

OLEMISEN PUHDAS MERKITYKSETTÖMYYS

Fenomenologisen ajattelutavan liittämisen mahdollisuudet puhtaan kuvan runouden luentaan.

Ville Pekkanen

Pro gradu –tutkielma

Yleinen kirjallisuus

Taiteiden ja kulttuurin

tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Kesäkuu

2006

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Ville Pekkanen	
Työn nimi – Title Olemisen puhdas merkityksettömyys. Fenomenologisen ajattelutavan liittäminen mahdollisuudet puhtaan kuvan runouden luentaan.	
Oppiaine – Subject Yleinen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year toukokuu 2006	Sivumäärä – Number of pages 112 sivua + lähteet
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Pro gradu –tutkielmani aiheena on puhtaan kuvan käsite ja sen ongelmat lyriikantutkimuksessa. Tarkastelen, millä ehdoilla puhdas kuva on runouden lukemisessa mahdollinen ja miten se eroaa kuvaannollisista kielenkäytön muodoista. Tässä vertailussa keskityn ennen kaikkea metaforan ja puhtaan kuvan välisiin eroavaisuuksiin. Teen vertailun sekä strukturalistisessa että fenomenologisessa viitekehyksessä.</p> <p>Koska puhtaasta kuvasta ja siitä koostuvasta puhtaan kuvan runoudesta ei ole olemassa varsinaista kirjallisuustieteellistä tutkimusta, teen tutkielmassani yleisluokittelun puhtaan kuvan runouden eri muodoista ja niille tyypillisistä piirteistä. Puhtaan kuvan runouden luokkien rajat ovat ennemmin liukuvia kuin absoluuttisia.</p> <p>Tarkoitukseni on osoittaa, että puhtaan kuvan runous ei ole vain konkreettisten ulkomaailman asiantilojen kuvailua, vaan siinä on kysymys kokonaisesta maailmankuvasta, tietynlaisesta asennoitumisesta ympäröivään todellisuuteen. Tälle oletukselle haen tukea Edmund Husserlin fenomenologiasta. Tarkastelen puhtaan kuvan runoutta Husserlin fenomenologian intentionaalisen tietoisuuden todellistumana. Vertaan puhtaan kuvan runoudessa läsnä olevaa asennoitumista maailmaan erityisesti Husserlin reduktioihin ja niiden tapaan murtaa liialliseen dualismiin nojautuva luonnontieteellinen maailmankuva. Samalla huomioin, kuinka reduktioiden suhde ruumiillisuuteen poikkeaa selkeästi joistakin puhtaan kuvan runouden muotojen ruumiillisuudesta.</p> <p>Tutkimukseni tavoitteena on selventää puhtaan kuvan määrittelyyn liittyvää hajanaisuutta. Lisäksi pyrin nostamaan puhtaan kuvan arvoa tutkimuskohteena, sillä se on jäänyt kirjallisuuden tutkimuksessa paitsioon, etenkin verrattuna metaforaan. Osoitan, että strukturalistinen näkemys puhtaasta kuvasta on riittämätön ja että kaikki kaunokirjallinen raaka-aine ei alistu funktionaalisen merkin asemaan.</p>	
Asiasanat – Keywords Edmund Husserl, fenomenologia, fenomenologinen reduktio, figuuri, kuva	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuuden oppiaine	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1 Teoreettinen viitekehys	7
1.2 Tutkimuskysymykset ja – hypoteesit.....	12
2 PUHDAS KUVA	14
2.1 Figuurit.....	21
2.2 Metafora.....	23
2.2.1 Metafora ja Barthesin myytti	26
3 PUHTAAN KUVAN RUNO	34
3.1 Miljööruno	35
3.2 Fragmenttiruno.....	41
3.3 Esineruno	48
4 FENOMENOLOGINEN LUENTA PUHTAAN KUVAN RUNOUESTA	56
4.1 Epoché.....	64
4.2 Fenomenologinen reduktio	66
4.2.1 Miljööruno fenomenologisen reduktion ”ruumiillistumana”.....	69
4.2.1.1 Ruumiillinen miljööruno, mentaalisempi reduktio	75
4.2.2 Fragmenttiruno ja fenomenologinen reduktio.....	78
4.3 Transsendentaalinen reduktio	81
4.3.1 Miljööruno transsendentaalisena ruumiillisena kokemuksena	83
4.3.2 Fragmenttiruno immanenssin ytimessä ja reunalla.....	86
4.4 Eideettinen reduktio	90
4.4.1 Eidoksia tavoitteleva esinerunous.....	93
4.4.2 Miljöö- ja fragmenttirunous etäällä eidoksista.....	101
5 PÄÄTÄNTÖ	105
LÄHTEET.....	113

1 JOHDANTO

Taiteentutkimuksessa taideteoksesta yritetään löytää merkityksiä. Sen eri osia analysoidaan, jotta se voitaisiin selittää. Usein yritetään löytää, mitä teos yrittää sanoa, mikä on sen ”sanoma”. Etenkin lyriikassa tähän analysoimiseen liittyy, että tulkitsija joutuu luopumaan kirjaimellisesta lukutavasta ja hänen täytyy löytää runon aineksista uusia, kuvaannollisia merkityksiä. Tähän lukemisen tapaan ohjaa usein runo itse käyttäessään kuvaannollista kieltä, esimerkiksi metaforia, jotka kirjaimellisesti luettuna olisivat käsittämättömiä.

Metaforan käytössä on nimenomaan keskeistä sen korvaava luonne. Englantilainen uuskritiittistä suuntausta edustava kirjallisuudentutkija I. A. Richards on määritellyt metaforan seuraavasti: ”A metaphor is a shift, a carrying over of a word from its normal use to a new use (Richards 1929, 221).” Richards on aikaisemmassa tutkimuksessaan erottanut metaforan rakenteessa ”kuvattavan” (tenor) ja ”kuvan” (vehicle). Esimerkiksi metaforassa, ”Sinä olet kaatuva puu”, ”sinä” on metaforan kuvattava ja ”kaatuva puu” on kuva. Richards käyttää myös termejä ”varsinainen idea” (the underlying idea) ja sen ”kuviteltu luonne” (the imagined nature), kuten myös ”the principal subject” ja ”what it resembles”. (Richards 1936, 96.) Kyseisessä metaforassa näkyy selkeästi metaforalle tyypillinen merkityksensiirto. Kyseistä lausetta ei voi lukea kirjaimellisesti, koska se ei olisi tällöin semanttisesti ymmärrettävä. Kirjaimellisesti sanottuna ihminen ei voi olla puu, mutta metaforaa ei tulekaan lukea kirjaimellisesti. Metaforan tehtävä on rinnastaa eri ilmiöitä toisiinsa yllättävällä tavalla, ja saada täten vertauskuvallisuutensa avulla avattua uusia ulottuvuuksia maailmasta. Moderni lyriikka on niin tiheästi metaforista, että usein on lähes mahdotonta sanoa mikä on kuva ja mikä kuvattava: niiden paikkaa saatetaan tarkoituksellisesti vaihtaa, ja monesti edellisestä kuvasta tehdään uuden metaforan kuvattava. Metafora on siis siirtymä, se pakottaa lukijan pakenemaan pois kirjaimellisesta merkityksestä ja löytämään sille uuden, kuvaannollisen merkityksen. Kuten strukturalismin piiriin kuuluva Gérard Genette toteaa, figuuri¹ (luokka, johon esim. metafora, metonymia ja al-

¹ Genette käyttää joskus figuurin sijasta sanaa ”trooppi”. Troopissa tietyn sanan merkitys muuttuu alkuperäisestä joksikin muuksi. Figuurin kriteeri on jonkun ilmauksen korvaaminen jollakin toisella. Näin ollen jotkut troopit ovat myös figureja. (Genette 1999, 55.)

legoria kuuluvat) vastustaa nimenomaan sanan kirjaimellista merkitystä (Genette 1999, 54). Kun lukija joutuu luopumaan kirjaimellisesta lukutavasta, hän joutuu turvautumaan toisenlaiseen, abstraktimpaan merkitykseen.

Richardsin ja Genetten käsityksistä voi nähdä, että uuskritiikin ja strukturalistien käsitykset metaforasta ovat samanlaiset. Vaikka etenkin länsimaisessa runoudessa käytetyt metaforat ja symbolit ohjaavat kuvaannolliseen lukemisen tapaan, länsimaisella lukijalla on myös taipumus käsitteellistää ja sillä tavoin tehdä ymmärrettäväksi moniselitteiseltä tuntuva taideteos, ja taiteentulkinta on usein juuri tätä. Meidän on pakko ikään kuin kääntää ja pelkistää runo jonkinlaiseksi metakieleksi, jotta saisimme siitä jotain irti. Tämä on tuttua aina koulun novellianalyyseista yliopiston kirjallisuustieteellisiin esseihin asti. Runo ei ole olemassa ennen kuin se analysoidaan viimeistä piirtoa myöten. Tällainen lähestymistapa oli vallallaan juuri 1900-luvun alun uskriittisessä suuntauksessa sekä 1960-luvulla niin sanotussa kovan strukturalismin vaiheessa. Uskriitikki lähti kyseenalaistamaan vallalla ollutta biografistista taiteentulkintaa, jossa teoksen merkitysten lähteenä pidettiin sen kirjoittajan (tai Tekijän) omia intentioita ja elämänvaiheita. Uskriitikoille teos on itsenäinen, ja sen merkitykset ovat löydettävissä ainoastaan siitä itsestään, kirjoituksesta paperilla. Näiden ajatusten pohjalta kehitettiin erityinen lähiluvun tekniikka (close reading), jota käytettiin erityisesti uskriitikoiden suosimassa lyriikantutkimuksessa. Runon jokainen yksityiskohta, jokainen sana tuli lukea ja tulkita äärimmäisen tarkasti. Merkityksiä ei saanut hakea runon ulkopuolelta, historiallisesta tai kulttuurisesta kontekstista, vaan runossa piilevät (julkiset) merkitykset olivat luettavissa runosta itsestään. Lähiluvun tekniikka opetti lukijat sekä lukemaan runoa että perustelemaan omat tulkintansa uskottavasti. Richardsin tekemien mallinnusten (kuten esimerkiksi metaforan pilkkominen paloihin erottamalla siitä kuva ja kuvattava) tavoite oli auttaa lukijoita analysoimaan runoa tarkemmin eikä liittää siihen mitä hyvänsä subjektiivisia tuntoja. Samalla kuitenkin uskriitikin tieteellisyyden tavoite kääntyy sitä itseään vastaan. Runoista tehdään matemaattisten arvoitusten kaltaisia, jotka ovat ratkaistavissa tyhjentävästi tarpeeksi perusteellisen ja analyttisen lukemisen avulla. Kaiken referentiaalisuuden puhdistaminen johti myös siihen, että taiteeseen elimellisesti kuuluvat myyttisyys, arvoituksellisuus sekä ihmisenä maailmassa oleminen unohdettiin täydellisesti.

Strukturalismille oli puolestaan tyypillistä nähdä kaunokirjalliset teokset ikään kuin järjestelminä, jonka jokaisella osalla oli tietty tarkasti rajattu paikkansa kokonaisuudessa. Kun uuskritiikki tutki yksittäisten teosten merkityksiä, strukturalismi laajensi tämän tehtävän koskemaan kirjallisuuden yleisiä ominaisuuksia (Korsisaari 2001, 299). Moniulotteinen romaani pelkistettiin yksiselitteiseksi kaaviokuvaksi, jolloin romaanin tapahtumat, henkilöahmot, kertoja(t), paikat jne. eivät olleet enää teoksessa läsnä omana itsenään, vaan niistä tehtiin funktionaalisia. Samoin merkitsijän ja merkityksen suhde nähtiin staattisena, sillä heidän mukaansa kaikki systeemit (myös taide) järjestäytyvät kuten kieli. Mitään formalistien agitoimaa kirjallisuudellisuutta ei ollut, vaan mehupurkin pakkausseloste ja Balzacin novelli syntyivät samoista merkeistä, kielestä. Sekä strukturalistisessa että uskriittisessä ajattelussa on yhteys myös valistusajattelun perintöön, jonka mukaan kaikki on selitettävissä ja järkeistettävissä, ja että ihminen hallitsee ympäröivää todellisuutta eikä päinvastoin. Tämä näkyy joskus myös taiteen tulokinnassa: pimeitä paikkoja yritetään välttää, ei-kenenkään maata ei suvaita. Valistuksen perintö tekee ilmiöiden (ja taiteen) käsitteellistämistä ja rationalisoinnista leimallisen länsimaiselle ajattelulle.

Tutkin pro gradu -työssäni niin sanottua puhtaan kuvan runoutta sekä kuvan käsitettä lyriikantutkimuksessa ylipäättään. Käytän termejä ”kuva” ja ”puhdas kuva” synonyymisesti. Sanalla ”puhdas” haluan korostaa kuvan konkreettisuutta ja puhtaan aistihavainnon mahdollisuutta, kaiken metafysisyyden ja käsitteellisyuden unohtamista. Puhtaan kuvan runous on ongelmallinen länsimaiselle, etenkin strukturalistis-uskriittiselle taidekäsitteelle, koska siinä kieltä ei käytetä kuvaannollisesti vaan kirjaimellisesti. Näin on selvää, että kuva ei kuulu figurisiin, koska siinä ei pyritä luopumaan kirjaimellisesta lukutavasta. Päinvastoin: puhdas kuva kutsuu lukijaa viipymään siinä, mitä kirjaimellisesti sanotaan. Puhdasta kuvaa voidaan pitää vastakohtana metaforalle ja symbolille, koska siinä ei tapahdu minkäänlaista merkityksensiiirtoa mihinkään suuntaan. Tämänkaltaisen runous on ongelmallinen edelläviitatuille taiteentutkimukselle, koska kielen kirjaimellisen käytön vuoksi puhtaan kuvan runo ei näyttäisi ensi näkemältä ”sanojan” tai ”tarkoittavan” mitään. Tai ainakaan runon sanoista eli merkeistä itseltään ei ole johdettavissa mitään muuta kuin niiden kirjaimelliset merkitykset.

Kuvaannollisen kielenkäytön lajeja tutkinut Janna Kantola kirjoittaa artikkelis-
saan kuvasta seuraavaa:

”Symbolien ja metaforien ohella runokielessä esiintyvä kuvallisen ilmaisun laji *kuva* sen sijaan ei kuulu trooppeihin, sillä sen osalta mikään ei houkuttele kirjaimellisen lukuta-
van hylkäämiseen, joskin runokuvalle on ominaista, että se ei käänny, sitä ei voi ilmaista toisin, [...]” (Kantola 2001, 273.)

Koska kuvaa ”ei voi ilmaista toisin”, lukijan on lähes mahdoton kääntää sitä mil-
lekään metakielelle tai tulkinnalle. Kuvaan täytyy suhtautua sellaisenaan, ilman
viittauksia sen ulkopuolelle. Arne Kinnunen on havainnut tämän seikan tutkies-
saan Bo Carpelanin lyriikkaa, joka on vahvasti kuvallista. Kinnunen huomauttaa,
että miltei missä tahansa runokirjassa laaja kirjallinen perinne takaa runolle lo-
puttomat kontekstimahdollisuudet, johon kiinnittyä ja viitata. Kinnunen mainit-
see humoristisesti, että runoissa on ”totista kristillisyyttä ja leikkivää pakanallista
antiikkaa, itämaista mystiikkaa, kotimaista kalevalaa, toisissa kaikkea tätä ja inti-
aanit vielä lisäksi”. Carpelanin puhtaan kuvan runoista hän ei löydä näistä mi-
tään. Niissä kaikki mahdolliset kontekstit ovat avoimet. (Kinnunen 1984, 414.)
Kuvan ongelmallisuudesta länsimaiselle lukijalle kertoo, että se on jäänyt kirjal-
lisuudentutkimuksessa selvästi metaforan varjoon. Samalla kun lukuisat tutkijat
ovat käsitelleet ja uudelleenmääritelleet metaforaa, kuvalle ei ole löydetty mitään
yhtenäistä käsitettä. Esimerkiksi René Wellek määrittelee kuvaa hyvinkin kaksi-
jakoisesti ja ristiriitaisesti. Toisaalta hän pitää sitä pelkästään kirjaimellisena ais-
timuksen edustajana, (Wellek, 1948, 190.) mutta toisaalta hän liittää sen omaan
vastakohtaansa, metaforaan:

”The visual image is a sensation or a perception, but it also ‘stands for’, refers to, some-
thing invisible, something ‘inner’. It can be both presentation and representation at once.
[...] The image may exist as ‘description’ or (as in our examples) as metaphor. But may
the images not offered as metaphor, as seen by the ‘mind’s eye’, also be symbolic? Is
not every perception selective?” (Wellek 1948, 192.)

Itse asiassa edeltävässä sitaatissa kuvalle ei edes anneta sille kuuluvaa omaa
määritelmää, vaan siitä tehdään eräänlainen metaforan vaillinainen alalaji. Syy
puhtaan kuvan ongelmallisuuteen länsimaiselle kirjallisuudentutkimukselle on
länsimaisen lyriikan perinteessä. Puhdasta kuvaa on länsimaisessa lyriikassa alet-
tu käyttää vasta 1900-luvun modernistisessä lyriikassa. Sen sijaan sen käyttö on

ollut aina ominaista japanilaiselle ja kiinalaiselle klassilliselle runoudelle. Japanilaisessa ja kiinalaisessa klassisessa lyriikassa näkyy selkeästi konkreettinen suhtautumistapa todellisuuteen, kuten esimerkiksi Tuomas Anhavan suomentamassa Murasaki Shikibun tankarunossa:

*Jäätyivät umpeen
levottomat vedet.
Kuunvalo, varj
häilyivät eestaas
kirkkaan taivaan alla.
(Anhava 1976, 47.)*

Shikibun runo ei ole itse asiassa täydellisen puhdas kuva, koska sen toinen säe - ”levottomat vedet” - on metaforinen ilmaisu ja se tuo runoon mukaan jonkunlaisia käsitteellisyyttä. ”Levottomat vedet” on personifikaatio (luonnonilmiölle annetaan ihmisen kaltaisia piirteitä) ja näin ollen siis metafora. Käsitteellisyys jää tässä tapauksessa hyvin lieväksi, koska ilmaisun ympärillä kaikki muu on puhdasta kuvaa ja se on itsessään luettavissa hyvin visuaalisesti. Säe on metaforisuudesta huolimatta havaintoon perustuva; sanan ”levottomat” tilalle voisi aivan yhtä hyvin panna sanan ”kuohuvat” tai ”liikkuvat”. Puhtaan kuvan runouden tulkitseminen on hankalaa, sillä jokainen tekemämme tulkinta alkaa tuntua ylitulkinnalta. Kuten esimerkeissä suomalaiselta Risto Rasalta sekä japanilaiselta Masatsunelta voidaan havaita, että puhtaimmillaan puhtaan kuvan runo yksinkertaisesti näyttää sen, mitä On:

*Kevätaurinko paistaa ikkunaan.
Makaan lattialla valon lämpimällä ruudulla,
kissa järsii huonekasveja
silmit sirillään.
(Rasa 1974, 12.)*

*Jo ilta tummui
puihin, ja läksin käymään
kukkien luona,
kun kuu odottamatta
kohosi vuoren yli.
(Anhava 1971, 49.)*

Minkä tahansa tulkinnan Rasan tai Masatsunen runosta tekeekin, se tuntuu keinotekoiselta. Puhdas kuva on ilmiönä kiehtova tutkimuskohde, koska perinteisistä länsimaisen kirjallisuushistorian lyriikan analysointikeinoista ei tunnu olevan sen kohdalla hyötyä. Runo näyttäisi yksinkertaisesti kertovan keväisen iltapäivän hetkestä, samoin kun Shikibun runo syystalven illasta. Runo olisi sillä kuitattu ja voitaisiin siirtyä seuraavaan. Strukturalistin ongelmaksi muodostuu esimerkiksi, miksi kissa järsii juuri ”huonekasveja” eikä vaikka ”sohvan kulmaa”. Hänen täytyy löytää, miksi runossa on käytetty juuri tätä ilmausta. Mitä ”huonekasvit” merkitsevät, mikä on niiden ”funktio”? Kun funktiota ei löydetä, runo nähdään vain ”minä tahansa kuvauksena jostakin”. Yksi tutkimukseni tarkoitus on osoittaa, että puhtaassa kuvassa on kyse paljon syvällisemmästä ja monimuotoisemmasta suhtautumisesta maailmaan kuin mitä esimerkiksi edellisissä tulkinnoissa ajatellaan.

Puhdasta kuvaa on tutkittu vähän. Varsinaista tutkimusta puhtaasta kuvasta ei ole saatavilla, vaan se on jäänyt yleisteoksien kuriositeetiksi. Kuitenkin modernistiset runoilijat ovat jossain määrin ottaneet kuvan omakseen. Suomesta esimerkkeinä olkoot japanilaista ja kiinalaista klassista lyriikkaa kääntäneet Pertti Nieminen ja Tuomas Anhava, jotka ovat myös omassa tuotannossaan käyttäneet kuvaa. Ulkomailla kuva on ollut tärkeä etenkin angloamerikkalaisilla modernisteilla, Ezra Poundilla, T.S. Eliotilla ja William Carlos Williamsilla. Lyriikan modernistisista tyyliuunnista etenkin imagismille (johon Pound ja Eliot liittyvät) (konkreettinen) kuva oli tärkeä ilmaisukeino todellisuuden hahmottamiseen.

Toisin kuin monet kuvaannollisen kielenkäytön muodot, kuva ei merkitse käsitteellisesti, vaan se näyttää. Yksi tärkeistä kysymyksistä kuuluukin: pitääkö runon aina merkitä jotain? Tai tarkemmin, pitääkö runoa lukea ensisijaisesti ku-

vaannollisesti ja löytää sille ulkopuolinen, käsitteellinen merkitys. Täytyykö runon jokainen osatekijä laittaa paikoilleen ja löytää tälle funktio, tarkoitus kokonaisuudessa, johon se liittyy? Eikö taiteen olemukseen kuulu ennemminkin tietynlainen myyttisyys ja maailman ilmiöiden selittämättömyys kuin jokaisen ilmiön systemaattinen nimeäminen? Eikö juuri tämänlainen suhtautuminen erota taiteen tieteestä? Nämä kysymykset sekä puhtaan kuvan vähäinen tutkiminen ovat olleet motivoimassa minua tekemään pro-gradu - työni juuri tästä aiheesta.

On totta kai muistettava, että taide ylipäätään onnistuu tehtävässään parhaiten silloin, kun sitä ei voi ”ilmaista toisin”. Taideteoksessa muoto on aina sisältöä, joten sitä ei voi koskaan kääntää tyhjentävästi tulkinnan kielelle. Tässä mielessä puhtaan kuvan runous ei eroa muista taiteellisista ilmaisukeinoista. Aivan kuten muualla lyriikassa, myös puhtaan kuvan runossa on merkityksiä; se ei sanallisesti luonteestaan johtuen voi päästä koskaan semantiikkaa pakoon. Omaleimaisen siitä tekee sen totaalinen käsitteettömyys, sen tapa kiinnittyä konkreettisiin ja aistimellisiin maailman ilmiöihin. Runoudessa yleensä meillä on mahdollisuus tulkita runon antamia merkityksiä ja siten piirtää vaillinainen, tulkinnallinen kuva alkuperäisestä tekstistä. Puhtaan kuvan runoudessa tämän vajavaisenkin tulkinnan tekeminen näyttää mahdottomalta, koska se rakentaa oman merkityksettömän merkityksellisyytensä eri tavalla: me emme voi sanoa puhtaan kuvan runoudesta mitään.

1.1 Teorettinen viitekehys

Aion käyttää tutkimuksessani soveltaa fenomenologista teoriaa puhtaan kuvan tapaan suhtautua maailmaan. Pro-gradu – työn suppeuden vuoksi keskityn fenomenologian perustajana pidetyn Edmund Husserlin fenomenologiaan ja jätän muut fenomenologit taka-alalle. Valintani on mielestäni oikeutettu, sillä vaikka eri fenomenologian edustajien teorioissa on erilaisuuksia, ne kaikki tietyllä tavalla jakavat Husserlin lähtökohdat.

Tiivistetysti fenomenologiassa on kysymys olemisen ja paljaan kokemisen kielen saattamisesta ja tuomisesta. Fenomenologian edustajat vastustavat perinteistä luonnontieteellistä käsitystä maailmasta, jossa todellisuus objektivoidaan tiet-

tyjen suureiden alle (esim. massa, paino, kiihtyvyys jne.), jolloin koko todellisuus aletaan nähdä abstraktiona. Tällöin luonnontutkijaa ajatellaan (ja hän ajattelee itsensä) ikään kuin jonakin luonnon ulkopuolisena entiteettinä, joka kykenee viileästi nimeämään hänen omasta kokemusmaailmansa ulkopuolella olevat ilmiöt. Tämä tieteellinen ajatusmalli menettää suhteen elämismaailmaan, ja tällöin unohdetaan, että tutkija ei voi mitenkään erottaa itseään siitä maailmasta, jota tutkii. Edmund Husserl kritisoi tätä (luonnon)tieteellistä ajatusmallia. Hänen mielestään tiede saavuttaa kokonaisuuden vasta kun mukana ovat myös subjektiiviset asiantilat: tunteet, aistimukset jne. (Husserl 1995, 16). Yksi fenomenologian perusteeseistä onkin, että (toisin kuin traditionaalinen metafysiikka) se korostaa subjektiivisuutta, ja yksittäisen subjektin kokemista maailmasta löytääkseen ”oikean” objektiivisuuden. Tarkoitus on luopua kaikista itsestäänselvyyksistä, ja tarkastella maailmaa ilman mitään ennakkokäsityksiä. Ilmiöihin tulisi suhtautua sellaisenaan eikä käsitteellistää niitä, koska käsitteellistyessään ne menettävät omasta olemuksestaan jotain oleellista: sen, miten ne ilmenevät todellisuutta tutkivalle ihmiselle. Auringonpaiste ei ilmene ihmiselle ilmatiiviissä pussissa olevana kemiallisena kaavana, vaan iholla tuntuvana lämpönä ja pakotuksena otsassa. Tällöin voidaan myös ajatella, että kyseisen ilmiön olemus on ratkaisevasti jotain enemmän kuin pelkkä kemiallinen kaava. Tämä tarkoittaa, että tutkija ei voi suhtautua maailmaan kuin terraarioon, jota hän voi ulkopuolelta tutkia. Sen sijaan hän on peruuttamattomasti kiinni niissä ilmiöissä, joita hän tutkii. Täten tutkija on itse asiassa tutkittava. Tai tarkemmin, tutkijan ja tutkittavan välistä kuilua ei enää ole, vaan tutkija liukuu tutkittavan alueelle, dialektisesta asetelmasta muodostuu synteesi. Tutkija ei ole enää suuri Subjekti, joka tutkii pientä objektina pitämäänsä maailmaa norsunluutornista käsin. Päinvastoin, hän laskeutuu alas tornistaan, muuttuu Subjektista subjektiksi, josta syntyy yhtenäisen ykseys kaiken häntä ympäröivän kanssa.

Husserl asettaa vastakkain luonnollisen ja filosofisen ajattelutavan. Luonnollisessa ajattelutavassa ja -näkemyksessä olemme kiinnostuneita asioista, jotka ovat kullakin hetkellä ja itsestään selvinä annettu. Esimerkiksi havainnossa silmiemme edessä on olio, ja se on siinä muiden elollisten ja elottomien olioiden joukossa. Husserlin mukaan luonnollisessa ajattelussa tätä nimenomaista maailmaa koskevat arvostelmamme. Muodostamme yksittäisiä ja yleisiä väitteitä olioista,

niiden suhteista, niiden muutoksista sekä näiden välisistä riippuvuuksista ja laeista. Tärkeää on, että nämä tiedot asettuvat keskenään loogisiin ja kausaalisiin suhteisiin. (Husserl 1973, 17.) Niin sanotulla luonnollisella ajattelutavalla on omat ongelmansa:

”Mit dem Erwachen der Reflexion über das Verhältnis von Erkenntnis und Gegenstand tun sich abgrundtiefe Schwierigkeiten auf. Die Erkenntnis, im natürlichen Denken die allersebstverständlichste Sache, steht mit einem Mal als Mysterium da (Husserl 1973, 18-19).“²

Tiedostus on luonnolliselle ajattelulle itsestään selvää, koska sille ei ole mitään aihetta esittää kysymystä tiedostuksen mahdollisuudesta ylipäätään. Luonnollisessa ajattelussa ulkomaailman objektien olemassaolo ja niiden havaitseminen otetaan itsestäänselvytenä. Siitä tulee kuitenkin luonnollisen ajattelun suurin ongelma. Tiedostuksesta on joka tapauksessa tultava luonnollisen tutkimuksen objekti, koska sitä esiintyy maailmassa, aivan kuten mitä tahansa muutakin. Tiedostus on luonnon tosiasia, minkä tahansa tiedostavan orgaanisen olennon elämys ja psykologinen fakta. (Husserl 1973, 19.) Luonnollisella ajattelulla ei ole yksinkertaisesti välineitä tutkia tiedostusta itseään, koska se pitää sitä itsestään selvänä ilmiönä. Husserl muistuttaa tärkeän seikan tiedostuksen olemuksesta suhteessa luonnolliseen ajatteluun: tiedostus on kaikissa hahmoissaan psyykinen elämys. Se on tiedostavan subjektin tiedostusta, jota vastassa ovat tiedostetut objektit. Kysymys kuuluu, että miten tieto voi varmistua yhdenmukaisuudessaan tiedostettujen objektien kanssa? Miten se voi päästä itsensä ulkopuolelle ja kohdata objektinsa luotettavasti? ”Die dem natürlichen Denken selbstverständliche Gegebenheit der Erkenntnisobjekte in der Erkenntnis wird zum Rätsel.“³ (Husserl 1973, 20.)

Tässä voi nähdä kritiikin koko perinteistä tiedemaailmaa kohtaan. Ympäröivään todellisuuteen on todella suhtauduttu kuin akvaarioon, jota on voinut tutkia (näennäisen) objektiivisesti, ikään kuin ulkopuolelta. Itse asiassa edeltävällä argumentillaan hän asettaa kyseenalaiseksi koko tähänastisen tieteen olemassaolon oikeutuksen, ja samalla koko länsimaisen maailmankuvan. Luonnollinen tieto on

² ”Kun reflektio tiedostuksen ja sen kohteen suhteesta herää, avautuu pohjattoman syviä vaikeuksia. Luonnollisen ajattelun itsestäänselvin asia, tiedostus, osoittautuikin äkkiä mysteeriksi (Husserl 1995, 35).”

³ ”Luonnolliselle ajattelulle itsestäänselvä tiedostusobjektien annettu tiedostuksessa muuttuu arvoitukseksi (Husserl 1995, 37).”

täysin varma kiistämättömydestään, eikä sillä näin ollen ole aihetta havaita tiedostuksen mahdollisuuteen ja tiedostettuun kohteeseen liittyviä vaikeuksia. Vaikeudet syntyvät kuitenkin välittömästi, kun reflektio suuntautuu tiedostuksen ja kohteen korrelaatioon. Tällä on Husserlin mielestä perustavanlaatuisen seuraus: asetelmasta syntyneet epäselvyydet pakottavat meidät myöntämään, että tiedon mahdollisuus on ylipäänsä kiistämättömyytensä osalta arvoitus. Husserl siirtää pääpainon havaittavista ilmiöistä itse havaintoon ja sen toimintaan. Kun tämä havainto punnitaan uudelleen, huomataan, että havaittavat ilmiöt saattavatkin olla perustavalta olemukseltaan jotain muuta kuin on aikaisemmin uskottu.

Niin sanotun filosofisen ajattelun alueelle Husserl asettaa kaiken, mikä poikkeaa ”luonnollisesta” tieteestä. Hänen mielestään *puhtaana* filosofian tulee luopua siitä ajatustyöstä, jota luonnolliset tieteet ja tieteellisesti järjestäytymätön luonnollinen viisaus ja asiantuntemus ovat tuottaneet. Tähän liittyy ajatus, että eksakti ja tieteellinen tieto tulevat yhtä arvoituksellisiksi kuin ei-eksakti ja esitieteellinen. Tiedon mahdollisuus sinänsä kyseenalaistuu, kuten myös mahdollisuus kohdata objektiivisuus. (Husserl 1973, 24–25.) Husserlin keskittyminen tietoisuuteen ja tiedostusaktiin muodostuu pitkälti immanenssi-transsendenssi - käsiteparin kautta. Husserl asettaa transsendenssin nimenomaan ns. luonnollisen tiedon alueelle. Kaikki luonnollinen, esitieteellinen ja etenkin tieteellinen tieto on transsendentisti objektoivaa tietoa. Se asettaa objektit oleviksi ilman kyseenalaistamista ja väittää kohtaavansa tiedostaen asiointiloja, jotka eivät ole sille ”todesa merkityksessä annettuja” (”im wahren Sinne gegeben”) eivätkä immanentteja. (Husserl 1973 34–35.) Transsendentaalinen maailmankäsitysmalli kohtaa vaikeutensa havainnon muuttuessa cogitatioksi, eli tiedostusaktiksi. Transsendentin tiedon ongelma johtuu siitä, että tiedostuskohde ei siinä sisälly tiedostusaktiin. Husserlin mukaan ns. ulkomaailman ilmiöt tekevät mahdolliseksi tiedostusaktin (cogitation), koska tietoisuus on aina tietoisuutta *jostakin*. Kuitenkin cogitation havaitsema ja merkitykselliseksi tekemä olio ei ole luonnollisessa asenteessa löydettävissä elämykseksi ymmärretystä cogitatiosta itsestään aktuaalisena osana, jonain siinä todella olevana. Ongelmana on: miten elämys voi niin sanotusti ylittää itsensä? (Husserl 1973, 35.) Miten siis voi olla mahdollista, että kohde, joka synnyttää tiedostusaktin, ei ole itse tiedostusaktissa enää mukana?

Immanenssin käsite toimii transsendenssin vastakohtana. Immanenssi on jotain meille *annettua*. Immanenssin alueeseen kuuluvat varmasti ja välityksettä tavoit-

tamani ajatukset. Loppuun asti menevä epäily⁴ rajaa immanenssin ajatuksiin tai *cogitatioihin*, joita juuri ajattelen. Husserlin mukaan tiedostus on immanentin merkityksensä ansiosta suhteessa kohteeseen ja sen vuoksi olemukseltaan kohteen tiedostusta. (Husserl 1973, 19.) Näin se eroaa ratkaisevalla tavalla transsendenssista. Transsendenssissa tiedostus on vain ja ainoastaan jotakin subjektille kuuluvaa, immanenssissa tiedostettu kohde tulee osaksi subjektin tiedostusta, jolloin transsendenssille ominaista dialektista asetelmaa ei enää samassa mielessä ole. Kun immanenssissa mennään tarpeeksi pitkälle (eli kun siinä ei ole olemassa mitään muuta kuin *cogitatio*), ulkomaailman kohde lakkaa tietyllä tavalla olemasta subjektin tiedostuksessa, ja tällöin jäljelle jää vain subjektin puhdas tiedostus. Tässä on erona transsendenssiin se, että loppuun asti viedyssä immanenssissa ulkomaailman kohde ikään kuin lakkaa olemasta, kun taas transsendenssissä kohde on olemassa, mutta täysin erillisenä tiedostuksesta..

Yksi Husserlin pääkäsitteistä on *fenomenologinen reduktio*. Fenomenologisen reduktion avulla päästään Husserlin mukaan eroon transsendentaalisen ajattelun umpikujasta:

”Erst durch eine Reduktion, die wir auch schon *phänomenologische Reduktion* nennen wollen, gewinne ich eine absolute Gegebenheit, die nichts von Transzendenz mehr bietet. Stelle ich Ich und Welt und Icherlebnis als solches in Frage, so ergibt die einfach schauende Reflexion auf das Gegebene in der Apperzeption des betreffenden Erlebnisses, auf mein Ich, das *Phänomen* dieser Apperzeption: das Phänomen etwa `Wahrnehmung aufgefasst als meine Wahrnehmung`.“
(Husserl 1973, 44.)

Tärkeintä siis on, että havainto irrotetaan kaikesta transsendenssista. Saavuttaakseen puhtaan ilmiön subjektin olisi kyseenalaistettava minä, aika sekä maailma ja siten tuotava esiin puhdas ilmiö, puhdas *cogitatio*. (Husserl 1973 44.) Reduktiossa suljetaan pois, toisin sanoen pidättäytytään olettamasta yhtään mitään niin sanotusta ei-immanentista todellisuudesta. Fenomenologinen reduktio merkitsee, että kaikki transsendentti, se mikä ei ole subjektille immanentisti annettua, on nollattava. Kaikki spekulatiivisesti saavutettu loogis-kausaalinen tieto on kyseenalaistettava. Husserl korostaa, että tieteitä saa käyttää vain ilmiönä, ei premissinä tai hypoteeseina. (Husserl 1995, 101.) Tässä Husserl tekee mielestäni

⁴ Kritiikki ja huomio kohdistuvat tässä René Descartesin ajatukseen, jossa kaiken mahdollisen olemassaolo kyseenalaistetaan. Tämän jälkeen hän oli varma enää yhdestä asiasta: omasta epäilystään. Tästä hän johti kuuluisan lauseensa, ”Ajattelen, siis olen.” (Je pense, donc je suis.)

tärkeän havainnon. Hän ei suhtaudu tieteeseen tai tieteellisyyteen minään pyhänä päämääränä sinänsä, vaan välineenä todellisuuden tarkastelulle. Kun aikaisemmin ympäröivä maailma on alistettu tieteen tarkoitusperiä varten, Husserl haluaa kääntää asetelman päinvastaiseksi. Ihminen ei ole olemassa tiedettä varten, vaan tiede ihmistä varten.

Hypoteesini on, että Husserlin yhteys puhtaan kuvan runoon näkyy etenkin hänen käsityksessään fenomenologisen reduktion käytännön toteuttamisesta. Hänen mukaansa siinä tarvitaan mahdollisimman vähän ymmärrystä, mutta mahdollisimman puhdasta intuitiota. Annetaan valta vain näkeväille silmälle ja suljetaan näkemiseen kietoutuva transsendoiva tarkoittaminen. (Husserl 1973, 62.) Husserlin näkökulma sopii hyvin puhtaan kuvan runoon. Ajatellaan antamaani esimerkkiä Risto Rasalta. Siinä runon puhujalla ei ole mitään transsendenttia suhteessaan ulkomaailmaan. Runossa on, aivan kuten fenomenologisessa reduktiossakin, puhdasta intuitiota, mutta ei transsendenttia ymmärrystä. Siinä on näkyvissä intentionaalinen tietoisuus, joka havaitsee maailmaa välittömästi. Ulkomaailman kohteet sisältyvät ns. cogitationon siten, että niiden rajapinta ei ole havaittavissa. Kahdesta on tullut yksi, subjekti on liukunut objektiin, maailma ja minä erottuvat täytenä ja toisistaan erottamattomana kokonaisuutena. Fenomenologisessa reduktiossa on myös puhtaan kuvan runolle epätyypillisiä ominaisuuksia, mutta niistä myöhemmin.

1.2 Tutkimuskysymykset ja – hypoteesit

Pro gradu- työssäni tarkoitukseni on tarkastella puhtaan kuvan runoutta fenomenologisen lukutavan läpi. Yksi tutkimushypoteeseistani on että puhtaalla kuvalla ja eri fenomenologian muodoilla on toisiinsa läheinen yhteys, ja tämä yhteys näkyy etenkin suhtautumisessa ympäröivään todellisuuteen. Toinen tutkimushypoteesini liittyy puhtaan kuvan runon määrittelyyn. Oletukseni on, että ei ole olemassa vain yhdenlaista puhtaan kuvan runoutta, vaan että tämä lajityyppi jakautuu erityyppisiin osiin. Samalla vertaan puhdasta kuvaa muihin kuvallisiin ilmaisukeinoihin, jotka toimivat tosin eri pohjalta kuin tunnusmerkitön

kuva. Näistä keskityn ennen kaikkea metaforaan. Vertailen metaforaa ja puhdas-
ta kuvaa feno

menologisen lähestymistavan lisäksi myös strukturalistis-semioottisessa kon-
tekstissa, jossa käytän apunani Roland Barthesin myyttiteoriaa.

Tärkein tutkimuskysymys liittyy siihen, onko puhtaan kuvan runo yleensäkin
mahdollinen, ja onko se mahdollinen etenkin länsimaiselle lukijalle. Voidaanko
mitään runoa lukea ”sellaisenaan”, vai onko lukija aina taipuvainen lataamaan
siihen kuvaannollisia merkityksiä.

Mitä tulee taiteellisen tekstin merkityksien löytämiseen, uskon että jokaisessa
kaunokirjallisessa tekstissä on löydettävissä selkeitä merkityksiä. Taide, jonka
tarkoitus on viitteellisesti ja välähdyksenomaisesti kertoa ihmisen elämästä ja
hänen omasta inhimillisyydestään jotain oleellista niin emotionaalisesti kuin
älyllisestikin, ei voisi täyttää tätä funktiotaan täysin merkityksettömänä. Tosin,
nämä merkitykset ovat kuitenkin taiteessa luonteeltaan niin monitahoisia ja mo-
ninelitteisiä, että eri lukijat voivat löytää niistä jopa täysin vastakkaisia näkökul-
mia, tai ainakin erilaisia painotuksia. Olisi siis naiivia väittää, että puhtaan kuvan
runo on täysin ”puhdas” kaikessa konkreettisuudessaan.

2 PUHDAS KUVA

”Sanallinen havainnollistus; visualisoiva ilmaisu; runokuva. Kuva ei toistu tekstissä samana, toisin kuin symboli. Modernissa lyriikassa on ohjelmanomaisesti korostunut se, että runokuva on ensisijaisesti ymmärrettävä kuvana ja ainoastaan toissijaisesti vertauskuvana. Uuskritiikin mukaan kuva kuuluu sanataiteen peruselementteihin, jonka avulla pyritään visualisoimisen ohella konkreettiseen sanontaan.” (Hosiaislouma 2003, 491.)

Länsimaisen lyriikan suuntauksista 1900-luvulla imagismi tuli tunnetuksi runsaasta puhtaan kuvan käytöstä. Imagismissa runo haluttiin puhdistaa liiasta subjektiivisesta ekspressiivisyydestä, ja todellisuus haluttiin nähdä tarkemmin, omilla ehdoillaan. Tämä tarkoitti myös, että symboliin, metaforaan ja allegorioihin alettiin suhtautua eri tavalla. Maria-Liisa Kunnaksen modernismin tuloa suomalaiseen lyriikkaan käsittelevässä teoksessa mainitaan, että kyseisiä kielenkäytön muotoja ei nähty imagismissa enää koristeina, vaan niistä tuli niin sanotusti itsenäisiä, ne saivat oman merkityssisältönsä (Kunnas 1981, 20). Mainittakoon, että Kunnas käyttää käsitettä ”kuva” kaikista kuvaannollisista kielenkäytön muodoista. Hänen näkemyksensä on siis sama kuin Wellekillä, eli hän niputtaa puhtaan kuvan yhteen figuurien kanssa. On kuitenkin huomattava, että myös puhdas kuva sai kokea arvonnousua imagistien runouskäsitteissä. Imagistit halusivat runoisaan kokea maailman konkreettisesti, ennemmin kuvan kuin käsitteen kautta. Se näkyy hyvin etenkin Ezra Poundin tavassa käyttää (tunnusmerkittäviä) kuvia.

Kuvalle ei ole muodostunut kovinkaan yhtenäistä määritelmää kirjallisuudentutkijoiden piirissä. Esimerkiksi aiemmin mainitsemani René Wellek ei näe kuvaa kovinkaan konkreettisesti, vaan yhdistää sen kiinteästi vertauskuvalliseen kieleen. Wellekin näkökulma on ongelmallinen, koska yhdistäessään kuvan metaforiseen kielenkäyttöön hän kieltää itsenäisen kuvan olemassaolon. Tästä voidaan johtaa ajatus, jonka mukaan kaikki runollinen kielenkäyttö on vertauskuvallista. Eli, että runossa mikään ei ole kirjaimellista. Wellek jakaa kuvat eri kategorioihin, kuten esimerkiksi visuaalisiin, auditiivisiin, synesteettisiin jne. (Wellek 1948, 191). Niin sanotut visuaaliset ja auditiiviset kuvat voivat olla eräitä puhtaan kuvan muotoja, mutta synesteettiset kuvat luokitellaan selkeästi troopeiksi. Synestesiassa tapahtuu merkityksensiirto ja sitä ei voi lukea kirjaimellisesti. Synesteettisessä kuvassa kaksi eri aistia yhdistetään, joten sitä ei voi lukea ”sellaisenaan” kaikesta konkreettisuudestaan huolimatta. Tyypiesimerkki synesteetti-

sestä kuvasta on ranskalaisen Pierre Emmanuelin runon *Vrai visage* toisen säkeistön kolmas säe: ”*Celui-là connaît le goût de la terre*” (Bolgár 1975, 114). Säkeistössä puhutaan siitä, kuinka voi ”tuntea maan maun”. On siis selvää, että synestesiaa ei voi liittää kuvan käsitteeseen sen vertauskuvallisen luonteensa vuoksi. Kuitenkin René Wellek puhuu vertauskuvallisuudesta myös visuaalisen kuvan yhteydessä. Kuten aiemmin johdannossa ottamastani sitaatista kävi ilmi, visuaalinen kuva ei ole Wellekille pelkästään aistimus tai havainto, vaan se myös vastaa jotakin näkymätöntä, jotakin sisäistä. Hänen mukaansa kuva voi samalla esittää että edustaa. (Wellek 1948, 192)

Tässä kohdassa tulee hyvin esille kuvan käsitteistön hajanaisuus. Jotkut käyttävät kuvan käsitettä ainoastaan silloin kun tarkoittavat puhdasta kuvaa (Hosiaisuus, Kantola, Kinnunen), toiset (Wellek, Richards, Kunnas) puhuvat kuvasta kun tarkoittavat kuvallista kieltä ylipäätään. Tässä jälkimmäisessä tavassa termin ”Kuva” alle menevät sulassa sovussa niin metafora, metonymia, symboli kuin puhdas kuvakin, vaikka puhdas kuva toimii täysin erilaisella periaatteella näihin muihin verrattuna. René Wellekille kuvan käsite on ensisijaisesti vertauskuvallinen ja vasta toissijaisesti konkreettinen kuva. Wellekin terminologiassa on selkeä käsitteellinen ristiriita. Koska puhdas kuva ei kuulu trooppien sukuun, johon metafora ja symboli puolestaan kuuluvat, silloin myöskään kuva ei voi edustaa mitään muuta, vaan ainoastaan esittää.

Aarne Kinnunen analysoi kuvan käsitettä Bo Carpelanin lyriikan kautta Parnassoon kirjoittamassaan artikkelissa. Hän käyttää termiä ”puhdas kuva” Carpelanin runosta ”*Syysvaellus*”.

*Mies kulkee metsän läpi,
on hämärää, on valoisaa.
Ei tapaa juuri ketään,
pysähtyy, katselee syystaivasta.
Hän on menossa kirkkomaalle
eikä kukaan seuraa häntä.*

(Anhava 1983, 67.)

Kuten huomataan, tunnelma on hyvin samanlainen kuin edellä esittelemissäni Shikibun, Poundin ja Rasan runoissa. Tämä johtuu siitä, että - aivan kuten Kinnunen asian ilmaisee - ”runoon ei sisälly ainoatakaan kuvaannollista ilmaisua” (Kinnunen 1984, 410). Konkreettisen lukutavan kannalta ainoa pientä hankaluutta aiheuttava kohta on toinen säe: ”*on hämärää, on valoisaa.*” Jos säkeen ottaa irralleen asiayhteydestä, sen voisi lukea metaforisena. Voisi ajatella, että runon puhujalle ympäröivä maailma, todellisuus ja hänen oma paikkansa siinä näyttävät vuoroin hämäränä ja epäselvänä, ja taas toisinaan kaikki on selvää ja kirkasta. Hämärä ja kirkas lisäksi vuorottelisivat jatkuvasti, jolloin etemme piirtyisi kuva sirpaleisesta subjektista, joka on jatkuvassa epävarmuuden tilassa, ja joka näkee todellisuuden jatkuvasti erilaisena. Metaforisen tästä lukutavasta tekee se, että sanoja ”hämärä” ja ”kirkas” ei enää ajatella konkreettisesti tietynlaisen valonheijastuksen ilmentymänä, vaan niihin liitetään myös toisenlaiset, aisteista ulkopuoliset metafyysiset rakenteet. Mielestäni säkeen metaforinen lukeminen ei ole tässä tapauksessa välttämätöntä. Kun ottaa huomioon säkeen ympärillä olevan kontekstin, kuvaannollisessa tulkinnassa alkaa tuntua hienoinen ylitulkinnan sivumaku. Runossa mies on kulkemassa metsän läpi. Koska hän kulkee metsän läpi, hän on ensin metsän ulkopuolella, sitten sisäpuolella ja lopuksi jälleen ulkopuolella. Tätä ajatusta vasten toinen säe tulee ilmeiseksi. Toinen säe tiivistää sen, mitä metsän läpi kulkeminen tarkoittaa: metsässä on ensin hämärää, ja kun tullaan metsän ulkopuolelle, on taas valoisaa. Eli missään vaiheessa ei tunkeuduta transsendenssin ja käsitteellisen alueelle, vaan ollaan koko ajan kiinni visuaalisessa ja konkreettisessa aistihavainnossa, kokemuksessa. Metaforisen tulkinnan mahdollisuutta ei voi tietenkään kieltää, koska tulkinnassa kaikki sille asetetut rajat sotivat lyriikan monimielisyyttä vastaan. Mutta ainakaan metaforinen lukutapa ei ole tässä tilanteessa ainoa oikea tai välttämätön, koska koko runon ajan pysytään tiukasti aistihavainnossa kiinni.

Puhtalle kuvalle ominaisesta konkreettisuudesta huolimatta Arne Kinnunen näkee kuvan funktion aivan päinvastaisena. Hänelle kuva on itse asiassa jonkinlainen abstraktiuden ilmentymä:

”Runoon ei sisälly ainoatakaan kuvaannollista ilmaisua. Puhuja kertoo erityisen tapahtuman (miehen kävely kirkkomaalle) niin karusti, niukasti ja yksinkertaisesti, että kuvuksesta tulee abstrakti, pelkistetty. Se sopii moneen eikä vain yhteen mieheen, moneen

metsään, monen päivän syystaivaaseen. Mitä useampaan kuva soveltuu, sitä abstraktimpi se on.”
(Kinnunen 1984, 410.)

Tämä lainaus on ristiriidassa siihen, mitä Kinnunen myöhemmin sanoo. Hän nimittäin toteaa - aivan oikein - että runossa ei-visuaaliset elementit on vähennetty minimiin (Kinnunen 1984, 410). Eli Kinnusen mukaan runossa pelataan pelkästään konkreettisilla havainnoilla, mutta se on silti täysin abstrakti. Tähän päätelmään hän pääsee ajattelemalla runon objekteja nimenomaan yleisinä objekteina. Mies on kuka tahansa mies, kirkkomaa on mikä tahansa kirkkomaa, metsä on mikä tahansa metsä. Tähän ajatukseen hän liittää runon vapautumisen kaikista konteksteista. Kinnusen mukaan konkreettisen tapahtuman selkeys ja yksiselitteisyys katoavat, kun konteksti häviää. Tällöin lukija joutuu itse kirjallisen ja kulttuurisen tradition puitteissa kokeilemaan uusia soveliaita yhteyksiä. (Kinnunen 1984, 410.) Mielestäni Kinnunen on tässä kohdassa artikkeliaan hakoteillä. Hän pyrkii liittämään äärimmäisen konkreettiseen ilmaisuun väkipakolla jotakin abstraktia. On totta että, puhtaan kuvan runo irtautuu konteksteista. Tähän on kuitenkin tehtävä tarkennus. Se irtautuu kaikista mahdollisista runon ulkopuolisista toisen kielellisen tason konteksteista. Koska puhtaan kuvan runoa ei voi kääntää millekään metakielelle, sille on hyvin vaikeaa myöskään löytää mitään metakielen konteksteja. Tällöin puhtaan kuvan runon ainoaksi mahdolliseksi kontekstiksi jää itse runon kuvien maailma. Puhtaan kuvan runo ei pyri ulos, toiselle tasolle omista ilmaisuistaan, vaan se pakottaa lukijan viipymään konkreettisesti ilmaisussaan. Metaforinen kieli sen sijaan pyrkii jatkuvasti ilmaisusta pois päin. Se antaa meille kuvattavan (tenor) ja kuvan (vehicle) (Richards 1936, 96). Tämän lisäksi metaforassa vaikuttavat vahvana sen molempien osapuolten mahdolliset kontekstit ja näistä tulevat merkitykset ja sivumerkitykset, jotka sitten yhdistyvät lopullisessa metaforassa. Täten pikemminkin metaforasta tulee abstrakti, käsitteellistetty ja *merkitsevä*, kun taas kuva on *konkreettinen*.

Täten pidän myös virheellisenä Kinnusen käsitystä kuvien yleisluontoisuudesta. Mielestäni kuvan tehoisuus liittyy nimenomaan yksittäiseen, ei yleiseen. Bo Carpelanin runon kuvaus ei sovellu moneen mieheen, moneen metsään tai moneen kirkkomaahan. Sama pätee myös esimerkiksi Rasalta ottamaani esimerkkiin. Runon kissa, huonekasvi ja lattialla oleva ”valon lämmin ruutu” ovat ole-

massa ainutkertaisina kyseisessä runossa. Voi olla, että lukija on myös maannut lattialla valon lämpimällä ruudulla, ja kissa samalla järsinyt huonekasvia silmät sirrillään tai että samankaltainen kuvaus on saattanut vilahda jossain kirjallisuushistoriamme yksittäisessä romaanissa tai runossa. Näissä kaikissa tapauksissa ollaan kuitenkin ratkaisevasti eri tilanteessa kuin Rasan, Shikibun tai kenen tahansa muun runoilijan yksittäisessä puhtaassa kuvassa. Juuri tästä seikasta syntyy puhtaan kuvan tehoisuus. Sen sijaan että kuva merkityksellistäisi ulkomaailman se tekee jokaisesta ympärillä olevasta tilasta ja ilmiöstä ainutkertaisen kokemusperäisen olemisen kautta. Jokainen puhdas kuva on ainutlaatuinen, runon puhujan hetkellisen maailmankokemisen konkreettinen, ei-merkityksellistävä havainto. Lyhyesti sanottuna: puhdas kuva on käyttöliittymä meille kaikille tuttuun inhimilliseen kokemiseen. Eli tässä mielessä kuvassa on myös jotain yleistä. Mutta puhtaan kuvan yleisluontoisuus on jotain tyystin toisenlaista kuin mitä Aarne Kinnunen esittää. Puhtaan kuvan yleisyys ei johdu mistään yleisistä kuvista, vaan sen tavasta kommunikoida. Puhdas kuva on kommunikaatioprosessi, jossa Lukija ja Tekijä (tai runon puhuja) kohtaavat toisensa vääjäämättä. He löytävät siinä yhteisen ja tasa-arvoisen elintilan: konkreettisen kokemuksen maailmassaolosta. Se syntyy piirteestä, joka on yhteinen kaikkina aikoina eläneille ihmisille: kyvystä aistia maailmaa inhimillisistä lähtökohdista käsin. Vaikka esimerkiksi Shikibun runon kuunvalo ja varjo ovat sille nimenomaiselle hetkelle ainutlaatuisia entiteettejä, jokaisella lukijalla on kuitenkin *mahdollisuus* kokea jotain *samankaltaista*. Abstrakti käsitteiden maailma on omiaan erottamaan ihmisiä toisistaan. Sitä tapahtuu niin uskonnon politiikan kuin tiede- ja taideteorioidenkin piirissä. Mutta kuitenkin on olemassa jokin yhteinen maaperä niin marxistille kuin kapitalistille, niin lapselle kuin aikuiselle. Jokainen näistä neljästä on ihminen, ja se merkitsee heille samankaltaista tapaa havainnoida maailmaa inhimillisten aistien avulla. Konkreettisesti maailmassaolossa on aina jotain samankaltaista, sukupuolesta, iästä ja yhteiskuntaluokasta riippumatta. Inhimilliset erot syntyvät metafyyssisen, samankaltaisuudet konkreettisen aistimaailman alueella.

Kinnunen erottaa toisistaan kuvion ja kuvan. Kuviolla hän tarkoittaa mitä tahansa jälkeä tai muodostumaa; sitä kun luonto muodostaa veteen erilaisia kuvioita esimerkiksi tuulen avulla. Kuviolle on Kinnusen mukaan ominaista, että sitä ei

ole tehty nimenomaan kuvioksi. Se ei esitä, kommunikoi, viittaa eikä merkitse. Toukka ei ole kaivanut jälkeään suhteessa toiseen kuvioon tai suhteessa esimerkiksi katsojaan (tai lukijaan). (Kinnunen 1984, 408–409.) Tästä voisi päätellä, että kuvio ei ole intentionaalinen. Se on syntynyt, sitä ei ole synnytetty tarkoituksellisesti. Kuten Kinnunen asian toteaa: ”Kuvio ei voi sellaisenaan olla symboli, merkki, metafora” (Kinnunen 1984, 409). Tästä huolimatta kuviolla on Kinnusen mukaan ”matemaattinen tai dynaaminen keskipiste ja reuna, esimerkiksi pyörteen keskus ja reuna, ja tausta sillä on” (Kinnunen 1984, 409). Tässä kohdassa Kinnusen käsitteistö on hajanainen ja epäselvä. Toki voidaan ajatella, että kuviolla on ”matemaattinen keskipiste”, mutta täytyy muistaa, että tätä matemaattista pistettä ei ole olemassa ennen kuin joku tulkitseja (siis ihminen) on sen osoittanut. Kun joku ihminen tällaisen pisteen osoittaa, kuviosta tulee heti merkitsevä. Esimerkiksi pyörteen ihminen tekee itselleen merkitseväksi osoittamalla sen horisontaaliset ja vertikaaliset suhteet, näyttämällä pyörteen ääriviivat, osoittamalla että sillä on keskus. Pyörre itsessään ei kuitenkaan tiedä, että sillä on keskus. Näin pyörteestä on tullut ihmiselle jotain muuta kuin pelkkä pyörre. Sille on annettu erillisiä selvästi erotettavia ominaisuuksia; siitä on tullut tavalla tai toisella merkitsevä. Näin on päästy käsitteelliseen ristiriitaan: kuvio on samaan aikaan sekä merkitsevä että ei-merkitsevä.

Palataan Kinnusen kahtiajaon toiseen osapuoleen, kuvaan:

”Kuva on kehystetty tai konventionaalisesti rajattu kuvio (--), Kuva on jonkin kuva, käsitteellistetty ja merkitsevä katsojalle. Kuvassa on paitsi matemaattinen keskipiste, myös merkitsevä keskus, painottunut keskipiste tai pisteitä, jotka eivät yhtene matemaattiseen keskukseen. Katsojan lähin tehtävä on tunnistaa kuva osana kommunikaatiosysteemiä. Kuvassa on olennaisia ja epäolennaisia kohtia sen sisäisen järjestyksen mukaan, ja sen tästä elementtien epätasaisesta jakautumisesta johtuvat merkityksen vivahteet.” (Kinnunen 1984, 409.)

Kuvio- määritelmän ristiriidasta päästäisiin kätevimmin eroon luovuttamalla kuvion ”matemaattinen ja dynaaminen keskipiste” puhtaasti kuva- käsitteen alle. Näin tulisi selvästi esille, että kuvio on ei-intentionaalinen ja ei-merkitsevä sinällään, ja kuva olisi intentionaalinen, ihmisen luoma artefakti. Kinnusen käsitteistön ristiriitaisuus ei kuitenkaan selvene tällä. Kuten aiemmista sitaateista jo kävi ilmi, Kinnunen yrittää viedä kuvaa merkityksellisen ja abstraktin alueelle, vaikka kaikki tämä on puhtaalle kuvalle vierasta.

Edellisessä sitaatissa olen Kinnusen kanssa samaa mieltä kuvasta osana kommunikaatiosysteemiä, kuten aiemmin jo esitin. Olisi huomattava, että kuva ei ole pelkästään osa kommunikaatiosysteemiä, vaan lähtökohtaisesti kommunikaatio-prosessi. Kaikki puhtaan kuvan elementit ovat alisteisia sen kommunikaatiofunktioille. Kinnunen väittää, että ”kuva on käsitteellistetty ja merkitsevä katsojalle”. Tämän käsityksen hän pohjaa jo edellä ilmi tulleeseen käsitykseen, että runossa oleva (konkreettinenkin) kuva on aina ymmärrettävä kulloinkin kuvattavana olevan ilmiön yleisenä ilmauksena. Kuitenkin esimerkiksi Yrjö Hosiailuoma huomauttaa sanakirjamäärittelyssään (kuten myös Outi Alanko artikkelissaan), että kuva ei toistu tekstissä samana, sitä ei voi ilmaista toisin. Tämä käsitys sotii taas vahvasti käsitteellistymistä vastaan. Käsitteen luonteeseen nimenomaan kuuluu, että se on irrotettavissa tekstistä ja asiayhteydestä toiseen. Sen kätevyys perustuu sen merkityksellisyyteen ja liikuteltavuuteen. Käsitteellä on tietty merkitys (joka voi olla myös moniselitteinen) ja sitä voidaan käyttää erilaisten ilmiöiden määrittelemiseen. Jonkun ilmiön ”käsitteellistyminen” perustuu siihen, että sille annetaan merkitys ja sille piirretään rajat, jotta sitä voitaisiin siirrellä asiayhteydestä toiseen. Tällainen käsitteellistyminen on ominaista esimerkiksi symbolille. Metafora ”talo” on konventionalistunut runoudessa siinä määrin, että sitä voidaan pitää yleisenä minuuden symbolina. Tässä tapauksessa talo on nimenomaan jokin yleinen mikä tahansa talo eikä, kuten Rasan esimerkissä, ainutkertainen sen hetkinen kokemuksellinen ”valon lämmin ruutu”. Samoin on käynyt myös talon eri osille, huoneille, keittiölle, liedelle ullakolle yms. Niitä ei lueta enää kirjaimellisesti vaan yleisesti käsitteellisessä muodossa. Kun taas ajatellaan puhtaan kuvan runoutta, esimerkkejä Shikibulta, Poundilta, Rasalta ja Carpelanilta, ne eivät pyri tuomaan lukijan eteen mitään toisen asteen merkitystä, mitään käsitteellistymistä. Niiden teho perustuu juuri niiden epäkäsitteellisyyteen ja olemisen tapahtumaan itseensä, eli juuri päinvastoin kuin Kinnunen väittää.

On kuitenkin myönnettävä, että puhdas kuva ei pääse täysin eroon merkitsevyydestään. Jos ajatellaan Kinnusen kahtiajakoa kuvio-kuva, jälkimmäinen on näistä merkitsevempi. Kuva on aina jonkun keksimä, kirjoittama. Puhdas kuva on artefakti, se on runoilijan itsensä tietoisesti paperille (tai tietokonenäytölle) suoltama merkkijono, jolla on tarkoitus. Se ei ole merkitsevä samassa mielessä kuin metafora tai symboli. Sen merkitsevyys piilee juuri sen aiotussa epämerkitsevyydessä.

2.1 Figuurit

Gérard Genette määrittelee metaforan, metonymian ja synekdokeen kuuluviksi ns. merkityksen figuureihin (Genette 1999, 58). Figuurista ja troopeista yleensä hän sanoo seuraavaa:

”Le critère du trope, c’est le changement de sens d’un mot, et à ce titre, certaines figures seulement sont de tropes ; mais le critère de la figure, c’est la substitution d’une expression (mot, groupe de mots, phrase, voire groupe de phrases) à une autre, que le rhétoricien doit pouvoir restituer mentalement pour être en droit de parler de figure : et à ce titre, certains tropes seulement sont des figures.” (Genette 1999, 55.)

Genette haluaa nimenomaan korostaa, että trooppi on muutos jonkun tietyn sanan merkityksessä. Troopin käsitteeseen kuuluu hänen mukaansa läheisesti figuurin käsite. Figuri toimii jonkun tietyn ilmauksen korvaajana, ja tämä ilmaus voi olla yksittäistä sanaa laajempi, esimerkiksi lause. Kuten Genette yllä olevassa sitaatissa toteaa, nämä kaksi luokkaa menevät usein päällekkäin: jotkut troopit ovat yksinkertaisesti myös figuureja. Janna Kantola toteaa trooppien luokasta, että metaforat ja symbolit kuuluvat trooppeihin, eli sellaisiin kuvaannollisiin ilmaisiin, kielikuviin, joissa sanoja köytetään kirjaimellisesta merkityksestä poiketen (Kantola 2001, 273). Genetten ja Kantolan määritelmistä voi päätellä trooppien luokkaan kuuluvan useita kirjallisia ilmauksien lajeja (metaforan, metonymian, synekdokeen ja symbolin lisäksi). Genette jakaa figuurit seitsemään eri luokkaan: merkityksen figuureihin (des figures de signification), ilmauksen figuureihin (figures d’expression), sanonnan figuureihin (figures de diction), rakenteen figuureihin (figures de construction), puhettavan figuureihin (figures d’élocution), tyylin figuureihin (figures de style) ja ajatuksen figuureihin (figures de pensée). (Genette 1999, 58–60.)

Merkityksen figuurit. Kuten aiemmin totesin, metafora, metonymia ja synekdokee kuuluvat merkityksen figuurien luokkaan. Tämän jaottelun hän tekee nimenomaan Dumarsais’in jaottelun pohjalta. Fontanier on Genetten mukaan lisännyt tarkennukseksi merkityksen figuureihin kolmen erilaisen troopin jaottelun: kaltaisuuden troopit (tropes par ressemblance), vastakohtien troopit (tropes par contraste) ja yhteenliittymien troopit (tropes par liaison). Kaltaisuuden trooppeihin hän lukee esimerkiksi *metaforan*, vastakohtien trooppeihin ja jälkimmäiseen

luokkaan metonymian ja synekdokeen. Merkityksen figureissa yleensä on tärkeää nähdä, että siinä kahden asian toisiinsa vertaaminen tapahtuu nimenomaan merkityksen tasolla. Esimerkiksi metonymiassa ilmaus toimii usein syy-seuraus-suhteen muodossa (seuraus korvaa syyn tai päinvastoin), ja metaforan luontaisesta merkitsevyydestä oli puhetta jo edellä kuvaa käsittelevässä jaksossa. Synekdokeessa osa korvaa kokonaisuuden tai laji suvun (tai yksittäinen olio lajin.) Tärkeää synekdokeen kohdalla on huomata, että yksittäisen olion, lajin ja suvun hierarkkiset tasot sekoittuvat ja järjestyvät uudelleen kulloisenkin olosuhteen vaikuttaessa tähän jakoon. (Genette 1999, 58–59.) Tämä on helppo ymmärtää, jos ajatellaan tilannetta, jossa esimerkiksi yksittäinen henkilö pannaan edustamaan kokonaista ryhmää (esim. ammattiryhmää, etnistä ryhmää, jne.). Tällöin tähän kyseiseen yksittäiseen henkilöhaamoon vaikuttava konteksti tuo myös lisämerkityksiä koko kyseiseen ryhmään liittyviin merkityskokonaisuuksiin.

Tämän Fontanierin luokitteluun pohjautuvan Genetten jaon perusteella voidaan nähdä yksi näitä kaikkia figuurien eri lajeja yhdistävä seikka: kaikissa figureissa sanoja käytetään jollakin tavalla kirjaimellisesta poiketen.⁵ Näin ollen figureissa ilmaukset saavat funktionaalisen aseman. Niillä on joku muu, itsensä ulkopuolinen tarkoitus ja merkitys, jota varten ne ilmauksessa ovat. Ne tarkoittavat itse asiassa jotain muuta (tai ainakin jotain enemmän) kuin mikä niiden kirjaimellinen merkitys olisi. Tästä huomataan, että (kuten aiemmin totesin), puhdas kuva ei kuulu mihinkään näihin seitsemään figuurien luokkaan juuri oman kirjaimellisuutensa vuoksi. Itse asiassa puhtaan kuvan ja figuurien välillä on ratkai-

⁵ **Ilmauksen figuurit.** Tämä luokka liittyy Genetten mukaan kiinteästi merkityksen figureihin, mutta laajentaa sitä vielä entisestään. Hän jakaa ilmauksen figuurit fiktion (par fiction), harkinnan (par réflexion) ja vastakohtaisuuden mukaan. Ilmauksen figuurien luokassa fiktion mukaan rakentuva ilmaus on esimerkiksi allegoria, harkinnan mukaan alluusio ja litotesis ja vastakohtaisuuden mukaan ironia.

Sanonnan figuurit. Tälle luokalle on ominaista sanojen muodon ja mallin materiaallinen muutos. Sanonnan figuurit pyrkivät tahallisesti murtamaan esimerkiksi jotakin konventionalistunutta runomittaa tai muuta kielellistä koodia. Tällaisen koodin rikkominen on omiaan tuomaan ironista suhtautumistapaa johonkin vanhaan perinteeseen.

Rakenteen figuurit. Rakenteen figuurit pureutuvat ensisijaisesti sanojen järjestykseen. Tähän ryhmään kuuluvat inversio ja ellipsi, jotka kaikki kuuluvat lyriikan perinteiseen kuvastoon.

Puhetavan figuurit. Tässä luokassa on kyse eri sanojen valikoimasta ja valinnasta ajatuksen tasolla. Epiteetti toimii tässä luokassa esimerkkinä laajennuksen-, toisto päättelyn-, synonyymi kaltaisuuden- ja alkusointu konsonanssin (tai sen puuttumisen) mukaisesti toimivasta figuurista.

Tyylin figuurit. Tyylin figuurit pelaavat myös sanojen valikoiman ja valinnan alueella, mutta erotuksena edelliseen luokkaan, tässä asetetaan vähintään kaksi ajatusta tai ”ideaa” keskinäisiin suhteisiin. Tästä luokasta Genette antaa useita esimerkkejä, kuten luettelo, puhuttelu, kuulustelu, antiteesi.

Ajatuksen figuurit. Tässä seitsemännessä ja viimeisessä luokassa annetaan tilaa itse *ajatukselle* riippumatta, miten se ilmaistaan. Esimerkkeinä tästä mainittakoon päätös ja myönnytys.

(Genette 1999, 58–60.)

seva käsitteellinen ero. Figureissa ilmauksen merkitys täytyy rakentaa niissä toimivista komponenteista, ja tämä merkitys on jokin muu kuin ilmauksen kirjaimellinen merkitys. Puhtaassa kuvassa ei ole olemassa mitään komponentteja vaan ilmaus ymmärretään ”sellaisenaan”. Figuurin merkitys on käsitteellinen, puhtaan kuvan kirjaimellinen. Tämän myös Genette toteaa:

”Pour la rhétorique, la figure n’est pas essentiellement ce qui s’oppose à l’expression *simple*: ainsi, dans le cas des tropes, est trope-figure le mot pris dans un sens détourné qui s’oppose au mot pris dans son sens propre ou « mot propre » ; l’opposition pertinente n’est donc pas *figuré/ usuel*, mais *figuré/ littéral* : le figuré n’existe qu’en tant qu’il s’oppose au littéral, la figure n’existe qu’autant qu’on peut lui opposer une expression littérale.”(Genette 1999, 54.)

Figuurin vastakohta ei ole siis yksinkertainen ilmaisu, vaan nimenomaan kirjaimellinen. Tämä on myös tutkimukseni kannalta tärkeä oivallus, sillä siinä puhdas kuva ja figuurit nähdään samanarvoisina, mutta erilaisina kielenkäytön muotoina. Meidän ei tarvitse käyttää figureja aina, kun haluamme ilmaista jotain monimutkaista ja älyllistä, vaan käytämme niitä silloin, kun tarkoituksenamme on sanoa jotain ei-kirjaimellista ja jotain käsitteellistä, johon emme pääsisi konkreettisen kielenkäytön avulla. Genetten strukturalistinen malli on myös yksinkertaistava ja mekanistinen. Sen mukaan figuurin vastakohdassa (kuva) ei ole kysymys mistään muusta kuin konkreettisesta ilmaisusta. Vaikka kirjaimellisuus/ei-kirjaimellisuus – jako on toisaalta tasa-arvoinen, siitä tulee helposti johdetuksi, että figuuri kertoo sen, mihin kuva ei kykene. Hedelmällisempi lähtökohta olisi ajatella sama lause myös päinvastoin ja ulottaa ajatus figuurien ja kuvan erosta pelkästä tekstuaalisesta kontekstista myös inhimillisen olemisen kenttään.

2.2 Metafora

”Kielikuva eli trooppi, jossa sanaa tai lausetta käytetään kuvaamaan aivan toista kuin mitä se ensisijaisesti ja tavanomaisesti kuvaa. Metafora on epäsuora ja monimerkityksinen kuvailmaisu, joka merkitsee enemmän kuin suoraan sanoo. Kysymys ei ole varsinaisesta rinnastuksesta eikä vastaavuudesta, vaan uudesta yhdistelmästä, jossa kuva asetetaan kuvattavan paikalle välittömästi, suoraan vertaamatta.”
(Hosiaislouma 2003, 577.)

Hosiaisluoman yleisteoksessa mainitaan myös, että metafora vetoaa sekä älyyn että tunteeseen. Se ”herättää mielteitä ja jättää lukijan epävarmaksi siitä, mikä tulkintavaihtoehtoista olisi pätevin” (Hosiaisluoma 2003, 578). Metaforan kaksijakoinen luonne lienee yksi syy sille, miksi se on kielikuvista ylivoimaisesti tutkituin. Metaforan tapa luoda uutta niin tunteen kuin älyllisen merkityksen tasolla on katsottu tekevän siitä dynaamisen kielikuvien lajin. Esimerkiksi George Lakoff ja Mark Johnson toteavat teoksessaan *Metaphors We Live by*, että metaforat ovat omiaan luomaan erilaisia sosiaalisia, kulttuurisia ja psykologisia todellisuuksia ihmisille (Lakoff 1980, 139–146). Tässä osassa tarkoitukseni on vielä tarkentaa puhtaan kuvan ja figuurien välistä eroa juuri vertaamalla kuvaa metaforaan.

Metaforaan liittyvän laajan tutkimuksen ansiosta voidaan nähdä erilaisia lähestymistapoja ja jopa koulukuntia, joilla siihen on suhtauduttu. Lakoffin ja Johnsonin edustama kognitiivinen metaforateoria ottaa metaforan yhteydessä aivan eri tavalla huomioon tekstinulkoisen todellisuuden kuin esimerkiksi uuskritiikki ja strukturalismi. Kognitiivisessa metaforateoriassa metafora ei ole pelkästään tekstin tasolla tapahtuvaa merkitystensiirtoa, vaan yksi olennainen tapa ihmiselle hahmottaa todellisuutta. Janna Kantola toteaa *Runoja, metaforia ja symboleja* -artikkelissaan, että metaforan yhteydessä on voitu puhua korvaamisteoriasta, vertaamisteoriasta ja vuorovaikutusteoriasta. Kantolan mukaan korvaamisteoria on metaforaa määriteltäessä kaikkein yleisin näkemys. (Kantola 2001, 274.) Tämä johtunee osittain myös siitä, että korvaamisteoria on kaikkein varhaisimman runousoppia käsitelleen teoreetikon, Aristoteleen, näkemys metaforasta: ”Metafora syntyy, kun asialle annetaan nimi, joka varsinaisesti kuuluu jollekin muulle; merkityksen siirtyminen voi tapahtua joko yleisestä erityiseen, erityisestä yleiseen, erityisestä erityiseen tai analogian kautta (Aristoteles 1977, 55).” Tämä on itse asiassa turhan mekaaninen käsitys metaforasta. Jos ajatellaan johdannossa käyttämäni esimerkkiä ”Sinä olet kaatuva puu”, runon kuvan ”kaatuva puu” voidaan katsoa korvaavan esimerkiksi ilmauksen ”romahtamaisillasi”. Eli ”Sinä olet romahtamaisillasi” korvataan ilmauksella ”Sinä olet kaatuva puu”. Korvaamisteorian ongelmana on, että siinä metaforia ajatellaan ikään kuin yhden merkityksen ilmaisijana. Että metafora korvaisi jonkun yhden tunteen tai yhden asiain-tilan. Kuitenkin on huomattava, että metaforien avulla voidaan saavuttaa paljon

vivahteikkaampia ja moniselitteisempiä merkityksiä, eikä aina ole lainkaan selvää, mitä ilmaisua jokin tietty metafora on korvaamassa. Kyseisessä esimerkissä metaforan käänös ”alkuperäiselle kielelle” latistaa koko ilmauksen. Siinä ei kyetä lainkaan ottamaan huomioon ”kaatuva puu”- ilmauksen synnyttämiä konnotaatioita, sivumerkityksiä. Samalla korvaamisteoria vie metaforalta kaiken itsenäisen sisältörikkauden ja tekee siitä ainoastaan halvan koristeen, hienohelmaisemman tavan sanoa joku toinen ”sisältö”.

Kantolan mukaan metaforan vertaamisteoria sisältää ajatuksen, että metaforaan sisältyy vertaus. Hän myös toteaa mm. Kai Laitisen luonnehtineen metaforaa lyhennetyksi vertaukseksi: kuin - sana putoaa pois ja jäljelle jääneistä sanoista muovautuu kahden erillisen käsitteen liitto. (Kantola 2001, 274.) Vertaamisteoriassa yksinkertaisesti edeltävän esimerkin ”sinä” vertautuu ”kaatuvaan puuhun”, ja tällöin kahdesta erillisestä käsitteestä (ihmisestä ja liikkeessä olevasta luontokappaleesta) syntyy liitto. Vertaamisteorialle ei ole niinkään tärkeää metaforan uutta luova merkityksellisyys, vaan kahden valmiin ilmiön tai merkityksen vertailu.

Aiemmin johdannossa käsittelemäni I.A. Richards edustaa Kantolan mukaan vuorovaikutusteoriaa. Vuorovaikutusteoriassa korostuu vuorovaikutus kahden ajatuksen välillä ja merkitys, joka syntyy tämän seurauksena. (Kantola 2001, 274.) On siis huomattava, että metafora ennen kaikkea merkitsee. Vuorovaikutusteoria ottaa mielestäni metaforan luonteen paremmin huomioon kuin kaksi muuta teoriaa. Jo pelkästään sana ”vuorovaikutus” sopii metaforan määrittelyyn paremmin kuin ”korvaaminen” tai ”vertaaminen”. Kun kaksi ajatusta on vuorovaikutuksessa, ne eivät korvaa staattisesti toinen toistaan, eivätkä pelkästään vertaudu toisiinsa, vaan luovat vuorovaikutuksensa kautta uusia merkityksiä. Tällöin ajatus ei korvautu toisella, vaan molemmat ajatukset tai ilmaisut saavat lisämerkityksiä toisistaan tyhjentyvät kuitenkin alkuperäisestä merkityskokonaisuudestaan kokonaan. Nämä merkitykset eivät ole myöskään lopullisia vaan ne ovat vuorovaikutuksessa, jatkuvassa liikkeessä. Tämän lisäksi ne luovat vielä kolmannen merkityskokonaisuuden, joka sekään ei ole staattinen tai lopullinen sen muodostamien komponenttien (kuvan ja kuvattavan) jatkuvan liikkeen ansiosta.

2.2.1 Metafora ja Barthesin myytti

Käsittelen metaforan tapaa kommunikoida Roland Barthesin myyttiteorian avulla. Tarkoituksena on näyttää strukturalismin käsitteistöllä, miten metafora rakentuu ja miten se eroaa kuvasta. Näkökulma on kiintoisa, koska strukturalismin voidaan katsoa lähestyvän tutkimiansa objekteja täysin eri suunnasta kuin fenomenologia. Strukturalismissa yksittäiset ilmiöt pyritään palauttamaan yleisiin rakenteisiin, kun taas fenomenologia etsii subjektiivisen kokemisen kautta uutta, tarkempaa objektiivisuutta.

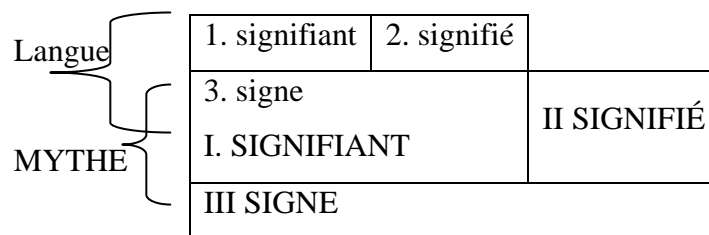
Barthes lähtee teoksessaan ”Les Mythologies” paljastamaan myytin rakennetta sveitsiläisen kielitieteilijän Ferdinand de Saussuren kehittämän järjestelmän kautta. Barthesin mukaan de Saussure työskenteli aivan erityisen mutta metodologisesti esimerkillisen semiologisen järjestelmän eli kielen parissa, jossa merkitty on käsite, merkitsijä akustinen (psykkinen) kuva ja niiden välinen suhde merkki (esimerkiksi sana) tai konkreettinen entiteetti” (Barthes 1957, 198). Yksinkertainen tapaus tästä on esimerkiksi kirjoitettu sana ”koira”. Kirjaimista k, o, i, r ja a muodostuva vailla merkitystä oleva foneemijono on kyseisessä tapauksessa merkitsijä. Merkitty on puolestaan se käsite, jolla tarkoitamme kyseistä nelijalkaista haukahtelevaa lemmikkieläintä. Merkki on puolestaan merkitsijän ja merkityn välinen suhde. Samalla tavalla koiran merkki rakentuisi, jos näkisimme kyseisen eläimen kadulla. Tällöin merkitsijän paikalle tulisi jäsentymätön näköhavaintomme tästä eläimestä. de Saussure määritteli yleisen laajemman merkitien tieteen semiologiaksi (Barthes 1957, 195). Semiologiasta Barthes puolestaan toteaa, että jos edellyttää merkityksenantoa, joutuu turvautumaan semiologiaan (Barthes 1957, 196). Semiologia liittyy siis tiukasti merkityksiin, ja on eräällä tavalla fenomenologian antiteesi. Barthes toteaaakin, että semiologia ei tyydy kohtaamaan ilmiöitä sellaisenaan vaan se määrittelee tutkimansa ilmiön sellaiseksi, jolle on annettu arvo, merkitys (Barthes 1957, 196). Fenomenologian päämääränä on taas tutkia ilmiöitä sellaisenaan lataamatta niihin merkityskokonaisuuksia.

Roland Barthesin mukaan myös myytistä on löydettävissä tuttu merkitsijä-merkitty-merkki - kuvio, mutta siinä tämä kolmijako siirtyy aivan uuteen vaioon:

« On retrouve dans le mythe le schéma tridimensionnel dont je viens de parler : le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : *c'est un système sémiologique second*. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet etc.) pour différentes qu'elles soient au départ et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante : le mythe ne voit en elles qu'une même matière première. »

(Barthes 1957, 199.)

Hän selventää ajatteluaan seuraavalla kaaviolla:



(Barthes 1957, 200.)

Barthes antaa esimerkin tämän rakenteen toimimisesta käytännössä *Paris-Match* -lehdessä olleen kuvan avulla: « Sur la couverture, un jeune nègre vêtu d'un uniforme français fait le salut militaire, les yeux levés, fixés sans doute sur un pli du drapeau tricolore. Cela, c'est le *sens* de l'image (Barthes 1957, 201). » Kuvassa nuori musta mies tekee kunniaa trikolorille. Kyseinen kuvan merkitys on luettavissa siten, että Ranska on mahtava suurvalta, jonka kaikki poikalapset väriin katsomatta palvelevat uskollisesti sen lipun alla, ja paras vastaus oletetun siirto- maavallan vastustajille on mustan innokas halu palvella oletettuja sortajiaan (Barthes 1957, 201). Barthesin mukaan kyseessä on laajennettu semiologinen järjestelmä. On merkitsijä, joka itsessään jo muodostuu edeltävästä järjestelmästä (musta sotilas tekee kunniaa ranskalaisittain), ja merkitty. Merkitty on tässä tietoinen, käsitteellinen sekoitus ranskalaisuutta ja sotilaallisuutta. Näistä toisen tason merkitsijästä ja merkitystä muodostuu sitten luonnollisesti kolmannen asteen merkki, ja tämä merkki on itse myytti kaikessa monimerkityksisyydessään. (Barthes 1994, 178–179.) Barthes tekee vielä käsitteellisen tarkennuksen. Merkitsijää voidaan näin ollen tarkastella kahdesta näkökulmasta: 1. tason, eli kieli- tieteellisen järjestelmän viimeisenä terminä (merkkinä) hän kutsuu sitä *merkityk-*

seksi (sens). 2. tasolla, eli myytin järjestelmän ensimmäisenä terminä (merkitsijänä) hän kutsuu sitä *muodoksi (forme)*. Myytin järjestelmän (2. tason) merkittyä hän kutsuu *käsitteeksi (concept)* ja lopullista myytin merkkiä *merkityksenannoksi (signification)*. (Barthes 1957, 179.)

Kun myytti ottaa haltuunsa jonkun objektin, tapahtuu siirtymä *merkityksestä muotoon*. Toisin sanoen, ensimmäisen tason merkistä tulee toisen tason merkitsijä: « En devenant forme, le sens éloigne sa contingence; il se vide, il s'appauvrit, l'histoire s'évapore, il ne reste plus que la lettre (Barthes 1957, 203). » Kun merkitys muuttuu muodoksi, se joutuu luopumaan sattumanvaraisuudestaan. Hän antaa esimerkin lauseesta *Minä olen leijona*. 1. tason merkkinä eli Barthesin kutsumana merkityksenä lause sisältää seuraavia asioita: Olen eläin, leijona, ja asun jossakin maassa. Palaan juuri metsästämästä ja minun halutaan jakavan saaliini hiehon, lehmän ja vuohen kanssa (Barthes 1957, 202). Kun myytti ottaa tämän lauseen haltuunsa ja muuttaa sen muodoksi, lauseessa ei ole enää jäljellä juuri mitään tästä tarinasta. *Merkitykseen* sisältyi kokonainen arvojen järjestelmä: historia, maantieto, moraalit jne. Muoto työntää kaiken tämän rikkauden kauemmaksi. Leijonan tarinan on siirryttävä kauas sivummalle, jotta kieliopilliselle esimerkille löytyisi tilaa. (Barthes 1957, 202.) Toisin sanoen, merkitys on pelkistettävä, jotta sitä voitaisiin käyttää myytin merkitsijänä, *muotona*. Tämä pelkistämisen mekanismi on helppo nähdä juliste-esimerkissä. Kuten Barthes mainitsi, julisteen *merkitys* on se, että kannessa nuori musta mies ranskalaisessa sotilaspuvussa tekee kunniaa katse koholla silmät suunnattuna kohti liehuvaa trikoloria. Merkityksen alueelle voisi lisätä vielä useita seikkoja: julisteen värimaailma, sommitelma, kuvakulma, sotilaan asennon tarkempi erittely, kyseisen sotilaan henkilöhistoria jne. Kun myytti ottaa julisteen haltuunsa, se työntää kaikki nämä merkityksen alueella olevat seikat kauemmaksi. Näin ollen kyseinen musta sotilas ei ole enää ainoastaan oma ainutlaatuinen itsensä, vaan hän saa funktionaalisen aseman, ja hänen funktionsa on selvä: osoittaa Ranskan suurvaltata-asemaa ja mahtia. Tosin tämän funktionsa hän saa vasta 2. tason merkittynä, eli *käsitteenä* (Barthes 1957, 205), mutta tämä funktionalistuminen saa alkunsa *muodossa*. Näin merkityksestä on tehty muoto. On kuitenkin muistettava, että muoto ei tuhoa merkitystä, vaan köyhdyttää sen ja ottaa haltuun (Barthes 1994, 202). Muoto ei voi täysin tuhota merkitystä, sillä merkitys on sille välttämätöntä materiaalia. Se työntää merkityksen kauemmaksi, pelkistää tämän, jotta se voisi

käsitellä tätä pelkistettyä objektia omiin käsitteellisempiin tarkoituserperiinsä. Barthes kuitenkin muistuttaa, että merkityksen ainutlaatuisuudesta jää kuin jääkin jotain jäljelle: « ...le nègre qui salut n'est pas le symbole de l'Empire français, il a trop de présence pour cela, il se donne pour une image riche, vécue, spontanée, innocente, indiscutable. Mais en même temps cette présence est soumise, éloignée, rendue comme transparente...(Barthes 1957, 203-204). « Mustasta nuoresta miehestä ei siis ole tehty symbolia, koska tämän elämäntarina näkyy jollain tavalla kuvassa edelleen. Kuitenkin hänen läsnäolonsa on köyhdytetty ja etäännytetty. Esimerkkejä tällä tavalla rakentuneista myyteistä voisi keksiä loputtomiin. Yksi selkeä tapaus on eräänlaisen myytin aseman saanut moottoripyörä Harley-Davidson. Ollessaan 1. tason merkinä siinä on olemassa mm. koneisto (moottori, akselit ym.), ohjaustanko kaikkine yksityiskohtineen ja muotoiluineen, istuimen materiaali, renkaiden koko, kyseisen ajoneuvon omistushistoria ja niin edelleen. Myytin astuessa kuvaan kaikki nämä työnnetään kauemmaksi, jolloin tätä ajopeliä katsotaan kauempaa. Moottoripyörän liikuttamiseen tarkoitettut olennaiset osat jäävät tällöin sivuosaan, jolloin siihen voidaan liittää myyttisiä merkityksiä vapaudesta ja maskuliinisesta voimasta. Kyseinen Harley-Davidson luopuu tällöin satunnaisuudestaan ja se liitetään johonkin yleiseen.

Metafora toimii pitkälle samalla tavalla kuin myytti, kun asiaa tarkastellaan nimenomaan semiologisesta näkökulmasta. Tässä rakenteessa se eroaa selvästi puhtaasta kuvasta. Jos myytti pelkistää haltuun ottamansa objektin, metafora tekee saman ainutkertaiselle ja satunnaiselle todellisuuden kokemiselle. Edeltävässä ”Sinä olet kaatuva puu” - metaforassa kyseinen ”kaatuva puu” joutuu pelkistyksen kohteeksi. 1. tason merkinä kaatuva puu on juuri tämä kyseinen puu, joka on kokemuksemme kohteena. Kun metaforan rakenne (kuva-kuvattava) astuu peliin ja tekee kaatuvasta puusta ”kuvan”, se irrotetaan välittömästi kokemusmaailmastamme, ja siitä tehdään 2. tason merkittäjä. 1. tason merkinä kyseisessä puussa oli olemassa vahvoina kaatuvan puun ääni, kyseisen puun värit, puun ympärillä oleva maailma (vuodenaika, lämpötila, kokevan subjektin olotila, ollaanko metsässä vai peltoaukealla, sataako vai paistaako), puulajike jne. Tullessaan ”kuvaksi” nämä kyseiset seikat eivät häviä kokonaan, mutta ne työnnetään kauemmaksi, aivan kuten myytti tekee objektilleen. Kyseinen puu pelkistetään, sen terävät kulmat hiotaan pyöreiksi, sen rungon epätasainen pinta silitetään, jot-

ta sitä voitaisiin käyttää merkityksen tuottajana, välineenä. Lopullisesti ”kaatuvan puun” tekee funktioksi 2. tason merkitty, eli Barthesin termistössä *käsite*. Käsite irrottaa ”kaatuvan puun” lopullisesti kokemuksesta. Kun *muodossa* on vielä olemassa jotain etäistä kosketuspintaa yhdestä satunnaisesta puusta, *käsite* vie puun kokonaan käsitteelliselle alueelle. Jos ottaisimme ”puun” tilalle ”tuolin”, *käsite* toisi etäisesti ainutkertaiseen tuoliin käsitteen tuolius:

« Un signifié peut avoir plusieurs signifiants : c’est notamment le cas du signifié linguistique et du signifié psychanalytique. C’est aussi le cas du concept mythique : il a à sa disposition une masse illimitée de signifiants : je puis trouver mille phrases latines qui me rendent présent l’accord de l’attribut, je puis trouver mille images qui me signifient l’impérialité française. »
(Barthes 1957, 205.)

Samalla tavoin voin löytää lukuisia tapoja kuvata luhistumaisillaan olevaa ihmistä. On kuitenkin muistettava, että mukana on myös 2. tason merkitsijä sekä merkitsijästä ja merkitystä koostuva 2. tason merkki. Olisi metaforan aliarvioimista sanoa, että ”Sinä olet kaatuva puu” on suoraan käännettävissä ilmaukseksi ”Sinä olet luhistumaisillasi”. Barthes kutsuu 2. tason merkkiä *merkityksenannoksi* (Barthes 1994, 183). Hän pitää tärkeänä, ettemme unohda *merkitystä*. Meidän pitää muistaa, että myytti on kaksinkertainen järjestelmä, jossa on jatkuvasti mukana monimerkityksellisyttä. Ensimmäisen asteen merkki tekee jatkuvaa liikettä ensimmäiseltä tasolta toiselle ja päinvastoin. *Merkitys* ja *muoto* ovat jatkuvasti eräänlaisessa kääntöportissa, jossa ne astuvat välillä toistensa alueille ja välillä sieltä pois. (Barthes 1957, 208.) Esimerkiksi ”Sinä olet kaatuva puu” – ilmauksessa on olemassa kaikuja 1. tason merkityksestä, eletystä ja koetusta puusta, merkityksestä, se ei ole pelkkä luhistumisen käsite. Tässä on siis nähtävissä, että lopullinen *merkityksenanto* niin myytissä kuin metaforassa on kaikesta käsitteellistymisestäään huolimatta varsin moniselitteinen. Barthesin mukaan *muodossa* on olemassa juuri etäisen *merkityksensä* ansiosta mukana tilallisuus. Käsite on enemmän tai vähemmän epäselvä tietotivistymä, jonka ainesosat on sidottu miellelyhtymän avulla toisiinsa. (Barthes 1957, 208.) Vaikka *muoto* tekeekin eräällä tavalla väkivaltaa *merkitykselle*, tämä ei merkitse kuitenkaan yksiselitteisyyttä ja jähmeää käsitteellistymistä. Tämä tulee ilmeiseksi, kun *muotoon* ja *käsitteeseen* lisätään vielä se tärkeä seikka, että nämä kaksi muodostavat vielä kolmannen merkityskokonaisuuden, joka on 2. tason merkki, eli *merkityksenanto*.

Metaforan ja puhtaan kuvan eroavaisuudet semiologisessa järjestelmässä voidaan havaita helposti käytännön esimerkin avulla. Tämä näkyy erityisen hyvin Saint-John Perse:n *Anabasis*- proosarunon toisen kappaleen lopussa.

(--)
 Il vient, de ce côté du monde un grand mal
 violet sur les eaux. Le vent se lève. Vent de mer. Et
 la lessive
 part! comme un prêtre mis en pièces...
 (Perse 1960, 114.)

Huomio kiinnittyy katkelman lopun vertaukseen. Tästä vertauksesta saamme metaforan poistamalla siitä ”kuin” – sanan (*comme*). Lopullinen suomenkielinen muoto voisi olla ”Ja liinavaatteet lentelevät hujan hajan. Ne ovat pappi joka revittää kappaleiksi.” Tämä sallittakoon, sillä yhtäläillä edellinen ”kaatuva puu”-esimerkki oli omatekoinen. Jos kyseisestä metaforasta poistettaisiin jälkimmäinen lause, se olisi mahdollista (asiayhteydestä riippuen!) lukea puhtaana kuvana. Tällöin lukijalle piirtyy esiin voimakkaan aistivoimainen kuva tummasta yöstä, jolloin merituuli puhaltaa myrskyävänä ja valkoiset (yleensä valkoiset) liinavaatteet hulmuavat näkökentässä aavemaisena diagonaalina harmonisen mustaa taustaa vasten. Kyseisessä kuvassa ei olisi jäljellä mitään intellektuaalisuutta, vaan pelkkää voimakasta aistien sekamelskaa, kokonaisvaltaista ja kokemusperäistä olemista, jota olisi mahdoton analysoida läpivalaistavasti. Kun jälkimmäinen lause otetaan mukaan, ja metafora astuu peliin, tunnelma muuttuu välittömästi. Kyse ei ole niinkään siitä, että kyseiset liinavaatteet joutuvat jonkun määritelmän alle, vaan pikemminkin ilmauksen joutumisesta metaforan komponentiksi, ”kuvattavaksi”. On huomattava, että metaforan pelkistysmekanismi toimii tässä niin ”kuvan” kuin ”kuvattavan” kohdalla. ”Kuvan” tapauksessa tilanne on selvä jo edellisestä esimerkistä. ”Pappi jokarevitään kappaleiksi” joutuu samanlaisen pelkistykseen kohteeksi kuin edellä ”kaatuva puu”. Pappi, jolla on oma satunnaisen ja monivivahteinen henkilöhistoria, työnnetään metaforassa kauemmaksi, se pelkistetään *muodoksi*.

Myytin tavoin, myös metafora on toisen tason semiologinen järjestelmä. Sen vuoksi kyseinen pelkistämismekanismi on pädeittävä myös ”kuvattavaan”. Kun

kuva tulee jonkun ilmiön määrittäjäksi, tästä ilmiöstä tulee ”kuvattava” ja tämä joutuu yhtäläillä perääntymään välittömästä kokemusmaailmastaan. Kun ”hujan hajan lentelevistä liinavaatteista” tulee ”kuvattava” kaikki se kokemusperäinen aines, jonka edellä luettelini, väistyy kauemmaksi. Tämä kokemuksellisuus on vielä mukana, mutta se on työnnetty etäälle, otettu kontrolliin. Kyseistä kokemusta ei käsitellä enää yksityisellä ja satunnaisella kokemuksen tasolla, vaan siitä tehdään jonkinlainen yleinen kokemus. Barthesin sanoin, muuttuessaan muodoksi merkitys luopuu satunnaisuudestaan. Ollessaan puhtaana kuvana, liinavaatteet on vielä 1. tason merkinä, eli *merkityksenä*. Joutuessaan osaksi metaforaa siitä tulee 2. tason merkitys eli *muoto*. Itse asiassa puhdas kuva pyrkii jatkuvasti ulos semiologisesta järjestelmästä. Kärjistäen sanottuna, puhdas kuva kurkottaa pois ensimmäisen tason merkitystä ja merkitystä ollakseen pelkkä merkitys, tai kuten de Saussure sanoo, pelkkä akustinen kuva. Tällöin se ei itse asiassa olisi edes merkitys, koska merkityksen olemassaolo vaatii aina rinnalleen merkityksen ja merkin. Tarkemmin sanottuna puhdas kuva pyrkii olemaan jonkinlaista puhdasta määrittelemätöntä olemisen kajahtelua tai huminaa, mutta ei kielellisen luonteensa vuoksi kykene siihen. On siis otettava huomioon, että puhdas kuva koostuu ymmärrettävästä kielestä, jolloin se on väkisinkin osa kielitieteellistä järjestelmää. Puhdas kuva pysähtyy 1. tason merkkiin, ja tällöin siinä on vahvasti olemassa merkityksen konkreettinen akustinen kuva, olemisen tapahtuma. Metafora puolestaan kuljettaa omat komponenttinsa (kuvan ja kuvattavan) 1. tason merkitystä 2. tason merkitykseksi, ja näistä tiivistymistä se aikaansaa yhteenliittämisen ja vuorovaikutuksen avulla monimielisen käsitteellisemmän *merkityksenannon*, lopullisen metaforan.

Vaikka strukturalistisen lähestymistavan avulla on kätevää tehdä malleja esimerkiksi metaforan rakenteesta, kuvan kohdalla sen keinot tuntuvat riittämättömiltä. Emme voi tyhjentävästi selvittää kuvaa kertomalla, että se yksinkertaisesti jää semiologisen järjestelmän ensimmäiselle tasolle. Puhdas kuva on muutakin kuin merkitys, merkitty ja merkki. Jälleen kerran, puhtaasta kuvasta tulee metaforan vaillinaisen veli, joka ei kykene monimutkaiseen merkitysleikkiin. Strukturalismissa unohdetaan, että maailmassa on alueita, joita ei voi piirtää kaavaksi. Tässä tapauksessa puhtaan kuvan tapa kommentoida omaa konkreettista maailmassaolemistamme jää semiologisen järjestelmän tavoittamattomiin.

On vielä korostettava, että mallintamani metaforan rakenne toimii nimenomaan semiologisessa järjestelmässä, ja vain siinä. Barthesin käsityksessä myytistä on runsaasti myös viittauksia muun muassa valtaan ja tietoiseen vallankäyttöön, mikä taas ei sovellu esitykseeni metaforasta.

3 PUHTAAN KUVAN RUNO

Pyrkimyksenäni on osoittaa, että puhtaan kuvan runous ei ole mikään yhtenäinen ja homogeeninen joukko runoja, vaan että sen piiristä on löydettävissä useampia erilaisia tapauksia. Käsite ”puhtaan kuvan lyriikka” on yleisteoksissa olemassa ainakin Mervi Kantokorven, Pirjo Lyytikäisen ja Auli Viikarin kirjassa *Runousopin perusteet* (Kantokorpi 1990, 76). Koska aiempaa tutkimusta puhtaan kuvan runoudesta ei ole käytännössä olemassa, olen tehnyt luokittelun itse, ja se perustuu täysin omiin huomioihini. Poikkeuksen tekee esineruno, koska kyseistä käsitettä on aikanaan käyttänyt muun muassa Rainer Maria Rilke. En ole ottanut Rilken käsitteestä kuitenkaan muuta kuin nimen ”esineruno”. ”Esineruno” – nimityksessä on kyllä omat ongelmansa, koska sana ”esine” kantaa mukanaan negatiivista konnotaatiota esineellistämisestä. Heti alkuun on korostettava, että esineruno ei esineellistä ilmiötä, vaan pikemminkin sen suunta on päinvastainen. Se kunnioittaa käsiteltävän ilmiön omaa olemista, eikä pyri lyömään lukkoon sen merkitystä.

Olen jakanut puhtaan kuvan runot kolmeen luokkaan, joita kutsun miljöörunoudeksi, fragmenttirunoudeksi ja esinerunoudeksi. Tämän jaottelun tarkoituksena on saada yleiskuva puhtaan kuvan runoudesta ja sen ilmenemismuodoista. Luonnollisesti luokat menevät vahvasti limittäin, ja yhdessä runossa saattaa olla aineksia näistä kaikista. Jaottelussa on tärkeää muistaa, että vaikka kyseiset esimerkit poikkeavat toisistaan tietyiltä osiltaan, niissä on yksi tärkeä yhtäläisyys, mikä tekee niistä ns. puhtaan kuvan runoja. Niissä kaikissa yhdistyy samankaltainen ontologinen suhtautuminen maailmaan ja ympäröivään todellisuuteen. Tälle tavalle katsoa maailmaa on tyypillistä konkreettisuus, ilmaisun kirjaimellisuus sekä välitön ja käsitteellistämätön maailman kokeminen.

3.1 Miljööruno

Liu Ch'e

*The rustling of the silk is discontinued,
Dust drifts over the court-yard,
There is no sound of foot-fall, and the leaves
Scurry into heaps and lie still,
And she the rejoicer of the heart is beneath them:*

A wet leaf that clings to the threshold.

(Pound 1956, 118.)

Miljöörunossa yksittäiset kuvat muodostavat kokonaisuuden, runon, jota voi pitää yhtenä suurena puhtaana kuvana. Tärkeää on, että nämä yksittäiset kuvat liittyvät saumattomasti toisiinsa, jolloin niistä syntyy yhtenäinen ja jakamaton miljöö. Kyseisessä Ezra Poundin runossa miljöö rakennetaan yksittäisillä kuvilla toisiaan täydentävästi. Auditiiiviset ja visuaaliset kuvat vaihtelevat runon alussa. Ensin tehdään selväksi, että on hiljaista. Tähän päätelmään johtaa näky pölystä, joka lentää pitkin pihaa tuulen voimasta. Kahdesta ensimmäisestä säkeestä on luettavissa lisäksi, että pihalla ei ole montaa ihmistä: silkki ei kahise, ja pölyn ajeltemista pihalla ei huomaisi suuressa väkijoukossa. Kolmannessa säkeessä tälle olettamukselle saadaan vahvistus. Pihalla ei todellakaan ole ketään, tai ainakaan siellä ei tapahdu mitään, mikä olisi ihmisen aiheuttamaa. Lopulta tähän maisemaan saadaan vielä täydennys. Lehtien alla makaa ”sydämen ilahduttaja”, eli luultavasti runon puhujan rakastettu, ja maisema viimeistellään lopuksi tarkalla yksityiskohdalla. Tästä huomataan, että maisemaa täydennetään kohta kohdalta, jolloin siitä tulee lopulta yhtenäinen ja ymmärrettävä kokonaisuus.

Miljöörunoa voisi harhaanjohtavasti kutsua esimerkiksi maalaus – tai maisemarunoksi. Näissä molemmissa nimityksissä unohdetaan, että miljöörunossa ei ole kyse pelkästä visuaalisesta näköhavainnosta. Konkreettisilla kuvillaan miljööruno tuo esille kokonaisvaltaisen olemisen tapahtuman. Näissä kuvissa näkö – ja kuulohavainnot liittyvät yhteen, jolloin oleminen ei ole pelkkää näkemistä, vaan kaikkien aistien virittymistä järjen ja käsitteellisyuden pysyessä takalalla. ”Maalausruno” -nimityksessä on sekin huono puoli, että maalaukseen

olennaisesti liittyvät kehykset ja objektien rajaaminen näiden kehysten sisäpuolelle puuttuvat miljöörunosta. Sekä maalaus – että maisemaruno - nimikkeissä maailmaa katsotaan ulkopuolelta, jolloin maailma on edessämme (maalauksessa vieläpä kehysten sisäpuolella). Miljöörunon (ja puhtaan kuvan runojen yleensä) yksi olennaisin piirre on, että maailmaa ja ”maisemaa” katsotaan sisäpuolelta käsin. Tällöin maailma ei ole enää edessämme, vaan ympärillämme. Olemme miljöömme sisällä, keskellä, ja siihen kuuluu visuaalisten aistimusten lisäksi ääniä, hajuja, tuntoaistimuksia (esim. tuuli iholla) ja jopa makuja. Tällainen kokonaisvaltainen aistimus ei pysähdy kehyksiin, vaan se saa rakennusaineita niin pitkälti kuin avaruutta riittää. Vaikka lukija täydentää miljöön itselleen kohta kohdalta täydemmäksi, runon puhujalle kaikki runon elementit ovat samaan aikaan läsnä. Vaikka lukija lukee aistimukset peräkkäisinä, niiden saumaton liitto antaa vaikutelman kaikkien aistien päällekkäisyydestä, olemisen aistimellisuudesta.

Seuraavat esimerkkirunot Ezra Poundilta ja kiinalaiselta Po Chü-i:lta (Pertti Niemisen käännös) osoittavat miljöörunon tavan kokea maailma kokonaisvaltaisen ruumiillisesti:

Autumn

*A touch of cold in the Autumn night –
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.
I didn't stop to speak, but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children.*
(Pound 1956, 260.)

Yksin syysyössä sarastuksen aikaan

Kaivon luona wu-t'ung-puu; kohmeiset lehdet liikahtelevat.

Naapuri survoo viljaa: alkavat syksyn äänet.

Makaan yksinäni ulkoseinän vieressä;

äkkiä havahdun: kuu on tullut kanssani vuoteeseen.

(Nieminen 1975, 20.)

Usein puhtaan kuvan runoissa huomio kääntyy pois runon lyyrisestä minästä. Esimerkiksi Poundin ”Liu Ch’e” – runossa lyyrinen minä ei ole juuri lainkaan näkyvissä. Ainoastaan runon toiseksi viimeisessä säkeessä voidaan nähdä pilkahdus lyyrisestä minästä, kun puhutaan ”sydämen ilahduttajasta” (the rejoicer). Kuitenkaan ei ole itsestään selvää, että lehtien alla makaava nainen olisi nimenomaan lyyrisen minän ”sydämen ilahduttaja”. Runon lyyrisen minän voi nähdä eräänlaisena kaikkítietävänä kertojana, joka kuvaa meille vallitsevaa olotilaa. Runon ”kaikkítietävää kertojaa” ei voi kuitenkaan suoraan rinnastaa realistisen ja naturalistisen romaanin kaikkítietävään kertojaan, sillä miljöörunon kerronnasta puuttuu kokonaan kuvailevuus, spekulatiivisuus ja ilmiöiden kausaalis-looginen järjestäminen. Lisäksi kaikkítietävä kertoja kertoo yleensä kolmannessa persoonassa, kun taas runoudessa runon puhujan puhe on yleensä minä-muotoista. On vielä muistettava, että ”kaikkítietävä kertoja” on siitä ongelmallinen käsite, että mikään kertoja ei voi tietää ”kaikkea” absoluuttisesti. Se ennemminkin tarkoittaa, että kertoja on tarinansa yläpuolella, hän ei ole yksi sen henkilöistä, eivätkä tila ja aika rajoita häntä. Kertoja hallitsee tarinastaan menneen, nykyisyyden ja tulevan ja hän voi esimerkiksi kertoa kahdesta samaan aikaan eri paikoissa tapahtuvasta tapahtumasta. Tämä voidaan huomata hyvin vertaamalla katkelmaa Leo Tolstoin Anna Kareninasta edellisiin runoesimerkkeihin:

”Darja Aleksandrovna seisoi aamunuttu yllään avonaisen kaapin edessä, ympäri huonetta viskeltujen tavaroiden keskellä ja valitsi jotakin. Hänen aikaisemmin niin kaunis ja tuuhea tukkansa oli kiinnitetty neulalla niskaan, kasvot olivat laihat ja värittömät, suuret ja pelästyneet silmät työntyivät esiin laihoista kasvoista. Kuullessaan miehensä askelet hän pysähtyi, katsoi oveen ja yritti turhaan saada kasvoilleen ankan ja halveksivan ilmeen. Hän vaistosi pelkäävänsä sekä miestään että edessä olevaa kohtausta.”
(Tolstoi 1999, 27.)

Katkelmassa Anna Kareninasta (ja usein myös muualla realistisessa kerronnassa) painopiste kuvaamiseen on sekä henkilöihahmon ulkoisten piirteiden lisäksi myös hänen mielellisissä toiminnoissaan, siinä mitä hän kullakin hetkellä ajattelee ja vaistoaa. Miljöörunossa (ja puhtaan kuvan runossa yleensä) puolestaan mukana on eksplisiittisesti ainoastaan ulkoinen todellisuus. Tämä johtaa siihen, että realistisessa kerronnassa kertoja tulkitsee tapahtumia jatkuvasti oman suodattimensa läpi, jolloin voidaan aina asettaa kysymys kertojan luotettavuudesta. Miljöörunon lyyrinen minä jättää tulkitsemisen sivuun ja keskittyy ainoastaan näyttämäänsä minkä hän välittömästi kokee. ”Kaikkietävän kertojan” kirjallisuustieteellinen nimitys (ekstradiegeettinen kertoja) paljastaa toisen olennaisen eron puhtaan kuvan runon lyyriseen minään. Etuliitteestä ”ekstra” voidaan päätellä realistisen romaanin kaikkietävän kertojan tyypillinen piirre suhteessa kuvaamaansa maailmaan: ulkopuolisuus. Kaikkietävä kertoja kuvaa maailmaansa ulkopuolelta, jolloin maailmaa aletaan tulkita usein syy-seuraussuhteiden kautta. Kaikkietävällä kertojalla ei ole mukana subjektiivisesti koettua suhdetta maailmaan. Maailma on hänelle terraario, jota hän yrittää tulkita mahdollisimman realistisesti ja objektiivisesti. Maailma on hänen edessään, ei ympärillään.

Miljöörunossa tilanne on toinen. Esimerkiksi Poundin ”Liu Ch’e – runo on mahdollista lukea niin, että sydämen ilahduttaja on todella lyyrisen minän rakastettu, jolloin runon puhuja todella olisi osa kuvaamaansa maailmaa. Toisaalta sama päätelmä voidaan tehdä, vaikka lyyrinen minä olisikin eräänlainen puhtaan kuvan runon kaikkietävä kertoja. Koska runossa puhutaan ainoastaan ulkoisesta maailmasta, ja koska siinä ei ole mukana kausaalis-loogista tulkintaa, tulee vaikutelma, että runoa ei kerrokaan mikään varsinainen ”lyyrinen minä” tai ”kaikkietävä kertoja”, vaan että runon maailma kertoo itse itsensä sisältä käsin. Runon puhuja keskittyy niin tiiviisti välittömään maailmaan kokonaisvaltaisen ruumiillisen kokemisen kautta, että raja runon puhujan ja puhuttavan maailman väliltä häipyä. Tämä on helposti huomattavissa etenkin kahdessa myöhemmässä esimerkissä. Liu Ch’e - runon kohdalla runon puhuja lakkaa tietyllä tavalla olemasta, koska toisaalta hän ei kuvaa maailmaansa ulkopuolelta, ja toisaalta jos puhujaa ajatellaan kertojana, hän ei voi myöskään olla yksi kerrottavansa tarinan henkilöistä. Kyseisessä tapauksessa voi sanoa, että kertoja asuu kertomansa maailman puissa, pölyssä ja tuulessa.

Poundin runossa *Autumn* ja Niemisen kääntämässä Po Chü-i:n runossa *Yksin syysyössä, sarastuksen aikaan* runon puhuja on selvästi mukana kuvaamassaan maailmassa. Tilanne on siis eri kuin Liu Ch'e – esimerkissä, sillä edellisissä runon maailma suodattuu selvästi yhden tietyn samassa maailmassa olevan subjektin kautta. Jos Liu Ch'e:ssä kertoja oli eräänlainen yleiseksi luonnonhengeksi muuttunut kaikkietävä kertoja, kahdessa jälkimmäisessä esimerkissä kokemus maailmasta on yhden subjektin tuottama. On kuitenkin huomioitava, että molemmissa tapauksissa suhde maailmaan on hyvin samankaltainen: välitön, aistimellinen ja konkreettinen. Missään vaiheessa ei tunkeuduta käsitteellisen alueelle, vaan pääpaino on tarkoissa näkö-, tunto- ja kuulohavainnoissa. Tämä johtuu siitä, että molemmissa runoissa runon puhuja on tiukasti kiinni kuvaamassaan maailmassa. Kummassakin tapauksessa lyyrinen minä rakentaa kyseisen maailman ja miljöön ruumiillisesti, aistien avulla. Hän ei pyri katsomaan maailmaa objektiivisesti eikä hän aseta ympäristöään älyllisen analyysin alle, vaan runossa on näkyvissä vain välittömästi aistittu. Mielenkiintoisella tavalla tämä asennoitumistapa johtaa samankaltaiseen tilanteeseen kuin runossa *Liu Ch'e*. Kun runon ”minäkertoja” käyttää puheessaan pelkästään välittömästi aistimiaan ilmiöitä, ja kun hän ei katso miljöötään etäältä objektiivisesti vaan läheltä subjektiivisesti, hän sulautuu kertomaansa maisemaan. Eli minäkertojasta huolimatta, myös runoissa *Autumn* ja *Yksin syysyössä, sarastuksen aikaan* maisema kertoo tietyllä tavalla itse itsensä. Se johtuu siitä, että minäkertoja ei laadi miljööstään loogis-kausaalista analyysia eikä hänellä myöskään ole mitään pömisseljä aistiessaan maailmaa. Runon puhuja suhtautuu maailmaan sellaisenaan, kuten hän sen välittömästi aistii, jolloin raja minän ja maailman välillä tulee häilyväksi. Vaikka lukija lukee maailman siinä todella olevan lyyrisen minän läpi, lyyrinen minä pyrkii asenteellaan häivyttämään tämän suodattimen minimiin. Tämä näkyy erityisen hyvin *Autumn* – runon viidennessä säkeessä. Siinä runon puhuja kertoo, ettei lopettanut puhumista, mutta nyökkäsi. Kun ajatellaan puhumista, sitä pidetään yleensä tietoisena toimintana, mikä on jonkinlaisessa intentionaalisessa suhteessa kohteeseensa. Puhumme aina *jostakin*. Puhuminen on myös siinä määrin totaalista, että suuri osa ihmisen energiasta ja mielenkiinnosta kohdistuu kulloinkin käynnissä olevaan puheaktiin. Kun puhumme jostakin tietystä aiheesta, meidän on vaikea samaan aikaan ajatella jotain täysin muuta. Puhuessamme kahvilassa emme huomaa ympärillämme vellovaa äänimassaa kaikkine vivahteineen, vaan

suljemme sen tajuntamme ulkopuolelle. Kyseisessä runossa lyyrinen minä tekee päinvastoin: hän sulkeistaa puheensa kokonaisvaltaisessa maailmakokemuksessaan. Hän sulautuu niin kiinteästi ympäristöönsä, että alkaa katsoa itseään ikään kuin ulkopuolelta. Hän irtautuu omasta itsestään kyetäkseen kokemaan maailman läheltä ja tarkasti, sillä hän kykenee kokemaan ympärillään olevat luonnonilmiöt vahvemmin kuin oman puheensa.

Kumpikaan runoista ei käytä kuvakielessään pelkkää puhdasta kuvaa. Esimerkiksi *Autumn* – runon toisessa ja kolmannessa säkeessä punertavan kuun kallistumista pensasaidan yli verrataan punanaamaiseen farmariin. Samoin runon lopussa kaikkialla olevien kaihoisien tähtien valkoisten kasvojen ja kaupungin lasten vastaavien välille rakennetaan vastaavuutta. Kyseiset vertaukset eivät tee kuitenkaan väkivaltaa runon aistimellisuudelle tai kuvallisuudelle, koska ne eivät ole luonteeltaan käsitteellisiä. Nämä vertaukset toimivat pikemminkin välittömän aistimuksen täydentäjinä. Vaikka niissä tapahtuu siirtymä ensimmäisen asteen merkistä toisen asteen merkitsijäksi aikaisemmin kuvaamani metaforan rakenteen mukaisesti, ja vaikka niissä irtaudutaan hetkellisesti välittömästä ruumiillisesta kokemuksesta, irtautuminen tapahtuu ainoastaan siksi, että voitaisiin palata takaisin puhtaaseen havaintoon. Vertaukset eivät siis ole mukana tässä runossa tuomassa siihen semanttista koherenssia, vaan täydentämässä välitöntä konkreettista kokemusta. Tätä väitettä tukee myös, että verrattavat ilmiöt ovat keskenään hyvin läheisiä, samasta kokemuspieristä peräisin olevia (pensasaita ja punanaamainen farmari, tähtitaivas ja lapset).

Po-Chü-i käyttää runossaan metaforaa samantapaisesti kuin Pound edellä vertauksia. Viimeisen säe ”kuu on tullut kanssani vuoteeseen” ei niin ikään ole provosoiva, kahden toisistaan erillään olevan ilmiön vertauksella uusia merkityksiä hakeva metafora. Kuu ei tietenkään ole konkreettisesti tullut vuoteeseen, vaan kyseessä on metafora lakanoihin heijastuvasta kuunvalosta. Käyttämällä metaforaa runon puhuja tekee ilmiöstä tehokkaan, sillä tällä tavoin hän kykenee yhdistämään toisistaan miljoonien kilometrien päässä olevat entiteetit: kuun ja ihmisen. Niitä ei yhdistetä kuitenkaan älyllisesti vaan aistimellisesti. Luonnonilmiöt eivät esiinny jähmeinä symboleina. Niiltä ei riistetä niiden tilallisuutta ja sattumanvaraisuutta, jolloin niitä voitaisiin käyttää funktionaalisesti merkitysten pelinappuloina. Metaforat toimivat näissä esimerkeissä siten, että luonnonilmiöt näyttäytyvät kokonaisina, tilallisesti ja aistimellisesti.

3.2 Fragmenttiruno

*pojat pelasivat jääpalloa
lippu oli navakassa tuulessa suora kuin ikkuna
pakettiauto peruutti tallista
nainen raotti verhoa ja katsoi onko ulkona kylmä
kaukana pellolla oli ohuelti lunta
lehdessä kuva kahdesta ministeristä menossa kokoukseen*

(Saarikoski 1962, 33.)

Mitä tapahtuu todella? – kokoelmassa julkaistu Pentti Saarikosken runo edustaa fragmenttirunoa tyypillisimmillään. Runo koostuu viidestä puhtaasta kuvasta sekä yhdestä visuaalisenomaisesta vertauksesta, jotka eivät miljöörunon tavoin muodosta mitään yhtenäistä maisemaa. Vaikka runon nimi ”kuin ikkuna” voisi antaa ymmärtää, että ikkunastakatsoja pyrki muodostamaan näkemästään yhtenäisen maiseman, runossa tartutaan yksittäisiin näköhavaintoihin ja niiden välille ei pyritä luomaan yhteyttä. Fragmenttaarisuutta korostaa myös runon kielen lauseopillinen rakenne. ”Kuin ikkuna” muodostuu kuudesta päälauseesta, joita ei täydennetä yhdelläkään tarkentavalla sivulauseella. Yksittäinen ilmiö todetaan, minkä jälkeen siirrytään välittömästi seuraavaan. Janna Kantola on käsitellyt kyseistä runoa artikkelissaan Runoja, metaforia ja symboleja. Myös hän näkee ”kuin ikkuna” – runon yhtenä puhtaan kuvan ilmentäjänä:

”Runossa ei ole ainoatakaan varsinaista metaforaa eikä symbolia, koska se on sarja havaintoja – voisi sanoa sarja kuvia – kuin paloja ikkunasta nähdystä maisemasta. -- Luetelomaisuudessaan runon rivit ovat kuin antisäkeitä: syvempi merkitys pyyhkiytyy pois. Runossa pojat todellakin vain pelasivat jääpalloa, pakettiauto peruutti autotallista ja lehdessä oli kuva kahdesta ministeristä menossa kokoukseen. Nämä huomioidut eivät merkitse mitään kirjaimellisen merkityksensä lisäksi.” (Kantola 2001, 281–282.)

Yhteistä miljöörunon kanssa on siis se, että runon ilmiöt eivät saa funktionaalista asemaa. Ne eivät edusta mitään muuta kuin itseään, konkreettista näköhavaintoa. Niissä ei irtauduta välittömästi kokemuksesta, jolloin ne eivät saa myöskään mitään toisen tason merkityksiä. Vaikka Kantola (aivan oikein) tunnustaa runon kuvallisuuden ja kirjaimellisuuden, hän tulee samalla vähätelleeksi puhtaasta kuvaa ilmaisumuotona. Hänen mielestään kyseinen runo ei luo syvyyden vaikutel-

sa kuvasta toiseen. Montaasiruno – nimityksen harhaanjohtavuus perustuu siihen, että vaikka kuvat tulevat lukijalle peräkkäisinä, ne ovat runon maailmassa läsnä samassa tilassa samanaikaisesti. Havaitessaan maailmaa runon puhuja ei ole umpiossa, johon hänelle ilmaantuu yksittäisiä kuvia. Silloin kun hän huomaa poikien pelaavan jääpalloa, samanaikaisesti pellolla on ohuelti lunta, vaikkei hän sitä välttämättä tiedostakaan samaan aikaan. Koko maailma on hänelle yhtä aikaa läsnä, vaikkei hän voi sitä kaikkea yhdellä kertaa visuaalisesti nähdä eikä tiedostaa.

Tästä syystä kollaasiruno – nimitys soveltuu tähän tapaukseen montaasirunoa paremmin. Kollaasi on rykelmä yksittäisiä kuvia, jotka muodostavat yhdessä maalauksen tai taulun. Ne ovat siis pieniä tauluja suuren taulun sisällä. Nämä yksittäiset kuvat saattavat liittyä toisiinsa semanttisesti, mutta ne ovat kuitenkin eri tilaa, sillä niitä ei voi yhdistää viivalla toisiinsa. Ne ovat tabula rasan päälle liimattuja omia rajattuja kokonaisuuksiaan, jotka käyvät jonkinasteista dialogia yhteisen kehikon sisällä. Fragmenttirunon kannalta on tärkeää, että nämä kuvat ovat kaikki yhtäaikaisesti läsnä. Ne eivät tule esiin peräkkäin tyhjyyteen ilmestyvinä yksittäisinä kuvina, vaan ne ovat kaikki samanaikaisesti läsnä odottamassa katsojan kiinnostuksen heräämistä. Tässä mielessä fragmenttirunoa voisi ajatella eräänlaisena leksikaalisena kollaasina, yksittäisten havaintojen ilmentymisenä olemisen kehikossa. Vaikka kollaasiruno sopii tässä yhteydessä nimityksenä montaasirunoa paremmin, siinä on myös ongelmansa. Nämä ongelmat ovat samantyyppiset kuin jos miljöörunoa kutsuttaisiin maalausrunoksi. Kuten maalauksessa, myös kollaasissa on kehukset. Vaikka runon puhuja käsittelee fragmenttirunon yksittäisiä puhtaita kuvia tiivistetysti, ikään kuin kehysten sisällä, niiden linkittyminen runon maailmaan on kuitenkin toisenlainen. Runon maailma ei ole kehystetty kollaasi, vaan se on rajaton avaruus, jota runon puhujan katse pilkkoo paloihin.

Vaikka fragmenttiruno muodostaa kokonaisuuden, se eroaa kuitenkin selvästi miljöörunosta. Esimerkiksi ”Kuin ikkuna” muodostaa kokonaisuuden ainoastaan siinä mielessä, että sen yksittäiset fragmentit ovat läsnä samassa ajassa ja paikassa. Miljöörunossa kokonaisuus on totaalisempaa, ja se kumpuaa lyyrisen minän kokonaisvaltaisesta ruumiillisesta maailman kokemisesta. Kun miljöörunossa maailma näyttäytyy meille kaikkien aistien välittämänä, fragmenttirunossa on läsnä vain näköaisti:

Koiranputki
kädet ylhäällä –

hankaan
tarttunut lumi

paidan
riekale.

(Rasa 1987, 77.)

Tässä Risto Rasan runossa on samanlainen tunnelma kuin Saarikosken *Kuin ikkunassa*. Se koostuu kolmesta erillisestä puhtaasta kuvasta, jotka ovat sijoitettavissa samaan aikaan ja paikkaan. Niistä ei pyritä muodostamaan kuitenkaan yhtenäistä maisemaa, vaan runon puhuja havaitsee ikään kuin yhden ilmiön kerrallaan. Kokonaisvaltaisen aistillinen maailmassaoleminen ja maailman loputon virtaaminen on tässä supistettu minimiin. Yhdessäkään runon lauseista ei ole predikaattia, vaan kaikki kuvat ovat ladottu staattisesti aivan kuin ne olisivat irrallaan maailmasta: runon maailmassa mikään ei tapahdu, esiin on nostettu vain vallitseva olotila, tai tarkemmin, vallitseva näkymä. Näköaisti on runossa hallitsevana, mikä luonnollisesti korostaa runon fragmentaarisuutta. Se ei tuo esiin kokonaisvaltaista olemista, vaan ainoastaan näköaistin suodattaman todellisuuden. Rasan runossa ei ole ääniä, hajuja eikä makuja.

Vaikka maailmaa on aistittu ainoastaan näköaistin välityksellä, suhde ympäröivään todellisuuteen ei ole etäinen ja objektivoiva. Päinvastoin, runon visuaaliset havainnot ovat äärimmäisen tarkkoja ja yksityiskohtaisia. Esimerkiksi ”hankaan tarttunut lumi” ei ole yleensä edes erityisen mainitsemisen arvoinen asia. Se otetaan yleensä niin itsestään selvästi, että kukaan ei itse asiassa edes huomaa sitä. Automatisoitunut näköaistimme tekee meidät sokeiksi maailman ilmiöille, ja sitä tämä runo yrittää murtaa. Juuri tässä näkyy fragmenttirunon yhteys esimerkiksi miljöörunoon ja puhtaaseen kuvaan yleensä. Vaikka muut aistit jäävät visuaalisen varjoon, maailmaa ei nähdä itsestä erillisenä terraariona, jonka ilmiöt asettuvat keskinäisiin syy-seuraussuhteisiin. Tärkeintä fragmenttirunossa on, että havainnoidussa todellisuudessa mitään ei oteta itsestäänselvyytensä. Havaitut ilmiöt eivät asetu osaksi transsendentaalista metafyyssistä todellisuutta. Niihin suhtaudu-

taan sellaisenaan, niin kuin ne välittömästi nähdään. Siksi fragmenttirunossa katse on osallistuva ja kokeva, eikä objektiivinen ja etäinen. Juuri tästä johtuen fragmenttirunon lyyrisen minän tai kertojan positio on samanlainen kuin miljöörunossa. Saarikosken esimerkissä ei ole selvää, onko kyseessä niin sanottu minä – vai kaikkietävä kertoja. Runon nimestä voisi päätellä että lyyrinen minä istuu ikkunan ääressä ja havainnoi maailmaa. Toisaalta, missään vaiheessa runoa ei puhuta siitä mitä ”minä” näen. Rasan runossa on taasen selvää, että runon puhuja ei ole mukana runon tapahtumissa ainakaan siten, että ”minä” näkyisi. Joka tapauksessa tilanne on sama kuin miljöörunossa: maisema kertoo itse itsensä. Kun Saarikosken esimerkissä runon lyyrinen minä istuu ikkunan ääressä, hänen puhdas havainnointinsa poistaa rajan hänen ja maailman väliltä, jolloin maailma kertoo itsensä hänessä. Jos kyse ei ole minäkertojasta, maailma kertoo itse itsensä ja itsessään. Tämä on ilmeistä varsinkin Rasan runossa. Missään ei näy viitteitä mistään minä – tai ekstradiegeettisestä kertojasta. Tässä tapauksessa ”kertojana” tai ”runon puhujana” toimii koiranputki, hankaan tarttunut lumi ja paidan riekale.

Fragmenttiruno kertoo samaan aikaan ihmisen näköaistin mahdollisuuksista ja rajoittuneisuudesta. Toisaalta meillä on mahdollisuus murtaa jokapäiväinen automatisoitunut katse, jolloin maailma näyttää täydempänä. Toisaalta näköaisti yksinään kykenee intentionaalisesti kiinnittymään vain yhteen havaintoon kerrallaan, ja näköaisti on aisteista tiedostetuin ja vallitsevin ihmisen olemisen tapahtumassa. Kukaan ei voi tavoittaa koko maailmaa, van ainoastaan palasia siitä. Fragmenttiruno näyttää konkreettisesti, kuinka joka hetki maailma lipuu tietoisuutemme ohitse. Samaan aikaan kun näemme onnellisen leikkivän lapsen, toinen jää selkämme takana auton alle.

Kuten aiemmin totesin, rajat erityyppisten puhtaan kuvan runojen välillä ovat liukuvia. Erityisesti miljöörunolla ja fragmenttirunolla on hyvinkin paljon yhteistä, mikä näkyy hyvin seuraavassa William Carlos Williamsin runossa:

The Great Figure

*Among the rain
and lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
firetruck
moving
tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city.
(Williams 1951, 230.)*

“The Great Figure” asettuu omassa luokittelussani johonkin miljöörunon ja fragmenttirunon välimaastoon. Ääneen luettuna siinä on enemmän miljöö – kuin fragmenttirunoa. Vaikka tässä visuaalinen havainto on kaikkein keskeisintä, mukana on myös muut aistit: on ”kellojen kilkatusta”, ”renkaiden jyrinää”, ”sireenin ulvontaa”. Kun lisäksi runon alussa kerrotaan runon puhujan olevan sateen keskellä, mukaan tulee luonnollisesti myös tunto – ja hajuaisti, vaikkei niitä runossa eksplisiittisesti näykään: veden ja märkien vaatteiden tuntu iholla, sateen synnyttämät tuoksut. Kyseessä on siis kokonaisvaltainen ruumiillinen kokemus, joka kiinnittyy visuaaliseen havaintoon punaisessa paloautossa olleesta kultaisesta numerosta viisi. Runon puhujan havainnointi ei ole samanlaista kuin esimerkiksi Saarikosken *Kuin ikkunassa*, sillä näky kultaisesta numerosta linkittyy ympäristöönsä. Se ei ole vain yksittäinen fragmentti, vaan osa suurta rajatonta maailmaa, josta numero viisi suodattuu runon puhujan näköhavainnon läpi, ja runon maailman ympäristö muiden aistien kautta. Yhtenäinen miljöö näkyy myös siinä, että näköhavainto (kultainen numero paloautossa) yhdistyy muihin aistimuksiin (...moving/tense/unheeded/ TO gong clangs/siren howls...). Markus Jääskeläi-

nen on suomentanut osuvasti kyseisen kohdan: ”... *kultaisen numeron 5/ joka jäykästi/ huomiota herättämättä/kellon kilkatuksen/ sireenin ulvonnän/ ja renkaiden jyrinän/ tahdissa/ kulki/ pimeän kaupungin halki*” (Williams 1999, 40). Miljöörunomaisuus näkyy siis siinä, että runon puhuja rakentaa näköaistimukseltaan yhteyden muun ympäristön tapahtumiin ja kykenee huomaamaan näiden yhteydessä tietynlaisen rytmin.

Kaikesta huolimatta Williamsin runossa on paljon yhteistä myös fragmenttirunoon. Runon yhtenäinen miljöö ja kaikkien aistien läsnäolo antaa kuvan miljöörunosta, mutta jos tarkastelee sen muotorakennetta, mukaan tulee fragmenttimaisia piirteitä. Fragmenttimainen tuntu tulee etenkin runon lyhyistä säkeistä. Lyhyillä, yhden sanan säkeillä tuodaan ilmi, että runon puhuja havaitsee ympäristönsä ilmiöitä ikään kuin yhden kerrallaan. Hän näkee siis ympäristöstään fragmentteja, yksittäisiä kuvia (myös muita kuin visuaalisia), jotka hän myöhemmin yhdistää kokonaisuudeksi. Tämä kaiken voi huomata runoa lukiesaa. Lyhyet säkeet hidastavat lukutapahtumaa huomattavasti verrattuna esimerkiksi siihen, että runon lauseet olisi kirjoitettu proosarunon muotoon. Runon lyhyrisen minän maailman havainnointi konkretisoituu osin siis myös lukutapahtumassa. Hän havaitsee maailmaa hitaasti ja tarkasti, yhden asian kerrallaan. Hän ei havaitse kerralla että ”kultainen numero viisi punaisessa paloautossa”. Ensin hän näkee numeron viisi, sitten sen että se on kultainen ja vasta näiden jälkeen, että se on kiinni punaisessa paloautossa. Kuten fragmenttirunossa, runon puhuja ei turvaudu automatisoituneeseen, kaikesta kerralla kokonaisuuden tekevään katseeseen, vaan hän maltaa katsoa yksittäisiä ilmiöitä tarkasti eikä suhtaudu niihin itsestäänselvyyksinä.

3.3 Esineruno

Der Panther

Im Jardin des Plantes, Paris

*Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.*

*Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.*

*Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.*

*Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf - . Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.*

(Rilke 2004, 24.)

Esinerunon laskemisessa yhdeksi puhtaan kuvan runon tyypeistä on omat ongelmansa. Esinerunolle on tyypillistä, että otetaan joku ulkomaailman objekti ja pyritään kuvaamaan ja vangitsemaan mahdollisimman tarkasti tämän objektin olemus. Kuuluisin esinerunouden edustaja on saksalainen Rainer Maria Rilke. Puhtaan kuvan runouden kannalta on ongelmallista, että tämän olemuksen kuvaamiseen käytetään usein kuvaannollista kieltä, esimerkiksi metaforia ja vertauksia. Kyseisessä ”Panteri” – runossa heti ensimmäisessä säkeistössä pantterin väsynyttä katsetta ja kulkemista häkissään verrataan siihen kuin olisi olemassa vain tuhat tankoa, ja niiden takaa puuttuisi maailma. Samaten toisessa säkeessä pantterin liikkumisen yhteydessä puhutaan ”tanssimisesta ympäri keskiön sen, jonka sisällä viruu puudutettuna Tahto tahtojen” (suom. Eve Kuismin, Rilke 2004, 25). Kyseisten metaforien kohdalla irtaannutaan välittömästi kokemuksesta, eli pantterin liikkeistä. Tällöin kyseessä ei ole pelkkää aistivoimaista havain-

toa, vaan mukaan tulee älyllinen spekulointi. Kuten aikaisemmin totesin, metaforan käyttö ei kuitenkaan sulje pois puhtaan kuvan runouden mahdollisuutta, mikä kävi ilmi miljöörunon kohdalla. Esimerkiksi Ezra Poundin miljöörunossa ”Autumn” metaforan käyttö on hyvin visuaalista. Tällöin tapahtuu edestakainen liike välittömästä kokemuksesta metaforaan ja takaisin. Metafora on siis tässä tapauksessa palvelemassa välitöntä kokemusta ja havaintoa, eikä päinvastoin. Tämä on nähtävissä myös yhdessä tunnetuimmista Poundin runoista *In a Station of the Metro*:

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet black bough.

(Pound 1956, 119.)

Vaikka tässä runossa on käytetty metaforaa, missään vaiheessa ei ajauduta käsitteellisen alueelle, vaan metafora palautuu takaisin välittömään kokemukseen. Rilken *Pantterissa* tilanne on sama. Kaikki vertaukset mitä pantterin liikkeistä tehdään, palvelevat itse pantterin liikkeiden ja olemuksen mahdollisimman tarkkaa havaitsemista. Vaikka esinerunoissa käytetään vertauksia ja metaforia, itse esinerunon kohde (tässä tapauksessa pantteri) ei saa symbolista tai funktionaalista asemaa. Kyseiselle runolle ei antaisi oikeutusta tulkinta, jossa pantteri nähtäisiin symbolina tai kannanottona eläintarhojen olemassaololle ja niissä viruvien eläinten vapaudenriistolle. Tai että ”häkissä oleva pantteri kertoo jotain myös ihmisten ikuisesta jäämisestä telkien taa, jumiutumuksesta omaan kapeaan elämänpiiriinsä ja loputtomasta kykenemättömyydestä vapauteen”. Toki runo voitaisiin nähdä myös näin, mutta samalla siitä kadotettaisiin välitön suhde pantterin ja sitä katsovan ihmisen olemistapahtumaan, tai pikemminkin pantterin olemisen ja ihmisen olemisen ainutlaatuiseen kohtaamiseen. Pantterin olemisen alistaminen pelkäksi funktioksi symbolin ja etenkin allegorian tapaan latistaisi sen elävästä organismista yhdeksi mekaaniseksi osaksi kaaviota. Runon puhujan katse on siis osallistuva ja heittäytyvä, ei objektiivoina. Tämä tarkoittaa, että runon puhuja on olennaisesti samassa elämänpiirissä pantterin kanssa. Esimerkiksi ensimmäisessä säkeessä tämä vaikutelma on niin vahva, että pantterin olemisen tu-

lee osaksi katsojan omaa olemista. Kyseessä ei ole siis psykologiasta tuttu naiivi empaattisuus, jossa Toinen kohdataan ainoastaan tietyn emotion kokijana. Runon lyyrisen minän ja pantterin kohtaaminen on paljon syvempää ja totaalisempää. Osallistuva katse viedään niin pitkälle, että lopulta katsojan oleminen kiinnittyy yhdeksi ja samaksi osaksi pantterin olemista.

Metaforan käyttö on siis mahdollista esinerunossa (kuten myös miljöörunossa), ja silti voidaan puhua ns. puhtaan kuvan runoudesta. Tiivistetysti voidaan sanoa, että esineruno on yksi suuri puhdas kuva, jonka sisällä voi esiintyä myös joitakin kuvaannollisen kielenkäytön muotoja. ”Pantteri” – runon kutsu- mista puhtaan kuvan runoksi kannustaa myös otsikon alapuolelle lisätty maininta ”Pariisin kasvitieteellisestä puutarhasta”. Maininta kertoo, että tämä pantteri todella on oikeasti olemassa, ja samalla se ohjaa konkreettiseen lukemiseen kuvaannollisen sijasta. Samaa mainintaa Rilke on käyttänyt myös muissa runoissaan, mistä seuraavassa esimerkki. Toisaalta William Carlos Williamsin runo *The Pot of Flowers* osoittaa, että esineruno ei tarvitse mitään erityismainintaa tai vihjettä kuvattavan objektin olemassaolosta ollakseen esineruno.

Papagaien-Park

Jardin des Plantes, Paris

*Unter türkischen Linden, die blühen, an Rasenrändern,
in leise von ihrem Heimweh geschaukelten Ständern
atmen die Ara und wissen von ihren Ländern,
die sich, auch wenn sie nicht hinsehn, nicht verändern.*

*Fremd im beschäftigten Grünen wie eine Parade,
zieren sie sich und fühlen sich selber zu schade,
und mit den kostbaren Schnäbeln aus Jaspis un Jade
kauen sie Graues, verschleudern es, finden es fade.*

*Unten klauben die duffen Tauben, was sie nicht mögen,
während sich oben die höhnischen Vögel verbeugen
zwischen den beiden fast leeren vergaudeten Trögen.*

Aber dann wiegen sie wieder und schläfern und äugen,

*spielen mit dunkelen Zungen, die gerne lügen,
zerstreut an den Fußfesselringen. Warten auf Zeugen.*

(Rilke 2004, 33.)

The Pot of Flowers

*Pink confused with white
flowers and flowers reversed
take and spill the shaded flame
darting it back
into to the lamp's horn*

petals aslant darkened with mauve

*red where in whorls
petal lays its glow upon petal
round flamegreen throats*

*petals radiant with transpiercing light
contending
above
the leaves
reaching up their modest green
from the pot's rim*

*and there, wholly dark, the pot
gay with rough moss.*

(Williams 1951, 242.)

Esineruno on siis ikään kuin yksi fragmenttirunon fragmenteista. Erona kuitenkin on, että esinerunon objekti joutuu paljon tarkemman ja monimuotoisemman analyysin alle kuin fragmenttirunon yksittäinen fragmentti. Kun fragmenttirunossa tuodaan esiin vain välitön, tulkitsematon näköhavainto, esinerunossa näköhavaintoon sekoittuu ripaus älyllistä analyysia. Kuitenkin tärkeämpi ero fragmenttirunon ja esinerunon kohdalla on, että fragmenttirunossa katse on kaksi-

ulotteinen, esinerunossa kolmiulotteinen. Tietenkin myös fragmenttirunon olemus on sinänsä kolmiulotteinen, koska siinä fragmentit niin sanotusti kertovat itse itsensä, omassa olemisessaan. Erona on, että runon kielessä fragmenttirunossa tulee eksplisiittisesti esiin vain kaksiulotteisuus, kun esinerunossa on mukana syvyysnäkö. Esinerunon objekti on jossakin suhteessa ympäristöönsä, sillä on olemassa myös takaosa. Vaikka molemmissa tapauksissa näköaisti on vallitsevana, fragmenttirunossa se tarkastelee objektiaan vain edestä, kun taas esinerunossa objekti (esim. pantteri, papukaija ja kukat ruukussa) joutuu ikään kuin pyörivälle jalustalle, tarkasteltavaksi joka puolelta.

Selvä yhteys fragmenttirunoon on kuitenkin havaittavissa. Esinerunoudessa ei ole kyse samankaltaisesta kokonaisvaltaisesta ruumiillisesta kokemuksesta kuin miljöörunossa, sillä runon maailmasta ei tehdä yhtenäistä maisemaa. Pikemminkin suunta on päinvastainen: esinerunossa tarkasteltavan objektin ympärillä oleva maailma suljetaan pois tietoisuudesta. Katsoja katsoo pantteria ja papukaijoja niin läheltä ja tarkasti, että vaikka molempia ympäröi maailma, ja he eivät kumpikaan pääse sitä karkuun, se jää katsojan tietoisuuden reuna-alueelle. Näin jäljelle jää vain tarkka katse, sama katse, mikä on läsnä fragmenttirunossa. Lopulta tilanne on, että pantteria, papukaijoja ja kukkaruukkua ei voi enää sanan varsinaisessa merkityksessä kutsua objekteiksi. Kun esinerunossa maailma vaimenee katsojan ja havainnon kohteen ympäriltä, se vaimenee myös katsojan ja katsottavan väliltä. Lattea tulkinta voisi sanoa esimerkiksi, että runon puhuja yrittää *Panterissa* ja *Papukaijapuistossa* inhimillistä eläintä tai että olisi naiivia sanoa eläinten kykenevän tuntemaan ylpeyden tai vapaudettomuuden tunteita. Mielestäni kyse ei ole lainkaan tästä. Pikemminkin katsoja ja havainnon kohde tulevat osaksi samaa olemista, jolloin ei voida puhua enää subjekti-objekti – asetelmasta. Tässä on tärkeää, että katsoja katsoo kohdettaan ilman minkäänlaisia ennakkokäsityksiä, puhtaalta pöydältä. Katsojalle mikään maailmassa ei ole itsestään selvää, jolloin hän pääsee tarkastelemaan sitä ilman verhoa, jonka näennäiset totuudet laskevat ilmiöiden eteen. Tällöin hän ei oleta mitään ihmisen tai eri eläinlajien biologiasta tai edes omasta tietoisuudestaan tai sen olemassaolosta ylipäättään. Hän antaa välittömien vaikutelmien vain virrata tähän puhtaaseen tietoisuuteen, ja tämän kaiken avulla hän pystyy näkemään ja havainnoimaan maailmaa tarkasti, ilman keinotekoisia vastakkainasetteluja.

Vaikka edellä mainitsin, miten esineruno poikkeaa olennaisesti miljöörunosta, siitä on löydettävissä myös samankaltaisuuksia tämän kanssa. Tai ainakin voidaan sanoa, että esineruno on lähempänä miljöörunon kokonaisvaltaista maailman aistimista kuin fragmenttiruno. Vaikka myös esineruno perustuu käytännössä pelkästään näköhavaintoon, se ottaa fragmenttirunoa enemmän huomioon tilan, jossa havaittava kohde on. Tila tarkoittaa tässä siis kohteen välitöntä elonpiiriä, niitä paikkoja, joihin se on välittömässä kosketuksessa. Kuten aiemmin sainoin, maailma katoaa esinerunon kohteen ympäriltä, ja kaikki keskittyminen kohdistuu kohteen olemukseen. Mukana on kuitenkin esimerkiksi ”pantterin häkki” ja ”nurmikon reunusta kukkivien turkinlehmusten alla” sekä Williamsin runossa valon ja kukkien aikaansaama värileikki omassa kontekstissaan. Eli vaikka esinerunosta puuttuu miljöörunolle ominainen, koko maailman käsittävä avaruus, siinä on mukana kohteen välitön ympäristö, johon kohde jättää jälkensä. Syvyysnäön ja kolmiulotteisuuden myötä kohteen ja katsojan välille syntyy erilainen vuorovaikutus kuin esimerkiksi fragmenttirunossa. Kun fragmenttirunossa tilallisuus on puristettu minimiin, esinerunossa se on läsnä syvyysnäön muodossa. Tällöin myös tuntoaisti ja kokonaisvaltaisempi aistiminen ovat mukana, ainakin etäisesti. Tämä näkyy vaikutelmana, jossa näköaistin avulla saavutettu kohde sijoittuu johonkin käsinkosketeltavaan ulottuvuuteen, tilaan joka on kehoni saavutettavissa. Esineruno on siis jonkinlainen hybridi fragmentti – ja miljöörunosta, jossa on lisäksi omana erikoisuutenaan metaforisen kielen mahdollisuus. Esimerkki esinerunon ja miljöörunon yllättävästä samankaltaisuudesta tulee William Carlos Williamsilta:

The Farmer

*The farmer in deep thought
is pacing through the rain
among his blank fields, with
hands in pockets,
in his head
the harvest already planted.
A cold wind ruffles the water
among the browned weeds.
On all sides*

the world rolls coldly away:
black orchards
darkened by the March clouds –
leaving room for thought.
Down past the brushwood
bristling by
the rainsluiced wagonroad
looms the artist figure of
the farmer – composing
- antagonist.
 (Williams 1951, 243.)

Kertojan otsikko antaa vihjeen, että kyseessä on esineruno, joka syväluotaa mietteisään olevan maanviljelijän hahmon. Kuitenkin runon sävy on hieman toinen kuin edeltävissä esimerkeissä esinerunoista, sillä tässä huomio ei keskity pelkästään maanviljelijään. Mukana on myös maanviljelijää ympäröivä maailma, johon hänen olemisensa peruuttamattomasti kiinnittyy. Tämä maailma on runossa läsnä siten kuin se on yleensä miljöörunoissa, eikä kuten esinerunoissa. Maailma ei esiinny pelkästään maanviljelijän välittömässä vaikutuspiirissä, vaan sillä on tässä runossa kosmoksen kokoinen ulottuvuus. Se näkyy vahvasti erityisesti säkeissä 7-10: ”*A cold wind ruffles the water/ among the browned weeds./ On all sides/ the world rolls coldly away:*” (Williams 1951, 243). Miljöörunomaisuus tulee esille myös havaintokokemuksessa, sillä kyseisessä kohdassa on läsnä myös muut aistit kuin pelkkä näkökyky. Runossa on myös myöhemmin kohtia, jotka viittaavat miljöörunon tapaan kertoa maailma kokonaisvaltaisen aistimisen avulla. Vaikka ”The Farmer” on eräänlainen esine – ja miljöörunon hybridi, nämä suureen maailmaan kiinnittyvät kohdat ovat kuitenkin mielestäni mukana luojittamassa kuvaa maanviljelijän olemuksesta. Eli tietyllä tavalla miljöörunoon viittaavat kohdat ovat tässä esinerunon palveluksessa. Tämä vaikutelma vahvistuu erityisesti säkeistä 11–12: ”*black orchards/ darkened by the March clouds - / leaving room for thought.*” Runon ”kertoja” on niin tarkasti kiinnittynyt maanviljelijän kokonaisvaltaiseen olemiseen, että ympäröivä kosmos ikään kuin suodattuu maanviljelijän olemuksen läpi. Tällöin havainnon kohde ja tätä ympäröivä kosmos tulevat yhdeksi. Eli vaikka tarkoituksena on kuvata kohteen (maanvilje-

lijän) olemus mahdollisimman tarkkaan, jolloin kohdetta ympäröivä maailma vaimenee, tässä tapauksessa tuo maailma on vangittuna kohteen olemukseen, kosmosta myöten. Erona tyypilliseen esinerunoon on, että tässä kohteen kokonaisvaltainen maailmassaolo on mukana eksplisiittisesti, kun se on normaalissa esinerunossa mukana vain implisiittisesti.

Williamsin ”The Farmer” on myös lyyrisen minän position kannalta mielenkiintoinen. Vaikka runossa on paljon yhteistä esinerunouden kanssa, siinä ”kertoja” kuvaa maanviljelijää olematta itse läsnä tapahtumissa. Runon hybridimäisyys näkyy luontokuvausten kohdalla. Vaikka runon puhuja ei ole runon maailmassa, on hyvin vaikea sanoa onko ”kylmä maailma” maanviljelijän vai runon puhujan kokemusta. Vai onko se kummankaan? The Farmerissa näkyy erityisen hyvin, että maisema ja maanviljelijä kertovat itse itsensä, luontokokemusta kun on vaikea laittaa kummankaan, maanviljelijän tai lyyrisen minän suuhun. Kyse on siitä, että maanviljelijän ja ympäröivän kosmoksen maailmat ovat yhtä ja samaa, ja ne eivät tulkkiudu minkään suodattimen läpi.

Esinerunoudessa ”kertoja”, eli runon lyyrinen minä on luonnollisesti mukana kuvaamassaan maailmassa. Hän ei ole siis niin sanottu kaikkietävä, ulkopuolinen kertoja. Tämä seikka erottaa selkeästi esinerunouden realistisen 1800 – luvun lopun proosan ekstradiegeettisestä kertojasta. Esinerunoudessa runon puhuja ei tunkeudu havaittavan kohteen pään sisään ja väitä tietävänsä mitä siellä milläkin hetkellä liikkuu, vaan esimerkiksi pantteria, papukaijoja tai kukkaruukkua tarkkaillaan ilman ennakkokäsityksiä olevan välittömän havainnon avulla. Vaikka tähän havaintoon liittyy jonkun verran älyllistä spekulatiota vertausten ja metaforien muodossa, ne ovat mukana lähinnä jäsentämässä välitöntä havaintoa, eivät yhdistämässä kohdetta jo valmiiksi luuloteltuun todellisuuteen. Esinerunouden pyrkimyksenä on poistaa kaikki esteet katsojan ja katsottavan väliltä, ja tällaisella uudella ja erilaisella katseella oppia havainnon kohteen maailmassa-olemisesta jotain olennaista. Kun katsoja laskee itsensä suuren Subjektin jalustalta samaksi organismiksi kohteen elämismaailmaan, katsoja ei enää tällöin ”kerro” näkemäänsä. Ennemmin kohde kertoo itsensä katsojassa. Eli tilanne on sama kuin fragmentti – ja miljöörunossa: ”esine” kertoo itse itsensä. Tästä syystä esinerunous on (kuvaannollisesta kielestä huolimatta) mielestäni laskettavissa puhtaan kuvan runoksi.

4 FENOMENOLOGINEN LUENTA PUHTAAN KUVAN RUNOUESTA

Fenomenologian perustajana tunnettu Edmund Husserl kohdisti kritiikkinsä koko tiedemaailmaa kohtaan, joka oli nojautunut liiaksi luonnontieteellisiin selitysmalleihin, ottanut tutkimuskohteekseen ainoastaan ilmiöt, jotka ovat mitattavissa ja punnittavissa. Hän huomasi, että luonnontieteellinen ajatusmalli oli unohtanut tiedostamisen ongelman. Tälle mallille selittää maailmaa on ominaista, että se luottaa automaattisesti siihen, että ihmisen tiedostuksessa olevat asiain-tilat ulkomaailmasta vastaavat tämän ulkomaailman asiain-tiloja. Husserl muistuttaa, että tietoisuus on intentionaalinen, se on aina tietoisuutta *jostakin*. Eli hän ei aseta kyseenalaiseksi maailman olemassaoloa sinänsä. Husserl kuitenkin oivaltaa, että jokainen havainto, jokainen tiedostus ei ole mitään muuta kuin tiedostavan subjektin tiedostusta. Jokainen havainto on pelkästään hänen elämyksensä (Husserl 1995, 37). Näin ollen maailman niin sanottu reaalinen oleminen, on aina välillistä, kunkin yksittäisen subjektin tiedostuksen suodattamaa. Tiedostuksen ongelman unohtaminen on tieteen luonteelle ristiriitaista, sillä tieteen päämäärä ylipäätään on tutkia kaikkea maailmassa olevaa. Täten myöskään tiedostus ei voi jäädä tutkimattomaksi, sillä sitä esiintyy maailmassa aivan kuten mitä tahansa muutakin. Tiedostamisen ongelman unohtaminen on johtanut vielä tärkeemmän kysymyksen unohtamiseen: ihmisen oma oleminen, eksistenssi ja sen tuottamat merkitykset, ovat sivuutettu kokonaan myös ihmistieteissä. Husserl huomauttaakin, että myös humanistiset tieteet ovat ottaneet ohjenuorakseen niin sanotun objektiivisen luonnontieteellisen mallin, joka kiinnittää huomionsa vain faktoihin, tai siihen, onko joku ilmiö faktisesti olemassa vai ei (Husserl 1970a, 6-7). Hän toteaaakin osuvasti, että „Bloße Tatsachenwissenschaften machen bloße Tatsachenmenschen (Husserl 1982b, 4)“. Husserlin aikaa edeltäneet ihmistieteet jämähtivät historiallisten aikakausien kuvaamiseen, siihen mitä esimerkiksi taiteessa tapahtui tietyllä aikakaudella (Husserl 1970a, 6-7). Taiteen tyyliunnot ja niille ominaiset piirteet kyettiin kuvaamaan ja analysoimaan, mutta samalla unohdettiin humanististen tieteiden tärkein kysymys: mitä merkityksiä taide avaa ihmisen maailmassaolemisen kannalta. Luonnontieteellisesti asennoituneelle ihmiselle maailmassa ei ole olemassa mitään hämäryyksiä tai epätarkkuuksia,

vaikka koko elämämme on itse asiassa täynnä niitä (Husserl 1982, 52–53). Samalla hänen kokemuksensa maailmasta supistuu ja hän menettää otteen omasta inhimillisestä olemisestaan. Näin objektiivisten luonnontieteiden luotettavuus ja niiden mahdollisuus selittää maailma aukottomasti asettuvat kyseenalaiseksi. Lopulta päästään siihen, että tieteellinen tieto maailmasta on yhtä arvoituskellista kuin esitieteellinen. On luonnollisesti muistettava, että tässä on kysymys taiteentutkimuksesta ennen 1900-lukua, ja että nykypäivänä taideteoriat eivät ole enää samalla tavalla luonnontieteellisesti asennoituneita.

Tiedostusta on tutkittu psykologian piirissä, mutta myös siinä asenne on ollut etupäässä puhtaan luonnontieteellinen. Siinä on keskitytty tutkimaan, millä mekanismeilla ihmismieli saavuttaa tietoa tästä valmiina ja itsestään selvänä pidetystä maailmasta:

”... psychology began with a concept of soul which was not at all formulated in an original way but which stemmed from Cartesian dualism, a concept furnished by a prior constructive idea of a corporeal nature and of a mathematical natural science. Thus psychology was burdened in advance with the task of being a science parallel [to physics] and with the conception that the soul – its subject matter – was something real in a sense similar to corporeal nature.”
(Husserl 1970, 212.)

Ihmisen sielusta tehtiin siis samankaltainen ilmiö kuin fysiikan tutkimuskohteista: tarkasti mitattavissa oleva ja mahdollinen täydelliseen kartoitukseen. Alkuperäinen, kristinuskosta kumpuava hengellisesti ja abstraktisti käsitettävä sielu tuotiin nyt yhdeksi luonnontieteellisistä faktoista. Husserl kysyykin aiheellisesti, että tuliko tästä psykologiasta tiede, jonka avulla opittiin jotain ihmisen mielen olemuksesta (Husserl 1970a, 212-213). Luonnontieteellisen psykologian ongelmana on, että sille jää liian paljon aukkoja, kysymyksiä, joihin se ei voi omien periaatteidensa mukaisesti vastata. Miten määritellä eksaktisti käsitteet rakkaus, toiseus, epätoivo? Saman ongelman voi kysyä luonnontieteelliseltä tutkimukselta ylipäätään. Pääsemmekö selville ylipäätään koko maailman ja siinä elävien ihmisten olemuksista käyttämällä tutkimusvälineinä ainoastaan kausaalis-loogisia syy-seuraussuhteita? Tarkoittaako maailman faktisten ilmiöiden kartoittaminen, että ymmärtäisimme omaa olemistamme, tai edes tuota kartoitettua maailmaa ylipäätään, jos siihen jää joka tapauksessa hämääviä aukkoja, jotka sivuutetaan olankohautuksella? Maailmasta on tehty tieteen omien lainalaisuuksien nä-

köinen, jossa ihmisten subjektiiviset asiointilat ovat vain hämärtävänä verhona totuuden edessä. Metodi on alkanut hallita tutkimuskohdetta.

Edmund Husserlin kritiikin kärki kohdistuu ennen kaikkea moderniin psykologiaan, joka on käyttänyt tutkimuksessaan luonnontieteellisiä menetelmiä, ja ennen kaikkea luonnontieteellistä asennoitumista maailmaan. Erityisesti hän pitää virheellisenä psykologian tapaa ennako-olettaa ulkopuolellemme oleva maailma tietynlaisena, jolloin ihmisen tehtäväksi jää yksinkertaisesti havainnoida tätä maailmaa. Husserlin mukaan on harhaanjohtavaa ajatella (kuten myös arkikielessä usein puhutaan) että havaitsemamme tai kuvittelemamme objektit ikään kuin astuisivat sisään tietoisuuteemme, tai päinvastoin, että tietoisuutemme – ego – asettuisi tietynlaiseen suhteeseen tiettyjen objektien kanssa. Samaten on harhaanjohtavaa sanoa, että joku ulkomaailman objekti otetaan tietoisuuden kohteeksi. Tällaisessa dualistisessa ajatusmaailmassa on Husserlin mielestä kaksi perustavanlaatuaista virhettä: ensinnäkin, että olisi olemassa joku reaalin (*realen*) suhde tai tapahtuma ”tietoisuuden” (”Egon”) ja tietoisuuden kohteena olevan objektin välillä, ja toiseksi, että olisimme tekemisissä kahden tarkasti rajatun, keskenään tasavertaisen ja olemuksellisesti samankaltaisen (akti ja intentionaalinen objekti) ilmiön kanssa (Husserl 1970b, 557). Husserl käyttääkin aiheesta niin sanottua laatikko-metaforaa, joka on tuttu tieteellisistä kaaviokuvista (Husserl 1970b, 557). On olemassa laatikon sisällä oleva Ego ja toisen laatikon sisällä oleva havainnon kohde, ja nämä laatikot ovat sitten jonkinlaisessa vuorovaikutussuhteessa keskenään. Ensimmäisen virheen takana on keinotekoisuus. Siinä egon ja egon tietoisuuden kohteen välille muodostuu jonkinlainen spesifi suhde, joka eroaa ihmisen normaalista olemisesta ja maailman tavallisesta virtaamisesta. Objektin tiedostamisesta tulee happening, kahden muukalaisen kohtaaminen. Perustavanlaatuisen ongelma on myös siinä, että se olettaa tietoisuutemme ulkopuolelle valmiiksi luulotellun, tästä tietoisuudesta erillisen maailman, ja unohtaa samalla, että tietoisuus on ainoa keino saada tietoa tuosta maailmasta. Toisessa virheessä ongelmat ovat samankaltaisia. Siinä tietoisuuden ja sen kohteen erillisyyks tulee vielä räikeämmäksi. Ihmisen maailmasuhde pelkistetään mekaaniseksi, kahden valmiiksi ennako-oletetun entiteetin kohtaamiseksi. Itse asiassa tämän kaltainen ajattelu on puhdasta $1+1=2$ – matematiikkaa: tietoisuus + tietoisuuden kohde = kokemus.

Samalla tavalla voidaan ajatella, että taide vastustaa tämänkaltaista mekanistista käsitystä todellisuudesta ja ihmisen olemisesta siinä. Nähdäkseni taide kiinnittyy aina jollakin tavalla olemisen ihmettelyyn. Se on puuttumista kysymyksiin, joihin ei ole olemassa valmiita ja kattavia vastauksia. Koska maailma ja olemisemme siinä eivät ole täydellisesti kartoitettavissa olevia ilmiöitä, taide ei voi myöskään ottaa mitään valmiiksi annettuna, ennakkoon piirrettynä kaaviona. Tietenkin jossain taideteoksessa voidaan tulla johtopäätökseen, että maailma on modernin psykologian lainalaisuuksien näköinen. Yhtä kaikki, myös tämä teos (jos sillä on taiteellista arvoa) on päätyntä tähän tulokseen katsomalla maailmaa ilman mitään valmiiksi oletettuja premissejä.

Koska tietomme ulkomaailmasta perustuu tietoisuutemme intentionaaliseen kokemukseen siitä, meidän ei Husserlin mielestä pitäisi myöskään olettaa tähän aktiin mitään muita komponentteja:

„Es sind (von gewissen Ausnahmefällen sehen wir hier ab) nicht zwei Sachen erlebnismäßig präsent, es ist nicht der Gegenstand erlebt und daneben das intentionale Erlebnis, das sich auf ihn richtet; es sind auch nicht zwei Sachen in dem Sinne, wie Teil und umfassenderes Ganzes, sondern nur Eines ist präsent, das intentionale Erlebnis, dessen wesentlicher deskriptiver Charakter eben die bezügliche Intention ist.“ (Husserl 1928b, 372.)

Hän jatkaa, että tämä ”intentionaalinen kokemus” muodostaa täydellisen representaation kyseessä olevasta objektista, ja että kun tällainen kokemus on läsnä, sen oman olemuksen kautta intentionaalinen suhde objektiin on saavutettu ja objekti on tällöin ”intentionaalisesti läsnä” (Husserl 1970b, 558). On siis tärkeää havaita, että kyseessä ei ole kokonaisuus, joka voitaisiin jakaa osiinsa siten, että yksi osa on ego, toinen intentionaalinen kokemus ja kolmas havaittu objekti. Todellakin, siinä on vain yksi ilmiö, intentionaalinen kokemus. Näin maailmaa havaitseva ja tiedostava ego voi muodostaa erottamattoman ykseyden tiedostamansa ilmiön kanssa. Tässä on selvä ero luonnontieteelliseen asenteeseen, joka hakiessaan tietoa maailmasta ennakko-olettaa egon tiedostuksesta riippumattoman, tietynlaisen maailman olemassaolon. Samoin se myös ennakko-olettaa tietynlaisen egon, joka kohtaa tämän valmiiksi oletetun maailman. Fenomenologisen ja luonnollisen asenteen eroksi ei tule kysymys maailman eksistenssistä ylipäätään, koska kumpikaan asenne ei aseta sitä kyseenalaiseksi. Ero on pikemminkin siinä, miten tähän maailmaan suhtaudutaan tiedostuksessa. Kun luonnontieteellinen

asenne ennakko-olettaa tietynlaisen faktoista koostuvan maailman, Husserlin intentionaalisessa kokemuksessa ei varsinaisesti ennakko-oleteta mitään. Todetaan vain, että on olemassa ilmiöitä, joista kokemuksemme koostuvat. Tietoisuutemme on tietoisuutta *jostakin*, mutta tämä *jokin* kuuluu elimellisenä osana tiedotusaktiin. Lyhyesti, intentionaalista kokemusta ei ole, jos jompikumpi puuttuu. Luonnontieteellisen asenteen ongelmaksi muodostuu kapea-alainen suhde ympäröivään todellisuuteen. Maailmaa ja sen ilmiöitä on pidetty mekaanisena kausaalisten suhteiden ja tosiasioiden kammiona, jonka kaikki ilmiöt eivät vain yksinkertaisesti ole sopivia tutkimuskohteiksi. Husserlin tavoitteena on puhdistaa tiede kaikista maailmaa koskevista ennakko-oletuksista, jotta se näyttäytyisi meillä täydempänä, tarkempana ja todempana kuin aikaisemmin. Tällöin meidän on otettava huomioon ihmisen tietoisuus kokonaisuudessaan. Meidän on otettava subjektiivisuus lähtökohdaksemme löytääksemme oikeanlaisen objektiivisuuden.

Husserlin psykologian kritiikki näkyy erityisesti hänen alkutuotantonsa pääteoksessaan *Logische Untersuchungen*, jonka ensimmäinen osa ilmestyi vuonna 1900. Siinä hän arvostelee erityisesti psykologismiksi kutsumansa opin edustajia. Psykologistien ja anti-psykologistien (Husserl itse anti-psykologisti!) välinen kiista pohjautuu logiikan lakien ja psykologian väliseen suhteeseen. Psykologistien mielestä logiikan olennaisimmat teoreettiset löydökset pohjautuvat psykologiaan, kun taas anti-psykologit haluavat erottaa psykologian ja logiikan jyrkästi toisistaan.⁶ Husserl itse kallistuu anti-psykologistien puolelle, vaikka hän

⁶ Psykologistien mielestä logiikka on samankaltaisessa suhteessa psykologiaan kuin esimerkiksi mikä tahansa kemikaalisen teknologian haara on suhteessa kemiaan. (Husserl, 1970b, 90.) Psykologit pitävät logiikkaa siis eräänlaisena psykologian alatieteenä tai haarana. He perustelevat kantaansa sillä, että heidän mukaansa kaikki logiikan lait ja päätelmät perustuvat jollain tavalla ihmisen ajatteluun. Logiikassa puhutaan esimerkiksi käsitteistä, määritelmistä, päätelmistä, luokituksista, syllogismeista, ja kaikki tämä on itse asiassa psykologiaa, vaikkakin hyvin normatiivisesti katsottua sellaista. Psykologistien pääargumenttina onkin, että vaikka niin sanotun puhtaan logiikan lakeja yritettäisiin määritellä kuinka tarkoiksi ja tiukoiksi tahansa, psykologiaa ei voida koskaan unohtaa niistä puhuttaessa (Husserl 1970b, 91). Logiikassa on siis heidän mukaansa kyse inhimillisestä ajattelusta, josta voidaan johtaa, että logiikan lait ovat tällöin jollain tapaa ihmisen näköisiä ja pohjautuvat psykologiaan

Anti-psykologit haluavat puolestaan tehdä selvän eron psykologian ja logiikan välille, nimenomaan logiikan normatiivisen luonteen vuoksi. Heidän mukaansa psykologiassa on kyse siitä, minkälaista ajattelu on, kun taas logiikka käsittelee ajattelua siltä kannalta, minkälaista sen pitäisi olla. Tämän mukaan psykologia on tekemisissä luonnonlakien kanssa, logiikka ajattelun normatiivisten lakien kanssa. Anti-psykologistien mielestä logiikan pohjautuminen psykologiaan johtaisi siihen, että logiikan laeista tulisi kontingenteja, sattumanvaraisia. (Husserl 1970b, 92) Logiikan laeissa ei ole kuitenkaan kysymys alttiudesta sattumaan, vaan ne ovat välttämättömiä ja universaaleja, kaikissa paikoissa kaikkina aikoina päteviä totuuksia. Psykologit voivat vastata ensimmäiseen argumenttiin siten, että ajattelu, millaisena se pitäisi olla, on vain yksi tietty muoto ajattelusta. Eli kaikki ajattelu, kaikki väittämät, olivat ne tosia tai vääriä, kuuluvat psykologiaan. Anti-psykologit myöntävät, että määritelmät, päätelmät, syllogismit jne. totta kai kuuluvat psykologiaan mielen ilmiöinä. Ero logiikan ja psykologian välillä tulee heidän mukaansa siitä, mitä tavoitteita niillä on tieteinä suhteessa näihin mentaaliin tiloihin. Psykologian tehtävänä on tutkia lakeja, jotka koskevat mielen tapahtumien suhteita ja yhteyksiä sekä toisiinsa että ruumiilliseen organismiin ylipäätään. Tästä tehtävästä voidaan johtaa, että tällöin lait

myöntääkin, että myös sillä puolella on käsitteistössä ja argumenteissa tarkennettavaa (Husserl 1970b, 96). Hän haluaa tehdä selvän erottelun psykologian ja logiikan välille niiden suhteessa todellisuuteen, ja tässä hänen ajattelunsa poikkeaa selvästi psykologeista:

„[...]wären sie z.B., wie die Gegenseite gewöhnlich lehrt, normative Wendungen psychologischer Tatsachen, so müssten sie selbst einen psychologischen Gehalt besitzen und zwar in doppeltem Sinne: sie müssten Gesetze für Psychisches sein und zugleich die Existenz von Psychischem voraussetzen bzw. einschließen. Dies ist nachweislich falsch. Kein logisches Gesetz impliziert ein ‚matter of fact‘, auch nicht die Existenz von Vorstellungen oder Urteilen oder sonstigen Erkenntnisphänomenen. Kein logisches Gesetz ist – nach seinem echten Sinne – ein Gesetz für Tatsächlichkeiten des psychischen Lebens, also weder für Vorstellungen (d. i. Erlebnisse des Vorstellens), noch für Urteile (d. i. Erlebnisse des Urteilens), noch für sonstige psychische Erlebnisse.“ (Husserl 1928a, 69.)

Husserl korostaa, että logiikan laeissa ei ole kysymys reaalisesta tai faktuaalisesta maailmasta. Logiikka ei siis voi pohjautua psykologiaan, koska yksikään logiikan laki ei sano mitään ihmisen mentaalista tapahtumista, ei kokemuksista eikä mistään muustakaan ”tosiasiasta”. Siispä logiikan ja psykologian välille onkin vedettävä selvä rajaviiva, joka vedettiin jo yllä puhuttaessa antipsykologistien kannasta: psykologia tutkii reaalista maailmaa, logiikka ideaalista. Tästä jyrkästä dikotomiasta johtuen psykologistien väitettä logiikan pohjautumisesta psykologiaan voidaan pitää absurdina. Husserl antaa osuvan esimerkin näiden kahden tieteen erillisyydestä:

„Ist $3 > 2$, so sind auch 3 Bücher jenes Tisches mehr als 2 Bücher jenes Schrankes. Und so allgemein für beliebige Dinge. Der reine Zahlensatz spricht aber nicht von Dingen, sondern von Zahlen in reiner Allgemeinheit – die Zahl 3 ist größer als die Zahl 2 – und Anwendung kann er nicht bloß finden auf individuelle, sondern auch auf ‚allgemeine‘ Gegenstände, z.B. auf Farben- und Tonspezies, auf Arten geometrischer Gebilde und dergleichen unzeitliche Allgemeinheiten.

Wird dies alles zugestanden, so ist es natürlich ausgeschlossen, daß die logischen Gesetze (in ihrer Reinheit genommen) Gesetze psychischer Betätigungen oder Produkte sind.“ (Husserl, 1928a, 74.)

Tämä sama ajatustapa soveltuu numeroiden lisäksi myös syllogismeihin. Esimerkiksi laissa Modus Ponens (jos A on B ja B on C, niin myös A on C) ei ole

ovat luonteeltaan kausaalisia, ne pohjautuvat syy-seuraussuhteisiin. Logiikassa ei olla niinkään kiinnostuneita kausaalisuhteista, vaan pikemminkin mielellisten tapahtumien totuudellisuudesta. Loogikko etsii ideaalisia yhteyksiä, psykologi reaalisia. (Husserl 1970b, 93–94.)

kysymys mistään aktuaalisesta ulkomaailman asiain-tilasta, se ei siis ole *empiirisesti* johdettu. Luonnollisesti logiikan lakeja voidaan soveltaa empiirisesti havaittavaan todellisuuteen, mutta puhtaina lakeina ne eivät viittaa siihen millään tavalla. Ne eivät myöskään synny empiirisestä havainnosta tai pohjaudu siihen, sillä ne kuuluvat niin sanottuun ideaaliseen maailmaan, eivät reaaliseseen. Samankaltaisen jaottelun Husserl tekee ”faktojen” ja ”totuuksien”, tai ”faktuaalisten lakien” ja ”ideaalisten lakien” välille. Edeltävät kuuluvat psykologiaan, jälkimmäiset logiikkaan. Hänen mielestään kaikki tietoisuus alkaa kokemuksesta, mutta se ei kuitenkaan nouse siitä, tai pohjaudu siihen. Psykologiassa kuitenkin nähdään, että kaikki faktuaaliset lait nousevat kokemuksista, joten Husserlin mukaan nämä lait voivat pohjautua pelkästään yksittäisiin kokemuksiin. Totuudet tai ideaaliset lait ovat luonteeltaan toisenlaisia. Ne eivät ole kiinnittyneinä empiiriseen kokemukseen, joten samalla ne eivät ole myöskään samalla tavalla kontekstisidonnaisia. Ne eivät ole myöskään kiinnittyneitä aikaan, ja tämä tekee niistä ideaalisia, aina ja kaikkialla päteviä.

„Keine Wahrheit ist eine Tatsache, d. i. ein zeitlich Bestimmtes. Eine Wahrheit kann freilich die Bedeutung haben, daß ein Ding ist, ein Zustand besteht, eine Veränderung von statten geht u.dgl. Aber die Wahrheit selbst ist über alle Zeitlichkeit erhaben, d. h. es hat keinen Sinn, ihr zeitliches Sein, Entstehen oder Vergehen zuzuschreiben.“ (Husserl 1928, 76-77.)

Husserlin kritiikki psykologismia kohtaan ei rajoitu pelkästään sen suhteeseen logiikkaa kohtaan. Hän laajentaa psykologismin ongelmat maailmankuvan laajuisiksi. Suurimmiksi psykologismin synneiksi Husserl katsoo ajautumisen loputtomaan relativismiin sekä jonkinlaiseen solipsismiin. Tämänkaltaiselle subjektivistiselle ajattelulle on hänen mukaansa ominaista, että siinä ei nähdä logiikan lakeja puhtaina, ideaalisina totuuksina, vaan pikemminkin subjektiivisina totuuksina. Tämä taas tarkoittaa, että kun ne ovat faktoja yhdelle, ne saattavat näyttäytyä hölynpölynä jollekin toiselle. Eli meillä ei ole subjektivistisen psykologismin mukaan yleisiä totuuksia tai lakeja, vaan ainoastaan henkilökohtaisia. Tällöin subjektiivisuus psykologisessa mielessä sulkee pois objektiivisuuden loogisessa mielessä, vaikka näin ei välttämättä tarvitsisi olla. (Husserl 1970b, 139.) Husserlin päämääränä tuntuukin olevan näiden kahden ajattelutavan yhteensulauttaminen, että subjektiivisen kokemuksen avulla päästäisiin käsiksi johonkin yleiseen ja ideaaliin totuuteen.

Psykologismista johtuvalla totuuden suhteellisuudella on välttämättömänä seurauksena maailman eksistenssin suhteellisuus, mikä on Husserlin intentionaalisen tietoisuuden näkökulmasta absurdi kanta. Husserlin mielestä totuutta ei voi subjektivoida, siitä ei voi tehdä pelkästään subjektin omaisuutta, koska tällöin tietoisuuden kohteena oleva objekti ei ole ”itsenään” olemassa, vaan ainoastaan jonkinlaisena subjektin tuotteena. (Husserl 1970b, 143.) Tässä kohtaa on oltava käsitteistössä tarkkana. Aiemmin esitin, että Husserlin mukaan kokemuksessa ei ole olemassa kahta ulottuvuutta (subjekti ja havaittava objekti), vaan ainoastaan yksi ilmiö, intentionaalinen kokemus. Tämä ei kuitenkaan johda psykologistiseen subjektivismiin, koska Husserlin intentionaalisisessa kokemuksessa ulkomaailma on varmasti ja varauksetta olemassa, mutta tieto siitä saadaan ainoastaan intentionaalisen kokemuksemme avulla. Intentionaalisisessa kokemuksessa ei aseteta kyseenalaiseksi maailman olemassaoloa, vaan pikemminkin se, *miten* maailma on. Joka tapauksessa, silloin kun kaikki totuus alistetaan subjektiiiviseksi, unohdetaan että subjekti ei ole mikään maailmasta erillinen entiteetti, vaan olemuksellisesti maailmaan kuuluva:

„Es gäbe also keine Welt an sich, sondern nur eine Welt für uns oder für irgendeine andere zufällige Spezies von Wesen. Das wird nun manchem trefflich passen; aber bedenklich mag er wohl werden, wenn wir darauf aufmerksam machen, daß zur Welt auch das Ich und seine Bewußtseinsinhalte gehören. Auch das ‚Ich bin‘ und ‚Ich erlebe dies und jenes‘ wäre eventuell falsch; gesetzt nämlich, daß ich so konstituiert wäre, diese Sätze auf Grund meiner spezifischen Konstitution verneinen zu müssen. Und es gäbe nicht bloß für diesen oder jenen, sondern schlechthin keine Welt, wenn keine in der Welt faktische Spezies urteilender Wesen so glücklich konstituiert wäre, eine Welt (und darunter sich selbst) anerkennen zu müssen. Halten wir uns an die einzigen Spezies, die wir tatsächlich kennen, die animalischen, so bedingte eine Änderung ihrer Konstitution eine Änderung der Welt...“ (Husserl 1928a, 121.)

Husserlin argumentti psykologismiin absurdiudelle on siis selvä: jos subjektien tietoisuus tai sen konstituutio jollain tavalla muuttuisi, se tarkoittaisi siis automaattisesti myös maailman muuttumista. Toinen argumentti suuntautuu antropologeja vastaan, joiden mukaan kaikki puhtaat totuudet pohjautuvat jollakin tavalla inhimilliseen konstituutioon. Husserl huomauttaa, että jos otetaan huomioon mahdollisuus, että tämänkaltaista konstituutiota ei olisi olemassa, tällöin myöskään mitään totuutta ei olisi. Tällainen väite olisi taas mieletön, koska se mahdollistaisi väitelauseen, ”on olemassa totuus, ettei totuutta ole olemassa”, mikä on taas väitteenä peruuttamattomasti ristiriitainen. (Husserl 1970b, 144.) Näillä

perusteilla Husserl päätyy johtopäätökseen, että kaikki opit, jotka suhtautuvat puhtaisiin logiikan lakeihin empiirisinä, psykologisina lakeina, päätyvät relativismiin (Husserl 1970b, 145). Husserlin mielestä fenomenologian ja kaikkien tieteiden ylipäätään tulisi pyhittää tutkimuksensa totuudelle, totuudelle nimenomaan ideaalisessa mielessä. Tämä tieteen päämäärä ja sisältö on riippumaton tiedemiehen psykologistisesta subjektiivisuudesta ja ihmisluonnon ominaisista piirteistä. Kun psykologitit nostivat psykologian jonkinlaiseksi kaikkien tieteiden perustaksi, Husserl pyrkii tekemään saman puhtaalle logiikalle: „...sondern auf das, was sich auf Wahrheiten und theoretische Verbände von Wahrheiten überhaupt bezieht. Daher muß ihren Gesetzen, die durchaus idealen Charakters sind, eine jede Wissenschaft in Ansehung ihrer objektiven theoretischen Seite angemessen sein.“(Husserl 1970b, 173-174). Kaikkien tieteiden teoreettinen perusta pitäisi olla ideaaliseen maailmaan kuuluvissa puhtaan logiikan laeissa. Tämä kaikki näkyy myös Husserlin suhteessa fenomenologiaan. Hänelle fenomenologian pyrkimys näyttää olevan jonkinlaisen ideaalin tiedon saaminen maailmasta, ja tässä tiedossa pyrkimyksessä otetaan huomioon myös ihmisten subjektiiviset kokemukset ja subjektiivinen maailmassaolo ylipäätään. Nämä subjektiiviset kokemukset ja oma maailmassaolomme ovat puolestaan se perusta, josta taide ja etenkin puhtaan kuvan runous saavat rakennusaineensa.

4.1 Epoché

Husserl esittelee epochén *Ideen-* sarjansa ensimmäisessä osassa, joka julkaistiin 1913. Epochéssa on kysymys jonkinlaisesta alkusysäyksestä kohti fenomenologista reduktiota. Ennen kaikkea se on metodi, jolla luonnontieteellinen asenne pyritään sysäämään sivuun todellisuuden tarkastelussa. Siihen tiivistyy Husserlin esittämä vaihtoehto sekä luonnolliselle asenteelle että siitä kumpuavalle psykologistiselle teorialle. Epochén alkusiemen on nähtävissä kartesiolaisessa epäilyssä. Vaikka Husserl on myös kiitellyt Descartesia eräänlaisena uuden aikakauden filosofian synnyttäjänä, hän näkee tämän epäilyn metodissa perustavanlaatuisen ristiriidan. Pohjimmiltaan Descartesin epäilyn metodissa on samat ongelmat kuin Husserlin esittämässä luonnollisessa asenteessakin: se ennakoitua tietynlaisen maailman, joka on tietoisuutemme ulkopuolella. Oikeastaan

tämä kaikki sisältyy jo lauseeseen ”*Je pense, donc je suis*”. Siinä tietoisuutta ei nähdä intentionaalisenä ilmiönä, tietoisuutena *jostakin*. Descartesin lauseessa tietoisuus asettuu itsenäiseksi, muista riippumattomaksi ilmiöksi, joka olisi olemassa vaikka mitään muuta ei olisi. Ajatus tietoisuudesta, joka olisi olemassa omana kelluvana itsenään, tietoisena ainoastaan itsestään (koska ei olisi mitään muuta, mistä se voisi olla tietoinen) on vähintäänkin mieletön. Husserlin mukaan emme voi tietoisuudessamme epäillä olevaa ja olettaa tätä samaa tietoisuutta tämän olevan perustaksi (Husserl 1982a, 58). Hän tiivistää asian näin: „Wir können dieselbe Seinsmaterie nicht zugleich bezweifeln und für gewiß halten.“ (Husserl 1976, 63). Tässä juuri näkyy, että Husserl ei pidä tietoisuutta ja ”maailmaa” toisistaan erillisinä, vaan elimellisesti toisiinsa kuuluvina. Jos epäilemme maailman olemassaoloa, se johtaa välttämättä siihen, että epäilemme myös oman tietoisuutemme olemassaoloa (koska tämä tietoisuus kuuluu kiinteästi tähän maailmaan). Tämä on sikäli ristiriitaista, että ei-oleva tietoisuus ei voi myöskään epäillä mitään.

Immanenttia olevaa ei siis voi varauksettomasti epäillä, koska se yllä olevan perustelun mukaisesti kumoaa koko lähtökohtana olevan tietoisuuden olemassaolon. Husserlin ratkaisu on seuraava: hän ottaa tietoisuuden lähtökohdakseen, ja kaiken olevan epäilemisen sijasta hän asettaa maailman ”sulkeisiin”:

„Und doch erfährt sie eine Modifikation – während sie in sich verbleibt, was sie ist, setzen wir sie gleichsam ‚außer Aktion‘, wir ‚schalten sie aus‘, wir ‚klammern sie ein‘. Sie ist weiter noch da, wie das Eingeklammerte in der Klammer, wie das Ausgeschaltete außerhalb des Zusammenhanges der Schaltung.“ (Husserl 1976, 63.)

Sulkeistamisen avulla Husserl ohittaa kaksi luonnollisen asenteen ja psykologismien tekemää virhettä: maailmaa ei enää ennako-oleteta valmiina ja tietynlaisena entiteettinä, ja myös psykologismien mukanaan tuoma solipsismi jää pois, koska maailma on sulkeistamisen jälkeenkin edellään olemassa (tosin sulkujen sisällä). Myös toinen luonnollisen asenteen ennako-oletettu entiteetti, tietoisuus (tai ego) on sulkeistettava. Tai oikeastaan tarkemmin, tietoisuuden tekemä ennako-oletus itsestään ja maailmasta sulkeistetaan, jotta saisimme tarkemman tiedon maailmasta ja olemisestamme siinä. (Husserl 1982, 60.)

Termillä sulkeistaminen (Einklammerung) Husserl tarkoittaa, että kaikki ennakkokäsitykset maailmasta on unohdettava ja sysättävä syrjään silloin, kun tar-

kastelemme maailmaa. Asetamme tällöin sulkeisiin kaikki luonnollisen asenteen maailmaa koskevat ennako-oletukset, koko luonnontieteellisesti käsillä olevan maailman:

„Also alle auf diese natürliche Welt bezüglichen Wissenschaften, so ist sie mir stehen, so sehr ich sie bewundere, so wenig ich daran denke, das mindeste gegen sie einzuwenden, schalte ich aus, ich mache von ihren Geltungen, absolut keinen Gebrauch. Keinen einzigen, der in sie hineingehörigen Sätze, und seien sie vollkommener Evidenz, mache ich mir zu eigen, keinen wird von mir hingenommen, keiner gibt mir eine Grundlage [--]“ (Husserl 1976, 65.)

Husserlin pyrkimyksenä siis on, että katsomalla maailmaa ilmaan minkäänlaisia ennakkokäsityksiä saataisiin tarkempi ja lähempänä ideaalia totuutta oleva kuva maailmasta. Tärkeää on kiinnittää huomiota, *miten* maailmaa katsotaan, siis tiedostusaktiin sinänsä.

4.2 Fenomenologinen reduktio

Fenomenologisen reduktion lähtökohtana on epoché, ja reduktio onkin vain kehittyneempi ja pitemmälle viety versio siitä. Husserlin teoriassa on itse asiassa erotettu kolme eri reduktiota (fenomenologinen, eideettinen ja transsendentaalinen) ja näistä kustakin vielä useita muunnelmia. Itse käytän suomalaisen filosofin, Matti Juntusen tapaan vain yhtä yleisnimitystä, Fenomenologinen reduktio, josta on erotettavissa kolme osaa: spesifi fenomenologinen reduktio, eideettinen reduktio ja transsendentaalinen reduktio. (Juntunen 1986, 70–71.) Epochén ja fenomenologisen reduktion tarkoituksena on saavuttaa niin sanottu transsendentaalisesti puhdas tietoisuus. Suurin kysymys tämän saavuttamiseksi on, mitä tieteitä ja ennako-oletuksia voimme säilyttää ilman että vahingoitettaisiin tämän tietoisuuden ”puhtautta”, vai onko kaikki lopulta sulkeistettava (Husserl 1982, 131).

Husserl esittelee kolme reduktiota kuuluisassa *Phänomenologie* – artikkelissaan, joka julkaistiin *Encyclopaedia Britannica* -kirjasarjassa vuonna 1927. Fenomenologisen reduktion perusideana on murtaa dualistinen ajatusmalli, jossa subjektin tietoisuus nähdään jonakin erillisenä kuin tämän tietoisuuden tavoittamat faktiset maailman ilmiöt ja jossa koettu ulkomaailma jää subjektin tietoisuudelle erilliseksi, vaikka itse tietoisuus kuuluu ulkomaailmaan tietoisuutena *siitä*

(Husserl 1981, 24). On mahdotonta kuvailla jotain intentionaalista kokemusta kuvailematta samalla objektia, joka synnyttää tuon kokemuksen (Husserl 1981, 24). Tässä on itse asiassa kysymys samasta asiasta, joka oli esillä jo aiemmin, kun puhuttiin intentionaalisesta kokemuksesta. Tässä kokemuksesta ei ole olemassa kahta puolta, tietoisuutta ja ulkomaailmaa, vaan läsnä on ainoastaan kokemus. Fenomenologinen reduktio on siis eräänlainen käytännön metodi edellä olleelle teoreettiselle perustalle.

„Die universale Epoché hinsichtlich der bewußt werdenden Welt (ihre ‚Einklammerung‘) schaltet aus dem phänomenologischen Feld die für das betreffende Subjekt schlechthin seiende Welt aus, aber an ihre Stelle tritt die so und so bewußte (wahrgenommene, erinnerte, beurteilte, gedachte, gewertete etc.) Welt ‚als solche‘, die ‚Welt in Klammern‘ oder, was dasselbe, es tritt an die Stelle der Welt bzw. des einzelnen Weltlichen schlechthin der jeweilige Bewußtseinssinn in seinen verschieden Modis (Wahrnehmungssinn, Erinnerungssinn usw.)“ (Husserl 2002, 201-202.)

Se sulkee pois maailman, joka ilmenee meille absoluuttisen yksinkertaisena faktapanckina. Tilalle tulee maailma, joka on tietoisuudellemme annettuna immanentisti, ja tällöin tärkeäksi tulevat myös tutkimuksen reuna-alueella aikaisemmin olleet ilmiöt: miten maailma näyttää tietoisuudelle, havainnot, merkitykset, subjektiiviset kokemukset jne.

Fenomenologisen reduktion metodissa on kaksi vaihetta: ensimmäisessä suoritetaan epoché, eli pidättäytytään kaikista objektiivisista ennakko-oletuksista niin sanotussa psyykkisessä sfäärissä. Pidättäytyminen koskee niin yksittäisiä individuaaleja ilmiöitä kuin koko psyykkisen kenttää ylipäätään. (Husserl 1981, 24.) Toinen vaihe on vaikeaselkoisempi: „2) in der methodisch geübten Erfassung und Beschreibung der mannigfaltigen ‚Erscheinungen‘ als Erscheinungen ihrer gegenständlichen Einheiten der ihnen jeweils in den Erscheinungen zuwachsenden Sinnbestande.“ (Husserl 2002, 202).” Tämä lause asettuu ymmärrettäväksi, kun Husserl jatkaa, että näiden kahden vaiheen tuloksena paljastuu fenomenologisen kuvailun kaksisuuntaisuus, noeettisuus ja noemaattisuus. Matti Juntunen kirjoittaa teoksessaan *Edmund Husserlin filosofia* näistä termeistä seuraavaa: ”Noeettinen tarkastelu kohdistuu konstituivaan aktiviteettiin, kun taas noemaattinen tarkastelu nimensä mukaan suuntautuu tämän aktiviteetin konstituimiin sisältöihin (Juntunen 1986, 99).” Yksinkertaisesti fenomenologisen reduktion toinen vaihe näyttäisi siis olevan noemaattista (mitä näemme) ja ensimmäinen vaihe noeettista (miten näemme). Huomattavaa tässä on, että noeettisen tietoisuuden tarkastelu tulee ensin, jo-

ten se on vahvasti vaikuttamassa noemaattiseen. Fenomenologisen reduktion kaksiosaisuus on Husserlille siksi tärkeää, että kun noemaattinen tulee mukaan, se varmistaa, ettei koettu jää pelkäksi henkilökohtaisten mentaalisten intentioiden kentäksi. Kaksiosaisuus johtaa siihen, että ”sisäinen kokemus” laajenee ulospäin henkilökohtaisesta kokemuksesta yhteiseksi kokemukseksi. (Husserl 1981, 25.)

Husserl korostaa, että fenomenologisessa reduktiossa kaikki luonnontieteet ja kulttuuriset tieteet on sulkeistettava. Tähän sulkeistamiseen sisältyy koko fyysinen ja psykofyysinen maailma, kaikki tekniikan ja kaunotaiteiden ilmiöt, esteettiset arvot niin henkilökohtaisella- kuin yleiselläkin tasolla, valtio, laki, uskonto, kaikki mahdollinen. On kuitenkin joitain alueita, joiden sulkeistaminen aiheuttaa pulmia. Yksi niistä on formaali ontologia, joka perustuu logiikan lakeihin. Voidaanko formaalia logiikkaa sulkeistaa? Kuten johdannossa tuli ilmi, fenomenologisessa reduktiossa pitää keskittyä immanenttiin todellisuuteen. Kaikki transsendentti, kaikki välittömän tietoisuuden ylittävä on unohdettava (tai ainakin asetettava sulkeisiin). Ideen I:ssä Husserl kuitenkin muistuttaa, että kaiken transsendentaalisen puhdistamista tietoisuudesta ei voi tehdä rajattomasti. Tällöin subjektin puhdas tietoisuus kyllä säilyisi, mutta meillä ei olisi mitään mahdollisuuksia tehdä puhdasta tietoisuutta koskevaa tiedettä. Ontologia sinänsä voidaan sulkeistaa. Esimerkiksi luonnon ontologia kuuluu fyysiseen luontoon, psykofyysinen ontologia psykofyysiseen. Mutta formaali ontologia koskee minikä tahansa objektin olemassaoloa missä tahansa kontekstissa. (Husserl 1982, 135.) Ensi alkuun formaalin ontologian sulkeistaminen tuntuisi mielettömältä, koska se johtaisi helposti relativismiin ja koko maailman eksistenssin kyseenalaistamiseen. Kuitenkin, on olemassa logiikan lait, jotka pätevät aina ja kaikkialla, joihin kuka tahansa tutkija voi aina vedota. Mitä tahansa objekteja tutkija tutkiikin, ne ovat aina kiinnittyneitä näihin lakeihin. Sama pätee fenomenologeihin, jotka tutkivat tietoisuutta ja mentaalisia prosesseja (ja niiden kautta maailmaa), koska nämä mentaaliset prosessit ovat tutkittavia objekteja siinä missä mitkä tahansa muutkin. Tämän argumentin mukaan emme voi sulkeistaa formaalia ontologiaa. (Husserl 1982, 135-136.)

Formaalin ontologian sulkeistamiseen näyttää kuitenkin olevan fenomenologiassa mahdollisuus, riippuen siitä, miten fenomenologian tehtävä määritellään. Jos fenomenologian puhtaan tietoisuuden mahdollisuuden tutkiminen

nähdään ainoastaan deskriptiivisenä analyysinä, joka pohjautuu immanenttiin todellisuuteen ja intuitioon, tällöin loogisilla ja matemaattisilla laeilla ei ole juuriakaan käyttöä. Tällöin fenomenologia on puhtaasti deskriptiivistä tiedettä, joka tutkii transsendentaalisesta vapaan puhtaan tietoisuuden aluetta, *puhtaan intuition* avulla. (Husserl 1982, 136.) Tällöin voisi kuvitella, että liiallinen pohjautuminen logiikan lakeihin häiritseisi puhtaan intuition saavuttamista. Martin Heidegger määrittelee Olemisen ja aika – teoksessaan deskriptiivisen fenomenologian käsitettä. Hän muistuttaa, että deskriptio, kuvaus, ei tarkoita esimerkiksi kasvitieteelle tyypillistä luettelointia. Fenomenologian deskriptiivisyys merkitsee oikeastaan päinvastaista: siinä pidättäydytään kaikesta todistamattomasta määrittelystä. Paneudutaan immanenttiin sfääriin transsendentin kustannuksella. Kaikki, mikä on käsiteltävänä, on oltava suoraan osoitettavissa ja todistettavissa. (Heidegger, 2000, 58-59.)

4.2.1 Miljööruno fenomenologisen reduktion ”ruumiillistumana”

Palaan kuutamossa kotiin

*Männyn oksilla kuu,
kanelipuun oksilla nuput tuoksuvat.
Kirjoitin taas runon
Kylmän lähteen paviljongissa
Kun juopuneena astelen kotiin päin,
virittää kevyt iltatuuli, hieman viileä
Neito, jadekasvo, aloittaa hiljaisen laulun
kultaisesta veneestä.*

(Nieminen 1975b, 41.)

Tämä Pertti Niemisen kääntämä Chang K’o-chiun tekemäksi merkitty runo edustaa miljöörunoa tyypillisimmillään. Runossa yksittäisistä fragmenteista koostetaan yksi yhtenäinen miljöö, yksi suuri puhdas kuva. Siinä on myös miljöörunolle ominaista aistien päällekkäisyyttä, mikä kertoo kokonaisvaltaisen aistimellisesta olemisen tapahtumasta. Runossa maailmasta ei saada tietoa pelkän näköaistin ja rationaalisen spekulointien avulla, vaan maailma näyttäytyy ennen

kaikkea aisteissamme. Ensin runon puhuja *näkee* kuun, sitten hän *haistaa* kanelipuun, *tuntee* ensin muistinsa välityksellä kylmän lähteen ja sen jälkeen hieman viileän kevyen iltatuulen, lopuksi hän *kuulee* hiljaisen laulun. Lisäksi runon puhuja kertoo olevansa juovuksissa, mikä sekin on aistein havaittavissa oleva olotila. Kyseisessä runossa runon puhuja on enemmän esillä kuin miljöörunoissa yleensä. Aikaisemmissa esimerkeissä kaikki huomio kääntyi runon puhujasta pois, ja joissakin miljöörunoissa runon lyyrinen minä ei ollut runon maailmassa lainkaan mukana. Tämän runon kolmannessa ja viidennessä säkeessä taas huomio on kiinteästi runon puhujassa. Hän kertoo ”kirjoittaneensa taas runon” ja ”olevansa juopuneena”. Molemmat asiat sanotaan kuitenkin irrottautumatta välittömästä aistikokemuksesta. Itse asiassa, sekä runon kirjoittaminen että juopuneena olo saavat kehyksensä aistimaailmasta. Runo kirjoitettiin ”kylmän lähteen pavijongissa” ja juopunut aistii olevansa juovuksissa ja huomaa samalla iltatuulen, joka on ”hieman viileä”. Mielenkiintoista on, että runon kirjoittaminen saa tässä samanlaisen tai jopa vähäisemmän painon ja merkityksen kuin normaalit aistikokemukset, ja tätä korostaa myös sana ”taas”. Että tulipahan taas kirjoitettua runo. Kyseisestä runosta ei sen enempää kerrotakaan. Tapahtuma sanotaan niin huolettomasti ja vaivihkaa, että lukijalle tulee vaikutelma runon kirjoittamisesta yhtä jokapäiväisenä asiana kuin hengittäminen. Oikeastaan tässä runossa runon kirjoittamisesta tulee sivuseikka ja kuriositeetti kokonaisvaltaisen aistimisen ollessa olennaista. Vaikka tässä runossa ollaan muita miljöörunoja enemmän kiinni runon puhujassa, tämä kiinnittyminen on kuitenkin vähäistä. Runon kirjoittamisesta ei tehdä suurta numeroa, ja runon lyyrinen minä on jatkuvasti virittyneenä välittömään aistimelliseen olemiseen. Lopullinen avautuminen maailmaan tapahtuu kahdessa viimeisessä säkeessä. Siihen asti ollaan jollakin tavalla lähellä runon puhujaa, mistä johtuen tilan tuntu ja avaruudellisuus jää suppeaksi. Tästäkin huolimatta tämän juopuneen ihmisen katse maailmaan ei ole dualistinen, jossa hän katsoisi itseään subjektina ja maailmaa objektina. Hän on runon alkupuolella sidoksissa maailmaansa, vaikkakin hänen lähellä olevan aistipiirinsä ulkopuolella se humisee vain etäisesti. Kun runon lopussa ”neiti jadekasvo aloittaa hiljaisen laulun”, runon puhujan maailmakokemus avautuu laajemmaksi, siihen tulevat mukaan etäisyydet. Tämä kokemuksen laajeneminen johtuu luonnollisesti myös siitä, että kuvaan tulee mukaan kuuloaisti, kolmikenttäisestä aistimisesta tulee nelikentäinen. Tietenkin voitaisiin ajatella, että jo runon ensimmäisessä säkeessä

on mukana etäisyys, koska siinä puhutaan kuusta. Toisaalta, havaitessamme kuun emme havaitse sen ja meidän välistä miljoonien kilometrien etäisyyttä, vaan kuu on aina jotenkin lähellä. Lisäksi kuu on niin konventionalistunut kuva, että sen teho nimenomaan etäisyyden mielessä jää mitättömäksi.

Miljöörunon tavassa kokea maailmaa on paljon samaa kuin on fenomenologisessa reduktiossa.

*men här är tyst om kvällen
 när råkallt sveper undan glitter
 och konturen drunknar
 i skymning eller dis man vet ej vilket
 och stegen på sirad sten
 ljudlösa flyer och sug
 mot grändens mörker
 bevakad av blinda hus
 och gråblek månes färd
 vid dämpad mistlurs rop
 långt på lagunen gömd i dimman
 (Enckell 1965, 19.)*

Approach of Winter

*The half-stripped trees
 struck by a wind together,
 bending all,
 the leaves flutter drily
 and refuse to let go
 or driven like hail
 stream bitterly out to one side
 and fall
 where the salvias, hard carmine,-
 like no leaf that ever was-
 edge the bare garden.
 (Williams 1951, 197.)*

On selvää, että miljöörunossa (kuten puhtaan kuvan runoissa ylipäätään) lähtökohta maailman tarkastelulle on aivan toinen kuin luonnollisessa asenteessa. Miljöörunossa maailmaa ei ennakko-oleteta valmiiksi, tietoisuutemme ulkopuolella olevaksi kartoitettavaksi ilmiöksi. Tämä näkyy parhaiten siinä, että se nostaa esiin luonnollisen asenteen kannalta turhanpäiväisiltä tuntuvia asioita: jokapäiväisten ilmiöiden kuvaamista ja välittömiä aistihavaintoja. Tämän kaiken miljöörunous tekee lisäksi siten, että se ei aseta aistimiaan ilmiöitä funktionaaliseen asemaan. Se ei käytä niitä välineinä jonkun toisen tason merkityskokonaisuuden selvittämiseen, vaan pyrkii kuvaamaan maailmaa sellaisenaan, tilallisessa muodossaan. Miljöörunossa ihmisen olemisen ”merkityksettömyys” näyttäytyy tämän saman olemisen perustana, jolloin tästä ”merkityksettömyydestä” tulee tärkeintä mitä on.

Fenomenologian termein, miljööruno keskittyy immanenttiin todellisuuteen kaiken transsendentin pysyessä poissa. Eli tietoisuus kaappaa näyttille vain sen, mikä on kiinnittyneenä siihen jonain siinä välittömästi kiinni olevana. Tällaisesta asenteesta on oikeastaan lähes suoraan johdettavissa, että maailmaa ei ennakko-oleteta tietynlaiseksi eikä siihen aseteta ennakkokäsitysten painolastia. Puhtaan kuvan runossa maailma ei näyttäydy runon puhujalle valmiina, jolloin tämän maailman ilmiöt olisivat helposti lueteltavissa ja luokiteltavissa. Edellä mainittuja termejä käyttäen, miljöörunon lyyrinen minä käsittää ympärillään olevat ilmiöt siten, kuinka ne hänelle ilmenevät. Hän ei ylitä omaa kokemustaan ilmiöiden edessä käsittämällä niitä suoraan oleviksi. Itse asiassa miljöörunon ilmiöt eivät pääse olevien sfääriin laisinkaan, vaan ne näkyvät pelkästään ilmenevinä. Aivan kuten fenomenologisessa reduktiossa, maailma ei ilmene yksinkertaisen absoluuttisena faktapankkina, vaan sen tilalle tulee maailma, joka ilmenee tietoisuudellemme tietynlaisena, ja tälle tietoisuudelle subjektiiviset aistikokemukset ovat tärkeitä. Esimerkiksi Rabbe Enckellin 1965 julkaistussa runossa ”*men här är tyst om kvällen*” liikutaan koko ajan runon puhujan välittömissä (tai immanenteissa) kokemuksissa, ja mikä tärkeintä, näiden kokemusten pohjalta ei tehdä minkäänlaista analyysia. Runo kykenee pysymään konkreettisesti olemisessa, vaikka siinä onkin mukana joitakin kuvaannollisia ilmauksia. Toisessa säkeessä ”kylmä lakaisee sivuun kimalluksen” sekä viidennessä, kuudennessa ja seitsemännessä säkeessä ”askeleet imeytyvät kujun pimeyksiin”. Nämä ovat kuitenkin hyvin ais-

timellisiä metaforia, jotka ovat omiaan pikemminkin voimistamaan kuin etäännyttämään aistikokemuksia. Loppujen lopuksi näissä kuvaannollisissa ilmauksissa ei edes verrata kahta ilmiötä keskenään, ja kyseisten ilmausten paikalle olisi hankala keksiä mitään toista, konkreettisempaa vaihtoehtoa. Tämä kaikki konkreettisuus tekee sen, että dualistinen ajatusmalli tietoisuudesta yhtenä entiteettinä, ja (ulko)maailmasta toisena, murtuu. Enckellin runossa miljöörunolle tyypilliseen tapaan huomio menee subjektista pois päin kohti ulkomaailmaa, jolloin voidaan ajatella, että runon puhujan tietoisuus ja ulkomaailma tulevat ikään kuin yhdeksi. Tämä subjektin liukuminen maailmaan on mielestäni hyvin samankaltaista Husserlin fenomenologisen reduktion tavoitteiden kanssa.

Enckellin runon kohdalla on muistettava, että sen luokittamisessa miljöörunoksi ovat omat hankaluutensa. Runon viimeisen säkeen jälkeen on teksti ”tillägna Johannes Edfelt”. Kun runot omistetaan jollekin tietylle henkilölle, niitä alkaa lukea myös tietyllä tavalla. Runon jokainen ilmaus tulee tällöin aivan eri tavalla merkitykselliseksi, jolloin runon lukeminen puhtaana kuvana tulee lähes mahdottomaksi. Varsinkin, jos runo on omistettu toiselle runoilijalle, merkityskonteksti laajenee koskemaan henkilöhistorioiden lisäksi kahden runoilijan aiempaa kirjallista tuotantoa ja mahdollista -dialogia. Toisaalta, omistuksen voi lukea myös siten, että se on vain kunnianosoitus kyseiselle henkilölle, jolloin runo on kokonaisuudessaan omistettu tälle ihmiselle ilman viittauksia henkilöhistoriaan tai mihinkään muuhunkaan. Eli on pyritty kirjoittamaan mahdollisimman hyvä runo, joka olisi tarpeeksi arvokas omistettavaksi jollekin henkilölle. Omistuskirjoituksen lisäksi on todettava, että runossa on mukana edellä mainittujen kuvaannollisten ilmausten lisäksi runoudelle tyypillisiä konventionalistuneita symboleita. Esimerkiksi kahdeksas säe on luettavissa hyvinkin merkityksentäyteisenä. Talo on tuttu minuuden symboli, ja kun tässä puhutaan vielä sokeasta talosta, säe on helposti luettavissa muullakin tavalla kuin konkreettisesti: esimerkiksi runon puhuja voi viitata sillä itseensä ja omaan kykenemättömyyteensä toisen ihmisen huolenpidossa hyvästä tahdosta huolimatta, tai toisaalta hän näkee itsensä jonain huomaamattomana, taustalla olevana suojelijana ja tarkkailijana, joka hädän tullessa tulee apuun. ”Sokea talo” on samalla myös personifikaatio, koska siinä elottomalle oliolle (talo) annetaan inhimillisiä piirteitä. Toisaalta, sokean talon voi lukea myös puhtaana kuvana, esimerkiksi pimeänä, valottomana talona. Tällöin

se on runossa ennen kaikkea tilallisena elementtinä, yhtenä osana yhtenäistä, mutta rajatonta miljöötä ja ihmisen aistikenttää.

Fenomenologisen reduktion kaksiosaisuus ja sen komponentit, noema ja noesis ovat näkyvissä miljöörunon tavassa lähestyä maailmaa. Noeettinen tarkastelu suuntautuu itse tiedostusaktiin, siihen, miten havaitsemme, noemaattinen puolestaan tämän konstituoinnin tuottamiin sisältöihin, siihen, mitä havaitsemme. Ensi katsomalta miljöörunossa ei näyttäisi olevan läsnä muuta kuin noemaattinen puoli. Esimerkiksi Williamsin runossa *Approach of Winter* puhutaan ”puoliksi revityistä puista”, ”lehdistä, jotka lepattavat kuivasti”, mutta ”eivät suostu irtoamaan” ja jotka kuitenkin lopulta putoavat. Miljöörunouden yleistunnelma on puhtaan deskriptiivinen. Mutta aivan kuten aikaisemmin puhuin fenomenologiasta deskriptiivisenä tieteenä, myös miljöörunouden deskriptiivisyys on jotain aivan muuta kuin mitä sillä tarkoitetaan luonnontieteissä. Miljöörunouden deskriptiivisyys on nimenomaan deskriptiivisyyttä fenomenologisessa mielessä: paneudutaan immanenttiin transsendentaalisuuden kustannuksella ja koetaan peruuttamattomasti varmaksi ainoastaan sellainen, mikä on välittömän kokemuksen kautta suoraan osoitettavissa. Tästä voidaan johtaa, että puhtaan kuvan runous on ylipäättään totuuden äärellä: on vaikea ajatella valheelliseksi tai epävarmaksi mitään sellaista, joka on koettu välittömällä, ei-objektivoivalla aistikokemuksella. Vaikka miljöörunous tuo eksplisiittisesti esiin ainoastaan noeman, noesis on siinä mukana implisiittisesti. Aivan kuten fenomenologisessa reduktiossa, vaikka sen kaksi vaihetta ovat periaatteessa eroteltavissa toisistaan, ensimmäinen vaihe (noeettinen) vaikuttaa suuresti noemaattiseen vaiheeseen. Pelkistettynä: se, miten näemme, vaikuttaa siihen, mitä näemme. Vaikka edellä lainatuissa runoissa sävy on (fenomenologisessa mielessä) deskriptiivinen, niihin on sisäankirjoitettuna maailmankuvan kokoinen asennoitumistapa jokapäiväisiin ilmiöihin. Samankaltaisuus miljöörunon ja fenomenologisen reduktion molempien vaiheiden kanssa on olemassa, vaikka mitään suoraa vastaavuussuhdetta runouden ja filosofisen näkökannan välille on mahdotonta tehdä. Kun fenomenologisen reduktion ensimmäisessä vaiheessa suoritetaan epoché, jossa sulkeistetaan kaikki objektiiviset ennakkokäsitykset maailmasta, miljöörunossa tämä sulkeistaminen on jo tehty, ja sen vaikutukset näkyvät runon aistisisällöissä implisiittisesti. Williamsin runo keskittyy välittömiin aistimuksiin (noesis), joiden seurauksena on mikro-koopin tarkkoja havaintoja puoliksi revityistä puista, heiluvista lehdistä, joi-

hin hän rakentaa visuaalisen metaforan heiluvien hiusten kanssa (noema). Merkillepantavaa on, että nämä kyseiset havainnot olisivat luultavasti jääneet tekemättä ilman tietynlaista suhtautumistapaa maailmaan. Vaikka runon otsikko käväisee immanentin todellisuuden ulkopuolella kokoamalla runon puhujan välittömät kokemukset ”talven lähestymiseksi”, tätä nimenomaisen vuodenajan lähestymistä ei päätellä biologian tai maantieteen faktoista, tietynnimisen latinankielisen puulajikkeen lehtien irtoamisesta, matala- tai korkeapaineen selännteistä eikä mistään muustakaan luonnontieteellisen katseen synnyttämistä faktoista. Williamsin runossa talven lähestyminen ei ole faktuaalista vaan kokemuksellista. Runon puhuja liikuu kuvaamaansa maisemaan siten, ettei hän oikeastaan ole edes näkyvässä. Näin talven tulo näyttäytyy kokonaisvaltaisempana ja jopa todempana kuin luonnontieteellinen talvi. Kyseinen kokemus osoittaa, että luonnontieteellinen terminologia toimii ainoastaan metaforana sille mitä oikeasti tapahtuu.

4.2.1.1 Ruumiillinen miljööruno, mentaalisempi reduktio

Vaikka miljöörunoista ja fenomenologisesta - sekä transsendentaalisesta reduktiosta on löydettävissä runsaasti yhtymäkohtia, myös eroavaisuuksia on havaittavissa niin reduktioissa kuin Husserlin fenomenologiassa ylipäätään. Miljöörunoissa on olennaisena osana kokonaisvaltainen aistimellisuus. Näköaisti on esillä kaikkein eniten, mutta lähes poikkeuksetta mukana on myös kuulo-, haju-, ja tuntoaisti. Husserl puolestaan painottaa fenomenologiassaan ennen kaikkea tietoisuutta ja mentaalisia ilmiöitä. Tämä näkyy ennen kaikkea hänen alkutuotantonsa pääteoksessa *Logische Untersuchungen*. Kun hän puhuu intentionaalisesta kokemuksesta, hänelle on samantekevää ovatko koetut objektit olemassa vai eivät, tai ovatko ne aistittavissa tässä ja nyt, vai ovatko ne saavutettavissa mielikuvituksen avulla:

„Ist dieses Erlebnis präsent, so ist *eo ipso*, das liegt, betone ich, an seinem eigenen Wesen, die intentionale ‚Beziehung auf einen Gegenstand‘ vollzogen, *eo ipso* ist ein Gegenstand ‚intentional gegenwärtig‘... ..Und natürlich kann solch ein Erlebnis im Bewusstsein vorhanden sein mit dieser seiner Intention, ohne dass der Gegenstand überhaupt existiert und vielleicht gar existieren kann;“ (Husserl 1928b, 372-373.)

Tutkimuksensa tässä vaiheessa Husserlille on intentionaalisen kokemuksen mielessä sama asia kuvitella nelipäinen hirviö-lohikäärme kuin nähdä omilla silmillään esimerkiksi sinivalas uimassa avomerellä, kuulla suuren uivan eläimen ja veden kohtaamisesta syntyvä kohina ja haistaa meri-ilma. Husserl perustelee kantaansa sillä, että hän voi ajatella mielessään Jupiter-jumalaa, jolloin hänellä on kyseisestä jumalasta intentionaalinen kokemus tietoisuudessaan. Husserl myöntää, että tämänkaltaiset myyttiset objektit eivät voi olla ”immanentteja” tai ”mentaalisia”, koska ne eivät kuulu reaali maailman olioihin. Tämä ei kuitenkaan hänen mukaansa estä, ettei tämä kokemus (idea Jupiter-jumalasta) voisi olla aktuaalisesti läsnä sen kokijalle. Mikään ei muutu fenomenologisessa mielessä, jos intention kohteena oleva objekti onkin olemassa. Ajattelemme Jupiteria samalla tavoin kuten ajattelemme Baabelin tornia tai Kölnin katedraalia. (Husserl 1970b, 559.) Hän ei tee myöskään eroa välittömästi havaittavan, silmiemme edessä olevan objektin ja fiktiivisen objektin välille. Vaikka Jupiter-jumala ei olekaan immanentisti läsnä kokemuksessamme, se on kuitenkin intentionaalinen, kun taas todella immanentit kokemukset (väri- ja ääniaistimukset) eivät ole intentionaalisia objekteja. Emme siis koe värejä ja ääniä sinänsä vaan näemme tietynvärisiä autoja, taloja, puita ja kuulemme tietyn ihmisen puhuvan, tai laulajan laulavan musiikkikappaleen. Nämä tietynväristen objektien kokemukset ovat puolestaan intentionaalisia, aivan kuten kokemus Jupiter-jumalasta, joten niillä ei ole Husserlin mukaan fenomenologisessa mielessä eroa. Samalla voidaan päätellä, että tuotantonsa alkuvaiheessa hän ei vielä usko jäsentymättömän aistihavainnon mahdollisuuteen. Voisi nähdä, että myöhemmin kehitellessään eideettistä reduktiota hän haluaa nähdä mahdollisuuden murtaa jäsentynyt, kokonaisuuksia näkevä aistihavainto.

Kaikesta tästä on havaittavissa, että Husserl korostaa fenomenologiassaan ennen kaikkea ”tietoisuutta” ja ”mentaalisia prosesseja” joskus jopa ruumiillisuuden kustannuksella. Vaikka (aivan kuten Juntunen toteaa) Husserl myöhäisfilosofiassaan korostaa enemmän aistihavaintoa ja esiteoreettista kokemusta kuin aikaisemmin, myös siellä hänen yleinen painotuksensa on nähtävissä. Esimerkiksi teoksessa *The Crisis of European Sciences* hän muistuttaa, että havaitsemme maailmaa erityislaatuisella ”elävällä ruumiilla”, joka on yhteydessä muihin eläviin ruumiisiin. Joka tapauksessa hän pitää vallan ohjaketut tietoisuudella. Vaikka meillä on elävä ruumiimme muiden elävien ruumiiden joukossa, se on Minun

ruumiini, jota Minä liikutan (Husserl 1970a, 212). Tietysti kritiikin ääni voisi kysyä, että mikä tarkalleen ottaen on tuo ”minä”, joka ruumista kuljettaa. Joka tapauksessa Husserlin fenomenologiassa keskittyminen tietoisuuteen ja ruumista ohjaavaan ”minään” on nähtävissä erottavana tekijänä miljöörunouden tapaan asennoitua maailmaan. Vaikka fenomenologisessa ja transsendentaalisessa reduktiossa on runsaasti yhteistä miljöörunouden kanssa, myös niissä korostuvat ”mentaaliset prosessit” ja ”tietoisuus” ruumiillista maailmakokemista enemmän. Esimerkiksi Ideen I:ssä reduktioita selvittäessään Husserl mainitsee, että koska fenomenologia pidättäytyy vain immanentissa sfäärissä, meidän täytyy unohtaa transsendentaaliset olemukset ja pidättäytyä myös vain puhtaiden mentaalisten prosessien alueella (Husserl 1982, 138). Myös artikkelissaan ”Phänomenologie” hän korostaa, että muutos luonnollisesta asenteesta fenomenologiseen edellyttää, että suuntaamme katseemme tietoisuutemme toimintaan, tietoisuuteen, jolle maailma näyttäytyy, ja jonka avulla saamme maailmasta tietoa (Husserl 1981, 27).

Husserl muistaa elävän ruumiimme, mutta se pysyy yleisesti ottaen hänen filosofiassaan (ainakin reduktioissaan) taka-alalla. Miljöörunoudessa taas kokonaisvaltainen aistiminen ja ruumiillinen maailman kokeminen ovat erityisen tärkeitä. Itse asiassa juuri nämä seikat tekevät miljöörunoudesta sitä, mitä se on. Jokaisessa tässä työssä lainatussa miljöörunossa tietoisuuden näkyminen supistetaan minimiin; samalla kun tämä tapahtuu, ruumiilliset aistimukset määrittävät voimakkaasti runon puhujan maailmassaoloa. Tietenkin jos tietoisuuden merkityksestä halutaan pitää kiinni, voidaan sanoa, että runon puhuja on *tietoinen* aistikokemuksistaan, tai että tietoisuus laajenee koskettamaan koko ruumista. Itse olen kuitenkin taipuvainen pitämään tietoisuutta nimenomaan mentaalisenä ilmiönä. Tietenkään Husserl ei halua tehdä dualistista jakoa mielen ja ruumiin välille. Hänelle nämä kaksi ilmiötä ovat yhtä ja samaa ihmisolentoa, mutta hän näkee tämän mieli-ruumiin enemmän mentaalisenä ja tietoisuuteen nojaavana kuin mitä miljöörunojen asenteesta on pääteltävissä. Miljöörunojen transsendentaalinen kokemus aktuaalistuu nimenomaan ruumiissa, ruumiillisessa intuitiossa ympärillä olevasta rajattomasta maailmasta, jonka kanssa tämä kokeva subjekti on yhtä ja samaa, kun taas Husserlin fenomenologiassa tämä sama kokemus on luonteeltaan enemmän mentaalinen.

Toinen seikka, joka tekee eroa miljöörunon ja reduktioiden tavoille tarkastella maailmaa, on itsereflektio. Vaikka Husserl reduktioissaan korostaa välitöntä ko-

kemusta ja immanentteihin ilmiöihin pidättäytymistä, tämä kaikki saavutetaan reflektion avulla. Se tarkoittaa, että oma maailman havainnointi ja tietoisuus otetaan tarkkailun alle, jotta luonnollisen asenteen ikeestä päästäisiin eroon. Kun taas ajatellaan miljöörunoutta, siinä on vähän minkäänlaista introspektiota, koska pääpaino on lähinnä ”ulkoisessa” todellisuudessa. Vaikka edellälainatuissa runoissa puhutaan, kuinka ”juopuneena astelen kotiin” ja että ”säpsähdän kun kuu pilkahtaa”, kyse ei ole kuitenkaan samankaltaisesta itsereflektiosta kuin fenomenologiassa. Näissä esimerkeissä runon puhujan omat toiminnot esitetään ikään kuin kuriositeettina, pienenä yksityiskohtana aistimellisen olemisen virrassa. Niissä ei myöskään aseteta kyseenalaiseksi niin suuria asioita, kuten omaa tietoisuutta, tai havaintojaan maailmasta.

4.2.2 Fragmenttiruno ja fenomenologinen reduktio

Sävelmään ”Taivaan puhdas hiekka” ch’ü

*Yksinäinen kylä,
laskevan auringon kajo
purppuraisissa pilvissä.
Kevyttä usvaa,
kohmettuneita korppeja
vanhoissa puissa.
Lentävän villihanhen varjo
kiittää maassa.
Vuoret sinessä,
vedet vihreät,
kalpeassa ruohossa punaiset lehdet,
keltaiset kukat hajallaan.*

(Nieminen 1987, 417.)

Pertti Niemisen kääntämä, Pai P’o:n kirjoittama klassinen kiinalainen runo pilkkoo yhtenäistä maisemaa paloihin. Nopeasti luettuna runo näyttäisi kuuluvan miljöörunouden piiriin, mutta yksityiskohtaisempi tarkastelu osoittaa sen lähenevän enemmän fragmenttirunoa. Runo muodostaa kokonaisuuden samassa mielessä kuin Saarikosken ”Kuin ikkuna”, eli siinä ollaan koko ajan läsnä samassa ajassa ja paikassa, mutta mitään yhtenäistä maisemaa tai kokonaisvaltaisen ruumiillista maailmakokemusta siinä ei ole. Runon puhuja havaitsee maiseman yhdeksänä erillisenä kuvana: 1) Yksinäinen kylä 2) laskevan auringon kajo purppuraisissa pilvissä 3) Kevyttä usvaa 4) kohmettuneita korppeja vanhoissa puissa 5) Lentävän villihanhen varjo kiittää maassa 6) Vuoret sinessä 7) Vedet vihreät 8) kalpeassa ruohossa punaiset lehdet 9) keltaiset kukat hajallaan. Fragmentaarisuutta lisää vielä, että muutamat näistä kuvista kerrotaan kahdessa eri säkeessä, jolloin esimerkiksi ensin nähdään ”laskevan auringon kajo” ja vasta sitten ”purppuraisissa pilvissä”. Fragmenttirunoudelle tyypillinen seikka (ja miljöörunosta erottava) on myös, että maailma havaitaan vain näköaistilla. Runossa on yhdeksän näköaistin suodattamaa puhdasta kuvaa, jotka eivät asetu keskenään minkäänlaiseksi kokonaisuudeksi. Ne ovat kyllä havaittu samasta ajasta ja paikasta, samasta olemisen kehikosta käsin, mutta ne näyttävät yksi kerrallaan. Vaikka runon puhuja ei näytä olevan runossa millään tavalla läsnä, maailmaa ei katsota etäisesti. Muiden fragmenttirunojen tavoin, havainnointi on tarkkaa, välittöntä ja ei-spekulatiivista. Runo poikkeaa Saarikosken ja Rasan esimerkeistä siten, että tässä katseen horisontti on laajempi ja syvempi. Runon puhuja ei keskity vain välittömiin ja lähellä oleviin havaintoihin, vaan mukana on laajempia kokonaisuuksia: ”kylä”, ”auringon kajo”, ”purppuraiset pilvet”, ”vuoret” ja ”vedet”. Toisaalta runon lyyrinen minä tekee myös yksityiskohtaisia, välittömästi läheisyydestä kumpuavia havaintoja, kuten ”kevyt usva”, ”villihanhen varjo” ja ”keltaiset kukat hajallaan”. Vaikka runossa ulotutaan pelkkien lähihavaintojen sijaan myös suurempiin kokonaisuuksiin, siinä ei ole samanlaista syvyyšnäköä kuin esinerunoudessa tai samanlaista tilallisuutta ja moniulotteisuutta kuin miljöörunoudessa. Vaikka siinä kerrotaan kylästä, auringon kajosta ja muista laajempaan maisemaan liittyvistä ilmiöistä, nämä havainnot jäävät kaksiulotteisiksi ja litteiksi. Niistä puuttuu kokonaisvaltaisen aistimisen tuoma tilallisuus. Koska mukana on vain näköaisti, ilmiö ei asetu täydelliseen suhteeseen runon puhujan kokonaisvaltaisen olemisen kanssa. Siinä etäisyydet eivät tule konkreettisesti il-

miön ja siitä kertovan subjektin väliin, vaan ilmiöt kerrotaan ilman ympärillä humisevaa maailmaa. Vuoret ja vedet kerrotaan kuin ne olisivat koettu kirjoista käsin, ilman minkäänlaisia maantieteellisiä tai tilallisia ulottuvuuksia. Ajatuksellisesti runossa ei ole havaittavissa kokonaista kokemista, mutta tilanne kuitenkin muuttuu hieman, kun tarkastellaan sen rakennetta Runon puhuja hahmottaa maailman kolmesta elementistä käsin: taivaasta, puista ja maasta. Tämä näkyy runon kolmannesta, kuudennesta ja kahdeksannesta säkeestä, jotka on sisennetty keskenään samalla tavalla, muusta tekstistä erilleen. Säkeet jaksottavat tekstiä rytmillisesti, sillä rivien sisennys hidastaa kyseisten säkeiden lukemista. Suomenoksessa oleva riimitys vielä korostaa kyseisten säkeiden keskinäistä yhteenkuuluvuutta. Ne toimivat ikään kuin yhteenvetona tai tiivistyksenä muille runon säkeille, ja niiden kautta välittyy runon puhujan visuaaliset kiintopisteet maailmaan: pilvet, puut ja maa. Tässä mielessä runosta on löydettävissä tietynlainen yhtenäinen maisema. Toisaalta nämä kolme elementtiä esiintyvät kuitenkin fragmentaarisesti, sillä ne ovat ikään kuin eristettyinä toisistaan: pilvien, puiden ja maan väliltä puuttuu tila ja ulottuvuudet, jotka sitoisivat ne toisiinsa.

Fragmenttirunoudesta on löydettävissä yhteneväisyyksiä kaikkien reduktioiden välillä. Toisaalta, eroavaisuuksiakin on, ja ne ovat samantyyppisiä kuin miljöörunouden kohdalla. Fragmenttirunouden suhde fenomenologiseen reduktioon on samankaltainen kuin miljöörunoudella. Aivan kuten reduktiossa edellytetään, fragmenttirunon lyyrisen minän tietoisuus on kyllästetty ainoastaan välittömällä kokemuksilla. Tässä tietoisuudessa ei ole läsnä mitään, mikä ei olisi siitä välittömästi löydettävissä. Arkipäiväisiltä ja itsestään selviltä tuntuvat kuvat korostavat myös yhtä fenomenologian tärkeää puolta: maailmaa tarkastellaan ilman minkäänlaisia ennakkokäsityksiä. Myös fenomenologisen reduktion kaksi puolta, noesis ja noema on löydettävissä siitä samaan tapaan kuin miljöörunosta. Eksplisiittisesti runossa ovat läsnä noemaattiset ilmiöt, mutta ne ovat suodattuneet tietyyppisen noettisen tarkastelutavan läpi. Ero fragmenttirunon ja miljöörunon kohdalle tulee siinä, että jos mahdollista, edellinen pitäytyy jälkimmäistä vielä tiukemmin deskriptiivisissä havainnoissa. Miljöörunossa runon puhuja on enemmän näkyvissä kuin fragmenttirunoudessa. Eli jos ei voi puhua varsinaisesti itsereflektiosta miljöörunouden kohdalla, siinä on kuitenkin joissain tapauksissa näkyvissä se, *kuka* näkee tai *kuka* haistaa.

4.3 Transsendentaalinen reduktio

Edellä käsitellyssä fenomenologisessa reduktiossa ja sen kaksiosaisuudessa mainitsin, että sen noemaattinen puoli laajentaa ”sisäisen kokemuksen” ”yhteiseksi kokemukseksi”. Tässä lauseessa on näkyvissä myös transsendentaaliselle reduktiolle elintärkeä seikka: ihminen on sekä psyykkinen että transsendentaalinen subjekti (Husserl 1981, 29). Olemme samaan aikaan sekä ”minä” että ”me” (Husserl 1981, 30), koska toisaalta kokemuksemme maailmasta on täysin henkilökohtainen ja pohjautuu omiin subjektiivisiin intentionaalisiin kokemuksiin, mutta toisaalta olemme koko ajan yhteydessä muihin ihmisiin, muihin subjekteihin, luontoon, maailmaan yleensä. Emme elä kammiossa, vaan ”minun kokemukseni” on koko ajan yhteydessä ”muiden” tai ”meidän kokemuksiimme”, ja molemmat ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa, tekemässä toisistaan tietynlaisia. Transsendentaalisessa reduktiossa on pitkälti kysymys subjektiivisen ja transsendentaalisen tason yhdistämisestä, solipsismista vapautumisesta⁷. Husserl pitää transsendentaalista reduktiota fenomenologisen epochén harjoittamisen luonnollisena seurauksena (Husserl 1981, 30). Kun aiemmin fenomenologisessa reduktiossa pidättäydyttiin kaikista maailmaa koskevista ennakkokäsityksistä, kaikista transsendentista, kaikista tieteen premisseistä ja taideteoreettisista rakennelmista, transsendentaalisen reduktion päätehtävä on sulkeistaa subjektin psyyke:

„Fordert die transzendente Relativität jeder möglichen Welt deren universale ‚Ein-klammerung‘, so fordert sie auch die der reinen Seelen und der auf sie bezogenen rein phänomenologischen Psychologie. Dadurch verwandeln sich diese in transzendente Phänomene.“ (Husserl 2002, 214.)

Kun psykologi tutkii maailmaa luonnollisen asenteen läpi, hän palautuu pelkkään omaan psyykkiseen subjektiivisuuteensa, kun taas transsendentaalisesti asennoitunut fenomenologi siirtää oman psyykensä transsendentaalisti puhtaan subjektiivisuuteen (Husserl 1981, 30). Suurin ero psykologin ja transsendentaalisesti asennoituvan fenomenologin välillä on, että edellinen suhtautuu (ulko)maailmaan etäisesti, kun taas jälkimmäinen on siinä elimellisesti kiinni.

⁷ Solipsismista vapautuminen on tärkeä osa myös fenomenologista reduktiota, kuten edellä kävi ilmi. Husserl pitääkin transsendentaalista reduktiota eräänlaisena fenomenologisen reduktion lisäosana (Husserl 1981, 30).

Luonnontieteellisessä asenteessa tukeudutaan näennäiseen objektiivisuuteen ja päädytään psykologismiin, fenomenologisessa filosofisessa asenteessa lähdetään subjektiivisuudesta ja immanenteista lähtökohdista ja päädytään transsendentaaliseen, fenomenologin näkökulmasta ”oikeanlaiseen” ja syvempään objektiivisuuteen. Transsendentaalisessa reduktiossa kuoreensa vetäytynyt tietoisuus avataan kohti maailmaa asettamalla psyyke sulkeisiin, ja näin Suuri subjekti pienee maailmansa kokoiseksi, yhtä suureksi osaksi maailmaa kuin mikä tahansa muukin. Näin saavutetaan transsendentaalinen sisäinen kokemus: „Aus der methodischen transzendentalen Epoché entsprungen, eröffnet sie das endlose transzendentale Seinsfeld.“ (Husserl 2002, 215).” Näin vapaudutaan oman psyyken taakasta, maailmankuvasta, henkilöhistoriasta, poliittisista näkökannoista. Dualistinen malli, jossa minä (subjekti) tarkastelee ulkomaailmaa (objektia) muuttuu synteesiksi, jossa molemmat menevät limittäin toistensa kanssa. Transsendentaalisen reduktion avulla subjekti liukenee maailmaansa.

Myös transsendentaalisen reduktion yhteydessä meillä on alue, jota emme voi sulkeistaa. Vaikka ihminen olevana, persoonana ja yhteiskunnallisena oliona sulkeistetaan, ja vaikka kyseinen metodi edellyttää subjektin omien psyykkisten prosessien sulkeistamista, Husserlin mukaan emme voi sulkeistaa puhdasta Egoa (das Ich). Emme voi sulkeistaa Egoa, koska se ei ole läsnä mentaalisten prosessien virrassa, ei edes yhtenä mentaalisen prosessin muiden joukossa, eikä edes osana muita mentaalisia prosesseja:

„Das ich scheint beständig, ja notwendig da zu sein, und diese Beständigkeit ist offenbar nicht die eines stupide verharrenden Erlebnises, einer ‚fixen Idee‘. Vielmehr gehört es zu jedem kommenden und verströmenden Erlebnis, sein ‚blick‘ geht ‚durch‘ jedes aktuelle cogito auf das Gegenständliche.“ (Husserl 1976, 123.)

Das Ich (Ego) eroaa cogitosta siinä, että se on identtinen, jatkuvasti sama, kun taas mikä tahansa cogito voi muuttua, tulla ja mennä. Vaikka mentaaliset prosessit muuttuvat, Ego pysyy, ja tästä syystä Egoa ei voi ajatella minään tiukasti kiinni olevana osana mentaalisia prosesseja. (Husserl 1982, 132.) Ego on mielestäni tulkittavissa eräänlaiseksi inhimillisen olemisen pohjavireeksi tai perustaksi, johon niin sanotut mentaaliset prosessit (kokemukset, tunteet, aistimukset, ajatukset jne.) kiinnittyvät. Se toisin sanoen mahdollistaa (maailman ohella), että meillä voi ylipäätään olla kokemuksia mistään. Emme voi sulkeistaa Egoa,

koska silloin meillä ei olisi mitään, jonka varaan rakentaisimme tietoisuutemme kokemukset. Vaikka Ego toimii mentaalisten prosessien perustana, se on myös se alue, jolla subjekti saavuttaa transsendenssin. Tämä pohjavire auttaa meidät yhteyteen niin maailman kuin muidenkin ihmisten Egojen kanssa. Kuten Husserl asian ilmaisee, Egossa tiivistyy aivan erityinen transsendenssi, nimittäin transsendenssi immanenssissa.

Fenomenologiassa ylipäätään on kysymys sekä intuitiivisesti saavutettava tiedosta sekä toisaalta korkealle tasolle menevistä abstraktioista (Husserl 1981, 34). Tämä näkyy mielestäni erittäin selkeästi juuri transsendentaalisessa reduktiossa, jossa abstrakti transsendentaalinen taso lankeaa yhteen intuition kanssa. Tämä transsendenssi on kuitenkin olennaisesti jotain muuta kuin mitä tapamme luonnontieteellisesti asennoituneessa jokapäiväisessä kokemuksessa. Fenomenologisen transsendenssin alkulähde on juuri intuitiossa ja immanentissa maailmakokemuksessa, vaikka se kuulostaa käsitteellisesti ristiriitaiselta. Solipsismista vapautuminen liittyy tähän kiinteästi. Maailma ei ole enää vain minun mielteeni (niin kuin solipsismissä), joka olisi riippuvainen psyykeeni oikuista, vaan maailma on omanlaisensa minusta huolimatta. Sulkeistamalla psyyke pääsemme kiinteämmin tähän maailmaan kiinni, ja mikä on solipsismista vapautumisen kannalta tärkeää, koemme maailman ilman rajoja, ilman kehikkoa, jonka psyyke meille tarjoaa. Juuri tämä kehystämätön maailmakokemus on fenomenologisessa mielessä transsendentaalinen.

4.3.1 Miljööruno transsendentaalisena ruumiillisena kokemuksena

Fenomenologisen reduktion jatko-osassa, transsendentaalisessa reduktiossa, tiivistyy miljöörunon lyyrisen minän tapa olla olemassa. Itse asiassa transsendentaalinen reduktio sopii reduktioista parhaiten kuvaamaan tätä maailmasuhdetta. Transsendentaalisessa reduktiossa subjektin psyyke joutuu sulkeistamisen kohteeksi, jolloin subjekti vapautuu oman psyykensä painolastista maailmaa tarkastellessaan. Tämä ”subjektin unohtaminen” ei kuitenkaan tarkoita samaa kuin luonnontieteellisessä asenteessa, jossa kaikki subjektiiviset tuntemukset siirretään syrjään. On muistettava, että vaikka psyyke sulkeistetaan, pääpaino ja huomio ovat edelleen immanenteissa, välittömissä kokemuksissa. Psyyken sulkeis-

tamisella avaudutaan kohti maailmaa, minun maailmastani tulee meidän maailmamme. Subjektin oman psyyken painolastista vapautuminen tarkoittaa, että meillä on mahdollisuus saavuttaa transsendentaalinen sisäinen kokemus, ja tämä kokemus avaa meille rajattoman transsendentaalisen olemisen kentän. Emme havaitse maailmaa enää vain oman tietoisuutemme kehikosta käsin, vaan transsendentaalisessa reduktiossa koko maailma-avaruus on intuitiivisesti tavoitettavissa. Saavutamme transsendentaalisen kokemuksen intuition ja immanenttien kokemusten kautta. On kuitenkin muistettava, että emme voi sulkeistaa puhdasta Egoa, joka on nähtävissä inhimillisen olemisen pohjavireenä. Ego ei kuulu mihinkään mentaaliseen prosessiin, vaan on olemassa eräänlaisena pohjana, johon nämä prosessit kiinnittyvät. Kaikki tämä on näkyvissä miljöörunoudessa, ainakin implisiittisesti. Se näkyy oikeastaan jo runojen alkuasetelmassa: pääpaino on jatkuvasti (ulko)maailmassa, jopa niin paljon, että runon puhuja on enää tuskin näkyvissä. Koska näissä runoissa maisema niin sanotusti kertoo itse itsensä, näkökulma on huomattavasti laajempi kuin jos siinä painotettaisiin, mitä *minä* näen tai *minä* koen. Vaikka minää ei ole juurikaan näkyvissä, runoissa on näkyvissä konkreettiset kokemukset, jotka ovat jonkun kokemia. Mutta jäljellä ovat vain ja ainoastaan kokemukset, niiden kokija on sysätty sivuun lähes kokonaan:

Sävelmään ”ratsun levätessä”

ch’ u

Feenikstornin yllä iltapilvien matto.

Säpsähdän, kun kuu pilkahtaa:

luumunkukat, kuin lunta.

Ihmiset vaiti,

yksinäinen sävel nousee, vaimenee.

Virrassa torni ja kuu.

(Nieminen 1975b, 22.)

Transsendentaalisen reduktion termein, miljöörunoissa subjektin psyyke ja mentaaliset prosessit on unohdettu ja jäljellä ovat ainoastaan kokemukset, ilmiöt. Koska nämä kokemukset ovat jonkun kokemuksia, voidaan ajatella, että miljöö-

runoissa kokeva (puhdas) Ego on kuitenkin jäljellä, aivan kuten transsendentaalissa reduktiossakin. Ego mahdollistaa miljöörunon puhujan maailmakokemuksen. Jos ihmistä ajatellaan tabula rasana, Ego on tämän tyhjän taulun valkoinen kangas, johon kokemukset maailmasta maalataan. Williamsin runon *Approach of Winter* (s.67) alkupuolella kuvataan niin tarkkoja ja henkilökohtaisen tuntuksia havaintoja, että ne tuntuvat lähes autistisilta. Tällöin lopullista avautumista maailmaan ei ole vielä tapahtunut. Runon viimeinen säe muuttaa kuitenkin tunnelman. Näille kokemuksille löydetään yhteys maailman kanssa, minun kokemuksestani tulee yhteinen, maailmallinen kokemus, koska alun henkilökohtaiset aistihavainnot asettuvat suhteeseen rajattoman maailman kanssa. Tämä tarkoittaa myös, että oman psyyken taakasta päästään eroon ja matka kohti transsendentaalista sisäistä kokemusta voi alkaa. Myös runossa *Sävelmään "ratsun levätessä"* on nähtävissä subjektiivinen, henkilökohtainen kokemus, joka yhdistyy transsendentaaliseen olemiseen. Runon puhuja on näkyvissä eksplisiittisesti ainoastaan toisessa säkeessä: *"Säpsähdän, kun kuu pilkahtaa"*. Runon alkupuoli on varattu lyyrisen minän henkilökohtaisille kokemuksille, kun taas loppupuolella nämä välittömät aistimukset yhdistyvät transsendentaaliseen olemiseen. Ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä sävy on henkilökohtainen, koska niissä runon puhuja muodostaa visuaaliset metaforat kokemistaan aistimuksista. Voisi siis kuvitella, että kyseiset ilmiöt voisivat näyttäytyä muulla tavalla jollekin toiselle. Runon loppupuolella puolestaan päästään kiinni transsendentaaliseen. Siinä kuvattavat ilmiöt näyttäytyvät siten, että ne ovat olemassa runon puhujasta huolimatta. Ihmiset ovat vaiti ja yksinäinen sävel nousee ja vaimenee, vaikka niitä havainnoiva ihminen ei olisi edes paikalla. Ilmiöt suodattuvat luonnollisesti subjektin aistien ja kokemuksen läpi, mutta tämä suodatin ei määrää niiden muotoa eikä tapaa olla olemassa. Tästä voidaan huomata kiinnostava ilmiö: mitä välittömämpi aistikokemus on, sitä helpommin päästään kiinni fenomenologisessa mielessä transsendentaaliseen kokemukseen. Tämä välittömyys tarkoittaa nimenomaan, että se ei ole lukkiutunut subjektin oman ennakko-oletetun psyyken painon alle. Jos sulkeistamme ennakko-oletetun maailman, mutta emme omaa psyykeämme, pääsemme kyllä käsiksi immanenttiin, välittömään kokemukseen maailmasta ja kykenemme murtamaan kartesiolaisen dualistisen maailmankuvan, mutta emme pysty avautumaan intuition avulla saavutettavaan transsendentaaliseen tasoon. Kun sulkeistamme molemmat, kokemus on täysin immanentti, ja tällöin (käsit-

teellisestä ristiriidasta huolimatta) saavutamme fenomenologisen transsendenssin.

4.3.2 Fragmenttiruno immanenssin ytimessä ja reunalla

Transsendentaalisen reduktion ja fragmenttirunouden suhde on monessa mielessä ongelmallinen. Toisaalta ne limittyvät hyvinkin tiiviisti toisiinsa, mutta toisaalta niiden tavassa suhtautua maailmaan on myös perustavanlaatuisia käsitteellisiä eroja. On selvää, että transsendentaalisen reduktion tavoite sulkeistaa kokevan subjektin oma psyyke, toteutuu fragmenttirunoudessa täydellisesti. Runon puhuja ei näyttäisi olevan niissä millään tavalla näkyvissä, mukana ovat ainoastaan ilmiöt. Koska näkyvissä olevat ilmiöt perustuvat välittömään ja tarkkaan havainnointiin, myös fenomenologisen reduktion maailman sulkeistaminen näkyy fragmenttirunoissa (aivan kuten miljöörunoissakin). Fenomenologian alkuperäisten tavoitteiden tavoin, fragmenttirunoudessa todella mennään ilmiöihin itseensä. Toisaalta taas fenomenologian toinen tärkeä tavoite, tietoisuusaktin mukaan ottaminen tarkasteluun, ei näy fragmenttirunoudessa millään tavalla, ainakaan eksplisiittisesti. Fragmenttirunoissa ei ole näkyvissä minkäänlaista reflektiota, ei minkäänlaista kääntymistä takaisin oman tietoisuuden ilmiöihin. Siellä on kyllä implisiittisesti mukana noeittinen tarkastelutapa, mikä siis edellyttää tietynlaista itsereflektiota, mutta tämä noesis realisoituu ainoastaan noemaattisissa sisällöissä. Noesis ei siis ole itsenäisenä olemassa fragmentti- eikä myöskään miljöörunoissa.

Fragmenttirunoudessa siis oma tietoisuus unohdetaan kokonaan ja valta annetaan vain havaitsevalle silmälle. Se käy siis periaatteessa hyvin yksiin transsendentaalisen reduktion kanssa, mutta siinä ei toteudu tämän reflektiivinen puoli. Transsendentaalisen reduktion kannalta fragmenttirunoilla on vielä yksi tärkeä kysymys vastattavanaan: tekeekö niiden totaalinen kokevan subjektin unohtaminen ”minun kokemuksistani” ”meidän kokemuksiamme”. Toisin sanoen, toteutuuko niissä avautuminen rajattomaan, oman subjektin kehyksistä vapautuneeseen maailmakokemukseen.

Sävelmään ”Taivaan puhdas hiekka” ch’ü

Lakastunut köynnös,

vanha puu,

mustia variksia.

Pieni silta,

virtaava vesi,

jonkun maja,

Vanha tie,

länsituuli,

laiha hevonen.

Aurinko laskee länteen;

taivaanrannassa mies, sydän murtuneena.

(Nieminen 1975b, 37.)

Tämän, aiemman runoesimerkin kanssa samannimisen runon alkuperäinen kirjoittaja on Ma Chih-yüan. Runossa on yksi poikkeus muihin fragmenttirunoihin nähden, nimittäin sen yhdessä säkeessä on läsnä muutakin kuin näköaisti: kahdeksannen säkeen kohdalla puhutaan ”länsituulesta”, joka havaitaan luonnollisesti tuntoaistin välityksellä. Se ei kuitenkaan vähennä runon fragmentaarisuutta. Vaikka näköaisti täydentyy yhden säkeen aikana tuntoaistilla, runossa maailmaa ei koeta kokonaisvaltaisen aistimellisesti. Siinä yksityiskohtaiset havainnot (”lakastunut köynnös”, ”vanha puu”, ”mustat varikset”) vaihtelevat hieman laajempien havaintojen (”virtaava vesi”, ”vanha tie”, ”aurinko laskee länteen”) kanssa. Koettu maailma ei ole yhtenäinen, kokonaisesti aistittu kokonaisuus, vaan sen ilmiöt näyttävät runon puhujalle yksi kerrallaan, fragmentteina.

Näyttää siltä, että vaikka fragmenttirunoudessa (transsendentaalisen reduktion tavoin) unohdetaan oma psyyke ja keskitytään vain välittömästi koettuihin ilmiöihin, siinä ei tapahdu miljöörunouden ja transsendentaalisen reduktion tapaista intuitiivista avautumista rajattomaan maailmaan. Fragmenttirunot ovat fenomenologian kannalta kiinnostavia tapauksia siksi, että toisaalta ne menevät lähelle esimerkiksi transsendentaalista reduktiota, mutta toisaalta ne jäävät siitä kauas. Tämä kahtalaisuus pohjautuu lopulta immanenssin käsitteeseen. Fragmenttiruno keskittyy immanentteihin ilmiöihin kahdella tavalla. Tai on tarkempaa sanoa, et-

tä se sekä toteuttaa että jättää toteuttamatta immanenssin. Kuten aiemmasta muistetaan, mitä välittömämpi kokemus on ja mitä enemmän se keskittyy vain immanentteihin ilmiöihin, sitä helpompi on saavuttaa transsendentaalinen taso, transsendenssi immanenssissa. Fragmenttirunous toteuttaa tämän lähtökohdan samaan tapaan kuin miljööruno; runon puhuja unohtaa oman itsensä, vapautuu oman psyykensä painolastista maailmaa tarkastellessaan, jolloin hän pääsee kiinni välittömään kokemukseen maailmasta. Itse asiassa fragmenttiruno tekee tämän vielä miljöörunoa tehokkaammin, sillä siinä runon puhuja (tai ihminen ylipäättään) ei ole millään tavalla läsnä sen maailmassa. Tässä mielessä fragmenttiruno on immanenssin ytimessä.

Havainnon fragmentaarisuuden lisäksi miljöörunon ja fragmenttirunon erottaa toisistaan niiden erilainen maailman aistiminen. Kun miljöörunossa runon lyyrinen minä on esillä kokonaisvaltaisen aistimellisena olentona, fragmenttirunossa hänen olemisensa on esillä vain näköaistin kautta. Sen vuoksi fragmenttirunojen yleinen tunnelma on lähes autistinen. Runon puhuja keskittyy immanentteihin ilmiöihin näköaistillaan, mutta niin sanottu kokonaisvaltainen ruumiillinen immanenssi jää saavuttamatta. Jos on kyse normaaleilla aistielimillä varustetusta ihmisestä, hän tahtomattaankin haistaa, kuulee ja tuntee. Jos mukana on vain näköaisti, voiko maailmakokemus olla ruumiillisessa mielessä täysin välitön? Mielestäni ei voi. Runon puhuja ennemminkin lukkiutuu omaan näköaistiinsa ja etäännyy näin omasta ruumiistaan. Viiden mahdollisen aistin päällekkäisen pluralismin sijaan hän keskittyy niin tiiviisti yhteen, mikä johtaa siihen, että havainnointi on mikroskooppisen tarkkaa ja välitöntä, mutta ei kokonaista. Ruumiillisessa mielessä fragmenttiruno jää immanenssin reuna-alueelle.

On tietenkin tärkeää kysyä, kuinka tärkeää ruumiillisuus on ylipäättään Husserlin immanenssi/transsendenssi- kahtiajaossa. Hän selvittää tätä käsitteparia Ideen I:ssä. Hänen mukaansa immanentisti suunnattu tietoisuus kohdistaa huomionsa ilmiöihin, jotka kuuluvat elimellisesti samoihin mentaalisiin prosesseihin, samaan mentaalisten prosessien virtaan kuin se itse (Husserl 1982, 79). Toisin sanoen, havainto ja havaittu kohde muodostavat ykseyden, joka on erotettavissa vain abstraktisti. Tämä kuuluu itse asiassa fenomenologian perusajatuksiin: dualistinen subjekti-objekti – asetelma murretaan, jolloin huomataan, että subjekti ei voi erottaa itseään ympäristöstään. Transsendenssi muodostaa puolestaan immanenssin vastakohdan. Transsendentaaliset ilmiöt ovat niitä, jotka eivät kuu-

lu elimellisesti samaan mentaalisten prosessien virtaan oman tietoisuutemme kanssa. Husserl antaa esimerkin muistamisen muistamisesta. Nyt muisteltu eilinen muistaminen ei kuulu samaan tietoisuuden virtaan tämän hetkisen kanssa. (Husserl 1982, 79–80.) Transsendenssin alueelle kuuluvat myös luonnollisesti kaikki abstraktit käsitteet. Fragmenttirunouden kannalta on kuitenkin tärkeää, mikä suhde Husserlin immanenssilla on ruumiillisuuteen. Tässä kohdassa Husserl näyttää jälleen kerran korostavan ”mentaalisia prosesseja” ja ”tietoisuutta”, joten siinä mielessä fragmenttirunouden ruumiillisuuden puuttuminen ei näyttäisi merkitsevän pois luisumista immanenssista, ainakaan Husserlin tarkoittamassa mielessä. Immanenssi-transsendenssi - käsitepari pitää kuitenkin suhteuttaa transsendentaaliseen reduktioon ja Husserlin fenomenologiaan yleensä. Kuten aiemmin mainitsin, Husserl ottaa fenomenologiassaan myös ruumiillisuuden huomioon, ja korostaa että olemme meitä ympäröivässä maailmassa kiinni koko kehollamme. Esimerkiksi *The Crisis of the European Sciences* - teoksessaan hän erottaa ”fyysisen kehon” ja ”elävän kehon” toisistaan. Elävä ruumis on Husserlin mukaan läsnä juuri havainnossa ja täten myös intentionaalisessa tietoisuudessa. Elävän ruumiin avulla tietoisuutemme saa selvää, miten oma ruumiimme on vuorovaikutuksessa muiden kehojen kanssa. Koska itse havaitsemme maailmaa elävällä keholla, sen ansiosta muiden ihmisten ”fyysiset kehot” muuttuvat ”eläviksi”. (Husserl 1970a, 107.) On kuitenkin huomioitava, että Husserl pitää ruumiin ohjaket visusti Egon hallussa. Elävästä ruumiistamme huolimatta olemme myös ”minä-itse” (Husserl 1970a, 108). On siis pääteltävissä, että vaikka immanenssi - käsitteessä puhutaan vain siitä, miten havainnon kohteet ovat läsnä samassa ”tietoisuudessa” ja ”mentaalisisissa prosesseissa”, taustalla on elävä ruumis, josta subjekti on tietoinen. Tämänkaltainen ruumiillisuus puuttuu fragmenttirunoudesta täysin, ja siksi tämä jää ruumiillisessa mielessä immanenssin reuna-alueelle. Samanlainen liike liittyy myös sen suhteeseen transsendentaaliseen reduktioon. Toisaalta runon puhuja kykenee sulkeistamaan itsensä ja oman psyykensä, mutta toisaalta hän ei kykene todella avautumaan rajattomaan maailmakokemukseen, vaan lukkiutuu näköaistin taakse.

4.4 Eideettinen reduktio

Sana ”eideettinen” johtuu kreikan sanasta *eidōs*, joka merkitsee *olemusta*. Eideettisessä reduktiossa onkin kysymys ilmiöiden todellisen olemuksen saavuttamisesta, tai ainakin siihen pyrkimisestä. Kun fenomenologisessa reduktiossa saavutettiin fenomenologinen, yhtenäinen kokemus, eideettisessä reduktiossa suunnataan tästä kokemuksesta ilmiöihin itseensä. Tällä varmistetaan, että fenomenologiasta ei tule luonnontieteiden tapaista faktojen tiedettä, sillä eideettisessä reduktiossa siirrytään pelkistä faktoista ilmiöiden olemukselliseen puoleen, ilmiöiden *eidoksiin*. (Husserl 1981, 25). Eideettisessä reduktiossa näkyy hyvin Husserlin fenomenologialle asettama tavoite vapautua maailmasuhteessaan kaikista kontingenteista tiedon edellytyksistä. Siinä pyritään pääsemään käsiksi ideaaliseen tietoon maailmasta, sen muuttumattomiin, aina ja kaikkialla päteviin to- tuuksiin ilmiöiden olemuksen avulla:

„Psychologische Phänomenologie ist in dieser Art zweifellos als ‚eidetische Phänomenologie‘ zu begründen, sie ist dann ausschließlich auf die invarianten Wesensformen gerichtet. Z.B. die Phänomenologie der Körperwahrnehmung ist nicht ein Bericht über die faktisch vorkommenden oder zu erwartenden Wahrnehmungen, sondern Herausstellung des invarianten Struktursystems, ohne das Wahrnehmungen als solchen eines und desselben Körpers undenkbar wären.“(Husserl 2002, 204.)

Lainauksessa on tärkeää huomata, että nämä muuttumattomat olemukset tekevät mahdolliseksi yhtenäisen havainnon maailmasta. Tästä on tulkittavissa, että ilman näitä olemuksia havaintomme olisivat vain jäsentymätöntä aistihuminaa. Kuitenkin, vaikka kyseessä on yhtenäinen aistihavainto, siihen ei päästä käsiksi rationaalisen analyysin avulla. Husserl korostaakin, että ilmiöiden eidokset ovat intuitiivisesti saavutettavissa (Husserl 1981, 25). Kyseessä on siis samankaltainen intuitio, jota hän painottaa myös fenomenologisen reduktion yhteydessä, ja se on myös tiiviissä yhteydessä immanenttiin maailmakokemukseen. Husserl sanoo, että intuitio voi muuntua eideettiseksi näkemiseksi (Husserl 1982, 8). Kun havaitsemme objektin, näemme siitä vain tietyn osan kerrallaan ja meillä ei ole yksinkertaisesti mahdollisuutta nähdä koko objektia mistään suunnasta. Vaikka näemme objektin yksipuolisesti ja epätäydellisesti, voimme intuition avulla tavoittaa sen eideettisen olemuksen. Husserl linkittääkin olemuksennäkemisen ja

intuition hyvin vankasti yhteen. Hänen mukaansa olemuksennäkeminen on itse asiassa intuitiota (Husserl 1982, 9).

Ideen I:ssä Husserl tarkentaa fenomenologian eideettistä tehtävää. Hän antaa yhden alueen, jota emme voi epochéssa sulkeistaa, ja se on ns. eideettinen sfääri (Husserl 1982, 137). Tämä sulkeistamiselle immuuni eideettinen sfääri kuuluu elimellisesti fenomenologian metodilla puhdistuneeseen tietoisuuteen (Husserl 1982, 137). Tämä on mielestäni tulkittavissa siten, että fenomenologian piirissä emme voi asettaa kyseenalaiseksi niin sanotun ulkomaailman eksistenssiä sinänsä. Eideettinen sfääri on jäätävä sulkeistamisen ulkopuolelle, koska tietoisuutemme on aina tietoisuutta *jostakin*. Kuitenkin on muistettava, että mitään muuta emme voi eideettisestä sfääristä olettaa. Pitää vain lähteä ajatuksesta, että meillä on jotakin, josta olemme tietoisia, mutta vain jotakin. Se, mitä tai minkälaista tämä *jokin* on, kuuluu jo sulkeistamisen piiriin.

Koska fenomenologia on deskriptiivinen eideettinen tiede (tai metodi), joka kohdistuu puhtaaseen tietoisuuteen, sen tulee kiinnittyä immanentteihin olemuksiin, olemuksiin, jotka ovat välittömästi tietoisuuden avulla kaapattavissa. Se tarkoittaa puolestaan, että kaikki transsendentti on hylättävä. Tähän transsendenssiin kuuluu esimerkiksi sellaiset olemukset, kuten tilan muodot, liike, fyysisen objektin väri, ”ihminen” määritelmällisesti, ihmisaistimukset, psyyke, psyykkinen prosessi, persoona, luonteenpiirteet. (Husserl 1982, 137.) Luetelluille olemuksille on yhteistä, että mitään niistä emme voi tavoittaa välittömällä kokemuksella (tai puhtaalla tietoisuudella). Jokainen näistä olemuksista on saavutettu älyllisellä spekulatiolla välittömän kokemuksen jälkeen. Vaikka immanenssi otetaan lähtökohdaksi, myöskään siitä ei saa tehdä minkäänlaisia ennakko-oletuksia: „Sie hat also in ihrer Immanenz keinerlei Seinssetzungen solcher Wesen, keinerlei Aussagen über ihre Geltung oder Nichtgeltung, bzw. über die ideale Möglichkeit ihnen entsprechender Gegenständlichkeiten zu machen und keine auf sie bezüglichen Wesensgesetze festzustellen.“ (Husserl 1976, 128-129.)

Myös Matti Juntusen mukaan eideettisen reduktion paljastamisessa eidoksissa on kysymys ideaalisesta maailmasta, muuttumattomista rakenteista⁸. Hän sanoo, että olemukset muodostavat oman sfäärinsä, joka on autonominen siten, ettei sitä voida redusoida yksilöiden maailmaan. Olemustotuudet ovat siis riippumattomia

⁸ Tätä ideaalista maailmaa ei saa sekoittaa Platonin ideaoppiin, jossa aistien havaittava maailma olisi vain heijastusta oikeasta ideoiden maailmasta, jossa totuudet asuvat. Vaikka Husserl puhuu ideaalisesta maailmasta, tämä ideaalinen maailma on hänelle (kuten muillekin fenomenologeille) läsnä aistien havaittavassa maailmassa.

yksilöitä koskevista empiirisistä totuuksista. (Juntunen 1986, 72.) Eideettinen reduktio suuntautuu noemaattisiin sisältöihin (Juntunen 1986, 74), mutta se vie tarkastelun pidemmälle kuin fenomenologisen reduktion toinen, puhtaasti deskriptiivinen vaihe. Kun fenomenologisen reduktion toisessa vaiheessa saavutettiin kohteesta pelkkä noema, eideettisessä reduktiossa pyritään saavuttamaan eidos, ja tämä tehdään puhdistamalla ilmiö niistä ennako-oletuksista, joita meillä luonnollisessa asenteessa on. Juntusen mukaan noema on se, miksi jokin havaitaan, mutta noema ei ole kuitenkaan sama kuin eidos: ”Voin havaita erään esi-
neen taloksi, mutta havaitsemaani kuuluu ilmeisesti myös sellaisia tekijöitä, jotka eivät kuulu talon olemukseen, ts. ominaisuuksia, jotka joltakin toiselta esineeltä saattavat kokonaan puuttua, vaikka tämä toinenkin esine on talo (Juntunen 1986, 74).” Ilmiöillä on siis sekä primäärisiä että sekundaarisia ominaisuuksia. Tuossa lainauksessa näkyy hyvin, että Husserl ei halua erottaa kuviteltua ja todellista objektia ajattelun kohteina, molemmat ovat hänelle yhtä todellisia, mikä näkyy jo *Logische Untersuchungen*-teoksessa. Eideettinen reduktio teoreettisena operaationa siirtää toissijaiset ominaisuudet tarkastelun ulkopuolelle ja jättää jäljelle eidoksen (Juntunen 1986, 76). On olemassa vaara, että tämä eidos ajatellaan liian suoraviivaisesti ja yksiselitteisesti. On luonnollisesti muistettava, että ilmiöillä on useampia eidoksia, jotka ovat tiivistyneinä ilmiön kokonaisolemukseen. Tärkeää on myös muistaa, että eidos ei ole rationaalisen spekuloinnin avulla saavutettavissa oleva, tarkasti määriteltävissä oleva kohde, vaan se saavutetaan intuition avulla. Vaikka se on muuttumaton struktuuri, sitä ei voida laskea tai piirtää kartalle tyhjentävästi, koska se on saavutettavissa vain välittömän kokemuksen avulla.

Ideen I:ssä Husserl huomauttaa, että modernilla ihmisellä on voimakas taipumus psykologisoida eideettistä sfääriä. Se tarkoittaa, että välitön kokemus jätetään taka-alalle, ja jokaisesta havainnosta aletaan konstruoida kokonaisuuksia:

„Wer Ideen, Wesen für ‚psychische Gebilde‘ ansieht, wer mit Rücksicht auf die Bewußseinoperationen, in welchen auf Grund exemplarischer Anschauungen von Dingen, mit dinglichen Farben, Gestalten usw. die ‚Begriffe‘ von Farbe, Gestalt gewonnen werden, das jeweilig resultierende Bewusstsein von diesen Wesen Farbe, Gestalt mit diesen Wesen selbst verwechselt, schreibt dem Bewußseinsfluß als reelles Bestandteil zu, was ihm prinzipiell transzendent ist. Das ist aber einerseits ein Verderbnis der Psychologie, denn es betrifft schon das empirische Bewusstsein, andererseits ein Verderbnis der Phänomenologie.“ (Husserl, 1976 130-131)

Kokonaisuuksien automaattinen näkeminen on olennainen osa totumuksen kyl-
lästämää ihmisen arkipäivää. Kun näemme seinän, täydennämme sen kokonai-
seksi rakennukseksi välittömästi, vaikka silmiemme edessä ei todella ole mitään
muuta kuin seinä. Samanlaisia esimerkkejä on lukuisia: seinän takaa pilkistävä
jalka täydennetään ihmiseksi, perättäiset kolahdukset rytmiksi ja myöhemmin
tahtilajiksi, kun näemme istuvan ihmisen, oletamme hänelle jalat, vaikkamme
näe niitä. Sitten hämmästyimme, kun tuolista nousee ihminen, jonka jalat on am-
putoitu. Immanentti näkeminen täydentyy jatkuvasti jollain transsendentilla, jol-
lain, joka ei ole tietoisuudessamme välittömästi läsnä. Kokonaisuksien näkemi-
nen ei rajoitu pelkästään arkeen, sillä se oikeastaan kumpuaa luonnontieteelle
ominaisesta ajattelutavasta. Kun tiedostusaktiin ei kiinnitetä huomiota, ulkomaa-
ilma otetaan itsestään selvänä ja ennako-oletettuna vastaan, ja tällöin se, *miten*
näemme, jää täysin varjoon. Tämä kaikki liittyy totumukseen. Kun kuljemme
päivittäin saman reitin, kiinnitämme sen varrella oleviin ilmiöihin huomiota vas-
ta sitten, kun niissä ilmenee jotain muutoksia. Oletamme maailman itsestään sel-
väksi ja unohtamme, että ainoa tietomme siitä perustuu omaan intentionaaliseen
kokemukseemme. Tällöin ylitämme oman tiedostusaktimme uuden ilmiön edes-
sä, jolloin tämän ilmiön olemuksen tavoittamiseksi vaadittava ihmettely ja en-
nakkokäsityksien unohtaminen jää tapahtumatta. Käsitämme meille ilmenevän
suoraan olevaksi, emmekä pysähdy missään vaiheessa hämmästelemään pelkkää
meille ilmenevää. Tiivistetysti, käsitämme maailman suoraan olevasta käsin, ja
tämä johtaa automatisoituneeseen havaitsemiseen.

4.4.1 Eidoksia tavoitteleva esinerunous

The Horse

*The horse moves
independently
without reference
to his load*

He has eyes

*like a woman and
turns them
about, throws*

*back his ears
and is generally
conscious of
the world. Yet*

*he pulls when
he must and
pulls well, blowing
fog from*

*his nostrils like fumes from
the twin
exhausts of a car.*

(Williams 1950, 89.)

Williamsin runossa runon lyyrinen minä pyrkii tavoittamaan edessään olevan hevosen olemuksen. Hevonen ei joudu runossa funktionaaliseen asemaan, eikä sen olemista kavenneta symboliseksi. Runossa hevonen havaitaan keskeltä omaa olemistaan, joka on yhteydessä samaan olemiseen ihmisten kanssa. Toisin sanoen, hevosesta ei tehdä merkkiä, vaan sen olemus pyritään löytämään kunnioittamalla olemistapahtuman monivivahteisuutta. Otsikkoa myöten runo muistuttaa hyvin paljon aikaisempia esinerunoesimerkkejä Rainer Maria Rilkeltä. Kuten esinerunoudelle on tyypillistä, Hevosen kuvaamiseen on käytetty vertauksia. Eli vaikka esinerunous on laskettavissa yhdeksi puhtaan kuvan runon muodoksi, se usein käyttää kuvaannollista kieltä kuvatessaan ilmiöitä. Ratkaiseva tekijä esinerunouden liittämässä puhtaan kuvan runoksi onkin kuvaannollisen kielen suhde kuvaamaansa objektiin. Esinerunoudessa metaforat ja vertaukset toimivat hevosen kuvaamisen palveluksessa eikä päinvastoin. Kuvaannollinen kieli esimerkiksi Williamsin *The Horsessa* ei kannusta hakemaan toisen tason merkityskokonaisuuksia, vaan pikemminkin niiden avulla kyetään viipymään vielä tehokkaam-

min hevosen omassa olemistapahtumassa. Päinvastainen esimerkki voitaisiin haakea eläinfaabeleista, joissa jokainen eläinhahmo edustaa jotain muuta kuin itseään. Niissä eläinten oma oleminen on supistettu minimiin. Ne ovat allegorisessa kokonaisuudessa pelkkiä symboleita, jotka ovat puolestaan palvelemassa käsitteellisiä merkityskokonaisuuksia. The Horsessa puolestaan hevosen silmiä verratetaan naisen vastaaviin, sekä höyryä puhaltavat sieraimet löytävät vastaavuuden auton tupla-pakoputkien kanssa. Runo puhujan katse on osallistuva ja välitön. Hevosta ei katsota kuin se olisi terraariossa tai häkissä, vaan sen oleminen astuu kiinteään vuorovaikutussuhteeseen runon puhujan olemisen kanssa. On hyvä huomata, että vaikka Rilken Panterissa katseen kohde on kirjaimellisesti häkissä, katsoja heittäytyy tilanteeseen siten, että kalterit Pantterin ja ihmisen välillä unohtuvat. The Horsessa hevonen nostetaan jalustalle, mutta se on kuitenkin koko ajan kiinnitettynä samaan olemisen piiriin kuin runon puhuja. Tässä tulee hyvin esiin esinerunouden hienovarainen ruumiillisuus. Vaikka siinä ei ole näkyvissä kuin näköaisti, muiden aistien avulla havaittava maailma humisee hiljaa taustalla. Kohdetta katsotaan monesta kulmasta, niin läheltä kuin kaukaa, että koko tilanteeseen tulee väistämättä tietynlainen tilan tuntu. Tämä tilan tuntu on paljon avarampi kuin esimerkiksi fragmenttirunoudessa. Kun fragmenttirunoudessa yksittäiset fragmentit ovat välittömän katseen tuottamia litteitä ja suppeita näkyjä, esinerunoudessa tämä sama katse pureutuu syvälle kohteen omaan olemiseen, ja täten myös siihen elinpiiriin, jonka vaikutuksen alaisena sekä katsoja että katsottava ovat. Hevosta ei katsota kuin konetta, vaan runon puhuja pääsee käsiksi niin hevosen keholliseen toimintaan kuin tietoisuuteenkin.

Kaikesta on huomattavissa, että esinerunous lankeaa hyvin yhteen eideettisen reduktion tavoitteiden kanssa. Olemuksien tavoittelussa molemmat ovat samalla asialla. Eideettinen reduktio kohdistuu tietoisuuden noemaattisiin sisältöihin, mutta siinä ei jäädä pelkkään deskriptiiviseen fenomenologiaan, vaan noemista pyritään suuntaamaan kohti eidosta. Kaikki tämä näkyy esinerunoudessa. Kuten Williamsin runossa, hevosta ei nähdä faktisena oliona, biologian kirjan kertomuksena, vaan kyseinen eläin nähdään nimenomaan kokemuksellisesti. Kyseessä on itse asiassa sama ilmiö kuin Williamsin miljöörunossa Approach of Winter. Myös siinä talven tulo nähdään kokemuksellisesti, ei faktuaalisesti. Sama ajatus-tapa toistuu hevosta kuvattaessa. Kun runon puhuja on hevosen olemistapahtuman äärellä, hän unohtaa kaikki ennakkokäsityksensä siitä. Hän ei ajattele sen

kuuluvan tiettyyn eläinlajiin tai – sukuun, ei ajattele, mitä tehtäviä ihminen on sille asettanut. Hän sulkeistaa hevosen ympäriltä kaiken ”faktan”, mikä määrittää sitä luonnollisessa asenteessa. Tässä mielessä esinerunoudessa ovat myös mukana epoché ja fenomenologinen reduktio ja eritoten jälkimmäisen noeettinen vaihe. Hän puhdistaa kaiken ilmiön ympäriltä, jotta tämä voi virrata hänen tietoisuuteensa kaikessa monimuotoisuudessaan. Eroksi fenomenologiseen reduktioon (ja erityisesti transsendentaaliseen-) tulee juuri noemasta siirtyminen eidoksiin. Olisi vääriin sanoa, että aivan kuten eideettinen reduktio, myös esinerunous tavoittelee ilmiöitten muuttumattomia rakenteita. Luonnollisestikaan esinerunouden tavoite ei ole näin tieteellinen, jos sillä nyt yhtä selvästi rajattua tavoitetta edes on. Yhteneväisyys eideettiseen reduktioon tuleekin siitä, että maailmaan ei haluta suhtautua valmiiksi annettuna. Automatisoitunut ja välinpitämätön katse pyritään murtamaan ja osoittamaan ilmiöiden monivivahteisuus, ilmiöt sellaisenaan ilman ”faktojen” taakkaa. Tiivistetysti, hevosen kuvaaminen esinerunoudessa tavoittaa kyseisen eläimen olemuksen (sekä suhteen ihmisen olemiseen) tarkemmin kuin yksikään luonnontieteellinen esitys aiheesta. Tämän kaiken pohjana on epoché. Ero epochéehen sekä fenomenologiseen- ja transsendentaaliseen reduktioon tulee kysymyksessä immanenssista. Esinerunoudessa runon puhuja ei pitäydy pelkissä immanenteissa lähtökohdissa, vaan vertausten ja metaforien myötä mukaan tulee myös transsendenteja, välittömän kokemuksen ylittäviä elementtejä.

Schwarze Katze

*Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,
dran dein blick mit einem Klange stößt;
aber da, an diesem schwarzen Felle
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst:*

*Wie ein Tobender, wenn er in vollster
Raserei ins Schwarze stampft,
jählings am benehmenden Gepolster
einer Zelle aufhört und verdampft.*

*Alle Blicke, die sie jemals trafен,
scheint sie also an sich zu verhehlen,*

*um darüber drohend und verdrossen
 zuzuschauern und damit zu schlafen.
 Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt,
 ihr Gesicht und mitten in das deine:
 und da triffst du deinen Blick im geelen
 Amber ihrer runden Augensteine
 unerwartet wieder: eingeschlossen
 wie ein ausgestorbenes Insekt.*

(Rilke 2004, 26.)

Nämä transsendentit elementit eivät kuitenkaan johda mihinkään metafyyssiseen pohdintaan, vaan ne ovat osaltaan täydentämässä immanenttia välitöntä kokemusta. Rilken ”Mustassa kissassa” näkyy hyvin, kuinka katsojan ja katsottavan olemismaailmat liukuvat yhteen. Tuntuu kuin runon puhujan ja kissan välillä ei olisi maantieteellistä etäisyyttä laisinkaan. Kissan mustuus tulee niin lähelle, että se menee runon puhujan tietoisuuden läpi. Myös kissa ”näyttää kätkevän sisälleen kaikki kohtaamansa katseet” (suom. Eve Kuismin). Immanentin kokemisen avulla kaksi entiteettiä, kissa ja ihminen tulevat yhdeksi ja samaksi olemiseksi, ja välittömän kokemuksen ylittävillä vertauksilla yritetään vielä tarkentaa kissan olemusta.

Husserl korostaa intuitiota eideettisessä näkemisessä. Emme voi missään tilanteessa nähdä koko objektia kerrallaan vaan ainoastaan tietyn puolen siitä. Intuition avulla pääsemme kuitenkin käsiksi havaitsemamme ilmiön eidokseen. Tässä ei ole kuitenkaan kysymys arkipäiväisestä katseesta, joka täydentää nurkan takaa näkyvän auton konepellin kokonaiseksi autoksi. Eidoksissa on kysymys hienovaraisemmista kokonaisuuksista. Kuten aiemmassa lainauksessa Matti Juntuselta todettiin, vaikka eidokset ovat läsnä ihmisten maailmassa, ne muodostavat oman sfäärinsä, jota ei voi suoraan redusoida yksilöiden maailmaan (Juntunen 1986, 72). Meillä on kuitenkin intuitio, jonka avulla voimme päästä lähelle tuota maailmaa. Kuten Husserl sanoo, olemuksennäkeminen on intuitiota (Husserl 1982, 9). Esinerunouden kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi Williamsin the Horsessa, kyseisen hevosen olemus ei synny laskemalla yhteen runon säikeessä esiintyvät ilmiöt. Eidos siis ei ole mikään tarkasti kartoitettavissa oleva

ilmiö, vaan pikemminkin se on samalla tavalla moniselitteinen kuin taideteos: voimme tehdä siitä perusteellisia tulkintoja, mutta ikinä emme voi tavoittaa sitä totaalisesti. Jos ajatellaan, että runon puhuja saavuttaakin Hevososen olemuksen, tuo olemus on suureltaan osaltaan selittämätön. Tavoitamme sen intuitiivisesti, emme analyyttisesti. Murtamalla luonnollisen asenteen subjekti-objekti – asetelman voimme päästä tuohon olemukseen hienovaraisesti käsiksi. Pelkällä rationaalisella lähestymistavalla se jää kokonaan tavoittamatta. Intuitiivinen lähestymistapa on nähtävissä esinerunoissa. Sekä Mustassa kissassa että Hevosessa katsominen ei ole älyn ohjaamaa, vaan niissä valta annetaan havainnolle. Samalla tulee esiin eräs havaitsemisen tärkeä piirre: useinkaan emme voi tietoisuudemme avulla määrätä havaintoamme. Kun aamulla avaamme silmämme, näemme katossa olevan kuvion eikä järjellä ole siihen mitään sanomista. Tässä mielessä suuri osa havainnoistamme on tietyllä tavalla automaattista ja myös intuitiivista. Esinerunoissa runon puhuja antaa katseensa vaeltaa objektinsa ympärillä ja samalla se nostaa triviaaleilta tuntuvia ilmiöitä olemisen keskipisteeseen:

The Girl

*with big breasts
under a blue sweater*

*bareheaded –
crossing the street*

*reading a newspaper
stops, turns*

*and looks down
as though
she had seen a dime
on the pavement*

(Williams 1950, 123.)

Vaikka runon puhuja ei ole runossa täysin unohtanut omaa minäänsä (vertaukset), transsendentaalisessa reduktiossa tapahtuva omien mentaalisten prosessien sulkeistaminen on jollakin tavalla esinerunoudessa läsnä. Runon puhuja unohtaa sen minän, joka ennakko-olettaa maailman (ja itsensä) valmiina. Hän antaa valan omalle havainnolleen ja näin antaa ilmiön virrata tietoisuuteensa sellaisenaan, ilman rationaalista suodatinta. Näin ollen hän ei myöskään käsitä ilmiöitä suoraan olevina, vaan ilmenevinä, mikä on puolestaan eideettisen reduktion yksi päätehtävistä. Runon puhuja ei tee päätelmiä Tytön henkilöhistoriasta, sosiaalisesta statuksesta tai uskontokunnasta, vaan antaa ilmiön näyttäytyä sen omilla ehdoillaan. Eidoksen paljastumiseen liittyy vahvasti myös ilmiön niin sanottujen sekundääristen ominaisuuksien väistyminen taka-alalle. Hevosessa, Kissassa ja Tytössä on läsnä myös paljon ominaisuuksia, jotka runon puhuja jättää havaitsematta ja huomioimatta. Esimerkiksi Hevosen harjasta tai kavioista ei tehdä minkäänlaisia huomioita. Olisi tietysti tylsämielistä väittää, että runon puhujalle silmä, korvat ja sieraimet ovat Hevosen primäärisiä ominaisuuksia, ja jotkut muut sekundäärisiä. Niin sanotut sekundääriset ominaisuudet olisi mieluummin ajateltava niiksi valmiiksi annetuiksi luonnontieteellisiksi ”faktoiksi”, jotka ovat menettäneet otteen välittömään olemiseen. Eideettinen reduktio (ja tässä tapauksessa myös esinerunous) puhdistaa ilmiön näistä ominaisuuksista ja suuntaa havainnon primäärisiin, kokemuksellisiin ominaisuuksiin. Toisaalta voisi myös ajatella, että ilmiöllä on useita eidoksia, joista aina joku näyttäytyy kussakin yksittäisessä katsojan ja katsottavan välisessä kohtaamisessa. Yksi tulkintavaihtoehto myös on, että esinerunouden tavoittama eidos on eräänlainen monisyinen tietotai kokemustiivistelmä, joka syntyy kohteen ja katsojan välisessä yhteiseen maailmaan kiinnittyvässä olemistapahtumassa, jossa rationaalinen tietoinen subjekti on mukana ainoastaan toissijaisena.

Esinerunoudella ja maalaustaiteella näyttäisi olevan runsaasti samankaltaisuuksia. Maalaustaiteessa on runsaasti esimerkkejä, joissa joku arkipäiväinen esine on maalattu ottamalla se irralleen normaalista käyttöyhteydestään. Tällä tavalla on kyetty murtamaan konventionaalinen katse, koska meillä on ollut mahdollisuus nähdä esine omana itsenään, ilman funktionaalista tarkoitusta. Hyvä esimerkki tästä on Vincent van Goghin ”Kenkäpari” vuodelta 1886. Kuvassa on rähjäinen kenkäpari, mutta mikä tärkeintä, kengät eivät ole kenenkään jalassa. Ne on kuvattu omana itsenään lattialla vierekkäin. Väitän, että tällä tavalla katsojan on

paljon helpompi päästä käsiksi näiden kenkien olemukseen kuin, että jos ne olisivat jonkun ihmisen jalassa. Tietenkin joku voisi sanoa, että funktionaalisuus kuuluu elimellisesti kenkien olemukseen, että tavoitamme kenkien oikean muodon parhaiten vain silloin, kun ne ovat jonkun jalassa. Kengät ovat tietenkin käyttöön tarkoitettut ja siksi funktionaalisuus määrittää niitä kaikkein parhaiten. Väittäisin kuitenkin, että kenkien käyttötarkoitus tulee van Goghin maalauksessa tehokkaammin esiin kuin jos ne olisivat kuvattu käytössä. Maalaus on puhdistettu kaikesta ylimääräisestä, kaikesta sekundäärisestä. Voimme nähdä kengät läheltä ja tarkasti, tehdä päätelmiä miten niillä on astuttu, missä niillä on astuttu, näemme, miten kengän ja niillä kulkeneen jalan rakenteet ovat yhdessä muovanneet kengän tietyn muotoiseksi. Eroksi esinerunouteen muotoutuu maalaustaitteen yksi ominaispiirre: kehukset. Toisaalta, maalauksessa olevat kengät tekevät koko ajan kaikkensa päästäkseen kehysten ulkopuolelle.

Eräät fenomenologian edustajat ovat havainneet maalaustaitteen ja fenomenologisen ajattelutavan läheisen suhteen. Kuuluisin heistä on Maurice Merleau-Ponty, joka on nähnyt modernissa maalaustaitteessa (erityisesti Paul Cézannella) samoja lähtökohtia hänen ruumiinfenomenologiansa kanssa. Merleau-Ponty näkee maalaustaitteen käsitteellisyydestä vapaana universaalisen Olevan representaationa. Tämä tarkoittaa, että maalaustaitteen kautta ihminen voi päästä käsiksi johonkin yleismaailmalliseen, kaiken elämän kannalta olennaiseen olemiseen, jonka olemme arkisessa elämässä ja tieteessä unohtaneet. Hänen mukaansa maalaustaide ja siihen olennaisesti kietoutuva näkeminen on ”keino olla poissa itsestäni, olla sisältäpäin mukaa Olevan avautumisessa, jonka päätteeksi vasta sulkeudun itseeni”. (Merleau-Ponty 1993, 59; 66) Itse asiassa Merleau-Pontyn ajatus maalaustaitteesta on samankaltainen kuin Husserlin fenomenologiassa: löytää uudelleen se luonnontieteiden unohtama olemisen kenttä, johon kokonaisvaltainen subjektiivinen maailmankokemisemme kiinnittyy, ja osoittaa sen olevan subjektiivisuudesta huolimatta universaalina. Itse asiassa koko modernin maalaustaitteen voi nähdä ammentavan lähtökohtansa samalta suunnalta kuin fenomenologia. Moderni maalaustaide hylkää 1800-lukua hallinneiden realistisen ja naturalistisen kuvataiteiden vaatimukset ”yhdenmukaisuudesta”, mitä sillä ikinä on tarkoitettukaan. On ymmärretty, että kaksiulotteinen taulu ei voi jäljentää moniulotteista todellisuutta valokuvamaisen tarkasti. Maalaustaitteen ei tarvitse olla osoitus insinööritaidosta, siitä kuka maalaa lähimmäksi valokuvaa. Enemminkin se

on inhimillisen maailmakokemuksen, maailman ja subjektin muodostaman erottamattoman ykseyden representaatiota kankaalla. Tämä kaikki näkyy Picasson kubismissa, Dalin surrealismissa, Matissen naivismissa, joissa ”kubismi”, ”surrealismi” ja ”naivismi” ovat vain katteettomia yleistyksiä moniulotteisten teoksi-
en edessä.

Olen tutkimuksessani käsitellyt ainoastaan puhtaan kuvan runoutta. On kuitenkin todettava, että myös moderni runous ylipäätään jakaa samat lähtökohdat fenomenologian kanssa. Vaikka puhdas kuva ja metafora ovat kielenkäytöllisesti toisilleen vastakkaisia ilmiöitä, se ei tarkoita, etteikö kuvaannolliseen kieleen turvautuvalla runoudella voisi olla sisällään fenomenologista asennetta. Näen, että modernin runouden uudistukset, esimerkiksi pyrkimykset rytmin ja mitan vapauttamiseen sekä vanhakantaisen runollisen kielen muuttamiseen ovat olemuksellisesti hyvin samantyyppisiä kuin modernissa maalaustaiteessa.

4.4.2 Miljöö- ja fragmenttirunous etäällä eidoksista

Miljöörunouden ja eideettisen reduktion välillä ei ole selkeää yhteneväisyyttä. Reflektiivinen asenne näkyy erityisen hyvin eideettisessä reduktiossa. Siinä näkyvä tapa tarkastella maailmaa menee itse asiassa reduktioista kaikkein heikoiten yhteen miljöörunon asenteen kanssa. Fenomenologisen reduktion toinen, noemaattinen vaihe, viedään eideettisessä reduktiossa paljon pitemmälle; siinä noemaattisista sisällöistä siirrytään eidoksiin. Tämä siirtymä edellyttää itsereflektiota. Jotta pääsisimme käsiksi muuttumattomiin olemuksiin, meidän pitää kiinnittää huomiota omaan tapaamme havainnoida ja olla olevana maailmassa. Ilman tällaista reflektiota fenomenologian eideettinen tehtävä jää tavoittamatta. Vaikka miljöörunoudesta puuttuu eideettiseen fenomenologiaan kuuluva reflektiivisyys, myös eideettisestä reduktiosta on löydettävissä yhtymäkohta miljöörunouteen. Molemmat pyrkivät murtamaan jokapäiväisen automatisoituneen katseen. Sekä miljöörunoudessa että eideettisessä fenomenologiassa katsotaan maailmaa sellaisena, miten se meille ilmenee, eikä oleteta havaittuja ilmiöitä suoraan oleviksi.

Husserl kirjoittaa *Phänomenologie*-artikkelissaan, että itsetutkiskelu on tärkeä metodi fenomenologialle ylipäätään:

„In ihrer universalen Selbstbezogenheit erkennt die Phänomenologie ihre eigene Funktion in einem möglichen transzendentalen Menschheitsleben[...] [...]Sie erkennt sich dann als Funktion der Universalen Selbstbesinnung der (transzendentalen) Menschheit im Dienste einer universalen Vernunftpraxis... Sie erkennt ihre selbstbesinnliche Funktion für die relative Verwirklichung der korrelativen praktischen Idee eines im zweiten Sinne echten Menschheitslebens...“ (Husserl 2002, 221.)

Itsereflektiivisyyden vaatimus laajenee koskemaan eideettisen reduktion lisäksi koko fenomenologista ajattelutapaa. Jatkuva reflektio on Husserlin mukaan tärkeää myös transsendentaaliselle reduktiolle (Husserl 1981, 30), mutta jos ajatellaan fenomenologian alkuperäistä tavoitetta, tietoisuuden palauttamista tutkimuskohteiden joukkoon ja luonnollisen asenteen kyseenalaistamista, meidän on pakko kääntää katsemme ulkomaailman faktoista kohti omaa itseämme, omaa tapaa tarkastella maailmaa. Näin voidaan havaita, että itsereflektio ei ole seuraus fenomenologisesta asenteesta, vaan se on tämän edellytys. Miljöörunoudessa puolestaan introspektio ei ole läsnä, ainakaan eksplisiittisesti. Toisaalta, aiemmin totesin, että vaikka siinä on näkyvissä ainoastaan noemaattiset ilmiöt, fenomenologisen reduktion noesis on siinä myös mukana, mutta implisiittisesti. Koska noeettiseen tarkastelutapaan kuuluu elimellisesti, miten havaitsemme maailmaa, siinä on mukana myös jonkinlainen itsereflektio. Päähuomio on kuitenkin koko ajan poissa itsestä, poissa runon puhujan tietoisuuden toiminnoista, joten vaikka miljöörunoudessa onkin tietynlainen reflektio läsnä, se on paljon huomaamattomampi kuin fenomenologiassa.

On kuitenkin muistettava, että fenomenologia ei ole pelkkää reflektiota. Koska sen yhtenä tavoitteena on dualistisen minä-ulkomaailma – käsityksen murtaminen ja välittömään, puhtaaseen kokemukseen pyrkiminen, ei-reflektiivinen oleminen on sisällytettävä siihen jollakin tavalla. Husserl sanoo, että deskriptiivisentai ”staattisen” fenomenologian lisäksi meidän täytyy muistaa myös toinen puoli fenomenologiasta, se mihin subjekti ei aktiivisesti koko ajan osallistu. Tätä hän kutsuu ”dynaamiseksi” fenomenologiaksi. (Husserl 1981, 26.) Fenomenologia ei siis voi olla jatkuvaa reflektiota, jatkuvaa noesiksen ja noeman tarkkailua, vaan sen täytyy ottaa huomioon myös ihmisen tavanomainen, passiivinen maailmassaolo. Vaikka reflektio on reduktioissa ja fenomenologiassa keskeinen seikka, siinä on kuitenkin mukana myös esireflektiivinen oleminen, oleminen, joka lähenee miljöörunouden lyyrisen minän tapaa olla maailmassa.

Koska itsereflektio on eideettisen reduktion elintärkeä osa, miljöörunous pääsee hienoisesti irti noemasta kohti eidosta, vaikka tämä läheneminen on hyvin vaimeaa. Fragmenttirunoudessa puolestaan eidos pysyy reflektiivisessä mielessä täysin etäällä. Siinä yksinkertaisesti pitäydytään noemassa, puhtaan deskriptiivisessä kuvailussa. Se tehdään niin ehdottomalla tavalla, että kokeva ihminen unohdetaan kokonaan:

skiftande
vattenspegeln dungen
risigt avstjälpt
strandens snö
det nyss befriade
ljuset
sväller

(Enckell 1965, 10.)

Kokeva subjekti jää runossa täysin sivuun. Fragmenttirunoja lukiessa tulee tunne, että aivan kuin ihmistä ei olisi olemassakaan. Tai vielä tarkemmin, ihmistä ei ole koskaan ollut, häntä ei ole nytkään, eikä hän tule tulevaisuudessa olemaan olemassa; maiseman palaset todella kertovat itse itsensä. Sekä Enckellin runo että Saarikosken *Kuin ikkuna* ovat lauserakenteeltaan riisuttuja. Sen lisäksi, että niistä puuttuvat sivulauseet, niissä ei ole myöskään välimerkkejä eikä isoja kirjaimia. Luonnonilmiöt on siis pyritty latomaan niin välittömästi ja sellaisenaan kuin se on sanallisessa kontekstissa mahdollista. Varsinkin Enckellin runossa tämä ilmiö korostuu, sillä siinä erilliset maisemafragmentit seuraavat toisiaan heti ilman pilkkua tai sanallista sitomista, jopa samassa säkeessä. Ensin havaitaan ”vaihteleva veden kalvo” ja heti perään puhutaan ”risukkoisesti kaadetusta metsästä”. Runosta kuvastuu hyvin maailman loputon virtaaminen, jossa peräkkäiset havainnot kulkevat älyä ja välimerkkejä nopeammin. Toisaalta on huomioitava, että eideettisessä reduktiossa näkyvä pyrkimys nähdä ilmiöt ensi sijassa tietoisuudellemme ilmenevinä ilmiöinä toteutuu fragmenttirunoissa. Omaa kokemusta ei pyritä ylittämään näkemällä ilmiöt suoraan olevina. ”Sävelmään taivaan puhdas hiekka” - runossa runon puhuja havaitsee maassa kiitävän lentävän villihan-

hen varjon, mutta ei missään vaiheessa nosta katsettaan itse lentävään lintuun.
Hänelle ensisijaisessa havainnossa on läsnä vain varjo, ei itse lintu.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tässä tutkimuksessa käsittelen puhtaan kuvan runoutta yhtenä runouden ilmiönä ylipäättään sekä tulkitsen sitä fenomenologisen viitekehyksen läpi. Tämän kaiken takana on pyrkimys osoittaa, että puhtaan kuvan runous ei ole pelkkää konkreettisten asiantilojen kuvailua, vaan siinä on kysymys maailmankuvan kokoisesta asennoitumisesta ympärillämme oleviin ilmiöihin. Yhtenä motiivinani tutkimuksen tekemiseen tästä aiheesta on myös länsimaisen kirjallisuudentutkimuksen väheksyvä suhtautuminen puhtaaseen kuvaan runouden kielenkäyttömuotona. Puhdasta kuvaa ei ole käytännössä tutkittu lainkaan, kun taas erilaiset kuvaannollisen kielen muodot – metafora, allegoria, metonymia, symboli jne. – ovat saaneet hyllymetreittäin huomiota kirjallisuudentutkimuksen historiassa. Puhtaan kuvan käsitteleminen ylimalkaisesti on johtanut sekaannukseen ja hajanaisuuteen kyseisen ilmiön määrittelyssä. Jotkut asettavat kuvan samaan kategoriaan edellä mainittujen kuvaannollisten kielenkäyttömuotojen kanssa, vaikka ne ovat lähtökohtaisesti toisilleen vastakkaisia: puhdas kuva kehottaa lukijaa viipymään konkreettisesti lukutavassa, kun taas esimerkiksi metafora ohjaa konkreettisesti lukemisesta pois. Ongelmana on myös ollut, että puhdasta kuvaa ei ole edes haluttu lukea konkreettisesti, vaan siitä on tehty abstrakti ilmiö. Kyseisen tulkintaan on päätynyt muun muassa Aarne Kinnunen, jonka käsityksiä aiheesta kyseenalaistan toisessa luvussa. Kyseiset ongelmat juontuvat nähdäkseni (länsimaisen) kirjallisuudentutkimuksen luonteesta. Kirjallisuustieteen yksi luonnollinen tarkoitus on analysoida ja tulkita mahdollisimman perusteellisesti kaunokirjallisia teoksia, mikä tarkoittaa, että kyseiset teokset on ”käännettävä” kirjallisista teoksista kertovalle metakielelle. Tämän metakielen maaperänä ovat moniselitteiset ja useita merkityspunoumia sisältävät sanataideteokset, joita ei voi lukea sellaisenaan, vaan ne on ilmaistava tieteen kielen keinoin, yksiselitteisesti. Puhdas kuva on ollut länsimaiselle kirjallisuudentutkimukselle ongelmallinen, koska sitä ei voi lukea toisin. Siitä ei voi rakentaa käsitteellisiä merkityskokonaisuuksia. Se ei irtaudu konkreettisesti lukutapahtumasta kuten metafora, vaan se jää välittömään olemisen keskipisteeseen. Miten saada selville, mikä on puhtaan kuvan runon ”sanoma”, jos sitä ei voi tulkita, jos sen kaikkia palasia ei voi asettaa paikalleen edustamaan jotain muuta kuin konkreettista sanontaa? Tässä vaiheessa kirjallisuudentutkija on usein nostanut kätensä ylös ja sanonut, että puhtaan ku-

van runossa ei ole mitään mitä tulkita, siinä ei ole ”sisältöä”, vaan se on ”pelkkää pintaa”, kuten Janna Kantola on todennut. Mielestäni puhtaan kuvan problematiikassa on lähdetty yksinkertaisesti väärästä päästä liikkeelle. Puhtaan kuvan runous pikemminkin tuo etemme sen konkreettisen ihmisenä olemisen syvyyden, jonka pintaan merkitykset voidaan tuoda. Se kannustaa meitä näkemään maailman ilmiöt sellaisenaan. Tällöin emme aseta niitä funktionaaliseen asemaan, jolloin niiden moniulotteinen konkreettinen oleminen ei kavennu palvelemaan joi-tain toisen tason merkityksiä. Hevosen annetaan olla hevonen omassa hevoisuudessaan, eikä sitä panna symboloimaan jotain muuta.

Toisessa luvussa käsittelen puhdasta kuvaa edellä mainittujen ajatusten tapaan sekä erittelen sen eroavaisuuksia suhteessa figureihin ja trooppeihin. Vastustan Aarne Kinnusen käsitystä puhtaan kuvan runosta jonkinlaisena abstraktiuden ilmentäjänä. Kinnunen perustelee ajatustaan sillä, että puhtaan kuvan runon kuvaamat ilmiöt ovat yleisluontoisia, ”metsä on mikä tahansa metsä, mies on kuka tahansa mies”, ja näin niistä tulee konkreettisuudestaan huolimatta abstrakteja. Itse ajattelen, että puhtaasta kuvasta tekee tehokkaan nimenomaan sen erityisyys, ei yleisyys. Runossa olevat ilmiöt näyttäytyvät runon puhujalle ainutkertaisina, sen hetken olemistapahtumaan kiinnittyneinä ilmiöinä. Tästä syystä puhtaan kuvan runo nähtävä Lukijan ja Tekijän välisenä kommunikaatioprosessina, joka tapahtuu Tekstissä ja lopulta inhimillisessä maailmakokemisessa. Vaikka Lukijalla ja Tekijällä ei olisi muuta yhteistä, he kykenevät joka tapauksessa aistimaan maailmaa samoista inhimillisistä lähtökohdista käsin. Lukija tietää, että hänellä on mahdollisuus kokea jotain samankaltaista (mutta ei täysin samaa!) kuin puhtaan kuva runon puhuja kokee omassa konkreettisessa olemisessaan.

Kuvaannollisen kielenkäytön muodoista tarkastelen yksityiskohtaisemmin metaforaa ja sen eroavaisuutta puhtaaseen kuvaan. Metaforan eri määrittelyyrityksistä otin esille korvaamisteorian, vertaamisteorian ja vuorovaikutusteorian. Etenkin kaksi ensimmäistä teoriaa vaikuttivat puutteellisilta. Korvaamisteorian ongelmana on, että siinä metafora ajatellaan liian mekanistisena toimenpiteenä, että yksi ilmaus vain korvataan toisella. Korvaamisteoriassa ei oteta huomioon uuden ilmauksen synnyttämiä uusia sivumerkityksiä. Vertaamisteoriassa ajatellaan, että yksi ilmaus ei suinkaan korvaa toista, vaan että kahta eri ilmiötä verrataan toisiinsa yllättävällä tavalla. Myös vertaamisteoriassa kuitenkin unohde-

taan metaforan uusia merkityksiä luova luonne, se että metafora ei pelkästään vertaa kahta valmiiksi määriteltyä ilmiötä, vaan myös luo uutta todellisuutta. I.A. Richardsin edustama vuorovaikutusteoria sopii näistä kolmesta vaihtoehdosta parhaiten kuvaamaan metaforaa. Sen etuna on, että se ottaa huomioon metaforassa tapahtuvan merkitysten jatkuvan liikkeen. Metaforassa merkitys ei korvautu toisella, eikä kahta tarkasti rajattua merkitystä verrata toisiinsa, vaan ennemminkin yllättävällä tavalla toisiinsa yhdistetyt kaksi ilmiötä luovat uutta jatkuvan merkitysten liikkeen, molempien ilmiöiden denotaatioiden ja konnotaatioiden liittymisen seurauksena.

Käsittelen metaforan ja puhtaan kuvan eroavaisuuksia myös Roland Barthesin myytin rakennetta koskevan semiologisen mallinnuksen avulla. Barthes osoitti myytin olevan toisen asteen semiologinen järjestelmä, ja itse havaitsin, että metafora yhtäläillä täyttää tuon järjestelmän tunnusmerkit. Kun myytin raaka-aine (*Musta sotilaspoika tekee julisteessa kunniaa Ranskalle tai Harley-Davidson-merkinen moottoripyörä*) muuttuu ensimmäisen asteen merkistä toisen asteen merkitsijäksi, eli *merkityksestä muodoksi*, metaforassa joku maailman ilmiö joutuu saman käsittelyn kohteeksi tullessaan osaksi metaforan kuvakuvattava – rakennetta. Se tarkoittaa, että kyseinen ilmiö kaventuu merkitseväksi funktioksi ja siltä riistetään sen sattumanvaraisuus. Aivan kuten juliste-esimerkissä myytti köyhdyttää ja ottaa haltuun kyseisen mustan sotilaspojan monimuotoisen elämäntarinan, metafora tekee saman komponenteilleen. Metaforan ”kuva” ei ole enää yksittäinen ja sattumanvarainen, vaan sen tilallisuus on kavennettu, sen monimuotoinen *merkitys* on köyhdytetty *muodoksi*, jotta se voisi olla raaka-aineena toisen tason semiologisessa leikissä. Puhdas kuva puolestaan toimii toisella tavalla, koska se jää semiologisen järjestelmän ensimmäiselle tasolle. Se oikeastaan tavoittelee jäämistä ensimmäisen tason merkitsijäksi, akustiseksi kuvaksi, mutta koska se on kielellinen ilmiö, myös merkitty ja lopulta merkki tulevat siihen mukaan. Ero metaforaan on kuitenkin selvä. Koska puhdas kuva pysyy semiologisen järjestelmän ensimmäisellä tasolla, siinä on voimakkaammin läsnä konkreettinen olemisen tapahtuma. Kun metafora irtautuu ensimmäisestä tasosta, se irtautuu myös aistivoimaisesta olemistapahtumasta kohti käsitteellisempiä kokonaisuuksia.

Yksi tutkimukseni päätehtävistä on osoittaa, että puhtaan kuvan runoudesta on löydettävissä erilaisia muotoja. Luokittelen puhtaan kuvan runon muodot miljöörunouteen, fragmenttirunouteen ja esinerunouteen. Samalla korostan, että näiden eri muotojen väliset erot ovat liukuvia, ja että useimmat niin sanotut puhtaan kuvan runot ovat jonkinlaisia hybridejä näistä kaikista. Aiempi kirjallisuudentutkimus ei ole ottanut aiheeseen mitään kantaa, joten luokittelussani ei ollut muuta teoreettista tukea kuin mitä puhtaan kuvan käsitteestä on ylipäätään kirjoitettu.

Miljöörunolle on tunnusomaista, että siinä lukuisat puhtaat kuvat muodostavat keskenään kokonaisuuden, jonka runon puhuja aistii koko ruumiillaan. Tätä kokonaisuutta voidaan kutsua miljööksi, joka on jakamaton ja yhtenäinen, ja jota ei ole rajattu kehyksiin. Kaikki huomio kohdistuu pois päin runon lyyrisestä minästä, kohti ympäröivää todellisuutta. Kyseessä ei ole dualistinen subjekti-objekti – asetelma, vaan runon puhuja elää maailmaansa sisältäpäin. Subjekti on liukunut kuvaamaansa maailmaan siten, että häntä ei ole juuri enää näkyvässä. Miljöörunossa eteemme piirtyy maailma, jonka erottamattomana osana subjektin kokemukset ovat. Subjekti ei enää katso maailmaa, vaan maailma katsoo itseään subjektin kautta. Tämä tilanne pysyy samana riippumatta siitä, onko runon puhuja osa kuvaamaansa maailmaa vai kertooko hän siitä ulkopuolelta. Näyttämäni runoesimerkit miljöörunoista osoittavat, että puhtaan kuvan runoissa voi olla mukana myös metaforia ja vertauksia niiden menettämättä kuitenkaan kuvamaisuuttaan. Vaikka kaikissa metaforissa irtaudutaan hetkellisesti välittömästä konkreettisesta olemisesta, jotkut niistä toimivat niin, että ne palautuvat takaisin välittömään aistihavaintoon. Ne toimivat siis aistihavainnon täydentäjinä, eivät käsitteellisten merkityskokonaisuuksien synnyttäjinä.

Fragmenttirunoudessa keskitytään ulkoiseen todellisuuteen jos mahdollista vielä voimakkaammin kuin miljöörunoissa. Kun miljöörunoissa aika ajoin huomio kääntyy itse kokijaan, fragmenttirunoissa se pysyy tiiviisti ympäristössä. Nimi ”fragmenttiruno” johtuu runon puhujan tavasta tarkkailla ympäröivää todellisuutta. Fragmenttirunoissa maailmasta ei synnytetä miljöörunojen kaltaista erottamattomaa ykseyttä ja kokonaisuutta, vaan niissä maailma nähdään ikään kuin yksittäisinä paloina, fragmentteina. Fragmentit luetellaan runoissa kaikessa paljauudessaan, ja niiden väliltä puuttuu kaikki tila. Fragmenttirunon voidaan nähdä kerto-va yhdestä ja samasta ajallis-tilallisesta kontekstista, mutta tämän kontekstin ilmiöt näyttävät yksi kerrallaan. Toinen ero miljöörunouteen syntyy runon pu-

hujan havaitsemisessa. Fragmenttirunossa ei ole kokonaisvaltaisen ruumiillista maailmankokemista, vaan siinä on läsnä ainoastaan näköaisti. Vaikka fragmenttirunoissa painotus on vain ulkoisessa todellisuudessa, kokonaisvaltaisen aistimisen puuttuminen tekee siitä miljöörunoa autistisemman ja sulkeutuneemman.

Esinerunous poikkeaa selkeästi sekä miljöö- että fragmenttirunoudesta, koska sille on hyvin tyypillistä käyttää myös kuvaannollisen kielen muotoja, kuten esimerkiksi metaforia ja vertauksia. Tästä huolimatta se on mielestäni luettavissa yhdeksi puhtaan kuvan runon muodoista. Vaikka esinerunoudessa on usein metaforia, ne ovat siinä palvelemassa välitöntä konkreettista kokemusta ilmiöstä. Yksinkertaisesti, ilmiö ei ole metaforan palveluksessa, vaan metafora ilmiön. Esinerunouden metaforat ovat tavallisesti edellä mainitsemiani visuaalisia metaforia, jotka eivät jää käsitteelliselle tasolle, vaan palautuvat takaisin konkreettiseen havaitsemiseen. Esineruno voidaan siis nähdä ikään kuin yhtenä fragmenttirunon fragmenttina, joka tosin välitetään runossa paljon tarkemmin ja moniulotteisemmin. Kun fragmenttirunon yksittäinen fragmentti vain havaitaan, esinerunossa etsitään kohteen koko olemusta. Fragmenttiruno esittää maailman litteän kaksiulotteisesti, kun taas esinerunossa kohteen ympärillä olevassa maailmassa on läsnä kolme ulottuvuutta. Suurin syy esinerunouden luokitteluun yhdeksi puhtaan kuvan runouden muodoista on runon puhujan suhde maailmaan. Esinerunoudessa runon lyyrinen minä ei objektivoi kohdettaan eikä hän yksinkertaista sitä osaksi eläin- tai kasvitieteellistä oppikirjaa, vaan kunnioittaa kohteen omaa olemistapahtumaa ja pyrkii yhdistämään oman olemisensa kohteen olemiseen. Raja katsojan ja katsottavan väliltä häipyä. Näiden kahden olemistapahtuman kohtaamiselle on ominaista, että niiden välinen tilallinen ulottuvuus kutistuu minimiin. Maailma pantterin ja papukaijoiden sekä niiden katsojan ympärillä jää hiljaiseksi.

Olen tutkimuksessani lukenut puhtaan kuvan runoutta fenomenologisena asennoitumisena maailmaan. Erityisesti olen käsitellyt sen suhdetta Edmund Husserlin reduktioista kolmeen, fenomenologiseen-, transsendentaaliseen- ja eideettiseen reduktioon. Huomasin, että eri puhtaan kuvan runouden muotojen ja reduktioiden välillä on huomattavasti yhtäläisyyksiä, mutta myös joitain eroja. Miljöö- ja fragmenttirunouden asennoitumisessa ympäröivään maailmaan on paljon samaa kuin fenomenologisessa- ja transsendentaalisessa reduktiossa, mutta mo-

lemmat ovat puolestaan kaukana eideettisestä reduktiosta. Esinerunous tuntuisi puolestaan olevan lähes täydellisesti eideettisen reduktion asialla.

Kaikkien puhtaan kuvan runouden muotojen yhtäläisyys fenomenologiseen asenteeseen syntyy välittömästi maailmakokemisesta. Fenomenologiassa käytetään termiä immanenssi, mikä tarkoittaa, että tietoisuuteen kaapataan vain sellaiset ilmiöt, jotka ovat välittömästi sen tavoitettavissa. Tämä näkyy puhtaan kuvan runoissa triviaaleilta tuntuvien ilmiöiden nostamisessa olemistapahtuman keskipisteeseen. Fenomenologisen reduktion osaset – noesis ja noema – ovat mukana miljöö- ja fragmenttirunoissa siten, että edellinen on niissä implisiittisesti, jälkimmäinen eksplisiittisesti. Fragmentti – ja miljöörunot eivät mene yksiin fenomenologisen reduktion kanssa siinä vaiheessa, kun puhutaan itsereflektiosta. Epoché sekä fenomenologinen – ja eideettinen reduktio edellyttävät introspektiota, oman tietoisuuden ja havaitsemisen tarkkailua. Tällaista reflektiota ei ole näkyvissä miljöö- eikä varsinkaan fragmenttirunoudessa. Toinen eroavaisuus liittyy ruumiillisuuteen. Husserl ottaa reduktioissaan kyllä huomioon ihmisen ruumiillisen olemassaolon, mutta jättää sen taka-alalle keskittyessään tietoisuuteen. Miljöörunossa taas ei ole tärkeää niinkään tietoisuus kuin kokonaisvaltaisen aistivoimainen kokemus maailmasta. Näin ollen miljöörunoa voitaisiin pitää eräänlaisena ruumiillisena versiona fenomenologisesta reduktiosta, ottaen tietenkin huomioon runouden omat taiteelliset erityispiirteet. Fragmenttiruno eroaa myös fenomenologisesta reduktiosta suhteessa ruumiillisuuteen, mutta eri tavalla. Fragmenttirunossa ruumis ei ole puolestaan eksplisiittisesti näkyvissä mitenkään muuten kuin näköaistin muodossa.

Miljöörunon lyyrinen minä toteuttaa omaa olemassaoloaan lähes täydellisen samankaltaisesti Husserlin transsendentaaliseen reduktioon asettamien tavoitteiden kanssa. Miljöörunoudessa saavutetaan filosofisten käsitteiden mielessä ristiriitainen tila, transsendenssi immanenssissa, joka on edellytys transsendentaaliseen reduktioon. Vaikka transsendenssi ja immanenssi ovat käsitteinä toistensa vastakohtia, miljööruno kykenee yhdistämään ne. Tämä tarkoittaa käytännössä, että miljöörunon lyyrinen minä saavuttaa välittömien ja immanenttien kokemusten avulla intuitiivisen yhteyden muuhun maailmaan. Hän ei saavuta sitä vain suhteessa muihin ihmisiin, vaan hän kykenee välittömän konkreettisista lähtökohdista huolimatta (tai tässä tapauksessa juuri siksi) tavoittamaan yhteyden rajattomaan maailma-avaruuteen, tekemään minun maailmastani meidän maail-

mamme. Ratkaisevaa siinä on – kuten transsendentaalisessa reduktiossa – oman psyyken sulkeistaminen. Näin hän kykenee kokemaan maailman ilman oman valmiiksi luulotellun minänsä muodostamia raja-aitoja.

Fragmenttiruno on transsendentaalisen reduktion kannalta mielenkiintoinen, koska se toisaalta toteuttaa tämän täydellisesti, mutta toisaalta toimii sen vastakohtana. Kuten aiemmin mainitsin, fragmenttirunon lyyrinen minä kiinnittää jopa miljöörunoa vähemmän huomiota omaan havaitsevaan minäänsä. Transsendentaalisessa reduktiossa tapahtuva psyyken sulkeistaminen on siis läsnä myös fragmenttirunossa. Fragmenttirunon puhuja ei kuitenkaan tavoita rajatonta maailmaa samalla tavalla kuin miljöörunoudessa, koska hän ei aisti maailmaa koko ruumiillaan, vaan pelkästään näkevällä silmällä. Tässä mielessä fragmenttirunon lyyrinen minä kääntää selkänsä maailmalle, eikä kykene kokemaan sitä immanentisti eikä näin ollen myöskään transsendentaalisesti.

Esinerunous on eideettisen reduktion tavoin etsimässä ilmiöiden olemuksia, eli eidoksia. Siinä on mukana luonnollisesti myös fenomenologisen reduktion noesis, mutta toisin kuin miljöörunoudessa, esinerunous ei pysähdy noemaan, vaan jatkaa matkaansa kohti eidosta. Näin esinerunous välttää jäämisen deskriptiivisyyden asteelle ja yrittää eideettisen reduktion tavoin päästä intuitiivisesti maailman muuttumattomien rakenteiden äärelle. Noesis näkyy esinerunoudessa siinä, että ilmiöön suhtaudutaan ilman ennakkokäsityksiä, ilman luonnontieteellisten faktojen taakkaa. Tällöin katsottava näyttäytyy omilla ehdoillaan, jolloin näemme sen täydempänä ja todempana kuin mitä ennakkokäsityksiemme reunustama katsominen olisi antanut ymmärtää. Esinerunouden tavoittelema eidos ei ole kuitenkaan mikään täydellisesti saavutettavissa oleva tarkka-rajainen ilmiö. Me voimme saada siitä intuitiivisesti viitteitä, mutta se tapahtuu ainoastaan keskittymällä immanentteihin ilmiöihin, suhtautumalla ilmiöihin sellaisenaan

Puhtaan kuvan runous avaa runsaasti tutkimusaiheita, joita pro-gradu – työn mittakaavassa en ole voinut käsitellä. Vaikka vertaan tutkielmassani puhtaan kuvan runoutta vain Edmund Husserlin fenomenologiaan, uskon, että myös monien muiden fenomenologien filosofiassa olisi puhtaan kuvan kannalta kiinnostavia piirteitä. Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologia toisi varmasti runsaasti uusia elementtejä etenkin miljöörunouden tutkimiseen. Hänen filosofiastaan voisi löytyä se ruumiillisuuden vaatimus, joka Husserlin reduktioista jäi miljöö-

runouden yhteydessä puuttumaan. Toisaalta myös Gaston Bachelardilla sekä Martin Heideggerilla on taiteen filosofiaan liittyviä kirjoituksia, jotka voisivat toimia välineinä puhtaan kuvan runouden tutkimiselle. Etenkin Bachelardin Tilan poetiikka sekä Heideggerin Taideteoksen alkuperä tuovat aiheeseen mielenkiintoisia näkökulmia.

Vertaan puhdasta kuvaa kuvaannollisista kielenkäytön muodoista lähinnä metaforaan. Kuitenkin vielä metaforaakin kiinnostavampi figuuri puhtaan kuvan kannalta on metonymia. Vaikka metonymia kuuluu figureihin, sen voidaan katsoa olevan tietyllä tavalla jossain metaforan ja puhtaan kuvan välimaastossa: metonymia on luettavissa kirjaimellisesti ja konkreettisesti, mutta kuitenkin se sanoo jotain enemmän. Se ylittää konkreettisen tilanteen, jonka se meille konkreettisella kielenkäytöllään tuo. Tärkeäksi kysymykseksi nousee, onko puhtaassa kuvassa aina löydettävissä metonymista jatkuvuutta. Kertooko myös puhdas kuva aina jotain enemmän kuin oman tilanteensa? Jos näihin kysymyksiin vastaa myöntävästi, on tunnustettava, että mitään *puhdasta* kuvaa ei ole olemassakaan. Kaikesta tästä voidaan joka tapauksessa huomata, että puhtaan kuvan runouden tutkimus on vasta alkutekijöissään, jos edes siellä.

LÄHTEET

primäärilähteet:

Anhava, Tuomas 1971. *Oikukas tuuli*. Toinen kokoelma japanilaisia tankoja. suom. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava

Anhava, Tuomas 1976. *Kuuntelen, vieras*. Valikoima klassillisia japanilaisia tankarunoja. suom. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava

Bolgár, Mirja 1975. *Sanat että tietäisimme. Kymmenen ranskalaista runoilijaa toim.* Mirja Bolgár. suom. Mirja Bolgár, Tuukka Kangasluoma, Väinö Kirstinä, Jussi Kylätasku, Pekka Parkkinen, Aale Tynni. Helsinki-Porvoo: WSOY

Carpelan Bo 1983. *Elämä jota elät*. Valitut runot 1946-1983. toim. ja suom. Tuomas Anhava. Keuruu: Otava

Enckell, Rabbe 1965. *Det är dags*. Helsingfors: Söderström.

Hopkins, Gerard Manley 1970. *The Poems of Gerard Manley Hopkins*. ed. W.H. Gardner, N.H. MacKenzie. London, Oxford, New York: Oxford University Press

A) **Nieminen, Pertti 1975.** *Po Chü-i: Korotan ääneni ja laulan*. suom. Pertti Nieminen. Keuruu: Otava.

B) **Nieminen, Pertti 1975.** *Virralla. Kiinan runoutta IV*. suom. Pertti Nieminen. Keuruu: Otava.

Nieminen, Pertti 1987. *Veden hohde, vuorten värit. Kiinan runoutta*. suom. Pertti Nieminen. Keuruu: Otava

Perse, Saint-John 1960. *Eloges*. Paris: Gallimard

Pound, Ezra 1956. *Personae*. London: The University Press Glasgow

Rasa, Risto 1974. *Hiljaa, nyt se laulaa*. Helsinki: Otava

Rasa, Risto 1987. *Taivasalla*. Keuruu: Otava.

Rilke, Rainer Maria 2004. *Tahto tahtojen/ Der Große Wille*. suomennokset Eve Kuismin. Keuruu: Otava

Saarikoski, Pentti 1962. *Mitä tapahtuu todella?* Helsinki: Otava

Tolstoi, Leo 1999. *Anna Karenina*. Hämeenlinna: Karisto Oy

Williams, William Carlos 1951. *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams*. Scranton: The Haddon Craftsmen

Williams, William Carlos 1950. *The Collected Later Poems of William Carlos Williams*. Scranton: The Haddon Craftsmen

Williams, William Carlos 1999. *Kevät ja kaikki*. suom. Markus Jääskeläinen. Helsinki: Kustannusliike Nihil Interit

sekundäärilähteet:

Aristoteles 1977. *Runousoppi*. suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava

- Barthes, Roland 1957.** Mythologies. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard 1999.** Figures IV. Paris: Seuil
- Hosiaisuoma, Yrjö 2003.** Kirjallisuuden sanakirja. Helsinki: WSOY
- A) Husserl, Edmund 1928.** Logische Untersuchungen. Erster Band. Prolegomena zur reinen Logik. Halle A.D.S. : Max Niemeyer.
- B) Husserl, Edmund 1928.** Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. I.Teil. Halle A.D.S: Max Niemeyer.
- A) Husserl, Edmund 1970.** The Crisis of European Sciences. transl. David Carr. ed. John Wild. Evanston: Northwestern University Press.
- B) Husserl, Edmund 1970.** Logical Investigations. transl. J.N. Findlay. Routledge & Kegan Paul: London and Hale
- Husserl, Edmund 1973.** Die Idee der Phänomenologie. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Husserl, Edmund 1976.** Ideen zu reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie. The Hague: Martinus Nijhoff
- Husserl, Edmund 1981.** Husserl, Shorter Works. ed. Peter McCormick, Frederick A. Elliston. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- A) Husserl, Edmund 1982.** Collected Works, Vol.2: Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: 1. book: General introduction to a pure phenomenology. transl. F. Kersten. The Hague: Nijhoff
- B) Husserl, Edmund 1982.** Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Hamburg: Felix Meiner Verlag
- Husserl, Edmund 1995.** Fenomenologian idea, viisi luentoa. Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen, Hannu Sivenius. Helsinki: Loki-kirjat.
- Husserl, Edmund 2002.** Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I. Stuttgart: Philippe Reklam Jun.
- Juntunen, Matti 1986.** Edmund Husserlin filosofia. Mänttä: Mäntän kirjapaino Oy.
- Kantokorpi, Mervi; Lyytikäinen, Pirjo; Viikari, Auli 1990.** Runousopin perusteet. Vammala: Vammalan kirjapaino
- Kantola, Janna 2001.** ”Runoja, metaforia ja symboleja.” Artikkeliteoksessa ”Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä”, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Kinnunen, Aarne 1984.** ”Jumalaton avaruus” Parnasso 7/1984. Helsinki: Yhtyneet kuvalehdet
- Korsisaari, Eva Maria. 2001** ”Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia.” Artikkeliteoksessa ”Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä”, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala: Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Lakoff, George 1980.** Metaphors we live by. Chicago: The University of Chicago Press
- Merleau-Ponty, Maurice 1993.** Silmä ja mieli. suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Taide
- Richards, I.A. 1950.** The philosophy of Rhetoric. New York: Oxford University Press

Richards, I.A. 1956. Practical Criticism: A study of literary judgment. London: Oxford University Press

Wéllek, Rene 1942. Theory of Literature. Harcourt: Brace&World.

