JYX JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

**This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.**

**Author(s):** Kilpiö, Juha-Pekka

**Title:** Leevi Lehdon ihan kolmas runous : modernismin läpi kielten väliin

**Year:** 2019

**Version:** Published version

**Copyright:** © 2020 tekijä(t)

**Rights:** CC BY-NC-ND 4.0

**Rights url:** https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

**Please cite the original version:**

Kilpiö, J.-P. (2019). Leevi Lehdon ihan kolmas runous : modernismin läpi kielten väliin. Joutsen, 2019, 35-50. https://doi.org/10.33346/joutsen-svanen.90996

JUHA-PEKKA KILPIÖ

# Leevi Lehdon ihan kolmas runous. Modernismin läpi kielten väliin

Käsittelen tässä artikkelissa Leevi Lehdon runotuotantoa 1990-luvulta eteenpäin, erityisesti sen suhdetta modernismiin sekä kieltenvälisyyttä. Lehto (1951–2019) aloitti runoilijana vuonna 1967, ja ensimmäisissä kokoelmissa yhteys 1950-luvun modernismiin on vielä selvä, jopa selvempi kuin 1960-luvun toisen aallon modernismiin. Sen jälkeen hän kuitenkin siirtyi toimimaan politiikassa ja palasi omaan runouteen vasta 1990-luvulla. Tässä tuotannon vaiheessa Lehto reflektoi suhdettaan modernistiseen perinteeseen ja teoksista löytyy viittauksia muun muassa Haavikkoon ja Saarikoskeen. Hän on maininnut, että joutui kirjoittamaan itsensä ”ulos Haavikosta” (2017b: 44, viite 1), mikä tuntuu summaavan laajemminkin modernismin vaikutusta myöhempään suomalaiseen runouteen.

Lehdon 1990- ja 2000-luvun tuotannossa tulevat kiinnostavasti yhteen monet keskeisimmät modernismin jälkeisen runouden juonteet, ilmiöt ja keinot, kuten löydetyn ja lainatun materiaalin käyttö, menetelmällisyys (ja sen osana perinteisten runomuotojen kuten sonetin paluu), käsitteellisyys ja ”epäluovuus” sekä monikielisyys ja kieltenvälisyys. Lehto on ollut aktiivinen toimija runokentällä ja kirjallisuuskeskustelijana, mutta hänen oma runoutensa on jäänyt vähälle huomiolle eikä sitä ole juuri käsitelty tutkimuksessa.

1990- ja 2000-luvun tuotantoon kuuluvat kokoelmat *Ihan toinen iankaikkisuus* (1991), *Kielletyt leikit* (1994), *Ääninen* (1997) ja *Ampauksia ympäripyörivästä raketista* (2004). Ne muodostavat tuotannon toisen vaiheen[1]. Näiden lisäksi haluan kiinnittää huomiota valittujen runojen kokoelmaan *Lake Onega and Other Poems* (2006/2017), jonka tekijä on itse kääntänyt englanniksi ja joka sisältää runoja mainituista neljästä kokoelmasta. Käännökset ovat siinä määrin omintakeisia ja uutta luovia, että ne itse asiassa tulkitsevat aiempaa tuotantoa ja asettavat sen uuteen valoon. Suomenkieliset kokoelmat eivät siis ole olleet ilmestyessään valmiita, vaan ne täydentyvät vasta käännöksinä, joskaan eivät valmiiksi asti. Suomenkielinen ja englanninkielinen runo eivät kumpikaan ole itsenäisiä eivätkä sellaisinaan valmiita tekstejä, vaan niitä on luettava rinnakkain. *Lake Onegaa* ja kieltenvälisyyttä voi pitää kolmantena vaiheena Lehdon omassa tuotannossa mutta samalla vaiheena, joka ylittää yksinkertaisen vastakkainasettelun modernismin ja postmodernismin välillä.[2]

---

[1] Ne on julkaistu uudelleen yhteisniteessä *Toinen runous* (2007), Lehdon perustaman ntamo-kustantamon ensimmäisenä teoksena. Poimin siitä periodijaon mutta viittaan lähteinä kuitenkin erillisiin niteisiin. Lehto on lisäksi julkaissut romaanin *Janajevin unet* (1992) ja konseptuaalisen proosateoksen *Päivä* (2004) sekä esseekokoelmat *Alussa oli kääntäminen* (2008) ja *”Suloinen kuulla kuitenkin tuo oisi.”* (2017). Viittaan esseisiin tarpeen mukaan.

[2] Lehdon viimeinen kokoelma *Handy McCoystysen rakkauslaulu*, joka ilmestyi juuri ennen hänen kuolemaansa juhannuksena 2019, sisältää aiemmin lehdissä ja antologioissa julkaistuja runoja valtaosin 2000-luvulta. Se ei ehtinyt mukaan tämän artikkelin aineistoon, mutta sen voi sijoittaa tuotannon toisen ja kolmannen vaiheen väliin. Osin se hahmottuu *Ampauksien* sisarteoksena ja osin viittaa jo kieltenvälisyyden suuntaan.

## *Konstikas eheys: runokeinoja postmodernismissa*

Suhteutan Lehdon tuotantoa postmodernistisen runouden tyylipiirteisiin, joita Brian McHale hahmottelee teoksessaan *The Obligation toward the Difficult Whole* (2004). Lisäksi analysoin *Lake Onegaa* tarkemmin *eksofonisen kirjallisuuden* kontekstissa, jota Marjorie Perloff teoretisoi tutkimuksessaan *Unoriginal Genius* (2010). Eksofonisuus tarkoittaa, että kirjailija kirjoittaa tekstinsä jollakin muulla kuin ensikielellään. Perloff mainitsee esimerkkeinä Paul Celanin ranskankieliset ja Fernando Pessoan englanninkieliset runot (2010: 16). Eksofonisuutta voi pitää yhä keskeisempänä 2000-luvun (kokeellisen) kirjallisuuden piirteenä, mutta siitä muodostuu yhteys myös modernismiin, koska monikielisyys luonnehti olennaisesti angloamerikkalaista korkeamodernismia.

McHale argumentoi tutkimuksessaan *Postmodernist Fiction* (1987), joka nimensä mukaisesti käsittelee proosaa, että modernismin ja postmodernismin välillä tapahtuu selkeä dominantin muutos (dominantin käsite on peräisin Roman Jakobsonilta). Modernismia luonnehtii *epistemologinen* dominantti. Sen keskeiset kysymykset koskevat tiedon luonnetta: Kuka tietää ja mitä? Mitä ylipäätään voi tietää? Miten tieto vaihtelee havaitsijasta riippuen? Postmodernismin dominantti on puolestaan *ontologinen*. Siinä kysytään: Mikä maailma tämä on? Onko niitä muitakin? Mitä tapahtuu, kun ne kohtaavat? (McHale 1987: 6–11.) Postmodernismin tarinamaailmat voivat olla esimerkiksi fyysisesti mahdottomia tai koostua epäsuhtaisista elementeistä ja muodostaa heterotooppisia vyöhykkeitä. Usein kerronnallisten tasojen rajat eivät pidä vaan ne vuotavat toisiinsa ja henkilöhahmot liikkuvat tasojen välillä. (Mt.; ks. myös McHale 1992.)

Näin on siis proosafiktion tapauksessa. *Obligation*-teoksessaan McHale käsittelee puolestaan postmodernistista pitkää runoa (*long poem*). Vaikka sitä voi tarkastella proosaa vasten ja vaikka näiden välilta löytyy joitakin samankaltaisuuksia, McHale toteaa, että runoudessa ei voi havaita yhtä selkeää dominantin muutosta. On kuitenkin mahdollista luonnostella hieman väljempää repertuaarilistaa niistä piirteistä, jotka luonnehtivat postmodernistista runoutta. Referoin ne tässä ja arvioin tekstianalyysiluvuissa tarkemmin, miten ne sopivat Lehdon tuotantoon. Luvussa ”Coda” McHale nimeää kuusi piirrettä (2004: 250–261):

1. Poispyyhkiminen (*erasure*). McHalen mukaan postmodernistista runoutta luonnehtii rakentamisen ja purkamisen ristiveto. Kielen tasolla tämä tapahtuu siten, että uusi säe tai virke aloittaa jonkin niin uuden ja yllättävän aiheen, että vaikuttaa peruuttavan edellä sanotun. Projisoidun maailman tasolla taas jokin olio voi paljastua kuvalliseksi ilmaukseksi, jolloin sen ontologinen status ikään kuin luhistuu ja se pyyhkiytyy pois tarinamaailmasta.

2. Menetelmälliset ja aleatoriset muodot. Tärkeä vaikuttaja on Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*, ”Mahdollisen kirjallisuuden työpaja”), joka kehittelee formaaleja menetelmiä ja rajoitteita tekstintuottamiseen, ja etsii sellaisia kirjallisuushistoriasta. Toinen, hieman erillinen juonteensa ovat satunnaismenetelmät, joita hyödynsivät amerikkalaisista erityisesti John Cage ja Jackson Mac Low. Menetelmällisyys

muistuttaa samalla, että varhemmat runomuodot ovat yhtä lailla keinotekoisia. Postmodernismissa nähdään perinteisten muotojen kuten sonetin, sestiinan ja pantoumin uusi tuleminen.

3. Sämpläys ja lainattu materiaali. Lainausten ja lähdetekstien skaala ulottuu erilaisten sosiaalisten kielten ja tekstilajien mukaelmista ja parodioista kollaasiin ja edelleen löydettyihin runoihin, joissa on otettu jokin aiempi teksti sellaisenaan ja sijoitettu se runokirjaan. Nämä keinot luonnehtivat erityisesti New Yorkin koulukuntaa ja language-runoutta. Joukkoon voi lisätä käsitteellisen runouden, joka ei ollut vielä noussut kunnolla esiin McHalen kirjan ilmestyessä.

4. Persoonat. Jo modernismi haastaa koherentin minäpuhujan, mutta tämä näkyy postmodernismissa tarkemmin siten, että persoonamuodot ovat jatkuvassa liikkeessä ja niiden viittauskohteet vaihtelevat. Esimerkiksi yksikön toista persoonaa ei käytetä enää perinteisenä apostrofina, jolla lyyrinen minä puhuttelee poissaolevaa rakastettuaan, vaan usein lukijaa puhutellaan suoraan niin, että se toimii upottavaa immersiota vastaan.

5. Kerronnan paluu. Modernistisen epäjatkuvuuden jälkeen narratiivi palaa runouteen muttei immersioon kutsuvan epiikan muodossa vaan niin, että tarinoita kerrotaan heikosti (*weak narrativity*), viitteellisesti, digressioita viljellen, vähän sinne päin, tai ammentamalla materiaalia populaarikulttuurista ja genrefiktiosta, vaikkapa scifistä tai pornosta.

6. Tilallinen käänne. Runous voi korostaa tekstin asemointia ja graafista tilaa; selvimpiä esimerkkejä ovat erilaiset konkreettisen ja visuaalisen runouden muodot. Tähän voi lisätä fragmenttimuotoisen runouden, jossa tekstin ja tyhjän tilan suhde ja vuorottelu luovat merkitystä. Toisaalta tilallisuus korostuu runouden projisoimassa maailmassa, kuten tilojen kuvauksissa tai kokonaan toismaailmallisissa visioissa.

McHalen hahmottelema lista on käyttökelpoinen, koska se sisältää konkreettisia runokeinoja. Se ei tee sellaisia epämääräisiä yleistyksiä kuin monet 1980–90-luvun (yhteiskuntatieteelliset) postmodernismiteoriat, joitten mukaan koko kulttuuria määrittää ”syvyyden” katoaminen ja ”simulaatio” vallitsee (esim. Jameson 1991). On selvää, että samoja keinoja voi löytää modernismista ja sitä varhemmasta runoudesta, mutta postmodernismissa niitä käytetään yleensä jollain tavoin kiihdytetyssä ja metapoeettisessa muodossa.

Marjorie Perloff hahmottelee teoksessaan *Unoriginal Genius* (2010) ”uuden vuosisadan” kokeellisen runouden piirteitä ja suuntia. Hän ei kiinnitä tutkimustaan modernismiin ja postmodernismiin vaan – toisaalta laajemmin, toisaalta tarkemmin – 2000-luvun runouteen tilanteessa, jossa monet erilaiset juonteet limittyvät ja varhaisemmista ismeistä ja suuntauksista voi edelleen löytää uutta ammennettavaa. Näillä on kuitenkin yhteyksiä McHalen listaukseen, eivätkä kaksi hahmotusta ole ristiriidassa.

Laajassa mielessä 2000-lukua luonnehtii sitaatin poetiikka eli monenlainen aikaisempien tekstien hyödyntäminen, kierrättäminen ja uudelleenkontekstointi, kaikenlaiset kollaasin ja readymaden muodot ja sitä myöten siirtymä poispäin itseilmaisusta ja niin sanotusta omasta äänestä (Perloff 2010: luku 1). Tähän kaikkeen viittaa Perloffin termi ”epäomintakeinen” (*unoriginal*) teoksen otsikossa. Se tulee lähelle Kenneth

Goldsmithin propagoimaa käsitteellistä ja ”epäluovaa” kirjoittamista (*uncreative writing*) (Goldsmith 2011) – Perloff ja Goldsmith ovatkin kehitelleet ajatuksiaan tiiviissä keskusteluyhteydessä.

Perloff nostaa esiin vielä kolme tarkempaa suuntausta tai trendiä, jotka näkyvät 2000-luvun runoudessa. 1950-luvulla syntynyt konkreettinen runous, jonka tärkeimmät nimet olivat sveitsiläinen Eugen Gomringer ja brasilialaiset De Camposin veljekset, on vaikuttanut erityisesti nykyiseen digitaaliseen runouteen (Perloff 2010: 12–14). Toiseksi Perloff, aivan kuten McHale, mainitsee Oulipon. Sen vaikutus yhdysvaltalaiseen runouteen on tullut entistä selvemmin esiin 2000-luvulla (mt.: 14–16; ks. myös Bury 2015), ja se risteää monin tavoin käsitteellisen kirjallisuuden kanssa. Sama näkyy suomalaisessa nykyrunoudessa (ks. Joensuu 2012).

Kolmas keskeinen ilmiö on ”kääntämispoetiikka” (*translational poetics*) ja sen osina monikielinen ja eksofoninen kirjallisuus (Perloff 2010: 16). Tässä Perloff siteeraa Lehdon tekstiä ”In the Beginning was Translation”, jossa hän argumentoi, että kääntäminen ei ole jotain jälkikäteistä vaan itse asiassa ensisijaista ja että se muodostaa eri kulttuurien perustan.[3] Monikielisen runouden esikuvina voi pitää Eliotin *Autiota maata* ja Poundin *Cantoja*, mutta 2000-luvulla se myös poikkeaa näistä heijastellessaan laajempia kysymyksiä, kuten kansallisen identiteetin muuntuvuutta ja internetin ylirajaisuutta (Perloff 2010: 16–18, 124–129, 145).

Valtaosaa McHalen ja Perloffin huomioista voi soveltaa Lehdon runouteen. Ennen tekstianalyysia on vielä syytä taustoittaa yhtä suuntausta, amerikkalaislähtöistä language-runoutta, jolla on olennaisia yhtymäkohtia Lehdon tuotantoon (ja toisinpäin). Language muotoutui 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla pääasiassa San Franciscossa ja New Yorkissa; sen ydinjoukkoon kuuluivat lännessä muun muassa Rae Armantrout, Lyn Hejinian ja Ron Silliman ja idässä Bruce Andrews ja Charles Bernstein. Language ei ollut mikään tarkkarajainen koulukunta, mutta on silti mahdollista hahmottaa joitakin tekijöiden jakamia lähtökohtia. Taustalla vaikuttivat esimerkiksi kiinnostus korkeamodernistisen kaanonin ulkopuolisiin tekijöihin, kuten Gertrude Steiniin ja Louis Zukofskyyn; mannermaisen filosofian, jälkistrukturalismin ja Frankfurtin koulukunnan tulo amerikkalaiseen keskusteluun; Vietnamin sotaa vastustavan liikkeen nousu 1960-luvun lopulla sekä näistä kaikista juontuva ajatus kielenkäytön ja politiikan yhteyksistä (ks. Perelman 1996: 12–17; Bernstein 1999: 65–66; Lehto 2008a: 42).

Language piti kyseenalaisena beatistä ja Black Mountain Schoolista juontuvaa puherunoutta, jossa runous mielii esiintyä puheena silloinkin, kun se on painettu kirjaan. Puhe takaa runoilijan läsnäolon ja kokemuksen aitouden, jolloin hän ilmaisee itseään vilpittömästi ja puhuu suoraan lukijalle ilman että kieli, kirjoitus tai sosiaalinen konteksti pääsee tulemaan väliin. Tavoitteena ei kuitenkaan ollut kieltää puhetta eikä kielen viittaavuutta yleensä, kuten Ron Silliman (2007: xviii) muistuttaa, vaan kyseenalaistaa niiden luonnollisuus. Language korostaa viittaavuuden ehtoja

[3] Suomennos ”Alussa oli kääntäminen” on julkaistu samannimisessä esseekokoelmassa vuonna 2008.

ja muotoutumista kielenkäyttötilanteissa, eri diskursseissa, kielipeleissä ja sosiaalisissa konteksteissa. Se ei oleta ongelmatonta todenvastaavuutta eikä kokemuksen luonnollisuutta: ”Runoudessa tosiseikat ovat ensisijassa / tehtyjä” (Bernstein 2006: 64). Language-runoutta voi pitää yhtenä tärkeimmistä kokeellisen runouden suuntauksista modernismin jälkeen, ja sen edustajilta löytyy helposti esimerkkejä McHalen listaamista piirteistä.

Lehto on tehnyt language-runoutta tunnetuksi Suomessa.[4] Erityisen vaikutusvaltaisena voi pitää Charles Bernstein -suomennosvalikoimaa *Runouden puolustus* vuodelta 2006. Sen esipuheessa Lehto toteaa:

> Voin sanoa liioittelematta, että yhteys Charles Bernsteiniin – ja hänen kauttaan ensin pohjoisamerikkalaiseen, sittemmin lisääntyvästi (sekä maantieteellisesti että suuntautumiseltaan) globaaliin uuden runon yhteisöön on ollut oman myöhemmän tuotantoni ehdoton ja ratkaiseva viitepiste. En voi sanoa, mihin työni olisi kulkenut *ilman* tätä viitepistettä; varmaa on, että suomalainen runokulttuuri 1990-luvulla ja sen jälkeenkään eivät olisi voineet sille viitepisteitä tarjota. (Lehto 2006: 7.)

Osana Bernstein-teosta katkelma tuo ilmi, miten perustavasti Lehdon oma runous on kietoutunut kääntämiseen, ja tiivistää osuvasti, että se ei pelkisty mihinkään kansalliseen kontekstiin. Puhuessaan omasta tuotannostaan Lehto puhuu yhteisöstä.

## *Toinen runous: modernismin ympäri*

Lehto aloitti runoilijana poikkeuksellisen nuorena. Hän voitti Parnasson lyriikkakilpailun vuonna 1967, ja esikoiskokoelma *Muuttunut tuuli* ilmestyi samana vuonna tekijän ollessa 16-vuotias. Toinen kokoelma *Rakkauden puheesta* ilmestyi 1969, mutta sen jälkeen Lehto vetäytyi runoudesta ja siirtyi politiikkaan, Suomen Kommunistisen Puolueen pääsihteerin avustajaksi, ja sitten vuonna 1983 kääntäjäksi. Hän toimi päätoimisena kääntäjänä 15 vuotta ja suomensi tuona aikana yhtä lailla tavanomaista proosafiktiota kuin runoutta ja ranskalaista teoriaa.[5] Erityisesti voi mainita Louis Althusserin *Ideologiset valtiokoneistot* (1984), Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin teoksen *Mitä filosofia on?* (1993) ja John Ashberyn *Vuokaavion* (1994). Kaksi työnkuvaa, poliitikon ja kääntäjän, ovat sikäli mainitsemisen arvoisia, että Lehto katsoo niiden vaikuttaneen olennaisesti kielikäsityksensä ja runoilijantyöhönsä (2008a: 76). Varsinkin jälkimmäinen liittyy selkeästi hänen runoutensa monikielisyyteen ja kieltenvälisyyteen.

Lehto palasi runouteen vuonna 1991 kokoelmalla *Ihan toinen iankaikkisuus*. Siitä alkaa tuotannon toinen vaihe, kuten hän itse luonnehtii. Seuraava kokoelma, *Kielletyt leikit*, ilmestyi vuonna 1994, ja kaksi kokoel-

[4] Artikkeli ”Language-runous” ilmestyi alun perin Sakari Katajamäen ja Harri Veivon toimittamassa kokoelmassa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* (2007) ja uudelleen esseekokoelmassa *Alussa oli kääntäminen*. Languagestä ja sen vaikutuksesta Suomessa ks. myös Kilpiö 2018.

[5] Henkilöhistoriallisia tietoja löytyy esimerkiksi esseistä ”Yhä uudestaan ikävyyden ympär” (2008a: 69–90) ja ”Emmeet, hylättyys ja hännyskyse: esipuheen sijasta” (2017b: 13–57).

maa muistuttavat toisiaan sävyltään ja sanonnaltaan. Tässä tuotannon vaiheessa suhde modernismiin muodostaa olennaisen kysymyksen. Lehto on käsitellyt modernismia useissa esseissään ja muissa teksteissään, hän on monipuolistanut modernismikuvaa ja osoittanut siitä vähälle huomiolle jääneitä muotopiirteitä esimerkiksi analysoimalla Haavikon *Talvipalatsia* vokaalien ja niitten distribuution kannalta (Lehto 2017b: 13–57). Lehto on myös maininnut modernismin merkityksestä omalle runoudelleen: ”Aloin lukea – ja kirjoittamisessani matkia – suomalaista modernismia noin syksyllä 1966” (Lehto 2008b: 64).

Toisaalta Lehto on todennut, että Haavikon ilmaisu, haavikkolainen lause, maneeristui pahasti myöhäistuotannossa ja että Lehdon ja muidenkin saman sukupolven runoilijoiden on täytynyt kamppailla päästäkseen irti painostavista Haavikko-vaikutteista (Lehto 2008c). Tällainen monitahoinen suhde modernismiin muodostaa siis taustan Lehdon 1990-luvun runotuotannolle.

*Ihan toinen iankaikkisuus* (tästä eteenpäin ITI) sisältää 70 nimetöntä mutta järjestysnumeroin merkittyä lyhyehköä runoa. Erillisiä osastoja ei ole. Siitä muodostuu verrattain yhtenäinen kokonaisuus minäpuhujan varassa, ja se on tunnelmaltaan ja rekisteriltään lyyrinen. Runominä havainnoi esimerkiksi vuorokauden- ja vuodenaikoja ja usein osoittaa sanansa sinälle. Siinä on kaikuja Haavikolta (”Sukellat sisimpääsi, / nouset jumaliin”, ITI: runo 12), mutta ne sulautuvat muun, pilkuista runsaan ja toistoa viljelevän sanonnan joukkoon.

Selkeimmin modernismia kommentoiva runo, numero 61, liittyy kuitenkin osaksi monipolvisempaa genealogiaa, joka alkaa Ezra Poundista ja imagismin kuvakäsityksestä. Pound lanseerasi *imagismi*-termin vuonna 1912 ja kirjasi sen keskeiset periaatteet muistiin seuraavana vuonna. Ne määrittävät paljossa angloamerikkalaisen modernismin varhaisvaihetta, ja niiden vaikutus näkyy yhtä lailla suomalaisessa 1950-luvun modernismissa. Pound vaatii, että aihetta käsitellään suoraan, kaikki tarpeeton karsitaan ja että rytmi seuraa musiikin jaksoja eikä orjallisesti metronomia (Pound 2000: 259). Selkein vaade liittyy runokuvaan ja käytännössä tuottaa sen itsenäisenä trooppina. Lähes vanhatestamentillisin sävyin Pound kehottaa runoilijoita: ”Vaeltakaa abstraktioiden pelossa” (mt.: 261). Tulee karttaa sellaisia ilmauksia kuin ”’*rauhan* sumumaat’”, koska siinä yhdistetään konkreettinen ja käsitteellinen taso. Kuva ei tällöin ole enää puhdas eikä itsenäinen. (Mt.: 261.)

Tämän ohjelman lunastaa vuoden 1913 runo ”In a Station of the Metro”, joka on tietysti yksi Poundin ja laajemmin modernismin ikonisimmista:

> The apparition of these faces in the crowd;
> Petals on a wet, black bough.
> (Pound 1977: 53.)

Runo perustuu kahteen runokuvaan ja niiden väliseen jyrkkään siirtymään, ja se toteuttaa Poundin credoa, jonka mukaan runon ytimessä on konkreettinen runokuva, jota mikään abstrakti aines ei sumenna.[6]

Pentti Saarikosken *Maailmasta*-kokoelman (1961) runo ”Autolla ajoa öiseen aikaan” on reaktio Poundin runoon lähes puoli vuosisataa myöhemmin, minkä Saarikoski tunnustaakin *Tähänastisten runojen* nooteissa.

> Ajettiin hillitöntä vauhtia pimeää tietä pitkin,
> keltavästäräkki käveli mustan oksan päästä päähän.
> (Saarikoski 1978: 73.)

Saarikoski toteaa, että ”Autolla ajoa” voisi muuten pitää ”jopa plagiaattina” mutta ”Poundin runosta ovat kokonaan poissa *liike* ja *aika*, joita minun runoni nimenomaan esittää. Imagistisen (ja Suomessa 'anhavalaisen') koulukunnan käyttämistä still-kuvista minä pyrin eläviin kuviin, elokuvaan.” (Saarikoski 1978: 357.) Pyrkimys liikkeeseen näkyy lähinnä siinä, että se on pantu ilmi verbeissä; Poundillakin liike on totta kai läsnä väkijoukon kuvauksessa, mutta sitä ei ole ilmaistu eksplisiittisesti. Saarikosken runo on joka tapauksessa hyvin lähellä esikuvaansa, koska se noudattaa imagismin ohjeita: sen tarkoitteet ovat konkreettisia, siinä ei ole mitään ”rauhan sumumaiden” kaltaista abstraktia elementtiä, joka häiritsisi kuvatilaa, ja sen tapahtumat voisi vaivatta esittää visuaalisesti.

Lehto puolestaan tekee omassa versiossaan selvemmän irtioton. Edeltäjistä poiketen hänen runollaan ei myöskään ole otsikkoa:

> Ajettiin autollasi lujaa yöttömän yön teitä ja teitä.
> Metsän puut pyörivät vinhasti puuttuvan keskuksensa
> ympäri.
> (ITI: runo 61.)

Viittauskohteet jäävät ilmaan, kun sinää ei tunneta ja jälkimmäisen ”teitä” voi lukea pronominina – heitä saatetaan sitä paitsi yhtä hyvin kuljettaa jonnekin tai ajaa takaa. Jälkimmäinen säe tuo mukaan myös jälkistrukturalismin ja dekonstruktion alkusanat (niin paradoksaalinen kuin tällainen muotoilu onkin), nimittäin Jacques Derridan artikkelin ”Rakenne, merkki ja leikki ihmistieteiden diskurssissa”, jonka Derrida kirjoitti alkujaan esitelmäksi legendaariseen vuoden 1966 konferenssiin Johns Hopkinsissa. Siinä hän osoittaa niitä ristiriitoja, joita liittyy strukturalismin ja erityisesti Claude Lévi-Straussin käsitykseen rakenteesta. On ajateltu, että kukin rakenne järjestyy aina keskuksestaan käsin ja että keskus on se, mikä pitää rakenteen koossa ja takaa sen ykseyden. Tällöin keskuksella – näin Derrida argumentoi – ei varsinaisesti voi olla omaa rakennetta, mikä ajaa koko rakenteen käsitteen ristiriitaan: ”Klassisen rakennetta koskevan ajattelun mukaan keskustan voikin paradoksisesti sanoa olevan sekä rakenteess*a* että rakenteen *ulkopuolella*. Keskusta on kokonaisuuden keskellä, mutta koska keskusta ei kuulu kokonaisuuteen, kokonaisuuden

[6] Modernismin kuvallisuutta ja elokuvallisuutta tutkineen Susan McCaben (2005: 32–33) mukaan ”In a Station of the Metro” on prototyyppinen imagistinen runo, suorastaan koetinkivi, ja hän tulkitsee, että se luo elokuvallisen tilan, jossa säerajalla leikataan yleiskuvasta lähikuvaan.

*keskusta on muualla*. Keskusta ei ole keskusta." (Derrida 1997: 37.)

Näin Lehdon runo ei liity pelkkään modernismidebattiin vaan myös teoreettiseen diskurssiin. Tämä lähentää sitä muihin modernismin jälkeisiin runosuuntauksiin, jotka ammentavat jälkistrukturalismista, kuten languageen. Derridan dekonstruktio, joka ongelmallistaa jonkin esittämistä "suoraan", tuo mukaan korostuneen tekstuaalisen ja kirjoituksellisen elementin. Olennaisinta on, että "puuttuva keskus" toimii konkreettista runokuvaa vastaan ja erottaa runon kahdesta edeltäjästään. Sitä ei voisi samalla tavoin muuntaa stillkuvaksi eikä elokuvaksikaan, vaan se on tehty ennen kaikkea kielestä.

Modernismia kommentoidaan myös seuraavassa, *Kielletyt leikit* -kokoelmassa (tästä eteenpäin KL). Runo "Nuorallatanssijan kokovartalokuva I" alkaa: "Tämä runo on Leskisestä ja sublimaatiosta ja pastissista ja itsekin / pastissi. Saarikoski / ei kuollessaan ollut liian vanha eikä enää ihan liian // nuori." (KL: 21.) Jos pastissilla on yksi selkeä kohde, niin Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* (1962) ja erityisesti runo "lumi sulaa männyn oksilta", jossa "minun alkaa käydä sääliksi / Tanner ja Leskinen / Tanner jo niin vanha mies / ja Leskinen vielä niin nuori" (Saarikoski 1978: 131). Lehdon runon viimeinen säe lisää vielä loppukaneetin edellisen kokoelman Pound- ja Saarikoski-muunnelmien sarjaan ja irtisanoutuu siitä entistä selvemmin: "täällä missä turhaan koemme kävellä märän oksan päästä päähän" (KL: 22). On mahdollista tulkita yhtä hyvin niin, että modernismia ei voi käsitellä loppuun vaan sen vaikutus tuntuu edelleen, kuin niin, että modernismin tiellä ei voi enää jatkaa vaan siltä on astuttava sivuun.

Siinä missä *lankaikkisuus* on vielä verrattain minälähtöinen, *Kielletyt leikit* tekee jo selvemmin tiettäväksi, että sen maailma, henkilöt ja tapahtumat on tehty kielellä ja kielestä, alkaen teoksen homonyymisestä nimestä ("kielletyt")[7] ja ensimmäisestä runosta: "sinä / itse / minun / puheeni ja / minun puheeni ikkunoiksi / kielletyt leikit" (KL: 7). Sinää ei siis varsinaisesti ole ennen kuin hänet tehdään puheesta. Siinä on edellisestä kokoelmasta tuttua minuuden reflektointia ja puhetta sinälle (jos kohta hieman leikillisesti viisiosaisessa sarjassa "Sinä"), mutta mukaan tulee heterogeenisempää ainesta, lainattua tekstiä ja siitä tehtyä kollaasia tai muuten lainatun tekstin kaltaista materiaalia, pastisseja erilaisista diskursseista ja sosiolekteistä (sekä metapastisseja, kuten edellä).

Proosaruno "Fantasia" on kuvaava. Siinä esiintyy erilaisia vakoojafiktiosta tuttuja motiiveja, mutta ilmaisultaan se tulee lähelle language-runoilija Ron Sillimanin lanseeraamaa *new sentence* -muotoista tekstiä, jossa virkkeet eivät liity yksiselitteisesti toisiinsa eivätkä välttämättä jatka samaa aihetta (vrt. Silliman 2003: 63–93). Siinä yhdistyy useita McHalen mainitsemia keinoja: populaarikulttuuriainekset, viitteellinen narratiivi (mutta samalla kerrotun epäily ja poispyyhkiminen), persoonamuotojen huojunta ja ontologiset rajanylitykset: "Miehen poplarissa on veritahra. Huomenna tähän samaan aikaan miehen poplarissa on veritahra.

[7] Lehto itse ehdottaa homonyymistä tulkintaa, kun hän *Lake Onegan* (tästä eteenpäin LO) nooteissa antaa viitteellisesti kokoelman englanninkieliseksi nimeksi "Forbidden Games, or Games Made Into A Language" (LO: 133).

Oli. Nainen katsoo ikkunasta, yhtä aikaa sisällä ja ulkona. Se nainen olet sinä." (KL: 29.)

Kokoelmassa on vieläpä yksi mitallinen (eli menetelmällinen) runo, "Sanat tulevat yöllä" (KL: 11), hieman muunnettu versio pantoumista. Pantoum on alkuaan malesialainen runomuoto (tähän viitataan yleensä nimellä pantun), jonka Victor Hugo, Baudelaire ja muut popularisoivat Ranskassa 1800-luvulla. Muiden perinteisten mittojen tavoin sekin on elvytetty postmodernismissa, ja esimerkiksi jo John Ashberyn esikoiskokoelmaan *Some Trees* (1956) sisältyy yksi pantoum. Pantoumin säkeistössä on neljä säettä, ja sen toinen ja neljäs säe toistuvat seuraavassa säkeistössä ensimmäisenä ja kolmantena säkeenä. Säkeistö sisältää siis kaksi säettä aiempaa materiaalia ja kaksi uutta. Lehto on virittänyt muodon vieläkin toisteisemmaksi siten, että säkeistö sisältääkin kolme aiempaa ja yhden uuden säkeen. Se tuntuu vieläpä kiertyvän silmukaksi, koska ensimmäinen säe kuuluu: "Olen sanonut tästä jo monta kertaa." Kokoelman kielikäsitys tulee ilmi siinä, miten "sanat tulevat yöllä koputtamatta". Ne ovat agentteja yhtä lailla kuin inhimillinen puhujahahmo; niillä on vieläpä kyky liikkua huomaamatta. Kielessä piilee siis omia voimiaan, joilla se tekee asioita.[8] *Iankaikkisuus* ja *Kielletyt leikit* ovat jo traditiotietoisia ja kieleen suuntautuneitakin teoksia, mutta seuraavissa kokoelmissa erilaiset kielenkäyttötilanteet ja kielen historiallisuus tulevat esiin entistä voimallisemmin.

## *Keskipakoiset traditiot:* Ampauksia ympäripyörivästä raketista

Tuotannon toisen vaiheen voi jakaa vielä kahtia, siinä määrin uuden suunnan ottaa *Ääninen* (1997, tästä eteenpäin Ä), 31 sonetin kokoelma, jonka materiaali on lainattu hyvin monenlaisista lähteistä mutta uomattu italialaisen sonetin säe- ja säkeistörakenteeseen (4 + 4 + 3 + 3) ja useissa runoissa myös riimikaavaan. Lehto huomauttaa jälkisanoissaan, että 1950-luvun modernismi vakiinnutti '"vapaan mitan diktatuurin'" ja että mitallisuus on yksi keino etsiä sille vaihtoehtoja (Ä: 77). Kuisma Korhonen kirjoittaa, että *Äänisen* kielikäsitys on samalla kertaa jälki- ja esimoderni: kielimateriaali on kierrätetty mahdollisimman heterogeenisistä lähteistä, mutta vastaavanlainen kierrättäminen ja edeltäjiltä lainaaminen luonnehti jo keskiajan ja renessanssin kirjallisuutta (Korhonen 2004: 105).

Sonetti kuuluu runomuotoihin, jotka on elvytetty modernismin jälkeisessä runoudessa, tunnetuimpana esimerkkinä Oulipon syntyteksti, Raymond Queneaun *Cent mille milliards de poèmes* (1961). Samanlainen monipolvinen historia luonnehtii kollaasia. Kollaasi assosioituu vahvasti historialliseen avantgardeen, koska se ilmaantui näkyvästi kokeellisen kirjallisuuden repertuaariin dadan ja erityisesti Tristan Tzaran tuomana ja teki toisen tulemisensa 1960-luvulla Brion Gysinin ja William Burroughsin *cut-upin* muodossa. Kollaasin varhaismuoto *cento* on kuitenkin peräi-

[8] Charles Bernsteinin homofoninen käännös Lehdon runosta, "Sane As Tugged Vat, Your Love", on julkaistu *Runouden puolustus* -valikoimassa.

sin jo roomalaisesta antiikista (Keskinen et al. 2018: 8). *Äänisessä* risteää siis ainakin kaksi tällaista mutkallista genealogiaa. En kuitenkaan käsittele kokoelmaa tarkemmin tässä vaan palaan siihen englanninkielisten käännösten eli *Lake Onegan* yhteydessä.

Seuraava kokoelma *Ampauksia ympäripyörivästä raketista* (2004, tästä eteenpäin AYR) kiihdyttää muotojen ja materiaalien moneutta entisestään. Siinä missä *Iankaikkisuus* ja *Leikit* ovat vielä verrattain yhtenäisiä kokoelmia – tietyt motiivit kertautuvat, ja jälkimmäisessä ”Sinä”-sarja on hajautettu kirjan poikki – ja *Äänisessä* sonetti on yhteinen nimittäjä, *Ampauksia* koostuu selkeästi erillisistä ja irrallisista runoista. Toisin kuin valtaosa aikalaisrunoudesta, se ei rakennu yhden puhujahahmon tai yhtenäisten teemojen varaan eikä sisällä esimerkiksi osastoja, joiden runot liittyisivät yhteen muodoltaan tai aiheeltaan. Kukin runo toteuttaa oman konseptinsa tai noudattaa juuri siihen valittua menetelmää. Montaa niistä määrittää tietty lähdeteksti tai lähdetekstikorpus, jota käsitellään tietyn periaatteen mukaan. Kokoelmassa yhdistyy useita McHalen mainitsemista postmodernismin keinoista, muun muassa menetelmällisyys sekä kollaasi ja lähdetekstikirjoittaminen.[9]

Selvästi menetelmällisin ja kollaasina heterogeenisin on runo ”Ananke: pantun”. Ananke viittaa kreikkalaisen mytologian alkujumalaan, joka henkilöi välttämättömyyttä. Sitä voi siis pitää viittauksena pakotteelliseen tai rajoitteelliseen kirjallisuuteen. Tämä versio pantoumista seuraa kaavaa, jossa säkeistön toinen ja neljäs säe toistuvat seuraavassa säkeistössä ensimmäisenä ja kolmantena säkeenä, jolloin materiaali vaihtelee enemmän kuin *Kiellettyjen leikkien* versiossa:

> Olen Maria. Asun Vantaal. Sinä: olet hyvät mielipiteet ja kropan omaava.
> Näytelmä tapahtuu yhtä aikaisesti kahdella tasolla.
> Etsin samanikäistä urheilullista yli 175 cm miestä.
> Tarkoitukseen soveltuu mikä tahansa tila, jossa pääsee yleisön kanssa kosketuksiin.
>
> Näytelmä tapahtuu yhtä aikaisesti kahdella tasolla.
> Vien sinut vihreään huoneeseeni, jos kohta
> tarkoitukseen soveltuu mikä tahansa tila, jossa pääsee yleisön kanssa kosketuksiin.
> Olen hoikka kahden karvaisen lapsen yksinhuoltaja. En selvittele asioitani puhelimitse.
> (AYR: 14.)

*Ampauksien* pantoum on pitkä, pitkäsäkeinen ja 15-säkeistöinen, ja sen viimeinen säkeistö on sama (toisin sanoen sama merkkijono) kuin ensimmäinen. Kollaasina siinä korostuvat kontekstiherkkyys ja limittyvät historialliset viitepisteet. Ensiksikin runomuodolla on mainittu lajihistoriansa, jonka aikana se on käynyt läpi muutoksia. Toiseksi lähdemateriaali tulee hyvin erityylisistä lähteistä ja ajallisista konteksteista: toisaalta kertakäyttöiset seuranhakuilmoitukset, toisaalta Voltairen *Candide* (alkuteksti 1759, J. A. Hollon suomennos 1953). Se myös korostaa näitä etäisyyksiä lataamalla säerajalle mahdollisimman äkkivääriä siirtymiä: ”On vaikea ku-

[9] Anna Helle analysoi tutkimuksessaan *Todellisuus pahoinpiteli runon* perusteellisesti kahta *Ampauksien* runoa, ”Anankea” ja ”Sanasadetta”, ja painottaa erityisesti niihin liittyviä affekteja ja yhteiskunnallisuutta (2019: 57–76). Hän käyttää ”Ananken” runominästä osuvaa termiä *kollaasiminä* (mt.: 71).

vitella hienoa kokoelmaa ilman tällaisia yksittäisiä runoja. / Isorintainen, litisevän kiimapimpin omaava." (AYR: 15.)

Runoon muodostuu kertautuva metamenetelmällinen aspekti, kun lähdemateriaali (josta kaikki on proosaa, vaikka sisältääkin huomattavaa variaatiota) joutuu runoon sijoitettuna uuteen kontekstiin ja jokainen säe toistuessaan jälleen uuteen kontekstiin. Toisaalta joidenkin elementtien voi tulkita kommentoivan perinteisen lyyrisen runouden keinoja tai niihin liitettyjä oletuksia. Seuranhakuilmoitus käyttää yhtä lailla apostrofia, joka on lyyrisen runouden tuntomerkki. Paradoksaalista kyllä, runo sisältää jopa tunnustuksellista ja affektiivista minämuotoista ilmaisua: "Olen yön tumma ja tulinen pitkähiuksinen nuori nainen" (AYR: 14).

*Ampauksissa* erityisen huomionarvoinen – ja koko tuotantoa vasten poikkeuksellinen – on proosateksti "Hän kirjoittaa". Noottiosaston mukaan se on kirjoitettu alun perin vuonna 1986, ja sitä on myöhemmin muokattu pari kertaa (AYR: 56). Se muodostaa yhden proosakappaleen ja kattaa kirjasta hieman vajaa seitsemän sivua. McHalen mainitsemista postmodernismin piirteistä siinä ovat keskeisiä erityisesti persoonat ja kerronta. Siinä sekoittuvat eriaikaiset tapahtumat, päähenkilön muistot niistä ja yritykset kirjoittaa noista muistoista. Teksti alkaa:

> Ensimmäiseksi lauseeksi hän ajattelee: Hän, joka tietoisena lauseittensa taipumuksesta (asiassa kuin asiassa) jäsentyä minä-muotoon, on päättänyt (tietoisena yhä tämänkin ratkaisun näennäisyydestä) pysytellä nyt yksikön kolmannessa persoonassa, kuin raittiina, tai kohtuudessa… Hän kirjoittaa tämän lauseen. (AYR: 33.)

Kuten sanottu, McHalen mukaan postmodernismia luonnehtii ontologinen dominantti. Se voi ilmetä esimerkiksi siten, että kerronnan tasot – joita voi hahmottaa ontologisina sfääreinä – ovat huokoisia, ne vuotavat toisiinsa ja niiden rajoja on mahdollista ylittää.

Lause "hän kirjoittaa" toistuu useita kertoja koko tekstin mitalta, ja kerronta perustuu huojuntaan sen välillä, onko kyseessä johtolause vai ei. Tällöin jää avoimeksi, millä diegeettisellä tasolla varsinaisesti sijaitsee kaikki se, mitä hänen kerrotaan kirjoittavan. "Istutaan asetelmassa kuin salaliittolaisten kokouksessa, hän kirjoittaa, juodaan Mavrudia" (AYR: 39). Yhtä hyvin siis "hän kirjoittaa, [ja] juodaan Mavrudia" kuin "hän kirjoittaa, [että] juodaan Mavrudia". Keino vaikuttaa lausetasolla yksinkertaiselta, mutta toistuessaan se alkaa horjuttaa koko tarinamaailman rakenteita. Kerronnan tasoja ei voi jäsentää yksiselitteisesti eikä ratkaista, mikä on kehystä ja mikä upotusta tai kuinka paljon tasoja ylipäätään on. Tällöin korostuu, että ne ovat rakennettavissa ja purettavissa performatiivisesti kieltä käyttämällä. Huojunta minän ja hänen välillä leviää muihinkin persooniin, jolloin ne vaikuttavat kuin keskenään vaihdettavilta: "(saatatko nähdä hänet siellä, selkänsä: 'kävelevän selkänsä joka katosi valolla leikkivien lehtien lomaan / terassin lasissa'? ja se oletkin hän [sic], joka katsoo)" (AYR: 33).

Jos hakisi edeltäjiä proosamodernismista, tekstiä voisi suhteuttaa Haavikon novelliin "Lumeton aika" (kokoelmasta *Lasi Claudius Civiliksen salaliittolaisten pöydällä*, 1964), joka muodostuu kolmesta jaksosta siten, että se alkaa henkilökertojan diskurssilla, vaihtuu keskijakson ajaksi ulkopuoliseen kerrontaan ja sisäiseen fokalisaatioon ja palaa lopuksi hen-

kilökertojan diskurssiin. Päähenkilö Kuusniemi myös lukee, mitä hänestä sanotaan poliisin kansiossa eli miten instituutio näkee hänet. McHalen mukaan epistemologinen dominantti näkyy esimerkiksi siinä, miten modernismi kuvaa tiedon kulkua henkilöltä toiselle sekä hyödyntää sisäistä monologia ja näkökulmien vaihtelua ja vastakkainasettelua (1987: 9–10). Haavikon novelli tuottaa samaan henkilöhahmoon useita näkökulmia ja siten toteuttaa lähes esikuvallisesti modernismin epistemologista dominanttia, kun se ensisijaistaa kysymykset tiedosta ja sen ehdoista.

”Hän kirjoittaa” vaikuttaa aluksi toimivan hieman samoin, mutta vaihtelu kertoja-asemien välillä muuttuu siinä määrin tiheäksi ja intensiiviseksi, ettei sitä voi enää palauttaa näin selkeään malliin. Kun epistemologiset kysymykset viedään tarpeeksi pitkälle, ne kallistuvat ontologiselle puolelle (vrt. McHale 1987: 11). Päähenkilön luonnehdinta itsestään summaa samalla ontologisen huojunnan: ”Minä, hän kirjoittaa. Joka en koskaan ole ollut kotonani kummassakaan 2sta olevaisesta maailmasta.” (AYR: 34.)

Diegeettisten tasojen lisäksi ”Hän kirjoittaa” tuo mukaan mediaalisen aspektin, nimittäin kerronnan ja *tekstin* suhteen. Tämä on linjassa Derridan ja languagen tekstuaalisen painotuksen kanssa, mutta siihen liittyy myös narratologista mielenkiintoa. Kertovasta tekstistä ei välttämättä aina käy eikä tarvitse käydä ilmi, mikä agentti tuottaa varsinaisen tekstin. Lehdon tekstissä itse kirjoittaminen on tapahtumista, josta kerrotaan – jo otsikko on mikronarratiivi. Tämä taas korostaa tekstin keinotekoista luonnetta sekä teknis-ontologista katkosta kirjaesineen ja tarinamaailman välillä, kun kirjaan painettu teksti ei tietenkään ole sama, jota hänen kerrotaan kirjoittavan, koska hän kirjoittaa käsin: ”Vihko on mustakantinen, lyijykynä kova, tulee syvät uurrot, kirjaimia jotka jäävät siihen kuin eleet tai kävelynsä ilmaan: erottuvina mutta tuskin erottuvina” (AYR: 38).

McHalen mainitsema tilallinen käänne ei näy Lehdolla vahvasti, mutta ”Hän kirjoittaa” ja sitä seuraava ”Sanasade” muodostavat poikkeuksen. ”Hän kirjoittaa” on tarinamaailmaltaan ja tilojen kuvauksiltaan poikkeuksellisen fragmentoitunut, kun tila, jossa kirjoitetaan, on kaiken aikaa syrjäyttämässä tilan, josta kirjoitetaan, ja ontologiset tasot sekoittuvat kautta linjan. ”Sanasateessa” tilallisuuden korostaminen ja fragmentoiminen on toteutettu myös tekstin graafisella tasolla. Se on menetelmällinen teksti, jonka lähdetekstinä on juuri ”Hän kirjoittaa”[10]. Lähdeteksti on järjestetty sanoittain aakkosjärjestykseen, alussa toistuvat kirjaimet on poistettu ja näin syntyneet sanapalaset on aakkostettu uudelleen viimeisten kirjainten mukaan (AYR: 56). Sanat ”abstrakteiksi” ja ”adjektiiveja” ovat siis sijoittuneet ensimmäisessä vaiheessa peräkkäin, sitten molemmista on poistettu ”a”, jolloin ne ovat muuttuneet muotoon ”bstrakteiksi” ja ”djektiiveja”. Uuden aakkostuksen myötä ne ovat päätyneet eri puolille tekstiä – toinen päättyy i:hin ja toinen a:han (AYR: 43, 45). Tilallisuus koskee siis suoraan sanahahmoja, mutta se näkyy vielä selvemmin kymmenen palstan taitossa:

[10] Lehto paljastaa, että ”lähteenä on oma tekstini, ihan vierestä, lukija hoksannee mistä” (AYR: 56).

2sta uraa alaa
aa saa laa
preaa puisaa okaa mellaan
plaa maa taa naa toaa oriaa
tematiikkaa mahtaa storiaa
kkaa jentaa ttiaa
kaa inintaa ljaa
nia kertaa tomia
tavuuksia staa mia
olehtia kastaa vrudia oittaa
kea vaa hvaa rkistaa ijuvaa da
ia ristaa nttia
nha uistaa ja
ha ettaa djektiiveja
nka rkealla ttribuutteja
pakkaa ohjalla rjoilija
kka ikalla sija
tka uka la llalla lla saalla
laudalla mpoja ttomalla ka
lkuja pinnalla ivuja
ttuja rusellirannalla kaadettuja
vaakasuorilla ralla oilla
taisilla sella valla vella
nellisella suilla petella ella
rella ojaavilla hdella
nella tella olla udella
onteenomaisella kirjaimella ttaamattomuudella
kolla päajanmukaisella koneella kiinnolla
skivarastonsa nraskaana ulla
vaansa jaana kana katulla
na inpannua ma
ropedeutiikkana uma uonna neena
tama ttuvina toisena
sema paakkuina ina
gelma ittiina kkuna lipuna uettuna
imensa tensa eessa ssa oa

Kielen materiaalisuus tulee esiin hyvin kouriintuntuvasti, kun sanan eri tasot – grafeeminen hahmo, kieliopillinen rakenne ja semanttinen mieli – joutuvat hankaukseen keskenään. Poistomenetelmä ei noudata tavujen, johdosten eikä päätteiden rajoja vaan osittelee sanoja oman logiikkansa mukaan. Muutamaa voi lukea minimalistisena yhden sanan runona, jolla on jo yksittäin runsaasti semanttista potentiaalia. Esimerkiksi ”ttribuutteja” (AYR: 43) osuu juuri ”attribuutin” ja ”tribuutin” väliin ja sisältää siten molemmat.

Menetelmä tuo mukaan ylimääräisen rajoitteen: koska aakkostus eliminoi kaiken toisteisuuden, yksikään ”sana” ei kertaudu vaan esiintyy ainoastaan yhden kerran (kukin niistä on siis niin sanottu *hapax legomenon*[11]). Menetelmä on siinä määrin dominoiva ja lopputulos sille alisteinen,

että ”Sanasade” tulee *Ampauksien* runoista lähimmäs konseptuaalista kirjoittamista. Se kuitenkin lisää epäluovaan poetiikkaan omintakeisen kierteen, kun Lehto käyttää konseptuaalisen runon lähdemateriaalina omaa tekstiään, joka sisältää vieläpä henkilöhistoriallista ainesta.[12]

Siinä missä *Iankaikkisuus* ja *Leikit* käyvät vielä neuvottelua modernismin kanssa ja selvittelevät suhdettaan siihen, *Äänisen* ja *Ampauksien* suhde kirjallisuushistoriaan on mutkikkaampi ja sekoittuneempi. Ne pikemminkin jättävät modernismin välistä ja etenevät siitä kahteen suuntaan, varhaisempaan, jopa esimoderniin runouteen ja toisaalta 2000-luvun runouteen. Ne osoittavat selvästi, että on runokeinoja, ilmiöitä ja tendenssejä, jotka leikkaavat periodijakojen halki. Oulipolainen Jacques Roubaud, joka on sekä elvyttänyt vanhoja menetelmiä että kehittänyt uusia, tiivistää, että Oulipo ei ole modernia eikä postmodernia vaan perinteellistä kirjallisuutta (Roubaud 2005: 40). Tämä sopii hyvin kuvaamaan myös Lehdon menetelmällisiä runoja.

## *Ihan kolmas runous eli* Lake Onega *kielten välissä*

*Lake Onegaa* voi pitää *Toinen runous* -kokoelman demonisena kaksoisolentona sikäli, että se sisältää tekijän itsensä englanniksi kääntämän valikoiman runoja 1990-luvun alusta eteenpäin eli edellä mainituista neljästä kokoelmasta ja muutamia runoja kokoelmien ulkopuolelta plus Michael Peverettin jälkisanat. On mainittava myös Tommi Nuopposen panos, erityisesti runossa ”Books and Gents” (LO: 18), joka on kahden tekijän voimin käännetty vuorosäkein ranskaksi ja englanniksi. Uskallan väittää, että siinä – kaikista maailmankirjallisuuden vuorosäkeisistä ranska –englanti-hybrideistä – on varmasti hankaavimmat säkeenylitykset.

Juuri se, että tekijä on kirjoittanut *Lake Onegan* englanniksi ja englannillaan, panee käytäntöön ohjelman, jota hahmoteltiin jo *Alussa oli kääntäminen* -kokoelman esseissä: ohjelman englannista toisena tai n:ntenä kielenä, joka ei ole kenenkään äidinkieli, ja siitä, miten tällainen ”barbaarinen” englanti voi tuottaa uudenlaisen maailmankirjallisuuden mahdollisuuksia. Uudemmassa esseekokoelmassaan *”Suloinen kuulla kuitenkin tuo oisi”* Lehto kirjoittaa ”sisäisestä maanpakolaisuudesta” ja ”suomenkielisestä maailmankirjallisuudesta”. Vasiten ristiriitaiset muotoilut muistuttavat, että on mahdollista operoida Suomesta käsin muttei ainoastaan yhdellä suomella: ”koska yhteistä maailmankieltä ei ole”, maailmankirjallisuutta voi olla ”kielien välisenä ja niiden ulkopuolella” – ja suomenkielisenäkin, kunhan ”*emme kirjoita* (ainakaan yksinomaan) *suomalaisille*” (Lehto 2017b: 158–159).

Lehdon runot eivät ole niinkään monikielisiä (*multilingual*) vaan kielten välisiä (*translingual*). Sarah Dowling argumentoi teoksessaan *Translingual Poetics*, että monikielisyys kuvaa tilannetta, jossa kielet elävät rinnakkain, mutta se ei kuvaa juurikaan niiden keskinäisiä suhteita. Kieltenvälisyys ottaa paremmin huomioon, että kielet vaikuttavat toisiinsa

[12] Viimeisen kokoelmansa jälkisanoissa Lehto pohtii, että hän edustaa ehkä jotain, mistä voisi käyttää termiä *ekspressiivinen konseptualismi* (2019: 92).

ja niiden välillä on erilaisia valtasuhteita ja että kielenkäyttäjän kompetenssi vaihtelee huomattavasti tilanteesta toiseen. Dowlingin mukaan kieltenvälinen runous haastaa kääntämistä, saa aikaa epäilyksiä merkitysten vastaavuudesta kielten välillä ja käy yksiselitteistä ymmärtämistä vastaan. (Dowling 2018: 4–6.) Tämä sopii Lehdon käännösteoriaan, joka juhlii väärinymmärryksiä (ks. Lehto 2008a), mutta se sopii myös hänen runouteensa. Tässä mielessä *Lake Onegassa* ei ole kyse kielten rinnakkaisuudesta vaan juuri suhteista ja jännitteistä. Siitä voi nostaa näitten kysymysten kommentiksi säkeen ”*in the pockets of the world there are worlds*” (LO: 56). Maailmankirjallisuus näyttäytyy ontologisena vyöhykkeenä, jossa on monia sisäkkäisiä, toisiaan leikkaavia ja sekoittuneita maailmoja. Voisi sanoa, että edeltävä säe on maailma*i*nkirjallisuutta.

*Lake Onega* siis lunastaa mainitun maailmankirjallisuuden ohjelman mutta toteuttaa sitä paikallisesti, mikrotasolla. *Kiellettyjen leikkien* runossa ”Järjestyksen pommivarastossa” lukee näin: ”haluan olla / hänen lankeava saatavansa, astun hänen oi luolaansa olen Oidipus // järjestyksen pommivarastossa otan itseni / todesta” (KL: 18). Tässä on jo sinänsä kiinnostavaa vaikkapa retorinen mittelö ”minän” ja ”itsen” välillä, mutta säkeitä kannattaa lisäksi verrata siihen, miten ne on käännetty *Lake Onegan* runossa ”In the Ammunition Warehouse Of Order”: ”wanting to be her / falling receivable, I step into her O cave am Oedipus // in the ammunition warehouse of order I take myself away / from the Real” (LO: 23) – jossa viimeinen sana on isolla kirjaimella ja voi siten viitata muun muassa Lacanin Reaaliseen. Siis: ”otan itseni todesta” versus ”I take myself away from the Real”. Brian McHalea seuraten voisi sanoa, että epistemologiset kysymykset (tosi) on viety niin pitkälle, että niistä tulee ontologisia (”the Real”).

Lehto on laatinut vuonna 1994 ilmestyneeseen *Vuokaavio*-käännökseensä pienen jälkisanan, jossa hän taustoittaa käännösratkaisuja: ”en ole arkaillut suomentaa sanatarkasti monessa kohtaa, missä runoilijan ’tarkoituksen’ arvailu olisi voinut tuottaa sovinnaisemmin runollista, mutta taatusti metsään menevää tulkintaa” (Lehto 1994b: 217). Tämä kuvaa osuvasti myös *Lake Onegassa* sovellettuja käännösperiaatteita. Siinä ei useinkaan ole seurattu esimerkiksi suomen fraasien tai idiomien vakiintunutta mieltä vaan ne on käännetty sanasta sanaan – siis ”otettu todesta” – tai jopa kirjaimellisesti, jos kirjaimellisuus ymmärretään kääntämisenä kirjain kerrallaan niin kuin merkitsevän ison kirjaimen tapauksessa. Se, miten käännöksessä lietsotaan idiomaattisen ja kirjaimellisen tulkinnan jännitettä, tarkoittaa, että näitä kahta tekstiä tulee nimenomaan lukea rinnakkain ja toisiaan vasten ja vastaan. Samoin huomionarvoinen on ”He Writes” -tekstin sana ”*ryöp-säh-dyksitt-täin*” (LO: 91), joka on säilytetty suomenkielisenä mutta omintakeisessa asussa tavutettuna ja kolmella *t*-kirjaimella. Se lähestyy foneettista translitteraatiota, toisin sanoen käännöstä suomesta suomeen, mutta samalla se osuu puheen ja kirjoituksen väliin.

*Äänisen* nimirunosta paljastuu käännöksessä piilevä etymologinen yhteys. Sonetti koostuu kirjojen otsikoista, joista osa on keksittyjä: ”Nuorison käytös. Viisaan viini. Ääninen, / sen kasvit, kalat, virtaama ja vesi.

// Jevgeni Onegin." (Ä: 39.) Käännöksestä käy ilmi, että Oneginin sukunimi on itse asiassa johdettu juuri järven nimestä: "Manners of the Youth. Wine for the Wise. Lake Onega, / its Plants, & Fish, & Flow, & Waters. // Eugene Onegin." (LO: 64.) Käännöksiin kuuluu vielä hienovaraisempiakin yksityiskohtia. *Äänisessä* viitataan T. S. Eliotiin nimikirjaimilla: "Onko olemassa *yksityisiä* / sanoja? (kysyy t.s.)" (Ä: 55). *Lake Onegassa* puolestaan käytetään nimeä Possum – "Was there ever anything like private / word? (Possum's Question.)" (LO: 71) – joka on peräisin Eliotin kissarunoista mutta oli myös Poundin lempinimi Eliotille *Cantoissa* eli monikielisen modernismin pääteoksessa.

*Lake Onegasta* löytyy huomattavan paljon kohtia, joissa merkitys osuu kahden tekstin ja kahden tai useamman kielen väliin. Odotuksenmukainen liikerata "alkutekstistä" käännökseen muuttuu selvästi mutkikkaammaksi – ennemmin kyseessä on itseensä palautuva silmukka. Ja tällöin maailmankirjallisuus kysyy myös tietoisuutta suomesta.

Käännösratkaisuista ja tekstien kytkennöistä seuraa myös, että aiemmin ilmestyneet suomenkieliset kokoelmat eivät ole sellaisinaan loppuunsaatettuja eivätkä suljettuja, vaan nekin saavat mielensä vasta käännöstä vasten. Spekuloimatta mitenkään tekijän aikeilla suomenkielisiä runoja voi nyt lukea niin, että ne on jo aikoinaan kirjoitettu tätä uutta kontekstia silmällä pitäen: odottamaan, että ne aktivoidaan. Jonkinlainen salavihkainen operaatio on ollut meneillään kaiken aikaa. Tekstit on piilotettu näkyville kuin Poen novellin varastettu kirje konsanaan. Voi siis tulkita, että varsinaista alkutekstiä ei ole – alussa on juuri kääntäminen.

## *-uksi*

Olen tarkastellut Lehdon 90- ja 2000-lukujen suomenkielisiä kokoelmia ja lisäksi tuotannon kolmatta vaihetta eli englanninkielistä valittujen runojen kokoelmaa *Lake Onega*. 90-luvun teoksissa suhde modernismiin on moniulotteinen ja jännitteinenkin. Niissä irtaudutaan esimerkiksi puhtaasta runokuvasta, mutta modernismin paino näkyy siinä, miten siihen on tavalla tai toisella reagoitava tai otettava kantaa. *Kielletyillä leikeillä* on jo yhteyksiä language-runouteen, ja siinä alkaa näkyä useita niistä piirteistä, joita Brian McHale liittää postmodernistiseen runouteen.

Näin on myös *Ampauksissa*, mutta siinä korostuvat piirteet, jotka kantavat postmodernismin yli 2000-luvun runouteen, kuten menetelmällisyys ja laajamittainen kollaasi. *Ampauksia* ei enää ensi sijassa reagoi modernismiin vaan siinä yhdistetään ja sekoitetaan aineistoja ja historiallisia viitepisteitä paljon joustavammin ja monipuolisemmin.

*Lake Onega* puolestaan heijastelee laajempia kysymyksiä kielten suhteista ja tilannetta, jossa kieltenvälisyys luonnehtii suurta osaa kielellisestä maisemasta länsimaisissa yhteiskunnissa. Sitä ei voi kuitenkaan pelkistää esimerkiksi anglohegemonian kritiikiksi, eikä se myöskään romantisoi suomen pienuutta, vaan sen perspektiivi on samaan aikaan globaali ja paikallinen. Toisaalta *Lake Onegaan* on otettu mukaan modernismivaikutteista 90-luvun runoutta, mikä tuo sen uudella tavalla

2000-luvun kieltenvälisyyden piiriin. Kaikkien näiden välitysten jälkeen modernismi asettuu taas uudelleen. Se ei siis ole ensi sijassa jotain, mihin pitäisi reagoida, kuten postmodernismissa valtaosin. Sen sijaan voi ajatella, että sellainen laajasti ymmärretty traditio, johon Jacques Roubaud viittaa Oulipon tapauksessa ja josta voi ammentaa tuoretta materiaalia, pystyy tässä vaiheessa sulkemaan sisäänsä jo modernisminkin.

## KAUNOKIRJALLISUUS

Haavikko, Paavo 1964: *Lasi Claudius Civiliksen salaliittolaisten pöydällä*. Helsinki: Otava.

Lehto, Leevi 1991: *Ihan toinen iankaikkisuus* [ITI]. Helsinki: Otava.

Lehto, Leevi 1994a: *Kielletyt leikit* [KL]. Helsinki: Otava.

Lehto, Leevi 1997: *Ääninen* [Ä]. Helsinki: Like.

Lehto, Leevi 2004: *Ampauksia ympäripyörivästä raketista* [AYR]. Turku: Savukeidas.

Lehto, Leevi 2017a: *Lake Onega and Other Poems* [LO]. Helsinki: ntamo.

Pound, Ezra 1977: *Selected Poems*. London: Faber and Faber.

Saarikoski, Pentti 1978: *Tähänastiset runot*. Helsinki: Otava.

## MUUT LÄHTEET

Bernstein, Charles 1999: *My Way. Speeches and Poems*. Chicago & London: The University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226044866.001.0001

Bernstein, Charles 2006: *Runouden puolustus. Runoja ja esseitä kahdelta vuosituhannelta*. Toim. Leevi Lehto. Helsinki: poEsia.

Bury, Louis 2015: *Exercises in Criticism. The Theory and Practice of Literary Constraint*. Champaign: Dalkey Archive Press.

Derrida, Jacques 1997: ”Rakenne, merkki ja leikki ihmistieteiden diskurssissa” (”La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, 1966). Suom. Ismo Nikander. *niin & näin* 1/1997, 37–44.

Dowling, Sarah 2018: *Translingual Poetics. Writing Personhood Under Settler Colonialism*. Iowa City: University of Iowa Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv7r40mb

Goldsmith, Kenneth 2011: *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.

Helle, Anna 2019: *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa*. Turku: Eetos.

Jameson, Fredric 1991: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Joensuu, Juri 2012: *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.

Keskinen, Mikko, Juri Joensuu, Laura Piippo & Anna Helle 2018: ”Nykyaikaista aineistonkäsittelyä, painoväriä, erikoiskirjastoja. Alkulehtiä Kari Aronpuron kollaasiromaanin uusiin tulkintoihin.” Teoksessa Keskinen, Joensuu, Piippo ja Helle (toim.), *Avoin Aperitiff. Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista* Aperitiff – avoin kaupunki. Tampere: Tampere University Press, 7–15.

Kilpiö, Juha-Pekka 2018: ”Proosarunon tuolla puolen. Uusvirke suomalaisessa runoudessa.” Teoksessa Markku Eskelinen ja Leevi Lehto (toim.), *Suo, kuokka ja diversiteetti. Alfa*. Helsinki: ntamo, 87–99.

Korhonen, Kuisma 2004: ”Renessanssi @ www.leevilehto.net.” Teoksessa Sakari Katajamäki ja Johanna Pentikäinen (toim.), *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*. Helsinki: WSOY, 94–108.

Lehto, Leevi 1994b: ”Suom. huom.” Teoksessa John Ashbery, *Vuokaavio*. Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Jack-in-the-Box, 217–218.

Lehto, Leevi 2006: ”Alkusanat: Paitsi että…” Teoksessa Charles Bernstein, *Runouden puolustus. Runoja ja esseitä kahdelta vuosituhannelta*. Toim. Leevi Lehto. Helsinki: poEsia, 7–10.

Lehto, Leevi 2008a: *Alussa oli kääntäminen. 2000-luvun poetiikkaa*. Turku: Savukeidas.

Lehto, Leevi 2008b: ”Kymmenen kirjaa jotka muuttivat mieltäni.” *Särö* 4/2008, 62–67.

Lehto, Leevi 2008c: ”R.I.P. Haavikko.” leevilehto.net/?page_id=233. [7.1.2020]

Lehto, Leevi 2017b: *”Suloinen kuulla kuitenkin tuo oisi.” Suomenkielisen maailmankirjallisuuden mahdollisuudesta ja vähän muustakin. Esseitä 2010–2017*. Helsinki: ntamo.

Lehto, Leevi 2019: ”Ten Years After.” Teoksessa *Handy McCoystysen rakkauslaulu*. Helsinki: ntamo, 89–93.

McCabe, Susan 2005: *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203393321

McHale, Brian 1992: *Constructing Postmodernism*. London & New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203388594

McHale, Brian 2004: *The Obligation toward the Difficult Whole. Postmodernist Long Poems*. Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press.

Perelman, Bob 1996: *The Marginalization of Poetry. Language Writing and Literary History*. Princeton: Princeton University Press.

Perloff, Marjorie 2010: *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Pound, Ezra 2000: ”Jälkitarkastelua.” Suom. Jaakko Anhava. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.), *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Helsinki: SKS, 259–269.

Roubaud, Jacques 2005: ”Introduction.” Teoksessa Harry Mathews ja Alastair Brotchie (eds), *Oulipo Compendium*. London: Atlas Press, 37–44.

Silliman, Ron 2003/1987: *The New Sentence*. New York: Roof Books.

Silliman, Ron 2007/1986: ”Language, Realism, Poetry.” Teoksessa Ron Silliman (ed.), *In the American Tree. Language Realism Poetry*. Orono: The National Poetry Foundation, xvii–xxiii.

## *Kirjoittaja*

*Juha-Pekka Kilpiö, FM, tohtorikoulutettava, kirjallisuus, Jyväskylän yliopisto, juha-pekka.j-p.kilpio@student.jyu.fi*