

Riikka Mahlamäki-Kaistinen

## Mätänevän velhon taidejulistus

Intertekstuaalisen ja -figuraalisen aineiston  
asema Apollinainen L'Enchanteur pourrissant  
teoksen tematiikassa ja symboliikassa



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 110

Riikka Mahlamäki-Kaistinen

Mätänevän velhon taidejulistus

Intertekstuaalisen ja -figuraalisen aineiston asema  
Apollinairen L'enchanteur pourrissant  
teoksen tematiikassa ja symboliikassa

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Historica-rakennuksen salissa H320  
marraskuun 29. päivänä 2008 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2008

# Mätänevän velhon taidejulistus

Intertekstuaalisen ja -figuraalisen aineiston asema

Apollinainen L'enchanteur pourrissant  
teoksen tematiikassa ja symboliikassa

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 110

Riikka Mahlamäki-Kaistinen

## Mätänevän velhon taidejulistus

Intertekstuaalisen ja -figuraalisen aineiston asema  
Apollinainen L'enchanteur pourrissant  
teoksen tematiikassa ja symboliikassa



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2008

Editors

Tarmo Kunnas

Department of Art and Culture Studies

Pekka Olsbo, Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Matti Rahkonen, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-3442-2

ISBN 978-951-39-3442-2 (PDF)

ISBN 978-951-39-3375-3 (nid.)

ISSN 1459-4331

Copyright © 2008, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2008

## ABSTRACT

Mahlamäki-Kaistinen, Riikka

Pamphlet of the rotten sorcerer. The themes and symbols that intertextuality and interfigurality raise in Apollinaire's prose work *L'Enchanteur pourrissant* Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2008, 245 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4331; 110)

ISBN 978-951-39-3442-2 (PDF), 978-951-39-3375-3 (nid.)

Diss.

The dissertation studies and analyses Guillaume Apollinaire's first published work, *L'Enchanteur pourrissant*, which is often wrongly criticised as just a childish exercise of a poet who had not at that time yet found his true talent. *L'Enchanteur pourrissant* is an ambiguous and deeply intertextual work in which the author uses his knowledge of literary history and mythology for modern artistic purposes. With the old material Apollinaire shows how modern aesthetics can and should still utilize old myths and texts to create new literature. The text begins with a pastiche of a 16<sup>th</sup> century manuscript and finishes with an almost surrealistic poem. In this way the text develops step by step into a modern art form. For Apollinaire the new century did not mean totally new themes and symbols; rather he gave new life to ancient myths and legends which were appreciated by romantics and symbolists alike.

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century some writers were said to be culturally pessimistic. With his pictures of the rotten wizard, aged beauties and senile philosophers, Apollinaire rather than showing the decadence of the time, showed the state of the artistic schools of his time, like the naturalists. In fact he thought that the beginning of the twentieth century was better than earlier times and because of this conviction, he made malicious fun of those who did not share his opinion.

The main themes of *L'Enchanteur pourrissant*, which arise from the intertextual material used, are hopeless love, man's loneliness, the broken relationship between man and nature, the constant presence of death in the world and poets' need to create modern art. The complete text, built up of intertextual segments and the author's own text, brings to mind the cubists' way of creating a piece of art. With his interfigural characters Apollinaire makes his roman an ambiguous work which is at the same time both an imaginative work of poetic prose and an essay on the art of his time.

Keywords: intertextuality, interfigurality, re-used figures, myth, symbol, parody, modernism

<b>Author's address</b>	Riikka Mahlamäki-Kaistinen Renkkelintie 28 40950 Muurame Finland riikka.m.mahlamaki-kaistinen@jyu.fi
<b>Supervisor</b>	Professor Tarmo Kunnas Department of Arts and culture studies University of Jyväskylä
<b>Reviewers</b>	Professor Kai Mikkonen Lecturer Päivi Kosonen
<b>Opponent</b>	Professor Kai Mikkonen

## ESIPUHE

Kiitos siitä, että kiinnostuin tutkielmani keskiössä olevasta Guillaume Apollinaren teoksesta *L'Enchanteur pourrissant*, kuuluu Madame Cantaloubelle. Osallistuin Toulousen yliopistossa keväällä 1998 hänen pitämälleen kirjallisuuden kurssille, jossa tutkittiin keskiaikaisen perinteen näkymistä eri kirjailijoiden teksteissä. Tuon kurssin innoittamana tein sittemmin Apollinaren teoksen pohjalta pro gradu tutkielmani ja ranskankielen sivugradun lisäksi lisensiaattityöni, jossa jo tutkin teoksen intertekstuaalisuutta otsikolla *Intertekstuaalisuus ja -figuraalisuus Guillaume Apollinaren teoksessa L'Enchanteur pourrissant*. Koin kuitenkin tutkimukseni olevan tässä vaiheessa yhä vaillinainen ja halusin jatkaa intertekstuaalisen tulkinnan ohella teoksen symboliikan ja tematiikan analyysiä väitöskirjaksi, jossa otan tarkemman tutkiskelun alaiseksi myös aiemmin sivuuttamani teoksen taidepamflettisen kokonaiskuvan.

Professori Tarmo Kunnas on toiminut innoittavana ohjaajana kaikissa Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitokselle tekemissäni tutkimuksissa ja on erityisesti kannustanut minua jatkamaan nimenomaan ranskankielisen kirjallisuuden tutkimusta. Olen saanut häneltä runsaasti ideoita muun muassa pahuuden olemuksen, parodian luonteen ja antikristillisen sävyn tutkiskeluun *L'Enchanteur pourrissantin* pohjalta. Haluan lausua hänelle tästä kiitokseni samoin kuin professori Leena Kirstinälle, joka on koko ajan seurannut rohkaisevasti työni edistymistä ja perehtynyt siihen eri vaiheissa auttaen viisailla neuvoillaan. Haluan kiittää myös dosentti Päivi Kososta ja professori Kai Mikkosta, jotka ovat toimineet lausuntojen antajina ja antaneet minulle samalla useita hedelmällisiä korjaus- ja parantelu ehdotuksia. Huomattavan apunsa työni edistymiselle ovat antaneet myös professorit Jean-Pierre Morel ja Outi Merisalo, yliassistentti Mikko Keskinen sekä lukuisat jatkotutkijaseminaariin osallistuneet tutkijat. Ilman tätä saamaani terävää ja analyyttistä palautetta olisi väitöskirjan tekeminen ollut vaikeampaa ja raskaampaakin. Syvä kiitokseni kuuluu myös Eleanor Underwoodille ja Jean-Yves Malherbelle, jotka auttoivat minua englannin- ja ranskankielisten tekstiosuuksien hiomisessa.

Olen saanut tutkimukseeni rahallista tukea Ellen ja Artturi Nyysösen säätiöltä, Jyväskylän yliopistolta ja sen taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitokselta, Suomen kulttuurirahastolta ja Keski-Suomen aluerahastolta sekä Jenny ja Antti Wihurin rahastolta. Näiden apurahojen turvin olen valtaosan aikaa kyennyt keskittymään täyspäiväisesti tutkimukseeni.

Lämpimät kiitokseni kuuluvat myös perheelleni ja lähimmäisilleni, jotka ovat antaneet minulle työrauhan ja ovat ennen kaikkea ymmärtäneet olla kyselemättä liian usein työn edistymistä. Uskon, että valtaosa tutkijoista kaipaa juuri tällaista kannustavaa ja stressitöntä ympäristöä.

Muuramessa 18.10.2008

Riikka Mahlamäki-Kaistinen



## SISÄLLYS

ABSTRACT

ESIPUHE

SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	9
1.1	Guillaume Apollinaire .....	9
1.2	Aiemmat tutkimukset .....	20
1.3	Tutkimusmetodi ja hypoteesit .....	21
1.4	L'Enchanteur pourrissant .....	28
1.5	Tutkimuksen eteneminen .....	50
2	MERLIN-VELHO .....	52
2.1	L'Enchanteur pourrissant - mätänevä velho .....	52
2.2	Paholaisen poika .....	58
2.3	Merlinin metsä .....	64
2.4	Unimaailma .....	69
2.5	Merlinin antikristus identiteetti.....	74
3	MAINEIKKAAT MIEHET.....	83
3.1	Viisaita miehiä.....	84
3.2	Kuolemattomia ihmisiä.....	92
3.3	Jouluseimen hahmoja.....	106
3.4	Suuria yksinäisiä.....	116
3.5	Paloihin jakautunut näkemys .....	128
4	PETOLLISET NAISSET .....	130
4.1	Viviane-neito .....	130
4.2	Suuria rakastajattaria .....	145
4.3	Naispaholaisia.....	168
4.4	Mahdoton rakkaus .....	174
5	ANIMAALINEN YMPÄRISTÖ.....	177
5.1	Eläinten valtakunta.....	177
5.2	Animaalinen ihminen .....	190
5.3	Pahaenteisiä eläimiä.....	193
6	APOKALYPTINEN ONIROCRITIQUE .....	203
6.1	Unenomainen ilmestys .....	203
6.2	Polttavat taivaan hiilet .....	205
6.3	Paluu primitiiviseen maailmaan .....	207
6.4	Moniulotteinen ihminen.....	214
6.5	Menneisyyden taakasta irtautuva paholaisen poika.....	219
6.6	Moderni runoilija.....	223

PÄÄTÄNTÖ.....	227
RÉSUMÉ.....	234
LÄHTEET .....	238

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Guillaume Apollinaire

J'ai la faiblesse de me croire un grand talent de conteur.<sup>1</sup>

”Minulla on heikkoutena luulla, että minulla on suuri kertojan lahja”. Guillaume Apollinaire korosti olevansa ennen kaikkea eräänlainen tarinan kertoja. Hän luonnehtii kykyään itselleen epätyypillisellä vaatimattomuudella, vaikka tiedämme, että hän oli hyvin tietoinen merkityksestään 1900-luvun alun ranskalaisessa kirjallisuudessa.

Apollinaire, oikealta nimeltään Guillaume Albert-Wladimir-Alexandre-Apollinaris de Kostrowitzky (1880–1918), on yksi tärkeimmistä 1900-luvun alun ranskalaisista kirjailijoista ja runoilijoista. Hän nousi kirjailijoiden maailmaan aikana, jolloin symbolismi oli jo taantumassa ja ehti nähdä elässään dadaismin synnyn (Décaudin 2002: 208). Vuosisadanvaihte olikin taitekohta, joka tarjosi uusia mahdollisuuksia kirjallisuuden ja kuvataiteen alalla. Apollinaire edusti juuri tuota ajan uutta henkeä, joka pyrki etsimään uutta eri taiteen aloilta. Hän seurasi aikaansa ja kapinoi perinnettä vastaan, mutta kehitti sitä samalla edelleen. Hän halusi antaa aikansa ilmiöille, kuten tieteelle ja modernille elämäntuodolle, vastineet taiteessaan. Vallinneet yhteiskunnalliset ja kulttuuriset olot jättivätkin jälkensä hänen teoksiinsa.

Apollinaire oli ranskalaisen modernin taiteen esitaistelija ja toisten uudistajien ymmärtäjä. Häntä on pidetty modernismin uranuurtajana, niin lyriikan kuin proosankin alalla, ja jopa surrealismin alkuunpanijana ja nimeäjänä. Tätä on perusteltu muun muassa sillä, että hän antoi alkusysäyksen unien tutkimiselle fiktiivisessä kirjallisuudessa, ”ulkoisille tehokeinoille” (kuten välimerkitömyydelle) ja erilaisille painoteknisille efekteille, joiden huippua edustavat hänen kuvarunonsa. Hän edesauttoi puhutun kielen paluuta runouteen ja kehitte-

---

<sup>1</sup> Kirjeessä Madeleinelle 23. elokuuta vuonna 1915. Siteerattu Décaudin teoksen kautta: Décaudin 2002: 49.

li teoksissaan myöhemmin modernismille tyypillisiä ilmaisutapoja kuten simulaationisuutta ja montaasia sekä modernin taideteoksen maailmankatsomuksellisiin piirteisiin liittyvää paradoksaalista ja hermeettistä moniselitteisyyttä. Keskeisiksi rakenneperiaatteiksi 1920-luvulta eteenpäin modernismille tuli Apollinairen teoksissa näkyvä alluusioiden eli kirjallisten lainausten sekä myyttisten arkkityyppien, motiivien ja symbolien käyttö. (Chuisano-Giraudon 1996: 5, 8; Gateau 1984: 51.) Tämänkaltainen tekstien uusiokäyttö, johon tutkimuksenikin pohjautuu, määriteltiin myöhemmin intertekstuaalisuudeksi.<sup>2</sup>

Apollinairen laaja tuotanto koostuu lyriikasta, dramasta ja proosasta.<sup>3</sup> Hänen tunnetuimmat ja runsaasti arvostusta saaneet teoksensa ovat runokokoelmat *Alcools* (1898–1912) ja *Calligrammes* (1912–1917), joista varsinkin ensimmäinen jätti kirjailijan muun tuotannon varjoonsa. *Alcools* on myös ainoa Apollinairen suomennettu runoteos.<sup>4</sup> Se oli ilmestyessään urauurtava moderni runokokoelma, joka sai kiitosta niin tematiikkansa kuin tyyliensä ansiosta. *Alcools*-runoissa Apollinaire on muun muassa aloittanut ”kubistisiksi” nimetyt kokeilunsa runoudessa<sup>5</sup>, sekoittanut proosarunoa riimeihin ja kokeillut välimerkittömyyttä. *Calligrammes*-runoissa puolestaan teksti yhdistyy uudella tavalla kuvaan luoden kirjaimien avulla erilaisia hahmoja ja motiiveja runon lomaan.<sup>6</sup>

Apollinairella eri kirjallisuudenlajeilla on taipumus yhdistyä sekä keskenään että muiden taidemuotojen kanssa, jolloin lajikategoriat eivät pysy selvärajaisina. Apollinairen esseistä käy ilmi, että hän tunsi varsin hyvin rajan esimerkiksi lyriikan ja proosan välillä ja pyrki nimenomaan ylittämään sen teksteissään (Décaudin 1998: 175). Näin käy myös hänen ensimmäisessä proosateoksessaan *L'Enchanteur pourrissant*<sup>7</sup> (1909), joka on tämän tutkimuksen ana-

<sup>2</sup> Intertekstuaalisuus on tekstin rakentamista yhden tai useamman vanhan tekstin pohjalta. Tekstin merkitys ”sijaitsee” tekstin ja siitä löytyvien viitteiden kautta hahmotuvien toisten tekstien välillä. Merkitys laajenee näin yhdestä, itsenäisestä tekstistä kokonaiseksi tekstuaalisten suhteiden verkostoksi. (Allen 2003: 1.) Intertekstuaalisuus muovautui teoriaksi 1900-luvulla, jolloin alkusysäyksen tutkimukselle antoi ranskalainen kirjallisuuden professori Julia Kristeva Bahtinia käsittelevässä artikkelissaan ”Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” (1967) (Saariluoma 1998: 7). Bahtin näki yhteyden kirjallisuuden ja sen ulkopuolisen maailman välillä (Hakkarainen 1998: 30). Kristeva katsoi varsinaisen intertekstuaalisuuden koskevan tekstien keskinäisiä suhteita. Teksteissä on näin käynnissä jatkuva dialogi useiden tekstien välillä. (Saariluoma 1998: 9–10, Kristeva 1993: 23.)

<sup>3</sup> Erillisenä osa-alueena voi pitää myös kirjailijan julkaistua kirjeenvaihtoa, joista kuitenkin esim. *Poemes à Lou* (1914–1915) on usein kategorisoitu runoudeksi.

<sup>4</sup> Jukka Kemppisen suomennos ilmestyi Otavalta vuonna 1977.

<sup>5</sup> Apollinairen pyrkimyksestä luoda kubistista runoutta ja proosaa, lisää myöhemmin johdannossa ja analyysiluvuissa 3.5. Paloihin jakautunut näkemys.

<sup>6</sup> *Calligrammien* on sanottu jatkavat figuratiivista runoutta (*la poesie figurative*). Ideogrammeja sisältävää runoutta on ollut jo ennen Apollinairea (Esim. *Le Verre* Panardilla ja *Dive bouteille* Rabelaisilla), mutta kirjailija puolusti runojaan sanomalla, että niiden ja vanhojen ideogrammien välillä on sama ero kuin nykypäivän auton ja 1500-luvun auton välillä. Rabelaisin ja Panardin kuvat ovat hänen mielestään elottomia, kun taas yhteys, joka on rinnakkain aseteltujen kuvien välillä hänen omissa runoissaan, on yhtä lailla kuvaava kuin sanat, jotka muodostavat kuvan. (Bordat - Veck 1983: 190–191.)

<sup>7</sup> Käytän tästä eteenpäin teoksesta lyhennettä EP.

lyysikohteena. Teoksen voi määritellä lyyriseksi proosaksi, koska se käsittää muutamien varsinaisten runojen lisäksi tekstiä, jota on sen lyyrisyyden takia vaikeaa kategorisoida puhtaasti proosaksi.<sup>8</sup>

Muita Apollinainen proosateoksia ovat EP:ia tunnetummat *L'Hérésiarque et Cie* (1910), *Le Poète assassiné* (1913) ja *La Femme assise* (1911–1914). Apollinainen proosasta on suomennettu vain hänen parodiset pornografiansa *Les Onze Mille Verges* ja *Les Exploits d'un jeune Don Juan* (1907, *Hirveä Hospodar ja Nuoren Don Juanin urotyöt*<sup>9</sup>) ja EP (1909 *Mätänevä velho*<sup>10</sup>).

Apollinaire kirjoitti myös useita näytelmiä. Näitä ovat muun muassa *Les Mamelles de Tirésias* (1903, *Teiresiaan tissit*<sup>11</sup>), *Casanova* (1918) ja postuumisti julkaistu *Couleur du temps*. Lisäksi kirjailijan fiktiivisten tekstien joukkoon kuuluu elokuvakäsikirjoituksia. Oman kategoriansa Apollinainen tuotannossa saavat myös eri lehdissä julkaistut taide- ja kulttuurikriitit ja esseet. Näistä teksteistä on julkaistu paljon huomiota saaneet kokoelmat *Les peintres cubistes, méditations esthétiques* (1913) ja *Chroniques d'art 1902–1918*. (Chuisano – Giraudo 1996: 80–82, Breunig 2002: 7–8.)

Apollinaire piti proosaansa yhtä tärkeänä kuin lyriikkaansa ja laski EP:n tärkeimpien teoksiensa joukkoon. Hän on jopa sanonut kirjoittavansa runoja vain kokeilumielessä, ikään kuin harrastuksena vakavamman prosaistin ammattinsa vastapainoksi. (Burgos 1972: VII; Pia 1995: 195). Tämän lausahduksen voi kuitenkin laskea olevan vain kirjailijan leikkimielinen kommentti, jonka perimmäinen tarkoitus on pikemminkin nostaa kuin laskea hänen arvoaan lyriikkona.

### Apollinaire etsii uutta lyyrisyyttä

Je ne cherche qu'un lyrisme neuf et humaniste en même temps. Mes maîtres sont loin dans le passé, ils sont des auteurs du cycle breton à Villon. C'est tout, et le reste de la littérature ne sert que de crible à mon goût.<sup>12</sup>

Apollinaire kirjoitti ystävälleen Toussaint-Lucalle<sup>13</sup> etsivänsä uutta ja humanistista lyyrisyyttä, kun samanaikaisesti hänen esikuvansa ovat kaukana menneisyydessä. He ovat kirjailijoita bretagnelaisesta romaaniperinteestä François Villoniin. Apollinaire toteaa lopuksi: ”Siinä kaikki ja muu kirjallisuus toimii vain seulana maulleni.” Hän viittaa humanistisen lyyrisyyden tavoittelullaan maalli-

<sup>8</sup> Décaudin mukaan Apollinainen teokset voi määritellä lyriikan kautta siten, että niistä käytetään termejä romaanin lyriikka, teatterin lyriikka, kritiikin lyriikka ja graafinen lyriikka. Apollinaire puhuu itsekin lyyrisestä kirjallisuudesta (*littérature poétique*) ja määrittelee mm. teostaan *Le Poète assassiné* termillä lyyrinen novelli (*nouvelle lyrique*). (Décaudin 2002: 50.)

<sup>9</sup> Väinö Kirstinän suomennokset vuodelta 1972.

<sup>10</sup> Suomennokseni julkaistu 2004 Like-kustannukselta. Käytän jatkossa käännöksestä lyhennettä MV.

<sup>11</sup> Leena Kirstinän suomennos esitetty radiossa *Dadan 40-vuotis ohjelmassa*.

<sup>12</sup> Siteerattu Burgosin teoksen kautta, Burgos 1972: LVIII.

<sup>13</sup> Toussaint-Luca on kirjailijan lapsuudenystävä. Hänen kirjeenvaihtonsa Apollinainen kanssa on julkaistu.

seen filosofiaan, joka korostaa ihmisen mahdollisuutta jalostaa kykyjään. Tämä sivistyksellinen kannanotto viittaa samalla Apollinairen perehtyneisyyteen edeltäviin kirjailijoihin ja perinteisiin.

Apollinaire on sanonut, että erilaiset sadut ja ritarromaaniit ruokkivat lapsena hänen ehtymätöntä lukuintoaan (Pia 1995: 33). Vuosisadan vaihteessa, jo kaksikymmentävuotiaana, hän vieraili usein Pariisin Bibliothèque Mazarinissa ja laajensi siellä keskiaikaisen aineiston tuntemustaan koskemaan pyöreänpöydän tarinoita ja erityisesti Merliniä, joka on hänen esikoisteoksensa päähenkilö. Hän teki lukemistaan teoksista muistiinpanoja, joita hän hyödynsi myöhemmin teoksissaan. Samalla hän jatkoi EP-teokseksi muovautuvan tekstin kehittämistä. Apollinairen muistivilhoista ilmenee, että hän toimi vuonna 1901 avustajana Guimétin museossa järjestetyissä konferensseissa, joiden aiheina olivat kelttiläinen mytologia, kristinuskon ja buddhalaisuuden samankaltaisuudet ja kiinalainen taikauskoisuus. (Adéma 1968: 27; Décaudin 1998: 122.) Näin kirjailija uppoutui tuohon tarinoiden maailmaan, joka on EP:n lisäksi läsnä kaikissa hänen teoksissaan eritasoisten viittausten kautta.

Vaikka Apollinairen esikoisteoksen pohjana toimii kelttimytologia, hänen tutkimuksensa eivät rajoittuneet vain tuohon perinteeseen vaan hän tarttui intohimoisesti kaikkiin saatavilla oleviin teoksiin. Hän luki aikalaistensa ja edeltäjiensä proosa- ja runoteoksien lisäksi vanhoja kronikoita, harvinaisia tai lähes tuntemattomia kirjastojen tekstejä, kaskukokoelmia, tietokirjoja useista eri aiheista, lääketieteellisiä lehtiä, lingvistiikan kirjoja, satuja ja kielioppeja. Kaikissa Apollinairen teksteissä näkyy myös runsaasti viittauksia Raamattuun, joka tuli hänelle tutuksi Saint-Charlesin katolisessa lukiossa (Adéma 1968: 27, 33).

Laaja lukurepertuaari heijastuu Apollinairen teoksien juoneen, sanastoon ja tyyliin, sillä hän käyttää uudelleen lukemiaan harvinaisia sanoja ja termejä, neologismeja, kansanomaisia sanontoja, otteita Raamatusta ja liturgioista. Hänen sanastoonsa kuuluu myös tieteellisiä termejä, sanaleikkejä, eroottisesti ladattuja sanoja sekä lainoja vieraista kielistä ja murteista. (Gateau 1984: 51; Burgos 1972: CXLII, XCVIII.) Laaja kirjallisuuden tuntemus on luonut pohjan niin Apollinairen esikoisteokselle kuin koko tuotannollekin.

### Apollinairen taidevirtaukset

Je ne prétends faire partie d'aucune (école), mais il n'en est aucune également à laquelle je ne me sent un peu attaché.<sup>14</sup>

Apollinaire toteaa, ettei hän kuulu mihinkään koulukuntaan, mutta ei ole olemassa myöskään yhtään koulukuntaa, johon hän ei tuntisi olevansa vähän sidoksissa. Adéma toteaa osuvasti, että Apollinaire on kaikkien ja ei minkään koulukunnan johtaja (Adéma 1966: 86).<sup>15</sup> Hänen voi sanoa omaksuvan ja yhdistelevän teksteissään tyylipiirteitä ja suuntauksia eklektistisesti kuitenkin ilman, että häntä voisi syyttää omaperäisyyden puutteesta. Hänelle erilaiset taide-

<sup>14</sup> Siteerattu Décaudin kautta, Décaudin 2002: 37.

<sup>15</sup> Apollinaire est un chef d'école sans école et de toutes les écoles.

suunnat eivät ole toisiaan poissulkevia vaan päinvastoin täydentäviä. Joihinkin taidesuuntiin Apollinaire tosin suhtautui avoimen kielteisesti ja hylkäsi näin esimerkiksi traditionalismin, joka eristäytyi menneisyyden malleihin. Hän ei myöskään yhtynyt avantgarden ja futurismin näkemyksiin taiteesta, koska näki niiden kieltävän menneet mallit tavoitellessaan modernia ilmaisuja. Vitaalisessa taiteellisessa kehityksessä, jota Apollinaire kannatti, sukupolvi on aina riippuvainen edeltäjistään, vaikka suuntaakin tulevaan. (Décaudin 1998: 158.)

Käyttäessään intertekstuaalista aineistoa kirjailija siirtää haluamattaankin teokseensa heijastumia myös tuosta toisen teoksen aikakaudesta, sillä kirjoittamisajankohdan yhteiskunta ja asenteet ovat aina tavalla tai toisella läsnä teoksessa. Intertekstuaaliset suhteet eivät näin ole koskaan ainoastaan kirjallisuuteen pohjautuvia. Kirjailija soveltaa käyttämiensä tekstien todellisuutta itseensä ja omaan aikaansa. Tarkasteltaessa tekstienvälisiä suhteita huomataan usein, että kyseessä ei ole vain niin sanottu kielipeli, vaan taustalla voi nähdä arvojen, mielipiteiden ja ideologioiden välisiä taisteluja. Tällaisen, varsinaisen kirjallisen perinteen ulkopuolelle suuntaavan näkökulman ansiosta intertekstuaalisuutta voidaan käyttää sosiaalisen ja poliittisen kommentin ja kritiikin välineenä. Kirjailija voi käydä teoksessa keskustelua kulttuurin peruskysymysten kanssa. (Belsey 1990: 407; Hakkarainen 1998: 30; Saariluoma 1998: 11.) Vallitsevat kulttuurilliset olot on otettava huomioon myös analysoitaessa Apollinainen esikoisteoksen tematiikkaa.

Vuosisadanvaihteen kolmannen tasavallan Ranskassa merkittävimpiä yhteiskunnallisia ja poliittisia tapahtumia olivat Dreyfus-skandaalin aiheuttama vasemmistoliihtoutuman vahva nousu ja sen papiston vastainen poliittinen näkemys. Vuonna 1905 Ranskassa julistettiin lopulta kirkon ja valtion ero. Vasemmistoblokin myöhemmin hajotessa taloudelliset ongelmat aiheuttivat Ranskassa jatkuvaa sosiaalista liikehdintää. (LPL 1997 s.v. *France*, 1341; Walzer 1975: 5.)

Vuosisadanvaihteen aikakautta luonnehdittiin siirtymisenä vanhasta maailmasta nykyaikaan. Kirjailijat kaipasivat menneeseen ja pyrkivät samanaikaisesti uuteen. 1900-luvun alussa kukoisti kulttuurien moninaisuus ja uusien taidesuuntauksien hiljattainen esiintulo. Ajan kirjailijoihin kuului muun muassa dekadentteja, kansallisen klassismin kannattajia ja eteenpäin pyrkivän modernismin edelläkävijöitä ja luoja. Vaikka kirjallisuus oli yhä lähinnä vain eliitin kiinnostuksen kohde ja harrastus, niin kirjallinen kehitys oli runsasta. Vuosisadan vaihtuminen olikin omiaan vaikuttamaan taiteilijoihin, jotka odottivat kulttuurisia mullistuksia uudelta vuosisadalta. Taiteilijat ja kirjailijat olivat vakuuttuneita uuden ajan tulosta ja halusivat vastata tähän luomalla ja levittämällä uusia taidemuotoja. Pyrkimys välikirkoon vanhan kanssa, uusien tapojen kokeilun intohimo ja taiteen ja teknologian lähentäminen karakterisoivat juuri modernia suuntausta. (Brée-Morot-Sir 1984: 9; Darcos 1992: 362; Walzer 1975: 7–19.)

Apollinainen ensiaskelmia vuosisadan alun pariisilaisessa kirjailijaelämässä johdattivat sattuman tarjoamat tapaamiset ja tutustumiset ajan kulttuurillisiin vaikuttajiin. Hänestä tuli ympäristönsä ja tapahtumien nautiskelija, kyllämättömän kiivailija, kulttuurin seuraaja ja kuluttaja. Kirjailijat ovatkin aina kyllästyneen ja hylkäämisen kautta riippuvaisia koulutuksestaan, kulttuuristaan,

suhteistaan ja aikakaudestaan. (Décaudin 1998: 115, 131.) Kirjailija ja aikakausi toimivat näin kahdenvälisessä vuorovaikutuksessa siten, että aikakausi vaikuttaa taiteilijaan ja taiteilija aikakauteen. Apollinairen voi sanoa jättäneen kokonaisvaltaisesti jälkensä kulttuuriaikakauteensa niin kirjailijana, lyyrikkona, kriitikkona kuin taiteiden suosijanakin. Max Jacob onkin sanonut osuvasti 1900-lukua Apollinairen vuosisadaksi (*le siècle Apollinaire*) (Décaudin 2002: 209).

Apollinairen ja monien aikalaisten ajattelun lähtökohtana oli, että taide ei voinut olla (tai sen ei tarvinnut olla) enää pelkkää todellisuuden jäljentämistä. Kuvataiteella oli aina Italian renessanssista impressionismiin asti ollut tavoitteena luonnon imitoiminen eli sen mahdollisimman uskollinen jäljentäminen.<sup>16</sup> Nyt taidekäsitys oli muuttunut siten, että taiteen tehtäväksi ymmärrettiin matkimisen sijaan luominen. Taulu ei ollut enää todellisuuden heijastuma, peilinkaltainen, vaan se oli luomisen tulos, uusi todellisuus jonka luonto sisältää. Vaikka taiteilija oli etäännyntynyt luonnosta, hänen tuli kuitenkin tuntea se ja tarkkailla näkyvää todellisuutta irrottautuakseen siitä ”ilman, että tulkitsisi sitä väärin”. (*Id.* 38.) Teollistuva maailma koettiin uudistuneeksi ja ikään kuin valmiiksi. Taiteilijat halusivat katsoa taiteen avulla tämän konventionaalisen maailman taakse ja löytää uutta vielä kokemattonta.

Apollinaire osallistui aktiivisesti ajan kulttuurikeskusteluun, jonka johdosta myös EP on dialogissa aikakauden kanssa. Näin vaikka kirjailijan esikoisteos ei edusta yhtä selkeää suuntausta, se sivuaa monia aikalaistensa ja edeltäjiensä taidenäkemyksiä.

### Apollinaire taidekriitikkona

J’aime l’art d’aujourd’hui parce que j’aime avant tout la lumière et tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu<sup>17</sup> (Apollinaire 1980: 70).

Apollinaire sanoi rakastavansa aikansa taidetta. Hän näki sen lähes primitiivisessä luomisvimmassa merkin uudesta valoisasta aikakaudesta. Tästä intohimosta ja kiinnostuksesta syntyivät kirjailijan taidekriitikit ja esseet, jotka ilmestyivät ranskalaisissa sanomalehdissä vuosina 1902–1918. Kuriositeettina on mainittava, että juuri nämä kootut esseet ovat kirjailijan laajimmin käännettyä tuotantoa (jopa siis *Alcools*-runokokoelmaa ennen!). Apollinaire ylisti artikkeleissaan esimerkiksi ystäväänsä Picassoa tämän persoonallisen, vahvan ja uudenlaisen tyylin takia, mutta toisinaan hän oli vähemmän imarteleva uusia taiteilijoita kohtaan. Apollinaire on sanonut, ettei hän pyrkinyt masentamaan nuoria taiteilijoita kritiikkeillään, muttei toisaalta myöskään rohkaissut taiteilijoita, jotka hänen mielestään olivat saavuttaneet taidemaailmassa aseman, jota he eivät ansainneet<sup>18</sup> (Décaudin 2002: 26).

<sup>16</sup> Tällainen valokuvamainenkin jäljentäminen tosin on aina subjektiivista.

<sup>17</sup> Rakastan tämän päivän taidetta koska pidän ennen kaikkea valosta. Ihmiset taas rakastavat valoa siksi, että he ovat keksineet sen. (Suom. R. M-K.)

<sup>18</sup> Jamais je n’ai tenté de décourager un jeune artiste. Je n’ai jamais, non plus, encouragé un artiste lorsqu’il me paraissait prendre, dans l’art contemporain, une place qu’il ne méritait pas. (Décaudin 2002: 26.)



Vaikka Apollinairen kritiikeillä ja esseillä oli kannattajansa, on niiden toisaalta sanottu myös saaneen liikaakin huomiota osakseen. Joltakin osin kirjailijan julistamat ajatukset taiteesta on myöhemmin todettu epäpäteviksi, ammattitaidottomiksi, osittain suoraan lainatuiksi ja vähintään sekaviksi.<sup>19</sup> (Breunig-Chevalier 1980: 34–35.) Nykyään Apollinairen kubismi-esseillä on pikemminkin historiallinen kuin taidehistoriallinen arvo. Apollinairen asemaa kriitikkona ei ole kuitenkaan täysin nollattu, sillä esimerkiksi kubistinen taidemaalari Robert Delaunay sanoi ennen kuolemaansa 1941, että Apollinairea tarvittiin paljastamaan uuden taiteen ensimmäiset askeleet ja määrittelemään raja vanhan ja syntyvän uuden taiteen välillä (*Id.* 38–39). Merkittävintä Apollinairen taidekriitikeissä ei olekaan se kuinka osuvia ne taidehistoriallisesti ovat, vaan se, että hän nousi ennakkoluulottomasti puolustamaan taidetta, jonka ymmärsi historiallisesti merkittäväksi. Lisäksi on muistettava, ettei Apollinaire ollut ammatiltaan taidekriitikko, vaan hän kirjoitti kritiikkejä turvatakseen toimeentulonsa.

Apollinaire ei tyytynyt vain kirjoittamaan aikakautensa uusista tuulista, vaan hän käytti tuotantoaan kokeilukenttänä. Nähtyään Picasson *Avignonin naiset*-maalauksen (1907), jota on pidetty merkittävämpänä kubismin synnyn virsitylväistä, hän tosin kirjoitti päiväkirjaansa: "Admirable langage que nulle littérature ne peut indiquer, car nos mots sont faits d'avance. Hélas!"<sup>20</sup> (Décaudin 1998: 134.) Näin hän tunsu aluksi voimattomuutta kubismin edessä, koska koki kyvyttömyyttä sen kaltaiseen vahvaan ja uudenlaiseen ilmaisuun. Hän epäili, ettei kirjoittamalla edes voida kuvataiteen tavoin ilmentää kubistista taidetta. Hän totesi, että "sanamme ovat valitettavasti jo etukäteen tehtyjä" ja tarcoitti tällä sitä, että toisin kuin kuvataiteessa kirjallisuudessa ilmaisukeinot ovat rajalliset sitoutuessaan valmiiseen kieleen.<sup>21</sup> Tämän takia Apollinaire hylkäsi systemaattisesti *cubisme littéraire*-nimikkeen (kubistinen kirjallisuus) ja käytti kubismista termiä *l'esprit nouveau* (uusi henki), joka vakiintui kuvaamaan myös koko vuosisadan alkupuoliskon kulttuurikautta. Apollinaire ei kuitenkaan pyrkinyt parantamaan tai muuttamaan kubismia, vaikka käytti suunnasta omaa termiään. Päinvastoin, heti ensi kosketuksesta lähtien hän oli varma, että kyseessä on aikakautensa äärimmäinen edistysaskel. (*Ibid.*; Read 1996: 30.)

Apollinaire ei kirjoita taidekriitikeissään vain kuvataiteilijoista, vaan käsittelee niissä piilotetusti myös omaa taidettaan (Bordat-Veck 1983: 112). Hän esimerkiksi ylistää Picassoa tämän kyvystä yhdistää ihana ja kauhea ja harjoittaa itse teoksissaan samankaltaista rinnastusta.<sup>22</sup> Korostaessaan kubistien mer-

<sup>19</sup> Jotkin Apollinairen määritelmät, kuten kubismin jako neljään pääkategoriaan, on sittemmin todettu vääräksi ja jotkin hänen ylistämistään taiteilijoista ovat osoittautuneet merkittömämmiksi kuin hän teksteissään antoi ymmärtää (Breunig-Chevalier 1980: 7–8).

<sup>20</sup> Ihailtavaa kieltä, jota kirjallisuus ei voi soveltaa, koska sanamme ovat valitettavasti etukäteen tehtyjä (Suom. R.M.-K.).

<sup>21</sup> Hän löysi kuitenkin myöhemmin keinoja, joilla irrottautua kirjoittamisen kaavoista (esim. *Calligrammes*-runot).

<sup>22</sup> Huhtikuussa 1905 *La Revue immoraliste*-lehdessä ilmestyneessä artikkelissa: *Toute l'enchanté et son talent incontestable me parait au service d'une fantaisie qui mêle justement le délicieux et l'horrible, l'abject et délicat* (Apollinaire-Breunig 2002: 34). Suom. Picasson ihastuttava ja eittämätön kyvykkyys palvelee fantasiaa, joka sekoit-

kitystä modernissa taiteessa hän puolustelee samalla omien teoksiensa paloiteltua kokonaisuutta ja runsasta lähteiden käyttöä.

Apollinaire suosi niin elämässään kuin artikkeleissaankin vahvoja persoonia koulukuntien sijaan. Hän sanoi inhoavansa taiteen piiriin syntyviä koulukuntia, koska ne johtavat imitaatioon, annettujen sääntöjen kurinalaiseen soveltamiseen ja akateemisuuteen. Hän hylkäsi taiteen kodifiointia synnyttävät koulukunnat ja manifestit ja julisti, että nykypäivän runoilijat eivät halua olla enää oppilaita. (Décaudin 1998: 151–152):

Les poètes ne veulent plus être ni écolâtres, ni escoliers, ni écoliers, ni élèves, ni disciples, ni esclaves en un mot.<sup>23</sup>

Koulukuntien kieltäminen ei kuitenkaan johtanut siihen, että Apollinaire olisi hylännyt kaikki varsinaiset uudet kulttuuriset suuntaukset. Hän painotti esseissään, että kubismi ei ole varsinainen koulukunta, sillä se ei sisällä säännöstöjä ja etikettejä vaan käsittää termistön, joka koskee koko uudistuvaa ranskalaista taiteen alaa. Samankaltaisen määritelmän hän antoi myöhemmin surrealismille todetessaan sen toimivan eräänlaisena maamerkinä sisältämättä varsinaista eksaktia teoriaa. (Décaudin 1998: 153.) Nämä taidesuunnat olivatkin aikanaan pikemminkin uusia ajatuksia kuin noudatettavaksi tarkoitettuja malleja.

Apollinaire korotti aikakautensa muiden kausien yläpuolelle tai ainakin suurimpien kausien rinnalle. Taidekriitikeissään hän rinnastaa 1900-luvun alun Ranskan antiikin Kreikkaan suhteessa sen ylivoimaisuuteen taide ja kulttuurian- nissa. (Apollinaire 2002: 529.) Antiikin kreikkalaisessa taiteessa ihminen oli täydellisyyden mitta, johon kaikkea taidetta heijastettiin. Kubistisessa taiteessa ideaaliksi on vaihtunut Apollinaren mukaan loppumaton universumi. Hän julisti puhtaaksi taiteeksi kubistisen orphismen (*cubism orphique*), jossa taiteilija luo uusia kokonaisuuksia elementeistä, joita hän ei ole lainannut havaittavissaolevasta todellisuudesta vaan niin sanotusti mielestään, johon tuo todellisuus on vaikuttanut (Apollinaire 1980: 62, 69). Apollinaren kubistisen manifestin *L'Esprit nouveau et les Poètes* (1918) mukaan yksilöllä onkin velvollisuus riisua paljaaksi tunteet ja luoda niistä ilmaisuja. Hän toteaa tämän uuden hengen perineen klassiselta kaudelta terveen järjen ja kriittisen hengen sekä kokonaiskuvan maailmankaikkeudesta. Romantiikalta se on perinyt uteliaisuuden, joka saa ihmisen tutkimaan aloja joista koota kirjallista materiaalia. Tämä puolestaan mahdollistaa elämän ylistämisen siinä muodossa, jossa se esiintyy. (Apollinaire 1918: 1.)

Apollinaire ylisti antiikin ja myös keskiajan taiteessa sitä, että niissä luotiin mielikuvituksen avulla esimerkiksi erilaisia jumalolentoja. Niissä ei pyritty imitoimaan luontoa, vaan kuten Apollinaire toteaa, ”taide syntyi suoraan mielikuvituksen pohjalta” (*issues de l'imagination*). (Décaudin 1998: 154–155.) Apollinaire onkin sanonut, että: ”Suurten runoilijoiden ja taiteilijoiden sosiaalisena

---

taa ihanan ja hirveän, katalan ja herkän (Suom. R. M.-K.).

<sup>23</sup> Runoilijat eivät halua enää olla oppilaita, koululaisia, opiskelijoita, oppipoikia tai sanalla sanottuna orjia. (Suom. R. M.-K.) Siteerattu Décaudin teoksen kautta, Décaudin 1998: 151.

tehtävänä on jatkuvasti uudistaa muotoa, joka luonnolla on ihmisten silmissä”<sup>24</sup> (Apollinaire 1991: 12). Hän sanoo, että jokapäiväisetkin tapahtumat ja luonto itsessään voivat toimia taiteilijan virikkeinä ja herätteinä uuteen luomiseen. Apollinaire painottaa näin taiteilijan kykyä nähdä poeettinen arkipäiväisessä:

Il n’est pas besoin pour partir à la découverte de choisir à grand renfort de règles, même édictées par le goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d’un fait quotidien: un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers. On sait ce que la chute d’une pomme vue par Newton fut pour ce savant que l’on peut appeler un poète. C’est pourquoi le poète d’aujourd’hui ne méprise aucun mouvement de la nature, et son esprit poursuit la découverte aussi bien dans les synthèses les plus vastes et les plus insaisissables: foules, nébuleuses, océans, nations, que dans les faits en apparence les plus simples: une main qui fouille une poche, une allumette qui s’allume par le frottement, des cris d’animaux, l’odeur des jardins après la pluie, une flamme qui naît dans un foyer.<sup>25</sup> (Apollinaire 1918: 8.)

Apollinaire korostaa luonnon asemaa taiteilijoiden puhtaana lähteenä ja ylistää modernisteille tärkeää kaipuuta luontoon:

La nature est pour eux comme pour l’écrivain une source pure à laquelle on peut boire sans crainte de s’empoisonner. Elle est leur sauvegarde contre l’intellectualisme de décadence qui est le plus grand ennemi de l’art.<sup>26</sup> (Apollinaire 1980: 112.)

Apollinairin mukaan uuteen henkeen kuului oleellisesti yllätyksellisyys. Oli aika tuulettaa vanhoja muotoja ja käsityksiä sekä osallistua ja kokeilla uutta. (Apollinaire 1918: 6.) Hän sanoi *L’esprit nouveau*-tekstissään, että runoilijan tuli olla samanaikaisesti luoja, keksijä ja profeetta, joka ei kangistu estetiikan sääntöihin vaan tekee tutkimusmatkaa kirjallisuuden/runouden tarjoamiin uusiin mahdollisuuksiin. Uutuuteen ei kuitenkaan saa pyrkiä hinnalla millä hyvänsä, vaan kirjailijan tulee tuoda tuotannossaan esiin tradition vaikutus uusiin teksteihin. (Apollinaire 1918: 5; Chuisano–Giraudon 1996: 84–93, 105–106.) Tätä asennetta kuvaa hyvin Apollinairin ehkä tunnetuin lausahdus, jonka hän esitti kubistista kuvataidetta koskevassa tekstissään *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*:

On ne peut transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l’abandonne en compagnie des autres morts. Et l’on s’en souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si l’on devient père, il ne faut pas s’attendre à ce qu’un de nos enfants

<sup>24</sup> Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l’apparence que revêt la nature aux yeux des hommes (Apollinaire 1991: 12).

<sup>25</sup> Löytöretkelle lähtemiseen ei tarvita minkään sääntöjen varmistavaa tukea, ei edes niiden jotka yleväksi klassifioitu maku säätää. Voit alkaa arkipäiväisestä tapahtumasta: pudonnut nenäliina saattaa olla runoilijalle vipu jolla voi liikauttaa koko maailmankaikkeutta. Tunnettua on miten paljon omenan putoaminen merkitsi Newtonille – ja siksi tuota tiedemiestä voidaan kutsua runoilijaksi. Siksi runoilija ei tänään halveksi mitään liikahdusta luonnossa ja hänen mielensä jäljittää löytöjä yhtä lailla suunnattoman suurista ja pakenevista synteeseistä: väkijoukoista, tähtisumuista, valtameristä, kansakunnista, kuin ilmeisen yksinkertaisista tosiasioista: kädestä joka kaivaa taskua, tulitikusta joka syttyy raapaisusta, eläinten huudosta, puutarhojen tuoksusta sateen jälkeen, liedellä loimuavasta liekistä. (Apollinaire 2000: 222.)

<sup>26</sup> Luonto on taiteilijoille, samoin kuin kirjailijoille, ehtymätön lähde, josta he voivat juoda pelkäämättä myrkytetyksi tulemista. Se on suoja taiteen pahinta vihollista eli rapping intellektualismia vastaan. (Suom. R. M.-K.)

veuille se doubler pour la vie de notre cadavre. Mais nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts.<sup>27</sup> (Apollinaire 1980: 55.)

Apollinainen ajatus on, että ihmisen ei tule elää menneisyydessä. Vaikka hän muistaa ja tuntee kulttuuritaustansa hän suuntaa eteenpäin. Menneisyys luo pohjan tulevaisuudelle, mutta tuohon perintöön ei saa liiaksi liimautua. Taiteilijan, niin kuvataiteen kuin kirjallisuudenkin alalla, tulee luoda uutta vanhan pohjalta sen sijaan, että hän tyytyisi vanhan plagiointiin ja toistamiseen. Vaikka perinne on läsnä EP:ssa, Apollinaire ei ole tehnyt tekstiä vanhasta perinteestä, vaan vanhan perinteen avulla. Hän julistaa, että: ”Meidän ei tule etsiä uutta tuntemattomalta alueelta, vaan tuntematonta tutulta alueelta, koska muodostamatta on yhä tuhansia erilaisia luonnollisia yhdistelmiä:

Il ne s'agit pas de trouver du nouveau au fond de l'inconnu, mais de l'inconnu au fond du connu; il y a mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées (Apollinaire 1991: 949).

Tämä ajatus näkyy myöhemmin myös surrealismissa ja dadassa, joissa käytettiin niin sanotusti outojen elementtien rinnastamista, jotta saavutettaisiin nimenomaan mahdollisuus nähdä resursseja, jotka ovat aina olleet olemassa, mutta ikään kuin näkymättömissä (Shattuck 1974: 20). Menneisiin malleihin tukeutuminen ei ole Apollinainella tiukkaa, sääntöjä seuraavaa ja yhdessä kirjallisuudenlajissa pidättyvää. Se päinvastoin juhlistaa mahdollisuuksien moninaisuutta ja rönsyilevää ja rehevää tyyliä.

Apollinaire kehottaa taiteilijoita keksimään uutta ja ennen näkemätöntä, jotain mitä ei ole vielä nähty tai mikä ei ole toteutunut maailmassa. Hänen mukaansa esimerkiksi Ikaros-myytti on toteutunut ihmisen opittua lentämään, joten runoilijan on luotava uusi moderni mytologia, joka puolestaan toteutuu taas aikanaan. Hän toteaa, että menneisyys ei sellaisenaan tarjoa modernille runoilijalle mitään, mutta kun kirjailija asettaa sen mielikuvituksensa transformaatikentäksi, nousee vanhasta perinteestä uusia näkökulmia. Apollinaire kehoittaa taiteilijoita heittäytymään alkemistien tavoin tutkimaan asioita ja etsimään uutta kaikilta taiteen aloilta. (Apollinaire 1918: 2, 5, 8.) Näin hän toimii eräänlaisena nuoria kirjailijoita kannustavana oppi-isänä.

Apollinaire tiedosti hyvin asemansa kulttuurin suosijana ja tukijana. Tästä kertoo parhaiten *Paris-Journal*issa vuonna 1914 ilmestynyt kirjailijan purkaus, jossa hän korostaa merkitystään taiteen puolestapuhujana ja samalla sen uuden termistön luoja:

[Que je m'intéresse ou non à ce que font aujourd'hui Delaunay et ses amis,] je n'en ai pas été moins premier à découvrir, à commenter un art à propos duquel chaque fois qu'on en parle ou écrit, c'est en employant des expressions, des idées qui

<sup>27</sup> Emme voi kantaa kaikkialle mukanamme isämme ruumista. Jätämme ruumiin muiden kuolleiden seuraan. Muistellemme ja kaipaamme häntä ja puhumme hänestä kunnioituksella. Ja jos meistä tuleeisiä, meidän ei tule odottaa, että lapsemme haluaisivat elää uudelleen elämäämme. Jalkamme irtoavat kuitenkin vain vaivoin kuolleiden täyttämästä maasta. (Suom. R. M.-K.)

m'appartiennent<sup>28</sup> (Apollinaire 2002: 451).

Vaikka Apollinaire ei halunnut esiintyä minkään koulukunnan johtajana, hänellä ei ollut mitään sitä vastaan, että hänet tunnustettiin eräänlaiseksi taiteilijoiden inspiraatio-oppaaksi. Päinvastoin! Hän paistatteli mielellään toisten kunnioituksessa ja katsoi ansainneensa ihailua osakseen. *Nord-sud*-lehdessä ilmestyi 15. maaliskuuta 1917 kirjoitus, jonka oli allekirjoittanut N.-S. Tämän Apollinarea ylistävän tekstin oli, kiusallista kyllä, kirjoittanut kirjailija itse:

Naguère les jeunes poètes allèrent trouver Verlaine pour le tirer de l'obscurité. Quoi d'étonnant que nous ayons jugé le moment venu de nous grouper autour de Guillaume Apollinaire. Plus que quiconque aujourd'hui, il a tracé des routes neuves, ouvert de nouveaux horizons. Il a droit à toute notre ferveur, à toute notre admiration.<sup>29</sup>

Apollinaire-tutkimukselle oman panoksensa antaneen ranskalaisen kirjallisuudentutkija Michel Décaudin mukaan Apollinaren kulttuurinen vaikutus ei katoa milloinkaan vaan se mukautuu kuhunkin aikakauteen ja muuttuu sen mukana (Décaudin 2002: 209). Näin Apollinaire toimii jälkipolvilleen sellaisena kulttuuriperintönä, mitä hän itse etsi intertekstuaalisen aineiston avulla menneisyydestä ja kulttuurihistoriasta: hän on taiteilijoiden ikuinen inspiraationlähde. Ajatus tiivistyy kirjailijan omissa säkeissä *Alcools*-kokoelman runossa "Cortège":

Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même  
Amenaient un à un les morceaux de moi-même  
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour<sup>30</sup>  
(Apollinaire 1920: 50).

Ajatus Apollinaren runossa on vapaasti suomennettuna tämänkaltainen: "Kaikki mikä minusta jäi jälkeen ja joka ei ollut minua itseäni toi mukanaan paloja minusta. Minut rakennettiin pala palalta niin kuin pystytetään torni". Toisinaan kirjailija luo aineistoa, joka jättää hänestä jäljen tulevaisuuteen konkreettisina teksteinä ja teoksina, mutta myös esimerkiksi sinä taiteellisuusfilosofisena vaikutuksena joka hänellä ja hänen teoksillaan on tuleviin kulttuurikausiin, taidesuuntauksiin ja kokonaisesti kirjailija sukupolviin.

<sup>28</sup> [Olinpa kiinnostunut tai en siitä mitä Delaunay kumppaneineen tekevät nykyään,] olin kuitenkin ensimmäinen joka löysi ja kommentoi taidetta josta puhuttaessa tai kirjoitettaessa käytetään nykyään ideoita ja ilmaisuja, jotka kuuluvat alun perin minulle (Suom. R. M.-K.).

<sup>29</sup> Taannoin nuoret kirjailijat etsivät Verlainea kopioidakseen tämän hämäryyttä. Niin hämmästyttävää kuin se onkin, meidän tulee nyt kerääntyä Guillaume Apollinaren ympärille. Paremminkin kukaan muu tänä päivänä hän on viitoittanut uusia teitä ja avannut uudenlaisia horisontteja. Hän on ansainnut kaiken kiihkeytemme ja ihailumme. (Suom. R. M.-K.) Viitattu Décaudin teoksen kautta, Décaudin 2002: 37.

<sup>30</sup> Jukka Kemppisen suomennos: /ja kaikki jotka eivät ole minä/ toivat palasia minusta/ ja minut rakennettiin kuin torni/ (Apollinaire 1977: 46).

## 1.2 Aiemmat tutkimukset

Apollinaire-tutkimus painottuu kirjailijan elämäkertaan<sup>31</sup>, jonka pohjalta on pyritty analysoimaan lähinnä hänen lyriikkaansa ja erityisesti *Alcools*-kokoelmaa. Vaikka Apollinairea on tutkittu paljon, ranskalainen kirjallisuudentutkija Jean Burgos on kirjoittanut ainoan, yksinomaan EP:ia käsittelevän tutkielman vuonna 1972.<sup>32</sup> Kyseessä on teoksen yhteydessä oleva laaja kommentaari, joka kulkee rinnakkain tekstin kanssa. Teoksen yhteydessä on myös varsinainen analyysiosa, joka on totuttuja saattokommentaareja laajempi (162 sivua) ja yksityiskohtaisempi.

Burgosin mukaan EP:ssa on pohjimmiltaan kyse siitä, kuinka kaikki maailmassa voi muuttua runoudeksi. Hänen mukaansa Apollinaire kuvaa sitä, kuinka vain runous voi tuoda selkeyttä maailmaan ja ratkaista ihmisen tunteen yleisen hämmennyksen, joka johtuu yksinäisyydentunteesta ja kyvyttömyydestä täydelliseen rakkauteen.<sup>33</sup> Burgosinkin tekstikriittinen editio on biograafisesti painottunutta ja hänen perusajatuksensa on, että EP kuvastaa Apollinainen omaa elämäntilannetta.<sup>34</sup> Tutkimuksen ensimmäiset 72 sivua käsittelevät teoksen syntyhistoriaa Apollinaresta käsin, jolloin Burgos pyrkii selittämään teemoja ja tapahtumia kirjailijan elämän kautta. Seuraavat 42 sivua keskittyvät struktuuriin ja loput 41 sivua lähestyvät teosta alaotsikolla ”Ferments” (Paisuttaja, turvottaja). Burgos vertaa EP:ia muihin kirjailijan teoksiin ja runoihin ja tuo esille Apollinairille tyypillisen omien tekstien toistuvan uusiokäytön eli intratekstuaalisuuden.

Burgos ei kuitenkaan tyydy pyörittelemään analyysiaan vain kirjailijan elämänkerran ympärillä, vaikka se usein onkin hänellä avain teoksen arvoitusten ratkomiseen. Burgosilla biografismi näyttää oikeuttavan tai sallivan tietyt tulkinnat, jonka jälkeen tutkija on vapaampi luomaan komparatismiin pohjaavaa tekstin tarkastelua. Burgosin analyysi on osin hyvin yksityiskohtainen, mutta vaikka viittaankin siihen useaan otteeseen, pyrin tarkastelemaan ja tutkimaan asioita, joihin Burgos ei ole kiinnittänyt joko lainkaan huomiota tai mielestäni ainakin liian vähissä määrin. Hän on esimerkiksi jättänyt tutkimukseensa käsittelemättä EP:n aseman aikakauden kulttuurimaailman edustajana. Burgos ei myöskään näe teoksessa kirjailijan pyrkimystä tuoda esiin näkemyksiään taiteesta ja modernista poetiikasta. Sen sijaan hän on nostanut esiin teoksen teemoja, mutta jättänyt analysoimatta niiden asemaa kokonaisuudessa. Myös muun muassa EP:n intertekstuaalisen aineiston läpikäymät transformaa-

<sup>31</sup> Näin esim. Jean Burgosilla, Pierre Adémalla, Daniel Osterilla ja Scott Batesilla.

<sup>32</sup> Burgos Jean 1972: *Guillaume Apollinaire. L'Enchanteur pourrissant*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Burgos. Texte de l'édition originale, avec variantes, chapitres inédits, chronologie, repères thématiques et reproductions de bois graves par André Derain. Paris: Lettres modernes.

<sup>33</sup> Mm. seuraavissa kohdassa: Burgos 1972: CXXI, CLI-CLII.

<sup>34</sup> Burgosin tulkinta EP:n päähenkilöstä Apollinainen omanakuvana antaa usein rajoitetun ja liian yksiselitteisen tulkinnan teoksesta. Yksiselitteisyys ei nimenomaan sovi kuvaamaan EP:ia.

tiot vaativat Burgosin tutkimusta keskittyneempää tarkastelua.

Burgos on esittänyt Apollinairen esikoisteokselle useita tarkkoja lähteitä, joten jätän varsinaisen lähteiden etsimisen taustalle ja keskityn tekstien merkitykseen EP:ssa. Olen kiitollisuudenvelkaa Burgosille lähdetutkimuksesta ja henkilöhahmojen luokittelusta, mistä on hyvä jatkaa intertekstuaalisten lähteiden mukanaan tuomien teemojen ja symboliikan tarkempaa tulkintaa, jota Burgos on tehnyt lähinnä vain biografisesta näkökulmasta käsin verratessaan EP:ia Apollinairen omaan elämään.

Vaikka Burgos on tehnyt ainoan EP:ia kokonaisuutena analysoivan tutkimuksen, niin teosta on sivuttu myös muissa Apollinaire-tutkimuksissa. Erityisesti teoksen *Onirocritique*-niminen päätösluku on herättänyt huomiota tutkijoiden keskuudessa, koska se on haluttu nähdä esiasteleena kohti surrealismia.<sup>35</sup>

Huomattavan panoksensa Apollinairen tutkimukseen ovat antaneet muun muassa Michel Décaudin ja Claude Debon, jotka ovat omien tutkimuksiensa lisäksi julkaisseet Jean Burgosin kanssa yhteisartikkelikokoelman Apollinairesta (*Apollinaire en somme*, 1998). Muiden muassa tämä artikkelikokoelma toimii hedelmällisenä lähteenä omalle tutkimukselleni.

Pyrin tuomaan oman lisäni Apollinaire-tutkimukseen ammentamalla analyysiä lähdetekstien, perinteiden ja kulttuurien merkityksestä teoksen kokonaisuudessa ja tutkimalla EP:ia eräänlaisena kirjailijan taidejulistuksena eli pyrki myksenä tuoda esiin omalla taidekäsityksellä höystetty kriittinen näkemys vuosisadan vaihteen taidesuunnista.

### 1.3 Tutkimusmetodi ja hypoteesit

Olen valinnut tutkimuskohteeksi kirjailijan esikoisteoksen, koska siinä käsitellyt teemat, samoin kuin käytetyt hahmot, esiintyvät myös kirjailijan myöhemmässä tuotannossa. Burgos toteaaakin, että melkein kaikissa Apollinairen runoissa näkyy jälkiä EP:sta tai vähintään ne kehittelevät eteenpäin teemoja, jotka löytyvät jo tästä esikoisteoksesta (Burgos 1972: CXXIII). Käyttämäni editio on vuodelta 1997, mutta se vastaa alkuperäistä painettua laitosta ja sisältää myös teokseen kuuluvan André Derainin kuvituksen.

EP on rakenteelliselta periaatteeltaan intertekstuaalinen. Tekstit eivät kuitenkaan koskaan viittaa toisiin teksteihin siten, että syntyy tekstien sisäinen vankila, vaan teksteihin viittaaminen on keskustelua myös sen kanssa, mitä tekstit väittävät niiden ulkopuolisesta todellisuudesta (Saariluoma 1998: 11).<sup>36</sup> Intertekstuaalisuus ei ole näin staattinen tekstien verkosto, vaan tekstien ulkopuolinen todellisuus kuuluu siihen (Orr 2003: 28).

Myös kirjailijan muut omat tekstit ovat osa intertekstuaalista kenttää. Tarkasteltavaksi tuleekin, näkykö esimerkiksi Apollinairen taidekriitikeissään ko-

<sup>35</sup> Näin esim. Adéma 1968: 136.

<sup>36</sup> Tekstiin vaikuttavat mm. historiallisuus (ajankohta), kansallisuus, kielen sosiotemporaalinen kehitys ja ideologia (Orr 2003: 28).

rostama negatiivinen suhtautuminen taiteen koulukuntia kohtaan hänen esi-koisteoksessaan. Myös kubismi, jonka kirjailija määrittelee varsinaisen koulukunnan asemasta taidesuunnaksi, asettuu tutkimuksessani erityisen tarkastelun alaiseksi. Vaikka esittelen johdannossa kirjailijan lehtikirjoituksissa esiin nostamia taidekäsityksiä, niin tavoitteeni ei ole todentaa tutkimuksessani näitä näkemyksiä vaan hahmottaa kirjailijan esteettisiä tavoitteita tekstilähtöisesti, nimenomaan EP:sta käsin, kieltämättä kuitenkin tulosten mahdollista yhteensopivuutta Apollinainen taidetekstien kanssa.

Oletan, että EP:ssa on kyse eräänlaisesta Apollinainen taidepamfletista. Tällaisia pamfletteja, jotka arvostellen tai vastustaen käsittelevät ajankohtaista politiikkaa, kirjallisuutta tai yleisen mielenkiinnon kohteena olevia asioita, kirjoitettiin runsaasti juuri 1800-luvun lopun Ranskassa samoin kuin Englannissa. Toisinaan ne puettiin kaunokirjalliseen asuun eli esimerkiksi juuri romaanin tai näytelmän muotoon. (Hemánus 1974: 168, 172, 176.) Hypoteesini on, että vaikka EP ei ole ilmaisultaan ensisijaisesti kanta-aottavaa ja kriittistä, niin se ilmaisee esimerkiksi parodian ja travestian<sup>37</sup> keinoin kirjoittajansa näkemyksen aikalaisten ja edeltäjienkin taidekäsityksistä. Oletan, että EP:sta nousee esiin Apollinainen oma näkemys estetiikasta niin tematiikan kuin rakenteenkin osalta.

Gadamer toteaa, että halutessamme ymmärtää kirjallisen perinteen meille välittämiä lauseita meidän on ymmärrettävä missä ja miten ne lausuttiin ja mikä motivaatio oli niiden taustalla (Gadamer 2004: 26–27). Näin on myös EP:ssa esiintyvien vanhojen myyttisten tarinoiden ja hahmojen uusiokäytön kohdalla. Tutkimuksessani asettuvatkin tarkastelun alaisiksi myös intertekstuaalisten lähteiden eli *hypotekstien*<sup>38</sup> mukanaan tuomat kulttuuriperinteet ja -ympäristöt.

Genetellä hypertekstuaalisuus käsittää ominaisuudet, jotka yhdistävät teoksen toiseen teokseen eli se keskittyy tekstien välisiin transformaatio-suhteisiin (Genette 1982: 11–12). Operoin tutkimuksessani nimenomaan hypertekstuaalisuuden teorialla ja siihen liittyvillä hypo- ja hypertekstin käsitteillä ja pyrin pureutumaan siihen, miten tekstit ja hahmot ovat muuttuneet ja mikä on tämän intertekstuaalisen aineiston ja sen transformaatioiden funktio teoksessa. Toinen esiin nostamani intertekstuaalisia transformaatioita käsittelevä teoreetikko on saksalainen Heinrich F. Plett. Lähden tutkimaan EP:ia kirjailijan kontekstista ja teoksen intertekstuaalisesta aineistosta käsin siten, että hermeneuttisesti yksityiskohdat selittävät uudessa kontekstissa lopulta kokonaisuutta ja kokonaisuus yksityiskohtia.

<sup>37</sup> Travestia on parodian sukuinen ivamukaelma, jolle on ominaista ylevän aiheen leikkilinen ja satiirinen käsittely. Siinä ylevä tai vakava teos saatetaan koomiseksi ja triviaaliksi pukemalla se muotoon, joka ei ole sopusoinnussa sisällön kanssa. (OED 1989 s.v. *travesty*, 450–451.)

<sup>38</sup> Ranskalainen strukturalisti Gérard Genette jakaa *Palimpsestes*-teoksessaan (1982) intertekstuaalisuuden *hypo-* ja *hyperteksteihin*. Terminologiassa hypoteksti on aiempi ns. alkuperäisteksti, jota hyperteksti mukailee ja kirjoittaa uudelleen. (Genette 1982: 8–9.) Kiril Taranovskilla tämä alkuperäisteksti on nimeltään *subteksti*. (Taranovski 1976: 4.) Sekä Genetten että Taranovskin termit ovat päteviä, mutta olen kuitenkin valinnut tutkimukseni termistöksi Genetten termiparin, koska siitä löytyy selkeä termi kattamaan myös uutta syntyynyttä tekstiä.



Apollinaire hyökkäsi taidekriitikeissään voimakkaasti imitaatiota vastaan, mutta imitoi kuitenkin itse muun muassa kirjallisuuden tyylejä ja perinteitä. Hän ei kuitenkaan tarkoita kielteiseksi kokemallaan imitaatiolla jäljentämistä, joka voi johtaa todellisuuden uudelleen hahmottamiseen, vaan eri koulukuntien julistamien sääntöjen suoraa omaksumista. Apollinaren mukaan kirjailija, joka imitoi edustamansa koulukunnan suosimaa kirjoitustapaa ja tyyliä, ei kirjoita sitä, mitä hänen mielikuvituksensa vapaasti tuottaa, vaan tekstiä, joka on ulkopuolisen tekijän ohjelmoimaa. Apollinaire kokee näin koulukunnat rajoittavina, ei mahdollistavina instituutioina.

Apollinaire hyökkää imitaatiovastaisuudellaan myös 1800-luvun loppupuolella realismista syntyneiden naturalistien vaatimaa ”luonnon jäljentämistä” vastaan. Naturalismille ja realismille yhteinen tekijä olikin usko siihen, että taide on jäljittelevää (*mimetic*) ja objektiivista todellisuuden kuvausta (Furst-Skrine 1978: 8). Apollinaren mukaan taiteilijoiden ei tulisi koskaan pyrkiä taltiomaan maailmaa valokuvan tavoin. Hän painottaa, että maailman olemuksen totuutta ei voida koskaan paljastaa, koska se on aina erilainen. (Apollinaire 1980: 57.)

Genette sisällyttää imitaation piiriin kaikenlaisen matkimisen kielestä toiseen, kielen ”tilasta toiseen” ja kirjailijalta toiselle. Imitoinnissa on näin kyse kielen tai tyylin matkimisesta tavalla tai toisella:

L’imitation comprend en fait toutes les figures produites dans un état de langue ou de style à l’imitation d’un autre état de langue ou de style (Genette 1982: 82).

Genette esittää joukon ristiintaulukointeja tekstien välisistä suhteista. Muunte-lusuhteita ovat transformaatio ja imitaatio, ja järjestelmiä pilaileva (*ludique*), satiirinen (*satirique*) ja vakava (*sérieux*). Pilaileva transformaatio tuottaa parodiaa, satiirinen travestiaa ja vakava transpositioita. Transformaatio on tekstien muuttamista, kun imitaatiossa on kyse tekstien matkimisesta. Pilaileva imitaatio synnyttää pastissin (*pastiche*), satiirinen irvikuvan tai karikatyyrin (*charge*) ja vakava väärennöksen (*forgerie*). (Genette 1982: 32–40.) Imitaatiovastaisuudestaan huolimatta Apollinaire toteuttaa teksteissään juuri tällaista Genetten määrittelemää imitaatiota.

Apollinaren imitaatiovastaisuuden takana voi nähdä puolustautumisen häneen itseensä kohdistuneita imitaatiosyytöksiä vastaan. Georges Duchamel kirjoitti *Le Mercure de France*-lehdessä (16.5.1913) pistävän kritiikin *Alcools*-teoksesta ja vertasi Apollinarea vanhojen tavaroiden myyjään. Hän sanoi tämän myyvän osin arvokastakin tavaraa, muttei koskaan mitään itse tekemäänsä. (Bordat-Veck 1983: 87.) Duchamel oli osin oikeassa kritiikissään viitatessaan tekstin hyödyntämään vanhaan aineistoon, mutta hän ei antanut Apollinarelle arvoa taiteilijana. Hän näki tämän vain persoonattomana imitaattorina.<sup>39</sup> Hyökätessään imitaatiota vastaan Apollinaire pyrki korostamaan sitä, että hänen tarkoituksensa ei nimenomaan ole imitoida sitä mitä hän näkee, vaan ilmaista

<sup>39</sup> Ns. antiikkikauppias-kritiikki olisi sopinut kuvaamaan myös Picassoa, joka käytti töissään arkipäivän esineitä, jotka hän esitti ja muunsi kokonaisuudeksi (Bordat-Veck 1983: 108).

(*exprimer*) näkemäänsä ja kokemaansa (Apollinaire 2002: 94). Tällainen tapa käyttää imitaatiota voi johtaa todellisuuden uudelleen hahmottamiseen. Tutkimukseni ydinkohtana onkin osoittaa tällainen ”luova” Apollinainen imitaatiossa. Näin se, että EP:ia soimattiin plagioinnista ja se, että kirjailija itse nosti niin kiihkeästi esiin imitaatiovastaisuutensa, oikeuttaa tutkimuksen intertekstuaalisen lähestymistavan.

Vaikka Apollinaire soti taiteen jähmettyneitä sääntöjä vastaan, hän ei kuitenkaan vaatinut sitä, että taiteen tulisi olla sattumanvaraista tai kaoottista. Hän ylisti esimerkiksi Henri Rouseaut tämän tarkoituksenmukaisen maalaustyylin takia:

Je sais quel souci il avait de tous les détails, quelle faculté de son tableau jusqu'à ce qu'il l'eût achevé et aussi qu'il n'abandonnait rien au hasard et rien surtout de l'essentiel<sup>40</sup> (Apollinaire 1980: 96).

Hän ilmaisi ihailevansa maalaustapaa, jossa mikään ei ole vahingossa paikoiltaan, vaan kaikki on merkityksellistä ja yksityiskohdat on tarkkaan harkittuja (*Ibid.*). Hypoteesinani onkin, että intentionaalisuus on yksi EP:n intertekstuaalisen aineiston läsnäolon syy. Pyrin tekstianalyysissä todentamaan, että niin hypoteektit kuin yksittäiset hahmotkin tukevat teoksen tematiikkaa eivätkä edusta pelkästään leikittelyä tekstuaalisilla elementeillä, mitä myös 1900-luvun vaihteessa jo kokeiltiin. EP:sta muodostuu yhtenäinen kokonaisuus synkretistisesti eri elementeistä. Tällainen hahmojen yhdistely ja teemojen ja ideologioiden sekoittaminen on ensi silmäykseltä kaoottinen prosessi. Apollinaire onkin sanonut, että luomisessa on kyse kaaoksen ohjaamisesta:

Ordonner un chaos, voilà la création. Et si le but de l'artiste est de créer, il faut un ordre donc l'instinct sera la mesure<sup>41</sup> (Apollinaire 1991: 101.)

Oletukseni on, että EP:n intertekstuaalisen materiaalin takana on pyrkimys tehdä teoksesta yhtenäinen ja tiettyjä teemoja toistava kokonaisuus, jossa vallitsee harmonia eri aikakausien, tyylien ja elämäntapojen välillä. Näin teoksessa yksityiskohdat selittävät kokonaisuutta siten, että pienilläkin intertekstuaalisilla viittauksilla on merkityksensä kokonaisuudessa.

EP:n tarina rikkoo lineaarisen ajankuvan eri aikakausien, paikkojen ja hahmojen esiintyessä siinä samanaikaisesti. Pyrin määrittelemään teoksen ajallisuutta muun muassa Bahtinin *kronotooppien*<sup>42</sup> avulla. Vaikka ajallisuus onkin vain osa tuota kronotooppien ajallisten ja paikallisten suhteiden kokonaisuutta, tarjoaa se mielestäni toimivan muuttujaryhmän ajallisuuden määrittelemiseksi.

<sup>40</sup> Tiedän millaista huolta hän kantoi kaikista teoksiensa yksityiskohdista. Millaisia voimavaroja hän käytti saattaessaan työtään valmiiksi. Hän ei jättänyt mitään sattuman varaan. (Suom. R.M.-K.)

<sup>41</sup> Kaaoksen ohjaaminen on luomista. Ja jos taiteilijan päämääränä on luoda jotain, hänellä täytyy olla työjärjestys, jossa vaisto toimii mittana (Suom. R. M.-K.).

<sup>42</sup> Bahtinin kronotoopit käsittelevät erilaisia ajallisuuksia ja paikallisuuksia, sekä näiden välisiä suhteita kaunokirjallisuudessa. Tässä luokittelussa aika ja paikka ovat aina läsnä, vaikka vääristyneinäkin. (Bahtin 1979: 315.)

Vertaan EP:ssa esiintyvää ajan simultaanisuutta Apollinairen aikaisten taidekäsityksiin. Teoksessa läsnä oleva unenomainen maailma kuuluu myös myöhemmin syntyvään surrealismiin, jonka kokeilevassa ilmapiirissä tehtiin kirjallisia kokeiluja muun muassa hypnoosin, unen, automaattikirjoituksen ja sanojen spontaanin yhdistelyn avulla (Breton 1924: 40; Simpson–Weiner OED *s.v. surrealism*, 303). Surrealistien lisäksi EP:n kirjoitusajankohdan aikana romantikot ja symbolistit olivat kiinnostuneita unimaailmasta. Tähän vaikutti Freud<sup>43</sup>, joka puhui unityön toisen asteen muunnoksesta (*die sekundäre Bearbeitung*), tarkoittaen vaihetta, jossa uni uudelleen organisoidaan ja esitetään suhteellisen yhtenäisenä ja ymmärrettävänä kertomuksena<sup>44</sup> (Freud 1999: 410). Tutkimuksessani asettuu tarkasteltavaksi se, ennakoiko Apollinaire teoksessaan surrealismia vai onko tekstin unenomaisella maailmalla modernismista irrallinen konnotaatio. Hypoteesini on, että EP käy jatkuvaa vuoropuhelua ajan taidekäsityksien ja -keskustelujen kanssa, jolloin siinä voi nähdä itävän myös kirjailijan myöhemmin edustamien taidesuuntien siemenen.

Toistuva motiivi erakoituneista ja eristäytyneistä ihmisistä nostaa EP:sta voimakkaasti esiin yksinäisyyden teeman. Yksinäisyyden ohella kuolema ja rakaudettomuus toistuvat yhä uudestaan ja uudestaan teoksessa esiintyvien henkilöiden sanoissa. Lisäksi ihmisen demoninen puoli, arkaainen luonnon kokemus ja ihmisen ja luonnon häviävä yhteisymmärrys ja symbioosi ovat jatkuvasti läsnä dialogissa. Oletan näiden olevan merkittävimpiä EP:n teemoja. Yksi tärkeimmistä tutkimuskysymyksistäni on ovatko nämä teemat läsnä jo intertekstuaalisten hahmojen olemuksissa vai pohjautuuko tematiikka yksinomaan EP:ssa käytävään dialogiin. Hypoteesinani on, että esimerkiksi onnetonta rakkautta edustavista hahmoista on löydettävissä yhteisiä tekijöitä, jotka sitovat hahmot jollakin tavalla toisiinsa. Oletan näin, että Apollinaire ei ole valinnut hahmoja sattumanvaraisesti teokseensa, joten eri hahmojen tai teoksen tematiikan ja hahmon väliltä löytynee side, joka tekee hahmojen läsnäolon oikeutetuksi tai jopa välttämättömäksi teoksen kokonaisuuden kannalta. Näin uskon myös teoksessa esiintyviin eläimiin liittyvän symboliikkaa, joka tukee teoksen teemoja. Osa tarkasteltavista symboleista on yleismaailmallisia, mutta osa on Apollinairelle ominaista yksityistä symboliikkaa, jonka aiemmat tutkijat, kuten esimerkiksi Lecherbonnier ja Bates, ovat nostaneet esiin kirjailijan tuotannon pohjalta.

Oletukseni on myös, että toisista teoksista lainattujen hahmojen läsnäolo EP:ssa on sidottu teoksen päähenkilöön. 1800-luvun lopulla fiktiivisten hahmojen psyykkisen puolen tutkiskelu synnytti kirjallisuuteen kaksoisolentoteeman,

<sup>43</sup> Freudin oli vaikeaa saada teostaan hyväksytyksi Ranskassa hallitsevan antisemitismin ja antigermanismin takia. Lisäksi ihmiset olivat uskollisia traditionaaliselle psykologialle. Psykoanalyysin ensimmäinen ranskannos ilmestyi 1921 ja 1900 luvulla ilmestynyt Freudin ensimmäiseksi merkittäväksi teokseksi nimetty *Die Traumdeutung* julkaistiin ranskaksi 1925 (Unien tulkinta, *Le Science des rêves*). (Brée–Morot–Sir 1984: 99–100.) Saksankielentaitoisena ja maasta ja sen kulttuurista kiinnostuneena Apollinaire kuitenkin tutustui alkuperäiskieliseen kirjallisuuteen.

<sup>44</sup> Siinä uni järjestetään, sen aukkokohtat täytetään, ristiriidat tasoitetaan ja kaoottiset elementit yhtenäistetään tarinaksi. Freudin mukaan unen olemus ei ole raaka-aineissa tai latenteissa sisällöissä, vaan unityössä itsessään ja tämä on hänen analyysinsä kohde. (Freud 1999: 410.)

johon gotiikan, romantiikan ja fantasian edustajat antoivat panoksensa. Näistä etenkin romantiikka teki merkittävän keksinnön antaessaan alkusysäyksen sisäiselle, subjektiiviselle yksilölle. Se antoi ihmiselle syvyyden, mutkikkuuden ja ehtymättömyyden. (Botting 1996: 11; Bahtin 2002: 42.) Tuolloin henkilöhahmojen kaksoisolennot ja päähenkilön persoonan moninaisuus nousivat selkeästi esiin kirjallisista teksteistä, vaikkakin henkilöiden tuplahahmojen käytäntö oli saanut alkunsa jo ennen romantiikkaa (Malrieu 1992: 16). Modernismin aikakaudella romaaneista tuli henkilön muokkaamisen koealueita ja henkilön tutkimisen tuloksena syntyi myytti tuhatkasvoisesta sankarista, joka häilyi lukemattomien initiaatiomatkojen labyrintissä (Brée-Morot-Sir 1984: 195). Tähänastisessa tutkimuksessa kaksoisolentoteoriaan on laskettu mukaan lähinnä uudet fiktiiviset hahmot. Kaksoisolentoteoriaakin voi kuitenkin soveltaa koskemaan myös intertekstuaalisia hahmoja. Hypoteesini onkin, että EP:n myyttiset ja historialliset hahmot heijastelevat päähenkilön luonteenpiirteitä ja ovat näin hänen toisintojaan.

Hahmossa voi olla monta minää, jotka kamppailevat keskenään, mutta viihtyvät silti rinnan. Tällainen alter ego voi edustaa esikuvansa menneisyyttä tai tulevaisuutta, tai se voi olla heijastuma, Hochmanin termin varjo, hahmon nykyisyydestä.<sup>45</sup> (Hochman 1985: 79.) Kompleksisemmassa tapauksessa henkilöllä voi olla useampikin kaksoisolehto. Oletan, että myös teoksessa läsnä oleva eläinjoukko on EP:n muiden hahmojen kaltaisesti sidoksissa päähenkilöön. Uskon tekstianalyyssissä löytäväni eläinten käyttäytymisestä teoksessa ja niiden mukanaan kantamasta symboliikasta selityksen niiden läsnäololle Apollinainen esikoisteoksessa.

EP:ssa on hypotekstien kautta läsnä runsaasti sekä pakanallisia että Raamatullisia hahmoja, jotka vaativat erityistarkastelua. Jumalat ja paholaiset esiintyvät teoksessa rinnan ihmisten kanssa. Yksi tutkimuskysymyksistäni on, suhtautuuko Apollinaire samalla tavalla uskonnollispohjaisiin ja muihin myyttien teksteihin vai arvottaako hän hypotekstejään nostamalla toiset lähteet toisia niin sanotusti arvokkaammiksi. Useiden tutkijoiden mukaan kristillinen jumala on kuollut Apollinarelle eli se on menettänyt merkityksensä uskonnollisessa mielessä. Tarkastelen uskonnon näkymistä tekstissä ja tutkin, onko EP myönteinen, välinpitämätön vai vihamielinen kristinuskolle.

Hypoteesini on, että teoksesta heijastuu kirjoittajan antikristillisuus. Apollinaire lähestyy usein kristillisiä teemoja satiirin ja ironian keinoin. Siinä missä parodia kohdistuu toisiin teksteihin tai kirjallisiin konventioihin, satiirilla on kohteensa kirjallisuuden ulkopuolisessa maailmassa, kuten hallitsevassa uskonpolitiikassa ja sen käytäntöönpanossa (Baguley 1990: 143). Satiiri suuntaa ivansa tai pilkkansa tavallisesti ihmisten siveellisiin heikkouksiin sekä yhteiskunnan epäkohtiin siten, että pilkan kohde asetetaan naurunalaiseksi ja halveksituksi (Rose 1995: 644). EP:ssa esiintyy pilailevan transformaation ohella satii-

<sup>45</sup> Kaksoisolennot voivat olla henkilön hyveiden, paheiden, toiveiden ja pelkojen ruumiillistumia ja heijastaa hänen eri ominaisuuksiaan. Lukija tutustutetaan tällöin teoksessa kahteen eri henkilöön ja yleensä vasta teoksen lopussa näiden hahmojen paljastetaan olevan yhden henkilön kaksi eri käyttäytymistapaa. (Hochman 1985: 79.)

rista kritiikkiä, jolloin tavoite ei ole vain näyttää hypotekstien avulla esimerkiksi yhteiskunnan epäkohtia vaan pyrkiä myös muutokseen.<sup>46</sup> Koska EP lähestyy kuitenkin niin Raamattua kuin muitakin hypotekstejään ennen kaikkea parodian keinoin, oletan, että teoksen päämäärä ei ole varsinaisesti kumota kristinuskoa tai hyökätä sitä vastaan vaan käyttää sen tarinaperinnettä osana teosta aivan kuin mitä tahansa muuta historiallista tarinaa ja alistaa se samankaltaisen transformaation alaiseksi kuin mytologiaan pohjautuvat hypotekstit. Uskonkin, että Apollinairen satiirin kohde on pikemminkin uskonnonharjoittaminen kuin varsinainen kristinuskon ”oppikirja”.

Parodinen ja karnevalistinen lähestymistapa hypoteksteihin tulee muutoinkin lähemmin tarkastelluksi analyysiosassa, sillä Apollinaire muun muassa kääntää teoksessaan hypohahmojen symboliikkaa koomisesti nurin. EP:ssa esiintyy komiikan muotoja vilpittömästi mitä ahdistavimpaan, rehevästä naurusta ilkeän pisteliääseen ironiaan. Apollinairen tiheimpään hyödyntämä tekstin muuntelutapa onkin parodia, jossa ei siis Genetten mukaan ole kyse varsinaisesti imitaatiosta vaan transformaatiosta. Kirjallisuudentutkija Margaret Rosen mukaan parodiassa tosin on läsnä myös imitoinnin taso, mutta ehkä olenaisempaa on se, että parodiassa on kyse nimenomaan joko muodon tai sisällön (joskus molempienkin), tyylin ja aiheen, syntaksin ja työn merkityksen tai yksinkertaisimmillaan sanaston muuntamisesta. Parodia on näin aiemmin luodun materiaalin koomillista uudelleen käsittelyä. (Rose 1995: 44–45.)

Genette painottaa parodiamääritelmällään ja sen termistöllä nimenomaan sitä, että parodiassa tarkoitus ei ole matkia alkuperäistekstiä vaan muunnella sitä. Tuo koomisen transformaation taso on läsnä EP:ssa Apollinairen käännelellä esimerkiksi hypotekstien symboleita ja tematiikkaa nurin. Plettin mukaan parodia kuuluu luonteeltaan *käänteiseen intertekstuaalisuuteen*, jossa ideana on korkeiden arvojen yhdistäminen matalampiin ja päinvastoin siten, että syntyy koominen vaikutus (Plett 1991: 19). Genettekin käyttää parodian määritelmässään tätä jo Aristoteleelta tuttua vastakkaisparia matala ja korkea<sup>47</sup> (Genette 1982: 19). Tuo muuttujapari kuuluu myös Bahtinin karnevalismiin, jolle on kuvaavaa omintakeinen ylösalaisin, vastakkaiseksi ja nurinkääntämisen logiikka<sup>48</sup> (Bahtin 1995: 12–13). Hypoteesini on, että Apollinaire käsittelee hypotekstejä nimenomaan karnevalisoiden tehdessään hahmoista rappiollisia riistäessään esimerkiksi historian kaunottarilta niille kuuluneen kauneuden. Nähtäväksi jää

<sup>46</sup> Satiiri ilmentää nimenomaan kriittistä suuttumusta ja pyrkii parannukseen. Vaikka ironiallakin on aina kohde, jota vastaan se hyökkää, ironikko ei satiirikon kaltaisesti varsinaisesti näytä suuttumustaan. Ironia rakentuu sanotun ja puhujan todellisten tarkoituserien ristiriidasta. Siinä esitetään esim. puutteet ja viat avuina ja moite kehuna. (Hutcheon 1995: 53; Rose 1995: 314.)

<sup>47</sup> Ensimmäisessä Genetten parodiamallissa ylevä (*noble*) teksti siirretään toiseen, yleensä alhaiseen (*vulgaire*) aihepiiriin. Toisessa ylevä aines muutetaan alhaiseen tyyliin. Näissä kahdessa parodioinnin tavassa ylevä hypoteksti kokee konkreettisen, karnevalistisen, arvonalennuksen. Kolmannessa mallissa transformaation kohde on alhainen teksti. Siinä alhaista aihepiiriä käsitellään tyyllillisellä ylevyydellä. (Genette 1982: 19.)

<sup>48</sup> Karnevaaliperinteen luonteeseen kuuluvat parodian ja ivamukaelman erilaiset muodot, alentamiset, profanoinnit, narrin kruunaukset ja kruunun riisto (Bahtin 1995: 12).

onko tämä kirjailijan nauru EP:ssa rakastavaa, pilkallista vai vihamielistä.

Teosta analysoitaessa on tutustuttava laajaan intertekstuaaliseen viitekehukseen ja avattava viitteet. Tärkeää ei kuitenkaan ole vain se, mitä lähteitä Apollinaire on käyttänyt, vaan se miten lähteet tukevat itse teosta ja mikä on niiden merkitys kokonaisuuteen nähden. Näin on tutkittava esimerkiksi Raamatun tekstien asemaa EP:ssa, tapaa jolla kirjailija on käsitellyt niitä, hypotekstin mukanaan tuomia teemoja ja hahmoja, niiden merkitystä ja läpikäymisiä transformaatioita.

## 1.4 L'Enchanteur pourrissant

### Teoksen synty

Vaikka Apollinaire oli aikakautensa merkittävä modernisti, ei EP edusta vain vuosisadanvaihteen modernismia vaan siinä on nähtävissä jälkiä myös edeltäneestä perinteestä. Tähän vaikuttaa osaltaan teoksen pitkä valmistumisprosessi. Teos sai nykyisen asunsa vuonna 1909 kun Henry Kahnweiler julkaisi siitä sadan kappaleen painoksen, mutta kirjailija oli kehitellyt ja hionut esikoisteostaan jo vuosikausien ajan ennen tätä kirja-asuista julkaisua. Vielä loppuun hiomaton EP julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1904 sen ilmestyessä jatkosarjana Apollinairin toimittamassa *Le Festin d'Esope*-nimisessä kirjallisuuden ja taiteen lehdes- sä. Teoksen ensimmäiset luonnokset päivittyvät kuitenkin jo vuoteen 1898 eli ajankohtana, jolloin Apollinaire oli vasta 19-vuotias. (Adéma 1968: 86, 162.)

Saavuttaessaan kirjamuotonsa vuonna 1909 EP oli kehittynyt suuresti ensimmäisistä lehtijulkaisuista. Huomattavimpia muutoksia olivat kahden uuden luvun lisääminen tekstiin. Näistä teoksen aloittava luku on mukaelma 1533 julkaistusta tekstistä *Lancelot du Lac*<sup>49</sup> ja jälkimmäinen, *Onirocritique*-niminen (Onirokritiikki) päätösluku, poikkeaa EP:n muista luvuista sävyiltään ja rakenteeltaan. Siitä puuttuvat tekstin etenemisen kannalta loogiset sidokset ja yllätykselliset lyyriset kuvat asettuvat siinä rinnakkain. *Onirocritique* oli ilmestynyt aiemmin itsenäisenä tekstinä *Le Phalange*-lehdessä jo vuonna 1908. (Burgos 1972: LV, LVII.)

Muita muutoksia siirryttäessä kohti kirjamuotoa olivat aineiston tarkka hiominen, joidenkin kohtien poistaminen ja lisäysten tekeminen. Huomattavaa on myös se, että EP oli muuttunut visuaaliselta asultaan. Apollinairin toivomuksesta André Derain, johon kirjailija tutustui vuonna 1904 ja joka johdatti hänet kuvataiteen maailmaan, oli kuvittanut teoksen moderneilla, kubistissävytteisillä puupiirroksilla, joista sittemmin tuli erottamaton osa teoksen kokonaisuutta.<sup>50</sup> (Adéma 1968: 162, 169.)

<sup>49</sup> Teoksen alkuperäinen kirjoittaja on tuntematon, edition on julkaissut Philippe le Noir.

<sup>50</sup> Houkutuksesta huolimatta en ryhdy tutkimaan väitöskirjassani tuota kirjallisuuden ja kuvataiteen symbioosia, vaan jätän sen myöhempään tutkimukseen.

EP sai ilmestyessään varsin vaimean vastaanoton ja sitä syytettiin muun muassa plagioinnista ja myyttien persoonattomasta jäljentämisestä. Eräs aikakauden kriitikoista luonnehti tekstiä tylästi melko persoonattomaksi (*peu personnel*). Myöhemminkään, kun Apollinaire oli jo tunnettu runoilija, EP ei saanut kriitikkojen ihailua osakseen. Teosta pidettiin pitkään vain jonkinlaisena kirjailijan runouden kehityksen alkuasteena ja tyyliä haparoivana kehityspisteenä kohti hiottua apollinaarista ilmaisua. Tämän vaimean vastaanoton ja suosion takia teoksen toinen painos ilmestyi vasta kahdentoista vuoden päästä ensipainoksesta eli kolme vuotta kirjailijan kuoleman jälkeen, vuonna 1921.

Saamastaan vastaanotosta huolimatta Apollinaire jaksoi kuitenkin puolustaa esikoisteostaan ja parannella sitä elämänsä loppuun asti. Teos sai puolustajakseen myös esimerkiksi surrealismin pääteoreetikkona pidetyn André Bretonin (1896–1966), joka artikkelikokoelmassaan *Les Pas Perdu* (1924) toteaa, että EP oli yksi Apollinaiaren ihailtavimmista ja erinomaisimmista teoksista. (Burgos 1972: V, VII, LXXII, CII.)

Osasyynä EP:n saamaan ankaraan kritiikkiin lienee ollut se, että siinä proosan ja lyriikan traditionaaliset kategoriat väistyvät ja kertomus, runous ja dialogi yhdistyvät kokonaisuudeksi siten, ettei teos vastaa enää tuttuja klassisia kategorioita. Kriitikoiden oli tämän takia vaikea määritellä Apollinaiaren teosta. Vaikka EP nojasi yhä voimakkaasti menneeseen aikaan ja perinteeseen, se oli liian uusi kirjailijan aikalaisille.

### Kansantarinat ja myytit

Les nouvelles, c'est-à-dire les contes sont ma grande chose.<sup>51</sup>

Apollinaire on sanonut satujen ja tarujen olevan hänen niin sanottu ”iso juttunsa”. Tämä pätee niin hänen tuotantoonsa kuin hypoteksteihinsäkin. Apollinaire pyrkii antamaan vanhoille tarinoille uuden elämän. Hän ei kuitenkaan käytä myyttien tarinoita ja vanhoja hahmoja vain esikoisteoksessaan, vaan koko tuotannossaan. Vain joitakin esimerkkejä mainitakseni esimerkiksi EP:n päähenkilönä toimiva Merlin-velho esiintyy kirjailijan esikoisteoksen lisäksi muun muassa *Alcoolsin* runossa ”Merlin et la vieille femme”, Troijan Helena *L'Héresiarque et Cie*-kokoelmassa ja *Que faire?*-novellissa, antiikin dioskuurit *La Poète assassiné*-teoksessa ja *Lilith Le Poète assassiné*, *La Femme assise* ja *La Fin de Babylone* proosa-teoksissa.

Worton ja Still toteavan intertekstuaalisuutta käsittelevän artikkelikoelman johdannossa, että kaikki kirjoittajat ovat ensin lukijoita ja tämän lisäksi siinä missä yhteiskunnalliset ja sosiaaliset olot vaikuttavat heihin, myös heidän lukemansa tekstit ovat osaltaan muokkaamassa heidän omien tekstiensä sisältöä. Tekstit ovatkin aina muiden tekstien synnyttämiä verkkoja eli eräänlaisia intertekstuaalisia kudoksia. (Worton–Still 1995: 30.)

<sup>51</sup> Kirjeessä ystävälleen Tristan Tzarella 14.12.1916. Siteerattu Dégaudin teoksen kautta, Décaudin 2002: 49.

Tekstien tuottaminen ei ole koskaan täysin uuden luomista, vaan olemassa olevien mallien hyväksikäyttöä (Lehtonen 2000: 185). Tällaisiksi malleiksi voi laskea niin temaattiset- kuin geneerisetkin mallit. Apollinainen EP:ssa hyödynnämät kansantarinat ja myytit eivät ole täysin keskenään rinnastettavia tarinaperinteitä, vaan ne poikkeavat toisistaan sisältönsä tarkoituksen tai päämäärän osalta. Kansantarinoina on perinteisesti ollut viihdyttävä perustarkoitus, kun myyteillä on keskeisempi yhteiskunnallinen ja sosiaalinen merkitys. Myyttien avulla yhteisön jäsenelle on kerrottu se, mitä hänen on tärkeä tietää esimerkiksi jumalista, pahan voimista, historiasta, laeista, luokkajaosta jne. Myyteille oli ominaista, että ne elivät ihmisten tarpeiden mukaan ja niiden avulla pyrittiin selittämään ihmiskohtaloita ja maailman tapahtumia. Eri myyttityypit ovat rakenteeltaan hyvin samanlaisia ja ne poikkeavat kansansaduista myös siinä, että niiden on ainakin joskus oletettu perustuvan tositahtumiin. Yksittäinen myytti kuuluu osaksi suurempaa myyttien luomaa kiinteää ryhmää eli mytologiaa. Mytologia koskee kansantarujen vastaisesti vain tiettyjä spesifejä ihmiskunnan kulttuurialueita ja on juurtunut kiinteästi tiettyyn yhteiskuntaan. Se kantaa mukanaan jaettua alluusioiden ja verbaalisten kokemusten perintöä ja auttaa näin luomaan kulttuurihistoriaa. Kansantarinat taas ovat paimentolaistarinoita, joiden olemukseen nimenomaan kuuluu se, että ne eivät ole sidottuja tiettyyn maa-alueeseen vaan niin sanotusti kiertävät ympäri maailmaa. (Frye 1983: 32–34.)

Myyttejä käytettiin keskiajalla filosofisissa, poliittisissa ja moraalisisissa teksteissä (Chance 1990: 21). Niiden pohjalta tehtiin moralisoivia ja allegorisoivia tekstejä eli mytograafioita.<sup>52</sup> Ensimmäinen tai ainakin yksi ensimmäisistä transformoiduista mytologian tarinoista syntyi kuitenkin jo paljon ennen keskiaikaa: roomalainen runoilija Ovidius Naso (45 eKr.–17 jKr.) teki vanhasta tarinasta uuden esteettisen kokonaisuuden lainatessaan Homeroksen eepoksesta Parisin ja Helenan teokseensa *Metamorphoses*. (Nightingale 1990: 47). Myöhemmästä länsimaisesta kirjallisuudesta esimerkiksi Danten *La Divina Comedian* voi nähdä mytograafisena kommentaarina Vergiliuksen (70–19 eKr.) *Aenais*-teokselle ja erityisesti sen kuudennelle kirjalle, jossa kuvataan laskeutumista manalaan.<sup>53</sup> Dante on myös hyvä esimerkki siitä, kuinka latinalaista ja klassista mytografista traditiota on käännetty ylösalaisin. Hän teki italiankielistä ja mytologista runoutta saattamalla manalassa vastakkain niin aikalaisensa kuin klassisen ajankin henkilöt, todelliset ja fiktiiviset hahmot ja mytologiset ja historialliset ihmiset. (Chance 1990: 12–20.) EP:ssa toteutuu samankaltainen hahmojen anakroninen esiinmarssi.

<sup>52</sup> Mytograafisten tekstien taustalla oli kirjailijoiden mieltymys jatkaa edeltäjiensä kirjallista traditiota Mytograafinen aihepiiri oli erityisen tuttu näille runoilijoille, koska he olivat ”joutuneet” koulutuksensa takia tutustumaan kommentaareihin esim. sellaisista klassisista eppisistä runoilijoista kuin Vergilius ja Ovidius. (Chance 1990: 4–5.)

<sup>53</sup> Vergiliuksen vaikutus Danten *jumalaiseen näytelmään* näkyy jo siitä, että tämä on Danten itsensä ohella teoksen toinen päähenkilö ja kirjailijan opas matkalla tuonpuoleiseen.



Mytograafisissa kommentaareissa pyrittiin paljastamaan ja nostamaan esiin totuus, joka kätkeytyi tarinan alle (Chance 1990: 8, 21). Debon sanoo, että Apollinairen teokset eivät varsinaisesti kerro tarinoita, vaan ne etsivät jotakin, joka on salaista ja piiloutuu jatkuvasti. Suurimmassa osassa Apollinairen teoksista tämä piilotetun tarinan mysteeri ei ratkea, vaan tekstit loppuvat selvittävän loppukohtauksen sijaan yksilön tai kollektiivin väkivaltaiseen kuolemaan. Toinen, vähemmän radikaali, teoksen loppu Apollinairella on niin sanottu häviäminen/hävittäminen.<sup>54</sup> (Debon 1998: 79.) EP:nkin maailma tyhjenee *Onirocritiquessa* ihmisistä ja jäljelle jää vain runoilija. Apollinairen teokset antavat näin mytograafisten tekstien tavoin lukijalle aavistuksen ratkaisusta, mutta jättävät kuitenkin ilmaan tunnun ratkaisemattomasta ja jopa tavallaan maagisesta mysteeriosta.

Apollinairen ohella myytit nousivat useiden muiden hänen aikaistensa ja jo edeltäjienkin teksteihin. 1800-luvulla esimerkiksi romantikot ja sittemmin modernisteista symbolistit ja surrealistit ammensivat aineistoa myyteistä. Romantikkojen voi itse asiassa sanoa aloittaneen kirjallisen tradition, jossa vanhoille myyteille annetaan uusi merkitys, sillä he eivät tyytyneet enää vain toistamaan vanhoja malleja. (Albouy 2005: 14.) Romantikot kaipasivat myyttien alkulähteille, mutta he tähtäsivät lopulta vuosisadanvaihteen naturalistien ohella nimenomaan klassisen myytin kuolemaan siten, että vanhat myytit haluttiin korvata moderneilla versioilla, joita olivat esimerkiksi Don Juan ja Werther. Kirjailijoissa eli kuitenkin irrottamaton pyrkimys myyttien uudelleen kirjoittamiseen ja näin naturalistitkaan eivät täysin onnistuneet poistamaan teksteistään myyttejä. Torjuessaan ne he synnyttivät (haluamattaankin) uusia myyttejä. Näitä myyttejä olivat Yves Chevrelin mukaan muun muassa tiede, kehitys ja ihminen. (Chevrel 1982: 56–58, 60, 74.)

Vuosisadan alussa kirjailijat kääntyivät voimakkaasti myyttien puoleen ja etsivät sieltä aineistoa ja symboliikkaa teoksiinsa. 1900-luvun alun kirjailijoista esimerkiksi Claudel, André Gide, Paul Valéry ja Marcel Proust sisällyttivät teksteihinsä runsaasti heitä kiehtoneita myyttejä ja mytologian symboliikkaa<sup>55</sup> (Albouy 2005: 80–81).

Sen lisäksi, että EP:ssa on paljon intertekstuaalisia viittauksia myytteihin ja kansantaruihin, se voidaan mytografioiden ohella luokitella karkeasti samaan *arkkitekstuaalisuuden* luokkaan myyttien kanssa. EP mukailee myyttien geneeristä tyyliä ja tematiikkaa silloinkin kun se ei varsinaisesti viittaa mihinkään tiettyyn myyttiin suoraan esimerkiksi juonen tai hahmojen kautta. Tässä Genetten arkkitekstuaalisuudessa onkin kyse tekstien välisistä suhteista toisiin teksteihin siten, että tekstissä sitä ilmentävät kaikki ne tekstin piirteet, jotka edustavat yleisiä, monille teksteille yhteisiä tyyppiomaisuuksia<sup>56</sup>. Näin pastissi, parodia,

<sup>54</sup> Esim. *Roi-Lune* teoksen lopussa päähenkilö seuralaisineen katoaa ilmaan lintuparven tapaan (Debon 1998: 79).

<sup>55</sup> Näin esimerkiksi Proustin teoksessa *À La Recherche du temps perdu* (1913–1927) Boulognen metsä muuttuu mytologiseksi puutarhaksi ja oopperan yleisö merenneidoiksi. Claudel puolestaan luo uudelleen antiikin myyttejä ja Gide ja Valéry käyttävät teoksissaan runsaasti myyttistä aineistoa. (Albouy 2005: 80–81.)

<sup>56</sup> Arkkitekstuaalisuus kuuluu Genetten poetiikan tutkimuskohteeksi nimeämään

travestia ja karikatyyri ovat ensisijaisesti hypertekstuaalisia, kun taas tragedia, komedia, romaani ja lyriikka ovat arkkitekstuaalisia, koska ne pohjautuvat pikemminkin geneeristen mallien kuin tiettyjen hypotekstien imitoimiseen. (Genette 1982: 11.) Jos vaikka EP:ia onkin vaikea määritellä tiettyyn kirjallisuuden lajiin, kuten proosaan tai lyriikkaan kuuluvaksi, voi sen kuitenkin sanoa kuuluvan myyttejä käsittelevien eepoksien piiriin. Se pyrkii niiden tavoin kertomaan allegorian ja symboliikan avulla jotain kirjoitusajankohtansa yhteiskunnasta ja se sisältää useita eepoksen yleisiä piirteitä. Näitä piirteitä ovat muun muassa taianomainen maailma, myyttiset kumppanit, haaste, koe, vihollinen ja initiaatio (Campbell 1996: 40, 45).

Bahtin nojaa eepoksen ja romaanin erittelyssään keskeisesti aikasuhteeroihin. Hän näkee romaanin olevan kiinteässä kontaktissa nykyaikaan eli aikaan joka on tekijän kautta tekstissä läsnä. Eepos sen sijaan on Bahtinin mukaan runoelma suljetusta menneisyydestä, joka ei ole kontaktissa nykyaikaan. Kysymys on asenteeesta kuvattuun maailmaan, eikä reaalisesta ajallisesta etäisyydestä. (Bahtin 1981: 14, 30.) EP:n tarina sijoittuu menneisyyteen, mutta symboliikan tasolla se käsittelee niin 1900-luvun alun taide-elämää kuin sitä kautta myös nykyisyyteen johtavaa taidehistoriaa. Tekstin ei kuitenkaan tarvitse välttämättä täyttää kaikkia geneerisiä piirteitä voidakseen tulla luokitelluksi johonkin genreen (Lehtonen 2000: 183). Näin EP:kaan ei ole kokonaisuudessaan runomuotoinen kertomus eepoksien tapaan vaikka poeettista fantasiaa onkin. Lisäksi yksittäinen teos voi eri piirteidensä välityksellä kuulua samanaikaisesti myös useampaan eri lajiperheeseen.

Sankaritarinoiden ja jumaltarustojen ohella kansansaduissa, -legendoissa ja myyteissä esiintyy paholaistematiikkaa. Niissä on usein rinnan demonologiaa ja mytografiaa.<sup>57</sup> (Rudwin 1973: 107.) Diabolinen aineisto on kiinteästi läsnä myös EP:ssa. Kaikista ihmisistä kiehtoneista myyteistä paholainen seuralaisineen, pahuuden olemus ja sen synty ovat kiehtoneet eniten ihmismieltä.<sup>58</sup> Erityisesti runoilijat kautta aikojen ovat ammentaneet aineistoa paholaistematiikasta. (*Id.* 9, 271.) EP:n voi sanoa kuuluvan hahmojensa ja osin tematiikkansakin ansiosta diablerian<sup>59</sup> aihepiiriin. Myöhemmin modernistit, jotka ammensivat aineistoa myyteistä, olivat kiinnostuneita nimenomaan ihmislunnon demonisista elementeistä ja paholaisen läsnäolosta maailmassa. Symbolistit ottivat teksteihinsä aineistoa paholaisaihepiiristä, mutta myös jopa naturalistien teoksissa näkyy saatanan vaikutusta (Rudwin 1973: 277).

---

transtekstuaalisuuteen eli tekstien välisten suhteiden tarkasteluun (Genette 1982: 7).

<sup>57</sup> Mytograafiat ovat klassisen mytologian pohjalta kirjoitettuja tekstejä, joissa ns. moraallittomia tai sopimattomia tarinoita on käytetty omiin moraalisiin, satiirisiin ja poliittisiin tarkoituksiin luotaessa uusia moralisoivia ja allegorisoivia tekstejä (Chance 1990: 3–4).

<sup>58</sup> Paholaiskuvitelman lähtökohdat löytyvät muinaispersialaisesta dualistisesta uskonnosta, muinaisheprealaisesta kansanperinteestä, antiikin mytologiasta ja germaanien pakanallisesta pantheonista. Euroopan aatehistoriassa kristinusko kokosi paholaisperinteen heterogeeniset ainekset yhdeksi demoniseksi hahmoksi. (Valk 1997: 9.)

<sup>59</sup> Diableria käsittää ylipäättänsäkin kaiken kirjallisuuden, jonka hahmojoukkoon kuuluu demoneja.

Vuosisadan vaihteessa näkyvää vanhan aineiston käyttötendenssiä edustaa vahvasti myös prerafaeliittinen koulukunta<sup>60</sup>, joka syntyi Englannissa noin 1850-luvulla ja jonka vaikutus jatkui EP:n syntyäikaan, vuosisadan vaihteeseen.<sup>61</sup> Prerafaeliittinen aineistopohja oli apollinaarisen käytännön tavoin laaja. Se käsitti kristillisiä legendoja, skandinaavista mytologiaa, Shakespearen ja Danten tuotantoa sekä antiikin mytologia-aineistoa. Heidän runoudelleen oli ominaista symbolisuus ja romanttis-uskonnollinen tunteellisuus. Prerafaeliittista taidetta on nähty jopa symbolismissa, koska he käyttivät symbolistien tavoin aiheinaan unia, mystiikkaa ja fantasiaa.<sup>62</sup> Symbolistien luonnonmystiikka puolestaan yhdistyi romantikkojen luonnonfilosofiaan ja kansanperinteestä tuli sille keskeinen ideapankki. (Niinisalo 2004: 28–29, 33–35.) Johtavat symbolistirunoilijat Paul Verlaine (1844–1896), Arthur Rimbaud (1854–1891) ja Stéphane Mallarmé (1843–1898) pyrkivätkin vapauttamaan runouden realismiin pohjautuvasta todellisuudenkuvauksesta ja kieltäytyivät näkemästä maailmaa rationaalisena kokonaisuutena. (Darcos 1992: 330–331.) He vastustivat naturalismia ja realismia ja toivat romantiikan takaisin kiinnostuksen kohteeksi (Niinisalo 2004: 29).

EP on rinnastettavissa myös fantasiakirjallisuuteen, sillä Riffaterren mukaan mytologinen interteksti aiheuttaa siirtymisen mielikuvituksellisuuteen ja fantasiaan (Riffaterre 1995: 62). Fantasian on määritelty pohjautuvan kahden maailman rakenteeseen. EP:n mallista rakennetta voi kutsua *suljetuksi maailmaksi*. Siinä teoksen maailma ei ole yhteydessä ensisijaiseen maailmaan.<sup>63</sup> (Nikolajeva 1988: 12–13.) EP:n suljettu maailma poikkeaa standardisesta fantasiamaailmasta siinä, että sen maailma koostuu useista päällekkäisistä toissijaisista maailmoista. Hahmot tulevat keskenään erilaisista myyttien maailmoista yhteen maailmaan (esim. Merlin kelttimytologiasta ja Medeia kreikkalaisesta mytologiasta). Haudalle saapuu myös muutama oikeassa maailmassa elänyt ihminen (esim. Salomon), mutta he eivät tuo ensisijaista maailmaa mukanaan teokseen, koska saapuvat tuonpuoleisesta. Samoin esimerkiksi EP:ssä esiintyvät Raamatun hahmot kuuluvat historiallisuudellaan pikemminkin toissijaiseen maailmaan kuin teoksen aikalaismailmaan. Suljetun maailman mukaisesti aktuaali, ensisijainen, maailma ei ole läsnä tekstissä. Apollinaire tuo näin niin EP:ssä kuin muissakin teoksissaan vanhoja taruja nykyaikaan. *Alcools-*

<sup>60</sup> Prerafaeliitit ottivat esikuvansa ennen Rafaelia (Rafaello Santi 1483–1520) syntyneestä italialaisesta varhaisrenessanssista. Suuntauksen johtohahmo oli taidemaalari-runoilija Dante Gabriel Rosetti. Muita edustajia olivat mm. William Holman Hunt, John Everett Millais ja James Collinson. (Niinisalo 2004: 33; Hosiaisuus 2003 s.v. *prerafaeliittien veljeskunta*, 734–735.)

<sup>61</sup> Prerafaeliittien aikaa ei voi tarkasti määritellä koska käsite on joustava (Niinisalo 2004: 34–35).

<sup>62</sup> Symbolistien pääpaino oli mystisessä, metafysisessä, haaveenomaisessa tunnelmassa ja kielen melodisuudessa. He käyttivät nimensä mukaisesti teksteissään runsaasti monikerroksellisia symboleja ja korostivat romantikkojen tapaan tunneherkkyyden ja mielikuvituksen merkitystä. (Darcos 1992: 330–331.)

<sup>63</sup> Muita fantasiamaailmoja ovat avoin maailma ja kätkeyty maailma. Ensimmäisessä kahden maailman välillä on jokin yhteys ja reaali maailman hahmo voi vieraila toissijaisessa maailmassa, kuten Dante manalassa. Toisessa mallissa toissijainen maailma tai sen asukkaat (esim. aaveet) vaikuttavat ensisijaiseen maailmaan. Esim. Goethellä Faust saa vieraakseen maan päälle paholaisen. (Nikolajeva 1988: 12–13.)

kokoelman ”Zone”-runossaan hän tosin kirjoittaa, että ”Olet saanut tarpeksesi elämisestä kreikkalaisroomalaisessa antiikissa”:

Tu en as assez de vivre dans l’antiquité grecque et romaine<sup>64</sup> (Apollinaire 1920: 7).

Toisaalta hän on kuitenkin samanaikaisesti yhä vakuuttunut siitä, että taiteilijan tulee ”syleillä samanaikaisesti niin mennyttä, tämän hetkistä kuin tulevaakin”:

Il faut ...embrasser d’un coup d’œil le passé, le présent et l’avenir (Apollinaire 2003: 56).

Myös EP:ssa esiintyvät taruolennot sitovat teoksen fantasiakirjallisuuden piiriin, sillä fantasian ominaisin piirre on juuri yliluonnollisen läsnäolo teoksessa. Perinteisinä yliluonnollisen edustajina pidetään muun muassa lohikäärmeitä, peikkoja ja yksisarvisia. (Sisättö 1996: 190.) Apollinairella tähän fantasiaolentojen kategoriaan kuuluvat esimerkiksi sfinksit, nymfit, faunit ja guivre-hirviöt. Goottilaisromanttisen fiktion<sup>65</sup> edustajat ottivat teoksiinsa Apollinairen kaltaisesti aineistoa myyteistä, legendoista ja keskiajan kansantarinoista ja loivat näistä omia maailmojaan, joissa esim. ritarit, hirviöt ja haamut liittyivät seikkailuihin ja kauhuihin. (Botting 1996: 3, 14.) EP:n eläingalleria ja taruperinne ovatkin samankaltaiset myös englantilaisen goottikirjallisuuden kanssa.

EP:n tekstipohja ei nojaa vain käytettyihin hahmoihin ja niiden tarinoihin vaan varsinaisten kansantarinoiden rinnalla teoksessa esiintyy myös eri kansanperinteen lajeja kuten vanhoja sananparsia ja sanontoja. Esimerkiksi teoksen viimeisessä luvussa on arkiseen kansanperinteeseen viittaava, kansanomaista sanontaa sivuava metaforinen ilmaus:

Un troupeau d’arbres broutait les étoiles invisibles et l’aurore donnait la main à tempête<sup>66</sup> (EP: 108).

Lauseessa ilmenevistä kolmesta metaforasta jälkimmäinen<sup>67</sup>, personifikaatiomuotoinen metafora, viittaa traditionaaliseen, suulliseen kansanperinteeseen, jonka mukaan iltaruskoa seuraavat kauniit ilmat ja aamuruskkoa huonot. Aamu ikään kuin tarjoaa kätensä myrskylle ja toivottaa sen tervetulleeksi. Tästä kansanomaisesta sääennustuksesta on olemassa useita vanhoja ranskalaisia sanontoja, esimerkiksi: ”Aube rouge, vent ou pluie” ja ”Rougie du matin fait le temps

<sup>64</sup> Jukka Kemppisen suom.: Olet käynyt kylläksesi Kreikan ja Rooman osastoilla (Apollinaire 1977: 11).

<sup>65</sup> Goottikirjallisuus syntyi Englannissa 1700-luvulla ja sen varsinaisena kultakautena pidetään 1790-lukua. Se eli voimakkaasti vielä 1800-luvulla ja jätti jälkiä 1900-luvun kauhuskenaarioon. Goottilaisuuden leviäminen yli kahdelle vuosisadalle vaikeuttaa suuntauksen tarkkaa tyylillistä määrittelyä. (Botting 1996: 3, 14.)

<sup>66</sup> Puiden lauma pureskeli näkymättömiä tähtiä, ja aamurusko tarjosi auttavan kätensä myrskylle (MV: 125).

<sup>67</sup> Ensimmäinen metafora viittaa pituuteen. Puut ovat niin korkeita, että ne ulottuvat tähtiin asti. Tähtien näkymättömyyden taas voi katsoa viittaavan esim. siihen, että puut huojuttavat oksiaan ylhäällä taivaalla kuin miimikot, jolloin ne näyttävät tavoittelevan jotain minkä läsnäolo on vain katsojan mielikuvituksen varassa.

chagrin. Rougie du soir fait le temps gaillard.”<sup>68</sup> (Bru-Fabre 1982: 4; Labrunie 1984: 62.)<sup>69</sup> Tällä EP:n tekstikatkelmalla ei ole varsinaista spesifiä alkuperäis-tekstiä: sen alkulähde on suullisessa kansanperinteessä.

EP:ssa on useita edellä esitetyn kaltaisia lyhyitä viittauksia. Niissä mainitaan kuin ohimennen tekijä, jonka takaa aukeaa aiempi teksti tai kulttuuriperinteen alue. Apollinairen metaforat (samoin kuin sitaatit) aukeavat yleensä vasta oivallettaessa niiden intertekstuaalisuus, jolloin yhden ”viattomalta” näyttävän viittauksen taakse voi kätkeytyä laajakin kulttuuripohja.

Apollinairen voi katsoa jatkavan esikoisteoksellaan niin goottikirjallisuuden, romantikkojen, prerafaeliittien kuin symbolistienkin viitoittamaa tietä, joka palaa takaisin kansantarinoihin ja myytteihin ja sotii fantasiallaan ylirationalisoitua ja realistista maailmankatsomusta vastaan. Burgoskin havainnoi tutkimuksessaan symbolistien vaikutuksen Apollinairen teokseen todetessaan, että harvinaisten sanojen ja neologismien käyttö EP:ssa lienee peruja symbolisteilta. Hän ei kuitenkaan katso legenda-aineiston käytön heijastelevan symbolistien tai sen paremmin prerafaeliittien näkemyksiä, vaan katsoo sen kertovan yksiselitteisesti Apollinairen mytologian ja mystiikan tuntemuksesta. (Burgos 1972: CXLII.) Burgos ei näin aseta EP:ia kirjalliseen jatkumoon, vaikka ajoittain toteaaakin teoksen saaneen vaikutteita aikalaikirjailijoilta. Koska useat Apollinairen aikaiset kirjalliset suuntaukset sivuavat teksteissään myyttejä ja fantasiamaailmaa, onkin ehkä selkeämpää kutsua Apollinairea yksinkertaisesti mytopoeettiseksi kirjailijaksi kuin yrittää määritellä yksiselitteisesti hänen esikoisteoksensa genreä. Teoksen asema kirjallisuuden historiassa ja taiteen eri koulukuntien joukossa ansaitsee kuitenkin tulla tarkastelluksi lähemmin jo teoksen taidepamflettisen kannanoton vuoksi.

### Mätänevän velhon tarina

Que deviendra mon cœur parmi ceux qui s’entr’aiment? (EP: 15).

Mit’ käykään syömellein joukos’ rakastavain? Apollinaire avaa esikoisteoksensa tällä epätoivoisella, aleksandriinimittaisella, kysymyksellä, joka jää lohduttomana kaikumaan sitä seuraaville sivuille. Aloituserke vie muodollaan tekstin vanhaan ranskalaisen kirjallisuuden historiaan, sillä aleksandriinia, kaksitoista tavuista runosäettä, käytettiin ensimmäisen kerran jo 1100-luvulla ranskalaisessa sankarirunossa. Runomitta elvytettiin uudelleen käyttöön 1500-luvun loppupuolella.

EP:n aloitusvirkkeessä ”minä” kysyy, mikä on hänen kohtalonsa rakastavien ihmisten joukossa. Hän näkee itsensä ulkopuolisena ihmisenä ja kyseenalaistaa oman identiteettinsä ja asemansa maailmassa. Teoksen ensimmäisessä luvussa vain aloitusvirke on minämuotoinen. Luvun muissa kohdin kertoja on

<sup>68</sup> ”Punainen aamunkoitto, tuulta tai sadetta.” ”Aamurusko tuottaa surullista aikaa, iltarusko iloista.” (Suom. R. M.-K.)

<sup>69</sup> Suomessa sanonnasta tunnetaan esim. versio ”Iltarusko hyvä rusko. Aamurusko päivän paska.”

kansanperinteen kertoja, joka kertoo sadun Merlin-velhosta<sup>70</sup>. Ensimmäisen persoonan kertoja palaa takaisin teoksen viimeisessä luvussa, *Onirocritiquessa*. Näiden lukujen välissä olevat luvut ovat kolmannessa persoonassa kerrottuja. Lentengren mukaan kertoja, joka aloittaa EP:n antaa puheenvuoron toiselle kertojalle, joka kertoo tarinaa Merlinistä ja tämän mädäntymisestä. Tuo toinen kertoja ei kerro ensimmäisen lauseen ilmaisseen kertojan subjektiivista tarinaa vaan Merlinin tarinan. Minämuotoinen kertoja palaa ääneen *Onirocritiquessa* ja esittää itsensä eräänlaisena maailmojen luojana (*Créateur de mondes*). (Lentengre 1996: 75.)

Genetten termein teoksen kolmannen persoonan kertoja on ekstradiegeettinen kertoja, joka ei itse osallistu tapahtumiin. Tällaisia kaikkitietävän kertojan osuuksia on kuitenkin huomattavan vähän EP:ssa, sillä teos pohjautuu suurimmilta osin dialogiin. Teoksen ensimmäinen, viides ja viimeinen luku sisältävät kuitenkin poikkeuksellisen paljon kerronnallista tekstiä muihin lukuihin verrattuna ja niissä on vain vähän dialogia. Kyseiset luvut kattavat yhteensä kuitenkin vain 19 sivua teoksen 96 sivuisesta kokonaisuudesta. Kaiken kaikkiaan EP:ssa on seitsemän keskenään eripituista lukua.<sup>71</sup> Lukujen määrä antaa ensimmäisen vihjeen kristinuskon läsnäolosta teoksessa luvun seitsemän ollessa juutalaisuudessa ja kristinuskossa pyhä luku.<sup>72</sup> Raamattukin jakautuu mytologiselta pohjalta seitsemään suureen kerrontasekvenssiin (Frye 1983: 106).

Kertojan osuudet on kirjoitettu EP:n ensimmäistä lukua lukuun ottamatta kursivoituina ja ne toimivat henkilöiden ja olentojen välisen keskustelun kommentoinnin sijaan lähinnä selostuksena paikalle saapuvista uusista olennoista. Lukujen alussa ja niiden lopussa on kertojan proosamuotoista selostusta, jota hallitsee syvän metsän ja vallitsevan luonnonvalon kuvaus. Teoksen kaikissa luvuissa esiintyykin toistoa, jossa kerrataan tapahtumaympäristöä ja sen olosuhteita. Lisäksi yksittäiset sanat, virkkeet, lauserakenteet, riimit ja henkilöt toistuvat Apollinairien kielessä. Tämä toistuva rytmi tekee kirjailijan esikoisteoksesta niin sanotusti musikaalisen kokonaisuuden. EP alkaa proosamuotoisella ja konkreettisella legendataustan kuvauksella, mutta siinä siirrytään luku luvulta kohti lyyrisempää ja tapahtumiltaan irrationaalisempaa kuvausta. *Onirocritique* aukeaa lopulta kokonaisuudessaan proosamuotoisena kertojan runona.

EP:n ensimmäinen, vain kolme sivua käsittävä, luku on, aloitusvirkettä lukuun ottamatta, vuodelta 1533 peräisin olevan *Lancelot du Lac*-teoksen mo-

<sup>70</sup> Merlin oli kelttiläisen mytologian velho, joka esiintyy kuningas Arthuria ja pyöreän pöydän ritareita käsittelevissä tarinoissa ja on legendan mukaan paholaisen ja ihmisen poika. Merlinistä kertovat legendat ovat alkuperältään johdannaisia kahden erillisen henkilöahmon yhdistymisestä: 500-luvun walesilaisen prinssi Myrddin ab Morfrynin ja kuningas Vortigerin ja Aurelius Ambrosiuksen profeetan. (Nenniuksen *Historia Britonum*in mukaan.) Geoffrey of Monmouth yhdisti 1100-luvulla hahmojen tarinat ja käytti hahmosta nimeä Merlinius. (Markale 1999: 175–176.) Monmouth teki aikanaan saman kuin Apollinaire 800 vuotta myöhemmin. Hän loi mytologiaperinteestä oman versionsa.

<sup>71</sup> Esim. teoksen ensimmäinen luku koostuu vain kolmesta sivusta kun toinen luku kattaa 45 sivua.

<sup>72</sup> Näkyvimmin ”seitsemän” on läsnä Raamatussa *Johanneksen ilmestyksessä*, jossa on mm. seitsensarvinen lohikäärme, jumalan vihan seitsemän maljaa ja seitsemän sinettiä (Biedermann 2002 s.v. *seitsemän*, 328–329).

dernisoitua referointia. Aloitusluvussa luodaan historiallis-mytologinen pohja kelttiläisestä mytologiasta peräisin olevalle Merlinille ja annetaan teoksen jatkoa ajatellen tarvittava informaatio legendan ymmärtämiseksi ja velhon identifioimiseksi.

Aloitusluvun mukaillessa lähes sanatarkasti vanhaa hypotekstiään, sen kertojakin on ikään kuin historiallinen ja muinainen. Tuo kertoja toistaa 1500-luvulla kirjoitettua tarinaa Merlinin synnystä. Hän ei lisää tekstiin muuta kuin modernisoidun kielen. Alkua seuraavien lukujen kursivoitu kertoja on tätä teoksen ensimmäistä kertojaa uudismielisempi. Sen modernismi ei typisty enää hypotekstin uudistettuun kieliasuun vaan se kertoo uuden ja ennenkuulumattoman tarinan Merlinistä.

EP:n ensimmäisessä luvussa kuvataan kuinka Merlinin isovanhemmat, jotka ovat tavallisia kuolevaisia ihmisiä, toivovat lapsenlasta. Heidän ainoa lapsensa kieltäytyy ottamasta itselleen miestä, mutta yön pimeydessä paholainen saapuu neidon luo ja suostuttelee tämän yhtymään kanssaan:

Sur ces entrefaites, il arriva qu'un diable se présenta à la demoiselle en son lit, par la nuit obscure. Il commença à la prier tout doucement et lui promit qu'elle ne le verrait jamais. Et elle lui demanda qui il était:

- Je suis, fait-il, un homme venu d'une terre étrangère et, de même que vous ne pourriez voir d'homme, je ne pourrais voir de femme avec laquelle je couchasse.

La demoiselle le tâta et sentit qu'il avait le corps très bien fait. Et elle l'aima extrêmement, accomplit sa volonté et cela tout à sa mère et à autrui.

Quand elle eut mené cette vie l'espace d'un mois, elle devint grosse, et lorsqu'elle enfanta, tout le peuple s'émerveilla parce que du père on ne savait rien et elle ne voulait pas le dire. Cet enfant fut un fils et eut nom Merlin.<sup>73</sup> (EP: 16.)

EP seuraa kelttilegendaa ja kuvaa sitä, kuinka kumpikaan Merlinin vanhemmista ei voi, eikä halua, nähdä puolisoaan yhtyessään tähän. Velho saa näin alkunsa ihmisen ja paholaisen salaisesta seksuaaliseen himoon perustuvasta liitosta. Hän perii äidiltään inhimillisen olemuksen, joka saa hänet kaipaamaan kumppanuutta ja rakkautta. Ihmismäinen puoli velhossa saattaa hänet alttiiksi sydänsuruille ja tekee hänestä sentimentaalisen romantikon. Isältään Merlin perii saatanallisen luonteenlaadun, joka käsittää pimeyden voimien hallintakyvyn ja kuolemattoman sielun. Legendan mukaan pappi tosin kastaa Merlinin heti tämän synnyttyä, jolloin osa isän paholaisperimää tulee ikään kuin pestyksi pois. (Bulfinch 2003: 389). EP:n aloitusluvussa tätä Merlinin kastamista ei käsitellä, mutta siihen viitataan myöhemmin teoksessa velhon todetessa, että hänet on kastettu:

<sup>73</sup> Sillä välin sattui niin, että eräänä pimeänä yönä paholainen näyttäytyi nukkuvalle neidolle. Paholainen alkoi lempeästi vietellä tyttöä ja lupasi, ettei tämän tarvitsisi koskaan nähdä häntä. Ja neito kysyi kuka mies oli: - Olen, hän vastasi, mies vieraalta maalta ja samoin kuin te, joka ette voi nähdä miestä, en minäkään kykenisi näkemään naista, jonka kanssa makaan. Neito tunnusteli miestä kädelleen ja havaitsi tämän sangen komeavartaloiseksi. Ja niin tyttö rakasti miestä suuresti ja täytti tämän toiveet. Ja tämän kaiken hän teki myös äitinsä ja muiden tähden. Vietettyään tällaista elämää noin kuukauden neito tuli raskaaksi, ja kun hän synnytti lapsen, oli kaikki kansa ihastuksissaan, sillä lapsen isästä ei tiedetty mitään, eikä tyttö suostunut hänestä kertomaan. Tämä lapsi oli poika ja sai nimekseen Merlin. (MV: 32.)

Pour moi je l'avoue, j'ai été baptisé<sup>74</sup> (EP: 86).

EP:ssa kerrotaan Merlinin lapsuudesta vain se, että kaksitoistavuotiaana hän menee Uther Pendragonin hoviin ja auttaa tätä saamaan itselleen herttua Tintagelin vaimon, Igrainen. Tämän jälkeen siirrytään referoimaan tapahtumia, josta EP varsinaisesti kertoo, eli sitä miten Merlin, jo vanhana miehenä, rakastuu kauniiseen keijukaishaltiattareen, järvenneito Vivianeen<sup>75</sup>, opettaa tälle kaikki tietonsa ja taikansa ja tulee lopulta neidon pettämäksi ja surmaamaksi. Viviane hautaa Merlinin metsään, mutta koska tämä on sielultaan paholaisten tavoin kuolematon, hänen sielunsa jää eloon kuolleeseen, haudattuun ja mätänevään ruumiiseen. Kohtalokas Viviane jää haudalle vartioimaan saadakseen varmuuden siitä, että hänen rakastajansa on kuollut. Hän sanoo ”Merlin, älä liiku enää. Olit elävä kun jouduit hautaan, mutta sinä kuolet pian, ja sinut on jo haudattu” (MV: 39):

Merlin, ne bouge plus, tu es entré vivant dans le tombeau, mais tu vas mourir et déjà tu es enterré (EP: 20).

Merliniä koskevat alkuperäislegendat päättyvät perinteisesti siihen, että Viviane sulkee velhon hautaan ja tämän sielu jää elämään kuolleeseen ruumiiseen. Tämän jälkeisiä tapahtumia Merlinin osalta ei legendoissa juurikaan käsitellä.<sup>76</sup> Esimerkiksi englantilaisen Sir Thomas Maloryn teoksessa *Le Morte d'Arthur* (1485), joka on yksi tunnetuimmista legendan mukaelmista, Merlinin tarina päättyy velhon hautaamiseen:

So by her subtle working she made Merlin to go under that stone to let her wit of the marvels there, but she wrought so there for him that he came never out for all the craft he could do. And so she departed and left Merlin. (Malory 1941: 91.)

Burgos lajittelee tutkimuksessaan viisi mielestään tärkeintä spesifiä legenda-aineistopohjaa Apollinainen teokselle. Näitä ovat: *Merlin, le Roman en prose du XIIIe siècle* (1886), muinaisranskalainen sankaritaru *Roland furieux* (*Rolandin laulu*<sup>77</sup> n. 1100-luvulta), Gustave Flaubertin *La Tentation de Saint Antoine* (*Pyhän Antoniuksen kiusaus*<sup>78</sup> 1874), Anatole Francen *Thaïs* (1890) ja Edgar Quinetin *Merlin l'Enchanteur* (1858). Lisäksi hän painottaa Gaston Parisin kokoelmateoksen *Les romans en vers du Cycle de la Table Ronde* (1887) merkitystä Apollinarelle. Kysei-

<sup>74</sup> Minä puolestani myönnän, että olen kastettu (MV: 104).

<sup>75</sup> Vivianen tarina on esillä useissa kelttiläisissä legendoissa. Yksi ensimmäisistä Vivianen kirjallisista muodoista löytyy Chretien de Troyesin teoksesta *Conte de la Charette* (1179). Sittemmin Viviane, samoin kuin Merlinin, on esiintynyt useissa Arthuria käsittelevissä teoksissa. Heidän tarinastaan on olemassa useita, keskenään ristiriitaisia-kin, mukaelmia.

<sup>76</sup> Joissakin legendaversioissa Merlin tosin ilmestyy myöhemmin äänenä tai haamunkaltaisena olentona antamaan neuvoja Arthurille. Kts. esim. Henry B. Wheatleyn toimittama *Merlin or The Early History of King Arthur*. 1969 (1899) New York: Early English Text Society.

<sup>77</sup> Suomentanut Yrjö Jylhä vuonna 1936 Otava.

<sup>78</sup> Jorma Kaparin suomennos vuodelta 1970. Oy Weilin+Göös Ab:lta.



nen teos sisältääkin useita tarinoita kelttiläisestä perinteestä. (Burgos 1972: XVI–XVII, CXVIII.) Burgos ei sisällytä jo aiemmin mainitsemaani *Lancelot du Lac*-teosta EP:n tärkeimpien lähteiden joukkoon, vaikka teos toimii hypotekstinä koko ensimmäiselle luvulle.

Perusasetelma Flaubertin teoksessa on samanlainen kuin EP:ssa. Molemmissa päähenkilö pysyy paikallaan erilaisten ihmisten ja olioiden vaeltaessa heidän luokseen. Anatole Francen *Thaïs* puolestaan on antanut teokselle ironista muotoa ja Merlinin luonteenpiirteitä (*Id.* XLVIII). Lisäksi siinäkin on läsnä kuvaus kristinuskon ja pakanuuden taistelusta (Envall 1985: 69). *Merlin, le Roman en prose* tuo Burgosin mukaan teokseen puitteet Apollinainen omalle tarinalla biografisessa mielessä. *Roland furieux*-teoksesta, samoin kuin Gaston Parisilta, kirjailija taas on ottanut useita hahmoja. Quinetin *Merlin*-mukaelmasta Apollinainen on hahmojen lisäksi omaksunut runouden kaikkivoipaisuuden aiheen. (Burgos 1972: CXVIII.)

Kelttiläisestä perinteestä poikkeava uusi, Apollinainen luoma tarina, alkaa pisteestä, jossa velhon ruumis alkaa teoksen nimen mukaisesti mädäntyä haudassaan. Apollinainen on kasvattanut aiempaa kirjallista ainesta.<sup>79</sup> Hän on luonut kansantarinoiden, ja erityisesti kelttien mytologian, avulla pohjan omalle fiktiiviselle tarinalleen. Käyttäessään tällaista intertekstuaalista aineistoa kirjailija voi omaksua hypotekstin suoraan siten, että hän ei muuta alkuperäistekstiä lainkaan. Apollinainella lainaaminen ei ole kuitenkaan koskaan täysin suoraa, sillä hän on vähintäänkin uudistanut tekstin alkuperäiskieltä tämän tullessa osaksi EP-teosta.

Genetten hypertekstuaalisuus-käsite tarjoaa operationaalisia välineitä analysoitaessa tekstin muuntumista. Genette jakaa muutokset muotoon liittyviin<sup>80</sup> ja teoksen aiheeseen liittyviin temaattisiin transpositioihin eli vakaviin transformaatioihin. Nämä voivat olla samanaikaisestikin käytössä. (Genette 1982: 237–238.) Toinen esiin nostamani intertekstuaalisuutta käsittelevä teoreetikko on saksalainen Heinrich F. Plett, jonka transformaatiomallit laajentavat Genetten terminologiaa. Genetten muutosmallit ovat abstraktimpia kuin Plettin konkreettiset ”leikkaa, lisää, yhdistele”-mallit. Toisin sanoen Genette käsittelee enemmän tekstin tyyllillistä muutosta kun Plett keskittyy konkreettisiin alkupe-  
räisstruktuurin muutoksiin, kuten tekstin lyhentämiseen tai lisäämiseen.<sup>81</sup> Ge-

<sup>79</sup> Tällaista kasvattamista kutsutaan Genetten termin amplifikaatioksi. Kirjailija on kehittänyt aihetta eteenpäin, joten EP on Merlinin alkuperäistarinaan nähden prolepsis. Koska Merlinin tarina sisältyy laajempaan legenda-aineistoon kuningas Arthurista ja pyöreän pöydän ritareista, EP täyttää itse asiassa myös aukon tarinan keskeltä. Näin ajateltuna teos on kelttiläiseen mytologiaan suhteutettuna myös elliptinen jatko.

<sup>80</sup> Muotoon liittyvät transpositiot pyrkivät muutokseen vaikuttamatta hypotekstin merkitykseen muuttamalla esim. kertojan persoonaa tai tekstin kieltä. Tällaisia transpositioita ovat vähennys- ja lisäystranspositio sekä transmodalisaatio, jossa muutos kohdistuu fiktiivisen teoksen esitysmuotoon: narratiiviseen tai draamalliseen. (Genette 1982: 323, 330.)

<sup>81</sup> Plett:n muunnosmallit sivuavat osittain Genetten transpositionalleja, mutta ovat yksityiskohtaisempia silloin, kun Genette vain mainitsee tietyn muunnoksen ja vastaa-  
vasti ylimalkaisempia Genetten perehtyessä yksityiskohtaisemmin muunnosmalliin. Genetten ja Plettin mallit eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan ne täydentävät toisiaan siten, että sovellettaessa niitä yhdessä saadaan kattava intertekstuaalisten muunnos-

netten muunnosmallit koskevat vakavaa transformaatiota, jota hän pitää tärkeimpänä intertekstuaalisena käytäntönä (Genette 1982: 237).<sup>82</sup> Apollinairella tekstien uusiokäytön takana on usein humoristinen sävy kirjailijan parodioidessa esimerkiksi haudalle saapuvia hahmoja. Genetten muunnosmalleja voi kuitenkin vaikeuksitta soveltaa myös pilailevaan transformaatioon ja Plettin muunnosmallit puolestaan koskevat sekä vakavaa että pilailevaa muunnosta.

Yksi näkyvimmistä EP:n hypotekstin transformaatioista on teoksen perusjuonen muuntaminen siten, että Merlin on muuttunut sivuhenkilöstä päähenkilöksi. Tekstien henkilöiden välillä vallitsevat sisäiset suhteet muodostavat yhden tärkeimmistä intertekstuaalisuuden tutkimusalueista (Müller 1991: 107). EP:n voi katsoa olevan paraleptinen<sup>83</sup> jatko hypotekstille, sillä Apollinaire on tehnyt Kuningas Arthurin legendan sivutarinasta, eli Merlinin kohtalosta, teoksensa päätarinan. Intertekstuaalisia hahmoja tutkineen Wolfgang Müllerin mukaan henkilön asema voi muuttua radikaalistikin sen transformoituessa osaksi uutta teosta. Tällaisesta hahmon uusiokäytöstä käytetään termiä *interfiguraalisuus*. (Id. 107, 110.)

Intertekstuaaliset hahmot ovat selkein viite eri hypotekstien läsnä olosta EP:ssä. Interfiguraalista hahmoa on kutsuttu kirjallisuudentutkija Ziolkowskin *Figuren auf Pump*-artikkelissa (1983) lanseeraamalla termillä *lainattu hahmo*. Müller pitää *uudelleen käytetty hahmo*-termiä (*re-used figure*) parempana, koska se ei Ziolkowskin termin tavoin viittaa hahmojen identtisyteen. (Id. 107.) Genetten Hypo- ja hypertekstin käsitteitä pohjana käyttäen olen muodostanut käsitteet *hypo-* ja *hyperhahmo* korvaamaan Müllerin pitemmän ja hankalammin käsiteltävissä olevan käsitteen. Näin hypo- ja hyper-etuliitteet osoittavat myös sen, onko kyse hahmon<sup>84</sup> aikaisemmasta vai myöhemmästä käytöstä. Käytän tästä eteenpäin tutkimuksessa näitä muodostamiani termejä.

EP:n ensimmäinen luku seuraa muita lukuja uskollisemmin hypotekstiään ja sisältää vähemmän alkuperältään Apollinairen omaa kirjallista aineistoa. Apollinaire ei ole parodioinut tai temaattisesti transformoinut *Lancelot du Lac*-teoksen perusjuonta, vaan kieli on läpikäynyt *lingvistisen substituution*<sup>85</sup> eli se on

---

mallien kehys.

<sup>82</sup> Genetten mukaan transpositiot käsittelevät laajempia alueita kuin koomiset transformaatiot ja ovat näitä arvokkaampia (Genette 1982: 237).

<sup>83</sup> Genetten luokittelema paraleptinen jatko kuvaa sivutarinaa, joka on jäänyt hypotekstissä kertomatta. (Genette 1982: 198).

<sup>84</sup> Käytän hahmo-termiä kuvaamaan kaikkia eläviä, joihin kuuluu varsinaisten henkilöiden lisäksi eläimiä ja taruolentoja. Hahmo kattaa laajemman alueen kuin suppeampi henkilö-termi. Ziolkowski ei lue hyperhahmojen, eli lainattujen hahmojen hänen termiään käytettäessä, kategoriaan kuuluviksi mytologisia hahmoja, koska erilaiset muutokset myyttien hahmoista eivät luo samanlaista hämmästyä kuin törmättäessä varsinaisiin lainattuihin hahmoihin. Hän jättää lainattujen hahmojen kategoriansa ulkopuolelle myös teosten jatko-osissa toistuvat hahmot, muttei kuitenkaan sano mihin kategoriaan ne tulisi asettaa. (Ziolkowski 1983: 130–131.) Käyttämässäni määritelmässä hyperhahmo on yksinkertaisesti hahmo, joka on jo esiintynyt muodossa tai toisessa edeltäneessä kirjallisessa tai suullisessa perinteessä.

<sup>85</sup> Plettin substituutiossa välineelliset, lingvistiset tai strukturaaliset mallit korvataan toisella (Plett 1991: 20–21).

korvattu toisella: 1500-luvun keskiranska tai varhaisnykyranska<sup>86</sup> 1900-luvun ranskalla. Kielen korvaamista toisella voidaan luonnehtia substituution piiriin kuuluvan osittaisen käännöksen termillä. Genetten termein puhuttaisiin käännöstranspositiosta. Varsinaisen kielestä toiseen tapahtuvan käännöksen sijaan EP:n ensimmäisessä luvussa on kyse kielen modernisoinnista ja tavoitteena tekstin tekeminen ymmärrettäväksi modernille lukijalle.<sup>87</sup> Näin Apollinaire on transkriboinut<sup>88</sup> 1500-luvun hypotekstiä 1900-luvun kielirekisteriin sopivaksi. Tällaisessa vanhan tekstin modernisoinnissa, jota voidaan soveltaa myös varsinaisessa tekstin kääntämisessä kieleltä toiselle, häviää niin sanottu tekstin lingvistinen historiallisuus. Teksti ei enää mukaile alkuperäistä kirjoitusajankohtansa kielellistä maailmaa vaan on tapahtumien historiallisuudesta riippumatta modernissa kieliasussa. (Genette 1982: 241–242.)

EP:n ensimmäisen luku mukailee kansanperinteistä hypotekstiään lähes orjallisesti. Apollinaire on säilyttänyt mahdollisimman pitkälle jopa tekstin alkuperäisen sanajärjestyksen siten, että hypertekstissä on läsnä menneen ajan sävy muun muassa vanhahtavien trooppien muodossa. Kirjailija voi luoda omaa tekstiä jatkoksi edeltävälle perinteelle tai tekstille siten, että teksti on lojaali (*fidèle*) tai epälojaali (*infidèle*) hypotekstille (*Id.* 214).<sup>89</sup> EP:n aloitusluku on ehdottomasti lojaali alkuperälleen. Näin seuraavassa katkelmassa näkyy, kuinka Apollinaire on sisällyttänyt hypertekstiin vain välttämättömimmiksi näkemänsä muutokset:

*Lancelot du lac:*

---et Merlin commanca a laymer  
et moult souuent alloit et venoit  
ou elle estoit et par iour et p nuyt  
(Noir 1972: 191)<sup>91</sup>.

EP:

Merlin commança à l'aimer, et très  
souvent il venait là où elle était, et  
par jour et par nuit<sup>90</sup> (EP: 16).

Esimerkkilauseissa vanha ranskan sana *laymer* on muutettu modernimpaan muotoon *l'aimer*. Samoin *moult* on *très*, *souuent* on *souvent*, *venoit* on *venait*, *estoit* on *était*, *iour* on *jour*, *p* on *par* jne. Tekstien merkityssisältö on sama, ero on van-

<sup>86</sup> Keskiranskan aikakautena pidetään n. 1300–1500 lukuja ja moderniranskan aikakautena aikaa 1600 luvulta nykypäivään. Näiden aikakausien väliin voi rajoittaa vielä varhaisnykyranskan (n. 1550–1800), joka sivuaa sekä modernin että keskiranskan aikakautta. (Bourcier 1958: XVI.) *Lancelot du Lac*-teksti sijoittuu näiden ranskankielen aikakausien risteyskohtaan.

<sup>87</sup> 1500-luvun ranska sisälsi lyhenteitä, sanoja ja kirjoitusasuja, jotka jäivät jo kirjan julkaisuaikana vanhaan kieleen perehtymättömältä lukijalta ymmärtämättä tai vähintään merkitykseltään hämäräksi (Albères 1962: 383).

<sup>88</sup> Transkriboiminen on kirjoituksen siirtämistä toiseen kirjoitusjärjestelmään, tässä tapauksessa siis muinaisranskan siirtämistä modernimpaan ranskan kieleen.

<sup>89</sup> Lojaalilla Genette tarkoittaa tekstiä, joka seuraa mahdollisimman tarkasti hypotekstiä pyrkien lähes tyylilliseen ja temaattiseen identtisyysyteen. Epälojaali teksti on itsenäisempi teos, joka on selkeästi irrottautunut hypotekstistään. (Genette 1982: 214.)

<sup>90</sup> Merlin rakastui neitoon ja meni usein, päivin ja öin, sinne missä neito oli (MV: 33).

<sup>91</sup> Siteerattu Burgosin teoksen pohjalta, jossa ko. teksti on mukana liitteenä (Burgos 1972: 191).

han ja modernin kielen välillä.<sup>92</sup>

Apollinaire on sisällyttänyt alkuperältään omaankin tekstiinsä monimieliisiä ja muodoltaan totutusta poikkeavia virkkeitä jäljitellessään vanhahtavaa tyyliä. Tällaisesta vaikeaselkoisesta lauseesta käy esimerkiksi *guivre*-hirviön vuodatus teoksen toisessa luvussa:

Avant la ménopause, s'entend, car il nous serait inutile d'avoir la bouche en cœur, après, à nous qui ne sommes que des bêtes, sauf le baptême et qui, malgré le bel espoir, nous mordons les lèvres, nos belles lèvres, souvent, en nos gîtes accessibles; car nous sommes, hélas! Vouées à l'insomnie.<sup>93</sup> (EP: 36–37.)

Kyseisen lauseen tekee monimutkaiseksi sen pituus, lukuisat sisäkkäiset sivu- ja rinnastuslauseet ja lauseen sisäinen välimerkitys runsailla pilkuilla ja huuto-merkillä. Näin modernisoinnista huolimatta EP:ia leimaa vanha arkaainen sävy, joka muistuttaa lukijaa ajasta, josta teoksen intertekstuaalinenaineisto on ammennettu. Juuri *Lancelot du Lac*-teoksen kaltaiset, kelttiläisen mytologian graalinmaljan-sikermät, ovat niin asiaan vihkiytymättömälle nykyihmiselle kuin 1900-luvun alun yleisöllekin hankalalukuisia. Tähän vaikuttivat vanhahtavan tyylin lisäksi se, että tuolloin ranskankieleessä käytettiin lauserakennetta, jossa lauseet olivat usein käänteisessä muodossa tai sisälsivät muutoin nykyistä kompleksisempia rakenteita. (Albérès 1962: 383.) Juuri siis sen kaltaisia muotoja, joita kirjailija itsekkin viljelee EP:ssa. Apollinaire sitoo näin arkaisoivan kielen avulla teoksensa perinteeseen ja kansanrunouteen.

Sen lisäksi, että Apollinaire on jättänyt EP:ssa joitakin hypotekstiensä vanhoja termejä modernisoimatta, on hän myös lisännyt tekstiinsä vanhoja sanoja. Näin esimerkiksi kirjailija käyttää *la panthère*-sanan sijaan *pard*, -substantiivia. *Pard* on muinaisranskankielinen, jo ennen Apollinaiaren aikaa käytöstä poistunut pantteria tarkoittava sana (Godefroy 1965 s.v. *pard*, 373). Toinen latinaan ja muinaisranskaan pohjautuva sana EP:ssa on *auferant*, joka tarkoittaa täysveristä hevosta. Apollinaiaren aikalaiset käyttivät tästä jo kuitenkin sanaa *pur-sang*. Burgosin mukaan Apollinaire suhtautuu keskiaikaisiin ilmaisuihin vain puolivakavasti ja leikittelee niiden avulla kielellä (Burgos 1972: CXLIII). Osaksi juuri tällaisen ”sanoilla leikkimisen” ansiosta EP:ia on joskus pidetty vain nuoren miehen kokeiluna ja jopa eräänlaisena tiedolla ”keikarointina”, joka näyttää olevan osin Burgosinkin näkemys. Vaikka vanhat sanat olisivatkin tällaisia oman tiedon ja oppineisuuden esiintuonnin välineitä, toimivat ne teoksessa myös intertekstuaalisina viitteinä vanhoihin teksteihin ja menneeseen aikaan.

Apollinaire on lyhentänyt teoksensa ensimmäisen luvun hypotekstiä muokatessaan sitä hypertekstikseen. Lyhentäminen koskee niin yksittäisten sa-

<sup>92</sup> Osa muutoksista koskee vain erilaista oikeinkirjoitusta kuten sanassa *jour*, osa lyhenteen avaamista kuten sanassa *par* ja osa ääntämyksellistä eroa kuten sanassa *estoit* (Bourciez 1958: 31, 153).

<sup>93</sup> Ennen vaihdevuotia, se on selvä, sillä myöhemmin meille ei olisi hyötyä siitä, että suomme olisi sydämellä, meille, jotka olemme vain petoja, kasteen saanutta lukuun ottamatta, ja jotka kauniista toivosta huolimatta pureskelemme huuliamme, kauniita huuliamme helppopääsisissä majapaikoissamme; sillä meidät, voi! on tuomittu unettomuuteen. (MV: 54.)

noja kuin laajempiakin katkelmien. Plett kutsuu tällaista intertekstuaalisen aiheiston lyhennyistä subtraktioksi.<sup>94</sup> Esimerkiksi seuraava *Lancelot du Lacin* katkelma on joutunut ankan lyhentämisen alaiseksi EP:ssa:

La damoiselle le tasta et sentit quil auoit le corps moult bien fait: non pourtât les dyables nont corps ne mēbres quon puissa veoir ne toucher: car spirituelle chose ne peult estre touchee et tous dyables sont choses spirituelles; mais les dyables pregnant et forment aucunesfois ung corps de lair tellement quil semble a ceux qui le voyent quil soit forme de chair et de os. Quant elle sentit le dyable au corps / es bras et mains il luy fut advis a ce que elle en peult scauloir par sentir quil estoit bien taille destre beau. Si layma moult et fist et acomplit sa volente et moult bien le cela a sa mere et a autruy.<sup>95</sup> (Noir 1972: 190.)

Apollinairella kyseinen kohta on muovautunut ytimekkäästi muotoon:

La demoiselle le tâta et sentit qu'il avait le corps très bien fait. Et elle l'aima extrêmement, accomplit sa volonté et cela tout cela à sa mère et à autrui.<sup>96</sup> (EP: 16.)

Kirjailija on näin jättänyt kohdasta pois paholaisten yleistä fyysistä luonnetta käsittelevän kuvauksen. Genetten termein kyse on poistosta (*excision*), koska siinä tekstistä on rajattu osa pois ilman, että kyse olisi moralisoivasta sensuurista, ytimekkyyttä tavoittelevasta lyhennyksestä (*concision*) tai referaatinomaisesta kondensaatiosta (*condensation*) (Genette 1982: 270–271, 279). Kyseinen EP:n vähennys selittyy sillä, ettei poistettu kohta ole oleellinen tekstikokonaisuutta ajatellen. Tärkeää on tietää Merlinin isän olleen paholainen, mutta muu informaatio hänen biologisen taustansa vaikutuksista tulee myöhemmin esille tekstissä.

EP:n ensimmäisen luvun hypotekstin muutos käsittää ennen kaikkea modernisointia ja lyhentämistä, mutta luvussa on myös yksi, mutta vain yksi lisäys eli Genetten termein *lisäystranspositio*. EP:n aloitusvirke tuo vanhalla runomitalaan oman lisänsä *Lancelot du Lac*-hypotekstin perinteeseen. Tässä *amplifikaatiossa*<sup>97</sup> on kyse aiheen edelleen kehittelystä suurentamalla kirjallista ainesta.

<sup>94</sup> Subtraktiossa on kyse tekstin lyhentämisestä joko parafraasien tai kokonaisten tekstikatkelmien poisjätön kautta (Plett 1991: 22). Genetellä *vähennys* kuuluu muotoon liittyvään transpositioon (Genette 1982: 263). Genetellä lyhennykset koskevat suurempia tekstikokonaisuuksia kuin Plettillä.

<sup>95</sup> Vapaasti mukailtu suomennos: Neito kosketti tätä ja tunsi, että tällä oli hyvin muodostunut vartalo: yhdelläkään paholaisella ei kuitenkaan ole vartaloa eikä ruumiinjäseniä, jotka voisi nähdä tai joita voisi koskettaa; sillä henkimaailman olentoja ei voi koskettaa ja kaikki paholaiset ovat henkimaailman olentoja; mutta paholaiset voivat ottaa ja muodostaa joskus sellaisen vartalon, että niiden silmissä jotka sitä katsovat se näyttää olevan luuta ja nahkaa. Kun neito kosketti paholaisen vartaloa/ ja käsivarsia ja käsiä, paholainen teki niin, että neito luuli tällä olevan kaunis vartalo. Ja niin neito rakasti tätä paljon ja täytti tämän toiveen ja näin hän teki äitinsä ja muiden takia. (Suom. R. M.-K.)

<sup>96</sup> Neito tunnusteli miestä kädellään ja havaitsi tämän sangen komeavartaloiseksi. Ja niin tyttö rakasti miestä suuresti ja täytti tämän toiveet. Ja tämän kaiken hän teki myös äitinsä ja muiden tähden. (MV: 32.)

<sup>97</sup> Amplifikaatio kuuluu laajentamisen (*extension*) ja lihottamisen (*ekspension*) ohella Genetten lisäystranspositioihin (Genette 1982: 298, 304). Plettin muutoksiin ei kuulu suoranaista lisäystä, vaikkakin hänen yhdistelmä transformaatio kategoriaansa kuuluu syntagmaattinen intertekstuaalisuus, joka tuottaa interteksti jaksoja (Plett 1991: 23).

Koska EP:n aloitusluku on uskollinen hypotekstilleen ja mukailee modernisoinnista huolimatta alkuperäistyyliä, se on *pastissi*. Genetten mukaan pastissi pyrkii kunnioittamaan hypotekstiään, vaikka se on tulos niin sanotusta leikkiläisestä imitaatiosta (Genette 1982: 37). Pastissia on kutsuttu jopa parodian synonyymiksi, mutta se kuitenkin eroaa parodiasta siten, että se on neutraalimpi ja viattomampi muoto tekstin siteeraamista<sup>98</sup> (Rose 1995: 72). Yksinkertaisimmassa muodossaan pastissi onkin teksti, jonka kielen kirjailija on vieraannuttanut hypotekstistä (Genette 1982: 88) eli juuri EP:n aloitusluvun kaltainen tekstimuunnos. Pastissin leikkiläiseen jäljittelyyn liittyvä kunnioittava asenne korostaa EP:ssäkin vanhan ja uuden tekstin välistä asetelmaa: se suhtautuu periaatteessa samanaikaisesti sekä kumoten että korottaen perinteeseen muuttaessaan sen kieltä, mutta samalla vieden vanhan tarinan modernin yleisön tietoisuuteen.

EP:n toinen luku on muita lukuja huomattavasti pidempi (se käsittää yli puolet teoksen kokonaispituudesta). Luvun alussa Merlin puhuu haudastaan Vivianelle. Tuo järvenneito kuulee velhon äänen ja olettaa tämän lausuvan viimeiset sanansa ennen varsinaista kuolemaansa. Vaikka Merlin on opettanut Vivianelle taitonsa ja tietonsa, ei neito ole ymmärtänyt sitä, että velho on kuolematon. Viviane lyö kädellään hautakiveä ja uskoo sen kylmyyden viestivän siitä, että kuolema kylmentää ja kangistaa kohta velhonkin:

Tu est mort, la pierre l'atteste, ton cadavre est déjà glacé et bientôt tu pourriras<sup>99</sup> (EP: 21).

Merlinin ja Vivianen lyhyen vuoropuhelun jälkeen alkaa EP:ssä varsinainen eläinten ja olentojen vaellus metsään. Apollinainen tarina perustuukin velhon hautaamista seuraaviin tapahtumiin ja dialogiin, jota historialliset hahmot, fantasiaolennot ja myyttiset henkilöt käyvät keskenään. Hautajaiskulkueen kaltaisesti paikalle saapuvat hyperhahmot pohtivat velhon kohtaloa, viittaavat legendoihinsa, kertovat haaveistaan, juoruilevat keskenään, puhuvat kuolemasta, elämästä, yksinäisyydestä ja rakkaudesta ja esittävät velholle kysymyksiä ja arvoituksia. Ne laulavat metsässä, tuovat haudalle uhrilahjoja, syövät, parittelevat ja tappavat toisiaan. Edellisten hahmojen poistuessa paikalta virtaa niiden tilalle aina uusia.

Merlin osallistuu ajoittain hautansa pimeydestä keskusteluun, mutta useimmiten hänellä on vain kuuntelijan rooli käydyissä dialogeissa. Haudalla vartioiva Viviane puolestaan ei näytä havaitsevan lainkaan ympärillään tapahtuvaa kansanvaellusta. Hän puhuu itsekseen ja osallistuu keskusteluun vain haudatun rakastajansa kanssa. Ajatuksiinsa vaipuneena hän pysyy tapahtumille ulkopuolisena, vaikka on nimenomaan niiden keskellä.

<sup>98</sup> Pastissin ei tarvitse välttämättä sisältää parodian tavoin kriittistä tai koomista asennetta hypotekstiin (Rose 1995: 72). Yhdysvaltalainen kriitikko, Fredric Jameson, onkin kutsunut pastissia tyhjäksi parodiaksi koska siltä puuttuu parodian käyttämät naurun elementit, salaiset motiivit ja satiiriset sävyt (Jameson 1995: 17).

<sup>99</sup> Olet kuollut, tämä hautakivi todistaa sen. Ruumiisi on jääkylmä ja kohta sinä mätännet. (MV: 40.)

Teoksen toinen luku sisältää runsaasti Apollinairen suosimaa parodista lähestymistapaa, joka ei vielä ensimmäisessä luvussa ole läsnä. Siinä esimerkiksi viisaat druidit ovat julmia ja helposti harhaanjohtettavia, keskenään kinastelevat historian suurnaiset näyttäytyvät sääliävinä ja huvittavina hajoavan perinteen edustajina, eläimet puhuvat keskenään ja pilkkaavat toisiaan, itämaan tietäjät seuraavat varjoa ja antiikin tragedian mieskuoro raiskaa Angéliquen. EP:ssa hahmoihin liittyvät symbolit ja teemat ovat usein kääntyneet nurin. Tällainen karnevalistinen motiivin korvaaminen eli *transmotivisaatio*<sup>100</sup> näkyy esimerkiksi legendaarisen kauniissa Troijan Helenassa, joka on EP:ssa vanha ja groteskin liioitellusti meikattu nainen.<sup>101</sup>

EP:ssa läsnä olevalla parodialla ja naurulla on pyritty poistamaan kauhu synkstä kuoleman ja epäonnisen rakkauden teemasta. Apollinaire kirjoittaa *L'Esprit nouveau*-artikkelissaan, että romantikot ovat työskennelleet tuottaakseen kauhua, mutta uuden ajan kirjailijat eivät halua antaa kauhulle romantikkojen tapaan jalouden merkitystä<sup>102</sup> (Apollinaire 1918: 6). Näin Apollinaire muuttaa teoksessaan kauhun nimenomaan jalon sijaan humoristiseksi. Apollinaire onkin sanonut, että ainoa puolustuskeino menettämisen ja pettymyksen tunteita vastaan elämässä, joka on sidoksissa runouden tavoitteluun, on kyky nauraa kaiken surun ja katkeruuden keskellä (Balakian 1974: 47). Apollinaire ilmaisee tämän ajatuksen osuvasti myöhemmässä tekstissään *Le Passant de Prague* (1910)<sup>103</sup>, jossa EP:ssakin esiintyvä Vaeltava juutalainen kehottaa unohtamaan kuoleman pelon ja nauramaan:

Allons, riez! Ne craignez ni l'avenir ni la mort. On n'est jamais sûr de mourir.<sup>104</sup> (Apollinaire 1977: 89–90).

Kyseinen vaeltava juutalainen saa äänensä kuuluville EP:ssa, mutta teoksessa esiintyy myös paljon hahmoja, jotka on mainittu vain ohimennen. Teoksen valtavasta hahmomäärästä johtuen en käy analyysissä yksityiskohtaisesti läpi jokaista mainittua hahmoa, koska tällainen hahmojen tyhjentävä käsittely ei ole

<sup>100</sup> Transmotivisaatio on yksi temaattisen transposition tärkeimmistä pragmaattisista muodoista. Siinä motiivi joko lisätään, poistetaan tai korvataan uudella. (Genette 1982: 372.)

<sup>101</sup> Groteskissa on kyse asian tai hahmon irvokkaasta, vääristyneestä ja liioittelevasta kuvaamisesta. Kauhustuttavuuden rinnalla siinä on läsnä naurettavuuden tuntu, vaikka tuo humoristisuus onkin usein ikään kuin väljähtynyttä. (Bahtin 2002: 30–35.)

<sup>102</sup> Les romantiques ont essayé de donner aux choses d'apparence grossière un sens horrible ou tragique. Pour mieux dire, ils n'ont travaillé qu'en faveur de l'horrible. Ils ont voulu acclimater l'horreur bien plus que la mélancolie. L'esprit nouveau ne cherche pas à transformer le ridicule, il lui conserve un rôle qui n'est pas sens du noble. Il le laisse horrible et n'abaisse pas le noble. (Apollinaire 1918: 6.) Suom. Romantikot ovat yrittäneet antaa rumuudelle kauhustuttavan tai traagisen merkityksen. Parempi on sanoa että he työskentelivät tuottaakseen kauhua. He halusivat paljon mieluummin rakentaa kauhua kuin melankoliaa. Uusi henki ei pyri muuntamaan naurettavaa miksikään muuksi; se haluaa säilyttää sillä roolin jossa on makua. Myöskään se ei halua antaa kauhealle jalouden merkitystä. (Apollinaire 2000: 220.)

<sup>103</sup> Kokoelmasta *L'Hérésiarque et Cie*.

<sup>104</sup> Kas niin, naurakaa! Älkää pelätkö tulevaisuutta sen paremmin kuin kuolemaakaan. Emme ole koskaan varmoja kuolemastamme. (Suom. R. M.-K.)

tarpeellista. Paneudun hahmoihin analyysin kannelta oleellisten seikkojen kautta ja hahmojen edustamista ryhmistä ja teemoista käsin.

EP:n ensimmäisen luvun jälkeen teos ei keskity enää vain kelttiläiseen mytologiaan, vaan Merlinin haudalle marssitetaan henkilöitä ja olentoja kaikista teoksen tärkeimmistä hypotekstiperinteistä, joita ovat kelttiläisen mytologian lisäksi antiikin mytologia, Raamattu ja keskiajan kirjallinen perinne. Nähdäkseen silloin kun yhden tarkan hypotekstin olemassaolo ei ole yhtä selvästi osoitettavissa kuin *Lancelot du Lac*-tekstin osalta, voidaan nimenomaan puhua hypotekstiperinteestä, joka tarkoittaa hahmon tai teeman kuulumista tietylle kulttuurikaudelle. Venäläis-amerikkalainen kirjallisuudentutkija Kiril Taranovski painottaa, että intertekstuaalinen yhteys ei nimenomaan ole välttämättä rajattu ja suppea, vaan kytkennällä voidaan viitata tekstisegmenttiä laajempaankin kokonaisuuteen, kuten esimerkiksi koko kirjailijan tuotantoon. Hänen mukaansa tulkintaprosessi lähtee liikkeelle yksittäisen intertekstuaalisen kytkennän havaitsemisesta, mutta voi kasvaa laajojenkin tekstien välisten suhdeverkkojen kartoitukseen kuten kokonaiseen tekstiperinteeseen. (Taranovski 1976: 4.)

EP:n toisessa luvussa kelttiläisen mytologian piiri, joka on vielä tiiviin yhtenäisen teoksen ensimmäisessä luvussa, särkyä ja sekoittuu muihin myytteihin ja kansantarinoihin. Luvun puolessa välissä kertoja luettelee listanomaisesti metsään saapuvia noitavoimaisia tietäjiä ja erilaisia pikkupaholaisia:

*Étaient venus les démons incubes et succubes qui sont de quatre sortes: les égyptiens, faunes et sylvoains; les gnomes et les pygmées; les nymphes; les pyraustes, vulcain et feux-follets. Étaient venus aussi, en arros différents, les enchanteurs de tous les pays: Tirésias, l'aveugle que les dieux firent parfois changer de sexe; Taliésin, Archélaus. Étaient venues aussi les enchantresses: Circé, Omphale, Calypso, Armide. Étaient venus aussi les vampires, les stryges, les lamies, les lémuures en bruit prophétique de castagnettes. Étaient venues aussi les devineresses ou prophéresses, la prêtresse de Delphes, la pythonisse d'Endor, la sibylle de Cumès. Étaient venus des diables de toutes hiérarchies, les diabesses et les satanes les plus belles. Étaient venus les pauvres sorciers en quête de chalands pour leurs drogues infectes et les sorciers ancillaires et pratiques, portant les ustensiles indispensables à leurs fonctions intimes: marmite et balai. Étaient venus les magiciens renommés, alchimistes ou astrologues. Parmi ces derniers, on remarquait trois fantômes de rois orientaux venus d'Allemagne, vêtus d'habits sacerdotaux et coiffé de la mitre.<sup>105</sup> (EP: 40–41.)*

Hahmolistan paholaiset ja velhot tuovat mukanaan teokseen verkoston, joka ei viittaa vain tiettyyn hypotekstiin sen paremmin kuin yhden kirjailijan tuotantoonkaan, vaan kokonaiseen hypotekstien sarjaan kuten kelttimytologiaan ja

<sup>105</sup> Paikalle olivat saapuneet incubus- ja succubus-paholaiset, joita on neljää lajia: egyptiläisiä, fauneja ja silvanuksia; menninkäisiä ja kääpiöitä; nymfejä; pirausteja, vulkaanisia ja viroavuuksia. Olivat saapuneet myös erikokoisina joukkioina kaikkien maiden velhot: Tiresias, tuo sokea, jonka sukupuolta jumalat välillä vaihtavat; Taliésin, Arkhelaos. Myös velhottaret olivat tulleet: Kirke, Omphale, Kalypso ja Armida. Olivat tulleet myös vampyyrit, strygit, lamiat ja aaveet kastanjettien profeetallisten äänten säestäminä. Olivat tulleet myös ennustajattaret tai naisprofeetat, Delfoin papitar, Endoorin ennustajatar ja Cumaen oraakkeli. Olivat tulleet kaikkien arvojärjestyksien paholaiset, pirunaiset ja kaikkein kauneimmat saatanaat. Olivat tulleet köyhät noidat, jotka etsivät ostajia löyhkääville rohdoilleen, sekä palvelevat ja käytännölliset noidat mukanaan pienille tehtävilleen välttämättömiä tarve-esineitä: patoja ja luutia. Olivat tulleet maineikkaat noidat, alkemistit tai astrologit. Näiden viimeisten joukossa nähtiin kolmen Saksasta tulleen itämaisen kuninkaan haamut pukeutuneina papin vaatteisiin, päisään piispanhiipat. (MV: 58–59.)



demonologiseen perinteeseen. Luettelossa mainitaan yhteensä 21 hahmoa<sup>106</sup>, joista vain muutama esiintyy myöhemmin tekstissä. Kuitenkin silloinkin kun henkilö tulee vain ohimennen mainituksi, tuo se oman sävytyksensä tekstiin, sillä jokainen yksilö täydentää osaltaan ryhmästä syntyvää kokonaiskuvaa. Esi-tetyn kohdan hahmot muodostavat yhdessä laajan luettelon erilaisista myyttien noidista, velhoista ja tietäjistä eli hahmoista, jotka ovat Merlinin tavoin ikään kuin kosketuksissa näkyvää maailmaa syvemmän tason, kuten taivaan tai hel-vetin, kanssa.

Intertekstuaalisuuden teoreetikoista kuitenkin esimerkiksi Riffaterre on si-tä mieltä, että käytettäessä taruaineistoa uudelleen kirjallisessa teoksessa voi-daan puhua pikemminkin tietyn teeman kuin varsinaisen hypotekstin (Riffaterre käyttää termiä subteksti) käytöstä (Riffaterre 1995: 61). Albouy jatkaa varsi-naisen teeman ja myytin erittelyä siten, että hän esittää termin *mythe littéraire* (kirjallinen tai kirjallisuudellinen myytti), joka eroaa teemasta siinä, että se tuo täysin uusia merkityksiä traditioon, eikä vain tyydy tekemään uutta versiota aiemmasta teemasta. Näin esimerkiksi Corneillen *Oidipus* jatkaa vanhaa teemaa kertomuksen muutoksista huolimatta kun taas André Gidén *Oidipus* on kirjalli-nen myytti koska siinä on kyse individualismista, joka ei kuulu Sofoklen teok-sen alkuperäiseen tematiikkaan. (Albouy 2005: 12.) Apollinairen Merlin-tarina muuttuu asteittain teemavariaatiosta kirjalliseksi myyttiksi. Teoksen alussa tee-massa ei vielä juurikaan näy uusia tekijöitä, mutta EP:n viimeisessä luvussa vanha kertomus on hävinnyt jo lähes täysin näkyvistä uuden tematiikkatason alle. Näin myyttinen aineisto ei välttämättä johda pelkkään teeman uusintäkä-sittelyyn vaan voi toimia pohjana esimerkiksi varsinaiseen alkuperäisteemaan kuulumattomalle ideologialle.

Suurin osa EP:n hypotekstiperinteistä on havaittavissa ainoastaan hahmo-jen avulla. H. Hertz on sanonut: ”Emme voi löytää vanhoja kirjoja Apollinairen teoksista, pikemminkin emme voi enää vastedes estää itseämme näkemästä Apollinairen kuvaa vanhoissa kirjoissa”<sup>107</sup>. Apollinaire onkin transformoinut hahmoja siten, että teos vieraannuttaa lukijan hahmojen alkuperäisistä merkityk-sistä. Kaiken kaikkiaan Merlinin haudalle saapuu 63 nimeltä mainittua hahmoa. Müllerin mukaan jo pelkkä ohimennen mainittu hypohahmon nimi on interfigu-raalinen elementti tekstissä, sillä se voi johdattaa lukijan tarkastelemaan tekstin sisältöä niin sanotusti ulkoapäin eli toisista teksteistä käsin (Müller 1991: 107). Näin esimerkiksi EP:n varsinaiseen hahmogalleriaan ei kuulu UT:n Stefanusta, mutta siinä viitataan ohimennen tuohon marttyyriin, jolloin hahmon syvä usko ja kärsimys nousevat esiin ja rinnastuvat Merlinin kärsimyksen.

<sup>106</sup> Joukko koostuu etupäässä antiikin mytologian hahmoista, mutta mukana on myös keskiajan mytologiaan ja -kirjalliseen perinteeseen kuuluneita henkilöitä ja yksi kelttiläinen ja yksi raamatun henkilö.

<sup>107</sup> Siteerattu Burgosin teoksen pohjalta, Burgos 1972: CXIX.

EP:n pitkällä hahmoluettelolla on kuitenkin asemansa teoksessa myös ilman sen intertekstuaalista avaamistakin: hahmot luovat sisä- ja loppusoinnuihin yhdessä tekstiä rytmittävän *étaient venus*-toiston kanssa lähes lyyrisen kokonaisuuden. Intertekstuaalisuutta laajasti käsitelleet teoreetikot Genette ja Taranovski ovatkin yksimielisiä sen suhteen, että intertekstuaalista viitettä ei ole aina pakko avata, sillä tekstistä voi nauttia myös sen musiikillisuuden ja sävyn kautta (Genetten 1982: 450, Taranovski 1976: 4).

Vaikka EP:n lähtökohta on kelttiläinen maailma, niin hahmot on otettu teokseen anakronistisesti suhteessa reaaliaikaan tai historialliseen, todelliseen aikaan. Hahmot ovat läpikäyneet spatiaalis-temporaalisen transformaation<sup>108</sup>, koska ne on leikattu uuteen kontekstiin eri kulttuurien ja aikakausien teoksista. Tällainen kollaasinomainen leikkely on luonteeltaan relatiivista intertekstuaalisuutta. Sen ajatuksena on, että hyvin erilaisiakin aineksia (jopa eri taidemuotoja) voi yhdistää keskenään. Relatiivinen intertekstuaalisuus painottaa sitä, että intertekstuaalinen toisto ei ole vain tyylikeino vaan se myös välittää kirjailijan näkökannan aikaisemmasta tekstistä. (Plett 1991: 19.)

EP:n hyperhahmoista 21 tulee Raamatusta ja sen apokryfioista, 17 kelttiläisestä mytologiasta, 16 antiikin mytologiasta<sup>109</sup> ja neljä keskiajan mytologiasta. Lisäksi teoksessa on viisi hahmoa, jotka ovat todellisuudessa tunnettuja, olemassa olleita henkilöitä. Teoksessa nämä eri hypotekstien hahmot muodostavat keskenään uudenlaisia *konfiguraatioita* eli intertekstuaalisia ryhmittymiä<sup>110</sup>

EP:n erisnimigalleriaa voidaan laajentaa edelleen 63:sta 80:een, kun mukaan yksilöhahmojen lisäksi lasketaan nimet, jotka määrittelevät tiettyä spesifiä eläin- tai olioryhmää.<sup>111</sup> Tarkoitin tällä esimerkiksi sellaisia nimiä kuin satyyrit käsittäen kokonaisen ryhmän miespuolisia kreikkalaisia haltijoita. Hahmoryhmät antavat kollektiivisen näkökulman teokseen ja esitettyihin teemoihin. Ryhmän jäseniä ei ole yksilöllistetty ja ne toimivat harmonisesti yhteisymmärryksessä. Esimerkiksi sfinksit esittävät EP:ssa yhdessä arvoituksia ja kokevat kaikki yhtäläistä pakottavaa tarvetta itsensä surmaamiseen. Tällaista kollektiivisen käyttäytymisen linjaa jatkavat myös teoksen toisessa luvussa esiintyvät klassisen paradigman mukaiset kuorot. Ne ovat konkreettinen viite antiikin maailman läsnäolosta EP:ssa. Äänessä ovat vuorollaan naiskuoro, mieskuoro, näiden sekakuoro sekä ”taivaallisten arvojärjestysten ennenkuulumaton kuoro” (*le chœur inouï des hiérarchies célestes*). Kuorot selostavat antiikin näytelmien tavoin tapahtumia lausumalla niitä yhteen ääneen. Antiikin kreikkalaisessa teat-

<sup>108</sup> Genetten spatio-temporaalinen muutos on temaattinen transpositio, jossa tarinan ympäristöä muutetaan siten, että tarina siirretään aikakaudesta tai/ja paikasta toiseen (Genette 1982: 358).

<sup>109</sup> Käsittäen sekä kreikkalaisen (13 kpl) että roomalaisen mytologian (3 kpl).

<sup>110</sup> Intertekstuaalisesta ryhmittymisestä, jossa eri tekstien hahmoja yhdistetään uuteen fiktiiviseen kontekstiin, käytetään termiä konfiguraatio. Konfiguraatiolla voidaan luoda teos jossa eri teksteissä olleet hahmot pyrkivät kohti samaa konkreettista päämäärää. Uusi kombinaatio voi muodostua myös yhden ainoan hypotekstin pohjalta. (Müller 1991: 114.)

<sup>111</sup> Teoksessa mainitaan yhteensä 17 hahmoryhmän nimeä. Ne jakautuvat seuraavasti: antiikin mytologia 8 kpl, keskiajan mytologia 5 kpl, kelttiläinen mytologia 2 kpl ja yksi Raamatun sekä yksi muinaisegyptiläisen mytologian hahmo.

terissa kuoroilla oli pelkkää kertojaa tai kommentaattoria merkittävämpi rooli. Aristoteles toteaaakin, että ”kuoroa on pidettävä yhtenä näyttelijöistä, kokonaisuuden elimellisenä osana” (Aristoteles 1997: 44). EP:ssa klassinen asetelma murtuu koomisesti kun mieskuoro rikkoo konvention irrottautuessaan selostajan roolistaan ja osallistuessaan konkreettisen brutaalisti tapahtumiin raiskatesaan yhden teoksen naishahmoista. Näin EP:ssa parodioidaan myös vanhoja kirjallisuuden genrejä.

EP:ssa on kaiken kaikkiaan vähän varsinaisia tapahtumia. Dialogin ulkopuoliset tapahtumat rajoittuvat hahmojen vaelluksen lisäksi muutamaan episodiin. Näin teoksen kolmannessa luvussa bretagnelaisen balladin sankari Tyolet-ritari saapuu Orkenisen<sup>112</sup> kaupungista Merlinin metsään ja kutsuu vahingossa eläimet koolle vihellyksellään. Paikalle laumoittain saapuvat eläimet perustavat valtakunnan, jonka diktaattori-johtajaksi itsensä kohottaa VT:ssa esiintyvä (Job. 40) lopunajan vihamielinen ja saatanallinen Behemot-paholainen. Eläinkansa ryhtyy eri eläinlajien välisiin orgioihin saadakseen selville kuka kuolee ensimmäisenä. Merlin paheksuu tätä eläinten käyttäytymistä, mutta hänen ääntään ei kuulla. Samalla pieneliöt kokoontuvat hautaan ja vauhdittavat velhon ruumiin mädäntymistä ja maatumista. Vivianen vihan ja inhon värittävä huuto saa eläimet lopulta pakenemaan paikalta.

Neljännessä, hyvin lyhyessä luvussa, folkloren kertojatyyppejä edustava kertoja puhuu kupariritarista (*un chevalier de cuirve*), joka saapuu yöllä kaupunkiin etsimään seikkailua. Samassa luvussa kerrotaan tarina Orkenisen laulavasta kauniista neidosta ja palatsissaan synnyttävästä kuningattaresta. Nämä kolme tarinaa polveilevat keskenään. Kussakin tekstin kappaleessa kuvataan vuorollaan yhtä näistä tarinoista ilman, että tarinat sekoittuisivat kappaleiden sisällä. Lopulta ritari suutelee guivre-hirviötä, joka muuttuu prinsessaksi, kuningattaren synnyttämät kaksoiset hätäkastetaan, tiellä kulkevat jonglöörit saavat kauliin neidon hiusharjan ja neito jatkaa lauluaan ikkunasta. Luku loppuu aamun sarastukseen ja kummihaltijattarien pakenemiseen paikalta:

*Aux premières lueurs de l'aube, les fées s'enfuirent précipitamment par les cheminées*<sup>113</sup> (EP: 83).

EP:n viidennessä luvussa tapahtumat tiivistyvät jälleen käytävään dialogiin. Haudalle saapuu kuusi kuolematonta historian henkilöä. Heistä kaksi on Raamatullisia, kaksi antiikin filosofeja ja kaksi syntisiä jumalan rankaisemia miehiä. Miehet keskustelevat elävänä haudatun velhon kanssa kohtaloistaan ja kuolemasta. Merlin pitää miehiä hyödyttöminä, koska he eivät ole käyttäneet kuolemattomuuttaan edukseen. Hän halveksii avoimesti näitä miehiä, jotka puolestaan suhtautuvat vihamielisesti ja pilkallisesti velhoon.

Teoksen päättävässä *Onirocritique*-luvussa kertoja on palannut autodiegeettiseksi minäkertojaksi ja tarinassa aktiivisesti toimivaksi hahmoksi. Hän

<sup>112</sup> Orkenise liittyy kelttien mytologiaan: Lancelot du Lacin kautta, joka vieraili siellä seikkailujensa lomassa.

<sup>113</sup> *Ensimmäisten auringonkoiton säteiden sarastaessa haltiattaret pakenivat kiireesti savupiipun kautta* (MV:100).

sanoo monistuvansa ympäröiviin maisemiin ja synnyttävänsä sata miespuolista jälkeläistä. Tuo minä-kertoja muuttuu eläimeksi ja ymmärtää lopulta miehen ja naisen olemuksien erilaisuuden. Hän vaeltaa autioituvassa maailmassa ja kohtaa matkallaan muun muassa puhuvan helmipään, kansan joka sulloutuu viinipuristimeen ja peltovainiot, jotka laulavat rakkaudesta.

Burgos käy *Onirocritiqueta* läpi yksityiskohtaisesti ja vertaa lukua useisiin Apollinairen omiin teksteihin. Lisäksi hän näkee tekstissä viittauksia esimerkiksi Arthur Rimbaudin tuotantoon. Hän ei kuitenkaan anna luvun tapahtumille kokonaiskuvaa valaisevaa selitystä vaan tyytyy vain yksittäisten viittausten avaamiseen. Näin *Onirocritique* ei varsinaisesti aukea Burgosin tutkimuksen avulla, vaikka Burgos tekeekin tärkeitä huomioita esimerkiksi luvun apokalyptisestä sävystä.

*Onirocritique* tarkoittaa terminä unien selittämisentaitoa (OED X s.v. *Oneirocritic*, *oniro*, 812) ja se pohjautuu kreikkalaisen mytologian Oniros-jumalaan, joka oli unien ja nukkumisen jumala Hypnoksen poika ja osasi manipuloida unia. Termin voisikin suomentaa myös *Unikritiikiksi* *Onirokritiikin* sijaan, mutta silloin sen mytologinen viittaus ei enää tulisi ilmi. *Onirocritique*-termillä on esikuvansa antiikin Kreikassa, jossa Artemidoros Daldislainen (100-luvulla jKr), kirjoitti viisi kirjaa käsittäneen unien tulkintaa ja symboliikkaa koskevan teoksensa *Oneirokritikon* (Biedermann 2002 s.v. *unisymbolit*, 388–389). Burgos ei näe Apollinairen *Onirocritiquen* alkulähteitä näin kaukaisissa tekijöissä vaan toteaa, että termin esikuvina ovat Baudelaire termillään *Oneirocritique* ja Maeterlinck sekä Collin de Plancy termillä *Onirologie* (Burgos 1972: LVIII). Vaikka termin suhde näihin moderneihin esikuviin on tärkeä, niin mielestäni myös antiikin aikaiset lähteet ovat nimenomaan olennaisia, koska ne sitovat tekstin muissa EP:n luvuissa läsnä olevan mytologian piiriin.

## 1.5 Tutkimuksen eteneminen

Tutkimukseni etenee analyysilukujen sisällä teoksen pintatasosta monimieli-semppiin kerrostumiin. Analyysiosan ensimmäisessä luvussa tarkastelen Merliniä, hänen mytologiaperimäänsä ja hajoavaa ruumistaan. Velhon ollessa eräänlainen antikristus asettuu tarinan asema ”haudallisena jouluna” (*Noël funéraire*) erityisen tarkastelun alaiseksi. Esiin nousee tällöin tapahtumien suhde Raamatun Kristus-tarina. Merlin-analyysi käsittelee hahmon itsensä ja siihen liittyvän symboliikan ja tematiikan lisäksi myös teoksen tapahtumapaikkaa, jonka keskiössä on hauta ja pimeä metsä.

Tutkimuksen seuraavissa analyysiluvuissa pureudun muihin teoksen hyperhahmoihin. Hahmoanalyysissä keskityn hahmojen läpikäymiin transformaatioihin ja niiden mukanaan tuomaan symboliikkaan. Lähestyn hahmoja tutkimalla ensin teoksen mieskuvaa jaottelemalla miehet viisaisiin miehiin, kuole-mattomiin ihmisiin, jouluseimen hahmoihin ja suuriin yksinäisiin. Miesluvun lopussa analysoin teoksen paloiteltua muotoa. EP:n naisten tutkiminen puoles-

taan lähtee liikkeelle Vivianesta ja päättyy teoksesta voimakkaasti esiin nousevaan mahdottoman rakkauden teemaan.

Naisluvussa tulee tutkituksi myös joukko naaraspuolisia hirviöitä, mutta varsinaiseen EP:n animaaliseseen ympäristöön keskityn kuitenkin vasta luvussa viisi. Tuon hahmoanalyysissä esiin teoksen teemojen eri muodot hyperhahmojen tarinoissa ja dialogissa ja etsin samalla näille hahmoille yleisiä toimintamalleja ja toistuvia juonenkuvioita.

Tutkin miehiä, naisia ja eläimiä käsittelevissä luvuissa 3, 4 ja 5 myös hahmojen asemaa Merlinin kaksoisolentoina ja syvennyn hajonneen subjektin tematiikkaan. Samalla vertaan EP:n hahmogalleriaa 1900-luvun alun taidekäsityksiin. Tutkittavaksi tulee tällöin teoksen groteskien hahmojen suhde esimerkiksi idealistiseen symbolismiin.

Viimeisessä analyysiluvussa perehdyn EP:n moniselitteiseen lopetuslukuun ja tutkin teosta kokonaisuudessaan uuden runouden ylistyksenä. Hahmotan teoksen pohjalta Apollinainen omaa taidekäsitystä, joka nousee esiin kirjailijan käyttämien intertekstuaalisten elementtien ja niihin kohdistuneiden transformaatioiden kautta. Tarkastelun alle asettuu esimerkiksi teoksen montaasinomainen luonne, sekä ajan ja paikan simultaanisuus.

## 2 MERLIN-VELHO

### 2.1 L'Enchanteur pourrissant – mätänevä velho

Ton cadavre est déjà glacé et bientôt tu pourriras (EP: 21).

Viviane toteaa velhon haudalla: ”Ruumiisi on jo jääkylmä ja kohta sinä mätännet” (MV: 40). Teoksen nimi, *L'Enchanteur pourrissant*, luonnehtiikin konkreettisesti Merliniä. Apollinainen käsittelyssä suuresta tietäjä-velhosta on tullut *mätänevä velho*. Ranskankielinen *enchanteur*-sana on monimerkityksellinen, koska se voi olla sekä adjektiivi että substantiivi. Adjektiivina sen merkitys on *ihastuttava, lumoava* ja samalla *noituva* ja *taikova*. Substantiivina se saa merkityksen *taikuri, noita* tai *velho*. Apollinainen teoksen nimessä oleva määräinen artikkeli *le (l')* ja siihen liittyvä adjektiivi *pourrissant* määrittävät sanan substantiiviksi.

*Enchanteur*-sana on peräisin latinan taikojen tekemistä merkitsevästä *incantare* verbistä (LPL 1997 s.v. *enchanteur*, 384). Sanan sisällä on *chanter*-verbistä (laulaa, latinassa *cantare*) johdettu substantiivi *chanteur*, joka tarkoittaa laulajaa. Laulamisen akti liittyy sanan bardiperinteeseen, jossa velhot olivat nimenomaan tunnettuja laulukyvystään samoin kuin taidostaan soittaa harppua. Näin *l'enchanteur*-määreen kautta Merlin on samanaikaisesti sekä velho, laularunoilija että lumoaja. Ranskankielinen *enchanteur*-sana on perinteeseen pohjautuva termi ja se sisältää positiivisempia konnotaatioita kuin suomennos. Suomessa *velho* on astetta myönteisempi määre kuin varsinainen *noita*, mutta siitä puuttuu lumoavuuden ja laulamisen merkitykset, jotka toisivat sanan lähemmäs sen ranskankielisessä vastineessa läsnä olevaa arkaaista merkitystä.

Apollinaire on tehnyt taianomaisiin kykyihin viittaavalle *l'enchanteur*-substantiiville arvonalennuksen liittämällä siihen mätänemistä tarkoittavan määreen *pourrissant*. Mielikuva mätänevästä ruumiista on konkreettisen vastenmielinen. EP:ssa ylevään ja korkea-arvoiseen velhoon yhdistyy vastenmielinen mielikuva madoista, loiseläimistä, mädästä lihasta ja paljastuvista luista. Tämän groteskin asetelman kautta teoksen karnevalistinen luonne on aistittavissa jo teoksen nimestä.

Vuosisadan vaihteessa eri tieteen ja taiteen alat osoittivat valtaisaan kiinnostusta tällaisia dekadenssin eri muotoja kohtaan, mutta ne käsittelivät ennen kaikkea vakavasti rappiota kun Apollinaire taas näyttää leikittelevän mädännäisyyden kuvillaan. Varsinaiset dekadentit ottivat teemoikseen inhon, sairauden, kuoleman ja hajoamisen, mutta he kohdistivat tulevaisuuteen Apollinainen vastaisesti lähinnä pessimistisiä odotuksia. Apollinaire ymmärsi, että runoudessa ei ole kyse vain säännöistä tai kauneuden ja hyvän maun kunnioittamisesta. Hänelle runous on rajaton alue, joka ei käsittele vain tiettyjä asioista, tunteita ja ajatuksia. (Décaudin 2002: 207.) Taide ei ole Apollinarella oma irrallinen alueensa, kuten Wilden estetismissä, vaan se on integroitu osa elämän vitaalisuutta ja näin läsnä kaikessa: arkipäiväisessä ja rumassakin. Tämänkaltaista estetiikkänäkemyistä edustivat tavallaan myös naturalistit, mutta he eivät toteuttaneet Baudelairen hedelmällisellä tavalla runouden ja pahuuden yhdistämistä tietoiseen vitaaliin estetismin. Apollinainen mukaan runoilijan täytyy ylittää muotoon ja tematiikkaan sitoutuvat sovitut säännöt ja ottaa inspiraationlähteekseen koko maailman, jotta hän voi saavuttaa runouden ja taiteellisen keksijän vapauden (Apollinaire 1980: 112). Näin Apollinainen suhtautuminen taiteen ja maailman tulevaisuuteen on dekadenttien vastaisesti positiivinen: hän uskoo yhä uuteen aikaan.

Apollinainen teoksen nimen voi tulkita myös *mädättäväksi velhoksi*, jolloin *pourrissant* olisi transitiivi. Tämä on tyypillistä Apollinarella: hän käyttää usein teoksissaan sanoja, jotka voi ymmärtää useilla eri tavoilla. Mädättävänä velho kylväisi ympärilleen pahuutta ja epäonnea, tuhoa ja katastrofeja. Epäonnisen velhon persoonaan sopii tämäkin kuvaus, joskaan hän ei aiheuta epäonnea niinkään muille kuin itselleen. Hänen haudalleen kokoontuu onnettomia hahmoja, mutta hän ei ole syyllinen heidän suruunsa ja tuskaansa. Mädättävänä velhon voisi tulkita myös olevan olemukseltaan luonnon kiertokulun dynamo, sillä hävitys ja mädättäminen edeltävät uutta luomista. Näin Merlin on myös rakentavan taiteen asialla.

Eläinten yhteenkokoontuminen metsässä vauhdittaa velhon mädäntymistä. Loiseläinten ja matojen kerääntyessä hautaan kertoja toteaa ”mätänemisen ajan” alkaneen:

*Or, à partir du moment où le chevalier Tyolet avait sifflé, l'enchanteur concevait qu'un grand travail s'accomplissait dans son cadavre. Tous les êtres parasites et latents qui s'ennuient pendant la vie humaine se hâtaient, se rencontraient et se fécondaient, car c'était l'heure de la putréfaction. L'enchanteur maudit toutes ces hordes, mais connut que le travail qui consiste à dénuder la blancheur de périostes, est bon et nécessaire. Il se réjouit même en songeant que son cadavre serait plein de vie quelque temps encore.*<sup>114</sup> (EP: 71.)

<sup>114</sup> Mutta siitä hetkestä lähtien kun ritari Tyolet oli viheltänyt, velho käsitti, että suuri työ kävi toteen hänen ruumiissaan. Kaikki loiset ja piilossa pysyvät eläimet, jotka ikävystyvät ihmiselämän aikana, kiirehtivät, kokoontuivat ja hedelmöittyivät, sillä oli tullut mätänemisen aika. Velho kirosi kaikki nuo joukot mutta myönsi, että tuo työ, joka paljastaa luukalvon valkeuden, on hyvää ja tärkeää työtä. Hän riemuitsi ajatellessaan, että hänen ruumiinsa olisi vielä jonkin aikaa täynnä elämää. (MV: 88.)

Ruumiin maatumista eli sen palaamista takaisin luontoon luonnehditaan EP:ssa *suureksi, hyvääksi ja tärkeäksi työkse*. Ironisesti velho iloitsee pieneläinten läsnäolosta, koska ne täyttävät vielä kerran hänen kuolleen ruumiinsa elämällä. Rie-muitseminen oman ruumiin mätänemisestä tekee kohtauksesta muodollisesti groteskin, vaikka mädäntyminen on osa positiivista luonnon kiertokulkua, joka takaa maan jatkuvan hedelmällisyyden. EP:ssa Merlin kuitenkin häpeää tätä luonnollista tilaansa ja pyytää haltijattarilta anteeksi ruumiinsa väistämätöntä haisemista ja maatumista:

Allez-vous-en. Mon cadavre pourrira bientôt et je ne veux pas que vous puissiez jamais me le reprocher.<sup>115</sup> (EP: 58.)

Samaa vastenmielistä ruumiinkuvaa painottaa kertojan roolin ottava sekakuoro, joka epäilee velhon haisevan haudassaan:

Le beau cadavre de l'enchanteur serait-il honteux aussi pour être enseveli et caché à nos regards. Hélas! Hélas! le beau cadavre pue peut-être.<sup>116</sup> (EP: 51.)

Kuoron sanoissa rinnastuvat toisilleen vastakkaiset adjektiivit *kaunis* ja *haiseva*.<sup>117</sup> Merlinin haudassa makaava haiseva ruumis symboloi kuollutta ja tuhoutuvaa myyttistä perinnettä, mutta adjektiivi *kaunis* korostaa hänen ja hänen edustamansa kulttuurihistorian ja myyttisen perinteen arvokkuutta. Näin nuo määreet nostavat ruumiin maatumisen kautta esiin EP:ssa vallitsevan kulttuurin tilan ja kirjailijan ilmaiseman surun sen rappiosta.

EP:n voi sanoa parodioivan ruumis- ja kuolemankuvillaan 1800-luvun romanttisten kauhukuvien ”muotia”, jossa vastakkaiset arvot ja tunteet sekoittuvat toisiinsa. Tuota ajan kirjallista maailmaa edustaa esimerkiksi Baudelaire (1821–1867). EP:n kuva haisevasta ruumiista muistuttaakin Baudelairen rakkausrunoa ”La Charogne” (”Haaska”, 1857), jossa kuvataan metsässä mätänevää kärpästen ja toukkien valtaamaa ruumista:

---Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,  
D'où sortaient de noirs bataillons  
De larves, qui coulaient comme un épais liquide  
Le long de ces vivants haillons.---<sup>118</sup>  
(Baudelaire 1966: 64.)

Baudelairen runossa haaska tuo kertojan mieleen vääjäämättömän kuoleman, joka kerran kohtaa hänen rakastettuaankin. Apollinairen suhtautumistavasta

<sup>115</sup> Menkää pois. Ruumiini mädäntyy pian, enkä halua, että te voisitte minua koskaan siitä moittia. (MV: 74.)

<sup>116</sup> Olisiko myös velhon kaunis ruumis häpeissään siitä, että on haudattu ja katseiltamme piilossa. Oi! Oi! ehkä kaunis ruumis haisee. (MV: 68.)

<sup>117</sup> Nämä määreet eivät ole varsinaisesti toistensa vastakohtia, mutta ne ovat harvoin voimassa samanaikaisesti.

<sup>118</sup> Yrjö Kaikajärven suom.: Surisivat kärpäset mädänneen vatsan mailla,/ madot ryömivät, mustat joukkueet;/ ne vuotivat virtana sakean nesteen lailla,/ eli virran mukana riekaleet. (Baudelaire 1971: 27.)



ruumiiseen ja mätänemiseen puuttuu Baudelairen traagisuus, sillä EP:n ruumiinkuva on irvokkuudestaan huolimatta tai ehkä juuri sen takia vielä Baudelairea leikkisempi. Baudelairenkin runossa tosin lopulta ideaali rakkaus naiseen osoittautuu fysiologiaa vahvemmaksi.

Merlinin haiseva ruumis on groteskisuudessaan todenmukainen. Naturalistit pitivät olennaisena, että tekstissä oli läsnä juuri tällainen "sens du réel" eli todellisuuden tuntu (Chevrel 1982: 108). He suhtautuivat romantiikkaan jyrkän negatiivisesti ja tuomitsivat sen epätieteelliseksi kirjallisuudeksi. He kielsivät outouden ja fantasian teksteissään<sup>119</sup> ja olivat sitä mieltä, että romantiikan tarinat korruptoivat ja turmelevat ihmisen väärillä ideoillaan.<sup>120</sup> (*Id.* 108; Baguley 1990: 34.) Naturalistien mukaan kirjailijan tuli tarkastella ja analysoida todellisuutta tiedemiehen tavoin filosofian, tieteen ja taiteen avulla. He korostivat näin sitä, että selitys löytyy aina luonnosta. (Albéres 1962: 36; Baguley 1990: 42.) Naturalistit pyrkivätkin tutkimaan maailmaa, raportoimaan siitä ja katsomaan sitä ikään kuin läheltä ja tarkkaan (Furst-Skrine 1978: 13).

EP ei kaunistele tai romantisoi kuolemaa vaan näyttää Merlinin mätänävän ruumiin naturalistien tavoin varsin raadollisena. Esimerkiksi naturalistien johtohahmoksi nousseella Zolalla kuvaus Nanan syfiliksen raiskaamasta ruumiista on tarkkuudessaan vastenmielisen todentuntuinen ja yksityiskohtainen:

Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouille informe, où l'on ne retrouvaient plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enforçait, comme un trou noir et gâté.<sup>121</sup> (Zola 1880: 524.)

EP:ssa ruumiin kuvaus ei ole kuitenkaan luonteeltaan aivan zolamaisen vakavaa vaan pikemminkin mädännäisyydellä ilottelevaa. Apollinaire inhimillistää ruumista kalvavat madot kuvatessaan muun muassa niiden ikävystyvän otellessaan ihmisen kuolemaa. Sadunomaisen eläinkuvan lisäksi EP tukeutuu muutoinkin naturalistien tuomitsemaan fantasiaan, mutta menee tutkiskelusaan samalla naturalisteja miltei pidemmälle kuvatessaan inhorealisisesti velhon ruumiin mätänemistä, sen hajuja ja matoja. Mätänävän velhon olemus on

<sup>119</sup> He ammensivat itsekkin, joskin harvemmin, parodioissaan ainesta taruista ja perinteistä. Näin esim. ehkä tunnetuimman naturalistin, Émile Zolan teos *La Curée* kohdistaa parodiansa tarustoon ja satuihin ja *La Débâche* parodioi Homerosta. (Baguley 1990: 158–159.)

<sup>120</sup> Ennakkoluuloinen asenne oli molemmin puoleinen. Aikalaisten käsityksen naturalismista tiivistää C. Bigotin kommentti ultra konservatiivisessa *Revue des deux Mondes*-lehdessä 1879: "Naturalismissa on kaksi puolta. Ensinnäkin se keskittyy erityisesti paheen kuvaamiseen, moraaliseen rumuuteen, vastenmieliseen ruumiin tai sielun sairauteen ja toiseksi se lainaa mielellään aiheensa alemmista sosiaaliluokista." (Baguley 1990: 43.)

<sup>121</sup> Georgette Vuosalmen suom.: Rokkorakkulat olivat levinneet kasvojen yli; niitä oli aivan vierekkäin. Ja puhjenneina, litistyneinä, savenharmaina nekin olivat mätänemistilassa tässä puuromaisessa aineessa, josta ei enää erottanut kasvonpiirteitä. Vasen silmä oli vuotanut kuiviin märkärakkuloista, toinen silmä oli puoliksi avoinna, mutta sekin oli painunut mustaan, mätäiseen koloon. Nenästä vuoti vielä. (Zola 1982: 335.)

näin naturalismin joko tietoista tai tiedostamatonta parodiaa kirjailijan kuvatesa naturalistien tavoin ihmisen tilaa, mutta katsoessa ihmistä vielä ikään kuin lähempää kuin naturalistit. Apollinaire ei imitoi maailmaa vaan parodioi tieteellistä naturalismia luomalla humoristissävyytteisiä inhorealisticia (eli naturalisticia) poeettisia kuvauksia kuten ”*madot hääriivät velhon ruumiissa*” (MV: 94):

*Les vers se hâtaient dans le corps de l'enchanteur* (EP: 78).

Naturalisteilla samankaltaiseen kielteisillä tekijöillä herkutteluun ja rumuuden tarkasteluun yltää myös J.K. Huysmans (1848–1907) teoksellaan *Là-bas* (1891). Hänellä matojen armeijat nauttivat ruumiista siten, että plebeijimäinen matojen enemmistö herkuttelee mehevällä lihalla aristokraattimatojen syödessä laihojen ihmisten ruumiita. Huysmans nostaa Baudelairen tavoin lian ja iljettävän uusiin sfääreihin. Hän on lähempänä katolista mystiikkaa, mutta Baudelairea ja Apollinairea vakavampi ruumiin kuvissaan, olematta kuitenkaan Zolan tapaan lähes lääketieteellisen tarkka. Apollinaire on Baudelairea ja Huysmans'ia materialistisempi ja ennen kaikkea humoristisempi naturalistisissa kuvissaan.

Siinä missä Apollinaire viittaa jatkuvasti ruumiin mätänemiseen, naturalistit nostavat teksteissään esiin ihmiskunnan mädännäisyyden. He hyökkäävät satiirillaan porvarillista moraalia ja sen instituutiota kohtaan ja pureutuvat syvälle sen ahneuteen ja korruptioon (Baguley 1990: 150–151). Naturalistit näkivät maailman eräänlaisena liikkeellä olevana mekanismina, jonka tapahtumia säätelevät biologiset ja toisaalta mekaaniset mallit.<sup>122</sup> He ajattelivat ihmisen muodostuvan identifioitavista osista, joita ovat muun muassa ympäristö, ammatti ja perimä. Ihmisen tekojen ja olemuksen taustalle ei näin ole mystistä suhdetta ei-ymmärrettävään (ja kommunikoimattomaan) kohtaloon vaan naturalistit katsoivat esimerkiksi porvariston aiheuttavan itse dekadenttisytensä omalla toimintamallillaan. Koska epäonneen johtavat toimintamallit koettiin kirjallisesti kiinnostavampina kuin toimivat yhteisöt ja yksilöt, keskittyivät naturalistit yleensä kuvaamaan nimenomaan vääjäämättömään tuhoonsa ajautuvia ihmisiä (Chevrel 1982: 62–63, 101).

Merlinin mädäntymisen toistuva kuvaus saa tarkoituksellisuuden tekstissä sen toimiessa naturalistien kuvaamaa rappiota parodioivana elementtinä. Naturalisteilla ihmiskunta on symbolisesti mädäntynyt ja EP:ssa Apollinaire liioittelee tätä rappeutumista kuvaamalla toistuvasti ruumista kalvavia matoja ja mädäntymistä. Kirjailijan esikoisteos symboloi näin konkreettisilla kuvillaan naturalistien kuvaamaa maailmaa ja ihmiskunnan tilaa.

<sup>122</sup> Naturalistit tutkivat ihmistä hänen kosmisesta, biologisesta ja sosiaalisesta todellisuudestaan käsin. He kutsuivat teoksiaan inhimillisiksi dokumenteiksi (*document humain*) ja katsoivat teosten syntyvän suoraan elämästä – ei mielikuvituksesta. (Albères 1962: 59–60, Baguley 1990: 52.)

## Kuoleman teema

Mätänevän lihan kautta ruumis ja kuolema nousevat EP:n tapahtumien keskiöön. Jo teoksen miljöökin viestii kuolemasta lähes kaikkien tapahtumien sijoituessa haudan äärelle<sup>123</sup>. Hauta synnyttää kuvia kauhusta, yöstä ja haamuista. Tätä englantilaisen romantiikan merkityksessä goottilaista tunnelmaa, korostaa Merlinin ruumiin äärellä raivokkaan kolkosti naurava Viviane:

L'enchanteur était entré conscient dans la tombe et s'y était couché comme sont couchés les cadavres. La dame du lac avait laissé retomber la pierre, et voyant le sépulcre clos pour toujours, avait éclaté de rire. L'enchanteur mourut alors. Mais comme il était immortel de nature et que sa mort provenait des incantations de la dame, l'âme de Merlin resta vivante en son cadavre.<sup>124</sup> (EP: 18.)

Esitetyn katkelman kaltaisesti EP:n sanastossa esiintyy kauttaaltaan runsaasti hautaa, kuolemaa ja hautaamista tarkoittavia sanoja, jotka korostavat kuoleman jatkuvaa läsnäoloa tapahtumien keskipisteessä. Teoksessa on kaiken kaikkiaan 193 lausetta, joissa kuolema on läsnä muodossa tai toisessa. Itse kuolemasanasta teoksessa esiintyy johdannaisia, kuten *mourir* (kuolla), *mort/décédé* (kuollut) ja *mortel* (kuolettava ja kuolevainen). Muita kuolemaan viittaavia sanoja ovat muun muassa *le meurtre* (murha), *l'homicide* (tappo) ja *le suicide* (itsemurha) sekä näistä substantiiveista johdetut verbit. Lisäksi kuolema on läsnä esimerkiksi seuraavissa sanoissa: *la tombe/ la sépulture/ le sépulchre* (hauta), *la pierre de la tombe* (hautakivi), *les funérailles* (hautajaiset), *funéraire* (haudallinen) ja *le cadavre* (ruumis).

Kuolema tulee mainituksi jo heti teoksen alussa. Ensimmäisen luvun viidennessä lauseessa Merlinin äiti uhkaa vanhempiaan kuolemallaan. Hän sanoo kuolevansa, jos hänet pakotetaan menemään naimisiin tai edes näkemään miestä:

La demoiselle était en âge de se marier, mais elle disait à son père et à sa mère qu'ils ne la mariassent pas et qu'elle était décidée à ne jamais voir d'homme, car son cœur ne le pourrait souffrir ni endurer. Le père et la mère essayèrent de la faire revenir sur sa décision, mais ils ne le purent en aucune manière. Elle leur dit que, si on la forçait à voir un homme, elle en mourrait aussitôt ou irait hors de son sens;---<sup>125</sup> (EP: 15.)

<sup>123</sup> Poikkeuksena tälle ovat luvut 4 ja 7, joista ensimmäinen sijoittuu Orkenisen kaupunkiin ja Camelotin linnaan ja jälkimmäinen määrittelemättömään paikkaan.

<sup>124</sup> Velho ei ollut kuollut hautaan joutuessaan, mutta makasi siellä niin kuin ruumiit haudassa makaavat. Järven neito oli antanut kiven pudota takaisin haudan päälle, ja nähdessään haudan näin iäksi suljetuksi hän purskahti nauruun. Näin kuoli siis velho. Mutta koska Merlin oli perimmältään kuolematon ja hänen kuolemansa johtui järven neidon loitsuista, jäi hänen sielunsa elämään kuolleeseen ruumiiseen. (MV: 37.)

<sup>125</sup> Neito oli naimiässä, mutta kielsi isäänsä ja äitiään naittamasta itseään, sillä hän oli päättänyt, ettei haluaisi koskaan nähdä miestä. Neito sanoi, ettei hänen sydämensä voisi sitä sallia eikä kestää. Isä ja äiti yrittivät saada tyttöä muuttamaan vielä mieleen, mutteivät onnistuneet siinä mitenkään. Tyttö sanoi heille, että jos hänet pakotettaisiin näkemään mies, hän kuolisi saman tien tai menettäisi järkensä välittömästi; --- (MV: 31.)

Merlinin äidin ennustukselliset sanat toteutuvat hänen poikansa kohtalossa, sillä Merlin ottaa itselleen rakastajattareksi taikavoimaisen järven neidon ja kohtaa siksi kuolemansa. Merlinin äiti välttää itse kuolemansa sillä, ettei näe paholaisrakastajaansa yhtyessään tähän.

## 2.2 Paholaisen poika

Le fils d'un des plus petits faux dieux  
Par amour est mort très vieux (EP: 42).

Velhon haudalle vaeltaneet Raamatun hahmot<sup>126</sup> lausuvat runon, jossa kerrotaan, kuinka ”Poika väärän jumalan, vähäisen, kuoli vanhana vuoksi rakkauten”<sup>127</sup> (MV: 60). Merlinin kuoleman syy onkin nimenomaan rakkaudessa. Demonologiassa paholainen kuvataan yleensä kykenemättömäksi rakastamaan, mutta EP:ssa paholaisen poika Merlin rakastaa ”niin paljon kuin sydän vain voi rakastaa”:

Et lui, qui tant l'aimait que mortel cœur ainsi ne pourrait plus aimer, promit de lui apprendre tout ce qu'elle demanderait<sup>128</sup> (EP: 17).

Järven neidon opettajaksi lupautuva Merlin-velho on pikemminkin kykenemätön saamaan rakkautta kuin antamaan sitä. Hän on naisensa hylkäämä, yksinäisyteen sysätty mies, jonka eristäytyneisyyttä korostaa teoksen aloituslause, jossa Merlin kysyy mitä hänen yksinäiselle sydämelleen käy toisiaan rakastavien ihmisten joukossa: ”Que deviendra mon cœur parmi ceux qui s'entr'aiment?”<sup>129</sup>

Burgosin mukaan Merlin (eli hänen mukaan itse Apollinaire<sup>130</sup>) tuntee jääneensä kaiken ulkopuolelle. Hän on erilainen ja ikään kuin toista rotua muiden kanssa ja siksi myös yksinäinen. (Burgos 1972: CIX–CX.) Tulkintani Merlinin asemasta ei mene täysin yksiin Burgosin kanssa, sillä vaikka Merlin on eristettynä haudassaan ja näin irrotettu ympäröivästä maailmasta, hän on kuitenkin nimenomaan haudalla parveilevien olentojen kaltainen, jopa tavallaan heidän rotuaan. Hän ei ole Tyolet-ritarin tavoin muukalainen metsän olentojen keskuudessa vaan näiden hengenheimolainen.

Merliniä koskevissa hypoteksteissä velho tulee sysätyksi lähes absoluuttiseen yksinäisyyteen, siten, että Viviane on ainoa ihminen, joka enää ajoittain kommunikoi hänen kanssaan. Tuossa yksinäisyydessään velho saavuttaa sy-

<sup>126</sup> EP:n Raamatun hahmoista tarkemmin luvussa 3. Maineikkaat miehet.

<sup>127</sup> Runon suom. Kristian Blomberg ja Ismo Puhakka.

<sup>128</sup> Ja Merlin, joka rakasti naista niin paljon kuin sydän vain voi rakastaa, lupasi opettaa kaiken mitä tämä vain pyytäisi (MV: 33).

<sup>129</sup> Mit' käykään syömellein joukos' rakastavain? (MV: 31).

<sup>130</sup> Burgos painottaa tutkimuksensa lähestymistavalle uskollisesti, virkettä Apollinairin äänenä biografisessa mielessä. Hän tulkitsee säkeen kirjailijan oman elämäntilanteen kannalta epätoivon ilmaisuna.

vemmän tietoisuuden asioista, mutta ei kykene kommunikoimaan tietoaan enää muille elävaisille. EP:ssa Merlin kuitenkin huutaa haudastaan neuvoja eläimille ja kertoo muun muassa metsään saapuneille historiallisille mieshahmoille totuuden näiden olemuksista. Näin hautaansa eristettynäkään hän ei ole täysin maailman ulkopuolinen hahmo. Hän on yhä osa yhteisöä, joka häntä ympäröi vaikka ei ole enää fyysisesti läsnä maailmassa muuta kuin mädäntyvänä ruumiina.

Burgos toteaa, että EP:ssa on kyse oikean ja totaalisen rakkauden etsimisestä ja Merlin uskoo loppuun asti, että hänen rakastamansa nainen pelastaa hänet (Burgos 1972: LXXXVII). Merlin muistelee kaihoten rakkautta, joka on saanut hänen puheessaan idyllisen ja romanttisen luonteen, jota sillä ei todellisuudessa ollut:

Ô toi que j'aimais, te souviens-tu de notre amour? Car tu m'aimais! Te souviens-tu de nos tendresses qui étaient l'été pendant l'hiver. Te rappelles-tu? Je pleurais à tes genoux, d'amour et de tout savoir, même ma mort, qu'à cause de toi je chérissais, à cause de toi qui n'en pouvais rien savoir. Au temps de ma vie pour notre amour je pensais à toi, même pendant les plus terribles crises d'épilepsie. Ô toi que j'aimais et pour qui les vers, depuis ma naissance, Ô temps de la moelle foetal, patientèrent, dis-moi la vérité...<sup>131</sup> (EP: 102-103.)

Velho puhuu hellyydenosoituksista, jotka olivat lämpimiä kuin kesä keskellä talvea ja naisestaan, joka ei tiennyt tuhoavansa häntä. Sinisilmäisesti hän uskoo yhä naisensa valheelliseen hyvyyteen.

Muisto rakkaudesta ja kaipaus saavat lopulta velhon tuntemaan kuinka madot ja runosäkeet syntyvät hänestä. Ranskassa *vers* on sekä monikkomuoto substantiivista mato, jonka perusmuoto on *un ver* että runosäe (*un vers*).<sup>132</sup> Näin Merlinin sanat saavat kaksi toisistaan poikkeavaa merkitystä.<sup>133</sup> Jos *vers* tulkitaan yksinomaan madoiksi, kuvaa kohtausta sitä, kuinka madot odottavat pääsyä mätänevän ruumiin tarjoamalle aterialle. Jos *vers* taas nähdään runosäkeinä, velho sanoo runouden symbolisesti odottavan syntymäänsä ja pääsyä vapaaksi hänen muistoistaan. Lauseen voisi tällöin kääntää muotoon "Oi sinä, jota rakastin, jolle kirjoitan runosäkeet." Näiden Merlinin sanojen jälkeen alkaa teoksen viimeinen luku, jossa uusi runoilija ja runous varsinaisesti syntyvät.<sup>134</sup> Näin velhon voi katsoa viittaavan sanoillaan sekä matoihin että runosäkeisiin.

Merlin on sidoksissa runouteen ja ylipäätänsäkin taiteeseen myös paholaisperimänsä kautta. Hän ei ole runoilija vain bardiperinteisen taustansa takia vaan

<sup>131</sup> Oi sinä, jota rakastin, muistatko rakkautemme? Sillä sinä rakastit minua! Muistatko hellyydenosoituksemme, jotka olivat kesä keskellä talvea. Muistatko? Itkin sylissäsi rakkaudesta ja siitä, että tiesin kaiken; jopa kuolemanikin, jota hellin sinun vuoksesi, sinun joka et voinut mitään siitä tietää. Rakkautemme takia ajattelin sinua koko elämäni, jopa kaikkein kamalimpien kaatumatautikohtausten aikana. Oi sinä, jota rakastin ja jota, oi syntymästani asti, oi aikaa sikiöllisen ytimen, runosäkeet, nuo madot, odottavat, kerro minulle totuus... (MV: 118.)

<sup>132</sup> *Vers* tarkoittaa myös *kohti* tai *päin jotakin*, mutta se ei sovi suomennokseksi, koska ei ole substantiivi.

<sup>133</sup> Jotta *vers*-sanon moninainen merkitys kävisi esiin suomennoksesta, kohta on käännetty muotoon "runosäkeet nuo madot".

<sup>134</sup> Ko. luvusta lisää myöhemmin luvussa 6. Apokalyptinen Onirocritique.

myös siksi, että on paholaisen poika. Keskiajalla useat kirkkoisät ylsivät äärimmäiseen taiteen demonisointiin. He julistivat paholaisen vaanivan kaiken kauniin ja älykkään takana. Tämän vuoksi taide ja tiede nähtiin keskiajalla paholaisen aikaansaannoksiksi.<sup>135</sup> Myöhemmin taidehistoriassa varsinkin romantikot katsoivat paholaisen toimivan taiteen tukijana. Vaikka romantiikan aikana nimenomaan *medievalismi*<sup>136</sup> oli suosittua, niin usko paholaisiin muuttui tuolloin hedelmälliseksi fiktioksi. Saatanaa alettiin pitää eräänlaisena kristillisen mytologian Prometheuksena<sup>137</sup>, joka on kärsimysroolinsa lisäksi ihmisen symboli, luova taiteilija ja tiedon himokas henki, joka pyrkii hallitsemaan maailmaa. Romantikot kääntyivät pikemminkin paholaisen kuin jumalan puoleen ja näkivät paholais-tematiikassa ja symboliikassa mahdollisuuden spontaanisuuteen, yksilöllisyyteen ja protestiin tyranniaa vastaan.<sup>138</sup> (Rudwin 1973: 15, 187, 252, 285.)

Paholaisen poikana Merlin on historiallisen paholaiskuvan mukaisesti olemukseltaan taiteiden suojelija, synnyttäjä ja taiteilija itsekkin. Apollinainen teoksessa häntä kutsutaan suoraan runoilijaksikin ja hänen henkisen perintönsä kerrotaan jatkuvan runosäkeiden syntyessä hänestä. EP:ssa pyritään näin Hysmans'in *Là-bas*-teoksen tavoin pahan avulla hyvään eli kuoleman ja groteskin mätänemisen ja haisevan ruumiin kautta positiiviseen esteettiseen muutokseen.

Kelttiläisessä legendassa Merlinin isä on incubus-paholainen. Incubukset liittyvät olemuksiltaan EP:n rakkauden ja väkivaltaisen erotiikan teemaan, sillä mytologian mukaan näiden miespuolisten demonien päämääränä on päästä lihalliseen yhteyteen naisen kanssa. Keskiaikaisissa legendoissa ne käyttivät naisia hyväkseen näiden nukkuessa. Kanssasisariinsa succubus-paholaisiin verrattuna ne ovat kuitenkin armollisia, sillä ne eivät surmaa uhriaan vaan niiden tavoite on siittää pikkupaholaisia maailmaan ja syrjäyttää näin vähitellen koko ihmiskunta.

Kelttiläisen tarinan mukaan Merlinin äiti ei kuitenkaan ollut unessa incubuksen yhtyessä häneen. Vaikka incubus ilmestyi hänen luokseen yöllä, toimi hän täydessä yhteisymmärryksessä paholaisen kanssa ja teki tämän kanssa sopimuksen. Merlinin äitiä voisi itse asiassa tämän takia pitää keskiaikaisen perin-

<sup>135</sup> Useita taiteilijoita ja tiedemiehiä pidettiin paholaisen apureina. Esim. Sokrateen, Apollonius Tyanalaisen, Paracelcuksen, Nostradamuksen, Galileon ja Roger Baconin sonottiin myyneen sielunsa paholaiselle (Rudwin 1973: 187).

<sup>136</sup> Medievalismi on perehtymistä keskiajan kulttuuriin ja myytteihin (Rudwin 1973: 209).

<sup>137</sup> Antiikin mytologian Prometheus on myyttinen hahmo, joka kuvaa ihmisen ponnisteluja kohti ideaalin haltuunottoa, joka tekee hänestä jumalan kaltaisen (Lentengre 1996: 66). Tarinan mukaan Prometheus kapinoi ylijumalaa Zeusta vastaan ja avusti ihmiskuntaa antamalla tälle tulen. Tämä kapina nostatti Zeuksen vihan ja hän rankaisi Prometheusta ankarasti. (Henrikson 2001: 275–277.)

<sup>138</sup> Romantikot pohtivat, että jos jumala on kaikkivoipa ja rakastava, niin miten on mahdollista, että maailmassa on niin paljon julmuutta. Koska jumala on luoja, on hän välttämättä myös kaikkivoipa, mutta koska hän ei poista pahaa, ei hän ole rakastava. Päätely johti siihen, että jumala on lopulta paha ja hänen vihollisensa, saatana, hyvä. Näin romantikkojen mukaan paholainen on väärin ja vääryydellä tuomittu. Runoilijat kokivat sympatiaa kärsivää ihmiskuntaa kohtaan. Heidän mielestään ihmisen suurin hyve oli sääli ja saatanan syntinsä tähden kokema kärsimys nähtiin suurimpana mahdollisena kärsimyksenä, joten saatanan katsottiin ansaitsevan romantikkojen säälin ja sympatian. (Rudwin 1973: 285, 302, 306.)

teen nojalla noitana, sillä ajan uskomuksen mukaan juuri noidat olivat seksuaalisessa aktissa paholaisen kanssa.<sup>139</sup> Herkulliseksi ja entistä synnillisemmäksi kelttiläisen taruston asetelman tekee vielä se, että joidenkin lähteiden mukaan<sup>140</sup> Merlinin äiti ei ollut vain tavallinen maalaistyttö vaan nunna. Tällöin Merlinin tarinan voi katsoa jatkavan myyttistä tarinaa siitä kuinka saatana viettelee enkelin, johon nunnan voi karkeasti rinnastaa uskolleen omistautuneena pyhänä naisena. Merlinin äidin uskonnollisesta vakaumuksesta ja pidättyväisyydestä viestii Apollinairen teoksessa myös se, että EP:n alussa hän toteaa, ettei nimenomaan voi ottaa itselleen miestä.

Vaikka paholainen on konkreettisesti läsnä EP:ssa vain ensimmäisessä luvussa, kuuluu se olennaisesti koko teoksen tematiikkaan pojan kautta. Burgos painottaa, että Apollinaire samaistuu Merliniin, koska hänkään ei velhon tavoin tuntenut isäänsä. Paholainen ei kuitenkaan ole Merlinille täysin tuntematon isä, vaikei olekaan fyysisesti mukana tämän jokapäiväisessä elämässä. Magia ja taikamaailma ovat olennainen osa Merlinin persoonaa niin mytologiassa kuin EP:ssakin ja näin paholais-isän edustama maailman on hänelle tuttu. Näin vaikka Merlin ei tunne isäänsä hän tuntee perimässään tämän olemuksen läsnäolon.

EP:n kertoja sanoo Merlinin olevan isänsä kaltaisesti petollinen ja epärehellinen mies. Velhon olemuksen pimeää puolta kuvastaa myös se, että kertoja toteaa hänen tietävän kaiken riettaudesta:

Il fut de la nature de son père, car il était décevant et déloyal et sut autant qu'un cœur pourrait savoir de perversité<sup>141</sup> (EP: 16).

Merlin määrittellään EP:ssa syntyperänsä tuotokseksi eli isänsä pojaksi. Häntä ei luonnehdita sankarien tapaan uljaaksi, rehdiksi ja oikeudelliseksi vaan epärehelliseksi ja petolliseksi. Kertojan lisäksi Viviane luonnehtii velhoa näillä adjektiiveilla. Nämä piirteet ovat ritariperinteen sankarille vastakkaiset ja Merlin onkin tältä osin eräänlainen antisankari. Hän ei kuitenkaan ole luonteeltaan täysin petollinen hahmo ja juuri rakkaudessaan hän on pikemminkin vilpitön. Niin hypoteksteissään kuin EP:ssakin hän rakastuu Vivianeen, piirittää tätä lempeästi ja lupaa toteuttaa kaikki tämän toiveet saadakseen rakkautta osakseen. Merlin pitää uskollisesti lupauksensa ja tulee siksi petetyksi. Hän on valmis kärsimään saadakseen nauttia edes hetken rakastamansa naisen seurasta.

Suurin mytologiassa kerrottu Merlinin ohjaama petos on hänen ja Uther Pendragonin salaliitto herttua Tintagelin syrjäyttämiseksi. Tämä salaliitto on mainittu ohimennen myös EP:n ensimmäisessä luvussa, jossa selvitetään velhon taustaa:

<sup>139</sup> Keskiaikainen usko naisen ja paholaisen välisestä suhteesta juontaa juurensa antiikista, jossa ihmiset ja jumalat olivat keskenään kanssakäymisissä. Kristinuskon julistuksessa pakanajumalat langenneiksi enkeleiksi muuttuivat vanhojen jumalien liitot ihmisiin synnillisiksi. Näin kirkko pyrki tuhoamaan sitä edeltäneet uskonnot tuomitsemalla ne saatanallisiksi. (Rudwin 1973: 21–22, 222.)

<sup>140</sup> Esim. Rudwin mainitsee Merlinin äidin nunnaksi (Rudwin 1973: 230).

<sup>141</sup> Hänestä oli tullut isänsä kaltainen, sillä hän oli petollinen ja epärehellinen ja tiesi riettauksista niin paljon kuin sydän vain voi niistä tietää (MV: 33).

Après que le duc de Tintaguel fut mort par la trahison d'Uther Pandragon et de Merlin pour Egerver, la duchesse qu'Uther Pandragon aimait, Merlin s'en alla dans les forêts profondes, obscures et anciennes<sup>142</sup> (EP:16).

Tuon petoksen syy on rakkaus, koska tapahtumat johtuivat Utherin intohimoisesta rakkaudesta Tintagelin kaunista vaimoa kohtaan. Merliniä puolestaan ohjaa pohjimmiltaan isänmaanrakkaus, sillä ennustuskykyisenä velhona hän tietää Utherin ja Igrainen liitosta syntyvän Arthurin, joka nousee oikeamieliseksi kuninkaaksi hallitsemaan voitokkaasti koko kelttien valtakuntaa. Legendan mukaan Arthur vakiinnutti kristinuskon kelttien alueelle<sup>143</sup> ja kristinusko puolestaan syöksi vallasta vanhat pakanallisiksi tuomitsemansa uskonnot ja lakautti druidien kastin, johon Merlinkin kuului.<sup>144</sup> Arthurin synnyn ja valtaan nousun edesauttaminen on näin pohjimmiltaan epäitsekäs ja kohtalokas teko Merliniltä.

Merlin ei olekaan legendassaan sen enempää kuin EP:ssakaan isänperintönsä vaikutuksesta huolimatta belsebuubimainen hirviö, joka juonittelee ihmiskunnan turmioksi. Toisaalta paholaisenaan ei ole aina katsottu olevan täysin paha: esimerkiksi keskiajalla demonien uskottiin olevan ambivalentteja hahmoja. Niiden teoista ja olemuksesta ei voitu antaa yhtä määritelmää sortumatta stereotyyppiseen yleistyksen. (Katajala-Peltomaa 2004: 100, 103.) Apollinairen teoksessa Merlin ei esiinny edes riettaana paholaisena, vaikka häntä sellaiseksi soimataan. Hän on olemukseltaan eri aikakausien ja kirjailijoiden paholaiskuvan ruumiillistuma, joka tosin mätänee nyt haudassaan. Näin vaikka syntyperän tuoma pimeiden voimien läsnäolo on irrottamaton osa Merlinin persoonaa, se ei tee hänestä itsestään saatanaa tai niin sanotusti saatanallista hahmoa. Merlin on lopulta haavoittunut vanha, yksinäinen mies, joka kaipaa yhä petollista naistaan.

Kirkon edustaman negatiivisen paholaiskuvan mukaan paholainen pyrkii saattamaan ihmisen kadotukseen ja tuhoamaan hänet. EP:ssa omia etujaan ajava petollinen osapuoli on pikemminkin Viviane kuin Merlin. Näin teoksen paholaiskuva on Baudelairin saatanakuvan tavoin positiivinen. Näiden molempien kirjailijoiden paholaiskuvaan kuuluu naurua, mutta naurut ovat eritasoisia. Humoristisuudessaankin Baudelairin tyyli sisältää kristillisen ulottuvuuden. Hänen maailmankuvansa on tiiviisti kiinni kristillisyydessä, mystisessä ja moraalissa. Kunnaksen mukaan siinä on läsnä jännite, joka heijastaa länsimaisen ihmisen kriisiä uskosta maallistuneeseen ateismiin ja valistuneeseen kyynisyyteen. (Kunnas 2008: 158.)

<sup>142</sup> Sen jälkeen kun Tintagelin herttua oli kuollut Uther Pendragonin ja Merlinin petettyä Igrainen, herttuattaren jota Uther Pendragon rakasti, Merlin lähti syviin, pimeisiin ja vanhoihin metsiin (MV: 32–33).

<sup>143</sup> Kristinuskolla ja kirkolla on merkittävä asema ritarimaaneissa ja kuningas Arthurin tarinaperinteessä. Ritariuteen kuului mm. oikeudellisuuden ja lojaaliuden ohella omistautuminen ja uskollisuus kirkolle. (Bulfinch 2003: 367.)

<sup>144</sup> Kirkko tuomitsi demoniseen magiaan turvautumisen, eikä hyväksynyt luonnon salattujen voimien, loitsujen ja taikasanojen käyttöä (Katajala-Peltomaa-Toivo 2004: 20).



Apollinaire taas suhtautuu hautaan, ruumiiseen, mätänemiseen, jumalaan ja saatanaan vähemmän traagisesti ja kriittisesti. Useissa mytologian lähteissä, myös esimerkiksi Apollinaren käyttämässä Edgar Quinetin teoksessa *Merlin l'enchanteur* (1869), Merlin kuvataan jopa kristinuskoa eteenpäin vievänä ihmisenä, joka kykenee syrjäyttämään paholaisperimänsä.<sup>145</sup> EP:ssa Merlin mainitaan paholaismaiseksi, mutta muuta näyttöä pahuudesta ei syntyperän lisäksi ole. Rimmon-Kenan toteaa, että perinteisesti henkilöahmo on konstruktio, jonka lukija kokoaa erilaisista tekstiin sirotelluista viitteistä (Rimmon-Kenan 1991: 49). Lukemisprosessissa lukijan esiymmärryksen muodot, uskomukset ja odotukset muotoutuvat sen kautta, mitä uutta hän saa lukiessaan tietää.<sup>146</sup>

Koska Merlin on hyperhahmo, lukijan saama informaatio ei typisty vain Apollinaren antamiin faktoihin vaan myös lukijan aiempaan tietoon. Lukija saa taustatietoa hahmosta myös tekstin ulkopuolelta. Näin voidaan siis ajatella, että EP:n Merlin on Quinetin Merlinin tavoin lähes pyhä mies. Raamatullisesti hän tosin pysyy tuomittavana, koska Vanhassa Testamentissa (VT) julistetaan, että velhot ovat ”kauhistus herralle”:

Älköön keskuudessani olko ketään, joka panee poikansa tai tyttärensä kulkemaan tulen läpi, tahi joka tekee taikoja, ennustelee merkeistä, harjoittaa noituutta tai velhoutta./joka lukee loitsuja, kysyy vainaja tai tietäjähengiltä tahi kääntyy vainajien puoleen./Sillä jokainen, joka sen kaltaista tekee, on kauhistus Herralle, ja sellaisten kauhistusten tähden Herra sinun Jumalasi, karkoittaa heidät sinun tieltäsi. (5 Moos. 18: 10-12.)

Raamatun *Johanneksen ilmestyksessä* velhojen kerrotaan jäävän kaupungin porttien ulkopuolelle muita huonompina ihmisinä:

Autuaat ne, jotka pesevät vaatteensa, että heillä olisi valta syödä elämän puusta ja he pääsisivät porteista sisälle kaupunkiin!/Ulkopuolella ovat koirat ja velhot ja huorintekijät ja kaikki, jotka valhetta rakastavat. (Ilm. 22: 14-15.)

Kristinuskon symboliikassa portit ja kaupunki kuvaavat taivasta. Syy kaupungin ulkopuolelle jättämiseen on velhojen yhteys taikauskon ja magian eirationaliseen maailmaan. Kristinuskon tuomitessa vanhat uskomukset ja uskonnot pakanallisiksi, nousivat sen myyttisimmät ja tarunhohtoisisimmat edustajat myös tuomittavimmiksi ihmisiksi. EP:n puhuva korppi viittaa tähän Raamatun symboliikkaan todetessaan, että ”Kaupunkien porteille kuolevat velhot, joi-ta kukaan ei hautaa” (MV: 44):

Aux portes des villes meurent des enchanteurs que personne n'enterre (EP: 24).

Koska Merlinin olemuksessa on sekä paholaista että ihmistä, hän on syntyperältään kahden maailman edustaja. Kristinuskoko jakoi maailman hyvään ja pahaan

<sup>145</sup> Quinet:illä Merlin kääntyy paholaisen sijaan jumalan puoleen ja toimii tämän toiveiden maanpäällisenä toteuttajana (Rudwin 1973: 230).

<sup>146</sup> Näin käynnistyy hermeneuttinen kehä, jossa yksittäiset piirteet käyvät ymmärrettäviksi kokonaisuuden muodostavassa kontekstissa ja konteksti käy ymmärrettäväksi yksittäisten piirteiden kautta (Eagleton 1997: 97, 101).

kristillisen jumalan ja paholaisen tekoja pohjana pitäen ja ihmisen toiminta luokiteltiin jommankumman mukaan (Katajala-Peltomaa-Toivo 2004: 24). EP:ssa jako ei ole kuitenkaan näin mustavalkoinen. Merlinissä on valloillaan hahmon legendaan alun perinkin kuuluva mystinen ja samalla inhimillinen hyvän ja pahan rinnakkaiselo. Velhon ihmismäinen puoli kaipaa rakkautta ja saa Merlinin jumaloimaan Viviane-neitoa, mutta paholaisen läsnäolo suhteessa on kuitenkin aina pohjimmiltaan turmiollinen. Koska inhimillinen velho ei kykene tuhoamaan rakastettuaan, tuhoutuu hän tämän sijaan itse. Velhon olemus onkin ambivalentti, sillä hän on samanaikaisesti parantaja ja tuhoaja.

### 2.3 Merlinin metsä

L'Enchanteur pourrissant célèbre uniquement cette prodigieuse matrice qu'est la forêt créatrice de prestige et de vies sans cesse renouvelés.<sup>147</sup>

Apollinaire määritteli vuonna 1915 ensimmäistä julkaistua teostaan sanomalla, että ”se juhlii sitä suunnatonta kohtua, joka metsä on synnyttäessään vaikutteita ja jatkuvasti uudistuvaa elämää”.<sup>148</sup> EP:n metsä on näin kirjailijalle tarustojen runsaudensarvi ja kaiken keskusta, joka määritellään teoksessa toistuvasti pahaenteisen syväksi ja pimeäksi:

La forêt profonde et obscure

Luonnon läsnäolo EP:ssa korostuu metsän kuvauksessa. Metsän pimeyttä ja synkkää tunnelmaa kuvataankin teoksessa täysin identtisesti muodossa 12 kertaa.<sup>149</sup> Tuo toisto on olemukseltaan maagista ja seremoniallista ja tuo siksi mieleen uskonnolliset juhlallisuudet ja rukouslitaniat. Samalla kertautuva virke muistuttaa muodoltaan satujen kerrontamallia ja suullisen perinteen loruja. Toistoa käytetäänkin saduissa usein vaikutusefektinä. EP:n ensimmäisen luvun alussa oleva ”olipa kerran”-alkuasetelmakin<sup>150</sup> johdattaa lukijan perinteiseen satutunnelmaan, jota jatkavat metsän puhuvat eläimet.

Merlinin metsää luonnehtivat määreet ”syvä ja pimeä” ovat osa teoksen intertekstuaalista aineistoa, sillä Burgosin mukaan tuo toisto on otettu EP:n ensimmäisen luvun hypotekstinä toimineesta *Lancelot du Lac*-teoksesta (Burgos 1972: CXXXIII). Toistumalla tasaisin väliajoin adjektiivit toimivat ikään kuin kertosaikoina teokselle. Ne muistuttavat tapahtumapaikasta ja korostavat metsän merkitystä teoksen symboliikassa.

<sup>147</sup> Kirjeessä Madeleinelle 15.5.1915. Viitattu Burgosin teoksen kautta, Burgos 1972: XIV.

<sup>148</sup> Suom. R. M.-K.

<sup>149</sup> Kaiken kaikkiaan nuo adjektiivit ovat samassa metsää koskevassa lauseessa yhteensä 17 kertaa.

<sup>150</sup> Il y eut jadis une demoiselle de grande beauté, fille d'un pauvre vavasseur (EP: 31). Olipa kerran hurmaavan kaunis neito, köyhän vasallin tytär (MV: 31).

Metsää on perinteisesti käytetty vertauskuvana maailmalle, joka jollakin tavoin poikkeaa ympäröivästä kulttuurisesta elämänmuodosta. Saduissa se kuvataan usein arvoituksellisten ja uhkaavien olentojen, kuten petojen, hirviöiden ja rosvojen kansoittamaksi. Näin metsä olentoineen sisältää symbolisen kuvauksen koettelemuksista ja voimista, joita ihminen kohtaa kasvaessaan ja aikuisuudessaan. (Biedermann 2002 *s.v. metsä*, 222–223.)

Metsä on paikkana erityisen merkittävä Merlinille, sillä heti EP:n ensimmäisessä luvussa hänen kerrotaan jo nuorena lähteneen syviin, pimeisiin ja vanhoihin metsiin:

---Merlin s'en alla dans les forêts profondes, obscures et anciennes<sup>151</sup> (EP: 16).

Metsässä Merlin saavuttaa tietoisuuden maailmasta ja kasvaa suureksi velhoksi. Metsä on näin konkreettisesti velholle juuri sitä mitä se on symboliikassaan, eli se on ympäristö, jossa hän on löytänyt maagisen maailman, kasvanut aikuiseksi mieheksi ja törmännyt myyttisiin olentoihin. Metsä on hänelle myös uhkaava ja kohtalokas paikka hänen joutuessaan sen suojissa hautaansa.

Saduissa metsän puiden läpi siintävä valo on vertauskuva varjeluksen tai parempien aikojen toivosta (Biedermann 2002 *s.v. metsä*, 222–223). EP:n metsän pimeys, varjo, yö, synkkyys ja myyttiset hahmot viittaavat metaforisesti tuntemattomaan maailmaan ja sen olemuksen alueeseen, jota ei voi järjellä valaista. Pimeyden katsotaankin perinteisesti kuvastavan tuonpuoleisuutta ja erityisesti sen pimeää alamaailmaa, tuonelaa tai manalaa (*id. s.v. pimeys*, 277). Valo taas on niin mytologian kuin Raamatullisen luomiskertomuksenkin pohjalta jumaluiden ja henkisyyden vertauskuva. EP:ssa Chapalu-hirviö pakenee sarastavaa auringonvaloa, taikavoimainen Viviane arastelee auringon valoa ja haltijat menevät piiloon aamuauringon ensisäteitä:

*Or, la forêt devenait moins obscure. Redoutant le jour, le monstre activait le travail de ses mâchoires et de sa langue lécheuse. Et l'aube poignant, le monstre Chapalu s'enfuit vers des solitudes plus sombres.*<sup>152</sup> (EP: 60.)

*La dame du lac fut sensible au bienfait des premiers rayons*<sup>153</sup> (EP: 63).

*Aux premières lueurs de l'aube, les fées s'enfuirent précipitamment par les cheminées*<sup>154</sup> (EP: 83).

Näin EP:ssa myyttisen maailman edustajat poistuvat paikalta jumalaisen auringon tullessa kuvaan ja järven neito siristelee silmiään tuon valon edessä! Raamatun mukaan jumala ei valaissut alussa vallinnutta alkukaaosta yhdelläkään

<sup>151</sup> ---Merlin lähti syviin, pimeisiin ja vanhoihin metsiin (MV: 32–33).

<sup>152</sup> *Mutta metsä muuttui valoisammaksi. Peläten päivän tuloa tuo hirviö nopeutti leukojensa ja nuolevan kielensä työtä. Ja aamun sarastaessa Chapalu-hirviö pakeni kohti synkempiä yksinäisyyksiä.* (MV: 76.)

<sup>153</sup> *Järven neito arasteli ensimmäisiä siunaavia säteitä* (MV: 79).

<sup>154</sup> *Ensimmäisten aamunkoiton säteiden sarastaessa haltiattaret pakenivat kiireesti savupiippujen kautta* (MV: 100).

valon säteellä, joten kaaoksessa vallitsi pimeys.<sup>155</sup> Pimeyttä onkin perinteisesti pidetty myös tuon historian alussa vallinneen kaaoksen vertauskuvana (Biedermaann 2002 s.v. *pimeys*, 277). Pimeyden avulla EP:ssa korostetaan juuri teoksessa hallitsevaa kaaosmaista tilannetta, jossa eri aikakaudet, paikat ja henkilöt sekoittuvat keskenään. Myös syvyyden määre viittaa tuohon aikakausien simultaanisuuteen. Metsän syvyys yhdistyy ajankäsitteeseen siten, että syvyys kuvaa horisontaalisen ajan sijasta vertikaalista aikaa, eli aikaa, joka pureutuu EP:ssa eri ajan kerrostumiin. Kyseessä ei ole perinteinen, lineaarinen ajankulu, joka sijoittuu verrattain suppealle aikajanelle vaan vuosisadoilta toisiin siirtyvä tai pikemminkin hyppivä ajankuva. Yhdistettynä aikaan syvän voi näin katsoa symboloivan ääretöntä ja määrittelemätöntä olemassaoloa – ajatonta maailman läpileikkausta.

EP:n kuolleen velhon voi katsoa olevan niin luonteeltaan kuin mielentilaltaan häntä ympäröivän metsän kaltaisesti syvä ja pimeä. Maisema voikin toimia hahmon luonteenpiirteiden tai mielentilan analogiana. Maiseman viittaus luonteeseen voi olla suora eli kaltaisuuteen perustuva tai käännteinen eli kontrastia painottava. (Rimmon-Kenan 1991: 87, 90.)<sup>156</sup> EP:ssa pimeys liittyy Merliniin ensisijaisesti hänen pimeyden voimiin sitoutuvan syntytaustansa takia, mutta myös konkreettisesti hänen maanalaisen, ja siksi pimeän, olinpaikkansa kautta. Syvyyden liittyessä henkilökuvaukseen sen voi katsoa määrittelevän hahmon henkistä moninaisuutta ja ambivalenttisuutta. Merlin onkin olemukseltaan nimenomaan syvä ja monikerroksinen ollessaan mytologisen aikansa kautta kulttuurihistorian edustaja, monen alan asiantuntija, luontoa, ihmisiä ja eläimiä ymmärtävä velho, pimeyden voimia hallitseva ja magiaa taitava tietäjä.

Tällainen luonnon ja ihmismielen yhteisen maiseman käsittely oli yleistä erityisesti romantiikan aikakaudella. Englantilaisen gotiikan edustajilla maiseman pimeys ja hämäryys muuttuivat mentaalisten ja tunteellisten tilojen merkeiksi. (Botting 1996: 91–92) EP:n tarinapuitteet hautoineen, hirviöineen, noitineen, kuolleine sankareineen, elävine kuolleineen ja petollisine naisineen tuovat teokseen goottilaisen kauhuromantiikan materiaalia. EP:n tunnelma muistuttaa nimenomaan ennen 1800-luvun puoliväliä vaikuttanutta romantiikan aikaista goottikauhua, sillä 1850-luvun jälkeen gotiikan kauhun piiriin tuli koti ja perhe ja hautausmaat ja pimeät metsät jäivät taka-alalle. Goottiromantiikassa sankari on synkän totuuden tai hirvittävän tiedon omaava yksilö, joka on tuomittu elämään sosiaalisen maailman rajoilla. (*Id.* 98, 113.) EP:ssa Merlin on tämänkaltaisesti eristetty hautaansa ja hän ymmärtää teoksen lopussa surullisen totuuden miehen ja naisen olemuksien erilaisuudesta.

<sup>155</sup> Alussa loi Jumala taivaan ja maan. Ja maa oli autio ja tyhjä, ja pimeys oli syvyyden päällä, ja Jumalan Henki liikkui vetten päällä. Ja Jumala sanoi ”Tulkoon valkeus”, ja valkeus tuli. Ja Jumala näki, että valkeus oli hyvä; ja Jumala erotti valkeuden pimeydestä. Ja Jumala kutsui valkeuden päiväksi, ja pimeyden hän kutsui yöksi. Ja tuli ehto, ja tuli aamu, ensimmäinen päivä. (1 Moos. 1: 1–5.)

<sup>156</sup> Maiseman ja henkilön kesken ei esiinny tarinallista kausaalisuhdetta, mutta maisemalla voidaan tukea aiempaa määrittelyä hahmosta. Esim. harmaa ja ikävä maisema ei riitä takaamaan hahmon pessimistisyyttä, mutta se voi vahvistaa lukijan aiempaa havaintoa pessimistisestä juonteesta. (Rimmon-Kenan 1991: 87, 90.)

Samoin kuin Apollinairella, goottromantiikassa synkkä maisema ja ympäristö korostavat ”sankarin” tietoa salaperäisestä maailmasta. EP:ssa outojen, arvoituksellisten ja uhkaavien olentojen kansoittama metsä sopii jo itsessään ja samalla symboliikkansa ansiosta hypotekstien maagisten ja myyttisten tarupeerinteiden näyttämöksi. EP:n kauhu on kuitenkin pehmentynyt naurun ja huumorin kautta, jolloin synkät puutteet pikemminkin parodioivat goottityyliä osoittavalla korostuksellaan kuin mukailevat sitä. Näin esimerkiksi velhon synkkä hautakumpu katoaa herkullisten ruokatarvikkeiden alle, kauhistuttavat sfinksit vaeltavat kuuliaisesti paimenen ohjaamina, noitanaisten ohella haudalle saapuu keijukaisia kristallikengissään ja hirvittävä Viviane nukahtelee haudalla. Hahmojen hypoteksteihin kuuluneet kauhuelementit niin sanotusti väljähtävät EP:ssa.

Tuota synkkää metsää, jonne Merlin on haudattu, ei määritellä EP:ssa maantieteellisesti, vaikka hypoteksteissä sen kerrotaan olevan Bretagnessa sijaitseva suuri Brocélianden metsä, jonka nimi nykyään on Paimpont. EP:ssa mainitaan kaiken kaikkiaan vain muutamia paikanmääreitä, mutta nekin ovat useimmiten läsnä vain auttamassa hahmojen kulttuurihistoriallista identifiointia.<sup>157</sup> Ne eivät kuvaa varsinaista teoksen tapahtumaympäristöä. Apollinaire ei näin ole sitonut tekstiään tiettyyn aikaan ja paikkaan.

Paikanmääreettömyydellään teos saavuttaa universaalimman ja ajattomamman sävyn. Kelttiläisestä mytologiasta on ikään kuin leikattu irti metsä, jossa Merlin makaa haudassaan ja se on sijoitettu avaruudelliseen kulttuurista ja ajasta irtonaiseen tilaan, jonne on leikeltu ja lisäilty hahmoja velhon ”seuraksi”. Metsän lisäksi ainoa konkreettinen paikka, minkä kuvaukseen palataan EP:ssa, on Merlinin hauta. Teoksessa kerrotaan toistuvasti velhon makaavan haudassaan:

L'Enchanteur était entré conscient dans la tombe et s'y était couché comme sont couchés les cadavres<sup>158</sup> (EP: 18).

Or, l'enchanteur était étendu mort dans le sépulchre, mais son âme était vivante---<sup>159</sup> (EP: 19).

Hauta sitoo Merlinin konkreettisesti maahan. Hän makaa haudassaan kuin äidin turvallisessa sylissä tuntematta pakokauhua olinpaikastaan. Maan keskellä makaaminen symboloi velhon suhdetta luontoon: samoin kuin Merlinin fyysinen ruumis maatuessaan yhdistyy luontoon, myös velhon henkinen minä on osa ympäröivää luontoa. Sen lisäksi, että Merlin on paholaisen poika, on hän

<sup>157</sup> Kelttiläiseen tarinaympäristöön liittyviä paikkoja EP:ssa ovat Camelotin ja Orkeniin kaupungit, Ardennit Länsi-Euroopassa, Malvernen-metsä, Escavalonen seutu, Amblève joki ja Lomond-järvi Skotlannissa. Muita paikanmääreitä ovat Jerusalemi, Rooma, Unkari, Lindoksen ja Rodoksen kaupungit Kreikassa sekä Gibe/Gibelvuori, jossa Morganin Sans-Retourin kastelli sijaitsee. Lisäksi Cumaen-oraakkeli ja Delfoin-papitar sisältävät itsessään paikanmääreen.

<sup>158</sup> Velho ei ollut kuollut hautaan joutuessaan, mutta makasi siellä niin kuin ruumiit haudassa makaavat (MV: 37).

<sup>159</sup> Mutta vaikka velho oli makuullaan ja kuolleena haudassaan, hänen sielunsa oli elossa--- (MV: 38).

mytologiassakin identiteetiltään nimenomaan luonnon ihminen. Tätä korostaa EP:ssa esimerkiksi se, että hän puhuu eläimille kuin kaltaisilleen. Luontoa ei kuvatakaan teoksessa vain alustaksi, jossa ihminen elää, vaan ympäristöksi, jonka kanssa hänen on kommunikointava ja elettävä rinnatusten. Ihmisen ja luonnon välisen yhteyden vaaliminen viittaa romantikkoihin, joiden luonnonfilosofia-ajattelun luonnon sielullistamisesta symbolistit elvyttivät (Kaunonen 2003: 45; Niinisalo 2004: 29). Apollinairella Merlin on ihminen, joka tuntee yhä kuuluvansa luontoon. Viviane korostaa tätä kertomalla eläinten suojelleen velhoa:

*J'ai enchanté l'enchanteur décevant et déloyal que protégeaient les serpents, les hydres, les crapauds---*<sup>160</sup> (EP: 19).

Merlinin asema luonnon tasapainottajana ja villieläinten herrana painottuu myös useissa velhoa koskevissa lähteissä (Markale 1999 *s.v. Merlin*, 175–176). Merlin kuvataan usein luonnonihmiseksi, joka elää symbioosissa eläinten ja kasvien kanssa. EP:ssa metsän eläimet eivät kuitenkaan enää kuule velhoa ja puhuvat enää vain keskenään. Näin esimerkiksi velhon kehotukset eläimille infernaalisen parittelun lopettamisesta kaikuvat kuuroille korville:

*Les bêtes n'entendirent pas la voix de l'enchanteur et continuèrent leur copulations mortuaires sous la dictature inféconde de Béhémoth*<sup>161</sup> (EP: 71).<sup>162</sup>

Merlinin ohella haudalle saapuvat druidit kykenevät yhä kommunikoimaan eläinten kanssa. He kertovat tuulienkin tottelevan heitä:

*Car les vents nous obéissent encore et portent les sons de nos harpes*<sup>163</sup> (EP: 23).

EP:ssa druidit toteavat kuitenkin joukkonsa ehtyneen, joten ihmisten ja luonnon välinen vuorovaikutus on katkeamassa:

*Nous avons des pouvoirs autrefois, lorsque, nombreux, nous étions réunis en collègues. Mais en ce temps, nous sommes presque toujours seuls.*<sup>164</sup> (EP: 23.)

Katoava usko magiaan on harventanut druidien rivejä ja pakottanut heidät toimimaan yksin. He ovat enää jäänteitä menneisyydestä – eräänlaisia sukupuuttoon kuolevia maagisen maailman viimeisiä edustajia, joilla ei ole enää muinoin omaamaansa valtaa.

Merlin-velho on yksi suurimmista kelttiläisistä druideista ja hänen kuolemansa EP:ssa enteilee sitä, että druidien jo entuudestaan harvat rivit tulevat

<sup>160</sup> Olen lumonnut petollisen ja epärehellisen velhon, jota käärmeet, peikot, hydrat ja rupikonnat suojelivat --- (MV: 38).

<sup>161</sup> *Eläimet eivät kuulleet velhon ääntä ja jatkoivat kohtalokasta paritteluaan Behemotin hedelmättömän diktatuurin alaisina* (MV: 88).

<sup>162</sup> Kohtauksesta tarkemmin luvussa 5. Animaalinen ympäristö.

<sup>163</sup> Sillä tuulet tottelevat yhä meitä ja kantavat harppujemme ääntä (MV: 43).

<sup>164</sup> Meillä oli muinoin valtaa. Silloin kun meitä oli paljon ja kokoonnuimme neuvostoissa. Mutta nykyisin olemme melkein aina yksin. (MV: 42.)

harvenemaan jatkossakin. Druidien tavoin hänkin pelkää katoavansa historias-  
ta ja pyytää siksi haudalleen saapunutta Morgan-noitaa kertomaan hänestä jäl-  
kipolville ja ylistämään hänen nimeään:

Adieu! Amuse-toi bien, et proclame ma renommée lorsque sur leurs vaisseaux les  
navigateurs passeront le détroit. Proclame ma renommée, car tu sais que je fus un en-  
chanteur prophétique.<sup>165</sup> (EP: 29.)

Merlin ei edusta EP:ssa vain itseään tai kerro vain omasta kohtalostaan vaan  
toimii koko menneen maailman, ihmiskunnan, eläimistön ja kulttuuriperinteen  
edustajana. Hän on esihistoriallinen jäännös, joka tuntee koko maailman, mutta  
jota maailma ei enää juurikaan ymmärrä tai kuule. Eläimet muistavat Merlinin,  
koska kaipaavat häntä, mutta eivät enää aisti hänen henkistä läsnäoloaan. Mer-  
linin, eläinten ja maan alkuperäinen yhteys kuvastaa arkaaista ihmisen ja luon-  
non symbioosia. Velhon kuoltua tämä yhteys on voimassa enää vain kuoleman  
kautta sillä maatuessaan elävät olennot ovat yhä yhtä maa-aineksen kanssa.

EP:ssa Merlin sanoo Morganille, että velhojen aika maan päällä on ohi,  
mutta uusia velhoja tulee myöhemmin:

De longtemps, la terre ne portera plus d'enchanteurs, mais les temps des enchanteurs  
reviendront!<sup>166</sup> (EP: 29).

Hän kertoo näin edustamansa historiallisen kulttuurin olevan loppumassa.  
Velhon mädäntyminen ja hänen ruumiinsa asteittainen katoaminen kuvaavat  
juuri tuota rappeutuneen ihmiskunnan vieraantunutta suhdetta luontoon.

Luontosuhteen katkeamisessa on läsnä myös ajatus ihmisen arkaaisen  
olemuksen mätänemisestä, joka johtaa luovan mielikuvituksen kuolemaan.  
Merlinin kuoltua ihminen ei ole enää kokonainen, koska hän on menettänyt tai-  
an ja loitsun. Velho kuolee, koska hänen edustamaansa maailman näkemykseen  
ei enää uskota. Hän kuitenkin uskoo uudenlaisten velhojen ja tietäjien ottavan  
lopulta paikkansa maailmassa. Näin Merlin-velho uskoo kehitykseen eikä jää  
suremaan omaa kohtaloaan.

## 2.4 Unimaailma

Il y a trop de personnages divins et magiques, dans la forêt profonde et obscure,  
pour que je sois dupe de cette fantaisie de Noël funéraire (EP: 45).

<sup>165</sup> Hyvästi! Nauti elämästäsi ja levitä mainettani, kun merenkulkijat ohittavat laivoil-  
laan salmen. Levitä mainettani, sillä sinä tiedät, että olin profeetallinen velho. (MV:  
48.)

<sup>166</sup> Pitkään aikaan ei maa ole kantava päällään velhoja, mutta velhojen aika palaa vielä  
(MV: 48).

Merlin viittaa metsän tapahtumien epätodellisuuteen toteamalla, että: ”Tämän syvän ja pimeän metsän uumenissa on liikaa jumalallisia ja taianomaisia olentoja, jotta minä antaisin huiputtaa itseäni tällä hautausten joulun kuvitelmallä” (MV: 62).<sup>167</sup> EP:n myyttisten ja historiallisten hahmojen voikin ajatella olevan juuri eräänlaista Merlinin kuvitelmaa. Tapahtumien irrationaalisuus ja fantasianomaisuus, kuten velhon näyt ja mietteet haudassaan sekä häntä etsivien hahmojen harhailu pimeässä metsässä, luovat teoksen kaikissa luvuissa näkyvän unenomaisen ilmapiirin. Tuo fantastinen unimaailma sitoo osaltaan teoksen yhteneväksi kokonaisuudeksi.

Haudalle saapuneet hahmot ovat kertojan ja velhon havaittavissa, vaikka metsässä vartioiva Viviane ei kiinnitä niihin mitään huomiota. Näyt voikin tulkita paholaisen tekemiksi harha-aistimuksiksi, sillä vanhoissa askeettisissa teksteissä eli kertomuksissa munkkien kilvoittelemisista on usein mainintoja tällaisista demonien aistein havaittavasta läsnäolosta (Metso 2004: 51). Koska Merlin on itsekin osin paholainen, voi harhojen tulkita olevan hänen itsensä aiheuttamia. Tulkintaa tukee se, että koska Merlinin ruumis on kuollut, hänellä ei ole fyysisiä elimiä, joilla nähdä tai kuulla ympärillään tapahtuvia liikettä. Näin tapahtumien täytyy kulkea jossain reaalisien, havaittavan maailman tuolla puolen.

EP:n tapahtumien kuvitteellisuutta tai hallusinatorista pohjaa tukee myös se, että haudalla vieraileva Morgan-noita jättää Merlinin pyynnöstä haudalle kangastuksia, joiden velho sanoo olevan hänelle hyödyllisiä, vaikka hänen ruumiinsa on kuollut:

Je suis mort et froid. Mais tes mirages ne sont pas inutiles aux cadavres; je te prie d'en laisser une bonne provision près de ma tombe à la disposition de ma voix. Qu'il y en ait de toutes sortes, de toute heure, de toute saison, de toute couleur et de toute grandeur.<sup>168</sup> (EP: 29.)

Vaikka Merlinin ruumis puhetta tuottavine ruumiinosineen on kuollut, hän kykenee yhä puhumaan. Hän toteaa käyttävänsä Morganen kangastuksia äänensä avulla. Metsän tapahtumat ja haudalle vaeltavat hahmot voi näin tulkita kangastuksiksi, joita velho synnyttää joko tietoisesti tai tiedostamattaan. Vaikka EP:ssa mainitaan vain yhden kerran Merlinin käyttävän konkreettisesti noita Morganin kangastuksia, voi loitsimisen ajatella tapahtuvan myös silloin kuin kyseistä aktia ei suorasanaisesti kuvata tekstissä.

Aivan kaikki EP:n tapahtumat eivät kuitenkaan selity Morganin kangastuksilla, koska tuo velhotar ei ole ensimmäinen haudalla saapuva olento. Häntä ennen Merliniä ovat etsineet kolme druidia ja joukko puhuvia eläimiä (käärmeet, rupikonna, kaksisarviset ja korppi). Lisäksi Merlin on kommunikoinut haudastaan sitä vartioivan Vivianen kanssa. Tämä pieni joukko teoksen henkilöistä, Morgan mukaan lukien, kuuluvat kaikki Merlinin tarinaperinteeseen eli keltti-

<sup>167</sup> Joulun Raamatullisesta aspektista lisää myöhemmin kohdassa 3.5. Merlinin antikristusidentiteetti.

<sup>168</sup> Olen kuollut ja kylmä. Mutta kangastuksesi eivät ole ruumiille hyödyttömiä; pyydän sinua jättämään niitä runsaasti hautani lähelle ääneni käytettäväksi. Olkoon niitä kaikenlaisia: jokaiselle hetkille, kaikille vuodenojoille, kaiken värisiä ja kaiken kokoisia. (MV: 48.)



mytologiaan. Niitä voikin, eläinten ohella, pitää varsinaisina metsän olentoina vastakohtana muiden myyttiperinteiden edustajille ja tuonpuoleisille hahmoille. Kuolleen velhon havaitessa nämä todelliset hahmot hän ehkä siis kuitenkin kykenee aistimaan tapahtumia sielunsa avulla vailla fyysisiä aistimiakin.

Merlinin kuuluessa itse syntyperältään kahden maailman väliin, erilaiset mystiset, mytologiset ja yliluonnolliset olennot ovat lähempänä hänen omaa olemustaan kuin tavalliset kuolevaiset ihmiset. Näin vaikka EP ei ole lojaali kelttiläiselle mytologialle kaikkiaikaisen hahmokollaasinsa takia, on Merlin unenomaisessa maailmassaan kuitenkin kaltaistensa hahmojen ympäröimä.

Useisiin Merliniä koskeviin myytteihin sisältyy käsitys siitä, että velho saavuttaa haudassaan tietoisuuden maailmasta (Moore 1995: 24). Näin voidaan ajatella, että Merlin ei tarvitse silmiä nähdäkseen tai korvia kuullakseen juuri siksi, että hän on tullut tietoiseksi menneestä, tulevasta ja nykyisestä. Menneisyys esiintyy hänelle historiallisten keskustelukumppanien avulla, mutta kadotettuaan otteen todellisuuteen, hän ei tunnista eroa totuuden ja valheellisen kuvitelman välillä – aktuaali aika ja Morganen kangastukset ovat hänelle keskenään yhtä todellisia.

Burgos näkee haudalle saapuneen Morganin symboloivan runoilijan muistia, joka odottaa aikaansa tullakseen ilmi. Runoilijalla Burgos puolestaan tarkoittaa aina itse Apollinairea, jota hän muutoinkin pitää EP:n varsinaisena päähenkilönä, joka on vain verhoutunut Merlinin hahmoon. (Burgos 1972: CXXX.) Morganen vierailtua haudalla alkaa hahmojen poikkihistoriallinen vaellus metsään, jolloin tuon velhottaren voikin ajatella herättäneen velhon muistelemaan menneitä. Näin Burgosin päättely Morganesta Merlinin muistina on hedelmällinen, mutta tulkinnan johdattaminen Apollinairen hahmoon ei mielestäni ole oleellista tai edes perusteltua. EP:ssa muisto menneistä tarinoista on ollut unohduksissa, mutta se nousee jälleen esille. Morgan sanookin ystäväyytensä olevan yhä voimassa poissaolostaan huolimatta:

Mon amitié est vive encore, malgré l'absence<sup>169</sup> (EP: 26).

Myyttinen runoilija on unohtanut kulttuuriperinteen, mutta löytää sen uudestaan. Morganen ollessa Merlinin muisti, velhon näkemät hahmot ja tapahtumat ovat hänen muistinsa esiin nostamia kangastuksia. Morgan sanoo kastellissaan elävän jumalia, haltijattaria ja muita taruelentoja:

J'ai laissé les jeunes gens que j'aime et qui m'aiment de force, au castel Sans Retour, tandis qu'ils aiment de nature, les dames errant dans les vergers, et même les antiques naïades. Je les aime pour leur braguette, Hélas! trop souvent rembourrée et j'aime aussi les antiques cyclopes malgré leur mauvais œil. Quant à Vulcain, le cocu boiteux m'effraye tant que de le voir, je pète comme le bois sec dans le feu.<sup>170</sup> (EP: 26.)

<sup>169</sup> Ystäväyteni on yhä voimassa vaikka olin poissa (MV: 46).

<sup>170</sup> Olen jättänyt rakastamani nuoret ihmiset, jotka rakastavat minua pakosta Sans Retourin kastelliin. Luonnostaan he rakastavat hedelmätarhoissa vaeltavia naisia ja jopa muinaisia vedenneitoja. Minä rakastan heitä heidän etumuksiensa takia! Voi, liian usein ne ovat pelkkää täytettä. Rakastan myös muinaisia kyklooppeja niiden pahasta silmästä huolimatta. Vulcanus, rampa aisankannattaja taas pelottaa minua niin, että hänet nähdessäni paukun kuin kuiva puu tulessa. (MV: 46.)

Merlinin metsä ei näin ole ainoa paikka, missä myytit sekoittuvat keskenään vaan myös Morganen linna on varsinainen konfiguraation keskus. Morganen ollessa Merlinin muisti, eri hahmot ovat samanaikaisesti läsnä velhon ajatuksissa ja muistoissa. Toistamalla rakastaa-verbiä Merlinin muisti ikään kuin yrittää todistaa, että maailmassa on vielä rakkautta ja että hän itse rakastaa yhä menneitä tarinoita ja myyttien hahmoja. Toisaalta hän sanoo kastellinsa asukkaiden rakastavan häntä pakosta, jolloin rakkaus ei ole hedelmällistä vaan ahdistavaa. Velho etsii mielensä muistista rakastamaansa kulttuuriperintöä, mutta törmää sen rappeutuneeseen luonteeseen, joka ei ole enää sellaisenaan rakasta vaan uudistusta kaipaavaa.

Mytologian katsotaan perinteisesti olevan olemukseltaan ajatonta, koska sen tapahtumat sijoittuvat eräänlaiseen myyttiseen preesensiin. Tapahtumat ovat ajan ulkopuolella, "kaikkiaikaisia" (ikuisia) tai toistuvia.<sup>171</sup> (Envall 1985: 22.) Näin Merlin saa alkunsa, syntyy, tulee velhoksi ja rakastuu Vivianeen eihistoriallisessa ajassa. Tämä ei kuitenkaan vielä selitä EP:n anakronismia. Teoksen avoimen ajallisuuden mahdollistaa ja oikeuttaa metsän tapahtumien pohjautuminen mielen muovaamaan todellisuuteen ja konkreettisesti läsnä olevan maailman ulkopuoliseen todellisuuteen. Tällaisessa hallusinatorisessa todellisuudessa tai unimaailmassa perinteinen aikakäsitys ei ole vallassa. Siinä tapahtumien, paikkojen ja hahmojen irrationaalinen päällekkäisyys ja epärealistinen kaoottisuus ovat hallitsevia piirteitä, jotka vahvistavat samalla kuvatun sadunomaisuutta. Unta eivät sido arkimaailman säännöt ja sillä on mahdollisuus leikitellä mielivaltaisesti kaikella käytössä olevalla aineistolla. Siinä, että 400 eaa elänyt Sokrates puhuu kelttien Merlinille, ei ole mitään omituista. Lopulta kaikki minkä Merlin näkee ja kokee, on ainakin hänelle itselleen totta. Uni- ja mielikuvitusmaailma ovat hänelle todellisia olemisen tiloja.

EP:ssa vallitsevaa aikaa voi lisäksi luonnehtia Bahtinin *ritariromaanin krontoopin* ajallisuudella. Siinä on niin sanotun ihmemaailman seikkailuaika, jossa tapahtumat, aika ja paikka ovat vääristyneet unelle ominaisella tavalla. Tuossa maailmassa on paljon symbolista ja itämaisen sadunomaista. Siinä aika voi olla noiduttua tai unet voivat vaikuttaa siihen siten, että hetket venyvät päiviksi ja päivät tiivistyvät silmänräpäyksiksi. (Bahtin 1979: 315.) EP:n eepinen seikkailuaika on erillään historiallisesta ajasta, vaikka teos ottaakin kantaa aikakauden taide-elämään. Apollinainen teoksessaan esittämä aikakauskritiikki tapahtuu kuitenkin symboliikan tasolla ilman, että teoksen varsinaiset tapahtumat suoranasaisesti sijoittuisivat 1900-luvulle.

EP:ssa läsnä olevassa ajan simultaanisuudessa on kyse juuri normaalin ajan suhteellisuudesta eli einsteinilaisen ajan käsityksen johdannaisesta. Apollinarella ajattomuus ei lopulta ole ajan puuttumista teksteistä vaan kaikkien aikojen samanaikaista läsnäoloa tarinassa. EP:n hahmot tuovat olemuksillaan ja perinteillään uuden tilan ja ajan teokseen. Näin teoksen tarinan aika sisältää kaikki ajat.

<sup>171</sup> Envall perustaa väitteensä siihen, että aika, jona esim. Kronos söi lapsensa ei ole historiallisesti määriteltävissä (Envall 1985: 22).

Ranskalaisissa taidepiireissä käytiin niin kutsuttu taistelu simultaanisuudesta vasta vuosina 1913 ja 1914, kun Apollinaire oli pohtinut aihetta jo paljon aikaisemmin. Kubismille ja futurismille ominainen käsitys samanaikaisuudesta ajassa ja paikassa oli hänelle paljon enemmän kuin pelkkää avantgarde-estetiikan tekniikkapohdiskelua. Décaudin väittää jopa, että se oli hänen ajattelunsa perusstrukturi, johon kuului ajallisuuden kieltämisen kautta myös kuoleman kieltäminen.<sup>172</sup> (Décaudin 1998: 177.) EP antaakin ajattomuudellaan kuolevalle fantasialle ikuisen elämän.

Merlinin ollessa fyysisesti kuollut, hän on osin läsnä tuonpuoleisessa, jossa vaeltavat kuolleet ja kuolemattomat hahmot. Osittaisen kuolemansa kautta hän on päässyt läsnä olevaksi maailmaan, johon hän ei täysin kuulu. Ritarromaaniin kronotoopille ominaisella tämän ja tuonpuoleisen rajan hämärtymisellä on lähtökohtansa myös kelttiläisessä mytologiassa, jossa ei määritelty tarkasti näkyvän ja näkymättömän maailman rajaa. Keltit uskoivat jo ennen kristinuskoon kääntymistään kuoleman jälkeiseen ylösnousemukseen. Taivaan ja helvetin käsitettä heillä sen sijaan ei ollut, vaan ihmisten katsottiin ilman muuta siirtyvän tuonpuoleiseen elämään. Tietäjien uskottiin asuvan sekä maanpäällisessä että tuonpuoleisessa maailmassa ja useat sankarit vierailivat eläessään tuonpuoleisessa. (Cotterell 2005: 91.) EP:ssa Merlin korostaa näiden kahden maailman liittymistä puhuessaan sekä eläville että kuolleille.<sup>173</sup> Hän havaitsee molempien maailmojen edustajat, kun Viviane puolestaan pystyy hahmottamaan vain maanpäällisen elämän. Näin kuolemattomuus ja ajan simultaanisuus konkretisoituvat Merlinin olemuksessa. Kelttiperinteen vastaisesti hän ei kuitenkaan havaitse tuonpuoleista maailmaa velho-olemuksensa ansiosta vaan osittaisen kuolemansa kautta.

Burgos esittää vakuuttavasti, että EP:ssa aika on pysähtynyt Merlinin ensimmäisen ja viimeisen lauseen välillä (Burgos 1972: CXLIX). Puhuessaan ensimmäisen kerran haudastaan Vivianelle Merlin kysyy neidolta syytä tämän tekoihin:

Dame, pourquoi avez-vous fait ce ci?<sup>174</sup> (EP: 19).

Teoksen kuudennessa luvussa, Merlinin lausussa viimeiset sanat Vivianelle, hän pyytää tätä kertomaan totuuden:

Ô toi que j'aimais (...) dis-moi la vérité...<sup>175</sup> (EP: 102-103).

<sup>172</sup> Lähes kaikissa Apollinainen teksteissä esiintyy kuolemattomuuden ja temporaalisuuden kieltämisen ajatus muodossa tai toisessa (Debon 1998: 56).

<sup>173</sup> Samoin esim. Dantella tuonpuoleinen yhdistää aikakaudet ja tuo hahmot yhteiskuvaan. *La Divina Comedian* maailma rakentuu nimenomaan näkyjen muotoon (Bahtin 1979: 317). Elävien maailma tulee osaksi tuonpuoleista Danten itsensä vaeltaessa maanalassa ja taivaassa. Dantella tapahtumien ajallisuus pohjautuu ns. preesens aikaan siten, että aika on ikään kuin loppunut teoksessa.

<sup>174</sup> Neito, miksi teit näin? (MV: 39).

<sup>175</sup> Sinä, jota rakasti (...) kerro minulle totuus... (MV: 118).

Näiden lauseiden välisenä aikana velho ikään kuin elää joukon samanaikaisia visioita, jotka ovat johtaneet hänen hautaamiseensa (Burgos 1972: CXLIX). Simultaanisuu­den taustalla on näin halu jähmettää aika ja paikka eli käsitys ajan ja paikan absoluuttisuudesta.<sup>176</sup> Apollinairella ajan kumoaminen ei mene kuitenkaan yhtä pitkälle kuin 1900-luvun alun futuristeilla, jotka pyrkivät unoh­tamään menneen tavoitellessaan tulevaisuutta (Décaudin 2002: 129). Apol­linairen mukaan taiteilijan ei nimenomaan tarvitse hylätä menneisyyttä ja tradi­tiota vaan jatkaa sitä. Näin EP:ssa ovat samanaikaisesti läsnä menneisyys, hah­mojen nykyisyys ja tulevaisuus. Siinä sekoittuvat todellisuus, tuonpuoleinen maailma ja velhon unenomaiset näyt.

## 2.5 Merlinin antikristus identiteetti

Elle s'étira, puis essuya son front mouillé de sueur, et ce geste fit choir sur la tombe de l'enchanteur une couronne d'aubépine<sup>177</sup> (EP: 20).

Vivianen venytellessä jäseniään ja kuivatessa hiestä märkää otsaansa velhon haudalle putoaa orapihlajakruunu tai -seppel. *Couronne*-sanalla on nämä mo­lemmat merkitykset ranskan kielessä (LPL 1997 s.v. *couronne*, 284).

Orapihlaja-kasvilla on asemansa Merlinin legendaperinteessä, sillä vaikka EP:ssa surmattu velho saa hautapaikkansa maanalaisesta luolasta, niin useissa legendamukaelmissa Vivianen kerrotaan hautaavan hänet nimenomaan orapih­lajapensa­an alle. Kelttiläisessä perinteessä haltijattarien uskottiin asuvan ni­menomaan orapihlajapensaassa tai sen alla (Markale 1999 s.v. *aubépine*, 27). Tä­män voi katsoa tekevän viimeisestä leposijasta mieluisan Merlinille. Vaikka hän on haudassaan yksin, on hänet kuitenkin sijoitettu edustamansa perinteen halti­jattarien asuinsijaan eikä vain jonkin symboliikaltaan merkityksettömän kasvin juurelle. Vaikka Viviane on julma, niin osoittaa hän näin välillä myös kunnioi­tusta kuolevalle tietäjälle.

Piikikästä Orapihlajapensasta kutsutaan usein myös orjantappuraksi. Or­jantappura ei olekaan itsessään mikään tietty kasvi vaan erilaisista piikikkäistä kasveista, erityisesti ruusuista käytetty yleisnimi (UTK 1964 s.v. *orjantappura*, 147). Näin EP:n orapihlajaseppeleen voi katsoa viittaavan piikikkäällä ulko­muodollaan myös kristilliseen perinteeseen, sillä Raamatun Uuden Testamentin (UT) kärsimyshistorian mukaan Jeesuksen otsalle painettiin orjantappurakruu­nu tämän kantaessa ristiään kohti Golgataa. Kansa kruunasi hänet piikikkäällä kruunulla juutalaisten kuninkaaksi:

<sup>176</sup> Apollinaren runoudenkin taustalla on strateginen pyrkimys vastustaa ajan kulumis­ta (Read 1996: 30). Paikan simultaanisuus on selkeästi läsnä esim. *Alcools*:n runossa "Zone" (Blumenkranz 1966: 66).

<sup>177</sup> Neito venytteli jäseniään ja kuivasi sitten hiestä märän otsansa. Samalla velhon hau­dalle putosi orapihlajaseppel. (MV: 39.)

Ja he riisuivat hänet ja panivat hänen päällensä tulipunaisen vaipan ja väänivät orjantappuroista kruunun, panivat sen hänen päähänsä ja ruovon hänen oikeaan käteensä, polvistuivat hänen eteensä ja pilkkasivat ja sanoivat: "Terve, juutalaisten kuningas" (Matt. 27: 28–29).

Viitatessaan Kristukseen orjantappurakruunu symboloi henkilöä, joka kärsii kutsumuksensa vuoksi. Siinä missä Jeesus kärsi kristillisen uskonsa vuoksi, Merlinin kärsimyksen tuottaa hänen sokea uskonsa rakkauteen.

EP:ssa ei varsinaisesti kerrota miten tämä piikikäs kruunu ilmaantuu velhon haudalle. Se vierähtää maahan Vivianen pyyhkiessä hikeä, mutta tekstistä ei käy ilmi, tipahtaako se maahan neidon otsalta vai jostain muualta. Kohtaus painottaa kuitenkin ennen kaikkea Raamattusymboliikkansa avulla Vivianen pilkallista asennetta: Seppeleen vierähtäessä haudalle ja Vivianen pyyhkiessä työn nostattamaa hikeä tulee Merlin julistetuksi eräänlaiseksi voitetuksi velhosen kuninkaaksi. Samalla Apollinaire antaa lukijalle myös ensimmäisen vihjeen kristillisen tradition ja Kristuksen olemuksen läsnäolosta teoksessa.

Oraapihlajaseppeleellä on asemansa myös hurskasta elämää seuraavan palkinnon symbolina (Biedermann 2002 *s.v. kuoleman symbolit*, 161–63). Koska EP:ssa tuo taivaallisen kiitoksen symboli putoaa maahan, viitataan tällä nimenomaan siihen, ettei Merlin pääse "taivasten valtakuntaan" ja osalliseksi tuonpuoleisesta elämästä. Seppele ei kruunaa vainajan otsaa vaan tipahtaa haudan vierelle kuin pilkaten tämän mädäntyvää olemusta. Samalla se toimii myös perinteisenä hautajaisseppeleenä joka julistaa velhon kuolemaa. EP:n runsas intertekstuaalinen aineisto mahdollistaakin symbolien avaamisen useiden eri hypotekstien avulla.

## Hautausten joulu

Merlin sanoo EP:ssa elävänsä kirottua kuvitelmaa hautausten joulusta:

Maudite fantasie de ma Noël funéraire!<sup>178</sup> (EP: 45).

Velhon hautajaiset muistuttavat olemukseltaan nimenomaan nurinkurista joulua, sillä tapahtumaan liittyy jouluseimen hahmoja ja ilon ilmauksia, mutta syntymän sijaan tarinan päähenkilö on kohdannut kuoleman. Raamatullisen ilosanoman ja syntyneen Jeesus-lapsen asemasta tapahtumien keskipisteessä on mätänevä velho. Näin EP:ssa ajanlasku ei keskity seimen, vaan haudan ympärille ja kyse on nimenomaan hautauksen, ei syntymän, juhlasta.

Merlinin paholaistausta on erottamaton osa mytologian Merlin-tarua, mutta jouluseimen hahmojen ja väärin itämaan tietäjien<sup>179</sup> saapuminen velhon haudalle on Apollinaren omaa fiktiota, samoin kuin se, että kristillisessä perinteessä Jeesuksen yhteyteen liitettyjen enkelien ja kyyhkysten sijaan Merlinin haudan yllä parveilevat pahanonnentuoja korvit ja lepakot. Merlinin metsään saapuvat Raamatullisten profeettojen asemasta paholaiset, hirviöt, noidat ja

<sup>178</sup> Kirottu kuvitelma hautausten joulusta! (MV: 63).

<sup>179</sup> Näistä vääristä hahmoista lisää alaluvussa 3. Mainikkaat miehet.

muut pimeyden oliot. Merlinin legendan osatekijät ovat näin EP:ssa usein kristilliseen symboliikkaan nähden joko täysin tai osittain käänteisiä.

Ironisesti EP:n ”joulunäytelmän” päähenkilö ei ole Kristus vaan pikemminkin hänen vastakohtansa. Merlin on kuitenkin Jeesuksen kaltaisesti tavallaan jumalan poika hänkin. Hän ei ole Kristuksen tavoin taivaallisen jumalan vaan manalan jumalan eli paholaisen poika. Paholainen kuvataan perinteisesti enkeliksi tai jumalan pojaksi, joka tulee karkotetuksi taivaasta uppiniskaisuutensa vuoksi. EP:ssa Merlin voittaa kuoleman syntyperänsä ansiosta, mutta ei synny Kristuksen tavoin kuolemaan vaan elämään loputtomasti.

Apollinairella tämä Merlin-antikristus<sup>180</sup> ei niinkään kuvaa symbolisesti kaikkea maailmassa vallitsevaa pelkoa ja kauhua, vaan muistuttaa läsnäolollaan sosiaalisten, moraalisten ja uskonnollisten arvojen nurinkääntymisestä.<sup>181</sup> EP kuvaakin karnevalistista hautajaistilaisuutta, jossa paikalle vaeltavat osanottajat ovat hartaan kirkkokansan sijaan hirviöitä ja mytologisia hahmoja ja ehtoollisen sijaan osanottajat janoavat velhon ruumista. Velhon ”tarjoamalle aterialle” pääsevät lahottajaeläimet ja madot, jotka nauttivat ravinnokseen pikkupaholaisen mätänevää lihaa. Aivan kuin ehtoollisella viini ja leipä symboloivat Kristuksen verta ja ruumista, Merlinin hautajaisissa syödään groteskisti paholaisen pojan haiseva ruumis, joka kuvaa rappeutunutta perinnettä. EP:ssa pyhä onkin koomisesti korvattu pakanallisella ja hartaus irvokkaalla ilottelulla.

Tällaista nurinkääntämistä voi pitää oikeutettuna lähestymistapana kristinuskoon, sillä myös Jeesuksen teoissa on nähtävissä samankaltainen kapinallinen ja nurin kääntävä ulottuvuus. Raamatun mukaan Kristus käänsi toimiltaan nurin mielikuvat, joita ihmisillä oli kaikkeuden kuninkaasta. Näin esimerkiksi UT:ssa jumalan poika syntyy palatsin sijaan lannanhajuisen eläinten syötökaukaloon, intellektuellien ja hengenmiesten sijaan hän kutsuu seuraansa kalastajia ja rakennusmiehiä. Hän ”viihtyy paremmin” prostituoitujen kuin kirjanoppineiden seurassa ja näyttää maailman mahtaville, kuinka mitätöntä heidän valtansa on. Hän on syntisten ystävä, joka opettaa, että ensimmäiset tulevat viimeisiksi ja viimeiset ensimmäisiksi. Lisäksi Jeesus parodioi muun muassa kuninkaallista kulkuetta ratsastaessaan aasilla Jerusalemiin ja ilmaisee samalla ratsullaan, että hänen kuninkuutensa ei ole tästä maasta. (Heinimäki 2003: 147.) Näin Apollinaire mukailee UT:ssa läsnä olevaa koomisuutta hautausten joulusaan. Hän muokkaa kristillistä kertomusta ja sen hahmoja ja rituaaleja omiin tarkoituksiinsa sopiviksi.

Väärän jumalan teema on läsnä EP:ssa heti alusta lähtien. Toisessa luvussa yksi haudalle saapuneista druideista lausuu runon, joka alkaa toteamuksella, että vääristä jumalista jää taivaalle vain lyijyinen tähti:

<sup>180</sup> Antikristus on allegorinen ilmaisu, jolla tarkoitetaan kirkolle tai elämälle vihamielistä ihmistä, vallankäyttäjää tai mahtia. UT:ssa antikristus on Kristusta vastustava voima. (Biedermann 2002 s.v. *antikristus*, 20–21.)

<sup>181</sup> Tällainen määritelmä antikristuksesta annetaan mm. Brunelin toimittamassa kirjallisten myyttien hakuteoksessa (Brunel 1988: 108).

Ils laissent en mourant, des divinités fausses  
Et d'eux ne reste au ciel qu'une étoile de plomb<sup>182</sup> (EP: 31).

Antiikin aikana lyijyä pidettiin taikavoimaisena metallina. Ihmiset kaiversivat lyijytauluille toivomuksia ja kirouksia uskoen saavansa niistä apua itselleen ja vahingoittavansa niiden avulla vihollisiaan. Rintaa vasten pidettyjen lyijylevyjen katsottiin suojaavan kantajaansa magialta. (Biedermann 2002 *s.v. lyijy*, 208–209.) Näin EP:n lyijytähti viittaa taikavoimaiseen maailmaan ja tätä kautta nimenomaan pakanallisiin, kristinuskon kannalta, vääriin jumaliin.

Lyijy on materiaaliselta olemukseltaan sinertävää ja tiivistä (*TLF 13, s.v. plomb*, 581). Perinteisesti tähdet kuvataan useimmiten kirkkailla väreillä, kun lyijyn väri on pikemminkin himmeä ja matta. Sinistä väriä on puolestaan käytetty symbolisoimaan kalpeutta. Näin lyijytähti on kalpea tähti. Tämä metafora viittaa Raamatun Abrahamin hahmoon. Apokryfisen, islamilaisesta kanonista peräisin olevan legendan mukaan Abraham näki taivaalla tuikkivan yksinäisen valon. Hän luuli valoa sen kirkkauden takia korkeaksi olennoiksi ja tahtoi rukoilla sitä. Silloin tähti kalpeni ja Abraham vannoi, ettei enää koskaan rukoilisi katoavaisia asioita. (Biedermann 2002 *s.v. tähti*, 382–386.) Näin Merlinin haudalle saapunut druidi muistuttaa laulussaan kuinka väärät jumalat katoavat kukin aikanaan ja muuttuvat himmeiksi muistoiksi entisestä. Merlin kuuluu tavallaan juuri tällaisten väärien jumalien joukkoon ja hänkin ”sammuu” EP:n sivuille, mutta syttyy uudelleen teoksen viimeisessä luvussa.

EP:ssa ei lopulta julisteta vain pakanajumalien tuhoa vaan myöhemmin kaikkien jumalien poikien sanotaan syntyvän kuollakseen:

Depuis lors, prêtres d'Occident nous ne saurions plus nous laisser guider par l'étoile  
et pourtant des fils de dieux naissent encore pour mourir<sup>183</sup> (EP: 41).

Tällä viitataan ironisesti UT:n peruskertomukseen, jonka mukaan jumalan poika, Jeesus, syntyy kuollakseen ihmisten syntien tähden. EP:n kohtauksessa puhutaan kuitenkin jumalista ja heidän pojistaan monikossa. Luvussa piilee näin monoteismin idea: UT:n tarina on yksi lukuisista samankaltaisista kertomuksista ja jumalan pojan kuolema on historiassa toistuva tapahtuma. Sen sijaan, että druidit julistaisivat lauluillaan vain tiettyjen uskonnollisten jumalien ja näiden poikien, kuten Jeesuksen, tuhoa he kuvaavat pikemminkin koko uskonnollisen perinteen rappiota.

Kristinuskon kannalta EP:ssa ei lopulta ole kyse vain haudallisesta joulusta vaan itse joulun hautaamisesta – kristinuskon Jeesus-tarinan kumoamisesta saatanallisilla vastineilla siten, että uskonto tulee haudatuksi. Merlin vie mukanaan hautaan oman myyttisen perinteensä lisäksi uskonnollisen taruston. Hän ei symboloi olemuksellaan vain joidenkin EP:n kirjoitusajankohdan kirjailijoiden, kuten naturalistien, kielteistä suhtautumista myyttisiin tarustoihin vaan

<sup>182</sup> He jättävät väärät jumalat kuollessaan./ ja taivaalle jää niistä vain tähti lyijyinen (MV: 50). Runon suomennos K. Blomberg ja I. Puhakka.

<sup>183</sup> Siitä saakka me länsimaiset papit emme ole enää antaneet tähden johdattaa itseämme, ja silti jumalien pojat yhä syntyvät kuollakseen (MV: 59).

koko historialliseen perinteeseen. Merlinin ohella historiallinen kulttuuriperintö on ajautunut mädäntymisen tilaan. Merlinin kuoleman rinnastuminen Kristuksen syntymään yhdistää ylipäättänsäkin uskonnollisen ja myyttisen perinteen.

Apollinairen runoutta analysoineet tutkijat ovat useimmiten sitä mieltä, että Apollinairelle jumala on kuollut. On kuitenkin ajateltava, että se jolle jumala on kuollut, on kerran uskonut sen olemassaoloon. Kyse ei tällöin ole välttämättä absoluuttisesta ateismista. Lecherbonnier uskookin Apollinairen etsivät teksteissään lapsuuden turvallista uskontoa ja jumalaa käyttämällä liturgioita, Raamatunotteita ja pyhimyksiä tekstiensä osina ja aineistolähteinä (Lecherbonnier 1983: 9). Gaucheron puolestaan sanoo Apollinairen käyttävän uskonnollisia tekstejä tuodakseen esiin sen, että Raamatussa on kyse enää vain vanhasta tarinasta. Hän toteaa, että Apollinairelle uskonnot jumalineen ovat eräänlaista runoutta ennen runoutta, vanhaa perinnettä, jonka poeettinen rooli on tullut tiensä päähän. (Gaucheron 1966: 41–42.) Näin Gaucheronin mukaan Apollinaire ei pidä uskonnollista perinnettä hedelmällisenä enää edes myyttisenä tarinana. Mielestäni Apollinairen teksteissä jumala ei ole koskaan ollut hengissä kristillisenä jumalana. Oleellisinta EP:n Raamattu-suhteessa on se, että Raamattu ei ole siinä enää ilmestyskirjallisuutta vaan tarinakokoelma, joka tarjoaa ehtymättömän pohjan mielikuvitukselle. Se on yhdenvertaista intertekstuaalista aineistoa muiden mytologioiden rinnalla ja sen voi alistaa teoksen muiden hypotekstien kanssa samankaltaisen parodioinnin ja nurinkääntämisen alaiseksi.

EP leikittelleekin Raamatulla parodioidessaan esimerkiksi Merlinin olemuksen kautta kristillistä opetusta kuoleman jälkeisestä elämästä. Raamatun mukaan ihmisen sielu on kuolematon, mutta ruumis kuolevainen. Fyysisen olemuksen kuollessa sielun uskotaan jäävän odottamaan ylösnousemusta eräänlaisessa tiedottomassa tai unenomaisessa tilassa. Merlin kokee sanatarkasti tämän asetelman hänen henkensä jäädessä eloon mätänevään ruumiiseen. Velhon sielu ei kuitenkaan ole tiedostamattomassa tilassa, vaikka unenomaisessa kuvitelmassaan kelluukin. Teoksen perusasetelmasta syntyy groteski kuva maailmasta, joka on täynnä arkkuihin ja hautakammioihin suljettuja ajattelevia ja unohdettuja sieluja. Kuolleet jatkavat maailman tapahtumien seuraamista, vaikka maailma on unohtanut heidät ja heidän historiansa.

UT:ssa varsinainen ”kertomus” alkaa Kristuksen syntymästä, kun EP taas käsittelee lyhyen alkuluvun jälkeen yksinomaan aikaa Merlinin kuoleman jälkeen. EP:ssa Viviane sulkee rakastajansa haudan tiputtamalla suuren kiven sen suulle. Raamatussa puolestaan Joosef Arimatialainen vierittää kiven Jeesuksen haudan eteen. Kristuksen äidin tavoin myöskään Merlinin äiti ei näe lapsensa isää. Siinä missä isä ei ole fyysisesti läsnä kummankaan miehen (Merlinin ja Jeesuksen) elämässä, eivät he osallistu perinteisessä puolison roolissa näiden äitienkään elämään.

Mätänevän velhon voi katsoa viittaavan myös maatuvan olemuksensa kautta kristilliseen rinnakkaishahmoonsa: UT:n mukaan Kristus herättää haudassa neljä päivää maanneen Lasaruksen henkiin. Lasaruksen ruumis on alkanut mädäntyä ja haista, mutta hän nousee kuolleista Jeesuksen huutaessa: ”Lasarus, tule ulos!” (Joh. 11: 43.) Myös Raamatun kertomus ylösnousevasta Kris-



tuksesta sisältää periaatteessa groteskin mielikuvan mätänevästä jumalan pojasta, sillä Jeesus makasi kuolleena haudassaan, lämpimässä ilmanalassa, vain päivän verran vähemmän aikaa kuin Lasarus. EP:ssa Merlin on alkanut maatua, koska ei ole päässyt osalliseksi ylösnousemuksesta.

Léon Somville toteaa, että ”Merlinin seikkailut” EP:ssa ovat tunnetuimpien Kristuksen tarinoiden negaatioita (Somville 1983: 6). Hän ei näe Merlinin ja Kristuksen hahmojen välillä samankaltaisuutta. Samoin Burgosille Merlin on vain Kristuksen vastakohta – niin sanottu epäonnistunut antikristus (*Antéchrist raté*). Burgosin mukaan kaikki suuret Raamatun tapahtumat ovat EP:ssa kukin vuorollaan käännetty nurin pimeydenolioiden mukaan tuomisella ja kuvaamalla Merlin eräänlaiseksi pimeyden ruhtinaaksi vapahtaja Kristuksen sijaan. (Burgos 1972: XVI, LXXX.) Merlin ja Kristus eivät kuitenkaan ole keskenään yksiselitteisesti toisilleen vastakkaisia hahmoja.

Raamatussa Kristus on maailmassa edustamassa jumalaa ja taivasta. Hän yksin tietää vastauksen kysymyksiin oikeasta jumalasta ja tämän valtakunnasta. Jeesuksen tavoin antikristus Merlin kuvastaa ihmisten keskuudessa toista, tuntematonta maailmaa. Näin lähtökohtaisesta vastakkaisuudesta huolimatta Kristuksella ja Merlinillä on molemmilla samankaltainen yhteys näkymättömään maailmaan. Samoin kuin heidän isänsä ovat maailmankaikkeuden entiteettien ääripäitä, hekin edustavat toinen maailman pimeää ja toinen valoisaa puolta ja näin ajateltuna yhdessä koko maailmaa: Jeesus on jumalan sanantuoja ja Merlin taitaa fantasiamaailmaan kuuluvien puhuvien eläinten, haltijattarien ja keijujen kielen. Merlin ei legendansakaan mukaan keskustele varsinaisesti paholaisen kanssa, mutta koska paholainen on osa häntä itseään, ei hän ikään kuin tarvitse ulkoista ilmaisua tuon mahdin konsultointiin.

Raamatussa Jeesus saarnaa hyvästä tahdosta, parannuksesta ja rakkaudesta. Jeesuksen tavoin myös Merlin on ”profeetallinen henkilö”, kuten hän itsekin toteaa:

Je fus un enchanteur prophétique<sup>184</sup> (EP: 29).

Merlin saa isältään tiedon menneestä, mutta hänen äitinsä hurskaus lunastaa hänet, jopa ennen hänen syntymäänsä. Anteeksianto tekee Merlinistä näin eräänlaisen Kristuksen vastineen. Tämä ilmenee hänen profetoimisen kyvyssään, jonka Raamatullisesti vain jumala voi antaa kuolevaiselle. (Lentengre 1996: 78.) Profetoimisen lisäksi Merlin ja Jeesus muistuttavat toisiaan myös ihmisten tekemisen kautta. Raamatussa Jeesuksen kerrotaan parantaneen sairaita, herättäneen kuolleita henkiin ja muuttaneen vettä viiniksi. Kelttiläisen legendan mukaan Merlin kykenee muun muassa muuttamaan muotoaan, ennustamaan tähdistä, tekemään taikoja ja parantamaan sairaita. EP:ssa ei varsinaisesti puututa näihin Merlinin ominaisuuksiin ja kykyihin, mutta metsään kerrotaan saapuvan kuitenkin joitakin olentoja, jotka kaipaavat velhoa juuri hänen maagisten taitojensa takia. Näin esimerkiksi Chapalu ja Guivre-hirviöt uskovat

<sup>184</sup> ---olin profeetallinen velho (MV: 48).

Merlinin kykenevän tekemään heistä taikavoimansa avulla lisääntymiskykyisiä.<sup>185</sup>

Myös Kristuksen ja Merlinin kuolemien syissä on samankaltaisuutta. EP:n viidennessä luvussa haudalle saapunut muinainen mystikkorunoilija Empedokles kysyy Merliniltä miksi tämä kuoli ja velho vastaa kuolleensa rakkauden tähden<sup>186</sup>:

Je suis mort par amour<sup>187</sup> (EP: 89).

Lause symbolisoi idealistista rakkautta siinä mielessä, että Merlinille rakkaus on niin suuri voima, että hän on valmis jopa kuolemaan sen puolesta. Raamatun mukaan Jeesuksen kuolema puolestaan johtui jumalan rakkaudesta ihmiskuntaa kohtaan. Jumalan sanotaan Raamatussa rakastaneen ihmisiä niin paljon, että hän lähetti poikansa kuolemaan näiden syntien takia:

Sillä niin on Jumala maailmaa rakastanut, että hän antoi ainokaisen Poikansa, ettei yksikään, joka häneen uskoo, hukkuisi, vaan hänellä olisi iankaikkinen elämä (Joh. 3: 16).

Ironista kyllä, vaikka Jeesus ja Merlin eivät kumpikaan ole syntyneet miehen ja naisen välisistä perinteisistä rakkausliitoista, he vievät eteenpäin rakkauden sanomaa. Kristuksen sanoma tosin painottaa pikemminkin lähimmäisenrakkautta ja jumalan rakkautta ihmisiä kohtaan, mutta Merlin uskoo EP:n alussa nimenomaan miehen ja naisen väliseen rakkauteen.

Raamatussa Jeesus pyrkii mahdollistamaan uuden jumalan valtakunnan synnyn maan päälle kuoleamalla ihmisten syntien takia (Envall 1985: 107). Merlinin kuolema puolestaan synnyttää *Onirocritiquessa* uuden ajan ja runouden.<sup>188</sup> Vaikka perinteisen tietäjän tuhoutuva ruumis EP:ssa kuvaa tradition rappeutumista, niin Merlin symboloi lopulta kulttuuritaustansa ja runonlaulajan imagoa kautta myös mennyttä aikaa josta jää rakennusainetta uudelle, syntyvälle kulttuurille. Uusi maailma ei ole vanhan vastakohta, vaan se sisältää paljon vanhan magian ja myyttien ainesta. Kulttuurihistoriallinen aines löytää Apollinairella paikkansa myös modernista maailmasta ja uudenlaisesta ilmaisusta.

Kaikessa synkkyydessään ja maanisessa rakkauden kaipuudessa Merlinin hahmo ei ole vailla toivoa tulevasta. Kristuksen tavoin hänkin on eräänlainen vapahtaja – uuden maailman luoja ja runouden vapauttaja. Hänen hyvä sanomansa ei liity uskontoon vaan runouteen, joka oli Apollinairella paljon Raamatua tärkeämpi pyhä asia. Velhon hautausten joulu on loppujen lopuksi juuri joulullinen siinä mielessä, että hyvästellessään velhon muinaiset hahmot ovat todistamassa uuden ajan syntyä. Merlinin kuolema on näin Kristuksen syntymän tavoin profeetallinen syntymäjuhla. Raamatullisesti maailman on mahdollista vapautua pahuuden vallasta Kristuksen kautta (Metso 2004: 39). EP:ssa

<sup>185</sup> Näistä hirviöistä tarkemmin luvuissa 3. Maineikkaat miehet ja 4. Petolliset naiset.

<sup>186</sup> Myös Empedokleesta tarkemmin luvussa 3. Maineikkaat miehet

<sup>187</sup> Olen kuollut rakkauden tähden (MV: 106).

<sup>188</sup> Tästä lähemmin luvussa 6. Apokalyptinen Onirocritique.

paholainen ei ole olemuksellaan yhteydessä pahuuteen vaan pikemminkin luovuuteen. Merlin ei poista tuota paholaista maailmasta vaan hänen kuolemansa päinvastoin houkuttelee demonit paikalle.

Pohjimmiltaan Merlinin ja Kristuksen elämänasenteissakin on jotain hyvin samankaltaista. Molemmat tyytyvät kohtaloihinsa, koska tietävät sen välttämättömäksi ja tarpeelliseksi. Maallisen logiikan kannalta Jeesus etsiytyy kuolemaan, jopa surmauttaa itsensä, koska ei yritä väistää kuolemaansa (Envall 1985: 107). Samankaltaisesti Merlin tekee fatalistisesti itsemurhan alistuessaan kohtaloon. Molemmat miehet huutavat teoksissaan viimeisen epätoivoisen kysymyksen valtiailleen: Matteuksen evankeliumin mukaan Jeesus huutaa ristiltä jumalalle: ”Eeli, Eeli, lama sabaktani?” Se on: Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit? (Matt. 27: 46). Merlin puolestaan kysyy sydämensä valtiattarelta, Vivianelta, muistaako tämä vielä heidän välisen rakkauden ja pyytää tätä kertomaan totuuden. Merlininkin kysymys on näin Raamattuun viitaten ”Miksi minut hylkäsit?” Kumpikaan miehistä, Kristus ja antikristus, ei saa vastausta kysymykseensä.

Merlinin asema EP:n antikristuksena ei ole suoraviivaisen selkeä, koska velho muistuttaa samanaikaisesti sekä paholaista että Kristusta. Envall jäsentää kirjallisuudessa esiintyvät Kristus-hahmot 12:teen tyyppiin. Näitä ovat uhrieläin, uhrautuja, samastuja, seuraaja, täydellinen ihminen, kärsijä, ”Kristuksen tähden houkka”, kontrapunktinen Kristus, väärä Kristus, travestian Kristus, groteski Kristus ja hylätty Kristus. (Envall 1985: 97–98.) EP:n Merlin on travestian Kristus kääntäessään nurin Kristukseen liittyviä tekijöitä. Hän on väärä Kristus, koska on paholaisen poika, kärsijä kuollessaan uskonsa takia ja groteski Kristus maatuessaan haudassaan. Hän on samanaikaisesti vapahtajaa parodioiva ja tätä mukaileva hahmo. Jeesus onkin läsnä EP:ssa Merlinin antikristuksenomaisen olemuksen heijastamana ja useiden kristillisten viittausten kautta. Uskonnollispoliittisen paholaisen ja jumalan vastakkainasettelun sijaan Merlinin olemuksessa on kyse karnevalistisesta antikristuksesta. EP:n suorat ja epäsuorat viittaukset Kristukseen tekevät Jeesuksen läsnä olevaksi ilman, että tämä konkreettisesti lukeutuu dialogia käyvien hahmojen joukkoon.<sup>189</sup>

Evankeliumeissa Jeesuksella on lukuisia vastakkaishahmoja, jotka luovat Raamattuunkin karnevalistista sävyä. Jeesus on esimerkiksi vahva, mutta hänen oppilaansa ovat heikkoja. Hän on uskollinen, mutta tulee petetyksi. Hän on henkinen olento, mutta maallinen viranomainen vahvistaa hänen kuolemantuomionsa jne. (*Id.* 77.) Vastakkaishahmot korostavat päähahmon piirteitä. Esimerkiksi hahmon hyvyys korostuu kun sen rinnalla esitellään toisen hahmon pahuus. Apollinairella jumala ja Raamattu eivät ole kuitenkaan yksiselitteisen hyviä tekijöitä, jolloin niiden vastakohta olisi paha.<sup>190</sup> Näin EP:n rinnakkaisasettelun tavoite ei ole korostaa eroavuuksia vaan lopulta painottaa samankaltai-

<sup>189</sup> Moni teos, jossa Jeesuksen toiminta on temaattisena keskuksena ja kuvausta jäsentävänä perusvoimana, jättää hänet henkilönä näyttämön ulkopuolelle (Envall 1985: 47). Jeesuksen henkilö kierretään esim. Flaubertin novellissa *Herodias*.

<sup>190</sup> EP:n kannanotosta kristillistä perinnettä ja Raamattua kohtaan lisää luvuissa 3. Mäineikkaat miehet ja 5. Animaalinen ympäristö.

suuksia, jolloin Merlin ja Jeesus ovat keskenään rinnastettavaa kulttuuriperintöä.

Viitatessaan Raamattuun EP pitää kristillisten kertomuksien merkityksen jatkuvasti esillä. Näin Apollinainen käyttämä parodia ei varsinaisesti riistä hypotekstiltä sen arvoa pilaillessaan sen kustannuksella vaan se tuo vanhan tekstin läsnä olevaksi uuteen kokonaisuuteen. Vaikka EP nostaa esiin kulttuuriperinteen rappion se samalla ikään kuin pitää vanhan, uskonnollisenkin, tekstiperinteen elossa antaessaan sille aseman syntyvässä modernissa teoksessa.

Campbell sanoo tutkimuksessaan että myyteissä toistuu jatkuvasti sama tarina, jonka kokijahahmo vaihtelee, mutta pysyy silti ihmeteltävän samankaltaisena (Campbell 1996: 21). Näin vaikka Merlin ja Kristus ovat toinen mytologiseen ja toinen uskonnolliseen hahmoon verhottuja "sankareita", niiden voi katsoa ikään kuin kuvaavan samankaltaista kehityskertomusta eri perspektiiveistä nähtynä.

### 3 MAINEIKKAAT MIEHET

*Dans la forêt profonde et obscure se pressait une foule d'êtres beaux ou laids, gais ou tristes*<sup>191</sup>  
(EP: 40).

EP:n syvässä ja pimeässä metsässä tungeksii joukko ”kauniita tai rumia, iloisia tai surullisia olentoja”. Haudan luona vartioiva satujen viisas pöllö viittaa humoristisesti hahmojen multihistorialliseen aikaan toteamalla, että öinen metsä muinaisine hahmoineen miellyttäisi antiikkikauppiasta:

Le hibou: “Qu’entends-je et que vois-je dans la forêt profonde et obscure? Tant d’êtres anciens ou actuels. Par ma sagesse, cette nuit ferait le bonheur d’un antiquaire!”<sup>192</sup> (EP: 40.)

Lecherbonnierin mukaan Apollinainen teoksissa maailma on yleensä lähes yksinomaan naisten kansoittama ja naisten rooli on ylipäättänsäkin miehiä merkittävämpi. Miehet ovat läsnä vain myyttien muodossa tai naamioituina. (Lecherbonnier 1983: 22.) EP:ssä tilanne on kuitenkin kirjailijan muuhun tuotantoon nähden jopa vastakkainen siinä mielessä, että Merlinin metsän myyttisestä hahmojoukosta valtaosa on miehiä. Osa hahmoista on tosin sukupuoleltaan määrittlemättömiä, kuten kärpäsmäinen pirausti-hirviö, jonka olemuksessa ei ole sen enempää uroksen kuin naaraankaan piirteitä. Määriteltävissä olevista 66 hahmosta kuitenkin 41 on miespuolisia.

---

<sup>191</sup> *Syvässä ja pimeässä metsässä tungeksi suuri joukko kauniita tai rumia, iloisia tai surullisia olentoja* (MV: 58).

<sup>192</sup> Pöllö: “Mit’ kuulenkaan ja mit’ näenkään syvän ja pimeän metsän uumenissa? Niin paljon muinaisia ja nykyisiä olentoja. Viisauteni kautta, tämä yö miellyttäisi antiikkikauppiasta!” (MV: 58.)

### 3.1 Viisaita miehiä

#### Tietäjiä

*Étaient venus aussi, en arros différents, les enchanteurs de tous les pays*<sup>193</sup> (EP: 40).

Kertoja sanoo kaikkien maiden velhojen saapuvan Merlinin haudalle. Nämä historian velhot ja tietäjät ovat samaa joukkoa Merlinin kanssa: he ovat hänen kollegojaan ja ikään kuin sukulaisia, jotka kunnioittavat kuollutta läheistään. Velhokatraan etujoukossa saapuvat Merlinin omaan kelttiläiseen kulttuuriperinteeseen kuuluvat druidit, jotka saavat muita tietäjiä näkyvämmän roolin EP:ssa. Druidit olivat kelttien pappiskastin korkeimmassa asemassa olevia pappeja, jotka ottivat kantaa sosiaaliseen elämään, politiikkaan, kulttuuriin, lakiin ja uskonnollisiin asioihin toimimalla kuninkaan lähimpinä neuvonantajina. Onkin sanottu, että kuningas puhuu druidin jälkeen, mutta ilman kuningasta druidi on voimaton. (Markale 1999 *s.v. druide*, 89.)

Druidit tulevat metsään, esittävät runolauluja, keskustelevat keskenään, näkevät näyn ja poistuvat paikalta. Näiden, kuten useiden muidenkin EP:n sisäisten tapahtumien välillä on nähtävissä tiettyä ajallista järjestystä, sillä tapahtumat eivät seuraa toisiaan mielivaltaisen kaoottisessa tai absurdissa järjestyksessä. Samoin luonnonlait eivät ole kumoutuneet EP:ssa vaikka maailman aikajärjestys ei toteuta historiallista kronologiaa: aamu seuraa yhä yötä ja talven jälkeen tulee kevät. Näin metsän tapahtumat ovat löyhästi ajallisessa jatkumossa, vaikka hahmojen ilmaantuminen on epähistoriallista.

EP:n kelttidruidit lausuvat Merlinin haudalla mytologian värittämiä runoja, joissa he pohtivat velhon kohtaloa ja muistelevat tätä. He ikään kuin osallistuvat velhon hautajaisiin tai ruumiin valvojaisiin esittäessään muistopuheita kuolleelle velholle. Tällaista hautajaissaattuetta ja lähes seremoniallista kuolleen hyvästelyä ei esiinny Merlinin myyttiperinteessä, joten se on Apollinainen täysin omaa juonenkehittelyä. EP:n druidit sanovat etsivänsä velhoa, koska tuntevat olevansa ainakin jossain määrin tämän kaltaisia:

Nous le cherchons aussi, car il connaissait notre science. Il savait que pour conjurer la soif, il n'est rien de mieux que de garder dans la bouche une feuille de gui. Il portait la robe blanche comme nous, mais, à la vérité, la nôtre est rouge du sang d'humaines victimes et brûlée, par endroits.<sup>194</sup> (EP: 23.)

Merlinin tavoin druidit tuntevat magian, osaavat taikoa, hallitsevat luonnonparantamisen keinot ja toimivat kuninkaiden neuvonantajina. Nämä pappiskastin edustajat toteavatkin velhon tunteneen heidän tieteesä ja pukeutuneen heidän kaltaisesti valkoiseen kaapuun. He sanovat omien kaapujensa kuitenkin olevan

<sup>193</sup> *Olivat saapuneet myös erikokoisina joukkioina kaikkien maiden velhot* (MV: 58).

<sup>194</sup> Myös me etsimme häntä, sillä hän tunsu tieteesme. Hän tiesi, ettei ole parempaa keinoa sammuttaa jano kuin pitää suussa mistelin lehteä. Hän käytti valkoista kaapua niin kuin mekin. Tosin meidän kaapumme on paikoin palanut ja uhrattujen ihmisten verestä punainen. (MV: 42.)

”paikoin palanut ja uhrattujen ihmisten verestä punainen”. Tämä kertoo siitä, että druidit ovat toimittaneet jumalille ihmisuhreja esimerkiksi polttamalla näitä roviolla. Druidit mainitsevatkin lauluissaan Teutates-jumalan<sup>195</sup>, jota palvottiin kelttiperinteessä juuri tällaisin raoin lepytysrituaalein. Druidit sanovat Teutateksen rakastavan kotkaa, mutta toteavat pitävänsä itse enemmän raadonsyöjäkorpista:

Teutatès aime l’aigle qui plane  
Et qui veut le soleil enchanter.  
Je préfère un corbeau sur un crâne,  
Quand l’oiseau veut l’œil désorbiter.<sup>196</sup> (EP: 28.)

Kotkien sijaan druidit tuntevat yhteenkuuluvuutta verenhimoisten korppien kanssa. Kelttimytologiassa korppien on perinteisesti katsottu symboloivan Luga, joka on taiteen ja taitojen jumala.<sup>197</sup> Druidit toteavatkin korppien kuuluvan tuolle jumalalle joka suojelee myös heitä:

Lugu nous protégé, le dieu terrible: voici son corbeau qui vole en croassant et cherche comme nous cherchons<sup>198</sup> (EP: 23).

Kelttijumalien kavalkadissa Lugu on suurin jumala. Se ei ole varsinaisesti ylin jumala, vaan jumala, jolla on kaikki jumaluuden funktiot itsessään. Se on druidien tavoin tietäjä, noita ja muusikko. (Markale 1999 *s.v. Lug*, 165.) EP:n druidit kutsuvat Luga hirvittäväksi jumalaksi. Tämä viittaa jumalan pahaan silmään, jonka katseella se legendan mukaan surmaa muun muassa oman isoisänsä (*Ibid.*). Kelttien tietäjäjumalan korostettu pahuus viittaa myös sen samankaltaisuuteen druidien kanssa. Druidien toimenkuva EP:ssa on muuttunut vanhasta mallistaan siten, että he eivät ole enää neuvonantajia ja kansaa opastavia runoilijoita vaan ihmisiä surmaavia Lugun kaltaisia kauhistuttavia hahmoja. Druidien olemuksen merkittävin piirre ei ole enää viisaus vaan pahuus.<sup>199</sup> Nämä kelttipapit verisine kaapuineen korostavat taruston ja fantasian moraalista rappeutumista.

Druidit nostavat lauluissaan esiin myös kelttien puunhakkaajajumala Hesusuksen ja druidien ukkosenjumalan, josta roomalaiset käyttivät nimeä Taranis (Markale 1999 *s.v. Esus*, 99; *id. s.v. Taranis*, 219). He sanovat näiden jumalien kertoneen, että ”kumpurintainen” nainen on surmannut Merlinin:

<sup>195</sup> Teutates on kelttien ristiriitainen jumala ja gallialaisten sodan jumala (Markale 1999 *s.v. Teutates*, 220).

<sup>196</sup> Teutates tuo kotkaa liitävää/ lempii, joka päivön lumoaisi;/korppia me, kallon ystävä,/kuopistaan kun silmät kuoputtaisi (MV: 47). Runon suomennos: K. Blomberg ja I. Puhakka.

<sup>197</sup> Korpista lisää luvussa 5. Animaalinen ympäristö.

<sup>198</sup> Lugu suojelee meitä, tuo hirvittävä jumala: tuolla on hänen korppinsa, joka lentää raakkuen ja etsii, niin kuin etsimme mekin (MV: 43).

<sup>199</sup> Yksinkertaisessa eli positiivisessa (re)motivisaatiossa kirjailija tuo motiivin kohtaan, jossa hypotekstissä ei ollut motiivia. Demotivisaatiossa eli negatiivisessa transpositiossa poistetaan tekstistä alkuperäinen motiivi. Kolmantena esiintymistapana on edellisten yhdistelmä, jossa tehdään ensin demotivisaatio sitten remotivisaatio substitutiivisen transmotivisaation saavuttamiseksi. (Genette 1982: 372.) EP:n druidien osalta viisaus on korvattu pahuudella.

Hésus et Taranis la femelle  
 L'annoncent par un vol aquilin:  
 La dame au corsage qui pommelle  
 A fait mourir, aujourd'hui, Merlin<sup>200</sup> (EP: 28).

Mainitessaan kelttien jumalia druidit muistuttavat Merliniä hänen taustastaan ja perinteestään. Vaikka Merlin on pahalaisen poika voi kelttijumalat periaatteessa luokitella hänen kaltaisikseen, sillä levitessään uusille alueille kristinusko demonisoi vanhat uskonnot ja kategorisoi myyttiset jumalat Merlinin tavoin pahalaisiksi. Näin esimerkiksi kirkkoisä Tertullianus sanoi kaikkien vanhojen jumalien olevan pohjimmiltaan pahalaisia (Rudwin 1973: 21–22). Raamatussa velhot ja noidat julistetaan nimenomaan pahalaisen apureiksi. Merliniä itseään ei kuitenkaan varsinaisesti tarvinnut erikseen niin sanotusti lisädemonisoida koska hänen saatanallisuutensa on kiistämättömästi esillä jo hänen syntyperässään.

EP:n druidit ovat puheidensa kautta tiukasti kiinni perinteessään, mutta he eivät kuitenkaan näe enää eroa oikean ja valheellisen ”perinnekuvaoston” välillä: Morgan toteaa druidien haluavan merkin Merlinin kuolemasta ja päättää täyttää näiden toiveen. Hän luo heidän eteensä valheellisen kangastuksen, jota druidit luulevat selvännäkijäkykyjensä aikaansaannokseksi:

*Elle fit le geste logique qui déploie le mirage. Aux yeux des druides, satisfaits d'eux-mêmes, apparut le lac Lomond, avec les trois cent soixante îlots. Au bord de l'eau, des bardes se promenaient en troupes et tiraient des sons lamentables de leur petites harpes en chantant, sans en comprendre le sens, les vers appris par cœur. Tout à coup, sur chaque îlot rocheux, s'abattaient un aigle, puis les aigles s'élevaient et, s'étant réunis, s'envolaient ensemble. Alors le mirage s'évanouit, les druides s'embrassèrent en se félicitant de leur puissance clairvoyante et chantèrent pendant que la fée luxurieuse riait de leur crédulité.*<sup>201</sup> (EP: 28.)

Druidit olettavat nähneensä ennustuksellisen näyn, jossa Teutates-jumalan kotkat laskeutuvat saarille, joiden rannoilla kuljeskelee bardeja. Muinaiskeltiläisessä perinteessä bardit olivat runonlaulajia ja hovirunoilijoita, jotka ylistivät jumalten, sankarien ja ruhtinaiden urotekoja, pilkkasivat vihollisia ja esittivät druidien ennustuksia. He olivat kelttien hierarkiassa astetta alempia kuin varsinaiset druidit, vaikka heidän tehtävänsä ja asemansa kuninkaan hovissa oli hyvin samankaltainen. (Markale 1999 s.v. *barde*, 35.) Morganen kangastuksessa bardit ovat menettäneet tietonsa. He laulavat lauluja, joiden sanoja he eivät enää ymmärrä. Perinne on muuttunut käsittämättömäksi loruksi, jota bardit kuitenkin yhä uskollisesti toistavat. Se, kuinka druidit tämän keinotekoisien

<sup>200</sup> Naaras-Taraniin ja Hesusken/viestin kotka liittää kertomaan:/Tänään nainen kumpurintainen/Merlinin on saanut kuolemaan (MV: 47). Runon suomennos: Kristian Blomberg ja Ismo Puhakka.

<sup>201</sup> *Morgane teki tarkoituksenmukaisen eleen, joka loihitti esiin kangastuksen. Itseensä tyytyväisten druidien silmien eteen ilmestyi Lomondjärvi ja sen kolmesataakuusikymmentä pientä saarta. Veden rannalla bardit kuljeskelivat ryhmissä ja päästivät pienistä harpuistaan ilmoille surkuttelevia ääniä ja lauloivat samalla lauluja, joiden sanoja he eivät ymmärtäneet, mutta joiden säkeet he osasivat ulkoa. Yhtäkkiä jokaiselle kallioiselle saarekkeelle lensi kotka. Sitten kotkat nousivat ilmaan ja kokoonmuuttuaan lensivät yhdessä pois. Ja niin kangastus taas häipyi. Druidit halasivat ja onnittelivat heikummalla hartiattaren nauraessa heidän herkkäuskoisuuttaan.* (MV: 47.)



näyn tulkitsevat, ei käy tekstistä esille. Oleellista on, että entisistä suurista tietäjistä on tullut helposti harhaanjohdettavia miehiä. Heidän aikansa on ohi, sillä herkkäuskoisina he eivät voi enää toimia kuninkaan neuvonantajina. He ovat menettäneet myyttisen viisautensa ja muuttuneet Apollinairen käsittelyssä tavallisiksi, ellei jopa tavallista yksinkertaisemmiksi, ihmisiksi.

Johdettuaan druideja harhaan Morgane nauraa hekumallisesti. Naurua kuvataan termiparilla *luxurieuse riait*. Ensimmäisen sanan sisällä oleva *rieuse* tarkoittaa esiintyessään yksin substantiivina *naurajaa* ja adjektiivina *nauravaista*. *Luxu*-alun kanssa se merkitsee hekumallista.<sup>202</sup> Näin naurun akti toistuu sanaparissa hekumallista sanan sisällä ja ikään kuin korostaa Morganen ilakoivaa asennetta.

Merlinin haudalle saapuu muitakin kelttien viisaita miehiä, jotka näyttävät druidien tavoin menettäneen profeetalliset kykynsä. Esimerkiksi hypoteeksteissä Merlinin opettajana toiminut Taliesin-bardi, joka on jumalallisen inspiraation poika ja jonka kerrotaan saaneen vahingossa tiedon menneestä, nykyisestä ja tulevasta juotuaan lapsena äitinsä taikakeitoksia, on EP:ssa tietämätön ja pysyy siksi vaitonaisena Merlinin haudalla. Hänestä on tullut historiallinen jäännös, jolla ei ole enää annettavaa uudelle ajalle.

Toinen Merlinin haudalla vaikenava tietäjä on thebalainen Teiresias. Legendan mukaan hänellä on Zeukselta saatu ennustuskyky ja tieto tulevasta. Teiresiaan olemusta täsmennetään EP:ssa kertomalla, että hän on sokea ja jumalat vaihtavat välillä hänen sukupuoltaan:

*Tirésias, l'aveugle que les dieux firent parfois changer de sexe;---*<sup>203</sup> (EP: 40).

Nämä kertojan sanat viittaavat siihen, että tarinan mukaan Teiresias sokeutuu nähtyään Minervan kylpemässä ja hän vaihtaa elämänsä aikana kaksi kertaa sukupuolta. Koska Teiresias on ollut elämänsä aikana sekä nainen että mies, hän ymmärtänee Merliniä mietityttävän sukupuolien välisen eron muita paremmin. Tuo tietäjä ei kuitenkaan jaa tietojaan EP:ssa, vaikka saapuu muiden velhojen etujoukossa hyvästelemään Merliniä. Druidien kaltaisesti hänestä on tullut tietäjänä hyödytön.

Toinen Merlinin haudalle saapuneista druideista kertoo katselevansa merta ja harjoittelevansa muuttumista kalaksi:

*Je regarde la mer. J'apprends à redevenir poisson.*<sup>204</sup> (EP: 25.)

Burgos on huomionnut tässä eräänlaisen kaipuun alkuperäiseen kaaostilaan, niin sanottuun alkumereen (Burgos 1972: 25). Druidi viittaa sanoillaan nimenomaan paluuseen käyttäessään *redevenir*-verbiä, jonka merkitys on "tulla jälleen joksikin". Näin druidin voi tulkita pyrkivän takaisin alkutilaan, jossa uusi maa-

<sup>202</sup> Näin *nauraja nauroi* kääntyisi muotoon *rieuse riait* ja hekumallinen *nauraja* olisi ranskaksi *luxurieuse rieuse*.

<sup>203</sup> *Tiresias, tuo sokea, jonka sukupuolta jumalat välillä vaihtoivat;---* (MV: 58).

<sup>204</sup> Katselen merta. Opettelen taas muuttumaan kalaksi. (MV: 45.)

ilma saa alkunsa. Se, että druidi haluaa muuttua nimenomaan kalaksi, eikä yksinkertaisesti vain totea kaipaavansa alkumereen, korostaa kalan merkitystä hänen sanoissaan. Kalalla on vahva asema kristillisessä symboliikassa, koska kalaa tarkoittavan kreikankielisen sanan *ikhthys* kirjaimet ovat samat kuin alkukirjaimet sanoissa *Iesous Khristos Theou Hyios Soteer* (Jeesus Kristus, Jumalan Poika, Vapahtaja). Alkukristityt käyttivätkin kalaa symbolinaan ja salakielenään valtaväestön suhtautuessa heihin vihamielisesti. (Biedermann 2002 *s.v. kalat*, 106–108.) Näin, jos kalan katsoo sisältävän druidin sanoissa myös kristillisen viittauksen, voinee EP:n druidin tulkita sanovan hylkäävänsä myyttisen luontoon pohjautuvan uskon ja ottavansa tilalle druidikastin syrjäyttäneen kristillisen opin, joka kieltää Raamatun ulkopuoliset yliluonnollisuudet ja mystiikat.

Tulkintaa vanhan myyttisen perinteen hylkäämisestä tukee myös se, että EP:ssa velhojen ja druidien sanotaan nimenomaan katoavan maan päältä. Arkaaisten ja myyttisten uskontojen katoamisen taustalla on ollut juuri kristinuskon, joka kielsi vanhat tarut ja perinteet pakanallisina toimituksina. Tämän takia Merlinin haudalle saapuneet druidit pelkäävät tulevansa lopullisesti syrjäytyiksi:

Les voleurs, les prêtresses ou même les poissons pourraient prendre notre place et que deviendrons-nous alors?<sup>205</sup> (EP: 26.)

Druidit kokevat kalojen lisäksi uhaksi myös varkaat ja papittaret. Papittarien viitatessa noitamaisiin naisiin ja varkaiden petteureihin druidit kokevat kristinuskon ohella myyttiset ja petolliset hahmot kilpailijoikseen. He näkevät asemansa horjuvan ja kääntyvät siksi kristillisen maailman puoleen. He hylkäävät arkaaisen uskonsa ja liittyvät vastustajiinsa, mutta kuten teoksessa mainitaan: ”jumalan pojat syntyvät kuollakseen”, joten uskonnollinenkin perinne on EP:ssa tullut olemassaolonsa päähän ja tuhoutuu.

Druidien kristillisyyteen kätkeytyy voimakasta ironiaa: harjoittelun kautta julmaksi muuttunut, verikaapuinen druidi on valmis uuteen uskuntoon. Näiden synkkien miesten valitessa uudeksi vaikutuspiiriikseen nimenomaan kristinuskon nousee EP:sta esiin myös kirjoittajansa antikristillinen asenne. Kristinuskon on sopiva uskonto rappioituneille, vereen tahrautuneille ja julmille druideille. Hylätessään myyttisen perinteensä hirveät druidit siirtyvät mädättämään kristillistä tarustoa. Kaivatessaan Raamatullisen alkumeren kaaokseen ja muuttumalla kristityiksi druidit eivät varsinaisesti synnytä mitään uutta vaan vaihtavat vain vaikutuspiiriä. Heidän transformaationsa ei näin ole vanhaa perinnettä uudistavaa.

Toinen EP:n druideista sanoo teroittavansa sirppiään tulevaa mestausta varten. Hän kuvaa turmiollista työtään kertomalla tarinan inestisestä kuninkaasta, joka tulee pyytämään lupaa oman tyttärensä naimiseen:

<sup>205</sup> Varkaat, papittaret ja jopa kalat voisivat ottaa paikkamme. Miten meille silloin kävisi? (MV: 46.)

Un roi vint, il y a peu de jours, me demander s'il pourrait épouser sa fille dont il était amoureux<sup>206</sup> (EP: 25).

Druidi jatkaa ylpeillen tarinaansa ja sanoo vierailleensa kuninkaan linnassa ja nähneensä siellä nuoren prinsessan itkemässä. Hän toteaa haihduttaneensa vanhan kuninkaan tunnontuskat ja antaneensa tälle luvan naida tyttärensä:

Je me suis rendu en son palais pour voir pleurer la princesse, et j'ai dissiplé les scrupules du vieux roi<sup>207</sup> (EP: 25).

EP:n druidi on teissaan siveellisistä arvoista piittaamaton ja immoraalisesti pahalla hekumoiva. Hän tietää tytön pelkäävän ja itkevän isänsä tunteita, mutta antaa ilkkurisesti siunauksensa suhteelle. Druidi ei pilaa vain prinsessan elämää, vaan myös kuninkaan, joka sortuu insestiin ja viettää lopun elämänsä vastahakoisen aviovaimon kanssa.<sup>208</sup> EP:ssa insesti on vääristyneen ja rappiollisen rakkauden ja seksuaalisuuden ilmentymä.

EP:n druidi käyttää mielivaltaisesti kuninkaiden hoveissa saavuttamaansa valtaa. Hänestä on tullut eräänlainen nukketeatterin johtaja, joka vetämällä naruista saa ihmiset toimimaan tahtonsa mukaisesti. Toinen druideista toteaaakin, että "Olkaamme hirveitä, ja niin maailma tottelee meitä" (MV: 46):

Soyons terribles et l'univers nous obéira (EP: 26).

Druidien irvokkaat puheet ovat omiaan painottamaan Merlinin hautajaisten universaalista perinteestä poikkeavaa luonnetta. Velhon haudalla ei vain surra kuollutta vaan muun muassa korostetaan oman itsen arvoa ja ylpeillään pa-huudella.

Druidit laulavat Merlinin haudalla: "Vaikk' murtui Merlin, elää rakkaute-temme"<sup>209</sup> (MV: 48). He ovat kuitenkin pohjimmiltaan kaikkea muuta kuin rakastavia. EP:n druidien tekojen ja sanojen välillä onkin selvä ristiriita, sillä kuinka druidi, joka surmaa ihmisiä ja houkuttelee kuninkaan inestiseen rakkauteen, voi edes puhua rakkaudesta. Haudalla keskustelevat druidit eivät näin olekaan Merlinin kaltaisesti kansaansa ja maataan rakastavia miehiä vaan pikemminkin rakkaudelle ulkopuolisia hahmoja. He ovat ensisijaisesti synkkiä, julmia ja itsekeskeisiä. Kun he samalla ovat myös runonlaulajia, voi heidän olemuksissaan nähdä kritiikkiä runoilijoita kohtaan. Nämä runoilijat ovat niin keskittyneitä omaan erinomaisuuteensa, etteivät näe ulkopuolista maailmaa tai erota enää edes keinotekoisia kangastuksia aidoista näyistä.

<sup>206</sup> Muutama päivä sitten tuli puheilleni kuningas. Hän kysyi voiko hän ottaa puoliso-keen tyttärensä, johon oli rakastunut. (MV: 45.)

<sup>207</sup> Menin hänen linnaansa nähdäkseni prinsessan itkemässä. Ja minä häivyttin vanhan kuninkaan tunnontuskat. (MV: 45.)

<sup>208</sup> Ihmiskunnan historian alkuaikoina insestiä ei tosin pidetty tuomittavana sillä se oli usein jopa ainoa suvunjatkamistapa ja eloonjäämiskeino. Näin se on muisto esihistoriallisesta tapakulttuurista, jolloin osa ihmisiä eli yhä eläinten tavoin (Kunnas 2005: 135).

<sup>209</sup> Merlin est mort, mais nous nous aimons (EP: 29).

Yksinkertaistetusti voi EP:n runoilijadruuidien sanoa olevan naturalistien ja dekadenttien tavoin ihmisten murheilla ja heidän elämäänsä kohtaan tuntemalla inhollaan herkuttelevia runoilijoita. He näkevät maailman rappioituneena ja riemuitsevat tästä kannustaessaan degeneroitunutta ihmiskuntaa tekemään lisää syntiä ja kylvämään kadotusta. Naturalistit ja dekadentit kuitenkin survive ihmisen tuhoon vievää perimää, mutta EP:n druidit iloitsevat siitä. He janoavat rappiota ja kuolemaa. Näin he toimivat juuri naturalistisen ihmiskäsityksen mukaisesti suunnatessaan rappioon ja tuhoon.

## Filosofija

*Les deux plus savants en amour parmi les sages!* (EP: 97).

Merlin taikoo Morganen kangastuksien avulla haudalleen Salomonin ja Sokraateen huutamalla kolme kertaa: *"Kaksi rakkaudessa etevintä viisaiden keskuudessa"* (MV: 113). Nämä haudalle ilmestyvät miehet ovat reaali maailman henkilöitä, joista Salomon on VT:n saarnaaja ja Sokrates noin 400 vuotta eaa elänyt kreikkalainen filosofi. Rajanveto oikean ja fiktiivisen henkilön välillä ei ole aina yksiselitteistä ja näin Sokrateskin kuuluu sekä historian suurmiehiin että kirjallisuuden Platonin dialogi-muotoisten teosten ansiosta.<sup>210</sup>

Kysymys miehen ja naisen olemuksista askarruttaa Merliniä ja hän kysyy kangastuksien miehiltä "minkä he asettaisivat etusijalle" tai "kummasta he pitivät enemmän"<sup>211</sup> - miehestä vai naisesta. Tämä kysymys on osuva erityisesti Sokrateelle, joka antiikin aikana hyväksytyyn tapaan piti itsellään poikarakastajaa. Miesten vastaukset Merlinille ovat kuitenkin sekavia ja epämääräisiä. Apollinaire käsittelee miehiä karnevalistisessa hengessä näyttäessään, kuinka historian suuret ajattelijat ovat menettäneet kosketuksen nykyisyyteen. He ovat yhtä ymmällään rakkauden suhteen kuin velhokin. Heidän vastauksensa ovat hämärän monimerkityksellisiä, sillä niistä jää puuttumaan sana, joka antaisi mielen lauseelle. Salomon vastaa ontumista koskevalla lauseella ja Sokrates puhuu kaljuuntumisesta. Lauseissa kolme pistettä merkitsee lausumatta jäävää sanaa:

Rien ne vaut le...d'une boiteuse.  
Rien ne vaut le...d'un teigneux<sup>212</sup> (EP: 97).

Vaikka miehet puhuvat ontuvista ja kaljuuntuvista, he eivät tarkenna mistä oikeastaan on kyse. Kuulija, eli Merlin, voi täydentää heidän lauseensa, jolloin lo-

<sup>210</sup> Samoin ei ole aina selvää voiko kaikkia Raamatun henkilöitä pitää eksistoituneina. Ovatko esim. itämaantietäjät fiktiota vai faktaa? Jos oikeiden henkilöiden kategoriaan laskee mukaan myös epävarmemmat tapaukset, esiintyy EP:ssa kaikkiaan 11 oikeaa henkilöä.

<sup>211</sup> Que préférez-vous? (EP: 97).

<sup>212</sup> Mikään ei ole ontuvan naisen...vertainen (MV: 114). Mikään ei ole kaljuuntuvan viihaisen miehen...vertainen (MV: 114). Suomenos ei valitettavasti tuo esille alkupe- räisideaa. Osumat suomennokset olisivatkin: Mikään ei ole ontuvan...vertainen. Mikään ei ole kaljuuntuvan...vertainen.

pulta miehet eivät sano mitään, tai aivan mitä tahansa, sen mukaan mitä kuulija haluaa. Viviane tulkitsee sanat niin, että ”tytöt olkoot ontuvia ja pojat äkäisiä” (MV: 114):

Que les filles soient boiteuses et les garçons teigneux! (EP: 98).

Apollinaire on poistanut Salomonilta ja Sokrateelta heille kuuluneen arvokkuuden alentaessaan miehet tavallisten ihmisten tasolle, ellei jopa tämän tason alle. Hän on poistanut hahmoille alun perin kuuluneen älykkyyden määrään ja korvannut sen, jos ei nyt aivan tyhmyydellä, niin ainakin tietämättömyydellä. Tällaisella transmotivisaatiolla Apollinaire parodioi kuvaa suurista miehistä tekemällä heistä höperöitä vanhuksia, jotka pyrkivät yhä kuulostamaan vakuuttavilta, mutta joiden ennen omaama tieto ja ymmärrys ovat pyyhkiytyneet pois vuosien saatossa. He ovat EP:n tietäjien kaltaisesti menettäneet selvännäkökyksensä.

Siinä missä fiktiivisen henkilön luonteenpiirteitä ilmaisevina metonymioina käytetään usein fyysistä ympäristöä (kuten EP:ssa metsää ja hautaa) myös inhimillinen ympäristö voi ilmaista hahmon luonnetta (Rimmon-Kenan 1991: 86). Merlinin inhimillinen ympäristö on degeneroitunutta siinä missä velhon ruumiskin mätänee haudassaan. Höperöt filosofit edustavat karnevaaligroteskia kun mädäntyvä velho taas on olemukseltaan lähempänä kauhistuttavaa groteskia.<sup>213</sup> Fantasia ja komiikka vievät kuitenkin velhon olemuksen kauhistuttavuudesta terävyyttä. Lisäksi Merlinin kuolemaan sisältyy Bahtinilaisen karnevalismin idea siitä, että kuolema synnyttää uutta.<sup>214</sup> Näin Merlin kuuluu lopulta iljettävän kauhistuttavasta olemuksestaan huolimatta karnevalistisen groteskin piiriin.

EP:n parodiassa on läsnä vuosisadanvaihteen dekadenttienkin käsittelemä rappion teema hahmojen muuttuessa valjuiksi tai turmeltuneiksi heijastuksiksi esikuvistaan. Salomon ja Sokrates eivät ole kuitenkaan satiirin kohteena historiallisina henkilöinä.<sup>215</sup> Kyse on heidän asemastaan uudessa ympäristössä. Historiallinen hahmo ei viittaa kirjaimellisesti samannimiseen eläneeseen hahmoon vaan todellisuuteen sidoksissa olevat hahmot tuovat esille joitakin käsityksiä fiktiivisestä hahmosta (Hochman 1985: 117). Olemassa olleiden hahmojen taustatietoja voi ammentaa historiasta siinä missä fiktiivisten hahmojen taustapankkina toimivat hypoteektit.<sup>216</sup>

<sup>213</sup> Karnevaaligroteski vapauttaa maailman pelosta ja tekee sen iloiseksi ja valoisaksi paikaksi. Kauhistuttavassa groteskissa korostuu synkkyys, kauhu ja pelottavat sävyt. (Bahtin 2002: 44–45.)

<sup>214</sup> Siinä kuoleman katsotaan synnyttävän jotain uutta, tuovan uudenlaista elämää maailmaan. Tappaminen ja kuolema synnyttävät uutta tässä groteskisessa kuvastossa. (Bahtin 2002: 290.)

<sup>215</sup> Salomonin ja Sokrateen historiallisten hahmojen satiiri ei olisikaan kovin toimivaa siksi, ettei heistä juuri tiedetä historiallisina hahmoina.

<sup>216</sup> Kirjailija luo hahmolle mentaalisen representaation, joka voi olla esikuvallisen vaihtelevassa määrin uskollinen siten, että se voi sisältää keksittyäkin ainesta (Haapala 1986: 224; 1984: 126). Esim. lukiessamme Tolstoin *Sotaa ja rauhaa* tarvitsemme tietoa historiallisesta Napoleonista ymmärtääksemme Tolstoin työtä, mutta voimme käyttää tietoamme vain ns. Tolstoin ehdoilla (Hochman 1985: 117).

Vaikka EP:n miehet ovat unohtaneet tietonsa, tuo viisauden, tieteen ja filosofian läsnäolo miesten olemuksessa esiin myös protagonistin paholaisperimän, sillä varsinkin keskiaikaisessa perinteessä paholaisella katsottiin olevan juuri tällainen ”tiedon avain”. Tähän viittaa jo Paratiisin syntiinlankeemus, sillä Raamatussa käärme vietti Eevan juuri mahdollisuudella saada enemmän tietoa.<sup>217</sup> Keskiajalla kirkko nimesikin paholaisen ylivallan alaisiksi filosofian, tieteen ja ylipäättänsä kaiken ei-kirkollisen opin (Rudwin 1973: 249). EP:ssa esiintyvien Salomonin ja Sokrateen, samoin kuin druidien ja bardien voi tämän kirkollisen perinteen näkökulmasta käsin katsoa olevan kukin alkujaan paholaisen edustajia.

EP:ssa ihmiset, joilla hypotekstiensä mukaan saattaisi olla vastaus Merlinin kysymyksiin ja pohdintoihin elämästä, vaikenevat Teiresiaan ja Taliesin kaltaisesti haudalla. Vaikka menneisyyden ihmisillä on kokemusta ja tietoa, he eivät ole enää kosketuksissa eletävään aikaan. EP:n voisi katsoa ilmaisevan tällä, että moderni aikakausi ei saa ainakaan taiteellisessa ja filosofisessa suhteessa menneisyydestä irti enää mitään hyödyllistä. Aikaisemmat ajattelijat, runoilijat ja tietäjät ovat uudelle ajalle hyödyttömiä. Teoksen sanoma tuskin on kuitenkaan aivan näin jyrkkä, koska Apollinaire nimenomaan painottaa taidetta käsittelevissä teksteissään vanhan perinteen merkitystä luotaessa uutta. Modernistien keskuudessa dekadentit näkivät ympärillään rappiota ja keskittyivät sen kuvaamiseen, kun taas esimerkiksi kubistit etsivät optimistisesti uusia vastineita vanhalle perinteelle. EP:ssa rappion teema nousee esiin, mutta teos ei vajoa aikakauden kulttuuripessimismiin vaan suuntaa nimenomaan uuteen aikaan. Se ei hylkää mennyttä vaan etsii sille uusia ilmaisutapoja.

EP kritisoi pikemminkin aikalaisten hedelmätöntä tapaa hyödyntää kulttuuriperinnettä kuin vanhojen myyttien ja tarustojen omaa rappiollisuutta. Menneisyys on näin sittenkin pohja nykyisyydelle, jota Apollinainen sanoin emme voi kantaa mukamme, mutta josta voimme ammentaa vielä tietoa ja taidetta. EP:ssa on kyse siitä, että uusi runoilija ei saa kangistua liiaksi vanhaan aikaan traditionalistien tavoin. Taiteilijoiden tulee muistaa perintönsä ja luoda tälle dynaamista jatkoa.

### 3.2 Kuolemattomia ihmisiä

*Six hommes arrivèrent dans la forêt. C'étaient ceux qui ne sont pas morts.*<sup>218</sup> (EP: 85.)

EP:n viides luku koostuu kokonaisuudessaan kohtauksesta, jossa Hanok, Elia, Empedokles, Apollonius Tyanalainen, Isaac Laquedém ja Simon-noita keskustelvat Merlinin kanssa elämästä, kuolemasta ja kuolemattomuudesta. Kuoleman

<sup>217</sup> Käärme viettelee Eevaa seuraavilla sanoilla: ---sinä päivänä, jona te siitä syötte, aukenevat teidän silmänne, ja te tulette niin kuin Jumala tietämään hyvän ja pahan. (1 Moos 3: 5).

<sup>218</sup> *Kuusi miestä saapui metsään. He olivat ne, jotka eivät ole kuolleet.* (MV: 103.)

aihe on korostetusti esillä näiden miesten puheissa, koska heistä yksikään ei ole hypotekstiensä mukaan kohdannut kuolemaa.

Hahmoista Hanok on heprealainen profeetta, jonka kerrotaan *Johanneksen ilmestyksessä* palaavan maan päälle profetoimaan niin sanottuna jumalan oliivipuuna. Hän edustaa ihmiskunnan seitsemättä polvea siinä suvussa, joka johtaa Aatamista Nooiaan. Vaikka Raamatun mukaan tuon ajan sukupolvista jokainen oli aikaisempaa turmeltuneempi, Hanok vaelsi jumalan yhteydessä. 365 vuoden ikäisenä, aikakauteen nähden nuorena, jumala otti hänet pois, mutta Hanok ei varsinaisesti kohdannut koskaan kuolemaa. (Bates 1967: 157.)

Raamatullisesti kuolevaisuus nähdään ensimmäisen syntiinlankeemuksen perintönä, joka altistaa ihmisen muillekin heikkouksille ja edesauttaa hänen vieraantumistaan jumalasta (Metso 2004: 39). Näin olemuksiltaan ja kohtaloiltaan kuolemattomat hahmot ovat välttäneet ihmiskunnan rangaistuksen. Raamatun mukaan jumala otti Hanokin luokseen juuri siksi, että tämä oli uskossa jumalan mielen mukainen, eikä siksi ansainnut ihmiskunnalle langetettua rangaistusta (Hebr. 11: 5).

Merlinin ja Hanokin tilanne EP:ssa on toisiinsa nähden vastakkainen: Merlinin ruumis on kuollut, mutta sielu elää yhä maatuvassa ruumiissa. Hanok taas antaa ymmärtää olevansa sielultaan kuollut vaikka ruumis on yhä elossa. Hän toteaa ”Jos ruumiini olisi kuollut, olisin kokonaan kuollut” (MV: 104):

Si mon corps était mort, je serais mort tout entier (EP: 85).

Hanokin lause viittaa juutalaisuuteen, jossa ei uskota kuoleman jälkeiseen elämään. VT:ssa sanotaankin yksinkertaisesti, että: ”Kun Hanok oli vaeltanut Jumalan yhteydessä ei häntä enää ollut, sillä Jumala oli ottanut hänet pois” (I Moos. 5: 24).

EP:n Hanokin mukaan ihmisen tärkein olemus ei typisty hänen sieluunsa, niin kuin kristillisessä ajattelutavassa painotetaan, vaan ruumis ja henki yhdessä luovat ihmisen. Raamatullisesti ruumis on pikemminkin vain kuori, jossa sielu elää, vaikka sitä joskus temppeliksikin nimetään. EP:n Hanok on näin Nietzsche Zarathustran<sup>219</sup> tavoin kääntänyt Raamatullisen sanoman antikristilliseksi. Ruumiista on tullut olemuksen perusta ja tuo jumalan oliivipuun esiintyy zombimaisena elävänä kuolleen. Näin Apollinairella pyhimyksetkin ovat vanhentuneita ja hyödyttömiä jäänteitä esikuvistaan. EP:n voi nähdä kritisoiden uskovaisia esittäessään tämän jumalan silmissä tosi uskovaisen miehen sieluttomana.

Toinen UT:ssa mainituista jumalan oliivipuista on Elia, jonka kerrotaan eläneen 900 eKr. Häinkin vierailee EP:ssa Merlinin haudalla. Elia oli ensimmäinen suuri israelilainen profeetta ja toimi Iisebelin maahantuomaa Baalin palvontaa vastaan. Hänen sanottiin ilmestyvän ja katoavan tuulen lailla, ikään kuin jumalan henki kuljettaisi häntä. (KOKR 1996: s.v. *Elia*, 92–99.)

Jumalan valitut Elia ja Hanok kuvataan kumpainenkin väkeviksi miehiksi, joita jumala suojelee. Raamatun mukaan heillä on profetoimisen ohella valta rangaista kansaa nähdessään sen tarpeelliseksi:

<sup>219</sup> ”Von Leibe”

Ja jos joku tahtoo heitä vahingoittaa, lähtee tuli heidän suustaan ja kuluttaa heidän vihollisensa; ja jos joku tahtoo heitä vahingoittaa, on hän saava surmansa sillä tavalla. Heillä on valta sulkea taivas niin ettei sadetta tule heidän profetoimisensa päivänä, ja heillä on valta muuttaa vedet vereksi ja lyödä maata kaikkinaisilla vitsauksilla, niin usein kuin haluavat. (Joh. 11: 5-6.)

Hanokin ja Eliaan kerrotaan Raamatussa palaavan maan päälle antikristuksen aikaan. Näin jumalan oliivipuiden läsnäolo Apollinairen teoksessa selittyy Merlinin antikristusmaisella olemuksella. Jos Merlin on väärä jumala, on Hanokin ja Eliaan ennustettu kohtalo olla paikalla profetoimassa. Hanok ei tosin EP:ssa ole enää varma siitä, onko luvattu pelastaja jo tullut maailmaan vai ei:

Un sauveur nous a été promis dans les temps. Est-on bien sûr qu'il soit venu? <sup>220</sup> (EP: 86.)

Hän kysyy neuvoa velholta, joka toteaa, että kuka tahansa voi olla pelastaja:

Patriarche, qui donc n'est pas un sauveur? Peut-être seras-tu toi-même le vrai sauveur quand tu reviendras mourir. <sup>221</sup> (EP: 86.)

Merlin tuo sanoillaan esiin profeettojakin koskevan rappion. Profeetat ovat menettäneet uskottavuutensa kenen tahansa kyetessä julistamaan pelastusta, eivätkä he usko enää edes itse profetoimisen taitoihinsa. Turmiollisuus on vallannut maailman siten, että Raamatullisesti pyhät miehetkin ovat enää heikkoja varjoja menneestä. Eliaan ja Hanokin puheet EP:ssa eivät olekaan aivan sitä, mitä heidän Raamatullinen taustansa antaa olettaa. Merlin kritisoi Hanokia Sokraateen ja Salomonin tavoin tietämättömäksi. Hän sanoo tuolle profeetalle maailman muuttuneen tämän elinajasta, mutta ihmettelee miksi tämä ei tiedä ja ymmärrä sitä, vaikka on aina elänyt:

Tu as vecu avant moi, longtemps avant, moi, enchanteur antédiluvien. Tout est changé depuis que tu vis. Pourquoi ignores-tu ce qui s'est passé, puisque tu as toujours vécu? <sup>222</sup> (EP: 86.)

EP:ssa Raamatullinen hahmo, jonka tulisi julistaa sanomaa maan päällä, ei tiedä tämän tai tuon puoleisesta maailmasta enää mitään. Profeetat eivät vastaa heille esitettyihin kysymyksiin, koska ovat kuolemattomina etäänntyneet maailmasta ja sen tapahtumista. Tästä suuttuneena Merlin käskee Hanokia lopulta jättämään hänet rauhaan:

<sup>220</sup> Meille on jo kauan sitten luvattu pelastaja. Olemmeko aivan varmoja hänen tulostaan? (MV: 104.)

<sup>221</sup> Patriarkka, kukapa ei olisi pelastaja? Ehkäpä sinä oletkin tuo oikea pelastaja, kun palaat kuolemaan. (MV: 104.)

<sup>222</sup> Olet elänyt ennen minua, kauan ennen minua, ikivanhaa velhoa. Kaikki on muuttunut siitä kun elit. Miksi olet tietämätön siitä mitä on tapahtunut, jos kerran olet aina elänyt? (MV: 104.)



Ne me trouble plus, vieillard béat et insidieux. Laisse-moi en paix...<sup>223</sup> (EP: 87.)

Puhuessaan Hanokille, Merlin kutsuu itseään vedenpaisumusta edeltäväksi (*antédiluvien*), vaikka nimenomaan Hanok on tuolta ajanjaksolta. *Antédiluvien*-adjektiivi tarkoittaa myös ikivanhaa, mutta käytettäessä Nooa edeltävän hahmon läsnä ollessa sen voi katsoa korostavan ennen kaikkea Raamatullista taustaa. Näin velhon sanoissa hänen oma olemuksensa rinnastuu ja sekoittuu Raamatun pyhään mieheen. Kritisoidessaan Hanokia tämän tietämättömyydestä Merlin soimaa itse asiassa myös itseään.

Konkreettisesti Merliniä voi pitää vedenpaisumusta edeltävänä vain siinä mielessä, että hän edustaa aikaa ennen kelttimaailman kristinuskoon tuloa eli aikaa ennen uskoa vedenpaisumukseen. Toisaalta vedenpaisumuksen toimiessa Raamatussa rajana uuden maailman alulle, on se symboliikaltaan suhteutettavissa myös EP:n aikaan. Merlinin kuolemaa seuraa uuden ajan alku eli juuri eräänlainen vedenpaisumus. Koska EP:n profeetat eivät kykene itse ennustamaan tuota uutta aikaa he kääntyvän kuolleen velhon puoleen. Elia kutsuukin Merliniä profeetaksi ja kysyy mitä tämä ajattelee hänestä:

Prophète! que penses-tu de moi?<sup>224</sup> (EP: 87).

Velho soimaa Eliaa huonoksi profeetaksi ja toteaa, että on väärin, ettei tämä ole kuollut:

Il est injuste que tu ne sois pas mort<sup>225</sup> (EP: 87).  
Tu es un mauvais prophète<sup>226</sup> (EP: 88).

EP:n Elia on huono profeetta menetettyään näkijälahjansa. Merlinin jyrkät sanat selittyvät myös sillä, että Raamatussa Elian ennustukset olivat turmiollisia hänen luvattaessa kuivuutta ja kuningassuvun tuhoa. Merlinin mielestä Elian tulisi ehkä itse olla kuollut tuon kaiken ihmiskunnalle koituneen tuhon takia. Kelttimytologiassa Merlin auttaa maataan kyvyillään ja näkijälahjoillaan, mutta Raamatun jumalan oliivipuut eivät vaikuta aikakauteen neuvoillaan vaan toimivat pikemminkin vain eräänlaisina saarnaavina totuudentorvina.

Väärän tai huonon profeetan teeman voi katsoa olevan sidoksissa myös Apollinairen taiteilijakuvaan. Apollinairen poetiikan evoluutio ei ole vain siirtymä esimerkiksi Mallarmélaisesta estetiikasta vapautettuun kieleen vaan muutos runollisessa tiedostamisessa, luja usko runouden profetiaallisiin kykyihin, vanhojen tarinoiden uusiokäyttöön ja uusien kertomuksien luomiseen (Meschonnic 1966: 153). Apollinaire nosti runoilijan keksijäprofeetaksi ja tuodessaan Merlinin haudalle huonoja profeettoja, hän näyttää soimaavan ihmisiä, jotka ovat ansaitsemattomasti korottaneet itsensä oppi-isien arvoon. Tämän voi katsoa koskevan

<sup>223</sup> Älä häiritse minua enää, sinä onnellinen ja petollinen vanhus. Jätä minut rauhaan... (MV: 104.)

<sup>224</sup> Profeetta! Mitä ajattelet minusta? (MV: 105.)

<sup>225</sup> On väärin, ettet ole kuollut (MV: 105).

<sup>226</sup> Olet huono profeetta (MV: 105).

myös taiteen piirissä esiintyviä koulukuntien johtajia. Tällaiset väärät profeetat eivät ole antikristus Merlinin tavoin luovuutta herättäviä vaan sitä tukahduttavia. Taiteen maailma tarvitsee nimenomaan viattomuutta, spontaanisuutta ja luovuutta suosivan profeetan. Apollinairen runoilija ei ole esimerkiksi Kantin idealisoiman taiteilijaprofeetan kaltaisesti eristäytynyt rajatulle estetiikan alueelle vaan vaikuttaa ja toimii koko ”maailman alueella”. EP:n Elia on näin runoilijaprofeettana kyvytön vieraannuttuaan ympäröivästä maailmastaan.

Samassa kohtauksessa jumalan oliivipuiden kanssa esiintyvän kreikkalaisen Empedokleen (490–430 eKr.) on myös sanottu olevan kuolematon. Muiden pythagoralaisten<sup>227</sup> tavoin tuo mystikkorunoilija uskoi sielunvaellukseen ja sanoi eläneensä useiden ihmishahmojen lisäksi muun muassa lintuna, kalana ja pensaana. (Henrikson 2001: 61.) Toinen haudalle saapuva pythagoralainen on siveänä pidetty Apollonius Tyanalainen. Hän saavutti maineen ihmeidentekijänä ja katosi aikanaan (n. 1 vs. jKr.) mystisesti, jolloin häntä alettiin palvoa jopa jumalana (*Id.* 896). Hänenkin oletetaan näin siirtyneen kuolemattomana toiselle elämisen tasolle.

Haudalle saapuvat kuolemattomat hahmot ovat menettäneet kiinnityskohtansa maanpäälliseen elämään, kun velho taas on ruumiinsa takia hyvin konkreettisesti siinä kiinni. Apollinaire ei kiellä ruumiillisuutta kuten symbolistit vaan nostaa sen teoksessaan lähes materialistisesti esiin. EP:n kuolemattomat henkilöt ovat siinä mielessä Merlinille vastakkaisia, että he ovat päässeet taivaaseen kohtaamatta kuolemaansa, kun velho puolestaan on fyysisesti kuollut, muttei tule koskaan pääsemään taivaaseen. Elia toteaaakin Merlinille, että ”sinua eivät nosta kuolleista edes viimeisen tuomion viisitoista merkkiä” (MV: 105):

Quant à toi, les quinze signes du jugement dernier ne te ressusciteraient pas (EP: 87).

Elian mukaan Merlin on saavuttanut lopullisen paikkansa, sillä mitkään maan tai taivaankaan tapahtumat eivät vaikuta enää hänen olemassaoloonsa.<sup>228</sup> Merlin ei kuitenkaan ole olotilassaan täysin tämänpuoleinen, koska havaitsee elävien hahmojen lisäksi haudalleen saapuvat kuolleet ihmiset ja kykenee puhumaan näiden kanssa. Hänestä on tullut elämän ulkopuolinen tarkkailija, joka jatkaa elämäänsä henkisellä tasolla ollen samalla ikuisesti kiinni ruumiissaan.

Kuolemattomien, lähes pyhien miesten ohella tätä teoksen viidennen luvun kohtausta värittävät kaksi tuomittua Raamatullista henkilöä. Hahmoista Isaac Laquédemien eli vaeltavan juutalaisen legenda esiintyy erilaisina variaatioina keskiaikaisissa kronikoissa eri tahoilla kristikuntaa 1200-luvulta lähtien.

<sup>227</sup> Kreikkalaisen filosofi Pythagoraan (n. 580–500 eKr.) perustaman koulukunnan opissa on keskeistä usko sielunvaellukseen ja pyrkimys vapautua tästä vaelluksesta askeesiin ja kurinalaisen elämän kautta. Pythagoralaiset tekivät matemaattisia ja luonnontieteellisiä keksintöjä. Koulukunnalla oli myös suuri vaikutus myöhempiin kreikkalaisiin filosofiin, kuten Platoniin. (Henrikson 2001: 60–65.)

<sup>228</sup> 1800-luvulla vaikuttanut Thomas Bulfinch tosin kirjoittaa mytologiassaan Merlinin nimenomaan pääsevän osalliseksi viimeisestä tuomiosta. Hän kertoo velhon hautauksen jälkeisestä elämästä seuraavaa: ”His spirit hovers about this spot and will not leave it, until the last trumpet shall summon the dead to judgement” (Bulfinch 2003: 25.)

Nykyisen asunsa Ahasverus-nimisenä se sai Paul von Eitzenilta 1602. (UT 1963 s.v. *Ahasverus*, 206.) Gaston Paris, joka kirjoitti useita vaeltavaa juutalaista koskevia artikkeleita, toi tutkimuksissaan kuitenkin esille, että tuo legendan hahmo sai varsinaisesti nykyisenkaltaisen muotonsa vasta noin 1640. Tuolloin kirjoitetussa valitusrunossa esiintyy muutoin täysin nykyistä vaeltavan juutalaisen legendamuotoa vastaava hahmo, mutta hänen nimensä on juuri Apollinainen käyttämä Isaac Laquédem. (Burgos 1972: 147.)

Vaeltava juutalainen oli tarinan mukaan suutarina Jeesuksen aikaisessa Jerusalemissa. Jumala tuomitsi hänet ikuiseen kadotukseen, koska hän ei sallinut ristiä kantavan Kristuksen levähtää talonsa edustalla. Hän joutuu tarinan mukaan vaeltamaan tuomiopäivään asti ja hänestä on näin tullutkin levottoman kansan vertauskuva. (UTK 1964 s.v. *Ahasverus*, 206.) EP:ssä tämä uupunut tuomittu mies kysyy Merliniltä: "Olenko matkustanut tarpeeksi Jerusalemin jälkeen?" (MV: 106):

Ai-je assez voyagé, depuis Jérusalem? (EP: 90).

Raamatun mukaan Jeesuksen ristiinnaulitseminen tapahtuu Jerusalemissa, joten kysyessään velholta onko hän matkustanut tarpeeksi tuon kaupungin jälkeen, Laquédem itse asiassa kysyy, onko hän jo suorittanut rangaistuksensa loppuun. Velho ei suoranaisesti vastaa vaeltajan kysymykseen, vaan toteaa, että vaikka häntä itseään ei ole ympärileikattu, on hänkin vierailut Jerusalemissa:

Ô riche voyageur, je suis incirconcis et baptisé, et pourtant j'ai été à Jérusalem,---<sup>229</sup>  
(EP: 90).

Merlin sanoo näin Laquédemille, että hän ei ole tämän kaltaisesti juutalainen vaikka on saanut kasteen, sillä häntä ei ole ympärileikattu. Merlin kutsuu keskustelukumppaniaan "rikkaaksi matkustajaksi" ja korostaa ironisesti yleistä stereotyyppistä kuvaa rahallisesti rikkaista juutalaisista. Juutalaisuuteen kohdistamistaan ironisista viittauksista huolimatta Apollinaire ei ole edes kulttuurimerkityksessä antisemitisti. EP:ssä esiin nostettu yhteiskunnan rappio koskee kaikkia länsimaisia uskontoja, jolloin juutalaisuus ei ole sen korostetummin tuomittava kuin esimerkiksi katolinen kirkko.

Merlin kertoo Laquédemille vaeltaneensa Jerusalemiin "muita teitä kuin ristin tietä pitkin" (MV: 106-107):

---par d'autres chemins que le chemin de la croix (EP: 90).

Hän sanoo näin, ettei ole tehnyt pyhiinvaellusmatkaa tai läpikäynyt Kristuksen kärsimyshistorian kaltaista kohtaloa saapuessaan tuohon kristinuskon pyhään kaupunkiin. Jerusalemin ohella Espanjan Santiago de Compostela ja Rooma ovat kristinuskon kuuluisimmat pyhiinvaelluskohteet.<sup>230</sup> Merlin toteakin

<sup>229</sup> Ah, rikas matkaja, minua ei ole ympärileikattu, minut on kastettu, ja silti olen ollut Jerusalemissa,--- (MV: 106).

<sup>230</sup> Espanjan Santiago de Compostelaan on haudattu apostoli Jaakob vanhempi ja Roo-

menneensä myös Roomaan, mutta saapuneensa sinne ”muita teitä kuin kaikkia niitä, jotka sinne vievät” (MV: 107):

---j'ai été à Rome par d'autres chemins que tous ceux qui y mènent (EP: 90).

Merlin viittaa näin sanoillaan myös ”kaikki tiet vievät Roomaan”-sanontaan ja korostaa samalla kulkeneensa omia teitään seuraamatta valtavirran tai -uskonnon säättämiä lakeja, tapoja ja ohjeita. Merlin jatkaa puhettaan Laquédemille toteamalla, että ”Sinun on turha tietää, jos et voi opettaa, sinun on turha nähdä, jos et voi hahmottaa...” (MV: 107):

Tu as beau savoir sans pouvoir enseigner, tu as beau voir sans pouvoir indiquer... (EP: 90).

Merlin toteaa että tieto on turhaa, jos sitä ei voi levittää samoin kuin näkeminen on hyödytöntä, jollei hahmota näkemäänsä. Hän soimaa vaeltavaa juutalaista näiden kykyjen puutteesta eli tuomitsee tämän kyvyttömäksi luomaan hedelmällistä näkemystä maailmasta. Merlinin itsensä ollessa eräänlainen runoilijavelho hän korostaa sanoillaan taiteilijan asemaa aikakautensa profeetallisena äänitorvena.

Samassa kohtauksessa kuolemattomien miesten kanssa esiintyvällä Simon-noidalla on hypotekstinsä Raamatun Apostolien teoissa. Raamatun mukaan hän yrittää ostaa Pietarilta vallan siirtää Pyhä Henki ihmiseen. Pietari tuomitsee hänet tästä hyvästä Laquédemin tavoin kadotukseen:

Menköön rahasi kanssasi kadotukseen, koska luulet Jumalan lahjan olevan rahalla saatavissa (Apt. 8: 9-20).

EP:ssa Simon-noita kysyy Merliniltä tunsiko tämä siivekkäät olennot. Siivekkäät olennot tuovat varsinaisten lentävien eläinten kuten lintujen ja hyönteisten lisäksi mieleen enkelit, jolloin noidan voi tulkita kysyvän Merliniltä ovatko taivaalliset henkiolennot hänelle tuttuja. Hän utelee näin velholta tämän yhteyttä niin varsinaisiin enkeleihin kuin langenneisiinkin sellaisiin eli paholaisiin. Siivekkäät olennot voivat kuitenkin viitata myös Simon-noidan tavoittelemaan pyhään henkeen, sillä se on kirkkotaiteessa kuvattu usein kyyhkysen muotoiseksi. Simon rinnastaa myöhemmin puheessaan siivet ihmeisiin. Hän korostaa näin pyhässä hengessä läsnä olevaa yliluonnollisuutta, joka yhdistää kristinuskon taianomaiseen maailmaan uskovaan myyttiseen perinteeseen. Merlin kertoo Simonille siivekkäiden kuolleen, muttei vahvista tämän oletusta siitä, että ne olisivat kuolleet siipiensä tähden.<sup>231</sup>

EP:n Merlin ei enää vastaa hänelle esitettyihin kysymyksiin suoraan jos lainkaan. Toimittuaan legendansa mukaan koko elämänsä kuninkaan neuvonantajana hän ei kuoltuaan enää jaa tietojaan. Simon-noita kysyykin häneltä ”Mi-

---

man Pietarin-kirkossa puolestaan on apostoli Pietarin hauta.

<sup>231</sup> Siivekkäistä olennoista ja niiden kuolemasta vielä tarkemmin luvussa 5. Animaalinen ympäristö.

tä hyötyä sinulle on kuolemasta, jos et voi vastata mihinkään tarkasti” (MV: 107):

À quoi te sert-il d'être mort si tu ne peux rien répondre de précis? (EP: 91).

Simon uskoo totuuden löytyvän kuolemasta. Hän ihmettelee, miksei Merlinillä, joka on osittain kuollut, ole vastauksia hänelle esitettyihin kysymyksiin. Näin metsän hahmot soimaavat lopulta velhoa samasta epämääräisyydestä ja tietämättömyydestä, josta Merlin heitä nuhtelee. Simon lupaa antaa velholle kauniin lahjan, jos tämä kertoo totuuden. Merlin pyytää lahjaksi leipää, koska sitä ei ole muistettu tuoda uhrilahjana hänen haudalleen:

Hélas! on a oublié le pain. Cette fantaisie magique est cruelle comme la volonté. Ils ont oublié le pain.<sup>232</sup> (EP: 45.)

Simon kysyy Merliniltä haluaako tämä happamatonta leipää, johon velho vastaa kaipaavansa nimenomaan vaivattua leipää. Noita kehottaa tällöin Merliniä pyytämään häneltä ennemmin ihmettä:

L'ENCHANTEUR  
As-tu l'intention de m'offrir du pain?

SIMON LE MAGICIEN  
Du pain! Mais de quel pain as-tu envie? De pain sans levain?

L'ENCHANTEUR  
De pain pétri, de bon pain! Veux-tu m'en donner?

SIMON LE MAGICIEN  
Demande-moi plutôt un miracle.

L'ENCHANTEUR  
Tes miracles sont inutiles.

SIMON LE MAGICIEN  
Les ailes seraient-elles inutiles?<sup>233</sup> (EP: 91-92.)

Leivän teema juontaa Raamatusta, jossa leipä on esillä useaan otteeseen muun muassa ehtoollisleipänä ja uhrilahjana. Leivän valmistaminen puolestaan kuvastaa Raamatullisessa symboliikassa ihmiselämän vaivoja (Biedermann 2002 s.v. *leipä*, 191-192). Nimenomaan happamaton leipä mainitaan useaan otteeseen VT:n Mooseksen Kirjassa, jossa korostetaan sitä, että jumalan uhrileivän on oltava happamatonta:

<sup>232</sup> Voi! leipä on unohtettu. Tämä taianomainen kuvitelma on julma kuin tahto. He ovat unohtaneet leivät. (MV: 63.)

<sup>233</sup> Velho: "Aiotko antaa minulle leipää?" Simon-noita: "leipää! Mutta mitä leipää mielesi tekee? Happamatonta leipää?" Velho: "Vaivattua leipää, hyvää leipää! Voitko antaa minulle sitä?" Simon-noita: "Pyydä ennemmin ihmettä." Velho: "Ihmeesi ovat hyödyttömiä." Simon-noita: "Siivetkö muka hyödyttömiä?" (MV: 108.)

Mitään ruokauhria, jonka te tuotte Herralle, älköön valmistettako happamasta; älkää polttako uhria Herralle mistään happamesta taikinasta tai hunajasta (3 Moos 2: 11).<sup>234</sup>

EP:n Simon-noita suhtautuu ironisesti mätänevään velhoon kysyessään leipäsymboliikan avulla, haluaako tämä kohottaa itsensä jumalan asemaan. Vaikka Merlin on tavallaan jumalallinen tuntiessaan koko luomakunnan, puhuesaan kaikkien olentojen kieltä, tehdessään ihmetekoja ja nähdessään tulevaisuuteen, hän ei kuitenkaan ole jumala, ei edes käänteisessä merkityksessä. Luojan tai paholaisen sijaan Merlin on lopulta vain ihminen, jonka ”viimeisellä ehtoolisella” ei murreta leipää. Näin hän jää EP:ssa ilman leipäuhria.

EP:n viidennen luvun hahmot edustavat pareittain erilaisia kuolemattomuuden muotoja. Hahmoista Hanok ja Elia ovat jumalan valittuja, Empedokles ja Apollonius sielunvaellukseen uskovia filosofeja, joiden on katsottu siirtyneen suoraan toiselle elämisen tasolle ja Isaac Laquédem ja Simon-noita loputtomaan kadotukseen tuomittuja miehiä. Nämä metsään vaeltavat kuolemattomat kokevat Merlinin kaltaiseksi. Esimerkiksi Elia kutsuu häntä *profeetaksi* ja *runoilijaksi* ja Empedokles *haudan filosofiksi* (*philosophe du tombeau* EP: 89). Merlin on kuolemattomien miesten maanpäällinen edustaja ilman ruumistaankin. Hänellä on näiden tavoin profetoinnin taito, hän on noita, kuolematon ja tuomittujen tavoin taivaan iloista ulkopuoliseksi jäävä mies. Merlin näkee itsensä näissä miehissä ja tutkiskelee kohtaloaan heidän kautta.

EP:n mieshahmot toimivat eräänlaisina Merlinin kaksoisolentoina, vaikka he eivät olekaan identtisiä esikuvansa kanssa. Hochman puhuu kaksoisolennoista varjoina. Hänen mukaansa identiteetin pirstoutuneet palaset ovat näissä varjoissa ruumiillistuneet henkilöiksi ja edustavat originaalin henkilön persoonan eri puolia. (Hochman 1985: 79.) Kaksoisolennon ei tarvitse vastata täydellisesti esikuvansa kokonaista olemusta vaan se voi toimia myös vain tämän jonkun puolen kiteytymänä. EP:n miehet ovat näin Merlinin toisintoja, variaatioita hänen tunteistaan, elämästään ja kyvyistään – aina joltain kannalta samantapaisen kohtalon läpikäyneitä historian miehiä eli samaa teemaa toistavia hahmoja. Velho erittelee olemuksensa ja vaikuttamiensa piirteitä näiden kanssakulkijoidensa kautta ja näkee niissä heijastumia itsestään.

EP:ssa ei esiinny yhtään Apollinainen uniikkia ja täysin itse luomaa henkilöahmoa. Vaikka teoksen henkilöt ovat läpikäyneet selvän, joskus radikaalinkin, muodonmuutoksen, ovat ne pohjimmiltaan kaikki hyperhahmoja.<sup>235</sup> Menneisyyden hahmojen voi katsoa korostavan olemuksillaan ihmiselämän ja -kohtalon universaaliutta ja ajattomuutta: samankaltaiset elämäntotuuudet toistuvat maailmanhistoriassa siten, että esimerkiksi miehet tulevat aina yhä uudelleen petetyiksi, jumalan hylkäämiksi, traagisesti rakastuneiksi jne.

<sup>234</sup> Happamaton leipä mainitaan myös esim. seuraavissa Mooseksen kirjan kohdissa 2 Moos. 29: 2, 23. 34: 18.

<sup>235</sup> Apollinainen omaa fiktiivistä hahmoa ovat vain ne teoksessa esiintyvät puhuvat eläimet, joille ei ole annettu erisnimiä (esim. rupikonna ja pöllö). Eläimistä tarkemmin luvussa 5. Animaalinen ympäristö.

Jos EP:n tapahtumat lukee Merlinin mielen tuotteina, ovat haudalle saapuvat hahmot velhon *psykykkisiä kaksoisolentoja*.<sup>236</sup> Jos tapahtumat taas näkee konkreettisina, ei vain velhon unelmointina, on kyse *sosiaalisista kaksoisolennoista*. Olennaisinta on kuitenkin nähdä hahmot velhon toisintoina riippumatta siitä ovatko ne todellisia vai ainoastaan velhon mielen luomuksia. Merlin käy EP:ssa läpi menneisyyttään haudan hahmojen eli eräänlaisten saattajahenkien avulla. Samalla tuo runoilija pohtii sitä, kuinka vanhasta perinteestä voisi luoda jotakin uutta. EP:n kantava idea on nimenomaan, että ihmisen on hyväksyttävä menneisyytensä ja otettava siitä oppia. Apollinaire onkin sanonut, että ihmisten on selvitettävä menneisyytensä voidakseen tarkastella tulevaisuuttaan<sup>237</sup> (Girault-Lecherbonnier 1999: 8).

Hanok, Simon, Elia, vaeltava juutalainen, Apollonius Tyanalainen, Empedokles muistuttavat olemuksiltaan niin paljon Merliniä, että saavat tämän lo-pulta suuttumaan. Merlin kuitenkin toteaa, että nämä miehet ovat menettäneet kuolemattomuutensa eli heidänkin myyttinen perintönsä on kadottanut oleellisen tekijänsä ja rappeutunut:

Hélas! Il y a trop longtemps que vous n'êtes pas immortels<sup>238</sup> (EP: 93).

Edes Apollonius ja Empedokles eivät ole läpikäyneet edustamaansa pythagoralaisuuteen kuuluvaa inkarnaatiota, joka olisi tehnyt heistä ikuisesti kuolemattomia. Hahmot ovat menettäneet ajattomuutensa ja heidän tietonsa ovat vanhentuneet. He edustavat vain vanhaa ja nimenomaan vanhentunutta itseään, joka ei ole enää kiinni nykyisyydessä. He ovat kykenemättömiä toimimaan ihmiskunnan puolesta, koska heillä ei ole ollut ihmisten kohtaloa (Bordat-Veck 1983: 54). Vaikka kohtauksen miehet ovat menettäneet kuolemattomuutensa, ei heidän kerrota vielä varsinaisesti kohdanneen kuolemaansa. Näin he ovat ikään kuin ikuisen olemassaolonsa ja lopullisen olemattomuuden välitilassa.

Vaikka kuolema yleensä nähdään elämää tuhoavana voimana ja maanpäällisen elämän loppuna, kuuluvat kuolema ja elämä kiinteästi yhteen. Bahtinin mukaan kansanperinteessä kuolema ja uusi elämä ovat naapureita toisilleen, koska niissä yhdistyy kaksi olemuksen ääripäätä. Kuolema ja vastakuollut ruumis ovat näin produktiivisia. (Bahtin 1979: 290, 357.) Karnevalistisessa perinteessä kuolema on aina sidoksissa syntymään, muutokseen ja uudistukseen. Se ei ole negatio elämälle vaan kuuluu elämän kokonaisuuteen. (Bahtin 2002:

<sup>236</sup> Hochmanin painottaa kaksoisolennoista heijastuvaa psykologisuutta. Kaksoisolennot voivat olla sairaan mielen esiintuomia, eivät vain fiktiivisiä heijastumia, joiden olemassaolosta päähenkilö ei ole vastuussa (esim. skitsofrenia). Yksinkertaisimmalla tavalla kirjailija voi havainnollistaa jakautunutta persoonaa esittämällä henkilön kahta puolta kahtena eri hahmona. Jos kaksoisolento on lihaa ja verta, puhutaan sosiaalisesta kaksoisolennoista. Vastakkaisparina tälle on psyykinen kaksoisolento, joka sijaitsee varsinaisen hahmon sisällä. (Laitinen 1997: 461; Envall 1988: 29, 34, 90, 112.)

<sup>237</sup> Albert-Birotin julkaisemassa revyyssä *SIC*: "Les hommes auraient besoin d'être éclairés par les passé pour envisager l'avenir" (Girault - Lecherbonnier 1999: 8).

<sup>238</sup> Suomennoksessa tämä on käännetty väärin muotoon "Oi ajasta, jolloin ette olleet kuolemattomia on liian kauan." Oikea käänös olisi nimenomaan tälle vastakkainen eli "Oi siitä ajasta kun te ette olleet kuolevaisia on kulunut liian paljon aikaa" eli "ajasta jolloin olitte kuolemattomia on liian kauan".

365.) EP:n kuolemattomat hahmot ovat uudistuksen esteenä, koska he eivät kuole eivätkä siis edesauta uuden syntymää. Teoksen viimeisessä luvussa miehet kuitenkin kohtaavat kuolemattoman Merlinin ohella kuoleman ja syntyvät uudelleen. He muuttuvat näin lopulta produktiivisiksi ja heistä tulee Apollinairen peräänkuuluttamia tekijöitä, jotka samanaikaisesti tukevat vanhaan ja suuntavat tulevaan.<sup>239</sup>

Merlin-velho näkee miesten hyödyttömyydessä oman kyvyttömyytensä vaikuttaa ympäröivään maailmaan. Hän kutsuu miehiä heidän olemuksistaan ja historiastaan muokattujen nimien avulla: Näin hän nimeää Hanokin vedenpaisumusta edeltäväksi (*Antédiluvien*) ja Elian hermafrodiitiksi (*Hermaphorite*), koska tämä siirsi profeetallisen perimänsä Elisalle<sup>240</sup> ja on EP:ssa surmattaviksi julistettavien hermafrodiittisten eläinten kaltaisesti hyödytön.<sup>241</sup> Isaac Laquedemia Merlin sanoo vaeltavaksi juutalaiseksi (*Juif errant*) tämän kohtalon takia ja Empedoklesta tuliperäiseksi (*Volcanique*), koska yhden legendan mukaan tämä heittäytyi Etnan kraateriin (Bates 1967: 157). Simon-noita saa Merliniltä lisämääreen velho (*Magicien*) ja siveää Apollonius Tyanalaista hän kutsuu koskemattomaksi (*Puceau*).

Merlinin asenne on itseironinen, vaikka se ensilukemalta näyttää vain ivalliselta. Hänen pilkkansa on kansanjuhlienomaista karnevaalinauria, sillä se ei sulje itseään pois naurun piiristä. Merlin nauraa myös itselleen.<sup>242</sup> Francic Carco sanoo osuvasti, että Apollinaire sekoittaa hilpeyden ja syvälliset pohdiskelut tavalla, joka jättää usein lukijalle epäselväksi, tekeekö kirjailija pilaa itsensä ja muista vai puhuuko hän täysin vakavissaan (Carco 1935: 1). Merlinin soimatessa kuolemattomia ja tuomitessa nämä hyödyttömiksi haaveilijoiksi hän kyseenalaistaa myös oman asemansa maailmassa, koska hän on itsekin rappeutuvasta ruumiistaan huolimatta kuolematon.

Myös EP:n kuolemattomat miehet suhtautuvat vuorollaan sarkastisesti ja jopa vihamielisesti velhoon. Merlinin puhuessa kasteesta Hanok toteaa koomisesti, että hänen aikanaan vesi ei ollut juuri minkään arvoista (MV: 104):

De mon temps l'eau ne valait pas grand-chose (EP: 86).

Hanok kutsuu velhoa kaatumatautiseksi, koska tämä makaa hyödyttömänä haudassaan.<sup>243</sup> Elia sanoo velhon odottavan liikaa mädäntymiseltään ja Apollonius kehottaa Merliniä, joka on soimannut heitä, vaikenemaan toteamalla, että "hiljaisuus tekee kuolemattomaksi" (MV: 109):

<sup>239</sup> Kuolemasta ja ylösousemuksesta lisää luvussa 6. Apokalyptinen Onirocritique.

<sup>240</sup> Elisa tosin oli Eliaan tavoin miespuolinen, mutta muuta hermafrodiitti-nimityksen pohjaa on vaikea löytää tarinasta kuin se, että Elisa-nimi mielletään modernina aikana feminiiniseksi.

<sup>241</sup> Hermafrodiiteista ja niiden surmaamisesta tarkemmin luvussa 5. Animaalinen ympäristö.

<sup>242</sup> Tämä on kansanjuhlien naurun olennaisimpia eroja uuden ajan puhtaasti satiirisesta naurusta, jossa satiirikko asettaa itsensä pilkkaamansa ilmiön ulkopuolelle (Bahtin 2002: 13).

<sup>243</sup> Velho tosin viittaa itsekin EP:ssa myöhemmin epilepsiakohtauksiinsa, joten kyse voi olla varsinaisesta kaatumataudista ilman sen suurempaa symboliikkaa.



Le silence rend immortel (EP: 93).

Vaikka haudalla käytävä keskustelu koskettaa kuolemaa ja kuolemattomuutta, Burgos ei varsinaisesti kiinnitä huomiota kuoleman läsnäoloon näissä kuudessa henkilössä. Hänen mukaansa ne ilmentävät ennen kaikkea yksinäisyyttä. Burgosin mukaan miehet on ”tuomittu ikuisiksi ajoiksi siihen hiljaisuuteen, joka vaientaa Merlininkin.” (Burgos 1972: CXII.) Yksinäisyys on toki osa miesten olemusta, mutta sitä oleellisempi on kuoleman läsnäolo ja sen sitoutuminen uskontoon – jumalan vaikutus miesten elämässä joko siunaajana tai tuomitsijana. Silloinkin kuitenkin kun jumala on palkinnut miehet kuolemattomuudella, on tuo kuolemattomuus kääntynyt EP:ssa miehiä vastaan tehdessään heistä lopulta vanhentuneita, merkityksettömiä ja vaikutusvallattomia hahmoja.

Nämä EP:n viidennen luvun hahmot tuntevat kuoleman merkityksen oltuaan itse kuolemattomia. He pohtivat kuolemattomuudesta vapauttavaa tahallista kuolemaa ja Empedokles pyytää Merliniä puhumaan itsemurhasta:

Parle du suicide, toi qui est vivant dans ta tombe<sup>244</sup> (EP: 92).

Empedokles on osuva henkilö nostamaan itsemurhan keskustelun aiheeksi, sillä erään tarinavariaation mukaan hän heittäytyy Etnan tulivuoreen rakastamansa naisen tähden. Merlin vastaa Empedokleen kysymykseen allegorilla hedelmäpuusta ja sen kypsyvistä hedelmistä:

Quand le fruit est mûr, il se détache et n’attend pas que le jardinier vienne le cueillir, qu’ainsi fasse l’homme, le fruit qui mûrit librement sur l’arbre de la lumière. Mais, vous qui ne mourûtes pas, qui êtes six dans la forêt, comme les doigts de la main, et un poignard dans la main, que ne vous serrez-vous, que ne repliez-vous? Ô doigts qui pourriez fouiller; ô poing qui pourrait poignarder; ô main qui pourrait battre, qui pourrait indiquer, qui pourrait gratter la pourriture.--- Vous n’êtes pas morts, vous êtes six comme les doigts de la main et un poignard dans la main, que n’agissez-vous comme la main qui poignarde?<sup>245</sup> (EP: 93.)

Merlin vertaa ihmistä kypsyvään hedelmään. Hän sanoo, että kypsyttyään hedelmä pudottautuu puusta eikä jää odottamaan, että puutarhuri keräisi sen. Biologisesti puusta tippuminen vie hedelmää kohti väistämätöntä maatumista, joka taas vauhdittaa uuden syntymää hedelmän siemenistä. Kehottaessaan ihmistäkin irrottautumaan elämänpuusta, Merlin näyttää suosivan itsemurhaa silloin kuin ihminen on tullut elinvoimaisen olemassaolonsa päähän. Näin välttyy väistämätön hyödytön elämä, josta velho kuolemattomia miehiä syyttää. Merlin vertaa luvun kuutta miestä nyrkkiin ja siihen puristuneeseen tikariin.

<sup>244</sup> Puhu itsemurhasta, sinä, joka olet elävä haudassasi (MV: 108).

<sup>245</sup> Kun hedelmä on kypsä, se putoaa eikä odota, että puutarhuri poimii sen. Näin tehköön myös ihminen, hedelmä, joka kypsyy valon puussa. Mutta te, jotka ette kuolleet, joita on kuusi metsässä, niin kuin tikari ja sitä pitelevät sormet, miksette siirtyisi lähemmäs toisiinne, miksette vetäytyisi? Oi sormet, jotka voisivat kaivella; oi puristunutta kättä, joka voisi surmata tikarilla; oi käsi, joka voisi lyödä, joka voisi osoittaa, joka voisi raapia mädännäisyyden.--- Ette ole kuolleita. Teitä on kuusi, niin kuin tikari ja sitä pitelevät sormet, ettekö toimisi kuin käsi, joka tikarilla surmaa? (MV: 108–109.)

Hän kertoo näin miehille, että heillä on mahdollisuudet ja valmiudet toimia, mutta he ovat jääneet paikoilleen oman menneisyytensä muistelemiseen ja tuhlaavat hyödyttömästi aikansa vain ylösnousemuksen odottamiseen.

Tämä itsemurhaan kehotus on aspekti EP:n antikristillisyyttä, sillä itsemurha on kristinuskossa yksiselitteisesti kielteinen teko. Kehottaessaan kuolemattomia surmaamaan itsensä Merlin todistelee myös omien tekojensa järkevyyttä – hän uskoo olleensa valmis kuolemaan ja valitsi siksi kuoleman myöntymällä kohtaloonsa. Empedokleen esiin nostamaa itsemurhaa sivuavat myös Merlinin haudalle saapuvat sfinksit. Muinaisegyptiläisen mytologian mukaan nämä leijonanvartaloiset olennot, joilla on ihmisen pää, ovat kuolemandemoneja. Ne toimivat ovenvartijoina ja esittävät sisäänpyrkijöille arvoituksia. Jos joku onnistuu ratkaisemaan sfinksien esittämän arvoituksen, on noiden taruolentojen kuoltava välittömästi eli tehtävä nimenomaan itsemurha. Jos sisäänpyrkijä taas ei kykene vastaamaan arvoitukseen, on sfinksillä oikeus surmata hänet. (Biedermann 2002 s.v. *sfinksi*, 33.)

EP:ssa Merlin on sfinksien tapaan salaisuuksien vartija. Hän kuolee, kun Viviane on oppinut hänen taitonsa ja siis ikään kuin ratkaissut hänen magiansa salat eli eräänlaisen arvoituksen. Viviane puolestaan surmaa sfinksien kaltaisesti Merlinin, kun tällä ei enää ole vastauksia hänen esittämiin kysymyksiin. EP:ssa sfinksit kysyvät Merliniltä ”Mikä on kiittämättömin! Ja velho vastaa ”Itsemurhan haava, Se tappaa luojansa” (MV: 75–76):

LES SPHINX  
---Qu'est-ce qui est le plus ingrat?

L'ENCHANTEUR  
La blessure du suicide. Elle tue son créateur (EP: 60).

Merlinin ratkaistua arvoituksen, sfinksit, jotka ovat EP:ssa kaivanneet ja janonneet tuhoaan, kiipeävät puiden latvoihin ja heittäytyvät sieltä alas kuolemaan kuin langenneet enkelit tai taivaalta putoava Ikaros<sup>246</sup>:

*Les sphinx échappés du joli troupeau de Pan se cahèrent, ils pâlirent, leur sourire se changea en une épouvante affreuse et panique, et aussitôt, les griffes sorties, ils grimperent chacun à la cime d'un arbre élevé d'où ils se précipiterent*<sup>247</sup> (EP: 60).

Merlin sanoo antaneensa oikean vastauksen sfinksien kysymykseen inhimillisistä syistä. Hän tahtoo näin antaa kuolemaa janonneille taruolentoille oikeuden kuolla sitä tahtoessaan:

<sup>246</sup> Kuriositeettina mainittakoon, että esim. Pohjois-Afrikassa 300–600 luvuilla esiintyneessä donatolaisessa lahkokunnassa, itsemurhaa pidettiin suorana tienä taivaaseen (Envall 1985: 72). Näin voi sfinksienkin ajatella päässeen itsemurhallaan jumalanyhteyteen. Tämä tulkinta, niin kiehtova kuin onkin, on kuitenkin ehkä liian kaukaa haettu tullakseen vakavasti tarkasteltavaksi!

<sup>247</sup> *Panin kauniista laumasta karanneet sfinksit nousivat takajaloilleen, kalpenivat, niiden hymy muuttui kauheaksi kammoksi ja paniikiksi, ja heti kun ne olivat näyttäneet kyntensä ne kaikki kiipesivät korkean puun latvaan, josta ne syöksyivät alas* (MV: 76).

Et je dis cela, sphinx, comme un symbole humain, afin que vous ayez le droit de mourir volontairement, vous qui fûtes toujours sur le point de mourir<sup>248</sup> (EP: 60).

Näiden portinvartija-sfinksien kuoleman EP:n toisen luvun lopussa voi katsoa mahdollistavan sen, että seuraavan luvun alussa mystiseen metsään astuu tavallinen ihminen – Tyolet-ritari. Merlin on ikään kuin avannut portit maagiseen maailmaan ratkaistessaan arvoituksen. Sfinksien kuoltua metsässä ei ole enää vartijoita, joten kulku sinne on vapaa. Samalla myyttisten hahmojen kuolema toimii produktiivisen ajan alkusysäyksenä.

Sfinksien esittämä arvoitus on samanaikaisesti sekä leikkimielinen vanhojen kansanarvoitusten tapaan että vakava. Kuolema ei olekaan EP:ssä ”haudan vakava” asia vaan siihen suhtaudutaan myös humoristisesti. Kuolema teeman leikkilinen ja satiirinen pohdiskelu muistuttaa travestiaa, joka käsittelee aiheitaan karnevalistisesti.<sup>249</sup> Vakavuutta sfinksien arvoitukseen tuo se, että ajatus itsemurhahaavasta kuvaa myös EP:n päähenkilöitä ja heidän välistä suhdettaan: Viviane tappaa Merlinin, joka on ikään kuin luonut hänet. Viviane saa tietonsa mieheltä, mikä kuvaa symbolista naisen luomista. Vaikka Viviane on olemassa jo ennen kohtaamistaan Merlinin kanssa, velho tekee hänestä sen mikä hän on. Nainen ei synny Raamatullisesti miehen kylkiluusta, mutta Eevan tavoin hän saavuttaa muotonsa miehen kautta. Merlin muuttaa ja symbolisesti synnyttää hänet uudelleen luodessaan Vivianen, joka tuntee taitat ja velhoudet. Viviane on näin kiittämätön kuin *itsemurhan haava* surmatessaan luojansa. Merlin puolestaan tekee itselleen tuon haavan opettaessaan rakastamaansa naista, vaikka tietää tämän koituvan turmiokseen. Kärjistetysti voi Merlinin sanoa tehneen itsemurhan antaessaan asioiden tapahtua. Hän toteaa teoksen toiseksi viimeisessä luvussa tienneensä Vivianeen sidotusta kohtalostaan:

Je pleurais à tes genoux, d’amour et de tout savoir, même ma mort,---<sup>250</sup> (EP: 102).

Jatkuvasti läsnä oleva kuoleman teema tuo EP:iin traagisuuden tajun eli ymmärryksen kärsimyksen ja katoavaisuuden liittymisestä olemiseen. Teoksen hahmogalleriasta ei löydykään hahmoa, jonka tarinaan kuolema ei jollakin tavoin kuuluisi. Hahmo on aina kohdannut itse tai aiheuttanut suoraan tai epäsuorasti toisen henkilön kuoleman. EP:n maailmassa kuolema on erottamattomasti läsnä elämässä. Se kuuluu osaksi jokaisen elävän tarinaan. Tältä osin Apollinairen teoksen voi katsoa enteilevän tulevaa eksistentialismia, johon kuuluu oleellisesti juuri tietoisuus kuolemasta.

<sup>248</sup> Ja minä sanon sen, sfinksit, kuin inhimillisyyden merkinä, jotta teillä olisi oikeus kuolla tahtoessanne, teillä, jotka aina olette kuolemaisillanne (MV: 76).

<sup>249</sup> Nämä tekstin transformointitavat eivät kuitenkaan ole keskenään synonyymisiä. Vaikka molemmissa on kyse vakavan tai ylevän aiheen saattamisesta koomiseksi, niin oleellisin ero on siinä, että travestian piiriin ei kuulu karnevalismin symboliikka, jossa kuolemasta syntyy uutta.

<sup>250</sup> Itkin sylissäsi rakkaudesta ja siitä, että tiesin kaiken; jopa kuolemanikin,--- (MV: 118).

Luonnollisen kuoleman sijaan EP:ssa menehtyminen on kuitenkin lähes poikkeuksetta väkivaltaista. Ainoa teoksessa mainittu henkilö, joka on kokenut normaalin kuoleman, tai jonka kuolemaa ei tekstissä ainakaan mainita väkivaltaiseksi, on Merlinin äidin isä:

Au bout de quelque temps, le père mourut--- (EP: 15).<sup>251</sup>

EP:n ihmiset ja olennot eivät elä rauhanomaisessa symbioosissa vaan surmaavat toisiaan. Hautajaiskulkueen sijaan voitaisiinkin puhua kuolemanparaatista! Näin haudalle saapuvista miespuolisista hahmoista esimerkiksi Uther Pendragon aiheuttaa kuoleman surmatessaan herttua Tintagelin naidakseen tämän puolison. Gawain tappaa vahingossa viattoman linnanrouvan ja Pan surmaa erehdyksessä rakastamansa Syrinx-nymfin. Sokrates tuomitaan kuolemaan ja Stefanus kivitetään kuoliaaksi. Teutates-jumalaa puolestaan palvotaan lepytysrituaalein, joissa uhrit hukutetaan järveen. EP:n hahmojen hypoteksteistä löytyy näin aina tavalla tai toisella kuoleman teema, vaikka hahmo ei ensi silmäykseltä olisikaan korostetun väkivaltainen. EP:ssa maailma esitetään hyperhahmojen avulla väkivaltaisena ja sotaisana taistelutantereena, jossa tunteellinen, rakastunut runoilijavelho on lukittuna maan alle.

### 3.3 Jouluseimen hahmoja

#### Raamatun hahmoja

Edellä käsitellyt Elia, Hanok, Isaac Laquédem ja Simon-noita mukaan lukien EP:ssa on 21 Raamatullista henkilöä (joista osa tosin on mainittu vain apokryfisisissä teksteissä<sup>252</sup>). Näitä ovat vedenpaisumuksesta pelastunut Nooa, petollinen filistealainainen Delila, Leviata-vesipeto, lopunajan vihamielinen hirviö Behemot, VT:n kiero Laaban, Siidonin prinsessa Iisebel, pylväspyhimys Simeon Styliitta, kristitty miliisien johtaja Ardabure, Salomon-saarnaaja, naispaholainen Lilith, Een-dorin ennustaja, Arkkienkeli Mikael, ensimmäinen marttyyri Stefanus, kolme Itämaan tietäjää ja Makedonian kuningassuvun kantaisä Arkhelaios. Hahmoista 14 kuuluu VT:iin ja seitsemän on otettu UT:sta. Lisäksi Raamatun hahmoihin kuuluvat erikseen nimeämättömät jouluseimen hahmot. Nämä hahmot on EP:ssa eritelty esimerkiksi ammattikuntiansa mukaan.

Raamatullisten hyperhahmojen ja kollaasinomaisen<sup>253</sup> muotonsa vuoksi EP:n voi rinnastaa keskiajan parodiaperinteessä syntyneeseen *Cena Cypriani* -teokseen.<sup>254</sup> Siinä Raamattu on leikattu paloiksi ja järjestetty uuteen muotoon si-

<sup>251</sup> Jonkin ajan kuluttua isä kuoli--- (MV: 32).

<sup>252</sup> Apollinaire tutustui Raamatun apokryfisiin teksteihin lukiessaan J.P. Mignen julkaiseman teoksen *Le Dictionnaire des Apocryfes* vuodelta 1856 (Burgos 1972: XXXIV).

<sup>253</sup> Kirjallisuudessa kollaasi tarkoittaa teosta, jossa eri teksteistä otettuja osia on liimattu yhteen uuden rinnakkaisasettelun saavuttamiseksi (OED III, s.v. *collage*, 469).

<sup>254</sup> Veronan piispa Zenon kokosi 400-luvulla pääsiäissaarnaansa kaikki Raamatun koh-

ten, että syntyy parodinen tarina suuresta juhlasta, jossa VT:n ja UT:n henkilöt ovat kokoontuneina syömään, juomaan ja juhlimaan. *Cena Cyprianin* kehyskertomuksena on Jeesuksen puhe, jossa hän vertaa taivasten valtakuntaa kuninkaan pojalleen järjestämään hääjuhlaan. Parodian tuntemattomaksi jäänyt kirjoittaja leikittelee Raamatun hahmoilla siten, että henkilöt istuvat esimerkiksi istuimilla, jotka liittyvät heidän elämäntarinoihinsa ja nauttivat ruokia ja juomia, jotka on valittu heihin liittyvää symboliikkaa hyödyntäen.<sup>255</sup> Teksti on yksi varhaisimmista groteskeista parodioista ja se alistaa leikin kohteeksi kaiken mikä oli virallisen ideologian näkökulmasta pyhää ja vakavaa. (Bahtin 1979: 77, 450–451.) Vaikka Raamatun tapahtumat ja henkilöt muuttuvat siinä ilonpidon kohteeksi, sitä ei pidetty aikanaan rienaavana. Ankariksi ja oikeaoppisuudestaan tarkoiksi tiedetyt kirkonmiehet jopa edistivät tämän parodian leviämistä.<sup>256</sup> (Heinimäki 2003: 165–166.) Komiikka ei itse asiassa ole täysin vierasta kristinuskolle, sillä jopa Raamatukin sisältää näennäisestä haudanvakavuudestaan huolimatta huumoria.<sup>257</sup> Se parodioi muun muassa eri mytologioiden kuvia ja motiiveja, varsinkin silloin kun kyseessä on demoninen parodia<sup>258</sup> (Frye 1983: 149).

*Cena Cyprianilla* on yleismaailmallinen luonne, koska siinä Raamatunhistorian henkilöt eri aikakausilta kohtaavat toisensa (Bahtin 2002: 257). EP:ssa tilanne on samankaltainen, joskaan Raamattu ei ole sen ainoa hypoteksti. Teoksessa historiallis-legendallinen ja uskonnollinen perinne on asetettu samalle tasolle. Teos ilmentää samaa ennakkoluulotonta lähestymistapaa kaikkia hypotekstejä kohtaan ilman, että Raamattu arvotettaisiin muita arvokkaammaksi tai pyhemmäksi. Apollinairelle koko kulttuuriperinnön laaja kirjo on rakas ja siksi myös parodioinnin alaista. Kirjallisuutta tutkinut Saintsbury onkin sanonut osuvasti, että: "To laugh at what you love, is not only permissible, but a sign of love itself."<sup>259</sup> Eli nauraminen sille mitä rakastaa ei ole vain sallittua vaan jopa merkki rakkaudesta.

EP:n samoin kuin *Cena Cyprianin* voi määritellä Plett:n termien *permutaatio*-muotoisiksi. Permutaatio transformatio on nimenomaan yhdestä tai useammasta hypotekstistä tehty kollaasi. Siinä on kyse tekstien hajottamisesta osiin ja niiden uudelleen kokoamisesta uudeksi kokonaisuudeksi. (Plett 1991: 23.)

---

dat, joissa puhutaan syömisestä ja juomisesta. Tästä Zenonin saarnasta tehtiin Cyprianuksen ehtoollisena (*Cena Cypriani*) tunnettu parodia. (Heinimäki 2003: 165.)

<sup>255</sup> Esim. Eeva istuu viikunanlehdellä ja Jeesus juo Passus rusinaviiniä, koska on kokenut passion. Aterian jälkeen Pilatus kantaa käsienspesuvettä vieraille, Nooa on umpi-humalassa, Daavid soittaa harppua, Juudas suutelee vieraita ja Pietari ei saa unta kunkon kieunnalta. (Heinimäki 2003: 165–166.)

<sup>256</sup> *Cena Cyprianin* perillisenä läntisessä kristikunnassa vakiintui pääsiäisen jumalanpalvelusten pilasaarnat eli karnevalistinen "pääsiäisnauru" (*Risus parchalis*). Protestanttien tuomitsema pääsiäisnauru-perinne hiipui 1700-luvulle tultaessa, mutta Keski-Euroopan katolisessa kirkossa parodisia saarnoja kuuli vielä 1800-luvulla. (Heinimäki 2003: 168.)

<sup>257</sup> Heinimäki sanoo osuvasti, joskin ehkä hieman liioitellen, että "Raamattu on totinen ja vakava kirja, koska siihen suhtaudutaan niin" (Heinimäki 2003: 31).

<sup>258</sup> Silloin kuin vanhojen pakanallisten juhlien ja uskomuksien poistaminen oli mahdollista, ne korvattiin kristillisillä vastineilla tai alistettiin arvonalennuksen kohteeksi parodioinnin ja satiirin avulla (Frye 1983: 149).

<sup>259</sup> Siteerattu Rudwinin teoksen pohjalta, Rudwin 1973: 218.

EP:n tyyliä voi luonnehtia juuri tällaiseksi paloittelun ja yhdistelyn estetiikaksi.

Koska EP:ssa korostuu tapahtumien käänteisyys suhteessa Kristuksen syntymään, kuuluu haudalle vaeltaviin hahmoihin myös suoraan UT:n jouluevankeliumiin rinnastuvia hahmoja. Näistä ensimmäisinä paikalle saapuvat väärät itämaan tietäjät.

### Väärät itämaan tietäjät

*Étaient venus les magiciens renommés, alchimistes ou astrologues. Parmi ces derniers, on remarquait trois fantômes de rois orientaux venus d'Allemagne, vêtus d'habits sacerdotaux et coiffés de la mitre.*<sup>260</sup> (EP: 41.)

Merlinin haudalle saapuvat Jeesuksen tarinaperinteeseen kuuluvat itämaan tietäjät, jotka on EP:ssa nimetty vanhan olettamuksen mukaisesti Balthasariksi, Kaspariksi ja Melchioriksi.<sup>261</sup> Itämaan tietäjät kuuluvat alkuperältään UT:iin (Matt 2: 1–12). Apollinairella näiden tietäjien haamut saapuvat Raamatullisen syntymän juhlistamisen sijaan velhon haudalle noitien, alkemistien ja astrologien joukossa. Tässä jouluevankeliumin travestiassa heidän kerrotaan tulevan paikalle Saksasta käsin. Burgos arvioi tämä johtuvan siitä, että itämaan tietäjien pyhäinjäännöksiä säilytettiin ja konservoitiin useiden vuosisatojen ajan Saksassa, Kölnin katedraalissa (Burgos 1972: 55). Koomisesti EP:n tietäjät ovat näin pölyntyneitä reliikkejä museon vitriinistä.

Apollinaire tuo konkreettisesti esiin näiden jouluseimen hahmojen muuttamisen alkuperäisestä kutsumalla heitä *vääräksi itämaan tietäjiksi* (*Les trois faux rois mages*) ja edelleen vääräksi Balthasariksi, vääräksi Kaspariksi ja vääräksi Melchioriksi. Adjektiiviksi *faux*, joka kääntyy myös *valheelliseksi* ja *epäaidoksi*, painottaa sitä, että kyseessä eivät ole enää alkuperäishenkilöiden kaltaiset hahmot. Itämaan tietäjät ovat läpikäyneet transformaation, joka on tehnyt heistä alkupe- räishahmoista poikkeavia, eräänlaisia hypohahmojen negaatioita. Ollessaan vääriä, tietäjät korostavat myös Merlinin suhdetta varsinaiseen Raamatulliseen vapahtajaan: Merlin on vain väärennös tai heijastuma originaalista vapahtajasta, joten hänen luokseen vaeltavat tietäjätkin ovat originaalien ”antihahmoja”.

Samantapainen originaalisuuden riistävä lisämääre esiintyy EP:ssa myös liitettyinä Arkkienkeli Mikaeliin. Häntä kuvataan määreparilla *victorieux et inouï* (*voittoisa ja ennenkuulumaton*). Adjektiiveista jälkimmäinen korostaa sitä, että hahmo ei ole Raamatun arkkienkelin kanssa identtinen vaan uudenlainen eli nimenomaan ennenkuulumaton. Hypohahmon olemus ja teot leimaavat kuitenkin hahmosta syntyvää kuvaa silloin kuin näitä tekijöitä ei ole korvattu uusilla tai poistettu hahmosta. EP:ssa läsnä oleva väärän-teema korostaa sitä, kuinka alkuperäistekijät, tapahtumat ja/tai hahmoon liittyvä symboliikka ovat

<sup>260</sup> *Olivat tulleet maineikkaat noidot, alkemistit ja astrologia. Näiden viimeisten joukossa nähtiin kolmen Saksasta tulleen itämaisen kuninkaan haamut pukeutuneina papin vaatteisiin, päis- sään piispanhiipat.* (MV: 59.)

<sup>261</sup> UT:ssa itämaan tietäjiä ei mainita nimeltä. Tietäjien henkilöllisyyksistä on tehty päätelmiä jälkikäteen.

teoksessa travestian tavoin vääristyneitä. Tällaiset vääristymät ovat automaattisesti koomisia.

*Ennenkuulumattomalla* on myös merkityksensä niin sanottuna päivittelyn ja ihmettelyn ilmaisuna, jolloin sanan merkitystä ei tule ottaa kirjaimellisesti. Tällöin *inouï*-termin synonyymejä ovat muun muassa *étonnant*, *incroyable*, *invraisemblable* ja *prodigieux* eli hämmästyttävää, uskomaton, outo ja ihmeellinen. Näin *inouï*-sanana voi katsoa korostavan myös transformoitujen hahmojen fantastista ja myyttistä ihmeellisyyttä.

Myös EP:ssa esiintyvä *taivaallisten arvojärjestysten kuoro* mainitaan ennenkuulumattomaksi (*le chœur inouï des hiérarchies célestes*). Adjektiivi korostaa sitä, että tuo taivaallinen kuoro on unohtanut asemansa, eikä piittaa enää uskonnollisesti tärkeästä taivaallisesta arvojärjestyksestä. Se antaa nimellään olettaa, että siinä taivaalliset hierarkiat ovat aivan uudenaikaisessa, vertaansa vailla olevassa järjestyksessä. Näin kuoro on välinpitämätön kristinuskon perinnettä kohtaan sekoittaessaan taivaallista järjestystä. Myös haudasta kuuluva Merlinin ääni määritellään EP:ssa ennenkuulumattomaksi:

La dame tressaillit, car c'était bien la voix de l'enchanteur qui sortait de la tombe, mais inouïe<sup>262</sup> (EP: 19).

*Inouï*-sanana voi kääntää myös *ouïr*-verbin (kuulla) kautta "ei kuultavaksi" eli "äänettömäksi". EP:ssa myyttien hahmoilla on kuitenkin vielä äänensä. Ennenkuulumattomuus korostaa ennen kaikkea sitä, että kirjailija pyrkii uudistamaan perinnettä ja tekemään vanhasta uudenlaista ja uniikkia, ehkä siis myös tavallaan ihmeellistä ja hämmästyttävääkin! Näin myös EP:n Behemot-hirviö painottaa sitä, että se on olemukseltaan ainutlaatuinen eli sitä ei nimenomaan ole kuultu ennen:

---je suis sans origine, unique, immobile, et même, je crois, immortel<sup>263</sup> (EP: 67).

UT:n tarinassa itämaan tietäjät saapuvat Betlehemissä sijaitsevaan seimeen, jossa Maria ja Joosef ovat vastasyntyneen Kristuksen kanssa. EP:n väärät itämaan tietäjät viittaavat Raamatullisiin tapahtumiin kertomalla, että he tutkivat muinoin tähtiä ja antoivat yhden niistä johdattaa itseään. He sanovat tullessaan tuolloin hurskaan paimenen luo, joka oli saapunut luolaan vain muutama päivä ennen ajanlaskun alkua eli ennen Kristuksen syntymää. Merlinin haudalla vieraillevat tietäjät korostavat näin olleensa muinoin identtisiä Raamatullisten hypohahmojensa kanssa, vaikka he nyt ovat muuttuneet vääriksi. He eivät tutki enää tähtiä vaan varjoja, eivätkä ole saapuneet todistamaan vapahtajan syntymää vaan velhon kuolemaa. Merlinin tavoin, he julistavatkin ajan hautausten jouluksi:

<sup>262</sup> Neito säpsähti, sillä haudasta tosiaan kuului velhon ennenkuulumaton ääni (MV: 39).

<sup>263</sup> ---olen syntyperätön, ainutlaatuinen, pysyvä ja luullakseni jopa kuulematon (MV: 83).

Autrefois nous regardions souvent les étoiles, et l'un que nous vîmes une nuit, discourant au milieu du ciel, nous mena, mages venus de trois royaumes différents, vers la même grotte, où de pieux bergers étaient déjà venus peu de jours avant le premier jour de cette ère. Depuis lors, prêtres d'Occident nous ne saurions plus nous laisser guider par l'étoile et pourtant des fils de dieux naissent encore pour mourir. Cette nuit, c'est la Noël funéraire et nous le savons bien, car si nous avons oublié la science des astres, nous avons appris celle de l'ombre, en Occident. Nous attendions depuis notre décollation cette nuit bien-heureuse. Nous sommes venus dans la forêt profonde et obscure guidés par l'ombre.<sup>264</sup> (EP: 41.)

EP:ssa läsnä oleva arvonalennus on konkreettisimmillaan juuri teemojen, symbolien ja eri tekijöiden substituutiota siten, että ne muutetaan alkuperäistekijöille vastakkaisiksi, kuten kirkas tähti varjoksi. Raamatullisten tapahtumien vääritymistä korostaa ”pimeän tähden” lisäksi myös se, että siinä missä Jeesuslapsen seimen äärellä on eläimistä aasi ja tamma, Merlinin haudalle vaeltavat paholaiset ja pirut sekä eläimet, jotka ovat symboliikaltaan pahan edustajia.<sup>265</sup> Burgosinkin mukaan paraatina Merlinin haudalle saapuvat demoniset hahmot ovat kaikki irvikuvamaisia varjoja alkuperäissankareistaan (Burgos 1972: XVII). Tämän irvikuvamaisuuden aiheuttaa symbolien ja motiivien karnevalistinen käsittely.

EP:n kertoja toteaa väärää itämaan tietäjiä johdattaneen varjon olleen erinomainen opas:

*L'ombre, au lieu de l'étoile, avait été un guide excellent, car tous les trois s'arrêtèrent devant le sepulchre, déposèrent leurs présents sur la pierre, méditèrent un instant et se retirèrent, marchant l'un derrière l'autre*<sup>266</sup> (EP: 42–44).

Väärityneillä tietäjillä ei ole ollut oppaana jumalallista kirkkautta vaan pahaenteinen pimeys. Varjo symboloikin perinteisesti pimeyden voimien ja olentojen läsnäoloa maailmassa (Biedermann 1993 *s.v. varjo*, 400). Vastaavasti jumala yhdistetään usein valoon, joten varjo on valon vastakohtana paholaisen synonyymi (Moore 1995: 199). Koska Apollinairella tietäjät saapuvat antikristuksen haudalle, on loogista, ettei heitä ohjaa jumalaista valoa hohtava kirkas tähti vaan tämän vastakohta.

Varjon voi tulkita myös heijastumaksi alkuperäisestä. EP:n varjo muistuttaa Raamatullista esikuvaansa, koska se toimii tähden tavoin tietäjien oppaana. Se on jälki alkuperäisestä ja heikko muisto originaalista eli väärä siinä missä

<sup>264</sup> Muinoin katselimme usein tähtiä ja yksi, jonka näimme eräänä yönä jaarittelemassa keskellä taivasta, ohjasi meidät, kolmesta eri kuningaskunnasta tulleet tietäjät, kohti samaa luolaa, johon hurskaat paimenet olivat tulleet vain muutama päivä ennen tämän ajanlaskun alkua. Siitä saakka me länsimaiset papit emme ole enää antaneet tähden johdattaa itseämme, ja silti jumalien pojat yhä syntyvät kuollakseen. Tämä yö on hautausten joulu, ja me tiedämme sen hyvin, sillä jos olemmekin unohtaneet tähtitieteen, olemme oppineet länsimaissa varjojen tieteen. Olemme odottaneet mestauksestamme saakka tätä ylen autuasta yötä. Olemme tulleet varjon opastamina syvään ja pimeään metsään (MV: 59.)

<sup>265</sup> Eläimistä ja niihin liittyvästä symboliikasta tarkemmin luvussa 5. Animaalinen ympäristö.

<sup>266</sup> *Varjo, tähden sijaan, oli ollut erinomainen opas, sillä nuo kaikki kolme pysähtyivät haudan eteen, laskivat kivelle lahjansa, mietiskelivät hetken ja vetäytyivät paikalta peräkkäin kävellen* (MV: 60–61).



haudan jumala Merlin ja itämaan tietäjätkin. Varjon symbolista merkitystä EP:ssa korostaa se, että väärät itämaan tietäjät sanovat hylänneensä tähtitieteen ja keskittyneensä varjon tieteeseen. Varjon symboliikan kannalta tätä ei voi tulkita muuksi kuin siksi, että miehet ovat kääntäneet selkänsä jumalalle. He ovat Raamatullisesta näkökulmasta katsottuna pakanallisen rappioituneita koska seuraavat nyt jumalan sijaan paholaista. Väärä Melchior toteaaakin, että pimeässä maassa on väärä jumalia. Hän sanoo samalla, että ”ylhäisiksi nousseet putoavat” (MV: 60):

Serment par sa mère violés!  
Chute des chefs décollés!  
Faux dieux magiques! pas de sidère,  
Rien qu'une ombre sur la terre!<sup>267</sup> (EP: 42.)

Väärän Melchiorin voi katsoa ennakoivan sanoillaan jo aiemmin druidien esiin nostamaa uskonnollisen perinteen kuolemaa. Toisaalta hänen voi myös tulkita kuvaavan runollaan tarinaa siitä, kuinka paholainen tulee karkotetuksi taivaasta. ”Äideillä, jotka rikkovat valoja”, Melchior viittaa Merlinin äitiin, joka on joidenkin lähteiden mukaan nunna eli jumalan puoliso ja rikkoo näin jumalalle vannomansa valan yhtyessään paholaiseen.

EP:n taivaalla vaeltava varjo kuvastaa myös kuolemaa, sillä Raamatullisesti ihmiskunta asuu ”kuolemanvarjon maassa” ja ihmisten elinpäivät ovat kuin ”varjo maan päällä”. Näin väärät itämaan tietäjät seuraavat pahaenteistä ennustusta kuolemasta, kun oikeat tietäjät seurasivat syntymän merkkiä. Ennustus kuolemasta johdattaa tietäjät nimenomaan ruumiin ei vastasyntyneen luokse, mutta kuoleman ollessa karnevaalikuvastossa uutta synnyttävä on varjolla periaatteessa alkuperäissymbolin kaltainen syntymän julistuksen merkitys.

EP:ssa itämaan tietäjät eivät tuo Merlinin haudalle esikuviansa perinteisiä lahjoja: *kultaa, suitsukkeita ja mirhaa* (Matt. 2: 11). Raamatulliset lahjat on korvattu *suolalla, rikillä ja elohopealla*:

Nous ne portons pas pour beaux présents  
La myrrhe, l'or et l'encens  
Mais le sel, le soufre et le mercure  
Pour orner sa sépulture!<sup>268</sup> (EP: 41–42).

Väerien tietäjien lahjatkin ovat Raamatun lahjoihin nähden väärä. Niillä on kullakin kuitenkin vahva symboliikkansa, joka selittää niiden asemaa Merlinin haudalla. Kansanperinteessä rikki symboloi perinteisesti miestä ja elohopea naista (Moore 1995: 12). Rikkiä on pidetty saatanallisena aineena ja kristinuskon historiassa myös suola liittyy paholaiseen, sillä sen on katsottu karkottavan demoneja (Biedermann 2002 *s.v. suola*, 355–356; Rudwin 1973: 259). Näin ironi-

<sup>267</sup> Valoja, joita äidit rikkovat! / Ylhäisiksi nousseet putoavat! / Väärä jumalia! Ei tähteä, / vain pimeää maan peitteenä. (MV: 60). Runon suom.: K. Blomberg ja I. Puhakka.

<sup>268</sup> Emme tuo kauniita lahjoja / mirhaa, kultaa, suitsukkeita / vaan suolaa, rikkiä ja elohopeaa, / jolla hänen hautansa koristaa (MV: 60). Runon suom.: K. Blomberg ja I. Puhakka.

sesti EP:n tietäjät tuovat Merlinille saatanan karkotuksessa käytettyä ainetta, vaikka hän on itse olemukseltaan paholainen.

Eritellyn symboliikkansa lisäksi näillä haudalle laskettavilla aineilla on oma yhteismerkityksensä. Esiintyessään yhdessä suola, rikki ja elohopea viittaavat keskiajan tunnetuimpaan lääkäriin Paracelsukseen (n. 1493–1541), jonka mukaan maailmassa oli kolme näkymätöntä ainetta, jotka hyytymällä muodostivat ihmisen fyysisen ruumiin. Näistä aineista hän käytti nimenomaan symboleja rikki, elohopea ja suola. Rikki edusti tässä kolmikosta auroja ja eetteriä, elohopea nesteitä ja suola<sup>269</sup> kehon aineellisia osia, kuten luita, lihaksia ja jänteitä. Paracelsus katsoi näiden kolmen aineen yhdistyneen kussakin elimessä tietyssä suhteessa eroten samalla toisistaan. (Hartmann *s.d.* 15.)

Näin väärät itämaan tietäjät eivät tuo Merlinin haudalle vain miehen ja naisen symboleja ja viittausta tämän demoniseen yhteyteen vaan Paracelsuksen ajatusten mukaisesti myös elämän peruselementit. On kuitenkin ironista, että elämää symboloivat lahjat saa hautaansa vangittu Merlin, jolle lahjat ovat ainakin ensi näkemältä hyödyttömiä. Velho tosin luo teoksen viimeisessä luvussa uuden ihmisen, joten näiden elementtien voi ajatella edesauttavan luomista, vaikkei sitä *Onirocritiquessa* erikseen mainitakaan.<sup>270</sup>

Väärrien tietäjien lahjat ovat itse asiassa symboliikaltaan lähellä perinteisiä vainajan muistamisessa käytettyjä objekteja. Kuolleita kunnioitetaan ja muistetaan esimerkiksi kukkien ja kynttilöiden avulla, jotka nimenomaan ovat Paracelsuksen elementtien tavoin elämän symboleita. Ne tosin sisältävät itsessään myös ajatuksen kuolemasta, koska kukat kuihtuvat aikanaan ja liekki sammuu lopulta.

Merlin ylistää saamiaan lahjoja loistaviksi, mutta toteaa pelkäävänsä, että käyttää niitä väärin, koska ei tunne niiden tarkkaa arvoa:

Les réels présents des faux rois mages sont trop somptueux, si somptueux que je crains de m'en servir à tort et à travers ne connaissant pas leur juste prix<sup>271</sup> (EP: 45).

Vaikka Merlin on itse suuri tietäjä, niin keskiajan alkemistien opit ovat hänelle vieraita.

Raamatullisten itämaan tietäjien lahjojen itseisarvo on niiden rahallisessa arvossa. Ne edustavat aikakautensa kalliimpia tuotteita. EP:n väärrien tietäjien lahjojen valinta ei perustu niiden hintaan. Tämän rinnakkaisasetelman voi katsoa heijastavan ironiaa UT:n kalliita lahjoja kohtaan, sillä on vähintäänkin koomista, että maallisesta rahasta luopuvalle jumalan pojalle tuodaan lahjaksi juuri tuota turhaa ylellisyyttä, jota hän ei myöhemmin opetuksissaan arvosta.

Burgos ei näe transformoiduissa itämaan tietäjissä positiivista symboliikkaa tai ironiaa alkuperäisiin hahmoihin nähden. Hänen mukaansa EP:n tietäjät

<sup>269</sup> Alkemian kielenkäytössä suola ei tarkoita natriumkloridia vaan nimenomaan kolmatta alkuprinsippiä rikin ja elohopean rinnalla (Biedermann 2002 *s.v.* *suola*, 355–356).

<sup>270</sup> EP:n päätösluvun analyysiä tarkemmin luvussa 6. Apokalyptinen *Onirocritique*.

<sup>271</sup> Oikeat väärrien itämaan tietäjien lahjat ovat liian loistavia, niin loistavia, että pelkään käyttäväni niitä aivan väärin, sillä en tunne niiden tarkkaa arvoa (MV: 63).

edustavat vain alkuperäishahmojen varjoja. Ne ovat hyödyttömän kuninkuuden ja tunnustamattoman herruuden ja ylivallan symboleita ja viisaita miehiä, jotka ovat menettäneet viisautensa. (Burgos 1972: CXXIX.) Vaikka EP:n tietäjät ovatkin kristillisestä näkökulmasta katsottuna dekadenttisia, voi heidän Burgo-sin vastaisesti nähdä pikemminkin saavuttaneen kuin menettäneen viisautensa. Heidän lahjansa ovat lopulta Raamatun itämaan tietäjien tuomisiin verrattuna loogisempia ja symboliikaltaan sopivampia niin vastasyntyneelle vapahtajalle kuin kuolleen velhollekin. Samoin tietäjien kääntyminen ankaran jumalan ja suvaitsemattoman kristinuskon sijaan luomista edesauttavan paholaisen puoleen, on runoilijan näkökulmasta hedelmällistä. Näin EP:n tietäjät ovat tässä mielessä nimenomaan saavuttaneet viisauden.

Lahjojen logiikkaa tukee myös se, että lahjojen kantaisä, Paracelsus, on samankaltainen hahmo Merlinin kanssa. Historian mukaan hän oleskeli mustalaisten, erakkojen ja noitien seurassa ja kokosi näiltä tietoa kasvien, amulettien ja muiden parantamiskeinojen käytöstä. Hän suoritti ihmeparannuksia, piti luontoa parantajana ja kertoi saaneensa tiedon ja viisauden jumalalta ja näkymättömistä maailmoista. Paracelsusta syytettiin kerettiläisyydestä ja noituudesta ja tämän vuoksi hän oli lääkärien vihaama, mutta kansan rakastama. (Hartmann *s.d.* 4.) Näin Merlinin ja Paracelsuksen välisten yhtäläisyyksien takia, tuon historiallisen miehen elementit ovat sopivia tuotavaksi suuren velhon, parantajan ja tietäjän haudalle.

### Väärät jouluseimen figuriinit

*---vinrent des santons ingénus qui connaissaient déjà le sèpulcre, à cause de l'ombre de l'ombre. C'étaient des paysans, des vilains, des serfs, des serviteurs, des hommes de métier et des marchands qui placèrent sur la tombe de l'enchanteur toutes sortes de victuailles. Ils apportaient des flacons de vin cuit; des jambons; des andouilles; des pâtés de faisans; des grappes de raisin sec; des épices, graines de pavot, laurier, romarin, thym, basilic, menthe, marjolaine, baies de genièvre, cumin; de la boucherie; du porc; de la venaison; des fruits; des gâteaux, tourtes, tartes, craquelins, flans, talmouses; des confitures sèches et liquides. Tant et tant que la pierre de la tombe disparut sous le nouveaux présentes---*<sup>272</sup> (EP: 44.)

Teemaa hyödyttömistä uhrilahjoista jatkavat itämaan tietäjien tapaan vääriksi mainitut jouluseimen figuriinit (*les faux santons*).<sup>273</sup> Nekin seuraavat taivaallista varjoa ja tuovat mukanaan lahjoja. Ne laskevat Merlinin haudalle ruokalahoja "Niin paljon, että hautakivi hävisi näkyvistä uusien lahjojen alle". Käänteisen jouluevankeliumin näkökulmasta figuriinien lahjat voi tulkita vastasyntyneelle

<sup>272</sup> ---tulivat jouluseimen vilpittömät figuriinit, jotka tunsivat jo tuon haudan varjon varjon ansiosta. Heidän joukossaan oli maalaisia, kaupunkilaisia, maaorjia, palvelijoita, ammattimiehiä ja kauppiaita, ja he laskivat velhon haudalle kaikenlaisia ruokatarvikkeita. Heillä oli mukanaan makeaa viiniä pienissä pulloissa; kinkkua; sianlihaa, makkaraa; fasaanipiirakkaa; kuivattuja viinirypäleterttuja; mausteita. Unikonsiemeniä. Laakerinlehtiä, rosmariinia, timjamaa, basilikaa, minttua, meiramia, katajanmarjoja, kuminaa; lihaa; sikaa; suurriistaa; hedelmiä; kakkuja. Piiraita. Piirakoita. Rinkeleitä. Torttuja. Juustotartelletteja; kiinteitä ja juoksevia hilloja. Niin paljoa, että hautakivi hävisi näkyvistä uusien lahjojen alle--- (MV: 61-62.)

<sup>273</sup> Figuriinit ovat varsinaisesti pieniä veistoksia. Ranskassa jouluseimen hahmoja kutsutaan tällä yleisnimellä. Sanajohdannainen johtunee seimikuvaelmista, joihin liitetään pienoispatsaiden muotoisia jouluseimen hahmoja.

tuotavien kummi- ja kastelahjojen negaatioiksi, sillä EP:ssa hahmot eivät tuo lahjoja vastasyntyneelle vaan vastakuolleelle.

Lahjojen tuominen haudalle on vanha vainajan kunnioittamiseen ja muistamiseen liittyvä rituaali. Muinaisissa kulttuureissa tällaisten hautalahjojen uskottiin olevan jopa jollain tapaa suoraa hyödyllisiä vainajille.<sup>274</sup> Ero tavanomaiseen haudan kunnioittamiseen EP:ssa on kuitenkin siinä, ettei Merlin ole kuollut. Väärät jouluseimen hahmot toteavat itsekin lahjojensa hyödyttömyyden:

Guidés par l'ombre de l'ombre. L'ombre cimmérienne, nous t'apportons ce qui t'est inutile, fils de prêtresse: les mets savoureux.<sup>275</sup> (EP: 44.)

Merlin iloitsee kuitenkin haudassaan saamistaan herkullisista lahjoista ja uskoo löytävänsä niille käyttötarkoituksen:

Neanmoins, les présents sont réels et j'en saurai faire un excellent usage<sup>276</sup> (EP: 45).

Vaikka Merlinin haudalle tulee myöhemmin nälkäänsä valittava Chapalu-hirviö<sup>277</sup>, se ei koske ruokauhriin. Se ei edes kiinnitä niihin mitään huomiota. Ruokalajit ovat saaneet uhrattuina niin pyhän aseman, että edes nälkiintynyt hirviö ei näe niissä enää ravinnoksi kelpaamisen funktiota! Näin *Cena Cyprianin* vastaisesti Raamatun hahmot tai muutkaan EP:n hyperhahmot eivät ruokaile metsässä, vaikka ruoka on konkreettisesti läsnä tapahtumien keskipisteessä.

Ruoalla on Raamatussa merkittävä asema, sillä VT:ssa käsitellään laajalti oikeita ruokauhrien valmistustapoja,<sup>278</sup> ja luetellaan sallittuja ja kiellettyjä ruokia. Merlinin haudalle laskettavista liharuoista valtaosa on siasta tehtyjä. Raamatullisesti juuri ”sika olkoon teille saastainen” (3 Moos. 11: 7). Näin antikristus Merlinille tuodaan uhrattavaksi VT:ssa kielletyksi tuomittua lihaa, mikä onkin osuvaa EP:n nurin kääntämisen teemalle. EP:n ruokauhrit ovat myös jumalalle tarkoitettuja vanhatestamentillisiä uhreja pidemmälle jalostettuja. Esimerkiksi jauhoista valmistetut uhrattavat ovat VT:ssa kulinaarisesti vaatimattomia jauhojen ja öljyn sekoituksia<sup>279</sup> kun EP:ssa luetellaan humoristisesti Raamattua monimutkaisempia ja houkuttelevampia leivonnaisia kuten *kakkuja, piiraita, pii-*

<sup>274</sup> Näin esim. kelttien aikaisista haudoista on löytynyt jälkiä tällaisista kuolleille tarjotuista hautajaisjuhla-aterioista (James 2005: 98).

<sup>275</sup> Varjon varjon, epätodellisen varjon ohjaamina me tuomme sinulle, papittaren pojalle, sen mitä et tarvitse: herkullisia ruokalajeja (MV: 62).

<sup>276</sup> Kuitenkin lahjat ovat oikeita ja minä löydän niille vielä mainion käyttötarkoituksen (MV: 62–63).

<sup>277</sup> Hirviöstä tarkemmin myöhemmin tässä luvussa.

<sup>278</sup> Mooseksen kirjassa käsitellään yhteyssuhria, vihkiäisuhria, vikauhria, polttouhria, ruokauhria ja syntiuhria sekä erilaisia sääntöjä, jotka koskevat esim. teurastamista.

<sup>279</sup> Mutta jos tahdot tuoda ruokauhrilahjan uunissa paistetusta, olkoon uhrinasi lestyistä jauhoista valmistetut, öljyyn leivotut happamattomat kakut tai öljyllä voidellut happamattomat ohukaiset./ Jos taas uhrilahjasi on ruokauhri, joka leivinlevyllä paistetaan, olkoon se valmistettu lestyistä jauhoista, öljyyn leivottu ja happamaton./ Paloittele se palasiksi ja vuoda öljyä sen päälle; se on ruokauhri./ Ja jos uhrilahjasi on ruokauhri, joka paistetaan pannussa, valmistettakoon se lestyistä jauhoista ja öljystä. (3 Moos 2: 4–7.)

*rakoita, rinkeleitä, torttujen ja juustotartelletteja* (MV: 62). Yhden Raamatullisista perisyneistä ollessa mässäily, korostavat paholaisen pojan herkulliset ruokauhrit tätä syntiä. Toisaalta kristillisessä perinteessä uskontoon liittyvistä tapahtumista kuten joulusta ja hautajaisista on tullut käytännössä nimenomaan hyvin ruokakeskeisiä juhlia.

VT:ssa ruokauhreista saavat nauttia rituaaliruokailussa ylipappi seuralaisineen, mutta EP:ssa kukaan ei koske ruokaan. Fyysisesti kuollut velho sanoo lahjojen kuitenkin olevan niin houkuttelevia, että ne nostavat veden hänen kielelleen:

Les réels présent des faux santons m'ont rempli d'aise, ils m'ont fait venir l'eau à la bouche<sup>280</sup> (EP: 45).

Apollinairella ruoka ja erotiikka ovat aistinautintoina usein assosioituneina toisiinsa (Bordat - Veck 1983: 122). EP:n pitkä lista ruokalajeista sisältää herkutteleluun sisältyvää eroottista latausta. Ruokauhriluettelossa on jotain samalla tavalla yletöntä liioittelua kuin jo johdannossa esitetyssä haudalle saapuvien hahmojen ryhmässä. Näissä EP:n luetteloissa toistuu pilkutettu rytmi ja puolipisteet, sisäsointuisuus ja sanojen yksinkertainen peräkkäisasettelu.<sup>281</sup> Mainitussa hahmolistassa osoittava alleviivaus maagisiin voimiin ja hahmoihin tuo tekstiin huvittavan ironisuuden tunnun. Samoin liioitellun yksityiskohtainen luettelo ruokalajeista on humoristinen. Se sitoo teoksen groteskin maailman luokkaan. Groteskin tyylin perustuntemerkkejä ovat juuri hyperbolismi, ylettömyys ja ylenpalttisuus (Bahtin 2002: 270). Tällainen akkumuloituva sanarykelmä tekee kohdasta ylijännitteisen "äärettömän melodian". Samalla pilkutettu rytmi luo rituaalista ja loitsumaista tunnelmaa, joka vie teosta pois todellisuudesta.

Merlinin haudalle lahjoja kasaavat figuriinit kuuluvat rahvaaseen kansaan. He ovat "maalaisia, kaupunkilaisia, maaorjia, palvelijoita, ammattimiehiä ja kauppiaita" (MV: 61). He ovat näin juuri tuon EP:ssa kuolevan kansanperinteen käyttäjiä ja kohderyhmää. Muiden, itseään historiallisempien ja myyttisempien hahmojen tavoin, hekin puhuvat haudallisesta joulusta ja toteavat Merlinille, että "varjon takia hyvä tahto ei enää riitä, sillä sinä et ole pannut valoa säteilemään":

À la vérité, cette nuit bienheureuse, c'est la Noël funéraire et la bonne volonté ne suffit plus à cause de l'ombre, car tu n'as pas fait briller de lumière<sup>282</sup> (EP: 44).

Jouluseimen hahmot viittaavat hallitsevaan pimeyteen ja synkkyyteen, mutta kuitenkin sanovat yön olevan "ylen onnellinen". Pelkällä hyvällä tahdolla ei ole enää voimaa EP:n maailmassa, koska jumalainen valo on väistynyt. Materialistiset figuriinit eivät piittaa siitä, että perinne tekee kuolemaa vaan iloitsevat hy-

<sup>280</sup> Jouluseimen väärin figuriinien oikeat lahjat täyttävät minut ilolla, ne ovat saaneet veden kielelleni (MV: 63).

<sup>281</sup> EP:sta löytyy lisäksi eläinluettelo, jota käsitellään tarkemmin luvussa 5. Animaalinen ympäristö.

<sup>282</sup> Totta puhuen tämä ylen onnellinen yö on hautausten joulu, ja varjon takia hyvä tahto ei enää riitä, sillä sinä et ole pannut valoa säteilemään (MV: 62).

västä ruoasta. Merlinin metsän on vallinnut uudenlainen pimeyden ja varjon maailma, mutta figuriinit uskovat mätänevän velhon vielä käynnistävän tämän maailman luovuuden laittamalla valon säteilemään. Näin EP:ssa Raamatun ihmisetkin uskovat uuden ajan tuloon.

### 3.4 Suuria yksinäisiä

EP:ssa on useita hyperhahmoja, joita voi luonnehtia suuriksi yksinäisiksi. Heidän elämässään yksinäisyys on merkittävä tekijä, joskus jopa koko eksistenssin perusta. Yksinäisyys nousee esille jo heti teoksen aloitusvirkkeessä, jossa kertoja kokee olevansa nimenomaan yksin muiden keskellä. EP:ssa esiintyy kuitenkin vähemmän tällaisia suoria yksinäisyyden sanallisia ilmaisuja kuin esimerkiksi kuolema-ajatuksen toistamista.<sup>283</sup> Yksinäisyys onkin enemmän esillä hahmojen elämäntarinoissa kuin niiden varsinaisissa puheenvuoroissa.

Burgos puhuu Apollinairen esikoisteoksesta *yksinäisyyden hymninä* ja huomauttaa, että erilaiset hahmot kuvastavat teoksessa kukin tavallaan pohjaton yksinäisyyttä (Burgos 1972: CX–CXII, LXXIII). Hän luettelee joitakin yksinäisyyden edustajia ja mainitsee muutamalla lauseella kunkin yksinäisyyden aiheuttajan syventymättä kuitenkaan tämän varsinaiseen merkitykseen EP:ssa.<sup>284</sup>

#### Pylväspyhimys

*Ensuite vint un homme maigre, aux yeux effrayants, qui s'accroupit et serrait ardemment un crucifix sur sa poitrine*<sup>285</sup> (EP: 77).

Apollinaire tuo kolmannen luvun lopussa Merlinin hautaa etsimään Raamatun historiasta tutun pylväspyhimys Simeon Styliitan. Tämä syyrialainen askeetti, joka eli noin vuosina 390–459, edustaa konkreettisesti yksinäistä hahmoa, sillä hänen kerrotaan asuneen 15 metriä korkean pylvään huipulla Antiokian lähellä 40 vuotta poistumatta tolppansa nokasta kertaakaan (Biedermann 1993 s.v. *paa-lu*, 256). EP:ssa Styliitta on laiha ja ”kauheasilmäinen”. Hän sanoo olevansa ”kauheilla ihmeillä kirottu” ja kiusauksien raastama mies:

Moi, le maudit aux terribles miracles, j'étais perché sur une haute colonne comme un oiseau, et accomplissant des miracles, j'étais assailli de tentations selon la température<sup>286</sup> (EP: 77).

<sup>283</sup> Teoksessa on yhteensä 22 lausetta, joissa hahmot kuvaavat yksinäisyyttään tai eristyneisyyttään.

<sup>284</sup> Esim. ”Angélique oli ainoa, joka itsepintaisesti jatkoi rakkauteen uskomistaan. Lopulta hän kuoli yksinäisenä tuon rakkauden takia.” (Burgos 1972: CXI).

<sup>285</sup> *Sitten ilmestyi laiha kauheasilmäinen mies, joka kyykistyi ja puristi kiihkeästi krusifiksia rintaansa vasten* (MV: 93).

<sup>286</sup> Minä, kauheilla ihmeillä kirottu, istuin korkean pylvään orrella kuin lintu, ja ihmeitä tehdessäni ja kuumeen noustessa kävivät kiusaukset kimppuuni (MV: 93).

Styliitta sanoo Ardaburen ampuvan häntä nuolillaan:

Ardabure tira des flèches sur moi comme sur oiseau<sup>287</sup> (EP: 77).

Ardabure on Raamatunhistoriassa kristitty miliisien johtaja, joka tarinan mukaan tulee Simeon Styliitan kuoltua paikalle vartioimaan, etteivät saraseenit varasta pyhimyksen ruumista. Koska Ardaburen nimi esiintyy EP:ssa juuri pylväspyhimyksen yhteydessä, häntä ei voi sekoittaa toiseen henkilöön. Apollinaire on kuitenkin muuttanut hahmon olemusta siten, että Ardabure ei ole enää kristillisen perimän mukaisesti Styliitan luona suojelemissa tämän ruumista, vaan vahingoittamassa sitä. Lisäksi pyhimys on yhä elossa joutuessaan jousimiehen hyökkäyksen kohteeksi. Ardaburen voi kuitenkin periaatteessa katsoa hyökkäävän juuri pyhimyksen kiusaajaa vastaan ampuessaan tätä, sillä Styliitan riivaaja tuntuu EP:ssa olevan nimenomaan tämä itse kuumeisine, lähes mielipuolisine näkyineen.

Styliitta kertoo kuinka hänen luokseen saapuu kansaa ihmettelemään ja kunnioittamaan häntä. Ihmisten jäädessä seuraamaan hänen suoritustaan, syntyy pylvään ympärille uusi kaupunki. EP:ssa pylväspyhimys katu askeesiaan ja itsensä kiduttamista ja ennen kaikkea sitä, että on perustanut tahtomattaan hyödyttömäksi mainitsemansa kaupungin, joka sortui irstauteen ja syntiin:

Involontairement, j'ai fondé une ville. Les hommes s'étaient réunis autour de ma colonne; c'est ainsi que naquit la ville inutile. Ainsi par mon orgueil de souffrir, je suis cause de tous les péchés de ma ville pécheresse.<sup>288</sup> (EP: 77.)

Pyhittäessään itsensä jumalalle Styliitta aiheuttaa satojen ihmisten kadotuksen. Hyvä tarkoitus ei näin johda suotuisaan lopputulokseen ja ylpeys muuttaa alkujaan nöyrän toiminnan hedelmän mädäksi. EP näyttää kritisoivan askeesia korostaessaan pyhimyksen aiheuttamaa kadotusta. Kristityt hahmot parodioivatkin Apollinairilla usein jopa paholaista pahemmiksi: Jos perinteisen Raamattukäsityksen mukaan paholainen pyrkii houkuttelemaan ihmisiä syntiin, toimii EP:n Styliitta ikään kuin paholaisen avustajana edesauttaessaan tahtomattaankin koko ihmisjoukon syntiinlankeamista.

Styliitta toteaa itsekin olevansa syy kaupungin syntisyyteen, koska oli ylpeä kärsimyksestään. Katumuksestaan huolimatta hän kuitenkin rinnastaa itsensä yhä taivaan lintuihin ja enkeleihin. Hänen erakoitumisensa ei näin ole pyyteetöntä vaan kärsijän omaa arvoa korottavaa. Se ei ole hedelmällistä vaan johtaa rappioon. Merlin toteaaakin, että "älköön kukaan matkiko siivekkäitä" (MV: 94) eli kenenkään ei tulisi korottaa itseään jumalan ja enkelien kaltaiseksi:

Que nul n'imite l'être ailé,--- (EP: 78).

<sup>287</sup> Ardabure ampuu nuoliaan minuun kuin lintuun (MV: 93).

<sup>288</sup> Vastoin tahtoani olen perustanut kaupungin. Ihmiset olivat kokoontuneet pylvääni ympärille; niin syntyi tuo hyödytön kaupunki. Ja koska olen ylpeä kärsimyksistäni, olen syy kaikkeen syntiin synnillisessä kaupungissani. (MV: 93.)

Pylväspsyhmyksen ympärille kasvaneen kaupungin tavoin EP:ssa myös Merlinin haudan äärelle syntyy uusi valtakunta. Velhoa ympäröivän yhteisön kansaa ovat eläimet ja hirviöt. Tämäkin yhteisö sortuu irstailuun ja hallitsemattomaan kaaostilaan.<sup>289</sup> Metsän eläinvaltakunnan synnyn syy ei ole kuitenkaan täysin velhossa itsessään. Vaikka osa eläimistä tulee paikalle nimenomaan etsimään häntä, niin valtaosa saapuu hänestä riippumattomasti Tyolet-ritarin vihellyksen kutsumana.

Omasta epäonnistumisestaan huolimatta Simeon puolustaa EP:ssa yhä yhteisöjä. Hän sanoo, että ”Jumala rakastaa niitä, jotka kokoontuvat yhteen ja julistavat siten hänen kunniaansa”:

Dieu aime ceux qui se réunissent et disent ainsi sa gloire. Il enjoignit à Noé de réunir dans l'arche deux couples de tous les animaux. Il bénit les troupeaux de Laban. Il réunit les chiens sur le corps de l'impie Jézabel.<sup>290</sup> (EP: 77.)

Styliitan yhteisöjen suosiminen on perua Raamatusta, jossa kansaa kehoitetaan kokoontumaan yhteen julistamaan jumalan sanaa. Styliitta puhuu Nooan arkista, joka on ensimmäinen Raamatullinen kuvaus yhteisön muodostamisesta. Hänen mainitsemansa Laabanin laumat viittaavat karjaan, jota Laaban pakottaa tyttärensä miehen, Jaakobin, hoitamaan. Esimerkki koirien kaluamasta VT:n Iisabelin ruumiista puolestaan on kaukana Raamatullisesta ilosanoman julistuksesta, vaikka tarinassa syntinen ja paha nainen saakin palkkansa. Styliitan EP:ssa mainitsemat yhteenkokoontumiset ovat väkivaltaisia ja tuhoa tuottavia. Nooan tarinakin sisältää synkkää konnotaatiota, koska Raamatullisesti vedenpaisumuksessa on kyse nimenomaan jumalan kostosta.

EP:ssa korostuva yhteisöllisyyden rappio perustuu ennen kaikkea myyttien rappioon. Myytit ovat luonteeltaan yhteisöllisiä, koska ne kuuluvat aina tiettyille kansaryhmille. Yhteisöt syöksyvät EP:ssa tuhoonsa, koska niiden olempaan yhdessä pitävä voima on menettänyt merkityksensä. Merlin sanoo kuitenkin vihaavansa kaikkia yhteisöjä, jolloin kyse ei ole enää vain myyttisen perinteen tuhosta. Viviane, joka opettajansa tavoin halveksii kaikenlaisia ihmisten ja olioiden yhteenkokoontumisia, sanoo valinneensa eläinten kansoittaman metsän Merlinin kuolinpaikaksi silkkää julmuuttaan. Hän haluaa kiusata velhoa vielä tämän kuolemanjälkeisessä olotilassakin:

*Les fourmis et les abeilles se hâtaient pour le bonheur de leurs républiques, mais la dame du lac ne les regardait pas, car elle méprisait les peuplades, les troupeaux et toute congrégation en général. Elle tenait cette horreur de l'enchanteur qui avait été son maître. Elle n'avait choisi la forêt comme lieu mortuaire de l'enchanteur que par cruauté.*<sup>291</sup> (EP: 63.)

<sup>289</sup> Eläinten valtakunnasta tarkemmin luvussa 5. Animaalinen ympäristö.

<sup>290</sup> Jumala rakastaa niitä, jotka kokoontuvat yhteen ja julistavat siten hänen kunniaansa. Hän velvoitti Nooan kokoamaan arkkiansa kaksi paria kaikkia eläimiä. Hän siunasi Labanin laumat. Hän kokosi koirat jumalattoman Iisabelin ruumiille. (MV: 93.)

<sup>291</sup> *Muurahaiset ja mehiläiset taistelivat valtakuntiansa onnesta, mutta järven neito ei katsonut niitä, sillä hän halveksii kansanheimoja, joukkoja ja yleensäkin kaikkia veljeskuntia. Hän oli perinyt tuon inhon velholta, joka oli ollut hänen opettajansa. Hän oli valinnut metsän velhon kuolinpaikaksi silkkää julmuuttaan.* (MV: 79–80.)



Myös jouluseimen väärät figuriinit viittaavat velhon yhteisövastaisuuteen todetessaan, että Merlin ylenkatsoo karjalaumoja (MV: 62):

---tu méprises les troupeaux--- (EP: 44).

Surkukupaisasti velho joutuu kuoltuaankin todistamaan vihaamiensa joukkojen kokoontumista pieneliöiden saapuessa laumoittain syömään hänen mätänevää ruumistaan. Velhon ruumiissa korostuu konkreettisesti yhteisöjen dekadenssi matoyhteisöjen eläessä hänen mätänevässä vartalossaan. EP:ssa rappio vetää puoleensa ihmisiä ja eläimiä. Tällaiset elämän mädännäisyydellä mässäilevät kansanjoukot voi nähdä jopa naturalistien kuvaaman ihmisen irvikuvina. Merlinin yhteisöjen vihassa onkin ylipäättänsä nähtävissä kirjailijan kritiikkiä taiteen piiriin syntyneitä koulukuntia kohtaan. Yhteisö ja sen mukanaan tuoma traditio on itsessään arvokasta perintöä, mutta ulkopuolelta säädetty kollektiivinen käyttäytyminen on EP:ssa tuomittavaa ja luomista tukahduttavaa.

Teoksessa esiintyy yksinäisyyden rinnalla ajatus muukalaisuudesta, jonka voi nähdä modernin minuuden kuvaajana. Vaikka Apollinaire korostaa taidekritiikeissään taiteen kansallista roolia ja eri kansalaisuuksille ominaisten taiteen esiintymistapojen rikkautta, hän ei halua tehdä taiteilijoista keskenään samankaltaisia tai samanhenkisiä edes kansalaisuuden sisällä.<sup>292</sup> Vaikka taiteilija on monen puolestapuhuja, on hän samanaikaisesti kuitenkin aina yksilö. Oman itsensä edustajina ihmiset ovat periaatteessa muukalaisia toisilleen. Ilman tällaista itseänsä tiedostavaa modernia omakuvaa ihminen on muukalainen myös itselleen. Näin konkreettiset yhteisöt eivät Apollinairella sinänsä ole negatiivisia muutoin kuin silloin kuin ne ovat nimenomaan yhdenmukaisuuteen tähtääviä, kansakuntien rajat ylittäviä säännöstöjä, joissa jäseniä ei nähdä yksilöinä.

Merlinin ja Styliitan olemusten keskinäinen vastakkaisuus ei näy vain hahmojen olinpaikkojen korkeuseroissa ja heidän suhtautumisessaan yhteisöihin. Sitä korostaa myös se, että haudan yksinäisyydessä velhon seurana ovat lahottajamadot kun taas Simeonin kumppaneina pylvään nokassa ovat taivaan linnut. Näin näitä yhteisöjen keskushahmoja liikuttavat vastakkaiset voimat. Simeon pyhittää elämänsä jumalalle kun Merlin on paholaisen jälkeläinen. Linnut viittaavatkin elinympäristöltään ja symboliikaltaan taivaaseen kun Merliniä ympäröivät madot tuovat mieleen maanalaisen maailman ja manalan. Simeon korostaa itsensä ja velhon olemuksien ja vaikuttimien erilaisuutta sanomalla ”Hyvästi sinä, joka olet vastakohtani, niin kuin maanalainen hautaholvi on vastakohtana pilarille, joka kurottaa taivaisiin” (MV: 94):

Adieu, toi qui contrastes avec moi comme le caveau mortuaire et souterrain contraste avec la colonne qui s’élance au ciel (EP: 78).

<sup>292</sup> Apollinaire toteaa, että etniset ja kansalliset eroavaisuudet synnyttävät kirjallisuuden ilmaisutapojen moninaisuuden ja tuota vaihtelevuutta tulee suojella: ”Des différences ethniques et nationales naît la variété des expressions littéraires, et c’est cette même variété qu’il faut sauvegarder” (Apollinaire 1918: 3).

Simeonin sanoista huolimatta miehet eivät henkilöhahmoina ole lopulta kovin etäällä toisistaan, sillä heidän aiheuttamansa yhteenkokoontumiset ovat samalla tavoin heistä itsestään riippumattomia ja turmiollisia. Vaikka pyhimys haluaa korostaa eroaan paholaisen poikaan, niin hän toimii tämän kaltaisesti magneettisena napana, joka vetää kansaa puoleensa. Simon ja Merlin ovat kaksoisolentoteemaa soveltaen rinnakkaishahmoja keskenään olematta kuitenkaan keskenään identtisiä. He ovat variaatioita tahattoman turmion levittämisen teemasta. Vaikka heidän vaikuttimensa ovat eriävät, on lopputulos kuitenkin samalla tapaa rappiollinen. He eivät kumpainkaan toimi sellaisenaan hedelmällisinä kasvualustoina uudelle ajalle. Höperöiden filosofien ja paikalleen jämähtäneiden kuolemattomien tapaan heissä kulminoituva myyttinen ja uskonnollinen kulttuuriperinne on teoksen tässä vaiheessa vielä näennäisestä ajattomuudesta huolimatta omaan aikaansa pysähtynyttä.

### Apotti

Toinen kristinuskoon liittyvä yksinäinen mies EP:ssa on munkkikammiossaan kirjoittava apotti. Burgos huomioi, että apotilla on esikuvansa Anatole Francen teoksessa *Thaïs* ja Flaubertin Pyhässä Antoniuksessa (Burgos 1972: 49). EP:n apotti puhuttelee jumalaa ja pyytää tätä siunaamaan ”vanhuutensa sadon lyhteet”:

Bénissez mes travaux et acceptez les gerbes de la moisson de ma vieillesse<sup>293</sup> (EP: 38–39).

*Moisson*-sanaa (sato) käytetään Raamatussa usein metaforisessa muodossa. Esimerkiksi Jeesus puhuu sadosta kuvaillessaan evankeliumin levittämistyötä.<sup>294</sup> Raamatullisesti sato on tulos henkisestä työstä. EP:n apotti korostaa työnsä merkitystä verratessaan sitä maailmanhistorian ylöskirjoittamiseen ja pyytää herralta vielä sen verran elinaikaa, että saa työnsä päätökseen:

Mais faites, Seigneur, que je dispose encore, bien que je sois vieux, d’une portioncule de vie suffisante à l’achèvement de mon histoire du monde<sup>295</sup> (EP: 38).

Apotin suurimpana huolenaiheena EP:ssa on kuitenkin tasangolla huutava Lilith-paholainen,<sup>296</sup> joka saa hänen ”sielunsa säikkymään”:

Lilith clame, comme un animal dans la plaine. Mon âme s’effraye, car Satan a le droit d’effrayer les choses imparfaites.<sup>297</sup> (EP: 38.)

<sup>293</sup> Siunatkaa työni ja ottakaa vastaan vanhuuteni sadon lyhteet (MV: 56).

<sup>294</sup> Esim. Matt. IX: 37–38.

<sup>295</sup> Vaan suokaa, Herra, minulle vanhukselle vielä sen verran elinaikaa, että saan maailmanhistoriani päätökseen (MV: 56).

<sup>296</sup> Kyseisestä hahmosta lisää luvussa 4. Petolliset naiset.

<sup>297</sup> Lilith huutaa kuin eläin tasangolla. Minun sieluni säikkyy, sillä Saatanalla on oikeus säikytellä epätäydellisiä olentoja. (MV: 56.)

Juutalaisen perinteen mukaan Lilith oli Aatamin ensimmäinen vaimo, joka ei ollut kuuliainen miehelleen ja tuli siksi karkotetuksi paratiisista. Hän synnytti maailmaan paholaiset ja on näin itsekkin eräänlainen demoni. (Valk 1997: 35.) Erämaakilvoittelijoiden teksteissä kerrotaan, että demonit päästävät ilmoille mielipuolisia naurunpyrskähdyksiä, viheltelyä ja huutoja pyrkiessään häiritsemään heitä (Metso 2004: 51). EP:ssa Lilith-demonin valitus ja huhuilu kantautuvat tasangolta ja apotti toteaa, että ”Saatanalla on oikeus säikytellä epätäydellisiä olentoja”. Hän pyytää jumalaa loitontamaan tuon kadotukseen tuomitun huudot:

*Éloignez, Seigneur, les cris lamentables de cette réprouvée. Ses clameurs troublent ma solitude, Seigneur, et ce sont en effet des cris de femme. Éloignez les cris de femme, Seigneur.*<sup>298</sup> (EP: 38.)

Vaikka Lilithillä on demoninen puolensa, niin EP:ssa hän ei varsinaisesti pyri viettelemään selibaattilupausta tehnyttä apottia tai muutenkaan horjuttamaan tämän uskoa. Lilith valittaa kohtaloaan, jolloin kirkollista asemaansa ja työtehtäväänsä korostava misogyyyninen apotti kokee naisen läsnäolon uhkaavaksi ja epämiellyttäväksi. Kärsivän naisen huudot eivät synnytä hänessä empatiaa. Hän jopa pyytää jumalaa siunaamaan itsensä ikään kuin kiitokseksi tai palkinnoksi siitä, ettei ole rukoillut naisen puolesta:

*Bénissez-moi, Seigneur, car je n'ai pas prié pour celle qui clame comme un animal dans le désert, la mère et la maudite*<sup>299</sup> (EP: 39).

Toisaalta Lilithin ollessa juuri yhdenlainen naispaholainen apotin voi katsoa pyytävän jumalalta kiitosta uskonsa lujuudesta. Hän ei ole antanut paholaisen vietellä itseään eikä tunne sympatiaa tai sääliä tätä kohtaan. Palkinnon pyytäminen oman uskonnollisen vakaumuksen lujuudesta on kuitenkin varsin ulkokultainen teko. Simon Styliitan kaltaisesti tämäkin EP:n kristillinen hahmo korostaa omaa arvoaan.

Samankaltaista apotin ilmaisemaa naisvihamielisyyttä esiintyy EP:ssa jo aikaisemmin haudalla vierailleen druidin puheessa. Tämä kertoi, että hänen asunnossaan oli papittaria, jotka hän ajoi pois, koska vaikka nämä olivat neitsyitä, pilasi heidän kuukautisverensä asunnon ilman:

*J'avais dans ma demeure quelques prêtresses. Je les ai chassées: quoique vierges, elles étaient blessées. Le sang des femmes corrompait l'air dans ma demeure.*<sup>300</sup> (EP: 25.)

Toinen EP:n druideista toteaa tuon naiset pois ajaneen kollegansa olevan liian puhdas ja kuolevan siksi ennen häntä:

<sup>298</sup> Herra, loitontakaa nuo valittavat kadotukseen tuomitun huudot. Hänen kovat huutonsa häiritsevät yksinäisyyttäni. Ja Herra, nehän ovat naisen huutoja. Loitontakaa naisen huudot, Herra! (MV: 56.)

<sup>299</sup> Siunatkaa minut, Herra, sillä en ole rukoillut hänen puolestaan. Hänen joka huutaa kuin eläin erämaassa, joka on äiti ja tuomittu. (MV: 57.)

<sup>300</sup> Asunnossani oli muutamia papittaria. Ajoin heidät pois: vaikka olivatkin neitsyitä, olivat he haavoittuneita. Naisten veri pilasi asuntoni ilman. (MV: 45.)

Tu es trop pur, tu mourras avant moi<sup>301</sup> (EP: 26).

Kyse ei kuitenkaan ole siitä, että naisviha olisi tämän druidin mielestä niin sanotusti puhdasta. Koomisesti hän kokee luonnottoman siveelliseksi ja hurskaaksi sen, että EP:ssa pahuutta kuvastava druidi ei siedä verta. Näin hän uskoo seuralaisensa olevan liian puhdas ja siksi häntä alttiimpi kuolemaan.

Ajatus kuukautisveren kielteisestä olemuksesta on selkeästi esillä VT:ssa. Siinä annetaan tarkat ohjeet siitä, miten toimia saastaisuutta levittävien kuukautisten aikana ja kuinka muiden ihmisten tulee välttää kanssakäymistä menstruoivan naisen kanssa.<sup>302</sup> Apotin korostettu misogynia kritisoi itse asiassa kristinuskkoa ja erityisesti VT:ia, jossa nainen esitetään usein niin sanotusti pakollisena pahana, jota tarvitaan lisääntymiseen, mutta joka juuri tuon kykynsä takia on saastainen ja hyljeksittävä. EP:n mieshahmoista vain Merlin näkee naisen elinvoimassa positiivia piirteitä.<sup>303</sup>

Burgos on havainnut Lilithin läsnäoloa säikkyvän apotin puheen mukaillevan Raamatun harrasta tyyliä (Burgos 1972: 49). Puhe onkin parodista rukouksenomaista kieltä, jossa toistuvat symboliset sanat ja suoraan jumalalle suunnatut virkkeet:

*Ô seigneur, ma blanche vieillesse, blanche comme un sépulcre blanchi, ma pauvre vieillesse chancelante et trop calme d'être certaine de vous aimer. Remplissez-moi d'une volonté d'amour inapaisé. Détournez vos yeux de votre serviteur, Seigneur, si dans sa prudence mauvaise, il prend garde aux précipices. Les précipices, à la vérité, ne sont point faits pour qu'on s'en détourne, mais pour qu'on les franchisse d'un bond<sup>304</sup>. (EP: 38-39.)*

Apotti osoittaa sanansa jumalalle, vaikka hän samalla sanoo, ettei ole varma rakkaudestaan tätä kohtaan. Yksinäisyys ei ole vahvistanut tuota kirkonmiestä vaan tehnyt hänestä pelokkaan ja heikon. Yksinäisyyden riittämättömyyden painottaminen EP:ssa ironisoikin kristinuskon askeesia, sillä samoin kuin Styliitan kohdalla, apotillakaan erakkomaisuus ei johda positiiviseen vaan kielteiseen lopputulokseen. Apotti toteaa karttavansa "kuiluja" eli houkutuksia, vaikka tietää, että ne tulisi kohdata ja "hypätä niiden yli". Apotti on uskossaan heikko ja kykenee pidättyväisyyteen vain sulkeutumalla kammioonsa. Hän pystyy vastustamaan houkutuksia vain siksi, että on niiden ulottumattomissa.

<sup>301</sup> Olet liian puhdas, kuolet ennen minua (MV: 45).

<sup>302</sup> 3. Moos. 15: 19-21. Ja kun naisella on vuota, niin että verta vuotaa hänen ruumiistansa, olkoon hän kuukautistilassaan seitsemän päivää, ja jokainen, joka häneen koskeen, olkoon saastainen iltaan asti./ Ja kaikki, minkä päällä hän lepää kuukautistilansa aikana, tulee saastaiseksi, ja kaikki, minkä päällä hän istuu, tulee saastaiseksi./ Ja jokainen, joka hänen vuoteeseensa koskee, pesköön vaatteensa ja peseytyköön vedessä ja olkoon saastainen iltaan asti.

<sup>303</sup> Naisista ja heidän asemastaan EP:ssa lisää luvussa 4. Petolliset naiset.

<sup>304</sup> Oi Herra, valkoinen vanhuuteni, valkoinen kuin valkoiseksi kalkittu hauta, minun horjuva vanhuuteni on liian tyyni ollakseen varma rakkaudestaan teihin, täyttäkää minut rauhattoman rakkauden tahdolla. Herra, kääntäkää katseenne pois palvelijastanne, jos hän ymmärtämättömyyttään varoo kuiluja, todellisuudessa noita kuiluja ei ole tehty siksi, että ne saisivat meidät kääntymään niiltä pois, vaan siksi, että me loikkaisimme niiden ylitse. (MV: 56.)

Tämän takia paholaisnaisen huudot pelottavat häntä.

Kuva apotista heijastaa teoksen etäisyyttä kristillisestä ja kirkollisesta perinteestä. Teos suuntaakin kriittisen katseensa myös kirjallisen perinteen ulkopuoliseen maailmaan. Näin misogyyminen, epävarma apotti luo lähes satiirisen tuomitsevan kuvan kristityistä, mutta apotin puheessa sekoittuvat hurskaus, epävarmuus ja petollisuus tekevät hahmosta samalla höperöiden filosofien ohella iroonisen huvittavan. Apollinaire ilmaisee teksteissään, että uskonnolliset tarinat ovat hänelle niin sanotusti kuollutta tarinaa, mutta hän kuitenkin nostaa teoksissaan jatkuvasti esiin Raamatun kertomuksia ja kristillistä perinnettä. Vaikka hän alistaa uskonnolliset tekstit parodian ja satiirin alle hän samalla ikään kuin pitää ne elossa näillä transformaatioillaan. EP:n kristilliset viittaukset eivät näin tähtää uskonnon syrjäyttämiseen vaan siirtävät tarinat mytologisten kertomusten ohella uuteen aikaan.

EP:n apotin voi nähdä myös parodisena kirjailijakuvana. Hän on syvällä vakavuudella ja hartaudella kirjoittamiselle omistautunut kirjailija, joka sulkeutuneena kammioonsa kirjaa ylös maailmanhistoriaansa. Nainen valituksineen häiritsee miestä, jolloin kirjoittaminen keskeytyy. Nainen ei toimi apotille muusana vaan esteenä kirjalliselle työlle. Yksinäisyys ja maailmasta eristäytyminen ovat tämän itsekeskeisen kirjailijan luomistyön edellytykset. Vaikka EP hyökkää yhteisöjä vastaan se myös osoittaa itseriittoisen yksinäisyyden rajat ja korostaa sillä lopulta yhteisön merkitystä. Apollinaire näyttääkin suhtautuvan kriittisesti liikaa itseensä keskittyneisiin kirjailijoihin, jotka eivät ole kosketuksessa ulkomaailmaan. Hän painottaa runoilijakuvassaan nimenomaan sitä, että kirjailijan tulee ammentaa estetiikkaansa ympäröivästä maailmasta käsittäen koko maailman ja sen eri ilmentymien moninaisuuden (Apollinaire 1918: 8). Yksilöllisyys ei tarkoita hänellä eristäytynyttä yksinäisyyttä ja näin erakoitunut, itseensä kätkeytynt kirjailija on tämän ihanteen vastainen.

### Chapalu - maho hirviö

Yksinäisyydellä on edustajansa myös EP:n hirviöiden keskuudessa. Chapalu-hirviö muistuttaa fyysiseltä olemukseltaan kahden maailman suuntaan jakautunutta Merliniä. Siinä missä Chapalu on olio, jolla on kissan pää, lohikäärmeen jalat, hevosen ruumis ja leijonan häntä, Merlin on ihmisen ja paholaisen yhteensulautuma. Chapalu on kelttiperinteessä alkujaan Cath Paluc-niminen hirviö, joka voittaa Arthurin taistelussa. EP:ssa se ei ole esikuvansa kaltaisesti halukas taistelemaan vaan vaeltaa yksin Merlinin metsässä. Se etsii velhoa, koska uskoo tämän pystyvän taikavoimillaan tekemään siitä lisääntymiskykyisen. Hirviö toivoo hedelmällisyyden avulla löytävänsä elämänkumppanin, joka syrjäyttäisi sen kokeman yksinäisyyden:

Je le cherche parce qu'il était savant et aurait su me rendre prolifique. Pourtant je vis heureux, tout seul.<sup>305</sup> (EP: 33.)

<sup>305</sup> Etsin häntä, koska hän oli tietäjä ja olisi osannut tehdä minut hedelmälliseksi. Elän silti onnellisena, aivan yksin. (MV: 52.)

Chapalu todistelee kuitenkin olevansa varsin onnellinen ilman kumppaniakin, sillä se ymmärtää olevansa tuomittu loputtomaan yksineloon:

Je ne serai jamais prolifique. Pourtant ceux qui le sont ont des qualités. J'avoue que je ne m'en connais aucune. Je suis solitaire.<sup>306</sup> (EP: 59.)

Vaikka Chapalu vakuuttaa elävänsä onnellisena aivan yksinkin, niin se jatkaa velhon etsimistä. Merlinin tavoin se kaipaa kumppania. Velhon kuolema merkitsee sille lopullista toivon menettämistä. Sen, että tuo kelttihirviö ei ole enää lisääntymiskykyinen, voi katsoa kuvaavan myyttien ehtymisestä. Mytologia ei tuota lisää tarinoita ja se on tullut eksistenssinsä loppuun. Runoilijavelho voisi luoda uutta legenda vanhan pohjalta eli tehdä Chapalusta symbolisesti lisääntymiskykyisen, mutta muiden metsän hahmojen kaltaisesti tuo taruhirviö ei kykene löytämään häntä. Se joutuukin myöntämään lopulta, että velho on todennäköisesti kuollut:

Je l'ai vu une fois et ne m'étonnerais pas s'il était mort. Il était bien vieux.<sup>307</sup> (EP: 33.)

Chapalu pitää Merlinin kuolemaa todennäköisenä, koska muistaa tämän olevan jo kovin vanha. Näin myyttinen hirviökin havaitsee perinteen vanhentumisen ja uskoo sen kuolemaan.

Chapalun yksinäisyys korostuu käsinkosketeltavasti olennon surkuhupaisan itseironisissa sanoissa – se toteaa olevansa tekemisissä toisten elävien olentojen kanssa vain syödessään näitä:

Je ne suis pas prolifique, c'est vrai, mais je possède un excellent appétit qui me met en contact avec d'autres êtres, et je n'en demande pas davantage<sup>308</sup> (EP: 68).

Hirviön yksinäisyyttä rikkovat toisin sanoen vain kuolleet tai sen tappamat olennot, jotka päätyvät sen ravinnoksi. Chapalu toteaaakin, että ”Se joka syö, ei ole enää yksin”:

J'ai faim, j'ai faim. Voici que je me découvre une qualité; je suis affamé. Celui qui mange n'est plus seul.<sup>309</sup> (EP: 59.)

Nämä hirviön sanat huvittavat Merliniä, joka painaa ne mieleensä:

<sup>306</sup> Minusta ei tule koskaan lisääntymiskykyistä. Kuitenkin niillä, jotka sitä ovat, on ominaisuuksia. Minun on myönnettävä, että minulla ei ole. Olen yksineläjä. (MV: 75.)

<sup>307</sup> Olen nähnyt hänet kerran, enkä yllättyisi jos hän olisi kuollut. Hän oli kovin vanha. (MV: 52.)

<sup>308</sup> On totta, etten ole hedelmällinen, mutta minulla on erinomainen ruokahalu, joka saattaa minut kosketuksiin muiden elävien kanssa, ja sen enempää minä en pyydä (MV: 84).

<sup>309</sup> Minulla on nälkä, minulla on nälkä. Ja näin löysinkin itselleni ominaisuuden; olen nälkiintynyt, etsikäämme syömistä. Se joka syö ei ole enää yksin. (MV: 75.)

*Il se souvient aussi, pour en rire, de ces mots proférés par le monstre miaulant Chapalu: "Celui qui mange n'est plus seul"<sup>310</sup> (EP 62).*

Toteuttamalla apollinaarista ajatus- ja sanaleikkiä Chapalun sanat voisi vääntää edelleen muotoon, jossa ne kuvaisivat velhon olotilaa lahottajaeläinten ympäröimänä: "Celui qui est mangé n'est plus seul" eli "Se, jota syödään, ei ole enää yksin!".

Nautittuaan lopulta ravinnokseen kuolleita sfinksejä Chapalu poistuu paikalta. Sen kerrotaan pakenevan kohti "synkempiä yksinäisyyksiä":

*Et l'aube poignant, le monstre Chapalu s'enfuit vers des solitudes plus sombres<sup>311</sup> (EP: 60).*

EP:n hirviöt eivät ole esikuviansa tavoin kauhistuttavia. Ne parodioituvat karnevalismin tapaan, jolloin goottilaisten puitteiden ja hahmojen luoma pelko nujertuu. Teoksen kauhu-skenaariossa onkin läsnä keskiajan ja renessanssin kaltainen groteski, josta huokuu karnevalismin kaltainen maailmantuntemus. Bahtinin mukaan karnevalismi vapauttaa maailman pelottavasta ja kauheasta ja tekee sen iloiseksi ja valoisaksi paikaksi. Pelko on vakavuuden ääri-ilmiö, jonka nauru voittaa. (Bahtin 2002: 45.) Siinä missä rappioituneet tietäjät ovat menettäneet viisautensa, on dekadenttisista hirviöistäkin hävinnyt niiden olemuksen merkittävin piirre eli kauheus. Hirviö, joka ei ole enää kauhea, ei ole myöskään enää hirviö! Näin Chapalu ei ole lopulta pelottava vaan pikemminkin sääliä ja sellaisena kyvytön tuottamaan uutta perinnettä jälkeläisten muodossa.

### Yksinäiset ritarit

Muita korostetun yksinäisiä hahmoja EP:ssa ovat muun muassa kelttiläiset ritarit Gawain, jonka kohtalo on määrännyt kulkemaan yksin maailmassa ja Tyolet, joka sanoo olevansa yksin ja aseettomana eläinten keskellä. Nämä ritarit esiintyvät EP:ssa vailla toisten ihmisten seuraa, vaikka heistä Tyolet onkin elävien olentojen ympäröimä.

Gawain on kelttiperinteessä yksi Arthurin uskollisimmista ritareista ja näin myös Merlinin seuralainen. EP:ssa hän kuljeskelee metsässä, mutta ei tule velhon haudalle. Kertoja toteaa, että maailmassa ei ollut ketään muuta kuin Gawain, "joka olisi voinut tietää missä Merlin oli":

*On entendait encore, parfois, au loin le son triste du cor de Gauvain, qui seul au monde avait pu savoir où était Merlin<sup>312</sup> (EP: 21).*

Legendan mukaan Gawain on viimeinen ihminen, joka keskustelee velhon kanssa, sillä Merlin puhuu hänelle haudastaan ja kertoo kohtalostaan. EP:ssa tuo ritari ei etsikään velhoa, koska myyttiperinteen mukaan hän tietää jo missä tämä on.

<sup>310</sup> Hän painoi mieleensä myös, omaksi huvikseen, naukuvan Chapalu-hirviön ilmoille päästämät sanat: "Se, joka syö, ei ole enää yksin" (MV: 76).

<sup>311</sup> Ja aamun sarastaessa Chapalu-hirviö pakeni kohti synkempiä yksinäisyyksiä (MV: 76).

<sup>312</sup> Vielä välillä kuului kaukana Gawainin torven surullinen ääni. Maailmassa ei ollut ketään muuta, joka olisi voinut tietää missä Merlin oli. (MV 40.)

Monet ritarromaani kuvaavat sitä, miten Gawainin voimat kasvavat keskipäivään saakka ja laantuvat sen jälkeen. Hänet on tämän takia usein yhdistetty kelttien auringon jumalaan. Tähän viittaa myös EP:n kohta, jossa kertoja sanoo, että ”aurinko laski ja sen mukana hävisi myös Gawain”:

Or, le soleil se couchait et Gauvain au loin disparaissait avec lui. Gauvain et le soleil déclinaient à cause de la rotondité de la terre, le chevalier devant l’astre et tous deux confondus, tant ils étaient lointains et de pareille destinée.<sup>313</sup> (EP: 21).

Gawainin kohtalo on sidottu jatkuvasti liikkeessä olevaan aurinkoon. Hänen on seurattava tuota taivaankappaletta pysyäkseen voimakkaana. EP:ssa ritarin ja auringon olemuksien sanotaan sekoittuvan toisiinsa, sillä ”Niin kaukana he olivat ja niin sama oli heidän kohtalonsa”. Merlinin haudalle saapunut Hélinorhaltijatar kutsuukin Gawainea *auringon ritariksi* (*chevalier solaire* EP: 56).

Legendansa mukaan Gawain on alkujaan hyvä ja vilpitön ritari, mutta hän tekee vääryyttä surmatessaan vahingossa viattoman linnanrouvan. Pahuus on läsnä ritarissa hänestä itsestään riippumatta, sillä hän ei ole perusolemukseltaan paha. Hän pyrkii hyvittämään tekonsa ja lupaa taistella kaikkien apuaan pyytävien naisten puolesta. Hänet tunnetaankin legendassaan uskollisena ja kunnollisena *Neitojen ritarina* (*Chevalier aux Dames*), joksi häntä EP:ssakin kutsutaan. Merlinin kaltaisesti hän ei suhtaudu vihamielisesti naisiin vaan korottaa nämä pikemminkin jalustalle.

Teoksen muihin yksinäisyyden edustajiin verrattuna Gawainin yksinäisyyttä ei tuoda yhtä korostetusti esiin eikä hänen erakko-olemistaan juurikaan käsitellä EP:ssa. Tuo neitojen ritari on naisten palvonnassaan eräänlainen ritarirunoilijan prototyyppi. Hän seuraa luomisvoimansa lähettä, palvelee naisia ja ilmaisee itseään taiteilijana soittamalla surumielisesti torveaan, joka korostaa hänen melankolista trubaduuriolemustaan. Hän ei kuitenkaan luo muiden ritarirunoilijoiden tapaan uutta tarinaa vaan pysyttelee tapahtumien ulkopuolella. Hän ei näe metsässä esiintyviä vanhoja myyttien hahmoja ja tarinoita enää hedelmällisinä lähteinä runoilijalle, eikä siksi tule EP:n druidien tavoin haudalle lausumaan tapahtumien innoittamia runoja.

Yksinäisistä ritareista Tyolet puolestaan on bretagnelaisen *Tyolet*-balladin sankari, jolla on hypotekstissäänkin EP:ssa mainittu kyky kutsua eläimiä luokseen viheltämällä. Apollinairella Tyolet on joutunut hänelle vieraiden olentojen ympäröimäksi ja tuntee itsensä yksinäiseksi ja ennen kaikkea muukalaiseksi näiden keskuudessa. Häntäänä hän pyytää lupaa jatkaa matkaansa:

À cette heure, je suis seul et désarmé au milieu de vous. Je vous demande pardon de vous avoir appelés sans raison, car, voyez, je n’ai même pas de chiens pour les lancer contre vous. Voyez, je ne suis plus libre et je me sens lâche. Vous comprenez mes sifflements, mais moi, je suis étranger parmi vous, je ne comprends rien au chant des oiseaux, au cri des animaux, aux remuements d’antennes des insectes. Je suis un

<sup>313</sup> Mutta aurinko laski ja sen mukana hävisi myös Gawain. Gawain ja aurinko katosivat näkyvistä. Koska maa oli pyöreä. Ritari kulki tähden edellä, ja he sekoittuivat toisiinsa, niin kaukana he olivat ja niin sama oli heidän kohtalonsa. (MV: 40.)



étranger. Je vous ai réunis, profitez-en, mais que je m'en aille pour votre bonheur et le mien, car je ne peux rien vous enseigner.<sup>314</sup> (EP: 65.)

Ritariudestaan huolimatta Tyolet esitetään EP:ssa pikemminkin raukkamaisena pelkurina kuin uljaana hahmona. Jäädessään vaille kaltaistensa tukea ja turvaa hän on vain pelokas mies. Apollinairea ovat selvästi kiehtoneet enemmän historian ja tarujen pimeät voimat kuten paholainen ja velhot, hirviöt ja noidat kuin kiiltävissä haarniskoissa ratsastavat uljaat sankarit. Sen sijaan, että kelttiritarit tekisivät EP:ssa häikäiseviä sankaritöitä, he sekaantuvat mystiseen pimeään maailmaan.

EP:ssa Behemot-hirviö<sup>315</sup> vastaa pelästyneelle Tyoletille, että vaikka ritari kokee metsän hahmot itselleen vieraksi, eivät eläimet pidä häntä muukalaisena:

Tyolet! Nul parmi nous ne te considère comme étrangers; tu as raison, pourtant. Nous te sommes étrangers.<sup>316</sup> (EP: 66.)

Hirviö yrittää rohkaista ritaria, joka kokee olevansa yksin, vaikka ei ole fyysisesti yksin. Teoksessa ei sanota suoraan, että ihminen on ajautunut kauas luonnontilasta, vaan näytetään ritari, joka kuin muistona menneiltä ajoilta osaa kutsua eläimet luokseen, muttei ymmärrä kykynsä merkitystä. Tyolet ei enää ymmärrä eläinten ääntelyä ja tuntee tämän takia itsensä ahdistuneeksi näiden keskellä. Merlinille puolestaan metsän eläinten ja olioiden puhe on tuttua, ja hän osaa kommunikoida niiden kanssa. Tyolet onkin eräänlainen anti-Merlin, koska hänellä ei ole enää ymmärrystä omaamastaan kyvystä. Burgosin mukaan tämä anti-Merlin, joka ei osaa kuunnella ympäristöään, on myös anti-runoilija (Burgos 1972: 97). Burgos ajanee tällä takaa ajatusta siitä, että runoilija osaa kuunnella ympäröivää maailmaa ja tallentaa kokemuksiaan ja havaintojaan runoiksi, kun taas anti-runoilija näkee ympäröivän maailman, muttei ymmärrä siinä piilevää estetiikkaa.

Pohjimmiltaan Gawain ja Tyolet ovat olemuksiltaan toisillaan vastakkaisia ritareita niin hypoteksteissään kuin EP:ssakin. Luonto ohjaa Gawainea hyvin konkreettisesti ja Tyolet taas kykenee itse ohjaamaan luontokappaleita. Neitojen ritari on kuitenkin yhtä luonnon kanssa ja kiinni siinä, kun Tyolet on irtaantunut ja vieraantunut siitä. Näin lopulta teoksen arkaaisen ihmiskuvan kautta voidaan ajatella, että Gawainen tarkoitus EP:ssa on kuvata juuri tuollaista luonnosta riippuvaista ihmistä, jolle kiinteä suhde luontoon (aurinkoon) on olemissen elinehto.

<sup>314</sup> Nyt ole yksin ja aseettomana keskelläne. Pyydän anteeksi, että kutsuin teidät turhaan koolle, sillä, nähkää, minulla ei ole edes koiria, jotka voisin komentaa teitä vastaan. Nähkää, en ole enää vapaa ja tunnen itseni pelkuriksi. Te ymmärrätte vihellykseni, mutta minä, minä olen vieras joukossanne, en ymmärrä mitään lintujen laulusta, eläinten huudoista enkä hyönteisten tuntosarvien liikuttelusta. Olen muukalainen. Olen kutsunut teidät koolle, käyttäkää sitä hyödyksenne, mutta sallikaa minun poistua teidän ja minun etuni tähden, sillä en voi opettaa teille mitään. (MV: 81–82.)

<sup>315</sup> Tästä hirviöstä lisää luvussa 5. Animaalinen ympäristö.

<sup>316</sup> Tyolet! Kukaan meistä ei pidä sinua muukalaisena; siitä huolimatta, olet oikeassa. Olemme sinulle muukalaisia. (MV: 82.)

### 3.5 Paloihin jakautunut näkemys

EP:n miehet muodostavat yksinäisistä ja kuolemattomista tietäjistä ja profeetoista koostuvan yhteisön. Apollinaire onkin luonut hyperhahmoillaan ikään kuin omanlaisen mikrokosmoksensa, joka heijastelee teoksen päähenkilöä. Tällainen oman palapelin muodostaminen ja maailmanhistorian sekoittaminen ovat itsessään leikillisiä ja humoristisia tekoja. Siinä ihmiset, kuten historian maineikkaat miehet, nähdään pelinappuloina, joita voi siirrellä mielen mukaan paikasta toiseen. Décaudin toteakin Apollinairin olevan ”leikkaa-liimaa”-tekniikan mestari (Décaudin 2002: 27). Tämänkaltaisia, mosaiikkimaisia teoksia esiintyy runsaasti myös Apollinairin suosimilla kubisteilla.

Kubistit siirsivät teoksissaan asioita uuteen, yhtenäiseen raamiin, jossa on tasa-arvo eri tekijöiden välillä. Heidän visiossaan maailmasta ja asioista on paljolti samaa kuin EP:n maailmankuvassa, joka on paloihin jakautunut näkemys, jossa kuvien rajat sekoittuvat ja joka pystyy helposti johtamaan ensisijaisen todellisuuden etäännyttämiseen. Maalaustaiteen synteettisessä kubismissa leikellyt palaset esittävät samanaikaisesti omaa itseään ja ovat osa teoksen sisäistä kuvaa. Tällaiset irtonaiset materiaalit tekevät teoksesta monimerkityksisen ja viittaavat intertekstuaalisuuden tavoin eri lähteisiin. Myös EP:n muoto on juuri tähän tapaan paloiteltu. Maineikkaat miehet edustavat velhon haudalla omaa itseään, mutta toimivat tämän lisäksi laajempaa allegoriana myyttisen maailman tilasta. Merlin on EP:n miespuolisia hahmoja yhteen kokoava voima. Apollinaire on näin luonut transformaatioilla havaittavissa olevan koherenssin alkujaan irrallisten hahmojen välille.

Kubistiset taiteilijat pyrkivät teoksissaan näyttämään kohteen samanaikaisesti kaikista tai mahdollisimman monista kulmista. He negatioivat ajan esittämällä yhdessä kuvassa kaksi tai useampaa kuvakulmaa, jotka normaalisti vaatisivat ajan kulua tullakseen näkyviin: esimerkiksi kuvattavan pään kääntymisen näkyminen yhdessä kuvassa. (Sellin 1974: 118.) Breunigin mukaan kirjallisuudessa kubismi perustuu kaikkien eri elementtien simultaanisuuteen (ei siis lineaariseen ajan strukturiin), joka kubistisessa maalaustaiteessa on verrattavissa useiden perspektiivien samanaikaisuuteen (Breunig 1974: 33). Apollinaire on EP:ssa tuonut kulttuuri- ja aikakausien simultaanisen läsnäolon lisäksi esiin useita samanaikaisia näkökulmia henkilöstä kaksoisolentojen tai niin sanottujen kanssakulkijoiden kautta. Näin Merlin-velho nähdään samanaikaisesti useasta eri suunnasta ja erilaisesta näkökulmasta käsin hyperhahmojen korostaessa omilla tarinoillaan päähenkilön eri puolia. Jokainen EP:n mies onkin jollain tasolla teoksen protagonistin kaltainen, jolloin kaksoisolentoasetelmaa soveltaen Merliniä kuvastaa esimerkiksi rakkaudesta johtuvan juonittelun takia kuoleva Herttua Tintagel, mutta myös tämän surmaava Uther Pendragon, joka on Merlinin tavoin valmis tekemään ja antamaan kaikkensa rakastamansa naisen tähden. Merlinin rinnakkaishahmoina toimii myös muun muassa ritari Gawain, joka vannoo palvelevansa kaikkia naisia ja Vulcanus ja Simson, jotka ovat uskottomien rakastajattariensa pettämisiä.

Burgos toteaa, että vaikka on varmaa, että kuvataide uudisti Apollinainen lyriikkaa ja auttoi häntä löytämään oman äänensä, kirjailija ei ollut löytänyt tuota ääntään vielä EP:n aikoihin. Hän kuitenkin myöntää, että EP:sta löytyy jo jonkinasteisia viitteitä kuvataiteen vaikutuksesta Apollinaiseen, vaikkei puredukaan siihen toteamista syvemmälle. (Burgos 1972: LIV, CLVII.)

Apollinaire jakoi itse kubismin neljään kategoriaan, joista jokainen alkaa määritelmällä "Art de peindre l'ensembles nouveaux avec des éléments empruntés" eli uusien kokonaisuuksien maalaamista lainattujen elementtien avulla. Eroja näiden kategorioiden välillä aiheuttaa se, mistä elementit on lainattuja (tiedon tai näkökyvyn todellisuudesta, taiteilijan muuntamasta todellisuudesta tai intuitioista ja vaistoista). (Apollinaire 1980: 68–69.) Tämä Apollinainen kubismi-määritelmä on kuitenkin osoitettu myöhemmin liian pintapuoliseksi ja osittain jopa täysin vääräksi.

Jos näkyvin osa kubismia on näkökohtien simultaanisuus ja leikkely, vastaa Apollinainen käyttämä intertekstuaalisuus tätä suuntaa. Simultaanisuus on nimenomaan se tekijä, joka yhdistää EP:n kubistiseen maalaustaiteeseen. Simultaanisuutta esiintyy kirjallisuudessa kuitenkin jo ennen kubismia.<sup>317</sup> Näin voidaan todeta, että kubismi ja Apollinainen kiintymys tuohon taidesuuntaan oli omiaan herättämään kirjailijassa kiinnostuksen simultaanisuuteen ja paloittelun tekniikkaan. Monet muut kubismin tunnuspiirteet ja ilmaisukeinot eivät kuitenkaan ole läsnä Apollinainen esikoisteoksessa.<sup>318</sup> Näin kubismilla on maalaustaiteessa esimerkiksi formaalinen ulottuvuus, johon EP ei liity. Teos avaa-kin paloittelullaan ennen kaikkea uutta taide- ja runouskäsitystä ja on sellaisenaan sukua kubismille. Näin vaikka EP sivuaa kubismin kenttää, ei sitä voi täysin määrittellä kubistiseksi.

<sup>317</sup> Näin jos on ennen aikaista puhua kubismista Apollinainen esikoisteoksen kohdalla, on se varmasti aivan liian aikaista esimerkiksi Danten *La Divina Comedia*:n osalta. Dantella tuonpuoleinen on ajasta irtonainen paikka, jossa on vallalla kaikkien ihmisten simultaaninen läsnäolo.

<sup>318</sup> Breunig luettelee kubistisen runon tunnuspiirteiksi esim. välimerkityksettömyyden, typografiset innovaatiot, kuten rytmin ja runomitan vähäinen läsnäolo tai täydellinen puuttuminen, säännöllisen säkeistön hajaannuksen; laaja ellipsien käyttö eli selittävien ja yhdistävien ilmaisujen puuttuminen; yksittäisten sanojen luetteloimisen; tiivis muistiinmerkintä ja heterogeeniset autonomiset ilmaisut sekä syntaktiset siirtymät lausetyypistä ja pronominita toiseen. (Breunig 1974: 32.) Näistä EP:ssa toteutuvat lähinnä sanojen luetteloiminen ja selittävien osioiden uupuminen. Lisäksi siinä esiintyy säkeiden ja runomitan poissaoloa, mutta toisaalta teos ei olekaan puhtaasti lyriikkaa vaan lyyristä proosaa.

## 4 PETOLLISET NAISET

Vaikka valtaosa EP:n hyperhahmoista on miespuolisia, niin naisilla on tärkeä asema teoksen kokonaisuudessa. Ilman naista Merlin ei maatuisi haudassaan ja koko metsän interfiguraalinen tapahtumasarja jäisi toteutumatta. Näin nainen onkin teoksessa liikkeellepaneva voima.

### 4.1 Viviane-neito

Mais gardez-vous de me tromper touchant ce que je vous demande, car sachez qu'en ce cas vous n'auriez jamais ni mon amour ni ma compagnie (EP: 17).

Myyteissä ihminen saa paholaiselta usein jotain vastineeksi siitä, että lupautuu tämän valtaan. Perinteisen näkemyksen kaltaisesti Viviane saa, niin EP:ssa kuin hypoteksteissäänkin, paholaisenpojan opettamaan itseään. Hän sanoo velholle, että ”katsokaakin, ettette petä minua, sillä tietäkää, että silloin ette ikinä saisi rakkauttani ja seuraani” (MV: 33). Sanoistaan huolimatta Viviane on kuitenkin itse suhteen petollinen osapuoli. Hän puolustelee käytöstään toteamalla opettajansakin olleen petollinen. Hän yrittää tällä vakuuttaa sitä, että petollisen miehen pettäminen on oikeutettua:

J'ai enchanté l'enchanteur décevant et déloyal<sup>319</sup> (EP: 19).

Korostaessaan Merlinin petollisuutta Viviane ikään kuin vakuuttaa omaksuneensa negatiiviset piirteensä velholta. Petollisuus on kuitenkin Vivianen alkuperäinen luonteenpiirre.<sup>320</sup> Tehdessään sopimuksen velhon kanssa, hän pyytää ensitöikseen tätä opettamaan, miten sulkea ihminen johonkin paikkaan ja nu-

---

<sup>319</sup> Olen lumonnut petollisen ja epärehellisen velhon (MV: 38).

<sup>320</sup> Petollisen naisen kuva on EP:n lisäksi läsnä koko Apollinairen tuotannossa. Näin esim. yhdessä hänen tunnetuimmista runoistaan, ”Chanson du Mal-Aimé:ssa”, naisen kohtalo on pettää miestä, joka rakastaa häntä. (Follet 1966: 211.)

kuttaa tämä. Näin hän haluaa oppia keinot, joita käyttää velhoa vastaan. Kun Merlin ihmettelee rakastajattarensa pyyntöä, tämä väittää aikovansa nukuttaa isänsä, ettei tämä saisi tietää heidän lemmenöistään:

– Je veux, fait-elle, que vous m’enseigniez comment, en quelle manière et par quelles fortes paroles je pourrais fermer un lieu et enserrer qui je voudrais sans que nul ne pût entrer dans ce lieu ni en sortir. Et je veux aussi que vous m’enseigniez comment je pourrais faire dormir qui je voudrais.

– Pourquoi, fit Merlin, voulez-vous savoir tout cela?

– Parce que, fit-elle. Si mon père savait que vous eussiez couché avec moi il me tuerait sur l’heure et je serai certaine de lui quand je l’aurai fait dormir.<sup>321</sup> (EP: 17.)

Viviane käyttää oppimiaan taikoja Merliniin ja saa tämän uskomaan viettäneensä yön hänen kanssaan. Todellisuudessa velho on kuitenkin vain nukkunut taikaunta. Näin Merlin elää unenomaista kuvitelmaa jo eläessään.

Viviane on EP:ssa suuri nainen, jota ympäröivät metsän hirviöt ja olennot. Hän on henkisesti vahva naaras, joka määrätietoisesti nöyryyttää rakkaudenkiipeää velhoa. Hänen suuruutensa perustuukin siihen, että hän on kukistanut kuolemattoman ja kaikkivoivan velhon.

Tätä Vivianen mahtavuutta korostaa se, että hänen jaloissaan pyörii samakoita ja sisiliskoja, jotka ovat ulkomuodoltaan eräänlaisia pienoiskokoisia lohikäärmeitä. Lohikäärmeet taas nähtiin keskiaikaisessa kirjallisuudessa saatanallisina olentoina (Rudwin 1973: 42).<sup>322</sup> Niiden uskottiin olevan väkivaltaisia alkuolentoja, jotka taistelevat jumalien kanssa<sup>323</sup> (Biedermann 2002 *s.v. lohikäärme*, 199–200). Tämän symboliikan kautta miniatyyrilohikäärmeet ovat pikkupaholaisia, jotka koollaan korostavat, että Viviane on saanut hallintaansa vain osan Merlinin saatanallisista voimista. Samalla tämä eläinsymboliikka kietoo sisäänsä ironiaa: kelttillegendan mukaan Merlinin ensimmäisiin ihmetekoihin kuuluu Vortigernin linnan alla taistelevien punaisen ja valkoisen lohikäärmeen taistelun lopettaminen (Bulfinch 2003: 390). Viviane, joka nyt omaa Merlinin taidot, lepää haudalla vierellään pienislohikäärmeet, jotka läsnäolollaan korostavat, kuinka hän on lopulta vain varjo opettajastaan. Vaikka hän on oppinut maagisia kykyjä, on hän silti Merliniin verrattuna kuin sisilisko lohikäärmeen rinnalla.

Viviane toteaa olevansa nuori ja kaunis ja näin ikään kuin oikeutettu surmaamaan vanhan velhon eli symbolisesti syrjäyttämään vanhan perinteen. Istuessaan haudalla hän kuitenkin ymmärtää, ettei tule koskaan velhon tavoin kuolemattomaksi. Hän kokee konkreettisesti kuluvan ajan koituvan kohtalokseen ja toteaa orapihlajapensaiden pudottavan taas lehtensä ja kukkivan jälleen kevään koittaessa:

<sup>321</sup> – Haluan, sanoi neito, että opetatte minulle miten ja millä voimasanoilla voin sulkea jonkin paikan ja salvata sen sisään kenet vain haluan, niin ettei kukaan voi päästä sinne sisään eikä tulla sieltä ulos. Ja haluan myös, että opetatte minulle miten voin nukuttaa kenet tahansa. – Miksi haluatte tietää tuon kaiken? Merlin kysyi. – Siksi, neito vastasi, että jos isäni tietäisi teidän maanneen kanssani, hän surmaisi minut heti, mutta jos nukuttaisin hänet, hänestä ei olisi vaaraa. (MV: 33.)

<sup>322</sup> Eläinsymboliikasta lisää luvussa 5. Animaalinen ympäristö

<sup>323</sup> Itäisessä Aasiassa lohikäärme tosin on länsimaisesta perinteestä poiketen onnen symboli.

Les buissons d'aubépine défleuriront. Je ne danserai plus, sinon la danse involontaire des petits flots à la fleur du lac. Mais, quel malheur! Aux retours inévitables du printemps, les buissons d'aubépine reflleuriront. J'en serai quitte pour ne point sortir de mon beau palais plein de lueurs de gemmes, au fond du lac, pendant chaque printemps. Et quel malheur! La danse involontaire des petits flots à fleur du lac est aussi une danse inévitable. J'ai enchanté le vieil enchanteur décevant et déloyal et voici que les printemps inévitables et la danse inévitable des petits flots me soumettront et m'enchanteront, moi, l'enchanteresse. Ainsi tout est juste dans l'univers: le vieil enchanteur décevant et déloyal est mort et quand je serai vieille, le printemps et la danse des petits flots me feront mourir.<sup>324</sup> (EP: 19.)

Todettuaan kevään tulevan aina uudelleen Viviane sanoo, että "Pienten aaltojen tahaton tanssi järven pinnalla on myös vääjäämätöntä tanssia". Näin kevät saapuu aina uudelleen ja vuodenaajat seuraavat toisiaan loputtomana jatkumona. Järven väreilevä pinta symboloi EP:ssa tuota kuluva-aikaa. Viviane toteaa, että "kevät ja pienten aaltojen tanssi ovat minulle kuolemaksi". Kevään ollessa kasvun ja uusiutumisen aikaa Viviane kokee käsinkosketeltavasti olemuksensa vanhentumisen nähdessään ympäröivän luonnon kukoistavan aina uudelleen. Hän ei kuole syntyäkseen keväällä uudelleen Dionysoksen, Osiriksen ja Adoniksen tavoin vaan kuolema on hänelle lopullinen tila.

Vivianen voi katsoa kuvastavan olemuksellaan 1900-luvun alun dekadentteja, jotka kokivat rappion edellytykseksi uuden syntymälle. Dekadenttien kaltaisesti tuhoisa Viviane on melankolinen tietäessään joutuvansa kuihtumaan ja häviämään seuraavan sukupolven tieltä. Järvi, jossa Viviane asuu, suojelee häntä, mutta samalla sen virtaavat vesimassat kuvastavat aikaa, joka surmaa hänet. Näin EP:n luonto ei ole vain hyvä tai paha, vaarallinen tai suojeleva. Moninaisen symboliikkansa kautta se on samanaikaisesti niitä molempia – sekä synnyttävä että tappava.<sup>325</sup>

Viviane ylistää EP:ssa naisellista ulkomuotoaan rinnastamalla itsensä vuodenaikoihin ja luontoon. Hän ihailee estoitta vartaloaan ja esiintyy teoksessa henkisen haltijattaren sijaan pikemminkin ruumiillisen itserakkaana naisena. Kertoja jatkaa Vivianen kuvailua luontosymboliikan avulla. Tämä naisen seksuaalisuutta korostava kuvaus painottaa lopulta, kuinka Vivianekin tulee aikanaan kuihtumaan. Nyt hän on kuin "huhtikuinen puutarha", mutta lopulta kuin "tammikuinen tasanko, valkoinen ja kylmä":

<sup>324</sup> Orapihlajapensaat pudottavat taas lehtensä. Enää en tanssi muuta kuin tahatonta pienten aaltojen tanssia järven pinnalla. Vaan mikä murhe! Kevään vääjäämättä koitaessa orapihlajan pensaat kukkivat jälleen. Minä pääsen eroon siitä joka kevät niin, etten poistu lainkaan upeasta palatsistani, joka on täynnä jalokivien välkettä järven pohjassa. Ja mikä murhe! Pienten aaltojen tahaton tanssi järven pinnalla on myös vääjäämätöntä tanssia. Olen lumonnut vanhan petollisen ja epärehellisen velhon, ja nyt nuo väistämättömät kevät ja pienten aaltojen vääjäämätön tanssi kukistavat ja lumoavat minut, lumoojattaren. Ja näin kaikki on oikein maailmankaikkeudessa: vanha petollinen ja epärehellinen velho on kuollut, ja kun tulen vanhaksi, kevät ja pienten aaltojen tanssi ovat minulle kuolemaksi. (MV: 38.)

<sup>325</sup> Tämänkaltainen luontokuva kuuluu myös mm romanttisgoottilaiseen fiktion. Goottilaisessa fiktiossa hyvä on nimenomaan riippuvainen pahasta, pimeys valosta ja järki järjettömyydestä. Kyse on näiden molempien puolien samanaikaisesta olemassaolosta. (Botting 1996: 9.)

- Je suis belle comme le jardin d'avril, comme la forêt de juin, comme le verger d'octobre, comme la plaine de janvier.  
S'étant dévêtue alors la dame s'admira. Elle était comme le jardin d'avril, où poussent par places les toisons de persil et de fenouil, comme le forêt de juin, chevelue et lyrique, comme le verger d'octobre, plein de fruit mûrs, ronds et appétissants, comme la plaine de janvier, blanche et froide.<sup>326</sup> (EP: 20.)

Vaikka Viviane syrjäyttää vanhan tradition surmatessaan Merlinin, hän ei onnistu pysäyttämään aikaa. Hänestä ei tule ajatonta myyttistä hahmoa vaan hän on yhä hyperhahmonakin perinteensä kaltainen julma nainen. Vaikka Apollinaire on lisännyt Vivianeen uusia, kelttiläiseen mytologiaan kuulumattomia, elementtejä ja muokannut tämän alkuperäistä luonnetta ja persoonaa, niin tuolla naisella ei kuitenkaan ole selkeästi uudistunutta roolia EP:ssa. Apollinaire on tehnyt Merlinistä antikristuksen ja runoilijan, joka murtautuu ulos hypotekstin-sä juonenkulusta, mutta Vivianen hän on jättänyt vanhaan myyttiseen asemaansa lumoajattarena ja petollisena naisena. Tätä Vivianen kauhistuttavaa luonnetta EP:ssa korostaa hänen pilkallinen naurunsa rakastajan haudalla:

La dame du lac avait laissé retomber la pierre, et voyant le sépulcre clos pour toujours, avait éclaté de rire<sup>327</sup> (EP: 18).

Antikristus-Merlinin haudalla vartioiva Viviane on Kristuksen haudalle saapuvi-en naisten vastakohta. UT:ssa Maria Magdaleena, toinen Maria ja Salome saapuvat Jeesuksen haudalle kunnioittamaan ja suremaan haudattua.<sup>328</sup> EP:ssa Viviane ei sure vainajaa vaan iloitsee rakastajansa kuolemasta. Hän tuo naurullaan kuoleman aiheeseen tragiikkaa. Ristiriita ilon ja makaaberin välillä kasvaa suuriin mittoihin. Suruun sekoittuva nauru saa helposti pilkallisen, kyynisen ja lopulta saatanallisen naurun piirteitä ja muuttuu groteskiksi (Bahtin 2002: 48). Vivianen nauru onkin nimenomaan pilkallista ja hänen ylemmydentunnettaan korostavaa. Hän istuu haudalla ja tulee onnelliseksi huomattaessaan sen kylmäksi:

Elle eut la même joie que si elle avait touché le cadavre lui-même et ajouta:  
- Tu es mort, la pierre l'atteste, ton cadavre est déjà glacé et bientôt tu pourriras<sup>329</sup> (EP: 21).

Myyttinen Viviane kuvittelee hautakiven kylmyyden olevan todistus Merlinin kuolemasta, sillä hän uskoo ruumiin kylmyyden siirtyneen kiveen. Kuoleman ja

<sup>326</sup> - Olen kaunis kuin huhtikuinen puutarha, kuin kesäkuinen metsä, kuin lokakuinen hedelmätarha ja kuin tammikuinen tasanko. Riisuuduttuaan neito ihaili itseään. Hän oli kuin huhtikuinen puutarha, jossa persilja ja fenkoli työntyvät paikoittain tupsuina pinnalle, kuin kesäkuinen metsä, pitkätukkainen ja lyyrinen, kuin lokakuinen hedelmätarha täynnä kypsiä, pyöreitä ja houkuttelevia hedelmiä, kuin tammikuinen tasanko, valkoinen ja kylmä. (MV: 39-40.)

<sup>327</sup> Järven neito oli antanut kiven pudota takaisin haudan päälle, ja nähdessään haudan näin iäksi suljetuksi hän purskahti nauruun (MV: 38).

<sup>328</sup> Ja kun sapatti oli ohi, ostivat Maria Magdaleena ja Maria, Jaakobin äiti, ja Salome vanhajuisia yrttejä mennäkseen voitelemaan häntä (Mark. 16: 1).

<sup>329</sup> Hän koki samanlaista iloa, kuin jos olisi koskettanut itse ruumista ja jatkoi: - Olet kuollut. Tämä hautakivi todistaa sen. Ruumiisi on jo jääkylmä ja kohta sinä mätänät. (MV: 40.)

onnen rinnakkaisasettelu maalaa naisesta irvokkaan kuvan. Useissa Merliniä koskevista legendoissa Viviane sulkee velhon maanalaisen haudan sijaan taioilla tekemäänsä torniin. Hän ei hylkää rakastajaansa yksinäisyyteen, koska rakastaa tätä, vaan vierailee usein tämän luona.<sup>330</sup> EP:n tarina mukailee kuitenkin jyrkempää petollisuuden linjaa, sillä siinä Viviane haluaa päästä velhosta lopullisesti eroon. Hän painottaa aiheuttamaansa kuolemaa toistamalla repliikissään kuolemaan viittaavia sanoja kuten kuollut, hautakivi, ruumis ja mädäntyminen. Hän uskoo Merlinin kuolevan lopulta kokonaan ja jää haudan ääreen todistamaan tämän poismeno.

Saatettuaan työnsä päätökseen Viviane on läsnä, muttei osallistu enää metsän tapahtumiin. Hän on unelmoiva ja poissaoleva. Tästä huolimatta tuon naisen olemus täyttää EP:n. Viviane on tapahtumien keskipisteessä valvoessaan haudalla. Hänen rauhallisuutensa ja mietiskelevä olemuksensa korostavat naisen pahuutta: istuessaan surmaamansa rakastajan haudalla hän ei ole kauhuissaan teoistaan, järkyttynyt saatikka katuva. Kyllästyneenä ja työstään väsyneenä hän nukahtelee välinpitämättömänä haudalla:

*La dame du lac, à ce moment s'endormit de lassitude sur la tombe tiède et chargée de présent*<sup>331</sup> (EP: 75).

EP:n kuudennessa luvussa Viviane istuu ikävystyneenä haudalla ja seuraa tarkkaavaisena sudenkorennon ja kärpästen lentoa. Hän näkee eläimissä ja niiden elintavoissa samankaltaisuutta itsensä kanssa. Hän puhuu neidosta, paholaisnaisesta ja miehestä, rakastamisen vaikeudesta ja väärinymmärryksestä. Hän samaistuu sudenkorentoon, jonka hän uskoo olevan kärpästen tavoin helvetillinen olento. Kärpäset onkin symboliikassa liitetty perinteisesti pahoihin henkiin ja demonisiin voimiin (Biedermann 2002 *s.v. eläimet*, 47; *Id. s.v. kärpänen*, 173). Koska Belsebuubia eli saatanaa kutsutaan usein *kärpästen herraksi*, on kärpäsillä symbolisuhteensa demoneihin ja arkkityyppinen asema pahan edustajina. Sudenkorennon helvetillisyyttä EP:ssä taas perustuu siihen, että Viviane sanoo sen olevan paholaisen rakastajatar:

*Le diable lui-même se rapetisse tant à de certains jours qu'il ne pèse plus en tout un scrupule, comme ton amour de libellule; et il te chevauche ce petit diable à certains jours*<sup>332</sup> (EP: 95).

Sudenkorento ei ole itse demoninen hahmo, vaikka sen rakastaja onkin paholainen. Viviane sanoo paholaisen kutistuvan välillä lähes olemattomaksi ja ratsastavan tuolloin rakastajattarensa selässä. Hän kysyy sudenkorennonlta johtuvatko päivät jolloin sade ja auringonpaiste vaihtelevat siitä, että paholainen pa-

<sup>330</sup> Tapahtumat seuraavat tämän kaltaista kaavaa esim. Bulfinchin mytologiassa (Bulfinch 2002: 392).

<sup>331</sup> *Tuona hetkenä järven neito nukahti uupuneena sileälle ja lahjojen peittämälle haudalle* (MV: 91).

<sup>332</sup> Tiettyinä päivinä itse paholainen kutistuu niin paljon, ettei hän paina tunnontuskan vertaa, kuten sinun sudenkorennonrakkautesi; ja hän, pieni paholainen, ratsastaa sinulla joiakin päivinä (MV: 112).



hoinpitelee naistaan, kuten kansanperinteessä kerrotaan:

Demoiselle, qui viens récréer ma solitude, est-ce bien à cause de toi qu'à de certains jours mêlés de pluie et de soleil, on dit que le diable bat sa femme?<sup>333</sup> (EP: 95).

Sudenkorenonn tavoin Viviane saa Merlinissä rakastajakseen osan paholaista ja haudan äärellä lentelevän hyönteisen kaltaisesti hän tuntee miehen taakaksi. Viviane rinnastaa itsensä ja suhteensa paholaisen poikaan herkkään sudenkorentoon ja raadonsyöjäkärpäseen. Karrikoidusti hänen voikin sanoa olevan näiden hyönteisten yhteissumma: kaunis ja siro nuori nainen, mutta samalla julma saalistaja. Viviane havaitsee sukulaissieluisuutensa tarkkailemiensa hyönteisten kanssa ja korostaa sitä todetessaan ”nuo kärpäset muistuttavat minua”:

Les mouches me ressemblent, les danseuses. Mais elles ne sont pas solitaires, ces mouches qui ballent en l'air, quand le printemps défleurit pour finir.<sup>334</sup> (EP: 98.)

Sisältämiensä demonologisten viittauksien lisäksi kärpäset ovat muutoinkin symboliarvoltaan kielteisiä, sillä jätteitä ja raatoja syöviä eläimiä pidetään perinteisesti negatiivisina ja vastenmielisinä olentoina. Kokiessaan kärpäset kaltaisikseen Viviane myöntää tekojensa verenhimoisuuden ja niin sanotun likaisuuden. Samalla hän kokee konkreettisesti oman yksinäisyytensä tarkkaillessaan kaltaisinaan hyönteisiä. Noilla ilmassa lentelevillä kärpäsillä on seura toistaan, kun Viviane puolestaan on yksin metsässä. Vaikka paikalle vaeltaa muita historian kaunottaria, eivät he liity järven neidon seuraan tai edes keskustele tämän kanssa. Näin Vivianekin kuuluu osaltaan EP:n yksinäisyyden hymniin. Hän toteaa melankolisesti sudenkorennolle toimineensa tämän ja kärpästen kaltaisesti ajaessaan pois miehen rakkauden:

Moi, qui ne suis pas une diablesse, qui ne suis pas même une enchanteresse, mais une incantation, j'ai repoussé tout amour d'homme, moi aussi, comme toi et la diablesse, et j'ai trompé l'amour de l'enchanteur<sup>335</sup> (EP: 95-95).

Hän kuitenkin korostaa puheessaan, ettei itse ole animaalistien seuralaistensa symboliikan hengessä varsinainen paholaisnainen tai edes lumoojatar. Hän sanoo olevansa vain *loitsu* (*incantation*). Loitsun tavoin hänen kykynsä eivät ole ikuisia vaan hän on vain väliaikaisesti voimakas.

Viviane seuraa kuinka kärpäset tanssivat ilmassa kevyesti ja aistillisesti ja kuinka ne lopulta väsyttyään haluavat ruokailla mädäntyneellä lihalla:

Elles viennent quatre, quelquefois cinq, ces mouches, pour baller. Elles se placent en rectangle, une mouche à chaque angle, et la cinquième, s'il y a lieu, au milieu. Et elles

<sup>333</sup> Neito, joka luot uudestaan yksinäisyyteni, johtuuko todellakin sinusta, että tiettyinä sateen- ja auringonsekaisina päivinä sanotaan paholaisen hakkaavan vaimoan? (MV: 111).

<sup>334</sup> Nuo kärpäset muistuttavat minua, tanssijat. Mutta ne eivät ole yksinäisiä, nuo kärpäset, jotka leijuvat ilmassa kevään lakastuessa kohti loppuaan. (MV: 115.)

<sup>335</sup> Minä, joka ei ole paholaisnainen, joka en ole edes lumoojatar vaan vain loitsu, olen ajanut pois kaiken miehenrakkauden, ja näin olen tehnyt myös minä, samoin kuin sinä ja paholaisnainen ja olen pettänyt velhon rakkauden (MV: 112).

ballent alors, pendant des heures, se rapprochant l'une de l'autre et se fuyant deux par deux, diagonalement. Elles dansent longtemps, légèrement et voluptueusement. Et puis, enfin lassées, les mouches volent vers les putréfactions.<sup>336</sup> (EP: 98–99.)

Tässä kärpästen tanssissa yhdistyy groteskisti Vivianen aistilliseksi kokema lentäminen ja mädäntyvä ruumis. Tanssimisen akti liittyy myös Vivianeen itseensä, sillä hän toteaa, ettei tanssi enää koskaan:

Je ne danserai plus, sinon la danse involontaire des petits flots à la fleur de lac<sup>337</sup> (EP: 19).

Koska Viviane on yhtä luonnon kanssa, hänen järvensä pinnan väreily on myös hänen itsensä tekemää liikettä eli eräänlaista tanssia. Hän toteaaakin tanssivansa enää vain tahatonta pienten aaltojen tanssia järven pinnassa.

Kuvauksessa kärpästen tanssista ja Vivianen samaistumisesta siihen on yhtäläisyyksiä VT:n tarinaan Salomesta. Markuksen evankeliumin mukaan Salome tanssii isäpuolelleen Herodes Antipakselle tämän syntymäpäiväjuhlassa ja pyytää tanssistaan palkaksi Johannes Kastajan päätä. EP:n kärpästen ja Raamatun Salomen tanssin kaltaisesti Vivianenkin tanssi johtaa kuolemaan. Hänen rakkautensa hinta on velhon kuolema ja ruumiin mädäntyminen. Myös Merlin viittaa Vivianen ja Salomen samankaltaisuuteen todetessaan ironisesti Vivianen tanssineen hyvin:

Va-t'en, à cette heure, car ton rôle est fini, tu as bien dansé<sup>338</sup> (EP: 20).

Tanssi on ollut onnistunut sillä nainen on saanut palkaksi työstään haluamansa miehen kuoleman. Usko naisesta paholaisen kohtalokkaana ja viettelevänä avustajana on lähes universaali varsinkin modernistien keskuudessa<sup>339</sup> (Rudwin 1973: 267). Modernistien mielikuva naisesta synnytti *femme fatale* -arkkityypin. Esimerkiksi vuosisadan vaihteen dekadentit korostivat nimenomaan naisen kohtalokkuutta. *Femme fatale* -myyttinen ruumiillistuma Salome esiintyikin tai oli symbolisesti läsnä useissa aikakauden teoksissa. (Albouy 2005: 79.) Näin Apollinainen kohtalokkaiden naisten teema on aikakaudelle tyypillinen ja korostaa kirjailijan asemaa aikansa edustajana.

Viviane, joka on iloinen onnistuttuaan surmaamaan velhon, tuntee EP:ssa lopulta kuitenkin itsensä yksinäiseksi ja myöntää rakastaneensa Merliniä:

<sup>336</sup> Nuo kärpäset tulevat neljä, joskus viisi kerrallaan tanssimaan kuin ballerinat. Ne muodostavat suorakulmion, yksi kärpänen kussakin kulmassa ja viides tarvittaessa keskellä. Je ne tanssivat silloin tuntikausia, lähestyvät toisiaan ja katoavat pareittain diagonaalisesti. Ne tanssivat kauan, kevyesti ja aistillisesti. Ja lopulta väsyttyään kärpäset lentävät kohti mätänemistä. (MV: 115.)

<sup>337</sup> Enää en tanssi muuta kuin pienten aaltojen tanssia järven pinnalla (MV: 38).

<sup>338</sup> Mene nyt, sillä sinä olet osasi tehnyt. Tanssit hyvin. (MV: 39.)

<sup>339</sup> Esim. Verlaine ja Baudelaire viljelivät teoksissaan ajatusta paholaisnaisesta (Rudwin 1973: 267).

*Dans sa solitude, elle regrettait le temps où, danseuse infatigable, elle enchantait l'enchanteur, le temps où elle trompait son amour*<sup>340</sup> (EP: 85).

Kumppanin merkitys ja yksinäisyyden totaalisuus valkenevat Vivianelle vasta hänen hankkiuduttua eroon Merlinistä. Näin vaikka Viviane vaikuttaa teoksessa itsekkäältä ja julmalta, hänkin on lopulta uhri. Kunnianhimo on sokaissut hänet. Kuullessaan jälleen Merlinin äänen, tämän oltua pitkän aikaa vaiti haudassaan, hän huudahtaa "Oi iloa!":

Ô joie! je t'entends encore, mon amant, qui savais tout ce que je sais<sup>341</sup> (EP: 100).

Vivianen julmuus pehmenee näin EP:n loppua kohti kun hänet näytetään katuvaaisena ja surullisena istumassa hautakivellä. Apollinaire on tehnyt Vivianesta lopulta olemukseltaan inhimillisen naisen.

Vivianen tunnustaessa kaipaavansa velhoa, Merlin kysyy häneltä, tunsiko hän heidän välillään vallinneen rakkauden. Kaipuustaan huolimatta Viviane ei kuitenkaan kykene puhumaan rakkaudesta. Hän riisuu tahrattoman mekkonsa ja pakenee juosten paikalta:

*À cet instant qui était celui où, défléuri, le printemps finissait, la dame du lac pâlit, se dressa, souleva avec une hâte audacieuse sa robe immaculée et s'éloigna de la tombe; mais la voix de l'enchanteur s'éleva plus forte en une question désespérée d'amour survivant au trépas, une question qui voulait tant une réponse que la dame, à quelques pas du tombeau hésita tandis que coulaient le long de ses jambes les larmes rouges de la perte.*  
*Mais, soudain, la dame du lac s'élança, et, laissant derrière elle une traînée de sang, courut longtemps, sans se retourner.*<sup>342</sup> (EP: 103.)

Vivianen mekko viittaa adjektiivilla *immaculée* kristinuskoon, jossa neitsyt Maria koki neitseellisen eli niin sanotusti perisyntisestä tahrattoman synnytyksen eli ranskaksi *L'immaculée conception de Marie*. Näin EP:n petollinen ja syntinen rakastajatar rinnastuu Raamatullisesti kaikista pyhimpään naiseen. Viviane jättää jälkeensä verivanan, joka korostaa, että hän on kuukautiskierronsa kautta sidoksissa aikaan, eikä kykene siksi kumoamaan sitä. Follet:n mukaan kuukautisveri on Apollinairella aina kuva naisen kohtalosta, joka on väistämättömästi erilainen kuin miehen kohtalo (Follet 1966: 212). *Festin d'Esopo*-lehdessä julkaisussa EP:n aiemmassa versiossa veren valuminen on esitetty eksplisiittisesti ja Raamatun kuukautisteemaa mukaellen: siinä sanotaan järven neidon tunteneen naisten kuukautisista johtuvan huonouden:

<sup>340</sup> Yksinäisyydessään hän katui aikaa, jolloin hän, väsymätön tanssija, lumosi velhon, aikaa, jolloin hän petti rakkaansa (MV: 103).

<sup>341</sup> Oi iloa! Rakastajani, kuulen yhä sinut, joka tiesit kaiken sen mitä minä tiedän. (MV: 116.)

<sup>342</sup> Tuolla hetkellä, jona kevät kuihtuneena loppui, järven neito kalpeni, nousi ylös, riisui häpeämättömällä kiireellä tahrattoman mekkonsa ja loittoni haudasta; mutta velhon ääni kohosi vahvemmaksi, epätoivoiseksi kysymykseksi rakkaudesta, joka selvisi hengissä kuolemasta, kysymykseksi, joka halusi niin kiihkeästi vastausta, että muutaman askeleen päässä haudasta neito empi turmion punaisten kyynelten valuessa pitkin hänen jalkojaan. Mutta yhtäkkiä järven neito syöksyi eteenpäin jättäen taakseen verivanan. Hän juoksi kauan kääntymättä. (MV: 118–119.)

La dame du lac, attristée et sanguinolente, connaissant la mauvaiseté des femmes, à cause des menstrues, s'éloignait de la tombe<sup>343</sup> (Follet 1966: 213).

Naisen huonoutta korostettiin erityisesti useissa keskiaikaisissa ja myös uuden ajan alun teologioissa (Toivo 2004: 196). Keski-ikäisten oppineiden mielestä luomiskertomuksen syntiinlankeemus ei kertonut vain Eevan heikkoudesta, vaan tämä oli tyypillistä toimintaa koko naissukukunnalle: kaikki naiset olivat Eevan tyttäriä ja nainen nähtiin luonnostaan paholaisen kulkuväylänä<sup>344</sup> (Katajala-Peltomaa 2004: 83). EP:ssa Vivianesta valuva veri korostaa juuri naisen huonoutta ja heikkoutta. Vaikka Vivianen mekko on neitseellisen tahraton, ei nainen itse ole neitsyt Marian kaltainen vaan pikemminkin tämän negaatio.

Sääriä pitkin valuva kuukautisveri kertoo myös siitä, että Viviane ei jatka Merlinin perimää sen paremmin omalla olemuksellaan kuin lapsenkaan kautta. Merlin onkin aiemmin EP:ssa kertonut haudalle tulleille haltijoille, ettei Viviane ole hedelmöittänyt hänestä:

Fées, allez-vous-en; celle que j'aime, qui est plus savante que moi-même et qui n'a point conçu de moi, veille encore sur ma tombe chargée de beaux cadeaux<sup>345</sup> (EP: 58).

Merlin toteaa, että mies ja nainen muistuttavat toisiaan vain yhteisten lasten kautta. He voivat tavoittaa olemuksiansa symbioosin vain jälkeläistensä välityksellä. Lapsien puuttumisesta huolimatta velho näkee kuitenkin itsensä ja Vivianen välillä samankaltaisuutta ja yrittää sen kautta todistaa heidän välisen rakkauden aitoutta:

Toi que j'aimais, ne parle pas en vain. La femme et l'homme ne se ressemblent pas et leurs enfants leur ressemblent. Mais nous nous ressemblons, parce que je t'ai tout appris, tout ce qui me ressemble. Nous nous ressemblons et n'avons pas d'enfants qui nous ressemblent. Ô toi que j'aimais, tu me ressembles.<sup>346</sup> (EP: 102.)

Vivianen samankaltaisuus rakastajansa kanssa pohjautuu ennen kaikkea siihen, että hän hallitsee samat taitat ja tiedot kuin Merlin. Vivianesta on tullut Merlinin *anima* jungilaisessa mielessä – ei varsinaisesti tämän kaksoisolento, vaan naispuolinen heijastuma, ruumiillistunut feminiinisyys. Viviane on Merlinin kaltainen, mutta samanaikaisesti tästä eriävä. Hänessä Merliniltä omaksutut ja paholaiselta perityt taikavoimat sekoittuvat naiseuden olemukseen, jolloin syntyy naispaholainen. Perinteisesti on ajateltu, että jos ihminen kohtaa eläessään kak-

<sup>343</sup> Surullinen ja kyönelehtivä järven neito, joka tunsu naisten kuukautisista johtuvan heikkouden/huonouden, loittoni haudalta. (Suom. R. M.-K.)

<sup>344</sup> Kaunista naista pidettiin tyypillisenä paholaisen valepukuna (Katajala-Peltomaa 2004: 83).

<sup>345</sup> Haltiattaret, menkää pois; hän, jota rakastan, joka on oppineempi kuin minä itse ja joka ei ole hedelmöittänyt minusta, valvoo yhä haudallani, jolle on kasattu hienoja lahjoja (MV: 74).

<sup>346</sup> Sinä, jota rakastin, älä puhu turhaan. Nainen ja mies eivät muistuta toisiaan, ja heidän lapsensa muistuttavat heitä. Mutta me muistutamme toisiamme, sillä opetin sinulle kaiken, mikä minua muistuttaa. Me muistutamme toisiamme, eikä meillä ole lapsia, jotka meitä muistuttaisivat. Oi sinä, jota rakastin, sinä muistutat minua. (MV: 116-117.)

soisolentonsa, se enteilee hänen kuolemaansa. Vivianen astuessa näyttämölle Merlinin kohtalo onkin ikään kuin sinetöity. Viviane on näin vuosisadan vaihteen taiteilijoiden esiin nostama demoninen ja hirveä femme fatale, jonka läsnäolo aiheuttaa esikuvansa kuoleman. Samalla Merlin kuitenkin nimenomaan tarvitsee Vivianeä päästäkseen eteenpäin, kohti uutta runoutta.

Vivianen ja Merlinin keskinäinen samankaltaisuus ei tylpisty vain heidän maagisiin kykyihinsä. Myös heidän luonteissaan on yhtäläisyyttä, sillä Viviane manipuloi velhoa rakkauden avulla samoin kuin Merlin itse käyttää rakkautta yhdistäessään Uther Pendragonin ja Igrainen. Viviane ja Merlin ovat molemmat kunnianhimoisia ja päämäärätietoisia. He ovat luonnonihmisiä, jotka asuvat konkreettisesti keskellä luontoa. Paetessaan haudalta Viviane sukeltaakin takaisin järveensä:

*La dame ne s'arrêta qu'au bord de son lac. Elle descendit lentement la pente que surbaigne l'onde silencieuse, et s'enforçant sous les flots danseurs, gagne son beau palais dormant, plein de lueurs de gemmes, au fond du lac.<sup>347</sup> (EP: 103.)*

Palaaminen järveen ei ole sidoksissa vain neidon mytologiaan vaan veden voi nähdä kohtauksessa myös symbolisena elementtinä. Luomismyyteissä vesi on perinteisesti kaiken elämän lähde ja synnyinpaikka, mutta samalla myös elämää hävittävä ja hajottava elementti (Biedermann 2002 *s.v. vesi*, 406–409). Vivianen palaaminen järveen kuvaa paluuta alkujuurille, mutta myös sitä, että tämän paluun syynä on tietynlainen maailman hajoaminen. Viviane on rikkonut toimillaan maailman järjestyksen pettäessään velhon. Merlin on EP:ssa koossapitävä voima, jonka kuolemasta seuraa eriasteisia kaaoksia jo siinäkin mielessä, että haudalle vaeltava kaaottinen joukko hahmoja.

Vivianen sukeltamisen veteen voi nähdä myös puhdistautumisriittinä. Useissa kulttuureissa on tunnettu rituaaliset kylvyt, joiden tarkoituksena on vertauskuvallisesti puhdistaa ihmisen sielu. Myös kristinuskon kaste pohjautuu tällaiseen riittiin ja vesi on kristillisessä ikonografiassa puhdistava elementti. (*Ibid.*) Näin sukeltaessaan veteen, Viviane pyyhkii menneet pois itsestään. Hän jättää konkreettisesti taakseen metsän, johon Merlin on sidottu, ja puhdistautuu omassa elementissään. Viviane seuraa toimillaan itse asiassa kristillisen parannuskentekijän reittiä: ensin hän tekee vääryyttä surmatessaan velhon, sitten hän katuu ja suree tekoaan ja lopulta puhdistautuu tuosta synnistä kasteella eli saa anteeksiannon. Vaikka EP:ssa on läsnä antikristillinen lähestymistapa Raamatun ja sen oppien toteuttamiseen, joka ilmenee tavasta jolla teos käsittelee uskonnonharjoittajia, niin Vivianen katumustyö ei kristillisistä viittauksistaan huolimatta pilkkaa Raamatun tai viittaa vihamielisesti kristittyihin tapoihin. Vivianen katumusmatkassa pyhä kaste on korvattu jalokivin koristellulla järvelä, jonka voisi katsoa olevan Raamatullisen kasteen parodiaa, mutta järven ollessa Vivianelle hänen oman olemuksensa ja luontoon pohjautuvan maagisen uskon keskus, on tässä EP:n kasteessa läsnä samankaltainen pyhyys kuin apos-

<sup>347</sup> *Neito pysähtyi vasta järvensä rannalla. Hän laskeutui hitaasti rinnettä, joka kylpi hiljaisissa aalloissa, ja upottautui tanssivien laineiden alle. Ja hän saapui kauniiseen, nukkuvaan palatsiinsa, joka on täynnä jalokivien välkettä järven pohjassa. (MV: 119.)*

tolien kuvaamassa Raamatun kasteessa. Alkuperäistekijöiden vääristyminen ei näin ole aina parodista tai edes kriittistä. Se voi olla myös puhtaasti vanhojen tekijöiden soveltamista uuteen rekisteriin ilman ideologista tai moraalisteettistä kannanottoa.

### Miehen ja naisen suhde

Seuratessaan karpästen ja sudenkorennon lentoa Viviane pysähtyy miettimään miehen ja naisen keskinäistä suhdetta. Hän puhuu naiseudesta ja miesten ymmärtämättömyydestä. Siitä kuinka miehet eivät kykene suhtautumaan naisiin näiden ansaitsemalla tavalla vaan yrittävät kahlita näitä tai pyytävät näiltä enustuksia. Viviane sanoo, että ”Yksikään mies ei voi rakastaa meitä, sillä olemme kaikki toisesta ajasta” (MV: 12):

Je suis comme toi et la diablesse; je trouve que le diable, l’enchanteur et tous les hommes sont trop vieux. Aucun homme ne peut nous aimer parce que toutes nous sommes d’un autre âge, trop ancien ou même à venire.<sup>348</sup> (EP: 96.)

Viviane soimaa miehiä liian vanhoiksi, mutta toteaa samalla kuitenkin myös naisten olevan liian muinaisia tai toisaalta jopa tulevia. Hänen mukaansa mies ja nainen ovat vieraantuneet toisistaan. He elävät kuin eri aikakausilla ja ovat tämän takia kykenemättömiä yhteiseen onneen. Rakkauden mahdottomuus ja miehen ja naisen välinen etäisyys saavuttavat korostetun, lähes mantramaisen toiston EP:n viimeisessä luvussa, *Onirocritiquessa*, jossa kertoja toistaa neljään otteeseen lausetta ”Mutta olin tietoinen miehen ja naisen erilaisista ikuisuuksista” (MV: 122):

*Mais j’avais la conscience des éternités différentes de l’homme et de la femme* (EP: 104, 105, 106, 108).

Merlin toteaa EP:ssa kuivasti, että naiset eivät tunne rakkautta. Hän ihmettelee, ”voiko mies rakastaa naiseksi ruumiillistunutta rakkautta”. Velho tietää naisten kaipaavan rakkautta, mutta miesten toiveet ovat lopulta hänellekin epäselvät:

Les femmes ne connaissent pas l’amour, et l’homme, l’homme ne peut-il aimer cet amour incarné dans la femme? Personne n’a pris l’habitude d’aimer. Les femmes souhaitent l’amour; et les hommes, les hommes, que désirent-ils?<sup>349</sup> (EP: 97.)

Kaipaamansa rakkauden ja kumppanuuden sijaan EP:n naiset kokevat tulevan-sa hyväksikäytetyiksi ja vieroksutuiksi. Vivianen mukaan miehet näkevät naiset ennen kaikkea mystisinä olentoina. He eivät saavuta samaa ajatusten ja tuntei-

<sup>348</sup> Olen kuten sinä ja pahalaisnainen; mielestäni pahalainen, velho ja kaikki miehet ovat liian vanhoja. Yksikään mies ei voi rakastaa meitä, sillä olemme kaikki toisesta ajasta. Olemme liian muinaisia tai jopa tulevia. (MV: 12.)

<sup>349</sup> Naiset eivät tunne rakkautta. Entä mies, voiko mies rakastaa naiseksi ruumiillistunutta rakkautta? Kukaan ei ole tottunut rakastamaan. Naiset toivovat rakkautta; ja miehet, miehet, mitä he haluavat? (MV: 113.)

den tasoa naisten kanssa ja pitävät näitä siksi aavemaisina, lähes yliluonnollisina olentoina:

Les hommes nous prennent toutes pour des fantômes; que fait-on avec les fantômes? On leur demande des prédictions, on en a peur, puis après quelque temps on essaye de les saisir. Hélas! comment saisir le fantôme.<sup>350</sup> (EP: 96.)

Viviane sanoo, että ”Meitä kyllästyttää se, että meitä pidetään aaveina, kykenevinä korkeintaan ennustamaan”:

Ce qui nous lasse, c’est d’être regardées comme des fantômes, bons tout au plus à prédire. L’accouchement c’est notre meilleure prédiction, la plus exacte et la plus nôtre. Les hommes le savent.<sup>351</sup> (EP: 96.)

Vivianen sanojen pohjalta miehet ovat syyllisiä epäonniseen rakkauteen. Hän toteaa, että miehet eivät tavoita naisia ja siksi ”olemme vailla rakkautta ilman ystävyyttä” (MV: 112):

---nous sommes sans amour, sans amitié (EP: 96).

Näin Vivianekin ymmärtää ja kokee omakohtaisesti EP:ssa vallitsevan turhautuneisuuden siitä, ettei onnellista rakkautta ole olemassa. Puhuessaan miehestä ja naisesta hän viittaa ohimennen myös teoksen edelliseen lukuun, jossa kuusi kuolematonta miestä vieraili metsässä. Hän toteaa, että ”Vaikka miehiä olisi kuusi, he eivät saisi aavetta kiinni” (MV: 112):

Seraient-ils six hommes, ils ne saisiraient pas le fantôme (EP: 96).

Viviane korostaa tällä, että edes historian suuret miehet, kuten Raamatun profeetat, muinaiset filosofit ja jumalan tuomitut, eivät ymmärrä naisen olemusta. Hän jatkaa näin sanoillaan EP:n teemaa siitä, kuinka myyttien hahmot ovat vanhentuneet ja jämähtäneet aikaansa niin, etteivät ne kykene enää olemaan kontaktissa ympäröivään maailmaan. Hän ei kuitenkaan huomaa, että on itsekin näiden historian miesten kaltainen.

Viviane keskittyy lopulta todistelemaan, että nainen on kaiken keskusta. Hän sanoo naisten ympäröivän miestä kuin kehä:

Le véritable tort du diable, de l’enchanteur et de tous les hommes, c’est de nous croire des fantômes, c’est de nous traiter en fantômes, nous qui ne sommes qu’éloignées, mais éloignées en avant et en arrière, si bien que l’homme est au centre de notre éloignement; nous l’entourons comme un cercle.<sup>352</sup> (EP: 96.)

<sup>350</sup> Kaikki miehet pitävät meitä aaveina; mitä tehdä aaveen kanssa? Heiltä pyydetään ennustuksia, heitä pelätään, ja sitten jonkin ajan kuluttua heidät yritetään ottaa kiinni. Oi! miten ottaa kiinni aave? (MV: 112.)

<sup>351</sup> Meitä kyllästyttää se, että meitä pidetään aaveina, kykenevinä korkeintaan ennustamaan. Syntymän ennustamisessa olemme tarkkoja, ja se on eniten meidän alamme. Miehet tietävät sen. (MV: 112–113.)

<sup>352</sup> On väärin, että paholainen, velho ja kaikki miehet luulevat meitä aaveiksi, kohtelevat meitä aaveina, meitä, jotka olemme vain etäänntyneitä, mutta etäänntyneitä eteenpäin ja taaksepäin, niin että mies on etäänntymisemme keskipisteessä; ympäröimme häntä

Vivianen sanojen perusteella mies on myyttisen naisen ympäröimä, vaikei nainen vaikuta samassa hetkessä tämän kanssa. Vivianen voi katsoa viittaavan puheellaan ainakin löyhästi Apollinairen aikalaisaiteilijoiden suhtautumiseen kulttuuriperinnettä tai ylipäättänsä myyttejä kohtaan. Vuosisadan vaihteen runoilijat, kuten prerafaeliitit, romantiikan edustajat ja symbolistit, yrittivät tavoitella myyttien perinnettä, mutta Apollinairen mukaan he eivät saaneet siitä enää otetta. Apollinaire näkee aikalaisensa jatkavan myyttejä ilman, että uudistaisivat niitä tai toisivat perinteeseen mitään positiivista uutta. Myyttejä käyte-tään dekoratiivisesti ja niiden avulla toistetaan vanhaa. Kyse on tällöin pikem-minkin vain teeman variaatiosta kuin varsinaisesta ”kirjallisesta myytistä”. Tä-män kaltainen imitoiva jatkaminen on Apollinairen mukaan hyödytöntä jos se ei itsessään ole taidetta uudistavaa.

Viviane toteaa, että ”Miesten pitäisi elää meissä kuin keväässä. Miehellä ei ole aina kevättä, mutta hänellä on aina meidät; loitsu, paholaisnainen tai sudenkorento. Sen sijaan, että hän eläisi onnellista elämää poissaolomme keskus-tassa, hän yrittää mieluummin ottaa meidät kiinni, jotta rakastaisimme toisi-amme” (MV: 112–113):

On ne saisit pas le printemps, on vit en lui, au centre de son éloignement et l'on n'appelle pas le bon printemps fleuri, un fantôme. L'homme devrait vivre en nous comme dans le printemps. Il n'a pas toujours le printemps, mais il nous a toujours: une incantation, la diablesse ou la libellule. Au lieu de cette bonne vie au centre de notre éloignement, il préfère chercher à nous saisir afin que l'on s'entr'aime.<sup>353</sup> (EP: 96–97.)

Vivianen sanojen mukaan modernien runoilijoiden tulisi ammentaa vanhasta perinteestä uutta, nostaa se uuteen ulottuvuuteen ja juhlistaa modernia aikaa niin kuin kevät, jotka herättää kuolleen maan jälleen eloon. Hän julistaa näin Apollinairen ajatusta siitä, että vanhalle tarinalle voidaan antaa uusi elämä. Menneen perinteen edustajana Merlinin syntyy lopulta itsekin uudelleen, mutta hänen rakastajattarensa kulkee vääjäämättömästi kohti lopullista kuolemaansa.

Viviane toteaa isien kasvattavan pojistaan julmia johtajia ja runtelevan tyt-tärensä, mutta kärsimästään vääryydestä huolimatta tytöt elävät ontumatta. He ovat vahvoja naisia, joita menneet koettelemukset eivät leimaa, kun taas miehet ovat juuri sellaisia miksi heidät on kasvatettu. Hän toteaa koomisessa hengessä, että ”Olkoot tytöt ontuvia ja pojat äkäisiä”:

Que les filles soient boiteuses et les garçons teigneux! Les pères de famille estropieront leurs filles, et cultiveront les têtes venimeuses des enfants mâles. Mais, des filles vivent encore sans boiter. Elles se vengeront peut-être. Non! qu'elles ne se vengent pas, car elles sont pudiques. Ne pas se venger, c'est se taire. Qu'elles se taisent

---

kuin kehä. (MV: 112–113.)

<sup>353</sup> Kevättä ei yritetä ottaa kiinni, siinä eletään, keskellä sen poissaoloa, eikä sitä kutsuta hyväksi kukoistavaksi kevääksi, aaveeksi. Miesten pitäisi elää meissä kuin keväässä. Miehellä ei ole aina kevättä, mutta hänellä on aina meidät; loitsu, paholaisnainen tai sudenkorento. Miesten pitäisi elää meissä kuin keväässä. Miehellä ei ole aina kevättä, mutta hänellä on aina meidät; loitsu, paholaisnainen tai sudenkorento. Sen sijaan, että hän eläisi onnellista elämää poissaolomme keskustassa, hän yrittää mieluummin ottaa meidät kiinni, jotta rakastaisimme toisiamme. (MV: 112–113.)



les pudiques car être pudique, c'est se taire comme le protomartyr Étienne qui ne comptait pas les pierres de sa lapidation.<sup>354</sup> (EP: 98.)

Viviane myöntää näin tehneensä väärin surmatessaan rakastajansa ja hän sanoo lopulta, että tyttöjen ei tulisi kostaa miehille vaan saavuttaa voittonsa vaikenemalla marttyyrin tavoin. Miehen ja naisen välinen eriarvoisuus ei ratkea koston vaan sillä, että nainen on kaino ja alistuu ainakin näennäisesti. EP:n naiset kuitenkin taistelevat aina väkivaltaisestikin vastaan ja miehet joutuvat alistumaan. Vivianen pohdintojen perusteella tämä on lopulta väärä asetelma. Naisen voima on hänen passiivisessa vastarinnassaan ja samalla muusanomaisessa läsnäolossa. Vaietetään nainen antaa äänensä ”äkäiselle miehille”. Vivianen puhetta seuraavassa *Onirocritiquessa* Merlin saavuttaakin äänensä uutena runoilijana, joten vaikenevan Vivianen voi katsoa edesauttaneen hänen luomistaan. Naisen aiheuttama sydänsuru ja hänen edustamansa myyttinen perinne synnyttävät miehessä uutta taidetta.

Apollinaire-tutkijat näyttävät olevan yksimielisesti sitä mieltä, että rakkaudesta johtuva kärsimys on Apollinairille runouden lähde (Follet 1966: 208). Naisen tulee olla vähintään symbolisesti kuollut, jotta rakkaus pysyy hengissä ja siitä tulee muisto, joka herättää runoilijan luovuuden henkiin (Debon 1998: 66, 111).<sup>355</sup> Näin nainen, tuo vaikea, oikukas, kaunis, mutta petollinen olento on muusa, tai ehkä jopa itse kauneus ja runous. Hän on eräänlainen naispaholainen eli Luciferin tapaan luovuuden edesauttaja. Mies-runoilija yrittää tavoittaa ja hallita häntä siinä koskaan täysin onnistumatta.

Siinä missä karnevalistisessa perinteessä fyysinen kuolema johtaa syntymään, EP:ssa myös rakkauden kuolema on synnyttävä tekijä. Epäonnistesta rakkaudesta syntyy eräänlainen runouden ylösnousemus. Tämä uusi aika saa pohjansa koetusta epäonnesta ja kaipuusta. Apollinaire ei keskity naturalistien tavoin dekadenssin kuvaamiseen vaan nostaa niin sanotusti mädästä aineksestä esiin yleviä aiheita. Pessimistinen maailmankuva rakkaudettomuudesta on lopulta optimistinen: runouden synnyn alkulähde on naisissa ja miehet ovat runoilijoita.

Luomisen kautta nainen on lopulta ambivalentti: samanaikaisesti sekä hyvä että paha. Vivianen teot ovat julmia, mutta EP:ssa Merlinin surmaaminen on välttämätöntä siirryttäessä uuteen aikaan. Viviane ikään kuin vapauttaa runouden surmatessaan velhon. Näin hän on itse asiassa positiivinen hahmo ja hänen pahuutensa on oikeutettua. Hän on välikappale, jonka teot palvelevat välillisesti tai välittömästi miestä. Tämän asetelman kautta EP:n miehen voi nähdä niin sanottuna *premier sexe:n* eli ensimmäisen sukupuolen edustajana ja naisen vasta toisena sukupuolena eli heikompana versiona ihmisestä, joka on aiheuttanut

<sup>354</sup> Olkoot tytöt ontuvia ja pojat äkäisiä. Perheiden isät runtelevat tyttärensä ja kasvattavat pojista pahansuopia johtajia. Mutta tytöt elävät ontumatta. Kenties tytöt kostavat. Ei! Älkööt tytöt kostako, sillä he ovat kainoja. Kostamatta jättäminen on vaikenemista. Vaietkoon nuo kainot, sillä kainous on vaikenemista arkkimarttyyri Stefanuksen lailla, hänen, joka ei laskenut kuinka monella kivellä häntä heitettiin. (MV: 114.)

<sup>355</sup> Apollinairien koko tuotannossa kuolleen henkilön rakastaminen ja kaipuu ovat ainoat mahdollisuudet saavuttaa onnen tunne rakkauden kautta (Debon 1998: 67).

muun muassa Raamatullisen syntiinlankeemuksen ja Johannes Kastajan surman. Se että velho tulee petetyksi ja surmatuksi ei ole oleellista vaan se, että vanhan paikalleen jämähtäneen ja vanhentuneen ajan taakse jääminen ja koetut sydänsurut ovat elinehtoja uudelle taiteelle. Näin naisen kohtalo on nimenomaan pettää miestä ja palvella näin taiteellista tarkoitusta.

### Naisen ja miehen olemukset

EP:n Merlin luonnehtii miestä ”laumaksi ja paimeneksi”, ”pelloksi ja sen sadonkorjaajaksi” ja ”maailmaksi ja sen luojaaksi” ja naista ”hyödyttömäksi kevääksi”, ”aina rauhattomaksi mereksi” ja ”läikkyväksi vereksi”:

Lui, c'est un troupeau avec son berger, c'est un champ avec son moissonneur, c'est un monde avec son créateur. Elle, c'est le printemps inutile, l'océan jamais calme, le sang répandu. (EP: 102.)<sup>356</sup>

EP tuo esiin biologisen näkemyksen miehestä ja naisesta. Mies esitetään liikkuvana ja ajassa eteenpäin vaeltava hahmona kuten ”sikalaumana”, joka nimenomaan kulkee eteenpäin sen sijaan, että olisi paikallaan lätissänsä. Nainen puolestaan kuvataan teoksessa sykliseksi hahmoksi, jota kuukautiskierto jaksottaa samoin kuin vuodenaajat tekevät luonnon kiertokulusta syklistä. Keskiajalla naisen katsottiin olevan miehiä alttiimpi paholaisen houkutuksille juuri tuon luontoon sitoutuvan olemuksensa takia. *Malleus Maleficarum*:ssa eli *Noitavasara*ssa tämä selitetään sillä, että koska nainen edustaa materiaa, on lähempänä luontoa ja lihallisempi kuin mies, on hän myös miestä horjuvampi uskossa. Uskossa horjumisen taas katsottiin olevan noituuden ydin. (Olli 2004: 125.)

EP:ssa syklisyys tekee naisesta perusolemukseltaan uusiutuvan ja uutta synnyttävän äitihahmon. Teoksessa korostetaan, että miehen elämä ei ole naisten tavoin kertautuvaa vaan eteenpäin jatkuvaa. Mies on tukeva, pysyvä ja luotettava osa maailmaa, joka liikkuu hitaasti ja vakaasti eteenpäin siinä missä nainen on jatkuvassa muutoksen tilassa ja siksi epävakaa ja rauhaton. Apollinairella nainen ja mies ovat näin syvimmiltä olemuksiltaan erilaisia. Siinä missä nainen on syklinen, on mies pikemminkin lineaarinen. Miesten eteenpäin kulkeminen johtaa sellaisenaan vanhuuteen ja kuolemaan, kun naiset uudistavina ja uudistuvina olentoina kykenevät antamaan uutta elinvoimaa myös miehille samoin kuin jatkamaan konkreettisesti ihmiskuntaa synnyttämällä jälkeläisiä. Vivianessa ja Merlinissä nämä perusolemuksen lainalaisuudet ovat osittain kadonneet, sillä Merlin ei kohtaa kuolemaansa eikä Viviane synnytä jälkeläisiä. Merlin vie kuitenkin aikaansa eteenpäin ja Viviane edesauttaa teoillaan uuden syntymää vaikka ei toimikaan itse synnyttäjänä.

Miehen ja naisen olemuksien erilaisuus korostuu EP:ssa ennen kaikkea päähenkilöiden kautta. Merlinin haudalla ovat rinnan luonto ja luonnottomuus tai pikemminkin luonnonmukainen ja poikkeama siitä: Viviane edustaa luon-

<sup>356</sup> Mies on lauma paimenineen, hän on pelto ja sen sadonkorjaaja, hän on maailma ja sen luoja. Nainen on hyödytön kevät, aina rauhaton valtameri, läikkyvä veri. (MV: 117-118.)

nollisuutta ja normaalia elävän ihmisen tilaa, mutta hänen jalkojensa juuressa tapahtuva mätäneminen on biologisesta luonnollisuudestaankin huolimatta vääristynyttä Merlinin ollessa yhä sielultaan elossa. Nuori nainen mätänevän vanhuksen vieressä korostaa kahden erilaisen todellisuuden rinnakkaisuutta.

Vaikka Merlin on menettänyt konkreettisen otteen ympäröivään maailmaan fyysisen kuolemansa kautta, on hän yhä kiinni elämässä. Hän on olemukseltaan korostetun ruumiillinen ja tietoinen ruumiinsa tilasta ja siinä häärivistä madoista. Hän tarkkailee tiedemiehen tavoin fyysistä hajoamistaan, vaikka ei kykenekään saavuttamaan täysin objektiivista näkökulmaa degeneraatioonsa. Naturalistien tavoin hän yrittää kuitenkin löytää selityksen luonnosta eli mätänevästä lihastaan. Viviane taas ei havaitse haudalle vaeltavia olentoja eikä kuule näiden puhetta. Hän ylistää ulkomuotoaan, mutta on olemukseltaan kuin äärimmäisyyteen edennyt idealistisymbolisti, joka katsoo niin keskittyneesti itseensä sisäänpäin, ettei näe ulkopuolista maailmaa. Hän on vajonnut haaveisiinsa, uniinsa ja fantasiamaailmaansa, johon konkreettisen maailman tapahtumat ja dekadenttinen maisema ei enää yllä. Näin EP:n metsän perusasetelmassa ovat koomisen kärjistetyksi vastakkain naturalismin ja symbolismin edustajat, vaikkakin Merlinin naturalistinen läsnäolo teoksessa pohjautuu lähinnä vain hänen oman ruumiinsa tarkkailuun. Muilta osin hänkin leijailee Vivianen kaltaisesti haavemaailman ja unitilan välimaastossa.

Kuolleen ja elävän rinnakkaiselo viittaa karnevaaliperinteeseen, jossa Bahtinin mukaan juhlittiin juuri rinnakkain esitettyjen vanhan maailman kuolemaa ja uuden syntymää. Vanha ja uusi luovat yhdessä yhtenäisen kahdesta ruumiista koostuvan kuolevan maailman osan.<sup>357</sup> (Bahtin 2002: 366.) EP:ssa Merlin symboloi vanhaa aikaa maatuessaan pois ja Viviane nuorta kukoistaessaan haudalla. Samanaikaisesti kuitenkin Viviane edustaa myös vanhaa myyttiperintöä ja Merlin runonlaulaja imagonsa kautta uudistuvaa runoilijaa. Vaikka Viviane ja Merlin ovat keskenään erilaisia, ovat he myös toistensa kaltaisia ja muodostavat yhdessä kokonaisen maailman käsittäen sekä sen historiallisen että modernin ulottuvuuden. Tuossa maailmassa on naturalistisen ja symbolistisen maailmankuvan lisäksi samanaikaisesti läsnä muun muassa nainen ja mies, syklisyys ja lineaarisuus, luonnollisuus ja luonnottomuus, henkisyys ja ruumiillisuus.

## 4.2 Suuria rakastajattaria

### Kirke, Omfale, Kalypso ja Armida

*Étaient venues aussi les enchanteresses: Circé, Omphale, Calypso, Armide*<sup>358</sup> (EP: 40).

<sup>357</sup> Bahtin tähdentää, että tämän takia karnevaalit sisältävät niin paljon nurjia puolia ja tahallisesti vääristettyjä mittasuhteita (Bahtin 2002: 366).

<sup>358</sup> *Myös vellhottaret olivat tulleet: Kirke, Omfale, Kalypso ja Armida* (MV: 58).

Viviane ei ole EP:n maailman ainoa taikavoimainen nainen vaan tietäjien, eläinten ja hirviöiden joukossa Merlinin haudalle saapuu joukko muitakin velhottaria. Kirke, Omfale, Kalypso ja Armida kuuluvat näiden naisten etujoukkoon. He eivät kuitenkaan osallistu metsän tapahtumiin tai haudan keskusteluun muuten kuin tulemalla paikalle. Vaitonaisinakin he kuitenkin värittävät teoksen naiskuvaan. Nämä naiset ovat hypoteksteissään Vivianen kaltaisesti suuria rakastajattaria ja noitavoimaisia naisia, joita muut EP:n naiset seuraavat saapuessaan metsään.

Naisista Kirke ja Kalypso liittyvät kreikkalaisen mytologian Odysseukseen. Kirke on noitavoimainen auringonjumala Helioksen tytär. Hän muuttaa tarinan mukaan Troijan sodasta palaavan Odysseuksen miehistön sioiksi ja viettelee tämän kuluttamaan luonaan Aian-saarella vuoden. Päästäessään miehet saareltaan hän varustaa nämä neuvoilla tulevien viettelijättärien ja muiden vaarojen välttämiseksi. (Bulfinch 2003: 241–243.) Näin noita-imagostaan huolimatta Kirke on legendassaan myös hyväntahtoinen ja rakastava nainen.

Kirken kuljettua EP:n metsässä kertoja toteaa, että maan päällä ei ole enää miehiä, sillä miehet ovat muuttuneet sikalaumaksi ja sen vartijaksi:

*Circé a passé dans la forêt. Il n'y a plus d'homme sur terre à cause du pouvoir de l'enchanteresse. Chaque homme est aujourd'hui à la fois un troupeau de porceaux et son gardien.*<sup>359</sup> (EP: 99.)

Kirke kuvastaa EP:ssa ennen kaikkea sitä, kuinka miehet ovat naisen olemassaolosta riippuvaisia ja naisten muokkaamia. Viviane on kehottanut aikaisemmin naisia vaikenemaan ja antamaan äänensä miehille. Kirken kuljettua vaitonaise- na metsässä, ovat miehet läpikäyneet metamorfoosin: muusanainen on muuttanut heitä pelkällä läsnäolollaan.<sup>360</sup> Näin naisen halu saa miehet muuttumaan sioiksi mikä korostaa naisen sisäisen olemuksen voimaa.

Metsän velhottarista Kalypso-nymfi puolestaan saa legendan mukaan Odysseuksen unohtamaan ajankulun ja asumaan seitsemän vuotta luonaan Ogygia-saarellaan. Kalypso vapauttaa Odysseuksen luotaan vasta Zeuksen määräyksestä. Myös Torquato Tasson runoepoksessa *Gerusalemme liberata* (1580, *Vapautettu Jerusalem*) esiintyvä keskiaikaisiin legendoihin kuuluva Armida on lumoojatar. Häinkin viettelee miehen, Renaudon, taikuuden avulla, mutta samoin kuin Kirke ja Kalypso, hänkään ei saa miestä pysymään ikuisesti vierellään. (Brunel 1988: 925.) Näin nämä EP:ssa esiintyvät naiset tarjoavat hypoteksteissään kukin hetkellisen suvantovaiheen sankarimiehille. Miehet tulevat heidän luokseen seikkailujen keskeltä ja poistuessaan heidän luotaan he astuvat takaisin vaaralliseen taistelujen ja urotekojen maailmaan. Noitamaisista olemuksistaan ja taikavyivistään huolimatta naiset toimivat turvasatamina myyttisessä maailmassa.

EP:ssa Armidasta jätetään kertomatta se, muille teoksen naisille vastakkainen reaktio, että tarun mukaan hän tekee itsemurhan menetettyään rakasta-

<sup>359</sup> Kirke oli kulkenut metsässä. Lumoojattaren voiman vuoksi maan päällä ei ole enää miehiä. Jokainen mies on tänään samaan aikaan sikalauma ja sen vartija. (MV: 115–116.)

<sup>360</sup> Sikalaumasta vielä lisää luvussa 6. Apokalyptinen Onirocritique.

mansa miehen. Hän syyttää talonsa palamaan ja ryntää keskelle sotatannerta, jolla Renaudo taistelee ja kuolee näin välittömästi. Armida onkin hypotekstis-sään EP:ssa toimivia kanssasisariaan herkempi ja samalla heikompi. Hän ei varsinaisesti ole kohtalokas nainen kuin itselleen!

Merlinin haudalle tuleva antiikin mytologian Lyydian kuningatar Omfale puolestaan liittyy legendassaan Herakleen tarinaan. Tarinan mukaan hän ostaa itselleen orjuuteen tuomitun Herakleen ja nöyryyttää tätä pukemalla miehen naisten vaatteisiin ja teettämällä tällä naisten töitä. Edeltävien naisten tavoin hän pitää miestä rakastajanaan ja saa lisäksi tämän kanssa myös lapsia.

Kirke, Kalypto, Omfale ja Armida ovat näin kaikki miehiä haluavia ja itsenäisiä naisia. Heidän tavoitteenaan ei ole tuhota miehiä Vivianen tapaan vaan käyttää näitä niin kuin miehet kautta aikojen ovat käyttäneet naisia. He ovat miehiään alistavia, heitä taikavoimin tai auktoriteetillaan määrääviä suuritaimitaisia naisia, joiden olemuksissa manipuloiminen on korostetusti esillä. Taikavoimistaan huolimatta he eivät kuitenkaan saa pidettyä miehiä itsellään ikuisesti. Näiden haltijattarien jälkeen Merlinin haudalle saapuu naisia, jotka ovat paljon edeltäjiään petollisempia ja julmempia ja joilla on näiden vaitonaisten kanssasisariensa vastaisesti paljon sanottavaa niin velhosta, Vivianesta, toisistaan kuin itsestäänkin.

### Medeia ja Delila

Merlinin luo saapuvat Medeia ja Delila ovat legendojensa mukaan rakkaudessaan petollisia, kostonhimoisia ja valehtelevia naisia. EP:ssa heidän luonnehditaan tämän takia kuuluvan kaikkein petollisimpien noitien joukkoon:

*Étaient venues aussi le magiciennes les plus perfides, telles qu'elles sont*<sup>361</sup> (EP: 47).

Delila viittaa Medeian myyttiperintöön toteamalla tämän antaneen Taljan argonauteille:

*Marâtre, tu donnas la Toison à l'argonaute*<sup>362</sup> (EP: 47).

Kreikkalaisessa mytologiassa Medeia rakastuu argonautti Iasoniin<sup>363</sup> ja auttaa tätä ja tämän seuralaisia varastamaan kultaisen oinaan taljan, jota lohikäärme vartioi (Cotterell 1991: 220). Delila näyttää EP:ssa Medeian teon huvittavuuden käyttämällä verbiä *antaa*. Hän ilmaisee tällä, kuinka Medeia nimenomaan luovuttaa agraarista rikkautta symboloivan arvokkaan taljan argonauteille ja pettää näin isänmaansa, koska toivoo ansaitsevansa teollaan Iasonin rakkauden. Auttaessaan argonautteja pakenemaan Medeia osallistuu myös veljensä murhaan, sillä hän paloittelee tämän ruumiin ja heittää sen mereen hidastaakseen isänsä, joka ajaa heitä takaa. Iason pyrkii korottamaan taljan avulla kotimaansa

<sup>361</sup> *Paikalle olivat saapuneet myös kaikkein petollisimmat noidat sellaisina kuin ovat* (MV: 65).

<sup>362</sup> Äitipuoli, annoit Taljan argonauille (MV: 65).

<sup>363</sup> Hahmosta käytetään joissakin lähteissä myös nimeä Jason.

muiden yllä ja palauttamaan siihen järjestyksen, mutta Medeia on olemukseltaan nimenomaan järjestyksen vastakohta ja kuva pahoista voimista ja kaaoksesta. Näin Iasonin ja Medeian yhteistyö on tuhoon tuomittua heidän vastakkaisista perusolemuksistaan johtuen.

Tarinan mukaan Medeia elää jonkin aikaa parisuhteessa Iasonin kanssa, mutta mies hylkää hänet lopulta toisen naisen takia. Nainen on tälle seikkailija-argonautille vain auttaja, jonka hän jättää tämän tultua tarpeettomaksi. Medeia ei kuitenkaan tyydy Kirken ja Kalypson kaltaisesti kohtaloonsa. Hän ei myöskään surmaa itseään Armidan tavoin, vaan kostaa miehelle. Hän tappaa myrkytetyllä hääpuvulla Iasonin uuden rakastetun Kreusan ja tämän isän eli Iasonin tulevan apen. Lisäksi Medeia surmaa kostoksi omat lapsensa, joiden isä Iason on. (Brunel 1988: 1008–1009; Cotterell 1991: 213; Henrikson 2001: 372). Medeia ei ole näin ”kaino ja jätä kostamatta” niin kuin Viviane puheessaan julistaa vaan muuttuu petettyinä verenhimoiseksi naaraaksi.

VT:n Delila kutsuu EP:ssa Medeiaa äitipuoleksi. Hän ei tarkoita tällä, että Medeia toimisi äitinä ei-biologiselle lapselle vaan äitipuolen käsite kuvaa Medeian äitiyttä. Koska Medeia kykenee surmaamaan omat lapsensa, hänen äidinvastakkautensa tukahtuu häntä kalvavan koston alle. Hän ei ikään kuin ole enää edes äiti-termin arvoinen ja häntä voi kutsua korkeintaan äitipuoleksi.

Medeia puolestaan hyökkää keskustelukumppaniaan vastaan haukkumalla tätä ivallisesti *täinnyppijäksi* (*Chercheuse de poux*, EP: 47). Delila viittaa itsekin hiuksiin liittyvään menneisyyteensä todetessaan, että Merlinin surmannut nainen on varmasti seurannut hänen esimerkkiään ja leikannut uhriltaan hiukset:

Moi, je coupai la chevelure de mon amant--- La dame qui enchanta l’enchanteur lui coupa sans doute la chevelure, suivant mon exemple.<sup>364</sup> (EP: 47.)

Näillä sanoilla filistealaisnainen Delila muistuttaa parturoineensa rakastajaltaan ja kansansa viholliselta, Simsonilta, hiukset saatuaan tietää ne tämän yli-inhimillisten voimien lähteeksi. Medeia ymmärtää Delilan teon turhuuden ja hänen käyttämänsä sanapari *täinnyppijä* onkin pilkkaava ja ivaava.<sup>365</sup> Siinä arvokkaat, valtavat voimavarat sisältävät hiukset on alennettu arvossaan siten, että niihin yhdistetään rahvaanomaisesti täit. Delila on täinnyppijä, joka kaivelee rakastajansa hiuksista pois sen sisältämän voiman. Sana *etsijä* (suoraan suomennettuna termi olisi nimenomaan *täinetsijä*) viittaa alkuperäistarinan siihen osaan, jossa Delila yrittää epätoivoisesti saada selville miehen mystistä voimien lähdettä. Etsiessään tuota voiman alkuperää hän käyttää hyväkseen viehätysvoimaansa ja mielitelystä. Raamatussa kerrotaan kuinka Delila saa lopulta kiristyksellä ja marttyyrimäisellä käytöksellä pahaa-aavistamattoman rakastajansa paljastamaan salaisuutensa:

<sup>364</sup> Minä leikkasin rakastajani hiukset--- Neito, joka lumosi velhon, leikkasi epäilemättä esimerkkiäni seuraten tältä hiukset. (MV: 65.)

<sup>365</sup> Täinnyppijä-nimitys voisi toimia haukkumasanana ilman intertekstuaalista pohjaa-kin.

Niin nainen sanoi hänelle: "Kuinka sinä saatat sanoa: "Minä rakastan sinua", vaikka sydämesi ei ole minun kanssani? Jo kolme kertaa olet pettänyt minut etkä ole minulle ilmaissut, missä sinun suuri voimasi on." (Tuom 16: 15.)

Medeia näkee, että Delila on ollut vain väline toisten suunnitelmassa. Hän on sätkynukke, joka on asetettu toimimaan filistealaisten edun vuoksi. Delila luulee olleensa tärkeä henkilö kansansa joukossa, mutta lopulta hänen asemansa on juuri niin korkea kuin täynnyppijän aseman vain voi olettaa olevan – ei ehkä täysin merkityksetön, mutta vähäpätöinen! Delila ei legendansa mukaan onnistu täysin tuhoamaan Simsonia, sillä tämän hiusten kasvaessa takaisin palaavat myös voimat. Hiusten parturointi on vain väliaikainen ratkaisu Simsonin kukistamiseksi. EP:ssa Medeia sanookin Delilalle, että hiusten kyniminen tekee ihmisestä vain naurettavan näköisen. Hän vakuuttaa, että Delila ei olisi voinut tuhota Simsonia ilman toisten miesten apua:

Un chevelure devient ridicule après avoir été tondu. Toi-même que serais-tu si l'on te tondait? Ni plus ni moins forte. Qu'aurais-tu fait contre le tondu, sans d'autres hommes. Et même, tout fut vain à cause de toi. L'homme fut plus fort contre toi, contre toutes.<sup>366</sup> (EP: 47–48.)

Vahvana naisena esiintyvä Delila ei ollut tarpeeksi vahva Simsonia vastaan. Hänen pyrkimystensä lopullista epäonnistumista painottaa se, että Raamatun mukaan Simson tappaa ennen kuolemaansa useita filistealaisia ja kostaa siten myös tuolle patrioottiselle naiselle. Tuhotessaan filistealaisten temppeleitä Simson tosin saa lopulta itsekin surmansa jäädessään luhistuvan rakennuksen raunioihin. (Cotterell 1991: 239.)

EP:ssa myyttiset naiset viittaavat toistensa menneisyyksiin ivallisesti ja tuovat nähtäväksi molempien vaikuttimien ja ratkaisujen naurettavuuden. Delilan toteaa Medeialle, että he molemmat ovat rakastaneet, mutta eri tavoilla:

Nous aimions toutes deux, mais différemment. Tu aimais les hommes forts; moi, je fus la femme forte.<sup>367</sup> (EP: 47.)

Delila kohottaa itsensä Medeiaa voimakkaammaksi todetessaan olleensa vahva nainen. Hän sanoo Medeian rakastaneen vahvoja miehiä, vaikka hänen oma rakastajansa oli juuri voimistaan tunnettu Simson. Hän korostaa näin Medeian heikkoutta ja omaa näennäistä suuruuttaan. Kyse ei ole fyysisestä vaan henkisestä voimasta. Delilan sanojen pohjalta pettjä on voimakas yksilö ja petetty heikko. EP:n myyteissä rakastavaiset eivät olekaan koskaan tasavertaisia keskenään, vaan toinen osapuoli on petollinen hyväksikäyttäjä. Näin Simson sokautuu rakkaudesta ja rakastunut Medeia on luottavainen ja tulee petetyksi. Delila kokee itsensä vahvaksi petettyään Simsonin ja Medeian heikoksi tämän tultua

<sup>366</sup> Tukasta tulee naurettavan näköinen sen jälkeen, kun se on leikattu, entä sinä, mitä sinusta tulisi, jos hiuksesi leikattaisiin? Ei vahvempi eikä heikompi. Mitä olisit voinut tehdä kynittyä vastaan ilman toisia miehiä. Ja lisäksi kaikki oli turhaa vuoksesi. Miehestä tuli vahvempi sinua ja kaikkia. (MV: 65.)

<sup>367</sup> Me molemmat rakastimme, mutta eri tavoilla. Sinä rakastit vahvoja miehiä; minä olen ollut vahva nainen. (MV: 65.)

Iasonin hylkäämäksi. Tätä ajatusta korostaa se, että Apollinairella Delila suh-  
tautuu vihamielisesti petettyyn Merliniin. Hän toteaa, että suutelisi mielellään  
velhon tappanutta naista:

*J'embrasserais volontiers celle qui a fait mourir l'enchanteur. Je l'embrasserais, fût-  
elle un spectre.*<sup>368</sup> (EP: 47.)

Koska EP:ssa painotetaan voimakkaasti eri sukupuolta olevien rakkauden  
mahdottomuutta, nousee näistä Delilan sanoista esiin myös ajatus lesbolaisesta  
rakkaudesta. Toisaalta Medeia jatkaa puhettaan halveksimalla Merliniä, jolloin  
hänen voi nähdä ilmaisevan tällä yksinkertaisesti vain kiitollisuuttaan Merlinin  
surmaajalle. Hän toteaaakin "Velho! Syljen maahan, haluaisin sylkäistä päällesi"  
(MV: 64):

*Enchanteur! je crache sur le sol, je voudrais cracher sur toi* (EP: 47).

Delila ja Medeia ovat yhtäläillä epäonnistuneita tavoitteissaan, vaikka heidän  
vaikuttimensa ovat toisilleen vastakkaiset. Medeia pettää kansansa miehen ta-  
kia ja Delila puolestaan miehen kansansa takia. Delila myöntää, että pohjimmil-  
taan sekä hänen että Medeian kohtaloissa on kyse rakkaudesta, rakastamisesta  
ja rakkauden aiheuttamasta tuhosta. Vaikka naisten rakkauskertomukset ovat  
keskenään erilaiset, on lopputulos samankaltaisesti onneton ja naisista on tullut  
yksinäisyyden edustajia.

Medeia ja Delila jatkavat EP:ssa Vivianen ohella teemaa kohtalokkaista  
naisista. Apollinaire on saattanut nämä naiset yhteen korostaakseen vuosisadan  
vaihteen naiskuva. Tuo ajan dekadenttinen naiskuva esitti naisen usein lähes  
saatanallisena instrumenttina, jonka tavoite oli nimenomaan tuhota mies (Al-  
bouy 2005: 79). Näiden EP:n femme fatale-tyyppisten naisten joukkoon kuuluu  
myös haudalle saapuva Troijan Helena.

## Helena

Troijan Helena on kreikkalaisen mytologian mukaan maailman kaunein nainen.  
EP:ssa tuo myyttinen kaunotar nimetään yksinkertaisesti Helenaksi. Helena  
nimisiä naisia löytyy historiasta ja mytologiasta useita, mutta EP:n Helena tar-  
kentuu juuri Troijan Helenaksi tämän mainitessa Troijan kaupungin ja kertoes-  
sa vierailleensa Egyptin kuningattaren, Polydamnan, luona:

*Je savais aussi (car Polydamne me l'avait appris en Égypte) me servir des herbes  
pour en faire des fards et des philtres*<sup>369</sup> (EP: 48).

<sup>368</sup> Suutelisin mielelläni häntä, joka on tappanut velhon. Suutelisin häntä vaikka hän  
olisi aave. (MV: 64.)

<sup>369</sup> Osasin myös (sillä Polydamna oli minulle sen Egyptissä opettanut) tehdä yrteistä  
ehosteita ja lemменjuomaa (MV: 66).



Viittaus Polydamnaan vahvistaa hyperhahmon identiteettiä, sillä kreikkalaisen mytologian mukaan Troijan Helena saa tuolta Egyptin kuningattarelta taikajuomia surumielisyyttä ja huolia vastaan. EP:n Helena täsmentää identiteettiään toteamalla lisäksi, että "Vartaloni oli kaunis ja valkoinen kuin isäni, tuo rakastunut joutsen, joka ei laula koskaan" (MV: 65):

Mais mon corps était beau et blanc comme mon père, le cygne amoureux qui ne chantera jamais (EP: 48).

Hän viittaa tällä legendaansa, jonka mukaan hän sai alkunsa isänsä Zeuksen muuntautuessa joutseneksi ja yhtyessä hänen äitiinsä, joka myyttivariaatiosta riippuen on joko Leda tai Nemesis.

EP:ssa Helena korottaa itsensä keskustelukumppaniensa yläpuolelle sanomalla, ettei ole koskaan leikannut rakastajiensa hiuksia sen enempää kuin tappanut lapsiaanakaan:

---jamais je n'ai tordu mes amants, ni tué mes enfants<sup>370</sup> (EP: 48).

Helena ei ole kuitenkaan viaton hankään: hänet kuvataan legendoissa usein petolliseksi naiseksi, joka ei tule ryöstetyksi aviomiehensä, Spartan kuninkaan Menelaoksen luota, vaan joka lähtee vapaaehtoisesti Parisin matkaan ja aiheuttaa näin Troijan sodan. EP:ssa Helena ihmettelee miksi naisen tarvitsisi surmata miehiä. Viitaten kyynisesti omaan tarinaansa hän jatkaa, että miehet osaavat pyytämättäkin tappaa toinen toisensa:

Pourquoi tuer les hommes? Ils savent s'entretenir sans que nous le demandions.<sup>371</sup> (EP: 48.)

Helenan mukaan nainen, joka toivoo miehen kuolemaa, saa manipuloimalla toisen miehen tekemään tuon surmatyön puolestaan. Seistessään Merlinin haudalla hän ihmettelee miksi Viviane halusi surmannut velhon:

Je suis curieuse de savoir pourquoi cette dame veut faire mourir ce vieillard qui est son amant; car il est certainement sont amant<sup>372</sup> (EP: 48).

Helena ei näytä pitävän ihmeellisenä sitä, että Viviane halusi tappaa Merlinin, vaan sitä, että tämä teki "verityönsä" itse. Hän ei ymmärrä, miksi Viviane ei käyttänyt valtaa, joka naisilla on miehiin ja antanut tehtävää miehille.

Vaikka Helena on hypoteksteissään ainakin näennäisesti syy lähes kymmenen vuotta kestäneeseen sotaan, voi hänen katsoa ilmaisevan EP:ssa kommenteillaan myös sodanvastaisuutta. Hän tuo ironiallaan esiin sotaan sisälty-

<sup>370</sup> Enkä ole koskaan leikannut rakastajieni hiuksia sen enempää kuin tappanut lapsiaanakaan (MV: 66).

<sup>371</sup> Miksi tappaa miehiä? He osaavat pyytämättäkin tappaa toinen toisiaan. (MV: 66.)

<sup>372</sup> Olen utelias tietämään, miksi tuo neito haluaa surmata vanhuksen, joka on hänen rakastajansa; sillä varmasti hän on neidon rakastaja (MV: 66).

vän pohjimmaisen naurettavuuden ja järjettömyyden – sen kuinka ihmiset ovat valmiita tappamaan toisiaan perusolemukseltaan väkivallanvastaisen rakkau-  
den takia. Helenan sanoissa onkin itseironiaa ja kanssasisäriin kohdistuvaa  
ivaa, jolloin hänen sodanvastaisuutensa on pintapuolisesti koomista, mutta  
pohjimmiltaan silti vakavaa.

Vaikka naisen petollisuus ja julmuus korostuvat EP:ssa, on syytä kysyä,  
onko kaikkien teoksen naisshahmojen vaikuttimet kuitenkin täysin itsekkäät ja  
kylmät vai ovatko he hypoteksteissään vain patriarkaalisen vallan välikappalei-  
ta. EP:n hyperhahmojen pohjalta näyttää lopulta siltä, että niin naiset kuin mie-  
hetkin manipuloivat toisiaan. He valjastavat toisensa toimimaan omien tavoit-  
teidensa mukaisesti. Miehistä on tullut naisia tavoittelevia alfauroksia ja naisista  
miehiä hyväksikäyttäviä naispaholaisia. EP:ssa Helena otaksuu aiheutta-  
neensa sodan, mutta hän on lopulta vain tekosyy sotaan, jota miehet janoavat,  
sillä Troijan sota olisi sodittu ilman naisen panostakin. Näin naisen voi lopulta  
katsoa olevan ympäristön ja olosuhteiden uhri.

EP:ssa Helenan kerrotaan tulevan Merlinin haudalle vanhana ja meikki-  
kerroksen alle piiloutuneena (*vieille et fardée – vanha ja maalattu*).<sup>373</sup> Häneltä on  
riistetty hypohahmoon liitetty tarunhohtoinen kauneus ja hänestä on muokattu  
ruma, originaalihahmon irvikuva. Helena on Apollinairen tekstissä läpikäynyt  
Genetten termin transmotivisaation eli motiivin korvaamisen. Jos kirjailija jät-  
tää mainitsematta hyperhahmon tunnuspiirteitä, eikä korvaa näitä uusilla, voi-  
daan hypohahmon alkuperäispiirteiden olettaa olevan voimassa. Näin jos He-  
lenaa ei mainittaisi vanhaksi ja rumaksi, hän olisi yhä kaunis nainen.<sup>374</sup> Hah-  
mon asema uudessa tekstissä pohjautuu hypotekstiin, transpositioihin ja hyper-  
tekstin asetelmaan ja tapahtumiin, jolloin Helenan tehtävä ei EP:ssa ole enää  
edustaa historian kaunottaria vaan toimia esimerkkinä kohtalokkaasta naisesta.  
Müller toteaaakin, että hahmo voi muuttua myös täysin päinvastaiseksi alkupe-  
räishahmoon nähden siirtyessään teoksesta toiseen (Müller 1991: 110). Näin ri-  
kas voidaan korvata köyhällä, hyvä pahalla tai Apollinairen tavoin kaunis ru-  
malla.

Termiparin ”vanha ja maalattu” kautta sinänsä arvostettavaan vanhuu-  
teen yhdistyy groteskista maskeerauksesta kertova adjektiivi maalattu, jolloin  
syntyy kuva paksun meikkikerroksen alle jäävästä ryppyisestä vanhasta naisesta.  
Mielikuva on kaukana arvokkaasti vanhentuneesta kaunottaresta. Ikäänty-  
misestään huolimatta, tai ehkä sen takia, Helena todistelee olevansa yhä kaunis,  
ellei jopa kauniimpi kuin nuorena:

J'étais belle comme aujourd'hui, plus belle que lorsque petite fille, le vainqueur de  
brigands me dépucela<sup>375</sup> (EP: 48).

<sup>373</sup> Tämä kauneuden ja rumuuden vastakkaisasettelu ei ole aivan ainutlaatuinen Apol-  
linairella, sillä mytologiasta löytyy muutamia muitakin lähteitä, joissa Helena kuva-  
taan lopulta rumaksi ja vanhaksi.

<sup>374</sup> Taranovski painottaa nimenomaan sitä, että pienikin koodattu jälki hypotekstistä voi  
avata laajan kätketyn intertekstuaalisten viitteiden varaston (Taranovski 1976: 4).

<sup>375</sup> Olin kaunis, kuten tänäänkin, kauniimpi kuin pikkutyttönä, jolloin maantierosvojen  
voittaja vei neitsyteni (MV: 65).

Helena viittaa maantierosvolla ja menetetyllä neitsyydellä siihen, että mytologian mukaan muinainen sankari Theseus kaappasi hänet, hänen ollessa vielä nuori (Henrikson 2001: 358). EP:ssa hän kieltää vanhentuneensa tuosta ajasta ja vakuuttaa saavansa itselleen yhä rakastajan niin halutessaan:

Je suis belle et je reparais toujours, prestige ou réalité, amante heureuse et féconde---<sup>376</sup>  
(EP: 48).

Vanhentumisen mukanaan tuoma kuoleman läheisyys nostaa EP:ssa esiin kristillisen kuoleman pelon. Väittäessään olevansa yhä nuori, nainen yrittää siirtää pois mielestään kristillistä helvetinkuvaa. Myyttiperinteen edustajana hän haluaa uskoa yhä vanhoihin taruihin ja pitää ne ikään kuin elossa todistelemalla nuoruuttaan. Tästä vakuuttelusta huolimatta, EP:ssa myytit sellaisinaan ovat tulleet elinkaarensa loppuun ja vanhentuneet. Näin teoksessa *Viviane*, joka on tiedostanut ja hyväksynyt vääjäämättömän vanhenemisen saa seurakseen kauneutensa menettäneitä vanhoja naisia. Helenan ohella myös esimerkiksi haudalle saapuvan Morganen sanotaan olevan vanha ja ruma (*vieille et laide*). EP:n naiset korostavatkin olemuksillaan ikääntymistä, lähenevää kuolemaa ja ajan kulumisen julmuutta.

Merlinin metsään saapuva kelttiläisen mytologian Urgande-haltiatar on osuva kumppani kauneutensa menettäneille naisille, sillä legendansa mukaan hän kykenee muuttumaan milloin rumaksi kerjäläiseksi, milloin kauniiksi neidoksi. EP:ssa esiintyvien kanssasisariensa vastaisesti hän pystyy aina palautumaan takaisin kauniiksi neidoksi. Kelttitaruston mukaan Urgande on vaikea tunnistaa muuttuvan ulkonäön takia ja tämän vuoksi häntä on kutsuttu myös *tunnistamattomaksi*. EP:ssa häntä luonnehditaan *väärinymmärretyksi ja luudattomaksi noidaksi* (*Urgande la méconnue, sorcière sans balai* EP: 45). Urgande korostaa sekä olemuksellaan että puheillaan kauneuden ja rumuuden kontrastia. Hän sanoo etsivänsä metsästä Merlinin ulostetta, koska se on laadultaan harvinaista ainetta:

Certainement, parmi ce qu'il y a de plus rare au monde, on peut compter la merde de pape, mais un peu de celle de celui qui est mort me satisferait mieux. Je cherche cette rare denrée et non pas le corps de l'enchanteur lui-même.<sup>377</sup> (EP: 45.)

Haltijattaren puheessa on kielen ja sisällön välillä groteski disharmonia. Koominen kontrasti muodostuu jyrkästä vastakohtaisuudesta. Urgande puhuu velhosta kunnioittavasti, mutta muistuttaa samalla mieleen alhaisiksi miellettyjä ruumiintoimintoja. Hänen sanoissaan esiintyy karnevalistista rinnakkaisasettelua korkeiden ja matalien arvojen kesken. Näin EP:n kohtauksessa kaunottariin yhdistyy rumuus ja korkea-arvoiseen velhoon mädäntyvän ruumiin ja matojen lisäksi ulosteet. Kaikki hahmot ovat läpikäyneet Apollinairella aina jonkinastei-

<sup>376</sup> Olen kaunis ja pystyisin tekemään itsestäni aina, vaikutusvallallani ja todellisuudella, onnellisen ja hedelmällisen rakastajan (MV: 66).

<sup>377</sup> Aivan varmasti maailman harvinaisimpien asioiden joukkoon lukeutuu paavin pakka, mutta hiven tuota ainetta häneltä, joka on kuollut miellyttäisi minua enemmän. Etsin tuota harvinaisuutta, en itse velhon ruumista. (MV: 63.)

sen arvonalennuksen, joka korostaa perinteen rappioituneen. Samalla se painottaa aikalaisten dekadenssia suhtautumista tuohon perinteeseen.

EP:n voi katsoa parodioivan vanhentuneilla hyperhahmoillaan ja Urganden puheella romantikkojen traditiotietoisuutta. Metsään saapuvat naiset esiintyvät syöjättärinä ja vuosisadan vaihteen symbolistien ja dekadenttien naiskuvaan sopivasti varsinaisina femme fataleina, jotka eivät tyydy vain viettelemään ja lumoamaan, vaan tuhoavat miehen. EP:n demonisoitu nainen on eräänlainen antiikin Pandora, jossa tiivistyy viettelys ja petollisuus.<sup>378</sup>

Apollinairen teos ikään kuin kysyy mitä on tapahtunut mytologian hahmoille ja legendojen tarinoille aikojen saatossa. Romantikot toivat teoksissaan esimerkiksi antiikin sankarittaret, kuten Helenan, paikalle aina yhä uudestaan ja uudestaan satumaisen kauniina naisena. Tällaisia idealisoituja hahmoja esiintyy ranskalaisista romantikoista esimerkiksi Alfred de Vigny:llä, saksalaisista Goethellä ja briteistä Byronilla.<sup>379</sup> Apollinairella Helena on vanha nainen, joka ylpeilee aiheuttamillaan kuolemilla. Urgande haltijattaresta on tullut ulosteenkerääjä ja historian sulottaret ovat ikäänntyneet ajankulun mukaisesti. He eivät ole pysyneet romantikkojen hahmojen tavoin ikuisesti nuorina, vaan heitä ovat koskeneet lähes samat lait kuin tavallisia ihmisiä. Näin EP parodioi romantikkojen kehrittelemää kaunotarkulttia transformoiduilla hahmoillaan.

EP:ssa metsään marssivat irvokkaat hahmot sivuavat olemuksillaan myös idealistisymbolisteja, jotka menivät myyttien idealisoimisellaan vielä astetta pitemmälle kuin romantikot. Heidän aatteenaan oli elämän henkistäminen ja pyrkimys materiasta pois. Symbolistien teoksiin kuuluivat unet, näyt ja erilaiset kulkueet legendojen, allegorioiden ja myyttien hahmoista (Vertainen 1998: 139). 1900-luvun alun Pariisissa idealistisymbolistien taide oli näkyvillä näyttelyiden ja ruusunristin ritarien ansiosta, jolloin ideaaliset naishahmot, androgyyniset miehet ja unenomainen maailma olivat ajan taidepiireissä tunnettuja. Apollinaire käsitteli itsekin taidekriitikeissään näitä ajan taiteilijoita. Hän ei tuominut idealistisymbolistien taidetta vaan arvosti esimerkiksi Maurice Denisin estetiikkaa ja Henry de Groux'in kykyä herättää Danten ja Shakespearen hahmot henkiin tauluissaan (Apollinaire 2002: 227, 252).<sup>380</sup> Tämä ei kuitenkaan estänyt Apollinairea parodioimasta idealistisymbolistien maailmankuvaa tai suuntaamasta kriittistä katsettaan sen estetiikkaan.

EP koostuu pohjimmiltaan pitkälti samankaltaisista tekijöistä, kuin idealistisymbolistien teokset, mutta Apollinaire kokee lopulta idealisoitujen hahmojen

<sup>378</sup> Antiikin mytologiassa Prometheuksen annettua ihmisille tulen, Zeus rankaisee ihmisiä luomalla ensimmäisen naisen. Pandora on samanaikaisesti viettelevän kaunis ja valheellisen petollinen. Prometheuksen torjuttua Pandoran, tämä avioituu miehen nuoremman veljen, Epimetheuksen, kanssa. Pandora antaa tälle lippaan, johon on suljettu kaikki kulkutaudit, vaivat ja koettelemukset. Paha aavistamaton Epimetheus avaa rasian, jolloin pahuus pääsee valloilleen. Ainoa henki, jonka hän onnistuu sulkemaan rasiaan, on toivo. Pandoran myytti selittää näin maailman kurjuudet. (Brunel 1988: 154; Henrikson 2001: 277.)

<sup>379</sup> De Vigny käsittelee antiikin henkilöitä teoksessaan *Poèmes antiques et modernes*, Goethen *Faustissa* Margarita esiintyy jumalaisen kauniina ja Byron tuo estradille oman Don Juaninsa.

<sup>380</sup> Hän moitti symbolismia lähinnä liiasta oppineisuudesta (Lentengre 1996: 12).

esiinmarssin liian henkisenä ja transendentalistisena. Hän näkee todellisuuden eri ulottuvuudet pikemminkin saman ykseyden eri puolina ja reagoi näin symbolisteja vastaan tuomalla omat myyttiset kulkueensa pikemminkin naturalistisesti esiin. Unenomaisena kulkueena Merlinin haudalle saapuvat myyttien hahmot ovat liian kaukana puhtaasta henkisyydestä ollakseen symbolistien aatteen mukaisia. Henkisen sijaan hahmot ovat hyvin ruumiillisia. Ne ovat raadollisen irvokkaita, irstaita, rumia ja mädäntyviä, mutta vielä astetta lähempänä biologista tuhoutumistaan kuin naturalistien kuvaamat hahmot.

Vaikka EP kumoo ja negatisoi hypohahmoja koomisesti arvonlennuksen keinoin<sup>381</sup> niin tavoitteena ei ole perinteen kumoaminen. Tarkoitus ei ole halventaa esimerkiksi alkuperäistä Troijan Helenan legendaa vaan parodioida romantikkojen idyllistä ja symbolistien henkistä kuvaa historian kaunottarista samalla ironisoiden naturalistien raadollista ihmiskuvaa. Näin myytit itse eivät ole naurettavia, vaan kanssataiteilijoiden tapa suhtautua niihin. EP leikittelee ajan taidekäsityksillä sekoittaessaan esteettisiä näkemyksiä. Tämä pilkka oli ilmeisesti liikaa Apollinairen aikalaisille, sillä he näkivät EP:ssa läsnä olevan kriitiikin johtavan niin naturalistien, romantikkojen kuin symbolistienkin kumoamiseen. Apollinaire kuitenkin korostaa, ettei hän varsinaisesti taistele vanhoja koulukuntia, kuten symbolisteja, vastaan tai yritä vahingoittaa niitä. Kirjeessä ystävälleen André Billylle, hän identifioi itsensä nimenomaan pikemminkin rakentajaksi kuin tuhoajaksi, joksi häntä on syytetty:

En ce qui concerne le reproche d'être un destructeur, je le repousse formellement, car je n'ai jamais détruit, mais au contraire, essayé de construire. Le vers classique était battu en brèche avant moi qui m'en suis souvent servi, si souvent que j'ai donné une nouvelle vie aux vers de huit pieds, par exemple. Dans les arts, je n'ai rien détruit non plus, tentant de faire vivre les écoles nouvelles, mais non au détriment des écoles passées. Je n'ai combattu ni le symbolisme, ni l'impressionisme. J'ai loué publiquement des poètes comme Moréas. Je ne me suis jamais présenté comme destructeur, mais comme bâtisseur.<sup>382</sup>

Apollinaire sanoo, että klassinen runosäe oli tallattu jalkoihin jo ennen hänen aikaansa ja hän palautti sen käyttöön ja antoi sille uuden elämän. Hän todistelee, ettei ole taiteessakaan tuhonnut mitään vaan päinvastoin yrittänyt saada uusia koulukuntia elämään ilman, että olisi tehnyt sen vanhojen koulukuntien kustannuksella. Hän vakuuttaa, ettei ole hyökännyt symbolisteja sen paremmin kuin impressionistejakaan vastaan ja sanoo jopa kiittäneensä julkisesti sellaisia symbolistirunoilijoita kuin Moréas.<sup>383</sup> Vaikka Apollinairen tarkoitus ei, siis hänen omien sanojensa mukaa, ole varsinaisesti kumota taideperinteitä vaan kritisoida niitä, niin hänen aikalaisensa kokivat kuitenkin hänen tapansa uudistaa kulttuurin vanhoja malleja liian pisteliääksi ja tämän takia he ylenkatsoivat EP:ia.

<sup>381</sup> Arvonlennuksella voidaan negatisoida sankari siten, että hänestä tulee antisankari ja arvonylennyksellä hahmolle voidaan antaa tärkeämpi asema hypertekstin arvosysteemissä. Valorisatio voi kohdistua hypotekstissä päähenkilönä olleeseen hahmoon (primääri valorisaatio) tai toissijaisena hahmoon (sekundaari valorisaatio). (Genette 1982: 393, 400, 404–405.)

<sup>382</sup> Siteerattu Bordat–Veck:n teoksen kautta. 1983: 112.

<sup>383</sup> Jean Moréas perusti vasta myöhemmin uusklassisen ns. romaanisen koulukunnan.

## Angélique

EP:n petollisten noitien kastiin kuuluu myös taikavoimainen Angélique. Hänen sanotaan olevan syntyperältään kiinatar:

La Chinoise a crié son vrai cri<sup>384</sup> (EP: 50).

*Kiinalaisuus* auttaa identifioimaan hahmon Kaarle Suuren legendaperinteeseen, jonka mukaan Angélique on kiinalaisen kuninkaan Galafhronin tytär. Myöhemmin EP:ssa Angélique viittaa itse syntyperäänsä todetessaan, että: ”synnyin Itämailla, minä väärauskoinen ja kirottu” (MV: 68):

Je naquis en Orient, mécréante et maudite--- (EP: 50).

Angélique korostaa sanoillaan sitä, että hän on länsimaisen kristinuskon näkökulmasta syntyperältään ja siihen kuuluen myös uskonnoltaan nimenomaan väärauskoinen.

Angéliquen hypoteksti on italialaisen Ariosto Ludovicon versio ranskalaisen *Rolandin laulusta* (*La Chanson de Roland*), *Orlando Furioso* (Mercatante 1985 s.v. *Angelica*, 57–58). Myös Angéliquen legenda liittyy rakkauden teemaan, sillä tarinan mukaan hän rakastuu Rinaldo-ritariin juotuaan taikalähteestä, joka saa juojan rakastumaan ensimmäiseen näkemäänsä ihmiseen. Tuo samainen Rinaldo-ritari on myös aiemmin EP:ssa mainitun Armidan rakkauden kohde. Legendan mukaan Rinaldo vihaa Angéliqueta, koska on juonut lähteestä, joka saa rakkauden muuttumaan vihaksi. Rinaldo juo myöhemmin kuitenkin toisesta taikalähteestä, ja rakastuu uudestaan Angéliqueen, mutta samaan aikaan Angélique taas juo lähteestä, josta Rinaldo on ensin juonut. Tarinassa magian maailma ja luonto leikittelevät sankarien tunteilla tehden koomisesti aina vuorollaan toisesta vihamielisen ja toisesta rakastuneen. Angélique ei kuitenkaan ole taruperinnössään vain vuoroin Rinaldon rakkaudesta riutuva tai tätä vihaava neito, vaan myös hänen legendastaan paljastuu sydämetön nainen, eräänlainen syöjätär. Tarinan mukaan Angélique saa häkellyttävällä kauneudellaan miehet rakastumaan itseensä ja käyttää tätä kykyään hyväkseen.

Vivianen ja Helenan tavoin, Angélique kokee tarvetta puhua jumalaisesta kauneudestaan:

J’avais quarante ans alors et j’étais plus belle que jamais<sup>385</sup> (EP: 49).

EP:n naiset ovat turhamaisia, mutta toisaalta heidän on itse ylistettävä kauneuttaan, koska miehet eivät sitä enää tee. Teoksessa naiset puhuvat jatkuvasti miehistä, mutta miehistä vain Merlin muistelee enää naistaan.

Angélique toteaa olleensa yli neljäkymmenvuotiaana kauniimpi kuin koskaan. Myös Helena sanoo olleensa juuri tuossa iässä kauniimpi kuin pikkutyttö-

<sup>384</sup> Kiinatar on huutanut oikean huutonsa (MV: 68).

<sup>385</sup> Olin silloin neljäkymmentä ja kauniimpi kuin koskaan (MV: 66).

tönä. Näin EP:ssa kuukautiskierrosta johtuvaan syklisyyteen sidotut naiset haluavat julistaa hedelmällistä naiseuttaan vaihdevuosien lähestyessä. He ylistävät keski-ikäisen naisen kauneutta, mutta toisin kuin Helena, Angélique puhuu kauneudestaan menneessä aikamuodossa. Hän myöntää näin vanhentuneensa ja menettäneensä legendoissa mainittua viehätysvoimaansa.

EP:ssa Angélique puhuu miehistä ja heidän sotaisuudestaan. Hän pohtii onko varmaa, että Viviane oli velhon rakastaja. Hän ihmettelee Helenan kanssa lähes identtisin sanakäantein, miksi naisen olisi tarvinnut tehdä itse verityönsä. Ironinen asenne miehiä kohtaan korostuu Angéliquen sanoessa, ettei naisen tarvitse surmata miestä:

Sait-on s'il est son amant? Elle-même le sait puisqu'il lui a tout enseigné, tout ce qu'il savait. Nul ne saurait deviner l'énigme de la mort de l'enchanteur. Les hommes savent s'entretuer sans que nous le demandions.--- Non, non, il n'y a pas de raison pour qu'une femme tue un homme.<sup>386</sup> (EP: 49.)

Angéliquen puhuttua naisvelhot, lumoojattaret ja noidat valittavat Merlinin metsässä. Ne surevat kohtalooaan, joka on sidottu miesten pettämiseen:

*On entendit alors des cris lamentables. Les sorcières demons femelles, enchanteresses et magiciennes se plaignaient.*<sup>387</sup> (EP: 49.)

Legendoissa Angéliquen tarina päättyy siihen, että hän ottaa hoiviinsa pahasti loukkaantuneen Medoro-ritarin, hoitaa tämän terveeksi, rakastuu ja menee tämän kanssa naimisiin. EP:ssa Angélique viittaa näihin tapahtumiin sanoessaan, että "Hän oli henkiahieverissä, tuo nuori mies, jonka otin luokseni eräänä päivänä ja jonka paransin ja joka rakasti minua niin kuin minäkin rakastin häntä" (MV: 66):

Il était mourant, le jeune homme que je recueillis, un jour, que je guéris et qui m'aima comme je l'aimais (EP: 49).

Angélique saavuttaa hypotekstissään onnellisen rakkauden. Hänen onnensa suuruus on kuitenkin pientä verrattaessa sitä kaikkeen hänen aiheuttamaansa surun ja kuoleman määrään. Näin esimerkiksi Orlando-ritari, joka on taistellut Angéliquen puolesta ja suojellut tätä, tulee legendan mukaan hulluksi kuullessaan menettäneensä lopullisesti tuon epäkiitollisen naisen (Bulfinch 2003: 157, 752). Vaikka ritarien tehtävä on nimenomaan suojella ja auttaa naisia, niin Angélique käyttää tätä hyvettä liioitellusti ja väärin hyväkseen. EP:ssa todetaankin useaan otteeseen Angéliquen olevan *väärin perustein elossa* ehkä juuri siksi, että hän legendansa mukaan koituu niin monen miehen kohtaloksi:

<sup>386</sup> Tiedämmekö me, että hän on neidon rakastaja? Hän itse tietää, sillä velho opetti hänelle kaiken, kaiken minkä tiesi. Kukaan ei tunne velhon kuoleman arvoitusta. Miehät osaavat pyytämättämmekin tappaa toisiaan.--- Ei, ei, ei ole olemassa syytä miksi nainen tappaisi miehen. (MV: 66.)

<sup>387</sup> *Silloin kuultiin valitushuutoja. Paholaismaiset naisvelhot, lumoojattaret ja noidat valittivat.* (MV: 66.)

Et Angélique est vivante faussement dans la forêt profonde et obscure<sup>388</sup> (EP: 49).

Legendan mukaan Angélique on kerran jo kasvokkain varman kuoleman kanssa, mutta Rogero-ritari pelastaa hänet rannalta, jonne hänet on jätetty uhrattavaksi merihirviölle. Tapansa mukaisesti Angélique pettää pelastajansa ja saavuttaa vapautensa vilpillisesti ja väärin perustein. EP:ssa Angélique myöntää itsekin olevansa väärin perustein elossa. Haudalla äänessä oleva sekakuoro, joka edustaa EP:ssa yhteiskunnan vanhoillista ääntä, pitää tätä tunnustusta heikkona. Se seuraa sivusta ja selostaa kuinka Angélique polvistuu ja hautaa häpeillen kasvot käsiinsä:

Ce n'est pourtant pas le cri de l'innocence, c'est pauvre aveu. Voyez comme elle s'agenouille. De honte, elle cache son front dans ses mains.<sup>389</sup> (EP: 50-51.)

Kuoro sanoo Angéliquen häpeän olevan vain ”merkki hänen pahuudestaan” (MV: 68):

Sa honte est le signe de sa méchanceté (EP: 51).

EP:n naiskuoro suhtautuu sukupuolensa takia sekakuoroa astetta ymmärtäväisemmin Angéliqueseen. Se edustaa neitseellistä ja pyhää naiskuvaa ja säälii nöyryntynyttä naista juuri sen takia, ettei tämä ole enää neitsyt:

La vivante n'est pas virginale. Ayons pitié d'elle.<sup>390</sup> (EP: 51.)

Angélique kuitenkin kiroaa naiskuoron ja korottaa itsensä kuningattareksi ja rakastajattareksi:

Je vous maudis. Je ne suis pas vierge, mais reine, amante et bien nommée. Je serai sauvée.<sup>391</sup> (EP: 51.)

Angélique ei vastaa neitsyt-Maria tyyppistä pyhää naiskuvaa, vaan on pikemminkin tämän vastakohta. Hän ei ole viaton tai edes neitseellinen vaan paheelinen naaras, joka ei tunne sääliä itseään palvovia ja rakastavia miehiä kohtaan. Hänenkin tekojen takana on kuitenkin ajoittain patriarkaalinen valta, sillä legendansa mukaan Angéliquen isä hyödyntää tyttärensä lumovoimaisuutta ja lähettää tämän Pariisissa pidettyihin Kaarle Suuren turnajaisiin kylvämään epäsopea kristittyjen miesten pariin. (Bulfinch 2003: 665, 668, 681.) Hypoteksteissä Angélique kuitenkin manipuloi miehiä myös täysin oma-aloitteisesti, jolloin hän edustaa EP:ssa ennen kaikkea itsenäistä naista. Tällainen vapaa nainen on historiassa nähty usein uhkana ja hänet on leimattu jopa noidaksi. Noita on-

<sup>388</sup> Ja Angélique on elossa väärin perustein syvän ja pimeän metsän uumenissa (MV: 67).

<sup>389</sup> Se ei ole kuitenkaan viattoman huuto, se on heikko tunnustus. Katsokaa kuinka hän polvistuu. Hän hautaa häpeillen kasvot käsiinsä. (MV: 68.)

<sup>390</sup> Tuo elossa oleva ei ole neitsyt. Säälikäämme häntä. (MV: 68.)

<sup>391</sup> Kiroan teidät. En ole neitsyt vaan kuningatar, rakastajatar ja hyvin nimetty. Olen pelastuva. (MV: 68.)



kin historiassa ollut sekä naisen alistetun aseman että vahvan ja itsenäisen naisen symboli. Näin noidista on kaksi keskenään vastakkaista stereotyyppistä kuvaa. (Toivo 2004: 187.) EP:n taivaallinen kuoro sanoo kuitenkin Angéliquen unohtaneen kaiken pakanallisen, taikuuden ja jopa luonnollisen (MV: 69):

*Elle a oublié tout ce qui est païen, magique et même naturel (EP: 52).*

Siinä missä Viviane on omaksunut myyttisen tiedon maailmasta ja erilaiset luonnontaiat, on Angélique unohtanut ne. Hän on ”taivaallisten arvojärjestysten ennenkuulumattoman kuoron” kaltaisesti piittaamaton vanhasta perinteestä. Hänestä on tullut eräänlainen anti-Viviane, joka ei enää legendansa mukaisesti hallitse magiaa. Siinä missä EP:n kaunottaret ovat menettäneet ihaillun ulkomuotonsa, on Angélique menettänyt taikavoimaisuutensa. Hän ei kykene enää lumoamaan miehiä. EP:n mieskuoro kuitenkin vakuuttaa yhä rakastavansa häntä. Angéliquen legendaan liittyvien miesten tavoin tuo kuoro ei kykene vastustamaan naisen viehätysvoimaa. Jo pelkkä naisen tuoksu on saanut heidät kiimaan:

*Il y a dans la forêt profonde et obscure, une odeur vivante, une odeur de femme. Les mâles sont en rut parce qu’une irréalité a pris la forme de la réalité.<sup>392</sup> (EP: 49.)*

Angéliqueta kutsutaan EP:ssa ruumiillistuneeksi epätodellisuudeksi. Tämä viittaa naisen luontoon, joka on miesten näkökulmasta vaikeasti ymmärrettävä, sekä siihen, että Angéliquessa ruumiillistuu rakkaus, joka EP:n pohjalta on mahdoton eli nimenomaan epätodellinen. Mieskuoro toteaa epätodellisuuden tulevan joskus järjelliseksi ja saavan kauniin muodon. He sanovat, ettei tällä vuosisadalla ole Angéliqueta kauniimpaa muotoa:

*Les irréalités deviennent raisonnables parfois et regardent alors ce qui est beau, de là leur forme. En ce siècle, quelle forme est plus belle que celle d’Angélique?<sup>393</sup> (EP: 49–50.)*

EP:ssa klassinen asetelma murtuu koomisesti kun mieskuoro rikkoo konvention irrottautuessaan selostajan roolistaan ja osallistuessaan tapahtumiin. Kreikkalaisen tragedian kaltaisesti kuorosta tulee tarinassa toimintaan osallistuva yksikkö. Vailla moraalista ymmärrystä ja rationaalista käyttäytymistä eläimelliseen kiimaan joutunut mieskuoro raiskaa ja surmaa epätodellisen Angéliquen:

*Ils violèrent tour à tour l’irréalité raisonnable, belle et formelle de la faussement vivante Angélique. La forêt profonde et obscure s’emplit de vieux cris de volupté.<sup>394</sup> (EP: 52.)*

<sup>392</sup> Syvän ja pimeän metsän uumenissa on elävä tuoksu, naisen tuoksu. Urokset ovat kiimassa, sillä epätodellisuus on ottanut todellisuuden muodon. (MV: 67.)

<sup>393</sup> Epätodellisuudet tulevat joskus järjellisiksi ja katsovat siihen, joka on kaunis, siitä niiden muoto. Mikä muoto tällä vuosisadalla on kauniimpi kuin Angéliquen? (MV: 67.)

<sup>394</sup> He raiskasivat vuorotellen tuon järkevän, kauniin ja muodollisen epätodellisuuden, joka oli väärin perustein elävän Angélique. Syvän ja pimeän metsän uumenet täyttyivät vanhoista hekuman huudoista. (MV: 69.)

Jos Angélique onkin legendassaan löytänyt onnen Medoron kanssa, riistetään häneltä EP:ssa mahdollisuus nauttia tuosta onnellisesta elämästä. Näin ainoa rakastunut ja onnen tavoittanut hahmo surmataan ja poistetaan maailmasta. Angéliquen kohtalo toimii vertauskuvana kuolevasta rakkaudesta – siitä kuinka EP:n pohjalta rakkaus synnyttää aina lopulta melankoliaa ja surua.

Miesten edustaessa EP:ssa olemuksillaan tieteen ja taiteen maailmaa, mieskuoro viittaa sukupuolellaan runoilijoihin. Raiskatessaan Angéliquen se tuhoaa vanhan tarinaperinteen. Kuoron suhtautuminen myyttiseen naiseen muistuttaa naturalismia, joka tähtäsi nimenomaan myyttien kuolemaan. Naturalistien tekstit parodioivat jatkuvasti myyttejä, juonta, idealisoituja tapahtumia ja sankarillisia hahmoja, joita esiintyy instituutioksi tullessa kirjallisuudessa. (Baguley 1990: 158.) Naturalistit halusivat jättää myytin täysin huomiotta tai tehdä sen naurettavaksi.<sup>395</sup> EP:n mieskuoro ei edustakaan kirjailija-Apollinainen omaa ääntä vaan toimii pikemminkin naturalistien ruumiillistumana. Kuorojen funktio ei ole näin vain viitata olemuksillaan antiikin kulttuuriperintöön vaan ilmaista puheillaan ja teoillaan myös teoksen kirjoitusajankohdan kulttuuriilmapiiriä.

Naturalisteja tai vastaavasti kulttuuripessimistisiä modernisteja symboloiva mieskuoro haluaa häpäistä ja hylätä lopullisesti myyttien maailman, mutta raikattu Angélique kiittää kuollessaan kohtaloaan. Hän sanoo: ”Minä kiitän sinua murheellisena, musta uni, kohtaloni uni” (MV: 69):

Je te loue tristement, songe noir, songe de ma destinée (EP: 51).

EP viittaa tällä legendaan, jonka mukaan väsyneenä eteensä tulleista vastoinkäymisistä ja seikkailuista Angélique pyytää kohtaloaan surmaamaan hänet. Bulfinchin mytologiassa Angélique kysyy eikö julma kohtalo ole jo tarpeeksi ammentanut vihaansa häntä kohtaan ja toteaa, että olisi kiitollinen jos kohtalo lopettaisi hänen elämänsä ja murheensa:

Cruel fortune, have you not yet exhausted your rage against me? To what new misery do you doom me? Alas! then finish your work! Deliver me a prey to some ferocious beast, or by whatever fate you choose to bring me to an end. I will be thankful to you for terminating my life and my misery. (Bulfinch 2003: 732)

Tämä kuoleman kaipuu tapahtuu ennen kuin Angélique saavuttaa onnen haavoittuneen ritarinsa kanssa. EP:ssa kohtalo on lopulta täyttänyt Angéliquen legendassaan esittämän pyynnön ja taivaallisten arvojärjestysten ennenkuulumaton kuoro julistaa naisen onnelliseksi marttyyriksi:

L’âme de la quadragénaire stérile fut purifiée par un joyeux martyre<sup>396</sup> (EP: 52).

<sup>395</sup> Esim. Zolan *Nanasta* nousee esiin ajatus, että myyteistä on vain kansan viihdyttämiseen. Zola talloi myytit jalkoihinsa ja teki myyttien arvonlaskusta yhden teoksensa johtoajatuksista. (Chevrel 1982: 56, 60.)

<sup>396</sup> Onnellinen marttyyri puhdisti nelikymmenvuotiaan hedelmättömän sielun (MV: 70).

Angélique on EP:ssa ennen kaikkea rakkauden marttyyri, sillä hän kuolee rakkauden takia; niin omansa, pettämiensä miehien, raiskaajiensa kuin Merlininkin rakkauden tähden. Hän on Merlinin puolesta suoritettu ihmisuhri. Angéliquen kuolema tapahtuu vain hetki sen jälkeen kuin Merlinin haudalle on laskettu lahjoja. Näin Angélique, rakastunut nainen, on äärimmäinen uhri petetyille velholle.

Merlin sanoo olevansa ”surullinen hautausten joulun takia”, mikä viittaa siihen, että runoilijavelho suree kirjailijan antikristillisestä asenteesta huolimatta Raamatullisen kulttuuriperinteen kuolemaa. Kristinuskon tarinan kumoutuminen on kuitenkin vain yksi esimerkki myyttien rappiosta EP:ssa. Nähdessään ”silmiensä edessä” rappioituneen myyttisen Angéliquen raiskauksen, Merlin toteaa, että ”epätodellinen, järjellinen ja eksynyt hahmo on tuomittu sijastani” (MV: 74):

Mon âme est triste jusqu'à la mort à cause de ma Noël funéraire, cette nuit dramatique où une forme irrédelle raisonnable et perdue a été damnée à ma place<sup>397</sup> (EP: 58).

Merlin uskoo Angéliquen kärsineen puolestaan hänelle määrätyn tuomion. Hän ei näe tätä varsinaisena itselleen toimitettuna uhrina, vaan uhrautujana, joka vapauttaa hänen sielunsa haudan vankeudesta.

Angéliquen surmaamisessa ei ole kyse siitä, että kuoro tekisi pahaa pahuuden takia. Perinteisesti erilaisilla uhreilla on lepytelty ja kunnioitettu jumalia, jolloin tavoitteena on ollut välttää huonoja aikoja ja pyrkiä kohti parempaa. Näin mieskuoron teko on itse asiassa amoraalinen vaikka se muodoltaan ja toimiltaan muistuttaakin satanistista mustaa messua.<sup>398</sup> Myös se, että Angélique jää kuoltuaan harrasta rukousasentoa muistuttavaan asentoon, jossa hänen päänsä taipuu koskettamaan maata, on omiaan alleviivaamaan kohtauksen asemaa tällaisena kristillisen messun vääristymänä:

*La vivante palpita longtemps et puis mourut d'être toujours blessée. Son corps pantela d'un dernier râle vénérique et encore agenouillé se courba tant que la tête de la morte touchait le sol.*<sup>399</sup> (EP: 52.)

Mieskuoro sanoo rakastavansa Angéliqueta voidakseen olla sen jälkeen kuolettavan surullinen:

---nous t'aimerons pour pouvoir ensuite être tristes jusqu'à la mort<sup>400</sup> (EP: 50).

<sup>397</sup> Sieluni on kuolettavan surullinen hautausten joulun takia, tämän dramaattisen yön takia, kun epätodellinen, järjellinen ja eksynyt hahmo on tuomittu sijastani (MV: 74).

<sup>398</sup> Musta messu on kristillisen pyhän messun vääristymä, jossa paholainen on läsnä jumalan sijaan. Se sisältää usein seksuaalisten perversioiden toteutusta. (Rudwin 1973: 126, 166.)

<sup>399</sup> *Tuo elossa oleva värähteli kauan ja kuoli sitten ikuisiksi ajoiksi haavoitettuna. Hänen ruumiinsa päästi vielä viimeisen kuolonkorinan ja yhä polvistuneena se taipui niin, että kuolleen pää kosketti maata.* (MV: 70.)

<sup>400</sup> ---rakastamme sinua voidaksemme olla sen jälkeen kuolettavan surullisia (MV: 67).

Kuorojen sanoissa korostuu näin rakastetun naisen menettämisen merkitys taiteellisessa luomisessa. Kuoro hekumoi etukäteen tuolla suurella surulla, jonka rakastetun kuolema tulee herättämään. Apollinairella naisen menetys on luomisen maksimaalinen vauhdittaja. EP:n kuoro toteaaakin Angéliquen kuolemaa valmisteltavan juuri siksi, että tämä on rakastettu:

On prépare sa mort parce qu'elle est bien aimée<sup>401</sup> (EP: 51).

Mieskuoro sanoo lisäksi haluavansa olla "kuolettavan surullinen". Tämä ilmaus, joka voidaan suomentaa myös "surullinen kuolemaan asti" esiintyy EP:ssa kaksi kertaa: ensin Merlinin toteamana hänen surresaan Angéliquen kohtaloa ja sitten kuoron lausumana. Ilmaisulla on intertekstuaalinen lähtökohtansa Raamatussa, sillä Matteuksen evankeliumissa Jeesus, joka rukoilee Getsemanessa ennen vangitsemistaan, toteaa sielunsa olevan juuri "syvästi murheellinen kuolemaan asti" (Matt. 26: 38). Raamatussa nämä sanat lausuu uhrattava, kun EP:ssa surullisia ovat ironisesti uhraajat. Merlin on symbolinen uhraaja, koska Angélique surmataa hänen tilallaan ja kuoro on konkreettinen uhraaja, koska se toimittaa uhrauksen. Angélique toteaa kuoltuaan, ettei tiedä enää mitään:

Je ne sais plus rien, tout est ineffable, il n'y a plus d'ombre<sup>402</sup> (EP: 54).

Vääräuskoiseksi ja kirotuksi itseään soimannut Angélique sanoo lopulta kaiken olevan sanoinkuvaamatonta ja paholaista symboloivan varjon väistyneen. Taivaallinen kuoro uskoo hänen olevan taivaassa, mutta paikalle saapunut arkikienkeli Mikael epäilee tätä. Kerubi ja mieskuoro vakuuttavat kuitenkin Angéliquen olevan nyt kuoltuaan pelastettu ja jumalan kaltainen:

UN CHÉRUBIN

Elle est sauvée, on ne la voit plus, elle est en Dieu.

LE CHŒUR MASCULIN

Elle est semblable à Dieu.<sup>403</sup> (EP: 54-55.)

Jumalan kaltaisuus on houkutin, jolla jo paratiisin käärme taivuttelee Eevan ja Aatamin syntiinlankeemukseen. Raamatussa käärme sanoo Eevalle, että jos tämä syö kielletystä puusta hänen silmänsä aukenevat ja hän tulee jumalan kaltaisesti tietämään hyvän ja pahan.<sup>404</sup> EP:ssa Angélique sanoo nimenomaan, ettei hän tiedä enää mitään. Näin Apollinairella jumalan kaltaisuus on Raamatullisen esikuvansa negaatio – ihminen ei tiedä enää mitään tultuaan jumalan kaltaiseksi.

<sup>401</sup> Hänen kuolemaansa valmistellaan, sillä hän on rakastettu (MV: 69).

<sup>402</sup> En tiedä enää mitään, kaikki on sanoinkuvaamatonta, enää ei ole varjoa (MV: 71).

<sup>403</sup> KERUBI: Hänet on pelastettu, häntä ei enää näy, hän on jumalassa. MIESKUORO: Hän on jumalan kaltainen. (MV: 71.)

<sup>404</sup> Niin käärme sanoi vaimolle: Ette sinukaan kuole;/ vaan Jumala tietää, että sinä päivänä, jona te siitä syötte, aukenevat teidän silmänne, ja te tulenne niin kuin Jumala tietämään hyvän ja pahan". (1 Moos. 3: 4-5).

si eli jumalakin on pohjimmiltaan ymmärtämätön. Samaa ajatusta tukee myös se, että EP:ssa jumalan miehet Hanok ja Elia eivät tunnu ymmärtävän enää mitään maailmasta, jonne he ovat saapuneet.

Angéliquen kuoltua kertoja toteaa, että ”*Tuska odotti turhaan kehä kehältä tuomittua kehää*” (MV: 72):

*La douleur attendit en vain de sphère en sphère, la sphère condamnée* (EP: 55).

Tuska symboloi Angéliquen sielua ja kehät viittaavat tuonpuoleisuuden kerrostumiin. Taivaan ja manalan onkin perinteisesti katsottu koostuvan limittäisistä kehistä.<sup>405</sup> EP:n tekstistä ei selviä minne Angéliquen sielu päättyy, mutta se kuitenkin odottaa turhaan tuomittua kehää. Ennakko-oletuksen vastaisesti petollisen naisen sielu ei näin joudu helvettiin vaan kiirastuleen tai taivaaseen. Merlinin metsässä keskustelevat taivaan enkelitkään eivät ole kuitenkaan yksimielisiä Angéliquen kohtalosta.

Angéliquen sielun lopulliseen kohtaloon voi katsoa palattavan vielä *Onirocritiquessa*, jossa kertoja toteaa uhraajan halunneen olla uhrin sijaan uhrattu, eli toisin sanoen miesten uhraaja ja tuhoaja Angélique halusi tulla uhratuksi Merlinin sijasta:

*Un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime. On lui ouvrit le ventre. J’y vis quatre I, quatre O, quatre D.*<sup>406</sup> (EP: 105.)

Tuossa EP:n päätösluvussa uhratun vatsa avataan ja siellä on sisällä neljä I:tä, neljä O:ta ja neljä D:tä. Burgos huomioi kirjainten viittaavan *Kabbalaan*. IOD tai YOD kuvaavat ensimmäistä tetragrammista kirjainta joka muodostaa sanan Jahve tai Yahve eli jumala. *Kabbalan* mukaan tämä pyhän nimen alku, Yod, merkitsee sitä joka on korkeimpana taivaalla. (Burgos 1972: 181.) Näin EP:ssa uhratun vatsasta löytyy viite korkeimpaan, tai itse asiassa monikossa korkeimpiin jumaliin. Angélique on kuoltuaan nimenomaan ”jumalissa” ja ”jumalien kaltainen”, kuten kerubi ja mieskuoro aiemmin arvelivat. Jumalan nimen oltua hänen vatsassaan, on kristinuskon tullut uhratuksi pois maailmasta naisen surmaamisen myötä. Toisaalta vatsasta löytyvä jumala rinnastaa naisen neitsyt Mariaan, joka synnytti jumalan pojan. Näin Angéliquen voi katsoa edesauttavan uuden vapahtajan syntyä uhrautuessaan Merlinin sijaan.

Haudan ääressä makaavan Angéliquen ruumis houkuttelee lopulta paikalle haaskalinnut. Verenhimoiset korppikotkat repivät kuollutta naista ja lentävät lihapalat nokissaan taivaalle:

<sup>405</sup> Esim. Danten *La Divina Comedia*:ssa taivas koostuu kahdeksasta kehästä, jotka johtavat kohti ylintä taivasta. Kiirastuleessa on seitsemän eri kuolemansynnin piiriä ja helvetissä yhdeksän kehää. Juutalainen traditio puhuu helvetin ja taivaan seitsemästä kerroksesta. Kristinuskoko jakaa helvetin neljään divisioonaan. (Rudwin 1973: 54–55.)

<sup>406</sup> *Uhraaja halusi olla uhrin sijaan uhrattu. Hänen vatsansa avattiin. Näin siellä neljä I:tä, neljä O:ta, neljä D:tä.* (MV: 123.)

*Des vauteurs, sentant l'odeur du cadavre accoururent de toutes parts malgré la nuit, et emportèrent par lambeaux, par-delà le ciel, la chair de la morte visible*<sup>407</sup> (EP: 52).

Angéliquen ruumis kokee ylösnousemuksen raadonsyöjien nokissa. Asetelmalla on historiallinen vastineensa, sillä muun muassa muinaiset iberit ja persialaiset jättivät kuolleiden ruumiit nimenomaan korppikotkien syötäväksi. Korppikotkia on kuitenkin ennen kaikkea pidetty symbolisina pahan edustajina ja ne on yhdistetty esimerkiksi manalan demoniin Eurynomokseen. (Biedermann 2002 *s.v. korppikotka*, 143–144.) EP parodioi Raamatullista ylösnousemusta tehdessään Angéliquen ylösnousemuksesta saatanallisten voimien aikaansaaman. Perinteisissä paholaistarinoissa ihminen, joka on tehnyt sopimuksen paholaisen kanssa, kohtaa kadotuksensa siten, että paholainen repii hänestä lihan terävillä kynsillään ja hampaillaan (Rudwin 1973: 175). Taikavoimaisen Angéliquen kohtalo on samankaltainen ja repijöinä ovat saatanalliset synkät linnut. Ironisesti Angélique, joka tarkoittaa adjektiivina *enkelimäistä*, saa siipensä ja pääsee lentämään ylös taivaaseen vasta kuoltuaan ja tällöinkin pahan voimien liikuttelmana. Ansaitakseen siipensä hänen on koettava väkivaltainen kuolema.

Kohtauksessa voi lihaa nokkivien lintujen ansiosta nähdä yhtymäkohtia myös tarinaan antiikin mytologian Prometheus-titaanista, joka luo savesta ihmiset maan päälle. Tarinan mukaan Zeus kieltää häntä antamasta ihmisille tulta, mutta Prometheus ei välitä tämän sanoista. Tästä suuttunut Zeus kahlitsee titaanin kallionseinämään Kaukasukselle. Hän lähettää kotkan nokkimaan kuolemattoman Prometheusin maksaa, mutta tämä kärsii suuria tuskia katumatta kuitenkaan tekoaan. Kolmenkymmenen vuosituhannen jälkeen Herakles vihdoin vapauttaa hänet. (Brunel 1988: 1193.) Angélique on EP:ssä Prometheusin kaltainen marttyyri, jota tarvitaan luovuuden synnyttämiseksi ja runoilijan sielun vapauttamiseksi. Hänellä on teoksen sankarittaren, Vivianen, jälkeen näkyvin ja huomattavin rooli EP:n naisten joukossa, vaikkakin hän on läsnä teoksessa vain muutaman sivun ajan. Ilman Angéliquen surmaamista Merlin kuitenkin jäisi hautaansa – jos rakastetun naisen muodossa esitettyä rakkautta ja samalla vanhaa myyttiä ei uhrattaisi, ei runous ja runoilija pääsisi vapaaksi.

### **Madoine, Lorie ja Helinor**

Vaikka EP:n naiset näyttäytyvät etupäässä kohtalokkaina naaraina, niin petollisuus ja julmuus eivät ole heille kaikille synnynnäisiä luonteenpiirteitä. Sen lisäksi että naisten julmuus pohjautuu usein miesten sotaisiin tavoitteisiin, on EP:n naisten petollisuus usein muutoinkin pohjimmiltaan miesten aiheuttamaa. Miehet ovat esimerkiksi hylänneet naisensa tai muutoin ylenkatsonneet näitä, jolloin naisista on tullut olosuhteiden katkeroittamia. Näin esimerkiksi kuningas Arthurin legendaan liittyvä Madoine-haltijatar auttaa tarun mukaan Larisritaria toivoen saavansa vastalahjaksi tämän rakkauden, mutta kiittämätön ritari hylkää hänet. Kostoksi petetty haltijatar seuraa ritaria lopun elämäänsä. Hän

<sup>407</sup> *Korppikotkat vaistosivat ruumiin hajun ja tulivat joka puolelta yöstä välittämättä ja kuljettivat näkyvissä olevan kuolleen lihan riekaleina tavaan tuolle puolen* (MV:70).

ei kuitenkaan ryhdy Medeian tavoin surmatöihin vaan tyytyy häiritsemään rakkautensa kohdetta eri tavoin. EP:ssa katkeroitunut Madoine toteaa, että on täysin oikein jos Merlin on vuorostaan tullut petetyksi, koska normaalisti miehet pettävät aina naisia, jopa haltijattaria:

*S'il a été trompé, c'est justice. Il n'est point d'homme qui, à l'occasion, ne trompe même une fée.*<sup>408</sup> (EP: 56.)

Lorie-haltijatar viittaa Madoinen tarinaan sanoessaan tämän menettäneen uskonsa miehiin juuri Laris-ritarin vuoksi:

*Tu dis cela, ma sœur, à cause de Laris, le chevalier qui te trompa dans la forêt de Malverne. Hélas! il est bon d'être trompée si l'on a été aimée.*<sup>409</sup> (EP: 56.)

Kelttiläisen mytologian Lorie-haltijattaren legenda on samankaltainen keskustelukumppaninsa Madoinen kanssa. Madoinen tavoin hän rakastuu pyöreän pöydän ritariin. Hän auttaa Gawainea pakenemaan noituuden alaisuudesta, mutta vapautettu ritari hylkää pelastajansa. Petetty Lorie ryhtyy sitkeästi seuraamaan ritaria ja häiritsemään tämän elämää. Lopulta hän kuitenkin hyväksyy sen, ettei tule saamaan koskaan Gawainelta vastarakkautta. (Bates 1967: 162.)

EP:ssa Lorie ei pidä Vivianen petosta julmana. Hän uskoo koetun rakkauten olevan kaiken myöhemmin seuraavan surun ja pettymyksen arvoinen. Hän pitää näin Merlinin tavoin rakkautta, vaikka petollistakin, arvokkaana. Tämä korostaa Apollinainen näkemystä siitä kuinka rakkauden aiheuttamat sydänsurut ovat lopulta toivottuja, koska ne edesauttavat luomista.

Siinä missä Merlin alistuu osaansa, Madoine ja Lorie yrittävät sinnikkäästi muuttaa kohtaloaan. He taistelevat sitä vastaan, mutta epäonnistuessaan he kostavat pettymyksensä. He eivät suo miehille onnea, koska eivät itsekään sitä saavuta. He ikään kuin ratkaisevat teoksen alussa esitetyn kysymyksen siitä, mitä tapahtuu henkilölle tämän jäädessä toisiaan rakastavien ihmisten ympäröimäksi – he tekevät muista itsensä kaltaisesti onnettomia, jolloin he eivät elä rakastavaisten keskellä, koska onnellista rakkautta ei ole.

Madoinen ja Lorien mielestä on oikeutettua, että järvenneito Viviane on pettänyt Merlinin. Naiset näkevät Vivianen petoksessa hyvityksen itselleen. Viviane onkin näille naisille eräänlainen idoli, koska hän tekee Merlinille sen minkä miehet ovat tehneet heille. Madoine tosin toteaa, että on sääli, että Merlinin täytyi kuolla naisen petoksen takia:

*L'enchanteur est bel et bien trompé, le malheur est qu'il en soit mort*<sup>410</sup> (EP: 56).

<sup>408</sup> Jos häntä on petetty, se on oikein. Ei ole miestä, joka ei tilaisuuden tullen pettäisi jopa haltijatarta. (MV: 72.)

<sup>409</sup> Siskoni, sanot noin Lariksen tähden. Tuon ritarin, joka petti sinua Malvernen metsässä. Oi! On hyvä tulla petetyksi, jos on ollut rakastettu. (MV: 72.)

<sup>410</sup> Velho on hyvin ja suloisesti petetty. On vain surullista, että se koitui hänen kuolemakseen (MV: 73).

Madoinen tuntema empatia selittyy sillä, että hän tunnustaa myöhemmin etsivänsä velhoa, koska haluaa ryhtyä tämän rakastajattareksi. Hän toteaa, että ”haluaisin, että velho iskisi silmänsä minuun” (MV: 73):

---je voudrais que l'enchanteur me fit les yeux doux (EP: 57).

Madoine toivoo näin, että Viviane olisi kuollut, jotta hän saisi velhon yksin itselleen. Hän näkee Merlinissä ennen kaikkea uskollisen miehen, joka ei koskaan petä naistaan – ei vaikka se koituisi hänen omaksi kuolemakseen.

Madoine ja Lorie saavat haudalle keskustelukumppanikseen keltiläisen Helinorin. Merlinin haudalla keskustelevista haltijattarista viattomimpana Helinor uskoo yhä Vivianen hyvyyteen. Hän ei näe haudalla vartioivaa Vivianeaa ja epäilee siksi tämän kuolleen:

La dame n'a pas trompé l'enchanteur<sup>411</sup> (EP: 56).

C'est peut être elle qui est morte<sup>412</sup> (EP: 57).

Loriekin toteaa Vivianen ehkä menehtyneen lapsivuoteelle:

Évidemment elle savait tout. Si elle est morte, c'est en couches.<sup>413</sup> (EP: 57.)

Merlin kuitenkin vakuuttaa Lorielle, ettei Viviane ole hedelmöitynyt hänestä, eikä näin ole siis voinut kuolla synnytyksessä. Näin EP:n naiset, jotka ovat tietoisia Vivianen saavutuksista tiedon hankkimisessa ja noituuden opettelussa, ovat epätietoisia siitä, mikä on tämän asema vallitsevassa maailmassa. He eivät näe naista istumassa haudalle eivätkä siksi tiedä onko tämä enää elossa. Nämä myyttiset naiset eivät ole läsnä samassa todellisuudessa Vivianen kanssa. Merlinin haudalla maailma onkin ikään kuin kerrostunutta siten, että samassa hetkessä olevat hahmot eivät aina ole samassa tietoisuuden ja läsnäolon tilassa.

Helinor toteaa lopussa, että ”Älkäämme olettako mitään. Kaikki julistaa velhon kuolemaa”:

Ne supposons rien. Tout proclame la mort de l'enchanteur et nous en avons eu de sombres témoignages.<sup>414</sup> (EP: 57.)

Helinor sanoo, että he ovat saaneet todisteita velhon kuolemasta. Nämä sanat viittaavat Raamatun tarinaan Kristuksen hautaamisesta, sillä UT:ssa naiset saavat nimenomaan merkkejä Jeesuksen ylösnousemuksesta havaitessaan, että kivi on pyöritetty syrjään tämän haudalta. Näin siinä missä Raamatussa merkit kertovat elämästä, EP:ssa naiset saavat todisteita kuolemasta. Haudalla juoruilevat

<sup>411</sup> Neito ei pettänyt velhoa (MV: 72).

<sup>412</sup> Ehkä juuri hän onkin kuollut (MV: 73).

<sup>413</sup> Luonnollisestikin hän tiesi kaiken. Jos hän on kuollut, se on tapahtunut lapsivuoteessa. (MV: 73.)

<sup>414</sup> Älkäämme olettako mitään. Kaikki julistaa velhon kuolemaa ja me olemme saaneet siitä synkkiä todisteita (MV: 73.)



taikuuteen ja magiaan pyhittäytyneet haltijattaret ovatkin Raamatullisten pyhimysnaisten, kuten Marian, vastahahmoja ja juuri siksi loogisia kumppaneita itse paholaisen pojalle. Keskiaikaisen kristinuskon näkökulmasta nämä kelttiläiset haltijattaret ovat itse asiassa jopa suoranaisesti saatanallisia hahmoja, sillä paholaisteeman kokiessa nousukauden keskiajalla, kristillisyyttä muutti myös viattoman vaarattomilta tuntuvat keijukaiset, haltijat, menninkäiset, nymfit ja kääpiöt paholaisiksi tai näiden avustajiksi. (Rudwin 1973: 21–22.) Näin Madoine, Lorie ja Helinor-haltijattaret ovat kristinuskon mukaan lähes paholaiseen rinnastettavia naisia.

Nämä kolme EP:n haltijatarta kuuluvat kaikki alkuperältään Kuningas Arthurin legendaperinteeseen. He eivät kuitenkaan ole peräisin samasta hypotekstistä, vaikka legenda-aines onkin yhteinen. Burgosin mukaan Madoine esiintyy pyöreän pöydän tarinoihin kuuluvassa *Claris ja Laris*-teoksessa, Lorien lähtökohta on Jehanin *Les Merveilles de Rigomer*<sup>415</sup> ja Helinorin löytää Claude Platinin melko tuntemattomasta tekstistä *Hystoire de Giglan filz de Messire Gauwain qui fut roy de Galles et de Geoffroy de Marience son compaignon*.<sup>416</sup> (Burgos 1972: 81.) Helinor mainitaan hypotekstissään kolmanneksi haltijattareksi, joten hänen asemansa Madoinen ja Lorien rinnalla pohjautuu myös siihen, että hän on hypotekstinsä kaltaisesti mukana EP:ssa nimenomaan muodostamassa kolmikkoa, vaikka hänen kumppaninsa Lorie ja Madoine eivät kuulukaan alkujaan hänen hypotekstiinsä.

Morgane la Fay yhdistää myyttiperinteellään Madoinen ja Lorien siten, että kelttillegendan mukaan Madoine auttaa Laris-ritaria karkaamaan Morganen linnasta ja Lorie kuuluu itse Morganen haltijapiiriin. Morganen linnaa kutsutaan EP:ssa nimellä *Sans-retour* (ei paluuta, vailla paluuta), joka viittaa siihen, että sinne vangitut ritarit olivat nimenomaan vailla toivoa vapaudesta. Madoinen tavoin Lorie pelastaa pyöreän pöydän ritarin vapauttaessaan Gawainin Rigomerin langettamasta noituudesta. Lorien rakkaudenkohde Gawaine taas puolestaan saa legendan mukaan Helinorin kanssa Giglan-nimisen pojan. EP:ssa Helinor sanoo Lorien rakastavan turhaan Gawainea, jolla hän viittaa siihen, että Gawain ikään kuin kuuluu hänelle, ainakin hänen omasta mielestään:

Tu dis cela parce que tu aimes vainement Gauvain le chevalier solaire<sup>417</sup> (EP: 56).

Näin nämä EP:n haltijattaret kuuluvat kukin saman kelttiläisen legendaperinteen lisäksi samaan tapahtumaketjuun, vaikka he eivät mytologiassa olekaan tietoisia toistensa olemassaolosta.

Myös haltijoihin liittyvä Morgane-velhotar jatkaa legendallaan rakkaudetta jäävien naisten perinnettä, vaikka hänen lemmenseikkailujaan ei erikseen mainitakaan EP:ssa. Kelttillegendan mukaan hän rakastuu palavasti Lancelot du Laciin, joka ei vastaa hänen tunteisiinsa. Morgane muuttuu tällöin muiden EP:n

<sup>415</sup> Rigomerin ihmeteot (Nimen suom. R. M.-K.)

<sup>416</sup> Herra Gawainin pojan Giglanin, josta tuli Walesin kuningas, ja hänen kumppaninsa Geoffroy de Mariencin tarina (Nimen suom. R. M.-K.)

<sup>417</sup> Sanot noin, koska rakastat turhaan Gawainia, auringon ritaria (MV: 72).

naispuolisten hylättyjen hahmojen tavoin kostonhimoiseksi ja petolliseksi naiseksi. (Markale 1999 s.v. *Morgane*, 180–181.) Hän ei alistu kohtaloonsa vaan reagoi torjutuksi tulemiseen kanssasisariensa kaltaisesti.

Yhdistämällä naiset samaan kohtaukseen Apollinaire on luonut vaille rakkautta jääneiden katkerien ja kostonhimoisten naisten joukon, joka puhuu velhon ja järven neidon kohtaloista. He keskustelevat Merlinin haudalla tyyliin, joka muistuttaa lähinnä rahvaanomaista juoruilua. Joutuessaan Apollinairien käsiteltäviksi haltijat, keijut ja jumalattaret ovatkin menettäneet charminsa ja tulleet kuvatuiksi varsin raadollisina olentoina. Myyttisiltä kaunottarilta on riittänyt niihin alkujaan kuulunut tietynlainen pyhyys, jolloin ne eivät ole enää viehkeitä ja suloisia vaan EP:n vanhentuneiden kaunottarien kaltaisesti juoruilevia naisia. Vuorollaan toisiaan soimaten ja toistensa kohtaloita pilkaten haltijattaret pohtivat tuliko Merlin petetyksi vai onko tarinan uhri Viviane. He arvioivat Merlinin tilannetta omista kokemuksistaan käsin. Näin naisten legendat, Merlinin kohtalo ja EP:n uusi tarina nivoutuvat keskenään dialogiksi, jossa on samanaikaisesti läsnä vanhaa perinnettä ja uutta tarinaa.

### 4.3 Naispaholaisia

Muutaman maskuliinisen paholaisen ohella EP:n hahmogalleriassa on useita naispuolisia hirviöitä, joihin kuuluu muun muassa ihmissyöjiä ja ruumiiden syöjiä kuten succubus-paholaiset, strygit ja Lamia. Näistä keskiaikaiseen legendaperinteeseen kuuluvien succubuksien kerrotaan viettelevän ja usein myös surmaavan miehiä näiden nukkuessa. Ne eivät suorita irstasta ja himokasta toimintaa nautinnon takia vaan toivovat ryvettävänsä toiminnallaan miehen sielun ja ruumiin. (Valk 1997: 82.)

Kreikkalaisen mytologian Lamia puolestaan on naispäinen hirviö, joka laulaa hautausmaalla ja kaivaa esiin ruumiita, joiden luita se järsii. Tarinan mukaan Zeus vietti kauniskasvoisen Lamian, jolloin Hera rankaisi naista pakottamalla hänet syömään omat lapsensa. Myös keskiaikaisen hirviöperinteen noitina tai kummituksina pidettyjen strygien ajateltiin syövän eläviä olentoja. Nainen onkin demonologiassa nähty usein näiden hirviöiden kaltaisesti saatanallisena instrumenttina ja paholaisen apulaisena, joka tuhoaa miehen (Rudwin 1973: 267). Näin myös EP:ssa naispuoliset hirviöt jatkavat konkreettisesti teoksessa vallalla olevaa kuvaa vaarallisesta naisesta.

#### Lilith

Apottia säilyttävä ja metsässä valittava Lilith on EP:n naispaholaisista vaikutusvaltaisimman. Metsässä luikertelevat käärmeet toteavat olleensa paratiisissa samaan aikaan tuon metsässä huhuilevan Aatamin ensimmäisen vaimon kanssa:

Nous l'avons vue celle qui ulule, elle était dans la paradis terrestre en même temps que nous mêmes<sup>418</sup> (EP: 37).

Juutalaisen kansanuskomuksen mukaan Lilithin yhtymisestä Aatamiin syntyy 480 demonia. Lilith muuttuu lastensa tavoin itsekin hirviöksi ja tulee näiden johtajaksi. (Valk 1997: 35.) EP:ssa pelokas apotti pyytää jumalaa karkottamaan "hyvät enkelinne tuosta äidistä" (MV: 57):

---éloignez vos bons anges de cette mère--- (EP: 39).

Apotti viittaa tällä siihen, että Lilithin paetessa Aatamin luota jumala laittaa kolme enkeliä hakemaan hänet takaisin. EP:ssa Lilith kiroaa sitä, että on pakotettu pakenemaan ikuisesti. Hän sanoo paenneensa taivaallisia enkeleitä jo niin kauan, että on unohtanut näiden nimet:

Hélas! Ô fuite! Ô méchanceté des hiérarchies! Ô fuite! hélas! J'ai oublié le nom des anges qui m'ont poursuivie.<sup>419</sup> (EP: 38.)

Lilith huokaisee väsyneenä, "Voi! kuinka kaukana punainen meri onkaan" (MV: 56):

Hélas! comme la mer rouge est lointaine! (EP: 38).

Hän viittaa sanoillaan siihen, että joidenkin legendamuunnelmien mukaan hän asuu punaisessa meressä Belsebuubin kanssa. Vaeltaessaan EP:ssa Lilith on kaukana kotoaan ja väsynyt pakenemiseen.

Legendan mukaan jumala on tuominnut Lilithin synnyttämään kuolleita lapsia rangaistukseksi tottelemattomuudesta. Tuon jumalan vihan kohteeksi joutuneen naisen kerrotaan valittavan öisin kuolleiden lastensa perään (Rudwin 1973: 96, 98). EP:ssa Lilith suree lapsiaan ja toteaa "Lapseni ovat minun, ensimmäisen äidin, lapseni ovat minun" (MV: 55):

Mes enfants sont pour moi, première mère, mes enfants sont pour moi (EP: 38).

Keskiajan juutalaiset kuvaavat Lilithin pitkähiuksiseksi noidaksi, joka lentää öisin pöllön hahmossa metsästäen ja tappaen nuoria lapsia (Valk 1997: 35-36). Lilithin uskotaan varastavan äideiltä vastasyntyneet lapset koska on katkera siitä, että Eeva on ottanut hänen paikkansa Aatamin seuralaisena ja vienyt häneltä näin mahdollisuuden äitiyteen (Rudwin 1973: 95). EP:ssa Merlin haudalla vartioiva pöllö sanookin olevansa ylpeä siitä, että noin kaunis henkilö matkii häntä:

<sup>418</sup> Olemme nähneet hänet, joka huhuilee, hän oli maanpäällisessä paratiisissa samaan aikaan kuin me (MV: 55).

<sup>419</sup> Lapseni ovat minun, ensimmäisen äidin, lapseni ovat minun voi! oi pakoa! Oi arvoasteikkojen ilkeyttä. Oi pakoa! Voi! olen unohtanut minua seuranneiden enkelien nimet. (MV: 55-56.)

Elle ulule, et je suis fier qu'une si belle personne m'imite<sup>420</sup> (EP: 37).

Juutalaista kansanperinnettä sivuaa myös se, että Lilithin poistuttua paikalta kertoja toteaa kaikkien seudun lapsien kuolleen:

*Lilith cessa d'ululer et s'enfuit. Tous les enfants moururent, cette nuit, dans la contrée.*<sup>421</sup>  
(EP: 39.)

EP:ssa esiintyvien naispaholaisten ja muidenkin naisten äidillinen asema on usein tuhoutunut tai vääristynyt. Suojelevasta äidistä on tullut lastensa surmaa- ja kuolleiden lasten synnyttäjä tai toisten jälkeläisten verenhimoinen saalistaja. Lilithin lähtiessä metsästä paikalle vaeltava joukko paholaisia, joiden etujoukossa ovat juuri tuon naisdemonin Aatamille synnyttämät incubus- ja succubus-paholaiset. Paholaislauma seuraa näin äitiään.

Merlinin paholaistaustaa korostaa se, että jumalan pojan äidin, sijaan hänen haudalleen saapuu tämä kaikkien paholaisen lasten äiti, jolloin UT:n kertomus kääntyy ylösalaisin EP:ssa. Lilith korostaa lastensa ja teoksessa esiintyvien petolisten naisten ohella, naissukupuolen levittämää pahuutta, tuskaa ja sydänsuruja. Hän on kohtalokkaasta rakkaudesta syntyvän runouden äärimmäinen edesauttaja – pahuudessaankin siis kuitenkin myös positiivinen alullepanija.

## Guivre

EP:n naishirviöihin lukeutuvat myös keskiajan legendoihin kuuluvat guivret. Niiden hypotekstinä voi pitää pyöreän pöydän ritareiden perinteeseen kuuluvaa runoa *Bel Inconnu ou Giglain fils de Messire Gauvain et de la fée aux blanches mains*, jonka alkuperäinen kirjoittaja on tuntematon (Bates 1967: 159). EP:ssa guivret kuvataan luikerteleviksi ja hilseileväihoisiksi käärmehirviöiksi, joilla on kauniin täyteläiset naisen huulet:

*Aux belles lèvres, au corps squameux, se tordant sur le sol en mille replis*<sup>422</sup> (EP: 34).

Nämä turpeahuuliset EP:n guivret toivovat osakseen ihmisen suudelmaa, jotta voisivat muuttaa muotoaan:

Nous espérons un baiser humain<sup>423</sup> (EP: 68).

Alkuperäinen guivre on perinteessään aarnikotkamaiseksi eläimeksi noiduttu nainen, joka muuttuu suudelmasta prinsessaksi (Bates 1967: 159). Aarnikotka puolestaan on tarueläin jolla on leijonan ruumis ja kotkan pää ja siivet (Biedermann 2002 s.v. *aarnikotka*, 5). EP:n guivre ei vastaa täysin tätä hypohahmonsa olemusta, sillä Apollinaire on ottanut tekstiinsä tuon olion ja sen nimen, mutta

<sup>420</sup> Hän huhuilee ja olen ylpeä siitä, että noin kaunis henkilö matkii minua (MV: 54).

<sup>421</sup> *Lilith lopetti huhuilun ja pakeni. Tuona yönä seudun kaikki lapset kuolivat.* (MV: 57.)

<sup>422</sup> *Kaunishuuliset, hilseilevävartaloiset, vääntelehtien maassa tuhansilla mutkilla* (MV: 52).

<sup>423</sup> Me toivomme osaksemme ihmisen suudelmaa (MV: 84–85).

lisännyt siihen elementtejä toisesta mytologian ylikuonnollisesta oliosta, Vuovivrestä. Vuovivre on ulkomuodoltaan puoliksi nainen ja puoliksi käärme. Se rinnastuu keskiaikaiseen myyttiin Raamatullisesta paratiisin käärmeestä olentona, jolla on naisen pää. Keskiaikaisissa näytelmissä itse paholainenkin esitettiin usein naispäisenä käärmeenä. (Rudwin 1973: 43–44.) Bahtinin mukaan tällainen muodonmuutos ja ihmisen ja eläimen piirteiden sekoittuminen toisiinsa on yksi vanhimmista groteskin muodoista (Bahtin 2002: 280).

Vaikka EP:n *guivre* on kahden hahmon kombinaatio, se kantaa vain toisen hypohahmon nimeä. Pelkkä nimikin on interfiguraalinen elementti, vaikkei kyse olisikaan hahmon muun olemuksen lainaamisesta. Täysin identtisten nimien kohdalla puhutaan *internymisyydestä*.<sup>424</sup> (Müller 1991: 101–103, 107.) Apollinairella *guivre*lta ei kuitenkaan ole lainattu vain nimeä vaan myös osa sen olemusta. Müller nimeää yhdeksi hahmon transformaatiotavaksi juuri *guivren* kaltaisen tapauksen, jossa hahmo on muodostunut useammasta kuin yhdestä aikaisemmasta hahmosta<sup>425</sup> (*Id.* 115). EP:n *guivre* ei näin vastaa täysin kumpakaan esikuvaansa vaan on näiden yhteensulautuma, jossa korostuu *guivren* noiduttu olemus ja vuovivren käärmemäinen ruumiinrakenne.

EP:n *guivre* on sekä hirviömäinen peto että punaisiksi pureskelemineen huulineen viettelevän eroottisen naaras. Teoksessa asettuu rinnan vastakkaisia tunteita herättäviä tekijöitä, siten, että syntyy kuva groteskista hahmosta. Vastakkaisasettelu luo kuvattavalle syvyyttä ja näyttää sen eri puolet.

EP:ssa Hirviöihin liittyvät kauhuelementit pehmenevät komiikan ja fantasiaan kautta. Näin surkuhupaisa vanha *guivre* suree huuliensa kuivuutta koska ymmärtää menettäneensä ainoan piirteensä, jonka avulla voisi saada itselleen miehen:

*Sécheresse des lèvres fanées. C'est fini, enchanteur, mes lèvres sont fanées.*<sup>426</sup> (EP: 36.)

EP:ssa hirviöiden kauheus on ikään kuin jäänyt hypoteksteihin ja hypertekstiin on suodattunut vain niiden ulkonäköä. Rohtuneita huuliaan sureva *guivre* ei ole kauhistuttava vaan lähinnä koominen. Siltä on riisuttu kauhu pois. Tällaista paljaaksi riisumista käytettiin runsaasti myös keskiaikaisissa paholaistarinoissa. Ajan kulttuurinen kaksijakoinen suhtautuminen paholaisiin näkyi siinä, että paholaistarinat sisälsivät huvittavia elementtejä – demonit esiintyivät säälittävinä ja hölmöinä hahmoina, joita pyhimykset ja enkelit nöyryyttivät. Naurun ja koomisten piirteiden avulla pyrittiin tekemään kestettävämmäksi pelko ja kauhu ikuisesta kadotuksesta, johon paholainen houkuttelee ihmistä. (Katajala-Peltomaa 2004: 106.) Jos *guivren* näkee koko EP:n naiskuvan allegorisena ruu-

<sup>424</sup> Nimen uudelleen käyttöönnotto voi ilmaista hengenheimolaisuutta alkuperäishahmon kanssa. Kaima voi olla myös ajautunut kauas alkuperäishahmosta. (Müller 1991: 101–103.)

<sup>425</sup> Müller esittää kahden hahmon yhdistelmästä Alphonse Daudetin *Tartarin de Tarascon*, jonka hahmossa ovat ruumiillistuneina Don Quijote ja Sancho Panza. *Tartarinilla* on mm. espanjalaisen hidalgon sielu, mutta palvelijan ruumis. (Müller 1991: 115.)

<sup>426</sup> Tätä kuihtuneiden huulien kuivuutta. Se on ohi, velho, se on ohi. Huuleni ovat kuihtuneet. (MV: 54.)

miillistumana, sisältää se kuitenkin parodisen hulluttelun lisäksi myös vakavaa kriittistä teemaa siitä, kuinka nainen on pohjimmiltaan viettelevä hirviö. EP:iin valitut hirviöt, joissa yhdistyy naisen ulkomuoto ja eläimellinen hirviöruumis, korostavat naisen vaarallista olemusta ja demonista puolta. Teoksen koruttomissa naisissa yhdistyy Lamian ja guivren kaltaisesti ihana ja ainakin näennäisesti läsnä oleva kauhea. Naiset ovat samanaikaisesti sekä kaunottaria että rapistuneita vanhuksia.

Guivre viittaa taitotulla olemuksellaan satumaailmaan, jossa prinsessa odottaa pelastavaa suudelmaa. Nämä irvokkaat turpeahuuliset hirviöt parodioivat tätä ”prinsessa ruusunen”-tyyppistä satumaailmaa, jossa heikko nainen elää miehen toimien varassa. Groteskista ulkomuodostaan huolimatta guivret ovatkin EP:n naispuolisista olennoista lähimpänä fantasiamaailman kuvaa rakkaudesta janoavasta naisesta. Ne etsivät itselleen kumppania, koska tietävät voitavansa muuttua miehen avulla kokonaisuksi naisiksi. Naisina ne voisivat tehdä naiseuden syklisestä kiertokulusta täydellisen. Guivret sanovatkin haluavansa löytää itselleen puolison ennen kuin vaihdevuodet koittavat:

Avant la ménopause, s’entend, car il nous serait inutile d’avoir la bouche en cœur, après, à nous qui ne sommes que des bêtes, sauf le baptême et qui, malgré le bel espoir, nous mordons les lèvres, nos belles lèvres, souvent, en nos gîtes accessibles; car nous sommes, hélas! vouées à l’insomnie.<sup>427</sup> (EP: 36–37.)

Viittaukset naisen fysiologiaan ovat teoksen kirjoitusajankohdan puritaanista taustaa vasten koomisen pilkallisia ja miltei groteskeja. Angélique ja Helena ylittävät EP:ssa keski-ikäistä olemustaan, mutta guivret ymmärtävät lähestyvien vaihdevuosien kertovan siitä, että niiden aika on loppumaisillaan. Ne haluavat Chapalun kaltaisesti lisääntyä, mutta ymmärtävät voitavansa yhtyä mieheen vain jos muuttuvat ensin takaisin ihmisiksi. Tuon muutoksen taas mahdollistaa miehen suudelma, joten asetelma itsessään näyttää mahdottomalta. Tosin saduissakin sammakko saa suudelman luotaantuontävästä ulkomuodostaan huolimatta.

Siinä missä Merlin elää unenomaista kuvitelmaansa, EP:n guivret on tuomittuja unettomuuteen. Ne ovat keskittyneet miehen metsästämiseen niin täydellisesti, etteivät kykene enää edes nukkumaan. Unettomuuden voi varsinaisen unen puutteen sijaan tulkita myös siten, että hirviöt eivät voi kuluttaa aikaansa Merlinin kaltaisesti haaveilemiseen ja unelmointiin. Ne haluavat luoda konkreettisesti jotain uutta.

Guivret vannovat rakastavansa velhoa ja sanovat haluavansa suudella tätä. Heidän todistelemansa rakkaus on kuitenkin vain silmänlumetta, sillä he eivät kaipaa velhoa varsinaisesti tämän oman itsensä takia, vaan vain siksi, että eläimiä ja olentoja ymmärtävänä ihmisenä tämä voisi nähdä heidän hätänsä ja antaa heille säälistä heidän kaipaamansa suudelman. Guivre-hirviöt pelkäävät näin Chapalun tavoin menettäneensä mahdollisuuden kumppaniin velhon

<sup>427</sup> Ennen vaihdevuosia, se on selvä, sillä myöhemmin meille ei olisi hyötyä siitä, että suomme olisi sydämellä, meille, jotka olemme vain petoja, kasteen saanutta lukuun ottamatta, ja jotka kauniista toivosta huolimatta pureskelemme huuliamme, kauniita huuliamme helppopääsisissä majapaikoissamme; sillä meidät, voi! on tuomittu unettomuuteen. (MV: 54.)

kuoltua. He eivät sure esimerkiksi Merlinin kuoleman symboloimaa katkennutta luonnon ja ihmisen välistä suhdetta vaan surkuttelevat omaa kohtaloaan.

Guivreilla on muita taruhirviöitä suurempi rooli EP:ssa. Ne osallistuvat keskusteluun haudalla, jonka lisäksi yhden niistä tarinaan pureudutaan perusteellisemmin luvussa neljä. Siinä kerrotaan tarina Orkenisen linnaan saapuvasta kupariritarista (*chevalier de cuivre*), Camelotissa synnyttävästä kuningattaresta ja guivre-hirviöstä. Luvun alussa kupariritari, jonka niminen hahmo esiintyy keskiaikaisissa ritarromaaneissa usein linnanvartijana, saapuu linnaan ja pyytää päästä mukaan sen seikkailuihin. Hän kuulee ikkunasta kantautuvan naisen laulua, joka kertoo rakkaudesta ja pettymisestä. Hän astuu näin ritarimanttiin maailmaan, jota siivittävät seikkailut, korkea-arvoinen siveä nainen ja kaihoisa rakkaus. Ritari etenee lumotussa linnassa valmiina taistelemaan vastaan tulevien hirviöiden kanssa kun se kohtaa kauhistuttavan guivren. Valmistautuessaan surmaamaan hirviön, hän tunteeikin yhtäkkiä syvän rakkauden syttyvän rinnassaan. Ritari suutelee tällöin tuota turpeahuulista guivrea, joka muuttuu sadunomaisesti prinsessaksi. Näin tässä EP:n neljännessä luvussa tulee kerrotuksi perinteinen ja romanttinen satu taitotusta kaunottaresta ja suudelman avulla saavutetusta onnesta:

*Le chevalier de cuivre, géant et merveilleux, entra dans une salle obscure qui s'éclaira soudain et il vit une guivre horrible qui serpentait vers lui. Le chevalier s'apprêtait à combattre, lorsqu'il sentit naître un amour profond et pitoyable, car le monstre avait des lèvres de femme, des lèvres humides qui s'approchaient des siennes. Leur deux bouches se touchèrent et pendant le baiser, la guivre se changea en princesse réelle et amoureuse, tandis que le château s'éveillait.*<sup>428</sup> (EP: 82.)

Tarinan guivre-hirviö kuuluu sekin tavallaan petollisten naisten joukkoon, sillä se saa miehen omakseen taikuuden avulla. Tarinassa lopputulos on kuitenkin molempien osapuolten kannalta onnellinen, joten teoksen tässä kohdin naisen petollisuus ei ole kohtalokas.

Yhdistäessään kupariritarin ja guivren samaan kohtaukseen, Apollinaire liittää hahmot toisiinsa jo niiden nimien kautta. Ranskankieliset termit *guivre* ja *cuivre* (kupari) poikkeavat kirjoitusasultaan toisistaan vain etukirjaimen verran. Sanat eivät ole ääntämykseltään homonyymejä, sillä kupari ääntyy [kuivr] ja guivre [kivr], mutta niillä on kuitenkin lausuttaessa sama loppusointu. Näin *guivre* ja *chevalier de cuivre* sopivat kielellisiltäkin muodoiltaan toistensa kump-paneiksi. Sanojen samankaltaisuuden kautta *chevalier de cuivre* ei ole kovin kaukana muodosta *chevalier de guivre* eli *guivren ritari*. Näin ritari on melkein määrätty "guivren omaksi" nimellään.<sup>429</sup>

<sup>428</sup> *Kupariritari, valtava ja ihmeellinen, tuli sisään pimeään saliin, joka valaistui äkistä ja hän näki hirveän nuoren guivren, joka kiemurteli häntä kohti. Ritari valmistautui taistelemaan, kun hän äkkiä tunsikin syntyvän sydämessään syvän ja sääliävän rakkauden. Sillä hirviöllä oli naisen huulet, kosteat huulet, jotka lähestyivät hänen huuliaan. Heidän suunsa koskettivat toisiaan, ja suudelman aikana guivret muuttui todelliseksi ja rakastuneeksi prinsessaksi ja linna puolestaan heräsi eloon. (MV: 100.)*

<sup>429</sup> Kelipeli ei valitettavasti käänny suomeksi. Sama käännösongelma on myös mm. englanninkielessä, jossa kupari on *copper*, saksassa, jossa kupari kääntyy *kupfer*:ksi ja espanjassa jossa kupari on *cobre*.

Tämä EP:n neljäs luku poikkeaa huomattavasti sitä edeltäneestä ja sitä seuraavasta luvusta. Teoksen kolmannessa ja viidennessä luvuissa keskitytään kuvaamaan Merlinin luo saapuneiden hahmojen vaellusta ja heidän mietteitään haudalla, mutta neljännen luvun tapahtumat eivät sijoitu enää velhon metsään. Tämän luvun poikkeava luonne selittyy sillä, että sen voi katsoa koostuvan Merlinin ja Vivianen unenomaisesta haaveilusta, jotka metsän osin hallusinatorisessa maailmassa sekoittuvat toisiinsa. Näin kupariritari, guivre ja Camelotin kuningatar ovat läsnä Merlinin metsässä vain päähenkilöiden ajatuksien kautta. Merlinin ja Vivianen unenomaiset kuvitelmat vuorottelevat toisiaan ja nivoutuvat yhteen. Merlinin niin sanottu sankarillinen rakkausni näkyy keskiaikaisen sankarin kuvauksena. Hän on valtava ja ihmeellinen kupariritari, joka ikään kuin luo naisen uudelleen suudelmallaan. Kelttilegendassa Merlin jää vaille rakastamansa naisen suudelman, joten EP:ssa hän toteuttaa unelmaansa kuvitelmissaan, joissa Viviane on korvaantunut varsinaisella hirviöllä. Freudin mukaan unia syntyykin nukumistilassa juuri siksi, että siulunsisäinen sensuuri on silloin heikommillaan (Freud 1999: 438). Näin Merlinin lisäksi myös Viviane paljastaa unessaan syvimät haaveensa. Hän kuvittelee itsensä Orkenisessa odottavaksi kaihoisaksi tytöksi, joka laulaa rakkaudesta, Camelotin synnyttäväksi yksinäiseksi kuningattareksi ja lopulta guivreksi, jonka urhea ritari pelastaa.

Sekä Merlinin että Vivianen unelmissa toistuvat vanhoissa myyteissä kertautuvat rakkauden ja sankaruuden teemat. Tässä EP:n neljännessä luvussa unelmat käyvät toteen sillä sen lisäksi, että guivre löytää puolison kuningatar synnyttää kaksoset, ikkunasta laulava nainen on kaihoisan onnellinen ja tiellä kulkevat jonglöörit iloisia saadessaan muistoksi tytön kamman. Vivianen ja Merlinin haaveissa ei näin ole läsnä heidän hypoteksteissä kuvattuun elämään kuuluvaa surua ja petosta. Heidän haaveensa ovat rakkaudesta ja siihen sekoituneesta kauhusta ja sydänsurusta syntyneitä runonomaista ilmestystä. Tämän luvun unimaailmassa rakkaus ja sen tavoittaminen on mahdollista. Onnellinen rakkaus voi kukoistaa EP:ssa kuitenkin vain kuvitelmissa.

#### 4.4 Mahdoton rakkaus

Onnen saavuttavasta ritarin ja hirviön muodostamasta parista huolimatta Merlinin kokemana epäonnistunut ”rakkaustarina” kertautuu yhä uudelleen metsän hyperhahmojen kohtaloissa. Velho etsii onnellisen rakkauden kokenutta ihmisistä historian sivuilta. Haudalle tulevat hahmot eivät kerro kohtaloistaan, mutta pienet viitteet nostavat niiden menneisyyden esiin. Koska valtaosa EP:n hahmoista on miehiä, Merlin näyttää etsivän pikemmin onnellista ja rakastunutta miestä kuin naista tukemaan uskoaan rakkauteen.

Kerta toisensa jälkeen teoksen hahmot paljastuvat kuitenkin tavalla tai toisella onnettomien rakkauskertomuksien osapuoliksi tai sydänsurujen kylväjiksi. Teoksen hahmoista 29:n voikin sanoa tulleen petetyiksi rakkaudessa tai olleen itse pettäjä. Lisäksi rakkaudettomiin hahmoihin voi lukea teoksessa esiin-



tyvät naisoraakkelit, Cumaen oraakkeli, Delfoin papittaren ja Endorin ennustajan, joilta edellytettiin kieltäytymistä eri sukupuolten välisestä kanssakäymisestä. Rakkauden mahdottomuus on näin osa myös heidän olemustaan.

Mahdotonta rakkautta kuvastaa myös teoksen ensimmäisen luvun hypoteksti *Lancelot du Lac*, vaikka tuon teoksen sisältämä onneton ritaritarina ei olekaan esillä EP:ssa. Vaikka Lancelotia ei varsinaisesti mainita Apollinainen teoksessa, liittyy hän teoksen aloitusluvun hypotekstin lisäksi monen haudalle vaeltavan hahmon tarinaan. Hän on esimerkiksi yksi haudalla vierailevan Morganen intohimon kohteista ja legendan mukaan Viviane ottaa hänet koulutettavakseen. Tarinan mukaan Lancelot rakastuu Arthurin vaimoon Guerneviereen. Pitäessään rakkautensa platonisena hän kuvaa ihanteellista ritaria, mutta siveellisyytensä ja hyvyys murtuvat ritarin ja kuningattaren sortuessa fyysiseen rakkauteen. Rakkaussuhteen tullessa ilmi syttyy verinen sota, jossa muun muassa Arthur on polttava vaimonsa elävältä roviolla ja Lancelot surmaa Gauwainin veljen pelastaessaan Guernevierien. Näin kelttimytologiassa rakkaus synnyttää syvän vihan ja katkeruuden rintaman ennen veljellisissä väleissä olleiden pyöreänpöydän ritarien välille.

Lancelot on EP:ssa niin sanotusti piilotettuna hahmona hypotekstien kautta kuvastamassa epäonnista, kuolemaa tuottavaa rakkautta. Apollinaire ei olekaan valinnut teoksen ensimmäisen luvun hypotekstiä sattumanvaraisesti kaikista Merliniä käsittelevistä legendoista vaan tuon hypotekstin avulla hän on tukenut teoksensa onnetoman rakkauden teemaa.

Vaikka Lancelot on oman epäonnisen tarinansa aiheuttaja, niin pohjimmiltaan nainen on kuitenkin tekijä, joka syöksee hänet turmioon. Tämä pätee tavalta tai toisella myös valtaosaan muista EP:n miespuolisista hyperhahmoista. Viviane on näiden pahaenteisten rakastajattarien johtohahmo. Merlin toteaa teoksen kuudennen luvun lopussa Vivianelle: "Oi sinä, jota rakastin, sinä joka muistutat minua, sinä muistutat myös kaikkia muita naisia" (MV: 118):

Ô toi que j'aimais, toi qui me ressembles, tu ressembles aussi à toutes les autres femmes (EP: 102).

Burgos jakaa EP:n luvut teoksen rakkaustematiikan pohjalta erilaisiin osiin, joita ovat petollisen rakkauden kuva (*Images de l'amour trompé*), helvetillinen rakkaus (*L'amour infernal*), lihallinen kuolemaan liittyvä rakkaus (*L'amour charnel lié à la mort*), haaveellinen rakkaus (*L'amour rêvé*), hengellisen rakkauden turhuus (*Vanité de l'amour spirituel*), aina mahdoton rakkaus (*L'amour à jamais impossible*) ja voitokkaan runoilijan lopulta ylevöittävä rakkaus (*L'amour sublimé enfin du poète triomphant*). (Burgos 1972: CXXII.) Tämän pohjalta EP näyttää korostuvan ennen kaikkea pessimistiseksi vuodatukseksi rakkauden mahdottomuudesta. Epäonnisen rakkauden kokeneet henkilöt pyrkivät horjuttamaan Merlinin uskoa rakkauteen todistaessaan, että rakkaus on vain lihallista himoa tai oman edun tavoittelua. Teoksen lopussa Merlin ymmärtääkin, ettei hän lopulta ole toisiaan rakastavien hahmojen ympäröimä, koska rakkaus ylipäättänsä on mahdotonta. Hän löytää mytologian hahmoista ja niiden elämäkuvioista yhä uudelleen toistuvia tekijöitä, jolloin rakkauden teema varioituu erilaisiksi epäon-

nisiksi rakkaustarinoiksi: miehen ja naisen väliseksi, samaa sukupuolta olevien väliseksi, eläinten väliseksi, eläinten rakkautena ihmiseen ja päinvastoin, vanhempien rakkautena lastaan kohtaan, isän rakkautena tyttärensä inestien kautta ja raiskaajan rakkautena raiskattavaan. Kohtalokas rakkaus on myyteissä toistuva teema ja näin se nousee EP:ssa universaalien totuuden asemaan.

Siinä missä haltijattaret ovat muuttuneet EP:ssa raadollisiksi, myös rakkaus on menettänyt mahtinsa ja muuttunut dekadenttisen turmiolliseksi, petolliseksi, lihallisen irstaaksi ja väkivaltaiseksi. Siitä on tullut tuhoa, surua ja jopa konkreettista kuolemaa tuottavaa. Tämä korostuu myös siinä, että Apollinairella rakkaus ja kuolema (samoin kuin elämä ja kuolema) ovat usein läsnä samassa virkkeessä ja muutenkin loogisesti tai retorisesti yhdistyneinä lauserakenteen tasolla. Teoksessa on 78 lausetta, joissa esiintyy sana *l'amour* (rakkaus) tai verbi *aimer* (rakastaa). Näistä 17:ssä on samanaikaisesti läsnä kuolema. Rakkaus rinnastuu kuolemaan juuri siksi, että teoksessa on kyse nimenomaan rakkauden kuolemasta. Kuolevaksi julistetaan niin ihmisten rakkaus toisiaan kohtaan kuin ihmiskunnan rakkaus myyttiseen perintöönkin. On kuitenkin huomioitava myös se, että *aimer*-verbi ei tarkoita vain varsinaista rakastamista vaan myös jostakin pitämistä. Tällöinkin se on kuitenkin positiivisen tunteen ilmentymä verrattuna ainakin näennäisen negatiiviseen kuolemaan.

Runoilijavelhon rakkaus myyttiperinteen naiseen symboloi myös runoilijan rakkautta vanhaan perinteeseen, jonka hän näkee muuttuvan hedelmättömäksi ja rappiolliseksi. Merlinin haudalle vaeltavien mahojen hirviöiden tapaan kulttuuriperinne on muuttunut kyvyttömäksi uudistumaan. Kuitenkin vaikka Apollinairen teos nostaa esiin voimakkaasti ajatuksen siitä, että vanha perinne on kohdannut taiteen rappeutumisen ja urautumisen, ilmentää se samanaikaisesti syvää rakkautta tuota perinnettä kohtaan. Maan alle suljettu velho kuuntelee haudallaan keskustelevia naisia, säälii surmattua Angéliqueta ja puhuu haltijattarille. Rapistuneilla naisilla ei enää ole asemaa kaunottarien joukossa, mutta he ovat läsnä muistuttamassa kerran synnyttämästään rakkaudesta ja intohimosta.

Rakkauden ja kuoleman voi katsoa olevan EP:ssa perimmäisiltä olemuksiltaan yhtä ja samaa, koska ei ole olemassa elämää ilman kuolemaa. Ne kuvastavat myös olemisen ääritiloja, koska rakkauden voi rinnastaa intensiivisimpään elämään. Esiintyessään rinnan EP:ssa elämä ja kuolema korostavat karnevalistista ideaa uuden syntymästä. Siinä missä teoksen ensimmäisessä luvussa on hyvin konkreettisesti kyse hypotekstin modernisoinnista, on tuo sama tavoite läsnä teoksen muissakin osissa. Apollinairen teos herättää vanhat tarinat uudelleen henkiin ja tekee niistä kuolleiden myyttien sijaan uusia myyttejä. Näin runoilija ei hylkää perinnettä vaan etsii uusia näkökulmia tradition hyväksikäyttöön ja uudelleen muokkaukseen. Hän ei ole naturalistien ja dekadenttien kaltaisesta kulttuuripessimisti, joka näkee traditioin rappeutuneena reliikkinä, vaan kannustaessaan runoilijoita uusien myyttien keksimiseen, hän yhä uskoo perinteen kykenevän toimimaan pohjana uudelle taiteelle.

## 5 ANIMAALINEN YMPÄRISTÖ

Bêtes! Tant de bêtes,--- (EP: 72).

Viviane huudahtaa: "Eläimiä! Niin paljon eläimiä,---" (MV: 89). EP:n metsässä liikkeukin yhteensä 74 erilaista eläintä tai eläinjoukkoa, joista valtaosa on oikeita eläimiä kuten korppi, hirvi ja sikalauma. Fiktiivisiä eläimiä eli taru- ja satueläimiä on 12. Näitä ovat esimerkiksi sfinksit, lohikäärmeet ja yksisarviset. Eläinten saapuessa Merlinin haudalle noitien ja haltijattarien kanssa, metsä täyttyy siipien kahinasta ja käheistä huudoista:

La forêt était pleine de cris rauques, de froissements d'ailes et de chants. De vols irréels passaient au-dessus de la tombe de l'enchanteur mort et qui se taisait. La dame du lac écoutait des bruits, immobile et souriante. Près du tombeau, des couvées serpentes rampaient, des fées erraient çà et là avec des démons bicornus et des sorcières venimeuses.<sup>430</sup> (EP: 21.)

Merlinin metsässä eläimet puhuvat ihmismäisesti keskenään. Haudalle vaeltaneiden ihmisten tapaan ne keskustelevat kuolemasta, rakkaudesta, yksinäisyydestä ja kuolleesta velhosta. Tämä eläinten inhimillisuus vie Apollinairen teosta kohti sadunomaista fantasiamaailmaa. Faabeleissa eläimet esitetäänkin usein juuri puhetaitoisina ja kykenevinä keskustelemaan ihmisten kanssa (Biedermann 2002 *s.v. eläimet*, 47).

### 5.1 Eläinten valtakunta

Eläinten vaellus metsään saavuttaa kliimaksinsa EP:n kolmannessa luvussa, jossa haudalle saapuu Tyolet-ritarin viheltämänä kokonainen eläin- ja

---

<sup>430</sup> Metsä oli täynnä käheitä huutoja, siipien kahinaa ja laulua. Epätodelliset lintuparvet lensivät yli kuolleen, vaitonaisen velhon haudan. Järven neito kuunteli noita ääniä hievahtamatta ja hymyillen. Lähellä hautaa mateli käärmeenpoikasia, haltijattaret harhailivat siellä täällä yhdessä kaksisarvisten paholaisten ja pahansuopien noitien kanssa. (MV: 40–41.)

oliolauma. Tämä eläinten marssi on esitetty listassa, jossa mainitaan yhteensä 59 eläinrotua tai eläimenkaltaista olentoa:

*Vinrent: les griffons, les dragons, le monstre Chapalu, les pigeons, les onces, les chimères, les guivres, les guivrets, les sphinx survivants toujours sur le point de mourir, les renards, les loups, les araignées, les serpentins, les scorpions, les tarasques, les crapauds, les sauterelles, les grenouilles et leurs têtards, les blaireaux, les sangsues, les papillons, les hiboux, les aigles, les vauteurs, les rouges-gorges, les mésanges, les bouvreuils, les grillons, les rossignoles, les chats, les loups-garous, des troupeaux de vaches maigres ou grasses entourant quelques tauraux, les chauves souris, le belettes, les mouches, les martres, Béhémot, les ours, les cigales, les ichtyosaures, les bardes de biches avec leurs faons, Léviathan, les chers, les sangliers, les cloportes, les tortues, les sarigues, les chats-huants, les guêpes, les vipères, les couleuvres, les aspics, les pythons, les paons, les engoulevents, les abeilles, les fourmis, les moustiques, les libellules, les mantes religieuses. Tous les animaux rampants et ceuz qui marchent, tous les oiseaux, tous les insectes ailés ou non auxquels il fut possible d'ouïr le sifflement allègre de Tyolet accoururent à son appel et se réunirent attentifs autour de lui.*<sup>431</sup> (EP: 64–65.)

Eläinluettelo luo tyyllään meluisan kuvan haudalle saapuvista olennoista ja syntyvästä eläinvaltakunnasta. Listassa ei ole eläinrotujen tai muiden hierarkoiden luomaa logiikkaa, joka oikeuttaisi ja selittäisi eläinten ilmestymisjärjestystä. Näin ensimmäisiksi aarnikotkien yhteys seuraavaksi saapuviin lohikäärmeisiin ja Chapaluun olisi vielä ymmärrettävissä niiden fantasian maailmaan kytkeytyvien olemuksien takia, mutta niitä seuraavat kyyhkysset ja lumileopardit rikkovat tämän tarunomaisen maailman kuulumalla todellisiin eläimiin. Tämän jälkeen paikalle vaeltavat khimairat, guivret ja sfinksit kuuluvat jälleen taru-maailmaan kun taas niitä seuraavat ketut ja sudet eivät. EP:n eläinlistassa myytinen maailma sekoittuu koomisesti reaaliin maailmaan, mikä korostaa kuvauksen riitasointuisuutta ja kaoottisuutta. Samalla taianomaisten olentojen esiintyminen rinnan tavallisten eläinten kanssa kuvaa sitä, kuinka fantasia on menettänyt tarunomaisuuttaan – siitä on tullut olemukseltaan yllätyksetöntä ja kuollutta tarinaa.

Listan hyperbolinen luetteleminen ja tiheä pilkutus sidottuna toistuviin assonanseihin tekee tekstistä takovan ja nopeatempoisen, jolloin se vaikuttaa ylijännitteiseltä ja hengästyttävältä. Tämä lähes meluava ja hälisevä kuva luo odotuksen myöhemmin seuraavasta harmoniasta. Eläinlistaa voikin pitää musikaalisena kokonaisuutena, jota jaksottavat toistuvat rytmit, kuten substantiivien peräkkäisyyden katkaisevat pidemmät määritelmät. Lyyrisestä kokonaiskuvasta huolimatta tulee myös listan yksittäisiin osatekijöihin kiinnittää huomiota. Tekstin äänteellisen toiston ja rytmisyyden aikaansaanti ei ole listalla

<sup>431</sup> Paikalle saapuivat aarnikotkat, lohikäärmeet, Chapalu hirviö, kyyhkysset, lumileopardi, khimairat, guivret, pikku guivret, eloonjääneet sfinksit, jotka olivat aina kuolemaisillaan, ketut, sudet, hämähäkit, käärmeet, skorpionit, tarasquesit, rupikonnat, hepokatit, sammakot ja niiden nuijapäät, mäyrät, iilimadot, perhoset, pöllöt, kotkat, korppikotkat, punarinnat, tiaiset, punatulkut, sirkat, satakielet, kissat, ihmisset, lauma laihoja tai lihavia lemmiä muutaman härän ympäröimänä, yölepakot, lumikot, kärpät, näädat, Behemoth, karhut, laulukaskaat, Iktyosaurukset, naarashirvilaumat vasoineen, Leviatan, saksanhirvet, villisiat, siirat, kilpikonnat, pussirotat, lehtopöllöt, ampiaiset, kyykäärmeet, tarhakäärmeet, apiskyyt, pythonit, riinkukot, kehrääjät, mehiläiset, muurahaiset, hyttysset, sudenkorennot, rukoilijasirkat. Kaikki matelijat ja kaikki ne jotka kävelevät, kaikki linnut, kaikki siivekkäät ja siivettömät hyönteiset, joiden oli mahdollista kuulla Tyoletin iloinen vihellys, riensivät paikalle hänen kutsustaan ja kokoontuivat tarkkaavaisina hänen ympärilleen. (MV: 81.)

esiintyvien eläinten ainoa funktio. Näin esimerkiksi pilkuttetun rytmin katkaisevassa pidemmässä kuvauksessa mainitut lihavat ja laihat lehmät viittaavat olemuksillaan VT:n Mooseksen kirjaan. Intertekstuaalisesti Raamattu on hypoteksti, jonka kautta lähes huomaamatonkin viittaus voi tuoda mukanaan laajan hypopohjan.<sup>432</sup> Näin kuin ohimennen mainitut lehmät kätkevät sisäänsä VT:n tarinan, jossa Faarao näkee unen lehmistä, joiden Joosef tulkitsee ennustavan Egyptin tulevaisuutta:

Ja katso, virrasta nousi seitsemän kaunista ja lihavaa lehmää, jotka kävivät laitumella kaislikossa. Ja katso, niiden jälkeen nousi virrasta toiset seitsemän lehmää, rumia ja laihoja; ne astuivat edellisten lehmien viereen virran rannalle. (I Moos. 41: 2-3.)

Haudalla vartioiva Viviane kiinnittää huomiota härkien ympäröimiin lehtiin ja viittaa niiden Raamatulliseen taustaan kysyessään ”Mistä nälänhädästä ja mistä yltäkylläisyydestä te ilmoitatte”:

Vaches maigres, vaches grasses, signes d’un songe matinal et véridique, quelle famine et quelle abondance annoncez-vous?<sup>433</sup> (EP: 73-74).

Mooseksen kirjassa lihavat lehmät symboloivat yltäkylläisiä vuosia ja laihat puutetta ja nälänhätää. Lehmillä itsellään ei tässä ole varsinaista symboliikkaa vaan ne kuvastavat olemuksillaan suoraan valtakunnan ja kansan hyvinvointia. Pahaenteiset vierustoverit, kuten ihmissudet ja yölepakot ympäröivät EP:ssa nautoja, mutta koska samassa luettelossa esiintyy myös vaarattomia ja tavanomaisia eläimiä kuten punatulkkuja, muurahaisia ja hirviä, ei lehmälauma ole täysin pahuuden voimien ympäröimä. Lehmät enteilevät Merlinin haudalle syntyvän eläinvaltakunnan tulevaisuutta, mutta koska niiden joukossa on sekaisin sekä laihoja että lihavia yksilöitä, ei niistä voi tehdä Raamatullisen unentulkinnan kaltaista yksiselitteistä johtopäätöstä. Vanha myyttinen teema ei toimi enää ennustuksellisenä kuvana tulevasta vaan vain viitteenä Raamatulliseen aikaan.

### Käänteinen luomiskertomus

Burgos näkee EP:n eläintenvaltakunta kohtauksessa luomiskertomuksen parodiaa, koska siinä luominen tapahtuu vahingossa, eikä itse luoja ymmärrä tekojaan (Burgos 1972: 97). Kohtauksessa ylevä aihe onkin korvattu matalalla siten, että eläinten kansoittaman maailman luoja ja valtakunnan alkuunpanijana ei toimi Raamatullisesti kaikkivoipa jumala vaan tietämätön viheltelevä ritari, joka hylkää ”luomakuntansa” ja pakenee paikalta. Hän on kristillisen jumalan sijaan eepoksien inhimillinen ja erehtyväinen jumala. Hän on eräänlainen voimaton demiurgi, vaikkei hänen tarkoituksenaan varsinaisesti olekaan luoda uutta

<sup>432</sup> Viittaus Raamattuun ei kaunokirjallisessa tekstissä viittaa vain Raamattuun, vaan kokonaiset tekstimassat lähtevän liikkeelle yhdestä ”viattomasta” sitaatista (Makkonen 1986: 75).

<sup>433</sup> Laihat lehmät, lihavat lehmät, merkit aamuisesta ja todenmukaisesta unesta, mistä nälänhädästä ja mistä yltäkylläisyydestä te ilmoitatte? (MV: 90).

maailmaa vaan eläintenvaltakunta syntyy vahingossa. Tyolet sanookin, että ”Olen käyttänyt huonosti erikoista kykyäni. Viheltelin omaksi ilokseni, ja te kaikki tulitte paikalle” (MV:81):

J'ai mésusé de mon pouvoir singulier. Pour m'amuser, j'ai sifflé et vous êtes tous venus. (EP: 65.)

Kohtauksen rinnastuessa Raamatun luomiskertomukseen se parodioi kristillistä jumalaa tehdessään luomisesta sattumanvaraista ja tahatonta. Kristillisen kosmologian näkökulmasta maailmankaikkeus on luotu Logoksen eli Sanan välityksellä (Metso 2004: 37). EP:ssa ritarin viheltely korvaa sanan. Viheltämistä on perinteisesti pidetty rahvaanomaisena ja sivistymättömänä ilmaisutapana johon nimenomaan sen roolista eläinten kutsumismuotona. EP:ssa Tyoletin vihellys toimii juuri arkaaisen mallinsa mukaisesti kutsuessaan eläimet koolle. Viheltämisen on kansanperinteessä katsottu liittyvän myös paholaisiin ja sillä on uskottu olevan demoneja paikalle kutsuva vaikutus. Tyoletin viheltämänä metsään saapuukin eläinten ohella erilaisia demoneita ja saatanan ruumiillisuuksia. Kansanperinteessä viheltämistä on pidetty tavanomaista vaarallisempana joidenkin luonnonilmiöiden kuten revontulien ja sateenkaaren aikana ja erityisen vaarallisena on pidetty viheltämistä kirkossa tai virren sävelen mukaan.

EP:ssa Tyolet kokee viheltelyn vaarallisuuden tullessaan uhkaavien eläinten ympäröimäksi. Myös VT:n krokotiiliä muistuttava vesipeto Leviatan neuvoo ritaria lopettamaan viheltelyn, etteivät ihmiset luulisi tätä käärmeeksi:

Va-t'en, mais ne siffle plus; sinon tes pareils te prendraient pour un serpent<sup>434</sup> (EP: 66).

Leviatan on itse paholaisen edustaja ja hänen mainitsemansa käärmekin mielletään usein paholaiseksi.<sup>435</sup> Näin koomisesti paholaisenkaltaisen olento neuvoo EP:ssa ritaria varomaan, etteivät toiset ihmiset vain luulisi häntä demoniksi. Perinteisesti ihmiskunnan viholliseksi mielletty paholainen ei näin pyri tuhoamaan ihmistä vaan auttaa tätä.

Raamatullisen luomiskertomuksen mukaan jumala luo ensimmäisiksi olennoiksi maan päälle veden elävät ja linnut sanoessaan: ”Viliskööt vedet eläviä olentoja, ja lentäkööt linnut maan päällä taivaanvahvuuden alla” (1 Moos 1: 20). Vaikka Merlinin metsään saapuu eläimiä kuin Nooan arkkiiin<sup>436</sup> niin EP:n ”luomiskertomuksessa” juuri vedenelävät loistavat poissaolollaan. Tyolet on onnistunut kutsumaan paikalle vedeneläimistä vain demonisimmat kuten Ikytosaurukset, jotka ovat kreikkalaisessa mytologiassa kalaliskohirviöitä ja VT:ssa mainitun Leviatanin. Näin kristillisinä symboleina toimivien varsinais-

<sup>434</sup> Mene, mutta älä enää sihauta ääniä huultesi välistä; sillä muutoin kaltaisesti luulevat sinua käärmeeksi (MV: 82).

<sup>435</sup> Käärmeen symboliikasta myöhemmin lisää tässä luvussa.

<sup>436</sup> Raamatussa tosin eläimiä ei luetella lajeittain vaan puhutaan yleisemmin esimerkiksi metsäeläimistä, karjaeläimistä ja matelijoista. Lisäksi Nooa ei luonnollisestikaan ottanut arkkiinsa EP:n eläinkuvastoon kuuluvia saatanallisia petoja kuten aarnikotkia ja sfinksejä.

ten kalojen korvaantuminen vesidemoneilla korostaa syntyvän eläinyhteisön pakanallisuutta.

Vedeneläimien poissaolo Apollinairen muutoin lajillisesti laajasta eläingalleriasta on yhteydessä Vivianeen, sillä kalojen puuttuminen vie järven neidolta pois hänelle läheiset "lajitoverit". Tällöin myös Viviane, niin kuin niin moni muukin teoksen henkilö, on yksin muukalaisten keskuudessa. Katsellessaan Tyoletin koolle kutsumaa eläinjoukkoa, hän toteaaakin kaihoisasti, ettei paikalla ole "yhtään meren tai makean veden kalaa":

Bêtes! Tant de bêtes, mais aucun poisson ni de mer, ni d'eau douce!<sup>437</sup> (EP: 72.)

EP:n vastakkaisuutta Raamatun luomiskertomuksen kanssa painottaa myös se, että syntyneen eläinvaltakunnan lait sanelee jumalan sijaan VT:n virtahepomainen Behemot-hirviö. Raamatussa Behemot on Leviatanin ohella metaforisesti identtinen paholaisen kanssa (Frye 1983: 194). Se kuvataan lopunajan saatana-liseksi eläinhahmoksi, joka hallitsee maailmaa sen kaaostilassa (Job.). Tämä Behemotin rooli nimenomaan Merlinin kielteiseksi kokeman kaaoksen luojana korostuu EP:ssa. Tuo paholainen korottaa itsensä muiden yläpuolelle ja julistautuu diktaattoriksi. Näin se ikään kuin on luomassa järjestäytyntä yhteiskuntaa vaikka tähtääkin kaaokseen:

Pour moi, je suis la voix de vous tous; seul, j'ai toutes les idées claires que vous avez chacun en particulier; et, si nul ne trouve à redire, je me proclamerai dictateur...je suis dictateur<sup>438</sup>. (EP: 67.)

Behemot toteaa omaavansa yksinään "kaikki selvät ajatukset, joita teillä kaikilla on erikseen". Näin eläinten valtakuntaa ei johda kansaansa rakastava hallitsija tai isä vaan ylimielinen hirviö. EP:n luomiskertomus ei johdakaan Raamatulliseen paratiisiin tilaan vaan pikemminkin maanpäälliseen helvettiin ja lopulliseen rappioon. Näin Behemot vastaa olemukseltaan eepoksissa kuvattua immoraalista jumalaa, joka on lopulta hyvin lähellä saatanaa (Feeney 1991: 8).

Behemot julistaa olevansa kaikkien eläinten ääni, mutta Merlin varoittaa eläimiä tuosta saatanaalisesta hirviöstä. Vaikka velho on itse syntyperältään lähellä Behemotia, hän tuomitsee tuon paholaisen perustaman valtakunnan ja kehottaa eläimiä hajaantumaa mädäntyvän ruumiinsa luota. Hän huutaa "Järjettömät eläimet, menkää kauas juurettomasta Behemotista" (MV: 89):

Bêtes en folie, allez loin du Béhémoth sans origine (EP: 72).

Merlin kutsuu Behemotia juurettomaksi ja tuo hirviö toteaa itsekin olevansa syntyperätön (*sans origine*). Raamatun mukaan kuitenkin jumala on alkujaan luonut Behemotin.<sup>439</sup> Näin ollessaan EP:ssa nimenomaan juureton ja syntyperä-

<sup>437</sup> Eläimiä! Niin paljon eläimiä, muttei yhtään meren tai makean veden kalaa! (MV: 89.)

<sup>438</sup> Minä puolestani olen teidän kaikkien ääni; yksinäni minulla on kaikki selvät ajatukset, joita teillä kaikilla on erikseen; ja jos kenelläkään ei ole mitään sitä vastaan, julistan itseni diktaattoriksi...Olen diktaattori. (MV: 83.)

<sup>439</sup> Katso Behemotia, jonka minä olen luonut niin kuin sinutkin (Job. 40: 10).

tön, tulee tuon hirviön Raamatullinen historia irtisanotuksi. Vaikka Behemot on hyperhahmo, se on uudenseläinen ja ennen kuulumaton samoin kuin esimerkiksi haudalle saapuneet itämaan tietäjät. Se toimii kuitenkin esikuvansa mukaisesti siinä mielessä, että sen tavoitteena ei ole luomiskertomuksen jumalan kaltaisesti kansoittaa maata vaan nimenomaan autioittaa ja saattaa se kaaokseen. Behemot pyrkii tuhoamaan metsän myyttiset hahmot.

Merlin ylenkatsoo haudastaan Behemotia. Hän varoittaa eläimiä johtajansa paikalleen jämhätäneisyydestä huutamalla ”Ettekö näe? Tuo diktaattori on muuttumaton”. Hän korostaa näin sanoillaan sitä, että yksilön tulee alituisesti tavoitella uusiutuvaa muotoa ja ilmaisua:

Ne voyez-vous pas? Il est immobile, ce dictateur. Croyez-moi je vous aime et sais le nom de chacune de vous. Séparez-vous et ne vous fréquentez pas, sinon quand vous aurez faim pour vous dévorer.<sup>440</sup> (EP: 71.)

Velho näkee Behemot-paholaisessa vaaran kehityksen pysähtymisestä. Vaikka erityisesti romantikoilla paholaisen olemukseen sisältyy ajatus luomisesta, niin EP:ssa Behemot on Luciferin sijaan vaarallisen muuttumaton ja siksi hedelmätön johtaja. Merlin ei tuomitsekaan Behemotin demonista olemusta vaan nimenomaan sen uudistuskyvyttömyyden. Tällainen jähmettyneisyys on modernia ilmaisua tavoittelevalla runoilijavelholle suurin ajateltavissa oleva synty. Hän kysyykin metsän eläimiltä ovatko nämä niin kaukana muodonmuutoksestaan, etteivät huomaa Behemotin olemusta:

Bêtes en folie, êtes-vous si loin de votre prochaine métamorphose que la brute des brutes, le Béhémoth tranquille et sans origine, ait pu vous persuader?<sup>441</sup> (EP: 71.)

Runoilija-Merlin kannustaa kansaa profetankaltaisesti muutokseen. Hän kehottaa eläimiä hajaantumaan ja hakeutumaan yksinäisyyteen. Näin teoksesta nousee uudelleen esiin kielteinen suhtautuminen yhteisöllisyyteen: Merlin korostaa eläimille yksilöllisyyttä sokean laumasieluisuuden sijaan.

### Hermafrodiitit

Behemot jakaa valtakuntansa olennot hyviin ja huonoihin niiden seksuaalisen perimän mukaan. Hän julistaa hermafrodiittien<sup>442</sup> olevan alinta kastia ja ansaitsevan siksi tulla tapetuiksi. Sukupuolettomien eläinten tehtäväksi hän puolestaan asettaa muiden eläinten palvelemisen:

<sup>440</sup> Ettekö näe? Tuo diktaattori on muuttumaton. Uskokaa minua, joka rakastan teitä ja tunnen jokaisen teistä nimeltä. Hajaantukaa, älkääkä enää tavatko toisianne muutoin kuin syödäkseenne toisianne kuin teillä on nälkä. (MV: 88.)

<sup>441</sup> Järjettömät eläimet, oletteko niin kaukana seuraavasta muodonmuutoksestanne, että raaista raaoin levollinen ja juureton Behemot on saanut teidät vakuuttumaan? (MV: 88.)

<sup>442</sup> Hermafrodiitti-termi juontuu Afroditen ja Hermeen pojasta Hermafroditoksesta. Ovidiuksen mukaan nuori Hermafroditos kylpi lähteessä, jossa asui nymfi. Nymfi rakastui nuorukaiseen ja painautui lujasti tätä vasten pyytäen jumalia yhdistämään heidät yhdeksi ainoaksi olennoiksi. (Henrikson 2002: 319.)



Seront exclus ceux qui ne sont ni mâles ni femelles. Ils continueront leurs travaux excellents et nous apporteront les provendes quotidiennes. Quant à ceux qui sont hermaphorites, il est juste qu'on les tue, car depuis longtemps déjà ils n'ont plus de raison d'être.<sup>443</sup> (EP: 67.)

Hermafrodiitit edustavat olemuksellaan tavanomaisesta poikkeavaa seksuaalisuutta. EP:ssa syntynyt paholaisen valtakunta on seksuaalista aktia korostava ja sen tavoitteena on ryhtyä eri rotujen väliseen paritteluun. Näin hermafrodiitit, jotka ainakaan näennäisesti eivät tarvitse muita olentoja lisääntymisaktiinsa, ovat valtakunnan tavoitteelle ulkopuolisia. Ne eivät ole samanarvoisia muiden metsän eläinten kanssa kun taas sukupuolettomat eläimet eivät niin sanotusti loukkaa valtakunnan tavoitteita, koska ovat täysin ulkopuolisia sen "parittelupelille" ja soveltuvat hyvin palvelijoiksi.

Raamatullinen alkuluomakunta ei ollut EP:n eläinvaltakunnan kaltaisesti seksuaalinen, vaikka sen jäsenten tavoitteena olikin "lisääntyä ja täyttää maa". Kirkon piirissä ihmisen eroottinen olemus on yhä tabu, eikä se ikään kuin kuulu kristilliseen ihmiskuvaan.<sup>444</sup> Näin Raamatun genesistä parodioivan luomakunnan yliseksuaalisuuden voi katsoa viittaavan kristillisen maailman seksuaalikielteisyyteen.

Behemotin puhuttua EP:ssa eläimet hyökkäävät hermafrodiittien kimpuun ja surmaavat nämä. Eläinvaltakunnan kansalaiset saavat näin ensimmäisen yhteisen ateriansa näistä kahdella sukupuolella varustetuista eläimistä:

*Aussitôt que Béhémoth eut parlé, les animaux se précipitèrent sur les hermaphrodites qui se laissèrent tuer sans résistance, tant ce qu'avait dit le dictateur paraissait raisonnable. Les animaux carnivores eurent ainsi un premier repas.*<sup>445</sup> (EP: 67.)

Burgos arvelee Apollinainen viittaavan hermafrodiitti-kohtauksella *Roland Furieux*-teokseen jossa kirodot hermafrodiitit surmataan (Burgos 1972: 103). EP:n Behemot kuitenkin sanoo, että hermafrodiiteilla ei ole enää pitkään aikaan ollut syytä olla olemassa ja näin sen voi katsoa viittaavan lähinnä Platonin teokseen *Pidot*. Siinä Sokrates seuralaisineen pitää kukin vuorollaan ylistyspuheen Erokelle. Käsittelyn alla on näin EP:n Merliniäkin askarruttava rakkaus.

*Pidoissa* Aristofanes kertoo siitä, kuinka ihminen oli alun perin kahdeksanraajainen, pallonmuotoinen androgyyni, jossa oli yhtä paljon miestä ja naista.

<sup>443</sup> Pois suljetaan myös ne, jotka eivät ole uroksia eivätkä naaraita. He jatkavat erinomaista työtään ja tuovat meille päivittäiset ruokatarvikkeet. Kaksineuvoisten tapauksessa taas on oikeutettua, että me tapamme heidät, sillä enää pitkään aikaan heillä ei ole ollut syytä olla olemassa. (MV: 83–84.)

<sup>444</sup> Juutalaisuus ja kristinusko muuttivat erotiikan ja uskonnon suhteita. Ne tekivät seksuaalisenvallankumouksen, jonka suunta oli täysin päinvastainen kuin myöhemmillä vastaavilla vallankumouksilla. Paavalin suoranainen erotiikan halveksunta johti kirkkoisien äärimmäisyyteen vietyyn puritaanisuuteen ja seksuaalikielteisyyteen. (Kunnas 2005: 53, 65.) Keskiaikainen kirkkoisä Tertullianus julisti koomisesti jopa kaiken seksuaalisen kanssakäymisen lopettamista senkin uhalla, että se tarkoittaisi ihmiskunnan häviämistä maan päältä (Rudwin 1973: 266).

<sup>445</sup> *Heti Behemotin puhuttua eläimet lähestyivät hermafrodiitteja, jotka suostuivat ilman vastarintaa surmattavaksi, sillä diktaattorin sanat olivat kuulostaneet niin järkevilä. Näin pe-toeläimet saivat ensimmäisen ateriansa.* (MV: 84.)

Tämä alkuihminen oli jumalien mielestä liian kunnianhimoinen, kyvykäs ja julkea, jolloin Zeus halkaisi sen kahtia. Hän käänsi kasvot halkaisupinnalle ja kuroi leikatun alueen ympärille nahan. Ihmispuolikkaat hakeutuivat ikävissään toistensa luokse, painautuivat sylkkäin ja kuolivat lopulta nälkään. Lohduttomasta näystä heltyneenä Zeus siirsi sukuelimet halkaistulle pinnalle ja näin syileillessään toisiaan ihmiset yhtyivät keskenään ja sukupuuttoon kuoleamisen sijaan lisääntyivät. (Platon 1979: 189d–191e.)

Platon-viittauksen pohjalta EP:n eläinten voi tulkita surmaavan Behemotin käskystä myyttisen alkuihmisen prototyypin. Syvän rakkauden ilmentymät poistetaan seksuaalisesta valtakunnasta, jossa paritteluun ei liity rakkautta. Siinä missä miehet raiskaavat EP:ssa myyttisen Angéliquen, tuhoavat eläimet filosofiskirjallisen kulttuuriperinteen surmatessaan symbolisesti ”Platonin hermafrodiitit”. Näin teoksen kanssaihmissen ja -eläinten suhtautuminen myyttisiin hahmoihin ja kulttuurihistorialliseen perintöön on joidenkin vuosisadan vaihteen taiteilijoiden kaltaisesti dekadenttista. Haudastaan huutava Merlin, joka haluaa keskeyttää eläinten turmiollisen parittelun, ei saa enää ääntään kuuluville tuossa rappiollisessa valtakunnassa.

Hermafrodiittien voi katsoa viittaavan olemuksillaan myös 1900-luvun idealistisiin symbolisteihin, jotka ihannoivat androgyyniä ihmistä. Kohtalokkaiden naisten ohella androgyynit olivatkin suosittu teema vuosisadan vaihteessa. Symbolisteille ne merkitsivät kauneuden symbolia ja henkisyiden korkeinta astetta. (Albouy 2005: 79; TP 2002 s.v. *symbolismi*, 715–718.) Hermafrodiittien tapattamisen voisi näin tulkita kuvaavan myös symbolistien kauneusihanteen syrjäyttämistä ja äärimmäisen henkisyiden eliminoimista eläinten valtakunnasta. Korostetun ruumiillistuneet eläimet kohtaavat EP:ssa hermafrodiitteiksi ruumiillistuneen henkisyiden, jonka ne murskaavat alleen. Verilöylyn jälkeen eläimet keskittyvät fyysiseen toimintaansa eli paritteluun, mikä korostaa henkisen ideaalin kuolemaa. Teoksesta nousee näin esiin huoli siitä, että ihminen on menettänyt arkaaisen herkkyytensä. Hänestä on tullut eläinvaltakunnan edustajien kaltainen olento, joka tuhoaa perinteen ja sukeltaa syvemmälle omaan rappioonsa.

Surmattuaan hermafrodiitit, eläimet ryhtyvät toimimaan diktaattorin käskyjen mukaisesti siten, että sukupuolettomat alkavat kerätä ruokaa ja muut paritella keskenään:

*Les animaux ni mâles ni femelles se mirent à chercher les provendes quotidiennes selon leurs habitudes. Sur un signe de Béhémoth, les animaux de sexes différents se mêlèrent et s'accouplèrent selon leurs goûts et leurs races.*<sup>446</sup> (EP: 70.)

Eläinten valtakunta muuttuu näin orgialliseksi kokoontumiseksi, jonka ohjaajana toimii itse pahlainen.

<sup>446</sup> Eläimet, jotka eivät olleet uroksia eivätkä naaraita, ryhtyivät etsimään jokapäiväistä ruokaa tottumuksiensa mukaan. Behemotin merkistä eri sukupuolta edustavat eläimet sekoittuivat keskenään ja parittelevat mieltymystensä ja lajiensa mukaisesti. (MV: 87.)

## Infernaalinen parittelu

Samalla kun Merlinin ruumis mätänee loiseläinten käsittelyssä, myös eläinten valtakunnassa on alkanut tuhoon johtava tappaminen ja parittelu – eräänlainen yhteiskunnan mädäntyminen. Luomiskertomuksen perusidean kääntämisen takia eläinten kaupunki muistuttaa enemmän Sodomaa kuin paratiisia. Se on vajonnut tilaan, jossa yhteisöä liikuttavat tekijät ovat tappaminen, seksuaalinen kanssakäyminen ja kuolema. Siinä missä EP:n hyperhahmot ovat raadollisia irvikuvia alkuperäishahmoistaan, myös yhteiskunta on vajonnut henkisen rappion tilaan, joka symboloi taiteen urautumista.

Keskenään rinnakkain parittelevat eläinrotujen edustajat muodostavat mielikuvan guivren ja Chapalun kaltaisista taruhirviöistä. Eläimet näyttävät jo yhtyessään toisiinsa monipäisiltä eläinhirviöiltä, mutta niiden paritteluun on lisäksi yhdistettävissä ajatus sekasikiömäisistä jälkeläisistä. Eläinten infernaalisen parittelun tuloksena voi kuvitella syntyvän EP:ssa esiintyvän khimairan kaltaisia hirviöitä, joiden olemus on yhdistelmä eri eläinlajeista. Tällä kreikkalaisessa mytologiassa esiintyvällä lyykialaisella tulta syökseväällä khimairalla on leijonan pää, häntänä käärme ja sen selästä pistää esiin vuohen pää. Vaikka Behemotin tavoitteena ei ole varsinaisesti kansoittaa maata, niin parittelun taustalla voi nähdä ajatuksen uusien paholaissukupolvien syntymästä. Eläinvaltakunnan parittelun ensisijaisena tarkoituksena on kuitenkin nähdä kuka kuolee ensimmäisenä. Näin Behemot tähtää tavallisten olentojen tuhoamiseen demonien nousun edesauttamiseksi. Itsensä tuosta yhteiskunnasta ulosrajaava Chapalu toteaaakin, että kokeilun varsinainen päämäärä on kuolema:

Il est vrai que périr est le but de votre expérience<sup>447</sup> (EP: 68).

EP:n orgiallisen parittelun voi katsoa viittaavan myös antiikkiin, jonka mysteeriuskonnoissa oli orgioita ja erotiikka sisältäviä salaisia menoja, joiden avulla ihmiset pyrkivät voittamaan takaisin menetetyt yhteytensä luontoon. Luonnonkansoilla ja primitiivisissä kulttuureissa uskonto ja erotiikka olivatkin kristinuskon vastaisesti kiinteästi yhteydessä toisiinsa. (Kunnas 2005: 53.) EP:n pakanallisessa eläinvaltakunnassa ei kuitenkaan tavoitella luonnollisuutta tai luontoyhteyttä vaan hedelmätöntä rappiota. Tämän takia Merlin kehottaa eläimiä lopettamaan kuolemanpelinsä ja etsimään tulta ruumiiden polttamista varten:

---faites du feu, cherchez du feu, trouvez du vrai feu, et puis, si par bonheur vous en avez pu dérober, brûlez les cadavres. Allons, les bêtes, l'heure folle est passée; maintenant commence le jeu proprement dit. Qui mourra le premier? Pauvres bêtes, aux jeux tristes, séparez-vous, il est temps encore, cessez le jeu mortuaire dont ne profitera que Béhémoth.<sup>448</sup> (EP: 72.)

<sup>447</sup> Kuoleminenhan tosin on kokeilunne päämäärä (MV: 84).

<sup>448</sup> ---tehkää tuli, etsikää tulta, löytäkää oikea tuli ja sitten, jos onnen kaupalla olette voineet sen itsellenne kaapata, polttakaa ruumiit. Menkää eläimet, tämä hullu hetki on ohi; nyt alkaa varsinainen peli. Kuka kuolee ensimmäisenä? Surusilmäiset eläinraukat, hajaantukaa, vielä on aikaa lopettaa tämä kuolemanpeli, josta ei hyödy kuin Behemot. (MV: 89.)

Merlin uskoo tulen puhdistavaan vaikutukseen ja haluaa eläinten häivyttävän polttamalla todisteet syntisestä kaupungista. Hän kehottaa kansaa etsimään tulta, jonka antiikin mytologiassa ihmiskunnalle antoi luomista edesauttava Prometheus. Hän sanoo eläimille Behemotin käyttävän näitä hyväkseen, mutta hänen sanansa kaikuvat kuuroille korville. Lopulta haudalla vartioiva Viviane häiriintyy metsän eläinten läsnäolosta siinä määrin, että korottaa äänensä ja saa näin eläimet hajaantumaan paikalta:

*La voix de la dame du lac éveilla les échos de la forêt florale et ensoleillée. Les animaux cessèrent leurs copulations et s'enfuirent tristes et effrayés.*<sup>449</sup> (EP: 74.)

Naisen vaikutusvalta korostuu Vivianen hajottaessa eläinten kaupungin. Merlinin kannalta tämä feminiinin tuhovoiman ilmentymä on tällä kertaa positiivinen asia. Vaikka Viviane kapinoi oppi-isäänsä vastaan, hän toimii välillä tämän mielen mukaisesti koska on syvimmältä olemukseltaan samankaltainen tämän kanssa.

### Kuolleet siivekkäät

Merlin-velho miettii haudassaan, kuka tuhoutuneessa eläinten valtakunnassa on lopulta kuollut ensimmäisenä ja kuka viimeisenä. Hän on jännittynyt ja kokee hetken jumalaiseksi:

*Voici un instant divin, je vais connaître le résultat du jeu. Qui est mort le premier ou le dernier? Mais il est nécessaire de dire: le premier.*<sup>450</sup> (EP: 75.)

Velho ei kykene itse havaitsemaan ”kuolinleikin” tulosta, joten hän ilahtuu siitä, että metsään saapuu muinaisia kaupunkien perustajia. Hän uskoo kuulevansa näiltä vastauksen kysymykseensä kuolleista.

Kaupunkien perustajista ensimmäisinä metsään tulevat Lindoksen kaupungin pystyttäneet yhdeksän Telkhiiniä, jotka ovat kreikkalaisen mytologian auringonjumalan ja Athenen poikia. Ne havaitsevat kaupungista jääneen jäljelle vain tyhjiä eläinten pesiä, koloja ja kekoja:

*Voici le lieu de la nouvelle cité déjà déserte, le sol est criblé de tanières, de fourmilières, les creux des arbres recélaient les essaims. Aux branches pendent des nids lamentables pleins d'œufs inutiles. Les animaux se sont enfuis. Le dictateur a disparu quoique immobile. Ô Linde, cité des roses, que nous bâtîmes dans Rhodes, seras-tu semblable à cette ville délaissée, un jour. Ô Linde, ville heureuse, fruit de notre exil. Cité des animaux, il ne restera rien de toi, pas même un nom. Il y a des morts dans la ville abandonnée!--- Ceux qui moururent étaient des êtres ailés.*<sup>451</sup> (EP: 75.)

<sup>449</sup> *Järven neidon ääni herätti kukoistavan ja aurinkoisen metsän kaiut. Eläimet lopettivat parittelunsa ja pakenivat surullisina ja peloissaan.* (MV: 90.)

<sup>450</sup> Tämäpä on jumalainen hetki. Olen tunteva pelin tuloksen. Kuka on kuollut ensimmäisenä ja kuka viimeisenä? Mutta tärkeää on kertoa ensimmäinen. (MV: 91.)

<sup>451</sup> Tässä on uuden, jo autioituneen kaupungin paikka. Maa on täynnä luolia ja muurahaiskekoja. Puiden koloissa on mehiläispesiä. Oksissa riippuu surkeita pesiä täynnä hyödyttömiä munia. Eläimet ovat paenneet. Diktaattori on kadonnut, vaikka onkin pysynyt liikahattomana. Oi Lindos, ruusujen kaupunki, jonka rakensimme Rho-

Telkhiinit ovat mytologian mukaan hedelmättömyyttä ja ruttoa levittäviä paholaisia. Näin ne saapuvat EP:ssa paikalle ikään kuin toteamaan, että uusi luomakunta on tuhoutunut ilman heidän läsnäoloaankin. Ne julistavat, että eläintenvaltakunnassa linnut ovat kuolleet ensimmäisinä.

Seuraavaksi autoituneen kaupungin raunioille saapuu niin ikään kreikkalaisen mytologian Kadmos, joka legendan mukaan vierailee Telkhinien perustamalla Rhodoksen saarella etsiessään Eurooppa-sisartaan. Hänkin on mytologian mukaan kaupungin kantaisä, sillä hän perusti oraakkelin neuvosta muinaisen Theban-kaupungin. (Henrikson 2001: 360.) EP:ssa Kadmos ihmettelee autoitunutta eläinten kaupunkia, ”johon näin monta lajia oli kokoontunut!”:

Étrange cité où tant de races s'étaient réunies! Dès les premiers morts, la ville a été abandonnée. Et les morts? Tous ailés et sans dents. Ville heureuse qui ne connaîtra ni les terreurs de la Thébáide, ni les affres de famines, ni la désolation du manque d'eau.<sup>452</sup> (EP: 76.)

Kadmos pitää eläinten kaupunkia onnellisena. Vaikka siitä on jäänyt jäljelle vain kuolleita eläimiä, hän uskoo, että näiden ei ole tarvinnut kärsiä Theban näkemiä tuhoja ja kauhuja. Kadmos toteaa kuolleiden siivekkäiden olevan hampaattomia:

Je suis venu en vain. Dentiste adroit. Les premiers morts étaient ailés et sans dents.<sup>453</sup> (EP: 76.)

Perinteisesti hampaat kuvaavat elinvoimaa, siittämistä, sukupuolista kyvykkyyttä ja spermaa (Biedermann 2002, *s.v. hammas*, 64). Toisaalta niihin liittyy kiinteästi myös aggressiivisuuden tema. Kadmos, joka kutsuu EP:ssa itseään *taitavaksi hammaslääkäriksi*, viittaa kuitenkin eläinten hampailla legendaansa, jonka mukaan hän hankkii Theban kaupunkiin työvoimaa kylvämällä maahan lohikäärmeen hampaista, joista kasvaa miehiä (Henrikson 2001: 360). EP:ssa kaupunkien tuhon nähneet miehet eivät menetä uskoaan yhteisöihin. Siinä missä Simon Styliitta korostaa yhä yhteenkokoontumisen tärkeyttä, myös Kadmosen tavoitteena näyttää olevan uuden kaupungin perustaminen. Eläinvaltakunnan kuolleet linnut ovat kuitenkin Kadmoselle hyödyttömiä, koska hampaattomina niistä ei ole uuden sukupolven luomiseen. Hän toteaa tulleen paikalle turhaan ja tarkasteltuaan kuolleita ruumiita hän heittää ne surullisena takaisin maahan:

---

dokselle, tuletko olemaan jonain päivänä samanlainen kuin tämä hylätty kaupunki. Oi, Lindos, onnellinen kaupunki, maanpakomme hedelmä. Eläinten kaupunki, sinusta ei ole mitään jäljellä. Ei edes nimeä. Tässä hylätyssä kaupungissa on kuolleita.-- Kuolleet olivat siivekkäitä olentoja. (MV: 91-92.)

<sup>452</sup> Omituinen kaupunki, johon näin monta lajia oli kokoontunut! Kaupunki on hylätty heti ensimmäisten kuoltua. Entä kuolleet? Kaikki siivekkäitä ja hampaattomia. Onnellinen kaupunki, joka ei tunne thebalaisten kauhua, ei nälänhädän tuskia eikä vedenpuutteen surua. (MV: 92.)

<sup>453</sup> Tulin turhaan, minä, taitava hammaslääkäri. Ensimmäiset kuolleet olivat siivekkäitä ja hampaattomia. (MV: 92.)

*Il ramassa un à un les corps ailés, les palpita et les rejeta d'un air triste*<sup>454</sup> (EP: 76).

Myyttinen Kadmos näkee dekadenttisisessä maailmassa kuolemaa, joka ei kykene synnyttämään mitään uutta. Merlinin perimmäinen tavoite taas on nimenomaan herättää tuo kuollut perintö uudelleen eloon. Kadmos lähtee etsimään lohikäärmeiden vartioimia lähteitä tavoitteenaan saada näiltä kaipaamiaan hampaita:

*Et Cadmus se dirigea vers l'est et, par étapes gagna la Hongrie dans l'espoir de trouver, au-delà, des fontaines gardées par des dragons*<sup>455</sup> (EP: 76).

Kertoja toteaa Kadmosen lähtevän Merlinin metsästä kohti Unkaria. Burgosin mukaan antiikin kirjailijat kertoivat Kadmosen tulevan muinaiselta Illyrian-alueelta, joka on vuoristoinen maa-alue Italian, Kroatian, Slovenian ja Itävallan alueella. Keskiajalla Unkarin keisarikunta ylsi tuolle alueelle, mikä selittää Kadmosen vaelluksen Unkariin. (Burgos 1972: 119.)

Vaikka surmatut linnut ovat Kadmoselle täysin hyödyttömiä, niin Merlin kuitenkin korostaa niiden merkitystä EP:ssa toteamalla, että ”Niiden lentotavat ovat ennustavia ja kirottuja” (MV: 94):

*Leurs vols sont annonceurs et maudits* (EP: 78).

Linnut eivät edusta EP:ssa vain kuolleita eläimiä vaan samoin kuin kelttiläisessä perinteessä, niillä on asemansa jumalien ja tuonpuoleisen viestintuojina ja avustajina. Myös Kreikassa linnut yhdistettiin taivaalliseen viestiin, jonka lisäksi niiden katsottiin varoittavan ihmisiä tulevista vaaroista. Lintujen lentokyky tekee niistä taivaan ja maan välisten linkkien symboleja. (Chevalier-Cheerbrant 1994 *s.v. bird*, 86–88.) Lintujen kuollessa yhteys taivaan ja maan välillä katkeaa, jolloin maailma jää vaille jumalallista johdatusta. Lintuihin on myyteissä ja vertauskuvissa asennoiduttu pääsääntöisesti positiivisesti, mutta nimenomaan niiden kuolemaa on pidetty ennustuksena pahan tulosta, jopa apokalyptisen lopun alkusoittona (Biedermann 1993 *s.v. lintu*, 196–198). Näin linnuilla on kuoleman kautta merkityksensä myös tulevan katastrofin symboleina. Samalla niiden voi katsoa kuvastavan velhon kuollessa katkeavaa yhteyttä niin ihmisten ja luonnon kuin ihmisen ja paholaisenkin välillä.

Siinä missä linnuissa yhdistyy taivas ja maa, Merlin on maan ja manalan välinen linkki. Lintua, erityisesti kyyhkystä, pidetään Raamatullisesti myös pyhän hengen symbolina. Lintujen kuollessa EP:ssa jäljelle jää vain isä ja poika – paholainen ja Merlin! Apokalyptisesti lintujen kuoleman seurauksena syntyy lopulta uusi paratiisi, kun Merlinin mätäneminen mahdollistaa uuden runouden synnyn. Lecherbonnier yhdistää linnut Apollinairille nimenomaan runouden ja runoilijaan. Hän näkee lintujen inkarnoivan *Alcools*-runokokoelmassa

<sup>454</sup> Hän poimi yksi kerrallaan maasta siivekkäät ruumiit, tunnusteli niitä ja heitti ne sitten pois surullisen oloisena (MV: 92).

<sup>455</sup> Ja Kadmos suuntasi kohti itää, ja joitain kertoja pysähtyttyään hän saapui Unkariin ja toivoi, että löytäisi sieltä lohikäärmeiden vartioimia lähteitä (MV: 93).

eräänlaista nousemisen kunnianhimoa siten, että linnut ovat runoilijan suoje-luskumppaneita ja seuralaisia. (Lecherbonnier 1983: 23.) Tämän symboliikan mukaisesti runoilija menettää EP:ssa kumppaninsa, mutta koska hän *Onirocritiquessa* oppii lentämään, hän omaksuu lopulta itse tuon lintujen profeettallisen roolin. Linnuilla on symboliikkansa myös rauhan ja vapauden ja myös taiteellisen vapauden edustajina. Näin lintujen kuoleman EP:ssa voi katsoa viittaavan myös eräänlaiseen vallitsevaan taiteen kuolemaan.

Kaikkien Raamatullisten viittausten keskellä siivekkäät olennot viittaavat muodoltaan myös enkeleihin. Näin EP:n pakanallisessa luomiskertomuksen parodiassa jumalan enkelit kuolevat. Haudalle seuraavaksi saapuva Styliitta toteaaakin, että ”Herra surmasit vain siivekkäät olennot, ne, joista pidät eniten. Herra enkeleilläsi on siivet” (MV: 93):

Seigneur, tu n’as fait mourir que des êtres ailés, ceux que tu préfères. Seigneur, tes anges ont des ailes. (EP: 77.)

Styliitta ei näe, että siivekkäiden surmaaja EP:ssa on pikemminkin paholainen kuin jumala. Hän näkee maailman tapahtumien takana aina jumalan.

Burgos tulkitsee kohtauksen viittaavan *Ilmestyskirjan* enkeliin, joka käskiessään Johannesta kirjoittamaan näkynsä maailmanlopusta, sanoo olevansa ensimmäinen ja viimeinen:

Ja kun minä hänet näin, kaaduin minä kuin kuolleena hänen jalkojensa juureen. Ja hän pani oikean kätensä minun päälleni sanoen: ”Älä pelkää! Minä olen ensimmäinen ja viimeinen./Ja minä elän; ja minä olin kuollut, ja katso, minä elän aina ja iankaikkisesti ja minulla on kuoleman ja tuonelan avaimet./Kirjoita siis, mitä olet nähnyt ja mikä nyt on ja mitä tämän jälkeen tapahtuu. (Ilm. 1:17-18.)

Burgos huomioi, että tähän *Ilmestyskirjan* sanamuotoon viitaten Merlin haluaa tietää kuka kuoli nimenomaan ensimmäisenä ja kuka viimeisenä. Lintujen symboliarvo enkelien malleina saa tukensa myös siitä, että siivekkäiden kuolemaa seuraavissa EP:n luvuissa varsinaiset linnut kuitenkin laulavat yhä Merlinin metsässä:

*Ce jour-là, les oiseaux chantaient et la dame du lac s’ennuyait assise sur la tombe tiède et chargée de présents*<sup>456</sup> (EP: 95).

EP:n maailmasta poistetaan Raamatullisesti kaikkein pyhin ja puhtain. Edellisessä luvussa surmataan ”enkelimäinen” Angélique ja eläinvaltakunnassa surmatuksi tulevat siivekkäät olennot. Näin enkelit tulevat eliminoiduiksi pakanallisesta maailmasta. Teos ikään kuin nollaa kristinuskon arvon poistamalla siitä pyhän hengen ja enkelit, jolloin jumalaisen läsnäolon puute tekee Raamatusta vain yhden historian tarinoista.

<sup>456</sup> Tuona päivänä linnut lauloivat, ja järven neito ikävöystyi istuessaan viileällä ja lahjojen peittämällä haudalla (MV: 111).

Merlin kuitenkin rinnastaa EP:ssa lopulta myös pylväspyhimyksen enkeleihin tämän fyysisesti korkean aseman takia ja sanoo itsekin olevansa enkeli, vaikkei olekaan olemukseltaan siivekäs:

Que parles-tu des ailes angéliques? Je ne suis point ailé et pourtant je suis un ange, sauf le baptême.<sup>457</sup> (EP: 78.)

Sanoessaan itseään enkeliksi Merlin viittaa legendaan, jonka mukaan paholaiset ovat taivaasta karkotettuja langenneita enkeleitä (Valk 1997: 26). Lopulta rinnastuessaan enkeleihin, eläinvaltakunnan kuolleet siivekkäät saavat aseman myös velhon symboleina. Näin Behemotin turmiollinen valtakunta ei tyhjennä maailmaa vain pyhimyksistä ja pyhistä olennoista vaan lopulta myös paholaisista. Se aloittaa universumin tyhjentymisen, joka mahdollistaa sen, että runoilija voi *Onirocritiquessa* aloittaa ikään kuin tyhjältä pöydältä ja luoda oma maailmankaikkeutensa. Näin eläinten luomiskertomus edeltää lopullista Merlinin genesistä, jossa runoilija synnyttää oman uuden maailmansa.

## 5.2 Animaalinen ihminen

EP:n eläinvaltakunta koostuu kuuliaisista kansalaisista, jotka järjestäytyvät mielivaltaisen johtajansa ympärille ja antavat sen vastata kohtaloistaan. Eläinten voi nähdä käyttäytyvän inhimillisesti kaikkialla Apollinairen teoksessa kun ihmisten tekojen takana puolestaan on usein animaalisia piirteitä. Näin esimerkiksi Behemot-hirviö janoaa valtaa ja kuninkuutta perustaessaan valtakunnan, kun taas ihmisistä koostuva kuoro käyttäytyy kuin villiintynyt eläinlauma raiskatessaan Angéliquen. Paitsi ihmisten välityksellä EP heijastelee sielun eri puolia myös eläinten kautta. Tällainen kaipuu uusiutuvaan luontoyhteyteen ja samaistumiseen eläimiin on myöhemmin selvästi läsnä myös surrealistilla, joita kiinnosti ihmisten ja eläinmaailman väliset linkit ja tuntematon maailma.

1800-luvulla Darwinin evoluutioteoria<sup>458</sup> ja kriminologiset, anatomiset ja fysiologiset tieteen tutkimukset nostivat niin tieteessä kuin taiteessakin esiin ihmisen animaalisuuden puolen. Filosofit ja historioitsijat suhtautuivat darwinistiseen ajatustapaan positiivisen optimistisesti ja esimerkiksi englantilaiset goottilaisen kirjallisuuden edustajat pitivät ihmisen eläimellisen puolen olemassaoloa mielenkiintoisena ja hedelmällisenä asiana. Naturalistikirjailijat kuitenkin näkivät Darwinin evoluutio-opin synkkänä totuutena ihmiskunnan alkuperästä.<sup>459</sup> He eivät uskoneet järjen voittoon, vaan pitivät väistämättömänä totena sitä, että

<sup>457</sup> Mitä puhut enkelimäisistä siivekkäistä? En ole siivekäs ja kuitenkin olen enkeli, kasteesta huolimatta. (MV: 94.)

<sup>458</sup> Darwinin *Origin of Species by means of Natural Selection* julkaistiin 1859 ja käännettiin ranskaksi vuonna 1862 (Furst-Skirne 1978: 15–16).

<sup>459</sup> Naturalistien ihmiskuvan ja ajattelun runko pohjautui darwinismiin ja Schopenhauerin filosofiaan, josta he omaksuivat selektiivisesti pessimististä maailmankuvaa (Baguley 1990: 134, 217).



perimä ohjaa ihmiskunnan kulkua aistien mukaan. Näin he käänsivät evoluutio-opin kertomukseksi rappiokehityksestä. (Baguley 1990: 216.) Naturalisteille ihminen on eläin jonka elämää määrittelevät perimän lisäksi ympäristön vaikutus ja vallitsevat ulkoiset paineet. Naturalistien näkemyksen mukaan ihmiseltä puuttuu täysin vapaa tahto. (Furst–Skirne 1978: 18.) Luonto onkin naturalisteille ”paha” ja ihmisen vihollinen, koska se tekee inhimillisen rationalismin heikoksi ja mahdottomaksi. Esimerkiksi naturalistikirjailija Guy de Maupassant (1850–1893) toteaa romaanissaan *L’Inutile Beauté*, että ”luonto on ihmisten vihollinen, jota vastaan on jatkuvasti taisteltava, koska se ikään kuin vie meitä takaisin elämellisyyteemme”.<sup>460</sup> Naturalistien mukaan ihmisen liha on näin mieltä voimakkaampi ja primitiivinen luonto menee järjen edelle tuottaen kadotusta, turmiota ja rappiota. Naturalistisessa tekstissä onkin läsnä tunne kaikkivoivasta toisesta minästä, joka kurkottaa takaisin hillittömään ja himokkaaseen menneisyyteen. Kyseessä on tietynlainen ihmishirviö, joka elää ihmisissä. (Baguley 1990: 212–213, 215.)

EP reagoi naturalistista ajattelutapaa vastaan, sillä Apollinainen teoksessa animaallinen puoli ei hajota ihmisen olemusta, vaan täydentää sitä. Ihminen on kokonaisuus vain saavuttaessaan luontoyhteytensä ympäröivään maailmaan. *Onirocritiquessa* kertoja muuttuukin itse lopulta eläimenkaltaiseksi olioksi tullessaan uudeksi runoilijaksi.<sup>461</sup>

Naturalisteilla eläimellinen puoli kulminoituu EP:n eläinvaltakunnan toiminnan kaltaisesti ruoan ja seksuaalisten tarpeiden tyydyttämisen tarpeeseen. Tämä EP:n parodinen eläinvaltakunta-kohtaus on vain pieni osa teoksen kokonaisuutta, jossa on lopulta kyse ennen kaikkea kaipuusta yhteiseen maailmaan. Luonnonmukaisuus ja fyysisyys ovat inhimillistä vahvuutta, joka tukee taiteellista luovuuttakin. Näin EP:n Viviane ei ole Merlinin tapaan kokonainen ihminen, koska hänen luontosuhteensa on vaillinainen. Työlet taas on irvikuva ihmisestä, jolle luonto ja eläimet ovat muuttuneet täysin vieraiksi. Siinä missä naturalistit ”surevat” biologista sidettään luonnon kanssa, Merlin juhlii sitä.<sup>462</sup>

Apollinaire nimenomaan parodioi naturalistista maailmankuvaa uuden luomakunnan kohtauksessa, jossa eläimet toimivat ihmismäisesti. Naturalistien onnettomat ihmiset animaalisine tarpeineen ja vietteineen ovat läsnä konkreettisina eläiminä. Niin sanotussa ultra-realistisessa naturalistisen satiirin maailmassa ihmiskunta on useimmiten kuvattu nimenomaan sen eläimellisimmässä muodossa (Baguley 1990: 150). Näin EP:n rappiollisen yhteiskunnan takana on peruspessimistinen kuva naturalistien näkemyksestä, jossa ihmistä liikuttelevia voimia ovat hänen eläimellisestä puolestaan kumpuava himo ja tarve tyydyttää ruumiillisia tarpeitaan niin seksuaalisuuden kuin ravinnonkin kautta. EP:n eläinvaltakunta toimii täysin animaallisen puolen ohjaamana. Kun tapahtumien

<sup>460</sup> Je dis que la nature est notre ennemie, qu’il faut toujours lutter contre la nature, car elle nous ramène sans cesse à l’animal (Maupassant 1900: 35).

<sup>461</sup> Tästä tarkemmin *Onirocritiqueta* analysoivassa luvussa 6. Apokalyptinen Onirocritique.

<sup>462</sup> Tosin naturalisteista Huysmans suhtautuu parodioiden naturalismiin ja erityisesti Zolaan. Hänen pääajatuksensa on Apollinainen kaltaisesti se, että pahasta voi syntyä hyvää.

esiintyjinä ovat ihmisten sijaan eläimet, saa kohtausta sadunomaisen luonteen. Näin siinä missä kohtausta toimii nurinkäännettynä luomiskertomuksena, se kuvaa myös eräänlaista naturalistista satua. Onnettomien aistinvaraisten olentojen esiinmarssi parodioi naturalistien edustamaa näkemystä maailmasta.

### Sikalauma ja sen paimen

Ihmisen ja eläimen välinen samankaltaisuus konkretisoituu EP:n kertojan rinnastaessa miehet sikoihin. Hän toteaa, että ”*Jokainen mies on tänään samaan aikaan sikalauma ja sen vartija*” (MV: 115–116):

*Chaque homme est aujourd'hui à la fois un troupeau de porceaux et son gardien* (EP: 99).

Tällä miehistä koostuvalla sikalaumalla on vastineensa kreikkalaisessa mytologiassa, jossa Kirke noituu Odysseuksen miehistön sioiksi. Tarinan mukaan Odysseus itse jää ihmismuotoonsa, koska hän on varustautunut noitamaisen naisen taikojia vastaan tarvittavilla yrteillä. EP:ssa tuo myyttisten hahmojen muodostama sikalauma paimenineen nousee taivaalle ja kulkee kohti polttavaan aurinkoa:

*Le gardien montre le ciel aux porceaux qui reniflent et grognent vers la terre. Le gardien les force à coup d'aiguillon à soulever leurs groins et ils reniflent vers le ciel, les porceaux gourmands.* <sup>463</sup> (EP: 99–100.)

Apollinainen kuvaamassa taivaassa ei ole hurskaita ihmisiä, pyhimyksiä, enkeleitä ja jumalaa vaan se on varsinainen kristinuskon antiteesi sikojen asuttaessa sen. Sialla onkin voimakkaan negatiivinen merkitys kristillisessä symboliikassa vaikka se monissa muissa kulttuureissa on hedelmällisyyden ja hyvinvoinnin symboli. Kristityillä sika kuvaa ahneutta, juopottelua, tietämättömyyttä ja kristinuskon hylännyttä juutalaisuutta, jonka lisäksi VT:n mukaan sitä ei tulisi nauttia lainkaan ravinnoksi (Biedermann 2002 s.v. *sika*, 335–336). EP:ssa sikoja kutsutaan herkkusuiksi (*gourmands*), mikä korostaa niihin liitettyä kielteistä mässäilyn käsitettä.

Taivaan kristillinen kuva on näin kumoutunut Apollinainen esikoisteoksessa. Taivas ei ole Raamatullinen pyhä paikka vaan transmotivisoidusti lopulta varsin vastenmieliseksi muuttunut lätti. Samoin kuin myyttien hahmot ovat rapistuneita, myös taivas on menettänyt kristilliseen perinteeseen kuuluvaa loistoaan. Aurinkokaan ei EP:ssa ole enää siunaava vaan tuon sikolätin kaukalo, joka on ”täynnä turmiota”:

*Il y a une auge au ciel: ce grand soleil tout plein de perdition*<sup>464</sup> (EP: 100).

<sup>463</sup> Vartija näyttää taivaan sioille, jotka nuuhkivat maata ja röhkivät. Iskien niitä vartija pakottaa ne nostamaan kärsänsä, ja herkkusuusiat nuuhkivat taivasta. (MV: 116.)

<sup>464</sup> Taivaalla oli yksi kaukalo: suuri aurinko täynnä turmiota (MV: 116).

Miesten animaalista puolta korostava sikalauma irtautuu sekä kristinuskon kielteisestä eläinkuvasta että naturalistien saarnaamasta ihmisten rappiollisesta eläinperimästä. EP:n sikalauma on ottanut etäisyyttä maailmaan nähdäkseen sen uudella tavalla. Nämä miehet tarvitsevat kuitenkin oppaakseen myyttisen sankarihahmon, koska muutoin ne vain ”nuuhkivat maata ja röhkivät”. Seikkailija Odysseus, jota tosin ei mainita nimeltä EP:ssa, mutta joka nousee esiin sikalauma viitteiden kautta, pakottaa siat taivaalle vitsansa avulla ja näyttää niille maailman sellaisena kuin se on. Hän toteaa, että ”*Jotta näkisi maan, täytyy olla taivaalla*”:

*Le gardien a dit au troupeau en l'aiguillonnant: "Pour voir la terre, il faut être au ciel." Hélas! ceux dont le sol est le ciel, comment verraient-ils la terre en lui tournant le dos?* <sup>465</sup> (EP: 100.)

Kertoja ihmettelee kuinka ne joiden maaperänä on taivas, voisivat nähdä maan. Vaikka taivaalle vaeltavat ”*siat ja vartija kävelevät taivaalle selin maahan*”, niin ne eivät varsinaisesti käännä selkäänsä maapallolle, vaan ihailevat sitä taivaalta samoin kuin maan asukkaat ihailevat taivasta maasta käsin. Ne seisovat taivaalla niska lähes nurin käännettynä ja katselevat maata:

*Pourceaux et gardien marchent sur le ciel, le dos tourné à la terre. La nuit s'en vient, il ne reste plus qu'une lune vide. Les pourceaux grognent vers leur terre qui est maintenant une planète au fond de leur nouveau ciel.*<sup>466</sup> (EP: 100.)

EP:ssa maasta on näin tullut taivas sioille eli universaalit olemassaolon lait ovat kääntyneet nurin animaallisen ihmisen hahmottaessa uudella tavalla ympäröivää universumiaan.

### 5.3 Pahaenteisiä eläimiä

EP:n eläintenvaltakunnan pakanallisuus ja luomiskertomuksen käänteisyys eivät ole ainoita saatanallisuuden ilmentymiä Merlinin metsän eläinten keskuudessa. Vaikka haudalle mainitaan vaeltavan myös joukko arkisen oloisia eläimiä, kuten lehmiä ja kyyhkysiä, vain eläimistä pahaenteisimmät ja kauhistuttavimmat ovat äänessä velhon haudalla. Merlinin haudalla viattomimmat ihmiset, oliot ja eläimet pysyvät vaitonaisina.

#### Bestiaari

Siinä missä EP:n ihmisten konfiguraatio muistuttaa *Cena Cypriani* perinnettä, teoksen runsaan eläimistön takana voi nähdä yhteyden keskiajalla syntynee-

<sup>465</sup> *Vartija on sanonut laumalla kannustavasti: "Jotta näkisi maan täytyy olla taivaalla." Oi! ne joiden maaperänä on taivas, kuinka he näkisivät maan kääntäessään sille selkäänsä?* (MV: 116.)

<sup>466</sup> *Siat ja vartija kävelevät taivaalle selin maahan. Yö tulee, ja jäljellä on vain yksi tyhjä kuu. Siat röhkivät maata, joka on nyt planeetta niiden uuden taivaan perällä.* (MV: 116.)

seen bestiaari-perinteeseen (*Bestiaire*).<sup>467</sup> Bestiaari-kirjallisuus käsittää proosa- ja lyriikkateoksia, joissa käytettiin oikeita ja legendaeläimiä kuvaamaan symbolisesti uskonnollisia ja moraalisia asioita. Tyypillisimpiä eläinsymbolismin kohteita olivat ihmiskohtalo ja jumalan suuruus. Bestiaari tarkoittaa eläinfaabeli- tai eläinsatukokoelmaa, mutta kumpikaan näistä ei kuitenkaan vastaa täysin alkuperäiskäsitettä. Esimerkiksi faabelien eläimet ovat yleensä normaaleja eläimiä erotuksena bestiaarin mytologisiin eläimiin, jotka on esitetty rinnan tavallisten eläinten kanssa. Lisäksi bestiaari ei alkuaan ollut satujen ja faabelien tavoin varsinaisesti fiktiivinen teos, vaan sen katsottiin myyttien tavoin sisältävän todellista tietoa eläimistä, ihmisistä ja jumalasta. (Bianciotto 1992: 5–6.)

Bestiaareissa on usein läsnä uskonnollinen taso, mutta joukosta löytyy myös kristinuskoa sivuamattomia teoksia. Näin esimerkiksi Brunetto Latinin *Le livre du Trésor* (1263) on nimenomaan uskonnollissävyytteinen tietosanakirjamainen luettelo eläimistä, kun taas Richard de Fournivalin *Le Bestiaire d'Amour* (n. 1250) on proosamuotoinen kirje rakastetulle, jossa rakkautta kuvaillaan eläinsymboliikan avulla. (*Id.* 123–125, 167–169.)

EP:ssa on paljon yhdenmukaisia tekijöitä bestiaarien ja faabelien kanssa ja niiden voi katsoa kuuluvan keskenään samaan kirjalliseen perinteeseen. Tämä pohjautuu kuitenkin vain siihen, että eläimet esittävät niissä kaikissa tavanomaisista suurempaa roolia, joten teoksien voi sanoa olevan vain hyvin löyhästi arkkitekstuaalisessa suhteessa keskenään. Näihin eläinhahmojen ympärille punottuihin teksteihin sisältyy kuhunkin runsaasti allegoriaa ja symboliikkaa, jonka nojalla personifikoitujen eläimien toimivat usein ihmisten vertauskuvina. Apollinainen voi varmasti katsoa tunteneen bestiaari-kirjallisuuden, sillä hän julkaisi itsekin tuota perinnettä mukailevan runomittaisen ja Raoul Dufyn kuvittaman eläinkuvaston nimeltä *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* (1911).<sup>468</sup>

Eläinten inhimillisyys EP:ssa viittaa myös teoksen myyttitaustaan. Kelttiläisen legendan mukaan Merlin ymmärtää eläinten puhetta ja osaa kommunikoida niiden kanssa. Hänen korvissaan eläinten ääntely on yhtä ymmärrettävää kuin ihmisten puhe. Viviane, joka on oppinut Merliniltä magiaa ja taikuutta, näkee haudalle kerääntyvät eläimet, muttei tunnista näiden puhetta. Hänelle eläinten äänet ovat nimenomaan vain EP:ssa mainittuja ”käheitä huutoja ja siipien kahinaa”.

## Käärmeet

Merlinin haudalle saapuvat ensimmäisinä käärmeet. Teoksen alussa puhutaan yleisesti käärmeistä, mutta myöhemmin ne spesifioidaan kyykäärmeiksi, tarhakäärmeiksi, apiskyiksi ja pyytoneiksi. Käärmeet surevat velhon kuolemaa, kos-

<sup>467</sup> Itse termi *bestiaire*/bestiaari syntyi 1100-luvulla (Biancotti 1992: 5).

<sup>468</sup> Ko. teos sisältää 30 nelisäkeistä kuvitettua runoa, joista 25 koskee varsinaisia eläimiä (esim. hevosta, leijonaa ja karpästä). Niiden lisäksi siinä on 4 runoa Orfeuksesta ja yksi seireeneistä. Orfeuksen yhdistää eläimiin kyky kutsua Tyoletin tavoin eläimiä koolle ja seireenit kuuluvat bestiaariin mytologisen ja puolittain eläimellisen olemuksensa vuoksi. Apollinainen bestiaarissa esiintyy muitakin mytologian hahmoja: esim. ”Le serpent”-runossa esiintyvät Eeva, Eurydice ja Kleopatra.

ka tuntevat kuuluvansa samaan lajiin tämän kanssa ja menettäneensä näin sukulaisensa. Ne valittavat haudan äärellä ja sanovat sihisseensä ilmoille kutsuhuutoaan, mutteivät ole saaneet vastausta:

Nous avons sifflé le mieux que nous ayons pu et le sifflement, c'est le meilleur appel. Il n'a jamais répondu celui qui est de notre race, que nous aimons et qui ne peut pas mourir. Nous avons rampé et qui ne sait que ceux qui rampent entrent partout. Les plus étroites fentes sont pour ceux-là comme un portail, surtout si comme nous, ils sont souples, minces et glissants. Nous n'avons pu le retrouver celui qui est de notre race, que nous aimons et qui ne peut pas mourir.<sup>469</sup> (EP: 21–22.)

Käärmeiden puheessa toistuvat *sifflé* ja *sifflement* sanat, jotka toimivat onomatopoeettisesti mukaillessaan käärmeiden sihisevää ääntä. Tämä sihisevä ja samalla ihmismäinen tai -kielinen puhetapa korostaa käärmeiden satunäytelmien kaltaista olemusta EP:ssa. Huudahtaessaan *Siffions, Siffions!* eli *Sihiskäämme, Sihiskäämme!* (EP: 22; MV: 41–42) käärmeet syrjäyttävät komiikalla niihin perinteisesti yhdistetyn kuvan pelottavasta ja uhkaavasta eläimestä. Käärme onkin symboliikaltaan erityisen rikas ja Raamatullisen roolinsa takia sitä pidetään usein paholaisen symbolina. Raamatullinen paratiisin käärme, joka houkutteli kantaäiti Eevan ottamaan hedelmän kielletystä hyvän ja pahan tiedon puusta ja lankeamaan perisyntiin, on tulkittu juuri saatanaksi (1. Moos. 3: 1–24). Kokiesaan velhon kaltaiseksi, EP:n käärmeet korostavat asemaansa demonologiasa. Ne viittaavat tuohon Raamatulliseen menneisyyteensä sanoessaan olleensa läsnä maanpäällisessä paratiisissa:

À la vérité, nous venons du paradis terrestre et de notre corps entier nous touchons notre terre<sup>470</sup> (EP: 39).

Käärmeet sanovat koskettavansa koko ruumiillaan maata, mikä viittaa rangaistukseen, jonka jumala Raamatun mukaan niille määräsi Eevan viettelemisestä:

Vatsallasi sinun pitää käyvän ja tomuan syömän koko elinaikasi (1. Moos 2: 14).

Sanoessaan kykenevänsä luikertelemaan sisään kaikkein ahtaimmistakin portteista käärmeet taas pilkkaavat UT:n Jeesuksen Vuorisaarnaa, jossa hurskaiden porttia kuvataan ahtaaksi ja kaidaksi:

Menkää ahtaasta portista sisälle. Sillä se portti on avara ja tie laeva, joka vie kadotukseen, ja monta on, jotka siitä sisälle menevät./ mutta se portti on ahdas ja tie kaita, joka vie elämään, ja harvat ovat ne, jotka sen löytävät. (Matt. 7: 13–14.)

<sup>469</sup> Olemme sihisseet parhaamme mukaan, ja sihinä on kutsuhuudoista parhain. Hän, joka on sukuamme, jota me rakastamme ja joka ei voi kuolla, ei ole vastannut sihinäämme. Olemme madelleet ja vain ne, jotka matelevat, voivat mennä kaikkialle. Kaikkein ahtaimmatkin halkeamat ovat sellaisille kuin portaaleja. Varsinkin, jos he ovat kaltaisiamme: notkeita, hoikkia ja liukkaita. Emme ole löytäneet häntä joka on sukuamme, jota rakastamme ja joka ei voi kuolla. (MV: 41.)

<sup>470</sup> On totta, että tulemme maanpäällisestä paratiisista ja kosketamme koko ruumiillamme maataamme (MV: 57).

EP:n käärmeet viittaavat näin sanoillaan siihen, että ne pääsevät oveluudellaan sisään vaikka paratiisiin, jossa ne Raamatun kertomuksen mukaan ovat siis jo olleetkin. Luomiskertomuksessa käärmeen sanotaan olevan ”kavalin kaikista kedon eläimistä, jotka Herra Jumala oli tehnyt” (1. Moos 3: 1). Näin symboliikkansa kautta käärmeen voi katsoa kuvaavan myös Vivianeaa. EP:n animaalistien olentojen samankaltaisuus päähenkilöiden kanssa pohjautuukin sukupuolen sijaan juuri symboliikkaan tai mielenlaadun, elämäntilanteen tai kokemusten rinnastamiseen.

Paholaiselle on perinteisesti annettu demonologiassa muitakin eläinten muotoja kuten korppi, susi, apina, kissa, kärpänen ja lepakko (Rudwin 1973: 40–43), jotka nekin kaikki ovat läsnä EP:ssa. Kaikista paholaisen eläinmuodoista kuitenkin juuri käärme on yleisin kaikille maille, ihmisille, ajoille ja uskonnoille. EP:ssa velhon haudalle vaeltanut kaksisarvisten lauma (*les troupes bicornues*) suhtautuu kuitenkin käärmeisiin ja niiden paholaisperimään ivallisesti:

Oh! les sottes saucisses qui se promènent, que dites-vous de la race de Merlin? Il n’était pas tout à fait terrestre comme vous, avec qui il n’avait rien de commun. Son origine était céleste, puisque nous, les diables, nous venons de ciel.<sup>471</sup> (EP: 22.)

Nuo sarvelliset pikkupirut pilkkaavat käärmeitä *typeriksi liikkuviksi makkaroiksi* ja toteavat, etteivät nämä ole varsinaisesti paholaisia vaan vain maanpäällisiä olentoja. Näin ne vakuuttavat saatanan käyttäneen käärmeitä instrumentteina ilman, että ne varsinaisesti olisivat itse demoneja. Kaksisarviset sanovat paholaisten, Merlin mukaan luettuna, tulleen taivaasta. Näin ne vuorostaan korostavat samankaltaisuuttaan Merlinin kanssa ja sitä, että paholaisissa on enkeliperimän kautta läsnä myös hyvä puoli. EP:n kantava ajatus onkin, että hyvää ei ole ilman pahaa ja päinvastoin.

Kaksisarvisten näkemystä siitä, että käärmeet ovat olleet vain paholaisen pelinappuloita, tukee se, että EP:ssa velhoa etsivät käärmeet ilmaisevat kaipuuta ja surua, eivät niinkään saatanallisuuttaan. Käärmeiden demonisuus näkyy vain niiden Raamatullisissa viittauksissa. Kristinusko on perinteisesti leimannut eläimet olemuksiltaan pahoiksi ja käärmettä voi pitää tämän negatiivisen eläin kuvan ääripäänä. Käärme onkin kristinuskon demonisen luontokuvan ruumiilistuma, mutta EP:ssa siltä riistetään kauhu pois. Jäljelle jää lopulta vain joukko surullisia matelijoita tai ”liikkuvia makkaroita”, jotka kaipaavat velhoa.

Käärmeeseen on ei-kristillisissä kulttuureissa liitetty myös positiivista konnotaatiota. Esimerkiksi Egyptissä käärme on Atoum-nimisenä kaiken luodun lähtökohta. Myös kreikkalaisessa mytologiassa on tarinoita, joissa käärmeen rooli ei ole negatiivinen.<sup>472</sup> (Brunel 1988: 233.) Käärmettä on pidetty myös lääkintätaidon hallitsijana ja siksi se on kuvattuna useiden maiden apteekkitunnuksissa (Biedermann 2002 *s.v. käärme*, 176–180). Myyttisen käärmeen tavoin

<sup>471</sup> Voi! te typerät liikkuvat makkarat, mitä te tiedätte Merlinin suvusta? Hän ei ollut täysin maallinen niin kuin te, joiden kanssa hänellä ei ollut mitään yhteistä. Hänen alkuperänsä oli taivaallinen, sillä me paholaiset tulemme taivaasta. (MV: 41.)

<sup>472</sup> Tuoreemmasta länsimaisesta traditiosta esim. Nietzsche näki käärmeen hyvänä eläimenä.

paholaisen jälkeläinen Merlin hallitsee luonnonparantamisen ja siihen liittyvät taikat. Käärme onkin EP:ssa ennen kaikkea juuri Merlinin kaksoisolentoeläin. Teos antaa näin eläimelle takaisin sen moninaisen roolin. Tällaisen eläimen positiivisen korottamisen voi sanoa olevan antikristillistä.

Nahkanluomisensa kautta käärme symboloi myös metamorfoosia ja uudistumista. Muita konkreettisen muutoksen eläinedustajia EP:ssa ovat sisilisko, perhonen ja rupikonna. Näistä sisilisko voi irrottaa häntänsä ja kasvattaa tilalle uuden, perhonen<sup>473</sup> muuttuu koteloituneesta toukasta lentokykyiseksi hyönteiseksi ja sammakko nuijapästä neliraajaiseksi eläimeksi. Sammakoihin liittyy myös fantasian piiriin kuuluva metamorfoosi, sillä se muuttuu saduissa usein, EP:n guivren tavoin, suudelmasta ihmiseksi. EP:n rupikonnat viittanevat tuohon suudelmahan sanoessaan osallistuneensa omituisiin seremonioihin:

Nous assistions à d'étranges cérémonies où nous jouions notre rôle<sup>474</sup> (EP: 23).

Hämmästyneet rupikonnat eivät tunne myyttistä taruaan eivätkä siksi ymmärrä miksi heitä kohdellaan kuin kuninkaallisia ja tavoitellaan kuin leskikuningattaria:

Nous ne savons pourquoi, mais nous qui sommes royaux sans chanter comme des reines, nous assistons aux sabbats inutiles. On nous poursuit comme des reines veuves.<sup>475</sup> (EP: 36.)

Ihmiset haluavat suudella prinsessoiksi ja prisseiksi luulemiaan sammakoita ja tavoittelevat niitä valtakunnan ja sen rikkauksien toivossa, mutta EP:n kurnuttavat rupikonnat ovat pohjimmiltaan vain rupikonna. Ne eivät muutu suudelmasta miksikään, koska Apollinainen teoksessa myyttinen tarusto on tullut olemassaolonsa päähän.

Uusiutuvat eläimet viittaavat olemuksillaan Merliniin, joka kykenee legendansa mukaan muuttamaan muotoaan taikojen avulla esimerkiksi kääpiöksi, naiseksi ja vinttikoiraksi. EP:ssa Merlin on konkreettisesti käymässä läpi metamorfoosia muuttuessaan mullaksi. Tämän lisäksi hän muuntautuu teoksen edetessä perinteisestä runonlaulajasta uudeksi runoilijaksi.

Käärmeen tavoin myös sammakolla on symboliikkansa demonologiassa. Kirkkoisät pitivät sitä paholaisen ja harhaopettajien vertauskuvana ja *Johanneksen ilmestyksessä* lohikäärmeen (paholaisen) suusta lähtevät henget kuvataan sammakkojen muotoisiksi (Biedermann 2002 s.v. *sammakko*, 320–323) mikä selittää myös sanonnan ”päästää suustaan sammakkoja”:

Ja minä näin lohikäärmeen suusta ja pedon suusta ja väärän profeetan suusta lähtevän kolme saastaista henkeä, sammakon muotoista. / Sillä ne olivat riivaajain henkiä, jotka tekevät ihmeitä; ne lähtevät koko maanpiirin kuningasten luo kokoamaan heidät sotaan Jumalan, Kaikkivaltiaan suurena päivänä. (Ilm. 16: 13–14.)

<sup>473</sup> Perhosella on asemansa myös kuoleman symbolina lyhyen elämänsä takia (Biedermann 2002 s.v. *perhonen*, 274–275).

<sup>474</sup> Osallistuimme omituisiin seremonioihin, joissa näyttelimme oman osamme (MV: 43).

<sup>475</sup> Emme tiedä miksi, mutta me, jotka olemme kuninkaallisia vaikkemme laulakaan kuin kuningattaret, osallistumme hyödyttömiin sapatteihin. Meitä tavoitellaan kuin leskikuningattaria. (MV: 54.)

EP:ssa nämä ”paholais-rupikonnat” kaipaavat kaltaistaan. Ne toteavat: ”Kohotkoon ilmaan myös meidän surumielinen kutsuhuutomme! Sillä myös me haluamme löytää Merlinin” (MV: 42):

Que s'élève aussi notre appel mélancolique! Car nous voulons retrouver Merlin nous aussi.<sup>476</sup> (EP: 22.)

*Festin d'Esope*-lehdessä julkaistussa EP:n aiemmassa versiossa<sup>477</sup> rupikonnat pilkkaavat naisia sanomalla näiden matkivan sammakoita olemalla aina jalat harallaan:

Hélas! nous, aux jambes écartées, ne sommes-nous pas des exemples de la femme? Les grenouilles à l'envers et les femmes couchées se ressemblent pour tous les dégouts humains.<sup>478</sup> (Follet 1966: 220.)

Sammakot toteavat vuoteella makaavan naisen muistuttavan kaikesta inhimillisestä vastenmielisyydestä. Näin nainen on vastenmielisen yliseksuaalinen olento ja huora. Apollinaire on kuitenkin poistanut teoksensa varsinaisesta julkaisuusasta tämän naisen pahuutta ja huonoutta alleviivaavan repliikin ja jättänyt rupikonnat kuvaamaan lähinnä vain kuolevaa ja hedelmätöntä kansallista tarinaperinnettä.

## Lepakot

EP:n metsässä lentelee raskaasti (*volant lourdement*) myös parvi yölepakoita, jotka rinnastavat itsensä taivaallisiin enkeleihin:

Nous sommes prédestinées, angéliques et amoureuses. Qui ne nous aimerait? --- nous, les vrais exemples de l'homme parfait.<sup>479</sup> (EP: 34.)

Apollinaire jatkaa nurinkääntämisen teemaa kuvatessaan nämä tummanpuhuvat nahkasiipiset eläimet enkelimäisinä ihmisen malleina varsinaisten enkelien sijaan. Antikristus-Merlinin haudalla lentelevät ”enkelit” eivät ole Raamatullisten vastineittensa tavoin suojelijoita ja sanansaattajia vaan verenhimoisia ja mustasiipisiä pikkupaholaisia. Ne ovat langenneiden enkeleiden symboleja, sillä niiden mustat nahkasiivet toimivat vastakohtina enkelien valkoisille höyhensiiville.

EP:ssa lepakot puhuvat veritöistään heikummallisesti ja korostavat seksuaalisuuttaan toteamalla, ettei ole mitään ylentävämpää kuin nähdä ”meidän paritelevan kuutamolla”:

<sup>476</sup> Kohotkoon ilmaan myös meidän surumielinen kutsuhuutomme! Sillä myös me haluamme löytää Merlinin. (MV: 42.)

<sup>477</sup> Lehdessä julkaistu versio sisältää ainesta, jota ei teoksen lopullisessa kirjamuodossa enää ole.

<sup>478</sup> Oi! me, jotka olemme aina jalat harallaan emmekö olekin esikuvina naisille. Selällään oleva sammakko ja vuoteella makaava nainen muistuttavat kaikesta inhimillisestä vastenmielisyydestä (Suom. R. M.-K.).

<sup>479</sup> Kohtalomme on ennalta määrätty, olemme kuin enkelit ja rakastuneita Kukapa meitä ei rakastaisi?--- meidät, todelliset täydellisen ihmisen mallit,--- (MV: 52.)



Nous sommes si douces, aux suçons si voluptueux et nous nous aimons.--- Nous nous aimons et rien n'est si édifiant que de nous voir accouplées, les soirs de lune,---<sup>480</sup> (EP: 34.)

Hyveellisten ja sukupuolettomien pyhien enkelien sijaan EP:n lepakot ovat korostetun seksuaalisia olentoja. Tämä korostaa Raamatullisten enkelien androgyynisyyttä ja kirkon seksuaalikielteisyyttä ja viittaa samalla goottiomantiikan vampyyritarinoihin, joissa vertajuovat yönsaalistajat muuntautuvat lepakoiksi ja lentävät succubus ja incubus paholaisten tavoin nukkuvien ihmisten makuuhuoneisiin viettelemään uhrinsa. EP:n lepakot kiroavat lampien iilimatoja ja hyttysiä ja sanovat niiden tekevän vääryyttä varastaessaan heiltä uhrin:

Ce qui nous cause du tort ce sont les sangsues et les moustiques des étangs<sup>481</sup> (EP: 34).

Kohtalokkaiden lepakoiden, samoin kuin iilimatojen ja hyttysten, tavoin EP:n peto-Viviane imee uhristaan elinvoiman sisäistäessään Merlinin tietämyksen. Näin Apollinainen sankaritar rinnastuu useisiin teoksessa mainittuihin eläimiin vaikka hän itse kokee samankaltaisuutta vain raadonsyöjä kärpästen kanssa.

Lepakon voi katsoa kuvastavan olemuksellaan myös Merliniä, sillä sitä on kreikkalaisissa taruissa pidetty ennen kaikkea viisaana eläimenä. Antiikin aikana lepakkoa käytettiin myös pilkkanimenä uneksivasta ihmisestä (Biedermann 2002 *s.v. lepakko*, 193–194), mikä osaltaan yhdistää sen haudassaan uneksivaan paholaisen poikaan.

## Korppi

*Un corbeau croassant, se posait près de la dame immobile, sur la tombe de l'enchanteur*<sup>482</sup> (EP: 23).

Ennen eläintenvaltakunta kohtausta, velhon haudalla vartioivan Vivianen vieheen laskeutuu raakkuva korppi. Se tietää missä Merlin on, mutta ei kykene vierittämään nokallaan kiveä haudalta:

Mon bec ne peut percer la pierre, mais tout de même je sens une bonne odeur de cadavre. Tant pis, tout sera pour les vers patients. Ils sont bien méchants ceux qui fabriquent des tombes. Ils nous privent de notre nourriture et les cadavres leur sont inutiles. Attendrai-je que celle-ci meure? Non, j'aurais le temps de mourir moi-même de faim et ma couvée attend la becquée. Je sais où est Merlin, mais je n'en veux plus.<sup>483</sup> (EP: 24.)

<sup>480</sup> Olemme niin helliä, imemme heikumoiden ja rakastamme toisiamme. Rakastamme toisiamme, eikä mikään ole ylentävämpää kuin nähdä meidät,--- parittelemassa kuumamolla. (MV: 52.)

<sup>481</sup> Meille tekevät vääryyttä lampien iilimadot ja hyttysset (MV: 52).

<sup>482</sup> *Raakkuva korppi laskeutui velhon haudalle lähelle liikkumatonta neitoa* (MV: 43).

<sup>483</sup> Nokkani ei pysty kiveen, mutta haistan kuitenkin ruumiin hyvän hajun. Ikävää, että se kaikki on malttaville madoille. Haudantekijät ovat kovin ilkeitä. He riistävät meiltä ravintomme, vaikka ruumiit ovat heille hyödyttömiä. Odottaisinko tuon neidon kuolemaa? Ei, ehtisin itse kuolla nälkään, ja poikueeni odottaa nokittavaa. Tiedän missä Merlin on, mutten halua häntä enää. (MV: 43–44.)

Verenhimoinen korppi kaipaa velhoa maallisista syistä. Se sanoo haistavansa ruumiin hyvän hajun ja harmittelee, ettei pääse käsiksi sen mätänevään lihaan. Se syyttää haudantekijöitä julmiksi, koska ne piilottavat ruumiit sen ulottumattomiin. EP:ssa korppi ei etsi Merliniä tämän tietämyksen takia, koska kelttimytologiassa sillä on itselläänkin haudatun velhon tavoin tieto menneestä ja tulevasta (Markale 1999 *s.v. corbeau*, 71). Se ei kaipaa velhoa tämän henkisen olemuksen takia vaan tahtoo ruokkia poikasiaan tämän kuolleella ruumiilla. Näin kelttimytologian pyhä lintu haluaa kasvattaa jälkikasvunsa kelttien lähes pyhän miehen avulla – groteskin konkreettisesti tämän lihalla.

Korppi on kelttiläisessä mytologiassa myös taiteenjumala Lugun symboli (*Ibid.*). Näin se viittaa olemuksellaan velhosta syntyvään taiteeseen ja runouteen. Ruumiista haaveileva korppi on kuitenkin hyvin aineellinen ja ruumiillinen henkisen sijaan. Tuo taiteenjumalan rappeutunut edustaja, ei saa velhoa ravinnokseen, mutta madot (runosäkeet) valtaavat Merlinin ruumiin ja syntyvät siitä.

Korppi miettii jäädäkö odottamaan Vivianen kuolemaa, mutta se toteaa, että kuolisi nälkään sitä odotellessa. Näin se uskoo Vivianen elävän vielä kauan. Taiteen jumalan edustajana se tietää naisen elävän kuoltuaankin runoilijan taiteessa eli olevan lopulta kuolematon ja soveltuva vain hengen ravinnoksi.

EP:n korppi on yksi harvoista haudalla parveilevista eläimistä, joka ei sure Merlinin kuolemaa vaan iloitsee siitä. Tosin sen jälkeen kun tuo lintu ymmärtää, ettei saa ruumista syödäkseen, velhon kuolema on sille merkityksetön. Vaikka Apollinainen kieli on usein arkaisoivaa ja hypotekstiensä, kuten *Lancelot du Lac*-teoksen, tavoin vanhahtavaa, jopa eräällä tavoin historiallisuuden tunnustaan kunnioitusta herättävää, se käsittelee samalla groteskisti yleviä asioita ja teemoja, kuten suuren tietäjän ruumista. Tällöin syntyy koominen ristiriita. Näin EP:ssa esimerkiksi korppi ajattelee kulinaristisesti ja vesikielellä velhojen herkullisia silmiä:

Leurs yeux sont bons,---<sup>484</sup> (EP:24).

Druiditkin viittaavat runossaan tuohon korppien tapaan kaivaa ruumiilta silmät päästä:

Je préfère un corbeau sur un crâne,  
Quand l'oiseau veut lœil désorbiter<sup>485</sup> (EP: 28).

EP:n korppi toteaa, että korppikotkat ovat ajaneet sen edustaman lajin ahtaalle, sillä nuo raadonsyöjälinnut uhkaavat viedä korpeilta ravinnon. Se korostaa lajinsa yliveraista älykkyyttä halveksimiinsa korppikotkiin nähden sanoessaan korppien oppivan tarvittaessa puhumaan vaikka latinaa. Korppeja onkin arvostettu perinteisesti juuri niiden oppivaisuuden vuoksi (Biedermann 2002 *s.v. korppi*, 141–143):

<sup>484</sup> Heidän silmänsä ovat maukkaita,--- (MV: 44).

<sup>485</sup> Korppia me, kallon ystävää,/kuopistaan kun silmät kuoputtaisi (MV: 47). Runon suom. Kristian Blomberg ja Ismo Puhakka.

---mais le métier est difficile, car les vautours sont plus forts, les horribles qui ne rient jamais et qui sont si sots que je n'en ai jamais entendu un seul prononcer une parole. Tandis que nous, les bons vivants, que l'on nous capture, pourvu que l'on nous nourrisse bien, et nous apprenons volontiers à parler, même en latin.<sup>486</sup> (EP: 24.)

EP:ssa julmat eläimet ja ihmiset pelkäävät tulevansa toisten itseään julmempien olentojen syrjäyttämiksi. Druidit ovat epävarmoja asemastaan, lepakot kokevat hyttyset ja iilimadot uhaksi ja korppi ymmärtää korppikotkien olevan niitä voimakkaampia. Lepakoiden ja korpin ilmestyessä Merlinin haudalle rinnan druidien kanssa, niiden huolenaiheet ja synkät olemukset rinnastuvat keskenään. Niin myyttisen maailman edustajat kuin fantasian piiriin kuuluvat puhuvat eläinhahmotkin kokevat tulleen elinaikansa päähän.

EP:n korppi esittää, että lähes järjetönkin eläin oppii puhumaan latinaa tai ainakin toistamaan sille opettuja virkkeitä. Sen voi katsoa kohdistavan ivansa tällä ironisella huomautuksella oppineisiin ihmisiin. Samalla se viittaa myös kristillisiin jumalanpalveluksiin, jotka vielä Apollinaren ajan Ranskassa, niin kuin muuallakin Euroopassa, toimitettiin latinaksi.<sup>487</sup> Näin siinä missä EP:n druidi sanoo opettelevansa muuttumista kalaksi, myös korppi nostaa puheisaan esiin kristinuskon. Se että kansa osaa toistaa papin perässä tai kykenee kuuntelemaan saarnaa latinaksi, ei merkitse sitä, että se ymmärtäisi kuulemaansa tai edes lausumiaan rukouksia. Latinankielisessä jumalanpalveluksessa on kyse jostain aivan muusta kuin ymmärtämisestä, pikemminkin juhlallisuudesta, seremoniallisuudesta ja samalla turvallisuudentunteesta, jota toistuvat seremoniat kansaan luovat.

Latinaa puhuessaan korpit vaikuttavat viisailta ja oppineilta, mutta ne ovat pohjimmiltaan yhä huonon onnen ja pahuuden symboleita, sillä korppia on perinteisesti pidetty epäonnen ja huonon sanoman tuojana (Biedermann 2002 *s.v. korppi*, 141–143). Näin oppineisuuden vaikutelma on vain silmänlumetta ja korppi on symboliikaltaan vierustoverinsa, kohtalokkaan Vivianen, kaltainen. Se, että korpit puhuvat latinaa, ei tee niistä älykkäitä, vaan todistaa vain sen, että ne osaavat matkia ihmisiä. Samoin kuin druidit näkevät bardijoukon toistavan sanoja, joiden merkitystä se ei enää ymmärrä, myös pahantuoja korpit kykenevät latelemaan vieraskielisiä litanioita.

Mustanpuhuvilla, latinankielentaitoisilla hahmoilla kirjailijan voi katsoa kohdistavan ivallisen kritiikkinsä myös suoraan pappeihin. Näennäisestä pyhyydestään ja hyvyydestään huolimatta papit ovat pohjimmiltaan tavallisia ihmisiä tai jopa tavallista turmeltuneimpia – ehkä juuri korppien kaltaisia, musta-asuisia pahuuden ruumiillistumia! Näin korppi toimii EP:ssa papillisena symbolina.

<sup>486</sup> ---tämä ammatti on vaikea, sillä voimakkaampia ovat korppikotkat, nuo kauheat oliot, jotka eivät koskaan naura ja jotka ovat niin typeriä, etten ole kuunaan kuullut yhdenkään lausuvan sanaakaan. Kun taas me puolestamme olemme reiluja kavereita, sillä jos joku meidät vangitsee ja ruokkii meitä hyvin, me opimme mielellämme puhumaan, jopa latinaa. (MV: 44–45.)

<sup>487</sup> 1500-luvun puolivälissä protestanttisissa kirkoissa liturgiakieli muutettiin ranskan-kieliseksi. Katolinen kirkko jatkoi latinan käyttöä (saarnoja lukuun ottamatta) 1900-luvulle asti, jolloin Vatikaanin II kirkolliskokous (1962–1965) päätti, että messut tulee pitää kansankielellä. (Suomela-Härmä 1992: 56.)

Karnevalistiseen ilotteluun kuuluu, EP:ssakin esiintyvä, hyökkäys vanhoja instituutioita kohtaan. Kirkko on tällainen instituutio, jonka auktoriteettia vastaan Apollinainen teos hyökkää. Se korostaa, että mikään institutionaalinen lähestymistapa menneisyyden tarustoihin ei ole hedelmällinen. Näin EP puolustaa esimerkiksi kirkon demonisoimia eläimiä antamalla niille merkittävän roolin osittain lähes Raamatullisessa fantasiamaailmassaan. Se nostaa esiin myyttitarustojen moninaisuuden rinnastamalla mytologian hahmoja kristilliseen perinteeseen. Samalla teos ilmentää satiirin turvin kriittistä suuttumusta kirkkoinstituution suosimaa ja edustamaa askeesia ja ulkokultaisuutta kohtaan luomalla esimerkiksi kriittisen kuvan munkkikammioonsa sulkeutuneesta apotista ja turmiota levittävästä pylväspyhimyksestä.

Raamattu ei kuitenkaan ole varsinaisesti yhtä sitä edustavan instituution kanssa, sillä sitä voi lähestyä myös pelkkänä kulttuuriperinteen tarinavarastona. Näin Raamatun tekstien osalta EP:ssa kyse ei ole niinkään instituution syrjäyttämisestä, kuin puhtaasta parodiasta arvonalennuksen kautta. Raamatun osalta karnevalismi on tapa laskea teksti muiden hypotekstien tasolle, jolloin se on yhtäläillä naurunalaiseksi alistettavaa kuin esimerkiksi kelttiläinen tarusto tai antiikin tarinat.

## 6 APOKALYPTINEN ONIROCRITIQUE

### 6.1 Unenomainen ilmestys

*Onirocritique* on ainoa EP:n luvuista, jolla on oma otsikkonsa. Se on esitetty luvun alussa Derainin tekemän grafiikankuvan avulla, jolloin *Onirocritiquen* asema teoksen kokonaisuudessa korostuu erityisesti.

Burgos pitää *Onirocritiqueta* EP:n kokonaisuuteen nähden irrallisena osiona, koska se on alkuaan kirjoitettu itsenäiseksi runoksi. Hän perustelee luvun autonomisuutta lisäksi sillä, että se ei sisällä juurikaan Merlinin legendaan kuuluvia tekijöitä. Burgos pitää Orkenisen kaupunkia, jota kohti luvun päähenkilö kulkee ja jossa kupariritari vierailee jo EP:n neljännessä luvussa, ainoana konkreettisenä yhdyssiteenä päätösluvun ja aiempien lukujen välillä. (Burgos 1972: 179.) Orkenisen kaupungin hypotekstipohja keltitarussa on *Le Livre de Lancelot del lac*. Näin sekä EP:n ensimmäisellä että viimeisellä luvulla on intertekstuaalinen suhde Lancelotiin, joka tarinan mukaan sortuu turmiolliseen rakkauteen kuningatartaan kohtaan.

Orkenise-kytköksen lisäksi kuitenkin jo Oniros-jumalaan pohjautuva nimi sitoo *Onirocritiquen* aiemmissä luvuissa näkyvään myyttimaailmaan. Luvussa ei enää mainita kreikkalaisroomalaisia hahmoja, mutta luvun nimi tuo antiikin mytologian osaksi tekstiä. Unenjumalan kautta luku viittaa myös EP:n yksittäisiä lukuja yhdistävään unenomaiseen maailmaan ja Merlinin epätodelliseen olotilaan niin kuoleman ja elämän kuin unen ja hereillä olonkin välitilassa.

Uneen viittaavan nimensä lisäksi myös *Onirocritiquen* teksti etenee unenomaisesti. Samoin kuin todellisessa unessa, siinä on nopeita ja selittämättömiä leikkauksia paikasta, hetkestä ja tapahtumasta toiseen. Sitä voi kuvata osuvasti juuri Freudin unimääritelmällä, jonka mukaan ”uniajatukset ovat vailloppua ja jatkuvat ajatustemme verkostossa, joka suuntaan haarautuen (Freud 1999: 438). Vaikka kaikki EP:n luvut mukailevat ritariroomaanien ihmeellistä aikaa tai unimaailmaa niin *Onirocritique* kuitenkin poikkeaa muista luvuista rakenteeltaan ja tekstin etenemisen kannalta loogisten sidoksien puuttumisen vuoksi. EP:n päätösluvussa yllätykselliset lyyriset kuvat asettuvat rinnakkain.

Jos aiemmissa luvuissa ihmeaikaa tuki henkilöiden ja aikakausien simultaaniuus, niin *Onirocritiquessa* myös tapahtumat ovat samanaikaisia tai ainakin normaalia nopeampitempoisia. Tarina etenee hektisesti esimerkiksi taivaan kuvauksesta maanpäälliseen paratiisiin ja kukoistavien ruusupensaiden kukkimisesta valkoiseen talveen. Näin tapahtumat ja paikat seuraavat toisiaan unimaailman kaoottisessa järjestyksessä ilman selityksiä.<sup>488</sup>

Lentengren mukaan EP:n päätösluku on ennen kaikkea runoutta, joka analysoi unta suoraan ja sisältäpäin. Hän korostaa, että tarkoitus ei ole jäljentää yhtä tai useampaa yhteensulautunutta seikkaperäistä unta imitoimalla niitä siten kuin yleensä tekee niin sanottu unikertomus vaan kyse on siitä, että puhutaan runollisesti unesta. Tällöin unesta tulee kielen materiaallinen objekti. (Lentengre 1996: 67.) Varsinaisen unen sijaan voitaisiin myös puhua *Onirocritiquen* ilmestyksenomaisesta näystä.

### Minä-kertoja

*Onirocritiquessa* unenkokija on syrjäyttänyt kolmannen persoonan kertojan. Tuo kursiivilla ilmaistu minämuotoinen kertoja kuvailee uni-ilmostystään. Hän kertoo konkreettisesti, mitä hän näkee ja kokee itselleen ja maailmalle tapahtuvan. Aikaisemmissa EP:n luvuissa ulkopuolisen kertojan osuudet oli kirjoitettu kursiivilla. Näin *Onirocritiquen* kirjasinmalli korostaa siitä, että minä-kertoja tulee aiemmin äänessä olleen kertojan paikalle.

Teoksen minämuotoisen aloitusvirkkeen identifioituminen Merlinin toteamaksi ja paluu tuohon persoonaan tukee siitä, että *Onirocritiquen* kokijaa voi itse asiassa pitää Merlin-velhona tai ainakin eräänlaisena hänen inkarnaationaan. Biografiselle lähestymistavalle uskollisesti esimerkiksi Lentengre identifioi tämän minä-muotoisen kertojan kirjailijaksi itsekseen. Merliniä hän puolestaan pitää kirjailijan kaksoisolentona tai myyttisenä kuvana niin sanotusta luoja-Apollinaiesta (*L'image mythique d'Apollinaire créateur*). (Id. 70–71, 75.)

EP:n edellisen luvun lopussa Merlin kysyy Vivianelta totuutta rakkaudesta, mutta jää vaille vastausta. Naisen pakeneminen paikalta kuitenkin saa hänet ymmärtämään, että nainen ja mies eivät ole toistensa kaltaisia. *Onirocritiquen* kertoja toistelee tätä totuutta miehen ja naisen olemuksien erilaisuudesta, mikä osaltaan auttaa identifioimaan kertojan juuri Merliniksi. Tulkintani mukaan teoksessa tapahtuukin nimenomaan näkökulman vaihdos Merlinin puhuessa nyt itse. Hän ei enää tyydy seuraamaan sivusta metsän tapahtumia vaan nousee itse aktiiviksi toimijaksi. Hänestä tulee EP:n ilmestymäisen loppuluvun kokija ja näkijä.

*Onirocritiquen* tilanne on kokonaisuudessaan apokalyptinen unenomaisten ilmestysten sekoittuessa siinä kertojan näkyihin. Merlin korostaa asemaansa unennäkijänä toistamalla minä-pronominia. Heti luvun alussa hän sanoo muun

<sup>488</sup> Automaattikirjoitus ja sanojen spontaani yhdistely samoin kuin kokeilut unen ja hypnoosin alalla olivat suosittuja surrealistien keskuudessa (TLF 15, 1189; OED XVII s.v. *surrealism*, 303). Vaikka *Onirocritique* näyttää ennakoivan syntyvää suuntausta, siinä ei kuitenkaan heittäydytä täysin kielen vapaaseen kulkuun. Näennäisestä satumanvaraisuudestaan huolimatta tekstiä ei ole tehty ajatuksenvirta-tekniikalla.

muassa pelkäävänsä, olevansa tietoinen, nielaisevansa ja menevänsä. Tuo toisto muistuttaa Raamatussa esiintyviä, uskontunnustuksen kaltaisia litanioita ja rukouksia, joissa lausuja todistaa uskoaan minä-pronominin avulla. Myös *Ilmestyskirjan* Johannes painottaa asemaansa apokalyptisen ilmestyksen vastaanottajana toistaessaan ensimmäistä persoonapronominia:

Minä, Johannes, teidän veljenne, joka teidän kanssanne olen osallinen ahdistukseen ja valtakuntaan ja kärsivällisyyteen Jeesuksessa, minä olin Jumalan sanan ja Jeesuksen todistuksen tähden saarella, jonka nimi on Patmos (Ilm. 1: 9).

*Onirocritiquessa* onkin varsinaisen unen sijaan kyse nimenomaan *Ilmestyskirjan* kaltaisesta apokalypsistä eli vanhan maailman lopusta. Luvun voi määritellä karkeasti ilmestyskirjallisuudeksi, koska siinä ideoidaan Merlinin visioiden ja unenomaisten, lähes profeettallisten, näkyjen kautta syntyvää runoutta. *Onirocritique* ei ole enää vain variaatio vanhasta temasta vaan päähenkilön saadessa alkuperäistarinaan täysin kuulumattomia ulottuvuuksia siitä on tullut Albouyn termein ”mythe littéraire” eli niin sanottu kirjallinen myytti.

EP:n päätösluku on Raamatullisen esikuvansa tavoin tekstikokonaisuutensa viimeinen luku ja se on *Ilmestyskirjan* tavoin täynnä allegoriaa, symboliikkaa, metaforia ja vertauksia, jotka antavat lukijalle mahdollisuuden moninaiseen tulkintaan.<sup>489</sup> Kreikkalaisella *apokalypsis*-sanalla on metaforinen paljastamisen merkitys, joka viittaa tekstin profeettalliseen luonteeseen (Frye 1983: 123). Luvun *Onirocritique*-nimen voikin katsoa lupaavan selitystä teoksen aiemmille tapahtumille, sillä niin sanotussa *unikritiikissä* annetaan uninäkyjen symboliikan avulla realistisia selityksiä unille. Näin luvun otsikon voisi kääntää myös uniltulkinnaksi.

Vaikka *Onirocritiquessa* liikutaan Freudin tapaan unimaailmassa, niin Apollinaire käsittelee unta täysin omalla tavallaan. EP:ssa ei pyritä purkamaan unen sisältöä niin sanotusti psykologien tapaan vaan antamaan unenomaisen ja samalla profeettallisen ilmestys tulevista. Unella onkin teoksessa merkityksensä ennustuksena.

## 6.2 Polttavat taivaan hiilet

*Onirocritique* alkaa minä-kertojan toteamuksella ”*Taivaan hiilet olivat niin lähellä, että pelkäsin niiden kuumuutta. Ne olivat polttamaisillaan minut*” (MV: 122):

*Les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur. Ils étaient sur le point de me brûler.* (EP: 104.)

Aikaisemmin EP:ssa Merlin pysyy haudassaan ja mädäntyy, mutta viimeisessä luvussa hän kohoaa kuolleiksi julistettujen siivekkäiden kaltaisesti taivaalle len-

<sup>489</sup> Raamattu sisältää ylipäättänsäkin runsaasti kohtia, jotka voi ymmärtää vain sen metaforisen tai poeettisen merkityksen kautta (Frye 1983: 53).

tämään. Hän ei ole enää maanalaisen hautansa vanki vaan auringon läheisyyteen noussut vapaa sielu.

Lentäminen on Merlinille alkuaan ominainen liikkumistapa, koska hän on langenneen enkelin poika. Aikaisemmin EP:ssa hän toteaaakin pylväspyhimys Simon Styliitalle olevansa enkeli. Noustessaan taivaalle hän siis ikään kuin palaa alkuperäiseen olemukseensa ja synnyinympäristöönsä. Hän kokee ylönousemuksen, joka ei ole luonteeltaan kristillinen vaan pakanallinen, koska *Onirocritiquessa* korotetuksi tulee Jeesuksen sijaan paholaisenpoika.

Kertoja-minää polttavien taivaan hiilien voi tulkita viittaavan *Ilmestyskirjaan*, jossa yksi seitsemästä enkelistä antaa auringolle vallan paahtaa ihmisiä. Näin tehden tuo enkeli vuodattaa jumalan vihan maan päälle. (Ilm. 16: 8.) *Onirocritiquen* apokalyptinen luonne korostuu tällaisista unifragmenttien kaltaisista lyhyistä viitauksista Raamatun viimeiseen osaan. Toisaalta kuumien hiilien voi katsoa viittaavan myös helvettiin, joka usein kuvataan paikaksi, jossa syntisiä käristetään hiljaisella liekillä.<sup>490</sup> Näin EP:n viimeisessä luvussa paholaisen poika liikkuu isänsä valtakunnassa. Hän on noussut minämuotoisena kertojana ylös kelttimytologiasta kumotakseen kristinuskon tarinan apokalyptisillä visioillaan.

Vaikka tarinan mukaan jumala karkottaa paholaisen taivaasta, niin *Onirocritiquessa* manala ei sijaitse alhaalla maan alla. Perinteen vastaisesti helvetin kuumat hiilet ovat ylhäällä taivaalla. Näin Apollinaire jatkaa *Onirocritiquessa* nurinkääntämisen teemaa ja kristinuskon oppien muuntamista alkuperäistekijöille vastakkaisiksi. EP:n apokalypsissä jumala ei palaakaan maan päälle tuomitsemaan kansaa vaan paholainen nousee taivaaseen. Paholainen kokee näin *Onirocritiquessa* romantikkojen peräänkuuluttaman arvonalautuksen, sillä EP:ssa saatana ei esiinny ihmiskuntaa tuhoavana olentona vaan nimenomaan romantikkojen ajattelun tapaan positiivisena hahmona, joka antaa runoilijoille kristinuskon synniksi julistamaa magiaa ja taikamaailman voimaa. *Onirocritiquessa* auringon läheisyys tekee minä-kertojasta myös eräänlaisen Prometheuksen, joka ottaa auringosta tulen antaakseen sen eteenpäin ihmisille. Tuon luovuuden lähteen eli auringon läheisyys uhkaa kuitenkin polttaa hänet.

Lecherbonnierin mukaan Apollinainen lyriikassa on jatkuvasti läsnä yllätyksellisyyden efekti, joka syntyy odottamattomien kuvien ilmestyessä runoihin (Lecherbonnier 1983: 22). Taivaan kuumien hiilien viittaussuhde aurinkoon on kuitenkin vielä melko looginen. Auringon uhkaava läheisyys rinnastaa kertojan antiikin mytologian Ikarokseen, joka tarinan mukaan pakenee isänsä Daidaloksen kanssa Minotauruksen labyrintista sulista ja vahasta valmistettujen siipien avulla. Isänsä varoituksista huolimatta lentämisen huumaan päässyt Ikaros kohoaa liian lähelle aurinkoa, jolloin vaha sulaa siivistä ja hän putoaa mereen ja kuolee. (Grant-Hazel 1973: 133.) Ikaros kuvaa symboliikaltaan ihmisen julkeutta ja toimii varoittavana esimerkkinä ihmiskunnalle (Biedermann 2002 s.v. *ikaros*, 84). EP:n minä-kertoja on noussut haudastaan taivaalle, mutta myyttistä esikuvaansa viisaampana hän osaa olla varuillaan. Hän ei pala auringossa, vaikka aistiikin jo sen polttavan läheisyyden.

<sup>490</sup> Raamatussa esimerkiksi profeetta Jesaja toteaa, että jumalasta luopuneiden ruumiita polttavat tuonpuoleisessa liekit, jotka eivät tapa vainajaa kalvavia matoja (Jes. 66: 24).



### 6.3 Paluu primitiiviseen maailmaan

Kohottuaan taivaalle minä-kertoja viittaa eläinten valtakunnassa tapahtuneeseen erirotuisten eläinten primitiiviseen paritteluun. Hän palaa vielä menneisiin tapahtumiin todetessaan, että ”kaksi toisiaan muistuttamatonta eläintä paritteli”:

*Deux animaux dissemblables s'accouplaient et les rosiers provignaient des treilles qu'alourdissaient des grappes de lune*<sup>491</sup> (EP: 104).

Myöhemmin kertoja sanoo keskenään erilaisten eläinten rakastaneen toisiaan:

*Deux animaux dissemblables s'aimaient*<sup>492</sup> (EP: 106).

Tällöin viittauskohteena ei ole enää eläinvaltakunta, koska siinä tapahtuneessa infernaalisessa parittelussa ei ollut kyse rakkaudesta. Koska Viviane myönsi EP:n kuudennessa luvussa kaipaavansa rakastajaansa, voi minä-kertojan katsoa viittaavan sanoillaan Merlinin ja Vivianen väliseen rakkauteen. EP:n pohjalta mies ja nainen ovatkin varsin kaukaisia toisilleen eli juuri toisiaan muistuttamattomia. Edellisessä esimerkissä mainittujen parittelevien eläimien taas ei voi katsoa kuvaavan teoksen päähenkilöitä, koska niiden kerrotaan paritelleen keskenään toisin kuin Merlin ja Viviane, jotka eivät olleet seksuaalisessa kanssakäymisessä.

*Onirocritiquen* uudessa maailmassa ei ole enää läsnä aiempien lukujen myyttisiä hahmoja vaan viidakoituvan maailman primitiiviset elementit ovat korvanneet ne. Minä-kertoja toteaaakin, että ”ruusupensaat kutoivat lehtimajoja, jotka tekivät painaviksi kuun rypäleet”. Follet:n mukaan ruusupensaat symboloivat Apollinairella aina rakkauden kukoistusta. Kuu taas liittyy naisen olemukseen, suruun ja valheeseen. (Follet 1966: 229–230.) Ympäröivän luonnon voi näin katsoa kuvaavan symboliikallaan rakkaudesta johtuvaa surua. Toisaalta se voi esittää myös sitä, kuinka rakkaus tekee raskaiksi ”naisen rypäleet” eli hedelmöittää hänet joko symbolisesti muusaksi tai konkreettisesti äidiksi. Yksityiskohtaisesti analysoitua ja avattua symboliikkaa oleellisempaa on kuitenkin se, että kohtauksessa maailma täyttyy erilaisista kasveista nopeakasvuisten köynnöksien ja pensaiden ottaessa vallan. Näin luonnon läsnäolo maailmassa korostuu.

*Onirocritiquen* paratiisillisesta kuvastosta nousee mieleen Henri Rousseau'n jälki-impressionistiset maalaukset, joissa rehevän viidakkomaisen ja primitiivisen luonnon keskellä vilisee eläimiä ja ihmisiä.<sup>493</sup> Luvun viidakonomaisessa maailmassa minä-kertojan kumppaneina onkin apinoita, valkoiseksi muuttuva kärppä ja naaras-leopardeja, joita taivas imettää. Kertoja sanoo apinan kurkusta leimahtavan liekkejä, jotka kirjovat maailman tulililjoin:

<sup>491</sup> *Kaksi toisiaan muistuttamatonta eläintä paritteli ja ruusupensaat kutoivat lehtimajoja, jotka tekivät painaviksi kuun rypäleet* (MV: 121).

<sup>492</sup> *Kaksi toisiaan muistuttamatonta eläintä rakasti toisiaan* (MV: 124).

<sup>493</sup> Apollinaire piti 1908 kirjoittamassaan taidekriitikissä Rousseau'n töitä laadultaan ja luonteeltaan kiistattomina, mutta ylettömässä naiiviudessaan huvittavina (Apollinaire 2002: 68).

*De la gorge du singe, il sortit des flammes qui fleurdeliserent le monde*<sup>494</sup> (EP: 104).

Myöhemmin nuo villit apinat häpäisevät vanhat haudat:

*Des singes pareils à leurs arbres violaient d'anciens tombeaux*<sup>495</sup> (EP: 106).

Evoluutiokehityksen kautta ihmisen puhe ja ääntely ovat pohjimmiltaan lähtöisin apinan kurkusta. Näin naturalismia parodioivat darwinistiset apinat raiskaavat EP:ssa muistot menneistä sukupolvista. Ne tekevät ihmiskunnan kulttuurisen kehityshistorian arvottomaksi. Toisaalta näiden samaisten apinoiden suusta kerrotaan lähtevän tulililjoja, jotka kirjoavat maailman, joten apinat luovat maailmaan jotain uuttakin. Symboliikassa liljan tuoksulla katsotaan olevan taiteilijoihin luomisvoimaa valava vaikutus (Biedermann 2002 *s.v. lilja*, 194–195). Näin ihmiskunnan eläimelliset esi-isät edesauttavat luovuutta, eli painotavat olemassaolollaan ihmisen arkaaista luomisvoimaa.

Kertoja-minä toteaa apinoiden olevan puitten kaltaisia. Samoin kuin kasvit leviävät eksponentiaalisesti *Onirocritiquessa*, myös eläimet kasvavat valtaviin mittasuhteisiin. Apinoista on tullut suuruudeltaan puiden korkuisia. Niiden asemaa ympäröivässä maailmassa ja kiinteää luontoyhteyttä korostavat niistä kasvavat laakeripuun lehdet:

*J'appelai une de ces bêtes sur qui poussaient des feuilles de laurier*<sup>496</sup> (EP: 106).

Lehtiin kietoutuneet apinat tuovat mieleen viidakoituneen metsän keskellä kohoavat valtavat kiviveistokset eli muistot muinaisista kulttuuriperinteistä. Se, että apinoista kasvaa nimenomaan laakeripuun lehtiä viittaa antiikin perinteeseen, jossa laakerista sidotut seppeleet symboloivat vihollisista saadun voiton jälkeen vallitsevaa rauhaa (Biedermann 2002 *s.v. laakeri*, 182). EP:n toisessa luvussa Merlinin haudalle vierähtää orapihlajaseppele ja viimeisessä luvussa apinat seppelöityvät laakerinlehdillä. Symboliikan mukaisesti kruunulla syrjäytyksi julistettu Merlin-velho on lopussa voittaja. Laakeri tosin myötäilee *Onirocritiquessa* nimenomaan apinan, ei kertojan, ruhoa, mutta selviytyjäksi ja voittajaksi tulee ikään kuin kruunattua arkaainen alkuihminen. Ihmisen historialliselle perimälle palautetaan näin kunnia ja modernistien kulttuuripessimistinen suhtautuminen menneisyyden tarinoihin tulee voitetuksi.

*Onirocritiquen* minä-kertoja sanoo nielaisevansa ”*taivaalla vaeltavat päivettyneet laumat*” (MV: 121). Hän kertoo näin sisäistävänsä ympäröivän maailman hahmot ja tarinat:

*J'avalai des troupeaux basanés* (EP: 104).

Bordat ja Veck kirjoittavat *Alcools*-kokoelman pohjalta, että Apollinaire nielaisee koko ”universumin” tunteakseen sen ”maun” ja kyetäkseen esittämään sen sit-

<sup>494</sup> Apinan kurkusta leimahteli liekkejä, jotka kirjoivat maailman tulililjoin (MV: 121).

<sup>495</sup> Puittensa kaltaiset apinat häpäisivät vanhat haudat (MV: 123).

<sup>496</sup> Kutsuin yhtä noista pedoista, joista kasvoi laakeripuun lehtiä (MV: 124).

ten lukijoilleen (Bordat - Veck 1983: 93–94). Kommentti sopii myös EP:n tulkinnaiksi, sillä teoksen viimeisessä luvussa symbolinen maailman nielaisu esitetään varsin konkreettisenä toimenä.

EP:n viimeisen luvun Minä-kertoja viittaa päivettyneillä laumoilla *Onirocritiqueta* edeltäneeseen lukuun, jossa miehistä muodostunut sikalauma nousee tavaalle paimenensa johdattamana. Auringon läheisyys on päivittänyt tuon myytisten hahmojen muodostaman lauman, joka *Onirocritiquessa* poistuu maailmasta kertojan nielaistessa sen. Kertoja-minästä tulee näin universaali miesten edustaja ja eräänlainen miehuuden ruumiillistuma. Tekstissä korostuu se, että hän ei voi ottaa naisen asemaa maailmassa, koska nainen ja mies ovat keskenään erilaisia, kuten hän toistuvasti toteaa. Mies ja nainen ovat kuin toisiaan muistuttamattomia eläimiä, mutta kaikki miehet ovat keskenään samankaltaisia.

Sitä, että minä-kertoja käsittää olemuksellaan koko miessuvun, kuvaa konkreettisesti se, että tämä ilmaisee itseään nyt me-muodossa. ”Me-lauseella” on ranskassa roolinsa myös esseissä ja tieteellisissä artikkeleissa käytettynä *nous de modestie* muotona: siinä minä-pronominin korvataan monikon ensimmäisellä, vaikka määrällisesti kyse on yhä yksiköstä. Tämä monikko tekee kirjoittajastaan ikään kuin vaatimattoman kun taas päinvastaisesti majesteetti monikossa (*pluriel de majesté*) monikon ensimmäinen persoona korostaa puhujan asemaa. Ranskassa monikko voi korvata myös indefiini-pronominin *on*, joka ilmaisee epämääräistä subjektia. (Denis-Sancier-Chateau 1994: 407.) Koska EP:ssa kertoja on kuitenkin nimenomaan moninkertaistunut nielaistuaan miehet, voi memuodon tulkita puhtaasti monikoksi. *Onirocritique* nostaa esiin runoilijakertojan roolin maailman tulkina: hänen on sisäistettävä koko ympäröivä maailma ja kyettävä suodattamaan siitä omaa ilmaisuaan. Kertoja-minä ei kuitenkaan ole *Onirocritiquessa* aivan yksin kuvaamassa maailmankaikkeutta. Siinä missä teoksen aiemmissa luvuissa eläimet esiintyvät personifikoituina, päätösluvussa kasvikuunta personoituu voimakkaasti:

*Orkenise parut à l'horizon. Nous nous dirigeâmes vers cette ville en regrettant les vallons où les pommiers chantaient, sifflaient et rugissaient.*<sup>497</sup> (EP: 104.)

*Onirocritiquen* kertoja kulkee kohti Orkenisen-kaupunkia ja ikävöi personoitunutta luontoa, jossa omenapuut laulavat, suhisevat ja karjuvat. Hän kaipaa näin primitiivistä olemisen alkutilaa ja myyttistä maailmaa muistellessaan puiden laulua. Äännelevät puut kertovat olemuksellaan myyttisestä ajasta, jolloin ihminen kykeni ymmärtämään luontoa jonka keskellä hän eli. Taianomaisesti äännelevillä puilla ja laaksoilla, joissa ne kasvavat, on suora viittaussuhteensa myös kelttimytologiaan. Keltit uskoivat kuoleman jälkeisen paratiisin muodostuvan ”ile des Pommies:sta” (Omena saari) ja ”Avalonin-saaresta”. *Onirocritiquessa pommiers* (omenapuut) viittaa näistä ensimmäiseen ja monikkomuotoinen *vallons* jälkimmäiseen muistuttaessaan niin kirjoitusasultaan kuin lausunnaltaankin *Avalonia*, josta puuttuu ensimmäinen vokaali ja johon on lisätty toinen l-

<sup>497</sup> *Orkenise ilmestyi horisonttiin. Menimme kohti tuota kaupunkia ikävöiden pieniä laaksoja, joissa omenapuut lauloivat, suhisevat ja karjuvat.* (MV: 121.)

kirjain.<sup>498</sup> Burgos huomioi *vallons*-sanan muistuttavan vain *avaler*-verbiä, joka esiintyi jo aiemmin tekstissä kertojan todetessa nielaisseensa sikalaumat (Burgos 1972: 179).

Kelttimytologian mukaan kuningas Arthur matkaa kuoltuaan Avaloninsaarelle, jossa haltijattaret hoivaavat häntä. Hänen uskotaan palaavan sieltä myöhemmin takaisin elävien keskuuteen hallitsemaan kelttikansaa. (Markale 1999 s.v. *Arthur*, 25–27.) EP:n minä-kertoja ikävöi kulttuuriperinteensä viimeistä leposijaa palatessaan Arthurin tavoin uudistamaan maailmaa. Kuolemattomana hänellä ei ole sijaa Avalonin-saarella sen enempää kuin kristittyjen taivaassakaan. Näin hän luo *Onirocritiquessa* oman paratiisinsa eli ideaalin elämän tilan maan päälle. Tuossa Merlinin paratiisissa luonto muuttuu aktiiviseksi ja hedelmälliseksi osaksi luomisprosessia ja kynnetyt vainiot ryhtyvät laulamaan:

Par les portes d’Orkenise  
Veut entrer un charretier.  
Par les portes d’Orkenise  
Veut sortir un va-nu-pieds.

Porteista Orkeniin  
tahtoo tulla kärrymiesi.  
Porteista Orkeniin  
tahtoo mennä ryysyläinen.

Et les gardes de la ville  
Courant sus au va-nu-pieds:  
“Qu’emportes-tu de la ville?”  
“J’y laisse mon cœur entier.”

Ja niin vartijat kaupungin  
käyvät kiinni ryysyläiseen.  
“Mitä kaupungista viet?”  
“Jätin sinne sydämeni.”

Et les gardes de la ville  
Courant sus au charretier  
“Qu’apportes-tu dans la ville?”  
“Mon cœur pour me marier.”

Ja niin vartijat kaupungin  
käyvät kiinni kärrymieheen.  
“Mitä kannat kaupunkiin?”  
“Sydämeni, tahdon naimisiin.”

Que de cœurs dans Orkenise!  
Les gardes riaient, riaient.  
Va-nu-pieds la route est grise.  
L’amour grise, ô charretier.

Vain sydämiä luona Orkeniin!  
Vartijat nauroivat, nauroivat niin.  
Ryysyläinen, harmaa on ties’.  
Humalluttava rakkaus, oi kärrymies.

Les beaux gardes de la ville  
Tricotaient superbement;  
Puis, les portes de la ville  
Se fermèrent lentement.  
(EP: 104–105.)

Oivat vartijat kaupungin  
ylvästellen kiiruhti;  
ja sitten portit kaupungin  
sulkeutuivat hitaasti.<sup>499</sup>  
(MV: 121–122.)

Runomuotoinen vainioiden laulu on EP:n viimeinen esimerkki Merlinin tavoin naistaan rakastavista miehistä. Laulussa ryysyläinen toteaa jättäneensä sydämensä kaupunkiin ja kärrymies puolestaan tahtoo viedä sinne sydämensä mennäkseen naimisiin. Kaupungin vartijat nauravat rakastuneille miehille. He

<sup>498</sup> Suomekkoksessa nämä viittaukset ovat valitettavasti kadonneet näkyvistä.

<sup>499</sup> Runon suomennos Kristian Blomberg ja Ismo Puhakka.

sanovat ryysyläiselle, että hänen tiensä on ankean harmaa (*grise*) ja kärrymiehelle, että rakkaus saa miehen humaltumaan (*grise*). Toistuva sana *grise* on ensimmäisessä säkeessä feminiinimuoto adjektiivista harmaa ja toisessa taivutusmuoto verbistä humalluttaa (*griser*). Sanat ovat näissä taivutusmuodoissaan homonymiset eli niillä on sama ääntämys ja yhteinen kirjoitusasu. Rakkauden aikaansaama humaltuminen ja vastaavasti sen myötä lopulta seuraava synkkyys ja harmaus eivät näin EP:ssa ole kovin kaukana toisistaan edes kirjoitusasuiltaan.

Kertoja-minä kokee luonnosta kumpuavan laulun ihmeelliseksi. Hänen silmiensä eteen hahmottuu vielä hetkeksi myyttinen Orkenisen-kaupunki. Laulun lopussa kaupungin portit kuitenkin sulkeutuvat hitaasti, jolloin näkymän eteen ikään kuin vedetään esiriput. Esitys rakastuneita miehistä, myyttisestä maailmasta ja kelttiparatiisista jää menneisyyteen kertoja-minän kulkiessa kohti tulevaa.

Kuin vastauksena vainioiden laululle Merlin toteaa olevansa tietoinen miehen ja naisen erilaisuudesta:

*Mais, j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme*<sup>500</sup> (EP: 106).

Teoksen aiemmissa luvuissa Merlin etsii vastausta kysymykseensä rakkaudesta, mutta *Onirocritiquessa* hän on lopulta saavuttanut tiedon. Totuus sukupuolten välisestä erosta muodostuu kertosaakeeksi EP:n päätösluvulle, sillä se toistuu tekstissä täysin identtisessä asussa neljä kertaa. Tuo *Onirocritiquen* universaali ja ikuinen, jopa alkukantainen, totuus on, että mies ja nainen elävät erilaisissa ikuisuuksissa. Tämän takia heidän välinen kommunikointinsa ja yhteiselonsa on vaikeaa, ellei jopa mahdotonta.

Kertoja-minä toteaa, että naiset eivät sure kuolleita vaan ovat mieltyneitä vanhoihin kuninkaisiin. He rakastavat historian muinaisia ja myyttisiä sankareita, jotka ovat ”rakkaudessa vahvoja kuin vanhat koirat”. *Onirocritiquessa* merirosvot, jotka hekin myöhemmin mainittujen merimiesten ohella symboloivat myyttisiä sankareita kuten merenkävijä Odysseusta, vievät mukanaan satamaan ankkuroidut alukset:

*Vers le matin, des pirates emmenèrent neuf vaisseaux ancrés dans le port. Les monarques s'égayaient. Et, les femmes ne voulaient pleurer aucun mort. Elles préférèrent les vieux rois, plus forts en amour que les vieux chiens.*<sup>501</sup> (EP: 105.)

Sankarit vievät alusten muodossa tarinansa mennessään ja kertoja-minä huomaa kätensä tahrautuneen vereen:

*J'aperçus alors sur ma main des taches cramoisiers*<sup>502</sup> (EP: 105).

<sup>500</sup> Olin tietoinen miehen ja naisen erilaisista ikuisuuksista (MV: 124).

<sup>501</sup> Monarkit naureskelivat. Eivätkä naiset halunneet surra ainoatakaan kuollutta. He pitivät enemmän vanhoista kuninkaista, rakkaudessa vahvemmista, kuin vanhat koirat. (MT: 123.)

<sup>502</sup> Huomaisin silloin kädelläni karmosiinipunaisia tahroja (MT: 123).

Käsiin ilmestyneet karmosiinin punaiset tahrat tuovat verenpunaisuudellaan mieleen Merlinin haudalta paenneen vertavuotavan Vivianen. Samalla niillä on viittaussuhteensa myös *Ilmestyskirjaan*, jossa vedet muuttuvat vereksi maailmanlopun lähestyessä. Tässä *Onirocritiquen* apokalyptisessä kuvassa rinnastuvat maailmanloppu ja naisen hedelmättömyys. Myyttinen naishahmo ei kykene lisääntymään eli symbolisesti vanha tarina ei enää uusiudu hänessä vaan kuo-lee.

Vaikka Merlin on ollut parisuhteensa petetty osapuoli, niin *Onirocritiques*sa turmion veri värjää hänen kätensä. Tämä selittyy sillä, että nielaistuaan sika-lauman hän edustaa nyt koko miessukupuolta. Naisensa pettäneet sankarit, kuten Iason ja Laris sekä esimerkiksi Troijan sodan veriset sankariuroot, purjehtivat *Onirocritiquessa* pois minä-kertojan jäädessä vastaamaan menneisyydestä. Hän kantaa nyt mukanaan koko tämän niin sanotun ensimmäinen sukupuolen tekemiä hirmutöitä. Näin hän on ollut osallinen myös teoksen toisessa luvussa tapahtuneeseen Angéliquen raiskaamiseen ja surmaamiseen. Viitaten tuon naisen kohtaloon hän toteaa, että ”*uhraaja halusi olla uhrin sijaan uhrattu*”:

*Un sacrificateur désira être immolé au lieu de victime. On lui ouvrit le ventre. J’y vis quatre I, quatre O, quatre D.*<sup>503</sup> (EP: 105.)

EP:n viimeisessä luvussa uhraajan vatsa avataan ja kertoja sanoo näkevänsä siellä kirjaimet I, O ja D. Kuten aiemmin tuli jo mainituksi, kirjaimet viittaavat jumalaan muodostaessaan ensimmäisen tetragrammisen kirjaimen YOD, joka aloittaa sanan Jahve. *Onirocritiquen* primitiivisessä maailmassa jumala ei ole enää pyhä ja se kaivetaan esiin naisen vatsasta, ennen kuin tämä ehtii synnyttää sen. Samalla nainen edesauttaa uuden vapahtajan syntyä uhrautuessaan velhon puolesta.

*Onirocritiquen* kertoja-minä korostaa vatsasta löytyneiden kirjaimien lukumäärää todetessaan, että ”*Näin siellä neljä I:tä, neljä O:ta, neljä D:tä*”. Lukumäärän toiston voi katsoa parodioivan *Ilmestyskirjaa*, jossa numeerisuus on korostetusti esillä: siinä karitsa muun muassa avaa kirjakäärön seitsemän sinettiä, neljä enkeliä pitää kiinni neljää maan tuulta ja taivaasta tulee seitsemän enkeliä, jotka tuovat mukanaan seitsemän vihan maljaa.

## **Helmipää**

Rakkauden mahdottomuuden idea nousee korostetusti esiin vielä *Onirocritiquen* kohtauksessa, jossa minä-kertoja kutsuu luokseen apinan, joka tuo hänelle helmestä tehdyn pään:

<sup>503</sup> *Uhraaja halusi olla uhrin sijaan uhrattu. Hänen vatsansa avattiin. Näin siellä neljä I:tä, neljä O:ta, neljä D:tä.* (MV: 123.)

*Elle m'apporta une tête faite d'une seule perle. Je la pris dans mes bras et l'interrogeai après l'avoir menacée de la rejeter dans la mer si elle ne me répondait pas. Cette perle était ignorante et la mer l'engloutit.*<sup>504</sup> (EP: 106.)

Kertoja-minä yrittää kuulustella helmeä, mutta järven neito Vivianen tavoin se ei vastaa hänen kysymyksiinsä. Vaikka *Onirocritiquen* elementtejä on usein vaikeaa yhdistää tulkinnallisesti niin naisellisena korukivenä pidetty helmi näyttää viittaavan vääjäämättömästi inhimillisellä olemuksellaan nimenomaan tuohon Merlinin petolliseen rakastajattareen. *Onirocritiquen* minä-kertoja ymmärtää rakkauden mahdottomuuden ja haluaa siksi irrottautua petollisesta rakastajattarestaan. Hän heittää helmen mereen, jolloin se esikuvansa tavoin palaa EP:ssa vesielementtiinsä. Kertoja löytää myöhemmin uudelleen tuon kauneudellaan lumoavan helmen itkemästä maasta:

*Je retrouvai sur le sol la tête faite d'une seule perle et qui pleurerait*<sup>505</sup> (EP: 108).

Hän hylkää löytämänsä helmen samoin kuin hänen petollinen rakastajattarensa on hylännyt hänet teoksen aiemmissa luvuissa. Naisellisen esikuvansa tavoin *Onirocritiquen* helmi on nyt melankolinen ja itkee lohduttomana vääjäämätöntä kohtaloaan.

Helmi-kohtauksella voi katsoa olevan myös kristillinen symboliikkansa. Uskonnollisessa perinteessä helmi kuvaa Kristusta ja hänen oppiaan, jota pakanat eivät ymmärrä (Biedermann 2002 *s.v.* *helmi*, 68–70). Esimerkiksi Matteuksen evankeliumissa Jeesus vertaa taivasten valtakuntaa kallisarvoiseen helmeen, jonka saadakseen ihminen on valmis luopumaan kaikesta muusta (Matt. 13: 45–46). EP:ssa hylätyksi tulee kuitenkin kaiken muun sijaan (tai lisäksi) nimenomaan tuo helmi eli minä-kertoja irtisanoutuu kristinuskosta. Myöhemmin hän sanoo johtavansa kahtakymmentä räätäliä, jotka ompelevat peitettä kalsedonikvartsikivelle:

*---et vingt tailleurs aveugles vinrent dans le but de tailler et de coudre un voile destiné à couvrir le sardoine. Je les dirigeai moi-même, à reculons.*<sup>506</sup> (EP: 106.)

Kalsedonin värimuunnoksia ovat muun muassa jaspis ja sardionkivi (UTK *s.v.* *kalsedoni*, 611), joita käytetään *Ilmestyskirjassa* jumalan vertauskuvina:

Ja kohta minä olin hengessä ja katso, taivaassa oli valtaistuin, ja valtaistuimella oli istuja/ Ja istuja oli näöltään jaspis- ja sardionkiven kaltainen: ja valtaistuimen ympärillä oli taivaankaari, näöltänsä smaragdinin kaltainen (Ilm. 4: 2–3).

Samoin kuin kelttien myyttinen Orkenisen-kaupunki katoaa aiemmin luvussa sulkeutuvien rautaporttien taakse ja tarujen seikkailijamiehet poistuvat paikal-

<sup>504</sup> *Se toi minulle pään, joka oli tehty yhdestä helmestä. Otin sen syliini ja kuulustelin sitä uhkailtuani ensin, että heittäisin se takaisin mereen ellei se vastaisi kysymyksiini. Tuo helmi oli tietämätön ja meri nielaisi sen.* (MV: 124.)

<sup>505</sup> *Löysin maasta uudelleen tuon pään, joka oli tehty yhdestä helmestä ja itki* (MV: 125).

<sup>506</sup> *---ja kaksikymmentä sokeaa räätäliä tuli tarkoituksenaan leikata ja neuloa peite, jonka tarkoituksena oli peittää kalsedonikorukivi. Johdin heitä itse takaperin.* (MV: 124.)

ta, myös jumalainen läsnäolo peittyy *Onirocritiquessa* kokonaan näkyvistä. Se, että kertoja sanoo ohjaavansa noita sokeita räätäleitä takaperin toistaa EP:ssa läsnä olevaa vääristymisen ja nurinkääntymisen ideaa. Näkökyvyttöminä räätälit eivät myöskään näe tekemänsä työn tulosta, joten valmistuva peite ei välttämättä ole tiheä ja täydellisesti korukiveä alleen peittävä. Näin kohtauksen voi katsoa symboloivan sitä, että kristillisen perinteen Raamatullinen tarina on yhä läsnä *Onirocritiquessa* vaikka se on parodioinnin ja nurinkääntämisen keinoin osin peitetty näkyvistä. Apollinaire ei näin pyrikään poistamaan kristillistä perinnettä taiteesta, koska pitää sen muiden käyttämiensä tarustojen ohella yhä läsnä olevana moderniin aikaan suuntaavassa teoksessaan. Kirjailija näkee Raamatussakin olevan yhä tuota taidekriteeriksään peräänkuuluttamaa käyttämätöntä potentiaalia uusien yhdistelmien ja esteettisten kokonaisuuksien luomiseksi.

#### 6.4 Moniulotteinen ihminen

*Onirocritiquen* minä-kertoja syö hänelle tarjottua tuoretta lihaa ja kasvaa äkkiä. Viidakon apinoiden kaltaisesti hän muuttuu valtavan kokoiseksi:

*On nous servit de la viande fraîche et je grandis subitement après en avoir mangé*<sup>507</sup> (EP: 105-106).

Illan tullessa puut lähtevät lentoon ja hän näkee itsensä satakertaisena:

*Vers le soir, les arbres s'envolèrent, les singes devinrent immobiles et je me vis au centuple*<sup>508</sup> (EP: 106).

Moninaisuuteensa viitaten minä-kertoja sanoo näkevänsä itsensä satakertaisena. Nielaistuaan miesväestön hän on muuttunut kokonaiseksi laumaksi. Raamatun *Ilmestyskirjan* pedon kaltaisesti hän saapuu meren rantaan (Ilm. 12: 18):

*La troupe que j'étais s'assit au bord de la mer*<sup>509</sup> (EP: 106).

*Onirocritiquen* kertojan ulkoinen muutos giganttiseksi hahmoksi ei ole merkityksetön, sillä sen tarkoitus on symboloida myös sisäistä muutosta. Sisäistettyään menneet tarinat kertojasta on tullut kuoleman ja uudelleen syntymisen kautta runoilija, joka kykenee katsomaan samanaikaisesti menneeseen ja tulevaa. Näin hän on olemukseltaan samanaikaisesti sekä historiallinen että moderni.

<sup>507</sup> *Meille tarjottiin tuoretta lihaa, ja minä kasvoin äkkiä sitä syötyäni* (MV: 123).

<sup>508</sup> *Illan tullen puut lähtivät lentoon, apinat jäähmettyivät ja näin itseni satakertaisena* (MV: 124).

<sup>509</sup> *Lauma, joka olin, istahti meren rannalle* (MV: 124).



Rannalle istahtaneen kertoja-minän luo tulevat virvatulien kaltaiset liekit, jotka valaisevat yön pimeyttä. Tällöin kertoja jatkaa kasvuaan ja sanoo siittä-neensä sata miespuolista lasta, jotka saavat ravintonsa ympäröivästä luonnosta:

*Et quand la nuit fut complete, cent flammes vinrent à ma rencontre. Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline.*<sup>510</sup> (EP: 106.)

Minä-kertojan kohottua ensin auringon kuumuuteen tulevat liekit lopulta hänen luokseen. Nielaistuaan miehet hän synnyttää moninkertaisesta perimästään uusia miehiä. *Onirocritiquen* maailma esiintyy paratiisinomaisena paikkana, jossa lisääntyvä runoilija on samanaikaisesti sekä Aatami että Eeva. Prometheuksen tulen kaltaisesti liekit auttavat häntä synnyttämään uutta. Siinä missä aiemmin teoksessa mainittu Gawain-ritari saa voimansa auringosta, *Onirocritiquessa* myös runoilija-Merlin kääntyy tuon taivaankappaleen puoleen. Hänen siittäessään lapset heti liekkien saavuttua hänen luokseen ja molempia (niin liekkiä kuin lapsiakin) ollessa sata kappaletta, saa kohtauksesta sen käsityksen, että tuli on toiminut uuden syntymän edesauttajana. Aikaisemmassa EP:n luvussa Merlin kehottaa eläimiä etsimään tulta ja polttamaan valtakuntansa kuolleet edustajat, mutta *Onirocritiquessa* tuli ei toimi enää tuhoavana ja poispyyhkivänä tekijänä vaan pikemminkin uutta synnyttävänä elementtinä.

Merlinistä on EP:n viimeisessä luvussa tullut myyttien jättiläinen, joka luo ja siittää. *Onirocritique* onkin kokonaisuudessaan voimakkaan maskuliininen luomisen akti. Siinä kertoja-minä on demiurgi ja uuden maailman profetallinen alullepanija, jolla on koko universumin läsnäolo itsessään. Se, että kuu ja kukkulat ovat näiden syntyneiden poikalasten ravintona viittaa velhon luontosuhteeseen. Hän tarjoaa lapsilleen ravinnoksi ehtymättömän luonnon, josta ihmiskunta saa voimansa ja inspiraationsa. Kuun ja kukkuloiden voi katsoa symboloivan luonnon tarjoamaa esteettis-taiteellista ravintoa, sillä luonto (niin ihmisluonto kuin luonto nimenomaan kuineen ja kukkuloineen) on Apollinairella luomisen pohja. Samalla ne viittaavat symboliikallaan ja muodollaan myös koomisesti todellisiin jälkeläisten ravinnonlähteisiin eli naiseen, jonka symboli kuu on, ja tämän ruumiin kukkuloihin eli rintoihin.

Aiemmissa EP:n luvuissa Merlin korostaa lasten merkitystä vanhempien perinnön jatkajina ja toteaa, ettei Viviane ole antanut hänelle jälkeläisiä. Vivianen ”rypäleet eivät siis ole tulleet painaviksi”. Jättääkseen konkreettisen jälkensä historiaan, velhon onkin siitettävä lapsensa yksin. Nämä *Onirocritiquessa* siitetyt poikalapset voi nähdä myös teoksen runoustematiikan kautta runoilijan luomistyön hedelminä kuten runoina.

Minä-kertoja toteaa jälkeläistensä rakastavan hajonneita kuninkaita, jotka ovat yhä hengissä muiden kuoltua nauruun:

<sup>510</sup> *Ja kun yö oli täyttynyt, sata liekkiä tuli tapaamaan minua. Siitin sata miespuolista lasta, joiden imettäjinä olivat kuu ja kukkula.* (MV: 124.)

*Cependant les rois seuls ne mouraient point de ce rire--- Ils aimèrent les rois désossés que l'on agitaît sur les balcons.*<sup>511</sup> (EP: 106.)

Vanhat kuninkaas, jotka ovat syvän ymmärryksen ja tietämisen arkkityyppejä, eivät kuole *Onirocritiquessa* vaan säilyvät elossa. Merimiehet seilaavat pois, mutta "rakkaudessa vahvat" kuninkaas jäävät paikalle. *Ilmestyskirjassa* "heku-mallisesti eläneet maanpiirin kuninkaas, jotka ovat harjoittaneet haureutta paholaisen kanssa itkevät ja parkuvat" (Ilm. 18: 19), mutta *Onirocritiquessa* kuninkaas nauravat pyhyydelle. Edes parodinen nauru ja kriittinen lähestymistapa kulttuuriperinteeseen eivät pyyhi heitä kokonaan pois historiasta. Näiltä, jo aiemmin *Onirocritiquessa* naisten rakastamiksi mainituilta kuninkailta, on kuitenkin poistettu luut. Kertoja-minän jälkeläiset heiluttelevat muinaisten hallitsijoiden luuttomia ruumiita parvekkeilta kuin kuivumassa olevia pyykkejä tai minä-kertojan juhlakulkuetta kannustavia lippuja. Uutta "hallitsijaa" tervehditään näin katoavan vallan symbolein.

Kuninkaiden arvonalennusta ja tuomittavuutta korostaa *Ilmestyskirjassa* se, että enkeli kehottaa lintuja syömään syntisten hallitsijoiden lihaa:

Ja minä näin enkelin seisovan auringossa ja hän huusi suurella äänellä sanoen kaikille keskitaivaalla lentäville linnuille: "Tulkaa, kokoontukaa Jumalan suurelle aterialle/ syömään kuningasten lihaa ja sotapäällikköjen lihaa ja väkevien lihaa ha heosten sekä niiden selässä istuvien lihaa ja kaikkien vapaitten ja orjien lihaa, sekä pienten että suurten. (Ilm. 19: 18-19.)

EP:ssa siivekkäät olennot kuolevat, mutta kertojan jälkeläisiksi ruumiillistunut uusi sukupolvi tai vastaavasti runoilijan luomistyön tuotokset käsittelevät kuninkaiden ruumiita. Lihallisten ja konkreettisten menneisyyden hahmojen sijaan korkea-arvoisten hallitsijoiden prototyypit ovat enää vain ohuita ja hajoavia muistoja menneiltä ajoilta.

Merlinistä, joka on hypoperinteessään kuninkaan neuvonantaja, on tullut hallitsijaa tärkeämpi ja vaikutusvaltaisempi hahmo. Näin siinä missä myyttiset hallitsijat ovat vanhentuneet ja kuihtuneet, profeetallinen velho on saavuttanut asemansa tässä hetkessä toimivana uutena runoilijana ja myyttisenä jättiläisenä, jolla on visio tulevasta. Tuo kertoja-minä saapuu joen rantaan ja koska hän on valtavan kokoinen taikavoimainen mies, hän kykenee tarttumaan jokeen kaksin käsin:

*Arrivé au bord d'un fleuve, je le pris à deux mains et le brandis. Cette épée me désaltéra.*<sup>512</sup> (EP: 106.)

Joki-miekan ensisijainen tehtävä tekstissä on korostaa minä-kertojan mahtavuutta. Hän on suuri mies, josta on tullut lähes antiikin Zeuksen kaltainen jumalolento, joka on valjastanut luonnon voimat valtaansa. Siinä missä Zeus

<sup>511</sup> *Kuitenkin vain kuninkaas eivät kuolleet tuohon nauruun--- He rakastivat hajonneita kuninkaita, joilta oli poistettu luut ja joita heiluteltiin parvekkeilla.* (MV: 124.)

<sup>512</sup> *Saavuttuani joen rantaan tartuin jokeen kaksin käsin ja heilutin sitä. Tuo miekka sammutti janoni.* (MV: 124.)

käyttää salamoita aseinaan, tekee *Onirocritiquen* kertoja-minä joesta miekan itselleen. Hän sanoo koomisesti tuon veteen sitoutuvan miekan sammuttaneen janonsa. Folletin mukaan miekka on Apollinairella aina rakkauden ja kärsimyksen symboli (Follet 1966: 207). Joki ja virta taas symboloivat perinteisesti ajan kulumista. Näin kertoja-minä pitää käsissään rakkauden ja kärsimyksen symboleita. Tässä aseessa aika ikään kuin parantaa haavat ja sammuttaa käyttäjänsä taisteluhalun rakkauden mahdottomuutta vastaan.

*Ilmestyskirjassa* miekka liittyy ”Jumalan Sanaan”, joka ratsastaa valkoisella hevosella ja surmaa suustaan lähtevällä miekalla paholaisen ja pakanat (Ilm. 19: 11–15). *Onirocritiquessa* kertoja-minä heiluttaa jokimiekkansa ja sanoo ehtyvän lähteen neuvoneen häntä pysäyttämään auringon:

*Et la source languissante m'avertit que si j'arrêtais le soleil je le verrais carré, en réalité*<sup>513</sup> (EP: 106).

Auringon pysäyttämisen takana on pyrkimys nähdä tuo taivaankappale sen todellisessa muodossa. Kertojan mukaan auringon todellinen muoto on neliö. Pyöriessään hyrrämäisesti oman itsensä ympäri se luo illuusion pyöreästä muodosta. Tämä geometrinen kuva auringosta muistuttaa kubistista taidetta, jossa subjekteja kuvattiin usein nimenomaan kulmikkaiden muotojen avulla. Virtaavan veden toimiessa ajan symbolina, lähde merkitsee ehtyessään myös ajan loppumista eli apokalyptistä maailmanloppua.

### Eläimellinen Merlin

*Onirocritiquen* satakertaistunut minä-kertoja sanoo uineensa kohti saaristoa, jossa sata merimiestä otti hänet vastaan. Nuo merimiehet veivät hänet palatsiin, jossa he tappoivat hänet:

*Centuplé, je nageai vers un archipel. Cent matelots m'accueillirent et m'ayant mené dans un palais, ils m'y tuèrent quatre-vingt-dix-neuf fois.*<sup>514</sup> (EP: 106.)

Surmattu kertoja puhkeaa nauruun, joka korostaa tilanteen yliluonnollisuutta. Kansanperinteessä tällaisen profeettallisen naurun kerrotaan esiintyvän hetkenä, jolloin noidan puheen voima ilmenee korostetusti (Lentengre 1996: 79–80). Näin *Onirocritiquessa* taikavoimainen kertoja muuttuu nauraessaan leijonaksi ja alkaa tanssia primitiivistä tanssia:

*J'éclatai de rire à ce moment et dansai tandis qu'ils pleuraient. Je dansai à quatre pattes. Les matelots n'osaient plus bouger car j'avais l'aspect effrayant du lion...*  
*À quatre pattes, à quatre pattes.*  
*Mes bras, mes jambes se ressemblaient et mes yeux multipliés me couronnaient attentivement.*<sup>515</sup> (EP: 106–108.)

<sup>513</sup> Ja ehtyvä lähde ilmoitti minulle, että jos pysäyttäisin auringon, näkisin sen neliönä, niin kuin se todellisuudessa on (MV: 124).

<sup>514</sup> Satakertaisena uin kohti saaristoa. Sata merimiestä otti minut vastaan ja johdatti palatsiin. Siellä he tappoivat minut yhdeksänkymmentäyhdeksän kertaa. (MV: 124.)

<sup>515</sup> Sillä hetkellä purskahdin nauruun ja tanssin, he puolestaan itkivät. Tanssin nelinkontin. Me-

Tanssin luonnonläheisyyttä ja alkukantaisuutta korostaa se, että minä-kertoja sanoo tanssivansa ”käsien ja lehtien lailla”:

*Je me relevai ensuite pour danser comme les mains et les feuilles*<sup>516</sup> (EP: 108).

Siinä missä Viviane kokee järven pinnan väreilyn omaksi tanssikseen, *Onirocritiquen* kertoja-minä rinnastuu tuulen liikuttamiin puiden lehtiin. Käsien tanssin taas voi katsoa kuvaavan entisajan kodin askareissa, kuten kirnuamisessa, karsaamisessa ja kehräämisessä esiintyvää käsien toistuvaa rytmikästä liikettä.

Maaduttuaan haudassaan EP:n aikaisemmissa luvuissa, *Onirocritiquessa* Merlin on lopulta olemukseltaan kiinteästi yhtä luonnon kanssa ja hänellä on sekä eläimen fyysinen ulkomuoto (*leijonan muoto*) että liikkumistapa (*kulkea nelinkontin*). Saadessaan leijonan muodon, runoilija muuttuu ehkä juuri aiemmin velhon haudalle vierailleiden guivre-hirviöiden ja sfinksien kaltaiseksi olennoiksi, jossa inhimilliset ja animaaliset piirteet yhdistyvät.

Runoilija-velhon tanssiessa merimiehet kauhistuvat hänen mahtiaan ja jähmettyvät paikoilleen. Nuo itkevät merimiehet viittaavat nyt vuorollaan *Ilmestyskirjaan*, jossa Babylonin saastainen kaupunki kukistuu ja syntiä tehneet merenkulkijat ”huusivat ja itkivät” kun taivaassa samanaikaisesti riemuutaan (Ilm. 18: 19–20). *Onirocritiquessa* iloitsija on naurava kertoja, joka paholaisen jälkeläisenä kääntää Raamatullisen rinnastuksen nurin. Hänen ilmestyksensä ei ole jumalallinen vaikka tavallaan profeetallinen onkin.

Merimiesten kokema kauhu EP:ssa selittyy myös sillä, että kissaeläimeksi muuttunut minä-kertoja, jolla on sata silmää muistuttaa olemukseltaan *Ilmestyskirjan* petoa:

Ja minä näin pedon nousevan merestä; sillä oli kymmenen sarvea ja seitsemän päätä, ja sarvissansa kymmenen kruunua, ja sen päihin oli kirjoitettu pilkkaavia nimiä/ ja peto, jonka minä näin, oli leopardin näköinen, ja sen jalat ikään kuin karhun ja kita niin kuin leijonan. Ja lohikäärme antoi sille voimansa ja valtaistuimensa ja suuren vallan. (Ilm. 13: 1–2.)

Viittaus *Ilmestyskirjan* petoon mukailee Apollinairen demonista taiteilijakuva ja kääntää samalla nurin *Johanneksen ilmestyksen* jumalallisen ennustuksen – *Onirocritiquessa* paholaisen poika muistuttaa apokalyptistä vastinettaan, mutta hän ei tule kukistetuksi jumalan sanan toimesta. Kertoja-minän satakertaisesta olemuksesta jää eloon vain yksi *Ilmestyskirjassa* syntisiksi leimattujen merimiesten tappaessa hänet 99 kertaa. Siitettään sata lasta moninainen kertojahahmo muuttuu näin takaisin yhdeksi hahmoksi. *Onirocritiquessa* eläimet eivät ole enää läsnä symboloimassa ihmistä tapojensa, luonteensa ja symboliikkansa kautta vaan ihminen on muuttunut konkreettisesti eläimen kaltaiseksi.

---

*rimiehet eivät uskaltaneet enää liikkua, sillä minulla oli pelottava leijonan muoto... Nelinkontin, nelinkontin. Minun käteni, minun jalkani olivat toistensa näköisiä ja moninkertaistuneet silmäni kruunasivat minua tarkkaavaisesti. (MV: 124–125.)*

<sup>516</sup> *Nousin ylös tanssiakseni käsien ja lehtien lailla (MV: 125).*

Animaalistunut minä-kertoja jatkaa mytologiassa toistuvaa teemaa ihmisistä, jumalista ja paholaisista, joilla on kyky muuntautua eläimiksi. Kelttimytologiassa tällainen metamorfoosi eläimeksi tai joksikin muuksi olennoiksi (jopa elottomaksi esineeksi) on hyvin yleinen (Cotterell 2005: 94). Merlininkin kerrotaan hypoteksteissään kyyntäneen ottamaan esimerkiksi vinttikoiran muodon. Aiemmin EP:ssa Merlin soimaa ihmismäisiä eläimiä siitä, että nämä ovat liian kaukana seuraavasta muodonmuutoksestaan. Behemot-paholaista hän pitää kelvottomana esikuvana juuri tämän paikalleen jämähtäneen olemuksen takia. Näin *Onirocritiquen* minä-kertoja toteuttaa konkreettisesti aiemmin ”saarnaamaansa” ajatusta uudistumisesta ja muutoksesta.

Merlinin metamorfoosi *Onirocritiquessa* kuvaa ennen kaikkea sitä, kuinka runoilija on lopulta konkreettisesti yhtä luonnon kanssa ja nimenomaan osa sitä. Hänessä on samanaikaisesti läsnä sekä inhimillinen että animaallinen puoli. Hänestä on tullut darwinistisen kehityskaaren ”ääripäiden” ruumiillistuma, sillä hänessä käy toteen rationaalisen ihmisen ja vaistonvaraisen eläimen yhteiselo. Naturalistien ajattelun vastaisesti tämä alkukantainen, eläimellinen minä ei revi ihmistä kohti rappiota ja kadotusta, vaan se täydentää hänen identiteettiään – tekee hänestä ikään kuin kokonaisemman yksilön.

## 6.5 Menneisyyden taakasta irtautuva paholaisen poika

*Onirocritiquessa* kansa ihailee sanoinkuvaamattomasti laulavaa sulkapeitteistä petoa:

*Une bête molle couverte de plumes blanches chantait ineffablement et tout un peuple l'admirait sans se lasser*<sup>517</sup> (EP: 108).

Ulkomuotonsa takia tuo peto muistuttaa enkeliä valkoisine höyhensiipineen. *Onirocritiquessa* taivaallinen enkeli onkin menettänyt pyhän olemuksensa ja muuttunut pedonkaltaiseksi olennoiksi. Se saa osakseen kansan ihailun samoin kuin *Ilmestyskirjan* peto, jota ”koko maa seurasi ihmetellen” (Ilm. 13:3). Aikaisemmin EP:n eläinvaltakunnassa pahoista pahoin Behemot toimi kansan johtajana, mutta nyt kansan ohjaajaksi pyrkii enkeli. Merlin on aiemmin varoittanut ihmisiä siivekkästä olennosta, joten velhon apokalyptisen ennustuksen voi katsoa käyvän toteen EP:n lopussa.

Kertoja-minä heiluttaa kuitenkin jokimiekkansa ja hajottaa näin enkeliä palvovan kansan. Hän ajaa kaikki menneisyyden ihmiset pois saavuttaakseen tyhjän alkutilan. Eri myyttejä edustavien hahmojen poistuttua paikalta hän tuntee itsensä vihdoinkin vapaaksi kuin kukka ja juhlii primitiivistä luontoa:

<sup>517</sup> *Tarmoton peto, joka oli valkoisten sulkien peitossa, lauloi sanoinkuvaamattomasti ja kokonainen kansa ihaili sitä kyllästymättä* (MV: 125).

*Je me sentis libre, libre comme une fleur en sa saison. Le soleil n'est pas plus libre qu'un fruit mûr.*<sup>518</sup> (EP: 108).

Minä-kertoja toteaa, että ”*Aurinko ei ole kypsää hedelmää vapaampi*”. Hän viittaa sanoillaan teoksen viidenteen lukuun, jossa hän puhui kuolemattomille miehille itsemurhasta. Hän sanoi näille kypsän hedelmän pudottautuvan puusta ja ohjaavan näin itse elämäänsä. Verratessaan aurinkoa tuohon hedelmään kertojainä korostaa kaiken hetkellisyyttä. Aurinkokin, tuo elinvoiman perusta ja luovuuden edesauttaja, on pakotettu seuraamaan maailmankaikkeuden lakeja ja sekin on ajallaan kypsä ja tuhoutuu. Nyt kuitenkin on luomisen aika, sillä kertoja päästää irti rappeutuneen menneisyyden taakasta ja tuntee itsensä ”*vapaaksi kuin kukka kasvuaikanaan*”. Sen lisäksi, että hän on vapaa, on hän kukoistava, hedelmällinen ja valmis luomaan uutta vanhan siemenen pohjalta. Hän murtautuu ulos aiemmin teoksessa käsitellystä kuolemattomien hyödyttömästä olemassaolosta. Kertoja-minä viittaa *Onirocritiquessa* näihin haudalleen vaeltaneisiin miehiin todetessaan, että ”*kuolemattomat eivät kärsineet enempää kuin kuolleetkaan*” (MV: 125):

---immortels ne souffraient pas plus que les morts--- (EP: 108).

Raamatullisesti taivasten valtakunnassa ihminen tulee vapaaksi maanpäällisistä kivuistaan ylönousemuksen kautta. *Ilmestyskirjassa* sanotaankin, että ”*Katso, uudeksi minä teen kaikki*” (Ilm. 21: 5). *Onirocritiquessa* uuteen maailmaan siirtyvät kaikki EP:n miespuoliset hyperhahmot kertojan nielaistua ne. Näin kärsimyksättömiä aikoja luvataan myös teoksessa esiintyneille kuolemattomille syntisille hahmoille kuten Simon-noidalle ja vaeltavalle juutalaiselle. EP:n maailmanlopussa Raamatun uskonnollinen aspekti kumoutuukin sillä, että jumala ei nosta synnittämiä taivaaseen vaan valtavan kokoiseksi kasvanut paholaisrunoilija antaa koko kansalle uuden elämän. Hän ottaa universumin haltuunsa.

*Onirocritiquessa* kerrotaan paholaista symboloivan varjon laskeutuvan maailman ylle. Vanhukset syövät selleriä ja auringon tai helvetin tulen läsnäolosta huolimatta tuo väärin itämaan tietäjien seuraama pimeys valtaa maailman. Minä-kertoja toteaa, että ”*Myrtistössä jouduttiin varjon vaikutuksen alaisiksi*” (MV: 125):

*Dans les myrtaies, on subissait l'influence de l'ombre* (EP: 108).  
*Les ombres sortirent des myrtailles*---<sup>519</sup> (EP: 108).

*Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures*,---<sup>520</sup> (EP: 109)

<sup>518</sup> *Tunsin itseni vapaaksi, vapaaksi kuin kukka kasvuaikanaan. Aurinko ei ole kypsää hedelmää vapaampi.* (MV: 125.)

<sup>519</sup> *Varjot tulivat ulos myrtistöistä*--- (MV: 125).

<sup>520</sup> *Toisiaan muistuttamattomat varjot synkensivät rakkautellaan purjeiden tulipunaisen värin,*-- (MV: 126).

Paholainen edustaessa taidetta ja varjon paholaista, *Onirocritiquen* maailma tulee taiteen valtaamaksi. Runonlaulaja paholaisenpoika nousee haudastaan nimämuotoisena kertojana ja ottaa maailman haltuunsa varsinaisen *Ilmestyskirjan* pedon eli antikristuksen sijaan. Myöhemmin *Onirocritiquessa* hän jopa kiroaa taivaankappaleet, joista valo virtaa maahan (MV: 126):

*Je maudissais les astres indignes dont la clarté coulait sur la terre*<sup>521</sup> (EP: 109).

Vaikka aurinko on luomisvoimainen elämän lähde, niin *Onirocritiquen* Merlin pitää syntyperänsäkin takia lopulta enemmän maailman pimeästä puolesta. Hän korostaa demonista taiteilijakuvaa kirotessaan taivaallisen ja jumalallisen valon.

### Uusi kansa

*Onirocritiquen* minä-kertoja ottaa sisäänsä henkilöitä, lisääntyy ja tiivistyy takaisin yhdeksi hahmoksi. Samankaltaisen metamorfoosin käy läpi myös paikalle vaeltanut kansa, joka sulloutuu viininpuristimeen:

*Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir.*<sup>522</sup> (EP: 108.)

Jättiläismäinen kertoja-minä käyttää puristinta, jolloin ihmisten ruumiit murskaantuvat. Tuon kuolevan kansan veri sekoittuu yhteen ja luo pohjan uudelle elämälle, sillä puristimesta valuvasta nesteestä nousee uusia ihmisiä. Minä-kertoja puristaa näin haudalleen saapuneista hahmoista symbolisesti uuden kansan. Hän edesauttaa uuden syntymistä vanhan pohjalta, vaikka toimii kohtaauksessa varsinaisena hajottajana. Ambivalentin olemuksensa takia hän onkin samanaikaisesti synnyttäjä ja tuhoaja.

Campa toteaa, että Apollinainen taide rajaa taiteilijan sosiaalisen roolin ja mustamaalaa messiasuskon eli käsityksen kirjailijasta eräänlaisena jumalana (Campa 1996: 32). EP:ssa jumala onkin kuollut, jos on koskaan elänytäkään, eikä runoilijakaan ole varsinaisesti jumalan kaltainen. Hän ei ole jumalallisen kaikkivoipa, koska ei määrää eikä säätele ympäröiviä tapahtumia ja luonnon liikkeitä, niin kuin Behemot pyrki tekemään eläinvaltakunta kohtaauksessa. Hän on silti varsinainen luoja synnyttäessään uutta. Moderniin, teollistuvaan yhteiskuntaan sopivammin häntä voikin kutsua rakentajaksi tai keksijäksi. Merlinistä on tullut kertoja-minän roolissaan keksijäprofeetta, joka luo runouden uudelleen myyttisen maailmanluomisen kaltaisesti.

*Onirocritiquen* puristimeen ahtautuva kansa vuotaa verta ja laulaa. Laulaminen on läsnä kohtaauksessa, samoin kuin *enchanteur*-sanassa, muistuttamassa arkaaisesta runonlaulu-perinteestä. Se tekee tapahtumasta primitiivisen ja kar-

<sup>521</sup> *Kirosin kelvottomat taivaankappaleet, joiden valo virtasi maan päälle* (MV: 126).

<sup>522</sup> *Kokonainen kansa koottuna viininpuristimeen vuosi verta laulaen. Puristimesta valuvasta nesteestä syntyi uusia ihmisiä.* (MV: 125.)

nevalistisen juhlan, jossa korostuu kuoleman uutta synnyttävä funktio.

Vanhasta perinteestä syntyneet ihmiset tarttuivat luojujansa kaltaisesti jokiin ja heiluttavat niitä käsissään. Joista pääsee kirkkaita helkkyviä ääniä niiden törmätessä yhteen:

Ils brandissaient d'autres fleuves qui s'entrechoquaient avec un bruit argentin (EP: 108).<sup>523</sup>

Tämän jälkeen kansa menee puutarhaan ja syö siellä kasvavan juurivesan:

*Les ombres sortirent des myrtaies et s'en allèrent dans les jardinets qu'arrosait un sourgeon d'yeux d'hommes et de bêtes*<sup>524</sup> (EP: 108).

*Ils déterrèrent une racine transparente et en mangèrent*<sup>525</sup> (EP: 109).

Tuossa juureksessa fauna kohtaa floran, sillä kertoja-minä sanoo siinä olevan eläinten ja ihmisten silmiä. Aiemmin EP:ssa käsiteltiin ihmisen olemuksen moninaisuutta hermafrodiittien välityksellä. *Onirocritiquessa* kuitenkin kahden sukupuolen rinnakkainen yhteiselo osoittautuu mahdottomaksi, jolloin luonnon ja ihmisen rinnakkaisuutta korostava kaksitahoinen juures nousee ideaaliksi ihmiskuvaksi. Ihmisen ja luonnon kadonnut yhteys on konkreettisesti palannut yhteen tuossa juureksessa.

Samoin kuin kertoja omaksuu koko miespuolisen väestön olemuksen ja tarinat nielaisemalla nämä, *Onirocritiquen* kansa sisäistää elämän moninaisuuden syödessään tuon kasvin. Apollinaire onkin sanonut, että jotta ihminen voisi uudistaa mielikuvituksen, tehdä siitä raikkaamman, elävämmän ja "orfiseman", runoilijan tulee liittyä luontoon ja elämään<sup>526</sup> (Apollinaire 1991: 972). EP:ssa ihminen on lopulta konkreettisesti osa luontoa, sen kaltainen.

*Onirocritiquen* primitiivisen maailman taakse kätkeytyy myytti uudesta runoilijasta ja tämän luomasta kansasta. Minä-kertoja toteaa kauneimman siittämistään miehistä tarttuvan häntä kurkusta:

*Le plus beau des hommes me prit à la gorge, mais je parvins à le terrasser. À genoux, il me montra des dents. Je les touchai; il en sortit des sons qui changèrent en serpents de la couleur des châtaignes et leur langue s'appelait Sainte-Fabeau.*<sup>527</sup>(EP: 108-109.)

Oidipuksen kaltaisesti mies käy isäänsä vastaan, mutta on kyvytön tukahduttamaan tämän ääntä. Animaalisen aggressiivisuuden ilmaisuna hän paljastaa hampaansa luojalleen. Aikaisemmin EP:ssa hampaattomiksi mainitut linnut

<sup>523</sup> *He heiluttivat toisia jokia, jotka törmäsivät yhteen helkkyen* (MV: 125).

<sup>524</sup> *Varjot tulivat ulos myrtistöstä ja menivät pieniin puutarhoihin joita kasteli juurivesa, jossa oli ihmisten ja eläinten silmiä* (MV: 125-126).

<sup>525</sup> *He kaivoivat maasta läpikuultavan juuren ja söivät sitä* (MV: 126).

<sup>526</sup> "...pour renouveler l'inspiration, la rendre plus fraîche, plus vivante et plus orphique, je crois que le poète devra s'en rapporter à la nature" (Apollinaire 1991: 972).

<sup>527</sup> *Kaunein miehistä tarttui minua kurkusta, mutta minä onnistuin selättämään hänet. Polvistuneena hän näytti minulle hampaansa. Minä koskin niitä; niistä lähti ääniä, jotka muuttuivat hevostastanjan värisiksi käärmeiksi, joiden kieli oli nimeltään Saint-Fabeau.* (MV: 126.)



kuolevat, mutta nyt niiden tilalle syntyneillä ihmisillä on hampaat, joita he ylempinä esittelevät. Kertoja-Merlin koskettaa hampaita, jolloin niistä lähtee ääniä. Äänet muuttuvat maagisesti hevostakan väriseksi käärmeiksi.

Aiemmin EP:ssa velhon haudalla vieraileva Kadmos suri siivekkäiden hampaattomuutta, koska ei kykene kasvattamaan näiden hampaista työvoimaa uuteen kaupunkiin. *Onirocritiquessa* hampaitaan esittelevän miehen kautta teoksen tarina palaa ajatukseen uuden luomisesta. Merlinin perinnöstä ja edeltäneestä kulttuurista syntynyt kansa on myyttisten edeltäjiensä eli tuhoutuneen eläinkansan ja sen lintujen vastaisesti nimenomaan kykenevä rakentamaan modernin maailman. Initiaatorituaalin kautta runoilija hyvästelee menneen ja kasvaa uuteen muotoonsa nielaistessaan päivettyneet laumat. Hän saa ikään kuin uuden ruumiin jossa menneisyys on yhä läsnä. Merlin on näin runoilija-profeetta ja *Onirocritique* poeettisen luomisen myytti.

Maskuliinisuuttaan korostaen minä-kertoja viittaa sukupuolielimeen sanoessaan, että *”Lepoasennossa oleva jokeni painoi heidät veden alle heitä kuitenkaan hukuttamatta”* (MV: 126):

*Et mon fleuve au repos les surbaigna sans les noyer* (EP: 109).

Kertoja kastaa uuden kansan miekkansa avulla. Hän ikään kuin vihkii kansan kuuluvaksi *”omaan uuteen uskontoonsa”*, joka kristillisen sanoman sijaan on pikemminkin antikristillinen paholaisen pojan ollessa sen profeetta. Samalla tuossa uskossa voi katsoa olevan kyse uskosta modernin taiteen ylösnousemukseen ja uudenlaiseen estetiikkaan, koska uuden ennakkoluuloton luominen on sen perusta.

Varsinainen taivaallisen jumalan olemassaolon eli transsendenssin rappio korostuu *Onirocritiquessa* kertoja-minän todetessa taivaan olevan täynnä ulosteita ja sipulia:

*Le ciel était plein de feces et d’oignons*<sup>528</sup> (EP: 109).

Raamatullinen taivas ei ole enää EP:ssa yliluonnollisen pyhä ja hurmoksellinen paikka vaan likainen tunkio, jonka asukkaita jo aiemmin mainitut röhkivät mies-siat ovat.

## 6.6 Moderni runoilija

*Ilmestyskirjassa* merimiehet, jotka ovat omistaneet elämänsä kaupungin paheille, eivät pääse osallisiksi ensimmäisestä ylösnousemuksesta (Ilm. 20: 4–6). EP:n lopussa heidän laivansa seilaavat tyhjinä horisontissa, joten merimiehet ovat siirtyneet pois *Onirocritiquen* maailmasta:

<sup>528</sup> *Taivas oli täynnä ulosteita ja sipuleita* (MV: 126).

*Des vaisseaux d'or, sans matelots, passaient à l'horizon. Des ombres gigantesques se profilaient sur les voiles lointaines. Plusieurs siècles me séparaient de ces ombres. ---Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures---*<sup>529</sup> (EP: 109.)

Tyhjien laivojen purjeisiin heijastuu menneisyyden varjoja, jotka synkentävät purjeiden tulipunaisen värin. Maailma tyhjenee, kun laivat vievät menneet myytit taas mukanaan ja kertoja-minä on lopulta yksinään läsnä koko maailmassa. Hän toteaa, että ”Ainoakaan elävä olento ei ilmestynyt enää näkyviin” (MV: 126):

*Nulle créature vivant n'apparaissait plus* (EP: 109).

Kertoja korostaa varjojen ajallista kaukaisuutta todetessaan useiden vuosisatojen erottavan hänet niistä. Hän sanoo varjoja toisiaan muistuttamattomiksi. Maailma on näin murtautunut irti Merlinin tuomitsemasta paikalleen jämähtäneisyydestä. Runoilija on uudistanut näkemystään jolloin toistuvista teemoista huolimatta myyttiset tarut eli varjonkaltaiset heijastumat menneestä näyttävät hänelle toisiaan muistuttamattomina eli kukin omalla tavallaan erilaisina.

Myyttien ja historian hahmot, kertojan siittämät miehet ja puristimesta valunut kansa eivät lopulta ole enää konkreettisesti läsnä maailmassa. Tyhjentyneet maailma täyttyy kuitenkin joka puolelta kumpuavasta laulusta.

*Mais des chants s'élevaient de toutes parts*<sup>530</sup> (EP: 109).

Taivaalle kohoavan laulun kautta taide valtaa lopulta koko maailman. Burgosille *Onirocritique* esiintyykin viimeisenä, äärimmäisenä runouden ylistyksen huipeutena, jossa maailma muuttuu runoudeksi (Burgos 1972: CVI). *Onirocritiquen* kertoja-minää voi pitää samanaikaisesti primitiivisenä ja modernina runoilijana. Hän vierailee hylätyissä kaupungeissa ja mökeissä, kerää myyttien kunnikailta jääneet kruunut ja seuraa tyhjien alusten purjehdusta horisontissa. Burgos sanoo runoilijan tulevan tietoiseksi häntä hämmentäneestä menneestä ja tulevasta ja ymmärtävän samalla kutsumuksensa ja sen voiman (Burgos 1972: CVI–CVII). Hän ikään kuin hyvästelee menneisyyden käydessään läpi jäänteitä muinaisista kulttuureista.

Ajatus uudesta runoudesta on yksi EP:n abstrakteimmista teemoista. Teoksessa ei mainita tai käsitellä suoraan runoutta tai taiteen esteettisiä ihanteita, vaan ne on piilotettu tekstin sisälle. EP kulkee aste asteelta vanhasta perinteestä kohti modernia runoutta ja näyttää tällä kehityksellä myyttisen perinteen tarjoamat mahdollisuudet. *Onirocritiquessa* vanhahtavat sanat ja kielikuvat jäävät lopulta taakse ja proosamuotoinen runo korvaa ne. Minä-kertoja ei tarvitse enää hyperhahmoja äänitorvikseen sillä hän tarkkailee maailmaa omien moniker-taistuneiden aistiensa kautta:

<sup>529</sup> *Kultaisia aluksia seilasi horisontissa miehistöttä. Valtavia varjoja piirtyi noihin kaukaiisiin purjeisiin. Useat vuosisadat erottivat minut noista varjoista. ---Toisiaan muistuttamattomat varjot synkensivät rakkaudellaan purjeiden tulipunaisen värin---* (MV: 126.)

<sup>530</sup> *Mutta joka puolelta kumpusi laulua.* (MV: 126).

--mes yeux multipliés me couronnaient attentivement<sup>531</sup> (EP: 108).

Kertoja on lisääntyneiden silmiensä ympäröimä. Tässä EP:n abstraktisimmassa luvussa tulee myös konkreettisimmin ilmaistuksi se, kuinka Merlin on monimuotoinen mies. Hänen olemuksensa eri puolia heijastelleet hahmot sulautuvat yhdeksi hänen kanssaan, jolloin hänellä on niiden kaikkien aistit ja aistimet. Henri Meschonnic:n mukaan päähenkilön kaikki aistit ovat muuttuvat *Onirocritiquessa* katseeksi siten, että kyseessä on läsnäolo välittömässä ja universaalissa maailmassa (Meschonnic 1966: 148). Burgosin mukaan runoilija tulee tuossa luvussa ikään kuin yhdeksi universumin kanssa siten, että universumin ja koko ihmiskunnan veri virtaa hänen suonissaan. Tyhjentyneestä maailmasta tulee runouden pyhä paikka, jolla on runoilijan näkö, ääni ja katse. (Burgos 1972: CVIII, CXLVIII, CLI-CLII).

*Onirocritiquessa* henkisestä pimeydestä ja onnettoman rakkauden aiheuttamasta epätoivosta noussut minämuotoinen runoilija on modernismin esitaitelija, joka aikansa tarkkailtuaan menneisyyttä tuo sen nyt osaksi modernia maailmaa. Hän edustaa koko ihmiskuntaa nähtyään EP:n aiemmissa luvuissa maailman ja tunnettuaan sekä sen rappeutuneisuuden että arvokkaan perinnön. Hänen ei tarvitse enää etsiä kysymyksiinsä vastauksia, koska vastaukset löytyvät hänestä itsestään. Ne ikään kuin suodattuvat hänestä viinin puristamisen kaltaisesti ulos esimerkiksi juuri universaalina totuutena miehen ja naisen erillaisuudesta. Tämän satakertaiset aistit omaavan runoilijan "tehtävänä" on tuoda esille maailman moninaisuus eli ympäröivä aistillinen universumi, joka on tyhjentynyt menneistä tarinoista.

Samoin kuin *Ilmestyskirjan* viimeisellä tuomiolla maailma tyhjenee ihmisten siirtyessä taivaaseen tai helvettiin, EP:n päätösluvussa maailma on autioitunut. *Onirocritique* on apokalypsin kaltainen allegoria vanhan maailman lopusta ja uuden alusta. Burgosin mukaan EP:ssa runoilija irrottautuu tekstin myötä kaikesta kulttuurisesta ja Raamatullisesta taakasta (Burgos 1972: CXIX). Hypotekstien maailma on kuitenkin nähdäkseen yhä läsnä *Onirocritiquen* runoilijan olemuksessa, vaikka maailma onkin tyhjentynyt. Irtiotto menneestä on symbolista sillä runoilija ei varsinaisesti hylkää menneisyyttään. Siinä mielessä Burgos osuu kuitenkin varsin oikeaan, että EP:n lopussa perinne ei ole enää taakka. "Merlinin ilmestyksessä" menneet, Raamatullisetkaan hahmot, eivät siirry taivaaseen vaan runoilija-velhon kautta uuteen elämään. Kertoja-minä ei hylkää kristillistä perinnettä vaikka kumoaa sen tarinan. Hän ei toisaalta enää "kanna isäänsä mukanaan", vaikka paholainen on yhä läsnä hänen olemuksessaan. *Ilmestyskirja* tarjoaa profeetallisella ja unenomaisella tyylillään kehykset modernille lyriikalle sillä ajatus ajasta, jossa mennyt sekoittuu uuteen aikaan, mukaillee apokalyptistä ennustusta.

*Onirocritiquen* maailma on kuin tyhjä paperi, joka odottaa tulevansa kirjoitetuksi täyteen. Mahdollisuudet uuden taiteen luomiselle ovat avoimet. Apollinaire julistaa myöhemmin *L'Esprit nouveau* tekstissään tätä *Onirocritiquen* kaltaista kuvaa runouden synnystä siten, että hän sanoo runoilijan olevan tutkivan

<sup>531</sup> Moninkertaistuneet silmäni ympäröivät minua tarkkaavaisesti (MV: 125).

luonteenlaatunsa takia eristetty uuteen moderniin maailmaan, johon hän astuu ensimmäisenä (Apollinaire 1918: 8). EP:ssa runoilija nimenomaan on lopulta yksin uudessa maailmassa. Teoksen voikin nähdä kutsuna uuteen luomisprosessiin – modernin ilmaisun synnyttämiseen.

Burgos sanoo kuolleen runoilijan nousevan taistelemaan ja voittamaan menneen maailman EP:ssa. Hän puhuu useaan otteeseen tutkimuksessaan siitä, että teoksessa runoilija kapinoi vastaan maailmaa, jota hän ei enää ymmärrä. (Burgos 1972: CIV–CX, LXXXV.) Tämän tulkinnan sijaan puhuisin pikemmin runouden ylösnousemuksesta vanhan aineiston pohjalta. *Onirocritiquen* runoilija ei kapinoi vanhaa perinnettä vastaan vaikka näkee aikalaistensa suhtautumistavan rappeuttaneen sen. Hän pyrkii tulkitsemaan ja hyödyntämään myyttejä uudella tavalla. Michel Décaudin sanoo mielestäni osuvasti, että *Onirocritique* on eräänlainen ”hymni luovuuden mahdollille ja kosmoksen yhteensulautumiselle” (Décaudin 1998: 148). Ajatusta tukee kuvaus päähenkilön moninkertaistumisesta ja hänen sulautumisensa yhteen luonnon kanssa. Teos loppuukin kertoja-minän toteamukseen ”*Silmäni lisääntyivät joissa, kaupungeissa ja vuorten lumessa*” (MV: 126):

--mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes  
(EP: 109).

Merlinistä on näin tullut lopulta universaali ihminen ja ennen kaikkea runoilija, joka tulkitsee ympäröivää modernia maailmaansa menneisyyden tuoman tiedon avulla. Hän on profeetallinen runoilija, joka esittää uniensa ja ennuskuviensa kautta näkymän runoudesta ja universaalista runoilijasta.

## PÄÄTÄNTÖ

Apollinaire on luonut esikoisteoksessaan oman maailmanhistoriansa, jossa menneisyys on sekoitettu uuteen järjestykseen. Hän käskää *L'Esprit nouveau*-julistuksessaan (v. 1917) etsimään uutta vanhan aineiston pohjalta ja toteutti konkreettisesti tätä ajatustaan jo vuosia aikaisemmin esikoisteoksessaan. EP herättää uudelleen henkiin vanhat tarinat ja hahmot ja jatkaa niiden kehittelyä eteenpäin pysyen samalla osan matkaa uskollisena myös hypotekstiensä kielelle. Tällainen paloitetu, kollaasinomainen muoto tekee EP:sta kuitenkin paikoin vaikeaselkoisen. Apollinaire ei anna suoraa selitystä tai avaavia viitteitä käyttämälleen intertekstuaaliselle aineistolle, mutta esiintyessään rinnan esimerkiksi myyttien ja historian hahmot painottavat samankaltaisilla kohtaloillaan edustamiensa teemojen universaalisuutta ja selittävät näin olemassaoloaan teoksessa.

EP:n tarina lähtee liikkeelle historiallisista uomista, mutta suuntaa kohti modernimpaa kieltä ja uutta aikaa. Apollinaire näyttää kuinka traditio voi palvella myös uutta, modernia kirjallisuutta ja taidetta yleensäkin. Näin teoksessa perinteinen runonlaulaja toimii pohjana uudelle tarinalla ja runoudelle. Aloitussluvussa tuo runoilija on vielä myyttinen, fyysisesti kuollut Merlin, mutta *Onirocritiquessa* hän vapautuu historiallisesta roolistaan. Hänestä tulee uusi taiteilija, joka vapauttaa maailman menneisyyden taakasta.

Apollinairilla Merlin ei ole esikuvansa kaltaisesti vain suuri tietäjä ja velho, ei enää edes vain merkittävä myyttinen hahmo vaan lopulta koko maailman edustaja ja eräänlainen vapahtaja antikristusidentiteetistään huolimatta. Hän on jääne arkaaisesta suhteesta luontoon ja samalla kuitenkin yhä myös perinteensä mukainen paholaisen jälkeläinen, velho, laulaja ja bardi. Kirjailija tuokin tyylillään, juonella ja muiden käyttämiensä hahmojen läsnäololla hyperhahmoon oman subjektiivisen lisänsä. Hän tekee hahmosta ja sen tarinasta omanlaisensa. Näin EP:n paholaisen pojasta on tullut monikerroksinen ja positiivinen hahmo, joka ei tuhoa ihmiskuntaa vaan antaa sille avaimet luomiseen.

Vaikka Merlin on EP:ssa hypotekstiensä mukaisesti eristetty hautaansa, niin hän ei ole täysin ulkopuolinen ympäröivälle maailmalle. Haavemaailmaansa uponneenakin hän on yhä kiinni nykyhetkessä. Hän on ylikuonnollinen olenno, jossa vaikuttavat rinnan paholainen ja jumala. Hänen ruumiinsa on kuole-

vainen, mutta sielu ikuinen, joten hän on olemuksensa kautta kiinni sekä tämän että tuon puoleisessa. Merlin seuraa tapahtumia sielunsa kautta ja toimii katoavan ajan äänitorvena.

Kelttiläisessä perinteessä Merlin toimi kuninkaan neuvonantajana, mutta EP:ssa hänestä on tullut runoilija, jonka tehtävä on ruokkia yhden henkilön sijaan koko ihmiskuntaa totuudella, kuten Apollinaire *Esprit nouveau*-tekstissään julistaa. Merlin on näin profeettallinen runoilija, joka apokalyptisessä *Onirocritiquessa* sisäistää koko maailman luodakseen uutta taidetta.

Apollinaiaren poetiikan evoluutiossa on kyse nimenomaan lujasta uskosta runouden profeettallisiin kykyihin, vanhojen tarinoiden käyttöön ja uusien luomiseen. Runoilija on näin eräänlainen keksijä, jolla on vapaus synnyttää uudet myytit maailmaan. EP:iin sisältyy varsinaisten myyttien ohella myyttien kaltaista selitystä maailmasta ja sen peruselementeistä: totuuksia syntymästä, kuolemasta, yksinäisyydestä ja rakkaudesta. Perinteisten myyttien vastaisesti kohdealueena ei ole vain tietty maantieteellinen tai kansallinen yhteisö, vaan tavoitteena on universaalien totuuksien etsiminen, johon viittaa kansalliset rajat rikkova hyperaineistokin.

*Onirocritiquen* minämuotoinen runoilija-kertoja painottaa olemuksellaan ja toimillaan, että kirjailijan tulee ammentaa taidetta ympäröivästä maailmasta. Hänen täytyy käsittää koko maailman ja sen eri osa-alueiden moninaisuus. Esimerkiksi aiemmin EP:ssa esitetty itseensä käpertynyt ja erakoitunut kirjallista työtä tekevä apotti on tämän ihanteen vastainen. Yksinäisyyden riittämättömyyden painottaminen teoksessa ironisoikin kristinuskon askeesia ja hyökkää erakkomaista kirjailijaa vastaan. Apollinaire korostaa yksilöllisyyttä, mutta ei edellytä tällä eristäytymistä maailmasta. Näin vaikka Merlin joutuu niin hypoteksteissään kuin EP:ssakin sysätyksi syrjään ympäröivästä maailmasta, hän säilyttää kuitenkin kontaktinsa siihen. Haudatun velhon yksinäisyys johtaa positiiviseen lopputulokseen, koska hän ymmärtää maailmaa runoilijan tavoin. Hän on niin sanotusti sisäistänyt koko universumin omaan olemukseensa. Yksilöllisyys ja yksinäisyys eivät näin ole edes symboliikan tasolla synonyymisiä Apollinaiaren kuvastossa. Yhteisöllisyyden kieltä ei tue eristäytyneisyyttä vaan korostaa pikemminkin kirjailijan koulukuntakielteisyyttä.

Aikaisemmissa EP:n luvuissa käsiteltyjen tuhoa ja dekadenssia kylvävien yhteisöjen jälkeen *Onirocritiquessa* runous antaa elämälle tarkoituksen. Tämä tulevaisuudenkuva määrittyy pikemminkin henkiseksi hyvinvoinniksi kuin lihalliseksi onneksi. Runous on samanaikaisesti sekä vanhaa että nuorta, kuollutta ja juuri syntymässä olevaa. Apollinaiarella velhon haudalle vaeltaakin joukoittain hahmoja kaikkialta kulttuuriperinteestä hyvästelemään mennyttä aikaa, joka konkretisoituu tuhon äärellä olevan mätänevän velhon ruumiissa. Merlin edustaa olemuksellaan samanaikaisesti rappeutunutta perinnettä ja uutta aikaa. Myyttisestä hahmostaan huolimatta hän on kuollessaankin uuden ajan edustaja, koska hän on uudestisyntyvä runonlaulaja. Hän ratkaisee olemuksellaan menneen ja tulevan välisen ristiriidan, joka on lopulta vain näennäinen – uusi aika ei edellytä menneen unohtamista, vaan perinne voi toimia modernin ajan pohjana.

Merlinin olemuksessa tiivistyy konkreettisesti mennyt ja tuleva ruumiin mädäntyessä groteskisti ja toimiessa samalla kasvupohjana madoille ja runonsäkeille. Samaan aikaan kun Merlinin ruumis maatuu haudassaan, hänen sisimmästä olemuksesta paljastuu tematiikan tasolla muun muassa hänen suhtautumisensa ympäröivään maailmaan, luontoon, naisiin, rakkauteen, kuolemaan, uuteen aikaan ja yksinäisyyteen. Mätänevä ruumis käy läpi biologista kiertokulkua, jossa kuolema ja syntymä nivoutuvat tiukasti toisiinsa. Tällainen vanhan ja uuden rinnakkaiselo viittaa karnevaaliperinteeseen, jossa juhliittiin juuri toisiinsa kiinteästi liittyvää vanhan kuolemaa ja uuden syntymää. EP:ssa kuolleen perinteen uudelleensyntymä tai varsinainen ylösnousemus saavuttaa kliimaksinsa *Onirocritiquessa*.

EP:ssa myyttistä johtajaansa metsästä etsivä hautajaissaattueen kaltainen kulkue muuttaa tarinan kokonaisuudessaan käännteiseksi joulukertomukseksi. Siinä kunnioitetaan jumalan jälkeläisen sijaan paholaisen poikaa ja juhlietaan syntymän sijaan kuolemaa. EP:n parodisessa juhlassa vuoroin lauletaan, tanssitaan, paritellaan ja katetaan hauta yltäkülläisillä ruokalahjoilla. Suurten viisaiden tietäjien asemasta Merlinin luokse saapuu noitia ja paholaisia sekä vääristyneitä jouluseimen hahmoja. Tässä parodisessa jouluevankeliumissa kristinusko tulee kumotuksi, kun kunnioitetuksi tulee Jeesuksen sijaan antikristus Merlin. EP:n karnevalistisessa kuvastossa Merlinin kuoleman ensisijainen tarkoitus on kuitenkin tuottaa uutta, jolloin metsän ”haudallinen joulu” on Raamatullisen esikuvansa tavoin syntymäjuhla. Paholaisen pojasta syntyy siinä uusi runous.

EP:n inhimilliset ja eläimelliset hyperhahmot toimivat eräänlaisena riemusaattueena kohti uutta aikaa. Eläimet ja luonnon läsnäolo teoksen tapahtumien keskipisteessä tuovat esiin arkaaista näkökulmaa elämään. Luonto ei ole vain kulissi vaan elämänkulkua aktiivisesti ohjaava tekijä. Tätä korostavat ihmismäisesti puhuvat eläimet ja *Onirocritiquessa* laulavat pellot, lehtimajoja kutovat ruusupensaat, lentävät puut ja itkevä helmi. Luonnosta on tullut taas myyttinen ja aktiivinen toimija, josta syntyy uusi elämä sen toimiessa rinnan ihmisen kanssa. Samalla eläinten edustajat viittaavat olemuksillaan teoksen protagonisteihin ja tuovat näin vuorollaan esiin ihmisen ja eläinkunnan samankaltaisuutta. Vaikka Merlinin rinnastaminen esimerkiksi metsän viisaaseen pöllöön ja metamorfoosin kokevaan sammakkoon tai Vivianen vertautuminen verenhimoiisiin hyönteisiin ja lepakoihin on itsessään koomista, sisältää se samalla myös vakavamman ajatuksen ihmisten ja eläinten yhteenkuulumisesta ja sukulaissieluisuudesta.

Nielaistuaan menneisyyden miehet ja siitettään uusia poikalapsia *Onirocritiquen* runoilija sulautuu lopulta itsekin tuohon luonnolliseen ympäristöön ja muuntautuu eläimen kaltaiseksi. Hänestä tulee kirjailijan *Esprit Nouveaussa* peräänkuuluttama uusi myytti eli myyttinen kuvaus runoilijasta, jossa yhdistyy mennyt ja tuleva. Saadessaan leijonan muodon tuo myyttinen runoilija korostaa olemuksellaan 1900-luvun alun taiteelle ominaista mieltymystä primitivismiin ja arkaisuuteen.

EP:n animaallinen ihminen sivuaa ja parodioi olemuksellaan myös naturalistien ihmiskäsitystä. Teoksessa personifikoitujen eläimet käyttäytyvät fantasi-

aan viitaten ihmismäisesti kun varsinaisten ihmisten toimet taas ovat välillä varsin animaalistien viettien, kuten nälän ja seksuaalisen himon, ohjaamia. EP:n ihmisissä korostuukin darwinistisen kehitysteorian eläimellinen lähtökohta, jonka naturalistit kokivat raskauttavaksi tekijäksi ihmisen perimässä. Teoksessa valtakunnat tuhoutuvat, ihmiset surmaavat toisiaan ja miehet raiskaavat naisen. Näin EP:n hyperhahmot kertaavat olemuksillaan kerta toisensa jälkeen naturalistien näkemystä siitä, että ihminen tuhoaa itsensä omalla perimällään.

Apollinaire ei kohtele historiasta lainattuja ja myyttisiä hahmoja romantikkojen tapaan idealisoiden vaan groteskin karnevalistisesti. Vaikka Apollinainen mielestä myyttiset tarinat ansaitsevat uuden elämän, niin EP:ssa perinne esitetään rappeutuneena ja vanhentuneena. Teos tarjoaa hahmokavalkadinsa kautta samankaltaista pessimismia, skandaaliainesta, onnettomuutta ja ihmiskunnan degeneroitumista kuin naturalistien kirjallisuus. Se ei kuitenkaan tyydy vain kuvaamaan ihmiskohtaloita vaan korostaa koomisesti esimerkiksi naisten synnynnäistä turmiollisuutta esittämällä heidät fyysisestikin rappeutuneina. EP:n hahmot ovat vajonneet turmeltuneisuudessaan kuitenkin vielä astetta syvemmälle kuin naturalistien hahmot, jolloin tällainen liioittelu näyttää lopulta ottavan parodian kohteekseen itse naturalismin. Teoksessa esiintyvät ainaiseen epäonneen sysätyt ihmiset ovatkin naturalistisen totuuden irvikuvia. Apollinainen teoksessaan käyttämät ja myyttiset hahmot kertovat taiteilijan parodisesta tai karnevalisoidusta suhteesta oman aikansa taiteellisiin koulukuntiin.

Naturalismin parodia selittää osaltaan EP:ssa läsnä olevan outouden eli sen, että teoksessa aikakaudet ovat sulautuneet yhdeksi, kuolema esitetään rinnan elämän kanssa, myytit ovat muuttuneet raadollisiksi ja vastakkaispareina toimivat esimerkiksi tiede ja taide, idealismi ja realismi ja vaisto ja järki. Kyse ei ole varsinaisesti korkeiden ja matalien arvojen yhdistämisestä, vaan vastakkaisien arvojen rinnastamisesta. Näiden vastakkaispariensä kautta EP nostaa esille maailman monitasoisuuden. Naturalistien suosima tiede ei tarjoa tyhjentävää vastausta maailman olemukselle, sillä elämän mystinen ja myyttinen puoli eivät ole tieteellisesti tarkasteltavissa. Kyse on pikemminkin tunteesta kuin järjestä. Teoksen moninaisuus tukee näin kirjailijan kuvaa niin maailmasta, olemassaolosta, ihmisyydestä kuin taiteestakin kaikkea muuta kuin yksiselitteisinä teki-jöinä.

EP:n parodia ei kohdistu kuitenkaan vain naturalismiin. Kriittisen katseen alaiseksi on asetettu myös esimerkiksi symbolistit, romantiikan edustajat ja vuosisadan alun dekadentit. Teoksessa vakavat ja näennäisen vakavat asiat on paljastettu ja vanhat totuudet saatettu hyväntahtoisen rappeuttamisen alaiseksi ja tuhottu. Tällainen arvonalennus ei kaihda mitään ja sen kohteina ovat tasa-vertaisesti kaikki hypotekstit. EP:ssa antiikin filosofit ovat vanhuudenhöperöjä miehiä, kelttien haltijattaret juoruilevia naisia ja Raamatun ”jumalan oliivipuut” profetoimisentaitonsa menettäneitä vanhuksia. Mikään aineisto ei ole ikään kuin liian pyhä tullakseen alistetuksi nurinkääntämiselle ja parodioinnille. Radikaaleimmin humoristisen transformaation kohteeksi Apollinarella asetuvat Raamatun tekstit. Vaikka teos kritisoi kirkkoinstituutiota, niin Raamatun osalta arvonalennus on kuitenkin vain tapa laskea teksti muiden hypotekstien tasolle.



EP:ssa suhtaudutaankin pohjimmiltaan Raamatun tarinoihin samalla tavalla kuin esimerkiksi kelttiläiseen mytologiaan. Kirjailijan antikristillinen ja kriittinen asenne näkyy pikemminkin hänen asenteessaan kristinuskon käytännön harjoittamista kuin sen historiallista ”oppikirjaa” kohtaan. Näin Raamatullistenkin tarinoiden käyttö EP:ssa on pohjimmiltaan leikillistä.

Parodia helpottaa tekstin pintatasossa ilmenevää ahdistusta epäonnisesta rakkaudesta ja jatkuvasti läsnä olevasta kuolemasta. Se pyyhkii kauhun pois kauheasta, mutta paljastaa samalla sen alla piilevän merkityksen. EP onkin paloitellulla luonteellaan Raamatullisen *Cena Cyprian*-tekstikollaasin rakastavaa parodiaa kriittisempää, sillä Apollinairella nauru ei sulje pois vakavia teemoja. Se toimii vahvana kritiikin välineenä. Se ikään kuin tuhoaa tekstin valemerkityksiä paljastaessaan varsinaisen merkityksen naurun avulla. Näin esimerkiksi hajamieliset antiikin miehet eivät ole vain parodioituja menneisyyden älykköjä vaan ne heijastavat 1900-luvun dekadenttista tapaa käsitellä menneisyyttä. Samoin epäätietöisten VT:n profeettojen tehtävä EP:ssa ei ole toimia vain humoristisen ivallisena kuvauksena pyhistä miehistä vaan ne kuvastavat olemuksillaan uskonnon kuolemaa. Apollinairella parodia tuokin tekstiin uuden vakavuuden tason, joka ilmentää nuoren runoilijan kokemaa pintatasoa paljon syvempää huolta modernin kulttuurin tilasta.

Apollinaire kokee kristinuskon jumalan kuolleen ja näkee muidenkin jumalien ja myyttien hahmojen olevan henkitoreissaan eli kulttuuriperinteen saapuneen tiensä päähän. Hän on huolissaan taiteen ja fantasian tilasta, muttei vajoa silti modernistien keskuudessa vallinneeseen kulttuuripessimistisyyteen. Vaikka Apollinaire hyökkää groteskillaan traditiota vastaan, hänen tavoitteensa ei ole syrjäyttää perinnettä. Parodioiva ja ironisoiva tekstin taso ei tähtää vanhojen myyttien kuolemaan.

Aikakauden loppumisen symbolina Merlinin hauta on fiktiivinen kiteytymä kirjoitusajankohdan kulttuurisuuntausten pyrkimyksestä hylätä vanha perinne ja luoda menneestä täysin riippumatonta uutta ilmaisuja. EP nostaa esiin ajatuksen, että perinne itsessään voi uudistua ja pysyä näin hedelmällisenä. Vanhoista myyteistä voi syntyä Fenix-linnun kaltaisesti uutta, jolloin Merlin-velhokin voi toimia lähtökohtana uusille runonlaulajille eli moderneille runoilijoille.

Tulkintani mukaan EP on kokonaisuudessaan eräänlainen uuden runouden manifesti. Se on taidepamfletti ja runousoppi, jonka idea tiivistyy teoksen viimeisessä luvussa. Vaikka *Onirocritiquen* pintataso tarjoaa sellaisenaan lyyrisesti etenevän tekstin, sen kirjaimellinen merkitys on riittämätön. Tuo luvun satakertainen kertoja-Merlin ei ole vain jättiläismäinen ihminen vaan moniääninen runoilija, joka on aikansa ja aikalaistensa puolestapuhuja. EP:n aiemmissa luvuissa hän näkee haudalleen vaeltavissa hahmoissa heijastumia itsestään ja etsii identiteettiään historiasta ja mytologiasta. Hän tunnistaa itsensä edeltäneissä ihmisissä, eläimissä ja myyttisissä olennoissa. Teoksen miehet valottavatkin kukin tavallaan sankarin olemusta eri kuvakulmista käsin. Tällaista monitahoista ja simultaanista subjektin tarkastelua voi pitää samansuuntaisena kubismin pyrkimysten kanssa. Monistaessaan henkilöihahmonsa Apollinaire

kyseenalaistaa eheän henkilökuvan. Siinä missä paluu vanhoihin tarinoihin ja mytologiaan kuvastaa kirjailijan kapinointia ajan kulttuurisesti tieteellistynyttä naturalismia vastaan, myös päähenkilön jakautunut persoona ja moninaisuus hyökkäävät tuon taidesuunnan rationaalista ihmiskäsitystä vastaan. Maailma on Apollinairelle paljon muutakin kuin vain sitä, mikä voidaan tarkkaan mitata ja punnita. Juuri tieteellisen maailman ulkopuolelle jäävä myyttinen maailma on erityisen hedelmällinen pohdittaessa elämän perusluonnetta. EP:n tapahtumien, tyylien, paikkojen ja hahmojen simultaanisuus ja moninaisuus luovat kokonaisuuden, joka kieltäytyy kunnioittamasta faktan ja fiktion rajoja. Siinä missä naturalistit torjuivat romantiikan psykologisesti monitahoisen sankarin, Apollinaire nostaa tuon sankarin uudelleen esiin monitasoisen individualistin kuvauksellaan.

*Onirocritiquessa* Merlin kuitenkin nielaisee häntä heijastelevat miehet tullakseen koko universumin edustajaksi. Hänen ei tarvitse enää tarkastella itseään ulkopuolisista hahmoista käsin. Enigmaattisuudestaan huolimatta *Onirocritique* toimii selittävänä tekstinä Apollinairen esikoisteokselle. Se ei ole vain yksi EP:n luvuista vaan unientulkintaa tai unikritiikkiä tarkoittavalla nimellään ja irrealistisesti etenevällä juonellaan se korostaa unenomaisen, näkymättömän ja myyttisen maailman läsnäoloa teoksessa ja taiteessa ylipäättänsäkin. Luvussa nostetaan vielä kerran esiin aikaisempien lukujen tapahtumia ja niistä ikään kuin suodattuneita totuuksia elämästä ja taiteesta. Yhdeksi tärkeimmistä EP:n totuuksista nousee miehen ja naisen olemuksien erilaisuus. Muusa-roolistaan huolimatta naisen suhde mieheen on turmiollinen, sillä miehen ja naisen välinen rakkaus on aina rappiollista ja onnellisuudentavoittelussaan mahdotonta. Näin rakkaus on lopulta aidoimmillaan ja puhtaimmillaan rakkaudessa runouteen. Syvä rakkaus ihmiskunnan myyttien historiaan ja suru sen rappeutumisesta saa *Onirocritiquen* runoilijan luomaan modernia traditioon nojaavaa taidetta.

Vastapainoksi EP:n legendaperinteelle, teoksen lopetusluku kiteytyy realismin ylittäväksi apokalypsiksi. Suorien ja epäsuorien *Johanneksen ilmestykseen* suuntaavien viitteiden tarkoitus on nostaa esiin luvun asema eräänlaisena taiteen tulevaisuuden kuvana eli profeetallisena ennustuksena. Luku vastaakin monimielisyydellään ja irrationaalisuudellaan apokalyptistä ideointia tulevasta. *Ilmestyskirja* tarjoaa juuri profeetallisella ja unenomaisella tyyllillään kehykset modernille lyriikalle, sillä apokalyptisestikin uutta maailmaa edeltää vanhan kuolema. *Onirocritiquessa* vanha maailma tuhoutuu antaakseen tilaa uudelle maailmalle ja uusi runous nousee dekadenttisen maailman raunioista. Runoilija astuu ensimmäisenä tuohon uuteen tyhjään todellisuuteen luodakseen sen genesiksen kaltaisesti omakseen ja nimenomaan omaksi kuvakseen.

*Onirocritiquessa* ei kuitenkaan siirrytä *Ilmestyskirjan* tapaan taivasten valtakuntaan tai kadotukseen vaan paholaisen poika siirtyy maallisesta maailmasta esteettiseen taiteen universumiin. Romantikkojen kaltaisesti maailman pimeä puoli toimii näin taiteen lähteenä ja runoilijan ambivalentti olemus korostuu hänen häilyessä tämän ja tuonpuoleisen samoin kuin jumalallisen ja pakanallisenkin olemassaolon välimaastossa.

*Onirocritiquen* teksti on EP:n edellisiin lukuihin verrattaessa vielä korostummin ristiriitaista ja siksi loogisen etenemisen vastaista. Näin vaikka analyysini taustalla on intertekstuaalisuuden metodi, ei sen avulla voi avata Apollinairen teosta täysin tyhjentävästi. Metodi vie tulkintaa kuitenkin pidemmälle kuin yksinomaan biografisesti painottunut lähestymistapa ja avaa tekstin merkitystä kirjailijan taidepamflettina.

*Onirocritiquen* tekstin etenemisestä puuttuva logiikka lähentää sitä pikemminkin myöhemmin syntyvään surrealismiin kuin symbolismiin, sillä heterogeenisten elementtien ja sekvenssien rinnastamien on lähellä juuri surrealisteja. Näin *Onirocritiquessa*, samoin kuin koko EP:ssa, on nähtävissä elementtejä, joita esiintyy myöhemmin sekä Apollinairen omassa että muiden taiteilijoiden tuotannossa. Vaikka EP on kirjoittajansa esikoisteos, sisältää se niin intertekstuaaliselta aineistoltaan, tematiikaltaan kuin tyyliltäänkin esimaun koko Apollinairen myöhemmästä tuotannosta. Apollinaire ei olekaan tehnyt runoa vanhasta perinteestä, vaan vanhan perinteen avulla, jolloin teos on saanut ulottuvuuksia ja tasoja, joita sen hypoteksteillä ei ollut. Apollinairelle perinne ei ole materiaali, josta ammennetaan vaan se on funktio joka toimii uuden katalysaattorina. Näin EP on taidejulistus, joka ei nosta esiin vain kirjailijan taiteellisia ihanteita vaan myös hänen rakastamansa myyttisen perinnön hypotekstien ja hahmojen muodossa. Tämä tekstuaalinen maailma johtaa vanhan ja uuden maailman symbioosiin.

## RÉSUMÉ

Nous avons présenté dans cette étude la méthode d'analyse intertextuelle de G. Genette et H. Plett, et l'avons appliquée à la première œuvre publiée de Guillaume Apollinaire. *L'Enchanteur pourrissant*, roman en prose de caractère lyrique, paru en 1909. Nous nous sommes attachée tout particulièrement aux relations unissant ce texte d'Apollinaire aux textes antérieurs, dit hypotextes. Ce type d'intertextualité et l'étude des transformations qu'il génère sont nommés hypertextualité par Genette.

Apollinaire fut l'un des plus importants d'écrivains et poètes du XX<sup>e</sup> siècle mais *L'Enchanteur pourrissant* n'a eu ni en son temps ni ultérieurement non plus l'attention et même la gloire qu'il aurait mérité. Nous avons remarqué que ce premier roman d'Apollinaire est cependant beaucoup plus que le simple essai littéraire puéril et naïf d'un jeune écrivain. Il s'agit d'un texte polysémique et érudit dont le style hermétique et mythique hante le lecteur.

*L'Enchanteur pourrissant* raconte la quête de la sépulture du protagoniste, le barde celtique Merlin, effectuée par des personnages imaginaires, mythiques ou décédés, originaires de différentes légendes et mythologies anciennes. Nous nous sommes aperçue que, dans l'œuvre, le passé se confond avec le temps contemporain. Apollinaire crée ainsi dans son roman une sorte de nouvelle histoire universelle où les héros celtiques peuvent par exemple coopérer avec des personnages bibliques.

Apollinaire a écrit dans ses articles sur l'art "qu'il ne s'agit pas de trouver du nouveau au fond de l'inconnu, mais de l'inconnu au fond du connu". Il a réalisé cet objectif dans son œuvre dans la mesure où *L'Enchanteur Pourrissant* fait renaître les vieux récits, mythes et contes populaires en les transférant aux temps modernes. Dans l'œuvre, les personnages et les animaux nés de l'intertextualité dessinent l'image d'un convoi se dirigeant vers les temps modernes.

La structure de *L'Enchanteur pourrissant*, qui résulte de nombreux hypotextes utilisés dans l'œuvre, rend le texte souvent hermétique et obscur. Apollinaire n'explique ni ne commente son propre texte, et ne donne non plus de références aux sources intertextuelles. Le récit de *L'Enchanteur pourrissant*, entamé sur une base historique, se dirige pas à pas vers une langue et une intrigue plus moderne. Apollinaire montre comment la tradition peut être adaptée à des temps nouveaux et à une littérature moderne. Dans l'œuvre d'Apollinaire, le traditionnel chanteur-poète sert de point de départ à la création d'une histoire nouvelle. Si, dans le premier chapitre ce poète est encore Merlin, un être mythique physiquement mort, il est libéré de son rôle historique dans le dernier chapitre, *Onirocritique*. Il devient ainsi un nouvel artiste qui délivre l'art et le monde de son fardeau du passé.

Le Merlin de *L'Enchanteur pourrissant* n'est plus uniquement comme son modèle un grand enchanteur et un sorcier. S'il reste encore un remarquable personnage mythique, il est aussi un représentant universel et un exemple de sauveur en dépit d'une identité qui l'assimile à un antéchrist. Il est le vestige de

la relation archaïque de l'homme et de la nature, un descendant du diable, un grand magicien, un chanteur honoré et un barde celtique. Le fils du diable est devenu un homme ambigu qui ne veut pas détruire l'humanité mais lui donner une aptitude lui permettant la créativité. Dans la tradition celtique Merlin est originellement le conseiller du roi; dans *L'Enchanteur pourrissant*, il est avant tout un poète dont la mission consiste, au lieu de conseiller un seul homme, à nourrir tous les hommes avec la vérité, ainsi qu'Apollinaire le proclame dans son texte *L'Esprit nouveau* (1917).

Nous avons constaté que l'évolution de la poésie apollinarienne est la croyance expresse aux pouvoirs prophétiques du poète. Pour Apollinaire, les poètes modernes sont surtout des inventeurs et des créateurs qui peuvent laisser libre cours à de nouveaux mythes. Le monde a besoin de ces artistes prophétiques pour se renouveler sans cesse. Chez Apollinaire, le pouvoir d'évoluer est essentiel aussi bien pour l'ensemble des artistes que pour l'humanité entière.

Nous avons observé que dans *L'Enchanteur pourrissant* il n'y a pas seulement de réutilisation de mythes, mais que le texte rassemble également des thèmes universaux comme la naissance, la mort, la solitude, et l'amour, thèmes se rapportant à l'essence du monde. Tout en empruntant son matériel au passé, Apollinaire donne aussi à son œuvre des effets mythiques. *L'Enchanteur pourrissant* entre ainsi dans une relation architextuelle avec ses hypotextes. Une telle relation se base également sur un langage et un vocabulaire archaïques. Le vocabulaire d'Apollinaire se caractérise en effet par l'emploi de termes savants juxtaposés, par exemple des éléments du langage érotique, même vulgaire, sans pour autant négliger le lexique religieux, les langues étrangères et les dialectes. Apollinaire utilise les jeux de mots, les plaisanteries et les allusions grivoises ou même scatologiques. Nous avons aussi observé qu'Apollinaire emploie beaucoup de répétition de mots et d'expressions dans son œuvre. Cette reproduction de sons et cette redondance de phrases nous conduit à la conclusion qu'Apollinaire a construit son texte sur le rythme. *L'Enchanteur pourrissant* devient ainsi un roman en prose de caractère lyrique dont le style rappelle les anciennes épopées et comptines.

Le personnage de Merlin relie le passé et l'avenir quand le corps de l'enchanteur pourrit d'une manière grotesque et sert de terrain aussi bien pour les larves que pour des vers lyriques. Au fur et à mesure que le corps de Merlin se décompose dans sa tombe, de son être profond émane sur le plan des thèmes son l'attitude envers le monde qui l'entoure et sa relation avec la nature, les femmes et la mort.

La putréfaction biologique permet le voisinage de la mort et de la naissance. Suivant en cela une orientation carnavalesque, la mort de la tradition fait naître un temps nouveau dans *L'Enchanteur pourrissant*. Cette incarnation de la tradition culmine dans le dernier chapitre du roman. *L'Onirocritique* diffère en effet clairement des autres chapitres de l'œuvre. Il a été ajouté par son auteur juste avant la première édition en 1909. *L'Onirocritique* comprend de multiples références intertextuelles comme le reste de l'ouvrage, mais différent des autres. Les références à l'histoire de Merlin y sont rares et font place à des allusions au

*Nouveau Testament, L'Onirocritique* pouvant être interprété comme une adaptation de *L'Apocalypse*, même s'il ne suit néanmoins pas rigoureusement ce texte prophétique et contient des thèmes indépendants.

Le thème de *L'Enchanteur pourrissant* sert d'élément unificateur entre *L'Onirocritique* et les autres chapitres. Une analyse des nombreuses références intertextuelles du roman montre la présence permanente des thèmes de la nouvelle poésie, l'impossibilité de l'amour entre l'homme et la femme, la présence perpétuelle de la mort dans la vie de l'homme et celui de la solitude humaine.

*L'Onirocritique* diffère aussi des autres chapitres à travers son style presque surréaliste, caractérisé par le renversement progressif de l'ordre des choses et par la rupture avec la logique traditionnelle. L'univers du dernier chapitre est onirique et, comme le titre le signale, contient des événements absurdes et surnaturels. Nous avons finalement décidé que *L'Enchanteur pourrissant* ne peut cependant pas être caractérisé comme une œuvre surréaliste mais plutôt annonciatrice de ce courant artistique. Dans sa première œuvre, Apollinaire traite les sujets et les thèmes qu'il élaborera dans ses œuvres ultérieures.

Dans *L'Enchanteur pourrissant*, la nature a repris son rôle de facteur actif qui permet à l'esprit nouveau de naître. Apollinaire a présenté dans ses articles critiques l'importance du lien archaïque entre l'homme et la nature. Il se fait du souci pour la rupture de cette relation primitive. Dans *L'Onirocritique*, le poète fonctionne et communique avec la nature en se métamorphosant en un lion effrayant. L'union avec la nature fait de Merlin un nouveau mythe, celui d'un artiste dont Apollinaire se réclame dans *L'Esprit nouveau*. Le poète génère un peuple moderne dans lequel cette unité perdue est récupérée.

Dans *L'Enchanteur pourrissant*, les sujets sérieux et en apparence solennels ont perdu leurs masques et les vieilles vérités ont été détruites d'une manière bienveillante. Le barde légendaire pourrit et pue dans la sépulture, les sorcières influentes ont vieilli, les philosophes de l'Antiquité ont perdu leur sagesse et la plus belle femme du monde est laide et mal maquillée. Apollinaire utilise fréquemment la dévalorisation des personnages anciens et des histoires mythiques dans son œuvre. Une telle dévalorisation n'épargne aucun texte ou fait culturel et chacun des hypotextes de *L'Enchanteur pourrissant* a été traité de la même manière. Avec ce renversement des valeurs, le poète ne veut quand même pas réduire l'importance de ses hypotextes mais plutôt diriger sa critique envers ses contemporains. En dépeignant les personnages intertextuels sous une forme vieillie et décadente, Apollinaire ironise sur le romantisme et le symbolisme qui réutilisent ces mêmes personnages dans les œuvres en les valorisant.

*L'Enchanteur pourrissant* ne parodie pas seulement ceux qui idéalisent les mythes: le courant artistique qui est attaqué le plus durement est le naturalisme. La parodie du naturalisme explique l'étrangeté de l'œuvre. Les événements ne suivent pas la chronologie, la mort est représentée sur le même plan que la vie, les mythes sont devenus ignobles, la science s'oppose à l'art, l'idéalisme au réalisme et l'instinct à la raison. *L'Enchanteur pourrissant* montre une ambiguïté du monde que la théorie naturaliste ne peut pas expliquer avec ses points de départ scientifiques.

*L'Enchanteur pourrissant* attaque aussi d'autres courants artistiques de la période contemporaine. Apollinaire méprise les écoles poétiques parce qu'il trouve qu'elles veulent limiter la création avec leurs règles. La haine des écoles est exprimée par le mépris de Merlin envers toute sorte de communautés et de collectivités. Les cubistes sont épargnés parce qu'Apollinaire ne les considère pas comme les membres d'une école mais plutôt comme une tendance artistique représentant l'esprit nouveau.

Notre hypothèse était que *L'Enchanteur pourrissant* est un manifeste de la poésie nouvelle. Notre analyse justifie une telle présomption. Dans son premier roman Apollinaire prend position sur l'art et exprime de manière assez obscure ses conceptions sur le temps présent. La fin de roman amplifie la notion de pamphlet et de poème prophétique.

Même si *l'Onirocritique* offre en surface un texte qui progresse lyriquement, le sens littéral ne suffit pas à sa compréhension. Le narrateur centublé du chapitre n'est pas uniquement un homme gigantesque mais aussi une image symbolique d'un poète polyphonique qui est le défenseur de ses contemporains et de son temps. Dans *L'Enchanteur pourrissant*, Merlin voit le reflet de soi même dans les personnages hypertextuels et dans le dernier chapitre, *l'Onirocritique*, il s'unit à ces hommes et ces femmes en les mangeant. Ainsi à la fin de l'œuvre, Merlin est le représentant de tout l'univers parce qu'il a intériorisé concrètement le passé. Il est le nouveau poète mythique qui n'a plus besoin de personnages extérieurs pour s'examiner et avant tout pour s'exprimer. À la fin de *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire, les processus intérieurs ont été décrits par des transformations extérieures. De cette manière, la prépondérance de Merlin aboutit à l'image symbolique du poète représentant l'universalité.

## LÄHTEET

- Adéma, Pierre Marcel 1966: "Guillaume Apollinaire et "le Festin d'Ésope". Teoksessa *Europe revue mensuelle, Apollinaire* Novembre-Décembre. Paris: Europe et les éditeurs français réunis. 78–86.
- Adéma, Pierre Marcel 1968: *Guillaume Apollinaire*. Éditions de la Table Ronde. Vienne: Presses d'aubain liguge.
- Albérès, R.- M. 1962: *Histoire du Roman moderne*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Albouy, Pierre 2005 (1969): *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colm.
- Allen, Graham 2003 (2000): *Intertextuality. The New Critical Idiom*. London: Routledge.
- Apollinaire, Guillaume 1918: *L'Esprit nouveau et les poètes*. <http://artbin.com/art/pguillaume.html>. 15.01.2005
- Apollinaire, Guillaume 1920: *Alcools*. Paris: Gallimard.
- Apollinaire, Guillaume 1977: *Œuvres en prose I*. Textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin. Paris: Gallimard.
- Apollinaire, Guillaume 1977: *Œuvres complètes, tome I*, textes établis, annotés et présentés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Apollinaire, Guillaume 1977: *Alcools*. Suomentaja Jukka Kemppinen. Keuruu: Otava.
- Apollinaire, Guillaume 1980 (1965): *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Collection savoir. Texte présenté et annoté par L.C. Breuning et J.-CL. Chevalier. Paris: Hermann.
- Apollinaire, Guillaume 1991: *Œuvres complètes, tome II*, textes établis, annotés et présentés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Apollinaire, Guillaume 1993: *Œuvres complètes, tome III*, textes établis, annotés et présentés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Apollinaire, Guillaume 1997 (1909): *L'Enchanteur pourrissant*. Rennes: Terre de Brume Éditions.
- Apollinaire, Guillaume 2000: "Runoilija ja uusi henki". (*L'esprit nouveau et les poètes*) Suomentaja Ahti Taponen. Teoksessa *Oi runous, romantiikan ja modernismin runouskäsityksestä*. Helsinki: SKS. 215–226.
- Apollinaire, Guillaume 2002 (1960): *Chroniques d'art 1902–1918*. Textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig. Paris: Éditions Gallimard.
- Apollinaire, Guillaume 2004: *Mätänevä velho. (L'Enchanteur pourrissant)* Suomentaja Riikka Mahlamäki. Keuruu: Like.
- Aristoteles 1997: *Retoriikka, Runousoppi*. Teokset 9. (*ἨΕΠΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*) Suomentaja P. Hohti ja J. Sihvola. Tampere.
- Auerbach, Erich 1992 (1946): *Mimesis. Todellisuuden kuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. (Mimesis–Dargestellte Wirklichkeit in der alendländischen Litte-



- ratur.) Suomentaja Olli Suominen. Tampere: SKS.
- Baguley, David 1990: *Naturalist fiction. The entropic vision*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bahtin, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. (Михаил вахтин вопросы литературы и эстетики) Suomentaja Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Moskova: Kustannusliike Progress.
- Bahtin, Mihail 1981: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*. Ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bahtin, Mihail 2002 (1965): *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. (*Tvoršestvo Fransua Rable: narodnaja kultura i srednekovja i renessansa*.) Suomentaja Tapani Laine ja Paula Nieminen. Keuruu: Like.
- Balakian, Anna 1974: "Breton in the Light of Apollinaire". Teoksessa *About french Poetry from dada to "telquel"*. Text and theory. Toim. M. A. Caws. Detroit: Wayne state UP. 42-53.
- Baudelaire, Charles 1966: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Bordas.
- Baudelaire, Charles 1971: *Pahan kukkia (Les Fleurs du Mal)*. Suomentaja Yrjö Kaijärvi. Helsinki: Otava.
- Bates, Scot 1967: *Guillaume Apollinaire*. New York: Twayne Publishers, Inc.
- Belsey, Catherine 1990 (1988): "Literature, history, politics". Teoksessa *Modern Criticism and Theory. A reader*. Toim. D. Lodge. New York: Longman Inc. 399-410.
- Biedermann, Hans 2002: *Suuri symboli kirja. (Knaurs Lexikon der Symbole)* Suomentaja Pentti Lempiäinen. Juva: WSOY.
- Bianciotto, Gabriel 1992 (1980): *Bestiaires du Moyen Age*. Ranska: Editions Stock.
- Blumenkranz, Noémie 1966: "Vers une esthétique de "la raison ardente"". Teoksessa *Europe revue mensuelle, Apollinaire*. Novembre-Décembre. Paris: Europe et les éditeur français reunis. 173-192.
- Bordat, Denis - Veck, Bernard: *Apollinaire*. 1983. Hachette: Saint Amand Montond.
- Botting, Fred 1996: *Gothic. The New critical idiom-sarja*. Lontoo: Routledge.
- Bourcier, Édouard 1958: *Précis de Phonétique française*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Brée, Grmaine - Morot-Sir, Édouard 1984: *Littérature française. 9 du surréalisme À l'empire de la critique*. Paris: Arthaud.
- Breton, André 1962 (1924): *Manifestes du surréalisme. s.l.: Montreuil*.
- Breunig, LeRoy C. 1974: "Apollinaire's "arbre"". Teoksessa *About french Poetry from dada to "telquel"*. Text and theory. Toim. M. A. Caws. Detroit: Wayne State UP. 25-41.
- Breunig, L.- C 2002 (1960): *Apollinaire. Chroniques d'art 1902 - 1918*. Textes réunis avec préface et notes pas L.-C. Breunig. Paris: Éditions Gallimard.
- Breunig L.C.-Chevalier J.-CL. 1980 (1965): *Apollinaire, Guillaume. Les peintres cubistes. Meditations esthétiques*. Collection savoir. Texte présenté et annoté par L.C. Breuning et J. -CL. Chevalier. Paris: Hermann.
- Bru, J - Fabre, D ed. Perbosc, A 1982: *Proverbes et diction du pays d'oc*. Marseille: Rivages.

- Brunel, Pr. P. 1988: *Dictionnaire des mythes littéraires*. Sous la direction du Professeur Pierre Brunel. Lonrai: Editions du Rocher.
- Bulfinch, Thomas 2003 (1979): *Bulfinch's mythology. Including the complete texts of The Age of Fable, The Age of Chivalry. Legendes of Charlemagne*. New York: Random House.
- Burgos, Jean 1972: *Guillaume Apollinaire: L'Enchanteur Pourrissant*. édition établie, présentée et annotée par J. Burgos. Paris: Lettres modernes.
- Burgos, Jean 1998: "Sur les sentiers de la création". Teoksessa *Apollinaire en somme*. Paris: Édition Chambion. 183-276.
- Burgos, Jean - Debon, Claude - Décaudin, Michel 1988: *Apollinaire en somme*. Paris: Édition Chambion.
- Campa, Laurence 1996: "Autour du futurisme". *Magazine Littéraire-lehdessä* N° 348. Novembre. 32-34.
- Carco, Francis 1935: *Les Marges*. Que Vlo-Ve?-lehdessä N° 217. Tome LV 10 Mars 1935. [www.wiu.edu/Apollinaire](http://www.wiu.edu/Apollinaire) 22.07.2006.
- Chance, Jane 1990: "Introduction. The Medieval "Apology for Poetry". Fabulous Narrative and Stories of the Gods". Teoksessa *The Mythographic Art. Classical Fable and the Rise of the Vernacular in Early France and England*. Toim. J. Chance. Gainesville: University of Florida Press.
- Chevrel, Yves 1982: *Le Naturalisme. Etude d'un mouvement littéraire international*. Vendôme: Presses Universitaires de France.
- Chuisano, Nicole - Giraud, Lucien 1996 (1993): *Apollinaire*. France: Aubin Imprimeur.
- Cotterell, Arthur 1991 (1989): *Maailman myytit ja tarut. (The Illustrated Encyclopedia of Myths & Legends)*. Suomentaja Eija Kämäräinen ja Tarja Virtanen. Porvoo: WSOY.
- Darcos, Xavier 1992: *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.
- Debon, Claude 1998: "Fils de personne". Teoksessa *Apollinaire en somme*. Burgos - Debon - Décaudin. Paris: Edition Champion. 38-112.
- Décaudin, Michel 1998: "L'Écrivain en son temps". Teoksessa *Apollinaire en somme*. Burgos - Debon - Décaudin. Paris: Edition Champion. 115-179.
- Décaudin, Michel 2002: *Apollinaire*. Paris: Librairie Générale Française.
- Denis, Delphine-Sancier-Chateau, Anne 1994: *Grammaire du français*. Guides de la langue française. Paris: Librairie Générale Française.
- Dunning, Tri Ray 2005: "Keltit". Teoksessa *Mytologioita, jumalia, sankareita, myyttejä*. Suomentaja Sonja Mäkinen. Toim. A. Cotterell. Indonesia Bath: Parragon. 76-101.
- Eagleton, Terry 1997: *Kirjallisuusteoria. Johdatus. (Literary theory. An Introduction)* Tampere: Vastapaino.
- Envall, Markku 1985: *Nasaretin miehen pitkä marssi. Esseitä Jesus-aiheesta kirjallisuudessa*. Porvoo: WSOY.
- EP = Apollinaire, Guillaume 1997 (1909): *L'Enchanteur pourrissant*. Rennes: Terre de Brume Éditions.
- Follet, Lionel 1966: "L'Amour malheureux dans "les sept épées"". Teoksessa *Europe revue mensuelle Novembre-Décembre 1966 Apollinaire*. Paris: Europe et les éditeur français reunis. 206-239.

- Freud, Sigmund 1999: *Unientulkinta. (Die Traumdeutung)* Suomentaja Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Frow, John 1995: "Intertextuality and ontology". Teoksessa *Intertextuality: theories and practices*. Toim. M. Worton and J. Still. Manchester: Manchester UP. 45-55.
- Fried, Anne 1984: *Myytti ja usko Michel Tournierin tuotannossa. (Michel Tournier: Myth and faith in literature)* Suomentaja Annikki Suni. Keuruu: Otava.
- Furst, Lilian R. – Skirne, Peter N. 1978 (1971): *Naturalism. The Critical Idiom*. London: Methuen & co. Ltd.
- Frye, Northrop 1983: *The Great Code. The Bible and Literature*. London: Ark Edition.
- Gadamer, Hans-Georg 2004: *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Saksankieliset alkuperäiset artikkelit teoksesta *Gesammelte Werke* osat 2 ja 4 (1986, 1987) Suomentaja Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Gateau, J.-CH. 1984: "Apollinaire". Teoksessa *Dictionnaire des littératures de langues français a-f*. Toim. J-P. de Beaumarchais. Paris: Bordas.
- Gaucheron, Jacques 1966: "Étoile Apollinaire". *Europe revue mensuelle*-lehdessä. Novembre-Décembre 1966 teemalla Apollinaire. Paris: Europe et les éditeur français réunis. 31-45.
- Genette, Gérard 1972: *Figures III, collection poétique*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard 1982: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Girault, Jacques-Lecherbonnier, Bernard 1999: *1918 et Apollinaire. Itinéraires et contacts de cultures*, volume 28. Université Paris 13. Paris: L'Harmattan.
- Godefroy, Frédéric 1994 (1965): *Lexique de l'ancien français*. Paris: Champion.
- Grant, M-Hazel, J 1973: *Who's who in Classical Mythology*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Haapala, Arto 1984: *Fiktio ja todellisuus, kirjallisen fiktion semanttisia ja ontologisia kysymyksiä*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 12. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Haapala, Arto 1986: "Fiktio ja todellisuus". *Kanava* 4. 222-225.
- Hakkarainen, Marja-Leena 1998: "Moniääninen romaani eli miten pohjatekstit opastavat lukijaa Bertolt Brechtin Kerjäläisromaanissa". Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toim. L. Saariluoma-M-L. Hakkarainen. Helsinki: SKS. 149-164.
- Hartmann, Franz: *Paracelsuksen lääketiedettä*. (Koottu F. Hartmannin kirjasta *Life and Prophecies of Paracelsus*). Suomentaja Biokustannuksen käännösryhmä. Biokustannus Oy. s.d.n.l.
- Heinimäki, Jaakko 2003: *Pyhä Nauru. Kirjoituksia uskonnosta ja huumorista*. Keuruu: Like.
- Hellens, Franz 1966: "Guillaume Apollinaire avec le recul". *Europe revue mensuelle*-lehdessä, Novembre-Décembre 1966 teemalla apollinaire. Paris: Europe et les éditeur français reunis. 86-97.
- Hemánus, Pertti 1974: "Pamflettikirjallisuus." Teoksessa *Kirjallisuus Suomessa*. Toim. A. Eskola-K.Eskola. Helsinki: Tammi. 168-186.

- Henrikson, Alf 2001: *Antiikin tarinoita 1–2. (Antikens Hiatorier)* Suomentaja Maija Westerlund. Juva: WSOY.
- Hochman, Baruch 1985: *Character in Literature*. London: Cornell UP.
- Hollsten, Anna: "Kaikki nämä kuvat. Sanan ja kuvan suhteesta Bo Carpelanin tuotannossa". Teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta, retoriikasta*. Toim. V. Haapala. Tietolipas 191. Helsinki: SKS. 117–143.
- James, Simon 2005: *Keltit. (Exploring the World of the Celts)* Suomentaja Tarja Kontro. Slovenia: Otava.
- Jameson, Fredric 1995 (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP.
- Jansen 1978: *Kansojen kirjallisuus 9. Naturalismi (1860–1890)* Porvoo: WSOY.
- Jensen, Johan Fjord 1974 (1962): *Kirjallisuudentutkimus. (Den ny kritik)* Suomentaja Sirkka Heiskanen-Mäkelä ja Veli Ketvel. Jyväskylä: Gummerus.
- Katajala-Peltomaa, Sari 2004: "Paholaiset, demonit ja riivatut raukat – keskiaikaisia käsityksiä sielunvihollisesta. Teoksessa *Paholainen, noituus ja magia – kristinuskon kääntöpuoli. Pahuuden kuvasto vanhassa maailmassa*. Toim. S. Katajala-Peltomaa–R. M. Toivo. Helsinki: SKS. 78–115.
- Katajala-Peltomaa, Sari-Toivo, Raisa Maria 2004: "Miten lähestyä pahaa? – tutkimuksen löhtökohtia". Teoksessa *Paholainen, noituus ja magia – Kristinuskon kääntöpuoli. Pahuuden kuvasto vanhassa maailmassa*. Toim. Katajala-Peltomaa–Toivo. Helsinki: SKS. 9–33.
- Kaunonen, Leena 2003: "Puhuvat kasvot ja merkityksen lausumattomuus. Romanttisen runokielen kuvallisuudesta." Teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. V. Haapala. Tietolipas 191. Helsinki: SKS. 34–53.
- Kettunen, Keijo 1986: "Tehty menneisyys. Historiallisen romaanin genrestä". Teoksessa *Teksti ja konteksti*. Toim. J. Anttila. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 40. Pieksämäki: SKS. 107–122.
- KOKR 1996 = *Kuka on Kukin Raamatussa*. Toim. M. Konttinen. (*Who is who in the Bible*) Suomentaja Kai Takkula. Italia: Oy Valitut Palat Ab.
- Kostamo-Polameri, Eila 1970: "Esipuhe". Teoksessa *Gustave Flaubert: Pyhän Antoniuksen kiusaus*. Tapiola: Oy Weilin+Göös Ab. 5–12.
- Kristeva, Julia 1993: *Puhuva subjekti, Tekstejä 1967–1933*. Suomentaja Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Tampere: Gaudeamus.
- Kunnas, Tarmo 2005: *Rakkaus*. Hämeenlinna: Kirjapaja Oy.
- Kunnas, Tarmo 2008: *Paha. Mitä kirjallisuus ja taide paljastavat pahuuden olemuksesta*. Jyväskylä: Atena.
- Käkelä-Puumala, Tiina 2001: "Persoona, funktio, teksti - henkilöahmojen tutkimuksesta." Teoksessa *Kirjallisuuden peruskäsitteitä*. Toim. O. Alanko–T. Käkelä-Puumala. Pieksämäki: SKS. 241–271.
- Labrunie, G 1984: *Proverbes et dictons de Bourgogne*. Marseille.
- Laitinen, Kai 1997: *Suomen kirjallisuuden historia*. Keuruu: Otava.
- Lecherbonnier, Bernard 1983: *Apollinaire: Alcools. Textes, commentaires et guides d'analyse*. Ligugé: Éditions Fernand Nathan.

- Lehtonen, Mikko 2000 (1996): *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Lempiäinen, Pentti 2006: *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Jyväskylä: WSOY.
- Lentengre, Marie-Louise 1996: *Apollinaire le nouveau lyrisme*. Paris: Éditions Jean-Michel Place.
- LeRoy, C. Breunig 1974: "Apollinaires "arbre"". Teoksessa *About french Poetry from dada to "telquel". Text and theory*. Toim. M. A. Caws. Detroit: Wayne State UP. 25-41.
- LPL = Le Petit Larousse, compact 1997. Toim. P. Maubourguet. Paris: Larousse.
- Makkonen, Anna 1991: "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa". Teoksessa *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Toim. A. Viikari. Helsinki: SKS. 9-30.
- Malory, Sir Thomas 1941 (1485): *Le morte D'Arthur*. London: The Temple Press.
- Malrieu, Joël 1992: *Le Fantastique*. Paris: Éditions Hachette.
- Markale, Jean 1999: *Nouveau dictionnaire de mythologie celtique*. Paris: Éditions Pygmalion.
- Maupassant, Guy de 1900: *L'Inutile Beauté*. Paris: Librairie Paul Ollendorff.
- Mercatante, Anthony, S 1988: *World mythology and legend, Encyclopedia of The Facts on file*. New York: Facts on file.
- Meschonnic, Henri 1966: "Illuminé au milieu d'ombres." Teoksessa *Apollinaire. Europe revue mensuelle*. Novembre-Décembre Paris: Europe et les éditeur français réunis. 141-169.
- Metso, Pekka 2004: "Demonit ja enkelielämä. Varhaisten erämaakilvoittelijoiden kokemus demonien toiminnasta". Teoksessa *Paholainen, noituus ja magia - kristinuskon kääntöpuoli. Pahuuden kuvasto vanhassa maailmassa*. Toim. S. Kattajala-Peltomaa-R. M. Toivo. Helsinki: SKS. 34-77.
- Miller, Karl 1987 (1985): *Doubles. Studies in literary history*. Oxford: Oxford UP.
- Moore, Catherine 1995: *Apollinaire en 1908. La poétique de l'enchantement. Une lecture et "Onirocritique"*. Paris: Lettres Modernes.
- Müller, Wolfgang G. 1991: "Interfiguralität. A Study of the Interdependence of Literary Figures". Teoksessa *Intertextuality*. Toim. H. F. Plett. Berlin: Hildebrand. 101-121.
- MV = Apollinaire, Guillaume 2004: *Mätänevä velho*. Suomentaja Riikka Mahlamäki. Keuruu: Like.
- Nightingale, Jeanne A. 1990: "From Mirror to Metamorphosis. Echoes of Ovids Narcissus in Chrétien's Erec et Enide." Teoksessa *The Mythographic Art. Classical Fable and the Rise of the Vernacular in Early France and England*. Toim. J. Chance. Gainesville: University of Florida Press. 47-82.
- Niinisalo, Suvi 2004: *Keijukaisten lähteillä*. Jyväskylä: Gummerus.
- Nikolajeva, Maria 1988: *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Göteborg: Almqvist & Wiksell International.
- Noir, Philippe (toim.) 1972 (1533): "Le premier volume de Lancelot du Lac. Nouvellement imprimé à Paris". Jean Burgosin teoksessa *L'Enchanteur pourrissant*. Paris: Lettres modernes.

- Nummi, Jyrki 1991: "Kirjoituksia kirjoituksista. Raamatun intertekstuaalisuudesta". Teoksessa *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Toim. A. Viikari. Helsinki: SKS. 180–209.
- Olli, Soili-Maria 2004: "'Paholainen on minun veljeni". Kirkon ja kansan Paholaiskuva uuden ajan alussa". Teoksessa *Paholainen, noituus ja magia – kristinuskon käänköpuoli. Pahuuden kuvasto vanhassa maailmassa*. Toim. S. Katajala-Peltomaa, Sari-R. M. Toivo. Helsinki: SKS. 116–135.
- Orr, Mary 2003: *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cornwall: Polity Press.
- OED = *The Oxford English Dictionary* 1–12 1989 Toim. J.A. Simpson-E.S.C.Weiner. Oxford: Chalupsography Clarendon Press.
- Oxenhandler, Neal 1974: "Cocteau, Breton and Ponge: Situation of the Self." Teoksessa *About French Poetry from dada to "telquel"*. *Text and theory*. Toim. M. A. Caws. Detroit: Wayne State UP. 54–67.
- Pia, Pascal 1995 (1954): *Apollinaire*. France: Seuil.
- Platon 1979: *Pidot*. Platon. Teokset. kolmas osa. Keuruu: Otava.
- Plett, Heinrich F. 1991: "Intertextualities". Teoksessa *Intertextuality*. Toim. H. F. Plett. Berlin: Hildebrand. 3–29.
- Pyhä Raamattu 1987: *Vanha testamentti*, XI yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1933 käytäntöön ottama suomennos. *Uusi testamentti*, XII yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1938 käytäntöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Piiliseura.
- Que Vlo-Ve? 1976: "Le Dossier de presse de L'Enchanteur pourrissant". Série 1 No: 7 Janvier 1976. 5–18.
- Read, Peter 1996: "La Revolution cubiste" *Magazine Littéraire*-lehdessä N° 348 Novembre. 28–31.
- Riffaterre, Michael 1974: "Semantic Incompatibilities in Automatic Writing". Teoksessa *About French Poetry from dada to "telquel"*. Ed. M. A. Caws. Detroit: Wayne state UP. 223–241.
- Riffaterre, Michael 1995: "Compulsory reader response: the intertextual drive". Teoksessa *Intertextuality: theories and practices*. Ed. W. Michael-J. Still. Manchester: Manchester UP. 56–78.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991: *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983)* Suomentaja Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Rudwin, Maximilian 1973 (1931): *The Devil in Legend and Literature*. Illinois: Open Court Publishing Company.
- Rose, Margaret A. 1995 (1993): *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: Cambridge UP.
- Saariluoma, Liisa 1998: "Saatteeksi". Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toim. L. Saariluoma-M-L. Hakkarainen. Helsinki: SKS. 7–12.
- Sellin, Eric 1974: "The Esthetics of Ambiguity. Reverdy's use of syntactical simultaneity." Teoksessa *About french Poetry from dada to "telquel"*. *Text and theory*. Toim. M. A. Caws. Detroit: Wayne State UP. 112–125.
- Shattuck, Roger 1974: "The Mode of Juxtaposition". Teoksessa *About french Poetry from dada to "telquel"*. Toim. M. A. C. Detroit: Wayne State UP. 19–22.

- Simpson, J. A.-Weiner, E. S. C. éd. 1989: *Oxford English dictionary* 1-20, Oxford: Chalupsography Clarendon Press.
- Sisättö, Vesa 1996: "Mitä kartanpiirtäjät unohtivat. Fantasian paikka kirjallisuuden maailmassa". Teoksessa *Sivupolkuja*. Toim. T. Norkola-E. Rinkinen. Helsinki: SKS. 185-198.
- Somville, Léon 1983: "Reflexion sur l'intertexte". *Que Vlo-Ve?*-lehdessä julkaistu artikkeli. Série 2 No 6-7 avril-septembre 1983. [www.wiu.edu/Apollinaire](http://www.wiu.edu/Apollinaire) 22.07.2006.
- Suomela-Härmä, Elina 1992: "L'histoire externe du français". Teoksessa *Linguistique et français langue étrangère. Johdatus yliopisto-opintoihin*. Loimaa: Oy Finn Lecture Ab. 51-64.
- Taranovski, Kiril 1976: "Concert at the railroad station" Teoksessa *Essays on Mandel'stam*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.
- TLF = *Trésor de la Langue Française* 1971-1994. *Dictionnaire de la langue du XIX et XX siècle* 1-16. Toim. Paul Imbs. Paris: Firmin-Didot.
- Toivo, Raisa Maria 2004: "Naiset roviolla". Nykytulkinnat naisten osuudesta noituudessa ja noitavainoissa. Teoksessa *Paholainen, noituus ja magia - kristinuskon kääntöpuoli. Pahuuden kuvasto vanhassa maailmassa*. Toim. S. Katajala-Peltomaa-R. M. Toivo. Helsinki: SKS. 187-243.
- TP = *Taiteen pikkujättiläinen* 2002 Porvoo: WSOY.
- Tuulio, Tyyni 1963 "esipuhe". Teoksessa Danten *Jumalainen näytelmä*. Porvoo: WSOY.
- UTK = *Uusi Tietosanakirja* 1964. Toim. V. Valpola. Helsinki: Tietosanakirja Oy.
- Vainikkala, Erkki 1993: *Oppinut taikina. Kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta, kielestä ja kulttuurista*. Jyväskylä yliopiston ylioppilaskunnan julkaisu N:o 30. Jyväskylä: Kopi-Jyvä oy.
- Valk, Ülo 1997: *Perkele. Johdatus demonologiaan*. (Kurat Euroopa usundiloos. Sisesejuhatus demonologiasse, 1994) Suom. Tapani Hietamäki. Jyväskylä: Vastapaino.
- Walzer, Pierre-Olivier 1975: *Le XXe siècle I 1896-1920. Littérature française*. Paris: Arthaud.
- Worton, Michael-Still, Judith 1995: "Introduction". Teoksessa *Intertextuality: theories and practices*. Manchester: Manchester UP. 1-44.
- Ziolkowski, Theodore 1983: "Figures on Loan. The boundaries of literature and life" Teoksessa *Varieties of literary thematics*. New Jersey: Princeton UP. 123-151.
- Zola, Émile 1880: *Nana*. Paris: G. Charpentier.
- Zola, Émile 1982: *Nana*. Suomentaja Georgette Vuosalmi. Helsinki: Tammi.