

”Carmen, mene ja taiteile maailman lankoja pitkin”

Saila Susiluodon *Carmen* metalyyrisenä allegoriana

Sanna Sillankorva

Pro gradu -tutkielma

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän Yliopisto

Syksy 2012

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Sanna Sillankorva	
Työn nimi – Title ”Carmen, mene ja taiteile maailman lankoja pitkin” Saila Susiluodon <i>Carmen</i> metalyyrisenä allegoriana	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Lokakuu 2012	Sivumäärä – Number of pages 108
Tiivistelmä – Abstract <p>Pro gradu -tutkielmassani luen Saila Susiluodon <i>Carmenia</i> (2010) metalyyrisenä allegoriana: narratiivisena vertauskuvallisena jatkumona, joka kertoo runoudesta ja omasta rakentumisestaan. Lähtökohtana on ajatus, että runojen nimikkopuhujana toimiva Carmen on eräänlainen runon ruumiillistuma. Tarkastelen, mitä metalyyrinen allegoria paljastaa runon luonteesta sekä suhteesta runoilijaan ja muihin taiteisiin. Tutkin, mikä on runon tehtävä ja paikka maailmassa ja miten ne kytkeytyvät runon puhujan sukupuoleen. Samalla pyrin havainnoimaan, millaisin keinoin metalyyristä allegoriaa rakennetaan.</p> <p>Luentani teoreettisena viitekehystenä on metalyriikka, johon muut keskeiset käsitteet suhteutetaan. Erityisesti hyödynnän Eva Müller-Zetzelmannin metalyriikan typologiaa ja sen suomalaisia sovellutuksia. Keskeiseksi analyysin välineeksi nousee myös roolirunon hierarkkinen mallinnus. Yhtenä tutkimuksen tavoitteena on havainnoida, miten metalyriikka ja rooliruno kytkeytyvät toisiinsa teoksessa. Metonymian lukutavan avulla tavoitetaan ketjuuntuvat ja varioituvat runokuvat, jotka rakentavat teoksen sisäisiä jatkumoa ja luovat siten metalyyristä allegoriaa. Muita keskeisiä käsitteitä metalyyrin tavoittamiseksi ovat inter- ja autotekstuaalisuus sekä intermediaalisuus.</p> <p>Analyyysi osoittaa, että Carmenin kasvu kielettömästä koneesta omaääniseksi subjektiksi voidaan lukea runon vaiheina sen luomisesta aina vastaanottoon asti. Carmenin kuvitettu mieli, intertekstuaalisuus ja kielellisyys asettuvat kuvaamaan runon olemusta. Runoudesta puhutaan paljon intermediaalisilla viittauksilla tanssiin, lauluun ja visuaalisuuteen. Roolirunon hierarkkinen mallinnus liittyy erityisesti runoilijan ja runon suhteeseen sekä Carmenin tiedostumiseen itsestään tekstinä. Erityisen paljon runoudesta paljastaa Carmenin suhde kieleen ja sen yleisiin lainalaisuuksiin. Keskeisiksi metalyyriseksi teemoiksi nousevat kirjoittamisen vaikeus ja hurmos sekä runouden kyky vastustaa poissaoloa ja kuolemaa. Tutkimus myös todistaa, että rooliruno voi toimia metalyyrisenä strategiana.</p>	
Asiasanat – Keywords metalyriikka, rooliruno, allegoria, metonymisyys, intertekstuaalisuus, intermediaalisuus, autotekstuaalisuus	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto; Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1	Johdanto.....	3
1.1	<i>Carmen</i> ja tutkimuksen lähtökohdat.....	3
1.2	Tutkimuskysymykset ja työn eteneminen	4
2	Teoreettinen tausta.....	6
2.1	Metalyriikasta	6
2.1.1	Metalyriikan määritelmä ja luonne.....	6
2.1.2	Muita näkökulmia metalyriikkaan.....	10
2.1.3	Metalyriikan luokittelu	13
2.2	Roolirunosta	16
2.2.1	Roolirunon piirteitä.....	18
2.2.2	Roolirunon hierarkkinen mallinnus	20
2.2.3	Miten roolirunon hierarkia havaitaan	23
2.3	Metalyyrinen allegoria ja metonyyminen lukutapa	24
2.3.1	Metalyyrinen allegoria.....	24
2.3.2	Metonyyminen lukutapa	26
3	<i>Carmenin</i> luominen	30
3.1	Ja Tekijä loi <i>Carmenin</i>	30
3.2	Kyborgin ja naisen osa	33
3.3	Kuoro sanansaattajana	38
4	<i>Carmenin</i> kieli ja kasvu	42
4.1	Käännöskoneesta itseilmaisuun	42
4.2	Sisin binäärilukua ja kirjaimia	49
4.3	Sanat jostakin ylempää	52
5	Suhde sanoihin.....	59
5.1	Kielen sopimuksenvaraisuus	59
5.2	Pakeneva ja väkivaltainen kieli	62
5.3	Kielen hurmaa: tanssi, laulu ja visuaalisuus	71
6	Kohti loppua	81
6.1	<i>Carmen</i> hyväksyy itsensä	81
6.2	<i>Carmen</i> kuolee, runo elää	87
6.3	Teos on valmis.....	91
7	Päätäntö	99
	Lähteet	105

1 Johdanto

1.1 *Carmen* ja tutkimuksen lähtökohdat

Sanottiin: nimesi on Carmen, mene ja taiteile maailman lankoja pitkin, olet lempeä kone, luotu rakastamaan kaikkea mutta et yhtä ainoaa. Olet hehkuvia lankoja, kirkkaina hohtavia muovinpätkiä, mieli kuvista ja sävelistä tehty, askel kevyt, mene, mene.
(*Carmen*, avausruno.)

Näillä sanoilla saatetaan matkaan yksi runon puhujista Saira Susiluodon teoksessa *Carmen* (2010). George Bizet'n oopperaan pohjaava runoteos kuvaa vapauden ja rakkauden ristiriitaa. Se kertoo tarinaa Carmenista, joka rakastaa kahta miestä mutta kieltäytyy sitoutumasta. *Carmen* ei kuitenkaan ole vain oopperan toisinto eikä ainoastaan runoja rakkaudesta. Teos kiertyy myös runouden ja kielen kysymysten ympärille. Kun runo puhuu runoudesta ja viittaa omaan rakentumiseensa, on kysymys metalyyrisyydestä. Metalyyrisyys voi ilmetä monella tapaa: Runo voi viitata itseensä ja omaan rakentumiseensa tai toisiin teksteihin ja taiteisiin. Se voi olla metalyyrinen myös teemojensa kautta puhumalla esimerkiksi tekijyydestä, vastaanotosta tai asemastaan yhteiskunnassa.

Susiluoto tuo nykyaikaan teoksensa kehyksenä toimivan Bizet'n *Carmen*-oopperan. 1800-luvun Espanjaan sijoittuneen intohimodraaman näyttämönä toimii nyt suomalainen ostoskeskus ja kaupunkilähiö. Bizet'n soturi Don José muuntuu ostoskeskuksen vartijaksi Joseksi ja talonpoikaistyttö Micaëla tavalliseksi Mikaelaksi. Flamencotanssija Carmen taiteilee Susiluodon kokoelmassa ostoskeskuksen trapetseilla. Hän saa pauloihinsa niin Josen kuin Esc.:n, jolla viitataan oopperan Escamillo-nimiseen härkätaistelijaan. Bizet'n oopperassa José surmaa lopulta raivon vallassa Carmenin, koska tällä on suhde myös toiseen mieheen. Runokokoelman Carmen ihastuu vastaavasti Esc.:iin ja saa surmansa Josen puukosta. Taustalla vaikuttaa avausrunossa mainittu Tekijä, ja usein suunvuoron saavat erilaiset kuorot.

Intertekstuaalinen pohjautuminen oopperaan tuo runoteokseen merkityksellisen metatason. Nyt kuva Carmenista kuitenkin syvenee ja saa uusia ulottuvuuksia suhteessa subtekstiinsä. Carmen on vahvasti feminiininen puhuja mutta ei jää vain oopperan vietteleväksi tanssijattareksi. Teos näyttää nimikkopuhujansa luomisen ja lähettää tämän maailmaan vielä kieltä taitamattomana. Uusi Carmen on keinoihosta ja virtapiireistä koottu kyborgi, jonka

tajunta on täytetty kuvin ja sävelin. Vähitellen Carmen oppii kieltä ja kasvaa samalla myös subjektina. Kehitys ilmenee esimerkiksi kysymyksinä sanojen ja todellisuuden suhteesta sekä tiedostumisena omasta luonteesta kirjoitettuna roolina. Kun runon puhuja pohtii omaa kieltään ja tekstuaalista rakentumistaan, viedään lukijakin metalyyristen teemojen äärelle.

Metalyyrisyydestä vihjaavat myös *Carmenin* tekstuaaliset rakenteet ja viittaussuhteet. Teos koostuu pääasiassa monologimuotoisista roolirunoista, jotka asettuvat dialogiin keskenään. Niiden puhujina vuorottelevat enimmäkseen Carmen, Jose, Mikaela ja kuorot. Rooliruno tekniikkana viittaa jossakin roolissa puhumiseen ja asettaa puhujan siten uuteen valoon: kuka oikeastaan puhuu ja kuka hallitsee vaihtelevia puhetilanteita? Roolirunon ajatellaan rakentuvan hierarkkisesti niin, että puhujatasoa ylempänä on hahmotettavissa jokin ylempi runon kokonaistilannetta organisoiva taso. Erityisen kiinnostavalta tässä suhteessa näyttää *Carmenin* ja Tekijän välinen yhteys, josta toisinaan annetaan viitteitä. Puhujista keskityn *Carmeniin*, sillä juuri hänen kauttaan reflektoidaan runouden luonnetta. Tarpeen mukaan analyysissä nousevat esiin myös muiden puhujien näkökulmat.

Runoissa tehdään intertekstuaalisia viittauksia oopperan lisäksi muun muassa Raamattuun. Teos luo yhteyksiä myös itsensä sisällä, mitä kutsutaan autotekstuaalisuudeksi. Autotekstuaalisuutta rakentavat samoina tai muunneltuina toistuvat runokuvat, jotka muodostavat metonyymisiä ketjuja. Silmiinpistävää on myös taiteidenvälisyys ja intermediaalisuus: tanssi, musiikki ja kuva näyttäisivät yhtyvän runoon erityisesti *Carmenin* puhuessa. Toistuva metonyyminen kuvasto, intertekstit, autotekstuaalisuus ja intermediaalisuus viittaavat siis metalyyriseen kehittelyyn *Carmenissa*. Yhdessä roolirunomuodon kanssa ne rakentavat teoksen läpäisevän narratiivisen jatkumon, joka vie tulkintaa metalyyrisyyden suuntaan.

Herääkin kysymys, voisiko *Carmenissa* olla kyse allegoriasta, joka kääntää *Carmenin* vaiheet kuvaamaan runon vaiheita ja olemusta. Voitaaisiinko *Carmenia* siis ajatella metalyyrisenä allegoriana? Jo *Carmenin* nimi ehdottaa lukemaan häntä runon ruumiillistumana, sillä latinan sana *carmen* merkitsee laulua ja runoa. Saira Susiluoto on *Parnassoon* kirjoittamassaan vastineessa todennut *Carmenin* olevan metafora kirjailijuuteen kasvamisesta (ks. Susiluoto 2010a, 6). Myös tämä virittää ajattelemaan *Carmenin* tarinaa laajentuneena vertauskuvallisena metaforana, kokonaisena allegoriana.

Susiluoto tunnetaankin tavastaan kirjoittaa kokonaisrakenteeltaan monikerroksisia teoksia, joissa eri elementit toistavat ja varioivat itseään. Kun *Carmen* sai vuoden 2011 Einari Vuorela

-runopalkinnon, teosta kiitettiin erityisesti siitä, miten se tuo yhteen menneen mytologian, tulevaisuuden myytit ja nykyisyyden todellisuuden. Metalyyrisiä, intertekstuaalisia ja sarjallisia aineksia löytyy myös Susiluodon aiemmista teoksista. Esimerkiksi *Siivekkäät ja hännäkkäät* (2001) ja *Huoneiden kirja* (2003) rakentuvat satunarratiiville, kun taas *Auringonkierto* (2005) on eräänlainen naisodysseia. Teoksessa *Missä leikki loppuu* (2007) kahden nimetyn puhujan kautta risteävät lyyrinen runo ja proosaruno. Susiluodon viimeisin teos *Dogma* (2012) on runoelma, joka hyödyntää elokuvallisuutta.

Susiluotoa pidetään uudistusvoimaisena nykyrunoilijana. Hän on tullut tunnetuksi ennen kaikkea proosarunoilijana, mutta hänen myöhemmät runonsa tuovat yhä enenevässä määrin yhteen runouden eri muotoja. Keskeisimpinä teemoina Susiluodon tuotannossa toistuvat tyttöys, naiseus ja rakkaus. Hänellä on hyvin tunnuspiirteinen runokuvasto, joka yleensä siirtyy teoksesta toiseen. Susiluodon tuotantoa ei kaikesta huolimatta ole juuri tutkittu: tähän mennessä tutkimuksen kohteena on ollut koheesio ja koherenssi *Siivekkäissä ja hännäkkäissä* (Walldén 2008).

Metalyyrisyyttä löytyy kaikkien aikakausien runoudesta, mutta sitä on tutkittu vain vähän systemaattisesti. Outi Ojan (2004, 7) mukaan tätä voidaan pitää hämmästyttävänä siksikin, että metalyyrisyyden rinnakkaisilmiöitä metafiktiota ja metadraamaa on tutkittu viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana paljon. Väitöskirjassaan (Oja 2009) hän kirjoittaa metalyyrisyyden teeman korostuneen suomalaisessa nykylyriikassa. Viime vuosina sen käsittely on lisääntynyt myös suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Suomalainen tutkimus pohjaa vahvasti itävaltalaisen Eva Müller-Zettelmannin (2000 & 2003) teoriaan. Esimerkiksi Anna Hollstenin (2004) väitöstutkimus Bo Carpelanin kirjallisuuskäsityksestä, Leena Kaunosen (2001) väitöskirja Haavikon *Talvipalatsista* ja jo mainittu Outi Ojan (2009) väitöskirja suomalaisesta metalyriikasta toimivat taustalukemistonani. Aiheesta on myös tehty muutamia pro gradu -tutkielmia. Esimerkiksi Johanna Nordling (2005) tarkastelee runon puhujan metalyyrisiä strategioita Sirkka Turkan teoksessa ja Noora Koistinen (2006) metalyyrisyyttä Tomi Kontion *Taivaanlatvassa* -kokoelmassa.

Niin ikään roolirunolla on kauas historiaan ulottuvat juuret. Metalyyrisyyden tavoin senkin käyttö on lisääntynyt suomalaisessa nykyrunoudessa. Roolirunoa hyödynnetään ennen kaikkea sarjallisuutta luovana tekniikkana (Haapala 2005, 19). Roolirunon ja metalyyrisyyden kytkeytymisestä yhteen on suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa joitakin mainintoja (ks.

esim. Oja 2010), mutta niiden kietoutumista toisiinsa ei ole kartoitettu syvällisemmin. Siksi onkin kiinnostavaa katsoa, miten ne liittyvät toisiinsa *Carmenissa*.

1.2 Tutkimuskysymykset ja työn eteneminen

Tutkimuksessani teen *Carmenista* luennan metalyyrisenä allegoriana. Luen teosta runollisena vertauskuvallisena kertomuksena, jossa Carmenin vaiheet peilaavat runon vaihteita ja olemusta. Ennen kaikkea haluan luennallani selvittää, mitä *Carmen* kertoo runoudesta ja sen luonteesta: Mikä on runoilijan ja runo suhde, entä miten runo vertautuu muihin taiteisiin? Mikä on runon tehtävä ja paikka maailmassa? Entä mikä merkitys on Carmenin sukupuolella? Samalla pyrin havainnoimaan, millaisin keinoin metalyyristä allegoriaa runoilijaksi ja runoksi kasvamisesta rakennetaan. Mikä merkitys on roolirunon ja metalyyrisyyden yhdistymisellä, ja voidaanko rooliruno ymmärtää nimenomaan metalyyrisyyttä tuottavana strategiana? Tutkimukseni on teoskohtainen, mutta haluan osallistua sillä laajempaan keskusteluun siitä, miten metalyyrisyys ilmenee ja mitä se merkitsee.

Käytännössä tarkastelen, miten Carmenin runoissa metalyyrisyys todentuu sekä eksplisiittisesti sisällössä että implisiittisesti rakenteissa. Tutkin Carmenin kehitystä ja suhdetta sanoihin, jolloin erilaiset kielen ja runokielen ongelmat ja mahdollisuudet nousevat esiin. Carmenin kehityksessä olennaiseksi nousee hänen suhteensa toisiin, erityisesti teoksen miehiin ja Tekijä-hahmoon. Tarkastelen Carmenia roolirunon puhujana, joka ajoittain havahtuu huomaamaan oman roolinsa. Kysymykset sanojen alkuperästä ja suhde Tekijään nousevat esiin erityisesti tässä ja vievät huomion puhujan tekstuaaliseen rakentumiseen. Tarkastelen runouteen viittaavia kielikuvia ja alluusioita, joilla teos vie huomion tekstuaalisuuteensa. Intermediaaliset viittaukset muihin taiteisiin nousevat myös käsittelyyn. Runon rakenteista implisiittisesti hahmottuvaa metalyyrisyyttä voidaan tuottaa esimerkiksi rytmillä, nonsensellä ja pastisseilla, ja pyrinkin kiinnittämään huomiota näiden merkitykseen allegoriassa.

Luennassani hyödynnän metalyyriikan ja roolirunon teorioita. Havainnoimalla metalyyrisiä piirteitä ja roolirunon hierarkiaa sekä niiden leikkauspisteitä vien tulkintaa allegoriselle tasolle. Runot eivät välttämättä yksinään näyttäytyisi metalyyrisinä, vaan ne ovat sitä suhteessa toisiinsa. Juuri tähän perustuu metonyyminen lukutapani, joka on runojen

jatkumollista lukemista. Metonymisyys huomioi myös teoksen sisäiset jatkuvuudet ja intertekstuaaliset yhteydet toisiin teksteihin.

Teoreettista taustaa käsittelevässä luvussa täsmentyvät käyttämieni teorioiden tärkeimmät käsitteet ja ydinkysymykset. Keskeisenä metalyyrisenä kontekstina ovat Eva Müller-Zetzelmannin (2000 & 2003) teoria ja sen suomalaiset sovellutukset. Suhteutan tutkimukseni muut keskeiset käsitteet metalyriikkaan. Esimerkiksi intertekstuaalisuus ja sen erityistapaukset intermediaalisuus ja autotekstuaalisuus määrittyvät metalyriikan alaisiksi strategioiksi.

Roolirunoudesta keskeisimmiksi nousevat Katja Seudun (2009) ja Vesa Haapalan (2005) teoretisoinnit. Metalyyrisenä allegoriana lukeminen edellyttää myös allegorisuuden tarkastelua: mitä allegoria eri aikoina on merkinnyt, ja miten se tässä tutkimuksessa mielletään? Edellä mainittujen teoreettisten tulokulmien lisäksi analyysissä nousee esiin myös muita teorioita ja teoreetikkoja, joiden ajatukset toimivat ennen kaikkea tulkinnan apuvälineinä. Viittaa esimerkiksi Julia Kristevaan, Donna Harawayhin ja Maurice Blanchotiin.

Analyysi etenee pääasiassa kronologisesti Carmenin kehitystä seuraten. Metalyyrinen allegoria lähtee liikkeelle Carmenin luomisesta. Kolmannessa luvussa luomisen ohella pohditaan Carmenin roolia naisena ja kyborgina runouden maailmassa. Neljännessä luvussa keskiössä on Carmenin kielen kehittyminen ja se, miten hän samalla tulee tietoiseksi omasta kielestään ja kirjoitetusta luonteestaan. Viidennessä luvussa luodetaan Carmenin suhtautumista sanoihin ja niiden mahdollisuuteen kuvata todellisuutta. Pakenevaa kieltä paikataan esimerkiksi visuaalisuudella. Viimeisessä analyysiluvussa tarkastelen, mitä Carmenin kuolema merkitsee allegorian kannalta. Teoksen viimeiset runot ovat erityisen kiinnostavia: ne tiivistävät itseensä Carmenin matkan ja merkityksen.

2 Teoreettinen tausta

2.1 Metalyriikasta

Metalyriikka on viitekehys, jota vasten luen *Carmenia*. Metalyriikkaa ja sille luonteenomaisia piirteitä voidaan määritellä suhteessa enemmän tutkittuun metafiktioon. Metalyriikan määrittely ei kuitenkaan ole helppoa tai yksiselitteistä. Monet määrittelyongelmista kietoutuvat itserefleksiivisyyden problematiikan ympärille: mikä on metalyriikasta itseviittaavutta ja mikä vain runon puhujan itsereflektiota? Erityisesti nostan esiin kotimaisen metalyriikan tutkimuksen näkökulmia, kysymyksiä ja ongelmakohtia. Yksi tapa käsitteellistää metalyriikkaa on Eva Müller-Zettelmannin typologia: se auttaa jäsentämään metalyriikan eri ilmenemismuotoja.

2.1.1 Metalyriikan määritelmä ja luonne

Metalyriikalla tarkoitetaan runoutta, joka tavalla tai toisella käsittelee runoa tai sen fiktiivistä luonnetta (Hollsten 2004, 22). Metalyriikalla on lähes yhtä monta määritelmää kuin sillä on tutkijaakin. Runoudessa on aina ollut metalyriisiä piirteitä, mikä tekeekin metalyriikasta haastavan tutkimuskohteen. Toisaalta metalyriikan määrä on kasvanut viime vuosina sekä kansainvälisellä että suomalaisella runokentällä. Tätä voidaan pitää postmodernin yhtenä juonteena. Metalyriikalle rinnasteisen metafiktioin kohdalla nimittäin ajatellaan, että postmoderni tuottaa romaaneihin refleksiivisyyttä ja tutkimukseen sellaisen otteen, joka havaitsee tuon refleksiivisyyden (Hallila 2006, 66). Tietyin varauksin voidaan ajatella, että sama pätee myös runoudessa.

Usein metalyriikkaa määritellään suhteessa proosan ja draaman rinnakkaisiin ilmiöihin metafiktioon ja metadraamaan. Ne ovatkin hedelmällisiä vertailukohtia metalyriikalle, joskin lajit jossain määrin eroavat lähtökohdiltaan siinä, mihin ne itseviittaavuudellaan pyrkivät. Metalyriikan sukulaisuus metafiktioon ja metadraaman on hyvä nostaa esille senkin vuoksi, että *Carmen* on proosa- ja roolirunon lajien hybridi, jossa on vahvasti oopperasta juontuvia draamallisia aineksia.

Kirjallisuudentutkimuksen meta-alkuiset termit ovat läheisessä suhteessa toisiinsa. Ne juontuvat kreikankielisestä *meta*-sanasta, joka saa muun muassa merkitykset jälkeen, muuntuva, yläpuolella oleva, takana ja vieressä oleva (Wales 1990, s. v. *meta*-). Meta on siis aina olemassa vain suhteessa johonkin tarkoitteeseen. Metakielellä tarkoitetaan merkkijärjestelmää, jolla puhutaan jostakin toisesta tai samasta kielestä sisältönä, objektikielenä. (Wales 1990, s. v. *metalanguage*). Formaali metakieli pyrkii kertomaan eksaktimmin tarkoitteenaan olevasta luonnollisesta kielestä.

Metatasoista puhuminen on levinnyt lähes kaikkiin taiteenlajeihin (Oja 2004, 6). Taiteen metatasot ovat siinä mielessä tieteellisestä metatasosta poikkeavia, että ne tuotetaan teoksen sisässä taiteen omilla keinoilla ja niillä pyritään jonkinlaiseen esteettiseen itserefleksiivisyyteen. Metafiktioita tutkinut Mika Hallila kirjoittaa, ettei metafictionin suhdetta fiktion voidaan suoraan rinnastaa metakielen ja kielen väliseen suhteeseen. Fiktiossa ilmaistu metapuhe nimittäin sisältyy siihen samaan fiktiiviseen diskurssiin, jossa se esitetään. (Hallila 2004, 210.) Tämä pätee myös metalyriikassa, jossa runo puhuu runoudesta omalla kielellään. Kun runon puhuja kommentoi runoa, kommentti on sekä metalyriikkaa että lyriikkaa. Ei voidakaan sanoa, missä lyriikka loppuu ja missä metalyriikka alkaa, vaan ne kietoutuvat toisiinsa tiiviisti. (Oja 2004, 7.)

Metalyriikka on aina runoutta eli sen ulkopuolelle rajataan ei-fiktiiviset lyriikkaa käsittelevät tekstit. Esimerkiksi runoilijan kirjoittamat esseet poetiikastaan tai ei-fiktiiviset runojen selitykset lasketaan korkeintaan parateksteiksi. (Oja 2004, 8.) Tutkijat ovat eri mieltä siitä, missä määrin niitä voidaan käyttää avaamassa metalyriikkaa. Esimerkiksi Eva Müller-Zettelmann näkee päätekstin ulkopuoliset paratekstit tulkinnallisina apuvälineinä, jotka voivat ilmaista metalyyrisiä intentioita mutta eivät itse ole metalyriikkaa (Müller-Zettelmann 2003, 154). Carmenin lopussa olevaa Lainaukset ja selitykset -osiota on päätekstin tekstin ulkopuolinen parateksti, jota hyödynnän toisinaan analyysissäni.

Metalyyrisyyden tulisi siis aina nousta tekstistä itsestään. Toisaalta metalyyrinen runo ansaitsee myös tulla tutkituksi puhtaasti lyriikkana. On nimittäin sellaisiakin tutkimuksia, joissa metalyyrisen runon avulla pyritään johtamaan päätelmiä runoilijan poetiikasta, kun parempia lähteitä ei ole saatavilla. Tällöin metalyyrinen runo usein jää alisteiseksi poetiikalle (Oja 2004, 14; Müller-Zettelmann 2003, 128–129).

Lyriikan ja metalyriikan sisäkkäisyys on johtanut kysymään, onko metalyriikkaa edes olemassa erillisenä ilmiönä. Samoin lyriikan ylipäänsä kielellisyyttä korostava luonne

vaikeuttaa metalyriikan tarkkarajaista määrittelemistä. Müller-Zettelmannin mukaan lyriikka viittaa sellaisiin kielellisyyden kerroksiin, joiden poeettista potentiaalia muut kirjallisuuden lajit eivät hyödynnä. Runoutteen itsessään kuuluu olennaisesti poeettisen funktion korostaminen, ja siksi se voidaan herkästi tulkita metalyyrisesti itseään reflektoivaksi ja omaa konstruktioaluonnettaan korostavaksi, vaikkei se sitä aina olisikaan¹. (Müller-Zettelmann 2003, 151–152.)

Metalyriikka on pyritty määrittelemään enemmän tutkitun metafiktioita kautta. Esimerkiksi Müller-Zettelmannin (2000) teoretisointi pohjaa osaltaan metafiktioiteoriaan ja narratologiaan. Linda Hutcheonin mukaan metafiktio on fiktiota, joka kommentoi omaa olemustaan fiktiona. (Hutcheon 1984/1980, 1). Patricia Waugh määrittelee, että metafiktio pyrkii oman fiktionaalisuutensa lisäksi tuomaan esiin myös teoksen ulkopuolisen todellisuuden konstruktioaluonteen (Waugh 1984, 2). Molemmilla teoreetikoilla metafiktio kiinnittyy olennaisesti postmoderniin aikaan. Metalyriikkaa ei ole tutkittu niin kiinteästi osana postmodernia, joskin postmoderni on kasvattanut myös sen määrää ja tutkimusta. Müller-Zettelmann mainitsee esimerkiksi postmodernin leikittelyn implisiittisen metalyriikan alakohtana (Müller-Zettelmann 2000, 175–180; 215–243). Metafiktioita määrittelyjä mukailien voidaan ajatella metalyriikan olevan lyriikan suhdetta lyriikkaan.

Metafiktioissa rikotaan realismin ja referentiaalisuuden illuusio korostamalla tekstin fiktiivisyyttä. Lyriikkaan lajina ei ole kuulunut samankaltaista toden illuusion ja puhtaan mimeettisyyden pakkoa, jota sen tarvitsisi rikkoa metakomentoinnilla (Müller-Zettelmann 2003, 128). Lyriikan luoma illuusio liittyy runon subjektin sisäiseen kokemusmaailmaan ja runon luonteeseen muka ohikuultuna puheena. Runo on toiminut kahteen suuntaan: Ensinnäkin subjektiivisuutta korostamassa ja kutsumassa lukijaa eläytymään lyyrisen minän kokemukseen ja vahvaan välittömyyttä viestivään tässä ja nyt -elämykseen. Toisaalta runon konventiot, esimerkiksi mitallisuus ja troopit, ovat kaukana arkipuheesta ja etäännyttävät lukijaa subjektiivisesta kokemuksesta. Näistä ominaisuuksista Müller-Zettelmann puhuu runouden proillusionistisina (*proillusionistische Elemente*) ja anti-illusionistisina (*anti-illusionistische Elemente*) elementteinä. (Müller-Zettelmann 2000, 154.)

Carmenissa esiintyy sekä illuusiota luovia että illuusiota rikkovia piirteitä. Roolirunot luovat illuusiota subjektiivisista puhujista ja tekevät runoista puheenkaltaisia. Ne korostavat kunkin

¹ Müller-Zettelmann perustaa väitteensä Roman Jakobsonin poeettisen funktion käsitteeseen, jolla tarkoitetaan viestin keskittymistä itseensä (Müller-Zettelmann 2003, 151).

puhujan hyvin subjektiivista elämänkatsomusta. Samalla kuitenkin roolirunon hierarkia antaa viitteitä ylemmstä tasosta, joka pitää kokoelman lankoja käsissään. Sitä kautta lukija tehdään tietoiseksi rooleista kirjoitetuina ja havahdutetaan liiaksi eläytymästä puhujaan.

Metalyriikan keskeisin kysymys ei siis ole ollut toden illuusion rikkominen vaan pikemmin kielellisyyden ja poeettisen funktion korostaminen. Metalyyrisyys tulee hyvin lähelle runon ikiaikaisia konventioita, jotka korostavat kieltä, kielellisyyttä ja lyyrisen minän itsereflektointia. Niinpä metalyyrisyys on usein ajateltu vain osaksi lajille ominaista poeettista tyyliä, joka muutenkin manifestoi taiteellisuuttaan ja esteettistä itsereferentiaalisuuttaan. (Müller-Zettelmann 2003, 128). Koska lyriikkaan ylipäätään lajina kuuluu kohosteinen itsereferenssi, täytyy metalyyrisyyden todella puskea läpi, jotta se erotetaan runolle tyypillisestä itseviittaavuuden asteesta (Müller-Zettelmann 2000, 184).

Lyriikan, proosan ja draaman metapiirteille yhteistä on, että niissä kaikissa korostetaan vastaanottajaa (ks. Koistinen 2005, 11). Itseään korostaessaan metalyriikka kuuluttaa olemassaoloaan lukijalle, ja on paljolti lukijasta kiinni, tunnistaako hän metalyyrisyyden. Lukijan rooli kasvaa metalyyrisissä runoissa. Tästä piirteestä metafiktio puolella Linda Hutcheon kirjoittaa lukijan paradoksina, millä tarkoitetaan että metafiktio sekä osallistaa että etäännyttää lukijaa (Hutcheon 1984/1980, 7). Metafiktiivinen teksti osallistaa lukijaa puhuttelemalla häntä ja samalla niin tehdessään estää häntä eläytymästä täysin tarinaan. Tämän voi ajatella pätevän myös metalyyrisissä runoissa. Toisaalta metalyyriset runot huomioivat korostetusti lukijansa ja toisaalta ne siten muistuttavat runon puhujan tajunnan ja kokemusmaailman konstruktiooluonteesta.

On kiistelty siitä, onko metalyriikka oma genrensä, jonkinlainen runouden alalaji vai pikemmin runoista löytyvä piirre. Genrenä metalyriikkaa on pidetty temaattisin perustein (Weber 1997, 9). Müller-Zettelmann näkee metalyriikan lyriikan alalajina (*subgenre*) sisältöpohjaisin perustein (Müller-Zettelmann 2003, 125; 140). Genreksi määrittelemisen sisältöpohjaisin perustein on siinä mielessä hankalaa, että monessa runossa metalyyrisyyttä voi olla pienen katkelman verran, mikä ei kuitenkaan korreloi suoraan sen metalyyrisen merkityksen kanssa (ks. Oja 2005, 19). Siksi on järkevämpää määritellä metalyyrisyys eräänlaiseksi tekstityypiksi (*type of text*) tai tekstuaaliseksi piirteeksi (Oja 2004, 9; 2005, 107). Nähdäkseni metalyriikasta voidaan puhua kirjallisuustieteellisenä yleiskäsitteenä samaan tapaan kuin metafiktioistakin (ks. Hallila 2006, 66).

2.1.2 Muita näkökulmia metalyriikkaan

Metalyriikan tutkimuksen kenttä on jokseenkin hajanainen ja sisäisesti ristiriitainenkin. Itse termistä esiintyy hajontaa kielialueittain: Espanjankielisen runouden tutkimuksessa ilmiöstä puhutaan metarunoutena (*metapoetry*), englanninkielisessä itserefleksiivisenä lyriikkana (*self-reflexive poetry*) ja saksankielisessä tutkimuksessa laajasti poetologisena lyriikkana (*poetologische Lyrik*). Suomenkielisessä tutkimuksessa on suosittu erityisesti termejä metalyriikka, -lyyrisyys, -kirjallisuus, -poetiikka ja -poettisuus. (Oja 2004, 7–9.)

Itse käytän tutkimuksessani synonyymisesti käsitteitä metalyriikka, metalyyrisyys ja näistä johdettua adjektiivia metalyyrinen. Suomalaiseen tutkimukseen on vahvasti vaikuttanut Eva Müller-Zettelmannin käsitykset metalyriikan piirteistä. Hänen mukaansa metalyriikka (*'Metalyrik'*) kaikissa muodoissaan sisältää aina jonkinlaisen viitteen esteettisen objektin tehtyyn luonteeseen (2003, 131–132). Metalyyrinen runo siis viittaa itseensä taiteellisena konstruktiona.

Käsitteiden kirjavuus kieli metalyriikan määrittelyn vaikeudesta. Yhtenä syynä kansainväliselle käsittekirjolle on, etteivät kielialueet ole perehtyneet tarkasti toistensa tutkimukseen. Myös ilmiön laajuus hankaloittaa sen määrittelemistä: on vaikea rajata ilmiötä, jota on ollut kaikkina ajanjaksoina ja monentyylisissä lyyrisissä teksteissä (Oja 2004, 7–8.) Suomalaista tutkimusta leimaa se, että tutkijat toisensa jälkeen ovat antaneet aineistonsa määrittellä, mitä metalyriikka on. Metalyriikan määritelmä on saanut taipua ja mukautua kulloiseenkin suuntaan aineiston ohjaamana ja siksi on voitu tulkita mitä tahansa aineistosta löytyvää. Suomalaisessa metalyriikan määritelmässä ongelmallista on myös käsitteen määrittelemättä jättäminen. Metalyriikka on ohitettu mainintana ja nähty olemassa olevana ilmiönä, joka ei tarvitse sen tarkempia täsmennyksiä.

Suomalaisessa tutkimuksessa on ikään kuin tyydytty havainnoimaan metalyyrisyyttä kysymättä, mikä sen merkitys on ja mitä yhteyksiä sillä on runon ulkopuoliseen todellisuuteen. Kristina Malmion mielestä mitä ja miten -kysymysten lisäksi olisi kysyttävä myös, miksi jokin on metalyyristä ja mihin sillä pyritään. Vastauksena miksi -kysymykseen Malmio pitää kirjoituksen ajankohtaa ja olosuhteita eli kytkeytymistä yhteiskunnalliseen tilanteeseen. (Malmio 2005, 65.) Omassa tutkimuksessani pyrin selvittämään, mitä *Carmenissa* kerrotaan runoudesta ja millaisin keinoin metalyyristä allegoriaa rakennetaan eli etsin vastauksia mitä ja miten -kysymyksiin. Näiden kysymyksien lisäksi kysyn, mikä

merkitys allegorialla on ja miksi se kerrotaan. Omassa tutkimuksessani ei tosin korostu teoksen ulkopuolinen yhteiskunnallisuus.

Kysymys itseviittaavuudesta ja itserefleksiivisyydestä on herättänyt paljon keskustelua metalyriikan tutkijoiden keskuudessa ja se näkyy myös metalyriikan määrittely-yrityksissä. Monesti itserefleksiivisyyttä ja -viittaavuutta on käytetty tutkimuksissa synonyymisesti metalyyrisyyden käsitteen kanssa. Tällöin kuitenkin vaarana on, että kaikki lyriikka näyttäytyy metalyyrisenä. Näin käy esimerkiksi Katriina Kajanneksen määritelmässä. Hänen mukaansa runous on aina metalyyristä, sillä se reflektoi sekä itseään että perinnettä. Runous ottaa kantaa niihin ilmaisu- ja lajikonventioihin, joiden varaan se rakentuu ja siten valottaa omaa luonnettaan. (Kajanne 1998, 61). Käytännössä Kajanneksen määritelmä tarkoittaa, että jo kuuluminen lyriikan lajiin tekee runosta metalyyrisen. Näin laaja määritelmä vie erottelukyvyn metalyriikan käsitteeltä.

Kaikki itserefleksiivisyys ei välttämättä ole metalyyristä. Aina ei myöskään ole selvärajaista, mitä kaikkea tuo ”itse” koskettaa ja mihin se viittaa. Itserefleksiivisyys on etenkin siitä ongelmallista, että taideteoksen itserefleksiivisyys sekoitetaan lyyrisen minän itserefleksiivisyyteen. Näin on etenkin englanninkielisessä tutkimuksessa, jossa metalyriikasta käytetään käsitettä *self-reflexive poetry*. (Oja 2004, 13.) Esimerkiksi Dorothy Z. Bakerille metalyyrisyys on runoilijan minän omaa itsereflektiota ja runon minä on siten yhtä kuin runoilija (Baker, 1997, 73).

Anna Balakian erittelee itserefleksiivisyyttä seuraavasti: ”Some will take the ’self’ to be the writer, others the object of writing.” (Balakian 1997, 285.) ’Itse’ voisi siis viitata kirjoittajaan tai kirjoittamisen objektiin. Balakianin mukaan ”self” pitäisi nähdä ennemmin runon reflektiona kuin runoilijan itsereflektiona. Pelkkä puhujan itsereflektio ei ole metalyyrisyyttä, ellei puhuja reflektoi itseään juuri metalyyriseltä kannalta ja esimerkiksi pohdi olemustaan kyseisen runon puhujana. Tämänkaltaisen metalyyrisen itsereflektion lisäksi monessa analysoimassani runossa on myös runon puhujan itsereflektiota, joka ei välttämättä ole suoranaisesti metalyyristä mutta joka allegorisella jatkumolla saa metalyyrisen merkityksen.

Malmio kysyy, voisiko Balakianin esiin nostama ”itse” olla jotain muutakin kuin tekstin ”itse”. Vaihtoehdoiksi Malmio nostaa tekstin, kirjoittajan tai jonkin muun. Malmio jättää siis itserefleksiivisyyden hyvin avoimeksi, mikä ei täsmennä metalyriikan määritelmää. Oja (2005) kritisoikin Malmiota ja näkee, ettei metalyyrisyyden käsitteestä ole mitään hyötyä, jos sitä käytetään synonyymisesti itserefleksiivisyyden kanssa. Hänestä nämä käsitteet olisivin

pidettävä erillään. Kaikki itsereflektio ei siis ole metalyyristä. Jos viittaukset eivät koske tekstuaalisuutta sinänsä, kyse ei ole metalyyrisyydestä vaan vain itserefleksiivisyydestä (Oja 2005, 107). Tämä on viisas rajanveto siksikin, että runous on minäkeskeisyydessään vahvasti itserefleksiivisyyteen taipuvainen. On siis syytä tarkentaa, millainen itserefleksiivisyys metalyyrisyyteen sisällytetään. Siten määritelmän ulkopuolelle rajautuvat esimerkiksi runot, jotka vain puhuvat minän rakentumisesta yleisellä tasolla. Sen sijaan määritelmän mukaista puhujan metalyyristä itserefleksiivisyyttä on, jos runon puhuja tuo esille omaa rakentumistaan juuri runon puhujana.

Itserefleksiivisyyden ohella toinen keskeinen ongelmakohta tutkimuksessa on metalyriikan suhde kontekstiin. Oja kirjoittaa, ettei mikään teorioista sinänsä vastaa metalyriikan tutkimuksen tarpeisiin. Hänen mukaansa metalyyrisyys olisi määriteltävä kulloisenkin aineiston pohjalta. (Oja 2004, 18.) Tämä johtaa kehäpäätelmään, jonka jo Oja itsekin nimesi suomalaisen tutkimuksen kompastuskiveksi. Myös Malmio (2005) kritisoi Ojaa aineistopohjaisesta määritelmästä, mutta ei oikeastaan päädy yhtään sen rajatumpaan määritelmään korostaessaan itserefleksiivisyyttä.

Myöhemmin Oja (2005) tarkentaa, että kulloinenkin konteksti ohjaa tutkijaa määrittämään, mitä metalyyrisyys on. Näin on myös metafiktioin suhteen todettu: Hallila kirjoittaa, että käsitys tutkimuskohteen pohjimmaisesta luonteesta ohjaa väistämättä tutkijaa työssään, sillä tutkimuskohteesta voi saada tietoa ainoastaan olettamalla sen olevan luonteeltaan tietynlainen (Hallila 2004, 208). Voisi siis ajatella, ettei Ojan määritelmä anna lupaa metalyriikan määrittelyyn aineiston pohjalta vaan näkee aineiston ominaisluonteen ja kontekstin lähtökohtana sille, millaisin välinein tutkijan kannattaa metalyyrisyyttä lähestyä.

Metalyyrisyyden määräytyminen aineistolähtöisesti on perusteltua siinä mielessä, että siten saadaan huomioitua runoilijan tuotannon erityispiirteet. Näin tekee esimerkiksi Anna Hollsten (2004) tutkiessaan Bo Carpelanin tuotantoa. Metalyyrisyys tematisoituu runoilijalla henkilökohtaisesti tai se voi olla teoskohtaista. Siten metalyyrinen kuvasto on määriteltävissä vasta kulloisenkin aineiston pohjalta ja yhteydessä kontekstiinsa. Silti voidaan puhua myös yleismaailmallisista tai suomalaiseen traditioon kuuluvista metalyyrisistä kuvista. Näin esimerkiksi Aaro Hellaakoskella ”Hauen laulu” ei avaudu metalyyriseksi ellei tunne Väinämöisen hauen leukaluusta tehtyä kannelta ja siihen liittyviä runonlaulannan merkityksiä ja kontekstia. (Oja 2005, 108.) Esimerkiksi Susiluodolla linnut edustavat yleistä metalyyristä kuvastoa, mutta teoskohtaiseksi metalyyriseksi kuvaksi hänellä nousee valo. Aineiston ja

erityispiirteiden huomioiminen kytkeytyy omassa tutkimuksessani ja kenties yleisemminkin metonymiseen lukutapaan. Kun runoja luetaan metonymisen rakenneratkaisun kautta suhteessa toisiinsa, hahmottuu runojen metalyyrisyydelle jatkumo ja konteksti.

Kaiken kaikkiaan metalyriikan määritelmälle on eduksi olla jossain määrin mukautuva. Liiallinen määrittelemättömyys vie kuitenkin painoarvoa käsitteeltä. On olemassa tiettyjä piirteitä, joiden tulisi täytyä, jotta runo olisi metalyyrinen. Tällaisena voidaan pitää esimerkiksi sitä, että metalyyrinen runo viittaa aina luonteeseensa esteettisenä objektina. (Oja 2005, 108.) On siis tarpeen tuntea metalyriikan yleisiä piirteitä ja kyetä käyttämään niitä suhteessa runon erityispiirteisiin ja kontekstiin. Metalyriikkaa analysoidessa ei kannata pakottaa runoa tiettyyn annettuun muottiin. Sen sijaan olisi tärkeää huomioida myös sellaiset aiemmalle metalyriikalle harvinaisemmat koodit ja keinot, jotka määrittyvät metalyyriseksi kenties vain yksittäisessä kokoelmassa ja pätevät vain siinä. Tätä periaatetta pyrin noudattamaan, kun hyödynnän Müller-Zettelmannin metalyriikan teoriaa tutkimuksessani.

2.1.3 Metalyriikan luokittelu

Eva Müller-Zettelmann luokittelee typologiassaan metalyriikan ilmenemismuodot eri kategorioihin. Typologian avulla hän pyrkii täsmentämään, miten metalyriikan erottaa runon lajille ominaisesta itseviittaavuudesta. Müller-Zettelmann jakaa metalyyrisyyden primaariin ja sekundaariin sekä eksplisiittiseen ja implisiittiseen (Müller-Zettelmann 2000, 208–211). Kategorisoinnin hyötynä on, että se auttaa erittelemään metalyriikan ilmiöitä. Tarkastelu ei jää kiinni itserefleksiivisyyden tai aineistonvaraisuuden ansoihin, vaan typologialla on mahdollista tarttua täsmällisemmin metalyriikan formaaleihin ja esteettisiin aspekteihin.

Müller-Zettelmannin jako lähtee liikkeelle eronteosta primaarin ja sekundaarin metalyyrisyyden välillä. Primaari metalyyrisyys tematisoi runouden kysymyksen itsestään käsin esimerkiksi subjektiivisen, itseään refleктоivan puhujan kautta. Ne ovat siis metarunoja, jotka kertovat suoraan omasta rakentumisestaan (Müller-Zettelmann 2000, 208–211; Oja 2004, 14). Esimerkiksi runo, johon on sisällytetty viittaus kyseisen runon kirjoittamisen nythetkeen edustaa primaaria metalyriikkaa. Sekundaaristi metalyyrinen runo puolestaan puhuu runouden luonteesta yleisemmällä tasolla, yleensä viitaten johonkin toiseen tekstiin (Müller-Zettelmann 2003, 146). Kuten Anna Hollsten selventää, sekundaari poikkeaa primaarista siinä, ettei siltä vaadita runokohtaista itserefleksiivisyyttä. Sen kysymykset liittyvät

esimerkiksi tekijyyteen, intertekstuaalisuuteen, vastaanottoon ja yhteiskunnallisuuteen. Sekundaari metalyriikka käsittelee tekstin tuottamista ja vastaanottamista, tekstien välisiä suhteita ja runouden traditiota sekä runoilijan asemaa yhteiskunnassa esimerkiksi alluusioiden tai metaforien välityksellä. (Hollsten 2004, 22–23.) Erityisen kiinnostavaa *Carmenin* kannalta ovat juuri sekundaariin metalyriikkaan liittyvät intertekstuaaliset viittaukset. Müller-Zettelmann (2003, 131–132) näkee intertekstuaalisuuden metalyriikan alaisena strategiana, jollaiseksi se määrittyy myös omassa työssäni.

Sekundaaria metalyriikkaa on myös intertekstuaalisuuden erityistapaukseksi laskettava intermediaalisuus. Intermediaalisuus määritellään intertekstuaalisuudeksi eri mediumien välillä (Lehtonen 2001, 91–92). Nykykeskustelussa käsite nousee usein esiin viitattaessa taiteiden välisiin suhteisiin. Kahden taidemuodon ollessa intermediaalisessa suhteessa toisiinsa voidaan ajatella, että vastaanottava taidemuoto muuttuu. Esimerkiksi kun runo kuvaa laulua tai maalausta se imee itseensä piirteitä kuvauksen kohteesta ja laajenee musiikin ja kuvallisuuden estetiikan suuntaan. Omassa työssäni tarkoitan intermediaalisuuden käsitteellä intertekstuaalisia viittauksia toisiin taiteisiin sekä taiteiden vertautumista toisiinsa yleisemmällä tasolla; usein kuitenkin niin, että runo myös estetiikaltaan muistuttaa sitä taidemuotoa, jonka kanssa se on intermediaalisessa suhteessa.

Müller-Zettelmann jatkaa metalyriikan jäsentämistä tekemällä eron eksplisiittisen ja implisiittisen metalyriikan välillä (Müller-Zettelmann 2000, 175–180)². Jaottelua voi verrata narratologian kertomisen ja näyttämisen väliseen erontekoon. Erottelussa on siis kyse siitä tavasta, millä metalyyrisyys tuodaan ilmi runossa. Eksplisiittinen on metalyyrisyyttä, joka kerrotaan. Runossa puhutaan ja kommentoidaan suoraan runoutta, jolloin metalyyrisyys tematisoituu. Primaari ja sekundaari metalyriikka ovat molemmat eksplisiittistä metalyriikkaa, sillä niissä tematisoidaan ja tuodaan julki metalyyrisyys sisällön tasolla. (Müller-Zettelmann 2000, 175–180.) Ne eroavat siinä, miten ilmeistä tematisointi on; primaari metalyyrisyys on melko avointa, sillä siinä voidaan suoraan puhua kirjaimellisesti runoudesta ja käyttää runouden piiriin kuuluvia termejä. Sen sijaan sekundaari on vähemmän eksplisiittistä, koska se toimii esimerkiksi taiteen tekemiseen viittaavien metaforien, intertekstuaalisten alluusioiden ja intermediaalisten vertauskuvien kautta. Tällöin kontekstilla on keskeinen merkitys tulkinnassa. (Hollsten 2004, 23–24.) Müller-Zettelmannin mukaan esimerkiksi runon otsikko voi toimia kontekstualisoivana vihjeenä (Müller-Zettelmann 2000, 179).

² Tässä voi nähdä yhtymäkohdan Linda Hutcheonin (1984/1980; 23) näkyvään (*overt*) ja piilotettuun (*covert*) metafiktioon.

Implisiittinen metalyyrisyys on näyttämistä: runon tehty luonne tuodaan esiin muodoissa ja rakenteissa esimerkiksi kirjoittamalla runo pastissiksi tai nonsenseksi. Muita implisiittisiä keinoja ovat tyyliparodiat ja erilainen kokeellinen lyriikka, jolla korostetaan runon poeettisuutta. Erikseen Müller-Zettelmann mainitsee postmodernit leikittelyt. (Müller-Zettelmann 2000, 175–180; 215–243.) *Carmenissa* erilaiset rytmiset kokeilut ja tyylimukaelmat voidaan tulkita implisiittiseksi metalyriikaksi. Implisiittisen metalyyrisyyden kohdalla konteksti on vieläkin olennaisempi kuin eksplisiittisessä metalyyrisyydessä. Ilman metalyyrisyyteen viittaavaa kontekstia runo ei erotu muusta lyriikasta, joka poeettista funktiotaan korostaen leikittelee ja kokeilee kielellä. (Müller-Zettelmann 2000, 175–180; 215–243.)

Eksplisiittinen ja implisiittinen voivat myös yhdistyä metalyyrisissä runoissa. Implisiittinen voi toimia vahvistamassa eksplisiittistä metalyyrisyyttä (Müller-Zettelmann 2003, 147). Myös silloin, kun implisiittinen edustaa runossa päinvastaista kuin eksplisiittinen, syntyy kohosteinen ja nyrjähtänyt vaikutelma, joka voi toimia metalyyrisenä osoittimena. Hollsten kirjoittaakin, että runon muoto tukee sisältöä tai on sen kanssa ristiriidassa (Hollsten 2004, 296).

Müller-Zettelmannin eksplisiittisen ja implisiittisen taustalla on pohjimmiltaan jako enounced- ja enunciation -tasoihin eli lausuman ja ilmaisutapahtuman tasoihin³. Näistä voidaan Hollstenia mukailien puhua sisällön tasona ja tekstin tuottamisen tasona. (Müller-Zettelmann 2000, 66–72; Hollsten 2004, 296.) Implisiittisessä metalyriikassa korostetaan tekstin tuottamisen tasoa tekemällä sisällön tasosta epäkiinnostavaa tai vaikeaa. Tällöin lukija pakostakin kiinnittää huomionsa ilmaisutapahtumaan ja muotoon sisällön kustannuksella. Implisiittinen metalyriikka toimii myös korostamalla tekstuaalista tasoa esimerkiksi graafisella keinotekoisuudella. (Müller-Zettelmann 2000, 228–231.) Kun siis sisällön vaikeutetaan, painottuu tekstuaalinen taso. Tulos on sama, kun tekstuaalista pintaa korostetaan, sillä silloin yleensä sisällön taso menettää merkitystään⁴.

Müller-Zettelmannin typologia on ainoa olemassa oleva yritys kattavaan metalyriikan jaotteluun ja siksi sitä voidaan pitää hyvin merkittävänä. Jaottelua on kuitenkin myös kritisoitu. Typologiassa esitellyt metalyyrisyyden lajit esiintyvät vain harvoin puhtaina ja

³ Müller-Zettelmann viittaa Benvenisten *énoncé /énonciation* -käsitepariin (Müller-Zettelmann 2000, 66–72).

⁴ Lausuman sisällön ja ilmaisutapahtuman voi mahdollisesti kytkeä roolirunon hierarkian eri tasoihin. Runon puhuja edustaa sisältöä, kun taas retorinen taso hallitsee ilmaisutapahtumaa. Sisältöä ja ilmaisutapahtumaa ei kuitenkaan pysty täysin erottamaan toisistaan, vaan ne kietoutuvat toisiinsa.

selvärajaisina runoudessa, minkä Müller-Zettelmann myöntää itsekin (Müller-Zettelmann 2000, 171 ja 2003, 138–139). Typologia on nähty myös raskaaksi ja vaikeaksi soveltaa käytännössä (esim. Hollsten 2004, 296; Oja 2004, 14). Myös *Carmenista* löytyy kaikkia edellä kuvattuja metalyyrisyyden lajeja, ja ne myös limittyvät teoksessa toisiinsa. Siksi ei olekaan mielekästä lähteä tutkimaan teosta jaotteluista käsin. Lähtökohtani on pikemminkin temaattinen ja teoksesta nouseva. Käytän Müller-Zettelmannin metalyyrisyyden kategorioita silloin, kun ne tuovat analyysiin apuvälineitä. Esimerkiksi tarkastelen, miten implisiittinen metalyyrisyys paikoin vahvistaa temaattista puolta ja tulkintaani *Carmenista* metalyyrisenä allegoriana.

2.2 Roolirunosta

Metalyriikan tutkimuksessa korostetaan usein runon puhuttua luonnetta. Rooliruno on puolestaan vahvasti dialogisuuteen perustuva runouden alalaji. Tutkimuksissa mainitaan toisinaan kytkös metalyyrisen ja roolirunon välillä (esim. Oja 2009, 36), mutta niitä ei ole varsinaisesti tutkittu tiiviisti yhdessä. Aiemmissä tutkimuksissa ei siis ole tarkasteltu laajemmin, voisiko rooliruno tuottaa metalyyrisyyttä ja siten olla metalyriikan alainen strategia.

Katja Seutu (2009, 20) määrittelee roolirunon puhujakeskeisesti. Hänen mukaansa roolirunolle on ominaista runon puhujan yksilöityminen ja runon hahmottuminen korostetusti puhetilanteeksi. Puhuja ilmaisee kokemuksiaan, ajatuksiaan ja tunteitaan, jotka kiinnittyvät tietyn fiktiivisen tilanteen ajallisaikalliseen tai muuhun kehykseen. Vesa Haapala (2008) kirjoittaa roolirunosta yhtenä sarjallisuutta teoskokonaisuuteen luovana strategiana. Tämä toimii myös omana lähtökohtanani tutkimuksessani, jossa en siis pyri erottelemaan roolirunon lajipiirteitä aineistosta vaan tarkastelemaan, miten roolirunolla strategisesti tuotetaan metalyyrisyyttä *Carmenissa*. Tässä avuksi nousee roolirunon hierarkkinen mallinnus.

Roolirunon juuret ovat draamallisessa monologissa, joka syntyi viktoriaanisella aikakaudella (1830–1901) (Seutu 2009, 30). *Carmenin* kannalta roolirunolla on kiinnostava yhteys myös antiikin prosopopoeiaan, joka oli yksi draamallisen monologin edelläkävijöistä. Roolirunon muoto kytkeytyykin *Carmenissa* oopperan draamallisuuteen. Hybridinen kirjallisuudenlajien sekoittaminen on ominaista moderneissa roolirunoissa, mikä soveltuu hyvin eri runouden- ja taiteenmuotoja yhdistelevään *Carmeniin*. (ks. Seutu 2009, 37; Byron 2003, 31). Roolirunojen

kirjo on valtava, mutta heterogeenisyydestä huolimatta niillä on myös selkeitä, tunnusomaisia piirteitä.

2.2.1 Roolirunon piirteitä

Puhujan yksilöitymisen ja puhetilanteen korostuminen ovat roolirunon keskeisimmät piirteet. Roolirunon tunnusmerkkeihin lukeutuu otsikko, joka jo usein itsessään ilmaisee, kuka puhuu ja mikä puhujan positio on (Seutu 2009, 21). *Carmenin* otsikot noudattavat pitkälle tätä kaavaa, mikä näkyy esimerkiksi otsikoissa ”Carmen oikeastaan kertoo mikä on” ja ”Kuoro Carmenille”. *Carmenissa* otsikoissa ilmaistaan hyvin usein myös se, kenelle runon puhe suunnataan. Otsikko voi myös täydentää runon tilanteista kehystä kuten otsikossa ”Carmen valuttaa hiekkaa sormien välistä tuolla rannalla” (ks. Seutu 2007, 17).

Puhefiguureista apostrofisuus on yksi roolirunon keskeisimmistä piirteistä. Se syntyi roolirunon varhaisiin edeltäjiin lukeutuneessa antiikin prosopopoeiassa (Hökkä 1995, 118, Seutu 2009, 30; Culler 1975, 368–384). Apostrofissa puhuja osoittaa sanansa jollekin nimetylle kohteelle, joka on poissa (Viikari 1998, 288). Apostrofi toimii deiktisten ja tilanteisten ainesten avulla. Sen aikamuotona on yleensä preesens, mikä muiden tilanteisten elementtien kanssa korostaa puhetilanteen tässä ja nyt -luonnetta. Näiden lisäksi apostroffille ovat ominaisia interjektiot, kysymykset ja huudahdukset (Hökkä 1995, 18). Esimerkiksi *Carmenin* puhumissa runoissa sanat on monesti osoitettu Joselle, joka ei välttämättä ole läsnä puhetilanteessa. Ne ovat siis siinä mielessä apostrofisia. Muutenkin *Carmenin* runot näyttävät puheena itselle, toiselle tai määrittelemättömälle kuulijalle. Roolirunossa puhutellun paikka tarjoutuu runonsisäisen sinän lisäksi lukijalle, ja sitä kautta lukija on osallisena runossa (Seutu 2009, 43). Tässä voi nähdä yhtymäkohdan metalyriikkaan, sillä metalyriikassa lukijan merkitys metatason tulkitsijana on keskeinen.

Roolirunojen puhujat ovat hyvin moninaisia. Puhujina voi toimia esimerkiksi myyttien tai satujen hahmot tai henkilöt, joilla on historiallisia esikuvia (Seutu 2009, 26). Roolihahmon henkilöllisyyteen liittyy kantaottavuuden mahdollisuus ja roolirunon tekniikkaa voidaankin käyttää emansipatorisiin tarkoituksiin. Outi Oja näkee roolirunon kantaottavuuden kytkeytyvän metalyyrisyyteen. Hänen mukaansa 90-luvun suomalaiset naisrunoilijat peilaavat nykyaista ja hänen kokemustaan voimakkaisiin historiallisiin naisesikuviiin (Oja 2010, 123–124). Kun naisrunoilija puhuu runoissaan esimerkiksi marttyyrin äänellä, roolilla pyritään ottamaan kantaa naisen asemaan taiteen kentällä. *Carmenissa* olennaista onkin mieltää, miksi rooliksi valikoituu juuri Bizet’n oopperan *femme fatale*, omalla tavallaan myyttinen Carmen. Nähdäkseni Müller-Zettelmannin sekundaarille metalyyrisyydelle, jonka yhtenä muotona on intertekstuaalisuus, tämänkaltainen myyteistä ammentava roolirunon puhuja on varsin

hedelmällinen kanava. Carmenin valintaa roolirunon puhujaksi pohdin erityisesti kolmannessa luvussa luomisen, kyborgiuden ja naiseuden yhteydessä.

Roolirunot voidaan jakaa kahteen tyyppiin, monologimuotoiseen ja kertovaan roolirunoon. Monologimuotoisessa roolirunossa ilmaisu välittyy ilman kertojaa. Kertovassa roolirunossa puolestaan äänessä on sekä kertojaaäni että puhuja. Kertova rooliruno lähestyy balladia ja muotokuvaa, jotka ovat keskeisiä henkilökuvien esittämiseen erikoistuneita runolajeja. Kertova rooliruno siis hälventää rajaa roolirunojen ja ylipäätään runouden välillä. (Seutu 2009, 21–23.)

Carmenin runot edustavat pääasiassa monologimuotoista roolirunoa. Eri puhujien runot ovat monologeja, jotka ovat dialogissa keskenään. *Carmenissa* erityistä on kuitenkin se, että monologeihin voi tunkeutua toisten ääniä. Esimerkiksi kuoro voi olla osana Carmenin runoa, jolloin se yleensä erotetaan kursiivilla. Kertovaa roolirunoa edustaa esimerkiksi ”Juhannuskokko” (C, 66), josta piirtyy yössä soittavan tytön henkilökuva ja tunteenilmaus. Samalla voidaan kuitenkin kyseenalaistaa, onko kyseessä pikemminkin kertova runo eikä niinkään kertova rooliruno.

Seutu näkee roolirunossa yhteyden runon realismiin, koska esimerkiksi puheenomaisuutta korostavat tekstuaaliset efektit luovat vaikutelman runon yhteydestä jokapäiväiseen todellisuuteemme (Seutu 2008, 46). Yhteys realismiin varmasti riippuu siitä, millaisesta roolista kulloinkin on kysymys.⁵ Carmen roolina ei ole kiinni tiukasti meidän todellisuudessamme, vaan hän on henkilöhahmona lähtökohdiltaan intertekstuaalinen ja fiktiivinen. *Carmenissa* rooliruno näyttäisi runon realismin sijaan kytkeytyvän sen metalyyrisyyteen. Roolirunon tekniikka palvelee metalyyrisyyttä *Carmenissa* vihjaten, ettei Carmen ole todellinen vaan kirjoitettu rooli, jonka kirjoittamisella ja tuon kirjoittamisen läpinäkyväksi tekemisellä pyritään kertomaan jotakin runoudesta. Metalyyrisyyden ja roolirunon yhteen kietoutumiseen päästään käsiksi tarkastelemalla roolirunon hierarkkista rakennetta.

⁵ Jos roolina on esimerkiksi tavallinen vanha nainen kuten Seudun tutkimassa Maila Pylkkösen (1959) runokokoelmassa *Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*, yhteydet arkeen ja runon realismiin voivatkin olla keskeisiä.

2.2.2 Roolirunon hierarkkinen mallinnus

Draamallisen monologin ja roolirunon olennainen lähtökohta on erottaa runoilija runon puhujasta. Siitä huolimatta tutkimuksessa usein ajatellaan runoilijan vaikuttavan runossa itseään ilmaisevan puhujan taustalla. Helposti sekaantuu, tarkoitetaanko runoilijalla autenttista kirjoittajaa vai pikemmin tekstuaalista konstruktiota. Vaikka tämä eronteko on nykyään jo itsestään selvä, on silti syytä painottaa, ettei nykyisissä roolirunoissa ole tapana nähdä autenttista runoilijaa roolinottajana. Tämä sopii myös metalyyrisyyden teoriaan, jossa runon itsereflektio ei ole autenttisen runoilijan itsereflektiota. Rooli sinänsä viittaa jollakin tapaa kerroksiseen puhujan tai esitetyn puheen kerrostumiseen. Roolirunon eri kerroksien suhteita voidaan tarkastella hierarkkisen rakennelmana. Eri teoreetikot ovat luoneet hieman toisistaan poikkeavia roolirunon mallinnuksia, jotka esittelen lyhyesti ennen kuin päädyn *Carmenin* kannalta mielekkäimpään malliin. Tämä rakennelma osaltaan vahvistaa luentaani metalyyrisenä allegoriana.

Seudun mukaan roolirunoissa on näkyvissä kahden tekstuaalisen tason välinen vaikutussuhde. Lukija tulee tietoiseksi vaikutussuhteesta havaitessaan, että roolirunon puhujan ilmaisemat asiat näyttäytyvät ambivalentissa valossa runon tai runoteoksen kokonaisuudessa. Monologimuotoisessa roolirunossa eksplisiittisellä puhujatasolla sijaitsee runon puhuja. Puhujataso on alisteinen hierarkkisesti ylemmälle retoriselle tasolle. Kertovassa roolirunossa on yksi taso lisää, sillä kertojaääni sijoittuu runossa kuvatun rooliminän ja retorisen tason väliin. (Seutu 2009, 40–41.)

Seutu painottaa, että tutkittaessa roolirunon puhujatason ja retorisen tason vuorovaikutusta, tulisi tarkasti määritellä käsitteet niin, että ne koskevat selkeästi kulloistakin rakenteellista tasoa. Hän itse kutsuu puhujatasolla ilmaisevaa minää puhujaksi. Lyyrisen minän hän näkee siitä hankalana käsitteenä, että se voi yhtä hyvin viitata niin puhujatason minään kuin retoriseen tai kertovaan tasoonkin. Roolirunon puhujan asemaa säätelevää tasoa Seutu nimittää retoriseksi tasoksi, joka vaikuttaa siihen millaisena puhujan asema näyttäytyy ja miten se tulee esiin. (Seutu 2009, 41–43.)

Seutu vertaa mallinnustaan Burdorfin vastaavaan malliin, jossa puhujatasolla sijaitsee artikuloitu minä (*artikuliertes Ich*). Runossa oleva minä artikuloi ja artikuloituu hierarkkisesti ylemmän tason alaisuudessa. Burdorf nimittää ylempää tasoa tekstisubjektiksi (*das Textsubjekt*), joka strukturoi runon poeettista puhetilannetta kokonaisuudessaan. (Burdorf

1997, 194–195.) Seutu lisää retorisen tason merkitsevän lisäksi arvonormistoa, jolla puolestaan on yhteys reaali maailmaan. Seudulla retorinen taso on runon tai runoteoksen semanttisiin ja ideologisiin ulottuvuuksiin johdatteleva taso. (Seutu 2009, 42–43). Omassa tutkimuksessani retorisen tason läsnäolo näyttäytyy juuri yhtenä metalyyrisen tulkintaan johdattelevana tasona.

Seutu kirjoittaa roolirunon ylemmästä tasosta tekstuaalisten efektien kokonaisuutena, mihin myös retorinen jo sanana viittaa (Seutu 2008, 47). *Carmenissa* tekstuaaliset efektit vihjaavat toisinaan retorisen tason olemassaolosta. Huomio siirtyy runon hierarkkiseen rakentumiseen tekstuaalisin keinoin, mikä tulee lähelle implisiittistä, tekstuaalisin keinoin tuotettua metalyriikkaa.

Edith Södergranin puhujaproblematiikkaa tutkinut Vesa Haapala (2005, 79) käyttää tutkimuksessaan ylemmästä tasosta nimitystä retorinen minä ja sen alaisuudessa olevasta puhujasta termiä mimeettinen minä. Hän myötäilee niin ikään Södergrania tutkineen Johan Hedbergin (1991) mallinnusta, jossa vastaavat termit ovat retorinen subjekti ja mimeettinen minä. Haapala vain yhtenäistää käsitevalinnallaan termistöä, mutta muutoin sisällyttää hierarkiaansa samat sisällöt kuin Hedbergillä. Hedberg määrittää retorisen subjektin runon kokonaisuutta organisoivaksi tekijäksi (Hedberg 1991, 17). Retorista subjektia hän selventää viittaamalla Brunsin muotoilemaan retoriseen subjektiin, joka on ”läsnäolon illuusio sanojen takana ja välissä” (Hedberg 1991, 17; Bruns 1974, 109). Se on siis ääni, joka tukee sanojen organisoitumista ja rytmiä. Sitä vastoin mimeettinen minä elää runon fiktiivisessä maailmassa ja suhtautuu subjektina sen toisiin persooniin ja hahmoihin. Mimeettinen minä on siis osa näyttämöä, joka on rakennettu retorisesti. (Hedberg 1991, 17; ks. myös Haapala 2005, 79.)

Hedbergin mukaan retorista subjektia ei voida paikantaa eikä havaita runon maailmassa samalla tavalla kuin mimeettinen minä voidaan (Hedberg 1991, 56). Samaan tapaan Seutu kirjoittaa, ettei retorisella tasolla ole ääntä tai asemaa runon fiktiivisen maailman sisällä (Seutu 2009, 42). Hedbergillä, Burdorfilla, Seudulla ja Haapalalla ylempi taso on sen sijaan abstraktimpi arvoja ja asemia määrittävä konstruktio. *Carmenissa* tilanne on siinä mielessä poikkeava, että retoriselle tasolle paikantuu vahvemmin persoonallinen toimija, joka tosin vaikuttaa kasvottomana eri tasolla runokokoelman allegoriassa kuin roolirunojen puhujat.

Periaatteessa teoreetikot puhuvat samasta asiasta käyttäen kukin omia termejään. Seutu korostaa, että käsitevalinta riippuu aina siitä, millainen tutkimusongelma, tutkittavien runojen ominaisuus ja teoskokonaisuus ovat (Seutu 2009, 41). Artikuloidun minän ja mimeettisen

minän sijaan käytän puhujatason toimijasta Seutua mukaillen nimeä puhuja. Sen avulla runon puhetilanne on helpompi hahmottaa silloinkin, kun runossa itseään ilmaisee joku muu roolipuhujista kuin pääasiassa tarkkailemani Carmen. Puhuttiin sitten tekstisubjektista, retorista tasosta, retorista subjektista tai retorista minästä tarkoitetaan sitä ylempää tasoa, joka roolirunosta hahmottuu ja joka organisoii puhujatasoa. Käytän työssäni terminä retorista tasoa, jolle voidaan ajatella Tekijä-hahmon sijoittuvan. Runollisen henkilöhahmon sijoittamista retoriselle tasolle voidaan kritisoida, mutta pyrin analyysissäni osoittamaan perustelut tälle. Alussa kuvattu Tekijä vetäytyy tavallaan kertojan asemaan retoriselle tasolle⁶. Carmen puhujana on alisteinen ylemmälle retoriselle tasolle, jonka alaisuudessa hän artikuloi ja artikuloituu. Tekijän ja tehdyn suhteeseen päästään käsiksi hierarkkisen mallinnuksen kautta.

On aiheellista kysyä, olisiko roolirunon hierarkiassa syytä paikantaa myös jonkinlainen teoskokonaisuuden sisäinen lyyrinen sisäistekijä. Seutu sivuuttaa väitöskirjassaan tämän kysymyksen. Haapala sen sijaan erottaa roolirunon hierarkiassaan lyyrisen sisäistekijän retorista tasosta, ja nimittää sitä runoilijaksi. Hänen mukaansa lyyrinen sisäistekijä on vielä yhtä tasoa ylempänä kuin retorinen taso. Runoilija on paitsi yksittäisiä runoja hallitseva arvojen ja asemien normisto, myös rooli, jonka kirjailija ottaa koko teosta varten. Ennen kaikkea se on struktuuri ja merkityspotentiaali sellaisena kuin se tekstistä välittyy. Runoilija on Haapalan mukaan kokoelman kielen, tyylipiirteiden, näkökulmien ja arvojen jäsenitys, joka ohjaa tulkintaa. Runoilija on lopulta se struktuuri, joka asemoi ja jäsentää koko kokoelman puhuja-asemat⁷. Runon puhujatason hahmot puhuvat kieltä, jota retorinen minä ja viime kädessä runoilija heidät asemoi puhumaan. Haapalan termein retorisen minän ratkaisua suhteellistaa runon mimeettisen minän ääntä värittää alkujaan runoilijan arvonormisto. (Haapala 2005, 92–93.)

Oletettavasti myös *Carmenissa* on kuvattuna kaltainen lyyrinen sisäistekijä. Kuitenkin olennaisempaan näen teoksen kokonaismerkityksen lukemisen allegoriana. Allegoria ei siis sinänsä ole osa hierarkiaa, vaan se on kokonaisvaltaisempi luennassa syntyvä merkityksentämisen taso.

⁶ Narratologiset käsitteet voisivat laajemminkin sopia sovellettaviksi *Carmenin* kaltaisiin runoteoksiin, joissa hahmottuu juonellinen narratiivinen jatkumo.

⁷ Taustalla on ajatus, että retorinen minä ja mimeettinen minä voivat vaihdella teoksen sisällä runosta toiseen ja muodostaa erilaisia puhuja-asemia. Södergranilla runojen puhujat vaihtuvat, mutta heillä on samankaltaisia piirteitä suhteessa retoriseen minään ja ovat siten samassa puhuja-asemassa. Sellaiset runot, joissa puhuja-asemat ovat samankaltaisia, muodostavat oman runoryhmänsä. (Haapala 2005, 84.)

2.2.3 Miten roolirunon hierarkia havaitaan

Usein runon puhujan itsestään tai tilanteestaan lausumat asiat näyttäytyvät ambivalentissa eli monitulkintaisessa valossa yksittäisessä runossa tai teoksen kokonaisuudessa, ja sitä kautta lukijalla on tilaisuus tulla tietoisiksi roolirunon hierarkkisesta rakenteesta (Seutu 2009, 41). Retorinen taso siis ikään kuin jotakin kautta muistuttaa itsestään ja olemassaolostaan. Yleensä se ei kuitenkaan helposti hahmotu runosta. Sen havaitseminen vaatii usein runon rakenteellisten ja kielellisten yksityiskohtien tarkkaa analysointia ja tulkintaa (mt., 41.) *Carmenissakin* retorinen taso antaa vihjeitä itsestään pitkin koko kokoelmaa.

Haapala luettelee tapauksia, joissa retorisen tason voi havaita roolirunossa. Ironia ja mimeettisen minän näkökulman suhteellistaminen käyvät ymmärrettävämmiksi, jos hahmotetaan niiden alkulähteeksi retorinen minä. (Haapala 2005, 82.) Retorisen minän läsnäolo näkyy myös silloin, kun mimeettinen minä jää äkillisesti taka-alalle ja vaihtuu puhujatason minän tuntemuksia refleктоivaksi ja häntä ”sinänä” puhuttelevaksi ääneksi. Retorinen minä siis nousee esiin muistuttaen romaanin ekstrapadiegeettistä kertojaa. (Mt., 80.) Tällaisia tasojen vaihdoksia voidaan havaita myös *Carmenissa*. Näissä tasojen vaihdoksissa on yhtymäkohta metalyriikan itserefleksiivisten tasojen kanssa. Niillä saadaan aikaan metalyyrinen interventio. Tekemällä retorinen taso näkyväksi kaksoisvalotetaan runon puhujaa. Näin huomio viedään siihen, että puhujan ja lukijan välillä on vielä jokin ”väline”. Efekti on Eva Müller-Zettelmannin käsittein anti-illusionistinen, ja se rikkoo harhan subjektiivisesta puhujasta.

Intertekstuaalisia viittauksia voidaan pitää retorisen tason organisoimina. Haapalan mukaan retorisen tason olemassaolo selittää, miksi puhujatasolla tehdään monimutkaisia ja tietoisia alluusioita, jotka muuten olisivat mahdottomia runon puhujalle (Haapala 2005, 80–81.) Alluusiot ja erilaiset pastissit voidaan siis palauttaa retoriselle tasolle. Näin rooliruno näyttäisi yhdistyvän sekundaariin eksplisiittisen ja implisiittisen metalyriikan keinoihin.

Carmenissa retorisen tason voi ajatella organisoivan metalyyristä kuvastoa, joka läpäisee teosta. Esimerkiksi Carmenin tapa puhua taivaasta on niitä kohtia, joissa retorinen taso antaa vihjeitä itsestään. Carmenin käyttämällä toistuvilla ja varioituvilla runokuvilla on yhteyksiä muiden puhujien käyttämiin kielikuviin, mikä on retorisen tekijän aikaansaannosta ja tarkoituksenmukaista metalyyrisen allegorian kannalta. Roolirunon hierarkian tunnusmerkit

leikkaavat yllättävän monessa kohtaa Eva Müller-Zettelmannin metalyriikan typologian piirteitä. Ennen kaikkea ne ovat runon konstruktioaluonteen paljastamista lukijalle.

2.3 Metalyyrinen allegoria ja metonyyminen lukutapa

Kun luen *Carmenia* metalyyrisenä allegoriana, tulkitseen sitä runollisena vertauskuvallisena kertomuksena runoudesta. Ennen kuin luenta voi alkaa, on syytä tarkastella vielä tarkemmin, mitä metalyyrisenä allegoriana lukeminen merkitsee ja miten siihen liittyy metodina metonyyminen lukutapa. Metonyymisyys kytkee yhteen sekä allegorian jatkumollisuuden, metalyyrisen inter- ja autotekstuaalisuuden sekä roolirunon hierarkkisen rakentumisen.

2.3.1 Metalyyrinen allegoria

Allegorian sananmukainen merkitys tulee kreikan sanoista *allos* ja *agoreuein*, jotka vastaavat suomen sanoja toinen ja puhua julkisesti. Suomeksi allegorian voisi kääntää toista puhuva tai toista tarkoittava. (Ks. Copeland & Struck 2010, 2.) Allegorialla on pitkä ja monisyinen historia ja eri aikoina se on saanut erilaisia merkityksiä. Pääpiirteissään allegoria luokitellaan joko kielikuvaksi, rakenteeksi tai luentatavaksi, jossa kirjaimellinen saa toisen, vertauskuvallisen merkityksen.

Kirjallinen allegoria on määritelty genreksi, malliksi, tekniikaksi, retoriseksi mekanismiksi tai troopiksi, joka on sukua metaforalle ja jopa metonymialle (Copeland & Struck 2010, 2). Usein allegoriasta puhutaan laajentuneena tai moninkertaisena metaforana. Tällöin metafora on ymmärrettävä väljästi miksi tahansa ilmaukseksi, jossa sanoja käytetään kuvaannollisesti. Allegoria jatkettuna metaforana merkitsee metaforien ketjua, joka aluksi ymmärrettiin horisontaalisesti ja myöhemmin myös vertikaalisesti merkitystasojen kerrostumana. Näin allegoria näyttäytyy yksittäisen sanatason kielikuvan sijaan pikemmin rakenteena, figurana, joka koostuu troopeista. (Lyytikäinen 1991, 29.)

Allegoria on sekä tuottamisen että tulkitsemisen väline. Allegorian luominen ymmärretään sellaisena kirjoittamisena, jolla on kaksoismerkitys. Allegorisessa tulkinnassa teos, myyttinen hahmo tai muu luotu kokonaisuus selitetään siten kuin siihen olisi koodattuna jokin toinen

merkitys. (Copeland & Struck 2010, 2.) Yksinkertaistaen allegoriana lukeminen on siis toisen merkityksen etsimistä. *Carmenin* voi lukea kirjaimellisesti Bizet'n oopperaa mukailevana intohimodraamana. Toisaalta sen kirjaimelliset tapahtumat voidaan lukea toisin ja nähdä ne allegoriana taiteen tekemisestä, mikä on metalyyrinen teema. Näen siis metalyyrisen allegorian runomuotoisena metaforisena kertomuksena, joka kertoo runoudesta itsestään.

Carmenin kannalta kiinnostavana kuriositeettina mainittakoon allegorian historiallinen yhteys roolirunoon. Allegoria toimii mekanismilla, joka kääntää kirjaimellisen symboliseksi.

Allegorialla pyritään ilmaisemaan kuvaannollisesti sellaista, mikä muutoin on abstraktia tai näkymätöntä. Myyttien allegorisessa tulkinnassa myyttisten jumalien tai hahmojen ymmärrettiin edustavan kosmologisia voimia tai abstrakteja arvoja. (Copeland & Struck 2010, 6.) Alun alkaen personifikaatio valjastettiin juuri tähän käyttöön. Sitä kutsuttiin antiikissa prosopopoeiaksi ja sillä tarkoitettiin runon keinoa, jossa runon puhujana toimii kuviteltu hahmo. Eri muodoissaan personifikaatio oli keskeinen allegorian komponentti (mt, 8).

Prosopopoeiaa pidetään roolirunon edelläkävijänä, sillä sekin edellyttää puhuteltavaa ja myös sen puhefiguurina toimii apostrofi (Hökkä 1995, 118; Seutu 2009, 30; Culler 1975, 368–384).

Allegoria on siis aikoinaan toiminut personifikaation kautta. Personifikaatio puolestaan on toteutettu kuin rooliruno laittamalla hahmo puhumaan ja edustamaan jotakin suurempaa runoon. *Carmenissa* roolin voisi siis nähdä tuottamassa allegoriaa. Carmen on rooli, jonka suhteutuminen retoriseen tasoon kertoo kirjoittamisesta ylipäätään. Luominen, taiteilijuus ja runoilijuus ovat ikään kuin jotakin abstraktia näkymätöntä taustalla, jota teoksessa pyritään tekemään näkyväksi retorisen tason ja puhujana toimivan *Carmenin* kautta, paljastamalla tuo kaksitasoisuus. Luen *Carmenia* analysoiden puhujatasolla *Carmenia* ja hänen suhdettaan retorisella tasolla sijaitsevaan Tekijään. Kolmannella tasolla sijaitsee kokonaismerkitys, joka on Tekijän ja *Carmenin* suhteen runoilijan ja runon suhteeksi.

Pirjo Lyytikäinen nostaa narratiivisuuden allegorian keskeiseksi piirteeksi. Allegoriassa on yksi kertomus mutta kaksi tarinaa: kirjaimellinen ja symbolinen (Lyytikäinen 1991, 29). Kun puhutaan runoudesta, kertomus on ymmärrettävä laajassa mielessä. Karoliina Lummaa kirjoittaa, ettei allegorisilta runoilta aina pidä edellyttää kertovaa muotoa, koska kertovuus ei ole runouden lajitunnus. Hänen mukaansa kertovuuden sijaan voitaisiinkin puhua suhteista, jotka siirtyvät allegoriassa tulkinnalliselta tasolta toiselle. (Lummaa 2007, 206.) Perustan oman allegorisen luentani sekä narratiiviselle jatkumolle että tasojen toisiinsa suhteuttamiselle. *Carmenissa* on selkeästi hahmotettavissa sama tapahtumien kaari kuin

Bizet'n *Carmen* -opperassa. Allegorinen luenta on kuitenkin yhteydessä kokoelman runojen ja kuvien suhteisiin. Narratiivinen jatkumo ja siten myös allegoria tavoitetaan metonyymisesti toisiinsa suhteutuvien runojen kautta.

Allegoriaa voidaan pitää pikemmin lukutapana kuin tekstiin kohdistuvana luokituksena. Kirjallisuudentutkija Maaria Pääjärvi kirjoittaa blogissaan allegorisen luennan olevan siitä ongelmallista, että tekstin allegorista merkitystä tavataan pitää sen ilmimerkitystä merkittävämpänä. Samoin tekstin luoma maailma nähdään alisteisena todelliselle maailmalle, johon sen nähdään muunnettuna viittaavan. Lukijan tulisi saavuttaa luennassa siis sekä kirjaimellinen että symbolinen merkitys. Lisäksi allegoriana lukeminen on usein kanonisoitu, vakiintunut tapa lukea jokin teksti⁸. (Pääjärvi 2008.) Allegoriana lukeminen kantaakin rasisiteenaan konventionaalisen ja totuudellisen taakkaa.

Allegoriana lukeminen ei kuitenkaan ole yksiselitteistä eikä sen sitä tarvitse ollakaan. Tulkinnanvaraisuus on Maaria Pääjärven mukaan suotavaa ja jopa ehtona aidolle allegoriana lukemiselle (Pääjärvi 2008). Myös Lummaa kirjoittaa runon avautuvan allegoriana useampienkin kertomusten suuntaan (Lummaa 2007, 205). Omassa luennassani en pidä *Carmenin* tulkintaa allegoriana runoudesta tärkeämpänä kuin muita kokoelmasta hahmottuvia temaattisia kokonaisuuksia. Monisäikeisen *Carmenin* lukeminen metalyyrisenä allegoriana ei siis ole ainoa tulkintavaihtoehto vaan yksi tulkinnallinen mahdollisuus, jolle on löydettävissä perusteet teoksesta.

Omassa työssäni allegoria on tapa lukea teosta. *Carmenin* tapahtumat kääntyvät metalyyriseksi allegoriaksi, joka kertoo runoudesta ja viittaa siten itseensä. Metalyyriseen allegoriaan johdattavat runojen tapahtumien kaari, metaforien ketjusta ja *Carmenin* asemointi puhujana suhteessa retorisen tasoon. Allegoria hahmottuu teoksen sisäisestä jatkumollisuudesta, jota voidaan purkaa metonyymisellä lukutavalla.

2.3.2 Metonyyminen lukutapa

Metonyymisyyttä on hyödynnetty sekä metalyriikan että roolirunon analyyseissä (ks. esim. Anna Hollsten 2004, Leena Kaunonen 2001, Katja Seutu 2008). Tutkimuksessani luen runoja

⁸ Erityisesti romantiikan tulkintatraditiossa allegoriaa pidettiin vertauskuvallisena esityksenä, jonka merkitys määräytyi ahtaan konventionaalisesti (Lehtonen 1991, 12).

metonyymisessä suhteessa toisiinsa, jolloin saadaan perustellusti yhdistettyä toisiinsa metalyyrisen allegorian elementit: narratiivisen tapahtumien kaaren, roolirunon hierarkkiset tasot sekä inter- ja autotekstuaalisuuden. Ennen kaikkea metonyyminen lukutapa sopii *Carmenin* ominaisluonteeseen metalyyrisenä teoksena, jossa toistetaan runokuvia sellaisenaan ja muunneltuina.

Metonyymisyydellä tarkoitetaan joko rajattua runollista kielikuvaa tai laajempia kokonaisuuksia jäsentävää rakenneperiaatetta. Metonymia kielikuvana perustuu osan ja kokonaisuuden suhteelle ja edellyttää ennestään tuttua yhteyttä tai sukulaisuutta. Tästä tyypillinen esimerkki on kruunu kuninkaan metonymiana. Yksittäistä kielikuvaa laajemmasta runon tai teoksen kokonaisuutta hahmottavasta rakenneratkaisusta Vesa Haapala kirjoittaa metonyymisyytenä (Haapala 2003, 145). Metonyymisyys jäsentää siis runo- tai teoskokonaisuuden jatkuvuus- ja korvaavuussuhteita siinä missä metonymia tekee niin yksittäisen kuvan rajoissa. Metonymia voi myös olla hajautettuna runon sisässä (Hollsten 2004, 49).

Haapalan käsitys metonyymisyydestä pohjautuu Rainer Emigin (1995, 61–87) näkemykseen metonymiasta. Emig tähdentää, että metonymiassa on kyse joko tietyn kuvan fragmentoituneiden osien suhteesta, puhekuviosta, joka esiintyy tekstin eri osissa, tai kuvasta, joka edustaa jotakin itseään monimutkaisempaa. Metonyymisyydessä metonymia nousee erillisten sanojen ja ilmaisun tasolta laajempien rakenteellisten kokonaisuuksien malliksi. (Haapala 2003, 148; Emig 1995, 69) Myös Seutu näkee roolirunoja tutkiessaan metonyymisyyden korvaavuutena laajassa mielessä ja on kiinnostunut siitä ”miten runossa ilmaistut yksityiskohdat toimivat yhteistyössä implisiittisten merkityskokonaisuuksien kanssa” (Seutu 2008, 46).

Käytännössä metonymia ja metonyymisyys joko rakentavat tekstiin koherenssia tai päinvastoin hajottavat sen yhtenäisyyttä (Haapala 2003, 148–153; Emig 1995, 69–79). Metonymiat, jotka perustuvat tiiviille yhteydelle ja tuttuudelle luovat vaikutelman yhtenäisestä merkityskokonaisuudesta. Sen sijaan liian tiivistyneet tai kaukaa haetut metonymiat lisäävät tulkinnallista ambivalenssia. (Emig 1995, 69.) *Carmenissa* on sekä perinteisiä tuttuudelle perustuvia runokuvia että poikkeuksellisia runokuvia. Toistuvat monitulkintaiset kuvat voivat saada selvärajaisemman tulkinnan, kun niitä tulkitaan osana teoksen kokonaismerkitystä.

Emigin mallissa teksti on semanttinen verkosto, jossa eri metonymiat kerrostuvat osittain tai kokonaan toistensa päälle ja limittyvät toisiinsa. Kerrostuminen synnyttää merkitystihentymiä, joihin puhkeaa jokin merkitystä luova suhde (Emig 1995, 74; Kaunonen 2001, 44). Kerrostuminen ja kertautuminen voivat viedä huomion esimerkiksi metalyyrisyyteen (ks. Kaunonen 2001, 45). Metonyymisen lukutavan kautta pystytään siis saavuttamaan monitulkintaisille ja monissa yhteyksissä esiintyville kuville teoksen kannalta olennainen merkitys.

Metonyyminen lukutapa ottaa huomioon teoksen ominaislaadun ja runoilijan oman runokielen. Teoksen ominaislaadun ja metonyymisyyden suhteesta on kirjoittanut Anna Hollsten, joka pitää metonyymisyyttä teoksen tai tuotannon sisäisenä jatkuvuutena. Hollsten kirjoittaa metonyymisyyden luovan autotekstuaalisuutta eli teoksen tai runoilijan tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta. Autotekstuaalisuutta voidaan pitää yhtenä metalyyrisyyden ilmenemismuodoista. (Hollsten 2004, 16; 51.) Samojen kuvien toistaminen sellaisenaan tai muunneltuina on hyvin tyypillistä *Carmenissa* ja ylipäätään Susiluodon tuotannossa. Voikin ajatella, että *Carmenissa* on oma metalyyrinen kuvastonsa, joka rakentuu metonyymisesti. Se sisältää sekä perinteisiä metalyyrisiä kielikuvia että Susiluodon omia, teoksen sisällä metalyyriseksi nousevia kielikuvia.

Metonyymisyys ei luo suhteita vain teoksen sisällä vaan myös itsensä ulkopuolelle tekstien välille. Siten intertekstuaaliset vuoropuhelutkin voidaan lukea sen korvaavuuksiin kuuluviksi (Haapala 2003, 154). Metonyyminen lukutapa on kontekstualisointia, jonka myötä runon ja sen kielikuvien tulkintaa on pohdittava suhteessa tekstiin ja siitä aistittaviin muihin teksteihin. Kielikuvina metonymiat toimivat tekstien välisten siirtymien ja temaattisten jatkumoiden yhtymäkohtina. Metonyymiset jatkumot soveltavat usein erilaisia kirjallisia malleja ja jatkumota, mikä näkyy myös *Carmenissa* intertekstuaalisten mallien hyödyntämisessä (ks. Kesonen 2007, 183). Nähdäkseni metonyymisyys on omiaan kiinnittämään lukijan huomion tekstin rakentumiseen ja toimii siten myös metalyyrisyyttä tuottavana.

Roolirunon hierarkian kannalta metonyymisellä lukutavalla on oma merkityksensä. Seudun mukaan lukija hahmottaa runonäyttämöt lineaarisesti metonyymisyyteen pohjautuen (2009, 158). Tulkitsen tämän niin, että roolirunon hierarkkinen mallinnuskin on tavoitettavissa metonyymisen lukutavan kautta. Runoissa, joissa Carmen on puhujana, puhujataso ja retorinen taso pysyvät samoina läpi teoksen, mikä hahmottuu lukemalla vihjeitä näiden kahden tason suhteesta runosta toiseen. Yksityiskohdista hahmottuu roolirunon hierarkia.

Samoin metalyyrisenä allegoriana lukeminen perustuu lineaarisuuteen, sillä se on narratiivinen jatkumo.

Leena Kaunonen viittaa oivallisesti runokokoelman näyttämöllisyyden ja metonymioiden kytkeytymiseen, mistä myös Rainer Emig on kirjoittanut aiemmin: ”Metonymioiden tehtävänä on olla purettavia ja uudelleen koottavia lavasteita, jotka eri yhteyksissä esiintyessään yhdistyvät runon muihin elementteihin ja muodostavat siitä käsin merkityksiä.” (Kaunonen 2001, 45; Emig 1995, 74.) Tämän kertautumisen Kaunonen liittää Haavikon *Talvipalatsin* metalyyrisen maisemointiin. Myös *Carmenissa* runokuvien toisto kiinnittää huomion metalyyrisiin merkityksiin.

Rakennerratkaisuna metonyymisyys on ikään kuin tekstin lukijalle suuntaama lukuohje. Lukija voi siis tarttua tekstin tarjoamiin metonyymisiin vihjeisiin ja hyödyntää niitä luennassaan. Metonyyminen rakennerratkaisu ohjaa luennan ja tulkinnan horisontaaliseen, asiasta toiseen jatkumollisesti etenevän suuntaan (Seutu 2008, 51). Näen itse metonyymisyyden lineaarisuutena kahteen suuntaan. Kun luen *Carmenia*, etenen periaatteessa kronologisesti. Samaan aikaan luentani on kuitenkin synkronista, horisontaalisesti sekä eteen että taakse suuntautuvaa, juuri metonyymisen rakenteen vuoksi. Toisaalta luentani on myös vertikaalista, jotta tavoitan allegorian vertikaaliset merkitystasot. Vaikka luentani onkin kronologista, joitakin runoja lähiluen kokonaisuudessaan hyvin tarkkaan ja toisissa luvuissa luentani on enemmän kokoavaa. Jotkin runoista nousevat myös useamman kerran esiin analyysini eri vaiheissa. Tämäkin on metonyymisesti perusteltua. Toisissa luvuissa painottuu enemmän roolirunon hierarkia ja toisissa luvuissa taas keskityn enemmän metonyymisiin ketjuihin.

Metonyymisyys on eräänlaista kasautuvien merkitysten lukemista. Teoksessa kaikki runot eivät yksinään saisi metalyyristä merkitystä, mutta osana kontekstia ja kokonaisuutta ne saavat sen. Runot ovat siis yhdessä mutta eivät aina yksin metalyyrisiä. Tästä kirjoittaa myös Anna Hollsten (2004, 51). Kokonaisuus vaikuttaa kokoelman runon tulkintaan, mutta on silti muistettava, että runo on myös yksinään merkitsevä (Haapala 2008, 16 & 18).

3 Carmenin luominen

Runon synnyssä on jotakin myyttistä: mistä sanat ja runon puhuja oikein tulevat?

Metalyyrinen allegoria alkaakin siitä, kun Carmen luodaan ja lähetetään maailmaan. Hänen alkuvaiheitaan tarkastellessa heräävät kysymykset siitä, miksi rooliksi valikoituu juuri Bizet'n Carmen ja mikä merkitys on kyborgisen Carmenin sukupuolella. Kiinnostavaa on myös tarkastella, miten kuoro pohjustaa Carmenin saapumisen estradille ja mikä osuus sillä on hänen puheessaan.

3.1 Ja Tekijä loi Carmenin

Hänet tehtiin muovinpätkistä, metallinpaloista, keinoihosta, implanteista, mikropiireistä. Sydän pumppasi verta kuten oikea, silmät vettyivät tarpeen tullen. Hänestä tehtiin vapaa ja rakastava, ja melkein kuin sielukas. Mutta sielu on oikku, sanoi Tekijä, inhimillinen virhe joka aiheuttaa kipua ja kuoleman. Ja sekaannusta. Ja tämän maailman alennustilan. Jätettiin sanomatta se mitä ei voitu tai osattu, kuten tavallista. Sanottiin: nimesi on Carmen, mene ja taiteile maailman lankoja pitkin, olet lempeä kone, luotu rakastamaan kaikkea mutta et yhtä ainoaa. Olet hehkuvia lankoja, kirkkaina hohtavia muovinpätkiä, mieli kuvista ja sävelistä tehty, askel kevyt, mene, mene.

(C, avausruno.)

Avausrunossa kuvataan Carmenin luominen. Runo rinnastuu Raamatun luomiskertomukseen. Nyt naista ei tehdä miehen kylkiluusta, vaan hänet kootaan muovinpätkistä, metallinpaloista ja implanteista. Jumalan sijaan luojana toimii nyt Tekijä. Passiivirakenne antaa ymmärtää, että kyseessä voisi olla myös Carmenin kokoava kollektiivi. Tekijä jää melko persoonattomaksi ja määrittelemättömäksi toimijaksi, joskin hänen erityisyydestään kielii tekijyyden käyttäminen erisnimenä.

Teoksen avaava runo toimii kehyksenä koko metalyyriselle allegorialle ja ohjaa sen luentaa. Avausruno on erilainen suhteessa teoksen muihin runoihin. Se poikkeaa niistä typografisesti, sillä se on kirjoitettu kokonaan kursiivilla ja asettuu ennen sivunumeroinnin alkua⁹.

Ensimmäinen osa alkaa vasta avausrunon jälkeen. Aikamuotona käytetään imperfektiä, kun

⁹ Avausrunon lisäksi vain parenteesin kaltainen runo ”Carmen! Carmen!” (C, 20) on kirjoitettu kokonaan kursiivilla. Kyseiseen runoon ja kursiivien funktioihin palataan myöhemmin analyysissä.

taas muut kokoelman runot rakentuvat preesensille. Avausruno on ikään kuin paratekstuaalinen elementti, joka sijoittuu eri tasolle kuin kokoelman myöhemmät runot.

Seutu antaa väitöskirjassaan erityisen painoarvon avausrunon analysoinnille. Hänen mukaansa avausrunon suhde sitä seuraaviin runoihin on retorisen tason analysoinnin kannalta tärkeää, sillä tuo suhde paljastaa, mikä on kokoelman puhujan puheen esittämisen merkitys (ks. Seutu 2009, 132). *Carmenissa* avausruno on olennainen retorisen tason ja Carmenin vuorovaikutuksen analysoinnissa. On tärkeää huomata, että myös avausrunolla on oma retorinen tasonsa, joka ei teoksen mitassa palaudu samaan retoriseen tasoon, joka on läsnä Carmenin puhumissa runoissa. Avausruno on kehyskertomus, jonka jälkeen kerronnan voidaan ajatella välittyvän retoriselle tasolle vetäytyneen Tekijä-hahmon kautta. Retorisella tasolla Tekijä pysyy vaiti ja antaa Carmenille suunvuoron puhujatasolla.

Carmenin myöhempi puhe suhteutetaan avausrunossa kuvattuihin olosuhteisiin ja ominaisuuksiin. Avausrunossa kuvataan roolirunon puhujan synty ja tehdään siten läpinäkyväksi Tekijän ja Carmenin välinen suhde, joka on myöhemmin implisiittisempi Carmenin roolirunoissa. Lukija tehdään tietoiseksi luoja–luotu-suhteesta, joka myöhemmin kuultaa läpi Carmenin puheesta esimerkiksi hänen sanojensa alkuperän pohdintana.

Runossa Carmenia puhutellaan lempeänä koneena. Hän on Donna Harawayn termein kyborgi eli biologinen organismi, johon on liitetty teknologiaa (ks. Haraway 1991, 149). Vaikka Carmen on koottu virtapiireistä, hänellä on orgaaninen verta sykkivä sydän. Hänen silmänsä vettyvät tarpeen tullen, mikä kertoo tunteista ja kyvystä liikuttua. Carmen ei selvästikään ole vain kone, vaan häneen liitetään inhimillisiä piirteitä: hänestä tehdään vapaa, rakastava ja lähes sielullinen. Nämä ominaisuudet asettuvat mekaanisuutta vastaan ja saavat teoksen myöhemmissä runoissa suuren merkityksen. Vapauden ja rakkauden jano juontuvat jo Bizet'n oopperan esikuvasta. Oopperan ja runoteoksen Carmenia yhdistävät myös kepeä luonne ja tanssi, johon runossa viitataan askeleen keveydellä. Roolirunon tulevaisuudeksi puhujaksi valikoituu siis jo olemassa oleva fiktiivinen femme fatale. Carmen-myytille annetaan kuitenkin heti uudistunut sävy tekemällä naisesta kyborgi.

Carmenin valitseminen roolirunon puhujaksi on kiinnostavaa metalyyrisen tulkinnan kannalta. Intertekstuaalinen suhde oopperaan korostaa Carmenin tehtyä luonnetta sekä teoksena että runojen puhujana. Esimerkiksi Patricia Waugh kirjoittaa intertekstuaalisuudesta artefaktiutta korostavana keinona (Waugh 1984, 112–113). Müller-Zettelmannin sekundaarin metalyriikan yhtenä muotona on intertekstuaalisuus, joka havahduttaa lukijan luomaan

yhteyksiä eri tekstien välille metonyymisesti. Tunnetusta oopperasta peräisin oleva roolirunon puhuja on varsin kiinnostava väylä runoudesta puhumiselle. Samalla huomataan, miten sekundaarin metalyriikan rajat ylittyvät, kun puhuja on läpeensä intertekstuaalinen: Kaikki, mitä intertekstuaalinen puhuja sanoo, asettuu suhteeseen alkuperäisen roolihahmon ja teoksen kanssa. Tietyllä tapaa metalyyrisyys kumpuaa jo puhujasta itsestään ja lähestyy siinä mielessä primaaria metalyyrisyyttä. Carmenin runoissa hyödynnetään myös muita metalyriikan lajeja niin, että ne kerrostuvat ja limittyvät.

Huomionarvoista on, ettei avausrunossa sanota Carmenin kielestä vielä mitään. Sen sijaan siinä kerrotaan Carmenin mielestä, joka on tehty kuvista ja sävelistä. Kuvitettuun mieleen viitataan useasti myöhemmissäkin runoissa, ja esimerkiksi runossa ”Carmenin viimeinen flamenco” (C,83) Carmen tahtoo sulkea silmänsä nähtyään jo tarpeeksi. Kaunonen kirjoittaa mielen tarkoittavan merkityssisältöä eli signifikaatiota. Se on mielekkyyttä vastakohtana mielettömyydelle ja merkityksettömyydelle. Mieli on myös egon ja tietoisuuden olemassaoloa osoittava käsite. (Kaunonen 2001, 140.) Carmenille rakennetaan tietoisuus, johon valmiiksi koodataan kuvia. Kuvat eivät siis ole hänen omiaan vaan annettuja. Carmenin mielen kuvat voivat viitata erilaisiin runokuviin, joilla hän myöhemmin pyrkii avaamaan tunnetilojaan.

Carmen lähetetään maailmaan kuin kokeena. Häntä kehoitetaan menemään ja taiteilemaan maailman lankoja pitkin. Sanana taiteilla sisältää kaksi merkitystä. Ensinnäkin se viittaa Carmenin tasapainoiluun ostoskeskuksen trapetseilla, taiturointiin, jota myöhemmissä runoissa kuvataan. Toiseksi se viittaa taiteeseen. Taiteilla voidaan lukea taide-sanasta johdettuna verbinä merkitsemässä taiteen tekemistä. Kun taide ja tasapainoilu yhdistetään, syntyy kuva taiteen tekemisestä taidokkuutena mutta myös tasapainon etsimisenä. Toisaalta taiteilla on verbinä frekventatiivinen johdos, joka viittaa tekemisen jatkuvaan ja toisteiseen luonteeseen (ks. Suomen iso kielioppi § 351).

Runossa kuvataan Carmenin itsensä olevan hehkuvia lankoja ja toisaalta häntä myös kehoitetaan taiteilemaan maailman langoilla. Lankoja olevan puhujan taiteilu maailman langoilla kuvastaa maailman ja taiteen tai taiteilijan ykseyttä. Langat voidaan nähdä myös feministisenä sananvalintana. Feministisessä teorianmuodostuksessa hyödynnetään usein kutomisen skeemaa ja erilaisia tekstiilimetaforia, joilla vastustetaan perinteistä maskuliinista tapaa mieltää runon kirjoittaminen rakentamisena. Runon punominen tai kutominen langoista voidaan yhdistää kirjoittavan naisen kokemusmaailmaan ja poetiikkaan. (Kähkönen 2004, 25–26; Vilkkonen 1997, 18–19.)

Carmenille kohdistettu imperatiivi ”mene ja taiteile” avaa allegorisen luennan. Avausruno näyttää, miten Carmen taiteellisena luomuksena rakennetaan ja lähetetään maailmaan. Tämän vuoksi on perusteltua lukea Carmenin kulkua maailmassa allegorisesti runon matkana maailmassa. Ekspressionistitaiteilija Wassily Kandinskyn mukaan taideteos on tekijänsä agentti maailmassa. Kandinsky kirjoittaa taideteoksen luonteesta: ”Synnyttyään maailmaan taideteos alkaa elää itsenäisesti, siitä tulee persoonallisuus, itsenäinen henkisesti hengittävä subjekti, jolla on myös todellinen elämä, joka on olento.” (Kandinsky 1912 / 1981, 120.) Tämänkaltainen tekijän ja teoksen suhde näytetään avausrunossa, jossa Tekijä antaa Carmenille tietyt valmiudet toimia ja tehtäväksi taiteilla maailman langoilla. Synnyttyään Carmen ei kuitenkaan vielä ole subjekti. Mieleen valmiiksi koodatut kuvat eivät yksin riitä, vaan vasta vuorovaikutuksessa hänestä voi kasvaa persoonallisuus.

Avausrunon jälkeen Tekijää ei enää mainita koko teoksessa. Fokus siirtyy roolirunoihin, joissa tietyissä pisteissä voidaan havaita Tekijän ja tehdyn Carmenin suhde. Tekijänsä agenttina Carmen kuitenkin viittaa aina runon olemuksen lisäksi myös runoilijan olemukseen. Toisin sanoen puhujatasolle heijastuvat retorisen tason intentiot.

3.2 Kyborgin ja naisen osa

Roolirunoissa olennaista on pohtia puhujan suhdetta puhuttuun ja koko teokseen. Roolivalinta voi olla tietoinen teko, jolla jo luodaan tulkinnallinen pohjavire. Siksi keskeinen kysymys kuuluukin, miksi Tekijä luo juuri Carmenin. Carmen roolina merkityksentää runoilijuutta ja runoa moneen suuntaan. Hänen paikantumistaan maailmaan voidaan allegorisesti lukea runon ja runoilijan asemoitumisena maailmassa. Tarkastelen Carmenia uudelleenkirjoitettuna roolina, kyborgina ja naisena. Analysoin sitä, miten hän näiden määritteidensä kautta asettuu perinteisesti miesvaltaista taiteilijakenttää vastaan. Myös Josen tapa suhtautua Carmeniin kuvastaa naisen asemaa taiteessa ja runoudessa.

Roolirunolla on emansipatorinen mahdollisuus purkaa naisrunoilijuutta ja naiskuvausta runoudessa. Sitä kautta sen voisikin mieltää kuuluvan Müller-Zettelmannin sekundaariin metalyyrisyteen, jonka kysymykset koskevat muun muassa intertekstuaalisuutta ja yhteiskunnallisuutta. Glennis Byronin mukaan rooliruno lajina soveltuu sosiaaliseen kritiikkiin ja on siksi palvellut monia feministikirjailijoita. Roolirunoissa pääsee esiin minän kerroksisuus ja ristiriitaisuus, kun historiallisen tai fiktiivisen puhujan maailma yhdistyy

kirjoittavan runoilijan senhetkiseen maailmaan. Näin huomio kiinnittyy enemmän representaation kysymyksiin kuin ennen. (Byron 2003, 6–7.) Esimerkiksi Merja Virolainen on kirjoittanut feministisiä roolirunoja ottaen runojen puhujiksi mytologisia ja historiallisia naisia (Grünthal & Hollsten 1996, 83–84). Samankaltaista äänen antamista vaiennetuille ja marginaaliin jääneille kirjallisuuden ja historian naisille on nähtävissä laajemminkin suomalaisten naislyrikoiden tuotannossa (Oja 2009, 112).

Carmenissa teoskokonaisuutena ja *Carmenissa* roolina voi nähdä tietoisuuden perinteestä. Ne on kirjoitettu sekä mukailleen että vastustaen Bizet'n oopperaa ja sen tulkintoja. Bizet'n *Carmen* on hahmona viettelevä, paheellinen nainen, joka tekee, mitä haluaa ja saa palkaksi kuoleman. Bizet'n *Carmenin* julmuus on yleisesti nähty joko paholaisen personifikaationa tai eläimellisen viattomuuden manifestina (Crébas & Pels 1988, 595). Susiluodon *Carmen* sen sijaan näyttäisi hairahtuvan viattomuuttaan ja tarkoittamatta pahaa. Susiluoto kirjoittaa siis *Carmen-myyttiä* vastaan, antaen *Carmenin* herkkyydelle ja epävarmuudelle enemmän tilaa. *Carmen* ei ole vain halujensa summa ja miesten huomiosta elävä.

Allusion avulla siis aktivoidaan tiettyjä merkityksiä ja kun niistä poiketaan, poikkeamatkin valottuvat suhteessa subtekstiin. Luennan kannalta juuri poikkeamat alkuperäisestä ovat erityisen kohosteisia ja merkitystiheitä. *Carmenin* uudelleenkirjoitus kiinnittyy aiempiin *Carmen-tulkintoihin*, joissa haluavaa ja vahvaa naista on pidetty myös kylmänä ja luonnottomana. Tosin tunteettomuuteen ja luonnottomuuteen viitataan juuri kuvaamalla *Carmen* aluksi koneena. Runoteoksessa *Carmen* on vahvasti feminiininen hahmo, joka luodaan uudestaan ja tuodaan aikaamme. Metalyyrisyyttä tuottava roolivalinta kytkee runon ja runouden feminiiniseen. Kun *Carmen* vielä asetetaan naiselliseen ja kyborgiseen ruumiiseen, asettuu hän perinteisesti miesvoittoista alaa vastaan.

Kun *Carmenia* ajatellaan kyborgina, tietyt piirteet kumoutuvat tai ainakin ajautuvat ristiriitaan Bizet'n *Carmenin* kanssa. *Carmenin* vahva ruumiillisuus saa vastapainokseen kyborgin koneellisuuden. Donna Haraway pitää kyborgia metaforana postmodernille naissubjektille (Haraway 1991, 150). Se on representaatio, joka kartoittaa uudella tavalla sosiaalista ja ruumiillista todellisuuttamme. Kun nainen on kone, hän ei olekaan olemassa vain suvun jatkamista varten. Siten lasta odottava Mikaela ja kaikkia sitoutumisia pakeneva *Carmen* asettuvat edustamaan sitä, minä naiseutta perinteisesti on pidetty ja mitä se mahdollisesti voisi olla. *Carmeniin* sopii ajatus kyborgiudesta uutena naisena, joka ei ole olemassa vain

täyttääkseen lisääntymisen tehtävää. Carmen sanoutuukin vahvasti irti perheen ja kodin perustamisen ajatuksista.

Kyborgina Carmen rikkoo ja vastustaa olemuksellaan loputtomasti vanhoja dualismeja luonnon ja tekniikan, lihan ja koneen, tunteen ja järjen sekä osan ja kokonaisuuden välillä (ks. Haraway 1991, 181). Carmen on loputtomia luetteloita eikä omien sanojensa mukaan mahdu ”kalpeaan sapluunaan” (C, 32). Kyborgius näkyy runoissa kaiken aikaa, kun esiin nousevat dikotomiat kone–ruumis, kone–kieli ja sielu–sieluttomuus. Mekaanisuus tulee Carmenin runoissa myös tekstin tasolle implisiittisen metalyriikan keinoin. Carmen on esikuvaansa monisyisempi hahmo eikä niin yksiselitteisesti kaunis ja haluttava nainen kuin tämä. Carmenin kyborgius herättää kysymyksiä siitä, onko runo luomuksena elollinen vai eloton, fyysinen vai henkinen, tuotettu vai itse tuottaja. Carmenissa kaikki edelliset vastakohtaisuudet elävät yhtä aikaa ja tekevät siten runosta hyvin hybridisen.

Bizet’n Carmenista puhutaan myyttisenä naishahmona. Kyborgeilla ei Harawayn mukaan ole myyttistä alkuperää eivätkä ne kuulu länsimaisten alkumyyttien piiriin. Kyborgit ovat täydellisen yksilöllisyyden toteutumia, sillä ne eivät lähde esioidipaalisesta täyteydestä, joka niiden täytyisi murtaa tullakseen subjekteiksi. (Haraway 1991, 150.) Carmen ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti kyborgi tässä suhteessa, vaan hänen luomisensa kuvataan avausrunossa raamatullisessa hengessä. Carmen todentaa vahvaa yksilöllisyyttä itsenäisyyden ja vapauden arvoillaan, mutta kaikki kyborgin piirteet eivät taivu häneen. Prologirunossa hänestä luodaan yksi. Hän lähtee täyteydestä ja vasta kielen kautta alkaa erottautua subjektiksi. Kielen avulla Carmen pääsee vuorovaikutukseen muiden kanssa, mikä vaikuttaa hänen kehitykseensä subjektina. Sen sijaan Harawayn teoriassa kyborgi alkuperättömänä jää täysin semioottisen ja symbolisen kehityksen ulkopuolelle¹⁰.

Runoilijan ja runon muukalaisuus maailmassa on tyypillinen metalyyrinen teema. Carmenissa juurettomuus ja toiseus kytkeytyvät kieleen ja naiseuteen. Kyborgina Carmen on lähtökohdiltaan toinen ja muukalainen, mikä johdattaa lukemaan runoa ja runoilijaa jollakin tapaa ulkopuolisena maailmassa. Kielettömänä Carmen ei täysin pääse osalliseksi elämästä. Vieraudenkokemus lähtee siis liikkeelle kielettömyydestä. Hänellä on vahva kokemus juurettomuudesta, siitä, ettei hän missään ole kotonaan. Julia Kristeva kirjoittaa naisesta nomadina. Hänen mukaansa nainen on kuin juurtumaton muukalainen maailmassa.

¹⁰ Semioottinen (*le sémitique*) ja symbolinen (*ordre symbolique*) ovat Julia Kristevan käsitteitä, joilla hän kuvaa lapsen irtautumista symbioottisesta suhteestaan äitiin itsenäiseksi puhuvaksi subjektiksi (Kristeva 1993, 92–96).

Carmenissa nomadisuus ilmenee juurettomuuden lisäksi haluna pysyä vapaana ja sitoutumattomana. Nomadia ja kyborgia voidaan molempia pitää nykynaisen representaatioina (Kosonen 1996, 18). Carmen edustaa näitä molempia eikä aina saa ymmärrystä osakseen.

Carmenin osa kiinnittyy myös siihen, miten nainen on perinteisesti nähty runoudessa ja taiteessa. Roolirunojen puhujista Jose ilmentää tätä metalyyristä teemaa. Vaikka runous perinteisesti mielletään feminiiniseksi, ei naisella ole aina ollut siinä sijaa varsinaisena taiteen tekijänä tai toimijana. Usein nainen on näyttäytynyt runoudessa muusana ja innoittajana. Romantiikan aikana nainen oli nimenomaan katseen kohde ja määrittyi kadotetuksi tai saavuttamattomaksi. Tämänkaltainen naiskuva ei kuitenkaan rajaudu vain romantiikkaan, vaan se elää yhä nykylyriikassamme. (Grünthal & Hollsten 1996, 80.) Josen tapa haaveilla Carmenista ilmentää tyypillistä tapaa kirjoittaa naisesta jonakin saavuttamattomana. Jose haaveilee ja näkee unia Carmenista:

Et huoli kahta kolikkoa, kahvia, lasillista, mutta luovutat jasmiininkukkia joka askeleella, se herättää minut kesken yön, tuoksusi muisto, en saa henkeä hänen vieressään, hiellä pehmenetyissä lakanoissa. On kuin repeytyisin irti itsestäni, kuin olisin toisaalla jo: hymysi valokehässä, lämpimien tunnustelevien sormiesi alla. Nilkkaketjusi helähtely, se painuu uniin asti
(C, 47.)

Katkelmassa näkyy naisen eksotisointi ja esittäminen estetisoituna, mitä voidaan pitää toiseuttavana. Josen runoissa Carmenin feminiinisinä metonymioina kulkevat tuoksu, nilkkaketjun helähdys ja hiukset. Jose puhuu Carmenista luontoon liittyvin kielikuvin. Joselle Carmen on lämpimien maiden kukkia kuten jasmiinia, akasiaa ja tiikerinsilmää. Carmen ja yö hänen kanssaan saavat runossa ”Josein kesä” metaforikseen punaisen ja kullan sävyisiä kiviä: ne loistavat jaspiksena, heliodorina, karneolina ja rubiinina. Samassa runossa Jose sanoo Carmenin maistuvan nurmikolta ja tuoksuvan maalta, mikä viestii primitiivisyydestä. (C, 49.) Carmen on Välimeren aurinkoa ja paahdetta, mustaa ja takkutukkaista temperamenttia. Sen sijaan Mikaelan kanssa ollessaan Jose aistii syreeniä, omenaa ja lämpöä (C, 19). Carmenin eksoottisten kielikuvien rinnalla Mikaela jää värittömäksi ja kotoisaksi.

Juuri haaveissa Carmen on Joselle todempi ja rakastettavampi kuin todellisuudessa. Saavuttamattomuudessaan Carmen kiehtoo Josea enemmän kuin vieressä nukkuva Mikaela. Carmen on Joselle nimenomaan unelmien nainen, jonka todellisuus tarvelee.

Ei sinua voi viedä, mökille, järvenrantaan, kotiin, vaan valtamerilaivoille,
paperisiin lentoaluksiin, ehkei sinnekään, sinua ei voi viedä, mutta unissani
sinulla on huone, tässä on.

(C, 49.)

Carmen sijoittuu siis Josen uniin ja haaveisiin, joissa hänelle on oma huone. Sen sijaan Carmenia ei voi viedä mökin tai kodin kaltaisiin arkisiin paikkoihin. Edes epätodellisemmat valtamerilaivat ja paperiset lentoalukset eivät sovi Carmenille. Näin korostuu Carmenin olemus jonakin, mikä ei ole tästä todellisuudesta ja arjesta. Carmen kuuluu kuin toiseen maailmaan. Carmenin saavuttamattomuutta vahvistaa vielä se, miten runon lopussa Josen Carmenille unissaan osoittama huone on sirpaleina. Perinteessä naisen ja runon tavoittamattomuus ovat rinnastuneet toisiinsa, mihin Carmenin saavuttamattomuuden kautta viitataan.

Josen näkemykset Carmenista ja kääntyvät metalyyrisessä allegoriassa ilmaisemaan naisen asemaa runouden kentällä. Carmenin kautta runo saa jälleen feminiinisen hahmon ja ruumiin mutta ei perinteisellä tavalla. Kyborgina Carmen edustaa uutta naiseutta eikä palaudu niin herkästi runouden perinteiseen mies–nainen-jakoon. Jose yrittää asettaa häntä naiselle tyypilliseen rooliin objektiksi ja haaveiden kohteeksi mutta saakin huomata, ettei Carmen taivu miesten tahtoon.

Huomionarvoista on, että Carmenin luova Tekijä-hahmojaa teoksessa sukupuolettomaksi. Luennassani en luonnollisesti palauta merkityksiä biografiseen tekijään asti. On kuitenkin jossain määrin olennaista muistaa, että Susiluodon tuotannossa keskeisiä ovat naiseuden ja tyttöyden teemat. Siten *Carmeninkin* voisi ajatella puhuvan nimenomaan naisrunoilijuudesta ja naisen kirjoittamien runojen osasta maailmassa.

Kaikkiaan Bizet'n oopperan hahmoon pohjautuva roolivalinta on omiaan korostamaan tekstien rakentumista toisista teksteistä. Roolivalinta toisaalta noudattaa ja toisaalta vastustaa esikuvaansa. Vertailun voi ajatella tuottavan metalyyrisyyttä, kun lukijan huomio viedään sekä tekstien yhtymäkohtiin että poikkeavuuksiin. Carmenissa naisena nousevat vahvasti esiin juurettomuus ja kyborgius, jotka viittaavat toiseuteen. Metalyyrisessä allegoriassa ne merkitsevät runon ja runoilijan vieraudenkokemusta maailmassa. Toisaalta kyborgius ei ole vain vierautta, vaan se tekee Carmenista sekä naisen että runon laajentuman. Suhteessa Joseen nousevat esiin maskuliiniset näkemykset runoudesta ja naisen roolista siinä, joita Carmen nousee myöhemmin vastustamaan.

3.3 Kuoro sanansaattajana

Kuoro on teoksessa näyttämöllinen elementti, joka muun muassa metakommentoi runoja, tuo Carmenin näyttämölle ja puhuttelee häntä. Kuoron ilmaantuminen runoihin, joissa Carmen toimii puhujana, kuvastaa miten Carmen ei vielä tule toimeen aivan omillaan maailmassa. Suhteessa Carmeniin kuoro ottaa monenlaisia rooleja: Se yllyttää, kehottaa, tulkkaa ja resitoi taustalla. Carmenin runoihin osallistuvan kuoron osuudet osoitetaan kursiivilla. Kuorojen omilla runoissa teksti on normaalia ja kursiivi toimii niissä satunnaisesti painotuksina tai vieraina ääninä, mikä on laajemminkin kursiivin funktio teoksessa. Roolirunon hierarkiassa kuoro sijaitsee Carmenin ja retorisen tason välissä. Retorisella tasolla ei ole ääntä runon fiktiivisessä maailmassa, joten kuoro toimiikin retorisen tasolla sijaitsevan Tekijän sanansaattajana. Kuoron asemointi eri puhujien kanssa paljastaa, että teoksessa on ylempi taso, joka törmäyttää puhujia yhteen. Toisaalta kuoron käyttäminen ottaa mallia Bizet'n oopperasta, jossa kuorolla on tärkeitä lauluosuuksia.

Teoksen ensimmäisessä osassa useimpiin Carmenin runoista osallistuu jokin teoksen lukuisista kuoroista. Ensimmäisen osan 25 runosta Carmen toimii puhujana kuudessa. Ainoastaan yhden hän lausuu kokonaan yksin ilman kuoron tukea tai väliintuloa. Teoksen kolmessa muussa osassa on yhteensä vain kaksi runoa, joissa kuoro joko laulaa suoraan Carmenille tai yhdessä Carmenin kanssa. Muissa niiden runoista Carmen puhuu itsenäisesti tai Esc.:n kanssa. Kuorot eivät linkity vain Carmeniin vaan ovat yhteydessä myös teoksen muihin puhujiin. Esimerkiksi runossa ”Ohikulkeva kuoro laulaa Mikaelalle” kuoro herättelee Mikaelan muistoja (C, 31). Lisäksi kuoro ja Esc. laulavat kerran yhdessä teoksen toisessa osassa. Kuorot laulavat myös itsenäisesti. Niillä näyttäisi kuitenkin olevan erityisempi suhde Carmeniin kuin muihin runojen puhujiin. Määrästä voi päätellä, että kuoroa tarvitaan enemmän silloin, kun Carmen ei vielä taida kieltä niin hyvin kuin myöhemmin. Määrän väheneminen kielii myös toisenlaisesta kehityksestä: kuoron ääni ei välttämättä vähene vaan Carmen omaksuu vieraat äännet osaksi omaa diskurssiaan.

Carmen päästetään ääneen vasta teoksen kolmannessatoista runossa. Sitä ennen kuoro pohjustaa hänen ensiesiintymistään kertomalla tytöstä, joka kiipeää katolla kuin enkeli ja joka höyhenten peitossa tuunaa auringonnousun glitterillä ja keltaisella maalilla (C, 15). Kuvattu tyttö hahmottuu Carmeniksi, sillä myöhemmin avausrunoa typografisesti muistuttava runo pudottaa Carmenin höyhenineen ostoskeskukseen: ”*Carmen! Carmen! / putoaa*

*ostoskeskuksen trapetsilta paljettipuvussa, dolce & gabbanan näköinen henkka & /
maukka, höyheniä, vahtokarkkeja, samppanjaa – –*” (C, 20.) Heti seuraavassa runossa
”Tupakoivien kuoro lastauslaiturin vieressä” kuoro kutsuu Carmenin estradille:

Carmen, sisältä metallinpaloja, muovisuolenpätkiä
keskellä kimaltavaa ostoskeskusta
kuin langennut enkeli, teräslankoja, rytmikoneen linnunsykettä
rakkautta, niin, kärhistynyttä muovia, valuvaa taivasta
syttyvien ja sammuvien muistikuvien keskellä, historia:
ruumiissa kaikki kuvat, ei yhtäkään omaa
tervetuloa! tervetuloa! tervetuloa!

Carmen, kuvia, taustamusiikkia
Carmen, kuvia, jokin tuoksu
Carmen, kuvia, jokin kipu

Nouse ota kielesi ja käy
Kun päivän koneisto vedetään
se kaatuu päälle kuin kannullinen lyijyvaloa
ohutta ja kalkattavaa metallia, rekkapölyä
raskaiden autojen tinnitusta, kadut valkoisia kaistaleita
pinottua asfalttia, tomua tienvarsilla
nahkeita ruohoja kuihtunutta versoa helottavia kukkia terälehtiä kuin sirpaleita
loputonta, hävytöntä työtä
ja taivas kurtistuu reunoilta kuin palava filmi
tulee vadelmanpunainen ilta
aurinko venyy horisonttiin
ja kaupunkipöly säkenöi ja baarien terassit, pienet lamput
tervetuloa! tervetuloa! tervetuloa!
(C, 21.)

Runossa kuoro puhuttelee ja kuvailee Carmenin. Se myös sanallistaa hänen mielensä sisältöjä. Kyseessä on siis kertova ja kuvaileva rooliruno, jossa kuoro toimii kertojana. Runosta nähdään, miten roolirunon hierarkkinen mallinnus henkilöityy *Carmenissa* teoksen eri toimijoiden kautta. Kuoro antaa hahmon kertovalle tasolle ja sijoittuu puhujatason Carmenin ja retorisen tason Tekijän väliin¹¹. Roolirunon hierarkkisissa mallinuksissa retorisella tasolla ei ole samanlaista sijaa runon fiktiivisessä maailmassa kuin puhujilla. Tekijä pysyykin vaiti mutta ottaa kuoron välittäjäkseen halutessaan puhutella Carmenia. Voidaan ajatella, että Carmenia puhutellessaan Tekijä ohjailee myös omaa toimintaansa. Kuoron Carmenille osoittama kehotus ”ota kielesi ja käy” on kokonaistilannetta organisoivalta Tekijältä lähtöisin ja suuntautuu myös häneen itseensä. Tekijä ikään kuin yllyttää itseään antamaan Carmenille

¹¹ On kuitenkin huomattava, etteivät kuorot teoksen kaikissa runoissa ole kertojan ja kuvailijan roolissa. Tällöin rooliruno hahmotetaan kaksitasoisena: kuoro sijoittuu puhujatasolle ja sen yläpuolella on suoraan retorinen taso.

vuorosanoja ja laittamaan tapahtumat liikkeelle. Teoksen keskeisenä puhujana toimivan roolihahmon puhumaan yllyttäminen voidaan lukea runoilijan yllyttämisenä kirjoittamiseen. Carmenin puhuttelu onkin metalyyristä, sillä se vie huomion hänen tekstuaaliseen rakentumiseensa. Roolirunojen tasojen välinen vuorovaikutus johdattaa metalyyriseen tulkintaan ja näkemään *Carmenin* runoteoksen rakentumisen kuvana.

Runossa tupakoivien kuorolla on keskeinen tehtävä Carmenin saapumisen pohjustajana. Merkittävää on myös se, miten se kuvailee Carmenia ja hänen olemustaan. Se toivottaa Carmenin tervetulleeksi ja käskee hänen nousta, ottaa kielensä ja käydä. Ennen kieltä korostuvat Carmenin ruumiillisuus ja visuaalinen tapa hahmottaa maailma. Kuoro sijoittaa historian Carmenin välähdyksenomaisten, syttyvien ja sammuvien muistikuvien keskelle. Historia on kuvina hänen kehossaan: ”ruumiissa kaikki kuvat, ei yhtäkään omaa”. Säe myös korostaa, miten kaikki Carmenissa on lainattua. Näin Carmen näyttäytyy tekstien ja kuvien intertekstuaalisena kohtauspintana. Ruumiin kuvat viittaavat myös autotekstuaalisesti Carmenin luomiseen avausrunossa, jossa hänen mielensä sanottiin olevan kuvista tehty. Toisen säkeistön jokainen säe korostaakin, miten Carmen on kuvia. Kuvat yhdistetään synesteettisesti muihin aisteihin. Niinpä taustamusiikki, tuoksu ja kipu ovat kaikki kuvia. Ne eivät vielä ole kielennettyjä vaan visuaalisia. Tuhon ja valon kuvat sarjoittuvat viimeisessä säkeistössä: ruoho on nahkeaa ja kuivunutta, ja ilmassa on sekä rekkujen saasteita että säkenöivää kaupunkipölyä. Myös palavalla filmillä viitataan kuvaamiseen ja kuviin.

”Nouse, ota kielesi ja käy” korostaa Carmenin tehtävää maailmassa: häntä kehoitetaan etsimään sanoja. Kehotus ottaa kieli on hyvin suorasukainen käsky, joka ilmaisee kielen olevan otettavissa ja jollakin tapaa Carmenissa jo valmiina olemassa. Verbinä käydä on omiaan herättämään ajatuksia Carmenin mekaanisuudesta, sillä se assosioituu esimerkiksi kellon mekaaniseen käymiseen ja ketjuuntuu runossa koneiston vetämiseen. Toisaalta se on luettavissa hyvinkin inhimillisenä toimintana. Käyminen yhdistyy kävelemiseen ja on alluusio Raamattuun, jossa Jeesus parantaa halvaantuneen sanomalla tälle: ”Nouse, ota vuoteesi ja käy.” (Joh. 5:1–14; vuoden 1938 suomennos.) Alluusiolla viitataan siihen, miten kielen kautta Carmenkin saa kyvyn liikkua ja toimia maailmassa.

Raamattu kaikuu kuoron äänessä myös sen verratessa Carmenia langenneeseen enkeliin, jolla yleensä viitataan Luciferiin. Bizet’n Carmenia onkin tulkittu femme fatalena, jonka julmuus on nähty joko paholaisen personifikaationa tai eläimellisen viattomuuden manifestina (Crébas & Pels 1988, 595). Runossa langennut enkeli liittää kuvana yhteen Carmenin viattomuuden ja

syntisyyden ja on tietoinen oopperan tulkintaperinteestä. Vertaus langenneeseen enkeliin asettuu osaksi metonyymistä ketjua, jossa Carmenin saapumista on pohjustettu viittauksilla höyheniin ja enkelimäisyyteen. Lankeaminen liittyy myös edeltävän runon putoamisen kuvaan: ostoskeskuksen trapetsilta alas syöksynyttä Carmenia käsketäänkin nyt nousta ylös. Carmenissa ja hänelle annetuissa ohjeissa yhdistyy ikaikainen uuteen teknologiaan.

Erityisesti teoksen alussa kuoroilla on tärkeä osa Carmenin esittelijänä ja puhuttelijana, mikä kytkeytyy Carmenin kielen vajaavaisuuteen. Kuorot toimivat sanansaattajina, joiden kautta retoriselle tasolle jäävä Tekijä ikään kuin puhuttelee Carmenia. Roolirunon kolmitasoisuus tulee siis esiin teoksen eri toimijoiden kautta: Carmen ja muut puhujat sijaitsevat puhujatasolla, vaihtopysyvä Tekijä retorisella tasolla ja näiden välissä on toisinaan kertova kuoro. Kiinnostavaa on, että teoksen edetessä kuoron tuen tarve Carmenin runoissa vähenee. Kuoron läsnäolon määrä heijasteleekin Carmenin kehitystä puolikielisestä kyborgista kielelliseksi. Kehitys voidaan nähdä myös niin, että Carmen oppii sulauttamaan vieraat diskurssit ja toiset äänet osaksi omaa ääntään. Tähänastisissa runoissa Carmenista on puhuttu paljon, mutta hän ei ole itse vielä sanonut sanaakaan. Kuoron tervetuloitotusten jälkeen on viimein Carmenin vuoro laulaa.

4 Carmenin kieli ja kasvu

Samoin kuin subjekti runon puhuja rakentuu kielessä ja kielellä. Keskeinen juonne *Carmenin* metalyyrisessä allegoriassa onkin kasvaminen subjektina kielen kehityksen myötä. Carmenin kehittymistä kielellisesti ja henkisesti kuvastaa erityisesti habanera-runon kaksi eri versiota. Kielellisen tietoisuuden merkitys näkyy myös siinä, miten Carmen kokee olevansa kieltä ja kirjoitusta. Carmenin kielellisellä itsetietoisuudella on yhteys runon metalyyriseen itserefleksiivisyyteen. Tietoisuus itsestä tekstinä kumpuaa myös teoksen näyttämöllisistä elementeistä.

4.1 Käännöskoneesta itseilmaisuuksiin

Carmenin kielellistä kehitystä kuvastaa hyvin kokoelman kaksi eri versiota Habañerasta, Bizet'n oopperan kenties tunnetuimmasta aariasta. Carmenin ensimmäinen oma runo on ”Carmenin käännöskone: Habanera”. Vertaan sitä teoksen ensimmäisen osan päättävään runoon ”Carmen: Habanera”. Kehitys on ilmeinen jo runojen otsikoissa: kun Carmen tuottaa ensimmäisen runonsa käännöskoneella, toisessa sitä ei enää tarvita. Ensimmäinen runo ilmentää vahvasti Carmenin tajuntaa kuvista tehtynä. Sen sijaan toisessa habanera-runossa ilmaisu on mekaanista kuvien virtaa jäsentyneempää.

Carmenin käännöskone: Habanera

Jos olen te haluaa?
Sir, ehkä huomenna, ehkä ei koskaan
Mutta ei tänään, tänään, että turvallisuusseikat.
Rakkaus on lintu, soittaa täysin turhaan.
Mies puhuu hyvin, väittää muuta ruukkuihinsa pakokaasuista

Carmen! Carmen! huutaa kuoro
Carmen! Carmen! aloittaa uudelleen

Linnut ovat valmiita sotaan
tarvitaan lahjakkuutta sekä muita kaasuja
tietoisuus, hoitoa ja neuvontaa hauskaa!
Se! Se! Sex, joka osaa voittaa Pariisissa, ystävät, näen!
Mutta uskon että Vapahtajamme! Ajatus, Mary!
On mahdollista löytää syitä: kaikki elintarvikkeet, hame!
Jos saan turvallisuussyistä, niin onnellinen ja rakastunut!
Että ei paljon, ja päättyy, lentää siivillä voiton ja odota

kuinka paljon he syövät koko ajan, ja että kostuu vähän!
Monet nopeasti, nopeat juuret, menetti, uskon
mutta se on prosessi, se pysähtyy, oikeus, pysähtyy. Se!
(C, 22.)

Runoa ”Carmenin käännskone: Habanera” voidaan lukea implisiittisesti metalyyrisenä. Runo on hakukonerunoutta. *Tuli&Savu* -lehden artikkelissa ”2000-luvun runous” hakukonerunous määritellään runoudeksi, joka on tehty internetin hakukoneilla niiden tuloksia yhdistellen ja hyödyntäen (Blomberg et al. 2009). Se on ennen kaikkea kirjoitustekniikka. Paratekstinä Susiluoto paljastaa Lainaukset ja selitykset -osiossa runon ”Carmenin käännskone: Habanera” syntyprosessin. Se on Bizet’n oopperan ranskankielisen aarian pohjalta useaan kymmeneen kertaan internetin eri käännskoneilla käännetty teksti. Teksti on muunnettu kielestä toiseen, esimerkiksi ranskasta saksaksi ja saksasta swahilin kautta jälleen suomeksi. Teksti on muokattu runomuotoon hakukoneiden käännskoneiksi apuna käyttäen. Carmenin käännskoneen implisiittinen metalyyrisyys on toisaalta kiistanalaista, sillä sen moneen kertaan konstruoitu luonne paljastuu vain runon ulkoisen paratekstin avulla. Kuitenkin selittävä parateksti voidaan hyväksyä tulkinnan apuvälineeksi (Müller-Zettelmann 2003, 154). Lisäksi huomio kiinnittyy runon käännskoneomaisuuteen ilman paratekstiäkin.

Alkutekstistä on tehty lähes tunnistamaton runo hakukoneiden avulla. Muistona alkuperäisestä aariasta ovat oikeuden tema, linnut ja erityisesti säe ”rakkaus on lintu”. Käännskoneiden jälkiä voi nähdä esimerkiksi muutamissa vierasperäisissä sanoissa. Vaikka runo on kaikkienensa hyvin nonsensemäinen, löytyy säkeiden väliltä joitakin sidoksia. Esimerkiksi toisessa säkeistössä syyt linkittyvät seuraavan säkeen turvallisuussyihin. Ne puolestaan kytkeytyvät ensimmäisen säkeistön turvallisuusseikkoihin. Silti syvällisempi tulkinta on haastavaa eikä se liene tarpeenkaan. Sisältöä keskeisemmältä vaikuttaa robottimainen tapa, jolla Carmen puhuu. Lukijan huomio kiinnittyy tekstin tasoon implisiittiseen metalyyrisyyden mekanismien mukaisesti. Runon sisällön epäymmärrettävyys johdattaa tarkastelemaan itse muotoa ja ilmaisutapahtumaa. (Müller-Zettelmann 2000, 228–231.)

Carmenin mekaanisuutta tuetaan siis implisiittisen metalyriikan keinoin. Käännskoneiden käyttö tuo Carmenin kyborgiuden tekstin tasolle. Hänen mieleensä on koodattuna aaria, jonka hän suoltaa ulos käännskoneilla. Runo on mekaanista puhetta, joka on todella koneella tuotettua ja moneen kertaan työstettyä. Carmen kyborgina edustaakin nykyrunouden

tekniikkaa, jossa runo tuotetaan koneilla ja prosessoimalla muiden kirjoittamia tekstejä. Implisiittisesti runo kertoo jotakin siitä, millainen nykyrunoilijan työskentelytapa voi olla.

Carmenin virkkeet eivät ole kokonaisia vaan töksähteleviä ja konemaisia. Runoa katkoo runsas pilkkujen ja huutomerkkien käyttö. Huutomerkki korostavat tahtotilaa, halua sanoa asia, johon ei kuitenkaan vielä ole kaikkia tarvittavia sanoja ja rakenteita. Ensimmäinen säkeistö on ajautumassa täyteen nonsenseen, kun kursiivilla erotettu kuoro tulee väliin. Näin kursiivin funktiona on jälleen toisen äänen näyttäminen. Kuoron väliintulo merkitsee katkosta Carmenin puheessa, kun minämuotoinen rooliruno vaihtuu kertovaan roolirunoon kahden säkeen ajaksi. Huutamalla Carmenin nimen kuoro ikään kuin käskee Carmenin ryhdistäytyä. Kahdesti kursiivilla toistettu Carmenin nimi viittaa myös aiempaan runoon, jossa Carmen putoaa ostoskeskuksen trapetsilta (C, 20). Parenteesinomaisen säe ”*Carmen! Carmen! aloittaa uudelleen*” leikittelee nostamalla kuoron huutojen kaiun säkeen subjektiksi. Carmen ryhdistäytyy ja toisen säkeistön hän aloittaa edes jokseenkin järkeenkäyvästi.

Ensilukemalta ”Carmenin käänöskone: Habanera” näyttäytyy epäymmärrettävinä ja hajanaisina säkeinä, jotka eivät tunnu muodostavan kiinteää merkityskokonaisuutta. Runon merkityssisältöön on vaikea päästä käsiksi tekstin tason ollessa niin kohosteisen sirpaleista ja assosiatiivista. Müller-Zettelmannin mukaan implisiittinen metalyriikka toimii toisaalta heikentämällä tekstin sisällön enounced-tasoa ja toisaalta korostamalla enunciation-tasoa eli itse lausumista. Oikeastaan molemmat mekanismit johtavat juuri tekstin tason korostumiseen. Kun tekstin taso ylikorostuu, sisällön taso jää alakynteen. Jos taas sisällön taso mitätöidään tekemällä siitä epäkiinnostavaa tai -ymmärrettävää, lukijan on paremman puutteessa käännettävä tekstuaalisen ilmaisutapahtuman puoleen. (Müller-Zettelmann 2000, 216).

Implisiittistä metalyyrisyyttä tulkitessa runon otsikko toimii yleensä keskeisenä kontekstualisoivana vihjeenä (Müller-Zettelmann 2000, 175–180; 185–214). Otsikko ”Carmenin käänöskone: Habanera” nimeää käänöskoneen, jota vasten lukukokemus selittyy. Otsikon kautta lukija voi selittää säkeiden järjettömyydet ja hyväksyä ne. Otsikko vapauttaa lukijan tarpeesta ymmärtää, sillä internetin käänöskoneilla merkitykset eivät aina käännä kielestä toiseen tarkoituksenmukaisesti. Käänöskone selittää katkonaiset, ontuvat ja kömpelöt säkeet.

Runossa yhdistyy nonsense ja pastissi, joten runo lukeutuu Müller-Zettelmannin implisiittisen metalyyrisyyden piiriin. Runo ei ole ainoastaan Bizet’n aarian intertekstuaalinen pastissi vaan sitä voidaan pitää myös pastissina hakukonerunoudesta. Runon tehtyä luonnetta korostetaan

rakenteissa ja lukijan huomio viedään poeettisuuteen hakukonerunouteen viittaamalla. Müller-Zettelmannin implisiittisen runouden lajeja voisikin täydentää hakukonerunoudella. Toisaalta sen voi sisällyttää kokeelliseen runouteen, joka jo kuuluukin hänen typologiassaan implisiittisen metalyyrisyuden piiriin.

Implisiittinen metalyyrisyys vastustaa tehokkaasti lyriikan proillusorisia piirteitä eli piirteitä, jotka luovat runoon illuusion kokevasta minästä (Müller-Zettelmann 2000, 217). Carmenin runossa ei päästä syvälle runon puhujan tajuntaan ja kokemusmaailmaan, vaan keinotekoisuus ja käsittämättömyys pitävät lukijan etäällä ja samastumattomissa. Sen sijaan vertailukohtana olevassa jälkimmäisessä habanerassa on vahvempi subjektiivisuuden illuusio.

Sinänsä pelkkä nonsense, pastissi ja hakukoneavusteisuus eivät riitä tekemään runosta metalyyristä. Ei vielä voida puhua implisiittisestä metalyyrisyydestä, jos edellä mainitut keinot eivät jotenkin kytkeydy runon tehtyyn luonteeseen. Pelkkä hakukoneilla leikittely ei siis tee runosta implisiittisesti metalyyristä. Runon ”Carmenin käännöskone: Habanera” merkitys implisiittisesti metalyyrisenä syntyykin suhteessa teoksen kaikkiin runoihin. Sillä on painoarvoa nimenomaan ensimmäisenä Carmenin itsensä puhumana runona. Runoa on syytä verrata Carmenin myöhempään habaneraan, joka on kuin uusi, paremmin onnistunut yritys laulaa habanera. Kahden eri version esittäminen samasta alkutekstistä korostaa tekstuaalista variointia. Onkin kiinnostavaa, miten samasta alkutekstistä on muodostunut kaksi hyvin erilaista runoa.”Carmen: Habanera” muistuttaa hyvin paljon Bizet’n oopperan Habañeraa, sillä siinä on säilytetty jopa oopperan aarian tahti ja melodia.

Carmen: Habanera

[kuoro (resitoiden): esim. *muukalainen* (x4) tai mikä tahansa habaneran rytmiin soveltuva sana]

Rakkaus, karkuri, kiertolainen
käy kevyt keimailu kuormanaan
silti samainen siirtolainen
voi syöstä keisarin karsinaan

Vapaan mieli on irtonainen
ei mahdu kalpeaan sapluunaan
kahden nainen on samanlainen
ja särkyy rikkoiseen ikkunaan.

Rakkaus! Vapaus! Rakkaus! Vapaus!

Siis kieltämättä mitenkään

ei suostu sopuun nämä keskenään
kun tasapainoon tyytymään
ei helly halu edes yksinään:

Jos rakastaa niin putoaa
kuin verkkonsilmukasta areenaan.
Jos on vapaa:
niin halkeaa
pian sydän tyhjiys taulunaan.

”Rakkaus lintu on arkaluinen”
niin, nokka ja kynnet suojanaan
linnun nälkä on alituinen
se vaatii vapauden kokonaan

Vapaa lintu on pakolainen
ei mieli milloinkaan kotonaan
kahden nuotion muukalainen
sen sydän roihuaa soihtunaan:

Vapaus! Rakkaus! Vapaus! Rakkaus!

Siis kieltämättä mitenkään
ei suostu sopuun nämä keskenään
kun tasapainoon tyytymään
ei helly halu edes yksinään:

Jos rakastaa
niin putoaa
kuin verkkonsilmukasta areenaan.
Jos on vapaa:
niin halkeaa
pian sydän tyhjiys taulunaan.
(C, 32.)

Runo noudattaa riimikuviota, jossa yleensä joka toinen säe muodostaa loppusoinnun. Toisinaan säkeistö kokonaisuudessaan noudattaa samaa loppusointua. Laulullisuudessaan Carmenin uusi habanera edustaa perinteisempää lyriikkaa kuin hänen käännöskone-habaneransa, jota leimaa katkonaisuus ja suoranaisuus. Temaattisesti ”Carmen: Habanera” kertoo rakastamisen ja vapauden ristiriidasta. Carmen puhuu nyt vertauskuvin ja metaforin. Lisäksi erona ensimmäiseen habaneraan on, ettei kuoro nyt keskeytä tai auta Carmenia vaan ainoastaan resitoi taustalla.

Pastissina ”Carmen: Habanera” on implisiittistä metalyriikkaa, joka näkyy runon rakenteissa. Toisaalta intertekstuaalisuus on siinä myös sisällöllistä, ja siten runon voi nähdä edustavan sekundaaria metalyyrisyttä alluusioiden muodossa. Puhujana Carmen pohtii persoonaansa

vahvasti kietoutuvia vapauden ja rakkauden teemoja. Pohdinnassa on kyse sellaisesta puhujan itserefleksiivisyydestä, joka ei ainakaan yhden runon mitassa ole metalyyristä.

Oopperan Habañerassa rakkaus noudattaa Carmenin ehtoja. Siinä Carmen laulaa rakastavansa niitä, jotka eivät rakasta häntä, ja torjuvansa ne, jotka häntä haluavat (Bizet 2001/1857, 10–11). Sen sijaan runoteoksessa rakkautta ei voi käskää: se ei taivu yhteen vapauden kanssa. Carmen joutuu kamppailemaan rakkauden ja vapauden välillä tietämättä, kumpaa tahtoo enemmän. Valitessaan toisen hän aina menettää toisen. Runossa tätä kuvastaa etenkin neljäs säkeistö, joka myös toistetaan viimeisenä säkeistönä. Carmen rinnastaa rakkauden ja vapauden nuotioiksi, jotka korventavat häntä ja joiden kummankin luona hän jää muukalaiseksi. Rakkaudesta puhuessaan Carmen myös lainaa suoraan alkutekstiä, mikä osoitetaan sitaattimerkein: ”Rakkaus lintu on arkaluinen”. Vapauden ja rakkauden taistoa painottavat myös lyhyet yhden säkeen mittaiset säkeistöt, joissa sanat rakkaus ja vapaus vuorottelevat. Runo kertoo Carmenin perimmäisestä ristiriidasta ja kytkeytyy autotekstuaalisesti avausrunoon, jossa hänessä luotiin vapaa ja rakastava.

Vapauden ja itsenäisyyden tarve kielivät Carmenin subjektiudesta. Runossa vapaan mieltä kuvataan irtonaiseksi ja kalpeaan sapluunaan mahtumattomaksi. Kahden naisena Carmen on samalla lailla irtonainen ja juureton eikä mahdu kehyksiin ja muotteihin, vaan ”särkyä rikkoiseen ikkunaan”. Oopperan Habañerassa korostuu Carmenin omahyväisyys, kapinallisuus ja itsevarmuus. ”Carmen: Habanera” näyttää vahvemmin myös Carmenin herkkyyden ja särkyvyyden. Sisäisesti hän ei ole niin vahva kuin miltä näyttää ulospäin.

Runo viittaa muutenkin Carmenin juurettomuuteen. Kuoro resitoi taustalla sanaa *muukalainen*. Carmen siis nähdään vieraana ja hän myös itse tuo esiin omaa irtonaisuuttaan ja nomadisuuttaan. Muukalaisuus kytkeytyy Carmenin osaan kyborgina ja naisena. Carmen nimittää rakkautta karkuriksi, kiertolaiseksi ja siirtolaiseksi, mitkä ominaisuudet voidaan liittää myös häneen itseensä rakastavana ja vapautta janoavana. Vierauden kokemus maailmassa näyttäytyy vahvana. Irtolaisuus ja siirtolaisuus yhdistyvät Bizet’n Habañeraan, jossa rakkautta kutsutaan mustalaisen lapseksi (Bizet 2001/ 1857, 11). Bizet’n metafora rakkaudelle juontuu hänen aikanaan Espanjaa kiertäneistä, vapaata elämää eläneistä mustalaisista. Siten jo alkuperäistekstissä Carmen ja rakkaus yhdistyvät kiertolaisuuteen.

Vapaus, rakkaus ja kokemus kodittomuudesta kiinnittyvät *Carmenin* metalyyrisessä allegoriassa taiteen tekemiseen. Runous on toisaalta rakkautta ja vapautta ilmaista itseä. Toisaalta se on pakkoa ja kipeää tarvetta siihen. Runo edellyttää sekä pysähtymistä että

jatkuvaa liikettä ja juurettomuutta. Monesti runot voivatkin syntyä vierauden kokemuksesta maailmassa. Tämä näkyy vahvasti Carmenin myöhemmissä runoissa, joissa hän kokee myös kielensä jotenkin vajaaksi. Valitseminen vapauden ja rakkauden välillä voidaan lukea valintana taiteen ja rakkauden sekä taiteen ja elämän välillä.

Carmen on nyt vahvemmin omaääninen, vaikka hän siteeraakin alkuperäistä Bizet'n Habañeraa. Carmen kuitenkin sulauttaa vieraan diskurssin omaan ilmaisuunsa ja laulaa pakottomasti. Kuoro jää vain taustalle toistamaan eikä sen väliintuloa tarvita. On hyvä huomata, että teoksessa kahden habaneran väliin sijoittuu ”Carmenin rukous”, joka kirjoitettu uskontunnustusta mukaillen. Samoin uskontunnustusta seuraa runo, jossa kursii-villa osoitetaan subtekstiksi iltarukous ”Levolle lasken Luojani”. Carmen kuitenkin kääntää rukouksen ylösalasin sanoessaan: ”jos vuoteeltasi et nousisi / sänkyyn kipitän luoksesi” (C, 26.) Samassa runossa kursii-villa toistetaan myös kahdesti ”*herra armahda*”. Ensimmäisessä osassa Carmenin puhe on siis vielä muiden tekstien sävyttämää ja läpäisemää.

”Carmen: Habanera” menee syvemmälle Carmenin sieluun kuin Carmenin käännöskoneella tuotettu habanera. Siinä puhutaan inhimillisistä teemoista, vapaudesta ja rakkaudesta, jotka allegoriassa voidaan mieltää puheeksi taiteeseen liittyvästä vapaudesta ja pakosta, rakastamisesta ja kivusta. Carmenin kaksi habaneraa näyttävät sekä eksplisiittisesti että implisiittisesti hänen kielensä kehitystä. Kahden habaneran esittämisen merkitys on variaatiossa ja uudelleen kirjoittamisessa, mikä on metalyyristä huomion kiinnittämistä runouteen itseensä ja sen rakentumiseen. Runoissa Carmenin uusinnettu ja uudistettu hahmo tuo esille runon moninaisuuden: runo on viittauksia vanhoihin teksteihin ja samalla uutta, kokeilevaa tekniikkaa.

Teoksen ensimmäisen osan loppuun mennessä Carmen on siis oppinut puhumaan. Samalla kuva hänestä on muutenkin syventynyt. Kielellisen kehityksensä myötä hän on kasvanut myös subjektina. Käännöskoneavusteisesta puhumisesta on siirrytty itseilmaisuun, mikä johtaa myös itsen uudenlaiseen hahmottamiseen. Metalyyrisessä allegoriassa on edetty vaiheeseen, jossa runo kulkee itsenäisenä maailmassa, kehittyä ja irtautuu vähä vähältä tekijästään mutta on yhä kiinni itseensä koodatuissa teksteissä.

4.2 Sisin binäärilukua ja kirjaimia

Kielen oppimisen myötä Carmen alkaa myös hahmottaa itseään kielellisenä ja kielellä tuotettuna. Carmen saavuttaa aavistuksenomaisen tietoisuuden omasta tekstuaalisuudestaan, jolloin myös tehdyn ja Tekijän suhde alkaa näkyä selkeämmin. Paradoksaalisesti Carmenin konemaisuuden ja tekstuaalisuuden rinnalla nousevat esiin kysymykset sielusta.

Ensimmäistä kertaa Carmen määrittää itsensä binäärilukujen kautta kohdatessaan Esc.:n runossa ”Carmen & Esc.”. Silloin hän esittelee Esc.:lle olevansa ”0 ja 1” (C, 43). Hän mieltää itsensä pikemmin digitaalisiksi kirjaimiksi ja numeroiksi kuin ihmiseksi. Runoa ”Carmen & Esc.” seuraava runo on nimetty kuiskaukseksi. Kuiskaus koostuu binäärilukusarjasta ja tra lal lal laa -toistoista. Näin Carmen ilmaisee itseään sekä numerosarjan että oopperasta juontuvan rallatuksen avulla, jolloin yhteen kytkeytyvät Bizet’n Carmenin tunnuksat ja Susiluodon Carmenin kyborgiset tunnuspiirteet. Binäärilukusarjan voidaan myös lukea viittaavan yleisemmällä tasolla digitaaliseen kirjoitukseen ja tekstuaalisuuteen. Carmen ei olekaan ainoa, joka näytetään teknisenä ja tekstuaalisesti tuotettuna. Esc. on lyhenne englannin pakoa ja poispääsyä tarkoittavasta sanasta *escape* ja toimii tietokoneessa toiminnan keskeyttävänä poistumisnäppäimenä.

Carmen puhuu ruumiillisuudestaan muttei usko sieluun, mikä näkyy hyvin hänen kuvatessaan yötä Esc.:n kanssa: ”ruumis on räjähtämäsillään kuin vaihtuisi / olentoon jossa on elämä, melko selvästi henki / vailla tunnettua muotoa, jossa on” (C, 78.) Esc. merkitsee nimensä mukaisesti Carmenille pakoa ja poispääsyä omasta kehosta. Esc.:n kanssa ollessaan Carmen tuntee kyborgin kehonsa vaihtuvan olentoon, jolla on sielu ja elämä. Niille hän ei kuitenkaan osaa antaa tunnistettavaa muotoa. Toisin sanoen hän ei tiedä, miten pukea ne sanoiksi. Toisto ”jossa on” toimii eräänlaisena vakuutteluna tai haluna uskoa sielullisuuteen. On sinänsä mielenkiintoista, miten koneen ja ruumiin dikotomia vaihtuu ruumiin ja hengen dikotomiaksi.

Myös runossa ”Carmen oikeastaan kertoo mikä on” näkyy, miten Carmen hahmottaa itsensä sekä tekstinä että kyborgina ja kieltää ihmisyytensä.

Vaikka ihminen minusta puuttuu, sisin
silkkaa binäärilukua, muovinpätkää, kuumaan kaatuvaa kirjainta
mustetahraa, verta, läikettä, sielusta älä silti puhu.

Rytmejä, säveltä, kuvaa, heinää, vettä
vapautta, pakkoa, kieltä joka tulee todeksi laulaen.
Tra lal laa laa laa.

(C, 80.)

Ihmisyys ja kyborgius asettuvat runossa vastakkain. Carmen toteaa, että hänestä puuttuu ihminen. Kyborgin konemaisuutta korostaa pelkkää muovinpätkää ja binäärilukua oleminen. Kuitenkin koneen ja naisen rajaa sumennetaan puhumalla verestä ja tuntemisesta, joihin läikkeet viittaavat. Kuumaan kaatuneet kirjaimet ja mustetahrat ketjuuntuvat toisiinsa kirjoittamisen metonymioina. Kun kirjaimet kaatuvat kuumaan, sanat ikään kuin sotkeutuvat tunteisiin ja saavat aikaan mustetahroja. Kaikesta tästä huolimatta Carmen kieltää puhumasta sielusta, mikä toisaalta osoittaa, että Carmenin mielestä kirjaimilla kielen ja kirjoittamisen metonymioina on jokin yhteys sielullisuuteen.

Seuraava säkeistö jatkaa sisimmän määrittelyä. Carmen kokee olevansa rytmiä, säveltä ja kuvaa, mikä yhdistyy avausrunon ja kuoron tapaan puhua Carmenista. Carmenin itsemäärittelyissä siis kuuluu muiden tapa määrittellä häntä. Näiden lisäksi hänen sisimpänsä on vapautta, pakkoa ja kieltä. Vapaus ja pakko toistavat Carmenin syvintä problematiikkaa, vapautta rakastaa kaikkia ja pakkoa olla rakastamatta yhtä ainoaa. Säkeen myötä vapaus ja pakko eivät liity vain rakastamiseen, vaan niiden samanaikainen komplementaarisuus ja kontrastisuus kiinnittyvät myös kieleen ja kirjoittamiseen. Carmenilla on kielen myötä mahdollisuus ilmaista itseään ja toisaalta pakko siihen.

Sä ”kieltä, joka tule todeksi laulaen” avaa Carmenin kokemusta itsestään kielellisenä. Ensinnäkin sanaton sisin, kokemus itsestä ja tunteista, realisoituu kielessä ja tulee todeksi siinä. Kyse on siis sisäisen todellisuuden ja kokemuksen sanallistamisesta. Carmen hahmottaa olevansa kokonaan kieltä. Hän ei siis vain puhu kieltä vaan on sitä läpeensä. On tosin huomioitava, että kielen rinnalla esiintyy näkemys itsestä rytminä, sävelinä ja kuvina, mitkä toisaalta ovat runon eri ulottuvuuksia ja vahvistavat kuvaa Carmenista runona. Heinää ja vettä oleminen ilmaisee luonnon orgaanisuutta ja antaa vastapainoa kyborgin mekaanisuudelle.

Todeksi tuleminen laulamalla on ikään kuin subjektiksi tulemista kielessä. Sielun ja inhimillisyyden kieltämisestä huolimatta Carmen ei jää vain mekaaniseksi robotiksi. Oman sielullisuuden kyseenalaistaminen kertoo jo korkeammasta ajattelusta. Samoin oman kielellisyyden havaitseminen viestii melko vahvasta subjektiivisuuden ymmärtämisestä. Toisaalta kielen todeksi tulemisen laulamalla voi ajatella viittaavan lukijaan: Carmen tulee todeksi vain luettuna. Laulun kuulijan voi rinnastaa lukijaan vastaanottajana, joka viimekädessä tekee teoksesta ”totta”. Kääntyminen lukijaan on runon metalyrisyyttä.

Kielen toteutuminen laulamalla nostaa myös esiin kysymyksen siitä, mikä edeltää kieltä. Carmen antaa ymmärtää, ettei kieli ole totta tai edes olemassa ennen kuin puhutaan. Kieli ei vain heijasta todellista, vaan se itsessään myös luo todellisuutta ja uusia totuuksia. Kielessä Carmen voi olla jotain muuta kuin mitä hän sisimmässään todella on. Tämä näkyy myös runossa ”Carmen ja Esc”, jota analysoin myöhemmin. Nyt kieltä toimintana alleviivaa viimeisen säkeen rallatus, joka on eräänlainen laulamisen naiivi todentuma.

Tekstuaalisuus ja kyborgius eivät kytkeydy yhteen vain Carmenissa vaan myös Harawayn teoriassa. Hänen mukaansa kyborgit ja ihmiset ovat koodattuja tekstejä, joiden kautta luetaan ja kirjoitetaan maailmaa (Haraway 1991, 149–150). Ajatus tulee lähelle Julia Kristevan ajatusta intertekstuaalisuudesta, jossa kirjoitukset risteävät toistensa kanssa (Kristeva 1993, 23). Carmen koostuu runoteoksessa erilaisista subteksteistä, Raamatun alluusioista ja käydyistä dialogeista. Carmenin kielessä kaikuvat nuo eri tekstit. Siten Carmenin näkemys itsestään musteläikkänä ja binäärilukuna ohjaa lukemaan Carmenia koodattuna tekstinä, kokonaan kielenä ja tekstuaalisena luomuksena. Carmenin runoissa todennetaan implisiittisesti ja eksplisiittisesti ideaa hänen tekstuaalisuudestaan. Carmeniin on koodattuna erilaisia säveliä ja rytmejä flamencosta rukoukseen, jotka moninaisuudessaan antavat olettaa, että runojen taustalla kaikkia eri viittauksia hallitsee retorinen taso (ks. Haapala 2005, 80–81).

Runo ”Carmen oikeastaan kertoo mikä on” on eksplisiittisesti metalyyrinen, sillä siinä tematisoituvat runon puhujan kirjoitettu luonne ja tuleminen todeksi lukuprosessissa. Juuri omasta rakentumisesta puhuminen tekee runosta primaaristi metalyyrisen. Kun runon puhuja reflektoi omaa kieltään ja viittaa omaan rakentumiseensa kielessä, voidaan puhua metalyyrisestä itsereflektiosta. Runon puhujan itsetietoisuudesta tulee siis runon metalyyristä itsetietoisuutta omasta rakentumisestaan ja keinoistaan. Kielen myötä Carmen siis kasvaa subjektina ja tiedostaa luonteensa tekstuaalisena objektina. Roolirunon hierarkian kannalta tämänkaltainen itsereflektio voidaan palauttaa jossain määrin myös retoriselle tasolle ja ajatella puhujatason tekstuaalisen itsetiedostumisen organisoituvan sieltä käsin. Carmenin käsitys itsestään tekstinä muistuttaa lukijaa puhujan, teoksen ja laajemmin runouden konstruktioluonteesta. Olennaista on, että kielensä kehityksen myötä Carmen näkee itsensä tekstinä ja kielenä, binäärilukuina ja kirjaimina.

4.3 Sanat jostakin ylempää

Kokemus tekstuaalisuudesta ei kumpua vain Carmenin itsensä sisältä. Artikuloituminen retorisen tason alaisuudessa ja sen näkyväksi tekeminen herättää kysymyksiä Carmenin sanojen alkuperän suhteen. Kielen kautta Carmen saavuttaa tietoisuuden oman konstruktioaluonteensa lisäksi myös maailman konstruktioaluonteesta. Seuraavissa runoissa kirjoittuu aivan erityisesti esiin retorinen taso, mikä korostaa Carmenin sijoittumista tekstin ja teoksen maailmaan. Metalyyrisesti on kyse runon paikasta maailmassa.

Runo ”Kuoro Carmenille” sijoittuu Carmenin ja Esc.:n ensikohtaamiseen, ennen edellisessä luvussa analysoitua runoa ”Carmen oikeastaan kertoo mikä on”. Runo on siitä mielenkiintoinen, että kuoro havainnoi ja sanallistaa siinä Carmenin tuntemuksia. Kyseessä on siis kertova rooliruno. Runossa käytetty preesens korostaa nyt-hetkeä.

Kuoro Carmenille

ESC.! ESC.! ESC.!

mikä ori

kantaa sirpaleisia sanoja

ihminen kantaa siementä kolmekymmentä vuotta

kesä lyö pölyiset jalat katuun

aika kuluu hitaasti, tähän murenen

tiedät äkkiä kaiken mikä tulee tietää:

surun ja rakkauden lumentuoksuiset haavat

julmuuden nimeä et enää muista

on vain pyhä lintu joka nokallaan repii kaiken

sanojen avara taivas iskee vatsanpohjaan

sen nyrkki, itsepintaisen mykkä jumala

jonka sormilta kieppuvat kirjainten negatiivit

ja liukuvat varjoina oksille

ja kitarannuotteina

kiteen keveys kämmenellä, paino

kun taivas putoilee lohkarina

(mikä ori)

(C, 42.)

Runon voi lukea ihastumisen ja vaikuttumisen kuvauksena. Metalyyriseltä kannalta kiinnostavaa on se, mitä runo kertoo kokemuksen kielentämisestä. Ollaan siis sekundaarin ja eksplisiittisen metalyyrisyyden alueella, puhumassa yleisellä tasolla kielen ja kokemuksen suhteesta.

Ensimmäisen säkeistön murenemisen kuva vaihtuu toisessa säkeistössä nopeasti kokonaisvaltaiseen havahtumiseen: ”äkkiä tiedät kaiken mitä tulee tietää”. Runo kuvaa hetkeä, jolloin rakkauden julmuus unohtuu niin syvästi, ettei sen nimeäkään enää muista. Julmuus väistyy pyhän linnun tieltä. Pyhä lintu viittaa aiempien runojen valossa rakkauteen. Jo Bizet’n oopperan *Habañerassa* ja sittemmin *Carmenin* toisessa habanerassa sanotaan rakkauden olevan arkaluinen lintu. Siten linnussa rakkauden metaforana yhdistyy tekstinsisäinen ja intertekstuaalinen merkityksiä punova metonymisyys. Kuoron käyttämänä lintu on kiertoilmaus ja kielikuva, joka korvaa riipivän rakkauden nimen. Näin sanojen unohtuminen tulee konkreettisesti tekstin tasolle.

Kertovan roolirunon rakenne tukee sanojen unohtumisen kokemusta implisiittisesti: Runossa *Carmen* ei puhu itse vaan kuoro puhuu hänen puolestaan ja häntä puhutellen. Kuoro sanallistaa *Carmenin* kokemuksen sinä-muodossa. Haapala kirjoittaa retorisen tason paljastuvan juuri puhujatason minän tuntemuksia refleктоivan ja sinänä puhuttelevan äänen kautta. Retorinen taso nousee siis esiin muistuttamaan ekstradiegeettistä kertojaa. (Haapala 2005, 80). Tämä ei suoraan sovellu runoon ”Kuoro *Carmenille*”, koska siinä puhujana ei ole *Carmen* vaan kuoro. Kuitenkin kuoron on aiemmin todettu *Carmenissa* toimivan välittäjänä Tekijän ja *Carmenin* välillä. Kun kuoro puhuttelee fiktiivistä roolirunon puhujaa ja kiinnittää huomiota tämän kieleen, yhdistyy roolirunous metalyyrisyyteen. Aiemmassa runossa kuoro laulaa Esc.:n kanssa ”mikä ori säkeesi rikkookaan ja lauseesi murtaakaan” viitaten *Carmeniin* yksikön toisen persoonan omistusliitteellä. Nyt kuoron ja Esc.:n ennakointi käy toteen: *Carmenin* säkeet murtuvat, eikä hän puhu itse.

Toiseksi viimeinen säkeistö jatkaa kokemusta sanojen sekä katoamisesta löytämisestä ja linkittyy siten edeltävään säkeistöön. Säte ”sanojen avara taivas iskee vatsanpohjaan” tekee kokemuksesta varsin fyysisen ja väkivaltaisen. Isku palleaan on samanaikaista tyhjyyttä ja tukahduttavuutta, kun happi purkautuu keuhkoista ja voi korkeintaan vain parahtaa. Nyrkki yhdistyykin runossa itsepintaisen mykkään jumalaan eli jumalaan, joka ei puhu. Kuva sisältää paradoksin, sillä sanojen avara taivas kuvastaa sanojen ja kielen avaruudellista paljoutta, sanojen paratiisia. Mahdollisia sanoja olisi periaatteessa rajoittamattomasti, mutta rajattomuuden kumoaa mykkyys. *Carmen* voisi sanoa mitä tahansa, mutta hän ei saa suustaan sanaakaan.

Runossa näkyy hyvin *Carmenin* sijoittuminen suhteessa sanoihin. Sanat tulevat ylempää ja iskuna ulkopuolelta. Ne ovat jotakin jumalaista ja korkeampaa. Sanat mieltyvät

samanaikaisesti sekä taivaalliseksi lahjaksi että kiroukseksi. Runon hierarkkinen mallinnus jäsentyy runossa siis taivas–maa-akselille. Retorisella tasolla oleva Tekijä todella sijaitsee ylempänä suhteessa Carmeniin. Hänet voidaan nähdä sinä mykkänä jumalana, jolla ei roolirunon teorian mukaisesti ole ääntä puhujatasolla vaan joka vaikuttaa äänettömänä retorisen tasolla. Runon puhujana Carmen on kirjoittajansa tai rakentajansa alapuolella ja hänen vallassaan. Taivaan ja maan välinen dikotomia kytkeytyy avausrunoon, jossa Carmenin rakentaminen sai raamatullisen sävyn.

Runossa kuvataan, miten jumalan sormilta kieppuvat kirjainten negatiivit. Negatiivit liukuvat varjoina ja kitarannuotteina oksille. Kieli ja kirjoitus vertautuvat intermediaalisesti valokuvaukseen, joka liudentuu musiikiksi. Valokuvan kehittäminen perustuu aikaan ja valoon, joka nouseekin teoksessa keskeiseksi metalyyriseksi metonymiaksi. Runossa jumala antaa kirjainten negatiivit muttei valmiita kuvia. Nuotitkaan eivät soi ilman soittajaa. Jonkun on siis vielä kehitettävä negatiivit kuviksi ja soitettava nuotit musiikiksi. Negatiivien ja nuottien liukuminen oksistoon on kiintoisaa siksi, että myöhemmissä runoissa Carmen kurkottaa lehtiä ja oksia ja tavoittaa aina havinaa. Kurottaminen kohti oksia on siis pyrkimystä tavoittaa kirjaimet ja nuotit eli runon sanat ja rytmi.

”Sanojen avara taivas” viitoittaa lukemaan viimeisessä säkeistössä taivaalta putoilevat lumiset kiteet ja valkeat lohkarit myös sanoina. Jälleen sanat siis putoilevat taivaasta, ikään kuin retorisen tasolta. Carmen yhdistää kiteisiin keveyden ja lohkarisiin painon. Siten sanat ja niiden tavoittaminen merkitsevät sekä helpotusta että taakkaa. Sanojen tavoittamisen autuutta kuvastaa, että kämmenelle pyydystetty kide on kevyt. Lisäksi lumeen yhdistyvät suru ja rakkaus, sillä runossa puhutaan niiden lumentuoksuisista haavoista.

Myös runossa ”Mitä Carmen haluaa” näkyy Carmenin sijoittuminen suhteessa retorisen tason Tekijään ja annettuihin sanoihin:

— — minulla on
kieli kuin hiekka kuin vesi kuin helle kuin valo erikseen
sielu, päiväperho, joka putoaa yön tiheän seinän läpi
jonka siipiin valo laskostuu, en tahdo mitään
— —
kuin valo erikseen
ruohonkorrossa, vihreää säihkyvässä lehdessä, tuulessa
sormilla joiden muistissa näppäinten huojennus
tätä on olla ihminen; hajallaan kaikkialle
hiekkaiseen tuuleen sykkivään sateeseen parkkipaikan tuulenpyörteeseen
taivaanviiltoon josta jumalan käärmeäsi

kietoutuu lantiolle ja saa sen hehkumaan ja kouristumaan
yön kuuma, musteena lainehtiva öljy
ja ihmisen säkenöivä, säkenöivä valo
(C, 98.)

Tässäkin runossa tulee esiin akseli taivaan ja puhujatason välillä. Taivaanviilto, josta jumalan käärmeikäsi määrää Carmenin liikkeet, viittaa Tekijään, joka sijaitsee ylemmällä tasolla teoksessa. Jälleen ylemmän tason voima tunkeutuu runon todellisuuteen ja tuo siihen metalyyrisen vivahteen muistuttamalla kirjoittamisen aktista. Näin toistuu asetelma, jossa joku määrää Carmenin liikkeistä ja sanelee ne. Kun Carmen puhujatasolla kuvaa jumalan käärmeikäden kietoutuvan lantiolleen ja saavan sen hehkumaan, viittaa se Carmenin vietteihin ja yöllisiin hetkiin miesten kanssa. Se on vastustamattoman kiusauksen kuva. Retorisella tasolla jumalainen käsi viittaa Carmenin liikkeiden kirjoittamiseen. Sinänsä eroottinen kuva liittyy kirjoittamisen viettelevään ja hekumalliseen nautintoon.

Yön mustan öljyn voi yhdistää musteeseen ja yöllä tapahtuvaan kirjoittamisen hetkeen. Ihmisen säkenöivä valo viittaa taas inspiraatioon. On sinänsä kiinnostavaa, että Carmen nyt puhuu ihmisestä, kun hän runossa ”Carmen oikeastaan kertoo mikä on” (C, 80) kieltää ihmisyytensä vahvasti. Ihmisen säkenöivän valon voisi siten ajatellakin viittaavan juuri häntä kirjoittavaan Tekijään. Sormet, joilla on muistissaan näppäinten huojennus, viittaa koneella kirjoittamiseen. Huojennus on luomisen autuutta, joka syntyy, kun sormet juoksevat näppäimillä tuottaen kirjoitusta. Voidaan kysyä, onko muisto todella Carmenin vai pikemminkin hänet rakentaneen Tekijän. Puhujan ja retorisisella tasolla reflektoivan Tekijän kokemukset kietoutuvat toisiinsa ja niitä on lähes mahdoton erottaa toisistaan, mikä ilmentää luodun ja tämän luojaan ykseyttä.

Myös runossa ”Carmenin metsäflamenco” puhutaan yläpuolella olevista sormista:

— —
musta metsä, tähdet latvojen, juurakon alla,
laukka, yöllä taivaalta putoaa juuret, lehdet, oksat, kuutamo suojanaan pilvet, sade
joka putoaa latvoihin muttei maahan saakka, kädessä metsikkö, sinun sormet yllä,
sormesi sulkevat metsän kiinni, sormet, rummutus, taputus, sormet yllä, metsä
sulkeutuu, katoaa, metsän tumma varjo.
(C, 72.)

Runossa kuvatut sormet voi tulkita rakastajan sormiksi, sillä Carmen kohtaa Esc.:n metsässä ja viettää siellä yönsä. Toisaalta runossa puhutaan puiden latvoista ja käännetään maailma ylösalaisin: tähdet ovat juurakon ja latvojen alla ja taivaalta putoaa juuret ja sade. Tämä vahvistaa ajatusta siitä, miten sanat tulevat jostakin ylempää. Metsä kasveineen on

hajautettuna metonymiana runossa ja yhdistyy käsiin, joita edustavat myös sormet. Metsän ja käsien yhteys viittaa kirjoittamiseen. ”[K]ädessä metsikkö” on tavallaan kyseisen metsää vilisevän runon kirjoittamisen kuva. Lause ”sormesi sulkevat metsän kiinni” kuvastaa, miten kirjoittaja laittaa pisteen runolle. Kirjaimellisesti runon maailma sulkeutuu ja runo päättyy. Runo nousee siis omaksi kuvakseen ja on siinä mielessä primaaria metalyyrisyyttä. Toisaalta se puhuu rakentumisestaan niin metaforisesti ja metonyymisiin ketjuihin perustuen, että se voidaan aivan hyvin nähdä myös eksplisiittisenä sekundaarina metalyyrisyytenä.

Carmenin tietoisuus itsestään kirjoitettuna on nähtävä vasten koko teoksen tietoisuutta itsestään. Metalyyrinen tietoisuus tulee *Carmenissa* monelle tasolle, kun teos vertautuu näyttämöllisyyteen ja teatteriin korostaen lavastettua luonnettaan ja yhteyttä Bizet'n oopperaan. Runoteos siis paljastaa oman fiktiivisyytensä, kirjallisilla keinoilla luodun luonteensa, ja kommentoi sitä metalyyrisesti.

Teoksessa kirjoitettua luonnetta tuodaan esiin erityisesti näyttämöllisyyden kautta. Tässä näkyy, miten teos asettuu intermediaaliseen suhteeseen alkuperäisen oopperan kanssa. Yhtäältä kyse on implisiittisestä metalyriikasta. Oopperan muoto tunkeutuu runoteoksen rakenteeseen: molemmat esimerkiksi jakautuvat neljään osaan. Ennen kaikkea intermediaalisuus näkyy kuitenkin viittauksina näyttämötaiteeseen, mikä on eksplisiittistä metalyyrisyyttä. Näyttämöllisyydessä hyödynnetään alkuperäisen oopperan draamallista viitekehystä. Mikaelan mukaan jokainen teko on ennalta näytelty (C, 30) ja Carmen tarvitsee kuiskaajan tukea (C,80). Esimerkiksi Mikaela kuvaa maisemaa junan ikkunasta: ”sirkelillä viilletty maisema / joka on kangas” (C, 88.) Samoin Jose viittaa lavastukseen: ”ja minuun tulee ajatus joka viiltää lavasteen halki” (C, 101.) Säkeistä voi tulkita siten, että runot ovat viiltoja ja poikkileikkauksia. Ilmaukset myös heijastavat sitä, miten näyttämön ja lavasteen takana on jotakin muuta ja kenties runon nyt-hetkeä todellisempaa. Samalla tavalla jo analysoidussa runossa ”Mitä Carmen haluaa” Carmen puhui taivaanviillosta, josta saneltiin hänen liikkeitään (C, 98).

Edeltävien sitaattien valossa Mikaela ja Jose ovat samankaltaisessa asemassa suhteessa retoriseen tasoon. Siinä mielessä on perusteltua ajatella retorisen tason pysyvän runoissa samana, vaikka puhuja vaihtuu. Retorinen taso siis ohjaa ja hallitsee runollisen näytännön osatekijöitä. Tämä näkyy myös runojen otsikoissa, jotka roolirunon konventioita noudattaen ovat yleensä yksikön kolmannessa persoonassa ilmaisten runon puhujan ja tämän position. Useimmiten puhujat ilmaisevat itseään ensimmäisessä persoonassa, jolloin hän-muotoinen

otsikko asettuu eri tasolle kuin puhujan itseilmaisu. Otsikkoja voidaankin pitää merkinä retorisesta tasosta ja ajatella, että muutoin vaiti pysyvän Tekijän ääni kuuluu juuri niissä. Samaan aikaan otsikkoa voidaan pitää metalyyrisenä kaksoisvalottamisena, joka rikkoo harhaa täysin subjektiivisesta puhujasta.

Taivaanviilto, sirkkelillä viilletty maisema ja lavasteen viiltyminen auki ovat repeytymän kuvia. Sellaisena kokoelman metalyyrisyys juuri näyttäytyy: aina hetkellisesti esiriput ja lavasteet revitään auki ja Tekijä tunkeutuu tekstiin. Puhujat sijaitsevat siis retorisesti rakennetulla näyttämöllä (ks. Hedberg 1991, 17; Haapala 2005, 79). Hetkittäin kirjoittamisen todellisuus ja runo leikkaavat toisiaan. Silti on muistettava, että myös se kirjoittamisen todellisuus, joka teoksessa on läsnä, on siihen kirjoitettua. Retorinen taso ja puhujataso leikkaavat toisiaan, mutta vaaditaan vielä allegorinen luennan taso, jotta niiden leikkautumisen merkitys voidaan ymmärtää. Tasojen leikkautuminen on vain lukijan yhdistettävissä, eivätkä puhujatason hahmot tavoita sitä kokonaisuudessaan.

Runossa ”Carmen kysyy Joselta” puhutaan jälleen näyttämöllisin termein: ”vastahakoiset kasvosi, niiden jyrkkä viha, kapea taivaasi / kuinka sekin puhdas romahtaa, paikattu esirippu / taivas, samettilaskokset.” (C, 74.) Esiripun romahtaminen kuvastaa Josen todellisen luonteen paljastumista. Rakkauden esiripun takana onkin vihaa ja miehistä turhautumista. Vaikuttaa jälleen siltä, että lavasteen takana on aina jotakin todempaa. Taivas on nytkin läsnä, joskaan ei niin selkeästi Tekijään viittaavana. Tietyllä tapaa säkeet korostavat monenlaisien todellisuuksien ja totuuksien läsnäoloa tässä hetkessä.

Katriina Kajannes on tutkinut kirjoitetun maailman aihetta Lassi Nummen tuotannossa. Runoissa maailma kuvataan kirjoitetuksi ja runojen puhuja tiedostaa sen tekstuaalisuuden. Näin taide ja taidetta ympäröivä maailma lähentyvät toisiaan ja ovat toistensa kaltaisia (Kajannes 1998, 70). *Carmenissa* elämän näkeminen kirjoitettuna tai näyteltynä käsikirjoituksena aktivoi samankaltaisia merkityksiä.

Käsikirjoituksen viitekehys jatkuu, kun Carmen kuvaa näytelmän väkisin pääteltynä:

Pilvissä paljetit, rakkaus johtaa murhenäytelmiin
ymmärrän murheen, mutten osaa näytelmää
loppujen tiukka, väärä neulos, väkisin päätelty.
Kaikki liikkeet, kaaret opitut, kuiskaajan tuki.
(C, 80.)

Keskeiseksi nousee muoto, jota vastaan Carmen sanoillaan taistelee. Hänen pitää sovittaa liikkeensä opittuihin kaariin ja näytelmän kaavaan. Murhenäytelmät viittaavat tragediaan, johon lajina kuuluu kulkea vääjäämättömästi kohti ennalta määrättyä lopetusta.

Murhenäytelmät ovat siis väkisin pääteltyjä niin kuin myös Carmenin tarinan voidaan olettaa olevan. Carmenin tapahtumat mukailevat Bizet'n oopperan tapahtumia ja ovat siten ennalta määrätty. Runossa tematisoituu runojen kirjoittaminen tiettyyn pakotettuun kaavaan ja mittaan. Se on vieläpä kirjoitettu flamencorytmiin eli implisiittinen metalyyrisyys vahvistaa siinä eksplisiittistä metalyyrisyyttä mitallisuuden kautta. Kuiskaajan tuki viittaa jälleen Carmenin ulkopuolelta tuleviin sanoihin ja sitä kautta retorisella tasolla sijaitsevaan Tekijähahmoon sanojen antajana.

Kielen kehittyessä Carmen paikallistaa itsensä uudella tavalla maailmassa. Carmen kokee sanojensa tulevan ylhäältä ja ulkoapäin, mikä havainnollistaa hänen sijoittumistaan puhujatasolle retorisen tason alaisuuteen. Artikuloiminen ja artikuloituminen retorisen tason alaisuudessa näytetään runoissa puhumalla laajemminkin taivaasta tulevista sanoista ja viittaamalla jo olemassa olevaan käsikirjoitukseen. Tekstuaalinen tietoisuus ei rajoitukaan vain Carmeniin, vaan koko teos tuo esiin roolirunon tasojen hierarkiaa ja omaa konstruktioluonnettaan näyttämöllisyyden kautta.

5 Suhde sanoihin

Sanat eivät ole yhdentekeviä, varsinkaan runossa. Sanoilla sovitaan, vahingoitetaan ja omistetaan. Niillä sekä peilataan todellisuutta että luodaan sitä. Niiden vuoksi myös kärsitään ja juhlietaan. Kirjoittamisen samanaikainen onni ja ongelmallisuus ovatkin keskeinen metalyyrinen teema *Carmenissa*. Carmenin suhtautuminen kielen yleisiin lainalaisuuksiin ja omaan kieleensä johdattaa pohtimaan, mitkä ovat runon mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia.

5.1 Kielen sopimuksenvaraisuus

Vähä vähältä Carmen oppii näkemään kielen sopimuksenvaraisuuden. Kielen arbitraariseen perusluonteeseen kuuluu, että se on samaan aikaan sekä sovittua että mielivaltaista: sopimuksenvaraisesti mikä tahansa voi merkitä mitä tahansa. Runossa ”Carmen oikeastaan kertoo mikä on” Carmen vastaa Joselle, missä vietti yönsä. Hän sanoo: ”Toisto muuttaa rakenteen, kuuntele: // Olen sinun, sinun, sinunkin.” (C, 80.) Runo kuvastaa, miten sanojen painolla ja toistolla on merkitystä rakenteen ja ennen kaikkea tulkinnan kannalta. Tämä myös osoitetaan runossa itsessään tuomalla toisto sen rakenteeseen. Tämänkaltainen runosta itsestään kumpuava metalyyrisyys määrittyy Müller-Zettelmannin typologian mukaisesti primaariksi. Yleisesti runouden kielestä puhuessaan se on kuitenkin myös sekundaaria (Müller-Zettelmann 2000, 208–211). Kehotus kuunnella suuntautuu tekstin sisäisen sinän lisäksi lukijaan ja kehottaa tätä huomaamaan toiston lyyrisen merkityksen. Näin lukija havahdutetaan irti runon illuusiosta.

Toistolla Carmen tietoisesti tuo sanoihinsa ambivalenttiutta. Toistamalla hän sekä vakuuttaa uskollisuuttaan Joselle että kumoaa sen. Kaksi ensimmäistä sinun-sanaa voitaisiin vielä tulkita uskollisuuden painottamisena, mutta kolmannella kerralla pieni kin-liite asettaa edeltävät toisen persoonan omistussanat monitulkintaiseen valoon. ”Sinunkin” antaa ymmärtää, että Carmen on Josen ja myös jonkun toisen. Tämänkaltainen tietoisuus kielen nyansseista kuvastaa Carmenin edenneen pitkälle kielellisyydessään. Feministisessä mielessä on kiinnostavaa, että Carmen näennäisesti antautuu miehen omistettavaksi kielessään. Tässä suhteessa Carmenin kieli heijastelee patriarkaalista kulttuuria, jossa nainen on miehen omaisuutta.

Jo runon otsikko asettuu monitulkintaisuuden kehikkoon sanajärjestyksen epäkonventionaalisuuden vuoksi. Nykyisessä otsikossa sana ”oikeastaan” kiinnitetään odotuksien vastaisesti kertomiseen eikä olemiseen. Kertomalla vain *oikeastaan* Carmen ei varsinaisesti paljasta, mikä häntä painaa. Carmen turvautuu sanojen monimerkityksisyyteen sen sijaan, että suoraan tunnustaisi rakastavansa myös toista miestä. Näin Carmen välttää vastamaasta suoraan Josen kysymykseen.

Samaa kielen sopimuksenvaraisuuden problematisointia on myös runossa ”Carmen ja Esc.”, joka tilanteeltaan muistuttaa edellä kuvattua runoa. Carmenille esitetty kysymys saa hänet pohtimaan ylipäättään, mitä kielellä tehdään. Dialoginen vuorovaikutus toisen puhujan kanssa siis synnyttää kysymyksiä kielestä.

CARMEN & ESC.

– kuka olet, kysyy hän jolle ei ole nimeä, – mikä on nimesi
sanon 0 ja 1, ja hän näkee kaiken
kirjainten, numeroiden lävitse, väärät sanat, ja kun ne ovat väline
kun ihminen puhuu puuta heinää peittääkseen ruohonkorren
joka taipuu tuulessa niin kevyesti että hirvittää
ja viima niin voimakas että sulkee silmät
valinnat niin vääriä, ja ruoho
palaa päiväkirkaassa valossa ja päivä
ruohonkirkas sana jota ei sanota, ja koivu
suhisee matalasti
vaaleanvihreää valoa kohiseva haava

ääneen sanon:
sinä, sinä jos tiedät
miten metsälle kuiskataan
(C, 43.)

Kirjaimin ja numeroin Carmen koettaa väistää Esc.:n kysymystä mutta tajuaa Esc.:n näkevän hänen lävitseen. Carmen puhuu sanoistaan väärinä, ei siis todenperäisinä tai oikeina. Väärillä sanoilla voi piilottaa sen todellisen minän, joka epävarmuudessaan ”puhuu puuta heinää peittääkseen ruohonkorren / joka taipuu tuulessa”. Sanoilla ei siis vain heijasteta todellisuutta vaan ne ovat välineitä, joilla toimitaan enemmän tai vähemmän intentionaalisesti. Carmen runon puhujana reflektoi ja havainnoi kielellistä toimintaansa. Pelkkä kielen reflektointi ei sinänsä riitä tekemään runosta metalyyristä. Kuitenkin teoksen mitassa tällainen kielen pohdinta kiinnittyy runokielen pohdintaan, joka viittaa myös Carmenin nimikkohahmon kautta teokseen itseensä. *Carmenissa* on muistettava metalyyrisyyden kerroksisuus: Allegoriassa Carmenia voidaan lukea kielellä luotuna runona, joka pohtii omaa kieltään. Siten hänen kielellinen pohdiskelunsa kiertyy metalyyriseksi.

Kieli on valintaa ja myös sanomatta jättämistä: ”väärät sanat – – valinnat niin vääriä, ja ruoho / palaa päiväkirkaassa valossa ja päivä / ruohonkirkas sana jota ei sanota”. Runossa kulkee metonyminen ketju, joka kytkee sanat, valinnat ja vääryyden yhteen. Ensin kirjaimet ja numerot ovat vääriä, ja myöhemmin valinnat saavat attribuutikseen adjektiivin ”väärä”. Päivä sanana määrittyy visuaalisen ja omaperäisen adjektiivin ”ruohonkirkas” kautta, joka pikemmin nähdään kuin lausutaan ääneen.

Runossa Carmen tekee eron ajattelemisen ja sanomisen välille. Ääneen sanottu ei vastaa sitä mielen sisäistä monologia, johon Esc.:n kysymys Carmenin syöksee. Tietyllä tapaa on kyse myös oikeiden sanojen löytämisen vaikeudesta. Kiinnostavasti ennen kuin Carmen vastaa, koivun haavasta kohisee vaaleanvihreää valoa. Sanojen tavoittaminen kytkeytyy jälleen valoon ja viiltoihin. Sanat ikään kuin tihkuvat jostain toisaalta Carmenin käyttöön.

Carmen sanoo ääneen olevansa Esc.:lle ”sinä”, jos tämä tietää miten metsälle kuiskataan. Tämä kytkeytyy kahdella tapaa kielen sopimuksenvaraisuuteen. Ensimmäkin Carmen hahmottaa kielen deiktisyyden. Minä on aina toiselle sinä, mikä on olennaista subjektin kehityksessä. Toiseksi Carmen kuitenkin asettaa ehdon sinuttelulle: sinutellakseen Carmenia Esc.:n on tiedettävä, miten metsälle kuiskataan. Sinuttelu on siis ehdollinen sopimus, joka tehdään kielessä. Ehdossaan Carmen samaistaa itsensä metsään, jonka kuvat usein esiintyvätkin Carmenin kielessä. Metsän voisi siis ajatella toimivan runossa Carmenin metonymiana. Siten toivoessaan Esc.:n osaavan kuiskata metsälle Carmen itse asiassa toivoo, että Esc. osaisi puhutella häntä itseään.

Sanojen sopimuksenvaraisuudesta ja vallasta kielii myös se, kun Carmen sanoo: ”jumala on pienemmällä kuin nimesi / koukkuiset kiharat kirjaimet, niiden hämmennys / lämpö” (C, 26). Carmen siis asettaa puhuttelemansa sinän kielellisesti merkittävämpään asemaan kuin jumalan. Sanoista puhutaan nimenomaan niiden kirjoitetussa muodossa käsialaan viitaten, sillä kirjaimet kuvataan koukkuisiksi ja kihariksi. Kiharainen kirjoitusasu ilmentää kirjaimiin liitettyjä irrationaalisia, hämmentäviä ja lämpimiä tunteita.

Carmen ei ole ainoa, joka miettii sanojen sopimusluonnetta ja mielivaltaisuutta. Runossa ”Jose kuuntelee oven kolahdusta” Jose pohtii:

Mitä sanoilla tarkoitetaan, ne puhuvat kaikesta muusta, sanojen varjot, tekojen, vaikka näin: menetän kaiken, mitä muuta se on kuin kaksi vaivaista sanaa, kaksi sanaa joiden kaiku ei ole ovenkolauksen veroinen. Kaksi sanaa, niissä ei ole edes sinun hiustesi kohinaa, ei sen varjoakaan.
(C, 82.)

Jose kysyy, mitä sanoilla loppujen lopuksi tarkoitetaan. Sanoilla puhutaan kaikesta muusta kuin mitä todella tahdottaisiin sanoa. Runossa kytkeytyvät yhteen sanat, teot ja niiden varjot, jotka voi tulkita sanojen kannoilla kulkeviksi seurauksiksi. Ilmaus ”vaikka näin” heijastaa sanojen mielivaltaisuutta ja korostaa, että yhtä hyvin Jose voisi valita jotkin toiset sanat kuvaamaan tilannetta. ”[M]enetän kaiken” on hänelle vain kaksi vaivaista sanaa, jotka eivät tavoita ovenkolausta, toisen luota lähtemisen ja jättämisen koko merkitystä. Sanat tuntuvat tyhjentyneen merkityksistä, eikä niissä ole Carmenin hiusten kohinaa tai edes varjoa siitä. Runo puhuu poissaolevasta. Samaan aikaan se kuitenkin kyseenalaistaa, missä määrin sanoilla voidaan tavoittaa sitä, mikä ei ole läsnä. Sama poissaolevasta puhumisen teema esiintyy myös Carmenin runoissa, joita analysoidaan seuraavassa luvussa.

Kaikkiaan Carmen siis pohtii kielen yleisiä lainalaisuuksia ja omaa kieltään suhteessa niihin. Kielen samanaikainen sopimuksenvaraisuus ja mielivaltaisuus nousee esiin Carmenin puheessa. Carmen ei ainoastaan ymmärrä kielen valintoja ja intentionaalisuutta vaan myös oppii hyödyntämään niitä omassa puheessaan. Hän puhuu rakenteen muuttavasta toistosta ja turvautuu sanojen monimerkityksisyyteen niin kuin runot tapaavat tehdä. Kielen yleisten lainalaisuuksien tunteminen ei kuitenkaan riitä itseilmaisuuksiin tai tee siitä aina helpompaa niin kuin pian huomataan.

5.2 Pakeneva ja väkivaltainen kieli

Kirjoittamisen vaikeus ja sanojen vaillinaisuus ovat tyypillisimpiä metalyyrisiä teemoja. Kieli tuottaa tuskaa myös Carmenille: hän kokee kielensä rikkonaisena ja riittämättömänä suhteessa todellisuuteen ja tunteisiin. Kielen määrittelemättömyys kytkeytyy myös Carmenin itsemäärittelyn haasteisiin. Kieli näyttää pakenevan häntä ja merkityksiä. Runoissa kuvallisuus nouseekin korvaamaan kielen puutteita. Silti sanallistaminen tekee kipeää ja on kokemuksena jopa väkivaltainen.

Carmen kokee monesti kielensä jotenkin vajaana. Tunteita on vaikea pukea sanoiksi, mikä näkyy erityisen hyvin runossa ”Carmenin sydän ei tiedä”:

Ei se, että kieli on rikki, rikki ja katoaa
kivulle on monta kuvaa ei yhtään sanaa

mutta mutta

jokin kukkii veden alla
sen punaiset sakarat
merellisten tähtien jalkoja vain
ja varjot valuvat hunajaa
ja pimeänlempeä
ja lupausta paremmasta
kun suola haihtuu päivien kuumuudessa
päivien sammutetuissa huoneissa, hiljaisuudessa
putoavan höyhenen ääni
lehdet paikoillaan kuin varjot

shh
anna hänelle
minun syntini anteeksi
(C, 46.)

Carmen sanoo, että hänen kielensä on rikki ja katoaa. Kivulle löytyisi monta kuvaa muttei yhtään sanaa, mikä kuvastaa tunteiden tavoittamattomuutta kielessä. Carmenin olisi helpompi ilmaista itseään kuvilla kuin sanoilla. Seuraava säkeistö alkaa kursiivilla. Kuten aiemmin analyysissä, myös nyt kursiivin voi tulkita vieraaksi ääneksi. Kun oma kieli katoaa, Carmenin puheeseen tunkeutuu toinen ääni saaden hänet jatkamaan. Adversatiivisena konjunktiona ”*mutta mutta*” toimii vastaväitteenä sille, ettei kivulle olisi sanoja. Säe vie runoa eteenpäin kuin kehottaen Carmenia jatkamaan. Toisessa säkeistössä ketjuuntuvat kuvat, jotka luovat hitaan liikkeen, pysähtyneisyyden, katoavuuden ja hiljaisuuden tunnelmaa: hunaja valuu, höyhen putoaa hiljaisuudessa ja lehdet ovat paikoillaan. Toisaalta mutta-konjunktion toisto viittaa Carmenin toteamukseen ”Ei se, että kieli on rikki, rikki ja katoaa”. Kielettömyyden Carmen vielä voisi hyväksyä, muttei potemaansa syyllisyydentuntoa, jonka viimeinen säkeistö paljastaa.

Viimeinen säkeistö on jälleen kursiivilla merkiten toista ääntä. Carmenin äänessä kaikuu raamatullinen diskurssi ja Isä meidän -rukouksen pyyntö: ”Ja anna meille meidän syntimme anteeksi”. Omassa rukouksessaan Carmen pyytää antamaan toiselle, mitä luultavimmin Joselle, omat syntinsä anteeksi. Epäitsekäästi hän ei näe Josea osasyllisenä syntiin. Isä meidän -rukouksen variointi on sekundaaria metalyyrisyyttä. Lisäksi intertekstuaalinen viittaus on jälleen senkaltainen alluusio, josta Haapala kirjoittaa roolirunon hierarkian havaitsemispisteenä. (Haapala 2005, 81). Retorinen taso selittää laajan alluusiokavalkadin puhujatasolla. Vihjaus roolirunon hierarkiasta kytkeytyy metalyyriseen alluusioon, jonka lukija tunnistaa.

Yhden ratkaisun kielen rikkonaisuuteen tarjoaa runo ”Carmen miettii autossa kenen unien varasto ihminen on”. Siinä uneksiminen tuo kirjoittamisen tapaan poissaolevan ja vielä hahmottoman läsnä olevaksi.

miten uneksia siitä mitä ei ole nähnyt
kuinka uni taivuttaa aikaa ja etäisyyksiä
vuoristoratojen syöksypalkeiksi
luunkalpea perhonen herää yöntuoksuun
auringonlaskuvärit, kaikki värit
ihmissydän joka voi kiintyä elottomaan
sävelten väliin kirjoitetut nuotit
on turha piiloutua, kuuletteko
näen teidät kuitenkin, ellen näe, uneksin [– –]
(C, 48.)

Otsikon mukaisesti Carmen epäilee runossa uniensa ja ajatuksiensa alkuperää. Epäilyt unien alkuperästä voidaan lukea viittauksena retoriseen tasoon ja Carmeniin kirjoitettuna roolina. Carmen itse kiinnittää huomion siihen, miten roolirunon retorinen hierarkia havaitaan; miten runon puhuja voi viitata asioihin, joita ei ole aiemmin nähnyt tai kuullut. (Ks. Haapala 2005, 81.) ”Kenen unien varasto ihminen on” ja ”miten uneksia siitä mitä ei ole nähnyt” yhdessä viittaavat Carmenin mieleen, johon on varastoitu valmiiksi kuvia jo Carmenin valmistusvaiheessa.

Samalla uneksiminen nousee runossa kirjoittamisen metaforaksi. ”[M]iten uneksia siitä mitä ei ole nähnyt” voidaan lukea metalyyriseksi ihmetykseksi siitä, kuinka kielellä kyetään puhumaan ja kirjoittamaan poissaolevasta. Äärimmillään poissaolevasta kirjoittaminen voi merkitä kirjoittamista jostain täysin uudesta ja ennen kokemattomasta. Siten sillä voidaan toisinaan tavoittaa enemmänkin kuin mitä todellisuus tarjoaisi. Uneksiminen viittaa myös inspiraation lähteeseen ja mielikuvitukseen. Unet kumpuavat alitajunnasta, mikä lähestyy romanttista käsitystä taiteen luomisesta alitajuntaisena, intuitiivisena toimintana.

Säe ”kuinka uni taivuttaa aikaa ja etäisyyksiä” kiinnittyy hyvin perustavanlaatuisen kielen ja kirjoituksen funktioon: niillä ylitetään ajan ja paikan vaatimukset ja tavoitellaan siten poissaolevaa. Ajan ja etäisyydet vuoristoratojen syöksypalkeiksi taivuttava uni on villi ja vauhdikas kuva. Yöntuoksuun heräävä perhonen puolestaan viittaa yöhön metalyyrisenä luomisen ajankohtana. Auringonlasku ketjuuntuu metonyymisesti edeltävään yöntuoksuun. Värit toimivat visualisoivana elementtinä. Säettä elottomaan kiintyvistä ihmissydämeistä voidaan lukea monella tapaa. Yhtäältä Carmen saattaa puhua itsestään ja suhteestaan sanoihin,

jotka periaatteessa ovat elottomia. Toisaalta se voidaan lukea kaikuna runoilijan suhteesta tuotokseensa.

Runo jatkaa kielen lainalaisuuksien käsittelyä ja nostaa esiin kysymyksen kielen ja todellisuuden viittaussuhteesta. Carmen puhuttelee nuotteja, jotka yrittävät piiloutua sävelten väliin. Nuotit musiikin merkitsijöinä voidaan rinnastaa analogisesti kirjoitukseen runouden merkitsijänä. Nuottien apostrofinen puhuttelu kääntyy kirjoitettujen sanojen puhutteluksi.

Runoudessa ja kirjallisuudessa tekstuaalinen luonne pyritään yleensä piilottamaan, jotta lukija voisi uppoutua ja eläytyä lukemaansa niin syvästi, että unohtaa lukemansa fiktiivisyyden. Tekstuaalisen konstruktioaluonteen häivyttäminen on paradoksaalista, koska illuusio todesta aina luodaan kirjoitetuilla sanoilla. Runossa Carmen muistuttaa tämän piilottelun mahdottomuudesta: ”sävelten väliin kirjoitetut nuotit / on turha piiloutua, kuuletteko / näen teidät kuitenkin”. Näin hän kiinnittää huomion runouden tekstuaaliseen konstruktioaluonteeseen, mikä kuuluu metalyriikan keskeisiin funktioihin. Carmen näkee läpi sävelten ne nuotit, joiden mukaan hänen on myös itse tanssittava. Hän ikään kuin havaitsee ja tiedostaa taustallaan vaikuttavan käsikirjoituksen.

Toisaalta nuottien piiloutuminen sopii myös pakenevan kielen ja todellisuuden tavoittamattomuuden kehykseen. Carmen haluaisi kuvata kokemustaan mutta ei useinkaan löydä sille sanoja. Nyt pakenevat nuotit ja piiloutuvat sanat eivät kuitenkaan aja Carmania epätoivoon. Sanojen karatessa vaihtoehdoksi nousee visuaalisuus. ”[E]llen näe, uneksin” osoittaa, miten Carmen viimeistäänkin uneksimalla uskoo saavuttavansa kätkeytyvät merkit. Uneksiminen mielletään pikemminkin visuaalisena kuin kielellisenä toimintana. Siten Carmen itse asiassa kuvailee runossa, miten hän paikkaa kielensä puutteita visuaalisuuden keinoin. Kuvat korvaavat sen, mitä kieli ei tahdo tavoittaa. Carmen pyrkii sanomaan sen, mitä näkee, kun ei kykene sanomaan mitä tuntee. Tämä näkyy eksplisiittisesti runon toisessa säkeistössä, joka rakentuu visuaalisuudelle ja toiminnalle:

auto, sen nostattama tomupilvi
kumarrun nostamaan tupakan lattialta
se iskee minuun kuin mikä, en tiedä:
juuri nyt voisin avata oven, hypätä vauhdissa.
En paetakseni luotasi en itseäni:
vain silkasta kovasta ilosta.
(C, 48.)

Carmen ei osaa sanoa, mikä häneen iskee. Puuttuva tunteen nimi kierretään puhtaan kuvan kaltaisella tilanteen kuvauksella: auton vauhti ja kyydistä hyppääminen kuvastavat onnea, joka ei kumarra itsesuojeluvaistoa tai pelkää mitään. Toiminnan visualisoinnin jälkeen Carmen nimeää ennenkokemattoman tunteen iloksi.

Kun Carmen viettää yönsä Esc.:n kanssa metsässä, hän pohtii kieltä ja puhuu sen rikkonaisuudesta kielikuvien avulla:

musiikki menee läpi, ihmisten kipu
kadut on revitty auki, näen kaikessa haavaa, maankuoren aukkoja
pitkiä repeämiä viilloksia uurteita lumpeita syreenejä reikiä avanteita
kirkasta ja syvää vihreää kieltä, vehmasta ja maiskahtavaa
taivas venyy hitaasti neulansilmästä joka on tämä yö, aamulla
meri pesujauheella hiottu peili
perhonen lepää kuolleena laatikossa
— —
ajattelen kirjaimia, harmaat villakehrät täyttävät huoneen, villa kuin vanha lumi
ja kermasiipiset perhoset, tiedäthän — —
(C, 78.)

Musiikki ja muiden kipu menevät Carmenin läpi. Hän kokee ne niin kokonaisvaltaisesti, että kipu ulkoistuu ympäristöön esimerkiksi katujen haavoiksi. Muutenkin Carmen luettelee hengästyttävään tahtiin ilman välimerkkejä repeämien ja aukkojen kaltaisia rikkonaisuuden kuvia ja sanoo ylipäänsä näkevänsä ”kaikessa haavaa”. Toisaalta viilloksien välissä on myös luontosanastoon kuuluvia lumpeita ja syreenejä. Samaan rikkojen ja kasvien luetteloon päättyy myös kieli, joka partitiivin kautta yhdistyy näkemisen kohteeksi. Kielen saamat attribuutit ”syvyys” ja ”vihreys” juontuvat aiemmin luetelluista aukoista ja kasveista. Rikkonaisuuden lisäksi kieli on orgaanisen viheriöivää ja onomatopoeettisesti suussa maiskahtavaa. Toisaalta kieli on myös pölyistä ja vanhaa. Kun Carmen ajattelee kirjaimia, huone täyttyy villakehristä, jotka vertautuvat vanhaan lumeen ja kermasiipisiin perhosiin. Kermasiipiset perhot muistuttavat edellisen säikeistön kuolleesta perhosesta, ja siten myös Carmenin ajattelemat kirjaimet yhdistyvät kuolemaan.

Kielellä voi kuitenkin kuroa umpeen haavat ja aukot. Tähän viittaa se, miten ”taivas venyy öisestä neulansilmästä joka on tämä yö”. Neulalla ja langalla parsitaan reiät, silmäpaot ja viillot. Runo tavallaan kursii itseään kokoon samaa tahtia kuin yö ja se itse etenevät.

Kirjoittamiseen liittyviin feministisiin tekstiilimetaphoriin viitattiin jo Carmenin luomisen yhteydessä. Runon ompeleminen asettuu vaihtoehdoksi maskuliiniseksi mielletylle runon rakentamiselle.

Rikkonaisuuden lisäksi Carmenin runoissa nousee esiin muodon hakeminen. Muodon tavoittelu osaltaan kielii rikoista, sillä se on pyrkimystä eheyteen. Tämä rinnastuu lyriikan olemukseen kirjallisuuden lajina, joka tähtää tiivyyteen. Viettäessään yötä Esc.:n kanssa metsässä Carmen puhuu ruumiinsa vaihtumisesta olentoon, jolla olisi elämä ja henki vailla tunnettua muotoa (C,78). Jo aiemmassa analyysissä tulkitsin Carmenin pyrkivän sanallistamaan itseään ja identiteettiään kuitenkin löytämättä niille vastinetta olemassa olevista sanoista. Samaa muodon hakemista, pyrkimystä oman kielen ja sielun hahmon löytämiseen on myös hetken päästä seuraavassa runossa ”Carmen silittää nukahtaneen Josen hiuksia”:

Kova, viisto tuuli, lakana paukahtaa
pyykkinaru huojuu, merellä levoton aalto
kuohuvälke, valo kirkuva motto:
kaikki hakee ominta muotoaan, kaikki täällä.
(C, 81.)

Tuulen kovuus, pyykkinarun huojuminen sekä meren levottomuus ovat omiaan kuvastamaan haparointia ja levotonta olotilaa. Aiemmin levottomuus oli pikemmin Carmenin oman itsensä hakemista. Nyt levottomuus yleistetään luontoon. Runon valossa Carmen ei ole ainoa, joka hakee muotoaan kielellä. Moton mukaan ominta muotoaan hakee aivan kaikki, niin myös kyseinen runo. Carmenin muodon hakeminen on analogiassa runon muodon hakemisen kanssa. Implisiittinen metalyyrisyys tukee muodon sekundaaria ja eksplisiittistä pohdintaa, sillä runo on kirjoitettu flamencorytmiä noudattaen. Siten kieli ja muoto eivät vain pakene, vaan ne myös voivat saavuttaa selkeän hahmon ja rytmin. Motto on eräänlainen kirkas tiivistymä, jota välkkyvät kuohut kantavat mukanaan. Runon motto toteuttaa itse itsensä ja saavuttaa tiiviydessään oman sisältönsä.

Kielensä ambivalenttiutta ja sen pakenevaa luonnetta Carmen tuo esiin pitkin teosta. Ambivalenttius ja muodon hakeminen suorastaan kulminoituvat runossa ”Mitä Carmen haluaa”:

en tahdo mitään
minulla on kieli kuin hiekka kuin vesi kuin helle
en tahdo sinua, värittämiä muotteja, kaksiota johon mahtuu yksi
sormusta joka kytkee sydämen kuin koiran, minulla on
kieli kuin hiekka kuin vesi kuin helle kuin valo erikseen
sielu, päiväperho joka putoaa yön tiheän seinän läpi
jonka siipiin valo laskostuu, en tahdo mitään

kun kuiskaan: kipu

se taittuu kuin paperilintu
epäselvä ruttu johon tuuli tarttuu

— —

tätä on olla ihminen; hajallaan kaikkialle
(C, 98.)

Carmen kokee kielensä hyvin vastakkaisten elementtien kautta ja määrittelee sen olevan kuin vettä, hiekkaa ja hellettä. Vesi on virtaavaa ja vilvoittavaa, kun taas hiekka on sekä karkeaa että hioutunutta. Helle puolestaan on kuumaa ja painostavaa. Näiden lisäksi kieli on vielä erikseen valoa. Carmenin kieli on siis keskenään vastakohtaisiakin aineksia: aineetonta ja aineellista. Tässä voidaan laajemmin nähdä runon luonne noina kahtena. Esimerkiksi Bo Carpelanin poetiikan keskeinen piirre on runon kahtalaisuus sekä materiaana että aineettomana (Hollsten 2004, 112). Kielen asettumattomuus ja pakenevuus ovat Carmenin kautta analogiassa runon muodon hakemiselle. Kielensä epätäydellistä toimintaa Carmen kuvastaa toisessa säkeistössä kertomalla, että hänen kuiskaamansa sana 'kipu' muistuttaa epäselvää ruttua. Vertaus viestii, miten sanat eivät aina täysin tavoita tarkoitettaan vaan jäävät epämääräisiksi.

Jos aiemmissa runoissa näkyi pyrkimys muotoon, nyt Carmen pikemmin kieltäytyy muoteista. ”kieli kuin hiekka kuin vesi kuin helle kuin valo erikseen” on hybridinen vertausluettelo, johon sisältyy uhmaa. Carmen ikään kuin kielensä määrittelemättömyydellä puolustaa omaa pyrkimystään vapauteen. Kielen vapaus ja ihmisen vapaus rinnastuvat runossa, kun Carmen kieltäytyy sormuksesta ja kaksiosista, joilla Jose häntä yrittää sitoa. Hän sanookin: ”tätä on olla ihminen; hajallaan kaikkialle”. Kun ruumis aiemmin oli vaihtua olentoon, jolla on sielu ja muoto, nyt ihmisyyttä näyttäytyy enemmänkin hyväksyttävänä hajallaan olemisena. Kieli ja ihmisyyttä ovat hajanaisuudessaan yhtä: Carmenin kieli on hajallaan kaikkialle, ja hän on sitä myös ihmisenä. Kielen rikkinäisyys on ihmisen rikkinäisyyttä ja päinvastoin.

Carmenin kieli ei vain pakene vaan myös nousee häntä vastaan. Carmen kokee kielen ja sanat toisinaan väkivaltaisina. Kieli pahoinpitelee, sillä se pakottaa moninaisia merkityksiä samoihin sanahahmoihin olematta aina tarpeeksi erottelukykyinen. Sanoilla kahlitaan todellisuutta, mutta Carmen tahtoo olla vapaa. Nimeämisen väkivaltaisuutta Carmen vastustaa puhumalla itsestään ja kielestään moninaisin vertauksin. Kielen väkivaltaisuus ja sen tuottama fyysinen kipu osaltaan viestivät Carmenin kielen ja runokielen ruumiillisuudesta. Kieli mielletään kehon kautta, joka tuntee ja aistii kivun. Tämä on mielenkiintoista, kun ajatellaan Carmenia kyborgina, joka rikkoo tekniikan ja ihmiskehon rajoja.

Kieli ja kipu kietoutuvat toisiinsa kahdella tapaa. Yhtäältä kivulle ei tahdo löytyä ilmaisua kielessä, ja toisaalta juuri ilmaisun vaikeus ja mahdottomuus tuottavat tuskaa. Kärsiminen sanojen vuoksi kiinnittyy perinteiseen romanttiseen taitelijäkäsitykseen. Kirjoittamisen vaikeus on yksi keskeisimmistä teemoista myös suomalaisessa metalyyrisessä traditiossa. Kirjoittamisen mahdollisuus ja mahdottomuus sekä vaikeudet, joita runoilija matkallaan kohtaa, toistuvat metalyyristen runojen teemoissa. Romanttiseen taiteilijäkäsitykseen kuuluu, että taiteilija kivusta huolimatta valitsee kirjoittamisen ja taiteilijuuden tien. Toisaalta hänellä ei useinkaan edes ole muuta vaihtoehtoa. (Ks. esim Koistinen 2006, 77–78; Kähkönen 2004; Kaunonen 2001; Grünthal & Hollsten 1996.) Carmenillakaan ei aina ole muuta vaihtoehtoa kuin kärsiä.

Runossa ”Carmen ja tyttöjen iskelmäkuoro” sanojen loppuminen kuristaa Carmenia:

*Lumivalkeat yöt kaatuvat kohti
vauhti jota luulet elämäksi lakkaa
nimet joilla kutsua pyhä*

kaulani ympäri kiertyy siima, veri
humisee merkkejä, niiden kovat siivet.

*veri, sen levoton suola
kun raahaat kaikkien juhlien silkkimekkoja
pitkin öistä kohinaa
sivuaskel ja toinen ja
liljankukka kuinka kipeästi veri lyö:
olisit aina voinut olla tanssia yksin, olisit aina voinut olla onnellinen.*

(C, 70.)

Runossa vuorottelevat Carmenin yksin laulamien osuudet ja kuoron osuudet, jotka osoitetaan jälleen kursiivilla. Runossa on metonymioita, jotka yhdistettynä toisiinsa saavat sanojen merkityksen. Tällaisia sanoihin viittaavia hajautettuja metonymioita ovat ”nimet joilla kutsua pyhä” ja siivekkäät merkit. Toisaalta ne voidaan yhdessä tulkita viittaukseksi pyhään lintuun, joka on toiminut rakkauden metaforana teoksessa. Runossa puhutaan siis sanoista, jotka puolestaan puhuvat rakkaudesta.

Kuoron säkeenylitys rinnastaa elämän ja nimien lakkaamiseen toisiinsa. Säkeenylitys myös avautuu kahteen suuntaan: ilman sanoja ja rakkautta ei ole elämää ja päinvastoin. Sanojen loppumista Carmen puolestaan ilmaisee säikeissään fyysisesti kuristumisena. Kaulan ympäri kiertyvä siima vaikeuttaa hengittämistä ja puhumista. Leena Kaunonen (2001, 102) kirjoittaa, että hengittäminen voidaan tulkita runon ja runouden metaforana, koska puhe ja äänenkäyttö

edellyttävät hengitystä. Siten Carmenin kuristuminen merkitsee myös runon puhumisen estymistä. Carmenille sanat ovat osa verenkiertoa, ja humisevat yhtä kiivaana suonistossa kuin veri. Humiseminen voidaan tulkita kohisevaksi, epäselväksi ääneksi. Siten merkkien humiseminen kuvastaa tietynlaista tavoittamattomuutta. Verenkierto estyy, kun siima kiertyy Carmenin kaulalle. Sanojen tukahtuminen tehdään hyvin ruumiilliseksi. Kuoro vielä jatkaa kivun tuntemuksen kuvausta sanomalla ”kuinka kipeästi veri lyö”.

Kuristumisen voi rinnastaa kokemukseen sanomisen ja kirjoittamisen pakosta, joka valtaa koko kehon. Kokemus ilmaisun vaikeudesta tehdään tässä yhtä lailla konkreettiseksi kuin aiemmin analysoimassani runossa ”Kuoro Carmenille”, johon ”Carmen ja tyttöjen iskelmäkuoro” asetelmansakin puolesta rinnastuu. Molemmissa kuoro saa luvan puhua Carmenin puolesta ja sanallistaa hänen kokemustaan kertovan roolirunon muodossa. Molemmissa runoissa on selvästikin aiheena rakkaus, jonka tuominen kieleen tekee kipeää ja jopa salpaa hengen. Mykkyys ja sanattomuus tuntuvat iskuina tai kuristumisena. Tunteen purkaminen sanoiksi tuottaa tuskaa, mutta kenties vielä enemmän riipii se, ettei kokemusta kykene kokonaan tavoittamaan sanoilla.

Kiinnostavasti merkkeihin ja nimiin yhdistyy runossa kaksi ikään kuin vastakkaista elementtiä. Siinä pyhyys saa vastinparikseen ruumiillisen kivun. Sanat ovat jumalaisia sekä hyvässä että pahassa, sillä ne kantavat mukanaan sekä siunausta että kirousta. Sanomisen autuus voi hetkessä vaihtua kielentämisen tuskaan. Pyhä asettuu dikotomiaan saatanallisen kanssa. Niiden dikotomia onkin kiinnostava, kun muistetaan Carmenin alussa saama lisänimi ”langennut enkeli”. Carmen ikään kuin lankeaa sydämensä ja kielensä ansoihin voimatta juurikaan siihen itse vaikuttaa.

Sanojen väkivaltaisuutta ilmentää myös se, miten Carmen melkein lävistyy niihin edellisessä luvussa analysoidussa runossa ”Carmen oikeastaan kertoo mikä on”: ”Kiemursin käärmeiden kanssa, monta kertaa / lävistyin sanoihin, olen melkein puhki” (C,80.) Kiemurtelu on jollakin tapaa vastentahtoista liikehdintää, jossa vuoroin mukaudutaan ja vuoroin pyristellään vastaan. Käärme paholaisen symbolina on viekoittelevia ja turmeleva eläin. Käärmeiden kanssa kiemurtelun voi lukea sanojen kanssa käytäväksi kamppailuksi, sillä sen seurauksena Carmen on lävistyä sanoihin. Sanojen moninaiset merkitykset voivat uuvuttaa ja lävistää ihmisen, minkä kaksoismerkityksen puhki oleminen runossa saa.

Kaikkiaan kielellisen ilmaisun vaikeus puetaan väkivaltaiseksi ja kipeäksi kokemukseksi. Sanat sattuvat tavoittaessaan tarkoitteensa ja yhtä lailla ne sattuvat silloin, kun tarkoitteet

jäävät tavoittamatta. Carmenin kuolemassa väkivalta ja kielettömyys nousevat uudelleen esille. Carmen hakee muotoa merkityksille ja sanoja kokemuksille, mutta kieli tuntuu pakenevan häntä. Samaan aikaan Carmen vastustaa ahtaita muotteja ja kieltäytyy niistä. Vastaavasti runokin on sekä muodon hakemista että siitä kieltäytymistä. Carmenin suhde kieleen ei kuitenkaan ole suoraviivainen: Kieli ei ole vain väkivaltaa ja vapauden riistoa puhujaa ja maailmaa kohtaan vaan se on myös hurmosta.

5.3 Kielen hurmaa: tanssi, laulu ja visuaalisuus

Kielellinen hurmos pääsee valoilleen, kun Carmenin hahmon kautta runous vertautuu tanssiin ja lauluun. Monesti musiikillinen liike yhdistyy Carmenilla visuaalisuuteen. Tällainen intermediaalisuus on tyypillistä sekundaaria ja eksplisiittistä metalyyrisyyttä, jossa toiseen taiteenmuotoon viitaten puhutaan runouden luonteesta. Toisaalta intermediaalisuus on implisiittistä metalyyrisyyttä, sillä runo heijastelee suhdettaan toisiin taiteisiin myös omista rakenteissaan.

Usein Carmenin runot on nimetty joksikin lauluksi tai flamencoksi, joka on sekä musiikki-että tanssilaji. Monesti intermediaalisuutta myös tuetaan implisiittisesti kirjoittamalla Carmenin flamencot lajille ominaiseen rytmiin. Carmenissa on myös muita flamencorytmiin kirjoitettuja runoja, jotka eivät liity tanssiin temaattisesti. Ne ovat kuitenkin kaikki nimenomaan Carmenin runoja. Näin tietty rytmikuvio implisiittisesti toimii roolirunon puhujan tunnusmerkkinä. Esimerkiksi runossa ”Carmen ja tyttöjen iskelmäkuoro” (C, 70) vain Carmenin osuudet on kirjoitettu flamencon rytmiin, mikä korostaa flamencon ja Carmenin yhteyttä.

Flamencorytmi korostuu erityisesti runossa ”Carmenin flamenco (soleá)”, joka mukailee soleán 12-jakoista rytmikuviota¹². Runossa painolliset iskut osutetaan sanojen pääpainollisille tavuille poikkeuksellisella tavutuksella: ”Väl / kettä valuva taivas, katso miten au / kosta putoaa kaikki eikä mene ta / kaisin, tähtikin suistuu, sinä poimit”(C, 37). Sanoja rikkova säejako kiinnittää huomion runon tekstuaalisuuteen ja rytmiin, mikä tekee runosta implisiittisesti metalyyrisen.

¹² Soléa on flamencon alalaji, jonka 12-jakoisessa rytmikuviossa iskut 3,6,8,10 ja 12 aksentoidaan.

Teoksen seuraava runo ”Carmenin Trallallaa” irtautuu sidotusta mitasta mutta puhuu temaattisesti tanssin, laulun ja rakastamisen hurmasta (C, 38). Mitasta irrottautuminen tukee implisiittisesti runon hurmoksellista sanomaa ja Carmenin kepeämpää mielialaa. Lisäksi runossa pudotellaan helteen ja liekin kaltaisia elementtejä, joilla Carmen myöhemmin nimeää omaa kieltään.

Tra lal lal laa laa laa
hulluksi halusta
tulee se joka ei tiedä mitä haluaa
nimesi, isku rintalastaan
sen alla sielu hämärästi lepattaa
kylkiluut naulataan pilviin
ja joku puhalttaa
taivaanpalkeet repaleisiin

Tra lal lal laa laa laa
ja niittaa avaruuden kiinni
ja keveää tanssia on kaikki
ja liidossa valssin tai minkä vaan
unohtuu vain maa
sen sietämätön kutsu, mullan
unohtuu miten palataan
kun nilkka ei jouta
eikä maa luovuta
ei kukaan saa omaksi ketään, ei kukaan

mutta maailma sulaa käsiin
taivaalta valuviin helteisiin
lattian liekkiväriin
joka kiipeilee jalkoja pitkin
huokuu laavaa käsivarsiin
ja hitaat, kuumat sormet niskaani pitkin
sinun, sinun ja sinun
tra lal lal laa laa laa
(C, 38.)

Tanssin pyörteet yhdistyvät maailman luomisen ja uudelleen järjestämisen teemaan. Runossa liikutaan vertikaalisella taivas–maa-akselilla, joka vertautuu roolirunon hierarkiaan.

Aiemmassa analyysissä on havaittu, että puhujatason ja retorisen tason suhdetta usein kuvataan maan ja taivaan suhteutumisenä toisiinsa. Runossa näyttäytyy kaksi vastavoimaa, järjestys ja kaaos, jotka myös liikkuvat tällä vertikaalisella akselilla. Carmenin kuvaama joku voi viitata Tekijään runoa retoriselta tasolta hallitsevana hahmona. Järjestystä edustaa se, miten joku naulaa kylkiluut ylös pilviin ja puhalttaa taivaanpalkeet repaleisiin. Samainen joku myös kiinnittää avaruuden paikoilleen. Nämä ovat metaforista paikoilleen asettamista ja

maailman järjestämistä. Samaan tapaan runoa kirjoitettaessa kiinnitetään sanoilla asioita paikoilleen.

Sen sijaan kaaosta tai villiä hurmaa edustaa Carmenin hulluus, halu ja tanssi, joka on kevyttä liittoa. Toistuvat ”tra lal lal laa laa laa” -säkeet korostavat Carmenin kepeää tunnetilaa ja juontuvat oopperan Carmenin vuorosanoista. Tanssin pyörteisyys ja liike vievät runoa eteenpäin ja tekevät siitä dynaamisen. Tanssi näyttäytyy tienä hetkelliseen unohdukseen. Hetkeksi unohtuu maa ja se, miten maan kamaralle on aina palattava. Toisin sanoen Carmenin tanssi on ikään kuin irti päästämistä todellisuudesta ja sen realiteeteista samoin kuin kirjoittaminen ja runous voivat olla. Kaiken keveyden keskellä mieleen kuitenkin muistuu maan periksiantamattomuus: maa ei luovuta, eikä kukaan saa ketään omaksi. Silti tanssi keveydellään uhmaa maan vetovoimaa.

Viimeisessä säkeistössä maailman sulaminen käsiin ja taivaalta valuviin helteisiin on kiinnostava kuva. Kädet näkyvät hajautetusti koko runossa käsillä tekemisen kautta. Käsien metonymioina voidaan pitää iskua, naulaamista, sormia ja käsivarsia. Kädet kirjoittamiseen kytkeytyvänä metonymiana viittaavat edelleen runoilijaan ja Tekijään. Sitä kautta maailman sulaminen käsiin on kirjoittajan ja koko kosmologian yhtymistä. Sormet, jotka kulkevat niskaa pitkin voivat olla rakastajan hyväilyä ja toisaalta ne voivat olla Carmenin liikkeitä säätelevän Tekijän. Carmen ikään kuin tuntee häntä kirjoittavan käden liikkeet ihollaan.

Runossa kädet toimivat polttopisteenä, johon virtaa palavaa energiaa sekä taivaasta että maasta: helteet valuvat taivaalta käsivarsiin ja toisaalta liekit kulkevat lattiasta laavana kehon läpi niihin. Tämä tulee lähelle flamencon luonnetta juurevana tanssina, joka on maassa kiinni mutta käsien kautta suuntautuu aina kohti taivasta. Tanssi kulkee koko kehon läpi, ja kokemus on vitaalinen ja polttava. Intermediaalisuus viitoittaa ajattelemaan, että myös runous koetaan ja kirjoitetaan koko keholla. Tanssin ja kirjoittamisen flow-tilan voima tehdään runossa näkyväksi. Runo, runoilija ja maailmankaikkeus ovat yhtä ja virtaavat toistensa läpi kuin tanssissa.

Samankaltaiselle asetelmalle perustuu myös ”Carmenin metsäflamenco” (C, 72), jota analysoin aiemmin roolirunon hierarkian näkökulmasta. Jo silloin oli havaittavissa runossa vallitseva taivaan ja maan dikotomisuus. Keskeisenä havaintona oli myös taivaasta kohti maata suuntautuva liike, joka on ikään kuin liikettä retoriselta tasolta kohti puhujatasoa. Maailmanjärjestys kuitenkin kääntyy runossa ylösalaisin, kun juuret putoavat taivaalta ja tähdet tuikkivat juurakon alla.

Metsän tumma varjo, kuusikot, kalterit, paksut rungot, kasvit mullassa tihkuvat mettä, kukat, kasvot, karvaiset hyönteiset, paksut toukat, metsä maiskahtaa, lumpeiden juuret pohjaa kohti, etäisyys lyhenee, vuosi, toinen, juoksu aukean lävitse, tumma varjo halki tiheikön, eläinten kovat, hitaat äänet, kujerrus, kurnutus, korret, ruohot, kaislat, samea lammikko, pienet kirkkaat kalat, värikkäät heleät, niiden kirkkaat hampaat, kumeita ääniä, musta metsä, tähdet latvojen, juurakon alla, laukka, yöllä taivaalta putoaa juuret, lehdet, oksat, kuutamono suojanaan pilvet, sade joka putoaa latvoihin muttei maahan saakka, kädessä metsikkö, sinun sormet yllä, sormesi sulkevat metsän kiinni, sormet, rummutus, taputus, sormet yllä, metsä sulkeutuu, katoaa, metsän tumma varjo.
(C, 72.)

”Carmenin metsäflamenco” on kirjoitettu flamencon rytmiä noudattaen, joskaan siinä ei aivan eksplisiittisesti puhuta tanssista. Runossa on kuitenkin musiikillisia viitteitä. Luonto ja musiikki lähestyvät toisiaan, ja runo on täynnä ääniä: ”metsä maiskahtaa – – eläinten kovat, hitaat äänet, kujerrus, kurnutus – – kumeita ääniä rummutus, taputus – –.” Samoin yhtenä yhdistävänä tekijänä runoissa ”Carmenin Trallallaa” ja Carmenin metsäflamenco” ovat jälleen sormet, jotka nyt sulkevat metsän ja samalla koko runon.

Runo on rytmensä puolesta vahvassa liikkeessä. Carmen ikään kuin rekisteröi flamenconsa pyörteistä ympäröivää metsää. Runossa juoksetetaan metsään liittyviä kuvia, jotka pilkuin yhdistetään toisiinsa ilman että niistä muodostuisi täydellisiä lauseita. Välimerkein katkotut havainnot ja flamencorytmi tekevät runosta kiivaan ja hengästyttävän. Samanaikaisesti ne saavat aikaan jälleen dynaamisen ja pyörteisen vaikutelman, joka ilmaisee visuaalisuuden hurmaa.

Carmenin metsäflamenco voi toisiaan leikkaavien kuvien vuoksi kutsua montaasimaiseksi. Seutu kirjoittaa montaasirytmistä runon semanttisen rytmin alalajina. Se rytmittää runon semanttisen tason kuvien sarjaksi. Hän kytkee montaasirytmien metonymiseen rakentumiseen, jossa fragmenteista rakentuu laajempi kuva. (Seutu 2009, 110–111.) *Carmenissa* montaasirytmii palvelee liikkeen ja visuaalisuuden yhdistymistä. Runo rakentuu semanttisista välähdyksistä ja havainnoista, jotka luetteloidaan rytmiseksi tajunnanvirraksi.

Myös runossa ”Carmenin viimeinen flamenco” yhdistyvät flamencon rytmi, leikatut kuvat ja näkemisen motiivi.

Hengitys vaikeutuu, kuuma tuuli. Päivän
laineilla kiehahtaa chiliöljy, savu.
Pistaasi, terassi, suljen silmät hyvin.

Betoni, sepeli, pilvet, taivas, meri, pakkasenvärinen

vesi joka tuskin viilentää, terävät kivet.
Yöni vietän kuumalla kuistilla
kirkkaat tähdet saavat katsoa minua
niiden vanha valo
ihmisen lyhyttä, paistaa hetken, sammuu

Räjähdyks pimeään, hidas, kuuma tuuli
raketin loistokas pauke, ilo, minä
kumarrun sinua kohti, hyttysverkko repeää
syöksyvän tähden ääni, iho
takertuu lakanaan mutta välttää toista
Mainingit alhaalla, veneet, pienet lyhdyt
jossakin juhlietaan naista joka kärsi, synnytti
viemärinhaju, tähän väliin kuutamo, katajat
hiekansirut vasten laattoja, pyyhkeiden merentuoksu
kätet minttua, sitruunaa
leikkaat kaiken kuivan, kuihtuvan, lakkaavan
kasvi luulee että täytyisi oppia, kasvaa, luulee väärin.

Mieluummin sulkisin silmät
olen nähnyt tarpeeksi, enemmän, itken heti: pahuus kuolema kaikessa
Enkä löydä lisää tietoa.
Ihmiset, runsas pöytä katettu, kynttilät, niiden kuumat liekit
horjuvaa valoa, nielen yötä litran kerrallaan, musiikin
meren, koko kuvan.
(C, 83.)

Runo alkaa hengityksen vaikeutumisesta, minkä voi lukea myös puheen estymisenä. Vaikka Carmenin puhe vaikeutuu, hänen ajatuksensa eivät pysähdy. Carmenin sulkiessa silmänsä runossa paradoksaalisesti vasta alkaakin toisiaan seuraavien kuvien vyöry. Näin runon kuvat ovat pikemmin Carmenin tajunnanvirtaa kuin todellisuuden rekisteröimistä. Runo vahvistaa ajatusta sanoista tai kirjoittamisesta sellaisenkin tavoittamisena, jota ei juuri siinä hetkessä oikeasti näe. Sanat eivät siis nytkään vain referentiaalisia vaan pikemminkin representoivia mielen edustumia.

Runossa on paljon vain yksittäisiä sanoja, jotka kuitenkin assosiativisesti kytkeytyvät toisiinsa. Betonia seuraa sepeli ja kivet, pilviä taivas, merta vesi ja räjähdystä raketti ja ilo. Myöhemmin sirotellaan lisää näiden viitekehysten kuvia hiekansiruista maininkeihin. Säkeenlyitykset tekevät runosta katkonaisen mutta luovat samalla siihen kahteen suuntaan liikkuvaa koheesiota. Toisaalta säkeenlyitykset sanelee mukailtu flamencorytmi, johon runo on sovitettu (3-tavuinen, 3-tavuinen, 2-tavuinen, 2-tavuinen, 2-tavuinen). Yllättäen visuaalisen sanaluettelon keskellä Carmen sanoo: ”jossakin juhlietaan naista joka kärsi, synnytti”. Odottamaton uskonnollinen alluusio Jeesuksen synnyttäneeseen Mariaan tukee

ajatusta Carmenin kuvitetusta mielestä eräänlaisena ihmiskunnan ja kirjallisuuden tarinoiden tietoisuutena. Yhtäkkinen alluusio on myös omiaan kuvastamaan Carmenin kuvitetun mielen hallitsematonta kulkua.

”[T]ähän väliin kuutamo” rekisteröi primaarin metalyyrisyyden mukaisesti runon omaa rakentumista ja muistuttaa kohtausten rakentamista paloina ja leikkauksina. Rakentumisen nyt-hetkeä vahvistaa deiktinen ilmaus ”tähän väliin”. Säkeeseen ikään kuin leikataan kuutamon kuva viemärinhajun ja katajien keskelle.

Viimeinen säkeistö alkaa siitä, mihin ensimmäinen säkeistö päättyi. Carmen mielummin sulkisi silmänsä. ”Mieluummin sulkisin silmät / olen nähnyt tarpeeksi enkä löydä lisää tietoa” kielii, miten näkeminen ja tiedon hankkiminen kytkeytyvät toisiinsa. Visuaalisuuden ja kirjoittamisen aiempien yhteyksien perusteella voisikin ajatella kirjoittamisen ja tietämisen kytkeytyvän yhteen. Aiemmin Carmenilla oli tarve nähdä esimerkiksi sävelten väliin piiloutuvat nuotit. Nyt Carmenista olisi helpompi vain sulkea silmänsä. Edeltävissä runoissa hallinnut visuaalisuuden hurma vaihtuu nyt haluksi ummistaa silmät ja samalla tajunnanvirta.

Silmien ummistaminen tuo mieleen symbolistien suljettujen silmien motiivin. Riikka Stewenin mukaan 1800-luvun luvun symbolistiset taidemaalarit käyttivät suljettujen silmien motiivia kuvastamassa taiteen sulkeutumista itseensä. Aihe on hyvin pelkistetty: ihmisestä kuvataan pää ja kaula, tausta on usein yksivärinen eikä kertovaa ainesta ole sen enempää. Minimalistisessa representaatiossaan maalaus ei pyri kertomaan tarinaa, vaan se pikemminkin mykistyy ja käpertyy itseensä. (Stewen 1996, 18–19.) Samaan tapaan runossa ”Carmenin viimeinen flamenco” halu sulkea silmät ja yön nieleminen voidaan lukea mykistyvän ja itseensä sulkeutuvan taideteoksen kuvana. Kun silmien sulkeminen ei onnistu, Carmen päätyy nielemään yötä litran kerrallaan, ikään kuin kuva kovalta. Pienistä kuvista, sirpaleista, merestä ja musiikista muodostuu suurempi kuva. Nielaisemalla sen kokonaan hän ottaa ulkoa tulevat kuvat osaksi itseään. Carmenin ulkotilasta tulee hänen sisätilaansa, ja runo kokonaisuudessaan kääntyy itseensä. Runo sulkeutuu itseensä myös ”Carmenin metsäflamencossa”, jossa sormet sulkevat aiemmin tuotetun metsän (C,72). Itsensä sulkeva runo tekee päättymisestään näkyvää ja on siten primaaristi metalyyrinen.

Teoksen visuaalisuutta sivuaa usein valon metonymia. Sen merkitys metalyyrisenä inspiraation kuvana hahmottuu sen kautta, millaisissa yhteyksissä ja millaisessa suhteessa toisiin kielikuviin se eri runoissa esiintyy (ks. Kaunonen 2001, 45; Emig 1995, 74). Carmenin runoissa sanojen tavoittamista kuvataan usein valoon liittyvillä kuvilla. Valo esiintyy monesti

yhteydessä käsiin, jolloin niiden välille syntyy uutta luova merkitys: valon yhtyminen kirjoittamisen metonyymeinä toimiviin käsiin saa ajattelemaan kirjoittamista valon tavoittamisena. Valo ikään kuin kulkee retoriselta tasolta taivaasta kohti puhujatasoa. Carmen kuroottaa käsillään kohti taivasta ja aurinkoa. Valo on jotakin, mitä tavoitella, mutta sitä seuraavat aina myös varjot. Carmeniin itseensä liitetään valon synonyymejä ja lähikäsitteitä jo häntä luotaessa. Hän on ”hehkuvia” lankoja ja ”kirkkaina hohtavia muovinpätkiä” (C, avausruno). Keltaisesta maalikulhosta hän kauhoo glitteriä kimaltavan auringonnousun (C, 15). Carmen sekä säkenöi että heittää varjoja. Jose puhuukin Carmenin paljettivarjosta ja naurun varjosta (C, 23).

Valo kiinnittyy myös muihin kirjoittamisen elementteihin. Tupakoivien kuoro laulaa, kuinka päivä kaatuu ylle kuin kannullinen lyijyvaloa. Lyijyvalossa valo yhdistetään mustaan lyijyyn. Kaadettu lyijyvalo ikään kuin synnyttää koko runon, sillä sitä seuraa valon liittyminen attribuutiksi runossa myöhemmin esiintyville asioille. Koneiston vetäminen ja metallinkalke muistuttavat kirjoituskoneella kirjoittamisen äänimaisemaa. Samassa runossa kadut ovat valoisia, kukat helottavat versoa ja kaupunkipöly, baarien terassit ja lamput säkenöivät. (C, 21.) Runossa kutsutaan Carmen estradille ja samalla kaikki kaupungin elementit valaistuvat.

Myöhemmin valo yhdistetään vapauteen. Vapaana kulkeva valo kuvaa inspiraatiota ja virtaavaa luomisen flow-tilaa. Valon ja vapauden yhtyminen näkyy runossa ”Carmen valuttaa hiekkaa sormien välistä tuolla rannalla”:

Kerran sanoin:

hiuksesi ovat hyvin, sydämesi läpi puhaltanut koko yö, halkaissut sen. Sanoin: pilvillä ei ole hopeareunusta, koko taivas takana on, tähdet puhkaistuja silmiä, jotta valo näkee muutakin kuin itsensä, jotta valo näkee: kaikki valo kulkee käsivartta myöten, kaikki valo on vapautta.
(C, 96.)

Pilvillä ei ole vain hopeareunus vaan koko taivas takanaan. Toisin sanoen taivas kokonaisuudessaan on valoa. Aikaisemmin taivas ja retorinen taso on liitetty toisiinsa. Runossa yhdistyy mielenkiintoisella tavalla esitelty silmien sulkemisen motiivi ja näkeminen. Kun Carmen aiemmin sulki silmänsä ja runo käpertyi itseensä, nyt hän puhuu tähtien olevan puhkaistuja silmiä ”jotta valo näkee muutakin kuin itsensä”. Valon ja katseen suunta on siis itsestä ulospäin. Kun valo näkee muutakin kuin itsensä, nousee esiin tietynlainen ymmärrys näkökulmien moninaisuudesta ja kyky asettua toisten asemaan. Tämä näkyy myös runossa ”Juhannuskokko”, jossa talot vuotavat valoa ja laulavan tytön kasvojen läpi virtaavat toisten

kasvot. Monesti teoksessa valo tihkuu, valuu tai vuotaa. Olennaista onkin, että nyt kaikki valo kulkee esteettä käsivartta pitkin ja edustaa kokonaisuudessaan vapautta.

On tärkeää huomata, ettei valo ole vain vapautta tai säteilevää iloa. Teoksessa valoon yhdistyy myös julmuus ja totuudellisuus. Sen välähdykset voivat kirkkaudessaan satuttaa. Mikaelalla esimerkiksi valoon liittyy myös väkivaltaa ja kipua. Hän puhuu valonyrkistä ja -ruumiista, jolloin valo saa väkivaltaisen sävyn. Mikaela liittää valon myös muistamiseen: ”aikoja jolloin kultainen ja kipeä valo / lävistää huoneen, jokin muisto, aamu” (C, 87). Muistamisen ja kirjoittamisen yhteys onkin yleinen metalyyrinen teema. Valo on yhdistetty muistamiseen myös Carmenin syttyissä ja sammuvissa muistikuvissa, jotka ovat kuin välähdyksenomaisia oivalluksia. Runo näyttäytyy myös ajattelun säteilevänä kiteytymänä ja mottona, joka välkehtii ja kirkuu valoa (C, 81).

Musiikki ja visuaalisuus henkilöityvät teoksessa Carmeniin mutta yhdistyvät metalyyrisyyteen myös yleisemmällä tasolla. Runossa ”Juhannuskokko” voidaan nähdä kirjoittamisen vertautuvan soittamiseen ja laulamiseen:

Kultatukkainen tyttö laulaa pimeään, tuulen suolaiseen ja mustaan viittaa, yö kuin hidas manaus ja tyttö soi. Hiukset, tuuleen kohiseva seppel, hiukset laveerauksen säteilevä kehä. Laulu, hänen kielensä tuoksu. Tyttö soi. Hänen valkoinen kätensä ja kallonpimeä yö, tuulisen kissan hypähdys, basson viimaanviipyvä särö. Tyttö laulaa pimeään. Hänen kasvonsa, ne ovat kiinnittyneet jousien rippeisiin, puiisiin kaikupohjiin, solujen versoihin, ne soivat hitaasti ja läpitunkemattomia kallioita vasten. Tyttö soi, ja yö, täynnä pieniä liekkejä, veneiden veteen leimaamat lamput, musta tuuli, laulu sädehtivää metallista verta. Yöhön leikattu satakieli, korkeaan helähtävä kaari. Tyttö, hänen aaltoileva kätensä, kasvot joiden läpi toiset kasvot kohisevat. Pienet valoa vuotavat talot. Valkoisten ruusujen tuoksu. Tuulessa virtaavien ruusujen tuoksu.

(C, 66.)

Runossa kuvataan, kuinka kultatukkainen tyttö laulaa yössä. Runon tyttö ei siten yhdisty tummahipiäiseen ja -hiuksiseen Carmeniin. Runossa toistuu kaksi kertaa ”tyttö laulaa pimeään” ja kolme kertaa ”tyttö soi”. Tytön öinen laulu ja soitto ovat siis absoluuttista: Soittamisen väline ja soittaja ovat yhtä. Aaltoileva käsi viittaa soittamiseen mutta kytkeytyy myös kirjoittamiseen. Synesteettisesti laulu ja kieli tuoksuvat.

Runo on verkkaisessa liikkeessä. Yötä verrataan hitaaseen manaukseen ja basson säröä kuvataan viimaanviipyväksi. Lisäksi kasvot soivat hitaasti. Runo ei hitauden kuvista huolimatta ole staattinen, vaan siinä on dynaamisuutta. Tytön soittoa verrataan tuulisen kissan hypähdykseen, mikä on selvästi feminiininen vertaus. Tuoksuvat ruusut jatkavat feminiinistä

kuvastoa ja saavat teoksessa laajemminkin metalyyrisen merkityksen orgaanisina runon symboleina. Yö mielletään taiteellisen luomisen ajankohdaksi. Samoin yössä laulava satakieli kuuluu perinteiseen metalyyriseen kuvastoon. Ilmauksen ”kasvot joiden läpi toiset kasvot kohisevat” voi tulkita eläytymiseksi toisiin persooniin. Talo tunnetaan ihmisen minuuden symbolina. Siten pienet valoa vuotavat talot ja kasvojen kohiseminen viittaavat kenties jopa teoksen roolirunojen puhujiin.

Lisäksi teoksen viimeisessä osassa pieni sellistipoika soittaa aukealla:

mutta ihminen vain levittää kätensä
laulaa kerran siitä minkä tietää
lopun siitä mitä ei

kuin avaimet, ties minkä oven aukaisevat
kuin sello joka soi suurella aukealla, veistääkin ihmisen tilan todeksi
niin kuin kirjoittaisi ihmisen tilan
antamalla sen soida
(C, 106.)

Runossa puhutaan sellaisenkin laulamisesta, mitä ihminen ei tiedä. Sello kirjoittaa ihmisen tilan todeksi ja palaa näin ajatukseen kielellä todeksi tekemisestä, mistä myös Carmen puhuu runoissaan. Kokoelmassa on nähtävissä laajemminkin runouden ja musiikin vertautuminen toisiinsa. Vaikka Carmen ei olekaan nimettynä puhujana runoissa ”Juhannuskokko” ja ”Pieni sellistipoika”, vaikuttavat ne metonymian lukutavan kautta myös Carmenin roolirunojen luentaan. Ne tuovat lisää painoarvoa musiikillisille elementeille, joihin Carmenkin turvautuu.

Visuaalisuutta puolestaan käsiteltiin aiemmin yhteydessä Carmenin tapaan hahmottaa maailma virtaavana flow-tilana, joka sarjoittaa havainnot kuviksi. Visuaalisuus liittyy taiteidenvälisyyteen maalausviittausten kautta. Esimerkiksi runossa ”Juhannustytöt ostarin kahvilassa, talvitaulukopion alla” puhutellaan maalauksen tyttöä ja liu’utetaan runouden ja maalauksen rajaa: maalaus on runon materiaa ja runo maalauksellista. (C, 63.) Teoksen kolmannessa osassa on sarja kassandrakuoron ennustuksia. Oopperassa kuoro ennusti korteista Carmenin kuolemaa, ja oletettavasti ennustukset myös nyt suunnataan Carmenille. Mielenkiintoisella tavalla kuoro puhuttelee Carmenia kuin tämä olisi maalattavana: ”kärppä sylissä tuijota viistoon, sivuun ohi maalarin / ohi sormien jotka sinut luonnostelevat” Kehotus toistaa Leonardo da Vincin maalauksesta ”Nainen ja kärppä” tuttua asetelmaa. Runo on siis eräänlainen ekfrasis, jossa kuvauksen kohteena on nyt todellinen taideteos (ks. Hollsten 62–64). Carmen sijoitetaan olemassa olevaan maalaukseen ja hänestä tehdään luonnostelun

alainen objekti. Siten intermediaalinen alluusio vie huomion taiteen tekemiseen ja rinnastaa kirjoittamisen maalaamiseen.

Se, millaiseksi Carmen luotiin, tulee hänen puheeseensa: tanssijan kevyt askel ja kuvista tehty mieli tuodaan runoihin eksplisiittisesti ja implisiittisesti. Carmenin luonne on allegoriassa analogiassa runon luonteen kanssa. Hänen tapaansa runokin on rytmiä, kuvaa ja laulettua kieltä. Metonyymisesti kertautuvat ja muuntuvat runokuvat kulkevat montaasimaisessa rytmissä, mikä kuvastaa Carmenin visuaalista tapaa hahmottaa maailma. Runous näyttäytyy hybridisenä. Se puhuu itsestään ja muista taiteenlajeista sisällyttäen itseensä piirteitä niistä: puhumalla muista se kertoo itsestään. Tanssin, laulun ja visuaalisuuden hurma rinnastuvat allegoriassa kirjoittamisen hurmaan, jolla joko luodaan maailmaan järjestystä tai kumotaan se.

6 Kohti loppua

Metalyyriset runot eivät kietoudu vain runon luomisen ja syntymän ympärille. Runouden funktioihin viitaten ne puhuvat myös kuolemasta, jota yritetään vastustaa kirjoittamalla. Viimeisen osan runoissa näkyy Carmenin lopun läheneminen. Metalyyrinen runokuvasto tihentyy, ja ajan kulumisen ja loppumisen teema nousee vahvemmin esiin. Carmenin oman kielensä ja itsensä hyväksyminen painottuvat hänen viimeisissä runoissaan. Kun Jose tappaa Carmenin on syytä kysyä, mitä se merkitsee allegorian kannalta. Tarkastelun kohteeksi nousevat myös teoksen kaksi viimeistä runoa, joilla on painoarvoa metalyyrisen allegorian kaaren kannalta.

6.1 Carmen hyväksyy itsensä

Viimeisessä osassa Carmenin runoissa vuorottelevat kiivaus ja rauhan löytäminen. Hän tekee sovintoa itsensä ja kielen kanssa. Aiemmin niin rosainen Carmen näkee nyt itsensä hiottuna:

Laskeva maisema, hiekka soljuu sormien välistä loppuun, kaikki loppuu. Puristan sormet yhteen, tunnen hiekanpisaran, sateensirun, yhä käteni sileyden, luiden keveyden yhä. Olen niin pehmeä että hiekanjyvä jättää kolon, luonto kuluttaa meitä, taivaan lämmin savi, aurinko kauhallinen sähisevää tyrniä.
(C, 96.)

Carmenin tapa hahmottaa aikaa on kiinnostava. Hiekka valuu sormien välistä kuin tiimalasissa mitaten aikaa. Se valuu loppuun, mikä runossa nähdään kaiken loppumisena. Kuin yrittäen estää ajan loppuun kulumisen Carmen puristaa sormensa yhteen. Tunteminen tapahtuu kahteen suuntaan: hiekansirun puristaminen saa Carmenin tuntemaan oman ihonsa sileyden ja luiden keveyden. Pienessä kovassa hiekkakiteessä hän tuntee oman kehonsa pehmeiden. Carmen on siis kaikkea muuta kuin haavoittumaton kone – pieni hiekansirukin jättää häneen kolon. Carmenin näennäinen kovuus ja kiven kovuus voidaan rinnastaa toisiinsa ja samalla havaita, miten Carmenin kovuus kätkee alleen pehmeiden. Metalyyrisen allegorian tasolla ajateltuna Carmen on runona nyt hiotumpi kuin alussa. Carmenin hiekkankaltaisuudessa voidaan nähdä jopa raamatullinen alluusio ihmisestä maana ja hiekkana. Raamatussa Jumala tekee ihmisen maan tomusta ja puhaltaa hänen sieraimiinsa elämän hengen (1. Moos. 2:7). Enää ei korosteta Carmenin kyborgiutta vaan hänet näytetään inhimillisenä olentona, jonka ruumis on maata ja kieli hiekkää.

Aika ei ainoastaan kulu vaan yhdessä luonnon kanssa se kuluttaa ihmistä. Runossa ihmisen kuluminen näyttäytyy luonnollisena ja pakottomana, eikä Carmen kovin vahvasti vastustele sitä. ”[T]aivaan lämmin savi” on pehmeä ilmaus, johon Carmen itsekin muovautuu. Hiekka yhdistyy sateen eri muotoihin Carmenin puhuessa hiekkapisaroista ja sateensiruista. On kuin taivas hiekallaan kuluttaisi ihmistä. Edelliset merkitykset liitettynä Carmenin hiekkaiseen kieleen antavat ymmärtää, että kieli kuluttaa puhujaansa. Kielen hiekanmurut muovaavat yhtä lailla ihmistä kuin ihminen kieltä. Aiemmat viitteet runoilijan ja runon ykseydestä johdattavat lukemaan runoilijan muovaavan runoa ja päinvastoin.

Runo Carmenista rannalla päättyy kuvaan käsistä, joita pitkin valo kulkee esteettä: ”kaikki valo kulkee käsivartta myöten / kaikki valo on vapautta.” (C, 96.) Vapaus vaihtuu tavoittamattomuuteen seuraavassa runossa, joka on nimetty ”Carmen kuiskaa”:

Ojennan käteni sinua kohden, tavoitan vain lehtiä, kahinaa, lehtien vihreänä kohisevaa verta. Lehti vastaa tuuleen, tunnen yltyvän viiman, näen pitkän ja lämpimän tuulen, se pyörittää puut juurineen irti, ja korkea ilma, täynnä lehtiä, puita, juuria, ja päivä niin vihreä, taivas niin vihreä, taivas niin ohut, läpinäkyvä.
(C, 97.)

Carmen ei tavoita käsillään ”sinua” vaan vain lehtiä. Kahina, lehdet ja vihreä yhdistyvät runossa puihin ja niiden juuriin. Runo puuna on hyvin klassinen metalyyrinen kuva. Anna Hollsten kirjoittaa, että Bo Carpelanin runoudessa puu merkitsee ihmisen ja runon elämän kuvaa. Oksineen ja lehtineen puu ilmaisee runon heterogeenisyyttä: runo muistuttaa lehtien ja oksien moniaineksista kokonaisuutta. Carpelanilla tähän elämän puun kuvaan kytkeytyvät myös valo ja pimeys, sillä kasvaakseen puu tarvitsee sekä auringonvaloa että maan mullan pimeyttä. (Hollsten 2004, 120.) Carmenin runoissa on pitkin teosta viitattu maan multa ja sen juurevuuteen. Niiden vastapainona on kurotettu kohti taivasta ja valoa. Samoin kasvit ja metsä ovat olleet Carmenin runojen keskeistä kuvastoa. Aiemmin runossa ”Carmenin metsäflamenco” tähdet tuikkivat juurakon alla (C, 72). Sinänsä oikein päin juurtunut puu sisälsi jo silloin käänteisiä piirteitä. Nyt puut kääntyvät ylösalaisin tuulen voimasta.

Puun kuva implikoi kasvamiseen vertautuvaa luomisprosessia (Hollsten 2004, 112). Kasvamisen voi nähdä kahdenlaisena: Ensinnäkin kasvu on fyysistä ja tapahtuu luonnostaan. Toiseksi kasvua on myös henkinen, tietoinen pyrkimys itsensä ylittämiseen. Tätä vasten on kiinnostavaa muistaa, miten Carmen totesi viimeisessä flamencossaan: ”kasvi luulee että täytyisi oppia, kasvaa, luulee väärin.” (C, 83.) Säkeessä latistetaan tavoitteelliset kasvupyrimykset vääräksi luuloksi. Carmenin kielellinen ja henkinen kasvu onkin toisaalta

tapahtunut kuin itsestään. Kun Carmen mieltää itsensä ja kielensä muun muassa heinäksi ja kasviksi, voidaan lehtien havina ja puun tavoittelu ”Carmen kuiskaa” - runossa nähdä myös hänen kääntymisenä itseensä ja kieleensä.

Juuret merkitsevät taiteilijan oman paikan hakemista ja löytämistä (Hollsten 2004, 111). Lisäksi juuret antavat ravinnon puulle ja kiinnittävät sen maaperään. Näin siis taiteilija ravitsee runoa. Puu sinänsä voi antaa harhaanjohtavan staattisen kuvan runoilijan ja runon suhteesta (Hollsten 2004, 120). Kun klassinen puu käännetään ylösalaisin, rikotaan runon ja runoilijan suhde: runo ravitsee runoilijaa ja antaa tälle elämän. Runossa ”Carmen kuiskaa” puun staattisuus muuttuukin dynaamisuudeksi, kun juuret, lehdet ja puut pyörivät tuulessa.

Runossa koko maailma on pyörteisyydessään ikään kuin runoa. Jälleen taiteilijan, taiteen ja maailman ykseys nousevat keskiöön. Puun vihreys värittää kaiken päivästä taivaaseen. Taivaan sanotaan olevan vihreä ja läpinäkyvä. Carmen on siis kuin lähempänä taivasta, eikä raja taivaan ja maan välillä ole enää niin ehdoton. Taivas on aiemmin toiminut Tekijän merkinä, ja siten taivaan läpinäkyvyys tuo Carmenia lähemmäs luojaansa. Kohti ylös ja ”sinua” kurottaminen viestii, ettei liikkeen suunta ole ainoastaan Tekijästä kohti Carmenia, vaan myös Carmen kurottaa kohti Tekijäänsä, joka paikantuu taivaaseen. Metalyyrisen allegoriaa ajatellen runoilija ja runo ovat siis kiinteässä ja vastavuoroisessa yhteydessä toisiinsa.

Lopun kannalta olennaista on, miten tuuli pyöräyttää kaiken ympäri. Sinänsä lämmin ja lempeä tuuli on myös yltyvää viimaa, jolla on voimaa rikkoa järjestys. Dikotomia maan ja taivaan välillä murtuu runossa, kun tuuli reuhtoo puut juurineen irti ja rikkoo luonnon järjestyksen. Maan ja taivaan vertikaalinen hierarkia käännetään ympäri kuten aiemmin runoissa ”Carmenin metsäflamenco” ja ”Carmenin Trallallaa”.

Jo analysoitu runo ”Mitä Carmen haluaa” sijoittuu kokoelmassa kuiskauksen jälkeiseksi. Kiihkeä runo on kuin Carmenin viimeinen yritys ilmaista vahvaa tahtoaan ja sen kautta kertoa, kuka hän on. Itsen ja halujen määrittely toteutuu runossa vahvasti kielen määrittelyn kautta: kieli nousee kuvaamaan Carmenia persoonana ja siten myös runona. Kielen määrittely sisältää juuri edeltävissä runoissa esiintyneitä aineksia: hiekkaa, vettä, hellettä, vihreää lehteä ja tuulta. Kieli siis imee itseensä havaitut ilmiöt ja todentaa liukuvuuttaan ja liudentumistaan metonyymisesti. Kiivasta runoa seuraa pian raukeampi puheenvuoro. ”Carmenin keltainen sydän” on viimeinen runo, jossa Carmen toimii nimettynä puhujana:

Poimin maahan sylkäistyn purkan
hypähdän jalanjäljissä jotka jätettiin katuun yksin. Puhallan
kielen jota ei huolita, hylätyn, värjyvän liekin
rakastan kaikkea, mikä jää yli, mitä ei haluta;
tummasiipistä varjoa
jonka petoksen tunnen: se valuu valoa

Kaikki on keskikohtaa
ruusun kukoistus
jonka ympäriltä muu horjuu ja vähenee ja kasvaa
sinisenä loistava yö
jossa nuppu ja nuppu jo auennut, päivänsakara
tuulen terävä veri, lämpö
lumihiutaleiden sihahtukset öiseen veteen
meri, kesänkiukaan välkehdintä virtaavassa hetkessä
jossa ihmisen sydän kulkee vapaana

ja pilvet, helletaivaan pölyiset siirtokuvat
iholla päivän suola, ja puhdas
ja tuuli, keltaista
siunattua kaikki
(C, 99.)

Runossa on kyse käytetyn ja hylätyn hyväksymisestä, mikä asettuu vasten Carmenin aiempia kokemuksia kiellensä hyljeksittävydestä ja rikkinäisyydestä. Ensimmäisessä säkeistössä hylätyn kielen kuvaksi nousee maahan sylkäisty purkka, joka on jo jonkun pureksima ja pois sylkäisemä. Carmen poimii purkan ja puhalttaa kielen, jota ei huolita, mikä kuvana yhdistyy hylätyn purukumin puhaltamiseen. Kieli on värjyvä liekki eli samanaikaisesti polttava, hauras ja herkkä. Värjyvyys viittaa siihen, ettei liekki enää ole voimissaan ja Carmen aavistane loppunsa lähenevän.

Carmen seuraa jonkun katuun jättämiä jälkiä. Pureksittu purkka ja jalanjäljet voidaan lukea viittauksena intertekstuaalisuuteen: tekstit hyödyntävät aiempia tekstejä, kulkevat niiden jalanjäljissä ja pureksivat jo pureksittua. Carmen kuitenkin vain hypähtää jalanjäljissä eikä jää niihin kiinni, mikä ilmaisee oman tien löytämistä. Säkeet kuvastavat teosta metalyyrisenä allegoriana, joka lähtee liikkeelle intertekstuaalisuudesta mutta kasvaa itsenäiseksi kokonaisuudekseen. Oman tien ja oman äänen löytäminen ovat Carmenin kehityskulun tulos.

Carmen sanoo rakastavansa kaikkea. Sinänsä lause palautuu avausrunoon ja Carmenin luomiseen, jossa Carmenille sanottiin: ”olet lempeä kone, luotu rakastamaan kaikkea mutta et yhtä ainoaa” (C, avausruno). Nyt Carmen vielä täsmentää rakastavansa kaikkea sellaista, mikä jää yli ja mitä ei haluta. Tämä sisältää myös oman hyljeksityn kielen ja sanojen rakastamisen.

Toisaalta ylijäävä ja ei-haluttu voivat merkitä myös kaikkea sitä, mikä jätetään sanomatta. Yhtä lailla sekin kuuluu Carmenin rakkauden piiriin.

Puolipiste yhdistää hylätyn rakastamisen myös tummasiipiseen varjoon, joka tihkuu valoa. Aiemman *Carmenin* metalyyrisen kuvaston perusteella linnut, perhoset ja niiden siivet sekä valo ovat keskeisesti liittyneet rakastamisen lisäksi kirjoittamiseen. Tummasiipiset varjot ovat tulkittavissa kirjaimiksi. Petos voi viitata siihen, miten Carmen kirjoitettuna ikään kuin tunnistaa ”petoksen”, jolla häntä tuotetaan. Valon tihkuminen on osa kavallusta ja viittaa Carmenin sanojen taustalla vaikuttavan Tekijään, jolta kirjaimet ikään kuin tihkuvat puhujatasolle.

”Kaikki on keskikohtaa” merkitsee, ettei ole alkua tai loppua, vaan kaikki on läsnä tässä hetkessä ja sanassa. Aikaisemmin ajan ja kaiken loppumista rannalla pohtinut Carmen näkeekin viimeisessä runossaan kaiken olevan keskikohtaa. Vuorokauden ajat ja vuodenkierto menettävät merkityksensä, sillä runon virtaavassa hetkessä kohtaavat yö, päivä, kesä ja talvi.

Kaikkien hetkien tiivistymistä yhteen kuvastaa myös ruususta esitetyt kukinnon eri vaiheet: se on samaan aikaan vielä nupullaan, jo auennut ja kukoistava. *Carmenissa* ruusu on kulkenut teoksen naisten metonymiana. Lisäksi Bizet’n *Carmenin* kuuluisassa kohtauksessa Carmen heittää Josélle ruusun, mikä kytkee ruusun erityisesti Carmenin metonymiaksi. Siten ruusun kukinta voidaan tulkita Carmenin kukoistukseksi feminiinisenä runon puhujana. Ruusu sinänsä onkin metalyyrinen runokuva, joka mielletään feminiiniseksi. Esimerkiksi Helvi Hämäläisen runoudessa ruusu edustaa kauneutta, elämysesetiikkaa ja inspiroitunutta taiteilijalaatua (Kähkönen 2004, 93). Hollsten puolestaan kirjoittaa ruusun runon symbolina merkitsevän toivoa, joka uhmaa aikaa ja katoavaisuutta (Hollsten 2004, 279–280). Samaa toivoa ja uhmaa on myös Carmenin runon ruusussa. Se nousee keskipisteeksi, jonka ympärillä kaikki muu horjuu, vähenee ja kasvaa. Aika ja katoavaisuus eivät horjuta sitä tai runoa kokonaisuudessaan. Kukkaan puhjennut ruusu on edelleen puhkeamaton nappu sisällyttäen itseensä kaikki edeltävät kukintansa vaiheet. Kehitys ja kasvu eivät siis ole lineaarista vaan pikemmin syklistä. Aiempi pettymys ihmisyyden hajanaisuuteen ja pyrkimykset löytää yhtenäinen muoto sille unohdetaan tässä runossa. Sen sijaan kaikki saa syklistä ollen keskeneräistä, eikä minkään tarvitse tulla valmiiksi.

Myös Kaunonen kirjoittaa ruususta taiteellisen luomisen ja inspiraation merkinä Haavikon *Talvipalatsissa*. Lisäksi hän kiinnittää huomiota ruusun elinvoimaiseen laajentumispyrkimykseen ja puhkeamiseen. Kukkumisen tapana puhkeaminen on samaan

aikaan maailmaa synnyttävä ja sitä rikkova tapahtuma: ruusun kukinta puhkaisee tilan, johon se aukeaa kukaksi. (Kaunonen 2001, 88–89.) Carmenin runossa puhkeamisen sijaan puhutaan nupun aukeamisesta, mutta ajatus syntyvästä ja sulkeutuvasta maailmasta sopii runoon ja sen tapaan olla maailmassa. Puhkeamisessa on kyse sisä- ja ulkotilan rajapinnasta, sillä nupun edustama sisätila aukeaa ulkotilaan ja paljastaa itsensä. Kukinnan eri vaiheiden läsnäolo tekee sisä- ja ulkotiloista toisiaan läpäiseviä. Tällä kertaa runo ei siis sulkeudu itseensä, vaan sen suljettu kokonaisuus ikään kuin avautuu osaksi elävää todellisuutta.

Lumihiutaleet sihahtelevat öisessä vedessä, mikä jatkaa koko teoksen läpäisevää metonymistä ketjua sanoista lumena. Lumihiutaleiden sulaminen veteen voidaan liittää jälleen sanojen tavoittamattomuuteen. Susiluodon aiemmassa teoksessa *Missä leikki loppuu* lumi ja sulaminen yhdistetään loppumiseen: ”Rakastan lumeen sulamista loppumista” (*Missä leikki loppuu*, 16). Carmenilla lumihiutaleiden sihahtelu voi viitata sanojen pois sulamiseen ja ehtymiseen. Samanaikaisesti ruusun kukinta pitää yllä toivoa. Carmenin viimeisessä runossa vastakohtat eivät suljekaane toisiaan pois vaan sulautuvat toisiinsa ja täydentävät toisiaan: sanoja syntyy ja sulaa.

Toisiaan täydentävää vastakohtaisuutta on myös helletaivaan ja tuulen kuvissa. Viimeisen säkeistön helletaivas implikoi liikkumatonta ilmaa. Säte ”Pilvet, helletaivaan pölyiset siirtokuvat” tekee pilvistä visuaalisen helteen indeksin. On kuin helle siirtäisi merkityksensä pilvien kuvina taivaalle. Säte lähentää luonnon kuvallisuutta ja runon kuvallisuutta toisiinsa. Liikkumattoman ilman rikkoo tuuli. Edeltävässä runossa ”Carmen kuiskaa” tuulenpyörre riuhtoi puut juurineen irti ja oli siten kaoottinen elementti. Nytkin se saa viiltävän sävyn ilmauksessa ”tuulen terävä veri”. Samaan aikaan se kuitenkin yhdistetään lempeästi lämpöön. Runoudessa tuulen on ajateltu merkitsevän ilmoitusta jumalilta ja korkeammilta voimilta. Se sekä laittaa liikkeeseen että kokoaa yhteen. (Hollsten 2004, 137.) Carmenin runossa aktivoituvat nämä merkitykset. Tuuli näyttäytyy autuaana ja kaiken kokoavana, sillä se kantaa mukanaan siunausta: ”ja tuuli, keltaista / siunattua kaikki”.

Tuulen lisäksi liikkeessä on myös ihmisen vapaana kulkeva sydän. Runon otsikon kautta se mieltyy Carmenin sydämeksi. Carmen ei siis enää kiellä ihmisyyttään. Synekdokeena vapaa sydän nousee edustamaan koko ihmisen riippumattomuuden kokemusta. Kahlitsevasta käsikirjoituksesta huolimatta Carmen pitää itseään nyt vapaana. Carmen ikään kuin hyväksyy itseään koskevan käsikirjoituksen eikä näe sitä enää kirouksena, jota vastaan pitäisi pyristellä. Sitä voidaan ajatella Carmenin irtautumisena Tekijästään ja vastaavasti runon irtautumisena

runoilijasta. Carmenista ja runosta on tullut oma subjektinsa, jolla on henki ja elämä. Vapautumisen kokemusta kuvastaa, miten Carmen erkanelee jalanjäljistä ja ajasta. Usein vapaus mielletään liikkeeksi. Siten tuuli, joka yhdistyy lämpöön, siunaukseen ja keltaiseen väriin edustaa sekin osaltaan vapautta.

Keltaisen värin voidaan ajatella viittaavan valoon, jolla on kuvastettu inspiraation ja sanojen tavoittamisen valaisevaa kokemusta. Kaiken kokeminen siunattuna ilmaisee sisäistä rauhaa ja kiitollisuutta. Absoluuttisen autuas olo voi osaltaan johtua siitä, ettei hetken ja todellisuuden tavoittaminen sanoilla ole enää niin ongelmallista. Viimein Carmen hyväksyy itsensä ja kielensä, mikä metalyyrisessä allegoriassa kuvastaa sanojen ja runon rakastamista.

Carmenin viimeisessä runossa dikotomisuus vaihtuu komplementaarisuudeksi, mikä kuvastaa myös Carmenia runon puhujana ja runona. Hän on samanaikaisesti rosoinen ja hiottu, rikki ja kokonainen, kiivas ja lempeä, rakkautta janoava ja siitä kieltäytyvä. Myös maan ja taivaan dikotomisuus supistuu viimeisissä runoissa ja yhä vahvemmin näyttää siltä, että runo, runoilija ja maailma ovat yhtä. Viimein Carmen hyväksyy itsensä ja jopa oppii rakastamaan kieltään. Loppumisen sijaan kaikki näyttäytyy keskikohtana.

Metalyyrinen allegoria etenee raukeasta suvannosta kliimaksiinsa. Carmen löytää rauhan vain hetkeä ennen kuin Jose surmaa hänet. Runon ”Carmenin keltainen sydän” autereisuutta seuraa sarja runoja, joissa Jose purkaa miehistä turhautumistaan ja lopulta tappaa Carmenin.

6.2 Carmen kuolee, runo elää

Metalyyrisen allegorian kannalta kiinnostavaksi nousee kysymys siitä, mitä Carmenin kuolema merkitsee. Kysymys kytkeytyy Carmenin rooliin vahvasti feminiinisenä runon puhujana, joka vastustaa maskuliinista tapaa hahmottaa naisen taiteessa. Kuten jo aiemmin havaittiin, Josen tapa katsoa Carmenia muistuttaa romantiikan naiskuvausta, jossa nainen toimii lähinnä objektina ja lyyrisenä muusana. Carmen on Joselle samanlainen haaveiden kohde ja lähde. Hän kelpaa Joselle juuri objektina ja toisena muttei tasaveroisena subjektina.

Todellisuuden Carmen ei kuitenkaan vastaa Josen fantasioiden Carmenia. Josen tapa puhua Carmenista saa toisen sävyn, kun tämä ei omistaudukaan vain hänelle. Haavekuvien nainen muuttuu vastenmieliseksi, mikä näkyy esimerkiksi runossa ”Jose kohtaa Carmenin aamun valjetessa”: ”Äkkiä en siedä häntä silmissäni, enkä muuten, hän tulee luokseni lihanhajuisin

käsin – –” (C, 79.) Carmen ei ole Joselle enää edes objekti vaan abjekti eli inhon kohde¹³.

Tätä ilmentävät myös Josen sanat, kun hän surmaa Carmenin:

Hän valuu minua vasten / ja tässä silmäyksessä, tässä hentkäyksessä hän on minun enemmän kuin kukaan. Hänen hiuksensa ovat minun. Hänen viimeinen kuiskauksensa, huuto ja rukous. / Hänen kouristuva vartalonsa, hänen jalkojensa vapina / kuin joskus rakastelun jälkeen / – – Kun työnnän hänen vatsaansa veitsen / tunnen hänen rintansa, hänen häpykumpunsa, hänen verensä, sen paksun hajun / se pyörryttää minua / tieto siitä että kaikki veri tuoksuu samalta.” (C, 101.)

Näyttäisi siltä, että Jose tappaa nimenomaan itseään uhkaavan naiseuden. Hän lävistää feminiinisyyden merkit Carmenissa työntämällä puukon vatsan läpi tuntien samalla Carmenin rinnat ja häpykummun. Veren tuoksu ja kaikkia yhdistävän veren samuus heikottaa Josea. Lopulta hänen kätensä tuoksuvat ”vitulta ja vereltä” (C,105). Tuoksussa yhdistyvät feminiininen vitaalisuus ja kuolema. Samalla Carmenin verta vuotava ja kuolemaa tekevä keho hälventää naiseuden ja kyborgiuden välistä rajaa.

Oopperan Josén on analysoitu käyttävän väkivaltaa tuhotakseen Carmenin paatunut seksuaalisuus (McClary 1994, 42). Samankaltaiset motiivit ajavat runoteoksen Josea, joka tuhoaa Carmenin naiseuden. Lisäksi uudessa Josessa kuuluu oopperan Josén naiivius. He molemmat kuvittelevat turhaan voivansa lunastaa Carmenin omakseen tappamalla tämän. Jose toteaa puukotettuaan Carmenia: ”Valut kuiviin, en enää vihaa sinua” (C, 104.) Samalla hän joutuu toteamaan, ettei mitään Carmenista jää hänelle. Vaikka Jose aluksi ajattelee Carmenin nyt olevan hänen omansa enemmän kuin koskaan, todellisuus on toinen. Carmen ei antaudu omistettavaksi edes kuollessaan: ”mitään sinusta ei jää minulle / ei viimeistä sanaa, tuo kiemurointi on kipua ja kuolemaa varten / - - / valut kuiviin, viimein kuvista tyhjä silmäsi” (C, 104.)

Sitaatissa Carmenin kuolema kuvataan sen kautta, miten hän ei enää puhu tai näe mitään. Näin elämä ja sanat kytkeytyvät yhteen. Käänteisesti kuolema ja sanattomuus ovat yhtä. Kuolema merkitsee myös kuvista tyhjiä silmiä, mikä vielä kerran sitoo Carmenin kielellisyyden visuaalisuuteen. Jose joutuu myöntämään, ettei Carmenista jää hänelle sanaakaan, vaan henkitoreissa kiemurointi on kuolemaa ja kipua varten. Vaihtoehtona sanojen

¹³ Abjektista (l’abjection) on kirjoittanut Julia Kristeva (1982, 1–2). Marita Husson mukaan kulttuurissa naiseen ja naisruumiiseen usein yhdistetään abjektituden piirteitä. Abjektin kokemus liittyy siis myös sukupuoleen ja seksuaaliseen eroon. (Husson 1994, 13.)

jäämiselle on ruumiin liikehdintä, joka sekin tehdään kuolemalle ja kivulle ikään kuin se jo itsessään ei olisi niitä. Kiemurointi toimii kuin kuoleman merkinä. Carmenin kieli ja ruumiinkieli ovat yhtä loppuun asti, sillä sanojen loppuessa keho ilmaisee tarvittavan.

Murhattu Carmen ja naisen alistettu asema runoudessa asettuvat analogiseen suhteeseen. Carmen ei antaudu miehen antamille muoteille tai määritteille vaan vastustaa maskuliinista tapaa alistaa nainen vain fantasioiden objektiksi. Carmen runona vastustaa tätä implisiittisesti ja eksplisiittisesti koko teoksen mitassa. Verrattuna Josen proosallisiin roolirunoihin Carmenin runot ovat näkyvästi muodoltaan monipuolisempia ja hybridisempiä. Näin siis myös implisiittisesti kuvataan Carmenin määrittelemättömyyttä. Eksplisiittisesti Carmen on kieltäytynyt sitoutumisen merkeistä. Runossa ”Mitä Carmen haluaa” miehen tahtoon alistumattomuus kytkeytyy kielen kahlitsemattomuuteen: ”minulla on kieli kuin vesi kuin helle / en tahdo sinua, värittämiä muotteja, kaksiota johon mahtuu yksi / sormusta joka kytkee sydämen kuin koiran, minulla on / kieli kuin hiekka kuin vesi kuin helle kuin valo erikseen” (C, 98). Karkeasti yksinkertaistaen Susiluodon Jose ei tapa vain naista vaan myös rajoja rikkovan runon.

Carmen uutena naisena ja runona tulee siis surmatuksi. Periaatteessa hänen kuolemansa voisi merkitä feminiinisen runon häviötä maskuliiniselle. Josen teko on viimeinen yritys ottaa Carmen haltuun. Carmen pitää pintansa viimeiseen asti ja ennemmin kuolee kuin antaa vapautensa. On kuitenkin myös toinen tulkintavaihtoehto: se, ettei Carmen varsinaisesti kuolekaan. Teos nimittäin jättää auki, mitä Carmenille puukotuksen jälkeen tapahtuu. Susiluoto onkin todennut *Parnassoon* kirjoittamassaan vastineessa, ettei Carmen välttämättä kuole (Susiluoto 2010 b, 7). Susiluodon kommentti vahvistaa allegorista tulkintaani, joskin ulkokirjallisen paratekstin hyödyntämistä voidaan pitää myös kyseenalaisena (ks. Müller-Zetzelmann 2003, 154). Vaikka Carmenin tappaminen kuvataan, hänen kuolemansa ei ole niin itsestään selvä kuin miltä näyttää. Kuoro on aiemmin ennustanut Carmenille: ”ei kuolemankorttikaan / tarkoita oikeaa kuolemaa” (C, 69.)

Carmenin mahdollinen kuolema voidaan nähdä myös elämän ja kielen edellytyksenä. Ajatusta voidaan lähestyä Maurice Blanchotin (2001/1949) esseen ”La littérature et le droit à la mort” (suom. Kirjallisuus ja oikeus kuolemaan”) avulla, jossa Blanchot kirjoittaa olemiseen johtavasta kuolemasta. Käänteisesti kuolema merkitsee, että kerran on eletty. Siten surma tekee kuolemaa pelkäämättömästi Carmenista hauraamman, elävän olennon ja ihmisen.

Kuolemaa vasten ikään kuin kirkastuu Carmenin kehityksen kaari sekä persoonana että runona.

Kuolema kietoutuu myös kieleen. Blanchotin mukaan kieli on elämää, joka säilyttää itsensä kuolemassa. Tarve kielellä nimeämiselle syntyy juuri poissaolosta, joka rinnastuu kuolemaan. (Blanchot 2001/ 1949, 25.) Kieltä ei tarvittaisi, jos kaikki olisi tavoitettavissa, täydellistä ja ikuista. Kuten Carmeninkin suhteessa kieleen on nähty, kieli kurottaa kohti tavoittamatonta ja toisia aikoja, puhuu puutteista ja on itsessään puutteellista. Blanchot kirjoittaa nimeämisen metamorfoosista, jossa kieli tekee kohteistaan hallittavia ja käsiteltäviä antamalla niille nimen. Käänteisesti nimen käyttäminen yleensä merkitsee nimetyn kohteen poissaoloa, sillä vain harvoin nimi ja sen kohde ovat yhtä aikaa läsnä. Nimeämisen ketju saavuttaa kuolemassa tavoitteensa: se tuo kadotetun läsnä olevaksi. (Blanchot 2001/1949, 21–22 .) Tässä poissaolossa ja kuolemassa kieli siis syntyy, elää ja säilyttää itsensä.

Blanchotin mukaan kirjallisuuden tapa nimetä poikkeaa tavallisesta kielestä. Siinä nimeäminen ei pääty kohteen kuolemaan, vaan metamorfoosi saakin uuden suunnan. Katoavaa nimetään lisää, mahdollisimman elävin ja fyysisin nimin. Jos tavallisessa kielenkäytössä läsnä on vain kohteen nimi, kirjallisuus lisäksi tekee kohteestaan mahdollisimman elävä olennon sanoilla. Kirjallisuuden kielellä on siten kyky uhmata kuolemaa. (Blanchot 2001/1949, 22.) Blanchotin mukaan kirjallisuuden ”ihanteena on ollut se hetki, jona ’elämä kestää kuoleman ja säilyttää itsensä kuolemassa’ saadakseen puheen mahdollisuuden ja totuuden.” Blanchot painottaa kuoleman uhmaamista kirjallisuuden kysymyksenä ja olemuksena. (Blanchot 2001/ 1949, 21.) Kirjallisuuden ja kirjailijoiden pyrkimys kuolemattomuuteen nouseekin usein runoudessa metalyyriseksi teemaksi.

Blanchotin ajattelu virittää katsomaan myös Carmenia eräänlaisena kuolemaa uhmaavana nimeämisen ketjuna. Carmen itsessään on muuntuva ja nimeämisen metamorfooseja hyödyntävä niin itsestään kuin maailmasta puhuessaan. Carmen runona synnytetään ja nimetään kielellä. Hän elää kielessä ja kielellä hänet asetetaan vastakkain kuoleman kanssa. Lopun sijaan kuolema voikin merkitä juuri mahdollisuutta ikuiseen elämään ja totuuteen. Hänen kehityskulku runona ei olisi täydellinen, ellei hän kykenisi myös voittamaan kuoleman, täyttämään kirjallisuuden funktiota. Voidaankin ajatella, että Carmen säilyttää itsensä juuri kuolemassa. Carmen fyysisenä olentona kuolee mutta runona elää ikuisesti.

Teos ei päätykään nimikkohahmonsa, nimetyn kohteensa, kuolemaan vaan saa toisen suunnan kirjallisuuden nimeämisketjun tapaan. Carmenin kuolema yhdistyy teoksessa laajempaan

tuhon ilmapiirin ja toimii ikään kuin sen sytykkeenä. Viimeisen osan runoissa rakennetaan kuviota kauppakeskuspommituksesta, jonka tekee tuntematon nuori mies. Väkivalta nousee teoksessa yksilötasolta yleisemmälle tasolle. Tuhossa kytee kuitenkin toivo muutoksesta. Voidaan tulkita, että Jose estää pommituksen, ja siten surmaajasta tulee pelastaja. Carmenin kuolema ja yleinen kaaos vievätkin totuuden äärelle. Kaikesta huolimatta elämä jatkuu ja antaa uuden mahdollisuuden.

6.3 Teos on valmis

Tuhoa vasten teoksen kaksi viimeistä runoa näyttävät seesteisiltä. Niissä on uusiutumisen ja anteeksiannon sävy. Runoissa sataa vettä, mikä aiemmin on saanut sanojen satamisen merkityksen. Toisaalta runoissa on vedelle vastakkaisen tulen ja palamisen kuvia. Vastakkaisuutensa lisäksi vesi ja tuli vahvistavat toisiaan: ne molemmat puhdistavat. Siinä missä vesi pesee, tuli tuhoaa vanhan. Palaminen liitetään myös kansanperinteessä uusiutumiseen. Teoksen lopussa siis poltetaan vanha uuden tieltä ja annetaan uudella mahdollisuus nousta vanhan tuhkista. Runoissa punotaan yhteen läpi teoksen kulkeneita säikeitä ja teoksen metalyyrinen sanoma tiivistyy uudestisyntymisen ja täydellistyvän taideteoksen metaforiin.

Puhujasta ei kahdessa viimeisessä runossa ole yksiselitteistä varmuutta, sillä runoja ei ole otsikoitu. Siten runot irtoavat roolirunon kaavasta, josta tosin aiemminkin on satunnaisesti poikettu teoksessa. Nyt ollaan ikään kuin eri kerronnan tasolla kuin niissä runoissa, joissa puhujana toimii esimerkiksi Carmen, Jose, Mikaela tai jokin kuoroista. Anonyymi puhuja vie tapahtumat ja niiden jälkipuinnin epilogimaiselle tasolle. Roolirunon subjektiivisuudesta otetaan etäisyyttä ja palataan yleisemmälle tasolle, mikä vie allegorian luentaakin yleisemmälle, kokoavammalle asteelle. Nimeämätön puhuja lisää myös lopetusrunojen monitulkintaisuutta ja kuvastaa sekä näkökulmien sulautumista että sulauttamista yhteen. Runon puhujista ja puhutelluista voidaan tehdä perusteltuja oletuksia, sillä runoissa esitetään tiettyjä tunnuspiirteisiä metonymioita. Perustan analyysini osittain näille mahdollisille puhujille, vaikka monet merkityksistä saavutetaan ilman puhujan henkilöimistäkin.

Runossa ”Taivas täyttää ämpärin” kohtaavat nyt-hetki, muistot ja tulevaisuus. Ajan ulottuvuudet ovat läsnä yhtä aikaa. Tämä jatkaakin Carmenin tapaa hahmottaa aika syklisenä runossa ”Carmenin keltainen sydän”. Runon puhujan voi perustellusti ajatella olevan Jose,

joka nyt sateessa kohtaa kipeät muistot ja uudelta tuoksuvan Carmenin, joka ei ehkä kuollutkaan. Se, ettei katuva puhujaa ole nimetty, on omiaan lievittämään syyllisyyden leimaa.

Taivas täyttää ämpärin
suru yksinäisyyden
sateenvarjon märkä räpsähdys
kenkien jättämät lätäköt
tästä kulkee ihminen vettä ja karhunkieltä
tässä tulee muistoista raaputettu päivä, ja ihosi tuoksu uusi
kaikki palaa
vihreää roihuavat pellot, kesä
metsien kiirastulissa kieritelty sydän
tykinkolosta vehmaana kimpoaa ruoho

ja jos itken, itken virhettä
joka tekee kaikesta keskeneräistä ja lyhyttä

kun ajaa illan sisään
vadelmanpunaista taivasta kohti
sinne missä kipu lakkaa
missä tyhjämpäiväiset sanat jäävät lausumatta
missä korteista ei jää käteen mitään
missä käsi on täysi.
(C, 109.)

Täyttymisen ja tyhjentymisen dikotomia on runossa metalyyrisesti kiinnostava. Ensinnäkin taivas täyttää ämpärin, mikä voidaan lukea puhtaana veden satamisen kuvana. Teoksessa taivas on kiinteästi liitetty sanoihin, mikä näkyy esimerkiksi sanaliitossa ”sanojen avara taivas” (C, 42). Lisäksi taivaanviillosta on saneltu Carmenin liikkeitä ja repliikkejä. Voisikin ajatella, että ämpäri täyttyy nyt kokonaan sanoista. Suru taas täyttää yksinäisyyden, mikä tuo runoon jokseenkin lohduttoman sävyn.

Säkeen ”Taivas täyttää ämpärin” voisi liittää ajatukseen teoksesta ja taiteilijasta astiana. Maalaustaiteessa taiteilijaa on toisinaan kuvattu täydentyväksi ja tyhjentäväksi maljaksi, josta teoksen materiaali on peräisin. Täyttymisen aspekti johdattaa ajattelemaan, että taiteilija täyttyy jollakin itsensä ulkopuolisella. Täyttymisen lähteenä voi olla esimerkiksi jumalan armo, jonka vastaanottaminen voi olla agonista tai tyyntä. (Stewen 1996, 19.) Aiemmin tehdyt huomiot Tekijän ja Carmenin yhteydestä ja ykseydestä johdattavat ajattelemaan Carmenia tämänkaltaisena jollakin muulla kuin itsellään täytyvänä taideteoksena. Jo lähtökohtaisesti hänen mielensä on tehty kuvista, jotka kumpuavat jostain muualta kuin hänestä itsestään. Tätä teoksessa on todennettu alluusion, jotka Carmenin kehityksen myötä ovat sulautuneet yhä

enemmän hänen omaksi äänekseen. Samoin taivaasta sanellut liikkeet ja sanat ovat tulleet ulkoa- ja ylhäältäpäin retoriselta tasolta. Carmen on ikään kuin täyttynyt Tekijän toimesta. Noihin ulkoapäin saneltuihin liikkeisiin ja sanoihin Carmen on suhtautunut sekä kapinallisesti että loppua kohden tyynemmin: jumalan turmeleva ja viettelevä käärmeikäsi vaihtuu lopulta kaiken kokemiseen siunattuna.

Viimeisessä säkeistössä tyhjän ja täyden dikotomia jatkuu. Siinä ajetaan kohti taivasta, joka näyttäytyy jotenkin nykytilaa onnellisempaan. Taivas konnotoi paratiisia, jossa ei enää ole kipua. Siellä ”korteista ei jää käteen mitään” ja samaan aikaan paradoksaalisesti ”käsi on täysi”. Pelissä käden tyhjäksi jättävä korttiyhdistelmä voisi tarkoittaa, että jokaiselle kortille löytyy merkitys ja paikkansa siinä. Kädessä olevat kortit saadaan siis käytettyä tarkoituksenmukaisesti. Säkeet voikin paradoksin sijaan lukea toisiaan vahvistavina. Toisaalta kortit viittaavat kassandrakuoron Carmenille antamiin ennustuksiin teoksen kolmannessa osassa. Pahojen enteiden sijaan kortit eivät lupaa nyt mitään ja silti käsi on täysi. Näin onni ja elämä eivät ole enää korteista ja niiden ennustuksista kiinni.

Käden täyteys ja tyhjiys on myös käsien ja kirjoittamisen metonymiaketjun kannalta kiehtova. Kun käsi on täysi, sillä on jotakin annettavaa. Kun käteen ei jää mitään, käsi kirjoittamalla ikään kuin tyhjentää täyteytensä paperille. Jos tätä vielä luetaan vasten säettä ”missä tyhjänpäiväiset sanat jäävät lausumatta”, tullaan lähelle runouden olemusta kirjallisuutena, josta karsitaan pois kaikki ylimääräinen. Tyhjänpäiväisyyden sijaan lausutut sanat ovat täysiä ja merkityksestä tiheitä.

”[T]ästä kulkee ihminen vettä ja karhunkieltä / tässä tulee muistoista raaputettu päivä, ja ihosi tuoksu uusi” viittaa sekä puhujan uudenkarheuteen että hänen puhuttelemansa sinän tuoreuteen. Kyseessä on kohtaaminen, jossa toinen nähdään uusin silmin ja kuin uudestisyntyneenä. Uusi kohtaaminen merkitsee uutta mahdollisuutta mutta saa sisältönsä menneestä. Deiktiset ilmaukset ”tästä” ja ”tässä” korostavat runon nyt-hetkeä. Sen sijaan ihminen ja muisto rinnastuvat toisiinsa samankaltaisen säerakenteen vuoksi. Muistoista raaputetun päivän voi lukea muistikuvien mukaan kirjoitettuna päivänä tai päivänä, jota leimaavat muistot. Puhujan ja puhutellun välillä on siis yhteisiä muistoja. Puhutellun sinän iho tuoksuu uudelta, mikä kontrastoituu menneisiin muistoihin nähden. Tuoksun uutuus edellyttää muistoa vanhasta, ja siten runon nimettömän puhujan voisi ajatella olevan Jose, joka kokoelman mittaan on Carmenin metonymiana käyttänyt erilaisia tuoksuja, viimeisimpänä veren hajua.

Runon puhuja viittaa itseensä pelkistetysti ihmisenä kuin riisuen itsensä kaikesta ylimääräisestä. Elettä voidaan ajatella eräänlaisena rehellisyyden ja katumisen ilmauksena. ”Ihminen vettä ja karhunkieltä” liittyykin pelkistämisen lisäksi pesemisen ja puhdistumisen kuvaan, jonka tarpeen syyllisyys synnyttää. Karhunkieli ei ole vain puhdistusväline, vaan se voi viitata myös karheaan ja maskuliiniseen kielenkäyttöön. Toisaalta metafora tuntuu viittaavan myös Carmenin luonnehdintoihin omasta kielestään vetenä (C, 98). Joka tapauksessa ihmisyyden ja kielellisyyden välinen yhteys todentuu jälleen säkeessä. Lisäksi vettä oleminen yhdistyy itkemiseen. Puhuja toteaa itkiessään itkevänsä korkeintaan virhettä, joka tekee kaikesta lyhyttä ja keskeneräistä. Aivan kaiken katuminen ja sureminen ei siis ole tarpeen, vaan teoilla on ollut jokin suurempi merkitys. Ilman tapahtunutta ei ehkä olisi tullut uutta kohtaamista eikä mahdollisuutta kasvuun.

Säe ”kaikki palaa” on lyhydessään vedenjakaja pitempien säkeiden välissä. Säe näyttäytyy kaksitulkintaisena. Sana ”palaa” on homonyymi, sillä sen muoto voi viitata kahteen eri merkitykseen. Se merkitsee toisaalta palata-verbiä yksikön kolmannessa persoonassa ja toisaalta se tarkoittaa palamista kemiallisena reaktiona, jossa aine yhtyy happeen. Runo pitää molemmat tulkintavaihtoehdot voimassa ja jättää lukijan kaksitulkintaisuuden rajalle. Muistikuva palaa mieleen tai yhtä hyvin kaikki roihuaa tulena. Runo jatkuu palamisen viitekehyksellä kuvaamalla vihreänä roihuavia peltoja ja kesää, metsien kiirastulissa kieriteltyä sydäntä sekä tykinkolosta kimpoavaa ruohoa. Palaminen ei siis näyttäydy kaiken tuhoavana vaan pikemmin orgaanisena ja uutta synnyttävänä.

Toisiinsa linkittyvät palamisen kuvat yhdistettynä viimeisen säkeistön vadelmanpunaiseen iltaan rinnastavat runon vahvasti ensimmäisen osan runoon ”Tupakoivien kuoro lastauslaiturin vieressä”, jossa Carmen toivotettiin tervetulleeksi. Kyseisessä runossa ruoho on nahkeaa, taivas kurtistuu kuin palava filmi ja ”tulee vadelmanpunainen ilta” (C, 21). ”Taivas täyttää ämpärin” -runo on kuin muisto tuosta tupakoivien kuoron runosta. Tupakoivien kuoro kuvaa Carmenin olevan ”valuvaa taivasta / syttyvien ja sammuvien muistikuvien keskellä”, mikä sopii toiseksi viimeisen runon sateeseen ja muiston palamiseen tai paluuseen. Teos kulkee siis autotekstuaalisen ympyrän.

Toiseksi viimeinen runo on kuitenkin joiltakin osin toiveikkaampi kuin tupakoivan kuoron runo teoksen alussa. Ruohon nahkeus vaihtuu nyt vihreään nurmeen ja tykinsuustakin ruoho puskee vihreänä. Tuhon elementit puretaan yhdistämällä niihin versoavaa elämää. Toivoa on myös viimeisessä säkeistössä, jossa ajetaan illan sisään vadelmanpunaista taivasta kohti.

Horisontissa kipu ehtyy, eikä turhia sanoja sanota. Turhilla sanoilla viitataan ehkä riitoihin Josen ja Carmenin mutta miksei myös Mikaelan ja Josen välillä. Runossa on läsnä anteeksiantamisen ja katumisen viire, jota ei henkilöidä erityisesti kehenkään: kaikki ovat erehtyneet tai tehneet virheitä. Runoa kokonaisuudessaan voidaan lukea eräänlaisena blanchotilaisena kirjallisuuden ihanteen toteutumana. Runo kuvaa tuhon jälkeistä hetkeä, jossa elämä on kestänyt kuoleman ja jopa versoaa siitä uutena. Siinä puhe ja totuus saavat uuden mahdollisuuden.

”Taivas täyttää ämpäriin” sulkeutuu lempeään täyteyden kuvaan. Samankaltainen tunnelma vallitsee myös teoksen päättävässä runossa ”lämpimät jumalat”:

lämpimät jumalat
savikivet, kattotiilen palat, haurastuneet kaakelit
kuuma ilta, hiekkatuuli
tytöllä on kevyt askel ja kivet sattuvat tielle
sirut lentävät silmään, pääskyt matalalla
vuorilta putoaa musta ja märkä savu
meri heittää kaiken tytön eteen
taivaasta lankeavan himmeän sateenkaaren
jadenvärisen kiven, kaakelin johon on piirretty kukka

kiven jossa on kirjoitusta
ihmisen joka on toisen tekojen tiellä
auringon joka kulkee ojennettuja käsiä pitkin
(C, 110.)

Myöskään viimeisessä runossa puhujaa ei ole nimetty. Runon voi lukea kertovana roolirunona, jossa kuvauksen kohteena on tyttö. Puhujaratkaisu muistuttaa ulkopuolista kertojafokalisoijaa. Tytöstä on aiemmin puhuttu esimerkiksi runossa ”Juhannuskokko”. Tytön askeleen keveys viittaa myös Carmeniin, jota avausrunossa määriteltiin sanomalla: ”Olet hehkuvia lankoja kirkkaina hohtavia muovinpätkiä, mieli kuvista ja sävelistä tehty, askel kevyt, mene, mene.” (C, avausruno.) Jos tyttö on tulkitaan Carmeniksi, merkitsee se sitä, ettei Carmen kuollut vaan elää ainakin jollakin tasolla. Se, miksi mahdollisesti Carmenista puhutaan nyt tyttönä eikä nimeltä, kuvastaa roolista ja Tekijästä vapautumista. Hän ei kannan enää edes nimensä intertekstuaalista taakkaa vaan on kuin kuka tahansa. Voittamalla kuoleman hän rikkoo Bizet’n oopperan kaavan. Kandinskyn näkemys taideteoksen kasvusta ja irtautumisesta pätee Carmeniin, joka on nyt vapaa ja itsenäinen subjekti.

Ensimmäinen ja viimeinen runo vertautuvat toisiinsa mutta eroavat hieman asetelmaltaan. Ensimmäisessä runossa Carmen on Tekijän johtaman rakentamisen kohde, jota puhutellaan.

Viimeisessä runossa tyttö kohtaa subjektina ”lämpimät jumalat”, mikä viittaa tekijöiden kollektiiviin ja kokonaisuuteen. Lämpimyyttä ei ominaisuutena ole aina liitetty runoissa jumaluuteen. Se on näyttäytynyt toisinaan julmana voimana, mykkyytenä, käärmeellisen viekoittelevana ja pakkona, jota ei voi väistää. Joka tapauksessa runo jatkaa kuvaa taiteesta jonakin pyhänä. Aiemmin Carmen on esimerkiksi kurottanut kohti jumalten taivasta tavoittamatta muuta kuin lehtien havinaa. Viimeistä runoa leimaa kuitenkin pakottomuus: kaikki tapahtuu kuin itsestään ja sattumalta. Kevyet askeleet ja pääskyjen lento luovat nekin runoon kepeyttä. Vuorilta putoava musta ja märkä savu jatkaa palamisen kuvastoa, kun taas sateenkaari viittaa sateeseen ja aurinkoon. Koko teoksen näkemisen ja kuvien täyttämisen mielen kuvasto päättyy siruihin, jotka lentävät tytön silmään. Silmä voidaan lukea näkemisen metonymiana. Enää ei ole kyse vaivalloisesta näkemisen ja tiedon etsimisen tarpeesta. Kivet osuvat kuin sattumalta tytön tielle ja meri heittää hyökynä aivan kaiken hänen eteensä.

Viimeisessä runossa kiven kuvat nousevat keskeisiksi metalyyriseksi metaforiksi. Suomalaisessa lyriikantutkimuksessa kiveä on luettu työstettyjen sanojen symbolina (Oja 2009, 295; Enwald 2001, 148; Hollsten 2004, 183). Toisen säkeen savikivet, kattotiilen palat ja haurastuneet kaakelit sattuvat tytön tielle. Nämä kaikki kiviset palaset ovat esiintyneet Carmenin runoissa: hän on laulanut pilvien savilautasista, murtuvasta savisydämeästään ja taivaan lämpimästä savesta (C, 25 & 96). Hiekansirut hieroivat terassin laattalattiaa, mikä kuvana tulee lähelle haurastuneita kaakeleita (C, 83). Lisäksi Carmen on verrannut kieltään hiekkaan (C, 98) ja häntä itseään on kuvattu meteoriittijasmiiniksi ikään kuin hän olisi maan pinnalle toisaalta pudonnut kappale (C, 94). Carmenin kivillä on myös yhteys ilmaan ja taivaaseen, sillä kivet lentävät ja kulkevat hiekkatuulesa. Hiekkatuuli yhdistääkin kivet jumaluuteen, kun muistetaan tuulen merkitys runoudessa kokoavana elementtinä ja jumalaisena viestinä.

Kivien ketjokin todentaa metonymisyyden tekniikkaa, joka tuottaa teokseen metalyyrisyyttä. Metonymiat liittyvät toisiin kielikuviin yhä uudestaan erilaisin variaatioin ja saavat loputtomasti uusia merkityksiä. Toisaalta niiden merkitys rajautuu juuri metonymisen ketjuuntumisen kautta metalyyriseksi. Muuntuvuudessaan metonymisyys lähestyy Blanchotin ajatusta kirjallisuuden kielestä metamorfoosina (Blanchot 2001/1949, 21–22). Viimeisen runon luettelo savikivistä, kattotiilistä ja hiekasta tulee yllättävän lähelle Blanchotin näkemystä kirjallisuuden kielen fyysisyydestä. Hänen mukaansa ”kieli on kirjoitettu olio, pala kaarnaa, sirpale kalliota ja murunen savea – –.” (Blanchot 2001/1949, 22). Runossa kieli tulee materiaksi kivien fyysisyyden kautta. Kivet kuluvat, haurastuvat ja

murtuvat mutta ovat loppujen lopuksi kovaa ja särkymätöntä ydintä. Rikkoutuessaankin ne hajoavat vain pienemmiksi siruiksi ja ovat siten lähes ikuisia.

Kivien materiaalisuus ja hiottavuus liittyy metalyyrisyyteen. Esimerkiksi Hollstenin mukaan Carpelanin tuotannossa kivi merkitsee runoa esteettisenä hiottuna objektina (Hollsten 2004, 183). Hiottua kiveä muistuttava runo on pitkälle työstetty ja kaiken kestävä. Runossa ”lämpimät jumalat” meri heittää savikivien ja sirujen lisäksi tytölle kaksi kiveä ja kaakelin. Pilkut rinnastavat kivet toisiinsa ja voidaankin ajatella, että kyse on yksittäisestä kivistä, jota vain määritellään lisää. Kaakeliin on kirjoitettu ja kiveen piirretty, mikä vahvistaa kivien luentaa työstettyinä taiteellisina objekteina. Runo viittaa itseensä ja teokseen tehden siitä artefaktin, jonka se nimeää kiveksi. Kivessä yhdistyy eloton ja elollinen, sillä siihen on kaiverrettu ruusun kuva. Ruusu orgaanisena runon kuvana vahvistaa koko kiven tulkintaa runon kuvana. Lisäksi kiveen kaiverrettu kirjoitus on raamatullinen alluusio kivitauluihin hakatuista käskyistä, mikä kytkeekin kivet runon lämpimiin jumaliin.

Runossa kuvataan taivaasta lankeava sateenkaari. Oja analysoi väitöskirjassaan Panu Tuomen runossa esiintyvää sateenkaarta täydellisen taideteoksen metaforana, joka kuitenkin haihtuu ennen kuin katselija pystyy tavoittamaan sen päässä sijaitsevan aarteen (Oja 2009, 207). Myös nyt sateenkaari voidaan lukea täydellistyvän taideteoksen metaforana, joka edellyttää kahta teoksessa kirjoittamiseen usein liitettyä luonnonilmiötä: valoa ja vettä. Myös sateenkaari voidaan taivaasta lankeavana liittää lämpimiin jumaliin. Myös runossa ”lämpimät jumalat” sateenkaari on himmeudessaan hiukan etäinen muttei jää tavoittamatta, sillä meri heittää sen tytön silmien eteen. Sateenkaaren havaitseminen ja näkeminen ylittää on yhdistettävissä vastaanottoon: Runoa voidaankin tulkita niin, että vasta vastaanotto tekee teoksesta kokonaisen.

Runo myös itsessään todentaa täydellistyvää taideteosta heittäessään tytön eteen teoksen keskeisiä tekijöitä ja aineksia. Se huipentuu meren hyökyyntä, johon ikään kuin tiivistyy teoksen kaikkeus. Kivistä on epäsuorasti luettavissa roolirunojen pääpuhujat. Kaakeliin ja kiviin on kaiverrettu pala Josea, Mikaelaa ja Carmenia. Ihminen toisen tekojen tiellä viittaa Joseen, joka mahdollisesti esti kauppakeskuspommituksen. Kaakeli, johon on piirretty kukka, voidaan lukea Mikaelan kuvana, sillä hänestä on sanottu aiemmin: ”Mikaelalla on ruusuja paidassa, pinneissä, / pienissä asioissa joita hän panee tukkaansa –”. Toisaalta ruusu on ollut myös keskeinen Carmenin metonymia. Hänen kauttaan kukka, ruusu ja nuppu ovat olleet runon syntymisen orgaanisia kuvia, mikä myös nyt vielä vahvemmin viitoittaa lukemaan

kiveä kaiverruksineen runon ja koko teoksen kuvana. Carmeniin viittaa myös aurinko, joka kulkee käsivarsia pitkin. Kirjoittamisen ja inspiraation virtaa kuvastanut käsien ja valon liitto sulkee runon ja koko teoksen. Metalyyrinen allegoria sanojen rakastamisesta ja niiden rakastamisen vaikeudesta saa valovoimaisen ja jatkuvuutta kuvastavan päätöksen.

Juuri jatkuvuuteen viimeinen runo vie huomion. Siinä metalyyrinen allegoria nimeää itsensä mahdollisimman konkreettisin ja fyysisin kuvin tehdessään itsestään sateenkaarta, aurinkoa, kiveä ja kirjoitusta. Allegoriasta tulee sellainen kuolemaa uhmaava fyysinen ja kirjoitettu olio, josta Blanchot kirjoittaa. Metalyyrisyyttä korostaen runo tekee itsestään ja koko teoksesta artefaktin, jonka se luovuttaa yhdelle omista henkilöahmoistaan ja lukijalle. Valmiina teos avautuu sekä menneeseen että tulevaan: Sen kuvat tiivistävät tapahtunutta ja kertaavat metonymioita. Samanaikaisesti se suuntaa myös eteenpäin uusiin tulkintoihin ja kuroo metalyyrisen allegorian autotekstuaaliseksi kehäksi, jota voi kiertää loputtomiin. Metalyyrinen allegoria antautuu siis luettavaksi yhä uudelleen. Se kaikkine runoineen vaikenee korkeintaan vain alkaakseen alusta.

7 Päätäntö

Runo ei useinkaan ole sitä, miltä se ensin näyttää. Runot rakkauden ja vapauden ristiriidasta voivatkin pohjimmiltaan kertoa sanojen rakastamisen onnesta ja epäonnesta. Runojen ketjusta saattaa kutoutua kokonainen allegoria.

Tutkielmassani olen lukenut Saira Susiluodon *Carmenia* metalyyrisenä allegoriana, narratiivisena jatkumona, joka viittaa runouteen ja omaan rakentumiseensa. Lähtökohtana on ollut ajatus teoksen nimikkopuhujasta eräänlaisena runon ruumiillistumana, jonka tarina asettuu kuvastamaan runon ja kyseisen teoksen rakentumista. Luennassa olen hyödyntänyt metalyriikan ja roolirunon teorioita. Metonyymien lukutapa on ollut keino tavoittaa ketjuuntuvat ja varioituvat runokuvat, jotka rakentavat teoksen sisäisiä jatkumoa ja luovat siten metalyyristä allegoriaa. Keskeisiä käsitteitä metalyyrisyyden tavoittamiseksi ovat olleet myös inter- ja autotekstuaalisuus sekä intermediaalisuus.

Työssäni olen hyödyntänyt Eva Müller-Zettelmannin metalyriikan typologiaa. Hänen tekemänsä jaottelu eksplisiittisen ja implisiittisen sekä primaarin ja sekundaarin metalyriikkaan on auttanut havainnoimaan Carmenin runojen metalyyrisiä piirteitä. Aiempi kritiikki Müller-Zettelmannin metalyriikan lajien toisiinsa sekoittumisesta on osoittautunut paikkaansa pitäväksi myös *Carmenin* analyysissä. Teoksessa eri metalyriikan ilmenemismuodot limittyvät toisiinsa. Toisaalta teos on hetkittäin primaaristi metalyyrisen, sillä se viittaa omaan rakentumiseensa rakentumishetkessä ja puhujansa kautta. Metalyyristä allegoriaa kokonaisuudessaan voidaan pitää eksplisiittisenä ja sekundaarina metalyyrisyytenä, sillä se tematisoi runouden kirjoittamisen intertekstuaalisuuden, intermediaalisuuden ja metonyymien kuvaketjujen kautta. Eksplisiittisten viittausten lisäksi metalyyristä merkitystä ilmennetään implisiittisesti runojen rakenteissa: runo saattaa olla pastissia tai lähestyä nonsenseä. Tiukan jaottelun sijaan hedelmällisempää onkin ollut pohtia, mikä merkitys milläkin metalyyrisellä elementillä on allegorisessa jatkumossa.

Roolirunon teorian puolelta keskeisenä työkaluna on toiminut hierarkkinen mallinnus, jossa rooliruno jäsennetään puhujatasoon ja retoriseen tasoon, joka hallitsee runon tai teoksen kokonaistilannetta. *Carmenin* metalyyrisessä allegoriassa roolirunon hierarkkisille tasoille sijoittuu teoksen eri toimijoita: Puhujatasolla itseään ilmaisee Carmen, kun taas retoriselle tasolle voidaan paikantaa Tekijä-hahmo. Näiden väliin asettuu toisinaan kuoro toimimaan kertovana ja välittävänä elementtinä. Tapani käyttää hierarkkista mallinnusta on ollut totutusta

poikkeava mutta auttanut sanallistamaan viitteitä Tekijästä, joka retorisen tason tavoin organisoii runon kokonaistilannetta ja jonka alaisuudessa Carmen puhujatasolla artikuloi ja artikuloituu. Roolirunon hierarkkinen mallinnus on kytkeytynyt ennen kaikkea kysymykseen runon ja runoilijan suhteesta: siihen missä määrin runo on riippuvainen tekijästään.

Tutkimuksen yhtenä tavoitteena onkin ollut selvittää, miten metalyyrisyys ja rooliruno liittyvät yhteen teoksen jatkumossa. Analyysissä on osoittautunut, että roolirunon hierarkkisessa mallinnuksessa ja metalyriikassa on toisiaan vahvistavia leikkauspisteitä. Molemmissa korostuu puhuja ja runon puhumisen tai rakentumisen tilanne. Lisäksi monet retorisesta tasosta vihjaavat puhujatason viittaukset ovat samoja kuin Müller-Zettelmannin jaottelemat metalyriikan ilmenemismuodot. Esimerkiksi alluusiot ja pastissit viittaavat Carmenin puhumissa runoissa sekä roolirunon retoriseen tasoon että metalyyrisyyteen. Vihjeet retorisesta tasosta ja sen alaisuudessa puhumisesta tuottavat metalyyrisyyttä, sillä se vievät huomion runon rakentumiseen ja runouden konstruktioluonteeseen. Rooliruno toimii siis metalyyrisyyden strategiana ainakin *Carmenissa*.

Jo roolirunon puhujan valinnan kautta tuotetaan myös tietynlaista metalyyrisyyttä. *Carmenissa* tämä todentuu siinä, miten nimikkorooliksi on valittu juuri nykyaikaistettu Carmen, jolla on esikuvansa Bizet'n oopperassa. Intertekstuaalinen viittaussuhde korostaa Carmenin fiktionaalista luonnetta. Metalyyrisyydellä ja roolirunon puhujavalinnalla on myös emansipatorinen funktio. Teos antaa äänen vahvasti feminiiniselle runon puhujalle. Carmenin hahmon kautta aktivoituaankin kysymyksiä siitä, mikä on naisen asema runouden kentällä. Carmenista kasvaa subjekti, mutta rakastajalleen Joselle hän on objekti. Josen kautta teoksessa viitataan maskuliiniseen runoperinteeseen, jossa nainen toimii lähinnä muusana ja inspiraation lähteenä. Carmen asettuu vastustamaan tuota perinnettä, sillä kyborgina hän edustaa sekä uudenlaista naista että runoa, joka ei kyseenalaistamatta asetu valmiisiin muotteihin

Työssäni olenkin ennen kaikkea tahtonut selvittää, mitä *Carmen* metalyyrisenä allegoriana kertoo runoudesta. Allegoriassa Carmenin elämäntarina kääntyy edustamaan runon elinkaarta sen kirjoittamishetkestä vastaanottoon asti. Runon puhujan luomisen näyttäminen ja hänelle annettu tehtävä taiteilla maailmassa on viitoittanut lukemaan Carmenia nimenomaan runon ruumiillistumana. Carmenin tapaan runo on rytmiä, säveltä, kuvaa ja kirjoitusta. Metalyyrinen allegoria on kuitenkin heijastanut, miten runo on kaikkea muuta kuin valmis synnyttyään. Se voi olla koodattuna täyteen kuvia ja viittauksia muihin teksteihin mutta ilman kieltä, joka

tulee kuulluksi, se ei täytä tarkoitustaan. Runo jää sielua vaille, ellei se kohtaa maailmaa ja pääse vuorovaikutukseen sen kanssa. Nimenomaan Carmenin kehitys kieleltömästä kyborgista itseään ilmaisevaksi subjektiksi on peilannut sitä, miten runosta kasvaa ikään kuin oikea olento ja persoona, jolla on henki ja elämä. Wassily Kandinskyn (1912/ 1981) ajatus taideteoksesta tekijänsä agenttina maailmassa on johdattanut ajattelemaan, että Carmen runona kertoo samalla myös jotakin runoilijasta.

Erityisen hedelmällistä luennassa onkin ollut tarkkailla Carmenin kielellistä kehitystä ja sen yhteyttä hänen kasvuunsa subjektina. Carmen kasvaa koneesta kielelliseksi ja sielukkaaksi juuri kielessä ja kielellä. Aluksi hän tarvitsee enemmän kuoron tukea ja hänen runoissaan kuuluu vahvemmin toiset diskurssit. Carmenin vaiheet tuodaan tekstin tasolle: koneena hän puhuu kuin internetin käännskone ja myöhemmin rukoilee uskontunnustuksen poljennolla. Runo yhdistää uutta tekniikkaa että intertekstuaalisia viitteitä edeltäviin teksteihin ja muihin taiteisiin. Bizet'n oopperan ohella keskeiseksi nousevat alluusiot Raamattuun. Loppua kohden kuoron tuen tarve ja toisten äänien määrää vähenee tai ne ainakin sulautuvat vahvemmin osaksi Carmenin omaa puhetta. Kehitys myös heijastaa, miten runo nousee intertekstuaalisista lähtökohdista itsenäiseksi.

Myös kysymys runon paikasta maailmassa on liittynyt Carmenin minuuden ja kielen kehitykseen. Carmen kokee itsensä muukalaisena ja vieraana maailmassa. Samaan tapaan runo on juureton ja vieras maailmassa. Vierauteen kiinnittyy myös se, miten Carmen alkaa hahmottaa itseään tekstuaalisena objektina. Subjektin kielellistä tietoisuutta vastaa runon metalyyrinen itserefleksiivisyys, joka on runon tietoisuutta itsestään, rakentumisestaan ja keinoistaan. Erityisesti roolirunojen eri tasojen läpinäkyväksi tekeminen tuo esiin Carmenin luonteen kirjoitettuna roolina. Carmenin tietoisuus omasta tekstuaalisuudestaan puskee läpi viitteinä kaikkea ohjailevasta Tekijästä. Carmenin sanat ja liikkeet tulevat ylhäältä ja ulkopäin ikään kuin annettuina. Vertikaalinen taivas–maa-akseli asettuu kuvastamaan runoilijan ja runon suhdetta. Runo näyttäytyy runoilijalle alistaiseksi, vaikka se ei aina tahdo taipua tämän sanelemiin kaavoihin. Oopperan muodosta juontuvat viittaukset näyttämöllisyyteen vievät laajemminkin huomion teoksen kirjoitettuun luonteeseen.

Runoissa Carmen luotaa suhdetta kieleensä. Puhumalla kielen lainalaisuuksista puhutaan runouden lainalaisuuksista: sanojen sopimuksenvaraisuudesta, intentionaalisuudesta, toistosta ja mielivaltaisuuksista. Kielen vaillinaisuus suhteessa todellisuuteen vertautuu kirjoittamisen vaikeuteen. Carmenin keinot paikata kielensä puutteita konkretisoivat runon poeettisia

keinoja. Yhdeksi keskeisimmäksi keinoksi nousee visuaalisuus: kuvan avulla kierretään sanojen vaillinaisuutta. Runolla on myös voimaa vastustaa lainalaisuuksia ja kapinoida niitä vastaan. Samaan tapaan kuin Carmen hakee muotoaan ja koettelee rajoja myös runo hakee ääriään ja vastustaa esimerkiksi sidottua mittaa. Carmen kieltäytyy ahtaista muoteista ja samastaa itsensä yhtä määrittelemättömäksi kuin kielensä. Usein Carmen kokee kielensä pakenevan merkityksiä ja tekevän suoranaista väkivaltaa puhujalleen. Samoin runon yritykset tavoittaa tunne tekevät kipeää – niin kokemuksen tavoittaessaan kuin sen jäädessä tavoittamatta.

Runo ei kuitenkaan ole pelkkää pakkoa tai väkivaltaa: se on myös hurmaa ja inspiraatiota, jossa todellisuuden realiteetit saa unohtaa. Flow-tilan kuvaamiseen käytetään erityisesti intermediaalisuutta, jolloin runo ja sen kirjoittaminen rinnastuvat lauluun, tanssiin ja visuaalisiin elementteihin. Ne tuodaan runoihin eksplisiittisesti viittauksina ja implisiittisesti rakenteissa kirjoittamalla runo esimerkiksi flamencon rytmiin. Puhumalla eri taiteen muodoista runo puhuu itsestään ja asettaa ne kuvakseen. Hurmos yhdistyy usein ajatukseen runon, runoilijan ja maailman ykseydestä. Taivas ja maa käännetään ylösalaisin, jolloin runo ei enää olekaan alisteinen runoilijalle. Muutoinkin esiin nousee runon kyky luoda maailmaan sekä järjestystä että kaaosta. Teoksen läpi kulkevat metonymiaketjut ovat omiaan luomaan sanomaa runouden luonteesta ja viemään huomion poeettiseen kuviointiin. Näistä metonymioista keskeisimmäksi nousee valo, joka liittyessään käsiin kuvastaa kirjoittamisen vapautta ja valovoimaisuutta.

Runous syntyy sanojen rakastamisesta ja vihaamisesta. Carmenin suhde kieleen on kaikkea muuta kuin yksiselitteinen. Yhtenä hetkenä hän kapinoi sanoja vastaan ja toisena antautuu niille. Runous näyttäytyy samaan aikaan kirouksena, jumalaisena armona ja kiusauksena. Carmenin syvin problematiikka liittyy haluun rakastaa ja olla silti sitoutumatta. Rakkauden ja vapauden välinen ristiriita asettuu metalyyrisessä allegoriassa kuvastamaan valintaa taiteen ja elämän tai taiteen ja rakkauden välillä. Carmen pääsee kuitenkin ristiriidoista rauhaan ja hyväksyy itsensä ja kielensä kaikkine puutteineen ja vikoineen. Runo tekee vastakohtista toisiaan täydentäviä, ja sen nyt-hetkessä aika näyttäytyy syklisenä jatkuvuutta korostaen.

Metalyyrinen allegoria kertookin runon kuolemattomuudesta. Kun Carmen surmataan, surmataan analogian mukaisesti myös rajoja rikkova runo. Carmenin mahdollinen kuolema ei kuitenkaan merkitse runon kuolemaa. Päinvastoin runo asettuu vastustamaan poissaoloa ja kadotusta. Teos todentaakin Maurice Blanchotin (2001/ 1947) ajatuksia kirjallisuuden kielestä

nimeämisketjuna, joka ei pysähdy kuolemaan vaan saa siitä uuden suunnan. *Carmen* ei pääty nimikkopuhujansa surmaan vaan nousee epilogimaiselle tasolle, jossa saadaan uusi puheen mahdollisuus. Viimeinen runo nousee kuvaamaan, miten vasta vastaanotto tekee teoksesta valmiin. Siinä teos viittaa itseensä esteettisenä objektina ja luovuttaa itsensä sekä runon sisäiselle hahmolle että lukijalle. Teos on valmis mutta päättymätön. Metalyyrinen allegoria nimittäin keriyytyy autotekstuaaliseksi kehäksi, jota voi kiertää yhä lukemalla yhä uudelleen ja uudesti.

Carmenin luenta metalyyrisenä allegoriana on siis avannut monia näkökulmia runouteen ja sen luonteeseen. Ajatus metalyyrisen allegorian toteutumisesta nimenomaan *Carmenin* hahmon kautta on ollut perusteltu. Toisaalta rajaus on tuottanut haasteita, sillä teoksessa on löydettävissä metalyyrisiä aineksia myös sellaisista runoissa, joissa *Carmen* ei toimi puhujana. Työssä nämä ainekset ovat metonymiseen lukutapaan perustuen toimineet vahventamassa *Carmenin* runoista hahmottuvaa metalyyrisyyttä. Metalyyrisyys ei *Carmenin* runoissa aina ollut runokohtaista vaan hahmottui vasten muita runoja ja teoksen kokonaisuutta. Metonymisyys tarjosi perusteet juuri sellaisenkin metalyyrisyyden havaitsemiseksi.

Metalyriikka ja roolirunous ovat yksinäänkin laajoja tutkimuskohteita. Kuitenkin ne kietoutuvat olennaisesti yhteen *Carmenissa*. Tutkimukseni tapauskohtaisuudesta huolimatta olen halunnut osallistua yleiseen keskusteluun siitä, mitä metalyriikka voisi olla. Roolirunon hierarkkisen mallinnuksen soveltaminen metalyriikan yhteydessä on ollut yhdenlainen avaus metalyriikan mahdollisiin ilmenemismuotoihin. Jatkossa olisikin kiinnostavaa tutkia, toimiiko rooliruno laajemminkin metalyyrisenä strategiana runoudessa.

Carmen on valtavan moniaineksinen teos. Samalla tavoin kuin se heittää itsensä teoksen lopuksi lukijalle ja syntyy uudesti, se heittää itsensä myös tutkijan käsiin. Monet mielenkiintoiset aiheet rajautuivat luentani ulkopuolelle mutta ansaitsisivat vielä lähempää tarkastelua. Esimerkiksi intermediaalisuuden roolia teoksessa voisi tutkia vielä lisää. Huomion voisi keskittää tarkemmin siihen, miten oopperan muoto ja musiikilliset elementit kulkevat teoksen läpi. Intermediaalisuus näyttäisi muutoinkin saavan jatkoa Susiluodon tuotannossa, sillä hänen uusin teoksensa *Dogma* (2012) perustuu elokuvan ja runon yhdistämiselle. Myös *Dogmassa* intermediaalisuus kytkeytyy jossakin määrin metalyyrisyyteen. Näin tutkimuksen näkökulmaa voisi laajentaa *Carmenin* ulkopuolelle, koskemaan intermediaalisuutta sinänsä tai sen ja metalyriikan toimimista Saira Susiluodon tuotannossa.

Carmen toteuttaa tehtävänsä maailmassa. Hän menee ja taiteilee pelkäämättä maailman langoilla. Hänestä kasvaa osa teoksen kudelman, joka puolestaan punoutuu osaksi kaikkien runojen ja taiteiden loppumatonta tekstiverkkoa. Jostakin tulee yhä uusia lankoja ja jo sidotut voi niin purkaa kuin solmiakin.

Lähteet

Tutkimuskohde

C = Susiluoto, Saila (2010) *Carmen. Runoja*. Helsinki: Otava.

Muut lähteet

Balakian, Anna (1997) The Self-Reflexive Poem: A Comparist's View. Teoksessa Dorothy Zayatz Baker (toim.) *Poetics in Poem. Critical Essay on American Self-Reflexive Poetry*. New York: Lang, 285–301.

Bizet, George (2001/1875) *Bizet's Carmen*. Opera Journeys Libretto Series. Engl. Burton D. , Fisher. Miami, FL: Opera Journeys Publishing.

Blanchot, Maurice (2001/1949) "Kirjallisuus ja oikeus kuolemaan". Suom. Outi Alanko. *Nuori Voima* 6/2001, 14–28.

Bruns, Gerald L. (1974) *Modern Poetry and The Idea of Language. A Critical and Historical Study*. New Haven and London: Yale University Press.

Byron, Glennis (2003) *Dramatic Monologue*. London & New York: Routledge.

Burdorf, Dieter (1997) *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Copeland Rita & Struck Peter T. (2010) Introduction. Teoksessa Rita Copeland & Peter T. Struck (toim.) *The Cambridge companion to allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–11.

Crébas, Aya & Pels, Dick (1988) Carmen or the invention of a New Feminine Myth. *Theory, Culture and Society* 5, 579–610.

Culler, Dwight A. (1975) Monodrama and the Dramatic Monologue. *PMLA* vol. 90, number 3 (1975), 366–385

Enwald, Liisa (2001). Kätkeyty sana – Helvi Juvosen poetiikkaa. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.) *Romanttinen, moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. SKS, Helsinki.

Emig, Rainer (1995) *Modernism in poetry : motivations, structures and limits*. London: Longman.

Grünthal, Satu & Hollsten, Anna (1996) Sukupuolitettu lukuleikki. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.) *Naiskirja. Kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kulttuurista*. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja. KKL 8. Helsinki: Hakapaino, 77–91.

Haapala, Vesa (2008) Sarjallisuudesta. *Tuli & Savu* 1/2008, 14–21.

Haapala, Vesa (2005) *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: SKS.

Haapala, Vesa (2003) *Kuvien kehässä: tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Helsinki: SKS.

Haraway, Donna J. (1991) *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.

Hollsten, Anna (2004) *Ei kattoa ei, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.

Husso, Marita (1994) Abjekti. Teoksessa Risto Eräsaari & Eeva Jokinen (toim.) *Näkymätön käsite. Jyväskylän yliopiston yhteiskuntapolitiikan laitoksen työpapereita* No 88. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 7–22.

Hutcheon, Linda (1984/1980) *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York – London: Methuen.

Hökkä, Tuula (1995) Lyyrinen minä –onko häntä, onko sitä, onko sinua? Subjektin problematiikkaa lyriikan teoriassa ja historiassa. Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Subjekti. Minä. Itse*. Helsinki: SKS, 106–130.

Kandinsky, Wassily (1912/ 1981) *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Helsinki: Suomen taiteilijaseura ry.

Kaunonen, Leena (2001) *Sanojen palatsi. Puhujan määrittely ja teoskokonaisuuden hahmotus Paavo Haavikon Talvipalatsissa*. Helsinki: SKS.

Kesonen Kaisu (2007) Metonymia. Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 167–189.

Koistinen, Noora (2006) ”Joku järjestää nämäkin sanat, lyö tahdin runolle” *Metalyyrisyys Tomi Kontion runokokoelmassa Taivaan latvassa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto.

Kosonen, Päivi (1996) Johdanto. Teoksessa Päivi Kosonen (toim.) *Naissubjekti ja postmoderni*. Helsinki: Gaudeamus, 7–20.

Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Engl. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press. Alkuteos (1980) *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil.

Kristeva, Julia (1993) *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo & Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus. Alkuteoksista (1969) *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*, (1977) *Polylogue*, (1983) *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil. (1983) *Histoires d'amour*. Paris: Éditions Denoël. (1993) *Les nouvelles maladies l'âme*. Paris: Fayard.

Kähkönen, Marjut (2004) *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*. Helsinki: SKS.

Lehtonen, Mikko (2001) *Post Scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.

- Lehtonen, Tuomas M. S. (1991) Metafora, allegoria ja tulkinta. Retorisesta traditiosta Augustinuksen hermeneutiikkaan. Teoksessa Markku Ihonen (toim.) *Miten valehdellaan. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 45*. Helsinki: SKS, 11–27.
- Lummaa, Karoliina (2007) Symboli ja allegoria. Runon piilomerkitysten jäljillä. Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 191–210.
- Lyytikäinen, Pirjo (1991) Allegoria ja modernismi. Teoksessa Markku Ihonen (toim.) *Miten valehdellaan. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 45*. Helsinki: SKS, 28–42.
- Malmio, Kristina (2005) Katse peliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja näkökulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/05. Toim. Eila Rantonen & Tuula Piikkilä Helsinki: SKS, 59–70.
- Müller-Zettelmann, Eva (2003) *Narrating the Lyric: Ideologies, Generic Properties, Historical Modes*. Habilitationsschrift. Zr Erlangung der venia docendi an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien: Universität Wien.
- Müller-Zettelmann, Eva (2000) *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter.
- Nordling, Johanna (2005) ”Tule minun kanssani satuun, on niin kylmä” Runon puhujan dialogisten ja metalyristen strategioiden tarkastelua Sirkka Turkan teoksessa *Mies joka rakasti vaimoiaan liikaa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Oja, Outi (2009) Narsismeja 1990-luvun suomenkielisessä metarunoudessa. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto.
- Oja, Outi (2005) Vielä 1716 sanaa kirjallisuuden metatasoista. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 3–4/05. Toim. Aino Mäkikalli & Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: SKS, 104–109.
- Oja, Outi (2004) 5210 sanaa metalyriikan tutkimuksesta. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/04. Toim. Klaus Brax & Kai Mikkonen. Helsinki: SKS, 6–23.
- Seutu, Katja (2009) *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo: vanha äiti puhuu runonsa*. Helsinki: SKS.
- Seutu, Katja (2008) Näkökulmia runouden realismiin ja sen tutkimiseen –metonyymisyys ja roolirunon laji. *Avain* 2/2008. Toim. Martti-Tapio Kuuskoski & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS, 46–58.
- Seutu, Katja (2007) Lupa puhua. Roolirunous kukoistaa 2000-luvun kirjallisuudessa. *Parnasso* 7/2007, 17–21.
- Susiluoto, Saira (2012) *Dogma*.
- Susiluoto, Saira (2010a) Carmen ei ole ironinen teos. Lukijakirjeet. *Parnasso* 12/2010, 6–7.
- Susiluoto Saira (2007) *Missä leikki loppuu*. Helsinki: Otava.
- Stewen, Riikka (1996) Suljetut silmät. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski & Mervi Kantokorpi *Katsomuksen ihanuus*. Helsinki: SKS, 17–26.

Viikari, Auli (1998) *Carpe diem. Lukijaan suuntautumisen strategiat lyriikassa*. Teoksessa Lea Laitinen & Lea Rojola (toim.) *Sanan voima: keskusteluja performatiivisuudesta*. Helsinki: SKS, 280–304.

Vilkko, Anni (1997) *Omaelämäkertä kohtaamispaikkana. Naisen elämän kerronta ja luenta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 663. Helsinki: SKS.

Wales, Katie (1990) *Dictionary of stylistics*. London: Longman.

Walldén, Netta (2008) ”Helmet, peilinpalat, veri, niistä meidät tehtiin.” Leksikaalinen koheesio ja koherenssi Saira Susiluodon proosarunoissa. Suomen kielen pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopisto.

Waugh, Patricia (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York–London: Methuen.

Weber, Alfred (1997) *Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry*. Teoksessa Dorothy Zayatz Baker (toim.) *Poetics in Poem. Critical Essay on American Self-Reflexive Poetry*. New York: Lang, 9–22.

Sähköiset lähteet

Blomberg, Kristian, Manninen, Teemu & Tavi, Henriikka (2009) *2000-luvun runous*. <http://www.tulijasavu.net/2010/03/2000-luvun-runous/> Tarkistettu 29.2.2012

Iso suomen kielioppi verkossa. Muuntelujohdosten merkityksestä. <http://scripta.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=351> Tarkistettu 30.5.2012.

Pääjärvi, Maaria (2008) Allegoriasta <http://surskorpa.livejournal.com/37902.html> Tarkistettu 9.10.2012.