaning of information became of utmost importance socially in the early years of the world-wide information technology boom. In the name of information ineffable rhythm was marginalized again although still capable of uttering unspeakable. In the changing times of 1990's rhythm and material of language were highlighted in the young poetry in a new way. The motion of pauses as a part of rhythm and words as well emerged to be a way to reach out for readers and listeners.

The otherness of rhythm cannot be defined as a poetic problem or a poetic device but more like an action by modernist reading. My dissertation is an opening to this kind of study and Finnish post-war poetry needs more examining in detail from a perspective of rhythm. Modernist reading with its emphasis on completeness and turning inwards does not offer proper tools for this, I surmise. Instead of completeness, my reading highlights movement and interaction and this implies the contradictions between words and rhythm as well. On the one hand contradictions can be seen in poetry, and on the other hand they will be implicated in the criticism and reviews as the definitions of rhythm. My reading represents a breakaway from the modernist reading tradition, but still concerns the close reading with detailed analyzing although keeping in touch with reflection and affection. Affection is mostly based on the material of language. At the same time, one has to observe one's own interpretative structure and affective encounters.

I have been able to withdraw from certain blind or deaf spots of modernist reading as my study is theoretically situated after modernism and framed by postmodern thinking. The otherness and potential of rhythm are considerable points of view encouraging new approaches to rethinking and reorganizing the Finnish post-war poetry. "Hard and dry" modernism proves to be an aesthetic ideal and category that does not say enough about this poetry. Modernist ideology has manifested the celebration of freedom, partly with reason because metrics may be a chain indeed. Rules and regulation were anyway engaged in the poetic revolution and free verse has its regulations and repetitions, too. In addition, it is noticeable to regard that contradictions and paradoxes are inevitably involved in modernist poetry and thinking. That means both disbelief in words and belief in potential utterance and expression also in implausible areas like the ineffable and unspeakable material of language.

Regarding this dissertation, communication is structured by rhythm and rhythmically and this means social and emotional interaction as well. This is the way one can think of reading poetry as corporal and intellectual at the same time, in connection with other readings and interpretations, in continuity that is in constant movement.

Eila Kivikk'aho poems are translated in English in *Thank You for These Illusions. Poems by Finnish Women Writers* by Anne Fried (1981) and in *Contemporary Finnish Poetry* by Herbert Loman (1991).

KIITOKSET

Väitösprosessin tässä vaiheessa on tärkeiden kiitosten paikka. Suuret kiitokset työni ohjaajille, professori Lea Rojolalle näkemyksellisyydestä ja professori Päivi Lappalaiselle tarkoista huomioista. Vastaväittäjäksi ilokseni lupautunutta dosentti Satu Grünthalia haluan kiittää oivallisesta esitarkastuslausunnosta. Toista esitarkastajaa, FT Anna Hollstenia, joka toimi lisensiaatintyöni tarkastajana vuonna 2004, kiitän myös paneutuneesta ja ajatuksia herättäneestä esitarkastuslausunnosta sekä kommenteista jo väitöskirjatyön aiemmissa vaiheissa. Molempien esitarkastajien lausunnot auttoivat tarkentamaan ja terästämään argumentointiani sekä antoivat uskoa siihen, että tällekin työlle on pantava se vihonviimeinen piste.

Väitöskirjatyötäni ovat sen eri vaiheissa lukeneet ja kommentoineet useat kollegani. Kiitän teitä, Kaisa Kurikka, Karoliina Lummaa, Kukku Melkas, Olli Löytty, Kati Launis ja Heidi Grönstrand, vieraanvaraisesta avustanne ja anteliaista kommentistanne. Te olette olleet suurena tukena ja apuna. Kaisa on pisimpään ollut henkilökohtaisena tuutorinani ja ennen muuta korvaamaton ystävä. Kiitos Kaisa! Karoliina, kiitos että sain monta vuotta nauttia läheisestä työtoveruudesta ja saan edelleen tehdä yhteistyötä kanssasi. Pyöreänpöydän (nykyisellään suorakaiteen muotoisessa pöydässä toteutuva) istunto, johon osallistuivat Kaisan, Karoliinan, Ollin, Katin ja Heidin sekä ohjaajieni lisäksi Viola Parente-Čapková, Jasmine Westerlund, Mikko Carlson, Riitta Jytilä, Sari Miettinen ja Pauliina Haasjoki, oli tarpeellinen tutkimukseni saattamiseksi esitarkastuskuntoon. Sari Miettistä kiitän erittäin lämpimästi tämän kirjan taitosta.

Paitsi asiantuntevaa ja ammatillista tukea, olen saanut myös henkistä ja psyykkistä tukea mainitsemiltani työtovereilta Kotimaisessa kirjallisuudessa ja lisäksi Yleisessä kirjallisuustieteessä – kiitos teille, Kaisa Ilmonen, Hanna Meretoja, Aino Mäkikalli ja Tintti Klapuri – sekä aiemmassa työyhteisössäni, joka vielä tuolloin oli nimeltään Naistutkimus. Naistutkimuksen väki – Marianne Liljeström, Anu Laukkanen, Elina Valovirta, Päivi Valotie ja Tutta Palin – antoi pontta ja voimia tieteelliselle työlleni. Kollegoiltani olen saanut osakseni eri tavoin virkistäviä keskustelututkioita kirjallisuudesta ja sen vierestä, ja Ulla-Maija Juutila-Purokoski on ollut elimellinen osa Kotimaisen kirjallisuuden työyhteisöäni. Kaikkiaankin on ollut etuoikeus työskennellä pätevien ja intelligenttien työtoverien kanssa. Onneksi olemme myös nauraneet, riekkuneet, laulaneet ja tanssineet yhdessä!

Taloudellisesti väitöskirjatyöni ovat tehneet mahdolliseksi useat tahot: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Turun Yliopistosäätiö, Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Suomen Kulttuurirahasto sekä työni Turun yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden assistenttina. Lisäksi olen saanut taloudellista tukea – näinkin keski-ikäisenä – vanhemmiltani Eero ja Maili Kainulaiselta. Äiti ja isä, kiinnostukseni kieleen, joka on tämän työn perusvireenä, juontuu kielenkäyttöönne ja kielieroihinne. Sisarukseni Kaj, Irma ja Merja, ilman teitä en olisi lukenut niin paljon, että siitä tuli minulle ammatti, josta on runsaasti iloa. Sydämelliset ja lämpimät kiitokset perheelleni, Jooselle jolla on taito soittaa rytmejä ja Matille joka on sosiaalisesti taidokas rytmittäjä.

Turussa, Sirkkalan kampuksella 16.11.2011

Siru Kainulainen