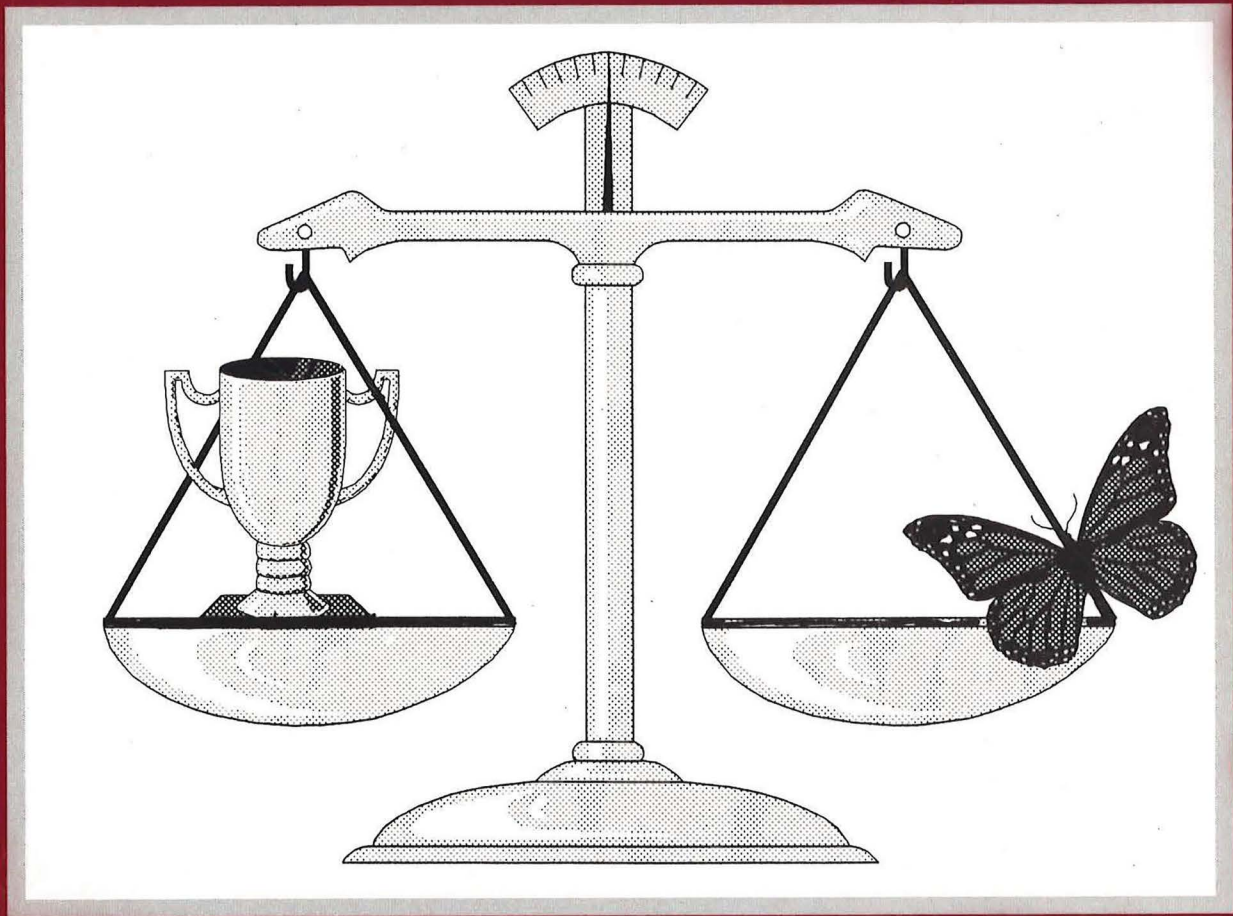


Teuvo Littunen

Olof Lagercrantzin lyriikan kehityslinjat



Runoanalyyseja

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 59

Teuvo Littunen
Olof Lagercrantzin lyriikan kehityslinjat
Runoanalyyseja

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa
marraskuun 15. päivänä 1997 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1997

Olof Lagercrantzin lyriikan kehityslinjat

Runoanalyyseja

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 59

Teuvo Littunen

Olof Lagercrantzin lyriikan kehityslinjat

Runoanalyyseja



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1997

Editor
Kaarina Nieminen
Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-8133-4
ISBN 978-951-39-8133-4 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-34-0811-6
ISSN 0075-4633

Copyright © 1997, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House,
Jyväskylä and ER-Paino Ky, Lievestuore

ABSTRACT

Littunen, Teuvo

Olof Lagercrantz in lyriikan kehityslinjat: Runoanalyysija

Jyväskylä: The University of Jyväskylä, 1997, 208 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 59)

ISBN 951-34-0811-6

The lines of development of Olof Lagercrantz's lyrics: Analyses of poems

Diss.

This dissertation concerns the poems of Olof Lagercrantz published in book-form. His four collections are *Den döda fågeln* (The dead bird, 1935), *Den enda sommaren* (The only summer, 1937), *Dikter från mossen* (Poems from the swamp, 1943) and *Linjer* (Lines, 1962). In the case of some poems I also make use of the last version published in *En blödande ros* (A bleeding rose, 1991), the latest collection of selected poems, including poems that have not earlier been published in book-form.

Outside Sweden, Lagercrantz (born 10.3.1911) is best known as the writer of books such as *August Strindberg* (1979), *Min första krets* (My first sphere, 1982), *Från helvetet till paradiset* (From hell to paradise, 1964) and *Om konsten att läsa och skriva* (On the skill of reading and writing, 1986) - as well as the editor-in-chief of *Dagens Nyheter* (1960-75). In this study these works together with biographical knowledge of Lagercrantz serve as subtexts for the poems. Other literary subtexts are the works of E.A. Karlfeldt, Karin Boye and Dante as well as the *Bible* and other well-known books that have reference to the poems of Lagercrantz.

My study primarily takes the form of a structural and comparative analysis with the aim of investigating changes in the style and the attitude of Lagercrantz's poems. I also attempt to form a general image of Lagercrantz's production as a whole. Lagercrantz could be summed up as a poet of freedom and spiritual liberation.

A comparison of Lagercrantz's poems from 1930s, 1940s and 1960s reveals a trend towards the renouncing of rhyme, a seeking of new metaphors and a more aggressive manifestation of opinions and feelings. The last collection of poems (1962) contains criticism of our hypocrisy and artificiality - in place of the descriptions of nature and birds which are central in the first two collections. The third collection with its elegies already shows signs of the coming radicalism of the later Lagercrantz. The poems have, besides gaining more flexible also become more openly critical of western society.

Key words: Olof Lagercrantz, analysis of poems, rhymed and blank verse lyrics, comparative and structural analysis, idea of the world

ESIPUHE

Alkusysäyksen Lagercrantzin tutkimiseen sain prof. Tarmo Kunnakselta, jolta syksyllä 1988 peräsin pro graduani varten sellaista tutkimuskohdetta, jota ei vielä ollut "käsitelty puhki". Tutkielmani valmistuttua olin puoli vuotta töissä JY:n kirjastossa, missä kaikki osastolta lainattu kaunokirjallisuus kulki minun kauttani. Tässä yhteydessä tutustuin Lagercrantzin tuotannon vähemmän tunnettuun puoleen, lyriikkaan, ja kiinnostuin välittömästi. Runoissa oli väärentämättömiä ajatuksia - ei mitään ylenpalttista selittelyä, kuten monissa proosateksteissä, eikä sanojen perusmuotoluetteloita, kuten modernissa lyriikassa pyrkii turhan usein olemaan.

Tämän tutkimuksen, kuten lisensiaattityönikin, olen tehnyt ajankulukseni. Olen nimittäin - FK:ksi valmistumisestani laskien - nyt seitsemättä vuotta työttömänä. Tänä aikana olen ollut vain kahdesti työllisyystöissä: puoli vuotta kirjastoamanuenssina JY:n kirjallisuuden laitoksella ja puoli vuotta JY:n filosofian laitoksen tutkimusassistenttina. Jälkimmäisen paikan sain ehdolla, että keksisin itselleni järkevän tutkimusprojektin. Päätin aloittaa tämän tutkimuksen: onhan analyysseissäni paljonkin eettistä problematiikkaa ja filosofista pohdiskelua. Tutkimuksen sivutuotteena syntyivät myös suomennokset 50 runosta, joita pidän Lagercrantzin parhaina.

Mikä tahansa kirjallinen tuotos kertoo aina - suoremmin tai epäsuoremmin - myös kirjoittajasta itsestään, niin tämäkin. Tuskin olisin jaksanut viedä palkatonta urakkaa loppuun, ellen olisi samalla päässyt epäsuorasti tilittämään omaa katkeruuttani ja pettymystäni yhteiskuntaa kohtaan. Paitsi Lagercrantzin elämäkerassa myös hänen eettisissä päätelmissään on runsaasti yhtymäkohtia omiini, sanuoin kuin myös Lagercrantzia ja hänen tutkimuskohteitaan (mm. Strindbergiä, Dantea ja Joycea) sitoo toisiinsa tietty kohtalonyhteys.

Tämän tutkimushankkeen toteutumisesta olen ensisijaisesti kiitoksen velkaa vt. prof. Jussi Kotkavirralle; ilman JY:n filosofian laitoksen tarjoamaa työllisyystyöpaikkaa olisin tuskin tullut edes aloittaneeksi väitöskirjan tekoa. Tutkimukseni muotoutumisesta lopulliseen muotoonsa kuuluu kiitos koko JY:n kirjallisuuden laitoksen henkilökunnalle ja tutkijakollegoille. Työni ohjauksesta ovat huolehtineet vs. prof. Teivas Oksala ja dos. Tuomo Lahdelma. Viimeisimmät hyödylliset kommentit olen saanut Pariisista Jyväskylään palanneelta prof. Tarmo Kunnakselta sekä Åbo Akademin prof. Clas Zilliacukselta. Kiitän myös JY:n kirjallisuuden laitosta ja humanistista tiedekuntaa taloudellisesta tuesta, jota olen saanut tutkimukseni painattamiseen ja osaan muista työni aiheuttamista kuluista.

Omistan tämän kirjan kaikille yhteiskunnan syrjään sysäämille ja 'ylimääräisille' lähimmäisilleni.

Petäjavedellä helmikuussa 1997
Teuvo Littunen

SISÄLLYS

1 JOHDANTO

1.1	Tutkimuksen tavoitteet ja aineisto	11
1.2	Lagercrantz ja hänen kaunokirjallinen tuotantonsa	17
1.3	Lagercrantz kriitikkona ja kulttuurivaikuttajana	21
1.4	Taustatietoja Lagercrantzin lyriikasta	24

2 ANALYYSIEN KESKEISET KÄSITTEET

2.1	Lyriikan dominoivat rakennepiirteet	32
2.1.1	Säkeistorakenne ja riimitys	33
2.1.2	Runomitta ja säkeenylitys	34
2.1.3	Normipoikkeama eli anomalia	34
2.2	Runojen suhde subteksteihin	35
2.2.1	Subtekstisyys	35
2.2.2	Allusiivisuus	36
2.2.3	Vaikutus, laina, lähde	37
2.2.4	Kertojan suhde tekijää koskevaan biografiseen ainekseen	38
2.3	Runojen tematiikan välittämä maailmankuva ja asenne	41

3 AIKAJÄRJESTYKSEN JA TEMATIIKAN MUKAAN RYHMITELTYJÄ ANALYYSIEN OLOF LAGERCRANTZIN RUNOISTA

3.1	Nuoruudentuotanto	
	- Vanhempien sukupolvelta periytyneet ihanteet	45
3.1.1	Uhatut arvot: vapaus ja luonnollisuus	45
	- <i>Den döda fågeln</i> (1935)	46
	- <i>Middagsrast</i> (1935)	48
	- <i>Program</i> (1935)	49
3.1.2	Elämän syklisyys, vanheneminen ja kuolema	53
	- <i>Mossen</i> (1935)	54
	- <i>Sommarkväll på mossen</i> (1937)	66
	- <i>Fönsterkorsets skugga</i> (1935)	70
	- <i>Avsked på kajen</i> (1937)	78
	- <i>Den sista dagen</i> (1935)	83
	- <i>Vila</i> (1937)	84
3.1.3	Kristillinen etiikka	86
	- <i>Stjärnan</i> (1935)	86
	- <i>Stjärnvandring</i> (1935)	88
	- <i>Till Gycklaren av Notre Dame</i> (1937)	91
	- <i>Lättja</i> (1937)	93

	- <i>Idealism?</i> (1937)	95
	- <i>Längtan</i> (1937)	96
	- <i>Se aspen darrar</i> (1937)	98
	- <i>Två variationer på ett motiv</i> (1937)	99
3.2	Kolmas kokoelma eettisen murroskauden ilmentäjänä	103
3.2.1	Uhatut arvot: vapaus, oikeus, totuus ja luonnollisuus ...	103
	- <i>Fågel i isen</i> (1943)	103
	- <i>Sparvhöken</i> (1943)	106
	- <i>Nattens genius</i> (1943)	107
	- <i>Svart är min moders hår</i> (1943)	111
	- <i>Dröm</i> (1943)	114
	- <i>Invigning</i> (1943)	117
3.2.2	Distikonmittainen kuolemanvoimien lähestyminen	120
	- <i>Agnes Charlotta</i> (1943)	120
	- <i>Ragnar Jändel</i> (1943)	123
	- <i>Agnes von Krusenstjerna</i> (1943)	125
	- <i>Gunnar Mascoll Silferstolpe och fosterlandet</i> (1943)	127
	- <i>Morgonvinden</i> (1943)	128
	- <i>Min generation</i> (1943)	129
3.3	Kokoelma Linjer ja uudemmat runot - Uudistunut etiikka	131
3.3.1	Vapaus ja oikeudenmukaisuus tavoitteina	131
	- <i>Jag süljer ut</i> (1962)	131
	- <i>En fågel behåller jag</i> (1962)	134
	- <i>Mina gamla fåglar</i> (1962)	137
	- <i>Ur min kropp</i> (1991)	138
3.3.2	Vanheneminen ja kuolema	142
	- <i>Inom ramen</i> (1962)	142
	- <i>Samtal i januari</i> (1962)	143
	- <i>Döden och vi</i> (1962)	144
3.3.3	Kristillisen tekopyhyyden kritikointi	148
	- <i>På halva banan</i> (1962)	148
	- <i>Moralisten</i> (1962)	152
	- <i>Känslornas goddagspiltar</i> (1962)	154
	- <i>Tröst för min älskling</i> (1962)	155
	- <i>Medkänslan</i> (1962)	157
	- <i>Jag väntar på dig</i> (1962)	159
	- <i>Poeten</i> (1991)	161
	- <i>August Strindberg</i>	165

4 YHTEENVETO JA PÄÄTELMÄT

4.1	Lagercrantzin runojen rakenteet, teemat ja tyylikeinot	167
4.2	Lagercrantzin lyriikan keskeinen sanasto	173
4.3	Lagercrantzin runojen ilmentämä maailmankuva	175

SUMMARY	183
SAMMANFATTNING	186
LÄHTEET JA LYHENTEET	
Tutkimuskohde	190
Tutkimukset, teoriakirjat ja muut lähteet	192
HENKILÖHAKEMISTO	196
LIITTEET (10 kpl)	199

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen tavoitteet ja aineisto

Tutkimukseni Olof Lagercrantzin lyriikasta pohjautuu suurelta osaltaan lisensiaattityöhöni (Littunen 1993), jota nyt laajennan subtekstisyyden suuntaan. Tarkastelun piiriin kuuluvat Lagercrantzin neljä kokoelmaa - *Den döda fågeln* 1935, *Den enda sommaren* 1937, *Dikter från mossen* 1943 ja *Linjer* 1962 - ja näiden jälkeen valikoimissa ilmestyneet uudet runot - ts. kaikki Lagercrantzin kirjamuodossa julkaistut runot. Kaikki vuoden 1962 jälkeen ilmestyneet uudet runot sisältyvät tarkastelussa mukana olevaan *En blödande ros* -valikoimaan (1991).

Subtekstin käsitteen ymmärrän tässä siten, että sen piiriin kuuluvat paitsi kaikki relevantit kirjalliset tekstit - kirjeistä ja päiväkirjoista lähtien - myös biografiset ja historialliset tosiasiat, joihin runot ovat liitettävissä.¹ Nykyisin muotitermiksi noussut 'intertekstuaalisuuden' käsite tukee kirjallisuuden jatkumoluonteen ajatusta - mutta kun jatkumon ajatus on kerran oivallettu, siinä ei sinänsä ole enää mitään todisteltavaa. Koska käsite saa eri esityksissä vaihtelevia merkityksiä, en väärinymmärrysten välttämiseksi käytä sitä tässä työssä ollenkaan.

Työni oleellisin sisältö ovat runoanalyysit, joiden avulla pyrin luomaan kokonaiskuvan Lagercrantzin lyriikasta ja sen keskeisimmistä tulkinnallisista ulottuvuuksista. Subtekstisyyteen paneudun pääasiassa niiden viittaussuhteiden osalta, jotka koskevat E.A. Karlfeldtin, Karin Boyen ja Danten runoutta tai Lagercrantzin omia tekstejä. Lagercrantz on itse maininnut Danten vaikuttaneen viimeisimpään kokoelmaansa; Karlfeldtistä hän on tehnyt FK-vaiheen tutkielmansa. Lisäksi olen noteerannut selvät ja läpinäkyvät viittaukset mm. Raamattuun ja tunnettuihin runoilijoihin.

Subtekstisyyden tutkiminen edellyttää runojen yksityiskohtaista analysointia. Tästä syystä työni on osaltaan myös tyyliintutkimusta. Pyrin selvittämään Olof Lagercrantzin runotyyllille tunnusomaiset piirteet ja etenkin hänen tyyllissään tapahtuneet

1 Subteksteistä tarkemmin luvuissa 2.2.1 - 2.2.4 (s. 35-41).

muutokset aina esikoiskokoelma (1935) viimeisimpään valikoimaan (1991) asti. Runotyylisiin luen kuuluviksi sekä kielikuvat ja sanaston että struktuurin ja metriikan. Analysointi ja tulkinta paljastavat myös runojen asenteissa ja maailmankuvassa (-katsomuksessa) tapahtuneet muutokset.² Tutkimusotteeni on lähinnä komparatismia, sillä tutkimuksessani on kyse nimenomaan tekstien vertailusta ja vertailulle perustuvasta tulkinnasta.

Runoja on tulkittava ja analysoitava niistä itsestään lähtien; niiden omilla ehdoilla - ei teorian tai metodin asettamien rajoitusten ehdoilla. Yhdyn kernaasti seuraavaan Pekka Tammen toteamukseen:

Muuten olen sitä mieltä, että painopiste on meillä jo liian kauan ollut teorian puolella. On jotain ylen omittuista siinä, jos meitä jatkuvasti kiinnostaa enemmän kirjallisuuden määrittely kuin konkreettiset kaunokirjalliset tekstit. Eikö jokainen ala jo kaivata muuta? Mitä tahansa, kunhan ei enää lisää kirjallisuuden filosofiaa? (Tammi 1992, 164).

Ja kuten Pekka Tammi huomauttaa, **teoreettisilla malleilla on myös sopimuksen luonne:**

Teoreettisten mallien sopimuksenvaraisuuden tiedostaminen on aina hyvästä. On hyvästä, jos ymmärrämme, että kertomuksen tutkiminen hierarkkisena järjestelmänä perustuu oletukseen hierarkkisuudesta. – Toisilla tieteenaloilla on jo kauan myönnetty, ettei ole oletuksista vapaita systeemejä – (Tammi 1992, 181).

Omalta osaltani tukeudun teorioihin vain siltä osin kuin ne auttavat hahmottamaan tutkimukseni kohteen, runouden olemusta.

Kirjallisuudentutkimuksesta on koetettu väen väkisin tehdä luonnontieteiden kaltaista "tiedettä" omine teorioineen. Minua tulokset arveluttavat. Mielekkäämpää on käsittääkseni tukeutua yleisiin tieteellisen toiminnan perusajatuksiin, kuten lähdekritiikkiin ja eri tavoin harkittujen tietojen ja omien havaintojen koherenssiin. Metodinen pohja ja peruskäsitteiden määrittely ovat tietysti välttämättömiä, mikäli käsiteltävää aineistoa on tarkoitus luokitella pitävästi ja jos tutkimustuloksen on tarkoitus olla jäsenneltyä esitystä.

Tutkimukseni koostuu 1) johdannosta, 2) keskeisistä käsitteistä, 3) runoanalyysistä ja 4) yhteenvedosta. Jaksot **Johdanto** ja **Analyysien keskeiset käsitteet** sisältävät enimmäkseen teoriaa ja metodologiaa koskevat huomautukset. Sikäli kuin on tarpeellista, sisällytän teoreettista tietoa myös käsittelyjaksoon, siinä yhteydessä, jossa kyseinen tieto on tarpeen. Käsittelyn piiriin otan lisensiaattityössäni käsiteltyjen lisäksi joitakin aiemmin analysoimattomia runoja. Analyysit ryhmittelen kolmeen jaksoon runojen ilmestymisjärjestyksen mukaan: Kahden ensimmäisen kokoelman (1935, 1937) runot ovat luvussa 3.1 käsiteltäviä, *Dikter från mossen* -kokoelman (1943) runot luvussa 3.2 käsiteltäviä ja viimeisimmät runot (1962, 1991) luvussa 3.3 käsiteltäviä. Noudattamani ryhmittely vastaa muutamaa poikkeusta lukuunottamatta runojen jakautumista ryhmiksi selvien, ulkoisten rakennepiirteiden (nimillinen sidottumittaisuus - antiikin mittojen ja riimittömyyden kokeilu - riimitön vapaamittaisuus) perusteella. Riimittömyys tuo mukanaan myös selvän asennemuutoksen.

Käsittelyjakson alaluvun 3.1 otsikko **Nuoruudentuotanto - Vanhempien sukupolvelta periytyneet ihanteet** perustuu osin Lagercrantzin omaan lausuntoon,

2 Maailmankuvan käsitteestä tarkemmin luvussa 2.3. (s. 41).

jonka mukaan ihminen hyväksyy lapsena sen, minkä ympäristö hänelle antaa, ja alkaa vasta vähitellen ottaa itse kantaa. Tämä prosessi kestää kauan, ja ihminen on täysin hereillä vasta vanhana (Kanto 1986). 3.2 Kolmas kokoelma eettisen murroskauden ilmentäjänä ja 3.3 -- Uudistunut etiikka seuraavat loogista kehityslinjaa saman ajatuksen pohjalta. Se, että kyse on nimenomaan tekijän eettisestä ahdingosta ja suunnanmuutoksesta, käy ilmi hänen kirjeistään, joita siteeraan käsittelyjaksossa (ks. Storå 1990, 314-315).

Lähestyn Lagercrantzin runoja sellaisten piirteiden kannalta, jotka erottavat lyriikan muusta tekstistä (ks. 2.1 Lyriikan dominoivat rakennepiirteet, s. 32-35). Nämä lyriikan dominoivat omiaisuudet ovat keskeisiä runojen merkitsevän rakenteen kannalta. Osa näistä piirteistä on hyvin systemaattisia ja kaavamaisia (säkeistö rakenne, riittäminen), ja ne aiheuttavat jo pelkällä olemassaolollaan runouden poikkeamisen normaalista kielestä. "Poeettiset kaavat luovat runoon eräänlaisen varjorakenteen, joka heijastuu syntaktiseen ja semanttiseen strukturiin." (Launonen 1984, 8.)

Lyriikan olemistapaa koskevat peruskäsitykset olen omaksunut pääasiassa Wellekin ja Warrenin teoksesta *Theory of Literature*. Heidän mukaansa runo ei ole yksilöllinen kokemus eikä kaikkien tai useiden sellaisten summa vaan "kokemusten potentiaalinen aiheuttaja". Runo on implisiittisten normien muodostama järjestelmä, joka toteutuu ainoastaan osittain sen useiden lukijoiden kokemuksissa. Ihminen ei ylipäättään tunne yhdenkään tiedostamistoimintansa objektin kaikkia ominaisuuksia, mutta tunnistaa kohteet "määräävän rakenteen" ('structure of determination') perusteella. Samoin löydämme runon rakenteen aina epätäydellisesti, mutta mikäli oivalamme runon "määräävän rakenteen", emme voi tulkita sitä mielivaltaisesti. (Wellek & Warren 1963, 150,152.)

Roman Ingardenin teorian ja Husserlin fenomenologian pohjalta Wellek ja Warren jakavat sanataideteoksen normijärjestelmän alaryhmiksi eli tasoiksi. Merkitysten välttämättömänä edellytyksenä on äännetaso (sound-stratum), jonka yksikköjen varaan rakentuu merkitysyksiköiden taso. Merkitystä kantavista sanoista muodostuu lauseopillisten rakenteiden avulla teoksen todellisuus (the 'world' of the novelist, the characters, the setting). Teoksen todellisuuteen voidaan lukea kuuluviksi myös Ingardenin erottelemat näkökulma (viewpoint) ja metafyyssisten kvaliteettien (ylevä, traaginen, pyhä) taso. (Wellek & Warren 1963, 151.)

Kokoavana määritelmänä Wellek ja Warren esittävät, että sanataideteos on a system of norms of ideal concepts which are intersubjective. They must be assumed to exist in collective ideology, changing with it, accessible only through individual mental experiences, based on the sound-structure of its sentences (Wellek & Warren 1963, 156).

Heidän esittämistään ajatuksista ovat keskeisiä myös seuraavat: Sanataideteos on kokonaisuus, joten runomittaa, kuvallisuutta ja merkityksiä tulee tutkia kokonaisuuden elimellisinä osina. Sanataideteoksen merkitys ja funktio saavat keskitetyimmän ilmaisunsa metaforissa ja myyteissä, jotka liittävät yhteen keinotekoisien "muoto - sisältö" -jaottelun osatekijöitä. (Wellek & Warren 1963, 193,211.)

Wellek ja Warren esittävät kaksi kirjallisuudentutkimukseen sopivaa tyylianalyysin metodia, jotka sopivat käytettäväksi yhdessä. Ensimmäinen mahdollisuus on analysoida systemaattisesti teoksen käyttämä kieli, suhteuttaa tulkinnaassa kielen ominaisuudet teoksen esteettiseen tarkoitukseen ja pyrkiä näin selvittämään kyseisten ominaisuuksien avulla teoksen kokonaismerkitys. Toinen metodi keskittyy teoksen yksilöllisten piirteiden määrään, jotka erottavat sen muista verrattavissa olevista

kielijärjestelmistä. Teoksen poikkeamille tavallisesta kielen käytöstä koetetaan löytää niiden esteettinen tarkoitus. Lähtökohtana on kiinnittää huomio poikkeamiin, kuten toistoon, muunnettuun sanajärjestykseen ja lauseiden keskinäisen hierarkian ongelmiin. Poikkeamilla on oltava esteettinen funktio, kuten korostaminen, selventäminen tai päinvastoin erojen häivyttäminen ja sanotun tekeminen epätasmoiseksi (Wellek & Warren 1963, 180).

Lyriikan dominoivien rakennepiirteiden³ käsittelyn osalta työni perustuu samalle lingvistiselle pohjalle kuin Hannu Launosen tutkimus *Suomalaisen runon struktuurianalyysia* (1984). Kyseinen lähestymistapa sopii muutoksen tutkimiseen hyvin, sillä "juuri lingvistiikka pystyy osoittamaan, mitä kielen ominaisuuksia esiintyy missäkin runotekstissä, miten noita ominaisuuksia on käyttöalaltaan laajennettu ja miten ne on kenties organisoitu uudelleen" (Launonen 1984, 7).

Kirjallisuuden ja kieliopin rinnakkaista opetusta pohtivassa artikkelissaan Liisa Lautamatti ja Matti Leiwo puolestaan korostavat, että

todelliseen integraatioon ja samalla kirjallisten vaikutelmien selittämiseen on mahdollista päästä vain tarkastelemalla kirjallista tekstiä merkityksellisenä viestinä, jonka lingvistiset ilmiöt pyritään selittämään kielenulkoisista, viestinnällisistä ja sisällöllisistä tavoitteista käsin (Lautamatti & Leiwo 1984, 34).

Tekstin kieliopillisten, sanastollisten ja tekstilingvististen valintojen tehtävänä on palvella tietyn merkityssisällön välittämistä, joten niitä voidaan tutkia "tekstin kokonaisvaltaisen luonteen luojina". Tämä tarkastelutapa tekee mahdolliseksi myös erikielisten tekstien rinnakkaisen tarkastelun, sillä "kirjallisuuden rajat eivät välttämättä ole samat kuin kielen rajat". (Lautamatti & Leiwo 1984, 34.)

Lingvistisen tutkimuksen taustalla on strukturalismin ajatus binaarisen opposition periaatteesta, jonka mukaan merkitykset syntyvät käytettyjen merkkien suhteesta muihin syntagma- ja paradigmatason merkkeihin. Esimerkiksi Juri Lotman on luonnehtinut sanataideteoksen rakennetta systeemiksi, joka muodostuu suhteista, merkitystä kantavista vastakohtapareista. Lévi-Straussia siteeraten hän korostaa systeemiluonnetta: rakenteen elementtien suhde toisiinsa on sellainen, että muutos niistä yhdessä muuttaa myös kaikkia muita elementtejä (Lotman 1974, 27). Roman Jakobsonin mukaan poeettinen funktio siirtää valinta- eli paradigma-akselin vastavuuksia syntagma-akselille; "pujottaa valinnan tulokset esityksen lankaan" (Jakobson 1968, 358).

Paradigma- eli valintatasolla merkki on suhteessa kaikkiin niihin merkkeihin, jotka esiintyvät tai voisivat esiintyä - runon rakenteessa, runoperinteessä tai kieliopillisesti - samassa asemassa. Metaforan tapauksessa valittu merkki on kielen vakiintuneiden merkitysten kannalta epänormaali. Sanavalintojen merkitys korostuu myös tapauksissa, joissa muodostuu alluusioita, erityisesti silloin, kun perinteen tai kieliopin mukaan sopisi odottaa toisenlaisia ilmaisuja kuin runossa esiintyy. Esimerkiksi automatisoitunut riihipari **merenrantaan** : **santaan** voidaan korvata puoliriihiparilla **merenrantaan** : **hiekkään**. "Runous koostuu viime kädessä sanoista. Mutta se myös vaikuttaa sanoihin: sanan merkitys loppujen lopuksi koostuu siitä, miten ja missä sitä yleensä käytetään ja missä sitä on käytetty mieleenpainuvasti" (Launonen 1984, 8).

3 Ks. luku 2.1 *Lyriikan dominoivat rakennepiirteet* (s. 32).

Runon sisäisessä rakenteessa mm. riimisanat sekä kokonaiset säkeet ja säkeistöt rinnastuvat toisiinsa tai ovat antiteettisiä keskenään. Lisäksi jokainen runoon valittu sana saa täsmällisen merkityksensä suhteessa riihin sanoihin, jotka se läsnäolollaan sulkee pois samasta syntaksin positioista. Ja kääntäen, jonkin piirteen puuttuminen voidaan ymmärtää suhteessa vastakohtaiseen asiointilaan, piirteen läsnäoloon. (vrt. esim. Lotman 1972, 49-50.)

Myös Wellek ja Warren ovat huomauttaneet runouden merkityksistä seuraavasti:

The meaning of poetry is contextual: a word carries with it not only its dictionary meaning but an aura of synonyms and homonyms. Words not only have a meaning but evoke the meanings of words related either in sound, or in sense, or in derivation - or even words which are contrasted or excluded (Wellek & Warren 1963, 175).

Tämän ekskursion new-criticismin ja lingvistiikkaan tein siksi, että nämä teoriat ovat täsmentäneet perinteistä antiteettisyyden ajatusta. Niissä kummassakin on myös otettu huomioon poikkeamien ratkaiseva vaikutus runouden merkitystasoon. Kun runo ymmärretään samalla kertaa sekä viestinä että **struktuurina**, antiteettisyyden ja poikkeamien tehtäväksi paljastuu visuaalisen, auditiivisen ja asenteellisen **kontrastisuuden** luominen; mitä vähemmän kontrastia on, sitä epäselvemmäksi ja tehottomammaksi jää viestin kokonaisuus.

En siis tule noudattamaan sisälähtöisten teorioiden metodisia rajoituksia: esille ottamani näkökohdat eivät edellytä teoriakokonaisuuden hyväksymistä. Oleellista esimerkiksi runouden systeemiluonteesta on tutkimukseni kannalta se, mitä mm. Eero Tarasti on tähdentänyt analyysissään Eeva-Liisa Mannerin runosta: Runon sisältämät rakenteelliset yksiköt pienimmästä isoimpaan, niiden äänneasut, merkitykset sekä niiden aiheuttamat assosiaatiot vaikuttavat yhdessä runon kokemiseen. Lukija voi tosin olla epätietoinen kokonaisuuden eri osatekijöistä - samaan tapaan kuin puhuessamme voimme olla tiedostamatta kielioppisääntöjä viestimme siitä kärsimättä (Tarasti 1990, 179).

Myös strukturalistien käyttämä **valinta- eli paradigmatason käsite** on hyödyllinen jäljitettäessä runon muotoutumista ja sen ominta ominaislaatua, joka tekee mahdolliseksi saman sanomisen toisin sanoin. Käännös tai parafrasihan eivät ole sama asia kuin itse alkuperäinen runo. Omasta puolestani haluan kuitenkin korostaa - en runouden systeemin autonomisuutta vaan sitä - että **valinta edellyttää tekijää**, jonka olemassaoloa ei sovi sivuuttaa. Siihen, että tunnistamme tekstin tietyn kirjailijan tekemäksi, on ratkaisevin syy kirjailijan itsensä persoonallisuudessa, jonka ansiosta tekstin struktuurissa ja sanavalinnoissa on oma persoonallinen leimansa.

Launosen esimerkkiä noudattaen kiinnitän runojen analysoinnissa huomiota riimeihin, säkeenylityksiin ja normipoikkeamiin (mm. metaforiin sekä sanajärjestyksen ja kieliopin poikkeamiin)⁴ mutta näiden lisäksi mm. kaikkeen toistoon ja subtektisyyteen, johon tarvittaessa sisällytän kirjallisuuden ulkopuolisia tosiasioita ja biografisia tietoja. Kyse on siis tietyllä tapaa laajennetusta struktuurianalyysistä.

Eriyistä huomiota kiinnitän poikkeamiin runon hallitsevasta rakenteesta. Rakenteellisia poikkeamia voi ilmetä kaikissa toistoon liittyvissä runon piirteissä,

4 Riimityksestä, säkeenylityksistä ja normipoikkeamista tarkemmin luvussa 2.1 (s. 32-35).

kuten metriikassa, riimikaavassa ja riimisanojen tavunäärässä.⁵ Myös metaforat, säkeenlytykset ja muualla kuin riimeissä esiintyvät äänteelliset yhdenmukaisuudet ovat tekijöitä, joiden puuttuminen tai runsas esiintyminen tietyssä kohtaa runoa on poikkeama verrattuna runon hallitseviin rakennepiirteisiin. Lisäksi poikkeama voi esiintyä runon visuaalisessa rakenteessa erimittaisina ja eri tavoin asemoituina säkeinä tai erilaisina typografioina. Tosin Lagercrantzin runoissa on vain otsikot, alaotsikot ja alkumottona toimivat sitaatit painettu normaalista poikkeavalla kirjaimella. Lisäksi runossa *Indianen om Gud* on eläinten repliikit painettu kursivilla.

Lagercrantzin kirjailijanuraa käsittelevät painetut tieteelliset tutkimukset - lukuunottamatta niitä, joissa hänet ohimennen mainitaan - rajoittuvat Siv Storån mukaan Storån itsensä kirjoittamaan artikkeliin *En bit av en kritikers väg. Olof Lagercrantz i BLM* (1979) ja hänen väitöskirjaansa *Lyriker med förhinder: studier i Olof Lagercrantz' tidiga författarskap*. (Storå 1990, 8-9.)

Ennen Storån tekemää tutkimusta on julkaistu vain yksi kirja, joka kokonaisuudessaan käsittelee Lagercrantzia. Sven Stolpen *Olof Lagercrantz* (1980) on kuitenkin pamfletti tai "hatskrift", kuten Björn Nilsson on arvostelussaan luonnehtinut (Nilsson 1980). Sen sijaan joitakin työni alueeseen liittyviä artikkeleita, arvosteluja ja haastatteluja on saatavilla. Käyttämäni artikkelit käyvät ilmi lähdeluettelosta, mutta sivuuttamistani ruotsinkielisistä lehtiartikkeleista on aiheellista sanoa muutama sana.

Storå on ryhmitellyt Lagercrantzia käsittelevät ja sivuavat muistelmat, artikkelit, haastattelut ja arvostelut. Lagercrantzin lynikkaa käsittelevien lehtiartikkeleiden ryhmään kuuluvat Erik Lindegrenin (1946), Per Wästbergin (1950), Kai Henmarkin (1960) ja Lennart Sjögrenin (1971) tekstit. Lindegren on korostanut Lagercrantzin luonteen vastakohtaisuuksia (konservatiivi ja radikaali, liberaali ja anarkisti) sekä pysyvän olemuksen puutetta. Wästberg mainitsee Lagercrantzin lyriikassa toistuvan 'suon' (mossen) "sisäisenä maisemana" ja "kaikupohjana". Sekä Wästberg että Henmark ovat panneet merkille 'orjantappura' -motiivin, selvän uskonnollisen piirteen. Sjögren on painottanut, että kieltäessään nuoruudentuotantonsa luontoaiheiset symbolit ja 'linnut' Lagercrantz on säilyttänyt vielä *Linjer*-kokoelmassaankin kaksi runoutensa perusominaisuutta, ajatuksen ja tunteen selkeyden. (Storå 1990, 10-11.)

Muut Storån mainitsemista artikkeleista ja arvosteluista keskittyvät tutkimukseni kannalta periferisiin seikkoihin, kuten kollegoiden ja tuttavien arviointeihin Lagercrantzin persoonasta ja hänen lehtimiesurastaan. Valtaosa Storån biografistisen tutkimuksen lähteistä kuuluu samaan luokkaan. Myöskään suomenkielisen lehdistön julkaisemissa artikkeleissa ei ole sanottu mitään oleellista uutta Lagercrantzin lyriikasta; täsmällisemmin ilmaistuna lehtijuttujen asiasisältö löytyy hakuteoksista. Artikkelien ja arvostelujen perusteella olen kuitenkin pystynyt jonkin verran suunnistamaan kirjailijan omien teosten joukossa.

Biografisten tietojen osalta olen käyttänyt tärkeimpinä lähteinäni - paitsi hakuteoksia ja Storån väitöskirjaa - myös Lagercrantzin autobiografista teosta *Min första krets* sekä jonkin verran hänen muita tekstejään, joita käytän tekstivertailussa. Storån tutkimuksessa on se huomattava avu, että hän on päässyt tutustumaan Lagercrantzin käsikirjoituksiin ja kirjeenvaihtoon sekä saanut lähettämiinsä kirjeisiin seikkaperäiset vastaukset. Runojen uudelleentulkinta Lagercrantzin uusimpien ja

5 Huomautukset työni tekstiasusta, kuten riimi- ja metrumikaavojen merkintätavasta, olen koonnut alaviitteeseen 11 (s. 30).

samalla tunnetuimpien kirjojen näkökulmasta varmistaa analyysieni ajankohtaisuuden. Tosin runojen teemat jo sinällään ovat ikuisia ja aina ajankohtaisia.

1.2 Lagercrantz ja hänen kaunokirjallinen tuotantonsa

Olof Gustav Hugo Lagercrantz syntyi Tukholmassa 10. maaliskuuta 1911. Hänen sukujuurensa on alemmaa aatelia. Hänen isänsä Carl oli suvun esi-isien tapaan meriupseeri mutta erosi upseerin toimestaan ruvetakseen teollisuus- ja liikemieheksi. Isän ryhtyminen osakkaaksi turpeennostoyhtiöön - mikä muodostui hänen elämänsä onnettomuudeksi - johti perheen asumaan Länsi-Götanmaan laajoille soille. (OL 1982, 9,27.)

Olof Lagercrantz kirjoitti ylioppilaaksi ja sai opinto-oikeuden korkeakoulussa vuonna 1930. Hän valmistui filosofian kandidaatiksi vuonna 1938 ja väitteli tohtoriksi vuonna 1951. Tutkintoihin liittyvät kirjallisuushistorialliset tutkielmat ovat *Jungfrun och demonerna* (Karlfeldtistä) ja väitöskirja *Agnes von Krusenstjerna*. Lisensiaatintyön aiheena oli Strindberg.

Lagercrantz on toiminut *Svenska Dagbladetin* kirjallisuusarvostelijana vuosina 1940 -1951, samassa tehtävässä *Bonniers Litterära Magasinissa* vuosina 1942 - 1945 ja *Dagens Nyheterin* kulttuuriosaston toimittajana vuodesta 1951 alkaen. Kirjailijaliiton kalenterin *Vintergatanin* toimittajana hän on ollut vuosina 1945 - 1947 ja *Dagens Nyheterin* päätoimittajana vuodesta 1960 lähtien. (Maailman kirjailijat 1972; Svenskt Litt. 1970, 299.) Vuonna 1975 hän jätti lehden toimituksen kyllästyttyään riitoihin Bonnierin omistajasuvun kanssa.

Syksyllä 1992 Helsingin Sanomille myöntämässään haastattelussa Lagercrantz kertoi saaneensa hiljakkoin valmiiksi viisi vuotta tekeillä olleen kirjansa Marcel Proustista (Pere 1992). Drottningholmista elokuun 13. päivänä 1992 minulle lähettämässään kirjeessä Lagercrantz kuvaili lyhyesti nykyistä elämäntilannettaan. Kovin seikkaperäistä selontekoa hän ei jaksanut kirjoittaa, sillä mm. astma ahdistaa häntä. Seuraavassa kuitenkin joitakin yksityiskohtia:

Jag är gift [1940] med Martina Ruin från Finland, vars far Hans Ruin var filosof och författare. - Hans sommarställe i Ingå skärgård heter Härligö och där bor min hustru och jag sedan många år på somrarna. - Vi har fem barn. Den äldsta sonen är född 1940 och den yngste 1962. En av mina döttrar är skådespelerska och var en av grundarna av fria teatern Jordcirkus. (Ks. liite 2, s. 200).

* * *

Lagercrantzin tulevaisuudensuunnitelmat olivat vielä tekemättä ja ammatinvalinta vailla selvää päätöstä hänen lähtiessään suorittamaan asevelvollisuuttaan vuonna 1930. Saman vuoden joulukuussa hän sairastui keuhkokuumeeseen mutta ilmoittautui kuitenkin joulun lähestyessä terveeksi päästäkseen loman ajaksi kotiin. Parannuttuaan tilapäisesti hän ilmoittautui kevätlukukaudeksi 1931 Tukholman korkeakouluun opiskellakseen historiaa ja teoreettista filosofiaa. Seuraavan kesän hän vietti Eestissä, mistä hän matkusti suoraan Uumajaan käydäkseen asepalveluksensa

loppuun. Pian kävi kuitenkin ilmi, että hän sairasti keuhkotuberkuloosia, ja hänet vapautettiin armeijasta. (OL 1982, 75-83.)

Sairaus vapautti Lagercrantzin paitsi sotilasurasta myös ylipäänsä ammatinvaihtoon liittyvästä problematiikasta. Se, että hän päätti lopulta ryhtyä juuri kirjailijaksi, johtuu suurelta osaltaan siitä, että hän sairastuttuaan joutui vetäytymään syrjään - aluksi lepokotiin ja myöhemmin parantoloihin - ja hänelle tarjoutui näin tilaisuus tutustua luontoon ja kaunokirjallisuuteen. Tällä tavoin hänelle - hänen omien sanojensa mukaan - "avautuivat aivan uudet maailmat", jotka innostivat hänet kirjoittamaan ensimmäiset omat runoluonnokset jo vuosina 1933 - 1934, parantola-ajan lopulla. (OL 1982, 91.)

Itse asiassa Lagercrantzia kiinnostivat sekä lyriikka että proosa, ja hänellä oli tekeillä sairausaikanaan myös romaanin käsikirjoitus. Hänen oli vaikea päättää, kumpaa kirjallisuuden lajia hänen esikoisteoksensa tulisi olemaan. Siihen, että hän kallistui lyriikan puolelle, on vaikuttanut ratkaisevasti hänen ystävyysuhteensa suomenruotsalaiseen Inga Lindholmiin (s 29.8.1889), jonka kanssa hän oli jatkuvassa kirjeenvaihdossa vuosina 1933 - 1964.⁶ Lagercrantzilla on muutenkin vahvat siteet Suomeen, mm. osallistuminen vapaaehtoisena talvisotaan. "Finlands sak är vår" on hänen luomansa iskulause.

Inga Lindholm toimi nuoren kirjailijan ymmärtäjänä, lohduttajana ja neuvonantajana, ja Lagercrantz seurasi yleensä tarkkaan niitä neuvoja, joita hän sai palautteeksi lähettämistään runojen luonnoksista. Siv Storån mukaan Inga tuskin edes suhtautui vakavasti ystävänsä romaanisuunnitelmiin.

Hennes unge riddare var först och främst poet, skulle vara det. Hennes riddare var sjuk och trött, tyngd av problem inom familjen och obeslutsam om framtiden, kastad mellan vankelmod och brinnande ambition. Inte underligt om han begärligt lyssnade till och lät sig ledas av denna självuppgivande mogna kvinna, i samma person mor och kärlekspartner, sångmö och kriorättare (Storå 1990, 383).

Varsinaisen kirjallisen uransa Lagercrantz aloitti kokoelmilla *Den döda fågeln* (1935) ja *Den enda sommaren* (1937), joiden sisältämät runot ovat enimmäkseen luontoaiheisia. Runojen sävy on usein surumielinen, jopa syrjäänvetäytyvä ja ahdistunut, ja luonnonkuvaus saa mystisiä piirteitä. Muodoltaan runot liittyvät lähinnä vuosisadanvaihteen lyriikkaan ja kustavilaiseen tyyliin. Niissä ei ole mitään kokeellista muttei myöskään mitään väkinäistä tai keinotekoista; " – han behärskar formen så fullständigt att man knappast märker den". Ensimmäinen (pro gradun jälkeinen) osoitus Lagercrantzin kyvystä myös henkilökuvaukseen on pieni romaani *Trudi* (1939), jota on luonnehdittu sanoin "en ömsint och behärskad kvinnostudie". (Svenskt Litt. 1970, 299.)

Lagercrantz oli tietoinen siitä, ettei hänen lyriikkansa ollut ajanmukaista. Tämä näkyy esimerkiksi hänen Ingalle lähettämästään kirjeestä, joka on päivätty 17. syyskuuta 1935 ja josta päätellen hän kammolla odottaa esikoisteoksensa julkaisua ja vastaanottoa.

6 Ingan täydellinen nimi on Ingrid Lovisa Augusta Lindholm. Lagercrantz tapasi hänet ensi kerran kesällä 1933 Sigtunassa. Heidän välilleen kehkeytynyt suhde oli - 22 vuoden ikäerosta huolimatta - aluksi selvä rakkaussuhde, mutta vuodesta 1939 lähtien on oikeampaa puhua ystävyys- ja työsuhteesta (Storå 1990, 67-72).

En så enkel sanring som att dikten först och främst måste vara dikt. Vara fristående, självständigt levande, hel. Det tycks ingen vilja erkänna. Vill man slå i spikar måste man först göra sig en hammare som verkligen duger att slå i spikar med. Nej skriks här från alla håll. Slå med första bästa tillhygge. Med min uppfattning om dikten har man ingenting att hämta i detta landet förrän man slagit ihjäl och ätit halva befolkningen och det torde dröja (Storå 1990, 131).

Vuonna 1943 Lagercrantzilta ilmestyi jälleen uusi runokokoelma, *Dikter från mossen*, jossa luontoaiheiden lisäksi esiintyy mm. distikonmittaisia muistorunoja ja kuvauksia lapsuudenkokemuksista. Mystinen aines on aiempaa keskeisemmässä asemassa, eikä se ole laatuaan yhtä kristillistä kuin aiemmissa runoissa. Siv Storå korostaa tutkimuksessaan tämän kokoelman merkitystä:

Både blick och dörrar öppnades mot en handfast vardagsverklighet. I denna situation växte Olof Lagercrantz som skald. Motiven fick bredd, metern varierades. I och med den tredje diktsamlingen var genombrottet ett faktum (Storå 1990, 384).

Tämän kokoelman jälkeen Lagercrantz keskittyi kirjallisuusarvostelujen kirjoittamiseen eri lehtiin sekä muiden proosatekstien tuottamiseen. Julkaistuista teoksista ilmestyi ensiksi esseekokoelma *Fågelropet ur dimman* (1947) ja seuraavina väitöskirja (1951), *Dagbok* (1954) sekä biografinen kirja *Stig Dagerman* (1958). Vuonna 1961 ilmestyivät *Martinsonia*, *Södergrania*, *Lindormia*, *Lindegreniä*, *Frödingiä*, *Rydbergiä* ja Karin Boyea kuvaileva *Svenska lyriker* sekä neuvostoliiton- ja amerikkamatkojen muistiinpanoja sisältävä *Ensamheter i öst och väst*.

Yhdeksäntoista vuoden tauon jälkeen Lagercrantz palasi jälleen lyriikan pariin kokoelmalla *Linjer* (1962), jonka runot ovat pääsääntöisesti riimittömiä ja useat niistä myös vapaamittaisia - mukana on jopa yksi proosaruno. Nyt runojen asenne on pikemminkin hyökkäävä kuin vetäytyvä. Runoilija ei kuitenkaan ole lähtenyt kilpasille modernistien muotokokeilujen kanssa vaan hän on omista lähtökohdistaan päättänyt luopumaan riimittelystä (Storå 1990, 385). Jotkut runoista ovat kuitenkin edelleen sidottumittaisia, ts. niistä on hahmotettavissa läpi runon toteutettu jambinen tai trokeinen peruspoljento eikä säkeittäinen tavumäärä vaihtelee epäsystemaattisesti.

Stig Dagerman ja *Svenska lyriker* sekä suurin osa *Linjer*-kokoelman jälkeisestä tuotannosta voidaan lukea yhtä hyvin kaunokirjallisuuteen kuin kirjallisuuskritiikkiinkin kuuluvaksi. Dante-tutkielmasta *Från helvetet till paradiset* (1964) Lagercrantzille myönnettiin Pohjoismaiden Neuvoston kirjallisuuspalkinto vuonna 1965. Teoksessaan Lagercrantz käsittelee Danten "näytelmää" kuin modernia runoteosta ja rinnastaa sen tapahtumat nykyihmistä liikuttaviin tapahtumiin. Helvetin tapahtumia verrataan keskitysleirien ja (mieli)sairaaloitten kärsimyksiin. Lagercrantz haluaa näin korostaa sitä, mikä ihmisellisessä kokemuksessa on kautta aikojen yhtäläistä (Eriksson 1965, 455). Hänelle tyypilliseen tapaan Danten teos esitetään "vapautusnäytelmäksi" tulkittuna.

Dante-tutkielma on pantu merkille ympäri maailmaa ja käännetty useille kielille. Samoin on laita uusimpien teosten, joiden suosio perustuu paitsi Dante - tutkielman tuomaan kuuluisuuteen myös siihen, että teoksissa käsitellyt kirjailijat ovat kansainvälisesti tunnettuja. Lisäksi Tomas Forser huomauttaa, että Lagercrantzin tyyli on - varsinkin 1980-luvulla - vapautunut turhista sanoista; mestareita lukiessa ja tutkiessa oma tyyli on samalla tullut koetelluksi ja tarkastetuksi. "Kuvakielen ylen-

palttisuuden" suhteen kirjailija on muuttunut pidättyväisemmäksi siirryttyään teksteissään itsetutkiskelun suuntaan (Forser 1990, 23).

Dante-tutkielmaa seurasivat Nelly Sachsia käsittelevä *Den pågående skapelsen* (1966), James Joycen *Odyseusta* analysoiva *Att finnas till* (1970), kansainvälisen suursuosion saavuttanut laaja elämäkertateos *August Strindberg* (1979), omaelämäkerrallinen *Min första krets* (1982), omista lukemiseen ja kirjoittamiseen liittyvistä havainnoista ja muistelmista koostuva pikkuteos *Om konsten att läsa och skriva* (1985) sekä muistelmateos *Ett år på sextiotalet* (1990). Kolmessa viimeksi mainitussa on paljon yhteisiä aineksia, kuten omakohtaisuus, kantaottavuus ja kirjallisuudentutkimukseen liittyvät kommentit. Lagercrantzin viimeisin kirja *Att läsa Proust* ilmestyi syksyllä 1992.

Joseph Conradin romaania käsittelevän kirjansa *Färd med Mörkrets hjärta* (1987) esipuheessa Lagercrantz selittää, että hän aloitti Conradin tutkimisen piakkoin Strindberg-biografiansa valmistuttua. Aluksi mielenkiinto riistäytyi omaan lähipiiriin, ja tuloksena oli *Min första krets*. Seuraavassa vaiheessa hän huomasi olevansa lähemmin kuin koskaan aiemmin tekemisissä kielen, "lukemisen ja kirjoittamisen mysteerien" kanssa. Nyt tuloksena oli *Om konsten att läsa och skriva*. Tämän vuoksi Conrad-tutkimusta voidaankin hänen mielestään pitää trilogian kolmantena osana. (OL 1987, 8.)

Teoksessaan *Min första krets*, joka on eräänlainen "taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta", Lagercrantz kertoo - paitsi isästään, jonka hän koki ehdottomana auktoriteettina ja äidistään, joka ajautui mielisairauteen - myös asenteittensa muutoksesta ja ensimmäisistä kirjallisista kokeiluistaan.

Lagercrantz kuvaa isänsä mielikuvituksettomana miehenä joka tyyli pudotti muun perheen maan pinnalle ajatuksista jotka eivät sopineet tähän aatelisten ja teollisuuden Ruotsiin. Lagercrantzin nuoruudessa miehisyyteen liittyivät erottamattomina sellaiset käsitteet kuin kunnia, fyysinen rohkeus, kaatuminen isänmaan puolesta -- (Huotari 1986).

Keskeisellä sijalla samassa kirjassa ovat myös hänen sisarensa itsemurha sekä kokemukset, jotka hän itse on käynyt läpi ollessaan potilaana keuhkotautiparantoloissa. Näillä perheen probleemoilla on epäilemättä yhteys siihen, että Lagercrantz on koko ikänsä ollut jossain mielessä rauhaton ja epäonnistumisen tunteen ahdistama. Tällainen tunne on toisaalta lamauttava mutta toisaalta se myös kannustaa eteenpäin ja vaatii osoittamaan yhä uudelleen, ettei kyseisellä tunteella ole todellisuus pohjaa.

Kirjan keskeisinä yhteiskuntakritiikin kohteina ovat kapitalistinen järjestelmä ja osakeyhtiöt. Markku Huotari on *Aamulehdessä* julkaistussa kirjallisuusarvostelussaan muotoillut asian näin:

Viime vuosina Olof Lagercrantz on voimakkaasti arvostellut länsimaista sivilisaatiota, joka hänen mielestään on sokeutunut omalle sokeudelleen. Kasvottomat yhtiöt ovat anonymiteettinsä turvin luoneet pääomatalouden joka sallii orjakauppojen ajoilta periytyvän ihmisen sortamisen -- (Huotari 1987).

Omien teostensa lisäksi Lagercrantz on toimittajana saattanut julkaisuasuun joitakin runoantologioita ja ruotsintanut Isaac Waltonin kirjan *Den fulländade fiskaren*. 12. kesäkuuta 1992 Lagercrantzille myönnettiin Eeva Joenpelto -palkinto. Tämä palkinto myönnetään ulkomaalaiselle suomalaisten kirjailijoiden innoittamisesta tai suomalaisen kirjallisuuden tunnetuksi tekemisestä.

1.3 Lagercrantz kriitikkona ja kulttuurivaikuttajana

Siv Storå on 1979 kirjoittamassaan artikkelissa paneutunut Lagercrantzin *Bonniers Litterära Magasinissa* (BLM) julkaistuihin kirjallisuusarvosteluihin, joista valtaosa on ilmestynyt vuosien 1943 ja 1946 välillä. Kaikkiaan arvosteluja on 65, ja niissä käsitellään 127 teosta, joista 114 on runoteoksia. Lagercrantz on ollut pidättyväinen kannanotoissaan kritiikin tehtävästä. Hän ei ole myöskään kirjoittanut mitään periaatetai ohjelmajulistusta runouden olemuksesta ja tehtävistä. Tietyt teokset ovat kuitenkin pakottaneet hänet kannanottoihin. Vennerbergin *Halmfacklasta* hän toteaa, että se on kylmän järkipäinen ja pelottavan pessimistinen. "Men poesins uppgift är lika mycket att rasera och avslöja, att visa oss hur vår verklighet är och därigenom befria oss från den, som att föra fram program för framtiden." (OL 1944/BLM, 433.) Martha Larssonin esikoiskoelmaa hän piti hajanaisena ja vaikeaselkoisena, vaikka "selkeyttä pitäisi vaatia kaikelta runoudelta" (OL 1944/BLM, 729). Hän on myös sitä mieltä, että taide itsessään on moraalinen arvo, ja kaikki puheet "kovaksikeitetyistä", moraalittomasta tai idealistisesta runosta ovat merkityksettömiä. Oleellista on taiteellinen kvaliteetti, sillä "all riktig dikt står i livets tjärnst och bär goda frukter" (OL 1946/BLM, 58). Storå huomauttaa, ettei Lagercrantz määrittele "taiteellista kvaliteettia" vaan postuloi sen. Lagercrantz on myös useissa muissa yhteyksissä tähdentänyt, ettei runoteoksia pitäisi arvostaa niiden tendenssin mukaan vaan taiteellista kvaliteettia osoittavan esteettisen analyysin perusteella (Storå 1979, 48-51).

Lagercrantzin pyrkimyksenä oli toimia "sympaattisena kriitikkona", jonka arvioinnit usein olivat huolellisesti muotoiltuja, runoilijoille itselleen huomion arvoisia neuvoja. Hän näki ensisijaiseksi tehtäväkseen kuunnella ja koettaa ymmärtää runoilijoita sekä vastata heidän kirjallisiin esityksiinsä. Vuoden 1945 lopulla hän alkoi myös osoittaa entistä suurempaa ymmärtämystä modernia, vapaamittaista runoa kohtaan. (Storå 1979, 52-55.) Sen sijaan hän edellytti jokaiselta runoilijalta "jotain omaa". Runoissa piti kuvastua runoilijan oma todellisuus eikä itseilmaisussa saanut tehdä kompromisseja. Vuonna 1946 (esim. OL 1946/BLM, 249) hän painotti, ettei pelkkä totuus ja omakohtaisuus riitä vaan itsetilityksen pitää käydä läpi muodonmuutos taiteellisessa luomisprosessissa. (Storå 1979, 57-59.)

Lagercrantzille tyypillinen tapa luoda kontakti lukijaansa on mainita omista keskusteluistaan tuttaviansa kanssa; kuvailla ympäristöä, jossa hän arvostelua kirjoittaa ja käyttää puhuttelumuotoa runoilijasta, jonka teosta arvostelu käsittelee. Hänelle tyypillisiä "hyvään runoon" liittyviä verbejä ovat gripa, värma ja röra. (Storå 1979, 62.)

Svenska Dagbladetissa toimiessaan Lagercrantz oli auktoriteettiasemassa oleva, herkkäkorvainen ja kaunopuheinen porvarillinen kriitikko. Mutta *Dagens Nyheterin* kulttuuritoimittajan kautenaan hän alkoi etäännyä maailmankuvasta ja arvostuksista, "som i de döda ideologiernas 1950-tal var de dominerande". Tultuaan toiseksi kahdesta päätoimittajasta hän avasi lehden kulttuurisivun 1960-luvulle tyypilliselle keskustelulle ja oli itse usein keskustelun alullepanijana. Juuri *Dagens Nyheterin* kulttuurisivulla julkaistiin ensimmäisenä suuri joukko USA:n vietnaminsotaa kritikoivia artikkeleita. Näillä sivuilla käytiin myös keskustelu teollisuus- ja kehitysmaista, resurssien jakamisesta, ympäristön tuhoutumisesta ja taiteen yhteiskunnallisesta tehtävästä. (Forser 1990, 22.)

Kulttuuritoimittajana Lagercrantz on siis taistellut todeksi kokemiensa asioiden puolesta. Hänen omat artikkelinsa ovat sävyltään vakuuttavia: niissä on itsekoetun ja syvästi tiedostetun tuntua - aiheesta riippumatta. Erityisesti kiinnittää huomiota hänen tajunsa ajankohtaisten tapahtumien taustaa ja syvintä olemusta kohtaan. Hän huomauttaakin kirjassaan *Om konsten att läsa och skriva*, että tietokirjoissa, kirjallisuushistoriallisissa katsauksissa ja esseissä on harvoin merkkejä kirjoittajan todellisesta perehtymisestä tekstinsä kohteeseen (OL 1986, 18).

Göran O. Erikssonin mielestä Lagercrantz on kriitikkona retorikko, jonka käyttämä kieli ei jätä sijaa epäilylle. Lagercrantzin lausemuodostelmat ovat painokkaita, joten tyyli saa kevyimmänkin oletuksen kuulostamaan totuudelta. Hänen arvostelmansa vastaavat enemmistön käsitystä, ja niiden kiinnostavuus perustuukin ilmaisujen tehokkuuteen, värikyyteen ja juhlallisuuteen. (Eriksson 1966, 85.)

Erikssonin mielestä Lagercrantz siis väärentää todellisuutta. Ja epäilemättä siinä onkin kyse eräänlaisesta retorisesta silmänkääntötempusta, kun esim. Strindbergin psyyken terveys osoitetaan saattamalla "tavallisuus" naurunalaiseksi ja näkemällä Strindbergin "poikkeavuus" hänen itsensä lavastamaksi; merkiksi laskelmoivasta neroudesta. Näin koko normaali arvosteluasteikko käännetään nurin - mutta silti ajatuskulku tuntuu järkevältä. Tällä tavoin lukija pakotetaan tarkastamaan arvostuksensa ja käsityksensä "normaaliudesta". Kyse ei siis ole todellisuuden väärentämisestä vaan asenteiden avartamisesta ja uudelleen arvioimisesta.

Daniel Andrae kertoo *Svensk litteraturkritik* -teoksen esipuheessa, että kirjallisuuskritiikki on Ruotsissa ollut pitkään laji, jota suuret kirjailijat ovat harjoittaneet runoilijantyönsä ohessa vaikuttaakseen näin suoremmin aatehistorian kulkuun ja luodakseen mieleisensä kulttuuriympäristön. Tämän takia kritiikki ei ole kohdistunut vain uutuuksikirjoihin ja kaunokirjallisuuteen - mutta toisaalta kritiikin alue on samasta syystä kaventunut niin, ettei se ole tuottanut kirjallisuustieteen tasolle yltyviä esityksiä eikä kritiikin toiseen äärilaitaan kuuluvia poliittisluonteisia kiistakirjoituksia. (Andrae 1965, v.) Lagercrantzin voi sanoa edustavan samaisen perinteen jälkikaikua. Tosin hän on kyllä tehnyt sekä kirjallisuustiedettä että hyvinkin poleemisia artikkeleita.

Lagercrantz on osallistunut keskeiseltä paikalta ja huomattavalla henkilökohtaisella panoksella pohjoismaiseen kulttuurikeskusteluun. Kirjallisuusarvostelijana hän on omistautunut ensisijaisesti koti- ja ulkomaiselle kaunokirjallisuudelle ja kantaaottavalle kirjallisuudelle. Hänen pääkirjoituksistaan ja artikkeleistaan (1965 - 1968) on julkaistu valikoima nimellä *Opinionslägen* (1968). Suurella ymmärtämyksellä hän on lähestynyt myös uudempia kirjallisia suuntauksia. Esimerkiksi James Joycea ja tämän *Odyssseusta* käsittelevä tutkielma *Att finnas till* (1970) perustuu *Dagens Nyheterissä* julkaistuu seitsemän artikkelin sarjaan, jota hän on kirjaversioksi laajentanut ja muotoillut.

Svenskt Litteraturllexikonissa on pantu merkille, että vaikkei Lagercrantz ole poliittisesti sitoutunut, hänellä on sympatioita vasemmiston suuntaan. Tämä on ajoittain näkyneen mm. kulttuurisivujen tilankäytössä. (Svenskt Litt. 1970, 299.) Alvar Alsterdal on puolestaan otsikoinut Lagercrantzin puoluekantaa veikkailevan artikkelinsa seuraavasti: "Borgerlige Lagercrantz kan vara anarkist" (Alsterdal 1967). Lagercrantz on impulsiivisilla artikkeleillaan antanut ajattelemisen aiheita, asettanut "itsestäänselvyydet" kyseenalaisiksi ja pitänyt kulttuurikeskustelun vireänä.

Kirjassaan *Om konsten att läsa och skriva* Lagercrantz paljastaa strategiansa, jota hän on käyttänyt tutkielmia ja elämäkertoja kirjoittaessaan:

Min erfarenhet är att diktare av första ordning är lika varandra. Det tycks mig som arbetade sig diktarna mödosamt bort från det som skiljer dem åt. Kanske är det "geniala" det vanliga. Gunnar Ekelöf formulerade satsen: - Det som är botten i dig är botten också hos andra. Och det tröstar många (OL 1986, 55).

Lagercrantz siis pyrkii romuttamaan uskomuksia ja löytämään kirjailijoista tavallisen ihmisen. Hänen mukaansa taide etsii ihmisiä yhdistäviä tekijöitä eikä erityispiirteitä. Esimerkiksi suruun, onneen, rakkauteen ja kuolemaan nähden olemme samassa asemassa. Lagercrantz korostaa kirjassaan useaan otteeseen myös sitä, että taiteen ja etenkin kirjoittamisen tärkeimpiä tehtäviä on vapauttaa ahdistuksesta (ks. esim. OL 1986, 12-14, 77-82).

'Neroutta' ja 'vapauttamista' yhdistävänä siltana samaan ajatuskokonaisuuteen kuuluu Lagercrantzin useasti toistama käsite **mystinen kokemus**. Tällaiseen elämykseen sisältyy, että sen aikana tietty todellisuuden komponentti nähdään **normaalia intensiivisemmässä valossa**, ikään kuin läpivalaistuna. Taiteellisen neron oleellisin ominaisuus onkin näin ollen se, että hän antaa jokapäiväiselle ja tavalliselle **intensiivisemmän ilmaisun** ja vapauttaa näin taiteen kokijan sekavista, epäröivistä ja tuskaisista pohdinnoista. Lagercrantz itse muotoilee Conrad-tutkielmassaan asian seuraavasti:

En av Conrads gåvor är förmågan att skapa allvar kring vad han beskriver. Kanske ligger där konstens främsta betydelse. Smärta, lycka, besvikelse, vrede möter vi varje dag. Barn föds och levande dör och finns inte mer. Konstnären ger de tavlor han beskriver en intensivare framtoning. Han griper verkligheten och skapar om den så att var och en som tar del av vad han skapat säger sig: Så är det, jag igenkänner vad jag alltid vetat men inte haft ro och allvar nog att stanua kvar vid. Nu börjar jag på nytt (OL 1987, 36).

Seuraavassa referoin Lagercrantzin Anneli Kannolle (Kanto 1986) myöntämää haastattelua. Esille tulevat asiat ovat tuttuja myös haastattelun viimeisimmistä kirjoista, mutta haastattelussa ajatukset ovat ehkä ytimekkäimmillään.

Lagercrantzin mukaan instituutiot ja pääomatalous ovat riistäytyneet ihmisen hallinnasta.

- Teollinen kompleksi on laajeneva kone, jolla ei ole sydäntä eikä älyä. Hallitukset, parlamentit ja pääomanomistajat yrittävät ohjailla sitä ja kuvittelevat ehkä, että heillä on valta sen yli. He eivät ole enempää kuin läitä mammutin turkissa. Vapaat markkinat ja tekninen kehitys seuraavat lakeja jotka eivät ole ihmisen hallittavissa. Ne pakottavat kaikki tanssimaan pillinsä mukaan.

Voimattomuuden tunne on hänen mielestään kaikkein hallitsevin elämäntunne nykyään. Mitään ei ole enää pelastettavissa, joten päättäjät keskittyvät keskustelemaan näennäisprobleemista. Myös sananvapauteen nähden hän on kyyninen: "Oksennan kun kuulen sanottavan 'vapaa maailma' tai 'vapaa lehdistö'." Oman 25 vuoden toimittajankokemuksensa antamalla asiantuntemuksella hän vakuuttaa, että lehdistö on osa teollisuutta ja riippuvainen omistajistaan. Bonnierin omistajasukua hän ei tässä yhteydessä mainitse nimeltä mutta toteaa, että käsitys toimittajien vapaudesta on liioiteltu:

- Missä on valta, siellä on hiljaista, —, suuryritykset ovat suljettuja eikä lehdistössä juuri keskustella tärkeistä kysymyksistä. Lehdet eivät liioin kritikoita toisiaan.

Lagercrantzin mukaan yhteiskunta koettaa hillitä oman epäoikeudenmukaisuutensa aiheuttamia paineita suuntaamalla huomion toisaalle - hämäämällä: "Vallankäyttö haluaa erottaa ihmiset toisistaan, osoittaa vihattavat —, jotka ovat toisella puolella." Ideaalisen vihollisen on kuitenkin oltava vaaraton, niin ettei sen paljastaminen ja vainoaminen aiheuta todellista ulkoista uhkaa.

- Nimeäminen on vallankäyttöä. Se joka määrää, mitä me nimitämme miksin, käyttää valtaa. Kun on annettu nimi, on jo otettu kantaa.

Vihollisiksi, terroristeiksi tai alempiroituisiksi barbaareiksi nimettyjä ihmisiä voidaan tuhota mielin määrin ja kaikin mahdollisin keinoin, huolimatta siitä, että sota kohdistuu aina ankarimmin siviileihin ja viattomiin ihmisiin⁷. Toiminnan kaksinaismoralistisuudesta Lagercrantz ottaa esimerkiksi myös juutalaisvainot ja fasismin, joita hän ei pidä ollenkaan ainutlaatuisina vaan kristitylle maailmalle tyypillisinä ilmiöinä. Fasismin nimeäminen oikeutti myös muun maailman yhtymään viattomien tappamiseen ja kiduttamiseen. Samalla saatiin pysyvä kauhustelun kohde, johon vetoamalla kotoiset ongelmat voidaan peittää ja, "tämän ajan fasismi pääsee rauhassa kukoistamaan". (Kanto 1986.)

1.4 Taustatietoja Lagercrantzin lyriikasta

Lagercrantzin teos *Dikter 1935 - 1962* sisältää valtaosan kaikista hänen kirjoittamistaan runoista (kaikki neljä kokoelmaa kokonaisuudessaan). Kaikkiaan runoja on 108, joista yksi (*Medkänslan*) on proosaruno. Se on Lagercrantzin ainoa proosaruno. *Dikter 1935 - 1962* -teoksen esipuhe kuuluu lyhykäisyydessään seuraavasti:

Under en lång rad av ungdomsår, mellan tjugutvå och trettiofvå års ålder ungefär, betraktade jag mig som lyriker och ägnade mina lyckligaste arbetstimmar och all kraft jag förmådde åt lyriken. Resultatet blev tre diktsamlingar, Den döda fågeln 1935, Den enda sommaren 1937 och Dikter från mossen 1943. Sedan den sistnämnda samlingen utkommit slutade jag att skriva lyrik och ägnade mig åt andra litterära sysselsättningar. Under en period av smärta och kris återvände jag dock i början av år 1962 till lyriken och skrev delvis under inflytande av Dantes Gudomliga komedi en svit dikter, som samma år utkom under titeln Linjer. Mina fyra diktsamlingar är i denna volym i sin helhet medtagna. (OL 1964, 5.)

7 Conrad-tutkielmassaan Lagercrantz arvelee, että jokainen muistaa *Pimeyden sydäimestä* vankien-kuljetuskohtaukset ja kuvauksen seipäiden päissä killuvista pääkalloista. Hän tähdentää kuitenkin, ettei ratkaisevaa ole näkemämme tuska - sitä näemme riittämiin todellisuudessa - vaan nimeäminen. "Lerhyddor och skyddlösa människor är lätta att krossa för den som äger vapen, men sådant överväld är inte möjligt utan makten över orden. Då som nu sker grymheterna bakom falska ordridåer vilka i dag har större möjlighet genom mediaindustrins fångstnät över hela jorden. Terrorist, kommunist, anarkist står det på ridåerna (OL 1987, 45).

Tämän teoksen ilmestyttyä runokokoelma *Linjer* (1962) on ilmestynyt valikoimissa *Tröst för min älskling* (1971), *Enhörningen* (1977) ja *En blödande ros* (1991). Näissä kaikissa on mukana myös vanhempia rimmirunoja ja muutamia aivan uusiakin runoja. Kahdessa ensin mainitussa on myös proosatekstejä sekä *Medkänslan* - viimeksi mainitussa taas proosaa on vain esipuhe. *Linjer*-kokoelman jälkeen kirjamuodossa ilmestyneistä runoista uusia on kahdeksan. Työni luvussa 3.3 analysoin kolme näistä kokoelmien ulkopuolisista runoista: *Ur min kropp*, *Poeten* ja *August Strindberg*.

Valtaosan Lagercrantzin runoista voi tulkintatasolla liittää johonkin seuraavista teemoista: vapaus ja sen puute, elämän syklisyys, kuolema, uskonto ja moraalisuhteet. Viimeksimainitut ovat mieltymätyyppisiä ja koostuvat joko uskonnollisesta kritiikistä tai uskonnon kritikoinnista. Näitä teemoja selvimmän edustavia runoja valitsen analysoitaviksi. Ylipääntäänkin valitsen analysoitavat tekstit niiden sanastollisen, maailmankatsomuksellisen ja temaattisen edustavuuden perusteella.

Lisensiaatintyössäni (Littunen 1993, 49-70) käytin Lagercrantzin runotyylin muutoksen havainnollistamisessa apuna myös tilastollista menetelmää. Seuraavassa käyn lyhyesti läpi keskeisimmät tilastolliset havaintoni, jotta työni jaksolla 4 **Yhteenveto ja päätelmät** olisi perustanaan myös eksaktia numeraalista tietoa. Yksityiskohtaiset taulukot ja diagrammit ovat liitteinä tutkimukseni lopussa.

Kaikkiaan teoksessa *Dikter 1935 - 1962 (Medkänslan* pois lukien) on 107 runoa, 2125 säettä, 661 rimmiparia, 720 säkeenylitystä ja 556 anomaliaita sisältävää säettä. Keskimäärin yhtä runoa kohden on säkeitä 20, rimmipareja 6, säkeenylityksiä 7 ja anomaliaita sisältäviä säkeitä 5 kappaletta (ks. liite 3, s. 201).

Kokoelma *Den döda fågeln* (1935) sisältää 23 runoa, joissa on yhteensä 600 säettä ja 232 rimmiparia. Siirryttäessä uudempiin, vuosien 1937 ja 1943 kokoelmiin, runojen määrä lisääntyy kummassakin hieman - mutta säkeiden ja rimmiparien määrä vähenee useilla kymmenillä. Viimeisessä kokoelmassa (1962) runoja on yhteensä 30 mutta säkeitä vain 405 ja rimmipareja 14 kappaletta. **Runot siis käyvät lyhyemmiksi ja yhä useampi niistä on riimitön.** Säkeitä on keskimäärin runoa kohden ensimmäisessä kokoelmassa 26 mutta viimeisessä enää puolet tästä.

Myös yksittäiset runot poikkeavat huomattavasti laajuutensa ja käytettyjen rakenteellisten tyylikeinojen osalta toisistaan (ks. liitteet, taulukot 3.-6.). Esikoiskokoelman ja samalla koko teoksen pisin runo on 104 säkeen mittainen *Mossen*, jossa on kappalemääräisesti eniten myös muita mittaamiani rakenteellisia yksiköitä. Rimmipareja runossa on 45, joista 22 on kategorianvastaisia. Säkeenylityksiä on 47 ja normipoikkeamia 31 kappaletta.

Muiden rakenteellisten tekijöiden prosentuaaliset osuudet ovat runossa *Mossen* vain niukalti yli kokoelman keskimääräisten arvojen, mutta säkeenylitysten määrä on seitsemän prosenttiyksikköä keskimääräistä suurempi, ja koko teoksen keskiarvo ylittyy jopa kymmenellä prosenttiyksiköllä. Tähän on osaltaan vaikuttanut runon neljännen jakson (talvijakson) säkeiden lyhyys. Vastaavanlainen tapaus on runo *Invigning* (1943), jossa säkeenylityksien (24 kappaletta) suhteellinen osuus on 60.0%. Runossa on trokeita tai daktyylejä vain kaksi kussakin säkeessä. Näytteeksi sopii esimerkiksi seuraava säkeistö:

Tungt ur blodiga
 puppan bryter
 gyllene fjärl
 i dagen fram.
 Stilla öppnas
 de blindas ögon,
 hjärtat i värkande
 sidor slår.

(OL 1964, 78 / D.f.m. 1943)

Kaikkein lyhyimmät runot taas ovat *Linjer*-kokoelman *Inom ramen* (4 säettä) ja *Medan ormarna* (5 säettä), esikoiskokoelman *Den sista dagen* (6 säettä) ja *Stjärnan* (8 säettä) sekä kolmannen kokoelman *Nu sveper...* (8 säettä). Lyhyimmästä päästä luettuna 32 ensimmäistä runoa jakautuvat siten, että niistä kuuluu kahteen ensimmäiseen kokoelmaan kumpaankin viisi, kolmanteen kokoelmaan kuusi ja viimeiseen kuusi-toista runoa.

Kokoelmassa *Den döda fågeln* runojen pituus vaihtelee välillä 6 - 104 säettä, kokoelmassa *Den enda sommaren* välillä 10 - 48 säettä ja kokoelmassa *Dikter från mossen* välillä 8 - 40 säettä. *Linjer*-kokoelmassa vaihteluväli on 4 - 38 säettä. Kun otamme huomioon, että viimeisen kokoelman 30 runosta 29 on pituudeltaan luokkaa 4 - 23 säettä, käy ilmi, että runojen säemäärä yhdenmukaistuu ja niiden rakenne kiinteytyy huomattavasti sitä mukaa, mitä uudemmassa kokoelmasta on kyse.

Lagercrantzin kolmessa ensimmäisessä kokoelmassa riimien käyttö on varsin runsasta. *Den döda fågeln* -kokoelman säkeistä on riimillisiä 77.3%, *Den enda sommaren* -kokoelman säkeistä 85.3% ja *Dikter från mossen* -kokoelman säkeistä 62.2%. Kaksikymmentä eniten riimipareja sisältävää runoa ovat jakautuneet siten, että niistä seitsemän on ensimmäisessä kokoelmassa, kymmenen toisessa ja kolme kolmannessa. Riimittömiä runoja taas on esikoiskokoelmassa kolme, toisessa kokoelmassa kaksi, kolmannessa seitsemän sekä *Linjer*-kokoelmassa 28.

Svensk Lyrik -antologiaan valituista Lagercrantzin aikalaisten runonäytteistä valtaosa on riimittömiä ja vapaamittaisia. Kun "Lagercrantzin aikalaiset" täsmennetään tarkoittamaan 1900-luvun puolella syntyneitä runoilijoita ja tarkasteltavaksi otetaan heidän ennen vuotta 1950 ilmestyneet runonsa, rajauksen sisälle jää kaikkiaan 94 runonäytettä, joista vain 12 on yhtä läpikotaisin riimitettyjä kuin Lagercrantzin ensimmäiset kokoelmat. Kyseiset runot ovat Karin Boyen (1900-1941), Johannes Edefeldtin (s 1904) ja Sven Alfonsin (s 1918). Heistä Alfons on siirtynyt riimittömiin runoihin vuoden 1950 jälkeen, Boyella ja Edefeldtillä osa runoista on ollut riimittömiä jo 1930-luvulla.

Viime vuosisadan puolella syntyneistä runoilijoista, joilta on antologiaan valittu näytteeksi vuosien 1925 ja 1950 välillä julkaistuja runoja, ovat Bo Bergman (1869-1967), Edith Södergran (1892-1923), Pär Lagerkvist (1891-1974), Elmer Diktonius (1896-1961) ja Gunnar Björling (1887-1960) keskittyneet enimmäkseen riimittömiin runoihin. Muut kaksitoista runoilijaa Ola Hansonista (1860-1926) Evert Taubeen (1890-1976) ja Nils Ferliniin (1898-1961) ovat säilyttäneet läpikäyvän riimittelyn huolimatta uudesta modernistisesta virtauksesta.

Voidaan siis todeta, että Lagercrantz jatkaa ensimmäisillä kokoelmillaan 1800-luvun runoperinnettä (ks. liitteet 8, 9 ja 10, diagrammit 1, 2 ja 3). Edelleen huomataan, että Lagercrantzin runotyylillä on vielä vuoden 1943 kokoelmassa

lähempänä suomen- kuin ruotsinkielisen lyriikan kuuluisimpia edustajia. Sen sijaan *Linjer*-kokoelmassaan (1962) Lagercrantz siirtyy täysin riimittömän ilmaisun alueelle. Kaikkiaan viimeisen kokoelman säkeistä on vain 6.9% (28 kpl) riimullisiä. Launosen tutkimassa aineistossa riimullisyys on yhtä harvinaista Tuomas Anhavan ja Pentti Saarikosken osalta (Launonen 1984, 38).

Linjer-kokoelma on riimien käytön osalta tyyllillisesti ajanmukainen, mutta kolme ensimmäistä kokoelmaa edustavat useiden vuosien viiveellä riimittelyn kultakautta, joka ruotsinkielisessä lynikassa päättyi jo 1920-luvulla. Sillä seikalla, että Lagercrantzin kokoelmista toinen (1937) sisältää prosentuaalisesti ylivoimaisesti eniten riimejä, on mitä ilmeisimmän yhteys siihen, että runoilija itse pitää toisen kokoelmansa runoja huonoimpina: hänen mielestään runon *Stjärnvandring* (1935) jälkeiset runot ovat "kalpeita ja epäaitoja" (Storå 1990, 151). Valikoimaan *En blödande ros* (1991) on toisesta kokoelmasta kelpuutettu vain *Dröm om barndomen*. Selvästikin Lagercrantz on pitänyt ja pitää runojensa sanomaa tärkeämpänä kuin niiden muotoa, vaikka hänen ensimmäisten kokoelmiensa riimittely ja metrikka ovatkin tarkoin viimeistelyjä.

Siv Storån tutkimuksessa *Lyriker med förhinder* (1990), jossa käsitellään pääasiassa Lagercrantzin kolmea ensimmäistä kokoelmaa, on tähdennetty runojen lopulliseen asuun muokkaamisen vaivalloisuutta. Joissain tapauksissa prosessi on kestänyt vuosia (ks. esim. Storå 1990, 117). Lagercrantzin suurimpana ongelmana on ilmeisestikin ollut juuri sisällön ja riimullisen muodon yhteensovittaminen. Loppusoinnullisessa runossa merkitykset kiteytyvät usein juuri riimeihin, ja kun sopivia riimisanoja ei löydy, säkeenloppuiset ilmaisut korostavat runon merkitystason kannalta aivan toisarvoisia asioita. Tällöin lukijan huomio kiinnittyy "runojen kauneuteen" ja muoto nähdään pääasiana. Riimit saattavat myös ohjata runoilijan harhapoluille niin, että tuloksena on monisanaista ja kaunopuheista loruilua, kuten tapauksessa *N.K:s takterrass* (ks. runon *Avsked på kajen* analyysi, s. 78).

Tässä yhteydessä on syytä huomauttaa, että Lagercrantz on luonut useita tehokkaita ja antiteettisiä mutta kategorianmukaisia riimipareja, kuten *kniv : liv, vingen : gödselbingen, värld : huvudgård, hyacinter : vinter*.

Riimullisyyteen liittyy myös yksi Storån tutkimuksen johtajatuksista, jonka mukaan Lagercrantzilla on jatkuvasti ollut taipumus hakeutua lyriikan pariin - ellei hän ole voinut kirjoittaa omia runoja, hän on toiminut muitten lyriikan tulkitsijana tai toimittajana. Mutta kirjailijan oma tahto on törmännyt erilaisiin esteisiin (*förhinder*), joiden takia hän on katsonut olevansa lyyrikkona häviö. Hän ei ole voinut edetä urallaan, ja näin ollen hänen on ollut pakko ryhtyä prosaistiksi. Storån mukaan Lagercrantzin lyyrikonura kariutui seuraaviin esteisiin:

- 1) **Tekninen este** oli se, että riimullinen, sidottumittainen runo oli tuskallisen työlästä: riimittely oli helppoa mutta haluttu sisältö muuttui turhan monisanaiseksi ja epätäsmälliseksi laverteluksi, mikä vaati hellittämätöntä korjailua ja toisintojen muotoilua.
- 2) **Psyykkinen este** oli Lagercrantzin ujous ja haluttomuus olla tahditon lähisukulaisiaan kohtaan, mikä pakotti äärimmäiseen varovaisuuteen runojen omaelämäkerrallisen aineksen valinnassa ja käsittelyssä. "Dikterna, ofta desperata situationsbilder, hade dominerat sanatoriediktningen men denna blev i huvudsak opublicerad" (Storå 1990, 385). Hän tosin saattoi puhua omasta tuskastaan, komplekseistaan ja vaikkapa perheensä sisäisistä ongelmista tulkitsemalla

samanlaisia kokemuksia ja kohtaloita muiden kirjailijoiden tuotannossa - mutta tutkielmien kieli oli proosa.

- 3) Runojen aihepiirin rajallisuus johtuu, paitsi elinympäristöstä ja virikkeiden puutteesta, juuri psyykkisestä esteestä. Luontoaiheisiin pitäytymisen takia runoilija ei voinut ilmaista sitä, mikä eniten askarrutti mieltä.
- 4) Taloudellisesti oli hyödytöntä kirjoittaa epääjanmukaista lyriikkaa, joten oli hankittava erikseen varsinainen työ - lehtimiehen ura, arvostelut jne. - mikä puolestaan vaati proosan kirjoittamista ja vei kaiken ajan. (Storå 1990, 383-387.)

Erillisenä päättelyketjuna tämä hypoteesi vaikuttaa perustellulta - mutta se ei sovi yhteen edes kaikkien Storån itsensä esille tuomien yksityiskohtien kanssa. Lisäksi Storån esittämät syy-seuraus -suhteet voi ymmärtää toisinkin.

Ensinnäkin on kyseenalaista, kuinka tietoisesti ja päättäväisesti Lagercrantz valitsi lyriikan ja ajatteliko hän runojen kirjoittamista ylipäätään toimeentulon lähteenä. Kuten Storå toteaa, se, että Lagercrantz debytoi runokokoelmalla eikä romaanilla, johtuu osaltaan hänen ystävättärestään Inga Lindholmista ja Ingan kanssa yhteisestä päiväkirjasta, johon merkinnät tehtiin runomuotoisella kronikkatyylillä, riimillisinä ja sidottumittaisina. (Storå 1990, 383.) Runojen riimillisyyteen ja sidotun mitan käyttöön ovat tietysti vaikuttaneet ulkoa opitun lyriikan tradition lisäksi myös Lagercrantzin sukuun kuuluvat kirjailijat: E.G. Geijer, Anna Hamilton-Geete, Hugo Hamilton ja Agnes von Krusenstjerna (OL 1982, 90-91).

Troligt är att Inga Lindholms litterära smak - hon tillhörde ju hans föräldrageneration - många gånger verkade som en förstärkning av de litterära värderingar Lagercrantz hade inhämtat i sin uppväxtmiljö, där Karlfeldt och Fröding var ledande namn (Storå 1990, 7).

Ruotsinkielisiin aikalaisiinsa verraten Lagercrantz on käyttänyt kaikissa kokoelmissaan huomattavan vähän säkeenylityksiä. Eniten niitä on kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa - 35.7% ja 37.5%. Kolmannessa kokoelmassa osuus on 31.5% ja viimeisessä 29.6%. Tutkimassani vertailuaineistossa vain Södergranin runoissa on ylityksiä vähemmän (22.6%) kuin Lagercrantzilla. Ekelöfin lyriikassa osuus on 47.6%, Enckellin lyriikassa 58.0% ja Karlfeldtin runoissa 44.6% (ks. liitteet 8, 9, 10).

Lagercrantz ei useinkaan käytä säkeenylityksiä luodakseen monitulkintaisuutta. Tällä seikalla on ilmeinen yhteys siihen, että hän katsoo kirjailijan ensisijaiseksi tavoitteeksi "pysymisen uskollisena todeksi koetulle" (OL 1986, 84). Lagercrantzin tekstilleen asettama täsmällisyyden ja yksiselitteisyyden vaatimus on itse asiassa ristiriidassa lyyrisen runouden tavoitteiden kanssa. Näin ollen olisi Storån hypoteesin kannalta oikein sanoa, että Lagercrantzin lyyrikonuran tiellä oli hänen tehtävänasettelustaan johtuva psyykinen este ja että kaikki muut mahdolliset vaikeudet ovat palautettavissa juuri kirjoittamisen päämäärän ongelmaan.⁸

Vaikka erityisesti säkeenylitys on tyylikeino, jonka käytössä on huomattavaa määrällistä, runoilija- ja runokohdasta vaihtelua, myös runouden yleinen kehityslinja on hahmotettavissa. Sekä sidottumittaisen riimillisen että vapaamittaisen modernin lyriikan huippuunsa kehitetyssä muodossa ylityksiä on runsaasti, kun taas tyylikausien välisenä siirtymäkautena ylitykset ovat harvinaisempia. Siirtymävaiheen runoilijat

8 Palaan Storån hypoteesiin tarkemmin Yhteenveto-jaksossa, luvussa 4.1 (s. 171).

ovat selvästikin halunneet poiketa edeltäjistään kaikkien mahdollisten tyylipiirteiden osalta, ja ilmeisestikään uuden virtauksen aloittajilla ei ole ollut täyttä selvyyttä ylityksen mahdollisuuksista merkityksen ja monitulkintaisuuden muodostajana. - Ruotsinkielisen lyriikan osalta huomataan, että ylitysten osuus on palannut vuosisadan vaihteen lyyrikoiden (esim. Frödingin ja Karlfeldtin) tasolle (n. 45%) jo 1930-luvulla, minkä jälkeen osuus on pääsääntöisesti yhä lisääntynyt. Lars Norénin (s 1944) säkeissä ylityksiä on 59.2%.

Selvimmän tutkimistani runoilijoista tämän nousevan trendin rikkoo Lagercrantz, joka on vapaamittaisiin runoihin siirtymään käyttänyt vielä aiempaakin vähemmän ylityksiä. Kun muoto ei ole vaatinut ylityksiä, pyrkimys yksiselitteisiin lauserakenteisiin on tullut entistä keskeisemmin esille. Tosin uusimmissa runoissa on eriten moniselitteisiä ilmaisuja, kuten uudissanoja, mutta runojen rakenne tukee selkeyttä ja tulkinnan vaivattomuutta. Myös välimerkkien ja virkkeenalkuisten isojen kirjainten käyttö on uusimmissa Lagercrantzin runoissa yhtä systemaattista kuin aiemmin.

Hänen lyyriselle tuotannolle on leimallista myös se, ettei siinä esiinny säkeistöjenrajaisia säkeenylityksiä. Ainoa koko tuotannosta löytämäni tapaus on *Linjer*-kokoelman runossa *Tröst för min älskling*, joka toimii eräänlaisena kokoelman esipuheena. Runo koostuu kahdeksasta säeparista, jotka on erotettu omiksi säkeistöikseen. Keskeinen ajatus kuuluu seuraavasti: *Ej rättvisa men faderskärlek drev / den höge, som oss skapat, när han skrev // i mörka färger över porten så: / "Igenom mig till e v i g smärta gå!"* (OL 1964, 85 / Lr 1962). Korostuva mörka määrittää kristinuskoa ja vanhatestamentillista jumalakäsitystä, jotka ovat kokoelmassa keskeisinä kritiikin kohteina.

Säkeenylitysten ja rümien käytön vähentäminen on uusimmissa Lagercrantzin runoissa kompensoitu epätavallisilla sanavalinnoilla ja moniselitteisillä metaforilla. Kun kolmessa ensimmäisessä kokoelmassa on anomaliaita 24.2 - 25.8 %, niitä on *Linjer*-kokoelmassa 31.6%. Runsaampi normipoikkeamien käyttö pakottaa lukijan etsimään teemaa, sillä sanarunukainen taso on usein mieletön eikä runoista löydy tuttuja maisemakuvauksia eikä eepistä kerronnan tasoa. Kuitenkin Lagercrantzin uusistakin runoista on välittömästi havaittavissa niiden perussävy. Lisäksi Lagercrantzin normipoikkeamien⁹ käyttö on huomattavan vähäistä verrattuna Karlfeldtin (46.6%), Ekelöfin (40.2%) ja Enckellin (47.9%) lyriikkaan.¹⁰

9 Normipoikkeaman määritelmä luvussa 2.1.3 (s. 34).

10 Tilastollinen lähestymistapa on tutkimukseni eri vaiheissa saanut osakseen ankaraakin kritiikkiä, joka ei voine johtua pelkästään kvasihumanistisesta numeroiden pelosta. Numerotietojen läsnäolo on kuitenkin monella tapaa perusteltua. I) Ilman laskutoimituksia kaikki tyyllilliset muutokset jäisivät pelkän tuntumisen ja vaikutelman varaan ja koko aineistoa koskien olisi mahdotonta sanoa mitään varmaa. II) Ei olisi viisasta verrata jotain yksittäistä runoa jokaiseen muuhun tutkittavaan runoon erikseen: pelkästä Lagercrantzin runojen keskinäisestä vertailusta syntyisi näin 115 erillistä kuvaelmaa, joista tuskin pystyisi (ilman numerotietoja) muodostamaan mitään selkeää yleiskuvaa - puhumattakaan vertailusta muihin lyyrikoihin. III) Käytännössä ainut järkevä ratkaisu on jakaa tutkittava aineisto vakiosuuruisiin yksikköihin ja ilmoittaa suhdelukuna tietyt ehdot täyttävien yksiköiden osuus koko aineistosta. Runoista kyseen ollen tuntuu luontevalta valita yksiköksi säe; suhdeluku taas vertailukelpoisimmassa muodossaan on prosenttiluku. (Käytännön syistä taulukkolaskennan lukemat on ilmoitettava desimaalilukuina, vaikka työssäni pienempikin tarkkuus riittäisi.) IV) Myös tapahtuneessa todellisuudessa aloitin aineistooni perehtymisen ja sen kokonaisuuden hahmottamisen luomalla joukon taulukoita. Ne ovat ainoa peruste tiedoilleni eri piirteiden yleisyydestä ja kehityslinjoista. Olen sijoittanut kyseiset taulukot liitteiksi, sillä lukijalla on oikeus nähdä, mihin väittämäni perustuvat.

Poikkeamien osalta on kuitenkin oleellista niiden luonne ja rakenne, jonka osalta on havaittavissa selvä kehitystrendi Frödingistä ja Karlfeldtistä modernisteihin. Karlfeldtin runot ovat läpeensä allegorisia, ja yksittäiset metaforat toimivat laajemman vertauskuvan elimellisinä osina sekä toimijoiden epiteetteinä. Runot ovat usein luontoaiheisia, joten personifikaatio ja luonnonilmiöiden puhuttelu ovat yleisiä. Myös synekdokeita ja metonymioita esiintyy runsaasti, samoin epänormaaleja sanajärjestyksiä ja sanamuotoja. Tyypillisiä ovat esimerkiksi ilmaisut: *Tungt är min arm av vapen, / sargad min fot av skärvor och stängseltagg, --* sekä säkeet: *Hjärtat talar: Här i min vrå, du hårda, / kalla, bullrande värld, vill jag hålla ro. / Döda ängars blomfrön jag fick att vårda, / sovande korn, som vänta att åter gro* (Karlfeldt 1929, 10). Vanhoja taivutusmuotoja ja kirjoitusasuja (kuten *vidt, hvar, I gåven*) en ole laskenut poikkeamiksi, sillä ne ovat olleet runoilijalle itselleen elävää kieltä.¹¹

Loppusointuja ja säkeenylityksiä voi esiintyä vain 1 tai 0 kappaletta säettä kohti. Normipoikkeamien osalta on kuitenkin tyydyttävä tietoon, kuinka moni säkeistä sisältää yhden tai useampia poikkeamia, sillä anomalian saattaa muodostaa poikkeava kirjain tai sana tai jopa usean säkeen mittainen lause, ja lisäksi anomaliaita voi olla useita erilaisia päällekkäin.

11 Myös oman tekstini poikkeamat ts. tutkimuksen tekstiasu ja kaavojen merkitsemistapa vaativat oman kommenttinsa:

Tutkimukseni runonäytteet sekä analyysin tueksi esitetyt pitemmät otteet muista kirjoista osoitan sisennyksellä, pienemmällä rivivälillä ja pienemmällä kirjaskoolla. Näytteiden ulkopuolella kirjoitan tutkittaviin runoteksteihin kuuluvat sanat ja ilmaisut **lihavoidulla**. Suomenkielisten ilmaisujen lihavointi tarkoittaa, että painotan kyseistä tekstikohtaa. Lainaukset muista kuin Lagercrantzin runoteoksista osoitan "sitaattimerkein", samoin sanonnat ("pahansään lintu"). "Puolisitaateilla" korostan, että kyseinen sana tai ilmaisu on analysoitavan tekstiaineuksen suomennos tai merkitys. Kaikkien kirjallisten tuotosten, julkaisujen ja käsiteltävien runojen nimet kirjoitan *kursiivilla*. Lähdeviitteet sijoitan sulkeisiin niin, että sulkeiden sisäinen piste - esim: (NN 1992, 12.) - tarkoittaa viitteen koskevan koko edeltävää osaa kappaleesta ja sulkeiden ulkoinen piste rajaa viitteen korrelaation edeltävään virkkeeseen, näytteeseen tai johdattellevin sanoin osoitettuun katkelmaan - esim: NN:n mukaan -- (NN 1992, 12). Hakasulkeitten pääasiallinen merkitys on, että sulkeissa oleva [sana] ei kuulu siteerattuun tekstiin vaan on minun tekemäni täsmäntävä lisäys.

Sikäli kuin olen merkinnyt riimikaavan näkyviin, totean useimmiten runon noudattavan esimerkiksi kaavaa abab. Kolmisäkeistöisen runon tapauksessa tämä tarkoittaa riimikaavaa abab // cdcd // efef. Mikäli samat riimit toistuvat eri säkeistöissä, mainitsen siitä erikseen, samoin poikkeamista perusmuotoon (abab) nähden. Riimityksen muodostamia alle säkeistön mittaisia rytmisiä jaksoja erotan toisistaan tahtiviivalla, säkeistöjä merkillä // (abba | abba // cde | cde). Tekstissä (runonäytteiden ulkopuolella) käytän merkkejä / ja // osoittamaan lainatun runotekstin jakautumista säkeisiin ja säkeistöihin. ///-merkin varaan saman runon eri jaksoiden erottamiseen.

Kaikkia kaksitavuisia riimisanoja (kvinna) merkitsen loppusointukaavioissa isoilla kirjaimilla, muita pienillä. Isoilla merkitsen myös kaksitavuisia yhdyssanojen jälkiosia (sommarnatten) sekä ranskalaista alkuperää olevia sanoja (klisché, bisarr), vaikka ne päättyvät painolliseen tavuun. Tämä siksi, että valtaosa riimisanosta on yksi- tai kaksitavuisia eikä Lagercrantzin runoissa esiinny ainuttakaan tapausta, jossa riimisanan painotussuhteet olisivat ristiriidassa metrumin kanssa. Painotussuhteita mielenkiintoisempaa on nähdä kaavasta säkeenloppuisten sanojen tavumäärät, joiden osalta poikkeamia esiintyy huomattavan paljon. Muuhun runoon nähden poikkeavan mittaiset riimisanat ovat rakenteellisia poikkeamia, jotka saattavat korostaa jotain teeman kannalta oleellista. Onhan 1- ja 2-tavuisilla sanoilla aivan erilainen lataus ja sävy, varsinkin säkeenloppuisina.

Mikäli runon poljernoissa on havaittavissa erityisiä painotuksia, ilmoitan myös runon metrisen rakenteen, sillä esimerkiksi jambisen tai trokeisen mutan hahmottaminen on monen runon osalta täysin tulkinnanvaraista. Selvyyden vuoksi siis ilmoitan, mihin peruskaavioihin nähden poikkeavia painotussuhteita etsin. Tavua merkitsen kaavioissa ruotsalaisen mallin mukaan s-kirjaimella (stavelse). Esimerkiksi distikonissa esiintyvää voinakasta kesuuraa merkitsen metrumikaaviossa merkillä | ja runojalkojen rajoja merkillä |.

Kirjainlyhenteiden (BLM, DN, OL jne.) selitykset ovat lähdeluettelossa.

Lagercrantzin ensimmäiset kokoelmat ovat anomalioidensa puolesta varsin lähellä Karlfeldtin tyyliä, tosin kielikuvat eivät yhtä usein kasaannu allegorioiksi. *Linjer*-kokoelman runot puolestaan sisältävät Enckellille ja Ekelöfille tyypillisen kaltaisia, yllättäviä, tuoreita ja todellista moniselitteisyyttä luovia metaforia. Tosin Lagercrantzin runoissa ei ole juuri mitään, minkä voisi sanoa vastaavan Ekelöfin surrealistisia unikuvia.

2 ANALYYSIEN KESKEISET KÄSITTEET

2.1 Lyriikan dominoivat rakennepiirteet

Runoutta ei lueta pelkästään sen sisältämien ajatusten takia. "Kun maailmankirjallisuuden parhaiden ajatusrunojen sisällön pelkistää, havaitsee, että niissä puhutaan ylimalkaisesti kuoleman väijäämättömyydestä, rakkauden ja tuskan katoavaisuudesta sekä elämän epävarmuudesta." (Viksten 1965, 245.) Tämä pätee myös Lagercrantzin lyriikkaan, mutta runoudessa onkin tärkeämpää se, miten asiat ilmaistaan. Oleellinen on kielen hallitsevassa asemassa oleva funktio.

Kielen funktioista **referentiaalinen** on normaalissa kielen käytössä yleisin. Tällöin käytetään denotatiivisia merkityksiä ja edellytetään lukijan suuntautuvan asiayhteyteen. **Emotiivinen** funktio taas keskittyy viestin lähettäjään ja tämän asenteisiin. Eri painotustavat ja interjektiot ilmentävät emotiivista funktiota. **Konatiivinen** funktio suuntautuu vastaanottajaan ja ilmenee esimerkiksi vokatiivissa ja imperatiivissa. **Faattinen** funktio kohdistuu kontaktiin ja viestintäkanavaan. Tällöin tarkoituksena on herättää vastaajan mielenkiinto ja varmistaa kanavan toimivuus ("haloo, kuuletko?"). **Metakielellinen** funktio puolestaan keskittyy koodiin ja antaa tietoa käytetystä kielestä. (Jakobson 1968, 353-358 / Launonen 1984, 29-30.)

Lyriikassa hallitsevat sen omat konventiot ja kielen tehtävistä on keskeisimpänä **poettinen** funktio, joka kiinnittää huomion itseensä viestiin ja sen epätavalliseen kielen käyttöön. Lyriikassa ilmaisut ja merkitykset ovat kiteytyneet niin, että ne kuvaavat yhdellä kertaa sekä universaaleja että yksityisiä asiointiloja. Runon rakenne ja merkitys liittyvät saumattomasti yhteen. (Jakobson 1968, 353-358.) "Runo toimii oman etymologiansa mukaisesti" ja pakottaa lukijan jatkuvasti palaamaan edellä lukemaansa, vastasuuntaan. Ruotsin sana 'vers' onkin johdettavissa latinan sanasta 'versus', joka merkitsee 'käännettä' ja 'kääntymistä'. (Launonen 1984, 13-14, 30.)

Yhteistä kaikille runouden dominoiville rakenteellisille ominaisuuksille on, että ne toimivat, brechtalaisittain sanoen, "vieraannuttamiseksi", jotka vaikeuttavat ja pitkittävät tutunomaisten asioiden havaitsemista. Näin lyriikka vastustaa kielen ja havainnointitavan kaavoittumista ja automatisoitumista. (Launonen 1984, 11-12.)

2.1.1 Säkeistorakenne ja riimitys

Jakaminen säkeisiin on lyriikan - paitsi proosarunojen - ulkoinen tunnusmerkki. Jean Cohen on todennut, että jos esimerkiksi uutisteksti asemoidaan uudelleen jakaen se säkeisiin, niin kukin rivi saa itsenäisen luonteen, kertomus pysähtyy ja sen merkitysisältö muuttuu (Cohen 1966, 76). Säkeistä muodostuu edelleen riimien yhdistämiä säepareja ja riimikaavan sitomia säkeistöjä.

Säepari, jolla tarkoitan ainoastaan kahta perättäistä yhteisen riimin sitomaa säettä, on syytä erottaa riimiparista. **Riimiparilla** tarkoitan kahta samassa säkeistössä esiintyvää säkeenloppuista sanaa, joilla on samoin ääntyvä loppuosa (riimi) vähintään sanan vartalon viimeisestä vokaalista lähtien. Riimisanat voivat yhtä hyvin esiintyä perättäisissä tai vaikkapa säkeistön äärimmäisissä säkeissä, kunhan riimien esiintymisessä on selvä systemaattisuus. Kategorianmukaisessa riimiparissa sanat kuuluvat samaan sanaluokkaan (*kvinna : älskaninna*) ja kategorianvastaisessa riimiparissa eri sanaluokkaan (*grät : hemlighet*).

Vladimir Majakovski antaa ymmärtää, että säkeen merkitys kiteytyy riimisanassa ja muut säkeeseen kuuluvat sanat järjestyvät "oikean riimisanan" vaatimusten mukaan (Majakovski 1959, 102). Riimin tehtäviä ovat assosiaatioiden luominen, säkeistön jäsentäminen, säkeiden yhteen sitominen ja runon poljennon säätelemine (Pöldmäe 1978, 263). **Riimipari voidaan rinnastaa myös metaforaan**, sillä kummassakin - osittaisen yhtäläisyyden perusteella - vertautuvat toisiinsa eri sanat, jotka usein kuuluvat myös eri merkitysyhteyksiin normaalikielessä (Launonen 1984, 36). Cohenin mukaan riimitys muodostaa omalakisien systeemien, jossa toisiaan muistuttavat äänneasetukset saavat vastineikseen erilaiset merkitykset. **Fonosemanttisen parallelismin periaatteen mukaisesti merkitykset rinnastuvat toisiinsa** (Cohen 1966, 78-82).

Cohen on osoittanut tilastollisesti, että kategorianvastaisten riimiparien osuus on lisääntynyt huomattavasti ranskalaisessa lyriikassa tultaessa klassismin kaudesta symbolismin. Klassismin kautena osuus oli 18.6%, romantiikan kautena 28.6% ja symbolistien lyriikassa 30.7%. W.K. Wimsatt on todennut saman tendenssin englantilaisen lyriikan osalta. Ajan mittaan on helpoista, "kesyistä", pelkille päätteille rakentuvista riimeistä luovuttu ja siirrytty "vaikeampiin" loppusointuihin, jotka luovat uusia merkitysyhteyksiä. Myös Wimsatt käyttää kieliopilliseen kategoriaan perustuvaa luokittelua. Hän toteaa, että **runon koheesio ja loppusoinnun aiheuttama yllätys lisääntyvät sitä mukaa, mitä suurempi on riimitettyjen sanojen merkitysero**. (Cohen 1966, 86; Wimsatt 1970, 153-166.)

Koska kategorianvastaisten riimiparien osuus myös Launosen tutkimassa suomenkielisessä aineistossa (Launonen 1984, 38) vaihtelee välillä 21.7% (Juteini) - 87.5% (Saarikoski), on selvää, että kyseinen osuus riippuu eniten ajalle ja lyyrikolle ominaisesta tyylistä - ei niinkään käytetystä kielestä. Suomi ja ranska ovat sentään painotussuhteiden, rakenteiden ja sanojen pituuden suhteen huomattavan erilaiset kielet, eikä pienimpien mitattujen osuuksien ero ole kuitenkaan kuin kolmen prosenttiyksikköä. Myös säkeenylitysten ja normipoikkeamien yleisyys riippuu ensisijaisesti runoilijan tietoisesta valinnasta ja päätöksestä eikä niinkään käytetyn kielen asettamista pakoista. Eri kielissä saattavat eri tyylikeinot olla luonteellisia - mutta kieli voidaan kyllä pakottaa lyyriikon valitsemaan kaavoihin. Näin on pakko olla, jotta eri tyylipiirteiden leviäminen ja niiden suhteellisten osuuksien kausittainen vaihtelu ylipäätään ovat mahdollisia.

2.1.2 Runomitta ja säkeenylitys

Metriseltä rakenteeltaan runot voivat olla "sidottomittaisia" tai "vapaamittaisia". Sidottomittaisessa runossa säkeittäinen tavumäärä on vakio tai vaihtelee systemaattisesti ja sanojen painotussuhteet noudattavat joko säkeestä toiseen tai säeryhmästä toiseen toistuvaa kaavaa. Otto Sylwanin mukaan ruotsalaiset sanat ovat enimmäkseen laskevia (trokeisia) painotukseltaan, mutta sanaliitot ovat usein jambisia, koska pääsanan eteen tulevat painottomat artikkelit, pronominit ja prepositiot ovat yleensä yksitavuisia. Nelipolvinen runomitta on ruotsalaisessa lyriikassa yleisin, etenkin nelipolvinen jambi, joka on mitoista joustavin, neutraalein ja arkipäiväisin (Sylwan 1966, 4-5,22).

Lagercrantzin runoista huomattava osa noudattaa viisipolvista runomittaa, lähes yhtä usein trokeista kuin jambista. Lisäksi hän on käyttänyt trokeen ja daktyylin muodostamaa yhdistelmämittaa ja kolmannessa kokoelmassaan antiikin elegistä distikonmittaa. *Linjer*-kokoelmassa, jossa riimullisia runoja on vain kaksi, sidottu mitta on kuitenkin monesti säilytetty. Lisäksi voidaan havaita, että useissa runoissa, joista ei samana toistuvaa metrumia voi hahmottaa (kuin luonnottoman skandeerauksen avulla), säkeittäinen tavumäärä on kuitenkin sama tai vaihtelee systemaattisesti (ks. esim. *På halva banan*, s. 148).

Säkeenylitys (ransk. enjambement 'harppaus') tapahtuu klassisen runousopin mukaan silloin, kun lause jatkuu säkeenrajan ohi seuraavaan säkeeseen. Metrisesti säkeiden rajalle oletetaan yleensä tauko. Lauseen liukuessa säkeestä toiseen metrinen tauko rikkoutuu. "Säkeenylitys merkitsee strukturaalisen poetiikan kannalta dynaamista tekijää: säkeen ja lauseen yhteentörmäystä." Useimmiten kyseessä on tapaus, jossa säkeenraja erottaa kaksi lauseketta (*En farande sky / blir ständigt ny*) tai rikkoo määreen ja pääsanan välisen liiton (*Över den vita / slätten ryter / vinden vred*). (Launonen 1984, 111-112,117. Esimerkit Lagercrantzin runosta *Mossen*.)

2.1.3 Normipoikkeama eli anomalia

Normipoikkeamalla tarkoitan mitä tahansa runolle ominaista kielen normaali-käyttöön kohdistuvaa rikkomusta, joka ei liity edellä mainittuihin säejakoon tai riimitykseen. Poetiikan kannalta on kuitenkin tärkeää, että koodinmurto on tulkittavissa. Jotta kyse olisi ylipäättään kirjallisesta esityksestä, "poikkeamien täytyy olla jossain määrin säännönmukaisia ja redusoitavissa". Runoudelle ominaiset anomaliat ovat usein metaforisia ja pakottavat lukijan näkemään maailman uudella tavalla, uudelleen jäsennetyn kielistruktuurin avulla. (Launonen 1984, 165,167.)¹²

12 Lagercrantz antaa kirjassaan Marcel Proustista hyvin havainnollisen esimerkin metaforisesta kielenkäytöstä. Proustin mukaan kirjailija käyttää metaforaa korostaakseen sitä, mikä kahdessa havainnossa on yhtäläistä, ja tuon yhtäläisen piirteen painottaminen siirtää havainnot alituisen ajallisen muuttumisen yläpuolelle. Proustilla metaforisuus saa usein rinnakkain tapahtuvien kohtausten muodon. Esimerkiksi teoksessa *Kadonnutta aikaa etsimässä* kuvataan toisaalta hotellivieraiden elämäntapaa ja toisaalta kadulla tungeksivaa työläisväestöä: hotelli rinnastuu valtavaan akvaarioon, jonka ikkunasta sisään tuijottavalle työläisväestölle rikkaiden elämä kuvastuu käsittämättömänä kuin eri rotuisten kalojen ja nilviäisten maailma (OL 1992, 17-18).

Anomaliat ovat keskeisiä tulkinnan kannalta. Niinkin tavanomainen metafora kuin **nattens famn** antaa koko runolle oman sävynsä, ja toistuessaan eri runoissa se muuttuu itsenäiseksi symboliksi, jossa rauhaan, hiljaisuuteen ja kuolemaan viittaava **natten** on yhdistetty turvallisuuden ja läheisyyden tunnetta luovaan sanaan **famn**. Metaforien lisäksi normipoikkeamia ovat mm. loogiset ristiriidat sananmukaisella tasolla esitettyjen ajatusten välillä, kieliopilliset sanajärjestysrikkomukset ja epäloogiset attribuutit (**mörkögd stjärna**). Anomaliasta on kyse myös silloin, kun lause ei jäsenny normaalin kieliopin mukaan "ylimääräisen" sanan tai syntaktisesti epäloogisen sanan takia (**jag vaggat min docka ingenting och –**).

Tiivis mutta seikkaperäinen katsaus runokielen poikkeamiin sisältyy Aatos Ojalan monisteeseen lingvistiksestä tyylintutkimuksesta. Hän jakaa poikkeamat leksikaalisiin ja grammaattisiin. Ensin mainittuihin kuuluvat uudissanat, harvinaiset sanat ja runokielen sanat (venho) sekä jälkimmäisiin rikkomukset syntaksiin ja merkitykseen nähden (Ojala 1971, 24-41).

Normaalikielen käsite ei ole yksiselitteinen vaan eron teko norminmukaisen ja poikkeavan välillä on usein vaikeaa. Poikkeamia on myös varsin suuri ja sekava joukko. Normipoikkeamat ovat kuitenkin vain yksi tässä työssä tarkkailtavista piirteistä, joten on perusteltua käyttää niistä yhteistä yläkäsitettä. Yksittäisten runojen analyyseissa määrittelen toki tarkemmin, millaisista poikkeamista kulloinkin on kyse.

2.2 Runojen suhde subteksteihin

2.2.1 Subtekstisyys

Kuten Launonen huomauttaa, "kirjallisuuden anomaliat vaativat usein tekstin ulkopuolista tietoa" tullakseen ymmärretyiksi. Tässä yhteydessä hän tarkoittaa yksinomaan anomaliatapauksia (Launonen 1984, 163). Itsensä ulkopuolelle viittavuus ei kaunokirjallisissa teksteissä suinkaan rajoitu normipoikkeamiin, joiden vaatimat tiedot ovat usein historiallisia faktoja ja sanontoja tai mainostekstejä ja iskulauseita. Esimerkiksi Lagercrantzin ilmaisu, **helgonglorior i olja**, edellyttää säilykepurkkien tekstien tuntemusta, sellaisten kuin "ananasviipaleita **ananasmehusa**" ja "torvikalaa öljyssä", jotka yhdistettyinä säilömisen ja säilyttämisen ajatukseen luovat sanonnan merkityksen. Tutkittavana oleva teksti siis viittaa itsensä ulkopuoliseen konkreettiseen seikkaan, jota kirjallisuudentutkimuksessa kutsutaan subtekstiksi. Oleellista on viitattavan seikan konkreettisuus: esimerkiksi abstraktio "vapaus" ei voi olla subtekstinä mutta vapaudenjulistus sen sijaan voi (Lahdelma 1986, 21).

Tietyt teoksen subtekstisyyden tutkiminen on siis sen tutkimista, kuinka muut tekstit, historialliset tapahtumat ja vastaavat konkreettiset seikat tulevat esille käsiteltävän teoksen uudessa tekstiyhteydessä. Komparatistien tutkimuskohteena ovat viime vuosikymmeninä olleet, paitsi kirjallisuuden sisäiset suhteet, myös yhä

enemmän kaunokirjallisuuden suhteet muuhun inhimilliseen ilmaisuun (esim. Remak 1971, 1-4). Kirjallisuuden semioottisessakin tutkimuksessa on merkkijärjestelmän sisäisten suhteiden lisäksi alettu tutkia eri merkkijärjestelmien välisiä suhteita (Lahdelma 1986, 21).

Kiril Taranovsky on jakanut lyriikan subtekstit neljään ryhmään sen perusteella, missä asemassa ne ovat uuteen esiintymisyhteyteensä nähden. Subteksti voi toimia **impulssina** lyyrisen kuvan luomiselle; se voi olla **lainattu rytmien hahmo**, jonka mukana on lainattu myös äänneistöä; se voi **tukea tai paljastaa uuden tekstin sanomaa ja se voi olla runoilijan polemiikin kohteena** (Taranovsky 1974, 168). Kun subteksti vaikuttaa runon sanomaan (kahdessa jälkimmäisessä tapauksessa), lukijalle on tärkeää olla tietoinen viitattavan tekstin yksityiskohdista. Tutkijalle myös impulsin ja lainatun rytmikuvion havaitseminen voi olla oleellista runon syntyprosessin ja riippuvuussuhteiden selvittelyssä (Lahdelma 1986, 22-23).

Subtekstisyys voi olla läpinäkyvää tai läpinäkymätöntä. Alluusion ja transfiguraatiivisen yhteyden tapauksessa lukijan edellytetään ajattelevan kahta tekstiä samanaikaisesti, ja niiden osalta voidaan sanoa, että subteksti näkyy tutkittavan tekstin läpi. Tekstien välisen vaikutuksen, lähteenä käytön, lainauksen ja paralleelisyyden tapauksessa subteksti ei näy tekstin läpi eikä lukijan edellytetä ajattelevan pohjalla olevaa toista tekstiä. (Lahdelma 1986, 46-47.)

2.2.2 Allusiivisuus

Allusiivisilla viittaussuhteilla - alluusiolla ja transfiguraatiivisella yhteydellä - on se ero, että alluusiosta tekstien välinen suhde on **ennaltamäärämätön ja viittaukset ovat yksittäisluonteisia, kun taas transfiguraatiivisessa yhteydessä viittaavuus on systemaattista**. Transfiguraation käsite on lainattu Theodore Ziolkowskilta, joka tarkoittaa käsitteellä kahden eepin tekstin juonellista yhdenmukaisuutta. Noudatan tutkimuksessani Lahdelman laajentamaa transfiguraatiivisuuden määritelmää, joka soveltuu lyriikan tutkimisen tarpeisiin ja edellyttää yhtäläisen juonen sijaan vain kuvaston etenemisen yhdenmukaisuutta tekstissä ja subtekstissä. (Ziolkowski 1972, 6; Lahdelma 1986, 26.)

Erotuksena **allegoriasta**, jossa teksti viittaa abstraktioon (ominaisuuteen), transfiguraatiossa on kyse konkreettisten asioiden, tekstien, välisestä suhteesta. Alluusio eroaa abstraktioon viittaavasta symbolista samalla perusteella. (Lahdelma 1986, 37.) Tapauksessa, jossa esimerkiksi 'orjantappura' tai 'karitsa' symboloi Jeesusta, siis konkreettinen toista konkreettista, ratkaisevina symbolin tunnusmerkkeinä ovat sen edustavuus tarkoitteeseen nähden sekä symbolin ja tarkoitteen kiinteä suhde (Wellek & Warren 1963, 189).

Embleemin ja alluusion välinen rajanveto vaatii jo tarkkaa harkintaa, sillä niissä kummassakin yhdistetään kaksi konkreettista asiaa, joiden välillä ei voida puhua edustavuudesta. Alluusio on kuitenkin aktiivisempi ja edellyttää huomatuksi tulemistä, kun taas embleemin osalta teksti ei edellytä yhdistämistä, vaikkakin se voidaan yhdistää toiseen tekstiin. (Lahdelma 1986, 37-38.) Esimerkiksi James Joycen novellissa *Clay* on kuvattu päähenkilön, Marian, vaivarnäköä juuri mantelimassalla päällystetyn kakun löytämiseksi. Teksti ei viittaa itsensä ulkopuolelle mutta se saa lisämerkitystä, jos se yhdistetään *Neljännän Mooseksen kirjan* (17:8) kuvaukseen Aaronin sauvasta, joka tuotti kypsiä manteleita (de Vries 1976, 11: hakusana "almond tree").

Tunnusomaista allusiivisille viittauksille on, että ne valitsevat viittauksen kohteena olevasta tekstistä juuri ja ainoastaan tietyt ominaisuudet, jotka aktualistuvat uudessa yhteydessä. Aktualistuvat seikat ilmenevät viittaavan ilmaisun kontekstista. Allusiivinen viittaus voi myös liittää subtekstin ilmaisuun siihen alkujaan kuulumatonta merkityssisältöä. (Lahdelma 1986, 24, 25.) Alluusiohan - ilmaisuna tarkastellen - viittaa paitsi tekstin sisältöön myös subtekstin ilmaisuun ja tämän avulla subtekstin sisältöön (Johnson 1976, 579). Viittaus voi esimerkiksi parodioida kohdettaan käyttämällä hyväkseen literaalisesti samojen sanojen eri merkityksiä ja saman runokuvan eri tulkintamahdollisuuksia eri esiintymisyhteyksissä.

Allusiot voidaan jakaa ryhmiin viittaamisen laadun perusteella. Subtekstiin voidaan viitata erisnimellä tai sitaatilla. Viittaus voi olla myös tarkka kuvaus, jonka merkityssisältö tai formaalinen aines tuo mieleen toisen tekstin. Ja edelleen viittaus voi muodostua parafrasista, joka on tarkan kuvauksen laajempi versio. Selostus subtekstinä olevasta tarinasta voi tällöin olla tekstiin sopeutettu tai viittauksen kohteen osoittava. (Perri 1978, 303-305.)

Tekstin asenne subtekstiä kohtaan on toinen käytetty jakoperuste. Allusiot voivat olla asenteettomia eli neutraaleja tai asenteellisia. Jälkimmäisessä tapauksessa viittauksen kohteeseen suhtaudutaan joko myönteisesti (ihaileva, samastuva a.) tai kielteisesti (poleeminen, kommentoiva, ironinen a.) Kirjallisuuden kentässä teos rakentaa itseään asenteettomien alluusioiden avulla. Myönteisten alluusioiden avulla teos määrittää paikkansa itseensä liitettävien teosten suhteen ja kielteisillä allusioilla se raivaa itselleen tilaa. (Lahdelma 1986, 29-30,34.)

2.2.3 Vaikutus, laina, lähde

Tekstin allusiivisuus voi olla merkki vielä syvemmälle käyvästä yhteydestä, vaikutussuhteesta, tekstin ja subtekstin kesken. Jos tutkija olettaa samankaltaisuuksien perusteella, että tekstien välillä on vaikutussuhde, hänen on varmistettava, että seuraavat ehdot täyttyvät: subtekstin sisältävä teos on ilmestynyt ennen tutkittavaa tekstiä (temporaalinen ehto); tekstin kirjoittaja on tutustunut subtekstin sisältävään teokseen (kontakti-ehto) ja tämä tutustuminen on muuttanut hänen tuotantoaan (muuttumisen ehto) ja häntä itseään kirjailijana. (Hermerén 1975, 156-262.) "Varsinainen vaikutus" on yksityiskohtien lainaamista kokonaisvaltaisempi piirre, joka koskee koko teosta ja tulee tuotannon jatkossakin esille; kirjailija on assimiloinut vaikuttavan teoksen (Hermerén 1975, 97-99).

Edellä mainitut ehdot koskevat temporaalisen ehdon ja kontakti-ehdon osalta myös lainaamista ja lähteenä käyttämistä. Allusiivisuus sen sijaan ei edellytä, että viittaavan tekstin tekijä tuntisi viittauksen kohteen vaan avainasemassa on lukija, jonka mielestä teksti vaatii subtekstin huomioonottamista. Mutta toisaalta, jos kirjailija on tietyn teoksen vaikuttama, tuo teos tarjoutuu hänelle alluusioiden kohteeksi, kun hän on tiedostanut vaikutuksen ja oppinut hallitsemaan sitä. (Lahdelma 1986, 42-43.)

Se, että alluusion olemassaolo ei edellytä temporaalisen ehdon eikä kontakti-ehdon toteutumista, mahdollistaa tekstin uudelleentulkinnan nykytilanteen näkö-

kulmasta. Tällöin osa subteksteistä voi sijaita tekstin jälkeen ilmestyneissä teoksissa ja tekstin ilmestymisen jälkeisessä historiallisessa todellisuudessa.

"Varsinainen vaikutus" eroaa lainaamisesta ja lähteenä käyttämisestä oleellisesti siinä suhteessa, että vaikutus vallitsee kirjailijaa ja tulee esille hallitsemattomasti, kun taas lainatessa ja lähteenä käytettäessä toinen teksti on toiminnan objektina, kirjoittajan apuneuvona. Lainauksessa on kyse korkeintaan vähän muunnellusta aputekstistä, ja lähteenä käyttö taas on lainaamista yleisemmällä, epämääräisemmällä tavalla, jolloin tekstien yhtäläisyys ei ole aivan yhtä ilmeistä kuin lainattaessa. (Hermerén 1975, 77-78.)

Vaikuttavan teoksen ei tarvitse vaikuttaa suoraan, välittömästi, tiettyyn kirjailijaan vaan vaikutus voi kulkeutua jonkin kolmannen kirjailijan tuotannon kautta, välillisesti. Edelleen vaikutus voidaan jakaa positiiviseen ja negatiiviseen. Positiivisesti vaikuttettu teos on jossain suhteessa vaikuttavan teoksen kaltainen. Vastaavasti negatiivisen vaikutuksen tapauksessa kirjailijan lukema teos herättää hänessä vastustusta ja vaikutetusta teoksesta muodostuu jossain oleellisessa suhteessa aivan erilainen verrattuna vaikuttajaan. (Hermerén 1975, 77-78.)

Kirjallinen vaikutus on yleensä mielletty myönteiseksi suhtautumiseksi vaikuttavaa teosta kohtaan. Harold Bloom on kuitenkin tarkastellut asiaa kirjallisuushistorian näkökulmasta ja tullut siihen tulokseen, että luonteenomaista länsimaiselle runoudelle renessanssin kaudelta nykyaikaan on negatiivisen vaikutuksen ilmentäminen. Uusien suurten teosten asenne edeltäjiinsä on kielteinen, sillä runoilija voi saavuttaa suuruutensa vain kapinoimalla edeltäjiään vastaan. Uuden runoilijan pitää "lukea väärin" edeltäjiään ja olla "kerettiläisten sukua" suhteessa häneen. (Bloom 1973, 28-30, 94; Bloom 1975, 3.)

Toisinaan tutkijan vaikutukseksi luulema ilmiö ei täytyä temporaalista tai kontakti-ehtoa. Tällöin kyseessä on **paralleelisuus**, joka johtuu osittain tajunnan yleisinhumillisista piirteistä. Tiedyt myyttiset ja arkkityypiset ajatusmallit esiintyvät lukemattomina variaatioina kaikessa kirjallisuudessa (Frye 1971, 110; Frye 1957, 63). Osaltaan paralleelisuus johtuu yhteisistä ympäristötekijöistä, kuten sosiologinen kirjallisuudentutkimus on pyrkinyt osoittamaan. Kuitenkaan itse samankaltaiset tekstit, joissa on paralleelleja piirteitä, eivät ole riippuvuussuhteessa keskenään (vrt. alluusio, joka ei edellytä riippuvuussuhdetta).

2.2.4 Kertojan suhde tekijää koskevaan biografiseen ainekseen

Kertojan suhde runoilijaan kuuluu osaltaan tutkimukseni tehtävänasettelun piiriin, sillä pyrin selvittämään, minkä vuoksi Lagercrantzin runot ovat muuttuneet kokoelmasta toiseen. Muutokset koskevat toisaalta tyyliä ja rakennetta sekä toisaalta runojen esittämiä asenteita. Varsinkin asenteiden selittäminen vaatii jonkinasteista biografisten tietojen käsittelyä, kytkentää runoilijapersoonaan, onpa kertoja anonyymi tai 'minä'.¹³ Pitäydyn kuitenkin parhaani mukaan Wellekin ja Warrenin määrittelemissä rajoissa:

For our conception of 'literary scholarship' only the – thesis, that biography explains and illuminates the actual product of poetry, is directly relevant (Wellek & Warren 1963, 75).

13 Muutamassa tapauksessa minä-kertoja sisältyy käsitteeseen vi.

Muutos runoilijan maailmankuvassa ei takaa runojen asenteen muuttumista eikä myöskään päinvastoin. Mutta mikäli kummassakin - sekä lyriikassa että lyyrikon maailmankuvassa - on todettavissa (samanaikaisia) muutoksia, ne mitä ilmeisimmän selittävät toisiaan.

Sirkka Heiskanen-Mäkelän mukaan on toisarvoista, ovatko kertoja ja runoilija identtiset - tärkeämpi on minän edustama asenne. Saman runoilijan eri runojen minä voi edustaa aivan vastakkaisia näkemyksiä. "Kysymys runon perussävystä koskeekin puhujaa tietyissä runossa, tietyissä runon tilanteessa -." (Heiskanen-Mäkelä 1988, 11.)

Työssäni noudatan käsitteellistä kahtiajakoa, jossa "runon minä" ja "kertoja" eivät pyri ottamaan kantaa minän persoonan suhteen mutta "runoilija-minä" tarkoittaa, että runoilija (tekijä) ja runon minä ovat katsomustensa puolesta kiinteässä yhteydessä keskenään. Tällöin olen ilmoittanut Lagercrantzin teoksen tai kirjeen, jossa yhtäläinen asenne esiintyy. Toisinaan on nimittäin jopa "runon tilanteelle" osoitettavissa vastine todellisuudesta, kuten on laita esimerkiksi runon *NK:s takterrass* tapauksessa (ks. runon *Avsked på kajen* analyysi, s. 78).

Myöskään keskenään samankaltaisten runon tilanteiden toistumista yhä uusissa yhteyksissä ei kannata noin vain sivuuttaa, varsinkaan, jos tekijän sielunmaisemasta on hahmotettavissa rinnakkaisilmiö tilanteille. Tapauksissa, joissa kertojan persoona on jokin muu kuin minä, tekijän asenne voi peilautua joko anonyymien kertojan tai toimijan asenteesta tai kummastakin, kuten on yleensä laita luonnon personifioirun yhteydessä.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että väittäisin ketään runoilijaa identtiseksi minkään runon minän kanssa. En myöskään väitä, että yksikään runo kuvaisi mitään tilannetta totuudenmukaisesti tai että minkään runon kaikille yksityiskohdille, mielenliikkeille ja assosiaatioille löytyisi vastine todellisesta tilanteesta. On eri asia verrata fiktiota todellisuuteen, kuin sotkea nämä kaksi aluetta keskenään. On myös eri asia, pyrkiikö tutkija paljastamaan "neron oikkujen ja omituisuuksien" syytä vai tutkiiko hän tekstiä yhteydessä sen syntyperään. Tästä Lagercrantz huomauttaa useaan otteeseen ja painokkaasti Strindberg-tutkimuksessaan sekä teoksessa *Om konsten att läsa och skriva* (esim. OL 1986, 55).

Oleellista on, että esimerkiksi runo *NK:s takterrass* eepillisyydessään muistuttaa päiväkirjamerkintää ja että samankaltainen, runon tulkintaan oleellisesti vaikuttava, todellisuuden tilanne on ajoitettavissa ja paikannettavissa runon miljöötä ja syntyhetkeä vastaavasti. Kyseinen runo, kuten moni muukin Lagercrantzin ensimmäisten kokoelmien runoista, on syntynyt kiinteässä yhteydessä Inga Lindholmin ja Lagercrantzin kirjeenvaihtoon. Itse asiassa runot muodostavat osan kirjeiden sanomasta, joten kirjeiden antama tulkintaperuste on syytä ottaa huomioon. Sitä paitsi Lagercrantz on sekä kirjeissään että kirjoissaan esittänyt myös kommentteja omista teksteistään, ja kommenttien antamaa tietoa pidän hyödyllisenä.

Kuitenkin biografinen aines on vain yksi runojen tulkinnan ja tutkimuksen apuneuvoista. Kuten esimerkiksi Lahdelma tähdentää: "– runouden ilmaukset viittaavat teoksen todellisuuteen, joka ei ole suinkaan sama kuin varsinainen todellisuus" (Lahdelma 1986, 23). Vaikka elämäkertatiedot voivatkin tehdä runon ja sen viitteellisyden paremmin ymmärrettäviksi, "ne eivät muuta sitä, minkä runoilija on saanut irti materiaalistaan" (Heiskanen-Mäkelä 1988, 11). Runon sisäiset rakenteelliset ja sanastolliset ratkaisut ovat merkityksen kannalta ensisijaisia. Erityisen tärkeitä ovat juuri lyriikan dominoivat rakennepiirteet, jotka luovat "merkitystä kantavien vasta-

kohtaparien" ja rinnastusten ansiosta runoudelle tyypillisiä moniselitteisyyksiä (Launonen 1984, 8; Lotman 1974, 27 [sitaatti]).

Tulkinnan osalta pidän tärkeänä Tarmo Kunnaksen esittämää ajatusta, että tulkitsija voi löytää kohdeteoksestaan merkityksiä, joita kirjailija itse ei ole tiedostanut, mutta tulkitsijan tulisi kuitenkin välttää sivuuttamasta "kirjailijan luomaa esteettistä kokonaisuutta ja koherenttia katsomusta". Tulkinnassa pitäisi pyrkiä voittamaan omat ennakkokäsitykset ja ymmärtämään teosta sen omilla ehdoilla. Tulkitsijan oman näkökulman pitäisi langeta "ainakin osittain yhteen teoksessa esiintyvän esteettisen ja maailmankatsomuksellisen kokonaisuuden kanssa". (Kunnas 1983, 182-183.)

Näin ollen katson parhaaksi lähestyä runoja paitsi rakenteen myös vertailun ja taustatietojen näkökulmasta. Tulkinnassa pyrin korostamaan niitä piirteitä, joiden osalta vallitsee koherenssi useammasta näkökulmasta tarkasteltuna. Sikäli kuin runon rakenteesta löytyy jotain todennäköistä tulkintavaihtoehtoa tukevia ratkaisuja, ne ovat mitä ilmeisimmin relevantteja myös runon kertojan - usein myös tekijän - maailmankuvan kannalta.

Pelkkään struktuuriin tukeutumisessa on sekin vaikeus, ettei runon minän asennetta voida aina selvittää ilman esi- tai taustatietoja, varsinkaan sellaisissa tapauksissa, jotka vaativat erottelua esimerkiksi pateettisuuden ja ironian välillä, nonsensin ja parodian välillä tai fantasian ja hyperbolan käytön välillä. Todellisena tulkinnan perusteena on tällöin joka tapauksessa ainakin julkilausumaton (ehkä tiedostamaton) runoilijan tarkoitusperiä koskeva hypoteesi, joka yhdistettynä runojen keskinäiseen vertailuun mahdollistaa runon minän asenteen selvittelyn.

Myös Pekka Tammi on todennut kertomakirjallisuuden osalta, että kertojaan pysähtyvä narratologinen malli ei useinkaan kykene selittämään tekstiä, vaan myös "tekijän" asenne on otettava huomioon. "Tekijällä" hän ei kuitenkaan tarkoita kirjailijaa fyysisenä oliona vaan "implisiittisenä tekijänä" tai "sisäistekijänä", joka tekstin piirteiden perusteella voidaan olettaa ja jollaista tietynlainen teksti edellyttää. (Tammi 1992, 21-25.)

Koska "tyhjästä ei mitään synny", myös runoteoksen ja sen runoilijan asenteet kuvastavat aina jollain tavalla toisiaan. Runoilija voi toki kuvata toisten asenteita minä-muodossa (esim. roolirunossa ja epitafissa) mutta tällöinkin hän suodattaa aineistonsa oman tajuntansa kautta, joten tulkitsija pystyy jäljittämään runosta minän esikuvan tai ainakin ne yleiset ajatusmallit ja katsomukset, joita runoilija arvostaa tai halveksuu. Luontoa ja muita itseään tiedostamattomia kohteita kuvatessaan runoilija itse asiassa projisoi oman tajuntansa kautta inhimillisiä asennoitumismalleja ihmisen ulkopuoliseen maailmaan.

Subtekstisyyden ymmärtämistä mahdollisimman laveasti puolustavat siis myös seuraavat tosiasiat: Mikä tahansa kirjallinen tuotos kertoo myös kirjoittajasta itsestään ja mikä tahansa teksti on jossain mielessä fiktiota, kirjoittajan tulkintaa todellisuudesta eli epäidenttistä fyysisen todellisuuden kanssa. Yhtäläisyydet saman henkilön kirjeissä, runoissa ja proosassa eivät näin ollen ole sattumia vaan kirjoittajan tyylin ja asennoitumistavan keskeisiä tekijöitä. Yhtäläisyydet osoittavat, että runon ja lyyrikon välillä vallitsee selkeä, runon tulkintaan vaikuttava suhde, jonka sivuuttaminen johtaa auttamatta vaillinaiseen tai virheelliseen runon tulkintaan.

Myös Wellekin ja Warrenin mukaan biografisista tiedoista on hyötyä tulkinnassa, sanojen ja alluusioiden selvittämisessä sekä kirjailijan taiteen kasvun, kypsymisen

ja mahdollisen rappion tutkimisessa. Elämäkertatiedot voivat selvittää myös runoilijan lukeneisuutta, hänen kontaktejaan muihin kirjailijoihin, hänen virikeympäristöään, teoksen ilmestymisaikaan vallinneita traditioita ja teoksessa käytettyä kielimateriaalia. (Wellek & Warren 1963, 79-80.) Tekstin arvottamisen, arvioinnin (evaluation) osalta he kuitenkin pitävät ainoana kriteerinä itse teosta (Wellek & Warren 1963, 80).

Tässä Wellekin ja Warrenin käsityksessä on se ongelma, että jäljelle jää vain kaksi mahdollista asennoitumistapaa runoa kohtaan: tietokoneen ja jumalan. Koska runo ei syvinmältä olemukseltaan kuitenkaan ole mustia merkkejä paperilla, tietokoneen 'näkökulma' voidaan sivuuttaa. Runossa meitä kiinnostavat äännetaso sekä sanojen kudoksen kantamat ja luomat merkitykset. Tämä on ilmeistä jo johdannossa siteeraamani Liisa Lautamatin ja Matti Leiwon artikkelin pohjalta: hehän näkevät runon "merkityksellisenä viestinä" (Lautamatti & Leiwo, 1984, 34).

Koska sekä sanojen merkitykset että ihmisten asenteet ovat syntyneet ja muotoutuvat jatkuvasti sosiaalisissa vuorovaikutussuhteissa, ihminen ei yksinkertaisesti voi omaksua myöskään riippumatonta, ylikielellistä jumalan näkökulmaa, jonka avulla hän rajaisi itse runon kaiken muun kielenkäytön ja kulttuurisien sidonnaisuuksien ulkopuolelle. Yhtä mahdotonta on erottaa juuri tietyn runon aiheuttama elämys muiden kokemusten ulkopuolelle.

Strukturalismin kielelle käännettynä voidaan sanoa, että runo on osa kirjallisuuden systeemiä, kirjallisuus osa kielisysteemiä, kieli osa kulttuurin systeemiä ja kulttuuri osa elämän kokonaisuutta. Näiden toisiinsa sisältyvien osa-alueiden suhde on - ei hierarkkinen - vaan vapaa vuorovaikutussuhde. Kuinka siis olisi edes ajateltavissa, että runon muodostamaa merkitysten järjestelmää tutkittaisiin merkitysten synty-ympäristöstä irrallaan ja jonkin sellaisen avulla, jossa ei tarvittaisi samaisia merkityksiä?

Sitä paitsi, sikäli kuin ymmärtän oikein, Wellekin ja Warrenin käyttämä "arvottamisen" käsite sisältää olennaisena osanaan myös arvoarvostelman antamisen. Ja onhan varsinkin juuri arvostelu altis - jopa sellaisille tekijöille kuin runoilijan kuuluisuus, yleinen mielipide, henkilökohtaiset suhteet jne., puhumattakaan arvottamisen kulttuurisidonnaisuudesta. Ainakaan ainutkertaisesta runosta itsestään käsin meillä ei ole mitään mahdollisuuksia arvioida runoa itseään vaan mittapuut otetaan runon ulkopuolelta.

Sekä runo että sen tulkinta ja arvottaminen ovat aina välttämättä kulttuurisidonnaisia, sillä mitään muita (absoluuttisia) mittapuita meillä ei ole. Kulttuurisidonnainen on tietysti myös lyyrikko, mutta tuntuu luonnolliselta antaa hänelle tutkimuksessa prioriteettiasema, sillä todellisuudessaakin kulttuuri puhuu runossa ensiksi juuri runoilijan kautta, minkä jälkeen seuraa tulkintojen merkityksiä lisäävä prosessi.

2.3 Runojen tematiikan välittämä maailmankuva ja asenne

Runon teema eroaa kertoma- ja draamakirjallisuuden teemasta sikäli, ettei se välttämättä ole sanoma 'elämänviisauden', lukijalle 'hyödyllisen ajatuksen' tai 'opetuksen' merkityksessä vaan ylipäänsä 'perusidean' merkityksessä.

-- yleinen mieliala, jonka runon rytmi ja kuvakieli luovat, johtaa lukijan välttämättä tiettyyn asenteeseen elämää kohtaan, so. ajatukseen, teemaan. Tällainen suhde mielialan ja ajatuksen välillä on kaiken runouden perustana. Tämä merkitsee, että hyvä runo on orgaaninen ykseys, jossa kaikki elementit ovat elimellisesti kietoutuneet toisiinsa. Teema, rytmi tai runokuvat voidaan abstrahoida tarkastelua varten, mutta on muistettava, että asia, jota näin abstrahoidaan, on todellisuudessa vain kokonaisuuden yksi aspekti, joka runosta irtotettuna on merkityksetön. Abstrahoiva analyysi suoritetaan, jotta kokonaisuus monimutkaisissa suhteissaan ymmärrettäisiin paremmin (Heiskanen-Mäkelä 1988, 12).

Keijo Holstin määritelmän mukaan teema on "keskeinen, johtava, syvin ajatus, pää- tai perusajatus tai -idea" (Holsti 1970, 103). Ziolkowskin mukaan kuva toimii teemana silloin, kun kuva on sidottu tiettyyn tarinan tai myytin hahmoon (Ziolkowski 1977, 11-12). Raymond Trousson jakaa mytologiset teemat kahteen ryhmään, joista toisessa esiintyy myyttinen tilanne ja toisessa myyttinen heeros (Trousson 1964, 104).

Näistä määritelmistä voidaan päätellä, että runon teema ja asenne ovat vahvasti sidoksissa keskenään. Käsitteet voivat langeta jopa yhteen mutta useimmiten, varsinkin pitkistä runoista, on hahmotettavissa useampia teemoja, jotka kaikki omasta näkökulmastaan tukevat runon pohjimmaista asennetta. Joukosta eri seikkoihin kohdistuvia asenteita puolestaan voidaan hahmottaa runoteoksen ja runoilijan maailmankuva. Seuraavassa esittelen joitakin maailmankuvan käsitteen erittelyjä analyysieni tueksi:

Maailmankuvan voi suurpiirteisesti määritellä käsitykseksi maailmasta kokonaisuutena, johon perustuvat yksilön tai yhteisön elämää ohjaavat arvot ja tavoitteet. – Maailmankuva koostuu ihmisen kokemuksistaan tekemistä tulkinnoista. (Puhakka 1977, 50,68.)

Nora Ahlbergin mukaan maailmankuva on symbolisen aktiivisuuden järjestelmä, yksilölle pätevä todellisuuden määritelmä, jonka välityksellä yksilö on ankkuroitunut ympäristöönsä (Ahlberg 1977, 246). Juha Manninen taas luonnehtii maailmankuvaa ihmisen ajattelun ja toiminnan keskuksiksi, johon kuuluvat ihmisen käsitykset 1) ajasta ja avaruudesta, 2) maailman synnystä ja yliluonnollisesta, 3) luonnosta ja ihmisen suhteesta siihen, 4) ihmisestä itsestään ja hänen suhteestaan toisiin sekä 5) yhteiskuntarakenteesta, kansasta, valtiosta ja historian kulkua määrävistä tekijöistä (Manninen 1977, 15-17).

Ilkka Niiniluoto määrittelee maailmankuvan seuraavasti:

Jos maailmalla tarkoitetaan kaikkia luontoon, ihmiseen ja yhteiskuntaan liittyviä tosiasioita, niin maailmankuviksi voidaan kutsua maailmaa koskevien, tavalla tai toisella perusteltujen väitteiden järjestelmällisiä kokonaisuuksia. Maailmankuvia voivat kannattaa yksityiset ihmiset ja ryhmät. Niitä voidaan keksiä, omaksua ja puolustaa eri tavoilla, mikä antaa myös mahdollisuuden luokitella maailmankuvia eri tyyppeihin (Niiniluoto 1984, 79).

Niiniluoto luokittelee maailmankuvat tieteellisiin, uskonnollisiin ja metafyyssiin. Nämä ryhmät poikkeavat toisistaan sillä perusteella, kuinka maailmankuva muodostetaan, kuinka se omaksutaan sekä minkälaisilla argumenteilla sitä perustellaan ja puolustetaan. Tavan, jolla tieteellinen maailmankuva rakennetaan on oltava tieteellisesti hyväksyttävä ja sen väittämien tieteellisesti perusteltavissa. Uskonnollisessa maailmankuvassa puolestaan esiintyy väitteitä, joiden ainoa perustelu on uskonnollinen auktoriteetti. (Niiniluoto 1984, 79-83.)

Edmund Husserl on käyttänyt käsitettä 'Lebenswelt', joka tarkoittaa esiteoreettisen kokemuksen maailmaa, kaiken tietämisen perustaa. Tietomme todellisuudesta ei ylitä 'elämismaailmamme' rajoja, sillä 'elämismaailman' praktiset päämäärät ohjaavat tietoaamme. (Juntunen & Mehtonen 1977, 124.) Myös marxilaisen filosofian mukaan tajunta on yhteydessä maailmaan juuri ihmisen toiminnan välityksellä. Toiminta tapahtuu aina suhteessa muihin ihmisiin. Tietoisuus jäsentää tapahtuneen jälkikäteen toiminnan logiikan mukaisiksi ja praksiksen ohjaamiksi tietoisuuden kaavoiksi, joiden alkuperä hämärtyy, kun ne alkavat oman kehityksensä, institutionaalistuvat ja muodostuvat suhteellisen itsenäisiksi. (Juntunen & Mehtonen 1977, 63.)

Niiniluoto ja Manninen erottavat toisistaan maailmankuvan ja maailmankatsomuksen. Niinluodon mukaan maailmankatsomus sisältää maailmankuvan lisäksi tieto- ja arvoteorian. Maailmankuvaan nämä filosofiset ulottuvuudet sisältyvät vain kätkeytyä (Niinluoto 1984, 87). Mannisen mukaan maailmankatsomus on systematisoitu näkemys todellisuudesta ja sen rakentaminen edellyttää poikkeuksellista henkistä aktiivisuutta, toisin kuin maailmankuvan omaksuminen tai muodostaminen (Manninen 1977, 22-25).

W.T. Jones näkee maailmankuvan järjestelmänä, joka sisältää tietyille kulttuurille ominaisten käyttäytymistapojen ja instituutioiden taustalla olevat yhteiset motivaatiot, käsitykset ja tavat. Referentiaalisesti maailmankuva on vaikeasti kommunikoitavissa, koska se on kannattajalleen olemassa ekspressiivisessä muodossa ja latenttina merkityksenä. Kaikessa käyttäytymisessä on latenttia merkitystä, jossa maailmankuva on osallisena. (Jones 1972, 79,80-82.)

Esimerkkeinä yksilön käyttäytymistä leimaavista maailmankuvan muuttujista Jones esittää seuraavat vastakohtaparit, jotka edustavat asennoitumisen ääripisteitä:

- 1) yksinkertaisuus / kompleksisuus
- selkeän ja helppotajuksen tai monimutkaisen parempana pitäminen
- 2) staattisuus / dynaamisuus
- pysyvän ja tasapainoisen tai muuttuvan etusijalle asettaminen
- 3) jatkuvuus / diskreettisyys
- kontekstuaalisuuden, asioiden välisten suhteiden ja aste-erojen painottamisen tai terävien erottelujen ja rajattujen kokonaisuuksien parempana pitäminen
- 4) välittömyys / pidättyvyys
- empaattisen kokemisen tai etäännyttämisen parempana pitäminen
- 5) soft focus / sharp focus
- ambivalenssin ja epävarman tai kiistattoman, rajatun ja varman etusijalle asettaminen
- 6) spontaanisuus / pakonomaisuus
- usko ihmisen kykyyn saada aikaan merkittäviä muutoksia tai ihmisen toiminnan ja historian näkeminen determinoituna. (Jones 1972, 84-85.)

Alan Dundesin mukaan maailmankuvan rakenneyksiköt (folk ideas) ovat ainakin osittain tiedostamattomia ja niiden sisältämät oletukset ovat maailmankuvan kannattajille itsestäänselvyksiä. Maailmankuva voi tästä huolimatta sisältää keskenään ristiriitaisiakin premissejä. (Dundes 1971, 99-102.)

Kun kasvuympäristön "yhteiskulttuurisesta" ja koulun sekä joukkoviestinnän "yleisestä maailmankuva-aineksesta" rakentunut todellisuuden hahmotustapa osoittautuu subjektiivisesti riittämättömäksi, yksilö joutuu marginaalitilaan eli

identiteetikriisiin. Kyseessä on maailmankuvan kriisi, josta sosiaalinen tai yksilöllinen aktiivisuus voi vapauttaa. Kriisi laukeaa dialektisessa prosessissa, jossa yksilön tietoisuus konstruoi uuden maailmankuvan. Dialektisen prosessin klassisen määritelmän mukaisesti uudessa maailmankuvassa on jäljellä vanhaa ainesta, joka on uudessa kontekstissa saanut uutta merkitystä. (Ahlberg 1977, 252-253.)

Ahlbergin malli edellyttäne tilannetta, jossa maailmankuvan kantajalleen normaalisti tiedostumaton osa alkaa paljastua: Dundesin sanoin "kulttuurinen tiedostumaton tulee tietoiseksi". Omasta maailmankuvasta ja samalla sen riittämättömyydestä tietoiseksi tuleminen on varsinainen maailmankuvan kriisi (Littunen 1988, 19-20).

Maailmankuvaa voidaan tarkastella myös merkitysjärjestelmänä, joka on jatkuvassa kehityksen ja muutoksen tilassa. Jokainen ymmärretty kokemus luo uusia merkityssuhteita maailmankuvan rakennetekijöiksi, joten elämäntilanteen muutoksesta seuraa väistämättä maailmankuvan muutos. (Rauhala 1984, 113-114.)

Se "kokemusmateriaali", joka ei vielä tai enää ole koordinoitunut merkityssuhteina tiedostettavaan maailmankuvaan, varastoituu tiedostumattomaksi potentiaaliksi. Tiedostettu ja piilotajuinen ovat keskenään vuorovaikutussuhteessa. Tietoisuuden prosessit aiheuttavat reaktioitten ketjuja piilotajuudessa, mikä joko edistää tai häiritsee maailmankuvan jäsentymistä. (Rauhala 1984, 114-119.)

Maailmankuvatutkimus on pakostakin refleksiivistä. Tutkijan oma maailmankuva vaikuttaa hänen tapaansa asettaa kysymyksiä, rakentaa hypoteeseja ja tehdä päätelmiä, siis tapaan "tehdä ero toden ja epätoden välillä", kuten Wittgenstein sanoo (Wittgenstein 1975, 53). Tiedeyhteisössä vallitseva tutkimuksen paradigma on tutkijan maailmankuvassa usein "annettuna", ongelmattomaksi miellettyinä "perittyinä taustana". Tutkija suodattaa kohteensa oman maailmankuvansa läpi ja hahmottaa kohteen omien odotustensa mukaiseksi. (Puhakka 1977, 51.)

Refleksiivisyydestä ei kuitenkaan ole pelkästään haittaa. Sekä ihmisten jokapäiväisessä elämässä toteuttamat maailmankuvat että tieteiden maailmankuvat ovat todellisuuksia. Tieteen tutkiessa maailmankuvia, niiden edustamat todellisuudet joutuvat refleksiiviseen vuorovaikutussuhteeseen, jossa muodostuu uusi, laajempi todellisuus. "Näin inhimillinen tieto kasvaa maailmankuvien dialektiikassa". (Puhakka 1977, 66.)

Tutkimuksessani (kokoavasti yhteenvedossa) käytän maailmankuvan ja asenteen käsitteitä niin, että niiden piiriin kuuluvat myös maailmankatsomuksen ominaisuudet. Runoista on nimittäin mahdotonta päätellä, kuinka tietoinen niiden minä on tieto- ja arvoteoreettisista ongelmista. Runon kertojan asenne tietyssä tilanteessa ilmaisee hänen maailmankuvaansa vain hyvin fragmentaarisesti.

Useampien runojen ja niiden taustatietojen perusteella maailmankuva on kuitenkin pääpiirteittäin hahmotettavissa. On myös mahdollista verrata, kuinka selkeästi runot viestivät samoja näkemyksiä, joita runoilija on muissa yhteyksissä esittänyt. Työni päätännössä käytän Jonesin esittämiä vastakohtapareille rakentuvia luokitteluperusteita Lagercrantzin runojen ilmentämän maailmankuvan ja sen muutoksen luonnehtimiseen. Lagercrantzin kirjailijakuva tarjoaa myös esimerkin sekä maailmankuvan jatkuvasta kehityksestä että identiteetikriisistä ja uuden maailmankuvan dialektisestä rakentumisesta.

3 AIKAJÄRJESTYKSEN JA TEMATIIKAN MUKAAN RYHMITELTYJÄ ANALYYSEJÄ OLOF LAGERCRANTZIN RUNOISTA

3.1 Nuoruudentuotanto - Vanhempien sukupolvelta periytyneet ihanteet

3.1.1 Uhatut arvot: vapaus ja luonnollisuus

Ruotsin luonnon flora ja fauna ovat lukuisin lajein edustettuina Lagercrantzin lyriikassa. Nimettyjen lajien lisäksi runoissa esiintyy myös pelkkä *fågeln*, joka on päässyt jopa esikoiskokoelman nimeen. *Svenskt Litteraturllexikonissa* tämä seikka on pantu merkille. Hakuteoksen mukaan kokoelma *Den döda fågeln* sisältää hienostunutta luontoaiheista lyriikkaa, jossa on runsaasti luonnonsymboleja. Yksi tärkeimmistä symboleista on juuri *fågeln*, jota voidaan luonnehtia puhtauden ja vapauden symboliksi (Svenskt Litt. 1970, 299).

Lagercrantzin runoista voisi muodostaa hyvinkin useita osittain päällekkäisiä ryhmiä eri symbolien tai aiheiden perusteella. Jaan kuitenkin käsittelemäni aineiston kolmeksi kehityskulun pääjaksoksi runojen muodon ja eettisen asenteen perusteella. Saman alaotsikon alle taas kokoan teemat, jotka liittyvät keskeisen ajatuksensa osalta yhteen. Vaikka jotkin runoista voi liittää jopa kaikkiin keskeisiin teemaryhmiin, tässä jaottelussa on omat etunsa. Käsitteily ei muodostu turhan pirstaleiseksi, ja ryhmien laajuus tekee mahdolliseksi tarkastella, miten runotyylit ja saman perusajatuksen näkökulma muuttuvat kokoelmasta toiseen.

Tässä luvussa pyrin erittelyn ja vertailun avulla selvittämään, millainen olio *fågeln* oikeastaan on - niissä nimenomaisissa yhteyksissä, joissa Lagercrantz on sanaa käyttänyt. Lisäksi perehdyn muihin eri tavoin vapauden tematiikkaan liittyviin

runoihin¹⁴. Lintukuvastoa esiintyy noin joka kolmannessa Lagercrantzin runossa, ja vapauden ajatus on vielä yleisempi. Olen valinnut tarkasteltaviksi sellaisia tapauksia, joissa sanasto ja esitetyt asenteet ovat eri kokoelmien yleissävyn kannalta edustavimmillaan. Aloitan analyysin Lagercrantzin esikoiskokoelman nimikkorunosta.

Den döda fågeln

På morgonen då solen uppgick röd
var fågeln död.
En stelnad kropp med bakåtsträckta ben
i solens sken.
En sockerbit, som var i gallret snörd,
var inte rörd.
Man sände kroppen till en fin butik
för fågellik,
som ger till billigt pris med stoft och kniv
de döda liv.
Nu ser du fågeln där. Den lyser grant.
Det är nog sant.
Men han, som hade sett den leva, grät
i hemlighet.

(OL 1964, 9 / D.d.f. 1935)

Runo koostuu neljästätoista jambisäkeestä, joten sitä voisi pitää eräänlaisena sonetin muunnelmana, elleivät säkeet ryhmittyisi pareiksi. Puhdasoppisessa sonetissa säkeet jakautuisivat kahden nelisäkeen ja kahden kolmisäkeen muodostamiin ryhmiin esimerkiksi loppusointukaavan $AbbA \mid Abba \ / \ / \ CdC \mid dCd$ mukaan (Sylwan 1966, 26). *Svenskt Litteraturllexikon* esittelee mahdollisina sonetin oktettiosan kaavoina $abba \mid abba$ ja $abab \mid abab$ sekä sekstettiosan kaavoina $cde \mid cde$ ja $cdc \mid dcd$ ja $ccd \mid eed$. Shakespearen sonetit noudattavat kaavaa $abab \mid cdcd \ / \ / \ efef \mid gg$ (Svenskt Litt. 1970, 516). Tässä runossa on seitsemän peräkkäistä riimiparia kaavan $aa \mid bb \mid cc \mid Dd \mid ee \mid ff \mid gg$ mukaan. Jokaisen säeparin ensimmäinen säe on muotoa $ss' \mid ss' \mid ss' \mid ss' \mid ss'$ ja jälkimmäinen muotoa $ss' \mid ss'$ eli viisi- ja kaksipolvinen jambi vuorottelevat.

Runon riimisanoista suurin osa on yksitavuisia. Poikkeuksen tekevät riimipari **butik : fågellik** (Dd) ja viimeisen säkeen riimisana **hemlighet**. Tavuista **-tik**, **-lik** ja **-het** ei kuitenkaan yksikään ole painoton, joten ne eivät horjuta runon metriikkaa.

Kategorianvastaisia riimipareja on runossa kolme. Ensimmäisen säkeen adjektiivi **röd** - yleisenä varoitusvärinä - korostaa toisen säkeen verbimuotoa **död**. Myös adverbi **grant** ja adjektiivi **sant** vahvistavat toisiaan. **Gråta**-verbin ja substantiivin **hemlighet** muodostama riimipari on erikoinen siinä mielessä, että runon syntaksissa sanoja erottaa toisistaan vain säkeenraja ja **i**-prepositio. Riimiparin tehtävänä on tähdentää kokijan sulkeutuneisuutta ja ulkopuolisuutta tapahtumiin nähden.

14 Vapautumisen ajatus - etenkin verbi 'befria sig' on erittäin keskeisessä asemassa kaikessa Lagercrantzin tuotannossa. Jatkossa asiasta tulee useita esimerkkejä mutta siteeraan tässä hänen viimeisintä teostaan Proustista: "Titeln 'På spaning efter den tid som flytt' är grovt missvisande bland annat därför att vad Marcel Proust jagar inte är en förgången tid utan en verklighet som befriat sig från tidens obevekliga lagar och därmed också från döden" (OL 1992, 16).

Runon läpikäyvä vastakohta-asettelu näkyy kuitenkin selvästi itse säkeiden sisällössä eikä vain riimisisänteissä. 'Auringon nousu' ja 'linnun kuolema' - alku ja loppu - on yhdistetty ensimmäisissä säkeissä, seuraavissa 'jäykistynyt ruumis' ja 'auriongo valo'. Ainoasta kaksitavuiseen riimisisäntään (**butik**) päättyvästä säkeestä alkaa neljän säkeen mittainen virke, johon on keskitetty kaksi säkeenylitystä, **stoft**-sanon normaalista poikkeava käyttö ja tahallisen ristiriita-asetelman luovat riimiparit **butik: fågellik ja kniv** : liv. Tässä 'ruumis' esitetään tavaran ja liiketoiminnan kohteena, joka voidaan muutta mutkitta lähettää preparoitavaksi ja täytettäväksi; **stoft** viitanee käsitteeseen 'tomunaja', samalla kun se tarkoittaa 'ainetta', jolla 'lintu' täytetään.

Vastakohtana edelliselle neljän säkeen mittaiselle virkkeelle tulee kuudes säepari, joka koostuu kolmesta toteavasta virkkeestä. Niissä 'ruumis' on muuttunut koristeeksi. **Lysa**-verbi kuitenkin assosioituu tässä yhteydessä ilmaisuun 'lysa med sin frånvaro'. Adverbi **grant** taas täsmentyy viimeisten säkeiden näkökulmasta katsottuna tarkoittamaan 'räikeästi'. Runon sisältöön saadaan riimittain aivan uusi arvottava näkökulma säkeiden, **men han, som hade sett den leva, grät / i hemlighet**, myötä.

Todettakoon vielä muutama sanastollinen seikka. Runossa ei ole puhuttu linnunraadosta vaan 'ruumiista'; **fågellik** voisi tarkoittaa myös 'linnunkaltaista'. **Bakåstråckta ben** assosioituu 'piinaperkkiin' ('stråckbånk'), ja myös sanalla **rörd** on toinen merkitys, 'liikuttunut'. Nämä seikat ilmentävät sitä, ettei kyseessä olekaan pelkästään 'lintu' vaan kyse on yleensä elämästä ja kuolemasta ja erilaisista tavoista asennoitua niihin. Kokija (runon hän) omine asenteineen tuntee olevansa ulkopuolinen ympäristöönsä nähden.

Lagercrantz kertoo kirjassaan *Min första krets*, että runon lähtökohtana oli mystinen hurmostila, jonka hänelle aiheutti Josef von Sternbergin elokuvan *Sininen enkeli* alku, jossa mies löytää kanarialintunsa kuolleena ja kauhistuu, ikään kuin aavistaisi tulevan tuhonsa. Mies ryhdistäytyy lopulta, ottaa linnunraadon häkistä ja pudottaa sen kamunon liekkiin. Lagercrantz sanoo, että hänen runostaan tuli keho verrattuna sen taustalla olleeseen elämykseen, sillä hän "tiesi", että hänelle oli "uskottu sanoma":

Den dikten förtecknar min egen insats som konstnår fastån jag inte då förstod det. Ehuru jag ågde ett konstnårligt anlag och kom att skriva några dikter, vilka måhånå åger ett värde, saknade jag förutsåttningar för ett stort konstnårskap. Jag inbillar mig att ett av tidevarvets stora skeenden sökte tala genom mig med Den blåa ångeln's fågel som sitt språk, men jag var ett ovårådigt verktyg.

Når jag såg filmen kunde judarna i Tyskland redan åna sitt öde i förångningen av den antisemitism som var kärnan i den segrande nazismen. De rykande ugnarna skulle snart finnas redo att uppsluka de mårdades kropp –. (OL 1982, 164-166.)¹⁵

Riippumatta siitä, aavistikko runoilija todella jotain ja mitkä hänen silloiset asenteensa olivat, runo voidaan nåhdå mun. vuonna 1933 valtakunnankansleriksi tulleen Hitlerin toimien ennakointina ja kritikointina, jolloin 'linnun täyttåminen' merkitsee lähinnå ruumiiden håpåsistemistå ja 'salassa itkeminen' kuvaa oivallisesti

15 Myös tutkimuksessaan Marcel Proustista Lagercrantz ottaa esille mystisen kokemuksen osuuden Proustin luomisprosessissa. Tässä yhteydesså hänen 'tuomionsa' kuuluu: "Det omedvetna minnet, som i proustlitteraturen tilldelats en alltför stor roll, år drömmen om ett intensivare ljus ån vardagens, en sjålens vidgning, som ger verkligheten en hög're dimension" (OL 1992, 15). Nåin ollen myös Lagercrantzin omiin selontekoihin hänen omista hurmostiloistaan on syytå suhtautua tietyllå varauksella.

juutalaisten kohtaloa. - Täytetty lintu sopisi symboloimaan myös ryöstetystä hautakammioistaan museon vitriiniin kuljetettua faaraon muumiota. Oleellista 'linnun' kohtalossa on kuitenkin se, että se joutuu kolminkertaisen vapaudenriiston kohteeksi: Se on häkkilintu, kuolema on vienyt siltä lopunkin liikkumavapauden, eikä se saa vielä kuoltuaankaan levätä rauhassa vaan joutuu palvelemaan omistajaansa koristeena. Jo runon otsikossa esiintyvä määre, *döda*, tähdentää, että kyseessä on 'linnun' eli vapaudensymbolin negaatio, vapauden puute.

Antiteettisesta 'auringonnousun' (nuoruus) ja 'kuoleman' välisestä asetelmasta liikkeelle lähtien runon voi tulkita myös kuvaksi perheväkivallasta, henkisestä orjuuttamisesta ja mielivallasta, jonka kohteeksi ihminen jo lapsena joutuu. Tällöin 'häkki' merkitsee kotia, 'jäykistynyt ruumis' henkistä rampaantuneisuutta, 'täyttämisen' holhoojan etikettisäännöillä, asenteilla ja vaatimuksilla täyttämistä ja 'koristeena olemisen' teennäisen käytöksen vaatimusta. - Kohtalaisen hyvin kuva sopii myös ankeiden koulumuistojen vertauskuvaksi. Nämä kumpikin tulkinta sopivat hyvin yhteen sen kanssa, mitä Lagercrantz kertoo lapsuusajastaan kirjassa *Min första krets*.

* * *

Ihmiselämän ja vapauden rajallisuus nähdään aivan uudesta näkökulmasta runossa *Middagsrast*. Siinä on kuolemantapauksen silminnäkijänä nelivuotias poika, jonka reaktiot ja aistimukset tuodaan esille.

Runo koostuu kahdesta kahdeksansäkeisestä trokeisesta stroofista (åttarading), jotka puolestaan jakautuvat loppusointukaavan aBaB | cdd mukaan nelisäkeiksi (fyrrading). Metriseltä kaavaltaan lyhyet säkeet ovat muotoa s's | s' ja B-tyyppisiin riimisanoihin päättyvät säkeet muotoa s's | s's | s's | s's | s's. Kaikki muut säkeet ovat muotoa s's | s's | s's | s's | s'.

Kategorianvastaiset riimiparit, upp : tupp, middagsrast : fast ja blind : grind, lähinnä vain sitovat runon kokonaisuutta, kun taas kategorianmukaiset, fly : gny, ser : sker, blåsa : flåsa ja spyr : yr, vahvistavat toisiaan. Riimipari vingen : gödselbingen luo vastakohta-asetelman, joka antaa runon alulle allegorisen vaikutelman. Ylväästi taivaalla liitelevä 'haukka' ja 'tunkiolla ylvästelevä kukko' samassa pysähtyneessä tilannekuvassa tuovat mieleen kaksi inhimillistä luonnetyyppiä: majesteettisen ja pyrkyrimäisen.

Middagsrast

Höken stiger i spiraler upp,
sopar som marmolnets kant med vingen,
skjuter ljudlöst ned på gårdens tupp,
som stoltserar invid gödselbingen.
Sparvar fly,
skrik och gny.
Blott en fyraårig pojke ser
stum, med öppen mun hur dådet sker.

Hela gården håller middagsrast.
Själva vinden har hört upp att blåsa.
Röda tjuren, som har tjudrats fast
invid pälen, orkar knappast flåsa.
Solen spyr.
Myggen yr.
Knäsvag, andfådd och till hälften blind
vandrar pojken genom hemmets grind.

(OL 1964, 14-15 / D.d.f. 1935)

Pitemmälle allegorisuus ei näytä ulottuvan. Sen sijaan huomiota kiinnittävää on, että vaikka runossa esitetään sarja peräkkäisiä tapahtumia, tilanne vaikuttaa niin pysähtyneeltä, että sen voisi kuvitella maalaavansa yhteen ainoaan tauluun. Ottaen huomioon, että kaksi ensimmäistä ja neljäs säe ovat pikemminkin 'haukkaan' ja 'kukkoon' liittyviä epiteettejä kuin tapahtumista, todellisen toiminnan piiriin jäävät vain 'haukan syöksy kukon kimppuun' ja 'pojan' reagointi näkemäänsä.

Runossa on kaksi normaalista poikkeavasti käytettyä verbiä. **Sopa**-verbi ('lakais-ta', 'siivota', 'puhdistaa') toisen säkeen ilmaisussa, **sopar sommarmolnets kant med vingen**, on selvästi vertauskuvallinen; samaten on **spy**-verbin ('oksentaa', 'syöstä sisältään') käyttö virkkeessä: **Solen spyr**. Käsittääkseni luonnonilmiöiden kuvauksen voi katsoa vastaavan näkemästään äkkikuolemasta järkyttyneen 'nelivuotiaan pojan' havaintoja. Runon (arkipäiväisten) tapahtumien ja dramaattisen esitystyylin välillä vallitsee ristiriita, joka luo kuvaukseen ironisen sävyn. Dramaattisuuden voidaan kuitenkin katsoa korostavan sitä, että kyseessä on ensi kerta, jolloin ihminen joutuu kasvatusten kuoleman kanssa; ensi kerta, jolloin hän tajuaa myös oman olemassaolonsa ja vapautensa rajat. Tätä ajatusta vahvistaa kahden kuvan, luonnon tyyneyden ja pojan sisäisen myrskyn, välinen kontrasti.

Toisiaan vahvistavien riimisanojen oikea sijoittuminen ja runomitta ovat selvästikin vaatineet tekemään osan runossa esiintyvistä säkeenylityksistä. Tapauksessa **Sparvar fly, / skrik och gny** on ylityksen avulla luotu kaksi lyhyempää säettä, jotka hetkellisesti muuttavat runon tempoa (lausujasta riippuen säkeidenrajaista taukoa voi korostaa joko nopeuttamalla tai hidastamalla tempoa). Toisessa säkeistössä samaan tulokseen on päästy kahden sanan virkkeillä: **Solen spyr. / Myggen yr**.

Kumpikin säkeistö loppuu kahteen keskenään riimitettyyn, pojasta kertovaan säkeeseen, ja kummassakin tapauksessa lause ylittää säkeen rajan. Ensimmäisessä tapauksessa ylitystä seuraa sana **stum**, -- ja jälkimmäisessä tapauksessa ylitystä edeltää sana **blind**. Näiden sanojen korostetun aseman voi katsoa tähdentävän salailua ja sulkeutuneisuutta; samoin on laita riimiparin **grät : hemlighet**.

* * *

Runo *Program* liittyy - paitsi teemansa - myös perussävynsä puolesta runoihin *Den döda fågeln* ja *Sparvhöken*. Kun elämä ja luonnollisuus esitetään linturunoissa arvoina, joiden katoamista tai katoavaisuutta lyyrinen minä salaa itkeskelee, samankaltaisesta elämään ja kauneuteen asennoitumisesta on kyse *Programissakin*, jossa **lilja** ja sen 'yksinkertaisuus' saavat runon minän sympatiat osakseen. Teematasolla runossa on kyse taiteilijan- ja tutkijanvapaudesta sekä runouden vapauttavasta tehtävästä, kuten käy ilmi viimeisestä säkeestä: 'olit elämäni, nimesi runo[us]'.

Program

Om den vita liljan vill jag tala,
hur den brann i natten på mitt bord.
Man har sagt mig: liljor är banala,
och jag svarar: blommor är ej ord.

Ja, man rynkar näsan bland esteter:
Någonting modernt om vi får se.
Herrar, som blott vet vad blommor heter,
vill ha nya namn på sin kliché.

Men jag känner dig, du vita blomma,
som slog ut för mig ur nattens famn.
Jag, som gråtit mina ögon tomma,
känner väl att lilja är ditt namn.

Du var ren och kysk, och jag vill tala
om din skönhet, tyst och innerligt.
Vad rör mig att liljor är banala.
Du var liv för mig, ditt namn en dikt.

(OL 1964, 26 / D.d.f. 1935)

Runo koostuu neljästä nelisäkeestä, joiden loppusointukaava on muotoa **AbAb**. Runomittana on viisipolvinen trokee. **A**-tyypin riimisanoista **banala** ja **esteter** ovat kolmitavuisia mutta niissä on pääpainollinen tavu keskimmäisenä, joten ne eivät horjuta metriikkaa. Samoin on laita kaksitavuisen **b**-tyypin riimisanan **kliché**, jossa pääpaino on jälkimmäisellä tavulla.

Suurin osa riimipareista on kategorianvastaisia - vain **bord** : **ord** ja **famn** : **namn** tekevät poikkeuksen. Riimipari **tala** : **banala** esiintyy sekä ensimmäisessä että viimeisessä säkeistössä, jotka näin vertautuvat toisiinsa. Intensiiteettikeskukset eli voimakkaat ilmaisut, – **hur den brann** – ja **Du var liv för mig** –, ovat myös säkeistöjä yhdistävänä tekijänä.

Runon sisällön voi jäsentää sarjaksi, jonka alussa puhutaan 'kukasta', toisessa säkeistössä 'runoudesta', sinuttelun aloittavassa kolmannessa säkeistössä 'kaivatusta ihmisestä' ja ilmeisen intiimistä suhteesta sekä lopuksi 'kauneudesta ja yksinkertaisuudesta' yleensä, abstraktilla tasolla. Kun runon alku ja loppu on rinnastettu toisiinsa, myös muut säkeistöt saavat moniselitteisen merkityksen.

Ainoa säkeenylitys esiintyy viimeisen säkeistön alussa: **Du var ren och kysk, och jag vill tala / om din skönhet, tyst och innerligt**. Moniselitteisyyden kannalta sana **kysk** ('sievä', 'nuhteeton', 'puhdas', 'raikas', 'yksinkertainen', 'koruton') on keskeinen, sillä sen eri merkitykset sopivat runon eri merkitystasoille.

Runossa puolustetaan perinteistä runoutta ja 'korutonta' tyyliä. Myös tähän viittaa toistettu, osoittelevan rinnastava loppusointupari **tala** : **banala**, jota on vielä tähdennetty sanomalla, että **blommor är ej ord**. Turhien 'sanojen' ja 'banaalien' korulauseiden vastakohtaksi asettuvat adverbit **tyst** ja **innerligt** sekä substantiivit **liv** ja **dikt**.

Se, että tässäkin runossa on kyse kadotetuista arvoista, näkyy imperfektimuodosta ja säkeestä: **Jag, som gråtit mina ögon tomma** –. 'Lintujen' ja 'kukkien' rinnakkaisista esiintymisyhteyksistä ja niiden samankaltaisuudesta symboleina voidaan päätellä, että 'lintukin' kuten tässä **lilja**, edustaa myös runoilijan vapautta ja ylipäätään taidetta.

Runon normipoikkeamista viidessä on kyse persoonapronominin *du* käytöstä viittaussuhteessa yleisnimeen *lilja*, mikä ilmentää *liljan* personoitua konnotaatiota. Tämän lisäksi esiintyy Lagercrantzille tyypillinen fraasi *nattens famn*. 'Yö' ei hänen runoissaan ole mikään paha ja pelottava asia vaan pikemminkin äitihahmo tai 'hyvä hengetär', joka esimerkiksi tässä runossa tavallaan mahdollistaa 'valkean kukan hehkumisen' ja runon minän vapautumisen. Runon viimeinen säe viittaa nimittäin juuri Lagercrantzille tärkeään ajatukseen runouden vapauttavasta funktiosta.

Oman kommenttinsa vaatii vielä virke: *Ja, man rynkar näsan bland esteter. / Någonting modernt om vi får be*. Säkeitten taustalla lienee Lagercrantzin kiista suomenruotsalaisten tuttaviansa Rabbe Enckellin ja Gunnar Björlingin kanssa, jotka pitivät loppusointuja ja tahdissa pysyvää rytmia ahdasmielisyytenä ja vapaan ajatuksen orjuuttamisena. Kirjassaan *Om konsten att läsa och skriva* Lagercrantz toteaa, että hänelle, hänen konservatiivisista lähtökohdistaan lähtien, loppusoinnut olivat 1930-luvun alussa itsestänselvyyksiä.

Jag förstod inte hur nödvändigt det var för de unga modernisterna att fly tyranniet i rimmarlandet. I Finland var Runeberg övergud och hela horder av rimmare följde i hans spår och hade stipendienämndernas och de akademiska läraernas öra. –

För mig var den lyriska uniformen av äldre modell en nödvändighet och jag lärde mig att bära den. Till den dag kom då jag kastade den av mig. Den tvingade mig ofta in i attityder och rörelsescheman som ekade alltför starkt ur en förgången värld. Men all konst skapas ur konst och det finns frihet att vinna i varje formvärld (OL 1986, 43-45).

Jo vuonna 1949 hän kirjoitti seuraavasti:

Jag har varit så hårt bunden. I de halvhyggliga verser jag skrivit i mitt liv vandrar jag som en fånge i den stela rytmens cell. Framme vid gallret klingar rimordet till. Så tillbaka igen. En tråkig, ofri lunk (OL 1949, 67).

1980-luvun näkökulmasta Lagercrantzin säkeille voi antaa toisenkin selityksen. Siitä huolimatta, tai ehkä juuri siksi, että hän itse on filosofian tohtori, hän suhtautuu varsin nuivasti akateemisiin piireihin. Edellä siteeratussa kirjassaan hän puhuu mm. "pyhän tieteen nimissä harjoitetusta tyranniasta". Strindberg-tutkimukseen liittyen hän todistelee seuraavasti:

Hur kunde myten om en livsavgörande kris få sådan spridning? Begreppet diktare var definierat av kritiker och litteraturvetare utan egen erfarenhet av konstnärligt skapande. En diktare som nedstiger i själens dunkla djup och vågar en total satsning på sin konst blev inte igenkänd som diktare, utan sågs som en galning.

Litteraturvetare är traditionellt fastlåsta i ett genretänkande. Då Strindberg inte under 90-talet skriver vad diktaren bör producera, romaner, dramer, lyrik, är han steril och således i kris. –

Slutligen: Vår akademiska värld är liten och sluten. Den som vill vinna inträde måste visa upp sig för den föregående generationen och få dess godkännande. Outsiders och "amatörer" jagas på flykten. Det blir nästan omöjligt att bryta en tradition som rotat sig (OL 1986, 62-63).

Vapauden tarkasteluun liittyy myös Lagercrantzin esikoiskokoelmassa oleva neljän perättäisen eläinallégorian muodostama ryhmä, joka hahmottuu omaksi kokonaisuudekseen jo eläinaiheisten otsikoiden takia. Runoilija on pyrkinyt Aisopoksen tapaan lataamaan ironisiin faabeleihinsa opettavaisen sisällön ja tuo runojensa merkityssisällön varsin osoittelevasti esille.

Guldfisken kertoo 'kultakalasta', joka on vanhalla Beata-nimisellä aatelisnaisella 'akvaariossa'. Beatassa on havaittavissa piirteitä Helen Slingsbystä, T.S. Eliotin runon *Aunt Helen* päähenkilöstä (Eliot 1957, 29 / Prufrock 1917). Muuten 'kultakalalla' on aivan hyvät oltavat, mutta se kyllästyy vanhuudenheikon ja kuuron naisen seuraan. Se haluaa olla 'vapaa kuin linnut' ja 'tuntee vettäkin kohtaan vastermielisyyttä'. Keskeinen säkeistö kuuluu seuraavasti: Jag måste bort. Kom virvelstorm / och krossa glaset där jag simmar. / Liksom poeten när han rimmar / kvävs jag i denna trånga form (OL 1964, 22).

Viimein 'kala hyppää ulos akvaariosta' ja koettaa päästä lentoon - mutta se 'putoaa' tietysti pöydälle ja 'kuolee'. Opetus on yleisellä tasolla se, että pitää tuntea rajansa. Mutta siteeraamassani säkeistössä kala puhuu Enckellin ja Björlingin suulla; Lagercrantz puolustaa tuolloista kantaansa, jonka mukaan runomitta ja riimit ovat välttämättömyyksiä.

Flodhästen on kirjoitettu mukaillen T.S. Eliotin runoa *The Hippopotamus* (Eliot 1957, 49-50 / Poems 1920). 'Virtahepo' edustaa olentoja, jotka ovat 'verta ja lihaa', siis myös ihmisiä. 'Virtahevon valtavaa olemusta' vertaillaan 'kirkkoon', joka näyttää osoittautuvan kaikin puolin 'korkeammaksi, vahvemmaksi ja paremmaksi'. Mutta lopussa näkökulma muuttuu: kun 'virtahepo saa siivet ja nousee paratiisiin, kirkko jää alas sumuun'. Inga Lindholmille 27.8.1935 kirjoittamassaan kirjeessä Lagercrantz toteaa, että Eliotin mielestä on uskottavampaa nähdä virtahevon kuin kirkon nousevan taivaaseen (Storå 1990, 125). - Ihminen ja hänen henkilökohtainen vakaumuksensa ovat siis kirkon oppia ja auktoriteettia arvokkaampia; vapaus on ihmistä ja elämää eikä instituutioita varten.

Myös *Skatan och svalan* pyrkii osoittamaan eron asioitten luulotellun ja todellisen tärkeysjärjestyksen välillä. 'Harakan' mielestä 'pyrstö on merkittävin lahja, joka linnuille on suotu'. 'Pääsky' korjaa, että 'siivet toki ovat tärkeämmät, vaikka onkin ymmärrettävää, että moni pitää ensisijaisena sitä, mikä eniten häiritsee ja kiinnittää huomiota'. Kyse on siis perimmäisen olemuksen ja ulkokuoren välisestä erosta.

Papegojan kertoo 'papakajasta', joka 'tuhat vuotta sitten lauloi kauniimmin kuin muut linnut'. Eräänä päivänä se tuli ajatelleeksi, että sen lahjakkuus kuluu hukkaan 'tylsille eläimille ja kuuroille puille laulaessa'. Se ryhtyi 'selittämään ja luennoimaan syvällisestä runoilijan olemuksestaan - ja siitä lähtien se on istunut orrella, kultaisessa häkissä ja puhunut puhumasta päästyään'.

Tätä allegoriaa voi pitää yleisenä varoituksena omahyväisyyden ja ylpistymisen rappeuttavasta vaikutuksesta. Mutta selvästikin runo osoittelee myös esteetikkojen ja akateemisten piirien suuntaan. Proosateksteissään Lagercrantz käyttää 'papakajian' asemesta sanaa "litteraturvetare" (ks. esim. OL 1986, 63). 'Kultainen häkki ja orsi' taas vastaavat 'akateemista oppilaitosta ja katederia'. 'Laulaminen' voidaan tulkita myös mitalliseksi riimirunoksi, jolloin 'puhuminen' edustaa paitsi runon selittämistä myös modernia runoa.

Inga Lindholmille 9.2.1934 lähettämässään kirjeessä Lagercrantz nimeää kriitikko Sten Selanderin ironiansa kohteeksi. Tällöin papukajafaabeli oli kuitenkin tekeillä proosamuotoisena, joten se ei voi täysin vastata julkaistua runomuotoista tarinaa. (Storå 1990, 123-124.)

3.1.2 Elämän sykliisyys, vanheneminen ja kuolema

Ihmisen tajunta ja varsinkin alitajunta on taipuvainen hahmottamaan todellisuutta arkkityyppisten mallien ja myyttisten kaavojen mukaisesti. Elämän ryhmittäminen neljään jaksoon, jotka kehämäisesti seuraavat toisiaan, on myyttien maailmalle tyypillinen piirre. Northrop Frye sisällyttää jaksoihin seuraavanlaisia asioita:

- 1) Sarastuksen, kevään ja syryn aikaan kuuluvat kertomukset (luonnon) elpymisestä, ylösnousemuksesta, luomisesta ja sankarin syntymästä. Samalla kyseessä on pimeyden, talven ja kuoleman voimien tappio.
- 2) Huippukohdan kertomukset kuvaavat häitä, pyhää avioliittoa, riemuvoittoa tai paratiisiin astumista. Kyseessä on siis elämän "kesä" tai "keskipäivä", sen "aurinkoinen" puoli.
- 3) Auringonlaskun ja syksyn jaksossa on kyse sankarin eristämisestä, väkivaltaisesta kuolemasta, kuolevasta jumalasta tai uhrista.
- 4) Pimeyden, talven ja tuhoutumisen jakso kuvaa näiden voimien riemuvoittoa, tulvaa tai paluuta kaaokseen. (Frye 1960, 155-156.)

Fryen mallissa kuhunkin ryhmään liittyy tietty genre, jolle kyseinen tilanne on tyypillinen (1) komedia, 2) romanssi, 3) tragedia ja 4) satiiri). Lajiteoria ei kuitenkaan ole tässä yhteydessä oleellista vaan se, että syklinen rakenne hallitsee kaikkea myyttistä ajattelua. Esimerkiksi (runon *Svart är min moders hår* yhteydessä esiin tuleva) hedelmällisyyskultti sisältää maatalouteen liittyessään eri vuodenaikoina suoritettavia riittejä, joilla pyritään takaamaan auringon ja kevään paluu talven jälkeen sekä luonnonvoimien suosiollisuus tulevalle sadolle. Ihmisen elämänkaareen liittyessään myyttinen ajattelu tulee esille ikäkausi- ja siirtymäriitteinä, joita nykyisessä länsimaisessakin kulttuurissa edustavat lapsen kastaminen, ripille pääsy, avioliittoon vihkiminen ja ruumiin siunaaminen.

Lagercrantzin lyrükassa esiintyy lintusymboliikan lisäksi toinen keskeinen symboli, mossen 'suo', joka on kiinteässä yhteydessä elämän sykliisyyden ajatukseen. *Svenskt Litteraturllexikonin* mukaan 'suo' on "sinnebilden för nattsidan, det undermedvetna" (Svenskt Litt. 1970, 299). Pekka Tarkan mukaan kirjallisuuden myyttinen aines ja alitajunta liittyvät yleisemminkin yhteen: monesti tekstin myyttinen aines - tekstin viittaussuhde myytteihin - toimii sekä kirjailijan että lukijan alitajunnassa tiedostumatta (Tarkka 1979, 223).

Teoksessaan *Om konsten att läsa och skriva* Lagercrantz kertoo suhteestaan suohon seuraavasti:

Jag har vuxit upp på en mosse, en del av en slätt. Vid horisonten synes platta berg. I mossens torvlager hiittades drunknade djur som bevarats av garvsyran. Jag vet inte vad detta landskap betyder. En vid horisont finns, ett djup att slukas upp av, det förflutna bevarat som vore mossen en port till underjorden.

Vad jag vet är, att inget annat landskap väcker inom mig en sådan känsla av förtrolighet. Allt kan hända, då detta är närvarande. I varje annat är allt stumt (OL 1986, 86).

Valikoiman *En blödande ros* esipuheessa Lagercrantz arvelee, että hänen syntymästään saakka näkemänsä suomalaisema on tartuttanut häneen kuoleman mielialan, tunteen, että "det är sent på jorden" (OL 1991, 5). Runonsa *Träskfolket* (1943) syntypohjasta hän kertoo, että hänestä oli vaikuttanut kuin turvekanaalit olisivat ammotel-

leet nielaistakseen hänen isänsä, jonka turpeennostoyhtiö oli sodan loputtua (1920) osoittautunut kannattamattomaksi. Hänestä tuntui, että hän kuului tuhoontuomittuun sukuun ja että maailma oli vajoamassa. Ja hän kuvitteli, että muinoin suolla asustaneen kansan henget nousisivat kesäöisin ylös syvyyksistä. Hän oli aavistavinaan, että kuolemanvaltakunnan portti oli nyt auki - kuolleiden palata ja hänen sukunsa astua alas (OL 1982, 58-59).

Kysyin Lagercrantzilta kirjeitse mm. sitä, kuinka tietoisesti hän on käyttänyt lyriikassaan symboleja, mutta 28. heinäkuuta 1991 päivätyssä vastauksessaan hän kertoo olevansa jäävi arvioimaan asioita, jotka ovat liian lähellä hänen persoonaansa (ks. liite 1, s. 199). Näyttää kuitenkin siltä, että sanalla *mossen* on hänen lyriikassaan kahtalainen tehtävä symbolina. Yhtäältä se on analoginen - ilmeisesti harkittu - alitajunnan vertauskuva, sillä suo nielee, kätkee, säilyttää ja saattaa odottamatta paljastaa kadonneita olioita, kuten alitajuntakin. Mutta toisaalta *mossen* on myös osittain alitajuinen symboli, joka viittaa runoilijan sielunmaisemaan, luonteeseen ja lapsuudenkokemuksiin. Tämän lisäksi se tietysti tarkoittaa myös 'suota'.

Esimerkkinä symbolin esiintymisyhteyksistä analysoin aluksi Lagercrantzin runot *Mossen* ja *Sommarkväll på mossen*. Koska *Mossen* jakautuu neljään pitkään jaksoon, käyn ne läpi yksi kerrallaan. Runomittaa kriteerinä pitäen olisikin puhuttava neljän runon sikermästä, mutta koska runot on sijoitettu yhteisen otsikon alle ja koska vain kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa esiintyy (6 kpl) tällaisia pitkiä, moniosaisia runoja, on johdonmukaista laskea myös *Mossen I-IV* yhdeksi runoksi. Runon jaksot liittyvät toisiinsa kuten sinfonian tai oopperan osat, jotka yhdessä muodostavat ilmaisullisen kokonaisuuden. Yhteensä runossa on sataneljä säettä, jotka jakautuvat siten, että pisimmät ovat ensimmäisessä ja lyhyimmät viimeisessä jaksossa. Ensimmäisessä jaksossa on 20, toisessa 30, kolmannessa 24 ja viimeisessä 30 säettä.

Ensimmäinen jakso koostuu kauttaaltaan viisipolvisista trokeesäkeistä. Nelisäkeet noudattavat loppusointukaavaa abab (viimeisessä säkeistössä ijIj). Jakson kymmenestä riimiparista neljä on kategorianvastaisia. Valtaosa riimisanoista on yksitavuisia. Vain jakson ensimmäinen ja kolmas säe päättyvät kolmitavuiseen sekä kolme viimeistä säettä kaksitavuiseen riimisanaan, ja näissäkin tapauksissa aksentit osuvat metrisesti nousutahdille.

Poikkeavien riimisanojen voi kuitenkin katsoa tähdentävän ensimmäisen ja viimeisen nelisäkeen merkitystä. Riimipari *ödemark : patriark* korostaa 'suon' valtavuutta ja majesteettisuutta - sen lisäksi, että se sisältää jakson läpikäyvän ajatuksen autiudesta, elottomuudesta ja uneliaasta tunnelmasta, jota metrisen rakenteen tasolla edustavat pitkähköt, hidasliikkeiset ja vakavat trokeesäkeet.

Jakson lopussa taas on painotettu 'suon' ja alitajunnan yhtäläisiä piirteitä. Riimipari *försvann : varann* viittaa alitajunnan tallentavaan (nielaisevaan) ja yhdistelevään toimintaan. Ilmaisuihin, *går igen*, on puolestaan moniselitteinen: 'suon' pinnan alla olevaan "kuolemanvaltakuntaan" viitatessaan se merkitsee 'kummitella' mutta sillä on myös merkitys 'tulla uudelleen esiin'. Itse asiassa merkityksistä kumpikin sopii myös alitajuisten muistikuvien ja oivallusten yhteyteen. 'Eläimiin' viittaavien persoonapronominien *hans* ja *hennes* sekä säkeen, *Djur och mänskor söker till varann*, voi katsoa tarkoittavan sitä, että tietoisuuden lisäksi persoonallisuutta muovaavat ja ohjaavat myös vietit; 'eläimet' ja vietithän mielletään yleisesti toisiinsa liittyviksi.

Jakson viimeistä nelisäettä painottaa myös se, että lauseen, *Lyssnar man i dimman hör man än / hennes skri*, katkaisee jakson ainoa vahva säkeenylitys. Sanan

skri ansiosta 'kuovin' ja 'hevosen' ääntely rinnastuvat toisiinsa. 'Hevosen hukkumisen' siis tulee mieleen 'kuovin äänestä', ja näin ollen 'kuovi' on tavallaan 'hevosen' haamu, joka äänтелеe.

'Suosta' annetaan metaforien ja vertausten avulla vahvasti personifioitu kuva. Jo runon ensimmäinen verbi *ligga* merkitsee paitsi 'olla', 'sijaita' myös 'maata', 'levätä', 'nukkua'. Jatkossa kielikuvat muodostavat myös normipoikkeamia. 'Suon' sanotaan olevan 'pakanallisen alaston, huohottava ja synkkä' ja sitä verrataan 'nukkuvaan patriarkkaan', jonka punaista partaa edustaa kuvauksessa 'suon' hapsottava kanervikko. Toisessa nelisäkeessä puhutaan 'suon harsomaisesta hengityksestä', jolla -silläkin- on inhimillisiä ominaisuuksia: se 'lepää valkoisena ja säälimättömänä pitkin suovanhuksen kehoa'. Samaten 'suon kumeat huokaukset asuvat' syvyydessä ja kuplivat 'raskasmielisesti'.

Edelleen kolmannessa säkeistössä annetaan 'kuovin kirkumisen' synonyymiksi kertosaie, jossa 'lunnun' sanotaan 'viiltävän vaaleita viivoja sumuun'. Tavanomaisempia sen sijaan ovat äänensävyä kuvaava vertaus, *klar som silver*, ja seuraavassa säkeistössä painoa kuvaava vertaus: *hovar blev som bly*. Metaforaksi taas jäsentyy lause: *ögon blev till röda sår*.

Koko runon ensimmäisessä jaksossa on yhteensä kaksitoista normipoikkeaman sisältävää säettä, mikä on huomattavan paljon. Käytettyjen runollisten tyylikeinojen avulla on tässä selvästikin pyritty luomaan tietty tunnelma, minkä jälkeen ajatus 'suon kuolleista hengistä' ja näiden esiintulosta vaikuttaa aivan luontevalta.

Mossen

I.

Väldig ligger mossens ödemark,
hedniskt naken, flämtande och tung,
som en gammal somnad patriark,
röd i skägget av en stripig ljung.

Andedräkten ligger som ett flor,
vit och rå omkring den gamles kropp.
Dova suckar, som i djupet bor,
bubblar tungsint men när aldrig opp.

Spoven skriker ur sitt gråa bröst,
skär igenom dimman blanka streck.
Ömsom klar som silver är hans röst.
Ömsom tonar sängen hes av skräck.

I den vattensjuka sänkans dy
drunknade ett kolsvart sto en vår.
Hennes lätta hovar blev som bly.
Hennes ögon blev till röda sår.

Lyssnar man i dimman hör man än
hennes skri, när hon till sist försvann.
Mossens döda andar går igen.
Djur och människor söker till varann.

(OL 1964, 9-10 / D.d.f. 1935)

Runon toisen jakson säkeistöt ovat viisisäkeisiä (femrading) ja noudattavat loppusointukaavaa aBaaB (kaksi ensimmäistä säkeistöä aBAaB // cDCcD). B-

tyypin riimisanaan päättyvät säkeet ovat kolmipolvista ja a-tyypin sanaan päättyvät säkeet nelipolvista trokeeta. Säkeessä, – i dikets djup och blänker, on painoton esitahti sanalla i. Sylwanin runousopin mukaan tällainen poikkeava esitahti (rytmimuutos säkeen alussa) on trokeesäkeissä luvaton (Sylwan 1966, 11). Vastaavaa tapausta ei löydy muista Lagercrantzin mitallisista runoista.

Riimisanoista a-tyyppiset ovat yksitavuisia - paitsi viol ja kanal, joissa aksentti kuitenkin on jälkitavulla - ja B-tyyppiset ovat kaksitavuisia - paitsi försvinner, jossa aksentti on kuitenkin keskimmaisella tavulla.

Jakson ensimmäisessä säkeistössä on poikkeavan riimisanan lisäksi myös kolme normipoikkeamaa ja kolme säkeenylitystä, ja edelliselle jaksolle tyyppillinen personifointi näkyy jatkuvan. 'Auringon' sanotaan 'makaavan peloissaan (tai vapisten) ruohonkorsien lomassa' ja sinertävä 'taivas' nähdään 'taivaansinisenä hameena', joka 'kulkee' kukkien yllä. Ilmaisussa, mossens ljusa väsen, on sanalla ljus paitsi merkitys 'vaalea' myös merkitykset 'aurinkoinen' ja 'toiveikas'.

II.

Andra dagar ligger sol
darrande bland gräsen.
Över kattfot och viol
far en himmelsfärgad kjol:
mossens ljusa väsen.

Flickan håller ensam bal,
dansar sedd av ingen.
Stilla i en brun kanal
mitt i nattens gröna schal
putsar anden vingen.

Gäddan får en groda fast,
vill ej gärna släppa.
Blixtnabbt och med tvära kast,
som om vingen plötsligt brast,
far i skyn en snäppa.

Nu får raphönsäggen liv,
bruna skälen spricka.
Spoven går med långa kliv
värdigt över gyttjans kiv.
Korna går att dricka.

Pojkarna med bockad rygg
vänder torv och stänker
gyttja på sin kropp mot mygg.
Svagdricksflaskan gungar trygg
i dikets djup och blänker.

Vita molnet löses opp,
skingras och försvinner.
Solen stannar i sitt lopp,
driver sveft ur varje kropp,
flammar gul och brinner.

(OL 1964, 10-11 / D.d.f. 1935)

Päinvastoin kuin edellisessä jaksossa, jossa 'suo' kuvattiin tuskin elolliseksi, 'vanhaksi uniseksi patriarkaksi', se esitetään nyt nuorena, elävänä ja toiveikkaana. Toisen säkeistön aloittava flickan viittaa juuri nuoruuteen. Sanarunukaisessa mielessä olisi jopa yhteyden sopimatonta (koomista) ajatella 'tyttö suolle pitämään yksinään

tanssiaisia'. (Tämä ei tietenkään kiellä mahdollisuutta, että runoilijalla olisi ollut lähtökohtanaan moinen koominen tapaus.) Flickan edustaa siis 'suon nuorta, valoisaa olemusta' ja *bal* viittaa 'suon' elollisuuteen. *Ensam* ja *sedd av ingen* sopivat kuvaan mukaan, sillä 'suo' on kaikesta huolimatta erämaata. Toiveikkaaseen mielialaan liittyen myös säkeistörakennetta ja metriikkaa leimaavat tietty keveys ja laulunomaisuus.

Metafora *nattens gröna schal* sisältää -sekin- personifikaation: 'yö' rinnastetaan siinä sanan *schal* avulla naishenkilöön. Merkittävää ilmauksessa on lisäksi se, että metriikan puolesta sanan *gröna* tilalla voisi yhtä hyvin olla tavanomaisempi *mörka* tai *svarta*. Kun kuitenkin juuri symbolikielessä positiivisiin yhteyksiin liittyvä sana *gröna* on valittu 'yön hartiahuivin' attribuutiksi, se edellyttää myös itseään 'yötä' kohtaan myönteistä asennoitumista.

Kokonaisuudessaankin kuva on idyllinen: *Stilla i en brun kanal / mitt i nattens gröna schal / putsar anden vingen*. Viimeksimainitussa säkeessä esiintyy sana *anden*, joka suorastaan vaatii monimielistä tulkintaa, sillä sanan määrätystä muodosta ei voi päätellä, onko sen perusmuoto *and* vaiko *ande*. Toisin sanoen säkeistön lopussa kuvataan -paitsi sanamukaisesti 'sorsan puhdistautumista' - myös 'henkistä puhdistautumista' ja alitajuisten painolastien purkamista. Ja koska kyse on 'linnusta' ja sen 'siivestä' (kategorianvastainen riimipari *ingen : vingen*), on myös viittaussuhde 'vapautumiseen' ja 'lennokkuuteen' olemassa.

Seuraavissa kolmessa säkeistössä kuvataan yhä lisääntyvää toiminnallisuutta, elollisuutta ja elollisten olentojen määrää. Nimeltä mainittujen eläinten (*gädda, groda, snäppa, raphöns, spov, ko, mygg*) lisäksi mainitaan 'poikien' työskentely turpeenkuivauksen parissa ja 'linnunmunien kuoriutuminen'. Lintuihin liittyen on käytetty personifioivaa riimiparia *liv : kiv* ('elämä' - 'torailu'), mikä luo mielikuvan kiireestä ja suorastaan tungoksesta. Vaikutelmaa vahvistaa se, että jakson lopettaa toiminnan kuumeisuutta korostava hellesään kuvaus. 'Aurinko', kaiken elollisuuden mahdollistaja, ei enää 'piileskele' vaan on päässyt korkeimmalle kohdalleen ja 'pysähtynyt' siihen.

Viidennen säkeistön kaksi viimeistä säettä, *Svagdricksflaskan gungar trygg / i dikets djup och blänker*, vaikuttavat jokseenkin ylimääräisiltä; ne eivät sisällöllisesti tuo mukanaan mitään uutta, vaikka totta onkin, että janojuoma on tarpeen helteellä työskenneltäessä. Säkeet on ikään kuin laadittu sidotun säkeistömuodon täytteeksi. Säkeitten mukanaolo on silti perusteltavissa. Voidaan olettaa, että kategorianvastaisen riimiparin *rygg : trygg* ja vahvan säkeenylityksen jälkeinen prepositio *i* - joka lievästi rikkoo metristä rakennetta - on tieten tahtoen järjestetty säkeen alkuun. Näin runoilija esittää vastaväitteen sille, että kyseiset säkeet palvelisivat vain mittaa ja muotoa.

Tältä kannalta katsoen käy ilmeiseksi, että runon poljentoa on tarkoituksellisesti häiritetty juuri ennen jakson viimeistä säkeistöä, joka näin korostuu. Samalla rytmihäiriö korostaa 'aurinkoon', runon varsinaiseen "päähenkilöön" liittyvää säkeistönloppuista verbiä *blänker*. - Rytmihäiriö on kuitenkin jäänyt häiritsemään runoilijaa, sillä koko kyseinen säkeistö on poistettu runon viimeisimmästä versiosta. Tästä seikasta teen tarkempaa selkoa runon kolmannen jakson käsittelyn yhteydessä.

Viimeisen säkeistön merkitystä tähdentää myös siinä esiintyvä, jakson ainoa kolmitavuinen riimisana *försvinner*, joka on saanut parikseen voimakkaan, 'auringon hehkua' kuvaavan verbin *brinner*. Sikäli voidaan puhua nimenomaan "päähenki-

löstä", että säkeiden, *Solen stannar i sitt lopp, / driver svett ur varje kropp*, riimisanat saavat 'auringon' rinnastumaan ihmiseen. Ja juuri "päähenkilöstä" on kyse, koska 'auringon' läsnä- ja poissaolo on merkitystason kannalta ratkaiseva.

Omalla tavallaan muista stroofeista poikkeaa myös jakson kolmas säkeistö, jonka kaikki riimiparit ovat kategorianvastaisia. Lähemmin tarkastellen huomataan sen sisällönkin poikkeavan. Säkeet, *Gäddan får en groda fast / vill ej gärna släppa*, antavat ymmärtää, että kaiken elämän sekaan on jo alunperin kylvetty kuoleman siemen. Samaa seikkaa tähdentää kuvaus 'rantasipin' äkkinäisesti heittelehtivästä lentotyylisestä; itse asiassa säe, – *som om vingen plötsligt brast* –, viittaa viimeisen jakson säkeisiin: – *anden, vars vänstra/ vinge sårats / av ett skott*.

Kolmannessa jaksossa säkeistöt ovat kuusisäkeisiä (sexrading) ja noudattavat riimikaavaa aaBccB (toisessa säkeistössä ddeFfE ja viimeisessä JjKlIK). Metrisenä rakenteena on trokeen ja daktyylin muodostama yhdistelmämitta, jossa trokeiden ja daktyyliens esiintymisjärjestys on vapaa (fri blandad vers). Tässä mitassa painottomat esitahdit ovat sallittuja, ja niitä onkin käytetty varsin runsaasti.

III.

Längs blödande mark
nu ryker den stark
den hårda, höstliga stormen.
En farande sky
blir ständigt ny
slites och ändrar formen.

En starflock slår ner
bland videkvarter.
Haren, den gråa, förblöder
ur sliten artär
bland isiga bär.
Solen flämtar i söder.

Nu slits inom kort
trastboet bort
Fibrenna ryker och strimmar.
En tistel så röd
som brännstörvens glöd
står invid diket och glimmar.

Allt ropar: Förbliv,
du färgrika liv,
flyende fåglar stanna.
Men ingenting sker
och solen går ner
med blod kring strålände panna.

(OL 1964, 11-12 / D.d.f. 1935)

Riimisanoina a- ja c-tyyppiset ovat yksitavuisia, paitsi *videkvarter*, *artär* ja *förbliv*, joissa aksentti on jälkitavulla. B-tyypin riimisanat ovat kaksitavuisia, paitsi *förblöder*, jossa pääpaino on keskitavulla. Poikkeavista riimisanoina peräti kolme on siis toisessa säkeistössä ja yksi viimeisessä säkeistössä.

Kategorianvastaiset riimiparit ovat jakautuneet jokseenkin tasaisesti: kolmessa ensimmäisessä säkeistössä niitä on kussakin kaksi ja viimeisessä kolme; niiden osuus kaikista riimipareista on siis varsin suuri, 75%. Myös säkeenylityksiä on melko paljon:

kolmessa ensimmäisessä säkeistössä niitä on kussakin kolme ja viimeisessä kaksi; prosentuaaliseksi osuudeksi tulee 58%. Normipoikkeamia on ensimmäisessä ja viimeisessä säkeistössä kummassakin kaksi ja toisessa säkeistössä yksi.

Viimeistään runon kolmanteen jaksoon päästyään lukija huomaa, että neljä jaksoa vastaavat vuodenaikoja (kevät, kesä, syksy, talvi), sillä 'syksy' mainitaan nimeltä ilmaisussa *höstliga stormen*. Näkökulmaa laajentaen vuodenaajat rinnastuvat muihin syklisiin ilmiöihin, kuten vuorokaudenaikoihin (aamu, päivä, ilta, yö) ja elämänvaiheisiin (syntyminen ja lapsuus, nuoruus ja aikuistuminen, vanheneminen, vanhuus ja kuolema). Runosta on myös helposti havaittavissa neljä eri mielialaa, jotka ovat sovitettavissa kaikkiin mainitsemiini syklisiin ilmiöihin.

Ensimmäistä jaksoa leimaavat vakavuus, salaperäisyys ja aavisteleva sävy; toisen jakson keskeinen piirre on eloisuus ja toiminnallisuus; kolmanteen jaksoon sopivat ehkä parhaiten määreet raivokas, kohtalokas sekä tylyn enteellinen ja viimeistä jaksoa hallitsee niukkuus, vähäeleisyys ja autius. Koko runon asenteen kannalta kevätjakson ilottomuus on keskeisessä asemassa. Voidaan jopa tulkita, että ensimmäinen jakso on yleiskuvaus suosta tai suon luoma perusvire ja että kevään ja lapsuuden jakso puuttuu kokonaan. Mieleen tulee T.S. Eliotin *The Waste Land* -runoelma, jonka ensimmäinen lause kuuluu: "April is the cruellest month, –" (Eliot 1969, 37).

Avaimiksi syysjaksoon osoittautuvat ensiksi esiintyvä normipoikkeama eli metafora, *längs blödande mark*, sekä ainoa poikkeava B-tyypin riimiana *förblöder* ['kuolee verenhukkaan']. 'Veri' ja 'punainen' varoitusväri esiintyvät myös säkeissä: *En tistel så röd / som bränntorvens glöd -- ja -- med blod kring strålande panna*.

Tilanne vastaa täysin Fryen tekemän jaottelun syysjaksoa (Frye 1960, 155-156). 'Maa vuotaa verta', 'jänis kuolee verenvuotoon' ja 'ohdake kimmeltää punaista' varoitussignaaliaan; itse "päähenkilön" eli 'auringon' sanotaan ensin 'lepattavan (puuskuttavan) sammumaisillaan' ja sitten painuvan alas 'verta otsallaan'. Kaikki kuolee. Tapahtumien keskeisenä voimalähteenä on viuhuva ja tupruttava 'myrskytuuli', joka saa 'pilvet (taivaan) alituisesti häilymään' ja 'pudottelee linnunpesät'.

Jakson avaimena käyttämästäni - paljon poikkeuksia sisältävästä - toisesta säkeistöstä on olemassa kaksi aiempaa versiota, jotka alkavat kumpikin säkeillä: *En starflock slår ner / bland videkvarter*. Kuva kottaraisparvesta on alluusio, joka viittaa Danten kuvaaman helvetin toiseen piiriin, jossa rakkautensa takia hairahtuneita rangaistaan: "Liksom, när vintern kommer, starar bäras / af vingen bort i stora, tätä skaror, / så fördes syndig andehop af stormen / än hit, än dit, än upp än åter nedåt" (Dante 1905, 28). Kuva ilmentää levottomuutta näissä kummassakin yhteydessä. Lagercrantzin runossa säkeistön jatko kuuluu *Nya Dagligt Allehandassa* julkaistun version mukaan seuraavasti:

En vessla suger det röda
och hetsade blod han begär
ur en hares ryckande döda
kropp mellan frusna bär.

(OL 1933/NDA / Storå 1990, 117)

Heinäkuulle 1933 päivätyssä käsikirjoitusversiossa säkeistön jatko kuuluu näin:

Ur en hare vars lemmar förblöda
genom halsens öppna artär
suger en vessla det röda
och hetsande blod han begär
bland tistlar och frusna bär.

(OL 1933:3, 115 / Storå 1990, 117)

Näissä versioissa 'veri', 'punainen' ja 'kuolema' ovat jopa painokkaammun esillä kuin edellä analysoidussa muodossa. Myös *isiga* tai *frusna bär* on jokaisessa runon kehitysvaiheessa otettu mukaan kuvaa vahvistamaan. *Dikter 1935-1962* -teoksen versiossa on kuitenkin hylätty tarpeeton yksityiskohta, 'kärppä', ja saatu tarpeellinen aines tiivistettyä kolmeen entistä lyhyempään säkeeseen, niin että "päähenkilöllekin" on säästynyt säkeen verran tilaa: **Solen flämtar i söder.**

Vertailua voidaan jatkaa, sillä Lagercrantz on kelpuuttanut runon *Mossen* mukaan myös viimeisimpään kokoelmaansa *En blödande ros*. Siinä runon kolmannesta jaksosta on poistettu viimeinen säkeistö, joka teoksessa *Den Svenska Litteraturen* on esitetty esimerkkinä Lagercrantzin nuoruusajan "melankolisesta" lyriikasta (Forser 1990, 22). Runo kokonaisuudessaan säilyy tästä muutoksesta huolimatta melankolisen sielunmaiseman kuvana. Kevätjakso on sävyltään niin realistinen kuvaus keskiruotsalaisen suon keväästä, että kevään symboliikkaan kuuluvan riemun puute on silmiinpistävä. Myös kesän elollisuuden keskellä nähdään kuoleman läsnäolo. Näillä seikoilla on selvä korrelaatio sen kanssa, mitä Lagercrantz kertoo lapsuutensa traumaattisuudesta ja ilottomuudesta teoksessaan *Min första krets*.

Runon toinen jakso on viimeisimmässä versiossaan käynyt läpi paljon suuremman muodonmuutoksen. Edellä analysoidusta versiosta on poistettu neljäs ja viides säkeistö, jotka on korvattu yhdellä täysin uudella, toisen ja kolmannen säkeistön väliin lisättyllä stroofilla. Uusi säkeistö näyttää tältä:

Ovanför är luften full
av den ilskna myggen.
För den svarta bromsens skull
lägger hästen sig omkull
rullar runt på ryggen.

(OL 1991, 9)

Mukaan on tullut uusia eläimiä, **bromsen** ja **hästen**. Kesäiset kiusankappaleet, 'hyttyset' ja 'paarmat', tulevat aiempaa paremmin esille, ja näin liällinen idyllisyys katoaa. Pois taas ovat jääneet **rapphöns**, **spov** ja **ko**. Myös turvetta kääntävät ja liejua päälleen roiskivat 'pojat' on poistettu, samoin tarpeeton **svagdricksflaskan** ja ongelmallinen i-prepositiolla alkava, metrisesti poikkeava säe.

Osaltaan tässä muutoksessa on kyse samasta kehittelystä, joka on tapahtunut siirryttäessä kolmannen jakson alkuperäisversiosta lopulliseen julkaisuasuun. Metriikaltaan ja sanavalinnoiltaan epätyytyttävät säkeet on poistettu tai muutettu ytimekkääseen ja luontevaan muotoon. Alunperin runo on pyritty tekemään yksittäisen (todella tapahtuneen) tapahtuman kuvaksi ja kyseisen tapahtuman ehdoilla. Kun runoilija on etäännyttänyt itsensä omista subjektiivisista ja ainutkertaisista aistimuk-

sistaan, hän on pystynyt kirjoittamaan runon uudestaan yleisemmällä tasolla ja kielen omilla ehdoilla - rasittamatta ja venyttämättä ilmaisuja turhan päiten.

Tarpeettomat yksityiskohdat on poistettu, minkä ansiosta runon moniselitteisyys lisääntyy. Tähän liittyen kannattaa muistaa Aristoteleen rajankäynti historiankirjoituksen ja runouden välillä. Hänen mukaansa peräkkäisten yksittäistapausten luettelointi on historian tehtävä, kun taas kirjallisuus etsii yleisiä totuuksia. (Aristoteles 1982, 31.) Lagercrantz on nimittäin itse tähdentänyt samaa asiaa kirjassaan *Om konsten att läsa och skriva*. Lagercrantz ja Aristoteles puhuvat yhtenevästi myös todellisuudessa koetun ja sepitetyn kauhun vaikutuseroista. (ks. Littunen 1989, 12-13.)

Runon neljännessä jaksossa on viisi säkeistöä, joista kukin koostuu kuudesta säkeestä. Säkeistöt noudattavat loppusointukaavaa *xxa | xxa*. Stroofien ensimmäiset ja neljännet säkeet ovat metrisesti muotoa *s'ss | s's*, toiset ja viidennet säkeet muotoa *s's | s's* ja riimittyvät säkeet muotoa *s's | s'*. Ainuttakaan poikkeusta ei ole. Kertautuvan rytmin muodostaa siis yhdistelmämittainen jakso, joka alkaa yhdellä daktyylisellä runojalalla, minkä jälkeen seuraa viisi trokeista runojalkaa (kort blandad vers). Näissä kolmen säkeen jaksoissa ensimmäiset ja toiset säkeet päättyvät kaksitavuisiin sanoihin ja riimulliset säkeet yksitavuisiin sanoihin. Poikkeuksina ovat vain sanat *silverklar* ja *videspön*, joissa sivupainollinen tavu toimii riiminä.

IV.

Djupt i den mjuka
jorden trängde
frosten ned.
Över den vita
slätten ryter
vinden vred.

Snötäcket gnistrar
kallt i solen.
Livet flyr.
Vinglande, ryckigt
genom vinden
skatan styr.

Genom den klara
isens skiva
lyser blått
anden, vars vänstra
vinge sårats
av ett skott.

Tidigt en höstdag
lyfte svärmen.
Hon blev kvar,
bäddades sakta
i en kista
silverklar.

Upp mot den kalla
fjärran himmeln
sträcks i bön
nakna och svarta
några glesa
videspön.

Jakson normipoikkeamat ovat jokseenkin "kesyjä" ja tavanomaisia. Vaikka syksyn raivokkuus jatkuukin ensimmäisessä säkeistössä, jossa sanotaan 'raivoisan tuulen ärjyvän' (Över den vita / slätten ryter / vinden vred), sanonta on siksi tuttu, että huomio keskittyy pikemminkin sanajärjestykseen (vinden vred < den vreda vinden) kuin itse sanoihin ryter ja vred. Samoin on laita ilmaisun: Livet flyr. Elämän 'pakeneminen' korostuu lähinnä virkkeen ytimekkyyden ansiosta: kyseessä on jakson ainoa tapaus, jossa säe ja virke lankeavat yhteen.

Sangen sovinnaisia ovat myös metaforiset säkeet: -- bäddades sakta / i en kista -- ja -- sträcks i bön --. Sen sijaan vaikuttaa ensisilmäyksellä yllättävältä, että kolmannen säkeistön 'sorsaan' viitataan seuraavassa säkeistössä pronomiulla hon. Tilanne on kuitenkin tuttu jo tämän runon toisesta jaksosta, missä anden esiintyy määrättyssä muodossaan ja saa näin kaksoismerkityksen 'sorsa', 'henki'.¹⁶ Lentokyvytön 'lintu', joka vammansa takia jää luonnon armoille ja 'hautautuu jään sisälle', on tulkittavissa psyyken vammaksi, joka jähmettää sielun apatiaan. Koko jaksoa hallitsee pysähtyneisyys; ainoa elollinen olio on 'harakka', yleisesti "pahan ilman linnuksi" kutsuttu.

Ajatuksena ilmeisestikin on, että elämän kokeminen mielettömäksi johtaa näköalattomaan tai jopa toimettomaan kuoleman odottelemiseen. Runossa siis tarkastellaan elämää kuoleman peiliä vasten. - Mutta 'jähän jähmettynyt sielu' on tuttu kuva myös Danten *Helvetistä*, helvetin yhdeksännestä piiristä. Lagercrantzin Dantetutkielman (ilm. 1964) mukaan helvetti on kuitenkin ainoastaan asennoitumistapa, joka paratiisin perspektiivistä on vain näköharhaa. Pelkkä haave paremmasta (vapaudesta) saa koko helvetin häviämään (OL 1983, 56).

Samaan tapaan näkyy Lagercrantz ajatelleen jo kolmekymmentä vuotta aiemmin eli käsillä olevassa runossa. Vaikka neljännessä jaksossa - joka Fryen termein on pimeyden, talven ja tuhoutumisen jakso - vallitseekin kylmyys ja elottomuus, mitään varsinaista epätoivon vaikutelmaa ei kuitenkaan synny. Sarasto on hillittyä ja pidättyväistä, rytmi on vakaa, eivätkä riimit ja lukuisat säkeenylitykset aiheuta mainittavia vastakohta-asetelmia. - Ainakin ratkaiseva tekijä, toive paremmasta, on olemassa, sillä sanotaanhan viimeisessä säkeistössä paljaitten pajunvarpojen 'kukkottavan rukoillen kohti taivasta'. Näin ollen mossen symboloi melankolista mutta ei epätoivoista sielunmaisemaa.

Storån tutkimuksesta käy ilmi, että *Nya Dagligt Allehandassa* syksyllä 1933 julkaistussa *Mossen*-runon versiossa ei ole ollut talvijaksoa ollenkaan. Tässä vaiheessa runo on ollut luetteloivan yksityiskohtaista luonnonkuvausta. Vuodenvaihteessa (1933 / 1934) Lagercrantz on työstänyt runon omien henkilökohtaisten tuntojensa kuvaksi ja liittänyt mukaan talvijakson. Ainakin tämän version itsesääliisyys selittyy parhaiten lähtien liikkeelle runoilijan sairaudesta ja hänen ulkomailla oleskelustaan aiheutuneesta yksinäisyyden ja avuttomuuden tunteesta. Kaksi viimeistä säkeistöä ovat tällöin kuuluneet näin:

16 Anden määrättyssä muodossaan tulee vastaan myös mm. runon *Fågel i isen* (1943) analyysissä (ks. luku 3.2.1, s. 103).

Död är min sommar
död i drömmen
död, förbi.
Tungt är jag bunden
pulsens slår ej
mera fri.

Videna spreta
naket svarta
flytt har allt
som jag älskat
hjärtat skälver
hårt och kallt.

(OL 1933:3, 108 / Storå 1990, 116)

Huomiota kiinnittävää näytteessä on sanojen *min* ja *jag* toistuminen sekä yleensäkin sanaston sisäisyys. Sen sijaan runon lopullista (vuoden 1934 lopulla valmistunutta) versiota leimaavat substantiivien määrätyt muodot, jotka saavat kuvauksen sekä konkreettisemmälle että yleisemmälle tasolle. Kylmyys ja suojattomuus talvijaksossa ovat nyt jotain absoluuttista ja globaalista eivätkä vain minän sisäisiä kokemuksia. Minä-pronominia ei edes käytetä koko runossa.

Lagercrantzin runon vertaaminen samannimiseen E.A. Karlfeldtin runoon paljastaa mitä ilmeisimmän vaikutussuhteen, josta näkyy merkkejä muissakin runoissa läpi koko Lagercrantzin nuoruuden tuotannon. Karlfeldtiltä omaksuttuja piirteitä ovat ainakin säkeistö rakenteet, riimitys ja luontoaiheiden dominoiva asema. Yleisimmät metriset ratkaisut Lagercrantzin runoissa ovat viisi- tai kuusipolvinen jambi tai trokee sekä trokeen ja daktyylin yhdistelmämitta (kort blandad vers). Säkeistö muodostuu yleensä neljästä tai kuudesta (harvemmin viidestä tai kahdeksasta) säkeestä, ja useimmiten riimikaavana on aabcc jne. tai abab jne. Nämä kaikki ovat tyypillisiä piirteitä myös Karlfeldtin lyriikalle. Ja kun esimerkiksi *Svenskt Litteraturllexikon* mainitsee Lagercrantzin keskeisenä tunnusmerkkinä "hienostuneen luonnonsymbolien käytön", Karlfeldtin osalta puhutaan "elävästä luonnontunteesta" ja "laajasta tunneskaalasta" (*Svenskt Litt.* 1970, 276,299).

Siv Storå toteaaakin väitöskirjassaan, että "voidaan pitää selvänä, että Karlfeldtin sanoja, säkeitä, ehkä kokonaisia runojakin soi nuoren Olofin korvissa", sillä Karlfeldt kuului ajan kirjallisiin mahtihenkilöihin, ja häntä arvostettiin sekä Lagercrantzin perhepiirissä että koulussa. Storålle 23.11.1981 lähettämässään kirjeessä Lagercrantz kertoo lukeneensa paljon Karlfeldtiä parantola-aikanaan. Kahdenkymmenen ikäisenä Lagercrantz myös otti tavakseen opetella joitakin runoja ulkoa (Storå 1990, 170-171).

Lagercrantzin *Mossen In* ja Karlfeldtin runon välillä on varsin selvä transfiguraatiivinen viittaussuhde. Kun ensiksi mainitussa on riimityksen peruskaavana abab, subtekstinä olevassa Karlfeldtin runossa kaava on XaXa; kummassakin metrumi on trokeinen ja jopa runojalkojen määrä on sama. Runojen sanastossa on merkittäviä yhtäläisyyksiä, ja denotatiivisella tasolla myös sisältö on jokseenkin sama.

Merkittävin ero runojen välillä on siinä, että Lagercrantz käyttää personifiointia, jonka avulla hän toisaalta yksilöi kuvaamansa suon ja toisaalta yleistää suon vuodenaikojen syklisen vaihtelun kuvaamaan tiettyjä sieluntiloja. Karlfeldtin runossa 'suo' kuvataan pelkästään jähmeänä masennuksen ja kammon lähteenä. Läpeensä luotaantyöntävän 'suon' vastakohtana taas esitetään 'metsä'. Kolmas säkeistö vertaa metsää 'helluntaiasuiseen tupaan' ja tuomea 'ehtoollispaitaiseen tyttöön' - kun taas neljäs säkeistö vertaa suota 'köyhään itkettyneeseen morsiamen' kauhtuneine juhlaasuineen. Vertailu jatkuu kahdessa seuraavassa säkeistössä säkeistöjen sisäisenä. Kyseinen Karlfeldtin runo kuuluu seuraavasti:

Mossen

Nedom berget, bort mot skogens gränser,
breder mossen ut sig, flack och sank
Mellan låga, starrbevuxna tuvor
skymtar vattenytan fet och blank

När vid påskatid ett andpar sjunker,
trött av färden, hitåt ned ur skyn,
flyr det strax ånyo, vill ej smutsa
sina vingar i den bruna dyn.

Snart står skogen som en pingstklädd stuga,
grön och lövad efter veckans verk,
och en nyväckt hägg står vit på golvet
som en flicka i sin nattvardssärk.

Men med stilla svårmod fäster mossen,
lik en fattig och förgråten brud,
ljusa hardun, bleka hjortronblommor
mellan vecken av sin blacka skrud.

Och när inne genom trädens skymning
vina tjäderflykt och morkullssträck,
surrar här blott sländan, välva grodans
simtag tunga vågor som av bläck.

* * *

Torpflickan, sökande i skogen
en förirrad ko i sommarkväll,
kommer hon till mossen, tystnar hastigt
herues lockning, drillande och gäll.

Hon har hört, att hållfast gyttja gömmer
mången hemsk och blodig hemlighet.
Stundom som ett nödsken ut till bygden
ljuder tranans skrällande trumpet.

Barn, av sina egna mödrar strypta,
när ännu de knappt sett livet gry,
rike färdmän, rånade och dräpte,
sova i den bottenlösa dy...

Och med ögon lysande av rädsla
spanar barnet mellan all och tall:
spökligt över mossens döda pölar
svävar dimman, stinkande och kall.

(Karlfeldt 1974, 38-39 / V.k.v. 1895)

Lagercrantz on käyttänyt edellä olevan runon sanaston jokseenkin tyhjentävästi omassa runossaan, joskin alluusioiden esiintyminen rajoittuu Lagercrantzin runon ensimmäiseen jaksoon sekä toisen jakson alkuun ja osa yhtäläisyyksistä koostuu synonyymisista tai antiteettisistä ilmaisuista. Selvimmillään antiteettinen viittaussuhde on Karlfeldtin runon toisen säkeistön ja Lagercrantzin runon toisen jakson toisen säkeistön välillä: ajatus, -- flyr det [andpar] **strax ånyo**, vill ej **smutsa** / **sina vingar** i

den bruna dyn, on saanut vastineekseen säkeet: *Stilla i en brun kanal / mitt i nattens gröna schal / putsar anden vingen*. Sanontana *smutsa vingar* tarkoittaa lähinnä maineen häpäisemistä mutta myös henkiseen ahdinkoon joutumista.

Selvimmät yhtäläisyydet esiintyvät suon perusluonteen kuvailussa, linnun 'avunhuudoissa' ja maininnassa 'suon kätkemistä salaisuuksista', kuolleitten ruumiista. Runojen yhteistä sanastoa ovat mm. *mossen, andpar > anden, skyn, vingar > vingen, dy, flickan, stilla, groda, tung, ko > korna, gyttja, nödscri > skri, döda ja dimman*. Synonyymisia tai samankaltaisia ilmaisuja ovat mm. *breder mossen ut sig - > väldig ligger mossens ödemark --, flack > naken, sank > sänka, bottenlösa > vattensjuka, svärmod > tungsint, hardun > flor, stundom > ömsom, rädsla > skräck* sekä *spökligt över mossens döda pölar / svevar dimman -- > Mossens döda andar går igen*. Eksyneen lehmän etsintä on Lagercrantzin tekstissä vaihtunut toteamukseen: *Djur och människor söker till varann*. Samaten on 'kurki' muuttunut 'kuoviksi' ja esimerkiksi ilmaisu, *stinkande och kall*, sanapareiksi: *flämtande och tung* sekä *vit och rå*.

Lagercrantzin runossa irrallisen tuntuisiksi jäävät säkeet, *Flickan håller ensam bal, / dansar sedd av ingen*, selittyvät nyt helpommin, kun taustalla nähdään Karlfeldtin runo. Subtekstin vertaukset, joissa metsä on *som en pingstklädd stuga* ja tuomi taas *som en flicka i sin nattvardssärk*, ovat viittaavassa tekstissä muuttuneet symboli-ilmaisuksi, jossa *flickan* edustaa 'suon kesää'. Samalla *flickan* viittaa myös subtekstin jälkimmäisen osan aloittavaan 'torpan tyttöön', jolla on alkuperäisessä yhteydessään selkeä funktio: tyttö on etsimässä eksynyttä lehmää, ja hänen tajuntansa kautta kauhistellaan suon kätkemiä salaisuuksia, liejun nielemä ryöstömurhan ja lapsenmurhan uhreja.

Karlfeldtin lyriikan vaikutus Lagercrantzin tuotantoon näkyy siis olevan kiistaton. Sen sijaan on huomattavasti vaikeampi luokitella, onko vaikutus positiivista (mukailevaa) vai negatiivista. Kuten edellä on käynyt ilmi, ainakin kielikuvien tyypissä ja niille annettussa funktiossa on myös selviä eroavuuksia. Samaten voidaan havaita ero esitettyjen asenteiden intensiteetissä: Karlfeldt on huomattavasti välittömämpi ja innokkaampi kuvaamaan tunteenpurkauksia.

Storån väitöskirjaan sisältyy parikymmensivuinen selonteko Lagercrantzista Karlfeldtin tutkijana, *Jungfrun och demonerna* -tutkielman kirjoittajana. Sikäli kuin esitetyistä tosiasioista voi päätellä, Lagercrantz on kahden ensimmäisen kokoelmansa runoilla pyrkinyt kilpailemaan edeltäjänsä kanssa, etenkin ilmaisujen ytimekkyyden ja ilmaisevuuden sekä hiotun tyylin ja metriikan osalta. Samalla aikavälillä hänen käsityksensä runoilijan tehtävästä ja Karlfeldtin runojen arvosta ehti kuitenkin muuttua kahdesti.

Syyskuussa 1935 hän kirjoitti Inga Lindholmille, että runojen ulkoa opettelu ja toistuva uudelleen lukeminen on hyvä keino selvittää niiden ominaislaatua. Sanat muuttuvat joko "mauttomiksi ja vastenmielisiksi" tai yhä "helpommiksi, paljaammiksi ja rakkaammiksi". Lagercrantzin mukaan Runeberg selviää tästä testistä mutta Karlfeldt ei aina. Seuraavaan kevääseen mennessä Lagercrantz omaksui käsityksen, jonka mukaan runoilijan kuului kuvata ajan ilmiöitä (junia, autoja, siltoja, työttömiä) eikä luontoa ja maaseutua. Karlfeldtin tyyppisellä runoilijalla ei enää ollut elämisen mahdollisuutta Ruotsissa. Syksyllä 1936 Lagercrantz sai kuitenkin pro gradu -työnsä

(trebetygsuppsats) aiheeksi Karlfeldtin esikoiskokoelman *Vildmarks- och kärleksvisor*, ja tutkielman edetessä ymmärtämys Karlfeldtiä kohtaan palasi.¹⁷ (Storå 1990, 171-174.)

Valvoja-Aika -lehteen kirjoittamassaan artikkelissa Lagercrantz asettui vastustamaan ruotsalaista uutta suuntausta, jonka mukaan runoilijan pitää työskennellä sosiaalisten probleemien parissa ja ilmaista tahtonsa ajankohtaisiin kysymyksiin nähden. Hänen mukaansa modernille ihmiselle - ainakin dosentti Viktor Svanbergille - luontorunoilija oli kauhistus, - vaikka todellisuudessa kukaan ei voi elää oman aikansa ulkopuolella ja vaikka kaikki runous on aina ollut sosiaalista. Lagercrantzin mielestä ylevää ja totta oli sellainen runous, joka oli yhtä kirjoittajan kanssa. Karlfeldtin arvoa ei voinut laskea se, että hän oli harvoin käsitellyt ajan kysymyksiä suoraan; koko hänen elämänsä oli sosiaalinen urotyö ja esimerkiksi *Fridolins visor* oli suurkaupunkien pinnallista ja laumaherkistä kulttuuria kohtaan suunnattu isku. (OL 1937, 345-353.)

Lagercrantzin asennemuutokset eivät nähdäkseni ole jättäneet mitään jälkiä hänen toiseen kokoelmaansa, joka oli tekeillä rinnan Karlfeldt-tutkielman kanssa. Ainoat runot, joissa edes mainitaan koneista, ovat *På resa* (juna) ja *Den gamla bilen* (Chrysler-merkkinen uusi auto ja ulosajetun auton romu). 'Matka' on kuitenkin kuvaus elämänkulusta; samaten auton vaiheet kuvaavat allegorisesti ihmisen elämänsä kaarta, joka päättyy viimeiseen leposijaan. Ilmeisesti Lagercrantzin vaihtelevissa käsityksissä onkin ollut kyse hänelle tyyppillisestä polemisoinnista sekä uusien, outojen näkemysten testaamisesta asettumalla vieraiden käsitysten puolelle ja väittelemällä niistä.

* * *

Sommarkväll på mossen on runo Lagercrantzin järjestyksessä toisesta kokoelmasta *Den enda sommaren*. Runo koostuu kolmesta seitsemänsäkeisestä stroofista (sjurading), jotka noudattavat loppusointukaavaa aBaBccX. Sjurading on yleinen virsissä ja hengellisissä lauluissa mutta tällöin riimikaava on tavallisimmin tyyppiä AAbCCxb (Sylwan 1966, 17). Runon metrumina on yhdistelmämitta, jossa trokeiden ja daktyyli- en suhteellinen määrä sekä asema vaihtelevat vapaasti (fri blandad vers) - kuitenkin niin, että a- ja c-tyypin riimeihin päättyvissä säkeissä on neljä ja muissa säkeissä kolme runojalkaa.

Useimmissa säkeissä on kahdeksan tai yhdeksän tavua. Poikkeuksen tekevät säkeet, ~ som vit i gräset skälver – (muotoa s|s's|s's|s's) ja Snart står sjöarna tomma (muotoa s's|s'ss|s's), joissa on vain seitsemän tavua. Trokeiden ja daktyyli- en järjestyksen suhteen erilaisia metrisiä kombinaatioita on runossa yksitoista.

Kaikki riimittömät sekä B-tyypin riimiin päättyvät säkeet loppuvat kaksitavuiseen sanaan; a- ja c-tyyppiset riimisanat ovat yksitavuisia, paitsi *armbandsur*, joka onkin runon teeman kannalta merkittävä sana. Keskeisenä ajatuksena on nimenomaan ajan kulumisen ja sen mukanaan tuomat ilmiöt.

17 Tutkielma tarkastettiin keväällä 1937. Tällöin työn nimi oli "Karlfeldts diktring till och med 1895", ja siinä tarkasteltiin esikoiskokoelmaa nuoruusajan taiteellisten yritelmiä päätapiteena. Painettu versio "Jungfrun och demonerna" ilmestyi syksyllä 1938 (Storå 1990, 172,175).

Sommarkväll på mossen

Natten faller kring skymda land.
 Tuvorna svepas i dimma.
 Stilla i naten ligger en and
 och murknade grenar glimma.
 Spoven av ugglornas läten väckt
 hässjar på balen med halsen sträckt
 och lyfter näbben mot månen.

Ännu är jorden villig och varm,
 men kylig himmelens välver
 över ditt hår och din bara arm
 som vit i gräset skälver,
 och som ett litet, nattligt djur
 knäpper därnere ditt armbandsur
 i tveklös och evig hunger.

Livsur, dödsur, timmarna går.
 Snart står sjöarna tomma.
 Spovarna följer de gamles spår
 och endast tistlarna blomma.
 Är du mig nära i hösten än,
 främmande gäst och starka vän,
 som andas tyst vid min sida?

(OL 1964, 40 / D.es. 1937)

Ensimmäisessä säkeistössä lähinnä vain viritetään oikea tunnelma, johon kuuluvat oleellisesti 'alkava yö', 'sumu', 'virvatulet' ja 'lintujen (pöllön ja kuovin) ääntely' sekä 'kuu'. Säkeistössä on kaksi metaforaa: 'mättäät kietoutuvat (kiedotaan) sumuun' ja 'kuovi' vertautuu heinäntekijään, kun sen sanotaan 'haasioivan' heinäpaalin päällä. Kategorianvastainen riimipari **dimma : glimma** muodostaa lievän jännitteen.

Toisen säkeistön alussa on 'maan' ja 'taivaan' välistä antiteettisyyttä korostettu määreiden, **villig och varm** ja **kylig**, välisellä vastakohtaisuudella, minkä ansiosta stroofin kaksi ensimmäistä säettä ovat metaforisia, ts. 'taivas' ja 'maa' on personifioitu tahdollisiksi olioiksi. Säkeistön lopussa on kaksi normipoikkeamaa, kaksi säkeenylitystä ja jo edellä mainittu poikkeava riimisana **armbandsur**. Rannekellon tikitystä verrataan ensin 'yöllisen eläimen' naksutukseen, minkä jälkeen todetaan, että kellolla on 'epäröimätön ja ikuinen nälkä'.

Viimeisessä säkeistössä ajatus tarkentuu. Itse asiassa vasta säe, **Livsur, dödsur, timmarna går**, selittää, mikä on aiemmin mainittu **nattligt djur** ja mitä tarkoittaa kellon 'nälkä'. Vastakohtaparin, **livsur, dödsur**, ensimmäinen sana on ilmeisesti runoilijan itsensä sepittämä. Kaikkia 'kelloja' kuitenkin yhdistää se, että niiden 'tikitys' tapahtuu ajassa; ne mittaavat elinaikaa pois. Näin 'elämänkello' lopulta osoittautuu-kin 'kuolemankelloksi'. Itse **dödsur** puolestaan tarkoittaa normaalissa puhekielessä ju-meihin eli puunkaivajiin kuuluvaa kovakuoriaista ('*anobium pertinaxia*'), jonka öisin seinähirsissä pitämän naksutuksen on uskottu ennustavan kuolemantapausta taloon.

Seuraavat kolme säettä, **Snart står sjöarna tomma. / Spovarna följer de gamles spår / och endast tistlarna blomma**, kuvaavat syksyn tuloa ja luonnon autioitumista, mikä on väistämätön seuraus ajan kulumisesta. Kaksi ensin mainittua säettä kertovat saman asian eri sanoin: 'muuttolinnut lähtevät'. Toisaalta säkeet voi myös tulkita niin,

että *sjöarna* edustaa 'elämän lähdeä' ja *spovarna* 'ihmisten sieluja', jolloin kyse on 'elämänveden loppumisesta'. Tähän tulkintamahdollisuuteen viittaa adjektiivimuoto *gamles*, joka on genetiivimuoto substantivoidusta adjektiivista *gammal* (poikkeuksellisesti e:llinen muoto on monikko eikä yksikön maskuliininen muoto). Sanonta "i de gamla spåren" tarkoittaisi 'totuttuun tapaan', mikä hyvinkin kuvaisi lintujen muuttoa - mutta -- *följer de gamles spår* -- viittaa pikemminkin merkityksiin 'seuraavat vanhempiensa / esi-isänsä jälkiä'.

Säe, *Är du mig nära i hösten än* --, tuo esille epävarmuuden tulevasta, mikä - sekin - johtuu elämän aikasidonaisuudesta. Säkeenylityksen jälkeinen määräiteosa, -- *främmande gäst och starka vän* --, rinnastaa vastakohtat keskenään ja tuo samalla mukanaan eksistentiaalisen vaikutelman - varsinkin yhdistettynä ajan armottomaan etenemiseen ja epätietoisuuteen tulevasta.

Främmande gäst ['vieras vieras'] lienee parhaiten suomennettavissa 'muukalaiseksi'. Ja eksistentiaalismin näkökulmastahan kaikki - myös oma itse ja paras ystävä - ovat muukalaisia maailmaan nähden ja joutuvat itse luomaan olemuksensa sekä elämänsä. Elämän tarkoituksettomuutta korostaa kategorianvastainen riimipari *tomma : blomma*, ja tulevaisuutta koskeva kysymys kertautuu toisessa kategorianvastaisessa riimiparissa *än : vän*. Myös elämän kokeminen tarkoituksettomana on tuttua eksistentiaalisista, varsinkin Sartren siitä esittämässä muodossa, jonka mukaan ihminen on "tuomittu vapauteen". Mitään valmiina annettua elämän tarkoitusta, arvojen maailmaa tai jumalaa ei ole, joten ihminen voi kyllä vapaasti valita, mitä itsestään tekee. Mutta toisaalta ei ole myöskään mitään mihin vedota oikeuttaakseen tekonsa. Vain ihminen voi olla vastuussa ihmisen teoista ja päätöksistä, joilla on esimerkin vaikutus toisiin ihmisiin. Näin vapaus aiheuttaa ahdistusta ja avuttomuutta (Wilenius 1982, 147-148, 155-160).¹⁸

Runon kokonaishahmossa toteutuu seuraava kehityslinja: Ensimmäinen säkeistö kuvaa 'päivän' vaihtumista 'yöksi'; toinen säkeistö kuvaa 'auringonlämmön hiipumista' ja siirtymistä 'öiseen kylmyyteen'. Kolmas säkeistö esittää, synteesinä edellisistä, 'kesän' vaihtumista 'syksyksi', mikä puolestaan reflektoi ajatuksen 'elämän syksystä' ja siirtymisestä elämästä iäisyyteen. Suurimpana erona runon *Mossen* jälkipuoliskoon on, että tässä runossa faktisena tapahtuma-aikana on myöhäinen 'kesäilta', ja vain ajatukset kulkevat tulevassa. Tätä liikettä ilmentää myös kategorianvastainen riimipari *går : spår*. - *Mossen* taas esittää syklin vaiheet - kurkin erikseen - tässä ja nyt olevina.

Kaiken kaikkiaan 'suo', joka edellisissä runoissa esiintyy miljöönä, on se maisema, joka on painanut jälkensä myös runoilijan (tekijän) sielunmaisemaan ja hänen lyriikkaansa. 'Suo' toimii viitekehyksenä ja tapahtumapaikkana, joka yhteydestä riippuen saa psykologisia (piilotajunta), mystisiä ('suon henget') tai myyttisiä (syklisyys) ulottuvuuksia. Mutta samainen sielunmaisema on läsnä myös runoissa, joissa 'suosta' ei mainita mitään.

'Suo', jonka voi määritellä melankolisen sielunmaiseman symboliksi, sisältää keskenään vastakkaisia komponentteja; melankolinenkaan ihminen ei aina ole

18 Muukalaisuuden ajatuksen muunnelma esiintyi muuten jo keskiajan katollisessa uskonnonfilosofiassa, jossa maallinen elämä nähtiin muukalaisuutena ja matkana kohti taivasta, joka oli sielun alkuperäinen koti (vrt. esim. OL 1970, 106-107).

surumielinen, ja toisaalta hän voi vajota epätoivoiseen kyynisyyteen ja masennukseen. Kuvattu luonnontilojen syklisyys edustaa näin ollen kertojan psyyken tiloja. Myös sanan *vatten* käyttö liittyy Lagercrantzin runoissa erilaisiin psyykkisiin tiloihin ja elämän syklisyyteen.

Vattengudinnan alkaa säkeillä: *Vattengudinnan är bränd av solen, / fyrtio år nu och nära gränsen*. Ilmaisua *nära gränsen* voi tarkoittaa 'lähellä rajaa' tai 'kuolemaisillaan', ja kumpikin merkityksistä sopii yhteyteen. 'Jumalatar' kantaa kuitenkin 'merta säkissä selässään', joten vettä pitäisi riittää. Runo päättyy pyyntöön: *Moderliga vatten, / alstrande* ['luova', 'herättävä'] *vattengruva, / förbarma dig*. Runon minä siis kärsii luovuuden kitukasvuisuudesta ja elinvoiman puutteesta; elämä ei tunnu mielekkäältä, mikä osittain johtuu tietenkin alitajuisista seikoista. Mukana on myös yhteiskuntakriittinen aspekti, joka ilmenee mm. lauseesta: -- *vi lider av en förfärlig torka* (OL 1964, 88 / Lr 1962). Pyyntöjen sävy on kuitenkin toiveikas. Runossa *Livet föds* sama teema jatkuu toiveiden täyttymisellä. 'Vedenjumalatar tulee vierailulle' viime hetkellä, kun juuri mitään ei enää ole jäljellä: *En gammal mjölkpall är allt vi kan erbjuda* (OL 1964, 95 / Lr 1962). Myös runossa *Svämna vatten* toivotetaan 'tulva' tervetulleeksi minän 'kuivalle maalle'. 'Uuden elämän alkua' tässä edustaa kuva 'pesivästä vesilinnusta'.

Runon *Sommarkväll på mossen* lataus on niin pidättyväinen, että on vaikea havaita sen olevan yhdellä tasollaan myös rakkausruno - tai pikemminkin runo rakkauden ehdoista. Suoranaisesti vain viimeiset säkeet, *främmande gäst och starka vän, / som andas tyst vid min sida*, kertovat ystävydestä ja (fyysisestä) läheisyydestä. Säkeet viittaavat taaksepäin, toiseen säkeistöön, joka näin täsmentyy. Lagercrantzin runoon on kuitenkin mitä selvimmin vaikuttanut E.A. Karlfeldtin runo *Ung kärlek*, jossa rakkausrunon tunnusmerkit ovat selvästi esillä.

Ung kärlek

Sin unga kärlek hon har mig skänkt
en kväll i den svala skog.
I doftande skymning låg nejden sänkt,
medan gökens klocka väkterna slog.
På stigar som leda bland buskar och ris
in i huldromas mörkaste paradis
vi gingo i salig förgätenhet,
i drömmar av ungdomsvild förmäthenhet.

Det spelade upp i de nattliga vrår
som en brudsäng på viskande strängar;
ut flög den från granar och nyponsnår
över backar och klöverängar.
I skumblå sky som en silverpunkt
satt Venus och blickade drottningsslungt. -
Vi sjönko varandra i armarna
och kände det brusa och slå i barmarna.

Vi gingo tillsammans ner genom daln,
där bäcken flyter så tyst,
vi drucko vid källan ur näverpokaln,
se'n läpparna heta vi kysst.
Igenom äng där brudsporren blommar
vi vankade, yra av doft och sommar,
och störrade upp i stjärnorna
med humlande febertankar i hjämnorna.

(Karlfeldt 1974, 20-21 / V.k.v. 1895)

Lagercrantzin runo viittaa tähän Karlfeldtin runoon monella tapaa. Yhdistäviä tekijöitä ovat säkeistöjen määrä, runomitta (fri blandad vers) ja runon kuvaama tilanne. Luonnon kuvauksen avulla viritetään haluttu tunnelma, kun itse kuvauksen kohteena on nuorten rakastavaisten kesäilta luonnossa. Myös riimikaava, ababccdd on lähellä Lagercrantzin käyttämää kaavaa aBaBccX. Erottavia tekijöitä ovat mm. säkeiden määrä (3x8 / 3x7) ja tunnelman sävyero. Karlfeldtin runon kiihkeyttä ja suorasukaisuutta vastaa Lagercrantzin runon epäröivä ja pidättyväinen filosofisuus.

Runoja yhdistäviä sanoja ovat: kväll > sommarkväll, skymning > skymda, gökens > ugglornas, nattligt > nattliga, skumblå sky > kylig himmelen, Venus > monen, armarna > arm, slå > knäppa, blommor > blomma. Ja vaikka Karlfeldtin runossa on selvästi kiihkeämpi ja välittömämpi tunnelma kuin Lagercrantzin runossa, myös *Ung kärlek* sisältää enteellisiä, rakkauden ehtoihin viittaavia ilmaisuja, kuten säkeet: På stigar som leda bland buskar och ris / in i huldromas mörkaste paradis / – ja – och stirrade upp i stjärnorna / med tumlande febertankar i hjärnorna.

Lagercrantzin runosta on löydettävissä allusioita myös Karlfeldtin runoon *Jägarlust*, joskaan nämä viittaavuudet eivät ole yhtä läpinäkyviä kuin edellä mainitut. *Jägarlust* muodostuu kymmenestä nelisäkeestä, joiden riimikaava on aBaB. Runon alussa on toistettu auringonlaskuun, iltaan ja yön tuloon liittyviä ilmaisuja. Ja kuten Lagercrantzin runossa, vasta tämän jälkeen kiinnitetään huomio yksiselitteisesti ajan kulumiseen: Hon visste ej själv, hur timmarna flytt, / förrn kvällsklockan började klämta; hon tänkte på honom, den främmande skytt, / vars lust är att sjunga och skämta... (Karlfeldt 1974, 21-22 / V.k.v. 1895).

* * *

Elämän syklisyyttä käsitteleviin runoihin kuuluu myös *Fönsterkorsets skugga*, joka on trokeemittainen riimillinen runo Lagercrantzin esikoiskokoelman loppupuolelta. Storån mukaan runon lähtökohtana on ollut Romanäsin keuhkotautiparantolassa vietetty, vuoteeseen sidottu elämä. Runon ensimmäisessä luonnoksessa kuvataan hetkeä, jolloin runoilija-minä kykeni jälleen seisomaan.

Sattumalta aurinko paistoi silloin sellaisesta kulmasta, että neliruutuisen 'ikkunan puitteiden varjo' lankesi huoneen 'oveen'. Heikkouden ja kuoleman kuvastolla kansoitettuun alkuperäistekstiinsä runoilija on vähin erin kehitellyt analogisen rakkaudessa pettymisen ja pettymyksestä vapautumisen teeman. Jopa otsikkona esiintyvä ilmaisu, *fönsterkorsets skugga*, on tullut vasta lukuisten muokkausvaiheiden myötä mukaan. Tämä ilmaisu, joka on kristillissävyinen kärsimyksen ja ylönousemuksen symboli, on kirjallinen laina. Se esiintyy samassa muodossa jo aiemmin (1930) painetussa Sven Stolpen romaanissa *I dödens väntrum* (Storå 1990, 126).

Villambis'ssa Ranskassa (syyskesällä 1933) muotoillussa käsikirjoitusversiossa oli jo mukana rakkausaihe sekä itse kärsimyksen symboli. Tällöin runo oli vielä suhteellisen lyhyt:

Fönsterkorsets skugga steg och steg
stod till slut och skälvde på min dörr.
Det blev vinter ute och det teg
utanför, där det var fåglar förr.

Så en dag i mars. Jag minns den väl
nådde kölden slutligen mitt blod.
Jag blev stel och kall och frös ihjäl.
Kände inte mer, ty Gud är god.

Nu när våren slagit ut i blom
växer det violer på min grav.
Se min kärleks stora rikedom.
Allt vad livet och vad döden ger.

Nu när våren slagit ut i blom
stiger gråt och jubel ur min grav.
Hör min kärleks stora rikedom
allt vad livet och vad döden gav.

(OL 1933:3, 48 / Storå 1990, 127)

Huomiota kiinnittävää tässä näytteessä on, että runon minä puhuu (ikään kuin hautaepigrammissa) ikuisuuden näkökulmasta. Ilmaisut, kuten *jag – frös ihjäl* ['palelluin kuoliaaksi'] ja *– växer det violer på min grav*, eivät ainakaan sananmukaisessa merkityksessä voi olla elävän ihmisen puhetta. Mukana on myös tiettyä testamentin tai jäähyväiskirjeen sävyä. Storån tulkinnan mukaan se, mikä on kuollut ja haudattu, onkin itse asiassa runoilijan katkennut rakkaussuhde ja sitä seurannut intohimoinen kaipuu. Itsessään ristiriitaisen ilmaisun, *– stiger gråt och jubel –*, taas selittää se, että runon minä itkee menetystään mutta iloitsee samalla kyvystään luopua ja riistäytyä viimein irti kiduttavista tunnelmistaan (Storå 1990, 127).

Lagercrantzin runolla on sen tässä kehitysvaiheessa selvästi transfiguraatiivinen viittaussuhde E.A. Karlfeldtin runoon *Korsmässa* (1929). Kummassakin runossa on neljä säkeistöä, tosin Karlfeldtin säkeistöissä on kaksinkertainen määrä säkeitä. Säkeet muodostuvat viidestä runoalasta, tosin ne Karlfeldtilla ovat nousevia ja Lagercrantzilla trokeisia. Kumpikin runoista on kerrottu ikään kuin haudasta käsin, ja kummasakin alkusäkeistöjen imperfekti muuttuu lopun preesensiksi. Runojen yhteiseen sanastoon kuuluvat mm. *fönstret*, *korset*, *blom* ja *våren*, joiden lisäksi synonyymisia ilmaisuja on runsaasti.

Karlfeldtin runossa pahoitellaan, että nuori sinä joutuu valvomaan ja hoivamaan kuolemansairasta minää, mutta varsinkin runon keskimmäiset säkeistöt vastaavat myös ajatussisällön osalta Lagercrantzin teemaa uuden elämän ja toiveikuuden voitosta. *Korsmässa* kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

Korsmässa

(*Tredje maj i gamla kalendern.*)

Du kom en morgon genom björkallén.
Du bar en blommände och regnig gren,
och du var varm och log förtjust och rött
åt detta kött av unga Floras kött.
Men liksom skamsen för ditt stilla glam,
du vart ånyo hastigt allvarsam.
Dock bar din mun ännu ett återsken
av glansen från din våta tibastgren.

Och jag som nyss var hårdt i dödens våld,
med sorg jag tänkte, att din vår blev såld,
en ungdomsvår, en frisk och ljus april,
åt sjukdomsmörkret, där jag själv höll till.

Kanske en vän gick väntande utom
och led och kvaldes att du aldrig kom,
där du så troget dröjde, skär och fin,
vid fönstret som min smärtas balsamin.

Men nu är maj, och midt i blom och blänk
står korsets tecken som ett strävt: betänk!
Kom, låt oss fira, innan dagen går,
min hälsas mätta och din vemodsvår!
Ty liv och lidande gå hand i hand
vid starka älvarna i vårens land,
och lömska sporer bo i solens sken,
som giftet i den röda tibastgren.

Och nu skall våren gå sin gilla gång,
ett hav av blomning med ett sval av sång,
men du skall söka dig ett plågåns rum
att sitta åter vaktande och stum.
Och år på år skall livets yra fors
till murar klyvas av det röda kors
där du i skuggan bidar, blek och fin.
När skall din blomning komma, balsamin?

(Karlfeldt 1929, 36-37)

Syksyyn 1934 mennessä Lagercrantzin runo oli laajentunut niin, että siinä oli kaksi jaksoa. Näistä jälkimmäinen oli tällöin jo lopullisessa muodossaan mutta pitempi ensimmäinen jakso oli jatkuvan muokkaustyön ja luomisprosessin kohteena. Siinä versiossa, jonka Lagercrantz antoi marraskuussa 1934 Elisabeth Söderhjelmille luettavaksi, oli kymmenen säkeistöä. Strofoista vain neljä on pienin muutoksin kehuutettu kokoelmassa julkaistua lopulliseen versioon. (Storå 1990, 127,129.) Pois jätetyn tekstin osalta ovat runon tulkinna ja runoilijan vaikuttimien kannalta huomion arvoisia seuraavat kohdat:

2. Från min säng, som blivit till en grav
såg jag korset stiga dag från dag,
och min tanke visste inte av
annat mål än dina arletsdrag.
3. Ty min kärlek ville inte dö,
och jag byggde mig en spegelborg
av dess minnen på en avskild ö,
där jag bodde ensam med min sorg.
6. Och jag såg dig avklädd varje dröm
Ja, jag såg dig naken, som du var,
ond och lättjefull och kattlikt öm
och din blick beräknande och klar.
7. Allt jag älskat gled så ur min hand.
Ett mekaniskt läggspele blev min värld.
Sol, som strålade kring gröna land,
granna leksak, föga dyrkan värd.

(OL 1934 / Storå 1990, 127-128)

Käsikirjoituksen toinen säkeistö vahvistaa, että runo on tarkoitettu elävän ihmisen suuhun eikä hautakirjoitukseksi. 'Haudasta' puhutaan metaforisessa mielessä. Kolmannesta säkeistöstä paljastuu, että kyseessä on nimenomaan 'rakkauden kuoleminen'; että runon minä on täysin itsesäälin vallassa läheisen suhteen kariuduttua ja että hän toivoo rakkauden 'kuolevan'. Toive toteutuu runon loppua kohden.

Kuudennessa säkeistössä minä esittää kokonaisen luettelon entisen rakastettunsa vikoja. Mutta kuten seitsemännestä säkeistöstä ilmenee, samalla putoaa koko elämältä pohja pois ja kaikki tuntuu 'merkityksettömältä'. Jäljelle jää vain epätoivo.

Lopullisessa *Den döda fågelns* -kokoelman runossa alkujakson ajatus- ja merkityssisältö eivät ole paljoakaan muuttuneet. Sen sijaan metristä rakennetta on hiottu huomattavasti, mikä puolestaan on edellyttänyt uusia sanavalintoja sekä joistakin epiteeteistä luopumista. Runon tunnollisen viimeistelyn tarkkuutta ja työn vaivalloisuutta kuvaa, että vielä joulukuussa 1934 *Bonniers Litterära Magasiniin* ostettu versio-kin oli runoilijan itsensä mielestä "enimmäkseen pelkkää sotkua" (Storå 1990, 128).

Kokoelmassa julkaistun runon ensimmäinen jakso koostuu yhdeksästä ja jälkimmäinen viidestä nelisäkeestä. Säkeitä on yhteensä 56, ja ne kaikki ovat metristä muotoa s's | s's | s's | s's | s'. Nelisäkeet noudattavat loppusointukaavaa abab. Koko runon kaava on: I) abab // cdcd // efef // Ghgh // ijij // kklk // **mhmh** // Nono // **pkPk** /// II) qrqr // stst // **utut** // **hshs** // **vbvb**. Valtaosa riimisanoina on yksitavuisia - poikkeuksen tekevät vain ensimmäisen jakson kolmitavuiset **anletsdrag**, **tusenfalt** ja kaksitavuiset **bisarr** ['outo', 'omituinen'] **gestalt** ja **kvarter**. Kolmitavuisissa yhdyssanoissa sivupaino ja kaksitavuisissa sanoissa pääpaino osuu nousussa olevalle viimeiselle tavulle.

Runon ensimmäisessä ja viimeisessä säkeistössä on kummassakin mukana vanhahtava, Karlfeldtiin viittaava sanamuoto (sjöngo ja ånyo), kummassakin on riimipari **dörr : förr** ja kummassakin mainitaan myös 'ikkunaristikon varjo'. Viimeisessä säkeistössä 'varjo' on saanut määreekseen negatiivisen adjektiivin **svart**. Näitä säkeistöjä voi hyvällä syyllä nimittää "alku- ja loppulauseeksi", sillä ensinnäkin runo on sekä laajuudeltaan että tapahtuma-ajaltaan eppinen; sen tapahtumasarja muodostaa kertomuksen - ja toiseksi kyseiset säkeistöt poikkeavat sisällöllisesti niiden väliin jäävästä tarinasta.

Alussa **fönsterkorsets skugga** ja **ängestecken** ovat enteitä, jotka virittävät lukijan vastaanottamaan jakson loppua kohti syvenevän epätoivon ja pateettisuuden. Enteellisyyttä vahvistavat ilmaisut: -- **stod rymden blek och teg** sekä -- **där fåglar sjöngo förr**. Muotoiluvaiheessa mukaan tullut sana **ängestecken** allusoi Karin Ekin runon *Tecken* otsikkoon ja säkeisiin "Men svart - men svart - som ängeström / stod fönsterkorsets stam --" (Storå 1990, 126). Sanan mukaantulo selkeyttää runon alun tunnelmaa ja vahvistaa sen latausta.

Jälkimmäisessä jaksossa taas kuljetaan kohti uutta toivoa; usko 'elämään' ja 'rakkauteen' palaavat. Harmonisuus kuvastuu myös jakson rakenteesta: kaikki riimisanat ovat yksitavuisia ja useimmat riimiparit kategorianmukaisia. Lisäksi neljännessä säkeistössä sointuvat säkeiden alut sekä loput yhteen saman kaavan mukaan: **och en – mitt bröst / och i – min röst** ja **för – doft / för – stoft**. Harmonian vakuudeksi enteellinen 'musta varjo' manataan poistumaan viimeisessä säkeistössä (sjunk ånyo: 'vajoa takaisin'). Manausta seuraavassa selityksessä minä kieltäytyy uskomasta enteisiin. Hän on päättänyt, että hän 'odottaa kevättä, linnunlaulua ja kukkia kuten ennenkin'.

"Alkulauseen" jälkeisissä kolmessa säkeistössä kuvataan monomaanista sielun-tilaa. Rakastetun palvontaa kuvataan hyperbolien avulla. Erityisesti kolmannessa säkeistössä on liioittelun tuntua. Runon minä 'ei näe eikä kuule' muuta kuin rakastettunsa; 'päivä vaihtuu yöksi ja päinvastoin mutta aistit eivät sitä havaitse'. Monomaa-

nisuus ilmenee runon rakenteessa nimenomaan itseään peilaavassa virkkeessä, **Dag blev natt och natten blev till dag**, sekä **mina**-pronominin toistumisessa perättäisten säkeiden alussa. Toistoa on myös hokemassa, **Gud, o Gud**, ja yhteen sointuvat lisäksi kokonaiset ilmaisut: **mina ögon följde – ja mina öron hörde --**. Samassa kohtaa jaksoa ovat ainoat neljä tapausta, joissa säkeen ja virkkeen rajat lankeavat yhteen. Muualla runossa on jokseenkin tasaisesti säkeenylityksiä, jotka luovat liikettä ja joustavuutta rakenteeseen - mutta kolmannessa ja neljännessä säkeistössä vaikutelma pysähtyy.

Fönsterkorsets skugga

I.

Fönsterkorsets skugga steg och steg
som ett ångestecken på min dörr.
Utanför stod rymden blek och teg
över mark, där fåglar sjöngo förr.

Men som brottslingen, som ständigt dras
till den plats, där han begick sitt brott,
som den sjuke mumlar samma fras:
Gud, o Gud, när läkaren har gått.

Så var dina vackra anletsdrag
mina tankars enda mål och hem.
Dag blev natt och natten blev till dag.
Mina sinnen märkte inte dem.

Mina ögon följde din gestalt.
Mina öron hörde blott din röst.
I mitt hjärta genljöd tusenfalt
dina många kära ord till tröst.

Då - jag visste inte vad som hänt -
blev det plötsligt tomt i detta rum,
där ditt minnes låga ständigt bränt,
där jag återvann dig tum för tum.

Som om döden hade nått mitt kött,
slets jag bort från allt som fordom band.
Lik en fågel som av kölden dött
låg min kärlek livlös i min hand.

Och min längtan till din vita famn
och min kärlek släcktes i mitt bröst.
Till en skylt förvandlades ditt namn,
till en bjällra minnet av din röst.

Meningslös och löjlig och bisarr
flydde jorden genom rymdens hål,
lik ett öga, grått och skymt av starr,
slocknat mot sitt evigt skymda mål.

Djupare i mörker sjönk jag ner,
där allt mänskligt vissnat och var dött.
I ett öde, meningslöst kvarter
blev jag liggande, till döden trött.

II.

Men en blomma, som en främling lagt
vid min sida, förde mig ett bud,
att det sista ordet ej var sagt
mellan mig och min försonings Gud.

Jag förnäm, hur denna blommas doft
blev till verklighet, hur stark och klar
visshet strålade ur detta stoft.
Då förstod jag först, vad döden var.

Liv skall brista, varje ljus bli släckt,
varje känsla ligga arm och bar,
avklädd fantasins och drömmens dräkt.
Endast kärlek håller livet kvar.

Och en mening nådde till mitt bröst
för min kärlek till en blommas doft,
och i glädje höjde jag min röst
för att tvinga sång ur död och stoft.

Skugga av ett fönsterkors, som står
allvarsam och svart på dödens dörr,
sjunk ånyo, ty jag väntar vår,
fågelsång och blommor liksom förr.

(OL 1964, 26-28 / D.d.f. 1935)

Toisen säkeistön riimipari **brott** : gått ennakoi jakson lopun tapahtumia, sillä runon minä suhtautuu palvovan asenteensa ylenkatsomiseen ja rakastettunsa 'lähtöön' kuin 'rikokseen'. Minä rikkoo myös itseään vastaan, sillä hänen monomariansa laatu vain muuttuu palvonnasta itsesäälliseen ja milteipä masokistiseen menneitten muisteluun. Rakenteessa ajatusten edestakaisin vatvomista kuvastavat toistuvien ja yhteensointuvien sanojen sarjat, kuten **där ditt -- / där -- dig ja tum för tum** viidennessä säkeistössä, **lik -- / låg min kärlek livlös i min** – kuudennessa säkeistössä sekä **och min -- / och min** – ja **till en -- / till en** -- seitsemännessä säkeistössä. Kahdeksannessa säkeistössä on jälleen käytetty hyperbolaa, tällä kertaa epätoivon ja merkityksettömyyden tunnun korostamiseen. **Rymdens hål** ['avaruuden aukko'] ja **evigt skymda mål** ['kaihin sumentaman silmän ikuisesti pimeä kohde'] vertautuvat toisiinsa, minkä tuloksena syntyy ajatus, että runon minästä tuntuu kuin koko maailma olisi syöksynyt avaruuden mustaan aukkoon. Yhdeksäs säkeistö kertaa saman ajatuksen toisin sanoin.

Runon kokonaishahmosta on erotettavissa kolme prosessia, jotka kulkevat kukin kohti omaa määränpäättään. Alussa kohteena on ihmissuhde: **Så var dina vackra anletsdrag / mina tankars enda mål och hem**. Tavoitteena on onnellisen olotilan säilyttäminen ja syventäminen - sävy tosin on kovin itsekeskeinen. Tyyllisesti runon alkua leimaa se, ettei siinä ole kuin pari lievää normipoikkeamaa, vaikka toinen ja kolmas säkeistö sisältävätkin kuuden säkeen mittaisen vertauksen (sanasta **men** sanaan **hem**). Jo mainittujen vanhan verbimuodon **sjöngo** ja metaforisen ilmaisun, **mina tankars – hem**, lisäksi alussa on vain metafora: **i mitt hjärta genljöd --** ('sydämessäni kaikui').

Toisen prosessin avauksena on alun enteelliseen ilmaisuun, **rymden – teg**, viittaava lause: **Då - jag visste inte vad som hänt - / blev det plötsligt tomt i detta**

rum. Tarinan käännekohta on osoitettu myös ajatusviivoin erotetulla sisälauseella, joka tähdentää, että jotakin käännteentekevää tapahtui. Tästä lauseesta ensimmäisen jakson loppuun esiintyy runsaasti metaforia, kuten – minnes låga ständigt bränt, -- återvann dig tum för tum, – döden hade nått mitt kött, – låg min kärlek livlös i min hand, – till en skylt förvandlades ditt namn, / till en bjällra ['tiukuun', 'lehmärkelloon'] minnet av din röst, – flydde jorden genom rymdens hål ja – i mörker sjönk jag ner, / där allt mänskligt vissnat och var dött. Nimettyjä prosessin määränpäitä ovat vertauskuvalliset rymdens hål, evigt skymda mål, mörker ja meningslöst kvarter. Tapahtumat etenevät alitajunnan ohjauksessa kohti kaaosta, sillä mitään tietoisista tavoitetta ei ole.

Kolmas prosessi - runon toisessa jaksossa kuvattu - on tervehtymistä sairaalloisista tunnelmistä. "Loppulauseen" ilmaisun, – på dödens dörr, lisäksi jakson tyypillisiä metaforia ovat seuraavat: -- blomma – förde mig ett bud, – visshet strålade ur detta stoft, -- fantasins och drömmens dräkt, – tvinga sång ur död och stoft. Ensimmäisen jakson seitsemännessä säkeistössä esiintyvä riimipari bröst : röst toistuu runon viimeistä edellisessä säkeistössä mutta nyt 'iloon' yhdistettynä, mikä korostaa jaksojen vastakohtaisuutta. Harmoniaan liittyen mainittakoon, että jälkimmäisen jakson viidennen ja seitsemännessä säkeen riimipari doft : stoft toistuu myös lopusta lukien viidennessä ja seitsemännessä säkeessä.

Jakson avaimena on 'kukka' (ja sen 'tuoksu'), joka 'toi viestin'. Runon minä tajuaa, ettei 'kuoleman voimille' voi antaa kuin kerran - ja peruuttamattomasti - myöten. Hän tajuaa, ettei kaikki olekaan mennyttä ja ettei häntä olekaan tyystin unohdettu. Oivallukset on kiteytetty kahteen säkeen mittaiseen virkkeeseen: Då förstod jag först, vad döden var. / – Endast kärlek håller livet kvar. Määränpäinä on 'elämä' ja 'kevät'.

Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että runo noudattaa syklistä rakennetta. Tosin sykli alkaa "elämän kesästä" eli huippukohdasta ja päättyy "elämän kevääseen" eli elpymisen kauteen ja kuoleman voimien tappioon. Enteitä sisältävien säkeiden osalta tämäkin runo, kuten *Mossen*, toistaa ajatuksen, että elämän sekaan on jo aikojen alussa kylvetty valmiiksi kuoleman siemen. Oman mielenkiintoisen ja latautuneen sävynsä runolle antaa, että runoilija on jälkikäteen yhdistänyt kaksi muistojen sarjaa, joista toinen liittyy ruumiilliseen sairauteen ja toinen sydänsuruihin. Sanastollisesti teemat on palmikoitu metaforien verkostoksi, joka tehokkuudessaan sisältää jopa liioittelevia kuvia. Runon keskeisenä piirteenä on (riimillisyyden lisäksi) toistojen, anaforien ja äänteellisesti yhteensointuvien sanojen runsaus. Sanastollisesta yhteydestä ja kontekstista riippuen sama tyylikeino toimii sekä monotonisen että harmonisen tunnelman korostajana.

Storå on jäljittänyt Lagercrantzin parantola-aikaisista käsikirjoitus- ja muistiinpanovihkoista ne muistot, joita on käytetty runon rakennusmateriaalina.¹⁹ Pettymystä kuvaavia muistiinpanoja on ensimmäisessä vihkossa useita, sekä proosakatkelmia että runoyritelmiä. Yksi repaleisin riimein varustettu runo päättyy suorasanaiseen

19 Kaksi ensimmäistä käsikirjoitusvihkoa ovat olleet käytössä samanaikaisesti. Maaliskuusta 1933 lähtien käytössä olleen, materiaalia ja muistiinpanoja sisältävän vihkon numeroin "OL 1933:1"; helmikuusta kesäkuuhun käytetyn, enimmäkseen runoluonnoksia sisältävän vihkon koodi taas on "OL 1933:2" ja heinäkuussa 1933 käyttöön otetun, sekalaisia merkintöjä sisältävän vihkon tunnuksena käytän "OL 1933:3".

huokaukseen: "Oh Gud hur kunde du binda henne vid en annan, då hon var skapad för mig, då vi båda älskade varandra. Det är alltför grymt" (OL 1933:1, 117). Kaivatun naisen nimi ei käy ilmi muistiinpanoista mutta teema 'siitä Ainoasta, joka kuuluu toiselle' toistuu tietyn aikaa itsepintaisesti. (Storå 1990, 61.)

Kolmannessa vihkossaan Lagercrantz harjoittelee ilmaisun tarkkuutta ja täsmällisyyttä. Tässä tarkoituksessa hän kuvaa mm. vaasin sisältämää kukka-asetelmaa ja päättää raporttinsa seuraavasti:

I kväll är det som dessa blommor var det enda som hölle mig kvar i livet. Jag börjar förlora fotfästet, men var gång jag ser på blommorna blir jag hjälpt och mörkret viker för en liten stund. För mig återstår bara blommor. När de vissna och vintern åter är här, kan jag inte längre stå ut. Då vill jag dö med dem. (OL 1933:3, 11 / Storå 1990, 69.)

Heti seuraavan sivun muistiinpanossa äänensävy on kuitenkin jo huomattavasti optimistisempi. Syy tähän on, että Lagercrantzin ja Inga Lindholmin välille on pari päivää aiemmin syntynyt rakkaussuhde. Muistiinpanossa Inga on muutettu Evaksi.

Evas händer äro som blommor. I skymningen äro de orchidéer över mörka, rinnande vatten. Till dem har jag skrivit det bästa som hittills nått mig. Men Eva har fört mig upp över blommorna. De äro alla hennes, finnas i henne och bilda bakgrund till allt hon företager sig. Så måste jag sluta skriva en blommor nu. Eva svävar över dem och de nå mig som ett sus kring hennes gestalt. Ord finner jag inte mera för dem. 19 juli 1933. (OL 1933:3, 12 / Storå 1990, 69.)

Näiden muistiinpanojen sisältämä kytKentä Ingan ja kukkien välillä auttaa osaltaan ymmärtämään sitä elvyttävää taikavoimaa, joka runon kukilla on.

Useissa Lagercrantzin runoissa, joita voi kutsua "vanhenemisparaabeleiksi", projisoidaan nykyinen asiointila aiemmin vallinneen olotilan (nuoruuden) taustaa vasten. Kokonaista sykliä ei kuitenkaan kuvata yhtä selkeänä sarjana kuin edellä käsitellyissä runoissa. Nuoruuden symboleina esiintyvät 'aamu', 'kevät' ja 'kesä' sekä dynaamisuus, toiveikkuus ja uutuus. Runojen asenne varioi toivomuksesta filosofiseen yleistyksen. Esikoiskokoelmassa on kolme runoa, jotka selvästi noudattavat elämänvaiheita vertailevaa asetelmaa.

Regnbågen kuvaa aluksi 'kesäistä sadesäätä' ja 'sateenkaarta'. Vertauskuvan antiteettisena osana on 'talvi': *De syner som fordom gladde min blick / i iskalla vintern sjönk och förgick* -. Runo loppuu vedenpaisumuskertomukseen viittaavaan rukoukseen: *Må löftets heliga både stå / från värld till värld över jorden / och ej med sommarens prakt förgå, / men länge skinna klart mot det grå / i min sång, bland de fattiga orden* (OL 1964, 13 / D.d.f. 1935).

Lantlig järnvägsstation maalaa ensiksi näkyviin staattisen ja idyllisen kuvan 'vanhasta rautatieasemasta omenapuineen, kukkasistutuksineen, perhosineen ja tuulahduksineen'. Nuoruudenintoa ja dynaamisuutta edustaa 'höryveturi', joka *finner dessa väggar alltför trånga, / uppehållen rent olidligt långa. / Ständigt väntar detta vilda ök / nya världar bakom varje krök* (OL 1964, 14 / D.d.f. 1935).

Kun 'juna lähtee liikkeelle, putoaa omenapuusta neljä omenaa raskaasti ja kumeasti mätkähtäen ruohikolle'. Voidaan päätellä, että on syksy, sillä omenat eivät aiemmin putoile. Koska kyse on eri ikäkausiin kuuluvien ilmiöiden vuorovaikutuksesta, 'omenat' voidaan tulkita esimerkiksi lapsuuden muistoiksi, jotka kypsemmällä iällä ('syksyllä') tuottavat satoa, kuten tällaisia runoja. Juuri tästä aiheesta, 'muistojen

säilymisestä', jatkaa runo *I dag*. Siinä runon minä kuvailee 'kesäistä päivää', ja hänellä on 'yksi toive ylitse muiden': *Det är, att jag må minnas vad jag ser, / när denna sommar inte lyser mer* (OL 1964, 15 / D.d.f. 1935).

Järjestyksessä toisen kokoelman runo *På resa* sisältää hyvin tavanomaisen rinnastuksen, jossa 'elämä' ja 'matka' vertautuvat toisiinsa. Runon minä näkee junasta 'sinisen ja ikuisen meren laineet', jotka edustavat ajan loputtomuutta. Kertojan matkan sijaan päättyy kerran siihen, että hän 'lepää vieraassa maassa' (OL 1964, 42-43). Saman kokoelman runot *Vår sista dag...* ja *Avsked på kajen* ovat 'illan', 'syksyn' ja 'kuoleman' kuvin varustettuja tilityksiä eronhetkestä. Kummassakin 'ero' voidaan mieltää myös kuolemaksi.

Den gamla bilen kertoo 'ulosajetusta autosta', joka ruostuu ojassa. Vertailukohtana on auton "nuoruus" eli sen vaiheet ennen ulosajoa. Elämän jatkuvuutta runossa edustaa autonromussa 'pesivä västäräkki' sekä 'ohikulkeva uusi Chrysler'. Runo päättyy myönteiseen arvioon kuolemasta: - *Den sista vilan den är god / för både folk och bilar* (OL 1964, 44 / D.e.s. 1937).

Dröm om barndomen kuvailee nimensä mukaisesti kertojan unta lapsuuden ajalta. Unen maisemia verrataan nykyiseen olotilaan, johon sisältyy ajatus kuolemasta: -- *det är som jag med åren / kommit alltför långt mot norr. // Vart jag mig i världens vänder / ser jag dimma blott och sot. / Gode Gud, i dina händer / tag min döda själ emot* (OL 1964, 54 / D.e.s. 1937).

Vielä keskeisempi on kuoleman ajatus kolmannen kokoelman runossa *Dröm*, joka tulee käsittelyyn luvussa 3.2.1. Samaisen kokoelman runossa *Björksaven* kuvataan 'kymmenvuotiaan pojan' puuhailuja keväisessä luonnossa. Viimeisissä säikeissä pojan vitaalisuudelle esitetään kontrasti: 'hän ei aavistakaan, että kerran kaikki, mitä hän muistaa elämästä, on kirpeän mahlan viileys hänen huulillaan' (OL 1964, 64). Myös *Vaggovisa för ett krigsbarn* voidaan lukea vanhenemista vertauskuvoin käsitteleviin runoihin. Tässä runossa lapsi, jolle 'kehtolaulua' lauletaan, nähdään sodassa kaatuneen isänsä elämän jatkona.

Linjer-kokoelmassa on vain kaksi vanhenemiseen suoranaisesti liittyvää runoa: *O min port...* ja *Inom ramen*.²⁰ Ensin mainitussa kertoja lohduttelee sairaskuolemassa makaavaa ystäväänsä. Ilmeisesti vastoin parempaa tietoaan hän käyttää toipumiseen viittaavia sanontoja: - *Ljuset kommer tillbaka! / Dagarna blir längre!* - Samalla hän on hätääntynyt omasta itsestään ja siitä, 'mitä on rajan toisella puolen' (OL 1964, 89 / Lr 1962).

* * *

Tarkempaan analyysiin otan seuraavaksi runon *Avsked på kajen*, jonka syntyhistoria on taustatietona huomion arvoinen. Kevättalvella 1936 Lagercrantz valitteli onnettomuuttaan ja rauhattomuuttaan niissä kirjeissä, jotka hän lähetti Inga Lindholmille Helsinkiin.

– Det är den största lyckan som mitt liv äger, att du ser på mig som du gör. Om det bleve annorlunda skulle jag alldeles förintas och falla ihop till ingenting, som ett segel när vinden slutar blåsa. Även om jag sådana här tider är nedslagen och tycker att Finland ligger tusen mil bort, så glömmar jag

20 Analyysi runosta *Inom ramen* on luvun 3.3.2. alussa (s. 142).

aldrig att jag lever i din kärlek och innerst inne är jag hela tiden så hoppfull och glad att kontrasten till den yttre nedslagenheten ibland förefaller mig skrattretande. – (Storå 1990, 148)

Kirjeen sävy selittyy sillä, että 25-vuotias runoilija oli ikävissään ja odotti kesäistä tapaamistaan Ingan kanssa. Mutta lisäksi oli toinenkin syy, toinen nainen, joka häiritsi runoilijan mielenrauhaa ja luomiskykyisyyttä. Huhtikuun lopulla Lagercrantz kertoi syyllisyydentuntoisena Ingalle uudesta tilanteesta. Tunnustuksesta ei seurannut välirikkoa, päinvastoin suhde pikemminkin syveni. Lagercrantz kuitenkin arvioi, ettei hän olisi ansainnut ymmärtämystä. Toukokuun 4. päivälle päivätyssä kirjeessään hän todistaa itseään vastaan: "Du vet inte hur svag jag är, hur stundens nyker behärskar mitt liv och hur jag kan vara den avskyvärdaste av människor. Men jag hör till dig och vår 'förloving' är inte bruten och skall aldrig bli det." (Storå 1990, 148.)

Voisi luulla, että tunnustus on kaunopuheista vaatimattomuutta, mutta Lagercrantzin tuotanto, ristiriitaiset lausunnot haastatteliijoille ja lehtijuttujen ailahteleva linja vahvistavat ajatusta, että "hetken oikut hallitsevat hänen elämäänsä". Todennäköistä on myös, että ajoittainen itseinho on aitoa eikä vain pelkkiä sanoja. Tämä on yhteydessä siihen, mitä Lagercrantz ja Strindberg ovat sanoneet taiteilijoille tyypillisestä mielialan ailahtelusta ja luomisen tuskasta (vrt. esim. OL 1986, 63-66; OL 1979, 248). Myös Göran O. Eriksson on artikkelissaan *Olof Lagercrantz som kritiker* todennut, että keskitetyn, tehokkaan, värikkään ja vertauskuvilla työskentelevän tyylin tarkoituksena on toimia naamiona, jonka taakse kirjailija kätkee "syvän ja musertavan epävarmuutensa"; että häntä vaivaa alituisen pakkomielle mitätöidä kaikki saavutuksensa, maineensa ja itsensä (Eriksson 1966, 85-86). Tässä arviossa vaikuttavat varmaan henkilökohtaiset antipatiatkin, mutta jotain tottakin siinä on.

Levottomien tunnelmiensa vallassa Lagercrantz sai kuitenkin aikaiseksi yksitoistasäkeistöisen runon, jonka nimenä oli *N.K:s takterrass*. Hän lähetti sen Ingalle luettavaksi ja oli innokas kuulemaan siitä vilpittömän arvion. Runoilijan omasta mielestä runoon oli ehkä takertunut jotain epäaitoa ja valheellista, sillä se oli "läpeensä runoiltu eikä perustunut mihinkään elämykseen". Näistä vakuutteluista huolimatta on helppo havaita, että runo on mitä seikkaperäisin selonteko päivän kestäneestä tapaamisesta ystävättären kanssa, joka on mitä ilmeisimmän edellä mainittu toinen nainen. Inga totesikin vastauksessaan, että uusi runo "förefaller mig inte det minsta osann. Man får intryck av verklighet". Hän ehdotti, että runoa voisi ehkä tiivistää - muutoin hän kiitteli sitä kuolemattoman kauniiksi (puuttumatta ilmeiseen monotoniiaan) ja sanoi pitävänsä etenkin kertomuksen lopusta. (Storå 1990, 148-150.)

Kyseisen version kolme ensimmäistä säkeistöä kuvaavat Tukholman satamaa ja laivan saapumista, kolme seuraavaa kuvaavat naisen astumista maihin, hänen kampaustaan ja matkaa 'kattoterassille'. Runon jälkipuolisko kuuluu seuraavasti:

Vi drucko saft ur smala, gula rör,
som fördes från den silversmidda baren
och sågo människorna nedanfö
som myror krypa fram på trottoaren.

Och medlidsam i kvinnligt övermod
bröt du en ros från drivhushäckens grenar
och slängde den med fingrarna i blod
mot människornas tåg på gråa stenar.

Den föll i båge, lyste blodröd till
och störtade i Hamngatsbackens klyfta.
Du följde den med svartnande pupill
och utan orsak började du snyfta.

När Jakobs kyrka ringde aftonbön
stod vi på nytt på kajen under kungen
och solen föll och sommaren var skön
men dagens glada melodi förklungen.

Och färjan kom och du steg tyst ombord
och fördes bort på Strömmens blanka vatten.
Och över stadens stenbelagda jord
föll som en vitgrå vinge sommarnatten.

(OL 1936 / Storå 1990, 149)

Runon lopullisessa versiossa, joka julkaistiin kokoelmassa *Den enda sommaren*, keskeisenä sisältönä on 'eronhetki satamassa'. Tapahtumapaikan, säkeistörakenteen ja metriikan lisäksi käsikirjoitusversiota ja lopullista runoa yhdistävät vain viimeinen säkeistö, johon on tehty pari pientä muutosta, ja säkeet, **Du följde den med svartnande pupill / och utan orsak började du snyfta**, jotka on muutettu muotoon: – **och stod där stel med djupnande pupill / i tårlös, obegriplig ångest fången**. Julkaistu versio runosta on kokonaisuudessaan nelisäkeistöinen.

Avsked på kajen

När solen sjönk i väster och försvann
blev ljuset kvar i Söders tusen fönster,
som gnistrade i skymningen och brann
högt över Slussens sammanvridna mönster.

Vi stod på kajen. Båten skulle gå.
En lyftkran svängde skugglik som i drömmen.
Aldrig jag hörde måsen skrika så
på vittutspända vingar över Strömmen.

En spårvagnsklocka ringde häftigt till.
Du räckte mig din hand för sista gången
och stod där stel med djupnande pupill
i tårlös, obegriplig ångest fången.

Signalen ljöd och du steg tyst ombord
och fördes bort på kvällens blanka vatten,
och över stadens stenbelagda jord
föll som en vitgrå vinge sommarnatten.

(OL 1964, 49 / D.e.s. 1937)

Neljä nelisäettä noudattavat riimikaavaa aBaB. Riimisanoina a-tyyppiset ovat yksitavuisia, paitsi kaksitavuiset **försvann**, **pupill** ja **ombord**, joissa paino on jälkita-vulla. B-tyypin riimisanat ovat kaksitavuisia, paitsi nelitavuinen yhdyssana **sommarnatten**. Metrumina on viisipolvinen jambi, jossa B-tyypin riimeihin päättyvät säkeet ovat kaikki muotoa **ss' | ss' | ss' | ss' | ss' | s**. Kategorianvastaisia riimipareja on kolme: **gå : så**, **till : pupill** ja **gången : fången**. Joka säkeistössä on kahden viimeisen säkeen rajalla säkeenylitys.

Ensimmäisessä säkeistössä kuvataan 'auringonlaskua'. Fryen myyttikriittisen analyysimallin mukaan auringonlaskun ja syksyn kuvaukset liittyvät mm. kertomuk-

siin päähenkilön eristämisestä tai uhrista (Frye 1960, 155-156). Nyt runon kuvaamassa 'erossa' onkin paljon vakavampaa sävyä kuin käsikirjoitusversiossa. Tapahtumia ei nyt luetella pelkästään niiden itsensä tähden vaan niissä on selvästi symbolinen lataus. 'Auringon viimesäteissä välkkyvät ikkunat' symboloivat lähinnä kertojan 'ajatuksia', jolloin *sammanvridna mönster* kuvaa, paitsi 'Slussenin hahmoa', myös kertojan 'sisäänkääntynyttä, itsereflektiivistä asennetta'.

Toisessa säkeistössä on poeettisena tehokeinona käytetty katkonaista esitystapaa. Stroofin aloittavassa säkeessä on kaksi kokonaista virkettä. Kertojan havainnot ovat hajanaisia ja hänen mielenkiintonsa takertuu kaikenlaisiin pikkuseikkoihin. Hän tarkkailee ympäristöään, ikään kuin häntä oltaisiin viemässä teloitettavaksi. Tuttu 'satamanosturien liike' näyttäytyy runon minälle 'aavemaisena' (*skugglik som i drömmen*) ja vähintään yhtä tuttu 'lokkien kirkunakin' saa pahaenteisen sisällön säkeessä: *Aldrig jag hörde måsen skrika så*. Myös 'raitiovaunun kellon ääneen' tuntuu sisältyvän salattua merkitystä - varsinkin kun *samankaltainen* ajatus toistetaan viimeisen stroofin alussa: *Signalen ljöd* –.

Runon merkityssisältö kiteytyy kolmanteen säkeistöön, jossa riimipareista kumpikin on kategorianvastainen. Ratkaisevan keskeisessä asemassa on poikkeava riimisana *pupill*, joka samalla kertaa tähdentää kertojan tarkkailevaa asennetta ja naulitsee huomion pieneen yksityiskohtaan siitä henkilöstä, joka on kertojan päällimmäisen mielenkiinnon kohteena. Tähän mennessä kertoja on poiminut satunnaisia 'signaaleja', aavistuksia ja enteitä ympäriltään sekä ajatuksistaan - mutta hyvästellessä hänen havaintonsa takertuu runon kannalta keskeiseen ihmiseen ja vieläpä tämän "sielun peiliin", 'laajeneviin pupilleihin'. Silmistä kuvastuu 'mystinen (selittämätön) pelko'. Viimeisen säkeistön ja etenkin viimeisen säkeen, *föll som en vitgrå vinge somnarnatten*, tehtävänä on kuvata 'eroa' seurannutta rauhoittumista ja 'unohdusta'.

Kokonaisuudessaan runo on kerrostunut erilaisten vaikutteiden alaisista komponenteista - samaan tapaan kuin *Fönsterkorsets skugga* - ja tämä näkyy myös lopputuloksesta. Pohjalla on luonnoksessa kuvattu tapaaminen, josta vain muutama säe on kelpuutettu mukaan. Kun runo valmistui 22. lokakuuta 1936, oli kesäinen tapaaminen Ingan kanssa jälleen takanapäin, ja 'ero' näyttää tällä kertaa tuntuneen vielä aiempaakin piinallisemmalta. Kirjeissään runoilija todistelee, että luomisvoima on kadoksissa ja 'kaikki vaikuttaa epätodelliselta'. Tämä eristyksissä oleminen on ilmeisesti osaltaan motivoinut runon muotoilemiseen sen lopulliseen asuun. Mutta kahta päivää ennen runon valmistumista oli myös Agnes Lagercrantz joutunut matkustamaan Högforsin mielisairaalaan pysyvän ahdistuksensa takia. (Storå 1990, 151.)

'Eroon äidistä' viittaa ennen muuta runon keskeisimmässä asemassa oleva kolmas säkeistö. *Ilmaisu, – för sista gången*, korostaa 'eron lopullisuutta', sana *stel* toistuu yhdistettynä 'äitiin' runossa *Svart är min moders hår* (ks. luku 3.2.1, s. 111) ja loput puolitoista säettä luonnehtivat erityisen hyvin juuri äärimmilleen ahdistunutta mielentilaa, jota 'mystinen kammo' hallitsee. - Runo voidaan ja toki pitääkin tulkita kuvaukseksi 'kahden rakastavaisen erosta' mutta kuva on tehostunut ja tullut vivah-teikkaammaksi sen tuskan ja pelon ansiosta, mikä liittyy Agneksen dramaattiseen kohtaloon (Storå 1990, 151).

Sen, että runossa on puhe 'auringonlaskusta' ja 'illan vaihtumisesta yöksi', voi eron lopullisuuteen yhdistettynä tulkita myös kuoleman kuvastoksi. Tällöin laiva olisi

'tuonelan lautta'. Tällaiseen tulkintaan antaa aihetta ainakin Karlfeldtin runo *Avskedsång*, johon Lagercrantzin runo monin paikoin ja jo nimensäkin puolesta allusoi.

Tämä Karlfeldtin runo on kansoitettu läpeensä kuoleman tematiikkaan viittavilla kielikuvilla, joten siinä ei ole kyse mistä tahansa erosta. Kaikesta päätellen kyse on pojan lähdöstä rintamalle (tai ylipäänsä lapsen kuolemasta). Kertoja-minä anelee mm. seuraavasti: **Räck mig ur fönstret din avskedsblomma, / styrk mig, o moder, till färdens plikt!** Mikäli *färd* tarkoittaa kuoleman jälkeistä 'matkaa', säkeet on ymmärrettävä niin, että kuoleva lapsi pyytää äidiltään voimaa kuoleman kohtaamiseen. Mutta luontevammalta tuntuu ajatella, että velvollisuudesta tehtävä matka on aivan konkreettinen matka rintamalle, missä 'ratkaiseva hyökkäys' (*storm*) ja nujertuminen odottaa.

Avskedssång

Nu trycken, trycken de kära händer
som lett er vandring och stött er gång,
ty svalkan stiger från flodens stränder,
och dagen lutar mot nedergång.

Och kyssen, kyssen med trogna munnar,
som viska kärlek och andas glöd,
ty mörkret svämmar ur djupets brunnar,
och skyn är dunsifylld och sjukligt röd.

Låt i ett famntag av eld försmälta
all split, all misstro och oförrätt -
en oviss natt sina moln skall välta
emellan hjärtan av samma ätt

I kvällen strövande fläktar vaka
och blixtar glimma på fjärran håll.
Den storm är nära som hårt skall skaka
oss, arma agnar i ödets säll.

Nu snyftar tvivel, nu bävar fråga:
Skall vännen minnas, fast bort jag går?
Skall kinden brinna, skall ögat låga,
är han densamme ett annat år?

Lätt är att minnas och svårt att glömma!
Men sjuunken sol du ej återser -
i skilda nejder vi skola drömma
om allt som aldrig blir lika mer.

Räck mig ur fönstret din avskedsblomma,
stryk mig, o moder, till färdens plikt!
I dina ögon, de sorgset fromma,
jag tror mig läsa en biblisk dikt:

Var själ som längtar i dunkla dalar
skall hugnas ljuvt på Guds berg en gång.
Var jordisk känsla som brutet talar
skall strömma frigjord i evig sång.

(Karlfeldt 1974, 60-61 / V.k.v. 1895)

Nähdäkseni Karlfeldtin runon metrumi on parhaiten jäsennettävissä pentametrikiksi (ss' | ss' | s || s | s's | s's) mutta riimikaava AbAb on hyvin lähellä Lagercrantzin riimitystä aBaB. Kummassakin runossa puhutaan 'auringonlaskusta' ja 'yön tulos-

ta'; kummastakin runosta on jäljitettävissä ajatus 'äidin ja pojan jäähyväisistä' ja kumpikin runo päättyy sovittavaan loppusäkeistöön. Tosin subtekstissä kuvattu taivaallinen rauha on vaihtunut Lagercrantzilla unohduksen tuomaan mielenrauhaan; Lagercrantzin runohan on kirjoitettu imperfektiin, kun taas subtekstissä käytetään preesensia ja futuuria.

Runoja yhdistäviä piirteitä ovat myös enteelliset ilmaisut, joissa tutut yksityiskohdat näyttäytyvät outoina. Karlfeldtin runossa tällaiset kohdat viittaavat juuri kuolemaan ja sotaan, kuten säkeet: *ty mörkret svämmar ur djupets brunnar, / och skyn är dunstfyllt och sjukligt röd*. Myös toisiinsa liittyvät sanat, *blixtar* ja *storm*, ovat mukana ilmentämässä sodanajatusta, kun taas Lagercrantzin runossa 'kipinöivät ja loistavat' vain ikkunat auringon viime säteissä. Oleellinen yhtäläisyys on myös se, että eron aiheuttamaa ahdistusta analysoidaan katsekontaktin avulla: *I dina ögon, de sorgset fromma, / jag tror mig läsa en biblisk dikt: > -- och stod där stel med djupnande pupill / i tårlös, obegriplig ångest fången*.

Samaan Karlfeldtin runoon näkyy allusoivan myös aiemmin käsitelty Lagercrantzin runo *Sommarkväll på mossen*. Eksistentiaalisen epävarmuuden tulevaisuudesta voi ainakin osin selittää Karlfeldtin vaikutukseksi, kun otetaan huomioon esimerkiksi *Avskedssången* viides ja kuudes säkeistö. Viidennessä säkeistössä esitetään kysymykset, muistaako ystävä ja pysyykö hän samana erosta ja ajan kulumisesta huolimatta. Kuudennessa säkeistössä vastataan kieltävästi: *– sjunken sol du ej återser* -. Ihmisen muukalaisuus saa tässä aspektin, jonka mukaan ihminen on jatkuvassa muutostilassa ja näkee samat asiat eri tavoin, kun aika, tilanne ja olosuhteet vaihtuvat.

* * *

Lagercrantzin runoista on eri tavoin kuoleman ajatukseen ja elämän iltapuoleen liittyviä yli puolet. Tarkka rajanveto syklisyyden ajatukseen nähden on jokseenkin mahdotonta. Lisäksi myös vapauten liittyvissä runoissa kuolema on keskeisesti esillä. Selvästi kuoleman käsitteen piiriin kuuluvat kuitenkin runot, joissa asetutaan kuolleen tai kuolevan asemaan sekä runot, joissa esiin tulee kuolemattomuuden mahdollisuus. Seuraava pikkuruno täyttää ehdoista kummankin.

Runossa *Den sista dagen...* kaikki säkeet päättyvät painolliseen yksitavuiseen sanaan. Kuvatun tapahtuman motiivina toimii *ett knippe rosor*, joka esiintyy ainoassa riimittömässä säkeessä. 'Ruusujen' saaja katsoo 'kukkakimppua' ikkunaa vasten ja 'näkee taivaan punaisena'. Säe, *– igenom fönstret himlen färgas röd*, on ainoa, jossa systemaattisesti toistuva *hon* ei esiinny. 'Punainen' [varoituskäsi] lienee tulkittava 'kuoleman enteeksi'. 'Punainen' assosioituu myös auringonlaskuun ja iltaan, jotka ovat tulkittavissa samoin. Iltaruskon kajo ja ruusujen punaisuus samastuvat, joten voidaan tulkita, että kuolema halutaan nähdä "ruusuisena kohtalona", helpotuksena.

Den sista dagen...

Den sista dagen innan hon var död
fick hon ett knippe rosor av sin vän.
Hon lyfte dem till ögonen och såg
igenom fönstret himlen färgas röd.
Då grät hon mycket, men ett skimmer låg
kring hennes bleka drag, då hon var död.

(OL 1964, 19 / D.d.f. 1935)

Sanalla *skimmer* on merkitykset 'hohde' ja 'sädekehä'. Riippuen valinnasta merkitysten välillä kaksi viimeistä säettä tarkoittavat joko sitä, että runon *hon* osoittautuu kuolemansa jälkeen jossain mielessä pyhimykseksi tai sitä, että vaikka hän ennen kuolemaansa 'itkee vuolaasti', hän loppujen lopuksi saavuttaa kuollessaan paremman, onnellisen olotilan. Jälkimmäinen vaihtoehto lienee lähempänä tekijän tarkoitusta.

Myös roolirunossa *Döende soldat*, joka on alaotsikkonsa mukaisesti ruotsinnos Hermann Hessen runosta (*Sterbender Soldat*), suhtaudutaan positiivisesti kuolemaan. Siinä kuvataan uskonnolliseen sävyyn 'sotilaan sankarikuolemaa'.

* * *

Vila on toinen niistä kahdesta kokoelman *Den enda sommaren* runosta, joissa ei ole riimejä. Myös säkeitten pituus vaihtelee kolmesta kahdeksaan tavuun, eikä rytmi noudata sidottua mitta. Väkinäinen jambin ja anapestin yhdistelmämitta olisi toki mahdollista hahmottaa, mutta se sotisi lausepainoa vastaan monessa kohtaa.

Vila

Den gamle mannen är död,
och hans lilla dotterdotter
sover också hon
under de höga almarna.
Skuggan faller från kyrkan
och svarhättan sjunger.
Flickan, som var rädd för livet,
vilar trygg
vid sidan av den gamle,
som inte fruktade döden.

(OL 1964, 47 / D.e.s. 1937)

Tilannekuva, joka runon kymmenessä säkeessä luodaan, on pysähtynyt. Ainut aktuaalisesti tapahtuva seikka on, että *svarthättan* ['mustapääkerttu'] *sjunger*. 'Jalavat', 'kirkon varjo' ja 'linnunlaulu' virittävät asiaankuuluvan hartaan mutta omalla tavallaan viehättävän hautausmaan tunnelman. Kaksi keskimmäistä säettä toimivat kokonaisuudessaan kuin rekvisiitta teatterissa. Samalla ne toimivat runon symmetriakselina.

Runo alkaa ja loppuu 'vanhasta miehestä' kertovalla säkeellä. Sekä runon aloittavassa että viimeisessä virkkeessä 'mies' vertautuu 'tyttärentyttäreensä'. 'Tytöstä' kertovat säkeet liittyvät säkeenylityksin toisiinsa. 'Mies' ja 'tyttö' kuuluvat samaan

kuvaan sukulaisuutensa takia ja siksi, että kumpikin heistä on 'kuollut' ja heidät on haudattu lähelle toisiaan. Kaikki loppu runoon sisältyvä onkin antiteettista. 'Kuollut mies' on 'vanha' - 'tyttö' taas on kuollut nuorena (*hans lilla dotterdotter*). 'Tyttö pelkäsi elämää' - mutta 'mies ei pelännyt kuolemaa'. Ilmeisesti 'mies' on kohdannut ns. "luonnollisen kuoleman" mutta 'tytön' elämä on loppunut väkivaltaisesti: se paljastuu ilmaisusta, -- *var rädd för livet*.

Lagercrantzin suvun historiaan palautettuna runon henkilöiden vastineiksi osoittautuvat Agneksen isä Hugo Hamilton (s 1849) ja Agneksen tytär Lottie (Agnes Charlotta; s 4.12.1914). Hugo Hamilton, joka toimi mm. Gävlen maaherrana ja Ruotsin sisäministerinä, kirjoitti vuonna 1919 muistelmansa. Lagercrantz kommentoi Hamiltonia ja tämän tekstiä seuraavasti:

Han ser tillbaka på sitt liv som på ett landskap i milt aftonljus. Det pinsamma har i det långa loppet försvunnit och blott det ljusa och behagliga träder fram. –

Jag tror Hugo Hamilton som satt ting på svensk landsbygd på 1870-talet visste en del om livet i Sverige. De blommor han strödde över smärtan -- hade kanske vuxit ur sådan insikt (OL 1982, 133,135).

Hamiltoniin sopivat siis vallan mainiosti sanat: **den gamle som inte fruktade döden**. Lisäksi hän näkyy päässeen myös elämänsä kanssa sovintoon. Lottie sen sijaan kammosi elämää enemmän kuin äkkikuolemaa. Kun hän yhdeksäntoista vuoden ikäisenä pudottautui ikkunasta useampia kerroksia alempana olevalle asfaltille, hän jätti varhemmilleen seuraavan kirjelapun:

Älskade Far och Mor.

Var inte ledsna för detta. Jag kan inte längre. Jag är ensam och älskar intet. Därför skall jag dö som en gång Moster Viveka. Ni har egentligen bara haft sorg av mig. En bortbyting är jag. Nu är jag så trött. Jag orkar inte längre. I tre år har jag kämpat emot men nu kan jag det inte längre.

Er dotter Lottie.

(OL 1982, 179)

Lagercrantz on sitä mieltä, että hänen äidinpuoleisen sukunsa naisten taipumus itkuisuuteen ja mielisairauteen sekä Viveka Hamiltonin ja Lottien itsemurhat eivät ole ensisijaisesti perinnöllisiä vaan sosiaalisia probleemeja. Lottie kuvaili jälkeenjääneissä päiväkirjoissaan sisällään asuvaa pahuutta, josta hän katsoi olevansa velvollinen vaikenemaan. Ulkoapäin häntä ahdistivat pirut, peikot ja ties mitkä oliot. Lagercrantz sanoo ymmärtäneensä vasta jälkikäteen, että peikot saattoivat olla peräisin tytön lähipiiriään kohtaan tuntemasta tuomitukseksitulemisen ja rangaistuksen pelosta. Tyttö oli pikkulapsesta lähtien pakotettu tuntemaan aiheetonta syyllisyyttä. Hänestä puristettiin ulos se "totuus", jonka isä-Carl halusi uskoa. Näin hän tottui pelastautumaan valheilla, ja näin hän samalla ajautui yksinäisyyteen ja sulkeutuneisuuteen. Lopulta ainoa tie vapauteen oli elämästä luopuminen.²¹ (OL 1982, 188.)

21 Myös muutamassa muussa Lagercrantzin runossa on aiheena pikkusisko Lottie. Esimerkkeinä mainittakoon esikoiskokoelman runo *Till minnet av Lottie*, luvun 3.2.2 alussa (s. 120) käsiteltävä *Agnes Charlotta* ja *Linjer*-kokoelman *Den döda Ofelia*. Viimeksi mainittu runo on saanut nimensä Millais'n kuuluisan Ofelia-taulun mukaan, joka esittää tyttöä lampeen hukuttautuneena.

3.1.3 Kristillinen etiikka

Koska uskontoon pohjautuvat käsitykset ovat eri kulttuurien keskeisimpiä elementtejä, on luonnollista, että kristinuskoa tunnustavan maan runoilijalla on aina-kin jossain mielessä kristillinen omatunto ja mielenlaatu. Mutta on kuitenkin eroa sillä, korostetaanko kristinuskon auktoritettikeskeisyyttä ja ihmisen alamaisuutta vai ovatko lähtökohtina oikeudenmukaisuus ja lähimmäisenrakkaus. Tässä luvussa käsiteltäville Lagercrantzin runoille, joissa kristillinen etiikka tulee selvimmän esille, on yhteistä, että niissä otetaan jokseenkin yksiselitteisesti kantaa vakaumuksellisiin ja eettisiin kysymyksiin. Moralismien lähtökohtana ovat - Lagercrantzin omankin todistuksen mukaan - ulkoa opitut asenteet, joten runojen tulkintavaihtoehdot ovat itse runoissa jokseenkin valmiiksi annettuina (Kanto 1986).

Lagercrantzin runoista on kristinuskoon viittaavia, moralistisia tai uskonnollisävyisiä noin puolet. Kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa asenne on uskonnollinen, kristillistä moraalialue mukaileva. *Linjer*-kokoelmassa taas uskonnollinen aine selvemmin esillä - mm. Danten vaikutuksen takia - mutta uskonto on usein kritiikin kohteena tai kehyksenä, joka toimii analogisena vertauskohtana runon tematiikalle. Koska kyseessä on merkittävän suuri ja runoilijan tuotantoa leimaava joukko runoja, perehdyn siihen usean esimerkin avulla.

Seuraavaksi esittelen sidottumattaisen pikkurunon *Stjärnan*, joka aiheensa puolesta liittyy Lagercrantzin keuhkotautiparantoloissa saamiin kokemuksiin. Metrumina on viisipolvinen jambi, kuten aiemmin käsitellyssä runossa *Den sista dagen*. Näissä kummassakin runossa esiintyy *fönstret* keskeisenä käsitteenä, joka symboloi 'reittiä tuonpuoleiseen'. Myös *Stjärnan* olisi sopinut kuoleman käsitteen piiriin mutta se edustaa keskeisimmän symbolinsa, 'tähten', takia vielä paremmin uskonnollista ajattelutapaa.

Stjärnan

En dag, högst två - så hade doktorn sagt.
Den sjuke låg och tänkte över orden.
Vid sängen höll en sömnig syster vakt.
En ensam stjärna tändes över jorden.

Han såg den brinna genom sin gardin
och lyfte handen mot den klara strimman.
Från fönstret kom ett vinddrag med jasmin
och stjärnan slocknade vid midnattstimman.

(OL 1964, 18 / D.d.f. 1935)

Runon *Stjärnan* riimikaava on aBaB; a-tyypin sanoilla riimitetyt säkeet päättyvät painolliseen, muut painottomaan tavuun. Kaksitavuisissa sanoissa, **gardin** ja **jasmin**, aksentti on jälkimmäisellä tavulla, joten se osuu nousutahdille. Riimeissä ei näin ollen esiinny poikkeamia.

Ensimmäiset kolme säettä ovat toteavia ja niiden luoma pohjavire on unelias. **En ensam stjärna** sen sijaan hallitsee koko runon loppuosaa, joten sen on oltava enemmän kuin mikä tahansa 'tähti'. Rakennelma on sukua myyttiselle tarinalle, jossa kuolleen sielu muuttuu 'tähdiksi taivaalle'. Runon rakenteessa 'tähdellä' on samanlainen tehtävä kuin 'ruusukimpulla' runossa *Den sista dagen*.

Runon 'tähti' on 'yksinäinen', 'vailla seuraa', mistä voi päätellä, että 'kuoleva' ja 'tähti' liittyvät jollain tavalla yhteen; että 'tähtien' voi tulkita syttyneen juuri 'yksinäistä kuolevaa' varten. 'Valoviiru', *klara strimman*, jota kohden runon han ojentaa kätensä, toimii yhdyssiteenä ihmisen ja tähden välillä.

Kaksi viimeistä säettä sisältävät kaksi itsenäistä ajatusta, jotka eivät luonnostaan liity millään tavalla yhteen. Mutta koska säe, *Från fönstret kom ett vinddrag med jasmin --*, on 'tähdestä' kertovien säkeiden ympäröimä, 'tuulen henkäys' on tulkittavissa 'tähtien' aiheuttamaksi; tosin säe voi olla mukana vain virittämässä oikeaa tunnelmaa tuonpuoleisuuden vastapainona. 'Yksinäinen tähti' kuitenkin tavallaan houkuttelee kuolevan mukaansa. Tilannetta peilataan potilaan tajunnan sisältä katsottuna. Tältä kannalta katsoen *stjärnan* edustaa myös 'toivonkipinää' tuonpuoleisesta paremmasta olotilasta; se on kristillinen symboli. *Stjärnan slocknade* on sanottu kuolevan näkökulmasta, kun hän on sulkenut silmänsä viimeiseen lepoon. Kuvan idyllisyyttä ja kuoleman rauhallisuutta korostaa sana *midnattstimman*, jossa äänneasu ja sanan natt läsnäolo herättävät positiivisia mielleyhtymiä. Lagercrantzin runoisanahan sana 'yö' saa useimmiten positiivisen tunnelatauksen.

Runoja *Stjärnan* ja *Den sista dagen* sitoo toisiinsa myös niille yhteinen subteksti, Karlfeldtin runon *I Fridolins spår* toinen säkeistö. Säkeistön rymikaava (ABABBxc) ja metrinen rakenne poikkeavat melko paljon Lagercrantzin runoista mutta kaikissa näissä kolmessa runossa kuvataan yksikön kolmannessa persoonassa yhteisöstään salaperäisesti ja arvoituksellisesti poistuvaa henkilöä: -- *men ett skimmer låg / kring hennes bleka drag, då hon var död; – och stjärnan slocknade vid midnattstimman; Då gick hon tyst, och vart hon gick, / här syns hon icke mer*. Todettakoon kuitenkin heti perään, että Karlfeldtin runosta kokonaisuudessaan (10 säkeistöä) ja kokoelman yhteisestä tematikasta käy ilmi, ettei kyseinen *hon* ole kuollut vaan runon kärki osuu maaltapakoon ja autioiden, heitteille jääneiden maatilojen kohtaloon. Runon toinen säkeistö kuuluu seuraavasti:

Här satt den sista tärnan
 på bänken vid syrenen
 och såg den första stjärnan
 som kvällen tänt på grenen.
 Som höstblom sprucko skenen
 ur dunklet fler och fler.
 Då gick hon tyst, och vart hon gick,
 här syns hon icke mer.

(Karlfeldt 1974, 291 / F.o.B. 1918)

Myös runojen sanastossa on yhtäläisyyksiä, kuten keskeisenä symbolina toimiva *den första stjärnan* (> *en ensam stjärna*) ja kukkiva kasvi siteenä luontoon (*syrenen*, *rosor*, *jasmin*). Yhdistävänä tekijänä toimii edelleen kokijakeskeinen, impressionistinen kuvausote: Karlfeldtin runossa 'ilta on sytyttänyt tähden oksalle' tuikkimaan, ja illan pimetessä tähden valovoimaisuus lisääntyy kuin 'puhkeavan syyskukan'. Runossa *Den sista dagen* taas värjäytyy kokijan silmin katsoen koko taivas punaiseksi. Ja runossa *Stjärnan* kehkeytyy potilaan ja tähden välille sellainen suhde, että se on ymmärrettävissä vain kokijan tajunnasta käsin. Ilmeisesti allusiivinen aines ei näissä runoissa ole tietoisesti lainattua, mikä puolestaan todistaa Karlfeldtin perinpohjaisesta vaikutuksesta Lagercrantziin.

Stjärnvandring on esikoiskokoelman viimeinen runo. Siinä tehdään ajatusmatka 'avaruuteen' ja ajassa 'kuoleman tuolle puolen'. Aikamuotona on käytetty kuitenkin preesensiä; futurisuus on tuotu esille ensimmäisen säkeistön toistetulla bli-verbillä. Runon johtomotiivina toimii *tömrosbusken* ('orjantappurapensas'), joka aloittaa ensimmäisen säkeen.

Stjärnvandring

Tömrosbusken blir mitt första steg,
när jag lämnar jorden för att vandra
genom rymden på en okänd väg.
Månens gyllne bygel blir mitt andra.

Karlavagnen rusar tyst förbi
och jag följer vagnens ljusa strimma.
Sikten vidgas och oändligt fri
ser jag Vintergatans stjärnor glimma.

Som ett klot av silver i det blå
står mitt hem, den sjuka, svarta jorden.
Hit kan inte hat och sjukdom nå,
inte makten av de onda orden.

Sakta brinner tidens låga ner
och mitt öga ser vart väsens kärna.
Allt förvandlas medan intet sker.
Verklighet blir varje mörkögd stjärna.

Lugnet, som jag anade en gång
hos en stjärnblek jordisk älskarinna,
når mitt bröst med övermäktigt tvång.
Längtan dör fast längtans pulsar brinna.

Men jag minns hur tömrosbusken brann
röd som blod en sommarmatt på jorden.
Var det inte blod som övervann
hat och tvivel och de onda orden?

Låg ej tömekronan kring hans hår?
Blödde inte Herren Jesu parna?
Rosenbuske, som på jorden står,
giv mig liksom honom mod att stanna.

Glimma inga stjärnor på den väg,
där jag vandrar genom jordisk dimma,
ledas ändå alltid mina steg
av hans gämnings klara morgonstrimma.

(OL 1964, 30-31 / D.d.f. 1935)

Runo koostuu kahdeksasta nelisäkeestä, jotka noudattavat riimikaavaa aBaB. Metrumina on viisipolvinen trokee. Riimisanoista muut a-tyyppiset ovat yksitavuisia, paitsi kaksitavuinen *förbi* ja kolmitavuinen *övervann*. Muut B-tyypin riimis sanat ovat kaksitavuisia, paitsi nelitavuiset *älskarinna* ja *morgonstrimma*, jotka kumpikin edustavat 'toivetta rauhasta ja onnesta'. Sanojen välillä on kuitenkin jännite, sillä ensin mainittu edustaa 'maallista' ja runon viimeinen sana 'taivaallista rauhaa'.

Ensimmäisessä ja viimeisessä säkeistössä toistuvat samat riimisanat khiastisessa järjestyksessä: *steg : väg / väg : steg*. Symmetrisesti, kolmanteen ja kuudenteen säkeistöön, on sijoitettu myös toistuva riimipari *jorden : orden*. Riimipareista kumpikin on kategorianmukainen, mutta kun 'tie' ja 'askel' liittyvät luonnostaan toisiinsa ja näin vahvistavat vaelluksen ajatusta, 'maa' ja 'sanat' liittyvät vasta määreittensä ja uskonnollisen näkökulman ansiosta toisiinsa. *Den sjuka, svarta jorden* on jotain toisarvoista verrattuna 'tuonpuoleiseen'. 'Maalliseen' elämään liittyvät myös *makten av de onda orden* sekä *hat och tvivel*.

Mainitsemisen arvoisia normipoikkeamia on vain kaksi. Säkeen, *Karlavagnen* ['Iso Otava'] *rusar tyst förbi --*, jälkeen 'Otava' samastetaan 'vaunuihin': -- *jag följer vagnens ljusa strimma*. Kiinnostava on myös metaforinen sanayhdelmä, *mörkögd stjärna*, joka tuskin tarkoittaa 'mustaa aukkoa'. Ilmaisuu selittyy osin edellisten säkeiden, *och mitt öga ser vart väsens kärna. / Allt förvandlas medan intet sker*, perusteella. Runon minä näkee 'olemuksen ytimeen'. Jälkimmäinen, epäloogiselta vaikuttava lause tarkoittanee, että hänen 'näkökulmansa tai näkemyksensä muuttuu'. Minä on siis saanut jumalaista tietämystä ja voi näin toki ilman vastaväitteitä puhua 'tummasilmäisistä tähdistä' tai mistä tahansa ihmisjärjelle vieraasta.

Ylevästä tyylistä huolimatta runon otsikosta lähtien on mahdollista poimia myös tekstin sci-fi -alluusioita, joita kolmessa ensimmäisessä säkeistössä on runsaasti. Alkaen sanoista *genom rymden*, kolmannen säkeistön sanoihin, *svarta jorden*, runo todella kuvaa avaruusmatkan vaikutelmia. Näkökulma on avaruudellinen erityisesti säkeissä, *som ett klot av silver i det blå / står mitt hem, den sjuka svarta jorden*. Samaa tarkoituspäätä palvelevat sanat *rymden* ja *oändligt*, jotka kuitenkin ovat niin abstrakteja, etteivät ne tehosta kuvan näkökulmaa. Tehoton on myös suora toteamus, *sikten vidgas*, vaikka se sisältääkin koko näkökulman vaihtamisen idean.

Alkusäkeistöistä päätellen runon on ollut tarkoitus kuvittaa sitä oivallusta, kuinka pieni ja mitätön ihminen on maailmankaikkeuteen verraten. Ihmisen probleemat sekä hänen aistiensa ja tajuntansa tavoitettavissa oleva maailma pyritään kuvaamaan avaruuden äärettömyyden näkökulmasta, mikroskooppisena, lähes olemattomana.

Kaksi ensimmäistä säettä tuovat kuitenkin ilmi, että matkalle lähdetään haudan kautta: tätä korostavat sana *törnrosbusken* ja ilmaisu: *när jag lämnar jorden*. Lopullisesti avaruudellinen näkökulma vesittyy loppua kohden tiivistyvän kristillisen ihmiskeskeisyyden ja ylipäänsä uskonnollisen sävyn takia. Näkökulma osoittautuu-kin transkendentin paratiisin näkökulmaksi ja puhe tähdistä jokseenkin kuluneeksi, taivaaseen viittaavaksi symboliikaksi.

Runon otsikko, *Stjärnvandring*, tarkoittaa selvästikin 'kuoleman jälkeistä matkaa taivaaseen', jossa vallitsee 'ikuinen vapaus, rauha, terveys, oikeudenmukaisuus ja selvänäköisyys', kuten toisesta viidenteen säkeistössä kuvaillaan. *Törnrosbusken* on kuitenkin se avain, joka mahdollistaa matkan. Siksi se on 'ensimmäinen askel' tai 'porras'. 'Orjantappura' nimittäin liittyy myöhemmin, yhdeksännessä säkeistössä, mainittuun sanaan *törnekronan*, joka symboloi samassa yhteydessä nimeltä mainittua 'Jeesusta'. Kahdeksannen säkeistön ilmaisu, -- *törnrosbusken brann / röd som blod --*, taas viittaa heti samassa sekä seuraavassa stroofissa mainittuun 'Jeesuksen

veriseen sovitustyöhön ristinpuulla'. **Brann : övervann** onkin runon merkitystason kannalta tärkein riimipari, joka tähdentää 'Jeesuksen veren voittoa maallisesta pahuu-desta'.

Viimeinen säkeistö sisältää eräänlaisen rukouksen, jossa pyydetään nöyryyttä, palvelusalttiutta ja vaatimatonta asemaa 'maallisessa elämässä'. Näissä näennäisen hurskaissa pyynnöissä on mukana vaikutteita keskiaikaisten mystikkojen käsitykses-tä, että itsensä kiduttaminen tekee ihmisestä otollisemman. Kärsimyksen jalostava vaikutus on ymmärretty tässä ratkaisevasti eri tavalla kuin esimerkiksi Lagercrantzin myöhemmissä teoksissa *Linjer* ja *Från helvetet till paradiset*. Jos kärsimys jalostaneekin, vaikuttaa oudolta kerjätä itselleen kurjuutta, jotta pääsisi suosioon. Todennäköistä onkin, että *Linjer*-kokoelman sisältämä kritiikki kohdistuu juuri tähän ja tämän kaltaisiin runoihin.

Dikter från mossen -kokoelman eleginen runo *Min generation* alkaa säkeillä: **Törnrosbuskarna blommade / skärt när vi levde på jorden / spred över stenar och gräs / röda blodets färg. / Överallt var det blod. / Det klibbade vid våra händer.** Runon keskeinen ajatus kuuluu seuraavasti: - **Ingen höjde en hand, / men skulden växte och växte, / utan att veta vårt brott / fällde vi själva vår dom** (OL 1964, 73 / D.f.m. 1943). Säkeissä on selvästi raamatullinen sävy mutta kirjailijan itsensä mukaan ne liittyvät jo aiemmin mainittuun syyllisyydentuntoon kuulumisesta ruotsalaisen kulttuurin johtavaan luokkaan, joka ei nostanut sormeakaan Hitlerin johtamaa Saksaa vastaan (OL 1982, 168-169).

Erona 'Tähtivaellukseen' on, ettei 'verta' nyt kuvatakaan vapauttavana tekijänä. Kyse on myös muistorunosta sikäli, että Lagercrantz katsoi ainakin kokoelman ilmestymisen aikoihin (1943) koko sukunsa ja ikäluokkansa olevan tuhoon tuomittuja. Runo on siis kirjoitettu kokonaisen sukupolven muistoksi.²²

Jos Lagercrantzin 'Tähtivaelluksesta' karsittaisiin pois enin uskonnollinen aines, jäljelle jäisi Karin Boyen runo *Stjärnorna*, johon *Stjärnvandring* on selvästi allusiivisessa suhteessa.

Sekä Boyen että Lagercrantzin runossa tuodaan esille maan ja tähtien; ajallisen ja ikuisen sekä epävarmuuden ja vapauden väliset ristiriidat. Kummassakin runossa tehdään myös ajatusmatka tähtiin ja samalla ajasta iäisyyteen.

Stjärnorna

Nu är det slut. Nu vaknar jag.
Och det är lugnt och lätt att gå,
när inget finns att vänta mer
och inget finns att bära på.

Rött guld i går, torrt löv i dag.
I morgon finns där ingenting.
Men stjärnor brinner tyst som förr
i natt i rymden runt omkring.

Nu vill jag skänka bort mig själv,
så har jag ingen smula kvar.
Säg, stjärnor, vill ni ta emot
en själ, som inga skatter har?

22 Tarkempi analyysi tästä elegiasta sisältyy lukuun 3.2.2 (s. 129).

Hos er är frihet utan vank
i fjärran evigheters frid.
Den såg väl aldrig himlen tom,
som gav åt er sin dröm och strid.

(Boye 1974, 68 / Gömnda land 1924)

Varsin monien runoilijoiden tuotannosta löytyy jonkinlainen kuvaus "Onnelasta", "Kultalasta" tai vastaavanlaisesta ikuisen rauhan ja vapauden tyyssijasta. Paikka on usein ajallisen elämän tuolla puolen, kuten "Tuonen lehto" Aleksis Kiven *Sydämeni laulussa*, jonka viimeinen säkeistö sisältää saman ajatuksen kuin Lagercrantzin runon kolmas säkeistö.

Tuonen viita, rauhan viita!
Kaukana on vaino, riita,
Kaukana kavala maailma.

(Kivi 1968, 158)

Som ett klot av silver i det blå
stor mitt hem, den sjuka, svarta jorden.
Hit kan inte hat och sjukdom nå,
inte makten av de onda orden.

(OL 1964, 30)

Onnelan ei kuitenkaan tarvitse sijaita tuonpuoleisessa vaan tilanne voi olla esimerkiksi sellainen kuin Kiven *Timon laulussa*:

Makeasti oravainen
Makaa sammalhuoneessansa;
Sinnepä ei Hallin hammas
Eikä metsämiehen ansa
Ehtineet milloinkaan.

Kammiostaan korkeasta
Katselee hän mailman piiri,
Taistelo allans' monta;
Havu-oksen rauhan-viiri
Päällänsä liepoittaa.

—
(Kivi 1968, 156)

Kahdessa runon loppusäkeistössä Kiven kertoja-minä tarkentaa kuvaustaan oravan onnesta, mutta jo siteeraamastani runon alusta käy ilmi oleellisin: ristiriidan sisältävien asetelmien avulla esitetään nimenomaan vastapainoa **maailman kavaluudelle, Hallin hampaille ja taisteloille**. Lagercrantzin runoa ja esille ottamiani subtekstejä yhdistääkin, paitsi sanasto ja ajatus onnelasta, myös antiteettinen rakenne.

* * *

Runossa *Till Gycklaren av Notre Dame* on havaittavissa tiettyä teennäisten, kaavamaisten tapojen ja kirkollisuuden vastaisuutta. Runon minä ei selvästikään tee pilaa uskon asioista vaan päinvastoin luottaa siihen, että taivaassa riittää sekä huumorintajua että oikeamielisyyttä.

Metrumiltaan *Till Gycklaren av Notre Dame* muodostuu jambin ja anapestin yhdistelmästä, jossa vain säkeen aloittava runojalka on säännöllisesti jambi. Runo noudattaa riimikaavaa xaxa. Riimittömät säkeet päättyvät yksitavuiseen sanaan ja riimilliset painottomaan tavuun. Poikkeuksen säännöstä tekee riimittömän säkeen sana **poet**, joka palauttaa ajatuksen alkusäkeessä esiintyvään runoilija-minään. Pisimmät riimisanat, **klosterkapellet** ja **kullerbytta** paikallistavat runon oikeaan miljööseen.

Till Gycklaren av Notre Dame

Min bror, hur ofta jag känt
som du i klosterkapellet:
Du kunde inte en enda bön
men började hjula istället.

Kanhända den Heliga Jungfrun ser
på oss med ett vänligt öga
som gör det enda vi kan med flit
fast bönen rinner tröga.

Kanhända en gång på domens dag
att Gud ska räkna som nytta
för sina syften med jordens barn
en samvetsgrann kullerbytta.

Och kanske räknar Gud en poet,
som aldrig lärde hans böner,
men lekte from med ord och rim,
av nåd till sina söner.

(OL 1964, 45-46 / D.e.s. 1937)

Runon keskeinen ajatus on sanottu suoraan toisessa säkeistössä. Tosin sanajärjestys on hieman epänormaali: riimityksen on mahdollistanut ilmaisujen, **på oss ja med ett vänligt öga**, keskinäinen paikanvaihto. Esitetty moraalinen ohje on velvollisuusetiikan muunnelma, jonka mukaan ihmisen tulee kehittää parhaita ominaisuuksiaan ja olla 'ahkera siinä, missä on lahjakkain'. Tulkinnan piiriin tässä runossa jäävät sen kaltaiset seikat kuin keskeisten sanojen suhteellinen painotus sekä ero uskonnollisen ja pelkästään eettisen näkökulman välillä.

Runon uskonnollinen aines voidaan ajatella pelkäksi viitekehukseksi, jonka avulla eettistä probleemaa lähestytään. Jos painotamme sanaa **kanhända**, etiikan relatiivisuus korostuu. Runo saa pikemminkin aforismin kuin elämänohjeen sävyn. - Ikuisuuden kannalta 'tunnontarkka kuperkeikka, riimeillä leikkiminen ja hurskaus' ovat samanarvoisia. Tällöin myös viimeinen säkeistö korostuu. Siinä runoilija perustelee itselleen oman ammattinsa olemassaolon oikeutta, sillä kirjailijan ammatinkuva on omalla tavallaan problemaattinen. Kuten Lagercrantz sanoo kirjassaan *Om konsten att läsa och skriva*, "hos många författare påträffar man samvetskval över hela verksamheten. Den, som bryter sten, har stenar som bevis på att han gjort ett hederligt arbete. -- Den som skrivit ett pappersark fullt, har inga ovedersägliga bevis att lägga fram om nyttan av sitt arbete" (OL 1986, 84).

Jos taas painotetaan sanoja **flit ja samvetsgrann**, velvollisuuden ja ohjeen luonne korostuvat, ja 'ahkeruus' nähdään hyveenä. Mutta edelleen pohjimmaisiksi ajatuksiksi jää, että on tärkeintä yrittää parhaansa. Uskonnollista näkökulmaa painottaen voidaan poimia sanat **vänligt ja nåd**, jolloin taivaan hyvyys ja armeliaisuus tulevat pääasiaksi. Armoa korostaa päälauseen katkaiseva kahden säkeen mittainen relatiivilause, joka luo odotuksia viimeistä säettä kohtaan: **Och kanske räknar Gud en poet, / -- / -- / av nåd till sina söner**. Voidaan myös korostaa sitä, ettei ihmisen otollisuus riipu hänen muotoseikkoja noudattavasta 'hurskaudestaan' tai 'rukoilun' määrästä vaan hänen vilpittömästä tarkoituksestaan.

* * *

Den enda sommaren -kokoelma sisältää myös yhden käännösrunon. Lagercrantzin runo *Lättja* noudattaa alaotsikkonsa "Fritt efter W.H. Davies" mukaisesti - ei täysin uskollisesti - englanninkielistä alkuperäistekstiä.²³ Daviesin runo kuuluu seuraavasti:

Leisure

What is this life if, full of care,
We have no time to stand and stare.

No time to stand beneath the boughs
And stare as long as sheep or cows.

No time to see, when woods we pass,
Where squirrels hide their nuts in grass.

No time to see, in broad daylight,
Streams full of stars, like skies at night.

No time to turn at Beauty's glance,
And watch her feet, how they can dance.

No time to wait till her mouth can
Enrich that smile her eyes began.

A poor life this if, full of care
We have no time to stand and stare.

(Untermeyer 1960, 651)

Lagercrantzin ruotsinnoksena runo on saanut uutta sanastoa sikäli, kuin riimitys ja metriikka ovat sitä edellyttäneet. Olisi kuitenkin harhaanjohtavaa sanoa tekstien suhdetta pelkästään transfiguratiiviseksi suhteeksi, sillä sekä metriikka ja riimikaava (täysin) että sanasto (osin) ja denotatiivinen merkitys (pääpiirteissään) lankeavat yhteen. Näkökulmaa muuttaa sen sijaan se, että runo on saanut 'Vapaa-ajan' sijaan otsikokseen *Lättja* ('Laiskuus'), jonka yhteyteen yleensä mielletään moralisoivia ja negatiivisia asenteita.

Ristiriita, joka syntyy otsikon ja itse runon välille, pakottaa lukijan tarkastamaan käsityksiään ahkeruudesta ja laiskuudesta sekä niiden moraalisesta kvaliteetista. Runojen rakenteellisina eroina mainittakoon, että Lagercrantzin runossa on yksi parisäe vähemmän ja että toistuva riimipari, *care : stare* (> glo : ko), sijoittuu Daviesin runossa ensimmäiseen ja viimeiseen säkeistöön mutta käänöksessä toiseen ja viimeiseen säkeistöön.

Ensilukemalta *Lättja* näyttää olevan jonkinlainen "laiskurin uskontunnustus". Tällöin kertoja olisi pukenut runomuotoon laiskurin "valitut verukkeet" ja otsikoinut ne osoittelevalla nimellä, 'laiskuus'. Toisaalta voi ajatella, että kertoja osoittaa kyllä tie-

23 Muut Lagercrantzin käännösrunot (*Döende soldat, Variationer ja Indianen om Gud*) olen jättänyt analyysieni ulkopuolelle, koska kirjallisuudentutkimuksen konventioiden takia muodostuu problemaattiseksi ymmärtää alkuperäisteksti käänöksen subtekstiksi.

tävänsä, mikä on laiskuutta, mutta haluaa siitä huolimatta ylistää laiskottelun terapeutista vaikutusta.

Lättja

Fritt efter W.H. Davies

Den lever uselt i vår värld,
som ej kan stanna på sin färd,

som ej kan ställa sig och glo
på ängens gräs som får och ko,

som ej har tid till tidsfördriv,
att se en puppa byta liv,

som ej har allvar nog att se
hur underbart ett barn kan le.

Ja usel den som irrar, full
av omsorg för sin framtids skull,

och ej har tid att stå och glo
på ängens gräs som får och ko.

(OL 1964, 43 / D.es. 1937)

Tutustuminen runon rakenteeseen paljastaa kuitenkin avainkohdan todennäköisimmälle ja mielekkäimmälle tulkinnalle. Runo muodostuu kuudesta riimitetystä säeparista. Säkeiden metrumina on ilman ainuttakaan poikkeusta nelipolvinen jambi. Sen sijaan yksi nümisanoista on poikkeava; kaikki muut paitsi *tidsfördriv* ovat yksitaivuisia. Samoin ilmaisut 'pysähtyä matkallaan', 'asettua töllöttämään', 'seisoa katsele-massa' voidaan hyvinkin yhdistää laiskuuteen - mutta siihen, jolla on 'aikaa ajanviet-teille', ei enää ristiriidattomasti sovikaan laiskurin nimike. Näin ollen runossa todetaan, että todella laiskuri onkin se, *som ej har tid till tidsfördriv*; se, jolla on aina olevinaan niin kiire, ettei kerkeä 'seisahtua katselemaan', kuuntelemaan, tuumai- lemaan ja tajuamaan elämää.

Tätä sanomaa vahvistavat ainoan vahvan säkeenylityksen yhdistämät säkeet: *Ja usel den som irrar, full / av omsorg för sin framtids skull*. Tässä yhteydessä sana *usel* ei merkitsekään ainoastaan 'kurjaa' vaan myös 'halpamaista' (vrt. *poor* 'köyhä', 'niukka', 'mitätön', 'kehno', 'säälittävä', 'parka'). *Irra*-verbiä on käytetty lähinnä merki- tyksessä 'ajelehtia massan mukana'. Kritiikin kärki osuu siis rutiniinomaiseen kiiree- seen, joka naamion tai sermin tavoin eristää ihmisen elävästä elämästä ja perimmäi- sestä todellisuudesta.

Vastaava avainkohta subtekstissä on personifioitu *Beauty*; elämän ja maailman kauneus on se arvo, joka runon mukaan hoppuilla ja ahertaessa jätetään huomiotta ja näin menetetään. Kun Lagercrantzin runossa on raamatullista sävyä, "katsokaa taivaan lintuja...", Daviesin runosta syvempi elämänfilosofia näkyy puuttuvan ja keskeisimmäksi asiaksi nousee naiivi ja vilpitön kauneuden ylistys.²⁴ Louis Unter-

24 W.H. Daviesin lyriikka onkin hyvä esimerkki siitä, kuinka runoilijan elämäkerta ja tuotanto eivät lankea yhteen. Lagercrantzin osalta elämän ja tuotannon suhde on jokseenkin läpikotaisin toinen. - Ensimmäiset runonsa Davies sai julkaistua omakustanteina, ja ilmeisesti hänet muistet- taisiinkin vain kaupustelijana, kerjäläisenä ja kulkurina, ellei Bernard Shaw olisi kiinnostunut

meyer käyttääkin artikkelissaan ilmaisua "birdlike simplicities" kuvaamaan Daviesin lyriikan sisältöä (Untermeyer 1960, 651). Tässä mielessä Daviesin runot muistuttavat suuresti eräitä Emily Dickinsonin runoja, joissa on kyllä maksiimin sävyä mutta joista ei rohkeallakaan tulkinnalla saa esille kriittisyyttä. Sellainen on esimerkiksi numero 1755 koottujen runojen toimitteessa:

To make a prairie it takes a clover and one bee.
 One clover, and a bee,
 And revery.
 The revery alone will do,
 If bees are few.

(Dickinson 1979, nro 1755)

* * *

Den enda sommaren -kokoelman runoista *Idealism?* on selvä eläinllegoria. Runo koostuu kolmesta nelisäkeestä, jotka noudattavat riimikaavaa AbAb. Metrumina on yhdistelmämitta, jossa trokee ja daktyyli vuorottelevat vapaasti. Yleisimmällä merkitystasollaan runo joko kritikoii liiallista kompromissien tekoa ja naiivia intoa sovittaa kaikki ristiriitaisetkin näkemykset yhteen tai esittää kysymyksen, onko yhteisymmärryksen ja sovun ajatus sittenkään pelkkää idealismia. "Kaksiteräisen miekan" runosta tekee sen otsikkoon sijoitettu painokas kysymysmerkki.

Idealism?

Hjorten betar i söder.
 Vargen jagar i norr.
 Skulle de leva som bröder...
 - Nog blev det skorr!

Ormen lever på marken.
 Svalan flyger i skyn.
 Levde de som i arken...
 - Gud, vilken syn!

Paradisvänligt ska leka
 alla som inte går sams,
 ropar poeterna bleka.
 - Fy fan, sånt trams!

(OL 1964, 45 / D.es. 1937)

hänen runokäsikirjoituksistaan. Parikymmenvuotiaasta lähtien Daviesin elämäntapaan kuului "jäniksenä matkustaminen", ensiksi Englannissa Baltimoren ja Liverpoolin välisellä karjankuljetusaluksella, sittemmin U.S.A:ssa. Matkalla Kanadaan, Klondiken kultakentille, hän epäonnistui yrittäessään liikkuvan tavarajunan kyytiin, minkä tuloksena häneltä jouduttiin amputoimaan oikeanpuoleinen jalka. - Vaikka toisin voisi olettaa, hänen lyriikkansa ei kuitenkaan kuvasta katkeroitumista eikä yhteiskunnallista kriittisyyttä. (CGL 1988, 256 / Untermeyer 1960, 649-650.)

Ensimmäisen tulkintavaihtoehdon mukaan runo samalla tähdentää kristillistä dualismia hyvän ja pahan välillä. Mutta tämä tähdennys tapahtuu niin naiivein ja iskulauseen omaisin vertauskuvin, että todennäköisimmin runoilija parodioi itseensä ja humanisteihin kohdistettua kritiikkiä. Humanistejahan nimitetään toisinaan "haaveilijoiksi" ja "runoilijoiksi" (**poeterna bleka**).

Näin ollen jälkimmäinen tulkintavaihtoehto on ilmeisesti oikeampi, ja kyseessä on puolustuspuheenvuoro lähimmäisenrakkaudelle. Huutomerkein varustetut päivittelyt ovat ymmärrettävissä pükikkäänä ironiana. Otsikon osoittamana suurena kysymyksenä kulkee läpi runon: Onko todellakin näin? Eikö kannattaisi edes yrittää luopua vahvemman oikeudesta ja pyrkiä tasavertaisuuteen - myös suhteessa luontoon?

Mutta mikäli haluaa, tässä runossa voi nähdä Lagercrantzin myös polemisoimassa luonnonmukaista järjestystä noudattavan esitystavan ja todenmukaisuuden puolesta. Kokoelman ilmestymisen aikoihin (1937) hän oli vielä sitä mieltä, että säännöllinen poljento ja sidottu mitta olivat luonnollisempia kuin vapaa mitta: "Hör inte de regelbundna rytmerna samman med hjärtats dunk, lungans andning, gångens takt!" (OL 1986, 44). Mutta enemmän, kuin runon rytmistä, on tällä kertaa kyse muodon ja sisällön suhteesta.

Kritiikin ja parodiointin kohteena ovat yhtäältä sellaiset metrumiin sidotut runot, joiden ainoana tarkoituksena on olla kauniita ja viimeistelyjä. Tällaisten kaunistelevien runojen kirjoittaja varoo ottamasta kantaa mihinkään, joten runojen sanoma jää ohueksi ja teennäiseksi. Tähän selvästikin viittaa adjektiivi ilmaisussa, **poeterna bleka**. Toisaalta kritiikki kohdistuu modernistien oikullisiin sanavalintoihin, joiden ansiosta syntyy varsin odottamattomia rinnastuksia ja sanayhdelmiä. Tähän käsittääkseni viittaa ennen muuta ilmaisu: -- **alla som inte går sams.** - Kaikkia näitä näkökohtia yhdistää se, että itse käsite 'idealismi' ja sen käyttökelpoisuus asetetaan kyseenalaiseksi.

* * *

Längtan puolestaan on avoimen tunnustuksellinen runo, joka kuvittaa Jeesuksen sanoja ihmisten uskonpuutteesta. Tarkoittamani kohta *Raamatussa* kuuluu seuraavasti:

Och Jesus tilltalade honom strängt, och den onde anden for ut ur honom; och gossen var botad från den stunden.

Sedan, när de voro allena, trädde lärjungarna fram till Jesus och frågade: "Varför kunde icke vi driva ut honom?"

Han svarade dem: "För eder otros skull. Ty sannerligen säger jag eder: Om I haven tro, vore den ock blott såsom ett senapskorn, så skolen I kunna säga till detta berg: 'Flytta dig härifrån dit bort', och det skall flytta sig; ja, intet skall då vara omöjligt för eder." (Bibeln 1949, Matt.17: 18-20).

Keskiajan katolisessa kirkossa hyväksytyn, Aristoteleen teleologiaan pohjautuvan, Tuomas Akvinolaisen muotoileman ja vielä nykyäänkin elinvoimaisen oppikappaleen mukaan ihmisen sielu on peräisin Jumalasta, minkä takia se kaipaa takaisin Jumalan yhteyteen ja tuntee maanpäällisen elämän muukalaisuudeksi ja harhailevaksi taipaleeksi kohti kotia. - Kun edellä siteeratuissa Raamatun jakeissa on kyse siitä, että ihminen on vieraantunut alkuperästään, Jumalasta, ja on tämän vuoksi vajavainen, Lagercrantzin runossa käsitellään vieraantumisen seuraavaa astetta. Urbanisoituessaan ihminen on vieraantunut myös luonnosta. Jäljellä on vain epämääräi-

nen 'kaipuu' (längtan) mutta se 'riipaisee sydämestä' vain 'toisinaan' (ibland) ja on niin 'vähäistä, mitätöntä ja arvotonta' (ringa), ettei sillä ole voimaa tilanteen muuttamiseen.

Längtan

Med brinnande ögon och toruna
steg människan upp från sitt bord
och letade efter en blomma
i städernas stenlagda jord.

Linnea, viol och reseda,
vem frågade nyss efter dem?
Har människan gripits av leda
i standardiserade hem?

Men stenarna blommar så sällan
för dem som inte har tro.
Ett lappri kom ständigt emellan
för oss som i städerna bo.

Vår längtan har blivit så ringa
och nås med vår utsträckta hand.
När morgonen gryr, finns det inga,
som längtar i stenarnas land.

O, vore vi stilla och fromma,
då vore vår längtan en sol,
som tvingade gatan att blomma;
linnea, reseda, viol.

Vår längtan har blivit så ringa.
Det rycker i hjärtat ibland,
men räcker ej till för att tvinga
en blomma ur stenarnas land.

(OL 1964, 47-48 / D.e.s. 1937)

Metriikaltaan runo on kolmipolvinen jambin ja anapestin yhdistelmä, ja riimitys noudattaa kaavaa AbAb. A-tyypin riimisanat ovat kaksitavuisia, paitsi **reseda** ja **emellan**, joissa aksentti osuu keskitavulle; b-tyypin riimisanoista poikkeavia ovat **viol** ja **ibland**, joissa kuitenkin jälkitavu on painollinen. Runon noudattamiin kaavoihin nähden poikkeuksellisin kohta osuu säkeiden, **Ett lappri** ['turhanpäiväinen asia'] **kom ständigt emellan / för oss som i städerna bo**, rajalle: vahva säkeenylitys ja poikkeava riimisana esiintyvät yhdessä. Myös säkeiden, **Har människan gripits av leda / i standardiserade hem?**, rajalla on vahva säkeenylitys. Nämä kohdat ovat tulkinnan kannalta keskeisiä.

Kuten Raamatussa, on tässä runossakin puhuttu rimenomaan uskon puutteesta: **Men stenarna blommar så sällan / för dem som inte har tro**. Uskonnollista sanastoa täydentää toive: **O, vore vi stilla och fromma** -. Nimittäin uusimmista Raamatuista poistetun jakeen mukaan ihmeisiin riittävä uskon voima saavutetaan vain paastoten ja rukoillen (Bibeln 1949, Matt.17:21 [alaviitteenä]).

Inga Lindholmille 8.11.1935 lähettämässään kirjeessä Lagercrantz pohdiskelee, onko maailmanloppu tulossa, kuten monet otaksuvat. Yhteydestä ei ilmene, onko 'maailmanloppu' hänelle pelkkä metafora. Huolestunein hän on kaupungeista ja to-

teaa: "Kunde vi övervinna storstaden och tekniken, besegra den genom att besjåla den och åter sätta människan och hennes direkta förhållande till Gud i centrum för vår blick skulle det inte vara någon fara. (Storå 1990, 143.)

Tulkintari on, että se 'kukka', jota irrallinen ja henkisesti repaleinen nykyihminen 'etsii palavin ja tyhjin silmin', on luonnonmukainen elämäntapa; yhteys luontoon ja lähimmäisiin. Kyse on myös ylipäänsä arvojen kaaoksesta ja elämän kiinnekohtien puutteesta. Selvimmän ongelma tulee esille juuri edellä tähdentämässäni runon kohdissa, toisessa ja kolmannessa säkeistössä. Ihminen on ilman tietoista valintaa tullut reväistyksi juuriltaan ja lokeroiduksi betonikuution sisälle, ts. 'joutunut johdatelluksi standardin mukaiseen kotiin'.

Taloudellisin ja teknisin perustein arkkitehtien pöydillä luodut lähiöt eivät vastaa ihmisten tarpeita; asukkaat eivät tunne yhteenkuuluvuutta ympäristönsä kanssa, eivätkä he tunne myöskään naapureitaan. Epämääräinen eksyksissä olemisen ja kaipuun tunne, vietin kaltainen tieto siitä, ettei kaikki ole kunnossa, saa asukkaat ärtymään ja syyttelemään toisiaan joutavanpäiväisistä asioista (*Iappri*). Juuriltaan reväistyksi tulleen ihmisen käsitykset omistamisesta, vastuusta ja oikeudenmukaisuudesta ovat vääristyneet.

Viime kädessä Lagercrantzin runossa ei kuitenkaan syytetä miljöötä eikä sen suunnittelijaa. Sanoin, *O, vore vi stilla och fromma*, alkavassa säkeistössä elätellään toivetta paremmasta. Voidaan ajatella, että ihmisen pitäisi olla ylipäänsä irhimillimpi ja oivaltaa arvonsa ihmisenä, jotta hän loisi itsensä arvoisia miljöitä ja tulisi toimeen lähimmäistensä kanssa. Runon sanat, *stilla och fromma*, sitovat kuitenkin toiveen nimenomaan uskonnolliseen ratkaisuun, hartauteen ja hurskauteen, eivätkä vain kristillisiin perusarvoihin. Runo siis sisältää täysin epärealistisen toiveen, että nykyisen länsimaisen kaupungin asukkaat - kaikki - antautuisivat syvälliseen metafyyssiseen kontemplaatioon ja tutkistelisivat itseään.

* * *

Se aspen darrar... on viisipolvista jambimittaa noudattava runo, jossa yksinkertaisesta ja jokapäiväisestä havainnosta kehitetään varsin pitkälle meneviä johtopäätöksiä. Havainto on, että haapa havisee (*darra* 'vapista', 'väristä'), vaikkei maan pinnalla tunnu pienintäkään tuulenvirettä. Runoilija-minän ensimmäinen reaktio on tulkita ilmiö metafyyssisesti: puu värisee kammosta. Havainnosta seuraa, että runon minä punastuu äkisti kuin läimäyksen poskelleen saaneena ja alkaa moralisoida itseään.

Se aspen darrar...

Se aspen darrar, fastän ingen vind
går fram på slätten denna junidag,
och plötsligt stiger blodet i min kind,
som hade någon givit mig ett slag.

Ja, rodna du. - Du stod en gång bland dem
som såg din frälsare på korsets stam
och sedan drygt kåserande gick hem
till middagsbord och nattliga program.

Ett ord i sanden och ett skådespel
 för dina sinnen var dig dennes död,
 som med sitt lidande gav världen del
 av frälsningen ur jordelivets nöd.

Du glömmet fort, - och dina år förgår
 som vattenringar på en upprörd sjö,
 - men aspen darrar tvenne tusen år
 sen Herren på dess fibrer måste dö.

(OL 1964, 55 / D.es. 1937)

Runon sävy on tunnustuksellinen; minä on sisäistänyt kristinopin perinpohjaisesti ja näkee maailman uskonnollisen mytologian läpi. Itse asiassa runon voisi otsikoida sanoin "Haapapuun syntysanat" tai "Haavan loitsu". Loitsun ja myytin tavoin runo pyrkii selittämään sen alkutapahtuman, joka muinoin sai aikaan vielä nykyäänkin vallitsevan ilmiön; tässä tapauksessa selitetään, miksi haapa havisee. Ilmeisesti runo pohjautuukin kansanperinteen mytologiaan.

Jostain syystä runon minä on vakuuttunut siitä, että ristinpuu, jolle Jeesus naulittiin, oli nimenomaan haapaa, ja haapa vapisee vieläkin, koska se joutui olemaan osallisena Jeesuksen kuolemaan. Tämä ajatuskulku on kiteytetty runon kahteen viimeiseen säkeeseen, joiden rajalla on vahva, kaksoisjäsennyksen aiheuttava säkeenylitys. Viimeisessä säkeessä on selittävän lauseen normaalisti aloitettava 'för', 'då' tai 'när' korvattu sanalla sen ('sedan'), minkä takia myös jäsennys, [för] tvenne tusen år / sen -, tulee mahdolliseksi. Tämä on yksi niistä harvoista tapauksista, jolloin Lagercrantzin lyriikassa, varsinkin varhaistuotannossa, ei ole selvästi osoitettu lauseitten rajaa vaan kaksi ajatusta limittyvät päällekkäin: - men aspen darrar tvenne tusen år ja tvenne tusen år sen Herren på dess fibrer måste dö.

Viimeisen säkeistön korostusta lisää vielä se, että riimipareista kumpikin on kategorianvastainen. Muista riimipareista mainittakoon runon ensimmäisessä säkeistössä jännitetä luova **junidag : slag** sekä keskimmäisten säkeistöjen riimiparit **stam : program** ja **död : nöd**, jotka tähdentävät viimeisen säkeistön ratkaisua. Kuolema ristinpuulla (**död, nöd**) on kristillisen sovituskon ja 'suunnitelman' (**program**) perusta ja 'runko' (**stam**). Muutoin toinen ja kolmas säkeistö sisältävät johdattelevia ajatuksia ihmisen syyllisyydestä ja välinpitämättömyydestä, jotka tekevät sovituksen tarpeelliseksi.

* * *

Epiteettinsä, orjantappurakruunun välityksellä Jeesus on läsnä myös runossa *Tuå variationer på ett motiv*. Motiv on tässä yhteydessä suomennettava 'aiheeksi': kunnmassakin muunnelmassa on aiheena *Prinsessa Ruususen* lumottu maailma, jota tarkastellaan ensin itsensä 'prinsessan' kannalta ja sitten 'ritarin' näkökulmasta.

Muunnelmia yhdistää myös yhteinen teema, nimittäin etsiminen. Northrop Fryen mukaan kaikki kirjallisuus (ja yleensä taide) pohjautuu myyttiseen ajatukseen, jossa elämä nähdään etsintänä. Ihminen etsii onnea, viatonta alkutilaa ja vapautusta elämän kiertokulusta, jossa kaikki voitot ovat vain väliaikaisia (Frye 1960, 157-160).

Ensimmäinen variaatio koostuu kuudesta nelisäkeestä, jotka noudattavat metrisesti viisipolvista trokeemittaa ja riimitykseltään kaavaa AbAb. Riimisanoina

poikkeavia ovat fågelsträcken ja huvudgård, jotka ovat yhdyssanoja, joiden jälkimäinen osa kuitenkin käyttäytyy kaavan mukaan.

Två variationer på ett motiv

I. Prinsessan Törnrosa

Ständigt högre växer törnroshäcken.
Högbent trana blåser i sitt horn.
Ingen lyssnar mer till fågelsträcken
och prinsessan sover i sitt torn.

Hundra år har flugit genom parken.
Träden fällde löv och satte skott,
men prinsessan sover och har varken
prövat livets lycka eller brott.

Hennes barndom hade gått till ända,
och som vuxen i vår kalla värld
blev hon stucken av en giftig slända
och sjönk ned på drömmens huvudgård.

Vem skall väcka dig, min vackra fränka,
innan seklet runnit och du dör?
Kommer inte han som skulle skänka
dig åt livet som du skapats för?

Frukta ej, han ralkas dig, din hjälte,
ridande från verklighetens land.
Han bär inte svärdet vid sitt bälte,
men en törnros glimmar i hans hand.

Och en krans av törne ifrån häcken,
som hans genomstungna panna bär,
skall den dagen vara dig ett tecken
att den sanne riddaren är här.

(OL 1964, 50-51 / D.e.s. 1937)

Myöskin toinen variaatio koostuu kuudesta nelisäkeestä, jotka noudattavat riimikaavaa AbAb. Erona ensimmäiseen muunnelmaan on, että metrumina on nyt kolmipolvinen jambi, jossa joka toinen säe päättyy neljänteen, painottomaan, vaillinaiseen runojalkaan. Ainoa poikkeava riimisana on ensimmäisestä jaksosta tuttu fågelsträcken, joka voi ilmentää yhtä hyvin keväistä kuin syksyistäkin ajankohtaa.

II. Den sörjande riddaren

Allt högre växer häcken
för varje år som går,
men ändå följer skräcken
som förr i dina spår.

Du flydde in i borgen.
Du hade aldrig mod
att genomlida sorgen
som isade ditt blod.

Du märker inte sången
ur jord och sten och hav.
Du går i drömmar fången,
din egen smärtas slav.

Nu ropar fågelsträcken.
Stig upp och grip ditt svärd
och bryt dig genom häcken
till människornas värld.

Det är dig icke givet
att leva skild från dem.
Det kampuppfyllda livet
är människornas hem

—

Och detta är det tecken
som oss med seger når:
en tömekvist från häcken
som skimrar i ditt hår.

(OL 1964, 51-52 / D.e.s. 1937)

Kuten varsinkin ensimmäisen jakson säkeet, och sjönk ned på drömmens huvudgård ja – din hjälte, / ridande från verklighetens land sekä toisen jakson säkeet, Du går i drömmar fången, / din egen smärtas slav ja och bryt dig genom häcken / till människornas värld, paljastavat, sekä runon 'prinsessa' että 'ritari' elävät kuvitelmiensa valemaailmassa. He eivät havaitse vuodenaikojen vaihtelua eivätkä ymmärrä elämää.

Ensimmäisessä jaksossa subtekstinä toimii ilmiselvästi kansansatu *Prinsessa Ruusunen*, jonka syntyjuuria voidaan seurata itämaisiin kulttuureihin. Toinen jakso taas allusoi ritaritarustoon ja sen parodiaan *Don Quijoteen*. Etsinnän teema, johon liittyvät 'ritari' ja lumottu valemaailma, liittyy runon tarinoihin Graalin etsinnästä. Lisäksi kumpikin jakso allusoi tarinoihin valekuolleista ja tahdottomista robotti-ihmisistä (engl. zombie). Runon sisältämällä 'kahdella variaatiolla' on niin runsaasti yhtymäkohtia, että niitä on tarkasteltava kokonaisuutena.

Lagercrantz antaa runossaan vihjeen siitä, että tämäkin runo on tulkittavissa tekijän elämäkertatietojen avulla. Ilmaisuuksien *min vackra fränka* ('naissukulainen') tekee ilmeiseksi, että kuvauksen lähtökohtana on kertojan perhepiiri. Myös Lagercrantzin oman lausunnon mukaan prinsessan esikuvana on ollut hänen äitinsä, jonka psyyken tila muuttui mielisairaalaan joutumisen jälkeen aina vain vaikeammaksi. Kasvava 'orjantappura-aita' (*törnroshäcken*) symboloi syvenevää masennusta ja mielisairautta. Vastaavasti Carl Lagercrantz, Olofin isä, kävi synkkämieliseksi; varsinkin käytyään vaimoaan tapaamassa hän muuttui vetäytyväksi ja vaiteliaaksi. (Storå 1990, 141,161.) Nimenomaan ritarin vetäytyneisyys, eskapistisuus ja surullisuus ('murheellisen hahmon ritari' > *Den sörjande riddaren*) viittaavat *Don Quijoten* ominaisuuksiin.

Lagercrantz on kuvaillut isäänsä myös Conradin kapteeni MacWhirriksi romaanissa *The Heart of the Dark*. Kapteenille ominaisen turneseikoille sokeuden ja henkisen yksioikoisuuden lisäksi Carl Lagercrantzille oli tyypillistä, että hän saattoi sietää uudistuksia vain siihen saakka, kuin markkinatalous ei ollut uhattuna.

Men när det gällde utopin, hoppet om en ny människa och ett annorlunda samhälle, var han oförsorlig. Folk som omfattade sådana tankar förnekade den heliga *Verkligheten*, vars uttolkare och förvaltare han menadesig vara. Han greps av en vrede som blottade dolda djup i hans karaktär och han uppträdde som en straffande Gud vilken bland änglarna upptäckt en upprorsande. (OL 1982, 135-136.)

Käsillä olevan runon sankari tulee ratsastaen från verklighetens land. Prepositio från näkyy sisältävän runoilija-minän toiveen, että sankari luopuisi 'pyhästä todellisuudestaan' ja saapuisi - toisen jakson sanoin - till människornas värld. Tämä muutos olisi ollut pakollinen, jotta sankari olisi pystynyt antamaan prinsessalle 'elämän, jota varten hänet luotiin', sillä - palautettuna Lagercrantzin perhesuhteisiin - se 'myrkyllinen värttinä', joka oli saanut 'prinsessan vaipumaan unimaailmaan', oli vastoin omaa tahtoa solmittu avioliitto; haaveilevan ja epäkäytännöllisen nuoren naisen joutuminen kylmäkiskoisen rationalistiselle, mielikuvituksettomalle miehelle (OL 1982, 16; Storå 1983, 95). Samaa runoilija-minän toiveajattelua on myös 'ritarille' annettu Jeesuksen epiteetti, orjantappurakruunu (vrt. "ecce homo"). Ensimmäisen jakson päättävässä säkeistössä Jeesusta symboloiva ilmaisu kuuluu: -- en krans av törne ifrån häcken, / som hans genomstungna panna bär --, ja toisen jakson päättävässä säkeistössä: -- en törnekvist från häcken / som skimrar i ditt hår. Ajatuksena on, että ihmisen ei pitäisi kieltää ja padota negatiivisiakaan tunteitaan vaan ottaa myös surut ja kärsimykset vastaan Jeesuksen tavoin ja elää niistä yli; että vaikeneminen vain pahentaa tilannetta.

Ilmaisun, verklighetens land, voi ymmärtää myös viittaukseksi *Pyöreän pöydän ritareihin* ja heidän epätoivoiseen Graalin maljan etsintäänsä. Graalin etsinnässä on oleellista etsijän aitous, puhtaus ja pyyteettömyys, kun taas aarteenhimo muodostuu esteeksi. Itse Graal on yksi ikuisen onnen ja totuuden ilmenemismuodoista. - Myös Graalin tarinan syntyjuuret ovat itämaisissa kulttuureissa, ja tarinan eri versioissa Graalia luonnehditaan vaihtelevasti Jeesuksen käyttämäksi ehtoollismaljaksi, 'säteileväksi' kiveksi ja 'miekaksi'. Se ei kuitenkaan ole mitään tunnettua materiaalia, ja se ilmestyy milloin missäkin hahmossa. Lisäksi Graalilla on seuraavat ominaisuudet: Se ilmestyy ja häviää ilman näkyvää syytä. Se tarjoaa herkkuja. Sillä on lumoava, elämää antava sekä kaikista vaivoista ja sairauksista parantava vaikutus. Sillä on myös muita hengellisiä ominaisuuksia, ja se esiintyy mm. oraakkelin roolissa. (Coyajee, 43-44, 50.)

Graalin etsintä symboloi kilvoittelua. Etsinnän tekevät vaikeaksi ihmisen synnit, heikkoudet ja itsekkäät halut. Kristillisen perinteen yhteydessä - mihin Arthurlegendatkin kuuluvat - Graal on ymmärretty Jeesuksen symboliksi ja sen etsintä uskonkilvoitteluksi. Graal ilmestyy vasta monien koettelemusten jälkeen ja vain parhaille ritareille, kuten Galahadille, Percivalelle ja Borsille. Galahad on niin puhdas, että pääsee suoraan taivaaseen.

Lagercrantzin runon ilmaisut, **törnros glimmar; grip ditt svärd; törnekvist -- skimrar**, viittaavat Graalin ilmenemismuotoihin ja ominaisuuksiin. Ja koska Jeesus ja Graal voidaan ymmärtää identtisiksi, myös **den sanne riddaren** epiteetteineen on Graalin ilmentymä. - Mikäli tämä vapauden, onnen, terveyden ja totuuden etsintä palautetaan tekijän taustatietoihin, voidaan todeta, että Lagercrantz on toivonut jonkinlaista uskonnollista ratkaisua tai ihinettä perhepiirinsä tragedian ratkaisuksi. Tosiasiaksi kuitenkin jää, etteivät Carl ja Agnes Lagercrantz onnistuneet Graalin etsinnässä vaan jäivät harhojensa vangeiksi. Erityisen hyvin Lagercrantzin suvun naisia kuvaavat säkeet, jotka sisältävät metrisestä mallista poikkeavan alkutahdin ja voimakkaan säkeenylityksen: -- **men prinsessan sover och har varken / prövat livets lycka eller brott.**

3.2 Kolmas kokoelma eettisen murroskauden ilmentäjänä

3.2.1 Uhatut arvot: vapaus, oikeus, totuus ja luonnollisuus

Lagercrantzin sisäisestä taistelusta metafyyssisten probleemoiden parissa on jo edellä ollut esimerkkejä. Kun nyt käsiteltäväksi tulee vuoden 1943 kokoelma, hänen suhteensa muuttuminen kristinuskoon nähden muodostuu keskeiseksi runojen tulkintaan vaikuttavaksi taustatekijäksi. Siv Storån käytävissä on ollut kirjeitä, jotka Lagercrantz on lähettänyt runon *Fågel i isen* syntyäikoihin Inga Lindholmille ja joissa muutos tulee esille varsin yksiselitteisesti.

Huhtikuun 10. päivälle 1943 päivätyssä kirjeessään Lagercrantz arvelee, että Kristus on alunperin ymmärretty aivan väärin ja ettei kristinuskoko ole missään vaiheessa tavoittanut mitään oleellista itse Kristuksesta. Lagercrantzin sanoin "*Raamatun sekamelskasta*" saattaa äkisti hahmottua Jeesus sellaisena kuin hän todella oli, sellaisena kuin ihmisen tulisi olla, mutta jos elämystä koettaa jäsentää tai kuvailla, oivallus katoaa jälleen. Kristuksen löytämiseksi onkin välttämätöntä vapautua kristinuskosta. Kirjeensä lopuksi Lagercrantz pahoittelee, ettei hän ikänä tule löytämään Kristusta kuin jonain pikaisesti ohikiitävänä. "Jag är så oförlöst och dålig i djupaste bemärkelse att jag känner en fullkomlig avsky, nästan äckel för mig själv." (Storå 1990, 314-315. Vrt. Graalin etsintä edellä, s. 102.)

Pari viikkoa aiemmin (26.3.1943) lähettämässään kirjeessä Lagercrantz perustelee sitä, miksei hän ole muuttanut [mitallista, riimitettyä] esitystapaansa, vaikka hänen näkemyksensä onkin muuttunut. Hänen mukaansa muutos asenteissa tapahtuu yleensäkin siinä, että ongelma nähdään uudesta näkökulmasta, vaikka käsitteilytapa pysyykin samana.

Så är det nog med mig och moralismen. Förändringen består i att jag förut gärna erkände den kristna moralens höghet, – medan jag nu tror att den nästan genomgående är felaktig. Inte Kristi lära om Guds rike, men allt det andra som senare byggts på. Inte har jag väl därför ändrat mina handlingar eller förändrats, åtminstone inte så vitt jag själv kan se.

Yhdessä kirjeistään, joka on lähetetty samoihin aikoihin edellisten kanssa, Lagercrantz vielä tarkentaa selontekoaan sanomalla, ettei hän pelkää olla mystikko ja että hän palaa runoissaan mystiikan pariin selvitettyään välinsä tukahduttavan ja turmelevan kristinuskon kanssa. (Storå 1990, 315.)

Fågel i isen on vuonna 1943 julkaistun *Dikter från mossen* -kokoelman viimeinen runo. Käsikirjoitusversionsa yhteydessä Lagercrantz toteaa, ettei hän voi jatkaa runoiluaan siltä kristillisen moraalin pohjalta, jolle hänen siihen mennessä kirjoittamansa lyriikka perustuu (Storå 1990, 314).

Linturunojen *Den döda fågeln* ja *Sparhöken* (ks. s. 106) tavoin runon *Fågel i isen* julkaistu versio koostuu neljästätoista jambisäkeestä. Kaikissa säkeissä on viisi nousussa ja viisi laskussa olevaa tavua. Erona *Den döda fågeln* -runon säkeitten ryhmittelyyn tässä kukin säepari muodostaa säkeistön. Lisäksi neljä ensimmäistä ja kolme viimeistä säeparia on erotettu toisistaan pitemmällä tyhjällä välillä, jonka myötä runon näkökulmassakin tapahtuu muutos luonnosta lyyriseen minään. Runon *rimisanat* ovat yhtä poikkeusta lukuunottamatta yksitavuisia. Poikkeus on kahdenentoista säkeen riimisana *förbi*. Sanan kaksitavuisuus ei kuitenkaan aiheuta muutoksia metriikkaan.

Fågel i isen

Det small ett skott och andens vinge brast.
När hösten kom frös hon i isen fast.

Var fjäder lyser klar på livets vis
fast kroppen ligger död i glasklar is.

Och först när våren kommer med sin tö
skall fågeln - kan man säga - riktigt dö.

När strandens videknoppar brister fram
då sjunker kroppen djupt i dy och slam.

Jag ligger här och väntar vårens vind
men när den duggar en gång mot min kind

och isarna går upp och sjön är fri
har livet glidit som en dröm förbi

och döden kommer lik en rättvis far
och uppenbarar stilla vem jag var.

(OL 1964, 80-81 / D.f.m. 1943)

Runon alkuosa - sonetin oktettia vastaava - koostuu kahdesta säkeen mittaisesta ja kolmesta säeparin mittaisesta virkkeestä. Sekstettä vastaava loppuosa taas koostuu yhdestä ainoasta virkkeestä, joka alkaa runon ainoalla kategorianmukaisesti riimiteyllä säeparilla. Tämä sopuisa, kevään käsitteillä kansoitettu virkkeen alku saa välittömäksi jatkokseen antiteettisen kuoleman ajatuksen. Runon teeman kannalta sana **förbi** osuu näin ollen merkittävään kohtaan, 'elämän' ja 'kuoleman' väliselle rajalle: – **har livet glidit som en dröm förbi / och döden kommer lik en rättvis far** –. Sama 'elämän' ja 'kuoleman' muodostama vastakohtapari esiintyy jo aiemmin, runon toisessa, kolmannessa ja neljännessä säeparissa.

Glida-verbin ('liukua', 'lipua') käyttö elämän 'kulumisesta' on oikeastaan lievä normipoikkeama, mutta se on varsin vakiintunut ilmaisu. Varsinaisia anomaliaita olen pannut merkille kaksi kappaletta. Toisessa säkeessä on 'sorsasta' käytetty pronominia **hon**, jota ruotsin kieliopin mukaan käytetään viittaamaan vain sanaan 'människa' ja naispuolista henkilöä tarkoittaviin sanoihin. Kolmannessa säkeessä taas on puhekielenomainen, vaillinainen ajatus. Siinä on -ehkä pelkästään runomitan takia - ilmaistu sivulause, 'ikään kuin lintu olisi elävä', sanoilla: **på livets vis**, 'elämän tavoin'.

'Linnusta' kertovaan runon alkuosaan saadaan kuitenkin aivan uusi näkökulma tarkastelemalla lähemmin sanaa **anden**, jota Lagercrantz käyttää teoksessaan toistuvasti määrätysssä muodossa. Tästä muodosta ei voi päätellä, kummalla tavalla sana kuuluu taivuttaa, 'en and - anden - änder' vai 'en ande - anden - andar'. Sikäli kuin runossa on puhe nimenomaan 'linnusta', kyseinen sana on **and** ('sorsa'). Mutta kun ottaa huomioon pronomirin **hon** sekä neljännessä ja kahdeksannessa säkeessä esiintyvän substantiivin **kroppen**, myös toinen vaihtoehto näyttää yhtä luontevalta. Sanalla **ande** on mm. seuraavat suomenkieliset vastineet: 'sielu', 'henki', 'ajatus', 'sisin', 'persoonallisuus', 'luonne' ja 'lahjakkuus'. - Tältä kannalta nähtynä runossa sanotaan

kahdella eri tavalla sama ajatus: Elämä ja vapaus ovat ristiriidassa keskenään, ja vasta kuoleman edessä ihminen voi täysin tuntea itsensä.

Runon antiteettinen rakenne korostaa tätä ristiriitaa pitämällä vastakohtaisia tekijöitä alituisen vertailusuhteessa toisiinsa. Ensimmäisessä säeparissa vapautteen viittaava *andens vinge* saa vertailukohdakseen kuolemaan viittaavat sanat *höst* ja *frös i isen*. Toisessa säeparissa vastaavan ristiriidan muodostavat ilmaisut, *lyser – på livets vis* ja *kroppen ligger död*. Seuraavaksi on rinnakkain asetettu 'kevät' ja 'kuoleminen' sekä 'silmujen puhkeaminen' ja 'mutaan vajoaminen'. Sekstettiossa jakautuu sanan *förbi* kohdalta 'kevään' ja 'kuoleman' kuvaan.

Runosta on kuitenkin olemassa erilainen käsikirjoitusversio. Se oli liitteenä päiväämättömässä kirjeessä, jonka Lagercrantz lähetti luultavasti huhtikuussa 1942 Inga Lindholmille. Sekstettiossa runosta on käsikirjoitusvaiheessa sisältänyt itsesyytöksiä, -sääliä ja -inhoa.

Jag ligger här och väntar vårens vind
men när den duggar en gång mot min kind

och jag vill tala som jag talat förr
står döden tyst och väntar vid min dörr

och dömer mig att stoppas ned i mull
för döda formers, falska färgers skull.

(OL 1942 / Storå 1990, 314)

Sanat *tala*, *formers* ja *färgers* liittyvät ennen kaikkea runouteen, mutta Siv Storån tutkimuksesta paljastuu, että runon päällekirjoituksessa täsmennetään tuomion kohteeksi tekijän oma kristinusko, joka pilaa runot (Storå 1990, 314). *Vårens vind* edustaa siis 'tuoretta oivallusta' siitä, mitä on olla ihminen, mutta runoilijan urautunut kristillinen ajattelutapa saa hänet kyvyttömäksi jäsentämään 'oivallustaan' lyriikan kielelle. Julkaistussa versiossa runon minä ilmaisee myös olevansa kyvytön minuutensa ongelman ratkaisemiseen.

Lisäksi runoilijan ongelmana oli pitäytyminen sidottuun mittaan ja riimeihin, vaikei hän vielä tällöin halunnut tunnustaa ristiriitaa sanottavansa ja muodon välillä. Hän kirjoitti kyllä (kirjeissään Ingalle) joitakin vapaamittaisia ja riimittömiä runoja jo vuonna 1942 muttei itse pitänyt niistä. Osa runoista julkaistiin lehdissä. Kun Inga huomasi *Träskfolket*-runon luonnosta lukiessaan, että riimipakko saattoi johtaa merkityksen kannalta katsoen umpikujaan, ja kysyi korjausehdotustensa ohessa, oliko Lagercrantzilla enemmänkin riimittömiä runoja, vastaus (10.5. 1942) kuului:

Det är ej andra fria dikter jag skrivit än dem jag sänt till dig och i allmänhet tycker jag de är rätt misslyckade. Jag behöver en stram form, milt språk blir dåligt nog ändå. – Det hela verkar i hög grad amatörmässigt och amatör i diktens värld är ju också vad jag närmast är efter att så länge ha varit ifrån den.

Samassa kirjeessään hän kertoi halustaan itsenäisyyteen, eroon kristillisistä kielikuvista, joita hän ei tuntenut omikseen. Hänestä tuntui, että "joku istuu vankina sisälläni ja haluaa vapautua ja elää oikeaa ja totta elämää, mutta ketjut pitävät hänet kiinni enkä oikein näe kuka hän on". (Storå 1990, 292-293.)

Samaan aihepiiriin, kuin *Fågel i isen*, kuuluu saman kokoelman runo *Våren och den mördade*. Siinä pintaan noussut 'ruumis' katselee ympärilleen ikään kuin olisi

elossa. - Nämä kiinnijäätyneisyyden kuvat ovat taiteilijan omiksikuviksi tulkittuina mitä ilmeisimmin myös kuvauksia luomisen tuskasta, luomistyön kangertelusta ja ristiriitaisten psyykkisten motiivien tuottamasta umpikujasta.

* * *

Sparvhöken tuo jälleen uuden ulottuvuuden elämän katoavaisuuden ja vapauden rajallisuuden teemaan. Runo on kuvaus vaistomaisesta psyko-fyysisestä prosessista: hetken mielijohteesta 'pojat' tappavat 'varpushaukan', peittoavat 'lintua' vielä sen kuoltuakin ja lopulta oivaltavat tuhonneensa jotain ainutkertaista. Kaiken kaikkiaan runon arvoasetelmaa voi luonnehtia pasifistiseksi.

Sparvhöken

En morgon flög en sparvhök in i ladan och blev fast
och slagen med en tjuga tills den smala ryggen brast.
Vi pojkar tog den i vår hand; och fast den ren var död
så slog vi den mot väggen hårt att plankan lyste röd.
Och tarmarna kom ut till slut, vi bara slog och slog
i raseri, i kramp och nöd och kunde ej få nog.
Vi svindlade till sist och föll och reste oss på nytt
och hela jorden gungade och livet var förbytt.
Då hände det - jag vet ej hur - men vingen bredde ut
sin solfjäder på golvets boss och raserit tog slut.
Jag såg hur vacker vingen var, fintecknad, smal och grå
och vattrad som en torvkanal när vinden ligger på.
Jag vaknade som ur en dröm och gick min väg och grät.
För fågelns skull? För vingens skull? Det är en hemlighet!

(OL 1964, 65 / D.f.m. 1943)

Runo koostuu neljästätoista kappaleesta seitsemänpolvisia jambisäikeitä (ss' | ss' | ss' | ss' || ss' | ss' | ss'), jotka on ryhmitelty riimien avulla seitsemäksi peräkkäiseksi säepariksi. Riimipareista ovat **död : röd** ja **grät : hemlighet** tuttuja jo runosta *Den döda fågeln*. Tuttu on myös loppusointukaava - tässä tosin jokainen riimipari on kategorianvastainen.

Kaikki muut paitsi kahdeksas ja viimeinen säe päättyvät yksitavuiseen riimisaanaan. Metristä muotoa ss' oleva kaksitavuinen **förbytt** ('muuttunut') jakaa runon kahtia, oktettiin ja sekstettiin. Runon ainoa anomalia, puhekielenomainen **jorden gungade** tarkoittamassa 'huimausta', on - sekin - kahdeksannessa säkeessä. Kyseessä on siis jälleen Lagercrantzille ominaisella riimikaavalla varustettu sonetin mukaelma. Myös runon tapahtumien kulku **'muuttuu'** kahdeksannen säkeen jälkeen. Oktetissa kuvataan (vihollista symboloivan) 'haukan' osakseen saamaa kiihkoa ja vimmaa. Sekstetissä vuoron saavat harkitseva järki ja myötätunto: ei ole moraalisesti oikein tappaa vangittua vihollista.

Itse asiassa sekstetin aloittaa ihmeen kaltainen tapahtuma: säkeen rajan ylittävässä lauseessa, -- **men vingen bredde ut / sin solfjäder på golvets boss** --, annetaan ymmärtää, että 'kuollut lintu' levittää siipensä. Muutkin runon säkeenylitykset - sen lisäksi, että ne palvelevat runomittaa ja riimitystä - auttavat asettamaan painotettavat ilmaisut säkeitten alkuun ja loppuun. Selvimmin tämä näkyy ensimmäisessä säeparissa, -- **blev fast / och slagen med en tjuga** --, ja kolmannessa säeparissa, -- **vi bara slog**

och slog / i raseri, i kramp och nöd --. Ajatusten painotuksen kannalta on myös metrumikaavaan hahmottamani kesuura varsin keskeinen. Useimmissa säkeissä kesuura nimittäin osuu kahden lauseen rajalle, joista jälkimmäinen on lyhyempi, ytimekkäämpi ja painokkaampi.

Ylityksille vastakohtainen ilmiö esiintyy viimeisessä säkeessä, joka sisältää kolme virkettä; säkeet eivät siis jaa virkettä osiin vaan virkkeet säkeen. Retoriset kysymykset, *För fågelns skull? För vingens skull?*, ja kesuuran jälkeinen, huutomerkkiin päättyvä toteamus, *Det är en hemlighet!*, tähdentävät, että tässäkin runossa on kyse oikeudesta elämään ja elämän rajallisuudesta ylipäätään; kuten muissakin linturunoissa, elämä ja vapaus esitetään arvoina, jotka jokin ulkopuolinen tekijä tuhoaa tai on valmiina tuhoamaan. - Salailuun ja sulkeutuneisuuteen täytyy siis liittyä ahdistusta; elämällä on pakon ja vankeuden aspektit. Tätä kuvaa myös runon viimeinen virke, joka on kuin vaikenemisen ja jähmettyneen itseensä kääntymisen sinetti. - Kysymykset voi ymmärtää myös viittauksina runoilijan "muusaan" Karin Boyeen ja tämän kokoelmaan *För trädets skull* (1935), jossa keskeisenä on juuri yksilönvapauden teema. "Trädet under jorden" kuvaa Boyen symbolikielessä yksilön tuskaistaa asemaa ja ahdistusta maailmantilanteen puristuksessa (Svenskt Litt. 1970, 74).

* * *

Runossa *Nattens genius* lintukuvastoon liittyvät vain kolmannen säkeistön sanat, *fågelskrud, fjäderdräkt* ja *vingar*, mutta vapauden ja vapautumisen ajatus tulee sitä keskeisempänä esille.

Runo koostuu kuudesta nelisäkeestä, joiden riimikaava on AbAb. Mittana on viisipolvinen jambi, jossa joka toinen säe päättyy vaillinaiseen painottomaan runojalkaan. Juuri tämän systemaattisen toistumisensa ansiosta vaillinainen runojalka sopii Lagercrantzin tyyliin, hänen mitallisten runojensa hiottuun metriikan käyttöön.

A-tyypin riimisanat ovat kaksitavuisia, paitsi *översvämmad* ja *huvudgården*, joissa nelitavuisen yhdyssanan kaksi jälkimmäistä tavua muodostavat riimin. Sen sijaan enemmän vaihtelua esiintyy b-tyypin riimisanoina, joista *ingenstans*, *fingerspets* ja *fjäderdräkt* ovat kolmitavuisia, *beretts*, *metall* ja *berett* kaksitavuisia ja loput yksitavuisia. Kaikissa b-tyypin riimisanoina on kuitenkin vähintään sivupaino viimeisellä tavulla.

Erityistä huomiota ansaitsevat ensimmäisen säkeistön toistoriimit *översvämmad* : *översvämmad* sekä ensimmäiselle ja viimeiselle säkeistölle yhteinen kategorianvastainen riimipari *glans* : *ingenstans*. Myös riimiparit *fjäderdräkt* : *släkt* ja *metall* : *kall* ovat poikkeuksellisia sikäli, että ne ovat ainoat b-tyypin kategorianmukaiset loppusointuparit. Normipoikkeaman sisältäviä säkeitä on viisitoista, mikä on lähes 2/3 kaikista säkeistä. Säkeenylityksiä on muissa paitsi toisessa ja kolmannessa säkeistössä.

Nattens genius

Till döden vigd och ändå översvämmad
av denna längtans segervissa glans.
Kring mörka ögon heligt översvämmad
av detta vita ljus från ingenstans.

Du är ett barn och natten är din moder.
Hon sjunger i din hand och fingerspets.
I mun och sköte svallar hennes floder,
ditt röda blod som har till vin beretts.

Du kommer som i fågelskrud ur djupen
och mörkret brusar i din fjäderdräkt.
Ej vacklar dina vingar över stupen,
med månen och med brunnen är du släkt.

När vi gått vilse, när vi tappat spåret
i dagens hårda skimmer av metall
var daggen som låg glänsande i håret
ett tecken på ditt gudsinvigda kall.

Till andens söner, vandrande kring världen
med ångesthjärtat bultande och hett,
smög du om natten fram till huvudgården,
den jakobssten som öknarna berett.

Vi somnade med sönderspruckna munnar
från nakna dagars aningslösa glans.
Då gav du kraft ur dina lemmars brunnar,
du svala nattkarnat från ingenstans.

(OL 1964, 74 / D.f.m. 1943)

Sananmukaisella tasolla runo kuvaa - otsikkonsa mukaisesti - 'yön haltijaa' tai 'suojelushenkeä'. Tämä olento on 'yön lapsi' ja 'yön' tunnusmerkein varustettu. Se on myös 'kuulle ja kaivolle (lähteelle) sukua', ja sen sanotaan tulevan 'linnunasuisena syvyyksistä'. Olennolla on jumalaista alkuperää oleva kutsumustehtävä: se hiipii yöllä pääanaluselle ja antaa 'elinvoimaa jäsentensä terveyslähteistä'.

'Haltijan' merkityssisällöksi tulee mieleen lähinnä kaksi vaihtoehtoa. Kyseessä voisi olla eräänlainen "nukkumatti", jolloin runo olisi ylistyslaulu unen ja yön elvyttävälle vaikutukselle. Mutta mieluummin tulkitsen runon kuvaksi jonkinlaisesta haltioitumiselämyksestä. Tosin on mahdotonta tarkemmin sanoa, onko kyse joogasta, horroksesta vai millaisesta tajunnan tilasta, mutta joka tapauksessa runon uskonnollis-mystinen sanasto on huomattavan keskeisessä asemassa.

Tulkinnan lähtökohdaksi sopii ensimmäisen ja viimeisen säkeistön yhteinen riimipari *glans : ingenstans*. 'Valkoinen valo' ja itse 'haltija' ovat kumpikin peräisin 'eimistään'. *Ingenstans* ja alitajunta ovat siinä mielessä ekvivalentteja keskenään, ettei piilotajunta sisälly siihen, mitä ihminen tiedostaa: tietoisuuden kannalta unet ja mystiset kokemukset ovat peräisin jäljittämättömästä lähteestä. Anthony Campbellin ja Henri Bergsonin näkökulmasta katsoen voidaan puhua ihmisen "hengestä" eli "sielusta", josta sekä tietoiset että tiedostamattomat tajunnan tilat ovat peräisin. Tämä "sielu" ei sijaitse aivoissa - eikä sitä pidä yrittää ollenkaan sijoittaa ajallis-paikallisiin yhteyksiin. Aivotoiminta ja ajattelu eivät ole identtiset vaan rinnakkaiset tapahtumat (Bergson 1958, 49; Campbell 1976, 51-61).

Myös Lagercrantz itse antaa toisissa yhteyksissä sen suuntaisia johtolankoja, että runon merkityssisältöä pitäisi hakea nimenomaan transkendenttien kokemusten pohjalta. Kirjassaan *Min första krets* hän kuvaa omia uskonnollisia kokemuksiaan, voimaa-antavia, valon- ja onnentäyteisiä hetkiä, jolloin hän on nähnyt suoraan asioitten ytimeen, "med en tydlighet okänd från vardagslivet". Elämyksiin liittyy myös tunne jonkin korkeamman ja turvallisen läsnäolosta. Dante-tutkielmassaan hän on määritellyt paratiisin onnen "kontemplaatioon ja mystiikkaan vajoamiseksi" (OL 1982, 163 - 164; OL 1983, 157).

Ensimmäisen säkeistön alkusanat, *Till döden vigd*, tuovat kaikessa lyhykäisyydessään esille sen, että kaikkien ruumiillisten olentojen osana on 'kuolema'. Tämän asiain tilan universaalisuutta korostaa, että kahdesta ensimmäisestä virkkeestä puuttuu - *kummastakin* - subjekti. Subjektiksi voidaan siis ajatella yhtä hyvin 'sinä' kuin 'joku' tai 'kuka tahansa'. Säkeistöön syntyy vastakohta-asetelma siitä, että tämä 'joku' on 'kuolemalta vihitty mutta silti tulvillaan kaipauksen voitonvarmaa loistoa'.

Tulkintamallini lähtökohtien mukaan vastakohta on kuitenkin näennäinen, sillä vastakkain ovat "ruumiin kuolema" ja "kuolematon sielu". Sana *längtan* viittaa mystisen kokemuksen herättämään haluun kokea sama yhä uudestaan. *Glans* ja *vita ljus* kuuluvat erottamattomasti tällaiseen elämykseen, samaten energian tai valon 'tulva' - varsinkin attribuutilla varustettu ilmaisu, *heligt översvämmad*, 'pyhästi [valon] tulvan alainen'. *Kring mörka ögon* taas antaa ymmärtää, ettei valoa aistita vaan se koetaan sisäisesti.

Toisessa ja kolmannessa säkeistössä kuvataan normaalien aistimusten lakkaamista ja alitajuisten tai transkendenttien sisäisten havaintojen astumista niiden tilalle. Runon jatkossakaan vi-pronominin ei viittaa mihinkään rajattuun ryhmään vaan tarkoittaa 'ketä tahansa'; *du* taas viittaa personoituun tajunnantilaan, *nattens geniukseeseen*. Keskeisiä ovat ilmaisut, -- *natten är din moder*, -- *ur djupen*, -- *mörkret brusar* ['pimeys kohisee'], -- *över stupen* sekä lause: -- *med månen och med brunnen är du släkt*, joiden muodostamat antiteettiset asetelmat, syvyys - korkeus ja valoisuus - pimeys, luovat vaikutelman äärettömyydestä, ajattomuudesta ja paikattomuudesta.

Huomion arvoinen on myös toisen säkeistön viimeinen säe, -- *ditt röda blod som har till vin beretts*, jossa tietoisuuden tilan muutos kuvataan (takaperoisena) sakramenttina: 'sykkivä ja kuuma veri' muuttuu rauhoittavaksi 'viiniksi'. Rauhoittumiseen, "untuvaiseen oloon", viittaa myös ilmaisu: *som i fjäderdräkt* ('höyhenpuhuisena'). Lintukuvaston käyttäminen sinänsä jo viittaa vapautumiseen. Kolmessa viimeisessä säkeistössä saman prosessin kuvausta on tehostettu 'päivän kovuuden, naiiviuden' (*aningslös*) sekä harhaisuuden ja 'yön' elvyttävyyden välisellä antiteettisellä asetelmalla. Kunkin säkeistön kaksi ensimmäistä säettä kuvaavat 'päivää' ja kaksi jälkimmäistä kuvaavat 'yötä', joka on tässä edustamassa alitajuista tai transkendenttia.

Viidennen säkeistön aloittava *Till andens söner* korostaa sitä mystiikan perusajatusta, että ihminen on pohjimmiltaan ja ennen kaikkea 'henkinen' olento. Saman säkeistön loppu taas rinnastaa 'yön' elvyttävän vaikutuksen Jaakobin näkyyn taivaaseen johtavista portaista (Bibeln 1949, 1Mos.28:11-15). Runossa kuvattu prosessi, tajunnantilan muutos, on viimeistäänkin kuudennessa säkeistössä johtanut unitilaan

(Vi somnade --), jossa - siinäkin - mystinen nattens genius on läsnä ja antaa uusia 'voimia'.

Nattens genius allusoi Karlfeldtin runoon *Aftonbön*. Selvät rakenteelliset yhtäläisyydet rajoittuvat jambiseen mittaan (Karlfeldtin runossa on myös anapesteja) ja samaan riimikaavaan: AbAb, mutta yön, rauhoittumisen ja lepoon asettumisen ajatus on kummankin runon keskeisin sisältö.

Aftonbön

Jag vill till ro mig lägga
i nattens svala sköt
och stilla tankar dägga
ur allt vad jag led och njöt.

Av allt jag älskar och hatar,
av sol och is, en flod
skall kvälla som hugnar och matar
mitt hjärta med hälsans blod.

Som örnens ungar få vila
från jagandets heta dag,
skall månljus barmhärtighet sila
hit ner och himmelskt behag.

Jag är ett barn av natten
och tarvar dess modersbröst.
Nu sova land och vatten.
Bedrövade värld, hav tröst!

Sjugare den 6 april 1925.

(Karlfeldt 1974, 329 / Hösthom 1927)

Runoja yhdistäviä ilmaisuja ovat: i nattens svala sköt > du svala nattkamrat; – en flod / skall kvälla som hugnar och matar / mitt hjärta med hälsans blod > – svallar hennes floder, / ditt röda blod som har till vin beretts; Jag är ett barn av natten > Du är ett barn och natten är din moder. Kummassakin runossa mainitaan myös 'kuu', ja veteen (nesteisiin) liittyvä sanasto on keskeisessä asemassa. Myös Karlfeldtin runossa on korostettu yön ominaisuuksia antiteettisen ilmaisun, -- från jagandets heta dag, avulla.

Siv Storå mainitsee Karin Boyen (1900 - 1941) lyriikkaan allusoivaa runoa *Invigning* käsitellessään, että Boyen aiempi rooli Lagercrantzin elämässä on ollut "invigiska i livets och diktens krav och villkor" (Storå 1990, 304). Näin ollen ei ole ihme, että *Nattens genius* allusoi sekä keskeisen sanastonsa että sävynsä ja merkitysisältönsä osalta Boyen runoon *Till sömnen*.

Till sömnen

Nattens dop av djupet,
du, i vars flöden
anden tror sig snudda vid
det hav som kallas döden -
det är livets hav han rör,
livets bävansvärda
bortanför...

Skänk din dvalas gåta!
 Långsamt jag stiger
 i det underjordiska
 dimmiga vattnet ut
 det som osett sköljer
 vårt daglivs rötter,
 det som bär
 vårt daglivs skum -
 det ur vars mörker
 lyfte sig vaknad,
 alltför djup för vad tanken vet,
 kroppens fina, vördnadsvärda,
 mäktiga, mäktiga härlighet.

Skänk din dvalas gåta,
 skölj från min ande
 den gångna dagens vissnade
 rester och damm!
 Död, som ger livet,
 låt mig åter dyka
 livsförnyad i ljuset fram!

(Boye 1974, 76-77 / Gömda land 1924)

Yhtäläistä Boyen ja Lagercrantzin runoissa on mm. puhuttelu yksikön toisessa persoonassa. Kummassakin runossa on myös pantu merkille unen kuolemankaltaisuus (ensimmäiset säkeistöt) ja se, että kyseessä on ajatuksen tavoittamattomissa oleva tietoisuuden tila (*alltför djup för vad tanken vet > från ingenstans*). Edelleen päivän ja yön vastakohtaisuus tulee esille. Boyen runossa sielu liikkuu unessa *livets bävansvärda [hav] / bortanför...* Rinnasteisia sanontoja ovat lisäksi *vars flöden > hennes floder; djupet > djupen; mörker > mörkret; -- underjordiska / dimmiga vattnet > brunnen; -- vårt daglivs skum > -- nakna dagars aningslösa glans; livsförnyad > då gav du kraft*. Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että Lagercrantz on kehittänyt unen tunnusmerkkejä transkendenttisen meditaation suuntaan.

* * *

Runossa *Svart är min moders hår* minä kuvailee äitinsä hallitsevaa luonteenpiirrettä, vapaudenkaipuuta, jonka minäkin on saanut verenperintönä itselleen. Keskeinen sana, *Svart*, viittaa äidin ja kertojan suruun.

Runo koostuu viidestä nelisäkeestä, jotka noudattavat riimikaavaa xaxa. Säkeenloppuisista sanoista ovat kolmitavuisia kolmannen säkeen *horisont*, kolmannen säkeistön päättävä *utanför* sekä viimeisen säkeistön sanat *vandrarblod* ja *modersbröst*. Ainoa kaksitavuisen riimisanana on toisen säkeistön päättävä *beredd*. Kaikki muut riimisanat ovat yksitavuisia.

Runon metrisenä kaavana on viisipolvinen jambi, jossa jokainen säe päättyy painolliseen tavuun. Ainoa poikkeama tästä kaavasta on heti ensimmäisen säkeen alussa, josta lausepainon mukaan hahmottuu mieluummin daktyyli kuin jambi, sillä ilmaisu, *svart är min --*, painottaa juuri sanaa *svart*.

Säkeenylityksiä esiintyy ensimmäisessä säkeistössä kolme ja kahdessa viimeisessä yksi kummassakin. Normipoikkeamat taas ovat jakautuneet jokseenkin tasaisesti. Poikkeuksen tekee kuitenkin neljäs säkeistö, jossa on vain tavanomainen metafora: *-- bor evig frihet*. Samassa säkeistössä on runon ainoa kategorianmukainen riimipari.

Svart är min moders hår

Svart är min moders hår, som havet svart
med tunga vågor under stjärnlös rymd
och blicken stel mot evig horisont
av inga moln och inga tårar skymd.

Jag var ett barn. Jag hörde havets brus
när hon om kvällen råkades min bädd.
Den salta vinden vidgade mitt bröst
och som en lydig son var jag beredd.

Rubinen glänste klar på hennes hand,
den steg och föll i dyningarnas kör
och sammetskjolen sjöng sin mörka sång
om allt som lider och är utanför.

Långt bortom livets lust och dödens kval,
där ingen fågel höjer sina skrin,
där skepp ej seglar och där alg ej grov
bor evig frihet under vindens vin.

Det svarta håret böljar av och an,
med tunga rytmer i mitt vandrarblod.
Jag är ett barn vid havets modersbröst,
dess smak är frän, dess vila djup och god.

(OL 1964, 79 / D.f.m. 1943)

Runossa on näin ollen useitakin avainkohtia, jotka seuraavassa käyn läpi niiden esiintymisjärjestyksessä. Ensimmäinen säe alkaa ja loppuu sanalla svart. 'Musta', 'synkkä' saa näin erityisen painotuksen, ja sen liittyminen ilmaisuun, *min moders hår*, on rinnastettavissa siihen, kuinka kirjailija on autobiografisessa teoksessaan *Min första krets* kuvannut äitiään Agnesta. Tämä oli paitsi 'tummatukkainen' myös 'synkkämielinen'; viimeiset nelisenkymmentä elinvuottaan hän joutui olemaan mielisairaalassa (OL 1982, 18). Kuvaavaa on, kuinka Agnes suhtautui tyttärensä itsemurhaan:

Agnes tog Lotties död med ett hemlighetsfullt leende. För henne var varje verklig smärta ett avbrott och en lindring ty det outhärdliga med hennes melankoli var just att den flödade utan orsak. Först många år efteråt sa hon plötsligt en dag, då vi satt tillsammans i den stinkande Långbrokorridoren: - Jag tror jag börjar sörja Lottie! (OL 1982, 180)

Vaikka käsillä olevan runon 'äidille' on siis ollut esikuva todellisuudessa, äitihahmo saa myös myyttisiä ulottuvuuksia. Se, että runo rinnastaa 'äidin' ja 'meren', antaa mahdollisuuden yleisinhimilliseen tulkintaan. Metafora on jopa viety niin pitkälle, että 'äidin' ja 'meren' ominaisuudet palmikoituvat yhteen ja samastuvat toisiinsa koko runon mitalta.

Vesi ei Lagercrantzin runoissa esiinny pintakalvona eikä peilisymbolina, kuten esimerkiksi Narkissos-myytissä, vaan peittävänä ja arvoituksellisesti vellovana massana tai sateena. Näin ollen sopivin selityserusta 'merelle' äidin symbolina löytyy itämaisesta filosofiasta, jossa vesi ja hedelmällisyys liittyvät tiiviisti yhteen. J.E. Cirloin symbolisanakirjan mukaan vesi mielletään Intiassa elämän säilyttäjäksi, joka ilmenee luonnon kiertokulussa sateena, maitona ja verenä. Kiinassa mutta myös länsimaissa elämän katsotaan olevan lähtöisin vedestä. Modernissa psykologiassa vesi symboloi tajunnan tiedostumatonta puolta ja persoonallisuuden luovaa, dynaa-

mista, feminiinistä puolta (Cirlot 1978, 364-365). Psykologiassa vesi on yksiselitteisimminkin juuri äidin symboli (de Vries 1976, 494).

Länsimaiseen kirjallisuuteen vesisymboliikka on kulkeutunut mm. Raamatun välityksellä, jossa vesi on keskeisenä elementtinä luomiskertomuksessa ja hengellistä uudestisyntymistä symboloivan kasteen yhteydessä (Bibeln 1949, 1Mos.1:2-22 ja esim. Matt.3:1-17). T.S. Eliotin *The Waste Land* -kokoelma (1922) edustaa tyypillisimmillään tapausta, jossa vesi symboloi hedelmällisyyttä. Kokoelman teemana on maailman näivettyneisyys, joka esitetään veden puutteena (esim. Eliot 1969, 72-73). Runon *Death by Water* viittaukset suuntautuvat Eliotin itsensä noottien mukaan hedelmällisyyskultin jumalaan, Phlebakseen, jonka on hukuttava, jotta hedelmällisyys voisi säilyä (Eliot 1969, 95). Myyttisen maailmankuvan perustana on yleisemminkin syklisyyden ajatus, jossa kuolema on uuden elämän välttämätön edellytys.

Lagercrantzin runon alussa esiintyvä vertaus, – som havet svart, tulee parhaiten ymmärrettäväksi melankolisen ihmisen 'elämänmerta' kuvaavana ilmaisuna. Samoin on laita toisen säkeen, jossa puhutaan 'raskaista (tukan / meren) aalloista tähdettömän avaruuden alla'. Erityisen selvästi ahdistuneeseen mielialaan viittaa sana stel ('jäykkä', 'tunteeton', 'luonnoton') säkeessä: -- och blicken stel mot evig horisont. Neljännessä säkeessä, – av inga moln och inga tårar skymd –, 'horisontti' täsmentyy ideaaliseksi olotilaksi ja kaihon kohteeksi.

Toisessa säkeistössä kuvataan kertojan kotiolojen vaikutusta häneen itseensä. Ajatus on kiteytetty säkeeseen: -- och som en lydig ['kuuliainen'] son var jag beredd. Tässä 'kuuliaiseksi tekeminen' tarkoittaa lähinnä sitä, että runon minä saa äitinsä alistuneisuudesta ja melankoliasta tietynlaisen "tunnetartunnan". Runoilijan elämäkertaan palautettuna sama asia voidaan sanoa myös niin, että isä-Carlin pyrkimys ehdottomaan auktoriteettiasemaan johti kaikkien muiden perheenjäsenten alistuvaan pessimismiin. Lagercrantz jopa sanoo omaelämäkerrallisessa teoksessaan aivan suoraan, että Carl oli syyllinen Agneksen mielisairauteen. Lievennyksenä hän toteaa, että Carl edusti yhteiskuntaa, jossa "naisilla oli paikkansa vain tyyppeinä tai palvelijoina muttei ihmisinä" (OL 1982, 16). Storå toteaa, että Lagercrantz "såg hur illa rustade för verkligt liv den svenska herrgårdadelns kvinnor var, drömska, opraktiska, kärleksrädda. Hans mor och hans döda syster var av denna sort" (Storå 1983, 95).

Kolmannen säkeistön aloittaa säe: Rubinen glänste klar på hennes hand, jossa rubinen edustaa sormusta ja vapauden menettämistä. Se viittaa Agneksen ja Carlin kohtalokkaaseen avioliittoon (OL 1982, 16). Seuraavassa säkeessä tulee esille ailahteleva mieliala, jonka kuvana on 'taukoamaton maininkien liike'. Jatkossa myös 'äidin samettihame' on personifioitu: sen sanotaan laulaneen 'tummaa lauluaan kaikesta, mikä kärsii ja on osaton (ulkopuolella)'. Minän maailmassa kaikki äitiin liittyvä on 'mustaa'. Utanför viittaa siihen kärsimykseseen, jota omaan elämäänsä nähden sivullinen tuntee, kun toiset päättävät hänen puolestaan ja kieltävät hänen oman tahtonsa. Kuten Storå huomauttaa, aiemmissa runoissaan Lagercrantz onkin viitannut äitiin mm. kuvalla Prinsessa Ruususesta, joka odottaa vapauttajaansa (Storå 1983, 94; ks. jakson 3.1.3 päättävä analyysi runosta *Två variationer på ett motiv*, s. 99).

Neljäs säkeistö jatkaa ilmaisun, evig horisont, käsittelyä. Tässä esitetty käsitys ei kuitenkaan ole pelkästään äidin vaan myös minän. Långt bortom livets lust och dödens kval [kval: 'tuska', 'karsinta'] voi tarkoittaa 'kuolemanjälkeistä olotilaa' ('olemattomuutta', 'paratiisia', "tuonen lehtoa") tai täydellistä todellisuudentajun puu-

tetta. Kolme seuraavaa säettä viittaavat kyllä mieluummin aineettomaan olotilaan ja vapautumiseen ruumiillisuuden piinasta kuin kyvyttömyyteen reagoida ympäristöönsä. Säkeistössä siis kuvataan alistetun sielun asennetta, joka näkee 'kuoleman' ainoana ratkaisuna tilanteeseensa ja 'kuolemanjälkeisen vapauden' (*evig frihet*) ainoana päämääränään. Tämä 'ikuinen vapaus' sijaitsee *under vindens vin*. Sana *vin* merkitsee sekä tuulen 'ulvontaa' että 'viiniä'. Näin ollen tuuli voidaan mieltää virvoittavaksi tai rauhoittavaksi kuin 'viini', mutta pelkkä tuulen 'ujellus' on myös kuva tyhjyydestä ja haudan rauhasta.

Viimeisessä säkeistössä *det svarta håret* edustaa kaikkea 'äitiin' liittyvää. Metaforinen säkeistö kertaakin tiiviisti kaiken edellä sanotun. Kahdessa ensimmäisessä säkeessä runoilija-minä kuvaa sitä, millaiseksi hänen persoonallisuutensa on muodostunut. Lapsuuden ajalta opitun ja alitajuntaan iskostuneen melankolian lisäksi esille tulee myös 'perimä', johon sana *vandrarblod* jokseenkin suoraan viittaa. Muodostuneen persoonallisuuden suhtautumista 'elämäänsä' (*havets modersbröst*) kuvataan viimeisissä säkeissä: 'elämän maku on kirpeä' tai 'vastenmielinen' (*frän*). Säkeessä, – *dess smak är frän, dess vila djup och god*, sana *vila* on moniselitteinen: se voi merkitä 'lepoa' yleensä, 'elämän suvantokohtaa' tai 'haudan lepoa'.

Viimeksi mainittua tulkintaa tukisi adjektiivi *djup* mutta muut vaihtoehdot sopivat yhtäläillä kontekstiin. Kuvataanhan elämää juuri 'raskasrytmisenä aaltoiluna', mikä tarkoittaa mielialojen ja asenteiden vaihtelua. Sitä paitsi viimeiset säkeet allusoivat *Nattens geniuksen* yhteydessä esille tulleeseen Karlfeldtin *Aftonbön*-runoon, jossa kyse on ennen kaikkea levosta. Mahdotonta ei kuitenkaan ole tulkita myös seuraavia Karlfeldtin elämänmyönteisiä säkeitä kuolemaan viittaaviksi:

Jag är ett barn av natten
och tarvar dess modersbröst.
Nu sova land och vatten.
Bedrövade värld, hav tröst!

(Karlfeldt 1979, 329 / Hösthorn 1927)

* * *

Tiettyä luovuttamisen tuntua on myös runossa *Dröm*, jossa kuolema nähdään vapauttajana ja pakotienä. Myös runon nimenä oli *Döden*, kun se julkaistiin ensimmäistä kertaa lehdessä 27.4.1942. Samana päivänä Lagercrantz lähetti Inga Lindholmille kirjeen, jossa hän sanoo tietävänsä, kuinka runoja tehdään ja tuskailee sitä, etteivät runot silti onnistu. Hän "näkee niiden kasvavan" muttei kykene siirtämään niitä paperille niitä tuhoamatta. (Storå 1990, 294.) Runon kirjoittamisen psyykkisinä motiiveina ovat selvästikin olleet epäonnistumisen pelko ja riittämättömyyden tunne, joita runossa korostavat toimintakyvyttömyyden, sokeuden ja olemattomuuden ajatukset. Mikäli runo pohjautuu oikeaan tekijän uneen, kuvan rauhallisuus on yllättävä seikka. Riittämättömyyden tunteeseen liittyvät putoamis- ja myöhästymisunethan ovat yleensä kihelneviä painajaisia.

Dröm

Långsamt, långsamt sjunker jag i träsket,
känner ljungen dofta kring mitt hår,
ser en ormvrak sväva under himmeln
som min längtan under livets år.

Sakta förs jag som en blind på gatan
som ett övergivet skepp på drift.
Odonbärens blåa sömndryck tynger
ljuvligt mina lemmar med sitt gift.

Ingen önskan fräter mig och jagar.
Slammets sköljer in i min pupill
och jag somnar som ett barn i vaggan,
som en fläkt - och är ej mera till.

(OL 1964, 62 / D.f.m. 1943)

Runo on trokeemittainen, ja sen riimikaava on XaXa. Riimitettyjen säkeiden viides runojalka on vaillinainen. Metrumissa ei esiinny poikkeamia, ja riimisanoistakin vain pupill eroaa tavumääränsä osalta muista riimeistä. Pupill : till on kategorianvastainen riimipari, joten viimeinen säkeistö saa näin lievän korostuksen.

Stig Ahlgrenin arvostelussa runo nähdään lyyrisenä vastineena Agnes von Krusenstjernan teokselle *Fattigadel*, jossa päähenkilö on vaarassa hukkoa suohon. Ahlgrenin mukaan tietoista vaikutussuhdetta ei ole mutta "kumpikin runoilija on ollut vähällä hukuttautua samaan hetteikköön, kumpikin on tuntenut suon imun ihanuuden ja kauhun", pelon, jonka degeneroitumisen ajatus aiheuttaa. (Storå 1990, 294.) Tähän voi lisätä, että degeneroitumisen pelon voi katsoa koskevan sekä omaa tuotantoa että omaa aatelissukua.

Mutta biografisten ja psyykkisten selityspenusteiden lisäksi on otettava huomioon Karin Boyen tuotannon vaikutus Lagercrantzin runoihin. Kuten edellä *Nattens geniuksen* yhteydessä tuli ilmi, Boye oli yksi Lagercrantzin tyyllisistä esikuvista (Storå 1990, 304). Kesällä ja syksyllä 1941 Lagercrantz oli paneutunut Boyen romaaniin *Kris* (Storå 1990, 295). Päähenkilö Malinin menoa tri Ringströmin luokse kuvataan kirjassa seuraavasti: "Långsamt, långsamt gick Malin mot tamburdörren" (Boye 1934, 109). Kun Malin vierailee Noran luona, hänestä tuntuu, että

hon bredder formlös ut sig i själva urstoffet, som en död, när hon långsamt sjunker tillbaka genom upplösningens världar, genomlöper skapelsen baklänges – (Boye 1934, 135).

Ilmaisu "sjunka i kärr, sjunka i kärr" esiintyy psyykkisen tuntemuksen kuvauksena yhteydessä, jossa Malin ottaa kynän käteensä mutta käsi kieltäytyy allekirjoittamasta. (Boye 1934, 143.) Tämän lisäksi Boyen runokokoelmaan *Moln* kuuluu runo nimeltä *Dröm*, joka kuuluu seuraavasti:

Dröm

Skymning över en okänd stig...
 Färglösa mullväxter,
 stora svampar
 spira ur marken, där ljudet kvävs.
 Slingrande kala stammar
 sträcka sig upp och försvinna i mörkret.
 Hör det hemska suset där uppe,
 som aldrig tystnar!

Nyss i solen
 sjöng jag på blommande ängar
 Pan, Pan, den store Pan.
 Hårfullt viska nu
 kärrens susande bubblor:
 "Här i de hemliga djupens skog,
 här är också hans boning!
 Vågar du ännu sjunga
 Pan, den store Pan?"

Hjälp, min fot sjunker!
 Gungfly är marken.
 Ruvande lura
 svarta vatten, halvt i sömn,
 orörliga, outgrundliga,
 på mig, sitt rov.
 Alarnas ormlika stammar,
 vuxna ur våta kärret,
 vrida sig kvidande hit och dit.
 Ångesten sträcker ur dyiga vatten
 händer, svarta och knotiga,
 lika de fuktdrypande
 murkna grenar, där mossan gror.
 Hjälp, o hjälp, vilka hemliga
 djup, som begära mig!

Likväl - är det ej blommors doft?
 Runt omkring över mörka kärr
 lusa knoppar,
 vita knoppar -
 o de slå ut, de slå skimrande ut!
 Min fot får fäste bland vita kalkar,
 och över djupen far ett sken -
 det ljuvaste löje.

Böj dig, hjärta,
 böj dig och tillbed!
 Här i de hemliga djupens skog
 sjunger jag Pan,
 sjunger jag bävande
 Pan, Pan, den store Pan!

(Boye 1974, 34-35 / Moln 1922)

Yhtäläistä Boyen ja Lagercrantzin runoissa on (nimen lisäksi) ennen kaikkea niihin luotu unenomainen vaikutelma. Boyen runon loppupuolella ja Lagercrantzin runossa esiintyviä keskenään samankaltaisia ilmaisuja ovat mm.: **blommors doft** > **ljungen dofta**; -- **runt omkring över mörka kärr** > **kring mitt hår**; **ljuvaste löje** > **ljuvligt**. Runoissa esiintyy myös yhteinen saaliiksi joutumisen ajatus: **Ruvande lura** [lura: 'vietellä', 'torkkua'] / **svarta vatten**, -- , **på mig, sitt rov**. > **Odonbärens blåa**

sömndryck tynger / ljuvligt mina lemmar med sitt gift. Saalistajan lamauttava vaikutus selittää ainakin osittain runojen rauhallisen sävyn.

Yhteinen piirre on myös runoissa käytetty syvyyden ja korkeuden vastakohtasetelma: *där uppe vs hemliga djupens skog > -- ser en ormvråk sväva under himmeln -- vs Slammet sköljer in i min pupill --*. Tämä antiteettinen rakenne korostaa toiseen, erilaiseen maailmaan vajoamisen ajatusta. Boyen runon alkuosassa tämän vastakohtaisuuden ja etenkin toisen maailman kuvailemiseen on käytetty huomattavan paljon säkeitä, kun taas Lagercrantzin runossa keskitytään itse vajoamiseen, minkä ohessa tapahtuu miljöön kuvaus. Ympäristön saamat attributit, vajoamisen ajatus ja runojen yhteinen nimi ('Uni') tekevät ilmeiseksi, että kyseessä on myös sukeltaminen minän alitajuntaan.

Lagercrantzin *Dröm* allusoi myös edellä, runon *Stjärnvandring* yhteydessä (luku 3.1.3), esiin tulleeseen Boyen runoon *Stjärnorna*. Erityisesti Boyen säkeet, *-- när inget finns att vänta mer / och inget finns att bära på sekä Säg, stjärnorna, vill ni ta emot / en själ, som inga skatter har?* (Boye 1974, 68 / Gömda land 1924), allusoivat Lagercrantzin runon viimeiseen säkeistöön ja varsinkin säkeeseen: *Ingen önskan fräter mig och jagar*. Runojen sävystä on aavistettavissa, että luovuttamisen yhteydessä myös löydetään tai oivalletaan jotain uutta ja oleellista.

* * *

Runonsa *Invigning* alaotsikossa Lagercrantz antaa viitteen siitä, miltä pohjalta runoa kannattaa lähestyä. Tätä runoa kirjoittaessaan hän oli erityisesti kiinnostunut siitä havainnostaan, että viitteessä tarkoitettun Karin Boyen tekstin inspiroijana olivat toimineet *Eddan* runot. Eettistä ja tyyllillistä murroskauttaan elävä Lagercrantz halusi välittömästi testata, olisiko *Eddan* muoto sovellettavissa hänenkin runotekstiinsä. (Storå 1990, 303.)

Metruminaan runo noudattaa daktyylin ja trokeen yhdistelmämittaa, jossa esiintyy joitakin säkeenalkuisia esitahteja. Riimejä runossa ei ole. Runo koostuu viidestä kahdeksan säkeen stroofista, mutta se voidaan jakaa myös kahteen 20-säkeiseen jaksoon toistuvan säkeenalkuisen stilla-sanan edeltä. Tämä jako tulee runon aiemmassa versiossa jopa selvemmin esille kuin painetussa, lopullisessa muodossa. Alkupuoliskoja hallitsevat asenteiden jäykkyys, teennäisyys, pakko ja vaivalloisuus. Loppupuolella tapahtuu uuden, luonnollisen, korkeamman ja paremman olotilan kivulias esiin murtautuminen. Kyseessä on tietynlainen initiaatio, jonka kautta astutaan uuteen vaiheeseen. Tämä prosessi perustuu vuorovaikutussuhteeseen, jossa sekä oppilaat että opettaja oppivat. Laajentaen ajatus sopii kaikkeen kommunikointiin ja sosiaaliseen toimintaan.

Invigning kuvaa opetustilannetta, jossa toisaalta vihitään oppilaat tietoon ja toisaalta uusi opettaja tehtävänsä. Pitkäjännitteisyys palkitaan: Kevättä kohti tilanne vapautuu, opettaja ja oppilaat pystyvät yhteistyöhön ja opit alkavat kirkastua. Storån mukaan runo on Lagercrantzin kunnianosoitus paitsi Boyelle esikuvana, jonka lyriikan vapauttava vaikutus saa tässä kiitosta, myös Inga Lindholmille tukijana ja ideoiden antajana. Naisistahan kumpikin toimi myös opettajana (Storå 1990, 305-306).

Ensimmäisessä säkeistössä opettaja kuvataan varautuneeksi ja tärkeileväksi. Oman humoristisen sävynsä kuvalle antavat vertaus, *rak som julens / blå hyacint*, ja helposti natsitervehdykseen assosioituva ilmaisu: *med utsträckt hand*. Sotilaallisuutta

on haettu myös runon aiemman version ilmaisulla: **med klackarna** ['korot'] **samman**. Kuvan teho on kuitenkin lisääntynyt, kun julkaistussa versiossa on luettelomainen kuvailu korvattu **bjuda**-verbin sisältävällä toiminnan kuvauksella. Sama pätee myös muihin muutoksiin, jotka Inga Lindholmille 22.1.1943 lähetetty runo on käynyt läpi ennen julkaisemista. Luonnoksen 20 ensimmäistä säettähan ovat keskittyneet opettajan (ehkä runoan ääneen lausuvan Boyen) paniikin ja ulkoisen olemuksen kuvailemiseen.

Invigning

*Där slagrutan sänker sig
går källådern fram.
Karin Boye*

Stilla som ljuset
brinner i staken
rak som julens
blå hyacint
står du vid skolans
gula kateder,
bjuder tystnad
med utsträckt hand.

Tystnar då alla
skälvande stämmor,
ångestsveltiga
pannor lyfts.
Ursprungsordet
klingar i salen
ofattbart som
svalomas flykt.

Tungt ur blodiga
puppan bryter
gyllene fjärl
i dagen fram.
Stilla öppnas
de blindas ögon,
hjärtan i värkande
sidor slår.

Bräcklig som glaset
böjlig som vidjan
långt du skådar
med vidöppen blick,
sjunker i gråt
på den nötta stolen
reser dig åter
till tröst och sång.

En gång när alla
höljerna brister
stiger vi fram
och fattar din hand.
Trädet som växer
djupt under jorden
blommar befriat
mot förvårens rymd.

AIEMMASSA VERSIOSSA (kirje 22.1.43)

med klackarna samman
och halvöppen mun.

Ögonen lyser
stjärnorna lika,
håret svart över
krage vit.
Orden du talar
bränner som elden
svalkar som vatten
en brännet dag.

Över dig susar
osälla väsen
under dig ropar
avgrundens folk.

hård som stenen
dömer du allt.

Toisessa säkeistössä kuvataan oppilaiden pelkoa, vaikeuksia ja epätoivoa. Ilmaisun, *ångestsveltiga* ['tuskanhikiset'] *pannor lyfts*, voi parhaiten mieltää hyperbolaksi. *Ursprungordet* ['alkusana'] on Boyen käyttämä käsite ja merkitsee 'sanaa jolla luodaan' (Storå 1990, 305). Luomiseen liittyen kolmannessa säkeistössä jatketaan vertauskuvallisella luontokuvalla: 'perhonen murtautuu vaivalloisesti ulos verisestä kotelostaan'. Käsillä on siis syntymän hetki. 'Perhonen', joka syntyy, symboloi runon kokonaisuudessa oppilaiden ja opettajan oikeaa asennetta, opetuksen sisältöä ja sen oivaltamista. Myös seuraava vertauskuva 'verkkaisesta silmien aukenemisesta' tarkoittaa kummankin osapuolen oivallusta, tilanteen hahmottamista uudella tavalla.

Oppiminen, oivaltaminen ja uuden tiedon sisäistävä hyväksyminen ei kuitenkaan tapahdu muutta mutkitta vaan edellyttää purkautumista ja luonnollisen minän esille laskemista. Pitää murtautua esille 'suojakuoristaan' (höljenä) ja luopua ennakoasenteistaan.

Höljenä *prister* ja *Trädet som växer / djupt under jorden*²⁵ ovat kumpikin Boyelle tyypillisiä ilmaisuja ja sitovat runoa mottona oleviin Boyen säkeisiin. Itse asiassa 'perhosen syntyminen', 'silmiä avautuminen', 'lohdun löytäminen', 'käteen tarttuminen' ja 'puun puhkeaminen kukkaan' ovat kaikki rinnakkaisia ilmaisuja moton säkeelle: *går källådern* ['vesisuoni'] *fram*. Vedellähän on uutta luova vaikutus. Vastaavasti murtumista kuvaavat ilmaisut rinnastuvat 'taikavarvun painumiseen'.

Runon motto on peräisin samoin sanoin alkavasta Boyen runosta, joka kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

Där slagrutan sänker sig

Där slagrutan sänker sig
går källådern fram:
en knutpunkt för ödet,
en allvarsam.
Fly inte bort i drömmar
om rikare jord.
Här är din grund, och makterna
har sagt sitt ord.

Det händer, om du gräver här,
att ljunghedens mark
kan vattnas till en lustgård
och lövrik park.
Det händer kanske också
att din möda blir lönt
med några mörka revor
av vintergrönt.

Det ena som det andra
har ingen vikt
mot att du rör ditt eget ödes
levande skikt,
där ond makt bryts,
där skapelse sker,
där du och världen växer
till mer.

Tro inte dina drömmar
ska sannas till sist.
Tro inte du ska få igen
de ängar du mist.
Där slagrutan sänker sig
bor sträng hemlighet.
Där händer ingenting av det
du väntar och vet.

Dra skon av din fot.
Var still, slå vakt.
Här unnas dig ett möte
med födelsens makt.
Hur djup jäser jorden.
Hennes själ är som din.
Här öppnas dig en väg
dit in.

(Boye 1974, 282-283 / De sju dödssynderna 1941)

25 Boyella on jopa runo nimeltä *Trädet under jorden* (Boye 1974, 186).

Ymmärrän kyseisen Boyen runon niin, että kullakin ihmisellä on kutsumuksensa, jonka 'taikavarpu osoittaa'. Ihminen on yhtä kohtalonsa ja sen paikan kanssa, jota varten hän on syntynyt. Hänen on tyytyminen osaansa - päiväuuriin karkaamatta, vaikka tulevaisuus onkin epävarma eikä menestys ole taattu. Ihminen on myös vastuussa siitä, että kunnioittaa elämänsä ja toteuttaa juuri oman elämänsä mahdollisimman täydellisesti. Viimeisen säkeistön ensimmäisen säkeen alku, *Dra skon av din fot*, on Jumalan repliikki Moosekselle ja kehotus, *Var still, slå vakt*, on sisällöltään sama kuin Jeesuksen repliikki opetuslapsille Getsemanessa.²⁶ Myös näissä *Raamatun* kohdissa on kyse siitä, että Mooseksen ja Jeesuksen on täytettävä heille varattu tehtävä: Mooseksen on johdatettava juutalaiset pois Egyptistä ja Jeesuksen sovitettava ihmiskunnan synnit. Runoon *Invigning* tämä ajatus on sidoksissa ainakin sikäli, että kummassakin tapauksessa ollaan matkalla 'vaikeuksien kautta voittoon' tai ainakin korkeampaan, arvokkaampaan olotilaan.

3.2.2 Distikonmittainen kuolemanvoimien lähestyminen

Lagercrantz osti 11.3.1942 (syntymäpäivälahjaksi saamallaan rahoilla) Haqvin Spegelin runoteoksen *Guds Werck och Hwila* (1685); kirjan, joka vahvisti hänessä herännyttä uteliaisuutta vanhempaa runoutta kohtaan. Innostuksen tuloksena syntyi mm. runo *Efter läsningen av Haqvin Spegels Guds Werck och Hwila*, joka on kirjoitettu parisäkeiksi riimitetyllä aleksandriinilla. (Storå 1990, 457.) Kiinnostus vanhoja runomittoja kohtaan oli kuitenkin alkanut jo viimeistään saman vuoden tammikuussa. Inga Lindholmille 18.1.1942 lähettämässään kirjeessä hän toteaa mm. seuraavaa:

Jag skriver hexameter med stor glädje och känner det som en befrielse att slippa de hämmande jamber som jag så länge hållit på med. Hexametern ger tillfälle till utförlighet, till att begagna ord som annars är bannlysta och till plastisk framställning. (Storå 1990, 298.)

Itse asiassa Lagercrantzin käyttöön ottama mita on distikon, joka koostuu vuorottelevista heksa- ja pentametrisäkeistä. Tämän mitan mukana hänelle avautui myös uusi aihepiiri, muistorunot.

Agnes Charlottasta oli jo edellä puhetta runon *Vila* yhteydessä (s. 84). Seuraavaksi analysoin Lagercrantzin runoista tunnetuimman, joka on Lottien ristimänimen mukaisesti otsikoitu epitafi.

Agnes Charlotta on yksi kuudesta *Dikter från mossen* -kokoelman sisältämästä elegiasta; muut viisi ovat *Ragnar Jändel*, *Agnes von Krusenstjerna*, *Gunnar Mascoll Silfverstolpe och fosterlandet*, *Morgonvinden* ja *Min generation*.

Valikoimassa *En blödande ros* ovat mukaan kelpuutetut elegiat saaneet paino-asun, jossa distikonin heksametriisuus on kokonaisuudessaan omassa säkeessään ja pentametri omassaan. Pentametrisäe on sisennetty. Olen kuitenkin valinnut ensimmäisen distikonanalyysini perustaksi *Dikter 1935-1962* -teoksen mukaisen asettelun, jossa kukin säe on jaettu kahdeksi perättäiseksi säkeeksi kesuuran kohdalta. Tämä siksi, että runomitta ja varsinkin kesuuran paikka hahmottuu paremmin neljäksi säkeeksi jaetusta distikonista. *Agnes Charlottan* osalta olen jäsentänyt kunkin säkeen metrisen kaavan runon viereen.

26 Palavan pensaan hahmossa esiintyvä Jumala sanoo Moosekselle: "Träd icke hit; drag dina skor av dina fötter, ty platsen, där du står är helig mark" (Bibeln 1949, 2 Mos. 3:5). Jeesuksen sanat taas kuuluvat: "Vaken och bedjen, att I icke mån komma i frestelse. Anden är villig, men köttet är svagt" (Bibeln 1949, Matt. 26:41).

Agnes Charlotta

Ingen vårdar min grav	s's s'ss s'l
och ingen minnes mig gärna	s s's s'ss s's /
aldrig i dödsrikets natt	s'ss s'ss s'l
när mig en levande röst	s'ss s'ss s' /
En gång var jag en liten tös	s's s'ss s's s'l
med hårdflätad kringla	s s'ss s's /
en vid vart öra och stod	s'ss s'ss s'l
tyst i sängkammardörren	s's s'ss s' /
Solen sken in på blommig tapet	s's s'ss s'ss s'l
och barnsligt betagen	s s'ss s's /
såg jag vid spegeln min mor	s'ss s'ss s'l
leende kamma sitt hår	s'ss s'ss s'

(OL 1964, 69 / D.f.m. 1943)

Muotoa s's olevista runojaloista ovat trokeisia itse asiassa vain säkeenloppuiset *gärna* ja *kringla*. Muissa tapauksissa (myös *be tagen*) kyseessä on antiikin spondee.²⁷ Antiikin esikuvan mukaisesti runo on myös riimitön. Lagercrantz itsekin toteaa *Min bästa dikt* -antologiaan kirjoittamassaan artikkelissa, että hänen esikuvinaan ovat olleet nimenomaan antiikin kreikkalaiset runot, joihin hän on tutustunut ruotsinnoksina (OL 1950, 192). Käännökset ovat von Platenin mukaan Vilhelm Ekelundin *Grekisk bukett* (1906) ja Emil Zilliacuksen *Grekiska epigram* (1923). Hän mainitsee mahdollisena esikuvana myös Edgar Lee Mastersin *Spoon River Anthologyn*, jossa kaupungin vainajat kuvailevat elämänsä ratkaisevia käännekohtia lyhyissä, vapaanmittaisissa ja oman nimensä mukaan otsikoiduissa runoissa. Lagercrantzilla on kuitenkin runomittana antiikin hautaepigrammeissa käytetty distikon. Myös hauta-kirjoitukset oli usein laadittu minä-muotoisiksi vetoamuksiksi ohikulkijoille (von Platen 1967, 231). Inga Lindholmille 18.2.1943 lähettämässään kirjeessä Lagercrantz mainitsee inspiraation lähteeksi yksinomaan Ekelundin käännökset, samoin 27.2.1943 Heidi Parlandille lähettämässään kirjeessä (Storå 1990, 310).

Magnus von Platen on omassa analyysissään *Agnes Charlottasta* tähdentänyt, että ilmaisu, *dödsrikets natt*, viittaa ensisijaisesti 'antiikin Hadekseen', "där den döde lever ett isigt ensamt och glädjetomt skuggliv". Kuolleen olotila korostuu, kun se peilataan menneen elämän onnellista hetkeä vasten. (von Platen 1967, 228-229.) Ekelundin *Grekisk bukettissa* sana Hades esiintyykin todella useasti, ja mm. runon *Timons grav* alussa on varsin samanlainen sävy kuin *Agnes Charlottan* alkusäkeissä:

Sand, i tistlar och tömiga snår blomma upp och omvärv med
taggar min vilostad vida omkring och tätt,
att ingen fågel i världiga dagen hos mig må sig sätta,
utan i öde ro ensam jag vile här.

(Ekelund 1951, 359)

Lagercrantzin runossa autius, yksinäisyys ja monotonisuus kuvastuu alliteraatioiden runsaudessa ja soinnillisesti toisiaan muistuttavissa ilmauksissa. Kolmen en-

27 Tosin ruotsin kielessä metriikka perustuu pelkästään painolle eikä painolle ja tavun laajuudelle kuten antiikin mitoissa.

simmäisen säkeen alussa on negaatio, joka tapauksista kahdessa on *ingen*. Sana *min* ja ilmaisu, *minnes mig*, sointuvat yhteen, samaten kesuuran erottamat *natt* ja *når*. Edelleen säkeenloppuisissa sanoissa *röst* ja *tös* on äänteellistä yhtäläisyyttä. Alliteraatio esiintyy lisäksi tapauksissa *vid vart, solen sken, barnsligt betagen* ja *min mor*. Myös ilmaisut, *blommig tapet* ja *barnsligt be | tagen*, sointuvat yhteen.

Yksi runoa kauttaaltaan hallitsevista piirteistä on antiteettisuus. Minän nykyisyys vertautuu vastakohtaiseen menneisyyden hetkeen, kuolema elämään, ikuisuus silmänräpäykseen, 'kuolemanvaltakunta' 'makuuhuoneeseen', pimeys valoon ja epätoivoinen yksinäisyys läheisyyteen. Vastakohta-asetelma ulottuu myös tyylin alueelle: juhlallisen viileät ilmaisut, kuten *vårdar, grav, minnes*, ja *dödsrikets natt*, liittyvät kuolemaan ja minän nykyiseen olotilaan - kun taas arkipäiväiset ja läheiset ilmaisut, kuten *liten tös, hårdflätad kringla, blommig tapet, sängkammardörm, min mor* ja *kamma sitt hår*, liittyvät jokapäiväiseen elämään. (von Platen 1967, 229.)

Kaikki runossa sanottu on palautettavissa biografisiin yksityiskohtiin. Ensimmäiset neljä säettä vastaavat sitä tosiasiaa, ettei Lagercrantz eikä kukaan hänen perheestään käynyt muutama vuoteen hautajaisten jälkeen Lottien haudalla. *Aldrig – når mig en levande röst* on epätoivon ilmaus, jonka mukaan kukaan ei edes halua puhua Lottiesta. Tiettyä jälkikäteen syntynyttä osanottoa ja syyllisyydentuntoa sisältyy Lagercrantzin kommenttiin: "Det var så svårt att minnas henne, därför att hennes liv och död varit så svåra." (OL 1950, 192.) Tämä jälkikäteisarviointi tuntuu kuitenkin uskottavalta, kun ottaa huomioon Lottien elämäkerran, jota esimerkiksi Lagercrantzin kertomus *Dockan i tätten* uskollisesti mukailee.

Kertomuksessaan Lagercrantz sanoo "elämän vaikeuteen" liittyen mm., että tyttö oli useimmiten peloissaan. Hän pelkäsi pimeää, rangaistuksia, nauretuksi tulemista ja milloin mitäkin. Lopulta pelko sai hänet niin valtaansa, että hän päätti karata. Ensimmäisen kerran paetessaan hän oli kahdeksan ja toisella kertaa seitsemäntoista vuoden ikäinen. (OL 1947, 65.)

Yhdeksäntoista ikäisenä Lottie oli ollut jonkin aikaa Ranskassa ja käynyt siellä läpi rakkaussuhteen, joka päättyi "med en abort under vidriga omständigheter". Hän kirjoitti veljelleen Olofille, ettei hän enää koskaan voisi olla todella iloinen tehtyään jotain niin kauheaa. (OL 1982, 178.) Kahtena viimeisenä vuotena ennen itsemurhaansa hän puhui omasta "alennustilastaan".

Vilken roll mannen spelade i fömedringen vågar jag inte uttrycka en säker mening om. Den fantastiska förljugenheten i våra kretsar när det gällde erotiken och kvinnorna räckte till att störta varje kvinna med hjärta i bröstet och tankar i sitt huvud ned i elände. Den unga kvinnan var ett heligt skrin vars intakthet inte fick ifrågasättas. Bröt hon själv mot reglerna slog hennes sedan spädaste år slavbundna samvete alarm och krossade henne. Lotties första och alltför tidiga, protestbetonade erotiska kontakter spelade här in (OL 1982, 190-191).

Runon jälkiosassa, kahdeksassa viimeisessä säkeessä, kuvataan mieleenpainunutta mystisen selvänäköisyyden, onnen ja harmonian hetkeä, jollaisesta jo edelläkin on ollut puhetta. Tällaisena hetken kokemuksena pikkutytön muistikuva on täysipainoinen vastakohta kuoleman ikuisuudelle. Neljässä viimeisessä säkeessä luotu syvyytsvaikutelma ja kuvan tarkkuus korostavat kokemuksen henkilökohtaista merkitysvyyttä. Tyttö on 'ovella', 'auringonpaiste lankeaa makuuhuoneen tapetille' (valo ja energia liittyvät aina näihin kokemuksiin) ja kauimpana on 'äiti', jonka 'hymyilevä' kuva heijastuu 'peilistä'. (von Platen 1967, 230.)

Tähän tilannekuvaan ja tytön kokemukseen liittyen Lagercrantz kirjoittaa kertomuksessaan *Dockan i tätten* seuraavasti:

Då upptäckte flickan för första gången att det fanns en värld där rädslan inte hade någon makt. Hon kände sig ett ögonblick trygg och visste att ingenting kunde skada henne längre. Hon befästes i sitt beslut att fly. Långt borta låg det land där man inte var rädd, där man fick vara precis som man själv ville -- (OL 1947, 66).

Alkujaan tilannekuva on peräisin Lottien päiväkirjoista. Kun Lagercrantz sisarens kuoleman jälkeen luki tämän päiväkirjoja, hän havaitsi, että samaa kokemusta ja siihen liittyvää voimakasta ilon- ja kauneudentäyteistä tunnetta oli kuvailtu useaan otteeseen. Tyttö näytti etsineen koko elinikänsä voimaa ja turvaa samaisesta hetken näystä. Ja lukiessa Lagercrantzista - hänen omien sanojensa mukaan - tuntui kuin sisar olisi puhunut hänelle haudasta. Puhuttelijana hän kuitenkin näki tytön sellaisena kuin tämä oli kahdeksanvuotiaana, ja hänestä tuntui, että Lottie halusi nimensä ja elämänsä liitettäväksi juuri tuohon lapsuutensa hetkeen. (OL 1950, 192.)

Lagercrantz on myöhemmin, teoksessaan *Min första krets*, tarkastellut runoan uudelleen. Arvio kuuluu seuraavasti:

Det är en perfekt "dikt". Lottie är förvandlad till ett prydnadsföremål. Hon är för säkerhets skull också berövad det namn hon bar i livet. Hon har blivit instängd i det förgångnas fångelse som flugan i bärnstenen. Där står hon i sängkammardörrn och ser Agnes karuna håret och le. -- Jag, som levde, fick beröm för dikten som inte redovisar trots eller oro. Sån ska poesin vara. Allt är välordnat och välavvägt och de döda finns i ett avlägset Hades där de erinrar sig de goda stunderna (OL 1982, 186).

Arvion itseironinen sävy kuvastaa sitä kolmen ensimmäisen runokokoelman jälkeistä asennemuutosta, joka sai hänet jatkossa lähes tyystin luopumaan sidotusta mitasta ja varsinkin riimittelystä sekä keskittymään proosatekstin kirjoittamiseen.

Myös *Tennsoldaterna* on kirjoitettu Lottien muistoksi. *Lilla system som ej mer är till* on kuvattu runossa pikkulapsena. Näkökulmana on, että kevät saa tinasotilaatkin tuntemaan elämännälkää, joten ei ole ihme, jos kuolleet elävät kertojan mielessä (OL 1964, 68 / D.f.m. 1943). Ainoassa Lagercrantzin romaanissa, *Trudissa* (1939) päähenkilön kohtalo muistuttaa niin ikään Lottien kohtaloa. Yhtäläisyyksiä on sekä Trudin perityissä ominaisuuksissa että hänen kokemassaan ympäristön paineessa ja hänen lähipiiriltään saamansa tuen vajavaisuudessa. (Storå 1983, 93.)

Lottieen liittyvät runot edustavat myös vapauden etsimisen ja vapautumishalun teemaa. Lagercrantzin kuvaama leppäpäinen pikkutyttö on **kerran** äitinsä läheisyydessä kokenut olonsa vapaaksi ja turvalliseksi - mutta aikuistuuessaan tyttö on menettänyt kaikki kiinnekohtansa olemassaoloon ja ryhtyy etsiskelemään peilin takaista vapauden maailmaa (Storå 1983, 93-94). Peili-motiivi puolestaan on allusiivisessa suhteessa useisiin runoihin ja kertomuksiin, joissa kuvataan maailmasta toiseen astumista. Lähinnä Lottien yhteydessä tulee mieleen Lewis Carrollin fantasiakertomus *Through the Looking-Glass*.

* * *

Jatkossa näytteiden säeasettelu vastaa valikoiman *En blödande ros* mallia. Merkitsen kuitenkin kesuurat paikoilleen. Seuraava runo, *Ragnar Jändel*, kuvaa nimel-

tä mainitun ruotsalaisen työläisrunoilijan kohtaloa. Tässä, kuten edellisessäkin runossa, kuvatut asiat ovat epiteetin kaltaisia, päällimmäisiksi jääneitä muistumia vainajasta.²⁸

Ragnar Jändel

Framåtlutad skyndar hon hem || på den hårdfrusna vägen,
 isen i djupa spår || klirrar sprött under skon.
 Skogen står mörk under skyn || där stjärnorna börjar att tändas.
 Åter är jag ett barn, || söker att hinna dig, mor.
 Liksom en fackla bar jag || mitt brinnande hjärta framför mig.
 Nu är jag sloknad och trött, || vet ej vart jag skall gå.
 Dimnan stiger så kall, || men vägen är inte densamma
 höjer sig mer och mer || uppåt mot himmelrik.
 Kantorn tar upp en psalm || och alla fattiga kommer,
 samlas i stugans frid || andaktsfulla hos dig.

(OL 1964, 69 / D.f.m. 1943)

Lagercrantz tarkastelee *Svenska Dagbladetissa* 21.12.1940 julkaistussa artikkelis-
 saan Ragnar Jändelin teosta *Samlade verk*. Artikkelissa mainitaan kaksi Jändelin
 mieleen painunutta tapahtumaa, joista toinen on lapsuuden muisto: Äiti on matkalla
 talollisen töistä omaan torppaansa ja Ragnar seuraa hänen mukanaan. Äiti kulkee
 kuitenkin niin kiireesti, että poika pysyy vain töin ja tuskin vauhdissa mukana.
 Toinen mieleenpainuma taas koskee kirjallista hahmoa, Maxim Gorgin 'Darkoa', joka
 valaistakseen ystäviensä pakoreittä yössä repii sydämensä rinnastaan ja käyttää sitä
 soihtuna. (Storå 1990, 307-308.)

Äitiä koskeva ajatus ilmenee Lagercrantzin runossa säkeinä: **Framåtlutad skyndar hon hem ja – söker att hinna dig, mor.** Lause, **Åter är jag ett barn**, on metaforinen ilmaisu, joka kuvaa muistelemista. Kirjallisuusperäinen muistuma taas on saanut muodon: **Liksom en fackla bar jag mitt brinnande hjärta framför mig.** Ragnar vertautuu maaorjien vapauttajaan, Darkoon; hän on torppareiden ja köyhien puolella ja ajaa heidän asiaansa. Kun nämä mieleenpainuneet ajatukset yhdistetään runossa, äidin ja pojan lämmän suhde korostuu. Edelleen sama ajatus korostuu siitä, että ilmaisuja, **fackla – brinnande hjärta ja stugans frid**, edeltää jääkylmä tilannekuva: **– på den hårdfrusna vägen, / isen i djupa spår klirrar sprött under skon. / Skogen står mörk under skyn där stjärnorna börjar att tändas.** Tämä kuva on samassa tehtävässä kuin rekvisiitta teatterissa: se kuvaa ympäristön, tilanteen ja vuorokaudenajan mutta toimii samalla myös osana antiteettistä rakennetta ja symboloi torppariväestön asemaa.

Runon vastakohta-asetelma muodostaa myös jännitteen kokoelman edelliseen runoon *Agnes Charlottaan* nähden. Siinähan todellisuus on vain kylmyyttä, yksinäi-

28 Jändel (1895 - 1939) oli kotoisin köyhästä perheestä ja joutui jo lapsena osallistumaan elannon hankintaan: 14-vuotiaana hän oli parturin oppipoikana ja seitsemän seuraavaa vuotta maalari-
 na. Hänen ensimmäiset runokokoelmansa vuosina 1917 - 1918 koostuivat poliittisista taistelurunoista, joissa vasemmistolainen sosiaalinen paatos oli keskeisellä sijalla. Jändelin runoilla oli suuri merkitys nuorille työläisille silloisessa Ruotsissa, jossa demokratia teki juuri läpimurto-
 aan. - Esikuvakseen Jändel on maininnut mm. samaisen Vilhelm Ekelundin, jonka runokään-
 nösten avulla Lagercrantz tutustui antiikin lyriikkaan. (Svenskt Litt. 1970, 273.)

syyttä ja unohdusta eikä äidin ja lapsen suhde toimi; tyttö on vain **kerran** tuntenut itsensä turvalliseksi äitinsä läheisyydessä ja tällöinkin tarkkaillut äitiään salaa. Jändelin elämä taas on köyhää mutta kodin lämpö tulee runosta kiistattomasti esille.

Runon loppupuoli kuvaa Ragnarin kuolemaa ja hartaustilaisuutta. Kuolemiseen liittyvät päättämättömyyden ajatus ja ilmaisut, *slocknad och trött; Dimman stiger så kall* sekä *-- vägen -- / höjer sig mer och mer uppåt mot himmelrik*. Tämän 'kylmyyden' ja 'sumun' vastapainona toimivat runon viimeiset, yhteisyyttä ja turvallisuutta ilmentävät säkeet: *-- alla fattiga kommer, / samlas i stugans frid andaktsfulla hos dig*. Viimeinen sana, *dig* (ei *oss*), ilmaisee sen, että poika on kuollut ennen äitiään, mikä tekee viittauksen Dankoon ymmärrettäväksi. On luultavaa, että Ragnarin uhrautuvaisuus on tehnyt hänestä *uhrin*.

Runon loppupuolella esiintyvät sanat, *himmelrik* ja *andaktsfulla*, viittaavat myös Jändelin tuotantoon, jossa vuosien 1917-18 esikoisteosten jälkeen seurasi uskonnollisen problematiikan, "mystisen hurskauden" ja luontoaiheisen lyriikan kausi. Vuosien 1920 ja 1931 välillä julkaistujen runoteosten nimet ovat kuvaavia: mm. *Sånger och hymner* (1921), *Franciscus med pilbåge* (1927), *Kämpande tro* (1928), *Advent* (1929). Osin sairaudesta ja avioerosta, osin natsismin noususta ja maailmantilanteesta johtuen saivat Jändelin viimeiset kokoelmat (*Malört* [1933], *Stenarna blomma* [1938]) tummempia sävyjä kuin aiemmat teokset. (Svenskt Litt. 1970, 273.)

* * *

Seuraava muistoruno, jota ei pituutensa ja sinä-kerrontansa vuoksi voi pitää epitafina, kuuluu Lagercrantzin suvun naisia luonnehtivien tilitysten joukkoon. Suvun naisia yhdisti Agnes-nimi ja kyvyttömyys sopeutua elämän tylyihin realiteetteihin. Sekä Olofin pikkusisko Agnes Charlotta että äidin serkku Agnes [Julie Fredrika] von Krusenstjerna (1894-1940) tekivät itsemurhan.²⁹ Olofin äitiin, Agnes Lagercrantziin, liittyvistä runoista vain *Ur min kropp* sisältää äidin etunimen maininnan: *- Agnes, Agnes! ropades i kretsen. / - Agnes, Agnes, svarar jord och himmel, / tills de alla tystnar och förvirras* (OL 1991, 47). Nimen painokas toistaminen voidaankin ymmärtää suvun naisten yhteisiin piirteisiin viittaavaksi.

Myös seuraavassa runossa *Agnes von Krusenstjerna* on yhtäläisyyksiä runoihin *Avsked på kajen*^A, *Två variationer på ett motiv I*^B, *Svart är min moders hår*^C ja *Ur min kropp*^D. Näiden Lagercrantzin äitiin viittaavien runojen sanastoon ovat saumattomasti liitettävissä esimerkiksi ilmaisut: *tung* (< *tunga vågor*^C, *tunga rytmer*^C); *-- likgiltigt, kyligt och dött* (< *stel*^{A,C}); *- Håret högt i en valk och kjolen smal över livet* (< *Håret i en valk*^D, *-- i den midjesmala blåa dräkten*^D); *Drömmar som kvinnorna drömt men aldrig tytt eller fångat* (< *-- prinsessan sover och har varken / prövat livets lycka eller brott*^B).

Kokoavasti voidaan sanoa, että yhtäläisyydet koskevat serkusten ulkonäköä, ilmettä, toteutumattomien haaveiden maailmaan pakenemista ja todellisuudesta vieraantumista. Mutta runojen esikuvina toimineissa todellisuuden henkilöissä oli toki sellaisiakin piirteitä, jotka erottivat heitä toisistaan. Agnes Lagercrantz kärsi jatkuvasta masennuksesta muttei pystynyt kertomaan kellekään onnettomuutensa

29 Myös Agnes Lagercrantzin sisar Viveka Hamilton päätyi itsemurhaan.

syytä vaan patosi kaiken sisäänsä. Hänen itkuisuutensa oli hänen ainoa tapansa purkautua. Agnes von Krusenstjerna taas purkautui kirjoittamalla päiväkirjoihinsa ja käsikirjoituksiinsa ne 'saavuttamattomat unelmansa, jotka ohjasivat hänen kättään' ja elämäänsä.

Agnes von Krusenstjerna

Tung genom seklerna föll I din ande som stenen i brunnen
lämnade människans form I skapades om till ett djur.
Lokattens klor växte ut I under huden och pannan blev lägre,
ögat som havet grönt, I likgiltigt, kyligt och dött.
- Håret högt i en valk I och kjolen smal över livet,
fjärilen flög till din kind, I rosorna låg vid ditt bröst.
Drömmar som kvinnorna drömt I men aldrig tytt eller fångat
vårdade stilla din hand, I srkev du med skolffickans stil.
Hjärtat som bultade lätt I fick svar ur marken och träden,
blodet flöt i vart strå, I allt som växte var du.
Vem var det då som skrek, I en döendes rop under himlen!
Vinden slog om och med ens I var du ej människa mer.
Men ur en virvel av skratt I och blod och grånande munnar
hörde vi barnet som grät, I doftade sommaren skyggt.

(OL 1964, 70 / D.f.m. 1943)

Runon lause, **skrev du med skolffickans stil**, liittyy viimeiseen säkeeseen, -- **hörde vi barnet som grät, doftade sommaren skyggt**, jossa sanat **barnet ja skygg** tähdentävät von Krusenstjernan arkuutta, tyttömäisyyttä ja epävarmuutta. Kun epävarmuus oli päässyt sille asteelle, että hän alkoi Lottien tapaan kantaa syyllisyyttä pahuudestaan ja mm. kuvitella itselleen petoeläimen kynnet (**Lokattens klor växte ut under huden**), hänen käyttäytymiseensä ilmaantui hälyttävä erityispiirre: kesken rauhallisen keskustelun, jonka aikana hän oli aluksi korostetun kohtelias ja ujo, hän saattoi syytä ilmoittamatta muuttua hyökkäävän ivalliseksi ja hävyttömäksi, riehua hysteerisesti ja paiskia esineitä. (Storå 1990, 302-303.)

Om arten av sjukdomen är det inte möjligt att uttala sig bestämt; Olof Lagercrantz som har följt temat "kärlek - sinnessjukdom" genom K:s hela liv, lägger - sannolikt med rätta - stor vikt vid den hysteriska komponenten. K. blev icke heller under sina svåraste perioder lika bisarr eller sluten inom sig själv som exempelvis Ernest Josephson eller Fröding. (Svenskt Litt. 1970, 292.)

Runossa von Krusenstjernan persoonan peto - lapsi -kaksijakoisuus näkyy antiteettisena rakenteena, jossa neljä ensimmäistä säettä kertovat ihmisen metamorfoosista ilvekseksi, seuraavat kuusi säettä kuvaavat ihannoivin (osin panteismiin viittaavin) sanankääntein saman ihmisen herkkyyttä ja sopusointua koko luomakunnan kanssa ja neljässä viimeisessä säkeessä tuodaan eräänlaisena shokkiefektinä esille persoonan muutoksen äkillisyys ja kuoleman hetki. Kertojan hätäantynyt kysymys: **Vem var det då som skrek, en döendes rop under himlen!**, kertojan vastaus: – **var du ej människa mer**, ja hämmästelevä toteamus: – **hörde vi barnet som grät**, samalla myös yhdistävät ajatukset lapsesta ja pedosta toisiinsa.

Seuraavan elegian aiheena on Oscar Gunnar Mascoll Silfverstolpe (1893 - 1942). *Svenskt Litteraturllexikon* esittelee hänet ensisijaisesti kodin ja kartanomiljöön runoilijana ja toiseksi intellektuellien eristäytyneisyyden kuvaajana. Eristyksissä olo muista, enemmän ulospäin suuntautuvista ja aktiivisista lähimmäisistä ilmenee mm. taiteilijan ja sotasankarin vertailussa; erossa, joka vallitsee taiteilijan sepittämän ja todellisen kuoleman välillä. Osittain sama asetelma toistuu hänen ensimmäistä maailmansotaa koskevissa runoissaan: niissä kuvataan voimattomuuden tunnetta, jonka aiheutti halu osallistua tapahtumien kulkuun samalla, kun virallinen Ruotsi kuitenkin pysytteli sodan ulkopuolella. Silfverstolpen lyriikan keskeisiä käsitteitä ovat 'itsehillintä', 'itsekuri' ja 'uhrautuvaisuus', ja hänen asennettaan voidaan kuvata "valoisasti hymyileväksi stoalaisuudeksi". (*Svenskt Litt.* 1970, 502-503.)

Ruotsi oli sivustakatsojan roolissa myös toisessa maailmansodassa. Silfverstolpe oli kuollut edellisenä vuonna, kun Lagercrantz samanlaisen voimattomuudentunteen ahdistamana kirjoitti muistorunon kollegalleen.

Gunnar Mascoll Silfverstolpe och fosterlandet

Svårmodigt dröjer du kvar I vid fönstret och kastar en sista
blick över heden där nyss I sommarens sol gick ned.
Lyssna, hör du ej tramp I av blåa svenska soldater!
Varför är jag ej med? I Varför dröjer jag här?
Barndomens tid är förbi. I Nu kallar trumpeterna till samling,
men förlamad du står, I lyssnande inåtvänd.
Hela ditt land är med dig I i kväll. Det vändas och skälver:
Bröder vi kommer till er, I vår är er heliga strid.
- Mörkret kommer med brus I i de höga kastanjernas kronor,
klockan i hömet slår I nio darrande slag.
Varför hävs ej i natt I vårt hjärtas tunga förlamning?
Varför rinner vårt blod I tyst ur hemliga sår?
Mörkret tätnar alltmer. I Nu förs du till vila på åsen.
Sov med din hemlighet, I ödmjuka folk för ditt land.

(OL 1964, 71 / D.f.m. 1943)

Kertoja sinuttelee Silfverstolpea runon alussa ja viimeisissä säkeissä. Jopa imperatiivimuoto on käytössä virkkeessä: **Lyssna, hör du ej tramp av blåa svenska soldater!** Kehotusta seuraavat kaksi kysymystä ovat kuitenkin minä-muodossa: **Varför är jag ej med? Varför dröjer jag här?** Voidaan ajatella, että kertoja puhuu Silfverstolpen suulla ja kertaa tälle tyypilliset kysymykset. Mutta yhtä lailla kysymykset sopivat runon tekijän suuhun. Kertoja siis palmikoi toistensa lomaan silloisen, I maailmansodan aikaisen tilanteen, ja nykyisen tilanteen, jossa II maailmansotaa käydään.

Lause, **Hela ditt land är med dig i kväll**, tekee tiettäväksi, ettei runon nimi-henkilö ole poikkeus vaan yksi monista. Saman ajatuksen Lagercrantz on tuonut julki myös *Bonniers Litterära Magasinissa*:

Han [= Silfverstolpe] kände det svårt att inte få dela sina europeiska generationskamraters öden. -- Spänningen mellan viljan till handling, till bragd och den ständiga förlamningen av hjärta och hand har fått vackra uttryck i hans dikt. Och i detta var han nationell mer än kanske någon annan diktare av sin generation. (OL 1943/ BLM, 674.)

Varmemmaksi vakuudeksi runossa esiintyvät vielä monikon persoonamuodot **vi** ja **er**: **Bröder vi kommer till er, vår är er heliga strid**. Toteamuksesta on varsin lyhyt matka Lagercrantzin luomaan iskulauseeseen: "Finlands sak är vår", joka oli ruotsalaisten vapaaehtoisjoukkojen tunnuslauseena. Morikkomuoto **vi** voidaan ymmärtää virallisen Ruotsin kantaa vastaan protestoivan kansalaisliikkeen äänenä mutta **er** jää pakostakin epämääräiseksi, mikä onkin välttämätöntä runon sisällön liittämiseksi kahteen eri tilanteeseen.

Toistuva sana, **mörkret**, runon lopulla symboloi paitsi nimihenkilön elämän loppua myös sotatilanteen etenemistä. Runo houkuttelee liittämään nämä asiat toisiinsa niin, että kuolema seuraa lamaannuksesta ja toisten kuoleman sivusta seuraamisesta; että **Silfver stolpe** suree itsensä kuoliaaksi. **Hemligheten** runon viimeisessä säkeessä ei itse asiassa jää salaisuudeksi vaan sana on painottamassa runossa esitettyjä kysymyksiä, jotta lukija pyrkisi ne aktiivisesti ratkaisemaan. Samalla sana myös painottaa sisäänpäin kääntynyttä asennetta ja sisäistä kärsimystä.

* * *

Edellä analysoiduissa Lagercrantzin elegioissa ('valitusrunoissa') on kyse yksittäisten henkilöiden kohtaloista. On varsin luontevaa ja johdonmukaista, että kuolleitten muistoksi kirjoitetut runot on laadittu nimenomaan elegiseen distikonmittaan. Mutta yksittäisiä tapauksia kuvatessaan nämä runot, kuten muutkin uhanalaisuudesta ja tuhosta viestivät runot, ovat samalla myös todistuskappaleita, joilla Lagercrantz perustelee koko lyyrisen tuotantonsa kuvastamaa kataklysmistä maailmankatsomusta; ne tukevat hänen teesiään, jonka mukaan hänen sukunsa ja sukupolvensa - laajentaen koko ihmiskunta - on tuhoon tuomittu (ks. esim. OL 1982, 58-59; OL 1991, 5). Yksittäisten kohtaloiden tilitykset toimivat myös johdantona runoihin *Morgonvinden* ja *Min generation*, joista ensin mainittu on katastrofia aavisteleva ja jälkimmäinen näyttää tuhon voimat itse teossa.

Morgonvinden luo suoaiheisista runoista tutulla metaforisella luonnonkuvauksellaan tunnelman, joka viittaa kuolonjähmeään talvi-iltaan. Enteellisyys tunkeutuu lukijan tajuntaan näkö-, kuulo-, tunto- ja hajuaistimuksiin vetoamalla. Valon puuttuminen tuodaan esiin monin **urn**maisuin: **natt; ur djupen; stjämnorna -- slocknar; Träden -- ser ej -- i dunklet**. Aavemaista tunnelmaa lisäävät kauhuromantiikasta tutut 'sumu', 'hiljaisuus ja yksinäisyys' sekä kysymys: **Vem skakar sin vinge därute?** Vastaus voi kaikeksi olla vain lepakko tai jokin taruolento, koska edellä on kerrottu lintujen vaikenemisesta ja paosta. Surumielisyys on pantu koskemaan myös 'puita'. **Träden, de sorgsna** antaa saman vaikutelman kuin ajatus tummista, lehdettömistä, surnuun kietoutuvista puun hahmoista. Verbit **svepa** ja **hägna** ovat omiaan tuomaan esille ahdistuneisuuden ja avuttomuuden.

Morgonvinden

Dimman väller i natt | ur djupen och sveper kring videt.
 Stjärnorna kämpar en stund, || slocknar så en efter en.
 Träden, de sorgsna, ser ej | längre varandra i dunklet.
 Tystnad och ensamhet | hägnar oss alla till sist.
 Blåser en morgon en gång | sin skingrande vind över mossen?
 Stiger ur hemliga djup | snabba befriarens röst?
 Viporna tystnar och flyr. || Vem skakar sin vinge därute?
 Susar i blod och sav | morgonrodnadens vind?

(OL 1964, 72 / D.f.m. 1943)

'Sumun' ja 'pimeyden' voi ymmärtää sekä sotaan että kuolemaan viittaavina symboleina. Kuolemaan viittaavat myös 'tähtien sammuminen' sekä lause: **Tystnad och ensamhet hägnar oss alla till sist**. Runon jälkipuoliskon kysymykset täsmentävät ahdistuksen laatua: kertoja odottaa hermot pingottuneina, tuoko aamu tullessaan tuhon vain pelastuksen. Kysymys, **Stiger ur hemliga djup snabba befriarens röst?**, antaa ymmärtää, että pahat voimat ovat valloillaan, koska Vapahtaja on tuonelassa - eikä hänen ylösnousemuksestaan ole mitään varmuutta. Tuhoa symboloiva ilmaisu, **skingrande vind**, voidaan ymmärtää myös maailmanlopuksi, sillä viimeinen kysymys asettaa kyseenalaiseksi, koittaako seuraava aamu ollenkaan.

* * *

Runo *Min generation* jatkaa siitä, mihin edellisen runon kysymyksissä jäätiin - ei tosin saumattomasti, sillä futuuriin kysymyksiin annetaan vastaukset imperfektissä, myöhemmän ajankohdan näkökulmasta. Kysymys: **Susar i blod och sav morgonrodnadens [aamuruskon] vind?**, saa vastauksekseen: **Natten var utan slut, dånande, giftig och het**. Toiveikkaaseen kysymykseen: **Stiger ur hemliga djup snabba befriarens röst?**, vastataan: **Frälsaren vaknade ej**.

Runon keskeinen ajatus, - **Ingen höjde en hand, men skulden växte och växte, / utan att veta vårt brott fällde vi själva vår dom**, allusoi *Raamattuun* mutta kirjailijan itsensä mukaan se liittyy jo aiemmin mainittuun syyllisyydentuntoon kuulumisesta ruotsalaisen kulttuurin johtavaan luokkaan, joka ei nostonut sormeakaan Hitlerin johtamaa Saksaa vastaan (OL 1982, 168-169). Runo on siis kirjoitettu kokonaisen "tuhoon tuomitun sukupolven" muistoksi. Tarkoittamani *Raamatun* kohdat kuuluvat seuraavasti:

När nu Pilatus såg, att han intet kunde uträtta, utan att larret blev allt starkare, lät han hämta vatten och tvådde sina händer i folkets åsyn och sade: "Jag är oskyldig till denne mans blod. I fån själva svara därför." Och allt folket svarade och sade: "Hans blod komme över oss och över våra barn." (Bibeln 1949, Matt. 27:24-25).

Men Jesus sade: "Fader, förlåt dem; ty de veta icke, vad de göra." Och de delade hans kläder mellan sig och kastade lott om dem. (Bibeln 1949, Luk. 23:34).

Ensimmäinen näyte sisältää 'oman tuomionsa langettamisen' ajatuksen. Erona Lagercrantzin runoon on, että tässä kansa painostaa päätöksentekijää, joka vetäytyy vastuustaan ja antaa kansan päättää. Ruotsin tapauksessakin vallanpitäjät vetäytyivät vastuustaan mutta tekivät sen koko kansan nimissä - joten he syyllistivät näin kaikki,

jotka eivät halunneet osoittaa harvinaista kansalaisaktiivisuutta. Jälkimmäinen näyte on saanut runossa muodon: **utan att veta vårt brott**. Laajimmillaan sanat, **min generation**, voidaan ymmärtää maailmanlaajuisesti koko Lagercrantzin ikäluokkaa koskevinä. Osoittihan koko muu maailma uskomatonta välinpitämättömyyttä natsismin nousua ja juutalaisvainoja kohtaan - niin kauan, kunnes suurvaltojen omat edut olivat uhattuina.

Min generation

Törnrosbuskarna blommade skärt || när vi levde på jorden
 spred över stenar och gräs || röda blodets färg.
 Överallt var det blod. || Det klubbade vid våra händer.
 Städerna sjönk i grus, || havet och himmelen brann.
 Mödrarna kastade ned || de brinnande barnen i floden.
 Natten var utan slut, || dånande, giftig och het.
 - Ingen höjde en hand, || men skulden växte och växte,
 utan att veta vårt brott || fällde vi själva vår dom.
 Frälsaren vaknade ej. || Han sov i sin gyllene krona.
 Över hans stelnade drag || dröjde ett leende kvar.
 Vägen gick djupare in, || och mörker omslöt vår bana
 tills vi nådde ditt land, || bleka, förtrogna död.

Eviga stjärnor spred || kring sorgsna pannan sitt skimmer.
 Somnarens nyponblom || föll ur din öppna hand.
 Barn som i mörker och dimma || går hem bröt vi upp ifrån livet,
 smög från vår ångest och skuld || lyckliga in i din famn.

(OL 1964, 73 / D.f.m. 1943)

Runon aloittava, Jeesuksen kärsimykseseen ja kuolemaan viittaava symboli, **törnrosbuskarna**, viittaa taaksepäin Lagercrantzin tuotannossa, runoon *Stjärnvandring* (ks. s. 88). Merkittävin ero runojen välillä on, ettei 'verta' nyt kuvatakaan vapauttavana tekijänä vaan se 'tarttuu käsiin' ja osoittaa näin syyllisyyden. Uutuutena on tullut mukaan kriittinen asenne - ei vain kirkkoa vaan myös itse kristinuskon perusteita kohtaan. Maailmassa vallitsee täydellinen kaaos mutta itse 'Vapahtajakin vain lojuu jäykistyneenä', ja hänen kasvoillaan 'viipyy kamunottava hymy'. Koko totuuden ja oikeuden valtakunta on kuollut. Uusi asenne vastaa Lagercrantzin 1940-luvun alussa kirjeenvaihdossaan esittämiä epäilyksiä (ks. s. 103).

Jeesuksen, totuuden ja oikeuden esittäminen kuolleina merkitsee myös sitä, että juutalaisvainot ja sota ovat rikos sitä kaikkea vastaan, mitä Jeesus kulttuurissamme edustaa ja symboloi. Massamurhat siis mielletään uusiksi yrityksiksi murhata itse 'Vapahtaja'. Runon lopussa kertojan sympatia lankeaa kaikkien niiden osaksi, jotka elämän tylyyden ja epätoivon ajamina ovat surmanneet itsensä eli 'karanneet elämästä' ja seuranneet Jeesusta kuoleman maahan. 'Elämästä karkaaminen' on toki mahdollista myös pakenemalla valveunien maailmaan.

Samaan ajatuskokonaisuuteen kuuluvat Lagercrantzin nelisenkymmentä vuotta myöhemmin kirjaamat ahdistuneet mietteet "hyvästä paimenesta" kirjassa *Min första krets*:

Men klipper då inte herden fårens ull och slaktar han dem inte när tiden är mogen! Mördandet sker i fabrik i dag. Herden behöver inte själv ta till kniven. Men hör han inte dödsskriken någon gång! Och nog vet han varför vi håller oss med får.

Andra goda herdar vakar på de fält där marknadsekonomins får söka sitt bete. De skyddar oss mot diktatur, socialism och fattigdom. Underligt bara att herdarna är så stora och vargliga (OL 1982, 137).

Näytteen kyynisyys kohdistuu sekä maalliseen että taivaalliseen vallankäyttöön. Lagercrantzin mukaan maallinen valta on ensisijaisesti talouselämällä. Osakeyhtiöiden persoonattomuuden turvin voidaan murhata, riistää ja tuottaa yhä tehokkaampia tuhovälineitä, ilman että kukaan joutuisi henkilökohtaiseen vastuuseen. Sodan ja vapaan kilpailun välillä on kiinteä yhteys. Osakeyhtiölain tulosta on myös luonnonvarojen tuhoaminen ja ihmisen alistaminen robottien herruuteen. Koska voiton maksimointiin pyrkivä osakeyhtiö ei ole riippuvainen kenenkään yksityisen ihmisen tahdonilmauksista, on samantekevää, minkä tuottamisesta ja millä keinoin voitto syntyy. Talouden itseohjautuvaa tuhonmyllyä ei myöskään voi pysäyttää, sillä kasvun ajatus on saumattomasti kytketty 'edistyksen' ja 'ihmiskunnan onnen' käsitteisiin. - Lagercrantz ennustaakin, että nykyiset markkinatalouden kannattajat tulevat vannomaan syyttömyyttään, kun kolmatta maailmansotaa käydään (OL 1982, 42-43, 55).

3.3 Kokoelma Linjer ja uudemmat runot - Uudistunut etiikka

3.3.1 Vapaus ja oikeudenmukaisuus tavoitteina

Linjer-kokoelmassa (1962) riimit ovat harvinaisuuksia, ja lähes yhtä harvinaisia ovat kaavan mukaiset runomitat. Kyseisen kokoelmansa runoissa Lagercrantz kommentoi ja kritikoii varhaisempaa lyriikkaansa. Käsittelen seuraavaksi kolme lintuaiheista runoa, joista *Jag säljer ut* on eräänlainen ohjelmajulistus, *En fågel behåller jag* esittää varauksen uuteen ohjelmaan ja *Mina gamla fåglar* on viimeinen linturunno.

Jag säljer ut ei ensinäkemältä sisällä muuta lintuihin viittaavaa kuin sanat *flyga* ja *flykt*. Mutta oudot sanat, *apiv*, *vops*, *nedna* ja *egniv*, paljastuvat lähemmin tarkasteltuina kolmeksi lintulajin nimeksi (*vipa*, *spov*, *anden*) sekä synekdokekielikuvan välityksellä 'lintua' merkitseväksi *vinge*-sanaksi.

- Näkökulma on taaksepäin, aiempiin runoihin, joita tässä ikään kuin kelataan takaperin auki. Tämän vuoksi aiempien runojen tyypilliset sanatkin tulevat tekstissä vastaan takaperin.

Runo koostuu viidestätoista riimittömästä säkeestä. Tosin toinen ja kymmenes säe päättyvät sanaan *ned*, yhdestoista ja viimeinen säe sanaan *ingenting* sekä yhdeksäs säe sanaan *omkring*, mutta yhtäläisyydet säkeiden lopuissa eivät ole kyllin systemaattisia ollakseen riimejä.

Jambinen runomitta on kuitenkin tässä kokoelman kolmannessa runossa säilytetty. Muut säkeet sisältävät viisi nousua ja laskua mutta kolmas, kuudes, kahdeksas ja kolmastoista säe päättyvät kaksitavuisiin sanoihin (*nedna*, *världen*, *sliten*, *vaggar*), joiden jälkimmäiset tavut muodostavat painottoman kuudennen runojalan. Kaikki

muut säkeet päättyvät painolliseen tavuun. Toisen säkeen viimeistä runojalkaa edeltää voimakas virkkeenrajainen tauko, samaten sanaa *präglingen* runon keskellä.

Jag säljer ut

Jag säljer ut all t vad i huset finns.
 Ej ens ett ord får lämnas kvar. Vräk ned
 i glödröd ugn min apiv, vops och nedna.
 Var egniv flyger i den smältan in
 för att bereda sig till högre flykt
 och sjunker ned och är ej mer i världen.
 Jag levde i en tid där alla gav
 kredit åt alla. Präglingen blev sliten
 till sist när mynten löpte så omkring.
 När huset tömts och allt har smulit ned
 vill jag be gudarna om ingenting,
 en docka utan huvud, utan kropp.
 Jag drar mig undan i ett hörn och vaggar
 min docka ingenting och utan ord
 en visa sjunger jag för ingenting.

(OL 1964, 86)

Säkeenylitykset ja useimmat normipoikkeamat palvelevat runomittaa, jolla tietysti on oma vaikutuksensa merkitystasoon nähden. Ylitykset korostavat säkeenalkuisia ja -loppuisia sanoja, kuten tapauksissa *Vräk ned / i glödröd ugn* – ja – *där alla gav / kredit åt alla*. Edellisessä tapauksessa sanat *ned* ja *glödröd* allusoivat Danten *Infernon* savuaviin, tulisiin hautoihin, joista rangaistut vain vaivoin jaksavat kurkottaa näkyville ja kaatuvat kohta takaisin alas (Dante 1905, 49-54). Jälkimmäisessä tapauksessa eri säkeeseen jätetty virkkeenloppu on yllättävä. Mainitsemani kaksitavuiset säkeenloppuiset sanat (*nedna*, *världen*, *sliten* ja *vaggar*) kannattaa myös panna merkille, sillä tärkeimmät merkitystason painotukset jäsentyvät niiden kohdalle.

Normipoikkeamia on siksi paljon, että käyn ne säe säkeeltä läpi. Käytännössä ensimmäisen säkeen *vad i huset finns* on yhtä kuin 'irtaimisto'. Toisen säkeen *ord* ei kuitenkaan kuulu 'irtaimistoon' eikä edes ole samassa mielessä 'alennuksella myytävissä'. Seuraavaksi tulevat takaperin kirjoitetut sanat, joista edellä jo mainitsin. Myös sana *smältan* [tekn. 'sulate', 'sula metalli'] esiintyy yhteydessä, jossa yleensä puhutaan 'sulatusuunista': Runoilija-minä katselee tyytymättömänä aiempia tuotoksiaan ja pakottaa itseironisin sanankääntein käyttämänsä ilmaisut takaisin 'henkiseen sulatusuuniinsa', jotta saisi ne 'korkeampaan lentoon'. Viidennen säkeen *högre flykt* liittyy siis takaperin kirjoitettuihin lintujen nimiin ja tarkoittaa samalla myös tyyllillistä 'korkealentoisuutta'.

Viidennelle antiteettinen kuudes säe antaa kuitenkin ymmärtää, ettei lyyrinen minä usko käyttämänsä sanaston mahdollisuuksiin vaan haluaa sanoutua irti koko lintukuvastosta. Säkeen kielellisenä poikkeamana on, että ilmaisu 'finns inte mera' on korvattu sanomalla: – *är ej mer* --. Seitsemännessä säkeessä esiintyy viittaussuhde *tid* ja *där* -sanojen välillä, joten aika ja paikka samastuvat keskenään. Lisäksi runon minä puhuu elämästään imperfektissä, tavallaan siis ikuisuuden näkökulmasta (kuten Dante), joten sanan *tid* voi myös tulkita 'ajallista elämää' tarkoittavaksi.

Kokonaisuudessaan virke, *Jag levde i en tid där alla gav / kredit åt alla*, tarkoittaa -runoilija-minän omaan työhönsä kohdistuvana arviona - että hänen nuo-

rena omaksumassaan kirjallisessa perinteessä tietyt fraasit ja symbolit, kuten vertauskuvallisesti käytetyt lintujen nimet, olivat muuttuneet yhteiseksi omaisuudeksi, jota kaikki lainasivat omiin runoihinsa. Seuraava, epätavallisen sanajärjestyksen sisältävä virke kuvaa tyylikeinojen 'kulumista' ja latistumista: **Präglingen blev sliten** --. Runon loppua kohden minän uhmakkuus saa vetäytymisen ja luovuttamisen sävyä; kaikesta eroon päästyään hän ei halua tilalle mitään. Sanaa **ingenting** tarkentavaksi paraleeliksi on arnettu metaforinen tyhjän ja olemattoman määritelmä: **en docka utan huvud, utan kropp**.

Kaikkein arvoituksellisin on runon viimeinen virke. Sana **ingenting** esiintyy kieliopillisesti täysin mahdottomassa syntaktisessa positiossa (**– och vaggas / min docka ingenting och utan ord / en visa sjunger jag –**), minkä takia myös ilmaisu, **och utan ord**, voi yhtä hyvin lopettaa lauseen tai aloittaa viimeiseen säkeeseen jatkuvan lauseen. **Ingenting** on kuitenkin edellä määritelty nukke-metaforan avulla 'olemattomaksi', ts. **ingenting = en docka --**. Nyt vertaus on vain käännetty takaperin, jolloin muodostuu nuken nimi, **docka ingenting** ['ei mikään', 'tyhjä', 'olematon'], jolle (**för ingenting**) sanaton laulu lauletaan. Myös 'sanaton laulu' (**-- utan ord / en visa --**) on metaforinen tyhjän synonyymi.

Linjer-kokoelman runojen tulkinnassa voidaan ottaa useasta näkökulmasta huomioon Lagercrantzin oma maininta, että hän kirjoitti vuoden 1962 alussa joukon runoja "osittain Danten *Jumalaisen näytelmän* vaikutuksen alaisena" (OL 1964, 5). Lagercrantzin näkemys Dantesta ei kuitenkaan perustu mihinkään tiettyyn *Divina Comedian* laitokseen, sillä esimerkiksi vuonna 1964 ilmestyneessä Dante-tutkielmasaan hän on käyttänyt apuna useita englannin- ja ruotsinkielisiä käännöksiä. Tutkielmaan sisältyvät runonäytteet hän on kääntänyt itse italiasta (*Testo Critico della Società Dantesca Italiana*, 1958) ruotsiksi (OL 1983, 7,199-200).

Nyt käsillä olevan runon sanastossa ja sisällössä esiintyy runsaasti Danten *Infernoon* viittaavia, kirjallisesta vaikutussuhteesta kertovia seikkoja. Sana **ned** toistuu kolmesti itsenäisenä ja kerran väännelmämuodossa **nedna**. Pienellä assosiaatiolla takaperoisesta sanasta saadaan 'paha henki' (anden + nedan). Väännökset jo sinänsä liittyvät 'väärentämisen syntiin' Danten teoksessa, ja takaperoisuus yleisemmin allusoi mm. kuvauksiin šamaaniin manalanmatkoista. Näin ollen runon minä kritikoii elämän epäaitoutta. Voidaan jopa sanoa, että elämä näyttäytyy hänelle helvetinä, tarkoituksettomana kärsimyksenä ja arvojen kaaoksena, josta puuttuvat kaikki kestävät kiinnekohdat. Tätä asiaintilaa korostaa ilmaisu, **glödröd ugn**, joka on tuttu Danten kuvaaman helvetin kuudennesta piiristä (Dante 1905, 49-54) ja joka viittaa myös natsien käyttämiin kaasukammioihin ja ihmisarvon polkemiseen.

Muodonmuutokset, joihin lause, **– och sjunker ned och är ej mer i världen**, viittaa, ovat Danten *Infernossa* kahdeksannen piirin rangaistuksia. Erityisesti ilmaisu allusoi 24. laulun säkeisiin 100 - 103: "Och snabbare än O, än I kan skrivas, / stod syndaren i lågor och förbrändes / och sjönk fullständigt samman och blev aska." Lagercrantzin runon lausetta voi pitää runoilija-minän aiemman, koristeellisen ja muotokeskeisen lyriikan kritiikkinä, jolloin ajatuksena on, että viimeistely muoto vääristää todellisuutta. Helvetin kahdeksas piirihän pitää sisällään vilpilliset, mm. juuri väärentäjät (Dante 1905, 110-118; sänumerot edellä sekä jatkossa viittaavat alkukielisen teoksen (Dante 1945) ja Elina Vaaran suomennoksen (Dante 1963) numerointiin).

Infernolaisille tyypillistä uhmakasta asennetta edustaa Lagercrantzin runon lause: – vill jag be gudarna om ingenting –. Jonkinlainen 'varjo' tai 'henki' voisi taas olla edellä mainittu *docka ingenting*. - Kaiken kaikkiaan koko runossa on tietynlainen ristiriitaisten tahdonliikkeiden jännittävä, ärtyisä ja helvetillinen sävy. Oman runouden sekä todellisuuden kritikointi antavat yhteistulokseksi ajatuksen, että elämää on kuvattava sellaisena kuin se on, kaaoksena ja kärsimyksenä. Runon on oltava kuva todellisuudesta.

Koska Lagercrantzin runot kuolleista linnuista eivät olleet kelvollisia kuvaamaan oikein sitä tuhoa, jonka hän omien sanojensa mukaan aavisti Hitlerin tultua valtaan (1933), uusien (lintu)runojen tehtävänä on korjata aiempien puutokset jälkikäteen. Tämän lisäksi uudet runot viittaavat ajattomasti maailman rakkaudettomuuteen.

* * *

Suoranaisen jatkon edellä käsitellylle muodostaa saman kokoelman neljäs runo *En fågel behåller jag*, jossa lyyrinen minä lieventää tuomiotaan ja päättää 'säästää yhden linnuistaan, kyyhkysen' - muita hän ei tarvitse.

En fågel behåller jag

En fågel behåller jag.
Det är en duva.
Knappt har den kropp,
knappt äger den vingar.
Ur arken flyger den.
Mot floden sjunker den.
Ur dödsriket stiger den upp.
Lyssnar jag hör jag ej minsta sus.

Letar jag ett spår i sanden -
ingenting finns att se.
Ändå följer den mig.
Jag behöver inga andra.

(OL 1964, 87 / Lr 1962)

Runo koostuu kahdestatoista riimittömästä säkeestä. Se-pronominia painottava lopputavu (**den : den : sanden**) toistuu kuitenkin viidennessä, kuudennessa ja yhdeksännessä säkeessä. Mitään yhtäläistä metristä kaavaa ei runossa myöskään ole. Ensimmäinen säe muodostuu jambista ja anapestista kaavan *ss' | sss' | ss'* mukaan, mitä voi vielä pitää yhdistelmämittana (blandad vers) - mutta heti seuraava säe jäsenyy pakostakin daktyyliksi ja trokeeksi kaavan *s'ss | s's* mukaan. Jäsennys *ss' | ss' | s* olisi hankala. Myös runojalkojen määrä vaihtelee epäsystemaattisesti kahdesta neljään. Mainittakoon vielä muutama eri tavoin jäsenyvä säe: -- *knappt äger den vingar* on esitavullista muotoa *s | s'ss | s's*; *Lyssnar jag hör jag ej minsta sus* on muotoa *s'ss | s'ss | s's | s'* ja runon lopettaa puhdas nelipolvinen trokeesäe.

Säkeenylityksiä runossa ei ole, toisin sanoen virke tai lause vastaa aina säettä. Normaalin lauserytmin seuraaminen ja säkeenylitysten välttäminen on tietysti helpointa juuri mitattomissa runoissa, joskaan säkeenylitykset eivät johdu metriikasta eikä niiden puuttuminen metriikan puuttumisesta. Runollisena tehokeinona on käy-

tetty käänteistä sanajärjestystä, minkä ansiosta säkeen alkuun sijoitetut sanat (esim. *ur arken*) saavat normaalia suuremman painotuksen.

Runon normipoikkeamat ovat merkitystasolla. Tosin virkkeiden lyhyden ansiosta säkeistä kukin on itsessään aivan mielekäs myös sananmukaisella, denotatiivisella merkitystasolla. Mutta jos otamme lähtökohdaksi kaksi ensimmäistä virkettä, *En fågel behåller jag. / Det är en duva*, kaksi seuraavaa säettä ovat sanamukaisella tasolla mielettömiä - 'ruumiitonta ja siivetöntä lintua' ei ole. 'Kyyhkynen' ei myöskään 'vajoa vastavirtaan' eikä 'nouse ylös kuolemanvaltakunnasta'.

E erityisen problemaattinen on lause, *Mot floden sjunker den*, sillä sanoilla *mot floden* on jo sananmukaisella tasolla useampia merkityksiä. Sanontana se on synonyyminen ilmaisulle 'mot strömmen' ('vastavirtaan') - mutta esiintymisyhteys pakottaisi kääntämään sen 'jokea (virtaa, tulvaa) kohti'. Kaiken kaikkiaan on todettava, että runoa on mahdotonta mieltää keskittymällä vain sanojen denotatiivisiin merkityksiin, mikä onkin tyypillinen pürre juuri *Linjer*-kokoelman runoille. Niitä ei voi lukea eepisen runouden tavoin tarinoina, vaan ymmärtäminen edellyttää analysointia ja tulkintaa teematasolle. Tämä ei tietenkään estä lukijaa saamasta aivan oikeaa ensivaikutelmaa runon sävystä.

Näyttää siltä, että runon *duva* on 'henki' tai 'varjo' samassa mielessä kuin edellisen runon *docka ingenting*. Kun vielä otamme huomioon, että virkkeen, *Mot floden sjunker den*, kahta puolta olevissa säkeissä esiintyy uskonnollista sanastoa (*arken* ja *dödsriket*), on ilmeistä, että myös *floden* on tulkittava uskonnon kannalta. Tällöin tarjoutuu ratkaisuksi sanan harvinaisempi, tekninen merkitys, 'sulate', joka metaforisessa ilmaisussa edustaa 'helvettiä' eli 'kuolemanvaltakuntaa'. 'Virran' merkityksessä *floden* voisi näin ollen merkitä esimerkiksi Styksiä tai Akheronia Danten helvetissä.

Myös edellisen runon *smältan* tarkoittaa 'sulatetta'. Nyt tarjoutuneesta uudesta näkökulmasta voidaan säkeet, *Var egniv flyger i den smältan in / för att bereda sig till högre flykt*, tulkita niin, että runon minä toivottaa 'lintunsa' menemään toivoretkeläis-Danten tavoin 'helvettiin' oppia hakemaan. Mikäli 'lintu' puolestaan ymmärretään taiteen symboliksi, runoilija-minä haluaa sanoutua irti koko aiemmista runoistaan.

Nyt käsillä olevassa *En fågel behåller jag* -runossa esiintyvä 'lintu' rinnastuu lähinnä Vergiliukseen Danten oppaana, ja runon minä on Danten itsensä asemassa. Myös Vergiliuksen *Aeneis*-eepoksessa kyyhkyt toimivat Aeneaan oppaina. *Ur arken flyger den* on vedenpaisumuskertomukseen allusoiva yksityiskohta, jossa - siinäkin - 'kyyhky' toimii nimenomaan viestintuojana ja tavallaan oppaanaakin.

Sedan lät han [Noa] en duva flyga ut för att få se, om vattnet hade sjunkit undan från marken. Men duvan fann ingen plats, där hon kunde vila sin fot, utan kom tillbaka till honom i arken, ty vatten betäckte hela jorden. Då räckte han ut sin hand och tog henne in till sig i arken. Sedan väntade han ännu ytterligare sju dagar och lät så duvan än en gång flyga ut ur arken. Och duvan kom till honom mot aftonen, och se, då hade hon ett friskt olivlöv i sin näbb. Då förstod Noa, att vattnet hade sjunkit undan från jorden. (Bibeln 1949, 1Mos.8:8-11.)

'Kyyhky' on myös rauhan ja rakkauden symboli - ja tämän nimenomaisen Lagercrantzin runon yhteydessä kristillisen lähimmäisenrakkauden ja oikeudenmu-

kaisuuden vertauskuva. 'Kyyhkynen' oppaana on siis yhtä kuin omatunto, taju hyvästä ja pahasta.

Runon *duva* 'vajoaa manalaan', kuten Dante, Vergilius tai Kristus, ja nousee sieltä ylös. Säkeet, *Lyssnar jag hör jag ej minsta sus. / Letar jag ett spår i sanden - / ingenting finns att se. / Ändå följer den mig*, allusoivat Danten kiirastulivuorella tekemiin havaintoihin nähden. Vergiliuksestahan ei jäänyt jälkiä eikä varjoa, sillä hän itse oli 'varjo' (Dante 1905, 166,174). - Mielenkiintoinen yksityiskohta on tässä yhteydessä runossa esiintyvän sanan *sanden* ja aiemmin analysoimissani runoissa esiintyneen sanan *anden* lähes täydellinen kirjoitusasun identtisyys, mikä tuskin on sattumaa. Voidaan nimittäin ajatella, että runon minä etsii maailmasta jälkiä itsensä Kristuksen mielenlaadusta (*spår i anden*) ja rakkaudensanomien toteutumisesta, muttei löydä mitään. Silti runon minä (ja kuka tahansa) on sisäisesti tietoinen eettisistä arvoista. Hän tietää, että lähimmäisten huomioonottaminen on ainoa kaaoksen ja tuhon vastavoima. Vain toimiessaan omantuntonsa mukaan ihminen voi olla todella vapaa. Tämän takia *duva* on kuvattu käyttäen Vapahtajan epiteettejä: *Mot floden sjunker den. / Ur dödsriket stiger den upp.*

Yhtä hyvin Danten kuin Lagercrantzinkin tapauksessa voidaan sanoa, että kyseinen opas ja sanansaattaja on pohjimmiltaan runouden innoittaja ja jopa itse runouden symboli. Runoilija Dante on valinnut runoilija Vergiliuksen oppaaksi toivoretkeläis-Dantelle, koska heidän kummankin ihanteenaan on oikeamielisyydelle perustuva maailmanlaajuinen rauhanvaltakunta (OL 1983, 107). Lagercrantz on valinnut lyyrisen minänsä oppaaksi *duvan*, koska tämä on rauhan, rakkauden ja vapauden symboli. Hän runoilijana kirjoittaa vapautuakseen ajatustensa kaaoksesta ja antaakseen samalla lukijalleen vapauttavan elämyksen. Hänen mukaansa "diktaren och tänkaren har intet fädernesland"; tärkeämpi kuin asuinseutu on ajattelunvapaus ja oikeus kirjoittaa (OL 1983, 137-138). Hän korostaa myös kirjassaan *Om konsten att läsa och skriva*, että kirjoittamisella ja lukemisella on terapeutinen ja vapauttava tehtävä (OL 1986, 77-82).

Pro gradu -tutkielmassani, jossa tutkin Lagercrantzia Danten ja James Joycen tulkitsijana, tulin siihen tulokseen, että Lagercrantz on liiankin uskollinen käsitykselleen hyvästä kirjallisuudesta "vapautusnäytelmänä" (Littunen 1989, 44-46; 72-74). Samana vuonna *Dikter 1935-1962* -teoksen kanssa ilmestyneessä Dante-tutkielmassaan *Från helvetet till paradiset* (1964) Lagercrantz pitää *Divina Commediaa* helvetteine kaikkineen "vapautusnäytelmänä" (hyvin perustein kylläkin). Kyseisestä Dante-tutkielmasta Lars-Göran Eriksson on todennut, että Lagercrantzin keskeisenä teemana on korostaa Danten kritiikkiä kristinuskon äärimmäisyyksiä vastaan ja että kristinuskon järjettömyys tulee esille, kun Dante kuvaa *Raamatun* oikeus- ja rangaistusperiaatteita pantuina täytäntöön (Eriksson 1965, 454-455).

Itse asiassa Lagercrantz saa selitettyä Danten teoksen humanismille, relativismille ja monismille perustuvaksi, kun taas kristinuskon on alusta alkaen rakentunut jumalanpelolle, objektiiviselle moraalille sekä hyvän ja pahan dualismille. Kyseessä on siis vapautuminen kirkon ja kristinuskon opinkappaleiden tyranniasta. Kaiken kaikkiaan Lagercrantz haluaa nähdä vapautumista sielläkin, missä sitä ei tapahdu. (Littunen 1989, 92-93.)

Lagercrantzin motto näkyy olevan: Kärsimys jalostaa. Hänen mukaansa helvetin suurin piina on unelma vapautuksesta, mutta koska tämä unelma on olemassa, ei helvettiä enää olekaan. Helvetti on vain kuva ja merkki, joka osoittaa, mitä

tietä tuskasta päästään (OL 1983, 56). Hänen mielestään Dante on tarkoittanut kuvamillaan kuolemanvaltakuntien kauhuilla vain erilaisia sieluntiloja ja asennoitumismalleja, jotka paratiisin näkökulmasta ovat pelkkää näköharhaa (OL 1983, 196).

Mikäli otamme lähtökohdaksi kristinuskon sellaisena, mitä siitä Lagercrantzilaisen reformin jälkeen - ilman helvettiä ja tuomiota - jää käteen, voimme sanoa 'kyyhkyn' edustavan myös Kristus-hahmoa tai kristillisiä hyveitä. On kuitenkin muistettava, että vaikka Lagercrantz näyttää ottaneen uskonasiat aina huomattavan vakavasti ja vaikkei hän tiettävästi ole missään vaiheessa julistautunut ateistiksi, hänen maailmankatsomuksensa lähenee kuitenkin panteismia, jossa ihminen on tasavertainen jumaluuden kanssa ja itse siitä osallinen. Hänen Jumalansa on luontoon, täydellisyyteen ja oikeudenmukaisuuteen viittaava symboli - eikä mikään rankaiseva ja palkitseva isähahmo (Littunen 1989, 89-90). Näin ollen Lagercrantz ei ainakaan tietoisesti ole rinnastanut kyyhkyskuvaansa viralliseen kristillisen kirkon uskoon sellaisenaan; kirkko ei ole hänen oppaansa eikä hän sitä 'tarvitse'. Pikemminkin hänen runonsa on kritiikkiä laitostunutta uskontoa vastaan.

* * *

Runossa *Mina gamla fåglar* runoilija-minä lupaa antaa 'linnuilleen' vapauden takaisin. Voisi sanoa, että kyseessä on hienovaraisempi versio runosta *Jag säljer ut*. Nyt 'lintuja' ei enää olla 'myymässä alennuksella' eikä pakottamassa 'korkeampaan lentoon'. Runon minä lupaa jättää ne lopullisesti rauhaan.

Mina gamla fåglar

Mina gamla fåglar - flyg!
 Jag återskänker er friheten.
 Må ni för ingen vissla och gny
 för ingen paras under en avklädd sol.
 En stor renhet sjunker ned över er.
 Vaksamma ögon, befriade från allt mänskligt,
 spelar kring översvämmade marker.
 Av ingen själ vidrörda
 brusar vingar, klappar fötter
 går ett rop från kropp till kropp.
 Jag stör er aldrig mer.

(OL 1964, 99 / Lr 1962)

Runo koostuu yhdestätoista riimittömästä säkeestä. Säkeenloppuinen pronomini er kertautuu kuitenkin sanoissa **marker**, **fötter** ja **mer**. Pari er : mer sitoo koko kyseisiä säkeitä, joista ensimmäisessä sanotaan sama asia tapahtumisen näkökulmasta kuin jälkimmäisessä toimijan kannalta. Runon rytmi muuttuu säkeestä toiseen, ja säkeiden pituus vaihtelee kuudesta kahteentoista tavuun. Pisin säe on keskimmäisenä ja lyhin viimeisenä; runon hahmo muistuttaa hieman kurkiauraa, mikä viitanee lintujen muuttoon ja sitä kautta myös jäähyväistunnelmiin. - Säkeenylitykset eivät erota yhteenkuuluvia sanoja toisistaan, joten ylityksillä ei ole erityistä vaikutusta merkitystasoon.

En ole laskenut 'lintuihin' viittaavia pronomineja ni ja er normipoikkeamiksi, koska runossa tulkintani mukaan sanarumukaisesti puhutellaan 'lintuja', jolloin ainut

mahdollisuus ajatuksen ilmaisuun on käyttää persoonapronomineja. Sen sijaan selviä metaforia ovat ilmaisut: **En stor renhet sjunker ned över er ja -- går ett rop från kropp till kropp**. Synekdokeksi jäsentyy **Vaksamma ögon -- spelar --**. Metafora on myös yllättävä **avklädd sol**. Ajatuksena viimeksimainitussa lienee, että 'auringon' ja 'lintujen' väliltä 'riisutaan' jotain - esimerkiksi liina pois häkin päältä, talon seinät ja katto ympäriltä tai pilvet taivaalta. Sanojen **avklädd ja sol** yhteyden voisi tietysti ymmärtää niinkin, että 'valo' paljastaa 'alastomuuden', kun ihmisten tekemät kaihtimet ja muut esteet poistetaan.

Runon minä 'vapauttaa lintunsa' siinä mielessä, ettei hän enää käytä niitä minkään 'inhimillisen' symbolina. Tähän viittaavat ilmaisut, **-- befriade från allt mänskligt ja Av ingen själ vidrörda / brusar vingar --**, missä **ingen själ** tarkoittaa 'ei kenenkään' tai 'ei minkään mielen'. Myös säkeet, **Må ni för ingen vissla och gny / för ingen paras under en avklädd sol**, korostavat 'lintujen' omaehtoisuutta ja itsenäisyyttä, oikeutta olla, mitä 'linnut' luonnostaan ovat. **En stor renhet sjunker ned över er** implikoi myös ajatuksen, että luonto sinällään on arvo, jota ihminen kykenee vain tuhoamaan, orjuuttamaan ja väärinkäyttämään.

Ottaen huomioon, että kyseessä on yksi viimeisistä runoista sekä *Linjer*-kokoelmassa että koko Lagercrantzin tuotannossa, runon viimeistä säettä, **Jag stör er aldrig mer**, voi pitää hyvästien jättämisenä runoilulle eikä vain lintusymboliikan käytölle. Tosin vuosina 1971, 1977 ja 1991 ilmestyneissä valikoimissa on myös joitakin aiemmin julkaisemattomia runoja.

* * *

Linjer-kokoelman jälkeen ilmestynyt runo *Ur min kropp* (1971) rakentaa 'äidin' ja minän välille vähintäänkin yhtä selvän vertaussuhteen kuin *Svart är min moders hår*. Runossa esiintyy Lagercrantzille tyypillinen ajatus, että ihmisen henkinen olemus sisältää potentiaalisesti lukuisia psyykkisiä persoonallisuuksia ja rooleja, mihin liittyen ihmisissä on oleellista se, mikä heissä kaikissa on yhtäläistä. Ajatus toistuu mm. teoksissa *Om konsten att läsa och skriva*, *August Strindberg, Från helvetet till paradiset* ja *Min första krets*, ja se antaa Lagercrantzin teksteille oman monistisen sävynsä.

Normaalisti ykseys näyttäytyy ihmiselle moninaisuutena, mutta esimerkiksi Lagercrantzin ja Strindbergin teksteissä ihmiset asetetaan näytteille yleisen tapauksen ja ykseyden edustajina. Ihmisten tasavertaisuuden ja heitä yhdistävien tekijöiden korostaminen on yhteydessä Lagercrantzin ajatuksiin kaiken relatiivisuudesta ja kirjallisuuden tehtävästä vapauttajana: Ykseyden ja tasavertaisuuden oivaltaminen on vapauttava elämys.

Yksi Lagercrantzin tekstejä toisiinsa sitovista tekijöistä on vapaudenkaipuu ja pyrkimys vapauteen. Toinen yhtä tyypillinen piirre on relatiivisuuden ja universaalisuuden esillä pitäminen. Ilmaisut kuten, **Det svarta håret böljar av och an, / med tunga rytmer i mitt vandrarblod** (ks. edellä s. 111-114) ja seuraavaksi käsiteltävän runon alkusäe, **Ur min kropp en käring stiger fram**, sisältävät kummatkin Lagercrantzin keskeisistä ajatuksista.

Ur min kropp

Ur min kropp en käring stiger fram.
 Välkommen, vi såg varandra förr
 när du var min unga vackra mor.
 Håret i en valk och breda hatten
 genomstungen utav långa nålar.
 Vid en reling stod du innesluten
 i den midjesmala blåa dräkten
 när från havet in till Englands kaj
 båten gled och Edward just var död.
 Grov blev sedan halsen, djupa skårer
 flydde där som sprickor i ett berg.
 Tänderna föll ut. I testar håret
 slängde när du snabbt och oskönt gick
 genom sjukhusparken på Långbro
 där i dammen svanen slukar bröd
 lika glupskt och håftigt som du själv.
 Gamla gubben Geijer spökar i
 hennes ansikte som breddats nu.
 - Agnes, Agnes! ropades i kretsen.
 - Agnes, Agnes, svarar jord och himmel,
 tills de alla tystnar och förvirras.
 Borta äro de och aldrig hinner
 jag dem upp i dödens långa flykt.
 I mitt blod de trampar, gnyr och gråter,
 innestängda, bultar som besatta,
 grinar vänligt genom dårhusgallren
 sänder mig en slängkyss genom fönstret
 där jag snabbt och oskönt går förbi.

(OL 1991, 47-48)

Runon silmüinpistävimmat piirteet ovat trokeemittaisuus ja riimittömyys sekä se, ettei runo pituudestaan huolimatta jakaudu säkeistöihin. Trokeesäkeet ovat viisipolvisia. Kaksi- ja kolmitavuisiin sanoihin loppuvat säkeet päättyvät kokonaiseen runojalkaan ja yksitavuiset säkeenloppuiset sanat sekä sanojen *långbro* ja *förbi* jälkitavut muodostavat vaillinaisen runojalan. Säkeenloppuisten sanojen *förbi*, *förvirras* ja *besatta* tapauksessa aksentit osuvat metrumin edellyttämille paikoille, mutta *Långbro* vaatii jo hieman epänormaalia skanderausta. Myös toisen säkeen alussa oleva *välkommen* on ristiriidassa trokeisuuden kanssa, ja säkeen, *Tänderna föll ut. I testar håret*, katkaiseva virkkeenraja osuu runojalan keskelle. Kuten tuonempana tarkemmin osoitan, kaikki mainitut kohdat sekä pitkät säkeenloppuiset sanat, *innesluten* ja *dårhusgallren*, osuvat merkityksen kannalta keskeisiin kohtiin.

Sisällön kannalta korostettuja piirteitä ovat myös runoilijan omaan elämään viittaavien nimien ja detaljien runsaus sekä allusiivisuus Strindbergin romaaniin *Harjannostajaiset* nähden. Kirjoittamassaan Strindbergin elämäkerrassa Lagercrantz on korostanut nimenomaan romaanin kuvausta konservattorin kuolemasta:

Särskilt märklig är skildringen av konservatoms död. Det sägs att hans väsen börjar upplösas och att nya personligheter växer fram ur honom, "om det nu var 'reaktionsrester' av förfäder eller influenser från alla dem han tänkte på". Han blir elak och giftig. I nästa ögonblick högmodig och överlägsen. "Så kom där fram en gammal vis man, ett barn, en rudimentär kvinna. Hans eget jag upplöstes, och medfödda karaktären visade sig som masken, bakom vilken han utfört sin roll, uppkommen genom anpassning eller livsförhållandena och enligt lagen för det största utbytet av själsämnen" (OL 1979, 394-395).

Lagercrantz tulkitsee kyseisen katkelman Strindbergin itsetilitykseksi ja tähden-tää, että yksi hahmoista ja hänen monista sisäisistä rooleistaan on "surkastunut nainen" (OL 1979, 395). Edellisen runonäytteen minä on kiinnostunut aivan samasta seikasta. Lagercrantz on esittänyt Strindbergin varsin pitkälti yleisenä tapauksena eli taiteilijan ja ihmisen perikuvana, joten voidaan ainakin otaksua, että kumpikin kirjailijoista edellyttää ihmisten monipersonaisuuden pätevän yleisesti.

Runossa päällekkäisistä persoonallisuuksista kertovat ensimmäiset säkeet, joissa minä havaitsee itsessään oman äitinsä ja seuraavaksi säkeet, *Gamla gubben Geijer spökar i / hennes ansikte som breddats nu*, joissa äiti vertautuu isänsä äidinisiin Erik Gustaf Geijeriin. Runon lopussa minä toteaa, että koko hänen edesmennyt sukunsa (*krets*) 'tallaa, valittaa ja itkee' hänen veressään ja 'jyskyttää sisänteljettyinä'. Viimeisessä säkeessä minä on vaihtanut roolia äitinsä kanssa ja näkee itsensä mie-lisairaalan telkien takana. Tämä roolinvaihdos peilautuu säkeenloppuisen *fönstret*-sanana kautta. Ilmeisestikin ajatuksena on, että mielisairaala vaivaa minän ajatuksissa niin pahoin, että hän näkee itsensä jo hoidokkina. Eläytyminen äidin kohtaloon on siis jokseenkin täydellistä.

Runossa toistuu äitiin liittyvä keskeinen sanasto. Ilmaisut, *håret i en valk ja i testar* ['suortuvina'] *håret / slängde --*, toistavat ajatusta äidin 'mustasta tukasta'. Säkeenylityksen sisältävä lause, *Vid en reling stod du innesluten / i den midjesmala blåa dräkten*, on tulkittavissa kahdella tavalla. *Innesluten* tarkoittaa sekä äidin 'sulkeutuneisuutta' että *i-prepositioon* liitettyä sitä, kuinka asu 'ympäroi' hänen kehoaan. Äidin surua sekä rappeutumista kuvaa visuaalinen kuva, *grov blev sedan halsen, djupa skårer / flydde där som sprickor i ett berg*, jossa kurkun karheutta (ja itkuisuutta) sekä kaulan ryppyjä verrataan vuoren seinämässä ristikkäin 'juokseviin' uurteisiin. Verbi *flydde* ('paeta', 'kiittää'), joka kuvaa uurteiden juoksua, tarkoittaa myös 'ajan kulumista', jota seuraavan säkeen ilmaisu, *Tänderna föll ut*, havainnollistaa.

Juuri ajan muotoileman, vanhan, hampaattoman ja hapsottavatukaisen eukon runon minä huomaa ensimmäisessä säkeessä 'astuvan itsestään esille'. Nämä sairaalaympäristöön sijoittuvat yksityiskohdat, kuten 'epähieno' käyttäytyminen ja olemus, vertaaminen 'ahnaisiin ja kiihkeisiin joutseniin' sekä nimeltä mainitut henkilöt ja *Långbro* ovat selvästi uudempaa kerrostumaa kuin hienovaraisempi runo *Svart är min moders hår*.

Uutta ovat myös koko suvun huolta kuvaavat säkeet: - *Agnes, Agnes! ropades i kretsen. / Agnes, Agnes, svarar jord och himmel*. Seuraavasta säkeestä lähtien runo kuvaa nykyhetkeä, jolloin lähipiirin ihmiset ovat vaienneet ja poissa mutta vaikuttavat minän perimässä ja muistoissa. Säkeenloppuinen sana *förvirras* viittaa muistojen sekavuuteen ja minästä esiin pyrkivien sukulaisten hälisevään joukkoon, joka asustaa vastahakoisesti (*som besatta*) hänen sisällään.

Mielenkiintoinen on myös virke: *Borta äro de och aldrig hinner / jag dem upp i dödens långa flykt*. Ensiksikin huomio kiintyy vanhaan, juhlavaan verbimuotoon *äro*. Toiseksi metafora *dödens långa flykt* voi tarkoittaa 'kuoleman pitkää lentoa' tai 'pakoa'. Voidaan ymmärtää, että elämä on kyseinen 'lento' tai 'pakomatka', mutta toisaalta voidaan ajatella, että kuolema pakenee minän edellä, niin ettei hän koskaan tavoita lähimmäisiään, jotka kuolema on temmannut mukaansa. - Kyse on kuitenkin kuoleman peruuttamattomuudesta ja jäljelle jääneestä kaipuusta, jotka minä kokee

vapauttaan rajoittaviksi. Lopun itseironinen sävy antaa kuitenkin ymmärtää, että minä kokee vapauttavana tietoisuutensa siitä, että kaikki ovat samassa asemassa mm. kuoleman ja parantumattomien sairauksien edessä.

Vertailun vuoksi otan esille muutamia kohtia Lagercrantzin muista teksteistä, joissa on samankaltaisia ajatusrakennelmia. August Strindbergin *Infernon* jälkeisistä näytelmistä Lagercrantz on pannut merkille, että niissä kaikissa on sankari, jonka takana voi nähdä näytelmän *Tie Damaskokseen* Tuntemattoman tai Naisen. Tuntematon on yhdellä kertaa pyhiinvaeltaja, rangaistu, rikollinen, vaihdokas, kerjäläinen, keisari ja vapahtaja. Hänellä on Kainin merkki otsassa ja hän ontuu kuin Jaakob. Hän edustaa koko ihmiskuntaa, ja juuri tämän takia häneltä ja Naiselta on riistetty nimi. (OL 1979, 353.)

Strindbergin tapaus on kiintoisa myös sikäli, että Lagercrantz kertoo tuntevuansa henkistä sukulaisuutta häntä kohtaan. Jo liseniaatintyötä tehdessään hän kirjoitti 30. tammikuuta 1941 kirjeessään Inga Lindholmille seuraavasti:

Nu har jag bevisat att hela hans ungdomsdiktning ytterst beror på hans hatisk-kärleksfulla bundenhet vid fadern och dennes borgerliga värld. Jag kunde samtidigt skriva min egen självbiografi, så nu får man se om det är mest Strindberg eller jag själv i uppsatsen.

Kuukautta myöhemmin (4.3.1941) hän jatkoi, että Strindbergin äkkipikaisten reaktioiden täytyy perustua tiukkaan kasvatukseen

– och jag kan på ett sätt förstå detta ganska väl då min stränga uppfostran på något sätt sitter i blodet på mig och gör att jag lätt slår mellan hat och kärlek och beundran när det gäller Far och alla andra människor som uppträder som auktoriteter i den ena eller andra frågan. Jag kan förstå den oerhört smärtsamma bundenheten i ett sådant psyke. (Storå 1983, 98.)

Divina Comedian kuvaamasta toivioletkeläis-Dantesta Lagercrantz toteaa, että tämä muistuttaa modernia sankaria, joten lukija kokee hänet läheiseksi. "Toivioletkeläinen on ensimmäisiä suuria muotokuvia ihmisestä" (OL 1983, 105). Edelleen Joycen *Ulysses*essä ovat Lagercrantzin mukaan samanlaisia universaaleja ihmishahmoja ennen muita Mr Bloom ja Stephen Dedalus. Esimerkiksi Mr Bloomin lähtö Kiernanin baarista rinnastetaan Odysseuksen pakoon Polyfemoksen luota, Jeesuksen tivaaseenastumiseen ja Elian matkaan tulisilla vaunuilla samaan määränpähän. Dedalus puolestaan vertautuu Daidalokseen, Ikarokseen, Telemakhokseen, Danteen ja Joyceen itseensä (OL 1970, 20-21, 89).

Lagercrantz korostaa kirjassaan *Att finnas till*, että Joycen esittämä universaalisuuden ajatus ulottuu henkilökuvausten ulkopuolellekin, esimerkiksi jokeen heitetyn lentolehtisen "näkökulmaan" ja tapaan, jolla joka rakennukseen ulottuva vesijohtoverkosto on kuvattu (OL 1970, 77-78, 82-84). Vertaukset, yhtäläisyydet ja muodonmuutokset ovat Lagercrantzin mukaan olemassa Mr Bloomin ja muiden hahmojen asettamiseksi yhteyteen koko ihmiskunnan kanssa. Ne palvelevat uudella tavalla, vapauttavaa ihmiskuvausta, jossa tasavertaisuus ja arvojen relatiivisuus painottuvat. Joyce esittää kirjansa henkilöahmot useasta näkökulmasta tuodakseen esille tavallisen kohtalon, sen mikä on yleistä (OL 1970, 20-21).

Joycen kerrontatavoissa Lagercrantz näkee leimallisena sen, että eri hahmot esitellään ja niiden annetaan toimia ottamatta kantaa tekoihin. Kukaan ei ole niin keho, ettei joku näkisi hänessä jotain jaloa ja päinvastoin (OL 1970, 31). Mr Bloom esiintyy sadoissa arkipäivän tilanteissa, joista yksikään ei ole erityisesti tyypillinen juuri hänelle. Hän on Ei-kukaan tai Jokamies, ja näin hän eroaa useimmista maail-

mankirjallisuuden suurista hahmoista, jotka on sidottu muutamaan painavaan repliikkiin tai tiettyyn kohtalokkaaseen tilanteeseen (OL 1970, 56-57).

Myös Conrad-tutkielmansa *Färd med Mörkrets hjärta* esipuheessa Lagercrantz esittää itselleen varsin tyypillisen kommentin:

Varför jag valde Conrad kan jag inte med bestämdhet säga. Det kändes nästan som valde *han* mig och inte jag honom. Nu efter åtta år ser jag tydligare än när jag började hur mycket som förerar Conrad med de diktare som jag tidigare studerat och skrivit böcker om. De är valfränder. (OL 1987, 7.)

Ymmärtääkseni kyse ei kuitenkaan ole siitä, kuinka Lagercrantz ajautuu aina tutkimaan toistensa kaltaisia kirjailijapersoonallisuuksia, vaan siitä, että hänellä itsellään on taipumus kiinnittää kaikissa ihmisissä huomiota samoihin piirteisiin ja nähdä heidät yleisen tapauksen edustajina. Se, että Lagercrantz ylipäättään puuttuu kyseiseen asiaan ja vielä muotoilee ilmaisunsa arvoitukselliseksi, on itse asiassa huomautus lukijalle; kehotus perehtyä kirjoittajan maailmankuvaan ja perimmäisiin asenteisiin.

3.3.2 Vanheneminen ja kuolema

Linjer-kokoelmassa on vain kaksi vanhenemiseen suoranaisesti liittyvää runoa: *O min port...* ja *Inom ramen*. Ensin mainitussa kertoja lohduttelee sairaavuoteessa makaavaa ystäväänsä. Ilmeisesti vastoin parempaa tietoaan hän käyttää toipumiseen viittaavia sanontoja: - **Ljuset kommer tillbaka! / Dagarna blir längre!** - Samalla hän on hätäntynyt omasta itsestään ja siitä, 'mitä on rajan toisella puolen' (OL 1964, 89 / Lr 1962).

Inom ramen on nelisäkeinen, distikonmittainen epigrammi, jossa vertauskuvallinen osuus on esitetty kysymyksen muodossa. Kokonaisuudessaan runo kuuluu seuraavasti:

Inom ramen

Snabbare rinner mitt blod i dag än då jag var yngre.
Knappt kan jag hålla mig kvar inom ett distikons ram.
Är det ett vattenfall som är nära och suger mig till sig
eller vaknar jag nu upp efter långvarig sömn?

(OL 1964, 99 / Lr 1962)

Kuten Tomas Forser on artikkelissaan *I uppbrött: Olof Lagercrantz* todennut, runo viittaa kirjailijan kehitykseen lyyrikosta prosaistiksi. Lyriikka muodostaa pakollisen menneisyyden, yhden kehitysvaiheen, jonka jälkeen kirjailijan oli mahdollista kirjoittaa menestysteoksensa (Forser 1990, 23). Kyse on eräänlaisesta ohjelmajulistuksesta, sillä Lagercrantz on havainnut, ettei hänen runojensa sanoma tavoita lukijaa riittävän hyvin; varsinkin kolmen ensimmäisen kokoelman runoja on tarkasteltu sananmukaisina luonnonkuvauksina, ja niiden kauneutta ja hiottua muotoa on kiitelty, mutta moniselitteisyyttä ei ole täysin oivallettu. Lisäksi on 50 vuotta täyttäneen runoilijan maailmankatsomuskin muuttunut siksi paljon, että hän tuntee turvallisen riimikaavan ja sidotun mitan 'ahdistaviksi kehyksiksi', jotka ohjailevat sanomaa ja pakottavat kaavamaiseen sanojen käyttöön (OL 1986, 42-47).

Koko *Linjer*-kokoelman perusvireen pohjalta voidaan tästä runosta hahmottaa myös ajatus, että aika tuntuu loppuvan ja runoilijalta on jäänyt niin paljon sanomatta, ettei hän malta valaa ajatuksiaan klassisen kaavan mukaiseen muottiin. *Är det ett vattenfall – som suger mig till sig –*, on kysymys, joka viittaa psyykkiseen ajantajun muutokseen. Ihminen vertaa tämänhetkistä tapahtumista aiempiin kokemuksiinsa - ja koska kokemusmaailman ajallinen laajuus varheneamisen myötä jatkuvasti kasvaa, nykyhetki tuntuu vastaavasti lipuvan ohi yhä kiihtyvällä nopeudella, ikään kuin 'vesiputous tai kurimus imisi puoleensa'.

Kysymyksen loppuosa, *– eller vaknar jag upp efter långvarig sömn?*, liittyy Lagercrantzin ajatukseen, jonka hän on toistanut mm. Anneli Kannolle myöntämässään haastattelussa.

Hän kertoi kokevansa elämän pitkäksi heräämiseksi todellisuuteen ja tuntevansa olevansa täysin hereillä vasta nyt kun hän on jo matkalla pois yhteiskunnasta.

- Ihminen syntyy yhteiskuntaan ja hyväksyy sen minkä ympäristö hänelle antaa. Vasta vähitellen hän alkaa ottaa itse kantaa. Se vie pitkän ajan. Vasta vanhana on hereillä kokonaan (Kanto 1986).

Heräämisen käsite kuvaamassa maailmankuvan uudenlaista jäsentymistä on siinä mielessä ongelmallinen, ettei se paljasta kehityksen suuntaa eikä lopputulosta. Danten vaikutukseen liittyen voidaan kysyä, arveleeko runon minä heräävänsä todellisuuteen, joka on kuin Danten visiomaailman helvetti, vai laajentuneeseen tajunnan tilaan, jossa vallitsee paratiisille ominainen selvänäköisyys ja avarakatseisuus. Useimmissa *Linjer*-kokoelman runoissa todellisuus näyttäytyy helvettinä mutta tilanne otetaan tästä huolimatta selkiintyneen maailmankuvan avulla hallintaan. Puolustautuminen ei ole hampaatonta eikä itsesäälistä. Näin ollen uutta aserunetta voi kuvata helvetin ja paratiisin osittaiseksi synteeksi ja osittaiseksi ambivalenssiksi. Moderniin maailmankuvaanhan kuuluu oleellisena osana ristiriitaisuus.

Samanlaisen aikaperspektiivin kuin *Inom ramen* sisältää myös *Min barndoms sommar*. Runon minä kuvailee neljässä ensimmäisessä säkeistössä 'kesäisiä muistojaan lapsuuden ajalta' mutta viimeinen säkeistö palauttaa kerronnan nykyhetkeen: *Och plötsligt vaknar jag till dig, mitt liv, / som tonen vaknar ur den spända strängen. / Det blänker till som en zigenarkniv / och doftar som reseda omkring sängen* (OL 1964, 67 / Lr 1962). Tässä muutos on 'äkillinen', ja kyseessä on - ainakin kertomustasolla - todellinen 'unesta herääminen'. 'Puukko' ja yrtein hajustettu huone viittaavat selvästikin kuolemaan, jota minä johtuu ajattelemaan 'herättyään elämäänsä'.

* * *

Myös runossa *Samtal i januari* käsitellään kuoleman tematiikkaa yleisemmällä tasolla. Ilmeisesti kyseisen runon lähtökohtana on ollut tositapahtuma mutta runoilija on sovittanut sen yhteen Danten *Helvetin* kanssa, niin että tuloksena on subtekstin parodia. Humoristisen sävyn saa aikaan runon toinen virke, joka käsittää kaksi ja puoli säettä. Itse asiassa jännityksen laukaisee vasta ilmaisu: *-- rökte några bloss*. Runon asiallinen viileys allusoi myös *Hamletin* haudankaivaja-episiin. Hamlet mm. vertailee pitelemäänsä hovinarri Yorickin pääkalloa muistikuviansa hilpeään Yorickiin ja pohtii keisari Aleksanterin kuoleman jälkeistä vaellusta ravintoketjussa (Shakespeare 1939, 113-114; V:200-235).

Runon alusta tulee mieleen Danten kuvaama helvetin kuudes piiri savuavine, tulisine hautoineen. Säkeenylitykset toimivat lähinnä yllätystekijänä, sillä ajatus saa säe säkeeltä uuden suunnan. Danten selonteot siitä, kuinka syvällä millaisenkin syntisen piti olla piessä, veressä, suossa tai jäässä, on tässä runossa rinnastettu keskusteluun 'ruumiiden hautausyvyvyydestä'. Rinnastusta on vahvistettu mainitsemalla 'lait ja asetukset', jotka ovat paralleleja Danten käsittelemille Jumalan säädöksille. Infernon piirijako perustuu juuri Jumalan lakiin, ja kunkin piirin sisäistä eriasteisuutta kuvaa esimerkiksi seuraava kohta: "Min son, du skådar här de ilsknas andar", / så yttrade sig nu den gode skalden, / "och vet", tillade han, "att under vattnet / också är full af andar, hvilka sucka, / –" (Dante 1905, 40).

Samtal i januari

Denna dag på kyrkogården såg
jag en strömma blågrå rök som steg
ur en nygrävd grav. Därnere satt
på en gammal halvt nedvittrad kista
dödgrävaren och rökte några bloss.
Om hur djupt de döda måste sänkas
enligt lagar och förordningar
ned i jorden talte vi en stund.
Lutat ned mitt ansikte i ljuset,
uppåtvänt bland dödens skuggor hans.

(OL 1964, 86 / Lr 1962)

Ainoat runon normipoikkeamat ovat kaksi viimeistä säettä, joissa ei ole predikaattiverbiä. Näissä säkeissä on tiettyä filosofisen oivalluksen tuntua. Runon minä, joka on 'päivänvalossa', on 'kumartunut alaspäin' - kun taas haudankaivaja katsoo 'ylöspäin, kuoleman varjojen joukosta'. Sama asetelma esiintyy toivioretkeläis-Danten kohdatessa Brunetto Latinin helvetissä. Dante kertoo seuraavasti: "Jag vågade ej stiga ned från vällen / och gå på samma plan som han, men framskred / med hjässan sänkt, som när man visar vördnad" (Dante 1905, 75 / 1963 I,15:43-46). Juuri määriteosa, – bland dödens skuggor, paljastaa Lagercrantzin runon perimmäisen ajatuksen: 'elävillä' on taipumus 'kurkottaa tulevaisuuteen' ja 'aprikoida tuonpuoleisia'. 'Manalan asukkaiden' taas oletetaan kaipaavan kovasti 'auringonvaloon' ja elävien pariin.

* * *

Runon *Fågel i isen* yhteydessä mainitsin, että Lagercrantz on palannut aiheeseen (kahteen viimeiseen säkeeseen) *Linjer*-kokoelmansa runossa *Döden och vi*. Siinä on palattu myös runon *Samtal i januari* ajatukseen elävien ja kuolleiden suhteesta toisiinsa.

Döden och vi

*"och döden kommer lik en rättvis far
och uppenbarar stilla vem jag var"
Ur Dikter från mossen (1943)*

Döden som en far! O enfald.
En dåre den som räcker handen åt denna härskare över stenen.
Hans cyniska visshet att riket är hans!
Hans hån när ridån går upp!
Hans gapskratt på bambördshuset!
Vänd honom ryggen!
Hans blick, som inte finns, förlamar.
Genom hans öken av tomhet
susar vi på vår flygande matta.
Lökar här vi med oss och säckar med vatten.
Släng evigheten till honom,
må han gnaga dess torra ben.
För oss ögonblicket,
smärtan, orden av trots
och gemenskapen på färden.

(OL 1964, 98 / Lr 1962)

Runossa on viisitoista vapaamittaista säettä, joita ei ole riimitetty. Säkeen-ylityksiä on vain kolme: säkeiden, **Genom hans öken av tomhet / susar vi på vår flygande matta**, rajalla ja kolmen viimeisen säkeen rajoilla. Normipoikkeamia on peräti kymmenen mutta seitsemässä tapauksessa on kyse ainoastaan predikaattiverbin puuttumisesta. Kolme muuta poikkeamaa ovat metafora, **öken av tomhet**, ja loogisesti mahdottomat, metaforiset lauseet: **Släng evigheten till honom / må han gnaga dess torra ben**.

Säkeistä neljä alkaa pronomiinilla **hans**. Kolmannessa säkeessä sana vielä korostuu esiintyessään sekä säkeen alussa että lopussa. Neljännessä säkeessä **hans** ja **hån** korostavat toisiaan alliteraation ansiosta. Pronomini **han** esiintyy myös edellisessä kappaleessa siteeratuissa säkeissä, **honom** jopa säkeenloppuisena. Sana on toistettu siksi useasti ja painokkaasti, että tulee pakostakin kysyneeksi, mihin se oikeastaan viittaa. 'Kuolema' tosin on personifioitu, mutta **härskare över stenen** ('kiven / kallion valtias') on itse asiassa ihmisen kuolevaisuuden säätäjä ja kuolemanvaltakuntien luoja, joka taas esimerkiksi Danten *Helvetin* mukaan on Jumala. Helvetin portin yläpuolellahan nimenomaan lukee: "Genom mig går man in i den sörjande staden, – till den eviga smärtan. – Jag skapades av den gudomliga Makten, av den högsta Visdomen och den första Kärleken" (OL 1983, 23).

'Jumalaan' viittaava on myös ilmaisu, **rättvis far**, säkeissä, joiden kritiikiksi runo on kirjoitettu. Nyt runoilija näkyy haastavan avoimen sodan 'kuolemaa' sekä helvetin suunnitellutta arkkitehtiä vastaan. Heti ensimmäisessä säkeessä ajatus 'kuolemasta oikeamielisenä isänä' leimataan 'hyväuskoiseksi tyhmydeksi'. Jatkossa keskeisin sanoma on rakennettu kahden pisimmän ja kahden lyhyimmän säkeen varaan: **En dåre** ['mieletön', 'hullu', 'narrin'] **den som räcker handen åt denna härskare över stenen.** / – / **Vänd honom ryggen!** / – / **Lökar har vi med oss och säckar med vatten.** / – / **För oss ögonblicket,** / –. Käden ojentaminen 'kiven valtiaalle' allusoi Mozartin

oopperaan *Don Giovanni*, jossa nimihenkilö on viettelijä ja murhamies, joka menee herjaamaan vielä tappamansa miehen haudalle. Don Giovanni kutsuu haudalla seisovan patsaan vieraisille, ja patsas noudattaa kutsua. Nimihenkilön ja patsaan kätellessä toisiaan iskee salama, ja helvetti nielaisee Don Giovanniin.

Runon asenteet ovat samat kuin teoksessa *Från helvetet till paradiset* (1964), joten runo on syntynyt reaktiona Danten *Divina Commediaa* kohtaan. Dante-tutkielmassaan Lagercrantz pyrkii selittämään kuoleman valtakuntien kuvauksen kristinuskon kritiikiksi, kun taas tässä kaksi vuotta aiemmin ilmestyneessä runossa pääasiaksi muodostuu kuoleman ja ikuisuuden halveksiminen ja vapautuminen niistä tällä tavoin. Yhteistä runolle ja tutkielmalle on, että rankaisevalle, kiduttavalle, tyrannimaiselle Jumalalle Lagercrantz ei löydä mitään käyttöä eikä olemassaolon oikeutta (ks. esim. OL 1983, 23, 56, 196). Siksi hän kehottaa: 'Kääntäkää hänelle selkänne!' Jälkimmäisessä pitkässä säkeessä taas Iökar edustaa elämän kärsimyksiä ja vatten elinvoimaisuutta. Ajatuksena voi pitää jokseenkin sitä, että ihminen kyllä kaikesta huolimatta tulee omillaan toimeen. Jatkossa täsmennetään, että 'ikuisuus' (Hades; yksinäinen ja iloton ikuisuus) joutaa 'nakata keksijänsä kaluttavaksi'. Tärkeämpi ja arvokkaampi on 'silmänräpäys'. Ögonblicket tarkoittanee paitsi 'elämää' myös aiemmin mainittua 'mystistä silmänräpäystä', jota leimaa selvänäkisyys ja autuuden tunne. Kuten Storå toteaa, yhteistyön ja keskustelun välttämättömyys ovat *Linjer*-kokoelman keskeisiä ajatuksia. Muita johtajatuksia ovat valheellisuuden paljastaminen ja elämänriemu ['demaskeringens klarsyn och glädjen över existensens fortbestånd, trots allt'] (Storå 1983, 96).

Antiteettinen asetelma - jossa yhdellä puolella ovat 'kuolema' ja 'ikuisuus' ja toisella puolella 'elämä' ja 'silmänräpäys' - alkaa neljännestä säkeestä, sillä – när ridån ['esirippu'] går upp merkitsee 'syntymää'; sitä, että 'elämän näytelmä alkaa'. Sama on tilanne viidennessä säkeessä: 'kuolema' tai sen luoja 'nauraa hohottaa' syntymiselle ja synnyttämiselle, jotka ovat kuoleman näkökulmasta turhaa vaivaa. Antiteettinen on myös säepari, genom hans öken av tomhet / susar vi på vår flygande matta, jossa öken av tomhet edustaa 'ikuisuutta' ja vår flygande matta 'elämää, joka kiihtyy ajassa'.

Runon ilmaisutyyli on aggressiivinen; siinä on kahlitun Prometheuksen raivoa. Varsinkin runon alkupuolella, missä keskitytään 'kuoleman' ivalliseen määrittelymiseen, on kiukku nähtävissä paitsi sanavalinnoista myös huutomerkkien paljoudesta. Kuudesta alkusäkeestä vain pisin on vailla huutomerkkiä. Tiettyä manauksen tai sadattelun tuntua on esimerkiksi säkeessä: Hans cyniska visshet att riket är hans!

Tämä voimattoman vihan ilmaus kertautuu runon loppupuolella säkeissä: Släng evigheten till honom, / må han gnaga dess torra ben. Nyt sävy on ylimielinen, vaikka taustalla tuntuukin kipeänä tietoisuus elämän ainutkertaisuudesta ja siitä, ettei ihmisestä jää 'ikuisuudelle' kuin 'luut nakerrettavaksi'. Ajatuksena on myös se, että liika itsensä kiusaaminen ikuisuuskysymyksillä on elämän tuhlaamista; että tämä 'silmänräpäys' kuuluu todella elää eikä pilata sitä joutavalla välittelulla. Tämän ystävällisen huomautuksen runoilija on tarkoittanut ainakin osittain itselleen.

Runon mottona ovat vuonna 1943 julkaistun *Dikter från mossen* -kokoelman kaksi viimeistä säettä. Kuten runon *Fågel i isen* käsittelyn yhteydessä (s. 103) tuli ilmi, Lagercrantz tunsu asemansa runoilijana monella tapaa ongelmalliseksi. Kirjoitettuaan välillä yhdeksäntoista vuotta proosaa hän palasi lyriikan pariin vasta vuonna 1962 julkaistulla *Linjer*-kokoelmallaan, jossa hän näkyy ratkaisseensa muodon ja sisällön

probleeman sekä - ainakin osittain - suhteensa kristinuskuon ja kuolemaan. *Döden och vi* sisältää kahtiajaon, jonka mukaan 'elämä' on elämistä varten ja 'ikuisuus' taas kuuluu ikuisuudelle. Ihminen ajallisena olentona voi vain pyrkiä käyttäytymään mahdollisimman oikeudenmukaisesti ja inhimillisesti. Kyseessä on siis lyyrinen versio bergsonilais-dynamistisesta ajatuksesta, että "elämän tarkoitus on elämässä itsessään" (Wilenius 1982, 145).

'Kuoleman' keskeisyys Lagercrantzin runoudessa on yhteydessä hänen henkilöhistoriaansa, ja kahtalainen suhtautuminen siihen liittyy - paitsi runojen näkökulmaan - osaltaan myös runoilijan ristiniitaiseen suhtautumiseen uskonasioita kohtaan. Autobiografisessa kirjassaan *Min första krets* hän kertoo mm. siitä, kuinka hän olleessaan potilaana keuhkotautiparantoloissa vuosina 1932 - 1934 näki monien kohtalotovereidensa vähitellen ja vääjäämättömästi kuihtuvan pois ja joutui näin myös omalta osaltaan kasvotusten kuoleman kanssa. Läheltä hän joutui katsomaan kuolemaa myös silloin, kun hänen sisarensa Lottie teki itsemurhan. Myös hänen velipuolensa Nils, tätinsä Viveka Hamilton ja äitinsä serkku Agnes von Krusenstjerna surmasivat itsensä.

Lagercrantzin sisäinen kamppailu metafysiikan parissa on pelkistettävissä kahteen kysymykseen: Onko ihmisillä kuolematon sielu, ja jos on, niin onko myös helvetti olemassa? Helvetin olemassaolon hän pyrkii osoittamaan mahdottomaksi Dante-tutkielmassaan ja *Linjer*-kokoelmassaan. Helvetti on olemassa vain psyykkisenä olotilana, joka piinaa meitä eläessämme. - Mutta ikuisen elämän suhteen hänen käsityksensä horjuu. Esimerkiksi omaelämäkerrallisessa teoksessaan *Min första krets* hän kertoo, kuinka hän (3. 10. 1934) kävi sairaalassa katsomassa Lottien ruumista, joka vaikutti "niin hirvittävän kuolleelta, että tuntui lähes mahdottomalta kuvitella sen joskus eläneen".

Genom mitt medvetande for en tanke som tog mig helt i besittningen - *Det finns ingen uppståndelse!*
Frasen upprepadess inom mig med absurd envishet. Jag hade alls ej trott på ett liv efter detta. Men jag måtte haft föreställningar om reservutgångar, om religiösa och lyriska redningsaktioner i sista stund, om en trollkarl som klarar oss.

En av konstens uppgifter är att bjuda människan, som ständigt hotas av kaos, en ordning som ger förminnelse av trygghet -

Konsten övervinner inte blott det naturvuxna kaos som är vårt hem utan också det ideologiska kaos som vi tvingas leva i. Jag tror ibland att konstens viktigaste uppgift är att befria oss från trossystemen, att visa oss att vi till sist inte är slavar, att det åtminstone i en diktad värld existerar en frihet utan döden som nödvändigt komplement (OL 1982, 187-188).³⁰

Lagercrantzin ensimmäisissä kokoelmissa (1935, 1937) kuolema tulee esille yksittäistapauksina: runoina kuolemantapauksista ja muistorunoina. Näitä kaikkia runoja yhdistää se, että niissä pyritään etsimään sovittavaa (tavallaan myös alistuvaa) näkökulmaa ja löytämään kuolemantapauksista myös jotain positiivista. Niissä elätellään toiveita kuolemanjälkeisestä paremmasta olotilasta tai esitetään kuollut 'lepäämässä' sukulaistensa turvallisessa läheisyydessä.

Myös *Agnes Charlottan* (1943) tapauksessa Hadeksen yksinäisyydelle esitetään vasta painoksi kaunis muisto, mutta osana antiteettista rakennetta tämä muisto ei

30 Tämän ajatuksen kanssa yhtenevästi Lagercrantz esittää myös viimeisimmässä teoksessaan *Att läsa Proust*, että tuskan tuntemus Proustia lukiessa perustuu ensisijaisesti Proustin epätoivoiseen onnen tavoitteluun. "För att nå den [lyckan] skriver han och skrivandet är hans lycka. Om han också aldrig kommer helt fram - det är möjligt - är han nära - (OL 1992, 21).

toimikaan sovittavana vaan yksinäisyyttä ja piinaa korostavana tekijänä. Myöskään 'veri' ei enää kolmannen kokoelman runoissa sovita rikkomuksia vaan se 'tarttuu käsiin' ja osoittaa syyllisyyden. Kokoelmassa ei tosin kielletä tuonpuoleisen elämän mahdollisuutta mutta kristillinen näkökanta joutuu usein epäilyjen kohteeksi ja uskonnollisuus saa mystisiä tai myyttisiä, kirkon oppien ulkopuolelta lainattuja piirteitä.

Linjer-kokoelmassaan Lagercrantz toistaa kuoleman ajatusta lähinnä vain vapautuakseen ahdistuksesta ja taistellakseen vanhatestamentillista jumalakäsitystä ja uskontoa vastaan. Myös Heideggerin ja eksistentiaalistien [sekä itämaisen filosofian] näkökulmasta jatkuva tietoisuus kuolemasta on vapauttava tekijä, sillä opittuaan luopumaan ja vapauduttuaan maailmassa olemisen harhoista ihminen vapautuu myös ahdistuksestaan. Kuoleman tiedostaminen mahdollistaa ihmisen autenttisen olemisen, kun taas kieltäytyminen kuoleman ajatuksesta johtaa epäaitoon olemiseen ja angstiin (Heidegger 1953, 259-266).

Lagercrantzin lyriikassa ajatuskulku ei täysin vastaa Heideggerin päätelmiä. Silti yhteistä on ainakin se, että elämän perusteita pyritään tietoisesti ja aktiivisesti pohtimaan ja ratkomaan eikä kuoleman olemassaolon anneta lamaannuttaa vaan sen nähdään pikemminkin kannustavan toiminnallisuuteen ja sosiaaliseen vastuullisuuteen.

Vähemmän vakavaa asennetta kuolemaan edustaa viimeisen kokoelman ainoa muistoruno *Några snälla rim*, jota luonnehtii ennen kaikkea adjektiivi *snälla* ja joka on kokoelman toiseksi ainoa riimiruno. Kertoja esittää leikkisän ajatuksen, että hän on 'sästänyt ehkä isänäitiään varten joitakin loppusointuja' siltä varalta, että tämä sattuisi 'poikkeamaan hautakappelista' hänen luonaan. Viimeiset neljä säettä kuuluvat seuraavasti: *Om min farmor som i jordelivets dar / har sin blyghet - ljuvt den doftar - kvar / kunde vår förvirring skingras om jag fann / några snälla rim som krokas i varann* (OL 1964, 91 / Lr 1962).

3.3.3 Kristillisen tekopyhyden kritikointi

Linjer-kokoelman runo *På halva banan*, kuten useat muutkin tämän kokoelman runot, on kirjoitettu sekä Danten *Divina Comedian* vaikutuksen alaisena että teosta tietoisesti lähtökohtana pitäen. Runon sanasto ja sen allegorisuus ovat osittain peräisin subtekstistä. Esimerkiksi ensimmäinen säe on suora lainaus *Infernon* alusta, joka S.C. Bringin käännöksenä kuuluu seuraavasti: "När halfvägs jag nått fram på livets bana" (Dante 1905, 8). Manalanmatka kuvaa kummassakin yhteydessä 'tuskaista ja helvetillistä sieluntilaa'. 'Elämäntien puoliväli' on laskennallisesti likimain yhtä kuin 35 vuoden ikä; Lagercrantzin henkilöhistoriaan palautettuna aikamääre osuu talvi- ja jatkosodan paikkeille.

På halva banan

	På halva banan av vår levnads vandring
	var också jag och genom underjorden
	har jag med Mästarn vid min sida vandrat.
	Medkänslans växelmynt har aldrig saknats
1 n	i mina fickor och jag var ej snål.
2 n	I ugnen stod en fader med sitt barn
3 n	och viskade: - Min älskling, andas djupt!
4 n	och båda sjönk till golvet. I rött blod
5 v	insprutades ett trötthetsgift den dagen.
6 v	Jag kräcktes medan elden röt i pipan
7 n	en offerskål med blod och tårar full.
8 n	Men varje gång som Ledarn förde mig
9 n	till dessa smärtans djupt - en möjlighet
10 v	därtill bjöd tiden ofta - återvände
1 n	till jorden vi och såg dess härlighet
2 n	och himlens stjärnor lyste över oss.
3 n	Ett tvivel gnager mig. Jag har försökt
4 n	att mellan avgrunden och stjärnors här
5 v	en vilopunkt för duvans fötter finna.
6 v	Men endast här, i djupaste förtvivlan,
7 n	smärtans ugn ett fäste finns som bär.
8 n	Jag hör en röst, den ropar inom mig,
9 n	ett lösenord: - Min älskling, andas djupt!

(OL 1964, 88-89 / Lr 1962)

Myös tämän runon kertoja on - Danten tavoin - joutunut toiviotekellään 'epäilyksen valtaan'. Mutta Lagercrantzin tekstissä 'epäilyä' ei pyritä hälventämään ja mitätöimään selityksin - vaan sitä korostetaan, ja se jää viimeiseksi, päällimmäiseksi vaikutelmaksi. Tähän liittyen runon loppupuolella esiintyy keskeinen lintusymboli, *duvans fötter*, jota tarkastelen hieman tuonnempana.

Runossa ei ole varsinaisia riimejä mutta säkeenloppuisista sanoista sointuvat yhteen keskimmäisen ja toiseksi viimeisen säkeen *mig* : *mig*, 13. ja 15. säkeen *möjlighet* : *härlighet* sekä 18. ja 21. säkeen *här* : *bär*. Näiden lisäksi on seitsemännessä ja viimeisessä säkeessä kokonainen toistuva repliikki: - *Min älskling, andas djupt!*

Runomittana on viisipolvinen jambi; tosin säkeistä yhdeksässä on kuudes vaillinainen runojalka. Vastaavasti S.C. Bringin tekemässä *Divina Commedian* ruotsinoksessa on hallitsevana metrumikaavana *ss' | ss' | ss' | ss' | ss' | s*. Jos merkitsemme painottoman tavun muodostamaan, vaillinaiseen runojalkaan päättyviä säkeitä *v:llä* ja normaaliin jambiin päättyviä *n:llä*, saamme Lagercrantzin runosta seuraavan kirjainkaavion: *vvvv | nnnn | vv | nnn | v | nnnn | vv | nnn* (merkitty näkyviin myös runon viereen).

Riimikaavan sijaan säännönmukaisuus ilmenee siis säkeittäisen tavumäärän vaihtelussa. Ensimmäiset neljä säettä johdattavat Danten visiomaailmaan. Tämän jälkeen seuraa kaavan mukaan kolmiosainen yhdeksän säkeen jakso (*nnnn | vv | nnn*), joka toistuu samanlaisena välisäkeen, -- *därtill bjöd tiden ofta - återvände* -- jälkeen. Tässä toistuvassa jaksossa myös perättäisten säkeiden suhde ryhmittyy kolmella eri tavalla: neljän, kahden ja kolmen metrumikaavaltaan samanlaisen säkeen ryhmiksi. Toistuvan rakenteen kolmijakoisuus vastaa *Divina Commedian* rakennetta, johon Lagercrantz itse on kiinnittänyt huomiota kirjassaan *Från helvetet till paradis* (1964):

Gud är talet tre ty han är treenig. – Komedin är byggd i analogi med Guds stora mönster. – Komedins grund är det heliga tretalet som överallt, till och med i rimmens antal träder i dagen. Över tretalet reser sig det ännu heligare tiotalet ty tre multiplicerat med sig själv är nio och då Gug också är enheten och man lägger denna enhet till nio får man tio. De heligaste av heliga talen blir då tio gånger tio, som är hundra. Därför har komedin hundra sånger och spelar alltså redan i sin grundplan den matematiska balans som är Guds särart (OL 1983, 99).

Olettaen, että **Mästarn** ja **Ledarn** tarkoittavat Dantea, kertoja kuvaa runon alkupuoliskossa lukukokemustaan ja jälkipuoliskossa hän soveltaa lukemaansa omaan elämäkokemukseensa. Mutta koska **Ledarn** assosioituu myös natsien Führeriin, johon 'uunissa palavat ihmiset' ovat saumattomasti yhdistettävissä, on ilmeistä, että Dantelta on vain lainattu puitteet, joihin on sijoitettu uusi kärsimysnäytelmä. **Andas djupt!** taas viittaa kaasukammioon: isä tahtoo itsensä ja poikansa pääsevän mahdollisimman pian pois kärsimyksistään. **Mästarn** tuo mieleen myös Kristus-hahmon; tällöin ajatus olisi tulkittava niin, että 'kärsimykset' ovat ylhäältä annettuja ja että niiden tarkoitus on jalostaa luonnetta. Kyse olisi kiirastulen ajatusmallista. Tämä ajatus ei kuitenkaan sovi yhteen sen kanssa, että Lagercrantzin mukaan helvetin ja keskitysleirien piina on tarkoituksetonta ja päämäärätöntä; se on turhaa kärsimystä (OL 1990, 94-95).

Riippumatta kertojan oppaan henkilöllisyydestä on selvää, ettei runon alussakaan ole - ainakaan yksinomaan - kyse refleksisestä reaktiosta Danten tekstiä kohtaan, sillä lukukokemuskkin edellyttää vertailukohtaa henkilökohtaisessa kokemusmaailmassa. Kerronnan omakohtaisuutta korostavat poikkeavuudet subtekstistä. Virke, **Men varje gång som Ledarn förde mig / till dessa smärtans djup - en möjlighet / därtill bjöd tiden ofta - återvände / till jorden vi och såg dess härlighet / och himlens stjärnor lyste över oss**, antaa ymmärtää, että kertoja on toistanut helvetinmatkansa **useasti** ja aina välillä vapautunut kokemuksistaan.

Näin ollen sekä runon alku- että loppuosa - kumpikin edellä mainituista yhdeksän säkeen jaksoista - vastaa helvetin yhdeksää piiriä. Kehämäistä liikettä ja saman kokemuksen toistumista korostaa nimenomaan säerakenteen kaavan toistuminen samana eikä peilikuvana. Kummassakin jaksossa esiintyvä sama repliikki ja jaksosten rajalla esiintyvä sana **återvände** vahvistavat samana toistumisen ajatusta. Runon loppupuolisko - 'epäilyksineen' - ei siis edusta kiirastulen vaan 'syvimmän epätoivon ja tuskan uunin' maailmankuvaa.

Sana **smärtan** kaipaa hieman tarkennusta. Autobiografisessa kirjassaan *Ett år på sextiotalet*, luvussa *Smärtan som skulptör*, Lagercrantz hahmottelee perinpohjaisin asiantuntijan ottein käsitteiden 'sorg' ja 'smärta' välistä merkityseroa. Hänen mukaansa sureva tietää menetyksensä, ja kyynelät tuovat helpotusta tämän mielialaan. Suru ei ole näköalatonta vaan siitä on tie pelastukseen. Tuska sitä vastoin on nimetöntä kauhua ja piinaa; se on pysähtynyt, sulkeutunut olotila vailla sovittavaa itkua (OL 1990, 94-95). Lagercrantzin mukaan yksi tavallisimmista tuskan muodoista on oman alennustilan ja nöyryytettynä olemisen kokeminen. Taivaasta karkotetun Luciferin tapauksessa asetelma on räikeimmillään, kun valkeuden enkeli ajatellaan muuttuneena käärmeenhahmoiseksi Eevan viettelijäksi (OL 1990, 97-98).

Lagercrantz kieltäytyy ottamasta kantaa siihen, kumpi voi tuntea suurempaa tuskaa, keho vai psyyke. (Käytännössä psyko-fyysisen kokonaisuuden elämien tuntemusten mittaaminen sekä niiden erottelu ruumiillisiin ja henkisiin lienee lääke-

tieteellinen mahdollisuus.) Omalta osaltaan hän puhuu sielullista alkuperää olevista kärsimyksistä, joiden vaikutuksesta itseensä hän kirjoittaa seuraavasti:

Smärtan är en skulptör är ett uttryck jag hört. Han - eller är det kvinna? - som arbetar med mig är inte varsam. Mejseln tränger djupt. Snart är den nere vid benet. Blir det överhuvud något kvar att visa på smärtornas stora samlingsutställning! Inte mer än ett stycke trä till hälften förtärt av eld? Eller den uppspärade näbben på den döda truten på rygg i strandkanten. Eller en monter med orden TILL MINNE och innanför glaset blott tomhet. (OL 1990, 96-97.)

Infernoon liittyen hän kertoo, että "vieraillessaan Danten opastuksella helvetissä" hän tunsi itsensä siellä vain vierailijaksi ja tiesi, että tuskanhuutojen ja löyhkän jälkeen seuraisi kiirastulen kevät ja paratiisin valo. Mutta kun hän useita vuosia myöhemmin palasi *Infernoon*, rangaistut tarkkailivat häntä aivan eri tavalla: "Han är inte en gäst. Han är en av oss och han kommer tillbaka, läste jag i deras ögon." Nyt hän tajusi ensi kertaa helvetin portin yllä olevat sanat: "I som här inträden lämnen allt hopp!" Hän itse oli yksi rangaistuista - eikä mitään sovitusta ollut olemassa. Häväistynä oleminen tulisi kestämään ikuisesti eikä tuomiota ikänä kumottaisi. (OL 1990, 99-100.)

Ymmärrettävästi Lagercrantz käyttää edellisessä selonteossaan taiteilijan vapauttaan antaakseen ryhtiä ja muotoa kokemustensa mittasuhteille. Oleellista kuitenkin on se, että syvyyksissä vierailleet runoilijat kuvaavat omaa kauhuaan ja sääliään, kun taas itse tuomitut ovat lähes mykkiä ja jähmettyneitä. Tuska ei edes tunnista itseään ilman, että sen pimeyteen lankeaa ulkoapäin valonsäde. - Näin on asiain laita runoteosten ulkopuolisessakin todellisuudessa: taistelukentillä kaatuneista ja teloitetuista, kaasukammioihin, vankiloihin ja muihin laitoksiin suljetuista raportoivat ulkopuoliset (OL 1990, 95).

Juuri normaalin elämän ulkopuolelle eristettyjen asemaan eläytyminen on ollut Lagercrantzin helvettiaiheisten runojen liikkeellepanevana voimana. Runoilija on joutunut niin lähelle kuoleman, mielisairauden, tuhon ja kaaoksen voimia, että häneen on pesiytynyt lähtemätön 'epäily minkään paremman olemassaolosta'. Käsillä olevan runon säkeet, *Ett tvivel gnager mig. Jag har försökt / att mellan avgrunden* ['syvyyden', 'kadotuksen'] *och stjärnors här* ['tähtien paljouden'] / *en vilopunkt för duvans fötter finna. / Men endast här, i djupaste förtvivlan, / i smärtans ugn ett fäste* ['jalansija'] *finns som bär*, ovat selvä osoitus kertojan epäuskosta ihmisyyttä kohtaan. Ne voi ymmärtää myös suoranaiseksi jatkoksi runolle *En fågel behåller jag*, sillä ilmaisu, *vilopunkt för duvans fötter*, symboloi runon minän kaipaamaa 'oikeudenmukaisuutta, vapautta ja lähimmäisenrakkautta', jolle 'ei löydy sijaa' normaalista, raadollisesta arkipäivän todellisuudesta.

Todellisuuden kaaos rinnastuu kyyhkyssymbolin välityksellä vedenpaisumukseen (ks. s. 135). Sana *duvan* on myös selvä viittaus Danten kuvaaman helvetin toiseen piiriin, jossa kärsivät 'rakkautensa' takia hairahtuneet. Viidennen laulun säkeissä 82-86 kuvataan myrskyn riepottelemia sieluja seuraavasti: "Som dufvor, längtande till ljufva boet, / på sträkta, stilla vingar klyfva luften, / som det dem lyster, så från Didos följe / afskildes detta par och styrde till oss / i genom rymden, trots den arga stormen" (Dante 1905, 30). Lagercrantzin runon minä näkyy 'epäilevän', onko muunlaista rakkautta, kuin ikuiseseen rangaistukseen johtavaa, olemassakaan.

Kaksi vuotta *Linjer*-kokoelman jälkeen ilmestyneessä Dante-tutkielmassaan Lagercrantz esittää kiteytetyssä muodossa ajatuksen, joka sopii perusteluksi ja selitykseksi edellisen runon pessimistiselle mutta todenperäiselle näkemykselle. Hänen mukaansa me kaikki olemme periaatteessa väkivallantekijöitä ja pyöveleitä, joiden paikka Danten "näytelmän" mukaan on helvetissä. Olemmehan voittajien jälkeläisiä. "Historien handlar om folks och kulturers undergång och överallt är det styrkan och inte rätten som triumferat" (OL 1983, 49). Myös tämä ajatus on kaukana kiirastulen sovittavasta ja epäilyksiä laukaisevasta mielialasta.

På halva banan -runon loppu muodostaa kyyhkyssymbolin ympärille rakentuvan allegorian. Muista *Linjer*-kokoelman eläinalllegorioista Danten visiomaailmaan liittyvät *Otydd gåta* ja *Under tröjan*, jotka kumpikin ovat kuvia *Divina Commediassa* esitetyistä eettisistä probleemoista. Ensiksi mainitussa kuvataan eläinhahmoon alennettua naista ja miestä, jotka 'kulkevat ohi vaiti ja selittämättömään tuskaan sulkeutuneina'. Naisella on 'rupisammakon pää', ja 'leveä suu osoittaa kohti taivasta'. Miehellä on 'pelikaanin raskas nokka kannettavanaan'. Ilmeisesti nämä oudot ominaisuudet ovat kuvia 'liiasta ylpeydestä' ja 'liiasta synkkämielisyydestä'.

Under tröjan kertoo miehestä, jolla oli 'käärme paidan alla'. 'Käärme' symboloi synnynnäistä tai ympäristön aiheuttamaa sulkeutuneisuutta, katkeruutta ja epäluuloisuutta, jotka ovat saaneet ylivallan terveestä järjestä. - 'Miehellä ei ollut ketään, jolle kertoa asiasta, ja jatkuvasti hän tuli yhä eristäytyneemmäksi'. Hän jäykistyi omaan onnettomuuteensa eikä havainnut, että hänen 'talonsa oli syttynyt palamaan'. Runo päättyy säkeisiin: *Ormen rörde sig under tröjan. / Flammorna steg mot taket, trängde sig ut, / slickade himlen som såg likgiltigt på. / I ett dån av gnistor och rök / störtade han genom våningarna och försvann / med handen tryckt mot tröjan* (OL 1964, 100 / Lr 1962).

Allegorinen ja moralistinen on myös runon *Liten annan tröst* antama kuva 'pesivästä kyyhkystä'. Linnun hautomissa 'kahdessa munassa on alkanut jo alkio kehittyä, ja tulee kestäväin joitakin viikkoja, ennen kuin haukka jahtaa näitä kahta'. Ajatuksena on siis, että ennemmin tai myöhemmin tulemme törmäämään maailman 'rakaudettomuuteen'; asia vain on ilmaistu ironisen näennäisoptimistisesta näkökulmasta (vrt. *Tröst för min älskling*, s. 155).

* * *

Viimeistäänkin päästyään *Linjer*-kokoelman runoon *Moralisten*, lukija haluaisi kuulla tämän sekä - vertailun vuoksi - muutamia muita kokoelman runoja Lagercrantzin itsensä lausumina. 'Moralistia' kuvaillaan niin moralistiseen sävyyn, että lopputulos on lähinnä koominen. Jos vielä lausunnassa olisi mukana paatosta, komiikka muuttuisi tahattomaksi. Mitä ilmeisimmin Lagercrantz ei kuitenkaan ole julkaissut runoaan vahingossa, joten jäljelle jää vain mahdollisuus, että runo luetaan leikkisästi, jolloin se - sisältäessään moralistisia käänteitä - toimii parodisena pilakuvana kyseisestä ajattelumallista.

Samalla käy ilmeiseksi, ettei runoilija ole muissakaan kokoelmansa runoissa tavoitellut - ainakaan pelkästään - vakavaa äänenpainoa vaan mukana on ironinen pohjavire sekä oman elämän että helvetin sisältämien kauhujen ylenpalttisuutta kohtaan. Sekä oman että Danten kirjoittaman tekstin pateettisuus peilautuvat humoristisen asenteen taustaa vasten, mistä selvä osoitus on mm. jo aiemmin käsi-

telty *Samtal i januari*. Näin on pakkokin olla, sillä tuskan näköalattomuus tekee mahdottomaksi luoda mitään mainitsemisen arvoista. Lagercrantzin oman määritelmän mukaanhan tuska on nimetöntä kauhua ja piinaa; pysähtynyt, sulkeutunut olotila vailla sovitusta (OL 1990, 94-95). Kuitenkin osa runoista on tehty nimenomaan kuviksi tuskasta. Selkeimmillään kyseisenlainen analyttinen kuva on runo *Den smärta som aldrig nådde*. Siinä kertoja toteaa, että ilmaisuensa saava tuska lievittyy. **Men den smärta som aldrig nådde / skapelsens smidesverkstad / som fick varken svanhals eller tjurnacke / som dröjde kvar i mörkret / och aldrig fick ett namn / ägnar jag min dikt. / Som en tiggare har jag stått vid dörren / och sett honom i högsätet av eld. / Han vände mig föraktfullt ryggen** (OL 1991, 78).

Dikter 1935 - 1962 -teoksen esipuheessa oleva maininta, "under en period av smärta och kris", on siis harhaanjohtava - tai ainakin tuo masennuskausi on jo kirjoittamisvaiheessa ollut loppuillaan, jolloin runot ovat eräänlaista jälkiselvittelyä, uusien oivallusten kirjaamista ja maailmankuvan jäsentämistä uudesta näkökulmasta.

Runo *Moralisten* on riimitön ja vapaamittainen. Teksti on kansoitettu jokseenkin tavanomaisilla ja yksiselitteisillä metaforilla, ja kokonaisuudessaan runo muodostaa allegorisen vertauskuvan.

Moralisten

Han odlade sin moraliska teg
och ogräset yrde om stövlarna.
Snart vågade inte ens en mus
pipa i rovblasten.
Förträffligheten växte med tystnaden
och öronen grodde igen
snart hörde han ingenting.
Utanför blödde i vilda skogen
de flyende, människor och djur.
I eldlösa nätter brann
ögonen i ångest.
- Numera är han stendöv
men det moraliska vetet
står i spikraka led på hans fält
- och hyllningarna växer.

(OL 1964, 90 / Lr 1962)

Käsitteeseen 'moralisti' - silloin kun sitä käytetään osoittelevassa mielessä - sisältyy jo itseensä ajatus ihmisestä, joka näkee kyllä toisten virheet mutta on omia sanojaan ja tekojaan kohtaan sekä 'kuuro' että sokea. Tämä runo esittää tilanteen juuri odotusten mukaisena, mutta vanhan kaavan kertaaminen ei voi olla vertauskuvan ainoa tarkoitus.

Edellä käsitellyn runon *Till Gycklaren av Notre Dame* yhteydessä tuli esille Lagercrantzin maailmankuvalle tyypillinen piirre: taipumus nähdä todellisuus relatiivisena. Sama piirre tulee esille mm. hänen tutkielmissaan Dantesta ja Joycesta (Littunen 1989, 80-83,88). Näin ollen nyt käsillä olevan runon 'moralistin' voidaan katsoa laajemminkin edustavan urautuneita käsityksiä, suppeata näkökulmaa ja uskoa absoluuttiseen totuuteen. Sanat *teg* ja *fält* edustavat tätä kritiikin kohteena olevaa ehdottoman oikeassaolon aluetta, jolle antiteettisen, koko todellisuuden käsittävän kentän muo-

dostaa skogen. Toinen keskeinen vastakohtapari, *moraliska vetet - ogräset*, edustaa oletetun "absoluuttisen totuuden" ja todellisuuden välistä ristiriitaisuutta. Sana *vetet* ('vehnä') on valittu 'rikkaruohon' vastakohtaksi ilmeisestikin siksi, että se assosioituu sanaan *vetandet*.

Kun runossa *Lättja* kuvattiin ihmistä, joka ei kaikilta kiireiltään ehdi elää, *Moralisten* kuvaa asenteidensa vankia, joka oman vakaumuksensa ja ehdottomuutensa takia vieraantuu ympäristöstään (*öronen grodde igen*) ja on piittaamaton toisten hädälle. 'Moralistille' on tärkeätä, että periaatteet tulevat kirjaimellisen tarkasti toteutettua - se, mitä todella tapahtuu, on sivuseikka.

Runon han on selvästikin tyrannimainen käytökseltään; isä-Carl on ehkä ollut kuvauksen lähtökohtana. Tähän viittaavat säkeet, – *ogräset yrde om stövlarna. / Snart vågade inte ens en mus / pipa i rovblasten*. Ilmaisuu, *spikraka led*, viittaa sotilaalliseen kuriin, mikä puolestaan on yhteydessä Lagercrantzin isän ja esi-isien upseeriarvoihin.

'Moralistin' lähimmäiset välttelevät häntä hänen asenteidensa jyrkkyyden takia - sen lisäksi, että hän itse eristäytyy. Asenteelleen uskollisena hän katsoo 'erinomaisuutensa lisääntyvän' sitä mukaa, kuin 'hiljaisuus' hänen ympärillään syvenee. Säkeenloppuiset *stendöv, tystnaden* ja *teg* ovat viittaussuhteessa toisiinsa. Koska sanalla *teg* on merkitykset 'sarka' ja 'vaikenä', syy ja seuraus esiintyvät samassa ilmaisussa: *moraliska teg*.

Viimeinen säe, - *och hyllningarna växer*, on varsin pessimistinen, sillä sehän tarkoittaa, että 'moralistin kannatus on kasvussa' eli 'moralistien' määrä on lisääntymässä. Huomioon ottaen lukuisat yhden asian liikkeit ja eri alojen specialistien määrän lisääntymisen, runon loppuhuomautus on ymmärrettävä. Modernin ihmisen maailmankuva on pirstaleinen, ja yhä harvemmallalla on todenmukainen käsitys elämän kokonaisuudesta sekä elämän eri alueiden vaikutuksesta toisiinsa.

* * *

Känslornas goddagspiltar on riimitön ja vapaamittainen runo, joka kertoo mässäilyn ja puutteellisten ruokailutapojen termein 'tunteilla herkuttelusta'. Metaforiset ilmaisut, *inlagda* ['säilöttyä'] *broderskap, medlidande i hummersås, sorgens aladåber, importerade indignation, lagrade hatosten, tårar i tomat, helgonglorior* ['pyhimyksenkehiä'] *i olja, fromhetssteken* ja *späckad med kärleksfett*, on muodostettu yhdistämällä aineellisiin ja henkisiin nautiskelun kohteisiin liittyviä käsitteitä toisiinsa. Tällaisia kielikuvia ei voi ilmaista toisin sanoin - mutta niiden kokoonpanossa on havaittavissa selvä johdonmukaisuus: jokaisessa ilmaisussa on toisena osapuolena valmiste tai tuotantotapaan liittyvä määre. Ideana on, ettei aitoja 'tunteita' voi ruuan tavoin maustaa ja valmistaa mielensä mukaan vaan 'tunteet' ovat spontaaneja, tilannekohtaisia ja vaikeasti ennakoitavia. Runon alusta välittyikin seurapiiri-juoruilun ja näennäistunteilun vaikutelma. Kertojan asenne on satiirinen.

Se, että 'nautiskelijat ryntäävät' ruuan ääreen, kuvaa myös kohu-uutisia himoitsevaa lehdistöä, joka tulee 'herkuttelemaan' yksityisen ihmisen murheilla tai ilonaiheilla. Eri ruokalajit edustavat erilaisia artikkeleita, ja lehtien valokuviin viittaa säe, *Gästernas ögon skiner, änglakinderna glöder*. Ajatusta tukee se, että Lagercrantz itse on ollut *Dagens Nyheterin* palveluksessa 25 vuotta. Kyseessä on tosin arvostettu päivä-

lehti - mutta sanomalehdet toimivat usein hyvin samaan tapaan kuin ns. juorulehdet. Näin ollen voidaan tulkita, että runossa kuvataan lehdistöä, joka muuttaa elävän todellisuuden ja aidot tunteet kaupallisiksi valmisteiksi, joita taas lukija voi 'nautiskella' kuin säilykkeitä. Sæe, *Känslornas goddagspiltar rapar* ['röyhtäilevät'] och *slinker ut*, tarkoittaa tällöin sitä röyhkeyttä, jolla toimittajat tekevät saamistaan haastateluista, keräämästään aineistosta ja oman mielikuvituksensa höysteistä mahdollisimman myyvän seoksen.

Känslornas goddagspiltar

Känslornas goddagspiltar störtar till smörgåsbordet,
staplar assietterna fulla: inlagda broderskap,
medlidande i hummersås, sorgens aladåber.
Försök vår importerade indignation och den lagrade hatosten!
Gästernas ögon skiner, änglakinderna glöder.
Snart är det tid för det småvarma:
tårar i tomat, helgonglorior i olja.
Steken väntar därute, fromhetssteken,
späckad med kärleksfett.
Känslornas goddagspiltar rapar och slinker ut.

Över pensionatet lyser stjärnor
isigt rena. Döda syster, räck mig glaset
med en dryck som smakar ingenting.

(OL 1964, 89-90 / Lr 1962)

Runon viimeiset kolme säettä, *Över pensionatet lyser stjärnor / isigt rena. Döda syster, räck mig glaset / med en dryck som smakar ingenting*, luovat edelliselle 'röyhtäilylle' ja 'mässäilylle' antiteettisen kuvan, 'jäisen' yksinäisyyden kuvan. Runon minä haluaa eroon väritetystä ja maustetusta näennäiselämästä; tähän viittaa pyyntö: – *räck mig – en dryck som smakar ingenting*. Samalla runon loppu pyrkii vähäeleisesti luomaan vaikutelman siitä, miltä todella - kaiken hälyn ulkopuolella - tuntuu läheisen ihmisen menettäminen.

Pensionatet - tarkoittaapa se sitten lehtitaloa tai abstraktimmin valheellista ja teennäistä maailmankuvaa yleensä - vastaa runon asemoinnissa otsikon kanssa identtisten säkeenalkujen väliin rajattua aluetta. Kolmen viimeisen säkeen muodostamassa säkeistössä ollaan kyseisen instituution ulkopuolella. Säkeistö eroaa alusta myös vahvojen säkeenylitystensä takia. Sana *stjärnor* taas edustaa kaikkea pysyvää ja todellista. Satiiri huipentuu aidon tunteen ilmaukseen. Tavallaan tässäkin runossa siis astutaan ulos helvetistä ja nähdään jälleen 'tähdet', kuten Danten visiorunoudessa.

* * *

Runot *Tröst för min älskling* ja *Kärleken* taas on suorastaan harhaanjohtavasti (ironisesti) otsikoitu. Ensin mainittu on kansoitettu Danten *Infernon* kritiikillä ja jokainen lohdun sana kumotaan jäätävän kyynisellä ironialla. Vastakohta-asettelu on koko runon läpi toistuva tyylikeino. Ensimmäinen ja toinen parisäe ovat itsessään antiteettisiä; kolmas ja neljäs samaten kuin viides ja kuudes sekä seitsemäs ja kahdeksas parisäe ovat keskenään antiteettisiä.

Runo koostuu kahdeksastatoista säkeestä viisipolvista jambia ja muuhun *Linjer-* kokoelmaan verraten poikkeuksellisesti säkeet on riimitetty parisäkeiksi. Rümipareista neljä on kategorianvastaisia ja säkeenylityksiä on viisi. Viidennen ja kuudennen parisäkeen välillä on vahva säkeenylitys, ja kyseessä on ainoa tapaus, jota Lagercrantzin lyriikassa voi kutsua säkeistöjen rajaiseksi ylitykseksi. Tämä ilmeisen tarkoituksellinen tehokeino korostaa protestia, joka on suunnattu Jumalan tuomioitten ikuisuutta kohtaan. Samalla runossa asetetaan Jumalan attribuutit, oikeudenmukainen ja rakastava, kyseenalaisiksi ja niiden tilalle nostetaan **mörk**. Koska ikuisiin kadotustuomioihin ei ole johtanut oikeudenmukaisuus vaan isänrakkaus, ei kyseinen isänrakkauskkaan voi olla rakkautta ollenkaan. Läpi runon ovat ivan kohteina juuri epäoikeudenmukaisuus ja tyrannius.

Tröst för min älskling

Är gud blott viss är han en väldig borg.
Gör dig ett hem i hjärtat av din sorg.

Lev tårlös lugn med gift och orm och tagg
i grottans köld och vet att allt är slagg.

Men vaknar du en dag vid vårens dropp
tag dig till vara då för nytänt hopp.

Det sliter som en varulv upp ditt bröst.
Det ropar obevekligt: "Själ, var tröst!"

Ej rättvisa men faderskärlek drev
den höge, som oss skapat, när han skrev

i mörka färger över porten så:
"Igenom mig till evig smärta gå!"

Den dag du vet att du ej mer blir glad
är ormen stungen. Största Sorgestäd!

Lev tårlös lugn och vet att allt är slut
långt innan du från scenen lyftes ut.

(OL 1964, 85 / Lr 1962)

Ensimmäisessä parisäkeessä ristiriita muodostuu Jumalan oletetun suuruuden ja tekojen osoittaman pikkumaisuuden välille. Toisen parisäkeen kehotukset ovat vastakkaisia, sillä toisaalta puhuteltua lohdutellaan ja toisaalta pyydetään tiedostamaan, että 'kaikki on kuonaa' (**slagg**). Ainakaan länsimaisen kilpailu- ja hallitsemisideologian kannalta mikään ei ole kunnossa, mikäli joudutaan toteamaan, että kaikki on joutavanpäiväistä ja samantekevää. Kolmannessa parisäkeessä johdatellaan ajatuksia siihen suuntaan, että "paistaahan se aurinko risukasaankin" ja annetaan elätellä toivoa tulevasta paremmasta onnesta - mutta heti perään todetaan toiveikkuuden 'raatelevan rintasi ihmissuden tavoin' ja vielä kaiken lisäksi ilkkuvan lohdutteluhuudoillaan. Myös kahden viimeisen parisäkeen välillä vallitsee lohdutellun ja kauhistelun välinen ristiriita.

Kärleken puolestaan on systemaattiselle epäilylle rakentuva analyttinen ivaruno 'rakkauden käsitteestä' sekä 'rakkauden idean' ja elävän todellisuuden ristiriidasta. Yhdentoista säkeen mittaista analyttista alkuosaa luonnehtivat esimerkiksi seuraavat virkkeet: *Kärleken är blind ty den ser inte sig själv. / Mötte den sig själv en dag skulle den dra kniv.* Alun säkeistä seitsemän alkaa sanalla *kärleken*, joten toiston puolesta runo on parodinen transfiguraatio Paavalin esittämästä rakkauden määritelmästä (ks. Bibeln 1949, 1Kor.13: 1-8). Tämänkaltaisten yleisten havaintojen vastapainoksi kertoja tilittää viiden säkeen mittaisessa runon loppuosassa omia, henkilökohtaisia pettymyksiään: *Jag sprang i ängest / från kärlekens ögonblick till nästa / och hann aldrig i tid. / Nu ser jag det blixtrande hugget komma. / Jag erkänner: allt var fel* (OL 1964, 92 / Lr 1962). 'Rakkauden' käsite on ymmärretty runossa mitä ilmeisimmän kaikissa mahdollisissa merkityksissä eli taivaallisesta, platonistisesta ja aistillisesta aspektista. Näin sakraali ja profaani peilautuvat toisistaan.

* * *

Medkänslan on *Dikter 1935 - 1962* -teoksen ainoa proosaruno. Teksti on suurelta osaltaan tyyllillisesti samankaltaista kuin Lagercrantzin harjoittamassa kirjallisuuskritiikissä kokoelmien *Dikter från mossen* (1943) ja *Linjer* (1962) välisenä aikana. Tomas Forser luonnehtii kyseistä tyyliä näin: "Klassiskt sparsmakad som lyriker hade kritikern Lagercrantz tillåtit sig ett yvigt ['mahtipontinen', 'vuolas'] bildspråk i intuitivt parafraserande texter" (Forser 1990, 23). Runossa kritiikin kohteena on käsite 'myötätunto'.

Medkänslan

1) Medkänslan liknar en fågel som förrat sig in i en övergiven hyttas tegelugn. 2) Den flyger längs muren och slår sin näbb blodig. 3) Medkänslan minns den glödande smälta som var här en gång och eldkvasten som slog upp över hyttkransen. 4) Kom då en bevingad varelse alltför nära sögs den in i elden. 5) På en sekund sprängdes dess öga och förgasades den lätta kroppen där ett hjärta nyss bultade. 6) Medkänslan känner sitt bröst slitats upp av detta minne och plågar sig samtidigt med skuld för att den minns. 7) Medkänslan är förnekad kärlekens gemenskap. 8) Den vill växla kyssar och blanda tårar men är dömd att vara en åskådare och böjer sitt huvud i skam. 9) Den ser över sig himlen lysa blå och kunde med några snabba vingslag rädta sig upp i den fria luften. 10) Men den förmår ej ty den tycker sig aldrig ha givit ens ett rimligt mått. 11) I samma andetag arklagar den sig för att ha givit alltför mycket och känner skamsenhet för att den lider. 12) Berövar den inte de levande något då den vänder sig mot de döda! 13) Är den inte skyldig glädjen sin tribut när den i alla fall inte kan göra något för att lindra smärtan! 14) Medkänslan dömer sig att leva i skymningslandet mellan ljuset och avgrunden. 15) Den flyger i tegelugnens damm. 16) Helvetet har spytt ut den oförbrukad. 17) Paradisets ljus kväljer den. 18) Finns en glöd av den stora smältan i dess bröst? 19) Ej ens så mycket vågar den tro om sig själv. 20) Förstummad, som hade tungan ryckits ur dess mun, flyger den genom dunklet och väntar förgäves förlåtelse.

(OL 1964, 97-98 / Lr 1962)

Kokonaisuudessaan runo sisältää kaksikymmentä virkettä, jotka olen numeroinut edellä olevaan näytteeseen. Teknisistä syistä rivijako poikkeaa tässä alkupepäisestä mutta teksti on asemoitu koko palstan leveydelle kuten *Linjer*-kokoelman painoasussa, jossa esiintyy myös marginaalinrajaisia tavutuksia.

Useissa *Linjer*-kokoelmansa runoissa Lagercrantz on syventynyt tavanomaisiin käsityksiin ja jokapäiväisessä käytössä oleviin käsitteisiin, joita hän lähestyy osittain retorisin keinoin - muodostamalla abstraktista käsitteestä ja konkreettisesta tapahtumasta synteettisen vertauskuvan -, osittain filosofisen analyysin ja systemaattisen epäilyn avulla. Näin itsestäänselvyyksinä pitämämme asiat osoittautuvat kaikkea muuta kuin yksiselitteisiksi. Käsitteisiin ja käsityksiin paneutuvia runoja ovat mm. *O nej, Känslornas goddagspiltar, Moralisten, Kärleken ja Döden och vi*. *O nej* tähdentää sitä tosiasiaa, ettei 'surun sana tapa ketään' mutta 'sanattomuus tappaa': **Talande lever vi, / stumma dör vi** (OL 1964, 87). Jo aiemmin mainittu *Kärleken* oikaisee käsityksiä seuraavasti: **Kärleken tror sig vara rättfärdig / och bestjäl den fattige. / -- Kärleken menar sig vara storsinnt / men äter upp allting själv** (1964, 92 / Lr 1962).

Myös *Medkänslan* kuuluu analyttis-synteettisesti käsitteitä määritteleviin runoihin. Se, että kyseinen proosatekstin pätkä on luettava nimenomaan runoihin kuuluvaksi, ei perustu pelkästään julkaisuyhteyteen eikä tekstin lyhyteen. Juuri aihe ja sen käsittelytapa sitovat tämän tekstin muihin kokoelman runoihin. Mahtipontisia kuvailmaisuja on huomattavasti taajemmassa kuin Lagercrantzin kirjallisuuskriittisissä artikkeleissa. Otsikkona oleva sana toistetaan tekstissä useita kertoja virkkeenalkuisena, kuten mm. runossa *Kärleken*.

Yhdistävänä tekijänä on myös lintusymboliikka. 'Myötätuntoa' verrataan 'lintuun, joka on eksynyt hylättyyn tiiliuuniin ja hakkaa siellä nokkansa verille'. 'Lintu' muistaa uuniin liittyvän hengenvaaran, ja se pystyisi vapautumaan hormin kautta, mutta sen päättämättömyys saa sen jäämään hämääseen, uunin vangiksi, 'odottamaan turhaan armahdusta'. - 'Linnun' vankeus siis symboloi myötätunnon orjuuttavaa vaikutusta. Myötätuntoisen on 'kärsittävä' pelkästä myötätunnosta toisen 'kärsimyksiä' kohtaan, vaikkei moisesta ole apua kellekään.

Edelleen yhdistävä tekijä on, että runossa on käytetty Danten *Divina Commediaan* liittyvää sanastoa. Itse asiassa jokaiselle virkkeelle löytyy vastine Danten visiomaailmasta mutta puutun tässä vain selvimpiin tapauksiin. **Muren** (virke 2) vastaa helvetin kaupungin eli kuudennen piirin 'muureja'. **Glödande smälta** (virke 3) ja **stora smältan** (virke 8) viittaavat eri tapoihin, joilla rangaistuja keitetään ja paistetaan helvetissä. **Bevingad varelse** (4. virke) viittaa sekä lentävään Giryon hirviöön että arkkienkeli Gabrieliin. Viides virke allusoi moniin kohtiin kahdeksannen piirin muodonmuutoksissa. Kahdeksannen virkkeen alku allusoi helvetin toiseen piiriin, ja lopun häpeilevä asenne taas alimpien piirien sieluihin, jotka eivät halua itseään tunnustettavan. **Ilmaisut, inte kan göra något för att lindra smärtan** (virke 13) ja **väntar förgäves förlåtelse** (virke 20), viittaavat helvetin läpikäyvään ajatukseen tilanteen toivottomuudesta. **Eldkvasten** liittyy mm. liekkien sisällä oleviin sieluihin ja **hyttkransen** sisältää sanan 'piiri'. **Skymningslandet mellan ljuset och avgrunden** (virke 14) on yhtä kuin 'helvetin esikartano', missä 'armahdusta odottavat' pelkurit, jotka eivät eläessään tohtineet tehdä hyvää eivätkä pahaa. **Helvetet** (virke 16) ja **paradiset** (virke 17) on mainittu nimeltä. Lisäksi kokonaisia virkkeitä, joissa on selvästi jäljitelty Danten äänenpainoja, ovat 6., 16., 17., 19. ja 20. virke. Suoria sitaatteja Danten ruotsinnoksista en ole löytänyt, sanasto sen sijaan on läpikohtaisin tuttua *Infernosta*.

Runossa ei pyritä tuomitsemaan 'myötätuntoa', vaikka se esitetäänkin kiduttavana olotilana. Enintään voidaan todeta, ettei myötätunnosta ole hyötyä; että se on

tekoihin ja päätöksiin pystymättömänä turhaa. Kriitikin kärki osuukin jokapäiväiseen tapamme käyttää kyseistä sanaa tarkoittamatta sillä mitään. Sana toimii ikään kuin automaattisena vakuutuksena omasta inhimillisyydestämme ilman, että lupaisimme mitään tai edes haluaisimme auttaa. Se, joka sanoo ottavansa osaa tai olevansa myötätuntoinen, haluaa itse asiassa korostaa omaa erinomaisuuttaan ja puolustautua mahdollisia (itse)syytöksiä vastaan ilmoittamalla: "Minä en ole välinpitämätön." - Runossa siis tähdennetään, mitä 'todellinen myötätunto' merkitsisi.

Ajatelkaamme esimerkiksi pyöveliä: Jos hänen sääkinsä voittaa, hän päästää uhrinsa pakenemaan. Mutta jos hänen velvollisuudentuntonsa voittaa, kuten yleensä on laita, hän toteuttaa mestauksen. Jos tällainen ihminen, joka tappaa ammatikseen - velvollisuudentuntoisesti ja täsmällisesti etiketin mukaan - kuitenkin tuntee 'todellista myötätuntoa', hänen täytyy tuntea hirveitä 'tuskaa' sekä psyykkisesti että fyysisesti. Pyöveliaihe liittyy runoon kiinteästi. Kysymykseeni, mikä konkreettinen rakennus on *hyttan*, Lagercrantz vastasi 13.8. 1992 päiväämässään kirjeessä (liite 6) seuraavasti: "Hyttan är samtidigt masugnarnas hytta, där järnet fordom smältes, och de nazistiska förintelselägrens gaskammare." Pyöveliaihetta Lagercrantz on käsitellyt myös mm. Dante-tutkielmassaan miettiessään pirujen ja helvetin vartijoiden identiteettiä (OL 1983, 49).

* * *

Runon *Jag väntar på dig* voi sen uskonnollisesta aineksesta riippumatta tulkita myös kuvaksi ihmissuhteesta. Runo on monitulkintainen pääasiassa pronominiensa *dessa, dig, du* ja *oss* viittaussuhteiden epämääräisyyden takia.

Jag väntar på dig

Dessa förbannelser är inte för dig utan för mig.
 Jag trevar kring i ett hett mörker,
 jag vädrar ett vatten som inte finns.
 Endast de som redan förstår lyssnar.
 Endast de som redan sett ser.
 Jag väntar på dig med mitt ord.
 En dag kommer du förbi
 och känner igen dig.
 Tills dess - låt oss skiljas utan ovänskap.

(OL 1964, 91 Lr 1962)

Säkeiden merkitys muuttuu sen mukaan, ajatellaanko ne luetteloksi samaan sieluntilaan kuuluvista itsenäisistä seikoista vai oletetaanko niiden välille syy - seuraus -suhteita. Lisäksi on epävarmaa, mille säkeelle tai säkeille tulisi antaa merkityksen kannalta suurin paino. Runon mahdollisille tulkinnoille voidaan kuitenkin hahmottaa rajat tai suuntaviivat tarkastelemalla joka säkeessä esiintyviä alluusioita muihin teksteihin.

Ensimmäisen säkeen ilmaisu, *dessa förbannelser*, viittaa neljään seuraavaan säkeeseen. Runon hahmottaminen kiinteäksi, tulkittavaksi rakenteeksi edellyttää, että

kyseinen viittaussuhde on runon sisäinen. Mutta lisäksi 'nämä kiroukset' saattaa viitata myös koko *Linjer*-kokoelmaan tai jopa sinän ja minän äskettäin käymään keskusteluun.

Olettakaamme kuitenkin alustavasti, että ensimmäinen säe viittaa neljään seuraavaan säkeeseen, joita on painotettu toistuvilla alkusanoilla *jag* ja *endast de som redan* --. Nämä säkeet puolestaan assosioituvat ja allusoivat useisiin kirjallisiin lähteisiin. 'Epätoivoista sieluntilaa, tuskaa ja päämäärätöntä hapuilua' kuvaavissa metaforisissa ilmaisuissa, -- *trevar kring i ett hett mörker* ja -- *vädrar* ['vainuan'] *ett vatten som inte finns*, on selvä yhtäläisyys siihen, kuinka Dante kuvaa helvetiä tuomittua väkeä. Selvimmin mainitut kohdat allusoivat helvetin ensimmäisen piirin kuvaukseen: "Så framt de lefvat före kristendomen, / så ha de icke dyrkat Gud i sanning, / och jag [Vergilius] hör själf till denna klass af andar. / För sådant brist, men ej för andra synder / vi mistat saligheten, men vi plågas / af evigt hopplös längtans kval allenast." (Dante 1905, 23).

Myös runon yhdeksän säettä vastaavat helvetin yhdeksää piiriä, ja runon hahmokin muistuttaa hieman suppiloa. Lisäksi on olemassa viittaussuhde muihin Danten *Infernon* inspiroimiin runoihin. Erityisesti on huomattava Lagercrantzin runo *Vattengudinnan*, johon ollaan yhteydessä sanan *vatten* välityksellä. Kummassakin tapauksessa 'veden puute' symboloi 'elinvoiman, elämän mielekkyyden ja luovuuden puutetta'.

Myös relatiivilauseella, -- *som inte finns*, on Lagercrantzin tekstissä aivan tietty merkitys. Ensiksikin säe allusoi Södergranin runoon *Landet som icke är* samannimisessä kokoelmassa (1925). Nimenä käytetty ilmaisu toistuu runossa neljästi, ja ensimmäinen säe kuuluu: "Jag längtar till landet som icke är" (Svensk Lyrik 1980, 467-468: runo nro 314). Lagercrantz puolestaan kirjoittaa mm. 16. lokakuuta 1936 päivätyssä kirjeessään Ingalle, että hänen esikoiskokoelmansa on syntynyt aidoista virikkeistä mutta toinen kokoelma "verkar blekt och oäkta och jag tycker mig inte på oändligt länge ha varit i kontakt med det 'som inte är'. Ja, ända sedan jag skrev Stjärnvandring har Gud inte velat hjälpa mig --" (Storå 1990, 151). Kyse on siis runoilijaa innoittaneiden 'mystisten elämysten puutteesta', minkä hän kokee tavallaan rangaistuksena.

Rangaistuksesta on puhe myös niissä *Raamatun* kohdissa, joihin säkeet: *Endast de som redan förstår lyssnar. / Endast de som redan sett ser*, allusoivat:

Och Herren har sagt: Eftersom detta folk nalkas mig med sin mun och ärar mig med sina läppar, men låter sitt hjärta vara långt ifrån mig, så att deras fruktan för mig består i inlärda människobud, därför skall jag ännu en gång göra underbara ting mot detta folk --; de visas vishet skall förgås, och de förståndigas förstånd skall bliva förmörkat (Bibeln 1949: Jes.29:13-14).

Därför talar jag till dem i liknelser, eftersom de med seende ögon intet se och med hörande öron intet höra och intet heller förstå. Så fullbordas på dem Esaias' profetia, den som säger: "Med hörande öron skolen I höra och dock alls intet förstå, och med seende ögon skolen I se och dock alls intet förnimma. Ty detta folks hjärta har blivit förstocket ['paatunut'] --" (Bibeln 1949: Matt.13:13-15).

Näiden raamatunlauseiden perusteella voidaan päätellä, että *endast* -alkuisilla säkeillä on runossa ainakin kahtalainen tehtävä. Ensiksikin kertoja korostaa, että epäaito kielen käyttö - helskyttely, jossa sydän ei ole mukana - johtaa sokeuteen ja kuurouteen sanojen perimmäisiä merkityksiä kohtaan. Toiseksi runoilija antaa ym-

märtää, että hän käyttää nyt vertauskuvallista kieltä, kuten Jeesus, koska ihminen ei voi ymmärtää selitysten perusteella sellaisia elämyksiä eikä tunteita, joita hän ei ole itse aiemmin kokenut. Tämä tietoteoreettiseen problematiikkaan kuuluva ajatus on esitetty yksiselitteisessä muodossaan Lagercrantzin kirjassa *Om konsten att läsa och skriva* (OL 1986, 35).

Ensimmäinen säe tulee nyt paremmin ymmärrettäväksi: 'kiroukset' ovat kokijaa itseään varten, koska kukaan muu ei voi niitä ymmärtää, ellei ole kokenut samaa. Pronomini *dig* jää kuitenkin edelleen ilman selvää viittaussuhdetta. Samoin on laita neljässä viimeisessä säkeessä esiintyvien pronominiin *dig*, *du*, *dig* ja *oss*. Runon sinä voisi olla kertojan rakastettu, jolle hän haluaa antaa aikaa elämän kokemiseen ja ymmärtämiseen, jotta he tulisivat paremmin toimeen keskenään. Mutta yhtä hyvin *du* voi viitata lukijaan tai kehen tahansa tiettyyn henkilöön, jota vain ei haluta nimetä. Voidaan myös ajatella, että kertoja puhuu toiselle minälleen, joka ei ole pysynyt tapahtumien tasalla.

Virkkeessä, *Jag väntar på dig med mitt ord*, on toinenkin probleema, nimittäin virkkeen päättävä sana. *Ord* merkitsee paitsi 'sanaa' myös mm. 'sanontaa' ja 'raamatunlausetta', jotka sopivat viittaamaan runon alkupuoliskoon, sekä 'lupausta' ja 'kunniasanaa', jotka parhaiten sopivat liitettäväksi yhteyteen, jossa *jag* ja *du* ovat läheisessä suhteessa toisiinsa.

Säkeisiin, *En dag kommer du förbi / och känner igen* ['tunnistat'] *dig*, sopisi erityisen hyvin ajatus toisesta minästä, jolloin kyseessä olisi selviytyminen 'kirouksista'. Mutta on myös mahdollista, että jollain kertojan ystävällä on ylitettävänään "henkinen muuri", joka estää ystäviä ymmärtämästä toisiaan kunnolla. Tällöin olisi oletettava, että runon esittämä kuva on kertojalle menneisyyttä mutta sinälle nykyisyyttä tai tulevaisuutta. Voidaan myös ajatella, että runoilija uskoo lukijan löytävän 'jonain päivänä' itsensä ja omat tunteensa tästä runosta. Joka tapauksessa kertoja pitää parhaana, että osapuolet pysyvät vihamielisyyksien välttämiseksi erossa toisistaan, kunnes oppivat tajuamaan toisiaan. Runon suppilomaisen rakenteen rikkova lause, - *låt oss skiljas utan ovänskap*, ilmentää helvetin läpi käyneen ja siellä matkalla olevan sielun erilaista positiota ja asennetta Danten mallissa. Näin ollen ilmaisu, - *vatten som inte finns*, voidaan tulkita myös tuloksettoman, epätydyttävän tai tyhjiin rauenneen ihmissuhteen kuvaksi.

* * *

Lagercrantzin uusimpaan valikoimaan *En blödande ros* (1991) sisältyy kriittinen kuvaus lyyriikon ammatista ja runoilijana olemisesta. Runon *Poeten sävy* on moralistinen, ja siinä on nähtävissä selvää itseironiaakin. Runoilija kuvataan tekemässä juuri sitä, mitä runo *Idealism?* kritikoi: liittämässä yhteen asioita, jotka eivät kuulu yhteen. Uudissanat, *livsavfall*, *blomlump*, *kärleksfimpar*, *offertrasor*, sisältävät itsessään jo saman idean. Runo on vapaamittainen ja riimitön mutta Lagercrantzille tyypilliseen tapaan painotettavat ilmaisut, kuten *livsavfall*, *mask*, *soptunna*, *ungkarlshotellets säng*, *kransar* (vrt. -crantz), ja *rim*, on järjestetty säkeenloppuisiksi. Runo ilmestyi *Dagens Nyheter*issä jo keväällä 1962 mutta kirjassa se julkaistiin vasta vuonna 1991.

Poeten

Den liderliga gubben går och samlar livsavfall:
 blomlump, kärleksfimpur, offertrasor.
 Hans ögon rinner. Munnen liknar en blek mask
 som krälar i tillvarons soptunna.
 På kvällen sitter han i ungarshotellets säng.
 Av fångsten binder han kransar,
 snickrar dikter hop.
 Hans känslas snor blandar sig i blad och rim.
 Allt går åt som smör nästa kväll
 när fyllan breder sig i staden.
 - Akademierna väntar.

(OL 1991, 63 / DN 5.2.1962)

Tämän runon voi liittää Lagercrantzin ajatukseen, että kirjailijan (taiteilijan) ensisijainen tehtävä on täsmällisyys ja uskollisuus pysyminen todeksi koetulle (OL 1986, 84). Lyriikka ei tältä kannalta katsoen sovellu erityisen hyvin taiteilijan (tai ainakaan Lagercrantzin itsensä) instrumentiksi. Runon viimeinen säe kuitenkin paljastaa, että runoilijaa kuvataan akateemisesta näkökulmasta. Kriitikkiä saa osakseen ensiksikin se, että tutkimus on aina jossain mielessä jälkijättöistä. Toiseksi runossa kuvattu runoilija on otollinen kohde perinteiselle kirjallisuudenhistorian tutkimukselle, joka on usein yhdistänyt taiteellisen lahjakkuuden mielipuolisuuteen ja omituisiin käytöstapoihin. Hyvä esimerkki tästä on Strindbergin tapaus, jota Lagercrantz itse on tutkinut: tutkijoita ei ole kiinnostanut se, mikä Strindbergissä on oleellista, hänen tuotantonsa, vaan teokset on haluttu nähdä osoituksina kirjailijan epänormaaliudesta (OL 1986, 61-64).

Tähän liittyy myös kysymys nerouden ja hulluuden välisestä rajasta. Lagercrantz on taipuvainen näkemään nerouden tavallisuutena. Muutenkin hänen mielestään erottavia tekijöitä arvokkaampia ovat ne piirteet, jotka kaikille ihmisille ovat yhteisiä ja yhteen sitovia. Kirjallisuudentutkijan tehtäviin ei kuulu skandaalien metsästäminen eikä myyttisiä mittasuhteita saaneen "kirjailija-neron" idean vaaliminen vaan päinvastoin tekstin liittäminen yleisiin yhteisiin yhteyksiin (OL 1986, 55).

Ihminen, jota *Poeten* kuvaa, on ajautunut sekä taloudellisesti että sosiaalisesti umpikujaan; hänet esitetään vuotavasilmäisenä (alkoholisoituneena?) poikamiehenä, joka keräilee 'elämän jätteitä'. Hänen tunteensa velttoutta luonnehditaan metaforalla *känslans snor* ['tunteen räkä']. 'Runoilijan' elämäntilanteeseen liittyy keskeisesti myös ilmaisu: *den liderliga gubben*. Kaiken kaikkiaan 'runoilija' kuvataan iljettävänä ja omituisena oliona, jonka tuotoksilla kuitenkin näkyy olevan arvoa ja menekkiä: 'kaikki menee kuin kuumille kiville'. Tälle ajatukselle löytyy selvä yhtymäkohta siitä, mitä Lagercrantz kertoo isänsä suhteesta taiteeseen:

Det kreativa elementet hade han närmast förakt för. Han ville det färdiga verket men inte det kaos som förde fram till konst (OL 1982, 90).

Poeten on kauttaaltaan metaforinen. 'Elämän jätteitä' määrittelevä uudissanujen luettelo rinnastaa konkreettisen jätteen henkiseen kyynisyyteen ja tunteiden kaaokseen (vrt. uudissanat runossa *Känslornas goddagspiltar*, s. 154). Metafora *tillvarons soptunna* yleistää inhon kohteeksi koko elämän. Viisi ensimmäistä säettä muodosta-

vat myös kuvan, joka on tulkittavissa lähinnä boheemin runoilijan elämäntavaksi ja tavaksi kerätä aineistoa. Vastaavasti neljä seuraavaa säettä muodostavat kuvan runoilijasta työssään. Sana *fångsten* edustaa kokemusaineistoa ja *krans* taas symboloi taidetta. Runon syntyminen esitetään etovan kuvan avulla, jossa 'tunteen räkä sekoittuu lehtiin ja riimeihin'.

Säkeenloppuiset sanat, *mask* ja *kväll*, saavat kaksoismerkityksen myös denotaatiivisella tasolla. *Mask* tarkoittaa ensiksikin 'naamiota', joka on luontevasti liitettävissä säkeessä kuvattuihin 'silmiin' ja 'suuhun'. Seuraavan säkeen verbi, *kräla* ('madella', 'nöyristellä') edellyttää kuitenkin subjektin tulkitsemista 'madoksi'. *Blek mask* viittaa siis apaattiseen tiukkailmeisyyteen, aneemisuuteen ja 'naamio'-merkityksen avulla myös epäaitouteen. Ajatus jätetyynyryssä luikertavasta madosta assosioituu väittämään, että "taiteilijat ovat kuin matoja lasipurkissa: syövät toistensa jätöksiä luomatta mitään todella uutta". - Sana *kväll* taas kuuluu sanontaan "gå åt som smör nästa kväll" ('mennä kuin kuumille kiville') mutta se on myös aikamääre, joka viittaa seuraavan säkeen tilanteeseen. 'Päihtymys leviää kaupungissa' nimenomaan illalla.

Storå huomauttaa, että "runo muistuttaa sekä sanavalinnoiltaan että kyyniseltä sävyiltään" Gullbergin runoa *Dialog i en gryning*, joka ilmestyi vuonna 1952 kokoelmassa *Dödsmask och lustgård* (Storå 1990, 394). Runojen välillä vallitsee selvästi transfiguraatiivinen viittaussuhde mutta niiden näkökulmassa on merkittävä ero. Lagercrantzin runossa kertoja jää nimeämättä mutta Gullbergillä kyseessä on runoilijan ja kuoleman vuoropuhelu - runoilijan työtä katsotaan kuoleman näkökulmasta. Kokonaisuudessaan dialogi kuuluu seuraavasti:

Dialog i en gryning

Diktaren

Du är det stora språnget som jag vågar,
medveten om förintelsens begränsning.
Jag är en tröst som bränner och som plågar,
du bågaren som kallar till kredensning.
Jag sökte ordet varom det står skrivet
att i begynnelsen var Ordet. Sådan
är diktaren som aldrig fann motivet.
Vad hjälpte det att fylla skrivbordslådan?

Döden

Jag skiter i varenda bok du tryckte,
för jag har inga ögon som studerar.
Jag skiter i ditt namn och ditt rykte
- jag hämtar avfall, om det intresserar.
Som när vid soluppgång en sista stjärna
stryks bort från himlen av den röda kvasten,
ger jag åt maskarna till mat din hjärna;
för jag är den som tömmer sopnedkassen.

(Gullberg 1952 /
Svensk Lyrik 1980, 591-592: runo nro 455)

Lagercrantzin ja Gullbergin runoja yhdistää niissä ilmenevä kyyninen asenne. Mutta kun Lagercrantzin runossa iljettävyys osoittautuu vain naamioksi tai ulkokuo-kuoreksi, jonka suojissa itse taiteilija työskentelee, Gullbergin runo kuvaa totaalista epäonnistujaa, som *aldrig fann motivet* ja joka on tuskastunut koko olemassaoloonsa.

Runot eroavat toisistaan huomattavasti myös sikäli, että jälkimmäinen näyte noudattaa sidottua mittaa ja on säännöllisesti riimitetty.

* * *

Jottei Lagercrantzin käsitys kirjailijasta jäisi yksipuolisesti esitellyksi, käsittelen analyysijakson lopuksi vielä runon *August Strindberg*. Samanlaisessa tutkimuksessaan Lagercrantz on nähnyt paljon vaivaa ymmärtääkseen ja selittääkseen kohuttuja Strindbergin edesottamuksia. Hänen diagnoosinsa on, että Strindbergin tuotanto "potee parantumatonta terveyttä" (OL 1979, 246-251). Ymmärtäminen ei kuitenkaan tarkoita kritiikittömyyttä eikä kaiken hyväksymistä 'normaaliksi'. Lagercrantzin runo on hyvä osoitus hänen henkisestä tarkkanäköisyydestään elämäkertojen kirjoittajana.

Runon hahmossa pistää välittömästi silmään se, että ensimmäinen säkeistö on kirjoitettu distikonilla ja loput kolme lyhyemmällä säkeillä, jotka eivät noudata mitään tiettyä nousevaa tai laskevaa metrumia. Muodon kahtiajakoisuus palautuu runon syntyhistoriaan, josta käy myös ilmi, että runossa esitetyt käsitykset ovat Lagercrantzin omia, eivätkä epämääräisen kertojan käsityksiä. Lagercrantz nimittäin aloittaa arvostelunsa Walter Berendsohnin kirjasta *Strindbergsproblem* samalla ajatuksella ja pääpiirteissään samoin sanoin, jotka esiintyvät runon distikonsäkeistössä. Runollisen vuodatuksensa jatkoksi hän lisää seuraavat selitykset:

Han söker det absoluta här på jorden. Ingen diktare har i sin diktring gjort tillvaron så ljuv som han, ingen har skildrat naturen så frisk, maten så god, kvinnorna så milt ljuvliga, solljuset så varmt, vinet så välsmakande. Men som han är en fånge i sinnevärlden går det honom alltid illa. Nässlorna sticker honom, ett hagel i orrvingen bräcker en tand, vinet sumnar, solen går i moln, kvinnan mitt emot vid bordet döljer bakom sin milda mask maktlystnad och grymhet och är vid närmare betraktande smaklöst klädd. (OL 1947/SD.)

Ensimmäistä kertaa tämä ajatuskulku esiintyi runomuotoisena *Svenska Dagbladetissa* 17.10.1948, jolloin runon nimenä oli *Utkast till Strindbergsporträtt* ja distikonsäkeitä oli neljä enemmän kuin lopullisessa versiossa. Kyseiset neljä viimeistä säettä kuuluivat seuraavasti:

Vad är väl värre än detta att ständigt leva på jorden
liksom oin livet här vore det enda som finns.
Vein är väl större än den som bejakat sitt människoväsen,
tjurskalligt vägrande fly, stannade kvar och höll ut

Laajennettu versio runosta ilmestyi ensimmäistä kertaa aikakauslehdessä *Poesi* 1949: 7-8 ja kirjamuotoisena teoksessa *Dagbok* (1954), minkä jälkeen ja ohessa siitä on julkaistu lukuisia variaatiota vaihtelevin kommentein (Storå 1990, 236-238.) Seuraava versio on valikoimasta *En blödande ros* (1991).

August Strindberg

Alltid när ljusen brann och doften steg från stekta
 orren och samtalet flöt milt till toner av Bach,
 faller av våda ett ord och bultar en granne i väggen,
 bräcker ett hagel en tand, fläckar såsen en kjol.
 Plötsligt är allt förbytt, ett störtregn faller på scenen,
 blommorna slockar i smuts, ögonen smalnar i hat.
 Fången i tingen, sitt ögas martyr, en slav hos sitt öra,
 nervernas dagakar!, dräng i sin näsas hus,
 lever och dör han i sinnenas värld och får aldrig vila
 aldrig sitta en stund tyst vid det evigas strand.

Räven i grytet har utgång mot öster
 och mot väster och söder och norr.
 Hans rävöde är att ej låta sig fångas
 och röd glömrar svansen mellan träden.
 Men gurklisten på ön i havet
 och den blå sföjan på Drottninggatan
 och blickens blå och släpets fras.
 Fångad! Och taxens tänder, bössans stång
 och stöveln blev lagen som måste lydas.

Han som ej flydde multnar under korset
 som tjärsvalt breder sin arm.
 Nejlikan fryser i snön: O Crux! Ave spes unica!
 Trädens kalla musik och ej ett löv som rör sig.
 Stor är den som vägrar fly,
 tjurskalligt bejakande sitt människoväsen,
 levande sitt liv - o lidande! -
 som vore det det enda,
 tagande ansvar för de stenar som träffar honom.

Den störste förloraren: starkare än segern,
 utlämnad som fågelungen sedan modern skjutits.
 Vart flyr den som tjänar jorden,
 som länkar sig själv sitt engångsöde,
 som bär gallret i eget bröst?
 Stark är den svage: barnet som gråter,
 mannen som böjer sin nacke.
 Som blixten är hans kraft.

(OL 1991, 43-44)

Kahden ensimmäisen säkeistön merkityssisältö on kärjistetysti sanoen se, että Strindbergille tämä elämä on ainut olemassa oleva todellisuus, ja koska elämässä ei yleensä mikään tapahdu suunnitelmien mukaan tai niin kuin ideaalitapauksessa pitäisi, niin aistiensa ja tämän hetken vanki joutuu jatkuvasti kärsimään. Ajatus hukkaan kuluvasta ainutkertaisesta elämästä, jossa kaikki on kokemusperäisesti vajavaista, johtaa Strindbergin raivokohtauksiin, (joita kirjallisuudentutkimuksessa on yleensä liioiteltu). Tätä korostaa mm. toisen säkeistön antiteettinen asetelma, jossa idyllistä luontokuvaa seuraa painokas: **Fångad!** Kulttuuriolentona ihminen on sidoksissa myös vähemmän esteettisiin ilmiöihin ja valtarakennelmiin.

'Pakeneminen', josta kolmannessa säkeistössä on puhe, tarkoittaa runoilijoille tyypillistä pakenemistä transkendenttiin ideoitten maailmaan ja iankaikkisen elämän ajatukseen. Tästä paosta Strindberg kieltäytyi, vaikka joutuikin yleisen vainon takia vetäytymään joksikin aikaa maanpakoon Keski-Euroopan puolelle. Säkeen, **Nejlikan fryser i snön: O Crux! Ave spes unica!**, voi ymmärtää juuri viittaukseksi Strindbergin

maanpakolaisuuteen Ranskassa, missä sama latinankielinen hautakirjoitus oli nähtävissä lukemattomilla haudoilla. Tämän tekstin Strindberg halusi ja sai omalle haudalleen. 'Neilikan' voi tulkita symboliksikin, mutta Lagercrantzin mukaan Strindbergin haudalla oli todellisuudessa vain tämä yksi jäänyt neilikka vähän ennen Strindbergin syntymän satavuotisjuhlaa, jota varten Lagercrantz runonsa kirjoitti (Storå 1990, 237). Säkeen latinankielinen osuus kuuluu Rauno Ekholmin suomennoksena: "Oi risti, ole tervehditty, ainoa toivomme!" (OL 1980, 473).

Viimeisessä säkeistössä on problematisoitu sankaruuden ajatusta. Kertojan mukaan vaatii uskomatonta henkistä voimaa ja rohkeutta tunnustaa ihmisyytensä, rajallisuutensa ja elämänsä ainutkertaisuus ja tästä huolimatta voittaa olosuhteiden aiheuttama paine, itsensä ja tuskansa. Pakolaisuuden ajatusta on jatkettu säkeillä: *Vart flyr den som tjänar jorden, / som länkar sig själv sitt engångsöde, / –*. Säkeistä ensimmäinen toistaa ajatuksen, että maanpakolaisuus on eri asia kuin päiväuniin pakeneminen. Jälkimmäisessä esitetään Lagercrantzin Strindberg-tutkimuksen (1979) keskeinen ja läpikäyvä teesi: Kirjailija ohjailee itse omaa kohtaloaan niin, että se vastaisi hänen tuotantoaan ja kulloinkin tekeillä olevaa teosta; Strindberg on uhrannut koko elämänsä "kirjallisuuden alttarille" ja pyrkii elämään teostensa maailman todeksi omassa elämässään; kirjeet ja keskustelut ovat hänelle pelipaikkoja, joissa hän luonnostelee tulevia teoksiaan. Oleellisilta osin Lagercrantzin Strindberg-tutkimus on tämän teesin perustelua.

4 YHTEENVETO JA PÄÄTELMÄT

4.1 Lagercrantzin runojen rakenteet, teemat ja tyylikeinot

Edellä tekemäni runoanalyysit ovat itsessään lopputuloksia. Sen sijaan Lagercrantzin kaikkea lyriikkaa ja eri kokoelmien keskeisiä piirteitä voidaan luonnehtia yleisemmäläkin tasolla, niin että tärkeimmät kehityslinjat ja muutokset tulevat esille.

Analyyseista käy ilmi, että paitsi runojen vakiintuneet rakenteet ja harvalukuisen teemojen valikoima, myös niiden sanasto, varsinkin riimeissä, on runoilijoiden yhteistä omaisuutta. Erityisen selvästi perinteen jatkuvuus tulee esille Lagercrantzin kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa (*Den döda fågeln* 1935 ja *Den enda sommaren* 1937), jotka pienin muutoksin noudattavat Karlfeldtin ja Frödingin edustamaa ruotsalaista, 1800-luvun loppupuolen vallitsevaa runotyyliä ja aihevalikoimaa.

Vaikka kaiken runouden teemavalikoima on huomattavasti suppeampi kuin runojen denotatiivisella tasolla kuvaamien aiheiden määrä, teemojen luokittelu on teknisesti vaikeaa siksi, että samassa runossa esiintyy usein monta teemaa, joiden havaituksi tuleminen riippuu tulkinnan näkökulmasta. Esimerkiksi runon *Den döda fågeln* aiheena on kuollut häkkilintu, mutta teemoina runossa ovat vapauden ja suvereenisuuden puute, viattoman uhriksi joutuminen ja kuolema, oikeudenmukaisuus sekä kylmän rationalismin ja emotionaalisen suhtautumisen välinen ero. Lagercrantzin kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa 'uhatun vapauden' ajatukseen sisältyy myös mm. kaiken väliaikaisuuden teema; elämän rajallisuuden ja vaivalloisuuden ristiriita vapauden idean kanssa (esim. *Fönsterkorsets skugga*, *Middagsrast*).

Vapauteen liittyvä luonnollisuus saa myös viattomuuden ja aitouden ulottuvuuksia (esim. *Program*, *Längtan*). Kaiken väliaikaisuuden ja elämän epävarmuuden teema on keskeisimpänä myös elämän syklisyyttä, vanhenemista ja kuolemaa käsittelevissä runoissa (luku 3.1.2.). Uskonnon sävyttämässä runoissa (luku 3.1.3.) teemoina esiintyvät edellisten lisäksi totuuden suhteellisuus, totuuden etsintä (Graal),

avoimuus, tunnollisuus, ystävyys ja syyllisyys. Varsinaisia rakkausrunoja Lagercrantzilla ei ole - samassa mielessä kuin esim. Francesco Petrarcalla - vaan tematiikka rajoittuu aprikoimaan ystävyysuhteen ja luotettavuuden kestävyyttä.

Lagercrantzin esikoiskokoelman aiheita ja teemoja on toisessa kokoelmassa pyritty käsittelemään tiiviimmän ja siinä mielessä "runollisemmin", että jokainen säe on mahdollisuuksien mukaan riimitetty, mielellään vielä kategorianvastaisella riimiparilla. - Lagercrantzin riimit ovat kuitenkin usein sikäli "kesyjä", etteivät ne kiinnitä lukijan huomiota; vaikka ne läsnäolollaan ohjailevat merkitystasoa, ne eivät itsessään luo useinkaan mitään rohkeita rinnastuksia.

Kuuden seuraavan vuoden aikana Lagercrantz keskittyi pienimuotoisen proosan tuottamiseen. Tauon jälkeen ilmestyneessä runokokoelmassa *Dikter från mossen* (1943) runoilija-minä on ryhtynyt epäilemään ja tarkastamaan elämänfilosofiansa perusteita, mikä kuvastuu lyriikan rakenteessa riimittömien säkeiden lisääntymisenä. Ilmeisesti kristinuskko, joka on alkanut ahdistaa runoilijaa, on turkeutunut runoihin mukaan kaikkein helpoimmalla juuri ulkoaopittujen ja perinteisten riimisanojen mukana.

Tutkimani aineiston perusteella näyttää ilmeiseltä, että riimillisten säkeiden osuus on Lagercrantzin runojen tyylin ja rakenteen kannalta merkittävin yksittäinen tekijä. Riimillinen ilmaisu on vaatinut maalailevaa ja monisanaista kuvausotetta. Lagercrantzin kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa on riimillisyyttä niin hallitsevana rakennepiirteenä, että riimipareista on suurimman osan pakostakin oltava kategorianmukaisia, ja osa niistä on jopa pelkille päätteille perustuvia "heikkoja" riimejä, vaikka pyrkimyksenä selvästikin on valita riimisanat eri sanaluokista. Riimillisyyttä vaikuttaa myös normipoikkeamien laatuun ja määrään. Läpikotainen riimittely vaatii tekemään kieliopillisia ja sanamuotoja koskevia rikkomuksia mutta samalla se ehkäisee osuvien metaforien käyttöä.

Kiinteämpi rakenne ja harkittu sanoman kiteyttäminen (kolmannessa kokoelmassa ja varsinkin sitä uudemmissa runoissa) on tullut mahdolliseksi riimittelyn vähentymisen myötä. Yksittäisten runojen analyysistä on havaittavissa, että riimien käyttö on useissa tapauksissa selvästikin pidätellyt Lagercrantzia painottamasta niitä sanoja, joita hän on pitänyt keskeisimpinä. Hän on joutunut käyttämään pitempiä, selittäviä ilmaisuja ja vertauskuvia itselleen luontevien ilmaisujen sijaan. Hänen riimillisiä runojaan ja proosatekstiään vertailemalla huomataan myös, että riimittely on vaatinut luopumaan persoonallisesti leimallisista lauserakenteista.

Lagercrantzin suurimpana ongelmana on ilmeisestikin ollut juuri sisällön ja riimillisen muodon yhtensovittaminen. Loppusoinnullisessa runossa merkitykset kiteytyvät usein juuri riimeihin, ja kun sopivia keskenään riimittyviä sanoja ei löydy, säkeenloppuiset ilmaisut korostavat runon merkitystason kannalta aivan toisarvoisia asioita. Tällöin lukijan huomio kiinnittyy "runojen kauneuteen" ja muoto nähdään pääasiana.

Kolmannen kokoelman ollessa tekeillä muuttui pohjoismaiden poliittinen tilanne talvisodan myötä ja Lagercrantzin henkilökohtainen tilanne Martina Ruinin kanssa avioitumisen myötä (1940). Hän ei enää ollut yhtä riippuvainen vanhemmistaan eikä yhtä selvästi suomenruotsalaisen ystävänsä Inga Lindholmin neuvojen ja muun vaikutuksen alainen, mikä näkyy runoissa rohkeampina aihevalintoina ja riimittömän distikonmitan mukaantulona. Runojen *Agnes Charlotta* (1943) ja *Svart är min moders hår* (1943) esikuvista ei ole epäselvyyttä, ja ensin mainitussa on myös

antiikin eleginen mutta käytössä. *Min generation* taas kuvaa elegisistä runoista kaikkein selvimmän sodan ja natsismin aiheuttamaa voimattomuuden tunnetta.

Uusien runomuotojen kokeilun voi nähdä paitsi riippuvuuden vähenemisenä myös henkilökohtaisena protestina kaikkea lapsuuteen, nuoruuteen ja lähipiiriin liittyvää kohtaan. Uusina teemoina mukaan ovat tulleet elämän harhaisuus (esim. *Två variationer på ett motiv*), kaikkeuden alkuperän probleema (esim. *Indianen om Gud*) ja ajatus kuolemasta vapauttajana (esim. *Svart är min moders hår, Dröm*). Kolmatta kokoelmaa voi pitää siirtymävaiheena yhdeksäntoista vuotta myöhemmin ilmestyneen *Linjer*-kokoelman (1962) ajatusmaailmaan ja rakenteisiin, joissa sanoman korostaminen on vienyt lopullisesti voiton riimittelystä, sidotusta mitasta ja runojen sovinnaisuudesta - tekijöistä, jotka aiemmissa kokoelmissa johtivat lukijan helposti virhetulkintoihin. *Linjer*-kokoelmassa riimit ovat harvinaisuuksia mutta käytettyihin 14 riimipariin on ladattu sitäkin enemmän merkitystä.

Linjer-kokoelman runoissa ei varsinaisesti enää esiinny uusia teemoja edellä mainittujen lisäksi, mutta runojen tyyli, näkökulma ja asenne muuttuvat radikaalisti: vapauden puute ilmenee vapauttamisena, vapaustaisteluna; aitouden ja oikeudenmukaisuuden haave kärjekkäinä teennäisyyden paljastuksina. Lagercrantz asettaa kaiken ulkoa opitun kyseenalaiseksi ja tekee varsin särmikkäitä havaintoja jokapäiväisistä uskomuksistamme sekä tavastamme käyttäen itsestäänselviltä tuntuja käsitteitä. Kun mun. puhumme moraalista, myötätunnosta, rakkaudesta ja muista tunteistamme paavillisella päätöksellä, teeskentelemme ja korostamme omaa erinomaisuuttamme. Myös vakiintuneet ja automatisoituneet riimisanat kantavat mukanaan kristillistä tekopyhyyttä.

Ruotsalaisen lyriikan rakenteet muuttuivat vuosien 1920 ja 1970 välisenä aikana yleisesti niin, että riimienkäytön kokonaismäärän väheneminen kävi rinnan kategorianvastaisten riimiparien osuuden kasvun sekä säkeenlylysten ja normipoikkeamien lisääntymisen kanssa. Selvimmän tutkimistani runoilijoista ylitysten nousevan trendin rikkoo Lagercrantz, joka on vapaamittaisiin runoihin siirryttyään (1962) käyttänyt vielä aiempaakin vähemmän ylityksiä. Säkeistöjenrajaisia ylityksiä Lagercrantzin koko tuotannosta löytyy vain yksi (runossa *Tröst för min älskling*) ja sekin peräkkäisten parisäkeitten rajalla.

Kun muoto ei ole vaatinut ylityksiä, pyrkimys yksiselitteisiin lauserakenteisiin on tullut entistä keskeisemmän esille. Tosin uusimmassa runoissa on eniten moniselitteisiä ilmaisuja, kuten uudissanoja, mutta runojen rakenne tukee selkeyttä ja tulkinnan vaivattomuutta. Myös välimerkkien ja virkkeenalkuisten isojen kirjainten käyttö on uusimmassa Lagercrantzin runoissa yhtä systemaattista kuin aiemmin.

Riimillisyyden merkitystä Lagercrantzin lyriikassa korostaa se, että juuri sidottu mitta ja riimitys ovat ratkaisevimmat syyt ylitysten käyttöön. Syy lauseiden pirstomiseen eri säkeiden kesken on toisiinsa riimittyvien sanojen saattaminen säkeenloppuiksi. Lagercrantzin kaikissa runoissa on jopa yllättävän harvoin tavoiteltu säejaon ja ylitysten avulla uusia merkitystason ulottuvuuksia. Myös Lagercrantzille tyypilliset säkeenlylytykset toki vaikuttavat runojen merkitystasoon. Mutta sen sijaan, että ne loisivat semanttista horjuvuutta ja monitulkintaisuutta, ne useimmiten päinvastoin tähdentävät juuri tiettyä lukutapaa. Lagercrantzin runoissa ei yleensä ole epäilystäkään siitä, missä lauseiden rajat ovat ja kuinka teksti on jäsennettävä.

Sjögrenin arvostelun mukaan Lagercrantz on säilyttänyt vielä *Linjer*-kokoelmasaankin kaksi runoutensa perusominaisuutta, ajatuksen ja tunteen selkeyden (Storå 1990, 10-11.) Selkeys perustuu usein tekstin kontrastisuuteen, asioiden kärjistämiseen vastakohta-asetelmien avulla. Analyysieni perusteella on löydettävissä muitakin yhtäläisyyksiä: Vapauden puutteen ja vapauttamisen tematiikka samoin kuin kuolemaan liittyvät ajatukset ovat keskeisessä asemassa kaikissa kokoelmissa. Lisäksi tietty kirkonvastaisuus, relativismi ja panteistisuus ovat läpi tuotannon toistuvia ajatusmalleja. Koko tuotannossa on keskeisenä myös taisteleva ja totuutta etsivä minä.

Linjer-kokoelma on ilmestymisensä jälkeen (1962) julkaistu teoksessa *Dikter 1935-1962* ja kolmessa valikoimassa (viimeksi 1991), joista *Tröst för min älskling* (1971) sisälsi seitsemän ennen kirjamuodossa julkaisematonta runoa. Uusien runojen vähyydestä huolimatta Lagercrantz ei ole missään vaiheessa tyystin lopettanut runojen parissa (toimittajana, arvostelijana) työskentelyä. Lehden toimittajaksi hän ryhtyi turvatakseen toimeentulonsa, ja tuotantonsa painopisteen hän siirsi proosan puolelle, koska hänen runojensa sanoma ei tavoittanut lukijoita riittävän hyvin. Lagercrantz halusi tulla ymmärretyksi "oikein". Hänen keskeinen periaatteensa on, että tekstin on oltava selkeää ja "pysyttävä uskollisena todeksi koetulle". Suorasanaisten ajatusten tilittäminen ei kuitenkaan näy soveltuneen hänen kaikkiin tarkoituksiinsa. *Linjer*-kokoelmahan syntyi niin, että ollessaan Danten vaikutuksen alainen Lagercrantz päätyi muotoilemaan kaikkein kompleksisimmat miellelyhtymänsä runoiksi, ennen kuin oli valmis kirjoittamaan analyttisen teoksensa *Från helvetet till paradiset* (1964).

Linjer-kokoelman aggressiivisesta ilmaisutavasta huolimatta jotkin runoista ovat rakenteeltaan yllättävän kurinalaisia, kuten käy ilmi esimerkiksi runojen *Jag säljer ut* ja *På halva banan* analyyseista. Säkeittäisen tavumäärän kaavamainen säännöstely on edelleen monissa runoissa tallella. - Samoin kuin Lagercrantzin lyyriikon uran valintaa voidaan pitää keuhkotautiparantolassa syntyneen, ammatillista tulevaisuudenkuvaa koskevan identiteettikriisin ratkaisuna, *Linjer*-kokoelmaa voidaan pitää hänen 1940-luvulla syntyneen eettisen identiteettikriisinsä lopullisena ratkaisuna. Jos Lagercrantzin kahta ensimmäistä kokoelmaa kutsutaan teesiksi ja seurannutta prosaistivaihetta antiteesiksi, niin neljännen kokoelman voidaan sanoa toteuttavan hyvin synteessin ajatuksen. Dialektisen prosessin klassisen määritelmän mukaisesti uudessa maailmankuvassa on jäljellä vanhaa ainesta, joka on uudessa kontekstissa saanut uutta merkitystä. Väliin jäävä kolmas kokoelma, jonka myötä Lagercrantz ajautui kyseiseen maailmankuvan kriisiin, on puolestaan osoitus jatkuvasta maailmankuvan vähittäisestä muutoksesta.

Riimeistä luopuminen ja säkeenlylysten vähentäminen on Lagercrantzin viimeisessä kokoelmassa kompensoitu runsaalla normipoikkeamien käytöllä. Poikkeamat ovat luonteeltaan varsin erilaisia kuin aiemmin, jolloin ne koskivat usein sanajärjestystä ja metaforatkin olivat tyyppiä: – röd i skägget av en stripig ljun; -- sammetskjolen sjöng sin mörka sång; -- låg min kärlek livlös i min hand; -- längtan dör fast längtans pulsar brinna. Näihin sovinnaisiin ja lähes automatisoituneisiin kielikuviin sekä lieviin kielipillisiin rikkomuksiin verrattuna viimeisen kokoelman tuoreet metaforat ja uudissanat ovat radikaaleja: apiv, vops och nedna (< vipa, spov och anden); -- ingenting, en docka utan huvud, utan kropp. Jag -- vaggas min docka ingenting och utan ord en visa sjunger jag; -- medkänslans växelmynt; inlagda broderskap; helgonglorior i olja; -- släng evigheten till honom, må han

gnaga dess torra ben. Nyt poikkeamat ovat usein merkitystasolla, niin että eri säkeiden välille syntyy jännitteitä. Näin runoilija pakottaa lukijan etsimään sanomaa tulkintatasolta, sillä sananmukainen taso on usein mieletön.

Voidaan siis todeta, että proosan kausi (1943-1962) on auttanut Lagercrantzia kirjoittamaan ilmaisuvoimaisempia runoja. Ja kääntäen voidaan sanoa, että lyriikka on ollut edellytys tehokkaille ja ytimekkäille kuvailmaisuille proosatekstissä (vrt. Forser 1990, 23). Koska Lagercrantz on poiminut kummastakin genrestä ne ominaisuudet, joiden avulla hän parhaiten pystyy ilmaisemaan itseään, olisi väärin nimittää häntä joko vain prosaistiksi tai vain lyyrikoksi. Huomion arvoista - joskin luonnollista - on, että *Linjer*-kokoelma syntyi Lagercrantzin ollessa *Dagens Nyheterin* päätoimittajana. Lehden 60-luvun radikalismia voidaan näin ollen pitää osaltaan myös antiteesinä Lagercrantzin nuoruudentuotannolle.

Siv Storån hypoteesi (s. 28), jonka mukaan Lagercrantz on pohjimmultaan ennen kaikkea lyyrikko, vaikka joutuikin olosuhteiden pakosta ryhtymään prosaistiksi, on sikäli kiintoisa, että sen kommentointi tuo esille useita keskeisiä asioita Lagercrantzin lyriikasta.

'**Taloudellinen este**': Se, että Lagercrantz 1930-luvulla päätti ryhtyä lyyrikoksi, ei merkitse sitä, että hän todella olisi uskonut turvaavansa toimeentulonsa runojen kirjoittamisella. Suomen ja Ruotsin kaltaisissa muutaman miljoonan asukkaan maissa on varsinkin aloittelijalla pakko olla varsinainen ansiotyö erikseen, eikä tämä seikka suinkaan estä kirjoittamasta mihin tahansa genreen lukeutuvaa tekstiä. Monet kirjoittavat työnsä ohessa "pöytälaatikkoonkin".

'**Tekninen este**': Myöskään muoto sinänsä ei ole mikään este, joskin runojen suosio riippune huomattavasti siitä. On kuitenkin ilmeistä, että kirjoittamisen terapeuttinen funktio (vapauden ja vapautumisen ajatus), jota Lagercrantz itse on korostanut eri yhteyksissä, oli parantolaan joutuneelle nuorelle miehelle lyriikan tärkein tehtävä ja ensisijainen päämäärä. Tällöin ei myöskään riimirunojen työläydellä ollut väliä. Sitä paitsi mikä tahansa kirjallinen työ vaatii herpaantumaton otetta ja valmiutta uudelleen kirjoittamiseen.

'**Psyykinen este**': Lagercrantzin haluttomuus loukata lähipiiriään - olipa kyseessä kohteliaisuus tai rohkeuden puute - ei myöskään ollut este lyriikan kirjoittamiselle. Juuri runoihin, hallitun ja hallitsevan muodon alle, hän pystyi kätkemään sen, mitä ei suorasanaisesti olisi rohjennut tuoda julki. Se, että hän itse tiesi kuvanneensa omaa ahdistustaan ja sen syitä mm. linturunoissaan, oli hänelle kirjoittamisen terapeuttisen vaikutuksen kannalta tärkeintä. Ilmeisesti kyseessä oli hänen tapaukseen jopa ainoa mahdollinen patoutumien purkamistapa. Jos tahdikkuuden muodostamaa psyykkistä estettä ei olisi ollut, runot olisivat ehkä välittömämpiä. Esimerkiksi *hemlighet* runojen *Den döda fågeln* ja *Sparvhöken* viimeisenä sanana korostaa ajatusta runoilija-minän sulkeutuneisuudesta.

'**Aihepiirin rajallisuus**': Lagercrantzille riimit, jambinen tai trokeinen mitta ja luontoaiheet olivat oivallisia apuneuvoja, kun piti kuvata omaa ahdistusta niin, etteivät lähipiirin ihmiset loukkaantuisi. Aihepiirin rajallisuus hänen ensimmäisissä runoissaan johtui elinympäristön ja virikkeiden puutteen lisäksi ilmeisestikin siitä, ettei hän kyennyt keskittymään muihin aiheisiin, ennen kuin oli purkanut patoutuneet tunteensa. Juuri tunteiden ja tajunnan irrationaalisen aineksen näytteillepano on tekijä, joka yhdistää valtaosaa hänen kaikista runoistaan.

Se, että Lagercrantz debytoi runokokoelmalla eikä romaanilla, johtuu suurelta osaltaan hänen ystävättärensä Inga Lindholmin mielipiteistä. Runojen riimillisyyteen ja sidotun mitan käyttöön ovat vaikuttaneet ulkoa opitun lyriikan tradition lisäksi myös Lagercrantzin sukuun kuuluvat kirjailijat: Geijer, Anna Hamilton-Geete, Hugo Hamilton ja Agnes von Krusenstjerna (OL 1982, 90-91). Mutta eniten kaikista on ehkä kuitenkin asiaan vaikuttanut Ingan kanssa yhteinen päiväkirja, johon merkinnät tehtiin runomuotoisella kronikkatyylillä, riimillisinä ja sidottumittaisina. (Storå 1990, 383.)

Kun Lagercrantz kuitenkin kolmannen kokoelmansa valmistuttua totesi, ettei hän voi enää jatkaa runoilijana, tämä johtui ilmeisimmän seuraavista syistä: Hän oli jo sanonut kaiken, mitä hän tiukkaan muotoon valetulla runolla saattoi sanoa, mutta muodosta oli tullut pakkomielle ja uuden tyylin hyväksyminen ja omaksuminen vaati aikaa.

Ottaen huomioon, mitä riimityksen vallasta ja merkityksestä on edellä todettu, on ilmeistä että Lagercrantz oli myös turhautunut nikkaroituaan kymmenen vuotta riimien parissa, ja proosa, joka kiinnosti häntä yhtä paljon, oli hänelle lähes viljelemätön alue.

Lagercrantzin lyriikka viesti jotain aivan muuta kuin hän itse oli tarkoittanut, ja nimenomaan sanoman perille meneminen oli hänelle tärkeätä. Tästä syystä Lagercrantz on jättänyt enemmän panostamisen lyriikkaan vielä *Linjer*-kokoelman jälkeenkin. Vaikka hän oli päässyt riimityksen pakkomielleestä ja vaikka uusi muoto paremmin ilmaisi hänen tuntojaan, hän ei katsonut olevansa runoilija, koska hänen ensisijainen ja aina ajankohtainen tavoitteenaan oli täsmällisyys ja yksiselitteisyys kamppailussa yhdenvertaisuuden ja oikeudenmukaisuuden puolesta.

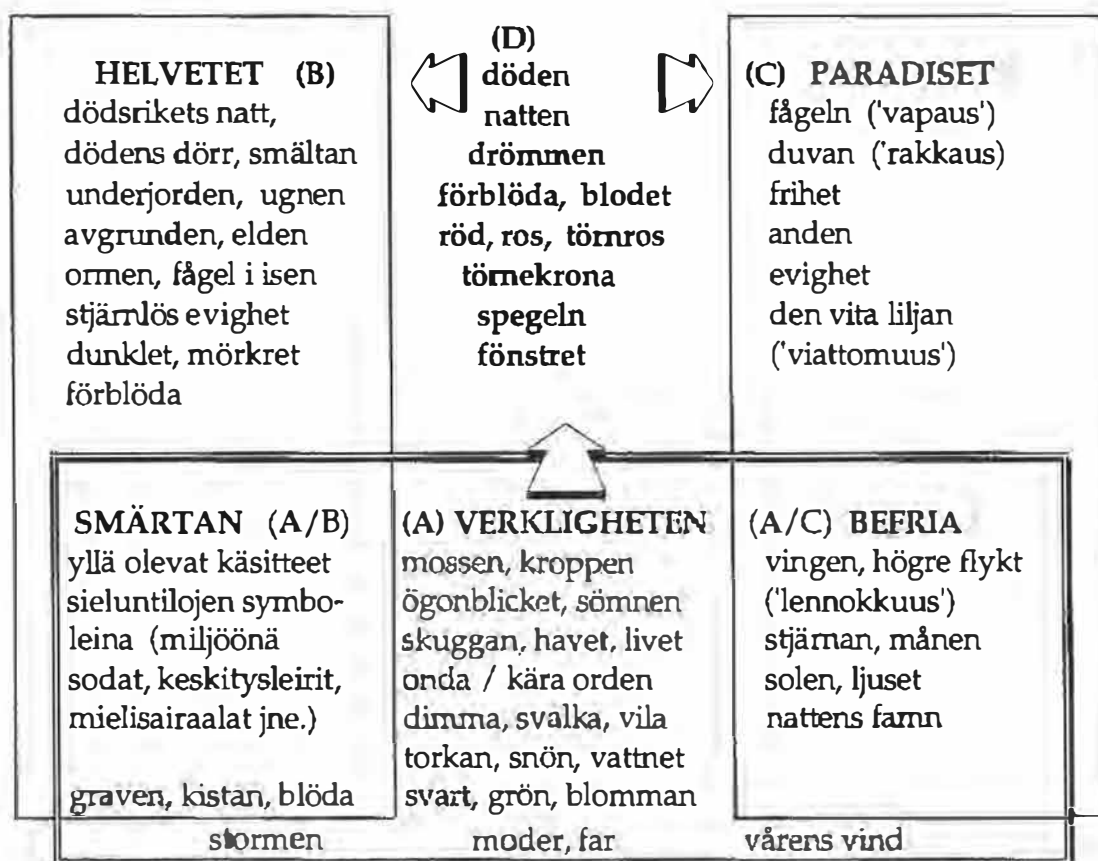
Lagercrantzin kehitykseen lyyrikosta prosaistiksi pätee sama kuin hänen käyttämänsä lyyrisiin rakenteisiin: kummassakin tapauksessa on kyse tietoisesta valintapäätöksestä. Hän on valinnut ne riimit, sen muodon ja myös sen genren, jolla on uskonut parhaiten pystyvänsä ilmaisemaan itseään. Toisin sanoen Lagercrantz on aina tietoisesti valinnut kulloisiinkin olosuhteisiin parhaiten sopivat ilmaisukeinot eikä lyriikan tuottamisesta luopumiseen ole ollut mitään ulkoista pakkoa. Niin kauan kuin häntä kiehtoi kristillisen moraalin mukainen ajattelu, mitaltaan ja riimitykseltään viimeistelty lyriikka oli paras ilmaisukeino. Se sopi hyvin myös hienotunteiseen (lähipiiriä loukkaamattomaan) kätkeyden merkitysten kirjaamiseen. Vapaamittaisena lyriikka sopi sen tapaisten tunteenpurkausten esittämiseen, joita *Linjer*-kokoelmassa on. Lagercrantz itsekin arvioi 13.8.1992 minulle lähettämässään kirjeessä, että viimeisen kokoelman tärkeimmät ominaisuudet ovat ehkä "känslans nakenhet och våldsamhet" (ks. liite 2, s. 203).

Sillä seikalla, ettei Lagercrantz useinkaan käytä säkeenlyityksiä luodakseen monitulkintaisuutta, on ilmeinen yhteys siihen, että hän katsoo kirjailijan ensisijaiseksi tavoitteeksi "pysymisen uskollisena todeksi koetulle" (OL 1986, 84). Lagercrantzin tekstilleen asettama täsmällisyyden ja yksiselitteisyyden vaatimus onkin itse asiassa ristiriidassa lyyrisen runouden tavoitteiden kanssa. Näin ollen olisi Storån hypoteesin kannalta oikein sanoa, että Lagercrantzin lyyrikonuran tiellä oli hänen tehtävänasettelustaan johtuva psyykkinen este ja että kaikki muut mahdolliset vaikeudet ovat palautettavissa juuri kirjoittamisen päämäärän ongelmaan.

4.2 Lagercrantzin lyriikan keskeinen sanasto

Lagercrantzin runojen viestimää maailmankuvaa ja asennetta voidaan lähestyä sellaisten sanojen avulla, jotka toistuvat muita useammin ja joista osaa käytetään myös symbolisessa merkityksessä. Tosin kuvasta tulee pelkistetty, eikä Lagercrantzin relativismi pääse oikeuksiinsa. Enimmät näistä käsitteistä toistuvat läpi koko Lagercrantzin tuotannon samassa merkityksessä tai ainakin samaan asenteseen liittyen. Runojen maailmankuva hahmottuu kolmeksi osittain päällekkäiseksi kentäksi oheisen kaavion mukaisesti.

KUVIO 1 Lagercrantzin runojen maailmankuva niiden keskeisen sanaston näkökulmasta havainnollistettuna.



A = TODELLISUUS; B = KAUHUN MAAILMA; C = HAAVEIDEN MAAILMA;
D = VÄLITTÄVÄT TEKIJÄT (todellisuudesta ideoiden maailmaan)

Yhtäällä ovat todellisuus, todeksi koettu maailma ja tämä hetki, joita parhaiten kuvastavat syklisyyden ajatus, sana *kroppen* merkitsemässä 'kaikkea ruumillista' sekä sana *mossen*, joka edustaa sananmukaisella tasolla runoilija-minän lapsuudenmaisemaa sekä symboloi hänen sielunmaisemaansa ja toimii runon tapahtumien viitekehysenä. Toisen kentän muodostavat haaveet, tavoitellut ja kaihotut asiat, esimerkiksi oikeudenmukaisuus, vapaus ja elinvoimaisuus, joita yleisimmällä tasolla

edustavat symbolit *fågeln*, *duvan*, *vingen* ja *vatten*, jotka eri tavoin liittyvät usein toistuviin sanoihin *frihet* (ideamaailmassa) ja *befria* (todellisuudessa). Kolmannessa kentässä sijaitsevat tulevaisuuden pelot, joita terävimmän kuvaavat ensimmäisten kokoelmien ilmaisut, *dödsrikets natt* ja *dödens dörr*, sekä viimeisen kokoelman sanat, *smältan*, *helvetet* ja *underjorden*, jotka konkreettisten tai ideamaailmaan kuuluvien tarkoitteidensa lisäksi merkitsevät 'helvetillistä sieluntilaa'.

Edellisten kolmen kentän lisäksi maailmankuvaa ohjaavat (mm. uskontoon ja moraaliin liittyvät) välittävät käsitteet, jotka toimivat ilmaisuihin portteina ja johtavat nykyisyydestä haaveiden tai kauhujen maailmaan. *Döden* on näistä symboleista useimmin toistettu; symboli se on siksi, että se merkitsee myös 'henkistä kuolemaa' ja tietyn latauksen (rakkauden) loppua. Sekä *döden* että *natten* ovat välittäjän tehtävässä toimiessaan sikäli neutraaleja, että ne voivat johtaa toivotulle tai epätoivotulle puolelle. Esimerkiksi metafora *nattens fann* luo mielikuvan turvallisuudesta ja *natten* toimii myös porttina luovaan ja henkisesti eheyttävään alitajuntaan. *Döden*-sanakin saa usein toivottuja ja sovittavia piirteitä, kuten runossa *Fönsterkorsets skugga*, jossa rakkauden 'kuolema' mahdollistaa uuden elämän. Myöskin *spegeln*, *fönstret* ja *drömmen* ovat ylipäätään läpikulkuteitä toiseen todellisuuteen. Sen sijaan Lagercrantzin runoissa 'vesi' (eri muodoissaan) ei muodosta peilinkaltaista läpäistävää kalvoa vaan esiintyy ainesanana ja symboloi hedelmällisyyttä (*vattnet*, *fukten*) ja äitiä tai elämän merta (*havet*).

Joukko ilmaisuja on sikäli neutraaleja, että ne voivat kuulua sekä positiiviseen että negatiiviseen tulevaisuudenkuvaan. Kuten *evighet* voi tarkoittaa kumpaa tahansa kuoleman jälkeistä olotilaa, myös *blod* voi liittyä kärsimyksiin ja sanaan *förblöda* tai 'uhrilampaan sovitukseen' sanojen *ros* ja *törnros* välityksellä. *Röd* voi olla merkinä uhkaavasta vaarasta tai toimia 'ruusun' ja 'veren' määreenä. Edelleen *anden* ('henki', 'sorsa') saattaa olla *fågel i isen* tai sen päämääränä voi olla *högre flykt*; se voi siis kuvata 'sielun jähmettymistä' tai 'lennokkuutta'.

Nykyhetken todellisuutta edustavat sanat *livet* ja *ögonblicket*. Jälkimmäinen on lähempänä haaveiden maailmaa merkitessään selvänäköistä, onnellista, mystistä silmänräpäystä. 'Elämän' piiriin kuuluvat yleiskäsitteen *mossen* lisäksi lähes neutraaleina tekijöinä *skuggan*, *dimman* ja *sönnen*, jotka merkitsevät elämän 'harhaisuutta ja epävarmuutta', sekä *kära* ja *onda orden*, kuvaamassa sosiaalista toimintaa ja kommunikaatiota. Oman elämän alkuperään viittaavat sanat *far*, *moder* ja *havet*, kun taas *brunnen* tarkoittaa vitaalisuuden lähdeä.

Elämän ollessa parhaimmillaan, siihen liittyy sellaisia käsitteitä kuin väri *grön*, esteettiseen elämukseen viittaava *blomma*, rauhaa ja tasapainoa kuvaavat *vila* ja *svalka* sekä elämän uusiutumista tarkoittavat kuvat 'pesivistä linnuista', 'keväästä' (*vårens vind*) ja 'kesästä'. Runon tilanteesta riippuen tällaiset symbolit liittyvät joko todellisuuteen tai tavoiteltavaan haavemaailmaan. Samoin on laita adjektiivin *vit*, joka voi esiintyä todellisen 'talvisen kylmyyden' määreenä mutta esimerkiksi myös viattomuuden symbolina.

Kun elämä on keuhnoimmillaan, kuvaileva väri on *svart*; 'talveen, syksyyn ja kylmyyteen' liittyvä kuvasto on leimallista (*höstliga stormen*), samoin 'helvettiin' viittaava käsitteistö (*ugnen*, *elden*, *avgrunden*, *ormen*). Tukalan elämäntilanteen piiriin kuuluvat myös *torkan* kuvaamassa 'luovuuden puutetta', *kistan* ja *graven*

tarkoittamassa olotilansa vangiksi jäämistä ja *blödande*, joka edustaa myös psyykkisiä vammoja.

Kaikille kauhukuviiin liittyville käsitteille on yhteistä, että ne ainakin jollain merkitystasolla voivat kuulua elämän arkitodellisuuteen - kun taas haaveet vapaudesta, lähimmäisenrakkaudesta, viattomuudesta ja jatkuvasta vitaalisuudesta voivat toteutua vain osin ja suhteellisesti. Ihminen voi tuhota ja tuhoutua täysin mutta täydellistä hänestä ei saa millään. Juuri tästä tosiasiasta syntyy jännite Lagercrantzin runoihin: niissä kuvataan tuhoaan vastaan epätoivoisesti kamppailevaa ihmistä.

4.3 Lagercrantzin runojen ilmentämä maailmankuva

Juha Mannisen esittämästä maailmankuvan osa-alueiden erittelystä lähtien saadaan seuraavat luonnehdinnat Lagercrantzin eri kokoelmista.³¹

1&2) Maailmankaikkeuden olemukseen nähden kokoelmat *Den döda fågeln* (1935) ja *Den enda sommaren* (1937) pitäytyvät varsin pitkälti uskonnollisessa näkökulmassa. Avaruudellisuus tulee esille ajatuksina taivaasta (esim. *Stjärnvandring*) ja uskona ihmiskunnan ulkopuolisen korkeamman auktoriteetin olemassaoloon (esim. *Till Gycklaren av Notre Dame*). Runoissa ei esitetä mitään fantasioita tuonpuoleisesta elämästä vaan esitetty toiminta tapahtuu eliniän, osin unien, puitteissa. Uskoa ei tuoda esille julistaen eikä erityisen osoittelevasti mutta runojen asenne edellyttää yleensä kuitenkin kuin mainitsematta jätettynä itsestäänselvyytenä, että iankaikkinen elämä on totta. Tosin kirkko ja kirkollisuus tiukkoine opinkappaleineen ovat alusta alkaen runojen antipatian kohteena.

Kokoelmassa *Dikter från mossen* (1943) asenne tuonpuoleiseen ja korkeampaan auktoriteettiin on varauksellinen ja *Linjer*-kokoelmassa (1962) ikuisuus kielletään ivallisilla sanoilla. *Linjer*-kokoelman viimeisessä runossa *Slutord i februari* runoilija-minä tekee silti puolittaisen tunnustuksen: *Jag erkänner att livets räknestycke / ej stämmer utan paradiset*. Kaksi viimeistä säettä kuuluvat: *Vem vore jag att neka dem den drömmen / i verklighetens hårda värld av sten* (OL 1964, 102 / Lr 1962). Näissä säkeissä on kuitenkin korostettu sitä, kuinka paljon maailmassa on tuskaa, hätää ja epäoikeudenmukaisuutta ja että ihminen tarvitsee 'haaveita' jaksakseen elää. Näin ollen tunnustukseen sisältyy samalla kritiikkiä; oikeastaan siinä ei kielletä - muttei myönnetäkään mitään. Runossa asetetaan kaikki kyseenalaiseksi, ja runoilija-minä tekee siinä itselleen ja lukijalleen vanhan, tutun kysymyksen: Onko kuolematon sielu ja iankaikkisuus olemassa? Erona aiempiin Lagercrantzin runoihin on, ettei runoilija-minä pyri itse antamaan vastausta vaan jättää ratkaisun tekemisen lukijalleen.

Useimmat viimeisen kokoelman runoista eivät ota millään tavalla kantaa tuonpuoleiseen, joten ne viestivät epäsuorasti runon *Döden och vi* asennetta, että elävän kuuluu keskittyä elämään eikä kiusata itseään asioilla, joista ei voi sanoa mitään varmaa. Ajatus on jokseenkin sama kuin Wittgensteinilla: "Wovon man nicht

31 Numerot 1-4 viittaavat Mannisen erittelyyn kohtiin (luku 2.3, s. 42). Kohdan 5 yhteiskuntaa ja historiaa koskevat huomiot sivuutan tässä yhteydessä, koska samat asiat tulevat esille tuonnempana Jonesin mallin mukaisessa jäsentelyssä, sen kohdassa 6 (ks. s. 179-182).

sprechen³² kann, darüber muß man schweigen" ('Mistä ei voi puhua [järkevästi, väitellä], siitä on vaiettava'. Wittgenstein 1984, 88: §7).

Maailmankaikkeuden alkuperää suoranaisesti käsittelee Lagercrantzin runoista vain *Indianen om Gud*, ja kuten jo runon nimestä voi arvata, ratkaisu on myyttinen, hyvin luonnonläheinen ja panteistinen: Eri eläimet ja kasvit ovat vakuuttuneita, että kaiken takana on juuri niiden itsensä kaltainen olento. Myyttiseen ratkaisuun viittaa myös useissa runoissa toistuva elämän syklistyyden idea, jonka mukaan ihminen kuuluu vain pienenä osasena kaiken olevaisen kiertokulkuun, jossa syntymän, elämän ja kuoleman vuorottelu ovat toistensa edellytyksiä. Esimerkiksi runon *Mossen* syklistyyteen sisältyy epäsuorasti ajatus, että kaikella on alku ja loppu, ehkä useitakin alkuja ja loppuja.

Kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa ihmisen suhde jumaluuteen ja yliluonnolliseen saa kristillisiä ja fatalistisia painotuksia (esim. *Middagsrast*, *Mossen*, *Fönsterkorsets skugga*, *Avsked på kajen*, *Stjärnan*). Kolmannessa kokoelmassa esiin tulevat ihme (runossa *Sparvhöken*) sekä luonnonvoimien ja alitajunnan personifiointi (esim. *Nattens genius*). Tosin runsaasti elollistamista sisältyy jo runoon *Mossen*. Viimeisessä kokoelmassa jumaluus, sellaisena kuin kristillinen kirkko siitä opettaa, on kritiikin kohteena. Sen sijaan *Linjer*-kokoelmassa on omistettu kaksi runoa hedelmällisyyden ja elinvoimaisuuden jumalattarelle: runossa *Vattengudinnan* sitä anellaan apuun, vapauttamaan (henkisestä) kuivuudesta, ja runossa *Livet föds* koittaa viime hetken pelastus.

3&4) Ihmisen suhdetta luontoon voi kaikkien kokoelmien osalta luonnehtia panteismiin taipuvaiseksi. Luonto sinänsä on arvo, toisaalta se myös kuvastaa ihmisen sielunmaisemaa. Sen sijaan runojen minän käsitys itsestään ja suhteestaan toisiin muuttuu radikaalisti tultaessa uusimpiin runoihin. Aiemmin syyllisyydentunnolla, nöyryydellä ja alemmuudella kuormitettu minä on *Linjer*-kokoelmassa muuttunut aggressiiviseksi, itsetietoiseksi ja ivalliseksi. Kristillistä tekopyhyyttä ruotivissa runoissaan Lagercrantz (kertojan ivallisen asenteen välityksellä) kritikoi sen kaltaisia asioita kuin yksioikoista tuomitsemista ja epäaitoa elämäntapaa. Hän puolustaa mielipiteenvapautta (totuuden relativismia), humanistisia arvoja sekä avoimuutta ja välittömyyttä suhteessa luontoon ja lähimmäisiin.

Lagercrantzin lyriikan kaksi keskeisintä maailmankatsomuksellista komponenttia ovat vapaudenkaipuu ja kuoleman pohdiskelu, joista kumpaankin liittyy sosiaalinen aspekti. Ajatukset kuolemasta tosin liittyvät pikemminkin käsitykseen itsestä ja ihmisenä olemisesta - mutta tämän käsityksen laatu puolestaan kuvastuu asenteissa toisia ihmisiä ja yhteiskuntaa kohtaan. Runoissa vapaus esitetään kadotettuna, katoavaisena tai puuttavana, ja ihmisen kuolevaisuus nähdään ainakin osasyllisenä, kaiken taustalla olevana vapauden riistäjänä. "Vapaus jostakin" tarkoittaa siis usein henkistä tilaa, pääsyä henkisestä tuskasta ja ahdistuksesta. Tämän takia kuolemaan suhtaudutaan ambivalentisti ja se nähdään toisinaan myös lopullisena elämän päätepisteenä ja vapauttajana.

Sikäli kuin runojen ilmentämä vapauden puute ja ahdistuneisuus eivät johdu kuolemanpelosta, niiden syyt ovat yleensä sosiaalisia. Runojen minä on pääsääntöisesti rinnastettavissa Lagercrantzin autobiografisten tekstien minään, sillä samat

32 Vanhimmissa painoksissa verbi on reden.

asenteet ja sanonnat on löydettävissä myös proosamuotoisina ja tekijän omasta persoonasta kertovina. Näin ollen runojen asenteiden taustalla olevat sosiaaliset syyt ovat selitettävissä. - Yläluokkaisen, aatellisen syntyperänsä takia Lagercrantz on lapsuudestaan lähtien tuntenut syyllisyyttä yhteiskunnallisesta statuksestaan sekä muukalaisuutta ja ulkopuolisuutta lähipiiriään kohtaan. Hänen isänsä Carl käytti perinteisiä yksinvaltiaan otteita perhettään kohtaan, ja koska Carlilla ei ollut silmää ihmisten henkiselle hyvinvoinnille eikä tunneseikoille, hän tuli ymmärtämättömyytään johtaneeksi vaimonsa mielisairaalaan ja kaksi lapsistaan itsemurhaan. - Näin ainakin Lagercrantz itse kertoo kokeneensa ympäristönsä; ymmärrettävästi syysuhteita on yksinkertaistettu.

Yksi Lagercrantzin runojen ja muun tuotannon yhteisistä piirteistä on asennoituminen tapahtumiin lapsuuden näkökulmasta. Minä muistelee lapsena kokemiaan järkytyksiä ja menetettyä nuoruuttaan, joiden avulla hän pyrkii selittämään omaa nykyisyyttään. Keskeisellä sijalla kuvauksissa ovat äidin suru ja perheen pingottunut ilmapiiri. Kaikki tämä on varsin hyvin ymmärrettävissä myös yleisinhumilliseen kokemukseen perustuvana kuvastona - mutta myös biografiset yhteydet ovat todettavissa. Storå jopa toteaa artikkelissaan *Olof Lagercrantz' förblivande krets*, että kirjailija on kaikissa kaunokirjallisissa tuotoksissaan käsitellyt lähipiiriään. "När Lagercrantz talar om sin första krets - och jag har här försökt visa att han alltid har gjort det - rör han vid den innersta drivfjädern för sitt skrivande och handlande." Lukijan mielenkiinto kuitenkin säilyy jatkuvasti uusiutuvan näkökulman ja herkeämättömän kielellisen viimeistelyn ansiosta (Storå 1983, 99-100).

Perheen ilmapiirin lisäksi Lagercrantzia ovat hänen omien tekstiensä mukaan ahdistaneet mm. muistot niistä kokemuksista, jotka hän kävi läpi jouduttuaan potilaaksi keuhkotautiparantolaan. Epäonnistumisenpelko, joka kuvastuu hänen runoistaan, sopii hyvin yhteen muissa teksteissä kuvattujen traumaattisten lapsuuden olojen kanssa; samoin se, että runojen tilanne peilataan usein kuoleman peiliä vasten, korostaa epävarmuutta tulevasta. Lagercrantzin ensimmäisissä kokoelmissa (1935, 1937) kuolema tulee esille yksittäistapauksina: runoina kuolemantapauksista ja muistorunoina, joita yhdistää se, että niissä pyritään etsimään sovittavaa (tavallaan myös alistuvaa) näkökulmaa ja löytämään kuolemantapauksista myös jotain positiivista. Niissä elätellään toiveita kuolemanjälkeisestä paremmasta olotilasta tai esitetään kuollut 'lepäämässä' sukulaistensa turvallisessa läheisyydessä. - Runojen kirjoittaminen on Lagercrantzille itselleen ollut selvästikin keino pyrkiä edes jossain mielessä vapaaksi ja kuolemattomaksi.

Vapauden symbolina Lagercrantzin runoissa toistuu sana *fågeln*, joka toisinaan on korvattu jollakin tietyllä lintulajilla. Vapauteen liittyen *fågeln* on myös sananvapauden ja runouden symboli, ja lisäksi se viittaa runoilun ja runojen lukemisen terapeuttiseen, vapauttavaan funktioon. Lagercrantzin itsensä mukaan joidenkin runojen (esim. *Den döda fågeln*) lähtökohtana ja innoittajana on ollut mystinen haltioitumiselämys - vapauttava kokemus sekä - joten 'linnun' voi tulkita myös uskonnolliseksi symboliksi (OL 1982, 163-164).

On kuitenkin huomattava, että vaikka 'lintu'-sana onkin - myös kussakin yksittäisessä tapauksessa - tulkittavissa moniselitteisesti, se saa eri yhteyksissä melkoisen poikkeavia merkitysvivahteita ja toisinaan se tarkoittaa jopa yksinomaan 'todellista lintua'. Paradoksaalista kyllä mutta 'linnut' - vapauden symbolit - näyttävät lopulli-

sesti saavan vapautensa vasta kun runoilija-minä lupaa, runossaan *Mina gamla fåglar*, lopettaa niiden kirjallisen käytön ja orjuuttamisen.

Lagercrantzin vuoteen 1943 mennessä julkaisemat linturunot voi ymmärtää myös historiallisen tilanteen kuvina: *Den döda fågeln* on osaltaan myös tuhon enne ja *Sparvhöken* tilittää toisen maailmansodan ja juutalaisvainon herättämiä tunteja. Hänen mielestään kriitikot ovat kuitenkin kiittäneet häntä vain kuolleiden 'lintujen' kauneudesta, joka vetoaa myötätuntoon. Näin ollen hän katsoo epäonnistuneensa runoilijana (OL 1982, 170).

'Linnuista' duva esiintyy paitsi vapauden myös rakkauden symbolina. Vapauden symboleina taas toimivat 'lintujen' lisäksi 'kukat', kuten esimerkiksi liljan osalta on todettu. Runossa *En okänd ört* (1935) 'yrtti' edustaa selvästi jotain elämänmyönteistä arvoa, sillä se on saanut runon viimeisissä säkeissä selityksen: *Blomman, vars doft / förgängelsen fruktar* (OL 1964, 29). 'Ruusu', joka toimii vapauttajana runossa *En blödande ros* on taas sukua 'orjantappuralle', sillä *blödande* viittaa sekä 'kukan' väriin että kristityille tärkeään veren mysteeriin. Runon minä rukoilee 'mestaria taitamaan' tämän 'vertatihkuvan ruusun' itselleen vapauttaakseen sillä 'sydämensä', joka on 'panssaroitu' ja 'epätahdissa koko maailman kanssa'. Runo loppuu toteamuksiin: *Där fäster jag rosen / och allt blir bra. / Visst blir allting bra* (OL 1964, 97 / Lr 1962). Nämä säkeet voi yhtä hyvin ymmärtää todisteluna kuin ironianakin. Lagercrantzin 'ruusu' ja 'yrtti' näkyvät olevan sukua sille Karlfeldtin runokukalle, jota kuvataan runossa *Villgräset*. Tämä yrtti houkuttelee metsässäkulkijan luokseen 'satujen maahan' ja aiheuttaa mystisen elämyksen ykseydestä 'kuningatar Luonnon' kanssa (Karlfeldt 1974, 49 / V.k.v. 1895).

Lagercrantzin uusimmat runot *Linjer*-kokoelmasta lähtien viestivät asennetta, että ihmisen vapaus on suhteellista ja tämän takia hänen omasta elämänsä suhtautumisestaan riippuvaista. Niin kauan kuin ihminen keskittyy pohtimaan omaa kurjuuttaan, hän on pakkomielleensä vanki. Sen sijaan luova toiminta ja hyvä taide sekä toisaalta lepo ja antautuminen 'yön suojelushengelle' pystyvät vapauttamaan ihmisen ahdistuksesta. Sikäli Lagercrantzin runojen ilmentämä asenne on samoilla linjoilla Heideggerin kanssa, että vapautumisen ensimmäisenä ehtona nähdään tietoinen välien selvittäminen kuoleman kanssa (esim. *Döden och vi*).

Viimeisessä kokoelmassa on myös Lagercrantzin metafyyminen, ikuisen elämän ja helvetin olemassaoloa koskeva probleema saanut ratkaisunsa helvetin osalta. Helvetin paikkana Lagercrantz kieltää sillä perusteella, että kristinuskon on rakkauden uskonto. Jo Danten *Inferno* näyttää käytännössä, kuinka mielettömiä ovat vanhateamentillinen laki ja jumalakäsitys täytäntöönpantuina. Samoin tekevät Lagercrantzin runot. On mahdotonta rakastaa jota kuta ja samalla tuomita hänet ikuisen kadotukseen. Sen sijaan toivotonta sieluntilaa voidaan kutsua helvetiksi. Helvetillisestä olotilasta katsottuna ei ole valoa, ei näköalaa eikä mitään myönteistä koko elämässä. Jokainen lohdun ajatus tulee kielletyksi ja jäljellä on vain sanaton tuska. Mutta tarvitaan vain yksi valonsäde, pienikin toive paremmasta ja koko helvetti lakkaa olemasta.

Lagercrantzin runoissa myös vapaus mielletään yksilön kokemuksena - silloinkin, kun kyse on "positiivisesta vapaudesta" (oikeudesta johonkin). Myöskään hänen muissa teksteissään ei oleteta ihmiskunnan pyrkimysten kohteeksi "objektiivista ja absoluuttista" vapauden ideaa, vaan esimerkiksi natsismi, juutalaisvainot ja sodat nähdään loukkauksina yksilöä kohtaan. Kunkin ihmisen henkilökohtainen ajattelun-

ja sananvapaus sekä oikeus ihmisarvoiseen elämään ovat ne arvot, joita runoilija-minä puolustaa. Liiallinen idealismi ja "kollektiivisen vapauden" ajatus ei sopisikaan yhteen omakohtaisesti koetun vapauden puuttumisen kanssa.

Kolmannessa kokoelmassa alkanut perustavalaatuinen asennemuutos näkyy ennen muuta siinä, että runoilija-minä on päässyt sovintoon itsensä kanssa ja uskaltaa sanoa, mitä ajattelee. Lagercrantz kirjailijana on alkanut pitää kristillistä moraalaa "turmelevana ja tukahduttavana", ja tältä pohjalta hän on päätenyt omien sekä toisten tuotosten jatkuvaan uudelleenarviointiin (Storå 1990, 315). Lagercrantzin ajatus elämästä "pitkänä heräämisestä todellisuuteen" perustuu juuri tällaisten metafyyssisten ja ontologisten peruskysymysten ratkeamiseen iän myötä (vrt. runo *Inom ramen*, s. 142). On opittava kysymään itseltään ja vastaamaan rehellisesti, sillä jokaisen on viime kädessä tehtävä perimmäiset ratkaisunsa itse.

Lagercrantzin runojen aihevalikoimassa asennemuutos näkyy selvästi. Useissa *Linjer*-kokoelman runoissa syvennytään tavanomaisiin käsityksiin ja jokapäiväisessä käytössä oleviin käsitteisiin, joita lähestytään osittain retorisin keinoin, osittain filosofisen analyysin ja systemaattisen epäilyn avulla. Näin itsestäänselvyyksinä pitämämme asiat osoitetaan kaikkea muuta kuin yksiselitteisiksi (esim. *Kärleken*, *Medkänslan*).

Uskomuksia romuttaessaan Lagercrantz mm. pyrkii löytämään kirjailijasta tavallisen ihmisen. Hänen mukaansa taide etsii ihmisiä yhdistäviä, universaaleja tekijöitä eikä erityispiirteitä. Esimerkiksi suruun, onneen, rakkauteen ja kuolemaan nähden olemme samassa asemassa. Kolmen ensimmäisen kokoelman runoissa yleisinhimillisiä asiainiloja esitetään luonnon- ja tilannekuvien avulla. Viimeisessä kokoelmassa on lisäksi mukana lähtökohdiltaankin teoreettisia mietelmiä.

Lagercrantz korostaa kirjassaan *Om konsten att läsa och skriva* useaan otteeseen myös sitä, että taiteen ja etenkin kirjoittamisen tärkeimpiä tehtäviä on vapauttaa ahdistuksesta (ks. esim. OL 1986, 12-14, 77-82). 'Neroutta' ja 'vapauttamista' yhdistävänä siltana samaan ajatuskokonaisuuteen kuuluu Lagercrantzin useasti toistama käsite **mystinen kokemus**. Tällaiseen elämykseen sisältyy, että sen aikana tietty todellisuuden komponentti nähdään **normaalista intensiivisemmässä valossa**, ikään kuin läpivalaistuna. Lagercrantzin mukaan taiteellisen neron oleellisin ominaisuus on se, että hän antaa jokapäiväiselle ja tavalliselle **intensiivisemmän ilmaisun** ja vapauttaa näin taiteen kokijan sekavista, epäroivista ja tuskaisista pohdinnoista.

W.T. Jonesin binaarisille oppositioille perustuvan analyysimallin avulla luonnehdintaa voidaan hieman tarkentaa. (Numerointi viittaa Jonesin malliin luvussa 2.3, s. 43.)

1) Runoilija-minä asettaa kaikissa kokoelmissa yksinkertaisuuden ja selkeyden etusijalle kompleksisuuteen nähden. On kuitenkin havaittavissa, että kun tuotannon alkupään sisältämät luonto- ja tilannekuvat ovat ymmärrettävissä myös niiden **sanarumukaisella tasolla**, *Linjer*-kokoelman ja uudempien runojen sisältämät riimittömät runot ovat usein denotatiivisella tasollaan mielettömiä ja perustuvat aiempaa enemmän moniselitteisyyksille. Samaten kielikuvat muuttuvat uudempiin runoihin tultaessa persoonallisemmiksi, ja vakiintuneet sanonnat vähenevät.

2) Lagercrantzin nuoruudentuotannossa esiintyvää maailmankuvaa voidaan kutsua myös staattiseksi, sillä runot ovat yleensä kuvia loppuunsa toteutetusta toiminnasta; niissä on kaikki lyöty lukkoon ja mitta sekä riimitys ovat äärimmilleen viimeis-

teltyjä. Myös runojen asenne kristinuskoa kohtaan on jokseenkin kritiikitön. *Linjer*-kokoelman runot ovat rakenteeltaan dynaamisempia ja rosoisempia, ja niissä esitetyt kysymykset, tilannekuvat sekä moralisoivat raivonpuuskat jättävät oivaltamisen ja vastaamisen lukijan tehtäväksi.

3) Ensimmäisten kokoelmien runoissa syklisyyden ja vanhenemisen ajatukset edustavat jatkuvuutta. Myös joitakin lyhyempiäaikaisia prosesseja on runoissa kuvattu. Esitetyissä asenteissa tulee suhteellisuus esille mm. niin, että kuolema nähdään elämän kiertokulun elimellisenä osana; elämä itsessään kantaa jo valmiiksi kuoleman siementä sisällään. Uskonnolliseen ajatteluun tiettyä relativismia tuo runo *Till Gycklaren av Notre Dame*, jossa kirkon kaikkítietävyys asetetaan kyseenalaiseksi. Kuitenkin edellä mainittuun staattisuuteen, uskonnolliseen dualistisuuteen ja selkeyden vaatimukseen liittyen alkupään tuotarnon voi sanoa perustuvan pikemminkin terävälle erotteluille ja rajatuille kokonaisuuksille kuin jatkuvuuden ja aste-vaihteluiden periaatteelle.

Ajallisesti viimeisen kokoelman runot ovat silmänräpäyksellisiä kuvia, jotka yhdessä muodostavat kokonaisuuden, joka on syntynyt "under en period av smärta och kris" tai todennäköisemmin kyseisen kauden jälkeisenä tilinpäätöksenä. Uusimpien runojen asenteissa on kuitenkin havaittavissa siirtymäinen jyrkistä erotteluista aste-vaihtelujen suuntaan. Se, mikä ensimmäisten kokoelmien (lintuaiheissa) runoissa esiintyy vapauden puutteena ja onnen kaihoiluna, näyttäytyy useissa *Linjer*-kokoelman runoissa helvetinä. Asenteiden erilaisuutta selittämään sopii mainiosti ajatus kirjasta *Från helvetet till paradiset*: Helveti on vain valon kieltämistä; se on merkki, joka näyttää, mitä tietä tuskasta päästään, ja jo pelkkä toive paremmasta riittää vapautumiseen (OL 1983, 196). Helvetin tilapäisyydestä ja relatiivisuudesta seuraa, ettei "hyvän" ja "pahan" eroakaan mielletä yhtä räikeän dualistisesti kuin kristinuskossa. Totuuden suhteellisuuden ajatus on löydettävissä useimmista viimeisen kokoelman runoista, joissa modernin ihmisen repaleinen maailmankuva tulee esille. Erityisen selvästi relativismia puolustavat runot *Moralisten* ja *Slutord i februari*.

4) Jonesin mallissa on vastakohtapari "välittömyys / pidättyvyys" määritelty epätäsmällisesti. Lagercrantzin runoista nimittäin havaitaan, että niissä kaikissa minän asenne on jossain mielessä empaattinen. On kuitenkin helposti havaittavissa, että kaikkein suorasukaisimmat *Linjer*-kokoelman runot ovat asenteeltaan välittömmimpiä (esim. *Jag säljer ut*), kun taas viimeistelyjen rümirunojen yleispätevyys on saatu aikaan pidättyvyydellä detaljien suhteen ja aiheiden etäännyttämisellä tekijän kokemuksista (esim. *Mossen*). Mikäli taas pidättyvyydellä tarkoitetaan vähäpuheisuutta, uusimpia (lyhyimpiä) runoja olisi pidettävä myös etäännytettyinä (esim. *Inom ramen*). Voidaan todeta, ettei kumpikaan Jonesin esittämistä käsittepareista ole aito vastakohta-asetelma - tai ainakaan asetelmat eivät päde runojen tapaan esittää asenteita.

5) Lagercrantzin nuoruudentuotantoa - liittyen runojen staattiseen ja dualistiseen (diskreettiseen) maailmankuvaan - voidaan kutsua myös vakaumukselliseksi. Useissa runoissa kulttuurin tarjoamia perusväittämiä ja arvoja pidetään itsestäänselvyyksinä; etenkin kristinuskon eettinen esikuvallisuus (esim. *Stjärnvandring*) ja vuosisadanvaihteen runoilijoiden taiteellinen esikuvallisuus (esim. *Program*) ovat juurevasti sisäistettyjä oletuksia. Silti mm. kirkon oikeaoppisuuteen ja kuolemaan suhtaudutaan myös ensimmäisissä kokoelmissa ambivalenttisesti ja relativistisesti (esim. *Till Gycklaren av Notre Dame*).

Linjer-kokoelmassa kaiken kyseenalaistaminen on viety huippuunsa. Vastavien epävarmuuden ja suhteellisuuden ajatusten kertaautuminen Lagercrantzin kirjeissä, omaelämäkerrallisissa teoksissa, muissa proosateksteissä ja haastatteluissa osoittaa, etteivät kyseiset seikat ole riippuvaisia ainoastaan valitusta runon näkökulmasta vaan pikemminkin valittu näkökulma riippuu tekijän maailmankatsomuksesta. Uusimpien runojen särmikkyys vastaa modernin ihmisen pirstaleista todellisuutta.

6) Lagercrantzin kaikkia kokoelmia hallitsee tietoisuus sellaisista ennaltamäärätyistä seikoista kuin luonnonlaeista ja kuoleman väistämättömyydestä. Kuoleman keskeisyys runoissa on palautettavissa runoilijan traumaattiseen elämäkertaan (ks. s. 177). Mutta kaikissa kokoelmissa on myös se spontaaninen näkökulma, että runoilijaminä pyrkii vaikuttamaan lukijansa asenteisiin. Minä pyrkii määrittelemään ontologisen ja metafyyssisen asemansa maailmassa. Yhteiskunnallisia seikkoja sivutaan lähinnä viimeisen kokoelman niissä runoissa, joissa ivan kohteeksi joutuu puutteellinen tai nurinkurinen tapamme noudattaa omia moraalisääntöjämme ja toteuttaa perusarvojamme.

Ensimmäisten kokoelmien runoissa on useasti kuvattu asioiden pakonomaista kulkua; minä kaipaa vapautta mutta hänen asenteensa on alistunut, vetäytyvä ja deterministinen (esim. *Middagsrast*). *Linjer*-kokoelman runot puolestaan ovat spontaanisempia: niissä keskitytään tämänpuoliseen elämään, yhteistyöhön ja ihmisten vuorovaikutukseen. Vapaudenpuutetta ei enää tyydytä valittamaan vaan mahdollisuuksien mukaan vapaus otetaan osoittamalla kaavamaisen ajattelun ja orjuuttavan kaksinaismoraalin kestävämmä. Spontaanisuuden mahdollistaa luopuminen kaikesta vanhasta, lukkoonlyödystä ja ulkoaopitusta (esim. *Jag säljer ut, Mina gamla fåglar*).

Euroopan poliittinen tilanne on vaikuttanut Lagercrantzin kolmeen ensimmäiseen runokokoelmaan ainakin sikäli, että hän käsitti nousevan natsismin länsimaisen kulttuurin sairaudeksi ja tunsu syyllisyyden- ja voimattomuudentuntoja kuulumisestaan sellaisen kulttuurin ja vieläpä sen johtavan luokan piiriin. Lyriikka - "ikuisen elämän säilyttäjänä ja puolustajana" - houkutteli häntä, kun taas omatunto vaati ryhtymään poliitikoksi. Sairaus sekä Gullbergiltä, Dostojevskilta ja Eliotin estetiikasta omaksuttu ikuisuuden näkökulma olivat kuitenkin "vieraannuttaneet hänet yhteiskunnallisesta ajattelusta". (OL 1982, 166-167.)

Ainakin osittain tämän vuoksi hän monissa runoissaan purkaa ahdistunutta voimattomuuttaan. "En uppstoppad fågel istället för en levande passage fint i mönstret", hän toteaa. Tällä hän tarkoittaa jälkikäteen tekemäänsä arviota, jonka mukaan *Den döda fågeln* on kuva hänen omasta taiteellisesta työpanoksestaan, joka ei ole tuottanut mitään suurta taidetta. Lyyrikkona hän on omasta mielestään kirjoittanut aivan jotain muuta kuin luuli kirjoittaneensa. "Hade jag med medveten konstnärlig kraft tagit fasta på denna vanmakt skulle ett större konstnärskap ha öppnat sig för mig", hän otaksuu. (OL 1982, 166-170.)

Lagercrantzin omasta mielestä hänen kolme ensimmäistä kokoelmaansa olivat epäonnistuneita, koska niiden sisältämiä runoja ei yleensä ymmärretty 'oikein'. *Linjer*-kokoelman kirjoittajana hän ei enää katso toimineensa varsinaisesti lyyrikkona; *Dikter 1935-1962* -teoksen esipuheessa hän antaa ymmärtää, että viimeisen kokoelman runot ovat vain itseterapoinnin tulosta. Tästä retorisesta huomautuksesta huolimatta *Linjer*-kokoelman runot ovat selvästikin poleemisessa suhteessa aiempaan tuotantoon: niissä mitätöidään nuoruudentuotannon muutokeskeinen pidättyväisyys ja sen aiheuttama

vajavaisuus runojen viestimässä maailmankuvassa sekä esitetään tunne itse teossa, sellaisena kuin sen voi ilmaista kieltä rasittamatta, vailla vääristäviä ja kesyttäviä kaavoja.

Ymmärtääkseni olen tässä tutkimuksessa esittämälläni uudelleentulkintoilla tehnyt oikeutta ainakin osalle niistä ajatuksista, joista Lagercrantz "luuli kirjoittaneensa", sillä hänen uusimpien proosamuotoisten kirjojensa tarkastelu subteksteinä ja eri kokoelmien vertailu on huomattavasti auttanut runojen syntyprosessin ja eri tulkintamahdollisuuksien hahmottamisessa. *Linjer*-kokoelmassa länsimaisen kulttuurin kritikointi on sitä luokkaa, että se kumoo aiempien kokoelmien muutokeskeisyyden lukijalle antaman vaikutelman ja pakottaa lähestymään runoja uudestaan eri näkökulmasta.

SUMMARY

My analyses of the poems of Swedish Olof Lagercrantz are results in themselves, but it is also possible to say something on a more general level.

When comparing Lagercrantz's poems of the 1930s, 1940s and 1960s there is a clear trend to find towards renouncing rhyme, to searching for new metaphors and to a more aggressive expression of opinions and feelings.

The first two collections, *Den döda fågeln* (The dead bird 1935) and *Den enda sommaren* (The only summer 1937), are very similar to each other. In both the motifs are mainly to do with nature and both are rhymed throughout. The type and number of rhymes, anomalous expressions and use of enjambement are much alike the same in each of these collections.

Lagercrantz's approach to rhyme in first two collections is "tame" in the sense that the rhymes do not attract attention or create bold new parallelisms between the rhymed words; the rhymes are often the type that is in general usage and has become automatic. This explains why Lagercrantz's first poems were regarded simply as skilfully polished and beautiful descriptions of nature, although he sought with his 'birds' to fight oppression and appeal for freedom, equality and justice.

In addition to the nature motifs there are a number of elegaic poems in the third collection, *Dikter från mossen* (Poems from the swamp, 1943). The other poems also show more flexibility now, and certain critical tones can also be found. The poet has begun to doubt and review the basis of his philosophy, which is reflected in the structure of the lyrics by an increase in the number of rhymeless verses. Obviously Christianity, that has begun to weigh on the poet, had penetrated the earlier poems easily just through the traditional rhymes.

The number of rhymed verses also affects the type and number of anomalous expressions and the use of enjambement. Rhyming throughout involves the sacrifice of grammar and the form of words while it also prevents new and good metaphors from being created.

Likewise, the reason for cutting up clauses among different lines is usually to position rhyming words at end of the lines. This observation is especially pertinent when speaking about Lagercrantz's lyrics, because he very seldom seeks to create new meanings to words through the use of enjambement. The structure

of Swedish lyrics changed between the years 1920 and 1970 so that in general the decrease in rhyme was compensated for by an increase in enjambement and anomalous expressions. Of the poets that where to object my research Lagercrantz most clearly breaks with this trend. After his shift to rhymeless verses (1962) he uses even less enjambement than before.

A more compact structure and the use of pithy expressions have also become possible with the decrease in rhyme. As Lagercrantz himself has said, his thoughts were merely the slaves of rhyme, because the group of possible words that could be rhymed was rather small, a fact which determined at the same time what and how it was on the whole possible to say.

We can consider the third collection of lyrics as Lagercrantz's personal transition period before the shift in the structures and ideas of the fourth collection, *Linjer* (Lines, 1962), where the message finally defeats the rhyme, bound metre and poetic conventionality. An ideological change corresponding to the giving up of rhyme is that Lagercrantz stopped trusting in the sublimity, justice and heroism of Christian morality.

Church and religion as institutions are despised already in the first collections of poems, but in *Linjer* doubt is cast on all rote-learning. Lagercrantz is critical about our hypocrisy, artificiality and the way we misuse concepts that we consider unambiguously clear. When we talk for instance about morals, love, sympathy and other feelings with a papal devotion, we are pretending and emphasizing our own excellence.

Where the form of the poems does not require enjambement, Lagercrantz's effort to use unambiguous sentence structures comes out more centrally than before. Also, the use of interval signals and capital letters is as systematic as before. Often the clarity of Lagercrantz's poems is based on the contrast and use of hyperbole.

Giving up rhyme and the decreased use of enjambement are compensated for in the fourth collection by the deployment of fresh anomalous expressions. Typical, for instance, are metaphors like "inlagda broderskap" ('preserved brotherhood'), "helgonglorior i olja" ('halos in oil') and "medkänslans växelmynt" ('the small change of sympathy'), which are impossible to understand without interpretation from the viewpoint of the poem as a whole.³³

Furthermore Lagercrantz's metaphysical problem, whether eternal life and hell exist or not, acquires a partial solution in the fourth collection. The existence of hell as a place is denied on the basis of Christianity as a religion of love. Already Dante's *Inferno* shows in practice how absurd the law and whole idea of God are in the *Old Testament* when executed. This is also line in the *Linjer* poems. It is impossible to love someone and place him or her in eternal perdition at the same time.

But instead of a place there is a condition experienced by hopeless soul that we can call hell. When one is in that situation, there is no light, no view and no good things at all in life. Every thought of comfort or a better future is denied. There is only a wordless pain ("smärta"). But all we need is one single ray of sun,

33 About the central vocabulary contained in the lyrics of Lagercrantz, see figure 1 (KUVIO 1) on page 173.

one little hope, and that hell ceases to exist. One finds that freedom, too, is relative, which is why it depends on one's attitudes for life. As long as we concentrate on our own misery, we are slaves of our monomania, whereas creative action, good art and rest with the 'genius of the night' ("nattens genius") are able to liberate us from this.

The question about eternal life remains open. But the attitude expressed in the poems is similar to Husserl's philosophy, at least as far as the conscious clearing of relations with death is understood as the first condition of becoming free. In Lagercrantz's poems and other texts freedom is understood as the experience of an individual, also when it is a question of "positive freedom" (the right to do something). For instance, wars and Nazism with its persecution of Jews are insults against the individual. The personal right of everyone to think and talk and live a life worth living is what the poet is defending.

The thorough-going change in attitudes, that begun in the third collection, shows primarily in that the I-speaker of poems (obviously the poet himself, too) has reached harmony with himself and dares to say what he is thinking. The poems of the first two collections often contain descriptions about pre-determined courses of events; the I-speaker (the poet) longs for freedom, but his attitude is resigned and withdrawn. A more spontaneous attitude is evident in the poems of the fourth collection; the description focuses on life here and now (not on the hereafter), on co-operation and interaction between people. The I-speaker (the poet) is no longer satisfied with his groaning about the lack of freedom; on the contrary, he takes liberties whenever possible; he suggests the untenability of a formal way of thinking and a slavish double-standard morality.

The political situation of Europe influenced Lagercrantz's first three collections, at least in that he considered the rise of Nazism as a sickness of the western culture and felt guilty and powerless about being a member of the elite of such a culture. Consequently his poems are full of expressions of powerlessness and mental pressure. But the critique of western culture in *Linjer* (and in subsequent texts) removes all the focus on formality in the earlier poems. The reader needs to reinterpret those earlier poems reading the later ones.

SAMMANFATTNING

I min avhandling tar jag upp de dikter av Olof Lagercrantz (f. 10.3.1911) som föreligger i bokform. Materialet behandlas genom textjämförelse och strukturanalys. Diktanalyserna är resultat i sig själva - här ger jag en översikt på ett allmänt plan.

Utanför Sverige torde Lagercrantz vara bäst känd för sina studier från 70- och 80-talet (t.ex. *August Strindberg, Min första krets, Från helvetet till paradiset, Om konsten att läsa och skriva*) eller för sin verksamhet på *Dagens Nyheter* under 25 år, först på kulturavdelningen och senare (1960-75) som chefredaktör.

Det är just dessa böcker och biografiska uppgifter om Lagercrantz som fungerar som referenspunkter (subtexter) för dikterna och som därmed styr perspektivet i mina diktanalyser. Andra litterära subtexter är verk av E.A. Karlfeldt, Karin Boye och Dante, liksom också *Bibeln* och andra allmänt kända böcker som alluderas i dikterna. Beträffande budskapet i lyriken är det dock så, att de flesta dikter av Lagercrantz inte är tidsbundna utan evigt aktuella, även om de har skrivits på 30-, 40- och 60-talet. När det exempelvis gäller våra känslor och mötet med döden är vi alltid lika varandra.

Om man vill uttrycka sig kort, kan man säga att Lagercrantz är 'en befrielsens diktare som skriver om hur vi kan befria oss från smärtan och ångesten'. Som motiv i sina första diktsamlingar, *Den döda fågeln* (1935) och *Den enda sommaren* (1937), har han natursymboler (bl.a. döda fåglar, växlingen mellan årstiderna på mossen) och avskedsstunden eller döden. Motsvarande teman (eller budskap) är 'bristen på frihet' och 'livets kretslopp'. Dessa samlingar liknar också varandra mycket i och med att de genomgående är rimmade: arten och mängden av rim, språkliga anomalier och överklivningar är enhetliga.

Rimmen i de första samlingarna är "tama" i den betydelsen att de inte väcker uppmärksamhet eller skapar nya djärva sammanställningar inom den ofta konventionella och automatiserade gruppen av rimord. Därför mottogs Lagercrantz' första dikter blott som skickligt finslipade och vackra naturskildringar, fastän han med sina 'fåglar' strävade efter att kämpa mot förtryck och ångest och att vädja för befrielse, jämlikhet och rättvisa.

I den tredje diktsamlingen, *Dikter från mossen* (1943) lägger man märke till några elegiska minnesdikter som ett väsentligt tillskott till den tidigare produktionen. Också andra dikter har fått ny flexibilitet, och de är mera öppet kritiska gentemot det västerländska samhället. Dikternas skalde-jag har börjat betvivla och omvärdera

grundvalen för sin filosofi, vilket kan ses i den lyriska strukturen bl.a. i form av ett ökat antal orimmade verser.

Lyriken i Lagercrantz' tredje samling kan anses vara uttryck för en personlig brytningsperiod och förebåda såväl hans framtida radikala period vid redaktionen på DN som hans sista diktsamling *Linjer* (1962) och hans senaste, bäst kända böcker. *Min generation* (s. 129) lämpar sig som exempel på denna brytningsperiod. Dikten är närmast inspirerad av andra världskriget, av Sveriges ställning i kriget och av anti-semitismen. Dikten är skriven till minnet av hela generationen.

En jämförelse av samlingen *Linjer* med de tidigare dikterna av Lagercrantz visar att både stilen i dikterna och den världsåskådning som de uttrycker har förändrats efter övergången till 60-talet. Den väsentligaste förändringen i strukturen är att 30-talets dikter nästan genomgående är rimmade, men av de senaste dikterna är det bara två som har rim. Lagercrantz tycker att det just var rimmen som förslavade hans tankar, för det var bara en synnerligen liten grupp av ord som möjligen kunde rimmas ihop och som därmed bestämde, vad som överhuvudtaget var möjligt att säga och på vilket sätt.

Mängden av rimmade verser inverkar också på arten och mängden av anomalier och överklivningar. Om man rimmade genomgående, måste man bryta mot reglerna för grammatik och ordföljd, samtidigt som rimmandet också utgör ett hinder för att skapa nya och fyndiga metaforer. Dessutom måste man dela upp satser på olika verser för att kunna placera lämpliga rimord i slutet av versraderna. Denna observation har speciell giltighet när det gäller Lagercrantz' lyrik, då han mycket sällan har försökt skapa nya ordbetydelser genom överklivningar. Generellt förändrades strukturen i svensk lyrik mellan åren 1920 och 1970 på så sätt att minskningen av rim kompensades av en ökning av överklivningar och anomalier. Av de diktare som jag har studerat avviker Lagercrantz mest från den dominerande trenden: i sina orimmade dikter har han ännu färre överklivningar.

Bristen på rim i *Linjer* motsvaras för världsåskådningens del med att Lagercrantz har slutat tro på den kristna moralens högstämdhet, rättskaffenhet och hjältemod. Kyrkan och religionen som institutioner har han dock föraktat redan tidigare. Men i sina dikter i samlingen *Linjer* misstror han allt som lärts utantill. Han riktar också mycket skarpa anmärkningar mot vårt hyckleri, våra vardagliga antaganden och vår vana att missbruka begrepp som vi tror vara självklara. När vi bl.a. med påvligt patos talar om moral, medkänsla, kärlek och andra känslor, hycklar vi och understryker vår egen förträfflighet. Också de konventionella och automatiserade rimorden i de tidigare dikterna bar den kristna skenheligheten med sig.

När dikternas form inte har krävt överklivningar, har Lagercrantz' strävan efter den entydiga, systematiska strukturen framträtt mycket klarare än tidigare. Även en mera kompakt struktur och märgfulla yttringar har blivit möjliga. Typiska nyskapade anomalier är t.ex. "inlagda broderskap", "helgonglorior i olja" och "medkänslans växelmynt", vilka inte är möjliga att förstå utan en tolkning via perspektivet i hela dikten.³⁴ Vanan att interpunktera systematiskt och att använda versaler i början av satserna finns oförändrad kvar i *Linjer*. Ofta bygger klarheten i Lagercrantz' dikter på kontraster och på bruket av hyperboler.

34 Om det centrala ordförrådet i Lagercrantz' lyrik, se figur 1 (KUVIO 1) på s. 173.

Också Lagercrantz' metafysiska problem, huruvida det finns ett helvete och ett evigt liv eller ej, har delvis funnit en lösning i den fjärde samlingen. Existensen av ett konkret helvete förnekas med det faktum som motivering att kristendomen baserar sig på kärlek. Redan Dantes *Inferno* visar hur absurda Guds lag och hela idén om Gud är i sin gammaltestamentliga form när de kommer till uttryck i praktiken. Samlingen *Linjer* förstärker denna aspekt. Det är omöjligt att älska någon och samtidigt kasta henne ut i evig förtappelse.

Men i stället för en konkret fysisk befintlighet finns det ett själens tillstånd utan hopp vilket kan kallas för helvetet. I detta tillstånd ser man inte alls ljus eller något gott i livet. Varje tanke på tröst eller en bättre framtid förnekas. Det finns bara en smärta utan ord. Men allt som behövs är en solstråle eller en glimt av hopp och hela helvetet upphör att existera. Detta innebär föreställningen om att friheten är relativ och att den därför också är beroende av vars och ens egna attityder. Så länge som vi koncentrerar oss på vår egen eländighet, är vi även slavar under vår monomani, medan kreativa aktiviteter, god konst och vilan hos "nattens genius" förmår att befria oss från vår ångest.

Frågan om det eviga livet förblir öppen. Men attityden i de sista dikterna påminner om Husserls filosofi åtminstone i det avseendet att en medveten uppgörelse med döden anses vara det första villkoret för att bli fri. I Lagercrantz' dikter och andra texter av honom anses friheten vara en individuell upplevelse, även när det gäller "den positiva friheten". Till exempel krig och nazismen med dess judeförföljelser är brott mot individen. Varje människas rätt att tänka och tala och att leva ett liv som är värt att leva, det är värden som diktar-jaget försvarar. Den genomgående attitydförändringen som började i den tredje diktsamlingen, kommer först och främst till synes genom att diktar-jaget har uppnått en harmoni med sig själv och vågar säga vad han tänker.

I dikterna i de två första samlingarna finner man ofta skildringar av determinerade skeenden: diktar-jaget längtar efter frihet, men hans attityd är undergiven och undanglidande. I den fjärde samlingen är attityden mera spontan: skildringen är koncentrerad på livet här och nu (inte på evigheten), på gemenskap och samarbete. Diktar-jaget nöjer sig inte längre med att klaga över bristen på frihet - tvärtom tar han sig friheter när det bara är möjligt; han påvisar ohållbarheten av ett stereotypiskt tänkesätt och en förslavande dubbelmoral.

Den politiska situationen i Europa kom till uttryck i Lagercrantz' tre första samlingar åtminstone därigenom att han ansåg den framträngande nazismen vara en sjukdom i den västerländska kulturen och kände sig skyldig för att han hörde till den ledande klassen i denna kultur. Därför är hans dikter fyllda med yttringar som återspeglar vanmakt och ångest. Men kritiken mot den västerländska kulturen i samlingen *Linjer* (och i senare texter) avslöjar att det är missvisande att fokusera på stereotypin i hans tidigare lyrik. Läsaren måste omtolka den tidigare lyriken efter läsningen av de senaste dikterna.

Dessa dikter är aktuella bl.a. därför att Lagercrantz betraktar människan som en framför allt andlig varelse som ursprungligen har skapat tekniken och ekonomin för att de skall tjäna henne. Nu utförs nästan allt arbete av robotar som avkräver oss vördnad för sig. Ekonomin och marknadskrafterna (= bolag som är evigt missnöjda med sina vinster) är nu de högsta värdena och gudar som man ger människo-offer.

I sin bok *Min första krets* konstaterar Lagercrantz att liksom ödeläggelsen av naturen är en följd av aktiebolagslagen, finns det också ett fast samband mellan den fria konkurrensen och kriget. Ekonomins kvarn drar sig själv in i undergången, men den går ej att stoppa, då föreställningen om fortsatt ökning är oskiljaktigt ihopkopplad med begrepp som framsteg och mänsklighetens lycka. Således kommer anhängarna av den nutida marknadsekonomin att svära på sin oskuld när det tredje världskriget har brutit ut (OL 1982, 42-43, 55). Naturligtvis har denna spådom, liksom de flesta skildringar av ragnarök, offentliggjorts i hoppet om att människan inte skulle åstadkomma sin egen tillintetgörelse, åtminstone inte på grund av sin egen dumhet och okunnighet. Låt oss dela denna förhoppning, fastän alla kontinenter översvämmas av våld och krig i våra dagar.

LÄHTEET JA LYHENTEET

Tutkimuskohde

KESKEINEN AINEISTO:

OL 1964 = Olof Lagercrantz. *Dikter 1935 - 1962*. Stockholm 1964. Teos sisältää seuraavat kokoelmat:

D.d.f. 1935	<i>Den döda fågeln</i> , 1935
D.e.s. 1937	<i>Den enda sommaren</i> , 1937
D.f.m. 1943	<i>Dikter från mossen</i> , 1943
Lr 1962	<i>Linjer</i> , 1962

OL 1991 = Olof Lagercrantz. *En blödande ros*. Dikter i urval. Malmö 1991.

VERTAILUSSA KÄYTETTY AINEISTO (runokäsikirjoituksissa maininta: Painamaton):

Bibeln 1949 = *Bibeln* eller den heliga skrift. Den av konungen år 1917 gillade och stadfästa översättningen. Helsingfors 1949.

Boye 1934 = Karin Boye. *Kris*. Stockholm 1934.

Boye 1974 = Karin Boye. *Dikter*. Stockholm 1974.

Dante 1905 = Dante Alighieri. *Dantes Gudomliga Komedi*. Öfversättningen af S.C. Bring. Uppsala 1905.

Dante 1945 = Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. Commento di Attilio Momigliano. Stampato in Italia 1945.

Dante 1963 = Dante Alighieri. *Jumalainen näytelmä*. Suomentanut Elina Vaara. Porvoo 1963.

Dickinson 1979 = Emily Dickinson. *The Poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Cambridge 1979.

Ekelund 1951 = Vilhelm Ekelund. *Dikter. Grekisk bukett* (1906). Stockholm 1951.

Ekelöf 1956 = Gunnar Ekelöf. *Dikter 1932 - 51*. Stockholm 1956.

Eliot 1957 = T[homas] S[tearns] Eliot. *Collected Poems 1909 - 1935 by T.S. Eliot*. First published in April 1936. Sixteenth impression. Glasgow 1957. (Sisältää mm. kokoelmat *Prufrock*, 1917 ja *Poems*, 1920.)

Eliot 1969 = T.S. Eliot. *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. London 1969.

Enckell 1957 = Rabbe Enckell. *Dikter i urval*. Helsingfors 1957.

Karlfeldt 1929 = Erik Axel Karlfeldt. *Hösthorn*. Sjätte upplagan. Stockholm 1929.

Karlfeldt 1974 = Erik Axel Karlfeldt. *Svalan*. Stockholm 1974. Teos sisältää kaikki K:n kokoelmat, mm.

V.k.v. 1895 *Vildmarks- och kärleksvisor*, 1895

F.o.B 1918 *Flora och Bellona*, 1918

Hösthorn 1927 *Hösthorn*, 1927

Kivi 1968 = Aleksis Kiven mestariteokset I. *Kanervalja ja muita runoja*. Helsinki 1968.

Malory 1979 = Thomas Malory. *Pyöreään pöydän ritarit*. Alkuteos *Le Morte d'Arthur* ilm. ensimmäisen kerran Englannissa 1485. Lyhentäen suomentanut Marja Helanen-Ahtola. Hämeenlinna 1979.

- OL 1933:1 = Olof Lagercrantz. Runokäsikirjoituksia. OL:n yksityisomaisuutta. Romanäs, mars 1933. Painamaton.
- OL 1933:2 = Olof Lagercrantz. *Vers.* Käsikirjoituksia. OL:n yksityisomaisuutta. Februari och juni 1933. Painamaton.
- OL 1933:3 = Olof Lagercrantz. *Om Blommor och Fåglar och annat.* Käsikirjoituksia. OL:n yksityisomaisuutta. Sigtuna, juli 1933. Painamaton.
- OL 1933/NDA = Olof Lagercrantz. *Nya Dagligt Allehandassa* julkaistu versio runosta *Mossen*. 19.11. 1933.
- OL 1934 = Olof Lagercrantz. Käsikirjoitusversio runosta *Fönsterkorsets skugga* OL:n kirjeessä Elisabeth Söderhjelmille, marraskuussa 1934. Åbo Akademis bibliotek.
- OL 1936 = Olof Lagercrantz. Käsikirjoitusversio runosta *Avsked på kajen* OL:n kirjeessä Inga Lindholmille, 1936. Åbo Akademis bibliotek.
- OL 1942 = Olof Lagercrantz. Käsikirjoitusversio runosta *Fågel i isen* OL:n kirjeessä Inga Lindholmille, huhtikuussa 1942. Åbo Akademis bibliotek.
- OL 1943:1 = Olof Lagercrantz. Käsikirjoitusversio runosta *Invigning* OL:n kirjeessä Inga Lindholmille, 22.1.1943. Åbo Akademis bibliotek.
- OL 1943/BLM = Olof Lagercrantzin arvostelu Sven Kjersénin kirjasta, joka käsittelee G.M. Silfverstolpea. BLM:n vuosikerta 1943.
- OL 1944/BLM = Olof Lagercrantzin arvostelut Vennerbergin ja Larssonin runoista. BLM:n vuosikerta 1944.
- OL 1946/BLM = Olof Lagercrantzin arvostelu Mistralin runoista. BLM:n vuosikerta 1946.
- OL 1947 = Olof Lagercrantz. *Fågelropet ur dimman.* Stockholm 1947.
- OL 1947/SD = Olof Lagercrantz. Arvostelu Walter Berendsohnin kirjasta *Strindbergsproblem.* Svenska Dagbladet 24.2. 1947.
- OL 1949 = Olof Lagercrantz. *Dagboksblad.* Artikkelikirjassa Festskrift till Bertil Malmberg den 13 januari 1949. Stockholm 1949.
- OL 1950 = Olof Lagercrantzin artikkeli antologiassa *Min bästa dikt.* Andra upplagan. Stockholm 1950.
- OL 1968 = Olof Lagercrantz. *Opinionslägen.* Valikoima OL:n pääkirjoituksia ja artikkeleita Dagens Nyheterissä 1965 - 1968. Stockholm 1968.
- OL 1970 = Olof Lagercrantz. *Att finnas till.* En studie i James Joyces roman Odysseus. Malmö 1970.
- OL 1971 = Olof Lagercrantz. *Tröst för min älskling.* Stockholm 1971.
- OL 1977 = Olof Lagercrantz. *Enhörningen.* Urval av Lars-Olof Franzén. Stockholm 1977.
- OL 1979 = Olof Lagercrantz. *August Strindberg.* Stockholm 1979.
- OL 1980 = Olof Lagercrantz. *August Strindberg.* Suomentanut Rauno Ekholm. Helsinki 1980.
- OL 1982 = Olof Lagercrantz. *Min första krets.* Malmö 1982.
- OL 1983 = Olof Lagercrantz. *Från helvetet till paradiset.* Originalupplagan utgiven 1964. Tryckt i Ungern 1983.
- OL 1986 = Olof Lagercrantz. *Om konsten att läsa och skriva.* Originalupplagan utgiven 1985. Malmö 1986.
- OL 1987 = Olof Lagercrantz. *Färd med Mörkrets hjärta.* En bok om Joseph Conrads roman. Helsingborg 1987.
- OL 1990 = Olof Lagercrantz. *Ett år på sextiotalet.* Borås 1990.
- OL 1992 = Olof Lagercrantz. *Att läsa Proust.* Borås 1992.
- Shakespeare 1939 = William Shakespeare. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. Copyright, 1939, by George Lyman Kittredge. Boston, New York, Chicago, Atlanta, Dallas, Palo Alto, Toronto, London.

Svensk Lyrik 1980 = *Svensk Lyrik, Från medeltid till nutid*. Utgiven av Göran av Lindström, Gösta Löwendahl, Jan Mogren, Bertil Romberg. Lund 1980.

Tutkimukset, teoriakirjat ja muut lähteet

(monistetuiissa töissä maininta: Painamaton):

- Ahlberg 1977 = Nora Ahlberg. *Vastakulttuuri vaihtoehtoisena maailmankuvana. Uskontopsykologinen näkökulma*. Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Toim. M. Kuusi et alii. Helsinki 1977.
- Alsterdal 1967 = Alvar Alsterdal. *Borgerlige Lagercrantz kan vara anarkist*. Artikkelilehdessä *Statsanställd* 1967: 5.
- Andrae 1965 = Daniel Andrae. Esipuhe kirjassa *Svensk litteraturkritik*. Utgiven av D. Andrae under medverkan av E.N. Tigerstedt. Stockholm 1965.
- Aristoteles 1982 = Aristoteles. Toinen painos. Keuruu 1982.
- Bergson 1958 = Henri Bergson. *Henkinen tarmo*. Alkuteos: *L'énergie spirituelle*. Suomentanut J. Hollo. Toinen painos. Porvoo 1958.
- Bloom 1973 = Harold Bloom. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Printed in the U.S.A. 1973.
- Bloom 1975 = Harold Bloom. *A Map of Misreading*. Printed in the U.S.A. 1975.
BLM = *Bonniers Litterära Magasin*.
- Campbell 1976 = Anthony Campbell. *Seitsemän tietoisuuden tilaa*. Maharishi Mahesh joogin opetusten herättämiä mahdollisuuksia. Englannin kielinen alkuteos: *Seven States of Consciousness*, 1974. Suomentanut Elvi Saari. Toinen painos. Hämeenlinna 1976.
- CGL 1988 = *The Cambridge Guide to Literature in English*. Edited by Ian Ousby 1988. Copyright: Cambridge University Press and The Hamlyn Publishing Group Limited 1988. Printed in Hungary.
- Cirlot 1978 = J.E. Cirlot. *Dictionary of Symbols*. Translated by Jack Sage. Second edition. London 1978.
- Cohen 1966 = Jean Cohen. *Structure du langage poétique*. Paris 1966.
- Coyajee = J.C. Coyajee. *Studies in Shāhnāmeh*. Bombay. (Painovuotta ei mainita)
- DN = *Dagens Nyheter* -lehti.
- Dundes 1971 = Alan Dundes. *Folk Ideas as Units of Worldview*. *Journal of American Folklore* nr 331. Austin 1971.
- Eriksson 1965 = Lars-Göran Eriksson. *Dante utan tårar*. Arvostelu Lagercrantzin Dantetutkimuksesta BLM:n vuosikerta 1965.
- Eriksson 1966 = Göran O. Eriksson. *Olof Lagercrantz som kritiker*. Artikkelikirjassa *I samma plan*. Stockholm 1966.
- Forser 1990 = Tomas Forser. Artikkelikirjassa *Den svenska litteraturen 6. Medieålderns litteratur 1950-1985*. Redaktion Lars Lönnroth, Sverker Göransson. Uddevalla 1990.
- Frye 1957 = Northrop Frye. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957.
- Frye 1960 = Northrop Frye. *The Archetypes of Literature*. Artikkelikirjassa *Myth and Method*. Edited by J.E. Miller, Jr. Nebraska 1960.
- Frye 1971 = Northrop Frye. *The Educated Imagination*. Sixth Printing. Manufactured in the U.S.A. 1971.

- Greimas 1980 = A.J. Greimas. *Strukturaalista semantiikkaa*. Alkuteos: *Semantique Structurale*. Suomentanut Eero Tarasti. Tampere 1980.
- Heidegger 1953 = Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. Tübingen 1953.
- Heiskanen-Mäkelä 1988 = Sirkka Heiskanen-Mäkelä. *Sanataiteen tulkinnasta*. JY:n kirjallisuuden laitos. Jyväskylä 1988. Painamaton.
- Hermerén 1975 = Göran Hermerén. *Influence in Art and Literature*. Princeton 1975.
- Holsti 1970 = Keijo Holsti. *Motiivin käsite kirjallisuudentutkimuksessa*. Acta Universitatis Tamperensis. Ser. A. Vol. 42. Kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 6. Tampere 1970.
- Huotari 1986 = Markku Huotari. Arvostelu Olof Lagercrantzin kirjasta *Min första krets*. *Aamulehti* 13.4.1986.
- Huotari 1987 = Markku Huotari. Arvostelu Olof Lagercrantzin kirjasta *Om konsten att läsa och skriva*. *Aamulehti* 3.2.1987.
- Jakobson 1968 = Roman Jakobson. *Closing statement: linguistics and poetics. Style in language*. Edited by Thomas A. Sebeok. Cambridge 1968.
- James 1981 = William James. *Uskonnollinen kokemus*. Engl. alkuteos: *The Varieties of Religious Experience*, 1902. Suomentanut Elvi Saari. Hämeenlinna 1981.
- Johnson 1976 = Anthony L. Johnson. *Allusion in Poetry. PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory Literature I*. Amsterdam 1976.
- Jones 1972 = W.T. Jones. *World Views: Their Nature and Their Function. Current Anthropology*. Printed in the U.S.A. 1972.
- Juntunen & Mehtonen 1977 = Matti Juntunen, Lauri Mehtonen. *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*. Jyväskylä 1977.
- Kanto 1986 = Anneli Kanto. *Anna nimi ja aloita vaino*. Artikkele Viikkolehdessä 4.10.1986.
- Kunnas 1983 = Tarmo Kunnas. *Yhteiskunnallisesti suuntautunut kirjallisuudentutkimus*. Artikkele kirjassa Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä. Tietolipas 94. Toimittanut Maria-Liisa Nevala. Juva 1983.
- Lagercrantz = Olof Lagercrantz. Ks. "Tutkimuskohde".
- Lahdelma 1986 = Tuomo Lahdelma. *Vapahtajaa etsimässä. Evankeliumit Endre Adyn lyriikan subtekstinä vuoteen 1908*. Jyväskylä Studies in the Arts 25. Jyväskylä 1986.
- Launonen 1984 = Hannu Launonen. *Suomalaisen runon struktuurianalyysia. Tutkimus Jaakko Juteinin, Aleksis Kiven, Otto Mannisen, Eino Leinon, V.A. Koskenniemen, Uuno Kailaan, Kaarlo Sarkian, Tuomas Anhavan, Paavo Haavikon ja Pentti Saarikosken lyriikasta*. Pieksämäki 1984.
- Lautamatti & Leiwo 1984 = Liisa Lautamatti, Matti Leiwo. *Kielitieto kirjallisuuden analyysissä*. Artikkele teoksessa *AFinLA:n vuosikirja 1984*. Suomen soveltavan kielitieteen yhdistyksen (AFinLA) julkaisuja nro 38. Toim. K. Sajasvaara, M. Leiwo, M. Eloranta. Jyväskylä 1984.
- Littunen 1988 = Markku Littunen. *Tapaus TK. - Yksilöllisen maailmankuvan lähilukuanalyysi*. Suomalaisen ja vertailevan kansatieteen kulttuuriantropologian linjan pro gradu -tutkielma. JY:n etnologian laitos. Jyväskylä 1988. Painamaton.
- Littunen 1989 = Teuvo Littunen. *Olof Lagercrantz James Joycen ja Dante Alighierin tulkitsijana. - Lagercrantzin esittämän kirjallisuuskritiikin keskeiset piirteet hänen teoksissaan Om konsten att läsa och skriva, Att finnas till ja Från helvetet till paradiset*. JY:n kirjallisuuden laitos. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä 1989. Painamaton.
- Littunen 1993 = Teuvo Littunen. *Runotyylin kehitys ja tyyrisen minän asennemuutos Olof Lagercrantzin lyriikassa. Konstruktivistisia runoanalyysieja*. Licensiaatin tutkimus. JY:n kirjallisuuden laitos. Jyväskylä 1993. Painamaton.

- Lotman 1972 = Juri Lotman. *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses*. Übers. von Waldtraud Jachnow. München 1972.
- Lotman 1974 = Juri Lotman 1972. *Den poetiska texten; för introduktionen* Lars Kleberg 1974. Stockholm 1974.
- Maaailman kirjailijat 1972 = *Mitä Missä Milloin: Maaailman kirjailijat*. Toim. Salla Hirvinen. Keuruu 1972.
- Majakovski 1959 = Vladimir Majakovski. *Pilvi housuissa ja muita runoja*. Kuinka säkeitä valmistetaan. Suomentaneet Arvo Turtiainen & Tuomas Anhava. Helsinki 1959.
- Manninen 1977 = Juha Manninen. *Maaailmankuvat maaailman ja sen muutosten heijastajina*. Maaailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Keuruu 1977.
- NDA = *Nya Dagligt Allehanda* -lehti.
- Niiniluoto 1984 = Ilkka Niiniluoto. *Tiede, filosofia ja maaailmankatsomus. Filosofisia esseitä tiedosta ja sen arvosta*. Keuruu 1984.
- Nilsson 1980 = Björn Nilsson. Arvostelu Sven Stolpen kirjasta *Olof Lagercrantz*. Expressen 22.1.1980.
- Ojala 1971 = Aatos Ojala. *Johdatus lingvistiseen tyylintutkimukseen. JY:n kirjallisuuden laitos*. Monisteita 4. Jyväskylä 1971. Painamaton.
- OL = Olof Lagercrantz. Ks. "Tutkimuskohde" edellä.
- Pere 1992 = Eeva-Liisa Pere. Haastattelu *Helsingin Sanomien* kuukausiliitteessä nro 17/92. 22. 8. 1992.
- Perri 1978 = Carmela Perri. *On Alluding. Poetics 7*. Amsterdam 1978.
- von Platen 1967 = Magnus von Platen. *Döden och livet*. Artikkelit kirjassa *Svenska diktanalyser under redaktion av M. von Platen*. Första upplagan 1965. Andra utökade upplagan. Stockholm 1967.
- Pöldrnäe 1978 = Jaak Pöldmäe. *Eesti värsiõpetus. Monograafia*. Tallinn 1978.
- Puhakka 1977 = Kaisa Puhakka. *Maaailmankuvien tutkimuksesta ja rakentamisesta*. Maaailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Keuruu 1977.
- Rauhala 1984 = Lauri Rauhala. *Tiedostamaton fenomenologisessa tajunnan analyysissa. Tietoisuus ja alitajunta*. Toim. I. Kojo, R. Vuorinen. Juva 1984.
- Remak 1971 = Henry H.H. Remak. *Comparative Literature. Its Definition and Function*. Artikkelit teoksessa *Comparative Literature. Method & Perspective*. Edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Revised edition. Printed in the U.S.A. 1971.
- Stolpe 1980 = Sven Stolpe. *Olof Lagercrantz*. Stockholm 1980.
- Storå 1979 = Siv Storå. *En bit av en kritikers väg. Olof Lagercrantz i BLM*. Pegas och snöbollskrig - Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Sven Linnér på hans 60-årsdag den 18 augusti 1979. Åbo 1979.
- Storå 1983 = Siv Storå. *Olof Lagercrantz' förblivande krets. Finsk Tidskrift* 1983.
- Storå 1990 = Siv Storå. *Lyriker med förhinder: studier i Olof Lagercrantz' tidiga författarskap*. Åbo Akademis förlag 1990.
- Svenskt Litt. 1970 = *Svenskt Litteraturrexikon*. Andra utvidgade upplagan. Lund 1970.
- Sylwan 1966 = Otto Sylwan. *Svensk verslära*. Skrifter utgivna av modersmålsläraarnas förening. Stockholm 1966.
- Tammi 1992 = Pekka Tammi. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä 1992.
- Taranovsky 1974 = Kiril Taranovsky. *The Problem of Context and Subtext in the Poetry of Osip Mandel'stam*. Artikkelit teoksessa *Slavic Forum. Essays in Linguistics and Literature*. Edited by Michel S. Flier. Printed in Hungary 1974.
- Tarasti 1990 = Eero Tarasti. *Johdatus semiotikkaan: esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki 1990.

- Tarkka 1979 = Pekka Tarkka. *Myyttikritiikki*. Artikkelijassa *Kirjallisuuden tulkinta ja opetus*. Tietolipas 1980. Toim. Ritva Haavikko. Toinen painos. Jyväskylä 1979.
- Trousseau 1964 = Raymond Trouseau. *Plaidoyer pour la Stoffgeschichte*. *Revue de Littérature Comparée* 1964: 38.
- Untermeyer 1960 = Louis Untermeyer. *Lives of the Poets*. London 1960.
- Wellek & Warren 1963 = René Wellek & Austin Warren. *Theory of Literature*. First published in USA 1949. Third edition. London 1963.
- Viksten 1965 = Vilho Viksten. *Analogian ja relation mestari*. Parnasso 1965.
- Wilenius 1982 = Reijo Wilenius. *Aatteiden maailma. Johdatus aikamme aatevirtauksiin*. Jyväskylä 1982.
- Wimsatt 1970 = W.K. Wimsatt. *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*. London 1970.
- Wittgenstein 1975 = Ludwig Wittgenstein. *Varmuudesta*. Alkuteos: *Über Gewißheit*, 1969. Suomentanut Heikki Nyman. Porvoo 1975.
- Wittgenstein 1984 = Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 3. tarkastettu painos. Suomentanut Heikki Nyman. Juva 1984.
- de Vries 1976 = Ad de Vries. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Second edition. Amsterdam 1976.
- Ziolkowski 1972 = Theodore Ziolkowski. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Printed in the U.S.A. 1972.
- Ziolkowski 1977 = Theodore Ziolkowski. *Disenchanted Images. A literary Iconology*. Princeton 1977.

HENKILÖHAKEMISTO

- A**
Aaron (raam.) 36
Ahlberg, Nora 42,44
Ahlgren, Stig 115
Aisopos 51
Akvinolainen, Tuomas 96
Aleksanteri Suuri 144
Alfons, Sven 26
Alsterdal, Alvar 22
Andreae, Daniel 22
Anhava, Tuomas 27,206-208
Aristoteles 61,96
Arthur (kuningas) 102
Aspenström, Werner 206-208
- B**
Berendsohn, Walter 164
Bergman, Bo 26
Bergson, Henri 108,147
Björling, Gunnar 26,51,52
Bonnier 23
Boye, Karin 3,11,19,26,90,110,
115-120,121,186
Bring, S.C. 148
- C**
Campbell, Anthony 108
Carroll, Lewis 123
Cirlot, J.E. 112
Cohen, Jean 33
Conrad, Joseph 20,23,24,101,142
Coyajee, J.C. 102
- D**
Dagerman, Stig 19
Dante Alighieri ... 3,5,11,19,20,59,109,
132,135-137,141,143-145,147-153,
155,158-161,170,178,186,188
Davies, W.H. 93-95
Dickinson, Emily 95
Diktonius, Elmer 26
Dostojevski, Feodor 181
Dundes, Alan 43
- E**
Edefeldt, Johannes 26
Ek, Karin 73
Ekelund, Vilhelm 121,124
Ekelöf, Gunnar 23, 28,206-208
Ekholm, Rauno 166
Elia (raam.) 141
Eliot, T.S. 52,59,113,181
Enckell, Rabbe 28,51,52,206-208
Eriksson, Göran O. 22, 79
Eriksson, Lars-Göran 19,136
- F**
Ferlin, Nils 26
Forser, Tomas 19,21,142,157,171
Forssell, Lars 206-208
Frye, Northrop 38,53,59,80,99
Fröding, Gustaf 19,28,29,126,167,206-208
- G**
Geijer, Erik Gustaf 28,139-140,172
Gorgi, Maksim 124
Gullberg, Hjalmar 163,181
- H**
Haavikko, Paavo 206-208
Hamilton, Edvard 28,85
Hamilton, Hugo 85,172
Hamilton, Viveka 85,125,147
Hamilton-Geete, Anna 28,172
Hamlet (prinssi) 143
Hanson, Ola 26
Heidegger, Martin 148,178
Heiskanen-Mäkelä, S-L. 39
Henmark, Kai 16
Hermerén, Göran 37
Hitler, Adolf 47,90,150
Holsti, Keijo 42
Huotari, Markku 20
Husserl, Edmund 43,188
- J**
Jaakob (raam.) 109,141
Jakobson, Roman 14,32
Jeesus (raam.) 36,89,96,99,102,103,
120,129,131,136,137,141,150,161

- Jesaja (raam.) 160
 Joenpelto, Eeva 20
 Johnson, Anthony 37
 Jones, W.T. 43,175,179,180
 Josephson, Ernest 126
 Joyce, James 5,20,22,36,136,141,153
 Juntunen, Matti 43
 Juteini, Jaakko 33
 Jändel, Ragnar 8,121,123-125,204
- K**
 Kailas, Uuno 206-208
 Kain (raam.) 141
 Kanto, Anneli 13,23,24,86,143
 Karlfeldt, Erik Axel 3,11,17,28,29,63-66,
 70,73,82,83,87, 110,114,
 167,178,186, 206-208
 Kivi, Aleksis 91
 Koskenniemi, V.A. 206-208
 Kotkavirta, Jussi 5
 von Krusenstjerna, Agnes 8,17,28,
 121,125,126,147,172,204
 Kunnas, Tarmo 5,40
- L**
 Lagercrantz, Agnes 85,101,102,
 111-113,122,125,139,140
 Lagercrantz, Agnes Charlotta =
 'Lottie' 8,85,112,120-125,
 147,168, 202,204
 Lagercrantz, Carl 17,85,101,102,
 113,154,162
 Lagercrantz, Nils 147
 Lagercrantz, Olof ***
 Lagerkvist, Pär 26,206-208
 Lahdelma, Tuomo 5,35,36,39
 Larsson, Martha 21
 Latini, Brunetto 144
 Launonen, Hannu 13,14,27,
 32-35,40,206-208
 Lautamatti, Liisa 14,41
 Leino, Eino 206-208
 Leiwo, Matti 14,41
 Lévi-Strauss, Claude 14
 Lindegren, Erik 16,19
 Lindholm, Inga 18,28,39,52,77,97,
 103,105,114,121, 141,160,172
 Lindorm, Erik 19
- Littunen, Markku 44
 Littunen, Teuvo 11,25,61,
 136,153,199,200
 Lotman, Juri 14,15,40
- M**
 Majakovski, Vladimir 33
 Manner, Eeva-Liisa 15
 Manninen, Juha 42,43,175
 Manninen, Otto 206-208
 Martinson, Harry 19
 Matteus (raam.) 120, 160
 Mehtonen, Lauri 43
 Millais 85
 Mooses (raam.) 36, 120
 Mozart, W.A. 145
- N**
 Narkissos (mytol.) 112
 Niiniluoto, Ilkka 42
 Nilsson, Björn 16
 Nooa (raam.) 135
 Norén, Lars 29,206-208
- O**
 Ojala, Aatos 35
 Oksala, Teivas 5
- P**
 Parland, Heidi 121
 Pere, E-L. 17
 Perri, Carmela 37
 Petrarca, Francesco 168
 Pilatus (raam.) 129
 von Platen, Magnus 121,122
 Pöldmäe, Jaak 33
 Proust, Marcel 17, 20,34,46,47,147
 Puhakka, Kaisa 42,44
- R**
 Rauhala, Lauri 44
 Remak, Henry 36
 Ruin, Hans 17,200
 Ruin, Martina 17,168,200
 Runeberg, Johan Ludwig 51, 65
 Rydberg, Viktor 19

S

- Saarikoski, Pentti 27,33,206-208
 Sachs, Nelly 20
 Sarkia, Kaarlo 206-208
 Shakespeare, William 143
 Shaw, Bernard 94
 Silfverstolpe, G.M. 8,121,127,204
 Sjögren, Lennart 16,170
 Spegel, Haqvim 121,204
 von Sternberg, Josef 47
 Stolpe, Sven 16,70
 Storå, Siv . 13,16,18,19,21,27,28,52,60,63,
 65,66,70,72,73,76,77,79,81,98,101-103,
 105,106,110,113-115,117,118-121,123,
 124,126,146,163,164,166,171,172,179
 Strindberg, August 3,5,9,17,20,22,25,39,
 51,79,138,139, 141,162,164-166
 Svanberg, Viktor 66
 Sylwan, Otto 34,46,56,66
 Södergran, Edith . 19,26,28,160,206-208
 Söderhjelm, Elisabeth 72

T

- Tammi, Pekka 12,40
 Taranovsky, Kiril 36
 Tarasti, Eero 15
 Tarkka, Pekka 53
 Taube, Evert 26
 Trousson, Raymond 42

U

- Untermeyer, Louis 93-95

V

- Vaara, Elina 133
 Vennerberg 21
 Vergilius 135,136
 Viksten, Vilho 32
 de Vries, Ad 36,113

W

- Walton, Isaac 20
 Warren, Austin 13,15,36,38,40,41
 Wellek, Réne 13,15,36,38,40,41
 Wilenius, Reijo 68,147
 Wimsatt, W.K. 33
 Wittgenstein, Ludwig 44,175,176
 Wästberg, Per 16

Z

- Zilliacus, Clas 5
 Zilliacus, Emil 121
 Ziolkowski, Theodore 36,42

***) Olof Lagercrantzin nimi esiintyy niin usein, ettei sivunumeroiden luetteloinnissa ole mieltä. Pois olen jättänyt hakemistosta myös kiistattomasti fiktiiviset henkilönimet.

Jyväskylä 28 joulukuuta 1991

Hänne Teuvo Riihlama.

Tuokko sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.

Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.

P.S.

Sen on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.

Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.
 Minun on sinulle ja sinulle on minun kirjeeni.

Tuokko

Oy. Lajunen

Drottningholm 13 aug 1992

Kära Teuvo Littunen

Tack för ditt brev och förlåt att jag inte besvarat det tidigare. Men jag är ganska pressat av astma och har ibland svårt att andas.

Det var roligt höra att din studie av min lyrik fortgår och den plan du skisserar verkar lovande. Jag är glad att du särskilt fäster dig vid Linjer. Den har, inbillar jag mig, vissa kvaliteter som du sällan finner i lyriken. Kanske är det känslans nakenhet och våldsamhet som är det viktigaste.

Har inte krafter att ge dig utförliga biografiska uppgifter om mig. Jag är gift med Martina Ruin från Finland, vars far Hans Ruin var filosof och författare. Han var svensktalande men flera av hans böcker finns på finska. Hans sommarställe i Ingå skärgård heter Härligö och där bor min hustru och jag sedan många år på somrarna. Vi kommer just därifrån. Vi har fem barn. Den äldsta sonen är född 1940 och den yngste 1962. En av mina döttrar är skådespelerska och var en av grundarna av den fria teatern Jordcirkus. Jag var under vinterkriget medlem av svenska frivilligkåren och skapade den slogan som blev vida berömd **Finlands sak är vår**.

Hyttan är samtidigt masungarnas hytta, där järnet fördom smältes, och de nazistiska förintelseägrens gaskammare.

Med en vänskaplig hälsning från din tillgivne

Oly Lyytikäinen

LIITE 3

TAULUKKO 1 Runojen, riimiparien, säkeiden, säkeenlytysten ja normipoikkeamien jakautuminen koko teoksessa *Dikter 1935 - 1962* (ilm. 1964).

Kokoelman nimi	Runoja kpl	Riimipareja kpl	KV kpl	KV %	Säemäärä kpl	SY kpl	SY %	NP kpl	NP %
D.d.f. (1935)	23	232	112	48.3	600	214	37.1	155	25.8
D.e.s. (1937)	26	244	119	48.8	571	214	39.3	138	24.2
D.f.m. (1943)	28	171	69	40.4	549	172	33.3	135	24.6
Linjer (1962)	30	14	10	71.4	405	120	32.0	128	31.6
Koko teos	107	607	310	46.9	2125	720	35.7	556	26.2

KV= kategorianvastaisia riimipareja; SY= säkeenlytys; NP= normipoikkeamia.

*) Proosamuotoinen *Medkänslan* mukaan lukien runoja on yhteensä 31 kpl. Koska *Medkänslan* ei sisällä säkeitä eikä riimejä, sitä ei voi käsitellä käyttämälläni taulukointimenetelmällä.

TAULUKKO 2 Riimiparien, säkeiden, säkeenlytysten ja normipoikkeamien keskimääräinen osuus yhtä runoa kohden teoksessa *Dikter 1935 - 1962* (määrät kokonaisluvun tarkkuudella).

Kokoelman nimi	Riimipareja	KV	Säemäärä	SY	NP
Den döda fågeln (1935)	10	5	26	9	7
Den enda sommaren (1937)	9	5	22	8	5
Dikter från mossen (1943)	6	2	20	6	5
Linjer (1962)	0	0	13	4	4
Koko teos	6	3	20	7	5

KV, SY ja NP kuten taulukossa 1.

LIITE 4

TAULUKKO 3 Riimiparien, säkeiden, säkeenylitysten ja normipoikkeamien jakautuminen runokokoelmassa *Den döda fågeln* (1935).

RUNON NIMI (sivunro teoksessa Dikter 1935 - 1962)	Riimi- pareja kpl	Kateg- vast. ri- mip, kpl	Säe- määrä kpl	Säkeen- ylityksiä kpl	Normi- poikke- amia kpl
Den döda fågeln (9)	7	3	14	4	1
Mossen (9-13)	45	22	104	47	31
Regnbågen (13)	15	4	25	6	11
Lantlig järnvägsstation (14)	16	2	24	9	11
Middagsrast (14-15)	8	3	16	4	2
I dag (15)	6	3	12	5	3
Till - (16)	5	2	25	10	14
Lugn kärlek (17)	5	3	16	5	6
Natt (17-18)	5	2	20	6	5
Stjärnan (18)	4	1	8	0	0
Vid en dödsbädd (18-19)	14	10	28	10	2
Den sista dagen (19)	3	1	6	2	0
Till minnet av Lottie (20-21)	9	4	36	14	8
Guldfisken (21-22)	18	10	36	6	7
Flodhästen (22-23)	9	5	36	15	9
Skatan och svalan (24)	0	0	12	4	0
Papegojan (24)	6	4	12	4	1
Loke (25)	0	0	30	17	4
Program (26)	8	6	16	1	6
Fönsterkorsets skugga (26-28)	28	14	56	22	13
En okänd ört (29)	0	0	16	9	1
Döende soldat (29-30)	5	5	20	7	4
Stjärnvandring (30-31)	16	8	32	7	16

LIITE 5

TAULUKKO 4 Riimiparien, säkeiden, säkeenylitysten ja normipoikkeamien jakautuminen runokokoelmassa *Den enda sommaren* (1937).

RUNON NIMI (sivunro teoksessa Dikter 1935 1962)	Riimi- pareja kpl	Kateg.- vast. riimip. kpl	Säe- määrä kpl	Säkeen- ylityk- siä kpl	Normi- poik- keamia kpl
Akvarell (35)	12	5	24	11	12
Hur lätt... (36)	6	3	12	4	1
Sommarnatt (36-37)	18	13	36	21	6
Sjukdom (37-38)	0	0	18	5	0
Efter svåra dagar (38)	9	8	18	5	3
Mest älskar jag att se dig gå (39)	6	4	24	5	5
På Varnhems kyrkogård (39-40)	3	1	12	4	2
Sommarkväll på mossen (40)	9	5	21	5	10
Sömn (41)	14	9	28	15	15
Vår sista dag... (42)	8	2	16	2	8
På resa (42-43)	4	0	20	11	3
Lättja (43)	6	3	12	3	1
Den gamla bilen (44)	12	5	24	12	4
Idealism? (45)	6	2	12	1	0
Till Gycklaren av Notre Dame (45-46)	4	2	16	7	1
Över forngravarna i Valle härad (46)	12	9	24	13	8
Vila (47)	0	0	10	4	1
Längtan (47-48)	12	8	24	8	6
Vårmorgon på Gröna Lund (48-49)	14	3	28	11	4
Avsked på kajen (49)	8	4	16	4	4
Den gången (50)	10	2	20	5	5
Två variationer på ett motiv (50-52)	24	11	48	14	8
Dansvisa (52-53)	16	7	32	14	5
Dröm om barndomen (54)	16	6	32	9	16
Se aspen darrar... (55)	8	3	16	6	4
Program (56)	7	4	26	15	6

LIITE 6

TAULUKKO 5 Riimiparien, säkeiden, säkeenylitysten ja normipoikkeamien jakautuminen runokokoelmassa *Dikter från mossen* (1943).

RUNON NIMI (sivunro teoksessa <i>Dikter</i> 1935 - 1962)	Riimi- pareja kpl	Kateg.- vast. riimip kpl	Säe- määrä kpl	Säkeen- ylityksiä kpl	Normi- poikkeamia kpl
Träskfolket (59)	10	3	20	3	5
Dimma (60)	6	3	24	9	6
Tidig vår på Falan (61)	10	2	20	5	6
Nu sveper... (61-62)	4	2	8	3	1
Dröm (62)	3	1	12	4	4
Våren och den mördade (62-63)	6	3	24	8	3
Grobladen (63)	6	1	12	3	3
Björksaven (64)	8	5	16	5	2
Sparvhöken (65)	7	7	14	4	1
Indianen om Gud (65-66)	10	2	20	5	2
Färklockorna (66)	6	2	12	5	3
Min barndoms sommar (66-67)	10	4	20	1	4
Efter läsringen av Haqvin Spegels Guds werck och hwila (67)	5	0	10	1	4
Tennsoldaterna (68)	10	5	20	8	5
Agnes Charlotta (69)*	0	0	12	6	0
Ragnar Jändel (69)*	0	0	17	2	2
Agnes von Krusenstjerna (70)*	0	0	28	10	5
Gunnar Mascoll Silfverstolpe och fosterlandet (71)*	0	0	25	7	4
Morgonvinden (72)*	0	0	16	5	9
Min generation (73)*	0	0	32	10	8
Nattens genius (74)	12	4	24	9	15
Josef i brunnen (75)	12	3	20	5	7
Porträtt (75-76)	10	3	20	6	3
Variationer (76-77)	10	6	21	8	5
Invigning (77-78)	0	0	40	24	5
Svart är min moders hår (79)	5	4	20	5	10
Vaggvisa för ett krigsbarn (79-80)	14	3	28	11	11
Fågel i isen (80-81)	7	6	14	0	2

*) Säemäärät laskettu *Dikter* 1935 - 1962 -teoksen painoasun mukaan.

LIITE 7

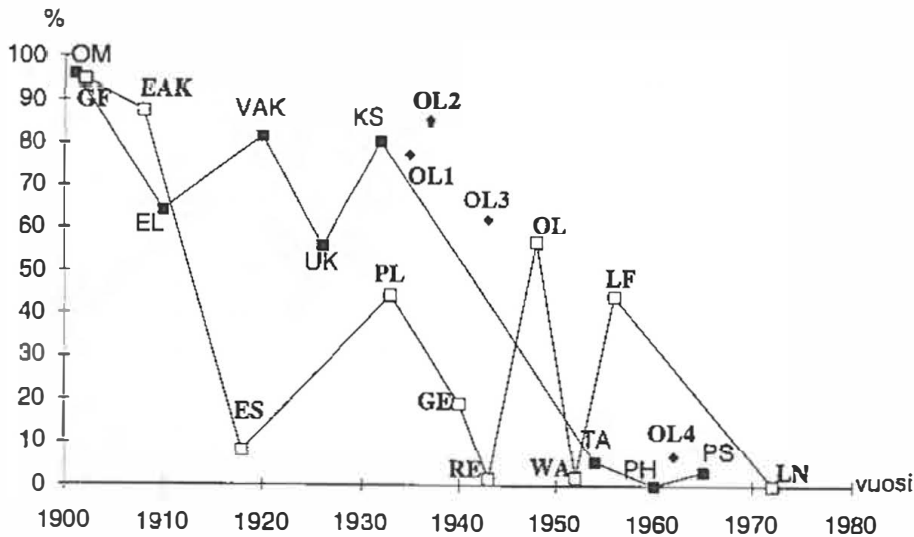
TAULUKKO 6 Riimiparien, säkeiden, säkeenylitysten ja normipoikkeamien jakautuminen runokokoelmassa *Linjer* (1962).

RUNON NIMI (sivunro teoksessa Dikter 1935 - 1962)	Riimi- pareja kpl	Kateg- vast. riimp. kpl	Säe- määrä kpl	Säkeen- ylityksiä kpl	Normi- poikke- mia kpl
Tröst för min älskling (85)	8	4	16	4	4
Samtal i januari (86)	0	0	10	7	2
Jag säljer ut (86)	0	0	15	6	9
En fågel behåller jag (87)	0	0	12	0	4
O nej (87)	0	0	11	2	1
Vattengudinnan (88)	0	0	16	4	3
På halva banan (88-89)	0	0	23	13	10
O min port... (89)	0	0	12	2	3
Känslornas goddagspiltar (89-90)	0	0	13	5	9
Moralisten (90)	0	0	15	4	5
Jag väntar på dig (91)	0	0	9	1	2
Några snälla rim (91)	6	6	12	4	8
Kärleken (92)	0	0	16	1	8
Vrede ge mig (92)	0	0	8	3	2
Liten annan tröst (93)	0	0	9	4	3
Blekningsstund (93)	0	0	8	3	5
Återkomst (94)	0	0	15	3	5
Äntligen (94)	0	0	11	2	1
Livet föds (95)	0	0	14	1	1
Söndagsfiskaren (95)	0	0	12	2	0
Medan ormarna (96)	0	0	5	1	0
Otydd gåta (96)	0	0	16	6	2
En blödande ros (97)	0	0	11	4	4
Döden och vi (99)	0	0	15	3	10
Mina gamla fåglar (99)	0	0	11	3	4
Inom ramen (99)	0	0	4	0	1
Under tröjan (99-100)	0	0	17	4	3
Den döda Ofelia (100)	0	0	38	19	11
Svämna vatten (101)	0	0	9	4	1
Slutord i februari (102)	0	0	22	5	7

Taulukosta puuttuu proosaruno *Medkänslan*, jossa ei ole säkeitä eikä riimejä.

LIITE 8

DIAGRAMMI 1. Olof Lagercrantzin lyriikan vertailua merkittävien ruotsalaisten ja suomalaisten runoilijoiden tuotantoon. Riimillisten säkeiden prosentuaalisen osuuden kehitys 1900-luvun alusta 1970-luvulle.



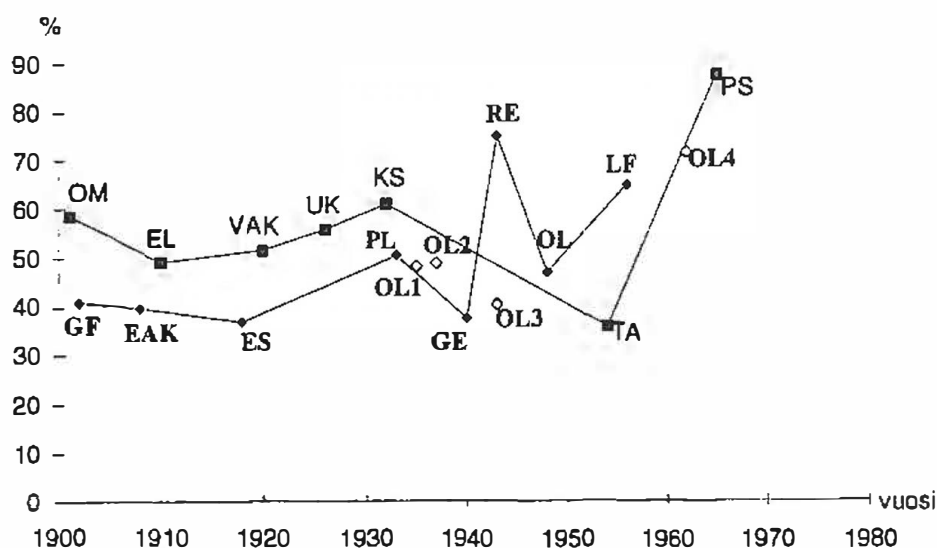
Ruotsinkielinen lyriikka: GF = Gustaf FRÖDING, EAK = Erik Axel KARLFELDT, ES = Edith SÖDERGRAN, PL = Pär LAGERKVIST, GE = Gunnar EKELÖF, RE = Rabbe ENCKELL, OL = Olof LAGERCRANTZ (Dikter 1935-1962), WA = Werner ASPENSTRÖM, LF = Lars FORSELL, LN = Lars NORÉN, OL1-OL4 = Lagercrantzin kokoelmat aikajärjestyksessä.

Suomenkielinen lyriikka: OM = Otto MANNINEN, EL = Eino LEINO, VAK = V.A. KOSKENNIEMI, UK = Uuno KAILAS, KS = Kaarlo SARKIA, TA = Tuomas ANHAVA, PH = Paavo HAAVIKKO, PS = Pentti SAARIKOSKI.

Keskiarvot on sijoitettu ajallisesti tarkasteluvälin keskivaiheille, Lagercrantzin kokoelmat niiden ilmestymisvuoden kohdalle. Suomenkielisen lyriikan osalta lukemat perustuvat Hannu Launosen tutkimuksen taulukkoon 1 (Launonen 1984, 38). Ruotsinkielisten runoilijoiden tuotantoon olen perehtynyt itse summassa valittujen 300 - 500 säkeen otosten avulla (kultakin runoilijalta 3-5 sadan säkeen otosta tuotannon eri vaiheista).

LIITE 9

DIAGRAMMI 2. Olof Lagercrantzin lyriikan vertailua merkittävien ruotsalaisten ja suomalaisten runoilijoiden tuotantoon. **Kategorianvastaisten riimiparien prosentuaalisen osuuden kehitys 1900-luvun alusta 1970-luvulle.**



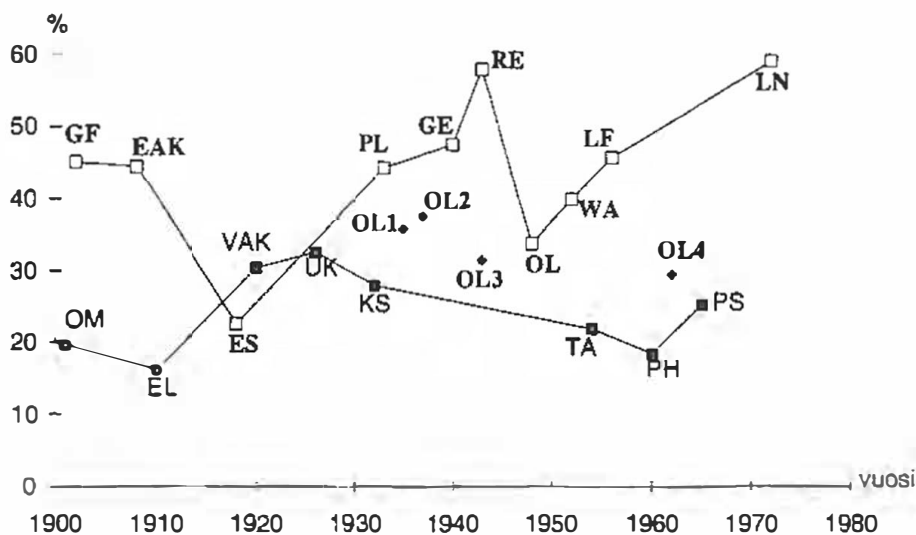
Ruotsinkielinen lyriikka: GF = Gustaf FRÖDING, EAK = Erik Axel KARLFELDT, ES = Edith SÖDERGRAN, PL = Pär LAGERKVIST, GE = Gunnar EKELÖF, RE = Rabbe ENCKELL, OL = Olof LAGERCRANTZ (Dikter 1935-1962), LF = Lars FORSELL, OL1-OL4 = Lagercrantzin kokoelmat aikajärjestyksessä.

Suomenkielinen lyriikka: OM = Otto MANNINEN, EL = Eino LEINO, VAK = V.A. KOSKENNIEMI, UK = Uuno KAILAS, KS = Kaarlo SARKIA, TA = Tuomas ANHAVA, PH = Paavo HAAVIKKO, PS = Pentti SAARIKOSKI.

Keskiarvot on sijoitettu ajallisesti tarkasteluvälin keskivaiheille, Lagercrantzin kokoelmat niiden ilmestymisvuoden kohdalle. Suomenkielisen lyriikan osalta lukemat perustuvat Hannu Launosen tutkimuksen taulukkoon 1 (Launonen 1984, 38). Ruotsinkielisten runoilijoiden tuotantoon olen perehtynyt itse summassa valittujen 300 - 500 säkeen otosten avulla (kultakin runoilijalta 3-5 sadan säkeen otosta tuotannon eri vaiheista). Aspenströmin satunnaisista toistoriimipareista ja Norénin täysin riimittömistä säkeistä ei kyseistä osuutta voi laskea (vrt. ed. sivu).

LIITE 10

DIAGRAMMI 3. Olof Lagercrantzin lyriikan vertailua merkittävien ruotsalaisten ja suomalaisten runoilijoiden tuotantoon. Säkeenylitysten prosentuaalisen osuuden kehitys 1900-luvun alusta 1970-luvulle.



Ruotsinkielinen lyriikka: GF = Gustaf FRÖDING, EAK = Erik Axel KARLFELDT, ES = Edith SÖDERGRAN, PL = Pär LAGERKVIST, GE = Gunnar EKELÖF, RE = Rabbe ENCKELL, OL = Olof LAGERCRANTZ (Dikter 1935-1962), WA = Werner ASPENSTRÖM, LF = Lars FORSELL, LN = Lars NORÉN, OL1-OL4 = Lagercrantzin kokoelmat aikajärjestyksessä.

Suomenkielinen lyriikka: OM = Otto MANNINEN, EL = Eino LEINO, VAK = V.A. KOSKENNIEMI, UK = Uuno KAILAS, KS = Kaarlo SARKIA, TA = Tuomas ANHAVA, PH = Paavo HAAVIKKO, PS = Pentti SAARIKOSKI.

Keskiarvot on sijoitettu ajallisesti tarkasteluvälin keskivaiheille, Lagercrantzin kokoelmat niiden ilmestymisvuoden kohdalle. Suomenkielisen lyriikan osalta lukemat perustuvat Hannu Launosen tutkimuksen taulukkoon 2 (Launonen 1984, 122). Ruotsinkielisten runoilijoiden tuotantoon olen perehtynyt itse summassa valittujen 300 - 500 säkeen otosten avulla (kultakin runoilijalta 3-5 sadan säkeen otosta tuotannon eri vaiheista).