

”Ruumis on ekstaasin kartasto”

Tilallisuus ja ruumiillinen subjekti Erkkä Filanderin
runoelmassa *Heräämisen valkea myrsky*

Annina Meronen
Maisterintutkielma
Kirjallisuus
Musiikin, taiteen ja kulttuurin
tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Anniina Meronen	
Työn nimi – Title ’’Ruumis on ekstaasin kartasto’’ – Tilallisuus ja ruumiillinen subjekti Erkka Filanderin runoelmassa <i>Heräämisen valkea myrsky</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä – Number of pages 103 s.
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Maisterintutkielma käsittelee Erkka Filanderin runoteosta <i>Heräämisen valkea myrsky</i> (2013) suhteessa tilallisuuteen ja ruumiillisuuteen. Tutkielmassa analysoidaan teoksen puhujan henkistä ja ruumiillista tilaa, suhdetta ympäristöönsä ja lyyriseen sinään, sukupuolta sekä teoksen tilallis-kerronnallisia jatkuvuuksia erityisesti sen metaforia avaamalla. Puhuja käsitetään työssä kielellisesti konstruoituna ruumiillisena subjektina, johon lukija samastuu. Teos kutsuu luentaan näistä näkökulmista esimerkiksi vahvoilla kehollisilla metaforilla, luontoympäristön kuvauksella, puhujasubjektin häilyvyydellä ja rakenteellaan.</p> <p>Tutkielman tärkein teoreettinen lähtökohta on Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologia ja kiasman käsite, joka viittaa laajasti subjektien, aistien ja maailman välisiin sidoksiin ja toisiinsa punoutumiseen. Sukupuolen analyysissä hyödynnetään Sara Heinämaan sovellusta Merleau-Pontyn <i>tyylin</i> käsitteestä. George Lakoffin ja Mark Johnsonin kognitiivisen metaforateorian avulla tutkitaan teoksen spatiaalisia piirteitä ja Benjamin Hrushovskin viitekehysanalyysillä sen tilallis-kerronnallisia jatkuvuuksia. Tulkinnan tavoitteena on analysoida teoksen erilaisia tilallisia ja ruumiillisia elementtejä siitä näkökulmasta, mitä merkityksiä ne luovat ottaen huomioon teoksen kulttuuriset viittaavuudet eri myytteihin ja romantiikan ajan kirjallisuuteen. Lisäksi tuodaan esiin lukemisen ja kirjoittamisen tilallisia piirteitä, joihin teos tulkinnassa viittaa.</p> <p>Teos ja sen metaforat paljastuvat analyysissä monitasoisiksi. Keskeisiksi motiiveiksi hahmottuvat erilaiset rajatilat, puhujan ekstaattinen irtautuminen itsestään, punoutuminen ympäristöönsä sekä teoksen korostama prosessuaalisuus. Teos kannustaa allegoriseen tulkintaan, jossa runoteos käsitetään runoilijan, puhujan ja lukijan väliseksi vuorovaikutussuhteeksi, jota tekstuaalinen tila ohjaa. Tässä ajattelun apuna käytetään Maurice Blanchot’n tulkintoja Rilken tuotannosta.</p>	
Asiasanat – Keywords tilallisuus, ruumiillisuus, subjekti, ruumiinfenomenologia, runoudentutkimus, metafora, kognitiivinen metaforateoria, viitekehysanalyysi, romantiikka	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto: Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1 Johdanto	4
1.1 Tutkimusaineisto ja tutkimuskysymykset	5
1.2 Tutkielman eteneminen	7
2 Näkökulmia tilallisuuteen	9
2.1 Tila, paikka ja ympäristö käsitteinä	9
2.2 Tilallisuus runoudessa	11
2.3 Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiasta	13
2.4 Metaforien monet tasot	16
3 Puhujan tila ja katse	20
3.1 Kiasminen katse	20
3.2 Ekstaattinen katse	23
4 Keho ja sukupuoli	27
4.1 Viitattu sukupuoli	29
4.2 Lyyrinen keho	32
4.3 Myyttien sukupuoli	40
5 Ympäristö ja spatiaalisuus	48
5.1 Kiasma: ympäristöön punoutuminen	48
5.2 Orientaatiometaforat	53
6 Tilallisuus, jatkuvuus ja allegoria	64
6.1 Metaforat viitekehyksinä	65
6.1.1 Aamu ja talo	67
6.1.2 Myrsky, kuolema ja katse	70
6.1.3 Puu – todellinen ja myyttinen	74
6.2 Rajatila ja runous	83
6.2.1 Itsestä luopuminen ja luominen	83
6.2.2 Pako nykyajasta	85
6.2.3 Lukemisen päättämättömyys	86
7 Päättäntö	88
Lähteet	

1 Johdanto

Ruumis on ekstaasin kartasto,
pyrähdyksen polut. Hengästyttävimmät välimatkat
täynnä murtuneita patoja.
Kantapääät syyhyävät ojien kukkia
ja valkoisia kallioita. Ne syttyvät
 ja lomittuvat puutarhoiksi,
vetävät minua syvemmälle paratiisiin
kuin sormea sormukseen, sadetta maakaivoon
Varpaat kaivautuvat veteen omenapuun mekossa
taivas on vain yksi ilme tuosta naurusta.
(*Heräämisen valkea myrsky*, 40.)

Erkka Filanderin aistivoimainen runous korostaa ruumiin, mielen ja luontoympäristön välistä tiivistä vuorovaikutusta. Puhuja kuvaa hurmioitunutta oloaan, kohtaamistaan luonnon kanssa monitulkintaisin metaforin. Maailman riemu tuntuu kantapäissä asti, ja kukat tai kalliot todella maagisesti ”syttyvät” – tai sitten kyse on vain subjektiivisesta innoituksen kokemuksen kuvauksesta. Keho ja ympäristö punoutuvat ja puhuja vajoaa syvemmälle onnelliseen tilaansa, ”paratiisiin”. Toisaalta ”Ruumis on ekstaasin kartasto” – keho itse ohjaa kohti erilaisia mielentiloja. Kaunokirjallisessa teoksessa ympäristön havainnointi suodattuu aina kielen ja puhujan konstruktion läpi, jolloin puhujan kokemusta ja ympäristöä ei voida erottaa toisistaan.

Ihminen on aina suhteessa johonkin tilaan ja ympäristöön kehonsa kautta, ja kunkin meistä maailmasuhde avautuu sen myötä, kuinka hän itse maailmaan sijoittuu ja millaista ruumista kantaa: ruumis määrää ihmisen perspektiivin, joka vaikuttaa myös siihen, millaisena maailma ja itse hänelle näyttäytyvät. Tiloilla sinänsä on myös erilaisia käyttötarkoituksia, kulttuurisia ja myyttisiä kerrostumia. Se, millaisissa ympäristöissä vietämme aikaamme, määrittää identiteettiämme, ja itsellemme tärkeät paikat painautuvat syvälle omaan mentaaliseen karttaamme. Kysymys siitä, kenellä on lupa ja oikeus olla missäkin tilassa, voi olla myös poliittinen. Lisäksi ja etenkin tässä tutkielmassa *tila* on käsite, jolla voidaan kuvata ihmisen parhaillaan vallitsevaa oloa, psyykkistä tai fyysistä tilaa (Nurmi 2009, 1026). Nämä lähtökohdat tilaan tekevät siitä ikuisuusaiheen, joka nivoutuu perustavanlaatuisesti ihmisenä olemiseen.

Myös lukeminen itsessään on liikettä oman maailmamme ja

kirjallisuuden maailman sekä ulkoisen näkemisen ja sisäisen kuvittelun välillä. Kirjallisuudessa kuviteltua tilallista kokemusta välittävät materiaaliset merkit, jotka myös ovat tilallisesti hahmottuva asia (Veivo 2001, 80). Mielenkiinto tilan konseptiin ja sen erilaisiin merkityksiin on ollut aistittavissa useissa viime vuosien suomalaisissa nykyrunoteoksissa esimerkiksi ympäristön, mielentilojen ja runon visuaalisten keinojen välisen suhteen tutkimisena (esim. Vairinen 2015, 2017; Filander 2016), nimettyjen paikkojen, kuten tiettyjen kaupunkien nostamisena teoksen keskiöön (esim. Ala-Hakula 2018; Mehr 2018) ja tekstin materiaalisuuden korostamisena (mm. Salmenniemi 2010; Marjamäki 2010, 2014; Tennilä 2012, 2016; Santanen 2014, 2017 ja Filander 2016). Runous väistämättä käsittelee myös sitä, miten ihminen mieltää ympäristöään omassa yksityisessä kokemuksessaan ja havainnossaan, ja miten kieli välittää ja luo tätä kokemusta (esim. Filander 2013; Blomberg 2019).

Tilallisuus käsitteenä on noussut länsimaissa eri tutkimusalojen huomionkohteeksi jo 1990-luvulla humanistisissa tieteissä tapahtuneen *tilallisen käänteen* jälkeen. Kyseisessä suuntauksessa korostetaan tilan merkitystä ihmiselle eri katsantokannoilta, esimerkiksi yhteisöllisenä, kulttuurisena tai poliittisena (Dustagheer 2013). Käänteen kehitykseen on katsottu vaikuttaneen useiden kehitysvaiheiden Euroopan maaudistuksista 1840-luvulta lähtien, mutta akateemisen alkusysäyksen sille laittoivat muun muassa filosofit Michel Foucault, Henri Lefebvre, Michel de Certeau ja Gaston Bachelard 1960-luvulla (Dustagheer 2013; Guldi 2020.)

1.1 Tutkimusaineisto ja tutkimuskysymykset

Maisterintutkielmassani analysoin Erkkä Filanderin vahvasti romantiikan ajan runoudesta ammentavaa esikoisteosta *Heräämisen valkea myrsky* (2013, jatkossa *Herääminen*) tilallisuuden ja ruumiillisuuden näkökulmista. Se on runoelma, joka jäsentyy hieman kertomuksen tapaan ja luo oman, erityisen sisäisen ympäristönsä, joka vie lukijansa onnelliseen ja kutsuvaan lapsuuden luontomaisemaan ja näyttää puhujan merkityksellisen ja erityisen suhteen tähän ympäristöön, itseensä ja muihin. Teos kuvaa yhden päivän tapahtumia: käyskentelyä pihalla ja puutarhassa, juoksentelua metsässä, kylpemistä puroissa ja juhlintaa ystävien kanssa. Puhujan ruumiillisia ja henkisiä kokemuksia kuvataan rikkaita ja erikoisia metaforia vilisevän, virtaavan puhunnan avulla. Vastaanotossa *Heräämistä* on pidetty esimerkiksi kuvauksena nuoruudesta ja romanttisesta aistien hurmasta (Lehto 2013; Mikkola 2013; Mäkijärvi 2013).

Erkka Filander (s. 1993) on yksi tunnetuimmista suomalaisista nykyrunoilijoista. Hänen teoksensa ovat saaneet verrattain runsaasti huomiota ja tunnustusta. Esikoisteoksellaan hän voitti *Helsingin Sanomien* kirjallisuuspalkinnon ja oli nuorin koskaan kyseisen palkinnon saanut. (*Helsingin Sanomat* 2013; 2017.) Toinen teos *Torso* (2016) taas oli ehdolla Yleisradion Tanssiva karhu -runopalkinnon saajaksi. Nämä teokset muodostavat tätä kirjoittaessa Filanderin kirjallisen päätuotannon ja lisäksi on ilmestynyt *Adoraatio*-vihko (2019). Filander yhdistää tarkkaan harkitussa poetiikassaan modernistisen vapaamittaisen lyriikan romantiikan aihepiireihin ja tyylikeinoiniin ja on maininnut kirjallisiksi esikuvikseen englantilaiset romantikot John Keatsin ja Percy Bysshe Shelleyn (Poesia 2017). Tilallisuus on läsnä myös hänen toisessa teoksessaan *Torsossa*, joka hyödyntää erityisesti materiaalisuutta ja tyhjää tilaa poeettisena keinoina. Filanderin teoksista ei ole aiemmin tehty laajempaa akateemista tutkimusta.¹

Analysoin tutkielmassani sitä, millä tavoin tilallisuus ilmenee teoksessa suhteessa puhujan ruumiiseen ja mieleen eli miten hän kokee maailmaansa *ruumiillisena subjektina*. Lähestyn siis tilaa tutkielmassani yksilöstä käsin, mikä tarkoittaa käytännössä keskittymistä teoksen puhujan (ja lyyrisen sinän) kielen kautta ilmenevään kokemukseen. Tutkielmani käsittelee osin myös sitä, kuinka lukija eläytyy puhujaan – käsite *ruumiillinen subjekti* viittaa siis myös lukijaan.² Lukijalla viitataan tässä nimenomaisessa työssä ajatukseen teoksen vastaanottajasta yleisesti, mutta myös tutkielman tekijään, sillä tulkinta on aina subjektiivista.

Päätutkimuskysymykseni on

- 1) Millaisia tilallis-ruumiillisia kokemuksia teos ilmentää ja luo, ja miten teosta voidaan tulkita tämän perusteella?

Sitä tarkentavat kysymykset:

- 1) Millaisia henkisissä ja ruumiillisissa tiloissa puhuja on?
- 2) Miten puhuja kommunikoi ympäristönsä kanssa ja hahmottaa tilaa spatiaalisesti?
- 3) Miten tilallisuus näkyy teoksensisäisissä jatkuvuuksissa?
- 4) Miten lukija hahmottaa teosta tilan ja kehollisuuden näkökulmista?

¹ Lukuunottamatta esim. Siru Kainulaisen *Runon tuntu* -kirjaa, jossa hän käsittelee lyhyesti *Heräämisen*

² Tämä tarkoittaa tutkimusnäkökulmaa, jossa huomioidaan myös lukijan tuntemukset (ks. esim. Felski 2008; Helle & Hollsten 2016; Kainulainen 2016, 133). Esimerkiksi Rita Felski (2008) on tutkitut kirjallisuutta lukijan ja tekstin välisenä vuorovaikutussuhteena (Kainulainen 2016, 134).

Luen teoksia tarkasti painottaen analyysissäni metaforien monitasoista luonnetta, Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa ja hieman myös kognitiivis-kielitieteellistä näkökulmaa. Kirjallisuus kuroo tekstinulkoista maailmaa lukuisin eri tavoin, kuten viittaamalla lukijalle tuttuihin asioihin ja kokemuksiin, kuten paikkoihin, ruumiillisiin skeemoihin, toisiin teksteihin tai kirjallisuuteen itseensä (ks. esim. Lakoff & Turner 1989, 97–100; Veivo 2001). *Heräämisen* kytkökset kirjalliseen kulttuuriin ja länsimaisessa kulttuurissa tunnetuihin mytologioihin, erityisesti antiikin myytteihin ja kristinuskoon, kulkevatkin mukana tutkielmassani perustelemassa ja tarkentamassa tilallisuuteen liittyviä havaintojani. Lisäksi teos rikkoo tekstin ja lukijan maailmojen välistä rajaa allegorialla, jolla se viittaa itseensä. Tulkintani liikkuu siis jatkuvasti myös allegorisella tasolla, ja teoksen tilallisia piirteitä tarkastellaan tutkielman edetessä metalyyrisinä runoilijan ja lukijan tehtävien sekä heidän välistensä vuorovaikutussuhteiden näkökulmasta.

1.2 Tutkielman eteneminen

Nyt käyn läpi tutkielmani rakenteen ja kerron lisää teoreettisista lähestymistavoistani kohdeteokseen. Jäsennän tilallisuutta tutkielmassani useasta lähtökohdasta, sillä *Herääminen* hyödyntää tilallisuuden ilmiöitä monipuolisesti. Lähestymistapani osoittavat, miten monella tasolla mutta silti johdonmukaisen samankaltaisena tilallisuus ja ruumiillisuus teoksessa toimivat.

Luvussa 2 ”Näkökulmia tilallisuuteen” jäsennän, mihin kaikkeen käsite *tilallisuus* tutkielmassani viittaa, luon katsauksen tilallisuuden käsittelyyn runoudessa ja esittelen tutkielmani filosofista ja teoreettista päälähtökohtaa, Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa sekä teoksen metaforien monitasoisuutta. Painotan työssäni ruumiinfenomenologiaa, sillä sen avulla on mahdollista perustella Filanderin esikoisteoksesta useampia tilallisuuden ilmiöitä, kuten prosessuaalisuutta sekä puhujan nivoutumista ympäristöönsä ja toisiin subjekteihin.

Luvun 3 keskiössä ovat ”Puhujan tila ja katse”. Kyse on siitä, kuinka teoksessa kuvataan puhujan näkemisen tapoja, jotka ovat yhteydessä puhujan henkiseen ja ruumiilliseen olotilaan eli *puhujan tilaan*. Puhujan katseen avulla hahmotetaan myös teoksen puhujan ruumiillista suhdetta itseensä ja toisiin subjekteihin. Merleau-Pontyn (1964/2016) myöhäisfilosofian käsite *kiasma* kattaa laajimmillaan subjektin ja maailman punoutumisen,

mutta käsitteellä on erilaisia osa-alueita. Tulkintani mukaan yksi kiasman osa-alue linkittyy katseeseen ja siihen, kuinka katsominen ja katseen kohteena oleminen risteävät ja ovat osa samaa prosessia (Merleau-Ponty 1964/2016, 562–564; 558–561). Tästä ajatuksesta sovellan oman termini *kiasminen katse*. Lisäksi kirjoitan ekstaattisesta katseesta, joka tarkoittaa sitä, että puhuja katsoo itseään ulkoa päin. Tarkennan sen ideaa luvussa 6.1.2.

Luvussa 4 ”Keho ja sukupuoli” jäsenän sitä, kuinka puhujan sukupuoli ja sen eri ulottuvuudet ilmenevät teoksessa ja millä tavoin lukija samastuu kehollisesti runon puhujaan. Käytän Sara Heinämaan (1996, 156–163) tulkintaa Merleau-Pontyn *tyylin* käsitteestä, joka esittää näkemyksen sukupuolesta avoimena ja dynaamisena. Tyylin käsitettä voidaan pitää olemuksen käsitteen kaltaisena, mutta ero on siinä, että tyyli ei edusta pysyvyyttä (Heinämaa 1996, 108, 156, 159). Siksi tyyli tarjoaa käyttökelpoisen välineen *Heräämisen* puhujan sukupuolen monitulkintaisuuden analyysiin. Jaan sukupuolen tyyliä kolmeen ulottuvuuteen: viitattuun sukupuoleen, lyyriseen kehoon ja myyttien sukupuoleen, jotka kuvastavat ulottuvuuksia, joista tulkinta sukupuolesta luennassa muodostuu.

Käännän näkökulmaa luvussa 5 ”Ympäristö ja spatiaalisuus” puhujasta ja tämän kehosta enemmän kohti teoksen ympäristöä ja spatiaalisuutta. Alaluvussa 5.1 tutkin Merleau-Pontyn (1964/2016) kiasman ja *lihan* käsitteiden avulla, millaista on puhujan vuorovaikutus ympäristönsä kanssa. Tässä luvussa kiasman käsite ymmärretään laajimmassa merkityksessään eli maailman ja subjektin punoutumiseksi, ja runokielen tasolla se tarkoittaa usein personifikaatiota. Alaluvussa 5.2 taas käytän Lakoffin ja Johnsonin kognitiivista metaforateoriaa (1980) ja sen sovelluksia orientaatiometaforien, niiden säännönmukaisuuksien ja merkitysten hahmottamiseen teoksesta.

Lopulta luvussa 6 ”Tilallisuus, jatkuvuus ja allegoria” sovellan Benjamin Hrushovskin viitekehysmallia tilallis-kerronnallisten jatkuvuuksien hahmottamiseen teoksesta. Hrushovski (1984, 12) käsittää metaforan erilaisten viitekehysten hahmottamisena tekstistä. Näiden viitekehysten avulla teoksesta on mahdollista hahmottaa teoksen ”tapahtumien” välisiä jatkuvuuksia eri säkeistöjen välille ja lopulta perustella lisää *puhujan tilaa*. Luvun lopuksi etenen syvemmälle teoksen kirjoittamista ja lukemista käsittelevään allegoriaan, joka sitoo teoksen tiukemmin lukijan maailmaan. Liitän pohdintaan myös Maurice Blanchot’n ajatuksia kuolemasta, runoudesta ja runoilijan ja lukijan tehtävistä.

Kiitän molempia ohjaajia ja Tuomas Taskista työni lukemisesta ja kommentoinnista sen eri vaiheissa ja lisäksi Kristian Blombergia kommenteista, Blanchot-viitteestä sekä *Lyyrisen kehon* käsitteen ideasta, jota olen kehitellyt tutkielmassani omien lukutapojeni ja ruumiinfenomenologisten ideoiden mukaan.

2 Näkökulmia tilallisuuteen

2.1 Tila, paikka ja ympäristö käsitteinä

Käytän tutkielmani kattokäsitteenä tilallisuutta, joka juontuu sanasta *tila*. Tilallisuus kattaa omassa tutkimuksessani *ympäristön, avaruudellisen hahmottamisen* sekä fyysisen ja henkisen olotilan eli *puhujan tilan* käsitteet.

Tila ja tilallisuus ovat käsitteinä erittäin moniulotteisia. Suomen kielen sana *tila* viittaa yksinkertaisimmillaan tiettyyn paikkaan, kohtaan ja sijaan (Nurmi 2009, 1026). *Oxford English Dictionaryn* (2018c) seuraava määritelmä sanasta ”space” on merkitykseltään jotakuinkin sama: ”II. Specific or limited extent: 11. a. An area or extent delimited or determined in some way”. Aikaisemmin suomen sana *tila* on viitannut yleisesti maatalaan ja päätynt merkitsemään myös esimerkiksi tonttia (Nurmi 2009, 1026). Esimerkiksi ruotsin kielen sanaa *till*, joka vastaa kysymyksiin *minne* tai *mihin*, pidetään tila-sanana germaanisena alkumuotona (Häkkinen 2009, 1313). Tila tässä merkityksessään on siis jotakuinkin synonyyminen paikan käsitteelle.³

Lähestyn teoksen paikkoja *ympäristön* käsitteen näkökulmasta, tutkin siis sitä, millaisessa ympäristössä teoksen puhuja liikkuu ja mikä on sen merkitys puhunnassa. Ympäristöllä tarkoitetaan *lähistöä* ja *lähialuetta* eli se on paikan käsitettä laajempi ja kattaa useampia paikkoja. Sana on joko johdettu ympäri-sanasta tai on ”samasta vartalosta muodostetun vanhemman ympäristö-johdoksen variantti” (Nurmi 2009, 1226; Häkkinen 2009, 1538.) Teoksessa keskeinen luontoympäristö on mukana luennassani koko ajan. Erityisesti luvuissa 5 ja 6 tutkin sitä, miten teosympäristö kehollisesti hahmottuu, millaisia merkityksiä se luo ja millainen on puhujan suhde ympäristöön.

Korostan ruumiin fenomenologisesti painottuneessa tutkielmassani näkökulmaa, jonka mukaan tila on aina suhteessa subjektiin ja tämän ruumiiseen. Toiseksi viittaankin tilallisuudella *avaruudelliseen hahmottamiseen* eli subjektin tilan havainnointiin suhteessa itseensä. Tällöin tilaa luonnehtivat liike, suunta, etäisyys sekä ajallinen ulottuvuus (de Certeau 1988, 117; *Oxford English Dictionary* 2018c). Avaruudelliseen hahmottamiseen pohjaava

³ Place: ”5.a. A particular spot or area inhabited or frequented by people; city, a town, a village.”; ”10 A particular part or region of space; a physical locality, a locale, a spot, a location.” Space: ”7. b. Extent or area sufficient for a purpose, action, etc.; room to contain or do something. Also in extended use.” (*Oxford English Dictionary* 2018b; 2018c.) Käytän *Oxford English Dictionary* -sanakirjaa sen tarkkojen ja laadukkaiden sanamäärittelyjen vuoksi.

tilan määritelmä esitetään suomenkielisiä lähteitäni täsmällisemmin *Oxford English Dictionary*ssa jo mainitulla sanalla ”space”, joka lähimmin vastaa suomen kielen sanaa ”tila”, mutta jonka toinen käännös *avaruus* antaa osviittaa sen spatiaalisuuteen liittyvästä toisesta merkityksestä:

II. Denoting area or extension. *General or unlimited extent:

6. Linear distance; interval between two or more points, objects, etc.

9. Continuous, unbounded, or unlimited extent in every direction, without reference to any matter that may be present; this regarded as an attribute of the universe, describable mathematically (in modern science usually conflated with time: cf. space-time n. 1); (as a count noun) a mathematical construct or model of this.

10. The physical expanse which surrounds something; extent in all directions from a given point or object. Frequently with *into* or *in*. (*Oxford English Dictionary*, 2018c.)

Edellä mainittuihin tilan määrittelyihin liittyy ajatus tilasta yleisenä, rajaamattomana alueena. Vahvimmin spatiaalisuuden näkökulma tulee esiin luvussa 5.2, jossa käsittelen teoksessa keskeistä kohoamisen motiivia.⁴

Kolmantena ja tärkeimpänä käsittelen *puhujan tilaa* eli subjektin olotilaa.

Tällöin keskiöön asettuvat puhujan henkinen ja ruumiillinen tila, jotka kietoutuvat toisiinsa. Viimeinen ja tutkielmani kannalta erittäin relevantti tilan määritelmä kuuluu: ”ruumiillinen tai henkinen tila, olotila, vointi, vire, terveydentila – esimerkiksi: ”Potilaan tilassa tapahtui käänne parempaan””. (Nurmi 2009, 1026.) Näin ymmärrettynä tilan määritelmä ei kohdistu vain subjektin havaintoihin ympäristöstään vaan myös subjektiin itseensä, mutta ympäristö ja subjektin tila ovat kuitenkin jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. *Puhujan tila* on läsnä kaikissa analyysiluvuissa, sillä koko teoksen maailma suodattuu puhujan kokemuksen lävitse. Luvussa 3 käsittelen puhujan ekstaasia ja katseen kautta ilmenevää suhdetta itseensä ja toisiin, luvussa 4 hänen sukupuoltaan ja sen tilallisia ulottuvuuksia. Kuudennessa luvussa taas käsittelen puhujan kuoleman ja syntymän välistä rajatilaa ja suhdetta tuonpuoleiseen.

Tilallisuus tarkoittaa siis tutkielmassani

- 1) teoksen sisäistä ympäristöä ja puhujan suhdetta siihen
- 2) liikkeeseen, etäisyyksiin ja suuntiin liittyvää rajaamatonta aluetta, joka ympäröi jotakin tai jotakuta

⁴ Spatiaalisuus liittyy välillisesti myös teoksen tilallis-kerronnalliseen jatkuvuuksiin ja muotoon, joita käsittelen luvussa 6 – siihen, kuinka teoksen eri sivuilla olevat säkeistöt liittyvät palapelimaisesti toisiinsa.

3) puhujan henkis-ruumiillista tilaa

Puhujan kokemus heijastuu myös lukijaan, joka puhujan tavoin käsitetään ruumiillisena subjektina; puhujan konstruktio toimii ikään kuin kirjailijan ja lukijan välisenä viestinviejänä (ks. esim. Veivo 2001, 103). Lähtökohtanani on ruumiinfenomenologinen näkemys tilasta ja ruumiista *elettyinä*, mikä tarkoittaa, että tila on aina suhteessa subjektin tietoisuuteen ja kehoon eikä sitä ole olemassa ilman ruumiillista subjektia, joka tilassa toimii. Tila hahmottuu siis yksilön havainnosta käsin, ja ihmisruumiiseen sidottu havaittajasubjekti on aina itsekin jossakin tilassa ja tilanteessa (Merleau-Ponty 1945/1962, 100-101, Liu 2009, 134–135.)

Huomautan, että juuri esitetyt tilallisuuden määritelmät limittyvät ja kietoutuvat jatkuvasti toisiinsa, eikä niitä voi täydellisesti erottaa toisistaan esimerkiksi niin, että jossakin luvussa olisi kyse ainoastaan puhujan ympäristöstä ja toisessa puhujan henkisestä tilasta. Tilan ja ympäristön havainnointi runossa tapahtuu aina kielen ja sen avulla konstruoidun puhujan kautta.

2.2. Tilallisuus runoudessa

Lukemisessa ainoat tilaan konkreettisesti liittyvät asiat ovat lukijan keho, lukupaikka sekä luettava kirja. Kaikki muu tekstiin liittyvä spatiaalisuus on mielen ja kulttuurin tuotosta, joka syntyy lukijan kognitiossa. (Veivo 2001, 80.) Niinpä myös runojen lukeminen ja tutkiminen tilallisesta näkökulmasta on lähtökohtaisesti abstraktia – runossa tila on suureksi osaksi samalla tavalla kognitiivisesti rakennettu konstruktio kuin esimerkiksi runon puhuja.

Tilallisuus runouden lukemisen näkökulmasta voikin viitata hyvin moneen eri asiaan. Yksi ensimmäisistä tilallisuuteen liittyviä tieteellisiä artikkeleista kirjallisuudentutkimuksessa on Joseph Frankin *Spatial Form in Modern Literature* (1945/1991) jossa Frank liittyy tilallisuuden vahvimmin teosten aikakäsityksen fragmentaarisuuteen ja epälinearisuuteen. Tilalliseen käännteeseen vaikuttanut Gaston Bachelard (1957/2003) taas pohti ja hahmotteli tilallista lukemista 1950-luvulla teoksessaan *Tilan poetiikka*, joka on tilallisuuden klassikko etenkin runoutta käsittelevän filosofian ja esseistiikan raja-alueella. Bachelard käsittelee muun muassa sitä, miten lukija rakentaa kokemaansa yksityistä tilaa runouden, esimerkiksi runokuvien avulla: mihin teos lukijan vie tilan ja paikan kuvauksellaan ja mitä lukiessa tapahtuu, kun lukija päätyy *uneksimaan* runojen äärelle (Bachelard 1957/2003, 97). Tutkiessani Filanderin teosten tilallisuutta tulen itsekin väistämättä näyttäneeksi *minne* ja millaiseen tulkintaan teos minua lukijana ohjaa. Vaikka

tutkiessani tekstiä hyödynnänkin uneksinnan sijaan tarkkaa luentaa, käytän apuvälineenäni myös mielikuvitustani, assosiaatioitani ja kehollisia kokemuksiani.

”Teos sekä luo että olettaa maailman, jossa siinä kuvatut tapahtumat, henkilöt, tunteet ja kokemukset toteutuvat”, kirjoittaa Ulla Salmi (2003, 216) artikkelissaan ”Vuohihirven laidunmailla”. Tämä pohjaa ihmisen ontologiselle oletukselle siitä, että oleva sijoittuu aina jonnekin (Salmi 2003, 216, 222). Kaunokirjallisuus kutsuu aina esiin myös tekstin ulkoista maailmaa: Charles Baudelairen *Pahan kukat* (1857/2011) hahmotteli 1800-luvun puolivälissä modernia kaupunkielämää, sen kivulaisuutta ja kauneudentavoittelua pariisilaisen flanöörin aistein, romantikot kuvasivat aikaansa, ihmistä ja taidetta luonnon avulla. Myös kirjallisuudentutkimus on usein keskittynyt siihen, mihin kaunokirjallinen teksti *sijoittuu* eli millainen on sen miljöö tai ympäristö, ja millaisia tulkintoja se avaa esimerkiksi paikkoihin liittyvien kulttuuristen ja sosiaalisten kerrostumien kautta (esim. Salmela 2006; Ameel 2014; 2017; Ameel & Kankkunen 2017; Finch 2011, 2016, Kurikka 2019). Kirjallisuudentutkijat ovat tarkastelleet tilallisuuden yhteydessä myös sitä, kuinka kieli luo oman maailmansa ja tämänhetkisyytensä esimerkiksi deiktisillä ilmauksilla (esim. Veivo 2001; Bruhn 2005).

Runoudessa miljöön esittäminen näkyy hieman proosasta poikkeavalla tavalla, sillä nykyrunoteos ei edellytä vaan usein jopa väistää kerronnallisuutta eikä täten edellytä myöskään teoksen suoraa viittaamista mihinkään paikkaan. Näin lukija on vapaampi muodostamaan käsityksen siitä, missä teos *tapahtuu* tai onko sille ylipäänsä mahdollista muodostaa mitään muuta miljööä kuin kieli itse. Filanderin teos käyttää hyväkseen myös kerronnallisia piirteitä, jotka näkyvät esimerkiksi sen yhtenäisessä miljöössä. Vaikka tilan ja paikan ulottuvuudet ovat Filanderin teoksissa olennaisia, ne eivät sijoitu suoraan mihinkään aktuaaliseen paikkaan, kuten vaikkapa tiettyyn kaupunkiin.⁵ Lukija kuitenkin pyrkii konstruoimaan teokselle näyttämöä lukemansa ja tietämänsä pohjalta. Runoteoksen kohdalla tämä näyttämö on vahvasti sidoksissa esimerkiksi teoksen kuvastoon: siihen, millaisia paikkoja ja tiloja teoksessa mainitaan, mikä puhujan suhde niihin ja miten ne puhunnan kautta suodattuvat.

Suomalaisista tutkijoista Harri Veivo on tutkinut tilaa kirjallisuudessa semioottisesta näkökulmasta; hän kehittää Charles S. Peirsen semiotiikan ja Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian kautta teoriaa siitä, miten tilan representaatio syntyy

⁵ Tosin on tiedossa, että Filander on ainakin toisen teoksensa *Torson* kirjoitusaikoina viettänyt kausia Roomassa, mihin myös teoksen arkkitehtuuriin, veisto- ja maalaustaiteeseen kytkeytynyt kuvasto osin viittaa (esim. Tanskanen 2017; Kytöharju 2014).

kaunokirjallisuudessa, ja päätyy useisiin havaintoihin lukijan ja tämän kehollisen ja kulttuurisen tietämyksen, reaali maailman ja tekstin välisistä vuorovaikutussuhteista, joita semioottiset merkit ohjaavat. Tilan representaatio näyttäytyy lukijan kehollisen olemassaolon, *eletyn tilan* ja kulttuuristen mallien suhteena tekstiin. (Veivo 2001.) Tarkastelenkin *Heräämisen* tilallisuuden ilmiöitä tietoisena niiden suhteesta lukijan maailmaan. Tästä selkein esimerkki on teoksen itseensä viittaava allegoria, mutta myös teoksessa kuvatut keholliset kokemukset, ympäristön kuvaus ja intertekstuaaliset viittaukset, jotka lukija tunnistaa.

Erityisesti runoudentutkimuksen alueella tilallisuudella voidaan viitata myös tekstin visuaalisuuteen ja materiaalisuuteen, joka säätelee lukukokemusta. Esimerkiksi W.J.T. Mitchell (1980, Veivon 2001, 18 mukaan) esittää, että tekstit ovat aina sekä kielellisiä että visuaalisia.⁶ Teksti on myös näkyvä entiteetti, joka operoi sekä ulkoisen näkemisen että sisäisen kuvittelun ja kehollisen samastumisen alueilla.⁷

Oman työni näkökulma tilallisuuteen on ruumiinfenomenologinen. Käytännössä tutkin teoksen monella tasolla avautuvia metaforia, jotka muodostavat teoksen puhujan ja hänen maailmansa, liittäen niitä ruumiinfenomenologian käsitteisiin ja länsimaisiin myytteihin ja kirjallisuusviittauksiin. Suomalaisen runouden kentällä fenomenologista tilallisuuteen kietoutuvaa opinnäytetasoista tutkimusta on tehnyt esimerkiksi Annukka Immonen pro gradussaan ”*Minä joka en surutonta hetkeä muista, palan keinun ja laulan*” – subjektin suhde maailmaan Sirkka Turkan runokokoelmassa *Vaikka on kesä* (2013). Immonen lähestyy teosta kognitioanalyttisestä ja ruumiinfenomenologian näkökulmasta. Myös hänen analyysinsä keskiössä on puhujan käsittäminen lukijan konstruoimana subjektina. Sen lisäksi hän analysoi puhujan kognitiivisia toimintoja. (Immonen 2013, 2, 4, 40.) Vaikka käytän luennassani kognitiivista metaforateoriaa, rajaan muun kognitiotieteelliseen näkökulman ulos epärelevanttina tutkimuskysymysteni kannalta.

2.3 Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiasta

Tutkielmani kolmen ensimmäisen analyysiluvun eli lukujen 3, 4 ja 5 tulkinnan apuvälineenä on Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologia, sillä sekä tilan että (ruumiillisen) kokemisen kysymykset ovat tutkimukseni keskiössä. Filanderin teoksissa tilallisuus ilmenee

⁶ Runouden tilallisuutta sen visuaalisuuden lähtökohdista on tutkinut esimerkiksi kirjallisuudentutkija Alan Prohm artikkelissaan *Resources for a Poetics in Visual Poetry* (2005).

⁷ Erityisesti luvut 4.2 ja 6.

muun muassa subjektien, kuten puhujan ja lyyrisen sinän omissa henkis-ruumiillisissa tiloissa ja siinä, kuinka niiden subjektit ruumiinsa kautta suuntautuvat teosten ympäristöihin. Teokset vilisevät ruumiillisia kielikuvia, jotka ehdottavat ja mahdollistavat lukijalle monia erilaisia tapoja hahmottaa niiden maailmaa.

Merleau-Ponty oli vuosina 1908–1961 elänyt ranskalainen filosofi, joka perusti filosofisia ajatuksiaan muun muassa Edmund Husserlin fenomenologialle ja jalosti niitä eteenpäin esimerkiksi hahmopsykologisin näkökulmin (esim. Hacklin, Hotanen & Yli-Tepsa, 2011/2014). Fenomenologia on sekä historiallinen filosofian liike että tieteenfilosofian suuntaus, jota tutkii ihmisen kokemusta eli sitä, miten maailma ilmenee ihmisyksilölle tämän tajunnassa (Smith 2003/2013). Fenomenologia voi siis tutkia vaikkapa yksilöiden havaintoja, tunteita, ajatuksia, haluja ja toimintaa (Merleau-Ponty, 1945/1962; Smith 2003/2013). Merleau-Pontyn filosofia on ollut avainasemassa lukuisten eri alojen tilallisuuteen liittyvässä tutkimuksessa, myös kirjallisuudentutkimuksessa, vaikka tila ei olekaan hänen teostensa pääaihe. Suomessa filosofin ruumiinfenomenologiaa on soveltanut kirjallisuudentutkimukseen esimerkiksi Harri Veivo väitöskirjassaan *The Written Space* (2001).

Merleau-Pontya kiinnostivat havaitsemisen kysymykset sekä maailman ja subjektin suhde (esim. Hacklin, Hotanen & Yli-Tepsa, 2011/2014). Hänen mukaansa fenomenologia on tiedettä, jonka päämääränä on saattaa ihminen ja maailma mahdollisimman suoraan vuorovaikutukseen toistensa kanssa (Merleau-Ponty, 1945/1962, vii). Ihmisenä oleminen on *intentionaalista* eli kokonaisvaltaisesti maailmaa kohti suuntautuvaa Merleau-Ponty 1945/1962, xvii–xviii; 1964/2016, 559). Kenenkään havainnot eivätkä siten myöskään ajatukset tai teot ole erillään maailmasta vaan ihminen on osa maailman kokonaisuutta havaintoineen (Merleau-Ponty 1945/1962, xvii–xviii; 1964/2016, 559.)

Merleau-Pontyn teorioiden taustalla olevan husserlilaisen fenomenologian avainkäsite ja -metodi on reduktio, joka viittaa lyhyesti sanottuna ihmettelemiseen maailman tarkastelutapana (Hacklin, Hotanen & Yli-Tepsa, 2011/2014). Sen tavoite on tutkia, millä tavalla ympäröivä maailma näyttäytyy ihmiselle, kun ennakko-oletukset ja konventionaaliset tarkastelu- ja ajattelutavat jätetään sivuun eli *sulkeistetaan* ja aletaan tarkastella filosofisesti sitä, kuinka asiat subjektille todellistuvat hänen kokemuksessaan (Heinämaa 1996, 71; Tieteen termipankki 2019). Myös *Heräämisen* sisäinen maailma tuntuu nostavan esiin eräänlaista puhujan kautta välittyvää, ympäristöön ja omaan henkis-ruumiillisen tilaan kietoutunutta ihmettelyä. Fiktiivisen tekstin ollessa kyseessä otan myös itse lukutapaani ja asenteeseeni vapauksia reaali maailman lainalaisuuksista mielikuvituksen avulla.

Merleau-Ponty näki ihmisen toimivan maailmassa ensisijaisesti *ruumiillisena subjektina*. Ruumis ja mieli ovat kuitenkin moniselitteisesti toisiinsa liittyviä, eivät erillisiä entiteettejä, kuten Merleau-Pontyn laajalti kritisoima kartesiolainen dualismi oletti (Merleau-Ponty 2001/2012, 60–61; Hacklin, Hotanen & Yli-Tepsa, 2011/2014.) Ihminen osaa esimerkiksi toimia maailmassa ja tilassa muun muassa ruumiillisen tietonsa pohjalta jo ennen kuin muodostaa tietoista käsitystä siitä tai reflektoi omaa kokemustaan (esim. Merleau-Ponty 2001/2012, 63–64). Myös havaitseminen on ensi kädessä ruumiillista ja subjektin perspektiiviin sidottua (Merleau-Ponty 1945/1962, 203).

Kuten olen todennut, tutkimuksessani ymmärrän myös *Heräämisen* puhujan kielellisesti konstruoituna ruumiillisena subjektina. Fenomenologisen lähestymistavan mukaisesti tämä tarkoittaa hahmoa, joka runoteosten sisäisessä maailmassa havainnoi, tuntee ja ajattelee.⁸ Lukija herättää puhujan omalla luennallaan eloon, hän käsittää tämän kokemusta, koska on ruumiillinen subjekti itsekkin: hän hyödyntää kaunokirjallisuutta lukiessaan maailmassa ja omassa ruumiissaan olemisen kokemuksia ja niihin liittyvää tietoa (esim. Lakoff & Turner 1989; 97–100; Veivo 2001, 62, 83). Teoksen tulkintaan liittyy siis aina tiettyä samastumista teoksen sisäisen maailman subjektiin eli kertojaan tai puhujaan.

Puhujan näkeminen ruumiillisena subjektina ei tarkoita, että tutkisin vain subjektin ruumiillisuutta, vaan yhtä tärkeäksi muodostuvat puhujan henkinen tila ja lopulta myös eräänlainen henkisyys – käsitteeni *puhujan tila* kuvaa tätä puhujan ruumiillis-henkistä kokonaisuutta. Lopulta runoudessa on kyse kielestä, joka yhdistää tekstissä esiintyvien subjektien ruumiin ja hengen ikään kuin samaksi, tuo ne lukijan ulottuville yhtäaikaaisesti. *Heräämisessä* metaforinen kieli välittää puhujan havaintokokemusta, joka muodostaa teoksen maailman ja todellisuuden: erikoiset, monella tasolla aukeavat metaforat ovat tuo maailma, jonka lukija konstruoi kielen ja tulkintaan liittyvän kognition kautta. Liikun analyysissäni pääosin runojen fiktiivisessä maailmassa, mutta jo lukeminen itsessään on jatkuvaa liikettä tekstin maailman ja aktuaalisen maailman välillä – lukija kohtaa tekstin aina omista tiedoistaan ja taustastaan käsin.

Tärkeäksi tutkielmassa nousee etenkin Merleau-Pontyn (1964/2016) *kiasman* käsite, joka laajimmassa merkityksessään tarkoittaa maailman ja subjektin yhteenkietoutumista, ja siihen liittyy erilaisten subjekti-objekti -suhteiden horjuttaminen. (Merleau-Ponty 1964/2016; 214–215; Hacklin, Hotanen & Yli-Tepsa, 2014).

⁸ Subjektin määritelmä: ”9. A being (or †power) that thinks, knows, or perceives (more fully conscious subject, thinking subject); the conscious mind, esp. as opposed to any objects external to it. In later use also more broadly: the person or self considered as a conscious agent (*Oxford English Dictionary* 2018d).

Kiasmalla on useita eri ulottuvuuksia, joita kuitenkin yhdistää juuri eri entiteettien toisiinsa punoutuminen. Sanan juuret ovat muinaiskreikassa ja -latinassa, ja sillä tarkoitetaan ”risteyskohtaa” (*Oxford English Dictionary* 2019a).⁹ Biologiassa kiasmalla viitataan kohtaan, jossa vastinkromosomit liittyvät toisiinsa meioosissa, ja anatomiaa se tarkoittaa hermojen risteyskohtaa (*Oxford English Dictionary* 2020a).

2.4 Metaforien monet tasot

Nyt esittelen lähestymistapaani *Heräämisen* metaforiin, joista teos ja puhujan kokemusmaailma koostuvat ja aloitan samalla siirtymisen kohti teoksen analyysia ja puhujan teoksensisäistä ympäristöä.

Heräämisen puhuja on jotakuinkin keskeislyyrinen, romantiikan ajan kirjallisuudesta vaikutteita saanut subjekti¹⁰, joka tuo runoelmassa havaintojaan ja kokemustaan esiin kuvailemalla yhden päivän tapahtumia. Teos hahmottuu puhujan kautta – hän nousee tarinan välittäjäksi, kokijaksi ja näkijäksi, mutta antaa myös koko ulkoisen maailmansa vaikuttaa itseensä vahvasti:

Heräämisen valkean myrskyn annoin kulkea ylitseni.
Otsan hetkittäin läikkyvä aurinkokello
on puhdas varjosta
ja nyt kaikki raunioni riisuutuvat,
sängyn kupoli vielä puolillaan unta.
Verhojen avoimen pihan annoin kulkea ylitseni.
Äkkiä talo pullollaan minua.
(*Herääminen*, 7.)

Filanderin esikoisteoksessa näkyy romantiikan ajan lyriikasta tuttu piirre, jossa pyritään kuvaamaan puhujaa mahdollisimman autenttisen oloisesti jossakin tilanteessa: *Heräämisen* ensisäkeet ja säkeistöt vievät lukijan hyvin konkreettisesti tilaan ja tilanteeseen, jossa puhuja

⁹ ”Chiasmus Etymology: modern Latin: < Greek *χιασμός* crossing, diagonal arrangement, especially of clauses of a sentence” (*Oxford English Dictionary* 2019a).

¹⁰ Yksilön kokemus nousi valokeilaan vasta romantiikan ajan runoudessa keskeislyriikan myötä. Romantiikassa puhuja myös alettiin usein samastaa runoilijaan (esim. Day 1996, 3). Tätä ennen runon puhujan katsottiin aina edustavan jotain yleispätevää tunnetta tai tilannetta runon henkilökohtaisesta otteesta huolimatta (Haapala & Seutu 2013, 237). Puhujan nouseminen keskiöön oli tyypillistä kaikille romantikoille. Esimerkiksi Percy Bysshe Shelleyn runoissa puhuja usein kutsuu luonnonvoimia avukseen. (Wolosky 2001, 116–118.) Näistä tunnetuimpia esimerkkejä on *Ode To The West Wind* (1820), josta *Herääminen* myös muistuttaa: myrsky ja tuuli ovat samankaltaisia luonnonvoimia, jotka puhuja runoissa kohtaa ja joiden avulla hän toimii.

herää jostakin huoneesta, jossakin sängyssä, ja päätyy katselemaan ikkunoista ja lopulta ulos talosta, minkä jälkeen miljöö laajentuu pian kesäaamuksi ja aukioksi (*Herääminen*, 7).¹¹ Kieli tuo tilaan ja aikaan kuitenkin myös häilyvyyttä: ensimmäisessä säkeistössä mainitaan jo mennyt ”myrsky” sekä ”verhojen avoin piha”, joka voi liittyä joko verhoihin metaforana (piiloutuminen ja pihaan yhdistyvä näkyvyys, ”avoin” yhdistetään) tai pihaan konkreettisesti.

Puhunnan subjektiivisuus korostuu etenkin siteeratun kohdan viimeisessä säkeessä, sillä puhuja näkee ja tuntee itsensä kaikkialla ympäristössään: ”Äkkiä talo pullollaan minua.” Samalla hän kuitenkin antaa ulkoisen maailman ”kulkea ylitseen”. Deiktiset ilmaukset ”nyt” ja ”äkkiä” lisäävät tämänhetkisyuden tuntua. Sävy on rauhallinen: jokaisessa säkeessä on vain yksi uusi informaatio, ja ensimmäisen ja kuudennen säkeen välinen rytmisen toisto rinnastaa erilaiset tilat ja tilanteet toisiinsa yläpuolisuuden kautta.

Heräämisen ensimmäinen kohta sijoittuu siis taloon. Esimerkiksi tilan filosofi Gaston Bachelardille talo edustaa eräänlaista turvapaikkaa, jotakin kotoista. Talo on turvallinen sisätila ja ”ensimmäinen kaikkeutemme”(Bachelard, 1957/2003, 81, 75). Ranskan kielen sana *maison* viittaa sekä kotiin että taloon, joten Bachelard liittää taloon aina myös kodin merkityksen, jonka konnotaatio aktivoituu myös *Heräämisen* aloitussäkeissä – puhuja liikkuu tulkintani mukaan metaforien konkreettisella tasolla lapsuudenkotinsa maisemissa. Talo on paikka, jossa uneksinta mahdollistuu, ja se herättää kauniita muistoja esimerkiksi lapsuudesta. (Bachelard 1957/2003, 77–79). *Heräämisen* alussa runon puhuja kokeekin metaforisesti kuin toisen syntymisen, ja talo tai *koti*, jossa hän uneksii, on tässä metamorfoosissa hänen ensimmäinen maailmansa. Lisäksi useasti teoksen kuvastossa toistuva talo on pitkään tunnettu lyriikassa minuuden symbolina.

Kuten tästä käy ilmi, teos tulvii metaforia, joita on mahdollista tulkita lukuisilla tavoilla. Kohdatessaan oudon ilmauksen lukijalla on kaksi vaihtoehtoa: hyväksyä maailma, josta kerrotaan, sellaisenaan omine outoine lakeineen, tai tulkita se metaforan esiin kutsumien, konnotatiivisten merkitysten kautta. *Heräämisen* alussa puhujan kuvataan olevan kirjaimellisesti, mutta myös kuvainnollisesti puoliksi unessa, ikään kuin vielä tietämätön tulevasta: ”sängyn kupoli vielä puolillaan unta” (*Herääminen*, 7). Tämä asettaa lukemiselle

¹¹ Myös esimerkiksi englantilaisen romantiikan ajan runoilijan John Keatsin runoudessa puhujan kokemuksen on nähty välittyvän samanaikaisena ”kuin kieli tapahtuu” – kieltä itseään ei siis voi erottaa runon ”tapahtumista” tai puhujan kokemuksesta (Niemi-Pynttari 2008a).

ja puhujan havainnoille tietyt kehykset, sillä unen ja valveen välitila hämärtää puhujan tajuntaa ja lisää tilaa mielikuvitukselle.^{12 13}

Keskeistä omassa kielikuvien tulkinnassani sekä Filanderin runoteoksia analysoidessa on huomio siitä, että metafora mahdollistaa sekä kirjaimellisen että kuvaannollisten merkitysten rinnakkaiselon. Paul Werth (1999, 317) kutsuu tällaista näkemystä käsitteellä *double scope*; yhdessä kirjaimellinen ja metaforinen merkitys luovat tavallaan uuden tason luentaan. Myös Viikari (2009, 81) viittaa William K. Wimsattin (1966, 67) huomioon siitä, että modernistisen runon metafora usein sekoittaa keskenään ensi- ja toissijaisen merkityksen, kirjaimellisen tai kuvallisen sekä metaforisen. Teos on täynnä metaforisia ilmauksia, joita on mahdollista lukea konkreettisina eli puhujan perspektiiviä ja paikkaa ilmaisevina kuvina, tai puhtaasti kuvainnollisina, konnotatiivisia merkityksiä esiinkutsuvina. Tutkielmassani lisään tähän usein vielä myyttisen tason, joka aukenee teoksen kulttuurisia viittauksia tutkimalla – tässä mielessä omassa luennassani on kyse ”triple scopesta”. Esimerkiksi teoksen alun ja luontoympäristön voi myyttisellä tasolla rinnastaa luomiskertomukseen, jossa runoelman puhuja uinuu paratiisissa, mutta hiljalleen saa ymmärryksen ja uudelleensyntymän, joka tuokin valon, näkemisen ja autuuden eikä karkotusta. Monitasoiset metaforat ovat yksi teoksen elementti, joka tuo lukukokemukseen häilyvyyttä ja eri merkitysten kietoutumista toisiinsa.

Puhuja toteaa avaussäkeessä ylitseen kulkeneen säätilan, joka myllää ja sekoittaa kaiken. Myrsky on teoksen sisäisessä luontoympäristössä sattuva konkreettinen tapahtuma, johon teoksessa viitataan useasti, mutta se voi metaforisesti viitata myös elämän tapahtumiin, jotka sattuvat tiheällä aikavälillä, kuin aalto pyyhkäisisi – kaikki käy siis nopeasti. Erityisesti nuoruuden tematiikkaa korostavassa luennassa myrskyn voi nähdä muutoksen metaforana, johon liittyy nyt ”herääminen”, uusi, silmät avaava ymmärrys tai uudenlainen olo, kun taas puoliksi unessa oleminen viittaa tietämättömyyteen ja viattomuuteen. Puhuja mainitsee myös *riisuutuvat raunionsa*, mikä viittaa siihen, että vanhasta, myrskyn runtelemasta minuudesta on jäljellä vain hajanaisia osasia. Vielä jotakin uutta paljastuu, tulee näkyviin näissä minuuden rippeissä.

¹² Uni on myös symboli kuolemalle, joten siitä aukeaa toinen mahdollinen tulkintalinja, joka nojaa metaforan vakiintuneisiin merkityksiin. Puhujan mahdollista kuolemaa, syntymää ja niiden merkityksiä teoksessa käsitellen erityisesti luvussa 6.

¹³ Keatsin oodien puhujat ovat myös usein tällaisessa puoliksi unen tilassa: ”Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music: – do I wake or sleep?”, ”Surely I dreamt to-day, or did I see / the winged Psyche with awaken’d eyes?” (Keats 1819/1899b, 146; Keats 1819/1899c, 143).

Heräämisen poetiikka muodostaakin persoonallisia uusia ilmauksia yhdistämällä vakiintuneita symboleja toisiinsa niitä muunnellen. Teosnimessäkin on kyse kimpumetaforasta: heräämisellä on *valkea myrsky*, mutta heräämisellä itselläänkin on muitakin kuin konkreettinen merkityksensä, kuten tietämiseen ja syntymiseen liittyvät merkitykset. Valkeus taas yhdistyy perinteisesti esimerkiksi puhtauteen ja viattomuuteen: ”heräämisen valkeassa myrskyssä” on kyse jostakin, joka sekoittaa ja murtaa kaiken vanhan ja luo uutta, mutta on kuitenkin jollain tapaa puhtoista ja ideaalista.¹⁴

Lähtökohtani on siis, että *Heräämisen* puhujan kokemus ja tilallisuus muodostuvat kielessä kielikuvista, pääosin metaforista, joilla on useita tulkintatapoja. Seuraavaksi hahmotan lisää tätä kokemusta ja tilallisuuden eri ulottuvuuksia teoksessa. Aloitan *puhujan tilasta* ja katseesta.

¹⁴ Palaan teosnimen metaforaan uudelleen luvussa 6, jossa käsittelem teosta jatkuvuuksien näkökulmasta.

3 Puhujan tila ja katse

Heräämisen puhuja hahmottaa omaa pientä maailmaansa ja suhdettaan siihen erityisesti katseensa avulla. Nyt tutkin *Heräämisessä* ilmeneviä katsomisen tapoja, jotka liittyvät siihen, miten puhuja näkee teoksessa esiintyvän lyyrisen sinän sekä itsensä. Katsomisen tavat ovat tiivisti yhteydessä *puhujan tilaan*.

3.1 Kiasminen katse

Puhujan itsensä lisäksi runoteoksessa esiintyy jonkinlainen toinen, jonka kanssa hän kokee asioita ja jota hän myös toisinaan puhuttelee. Käytän tästä hahmosta termiä *lyyrinen sinä* tai *sinä*. Puhujasta olisi oikeastaan mahdotonta kirjoittaa ilman lyyristä sinää, niin tiiviisti tämä kietoutuu koko teoksen puhuntaan.¹⁵ Ensi kerran sinä ilmestyy kuvaan runoelman neljännen säkeistön lopussa kuin varkain, toisaalta kuin olisi aina ollut siinä:

Hedelmäpuu paljasti hääjuhlansa, halusin
painaa kasvoni takkuiseen mylvivään päivänvaloon,
silmluomien nuotiotanssiin
ja sinä ulvoit auringon lakipisteen tunnelissa
(*Herääminen*, 8).

Viimeisten kolmen säkeen kielikuvia yhdistävät valo ja näkeminen, mitä edustavat myös aiemmin mainitut ikkunat (*Herääminen*, 7). Auringon ollessa lakipisteessään on keskipäivä, valoisin aika päivästä.¹⁶ Valo tulvii elinvoimaa, merkityksen potentiaalia, jonka näkemisen teko laittaa käytäntöön. Esimerkiksi *Raamatun* luomiskertomuksessa valo edustaa elämää. Myös teosnimen sana *valkeus* on tuttu vanhasta Raamatun suomennoksesta ja liittyy sen sävylytään vahvemmin tähän kontekstiin.¹⁷ Puhuja tahtoo ikään kuin punoutua ympäristöön: *päivänvaloon kasvonsa painaminen* on hyvin konkreettinen ja ruumiillinen metafora, mutta

¹⁵ Teoksessa esiintyvät myös ”me” ja ”te” – ”ystävät” sekä ”he”, joilla on samankaltaisia häilyviä ominaisuuksia kuin lyyrisellä sinällä, mutta jätän nämä vähemmälle huomiolle rajauksen vuoksi.

¹⁶ Keskipäivän kehykseen yhdistyvät myös säkeet ”Otsan hetkittäin läikkyvä aurinkokello/on puhdas varjosta”, jossa ajankulun ja aurinkoisen sään viitekehukset sekoittuvat: otsan kuvataan mittaavan aikaa, mitä se tavallaan konkreettisesti tekeekin, kun ihminen vanhetessaan uurtuu (*Herääminen*, 7).

” ”Ja Jumala sanoi: ’Tulkoon valkeus’. Ja valkeus tuli. Ja Jumala näki, että valkeus oli hyvä; ja Jumala erotti valkeuden pimeydestä.” (1.Moos. 1:3–4 [1933/1938].) Vrt. ”Jumala sanoi: ’Tulkoon valo!’ Ja valo tuli. Jumala näki, että valo oli hyvä. Jumala erotti valon pimeydestä, –.” (1.Moos. 1:3–4 [1992].)

täysin konkreettisenä myös mahdoton, sillä valo ei ole ainetta, johon voisi painautua. Kyse on siis valoon hakeutumisesta niin konkreettisesti kuin metaforisestikin. ”[S]ilmäluomien nuotiotanssi” korostaa sitä, että puhuja näkee näkyjä tai uneksii: metafora voidaan lukea konkreettisesti silmien liikkeenä, sillä rem-nessa ihmisen silmäluomet liikkuvat.

Ilmauksessa ”halusin / painaa kasvoni takkuiseen mylvivään päivänvaloon” *takkuinen* ja *mylvivä* hämärtävät merkitystä ja ohjaavat sen suuremmin myyttiselle tasolle. Mylvintä on härkien tuottamaa ääntä ja ohjaa yhdistämään *takkuisen* härän turkkiin. Härkä on ollut useissa muinaisissa kulttuureissa merkittävä symboli, ja esimerkiksi useissa antiikin Kreikan mytologioissa se kuvastaakin aurinkoa, miehistä elinvoimaa ja hedelmällisyyttä (esim. Castrén 2011, 28).¹⁸ Säkeistö tuo mieleen muun muassa pronssikauden Kreetan minolaisen kulttuurin härkärituaalit. Arvoitukselliseen ilmaukseen ”sinä ulvoit auringon lakipisteen tunnelissa” voi löytää yhden avaimen pyhistä luolista ja kukkuloiden huipuille sijoittuneista kulttipaikoista, joissa palvottiin eri jumalia. Niinpä ”tunneli” edustaisi luolaa ja ”auringon lakipiste” kukkulaa. ”[N]uotiotanssi” yhdistyy lisäksi shamanistisiin menoihin ja hurmoksen tavoitteluun, mikä sopii yhteen sen kanssa, että palvontamenoihin on arveltu liittyneen myös jonkinlaisia tulijuhlia (Ancient Greece.org 2019; Aegean Prehistoric Archaeology 2019.) Puhuja voi siis olla keskellä jonkinlaista uhrirituaalia ja tahtoa katseellaan sulautua härkäjumaluuteen.¹⁹ ”Ulvova” lyyrinen sinä on tässä tulkinnassa osana näitä palvontamenoja, sillä täysin tässä maailmassa ei vaikuta hänkään olevan.

Puhujan suhde lyyriseen sinään kytkeytyy tiukasti siihen, kuinka puhuja hänet näkee: ”sinä ulvoit auringon lakipisteen tunnelissa” on ensimmäinen vihje, joka hänestä annetaan. Teoksessa sinä näyttäytyy puhujalle ystävänä, mutta myös eräänlaisena mentorina, jopa profeetallisena hahmona:

Hallitsimme toisiamme
sinulla profeetan lapsisilmät, minulla nuoruus
joka maistui suussa röyhkeältä kuin painisi,
poimisi painimalla enkeleitä pensaista.

¹⁸ Antiikkiin viittailu oli tavanomaista myös englantilaisessa romantiikan ajan runoudessa ja erityisesti Keatsilla toistuvaa ja lisäksi hyvin suoraa. Esimerkkejä Keatsin tuotannosta: ”Ode on a Grecian Urn” – kreikkalainen uurna, ”Ode to Apollo” – roomalaisten Apollo, valon ja auringon jumala, ”Ode to Psyche” – Psyche, kreikkalaisten sielun jumala ja Eroksen vaimo, ”Endymion”, Zeuksen pojanpoika ja jumalatar Selene (runossa Cynthia) rakastaja. (Keats 1820/1996; Keats 1848/1899; Keats 1819/1899c; Keats 1818/1899.)

¹⁹ Teoksen myyttisessä kontekstissa säkeistö voi viitata myös viinin ja ekstaasin jumala Dionysokseen ja häntä palvoneiden mainadien riitteihin: härkä oli Dionysoksen yksi epiteetti, ja tarujen mukaan mainadit kiipesivät palvontamenoissaan vuorille tanssimaan soihujen valossa sekä uhrasivat eläimiä, myös härkiä (esim. Euripides 32–34, 44, 50; Theoi Greek Mythology 2020).

(Herääminen, 8).

Puhuja saa yhteyden lyyriseen sinään katsomalla tämän ”lapsisilmä”. Peilimäinen toisto toisessa säkeessä rinnastaa puhujan ja lyyrisen sinän ominaisuudet samanarvoisiksi: ”Sinulla profeetan lapsisilmät, minulla nuoruus.”

Merleau-Pontyn käsite *kiasma* kuvaa moninaisesti eri ulottuvuuksissaan maailman ja subjektin kietoutumista toisiinsa. Merleau-Ponty (1964/2016, 561) kirjoittaa jälkituotannossaan aistien käännettävyydestä, joka on tulkintani mukaan yksi kiasman osa-alue ja tarkoittaa jonkin aistin, tässä tapauksessa katseen, aukenemista kahden subjektin välillä molempiin suuntiin. Kaikki näkevä on aina myös itse näkyvää, ja tällä tavoin näkevä ja näkyvä kommunikoivat toistensa kanssa. Samalla kun katson jotakin tai jotakuta, on aina mahdollisuus, että tulen itse katsotuksi. Näin aistiva subjekti on aina osa myös toisen aistivan subjektin maailmaa ja myös saa katsomansa ihmisen tai asian piirteitä. (Merleau-Ponty 1964/2016, 562–564; 558–561.) Kutsun tätä ilmiötä Merleau-Pontyn filosofian hengessä *kiasmiseksi katseeksi*. Kun runon puhuja katsoo sinän silmiä, ne paljastavat jotain siitä, miten niiden käyttäjä maailmaa katsoo: hänellä on ”profeetan lapsisilmät”.

Profeetaksi kutsutaan henkilöä, joka ennustaa tulevaisuutta ja uskoo välittävänsä jumalan tahtoa toisille ihmisille. Näkemisen tietämiseen liittyvä merkitys kytkeytyy myös intuitioon ja aistien välittömyyteen: sinä näkee tulevaan, hän näkee enemmän kuin muut, mutta painiminen ja leikkisä ilmaus ”lapsisilmät” viittaavat myös iloon, viattomuuteen ja kykyyn ihmetellä. Puhuja tulee näkyvänä osaksi myös sinän hurmoksellista maailmaa ja voi saada itselleen tämän profeetankatseen puhuteltavaa havainnoimalla ja hänet kohtaamalla – kiasminen katse tulee lähelle samastumisen ja empatian kokemuksia tyhjentyttä kuitenkin niihin.

Profeetallisuus yhdistyy myös kapinan ja tiedon viitekehyksiin. Valoon ja kirkkauteen liittyy toisaalta selkeästi näkemistä ja tietämistä, mutta kirkkaudella on myös toinen puoli, sokaistuminen. Profeetaksi itsensä kokeva ihminen voikin esiintyä toisten silmissä hourailevana, sillä hän toimii todennäköisesti myös mielikuvituksensa ohjaama.²⁰ Koskaan ei voikaan olla täysin varma siitä, mitä teoksen puhuja varsinaisesti näkee ja mitä hän *kuvittelee* näkevänsä tai millaisena maailma hänelle näyttäytyy. Teoksessa ympäristö ei vain synnytä tai heijasta puhujan tunnetiloja vaan myös ikään kuin *on* nämä tunne- ja mielentilat – ne tulevat näkyviksi kielessä, joka muodostaa teoksen itsensä maailman.

²⁰ Vrt. Eräässä antiikin myyttissä vihastunut Juno sokaisee puoliksi naisen, puoliksi miehen Teiresiaan, joka saa kuitenkin Juppiterilta tilalle ennustajan kyvyt (ks. esim. Ovidius 118).

3.2 Ekstaattinen katse

Valoon ja näkemiseen liittyvät metaforat, palvontameno- ja viittaukset sekä puhunnan surrealistiselta tuntuva maailma synnyttävät kuvan siitä, että puhuja on jonkinlaisessa poikkeustilassa. Vaikutelmaa lisäävät myös tekstin vaihtelevan pituiset säkeet ja asettelu, jotka luovat tekstiin dynaamista vaikutelmaa. Aurinkoa palvovat puhuja ja lyyrinen sinä näyttävät olevan kuin ekstaattisessa tilassa. Ekstaasin käsitettä määritellään *Oxford English Dictionary* -sanakirjassa seuraavasti:

Ecstasy

Etymology: < Old French *extasie*, (after words in *-sie*, < Latin *-sia*) < medieval Latin *extasis*, < Greek *ἔκστασις*, < *ἔκστα-* stem of *ἐξιστάναι* to put out of place (in phrase *ἐξιστάναι φρενῶν* ‘to drive a person out of his wits’), < *ἐκ* out + *ιστάναι* to place [–]

The classical senses of *ἔκστασις* are ‘insanity’ and ‘bewilderment’; but in late Greek the etymological meaning received another application, viz., ‘withdrawal of the soul from the body, mystic or prophetic trance’ [–]

3. b. The state of trance supposed to be a concomitant of prophetic inspiration; hence, Poetic frenzy or rapture.

(Oxford English Dictionary, 2018a.)

Ekstaasitilaan liitetään ajatus jumalallisesta tai profeetallisesta yhteydestä.²¹ Ekstaasi viittaa hurmioon ja kiihkoon tai siihen, että jokin ihmisessä *liikahtaa* tai menee *pois paikoiltaan*, esimerkiksi sielu irrottautuu ruumiista. Ekstaasin käsite pohjaa myös alkuperältään spatiaaliseen kielikuvaan: *ex* viittaa ilmauksiin *ulos* tai *pois* ja *stasis* taas paikkaan. Sielun irrottautuminen muuttaa ihmisen olemusta ja syntyy transsitila, jossa järki ei enää hallitse häntä:

Iho juo aurinkoa ja tulee punaiseksi humalastaan,
juo toiselta puolen varjoa ja tulee viileäksi,
rintakehän keskellä ne sekoittuvat
ekstaasiksi
loputtoman naurun purjeeseen.
(*Herääminen*, 14.)

Tässä säkeistössä käynnissä on ympäristön keholle aiheuttama hurmos. Auringon ja varjon ”juominen” on ruumiillinen kielikuva, eri aisteja sekoittava synestesia. Ihon subjektiivus

²¹ Tutkin luvussa 5.2. teoksessa ilmenevää spatiaalisuutta ja erityisesti ylös kohoamisen metaforia.

säkeessä korostaa sitä, että tekeminen on tarkoituksellista ja seuraus, humaltuminen, jo etukäteen ihmisen tiedossa. ”Loputtoman naurun purje” -metaforan luen niin, että nauru ikään kuin kulkee eteenpäin poukkoilevasti purjeen lailla, ja se voi myös kuljettaa naurajaa jonnekin – ekstaattisuuden etymologisen merkityksen mukaisesti jokin ruumiissa ja mielessä nyrjähtää.

Kokemus jakautuu kahteen paitsi ruumiin ja mielen, myös auringon ja varjon sekoittumisessa. ”Punaiseksi”, ”viileäksi” ja ”ekstaasiksi” -sanat ovat loppusoinnussa keskenään, mikä korostaa sitä, kuinka subjektin ulkoinen ja sisäinen tila rinnastuvat ja limittyvät. Ekstaasin käsite onkin *Heräämisen* kontekstissa nähtävä niin, että hurmiossaan puhuja astuu itsensä ulkopuolelle myös konkreettisesti:

1. The state of being ‘beside oneself’, thrown into a frenzy or a stupor, with anxiety, astonishment, fear, or passion (Oxford English Dictionary, 2018a).

Edellinen säkeistö ei ole minämuotoista puhuntaa, eikä siinä liioin puhutella ketään tai mainita subjektia, jolla ekstaattinen tila on päällä; säkeistön subjektina voi olla niin puhuja, lyyrinen sinä kuin kuka tahansa muukin. Teoksen puhunta häilyy usein puhujan, lyyrisen sinän ja ulkopuolelta tarkkailtavan hänen rajamailla: on mahdollista tulkita, että puhuja suuntaa puhuttelunsa todellisuudessa *itselleen* useassa kohdassa, jossa lyyrinen sinä esiintyy, ja näkee siis itsensä ulkopuolelta. Kutsun tällaista tulkintaa, jossa puhuja vaikuttaa puhuvan itselleen yksikön toisessa tai kolmannessa persoonassa *ekstaattiseksi katseeksi*:

Ilta täytyy etsiä lampi
ja painaa kasvot
kasvoihin. Juot aikaa ennen **sinua**.
(*Herääminen*, 34.)

Oheinen katkelma tarjoaa hyvän esimerkin siitä, kuinka *Heräämisen* puhuja näkee yhtäältä kaikessa itsensä ja toisaalta havainnossa hämärtyy hänen itsensä, muiden ja ympäristön välinen raja. Tämä heikentää ajatusta puhujan keskeislyyrisyydestä, sillä teoksen kulloinkin esiintyvistä havaintajista ei aina ole varmuutta ja siinä esiintyy useampia subjekteja. Lyhyiden säkeiden myötä puhunnasta välittyy toisaalta rauhallinen ja harras tunnelma, toisaalta tunne siitä kuin puhuja olisi jonkin itsensä ulkopuolisen vallassa. Esimerkiksi pilkun puuttuminen ensimmäisen sanan jälkeen säkeestä ”Ilta täytyy etsiä lampi” tuo siihen jatkuvuutta, rajattomuutta. Katkelman kaksi ensimmäistä säettä ovat nollapersoonassa, joten

subjekti jää hämäräksi: joku aikoo luultavasti itse etsiä lammen ja ”painaa kasvot kasvoihin”. Suomessa nollapersoonana on passiivin kaltainen rakenne, mutta usein tämänkaltaisissa yhdistelmissä (”täytyy tehdä”) sen tulkitsee viittaavaksi puhujan itseensä.²² Nollapersoonarakenteesta (”täytyy etsiä lampi”) jää vaikutelma kuin puhuttelija näkisi tarkkailemansa subjektin ajatukset ja sisäisen puheen, ja siksi on luontevaa tulkita puhujan olevan itse läsnä puhunnassa nollapersoonaan piiloutuneena. Myyttinen taso löytyy myös tästä säkeistöstä, joka näyttää viittaavan antiikin Narkissos-myyttiin.²³ Myytin lävitse säkeistöä voi lukea esimerkiksi itseihailun ja nuoruudessa heräävän seksuaalisuuden kautta: puhuja aikoo suudella juuri itseään lammen kuvajaisesta. Toisto ”kasvot / kasvoihin” korostaa peilimäisyyttä.

Kolmannessa säkeessä puhunnan näkökulma muuttuu, kun jotakuta puhutellaan. Tulkintani mukaan viimeisessä säkeessä puhunta on ekstaattisen katseen määrittämää eli puhuteltu lyyrinen sinä on puhuja itse: ”Juot aikaa ennen sinua” voi viitata puhujan peilin kuvajaiseen tai se voi olla peilin kuvajaisen puhetta puhujalle. Narkissos-myytti toimii kehyksenä tälle peilimäiselle häilyvyydelle, jossa puhuja ja puhunnan kohde ja heidän välinen suhteensa jäävät epäselviksi. Katseen avulla ihminen luo yhteyden toiseen ihmiseen, ja *Heräämisen* maailmassa myös itseensä.

Kuten Narkissos-myytissä, myös tässä subjektin voi lukea kumartuvan juomaan vettä. Narkissos-viittaus mahdollistaa lisäksi tarkennuksen: ”Ajan juominen” on synestesia ja vihjaa, että ekstaasissaan puhuja voi päästä paitsi itsensä, myös aikansa ulkopuolelle. Siinä missä myytin Narkissos kuolee lähteen äärelle, puhuja voi päästä syntymäänsä edeltävään tilaan, ”aikaan ennen itseään” ja myytti kääntyy ikään kuin pääläelleen.²⁴

Kolmannen *Heräämisessä* esiintyvän katsomisen tavan voikin käsitteellistää *ajat läpäiseväksi katseeksi*, jossa näkeminen yhdistyy samanaikaisesti sekä nykyisyyteen eli lukemisen hetkeen että puhujan ja tämän maailman menneisyyteen ja/tai tulevaisuuteen. Ajat

²² Filanderin seuraavassa teoksessa *Torsossa* nollapersoonana on keskeinen keino, jolla luodaan yleisen kokemuksen ja anonymiteetin tuntua: ”ikonissa kuin yksi jatkuva isku, joka ei pääty, vaan jonka / eteen voi astua, tasaantua ja lupautua, yrittää poistua.” (*Torso*, 75.) *Heräämisessä* tämä keino on pienemmässä roolissa. Nollapersoonainenkin virke, kuten kokemus yleensäkin edellyttää silti jonkin kokijan.

²³ Myytin Narkissos on 16-vuotias nuorukainen, johon nymfi Ekho rakastuu. Kun Narkissos torjuu Ekhon ja monia muita, koston jumalatar Nemesis rankaisee Narkissosta ja saa tämän rakastumaan lähteestä näkemäänsä omaan kuvajaiseensa. Narkissos jää lähteelle suutelemaan kuvajaisensa huulia ja palvomaan itseään, voimatta poistua edes syömään tai nukkumaan, ja kuolee lopulta pois. (esim. Ovidius 118.)

²⁴ Tarkennan ekstaattisen katseen ajatusta myöhemmin luvussa 6.1.2 ja liitän sen Blanchot’n ajatteluun. Koska tämän luvun fokus on katseessa, totean nyt ainoastaan, että Blanchot’n ajatus siitä, että ekstaattisuus on oman sisäisyyden näkemistä ulkoa päin, sopii myös *Heräämiseen* (Blanchot 1955/2003, 113–114; 118).

läpäisevä katse on myös edellisiä voimakkaammin lukijan maailman ilmiö, se on teoksessa läsnä koko ajan, sillä teoksen mikään säkeistö ei viittaa vain yhteen hetkeen vaan useampiin tulkintoihin runoelmassa kuvatuista tilanteista, ja avaa aina kytkentöjä myös toisiin säkeistöihin.

Useimmiten se, onko puhuttelussa kyse kiasmisesta vai ekstaattisesta katseesta ei ole *Heräämisessä* mitenkään selvärajaista. Ekstaattisen katseen tunnistaa parhaiten siitä, että huomaa teoksen viittaavan samaan kohtaukseen useammasta perspektiivistä joko säkeistön sisällä (kuten nyt subjektin muuttumisena) tai säkeistöjen välillä.²⁵ Kiasmiseen katseeseen liittyy toisen läsnäolo juuri *toisena*: säe ”sinulla profeetan lapsisilmät, minulla nuoruus” indikoi kahta subjektia, joiden välillä on ero, vaikka he ovatkin lähellä toisiaan (*Herääminen*, 8). Monitulkintaisuus ja häilyvyys puhujan, lyyrisen sinän ja teoksen muiden subjektien välillä kuuluu elimellisesti *Heräämisen* poetiikkaan, enkä siksi näe tarpeelliseksi erottaa katsomisen tapaa joko kiasmiseksi tai ekstaattiseksi aina, kun puhunnassa on läsnä puhujan lisäksi myös joku muu.

Latinasta peräisin oleva englannin sana *vates* merkitsee runoilijaa sekä profeettaa (*Oxford English Dictionary* 2020b). Romantiikassa runoilijaa pidettiin yleisesti profeettana, jolla oli tulevaan näkemisen lahja, ja kiasminen katse indikoi myös puhujan muuttumista sellaiseksi (esim. Shelley 1821/2000, 77).²⁶ Tämä on ensimmäinen avain pitkin tutkielmaani mukana olevan metalyyrisen allegorian tulkitsemiseksi: puhujan voi tulkita runoilijaksi. Katseen varassa toimivan luomistyön avulla runoilija luo ajat ylittävän yhteyden niin kirjallisiin esikuviansa kuin lukijoihinkin. Katsoessaan tekstiä hän pääsee ”katsomaan toista ihmistä silmiin” todella katsomatta tätä silmiin. Lyyrinen sinä näyttäytyy kiasmisessa katseessa potentiaalisena kirjallisena esikuvana tai lukijana, sillä molemmat jatkavat kirjallisuuden ketjua omalla luomistyöllään, ja siksi puhuja ja sinä punoutuvat toisiinsa. Ekstaattisessa katseessa sinä taas on runoilija itse, sillä taiteilija tarkkailee omaa sisäisyyttään taiteellisen prosessin aikana ikään kuin etäältä ja luo tästä taidetta. Runoilijalle, lukijalle ja profeetalle näkeminen on tärkeää niin ulkomaailman katsomisessa kuin kuvittelussa.

²⁵ Säkeistöjen välisestä ekstaattisesta katseesta annan esimerkin seuraavan alaluvun ensimmäisessä teoslainauksessa, s. 29–30.

²⁶ Tulkintaa Filanderin teosten puhujista taiteilijoina on aiemmin tarjonnut myös Janne Löppönen *Kiiltomadon* kritiikissään ”Juhliva askeesi” (2019).

4 Keho ja sukupuoli

Tässä luvussa käsittelen *Heräämistä* sukupuolen ja kehon näkökulmasta. Teoreettisena viitepisteenäni käytän Sara Heinämaan sovellusta Merleau-Pontyn *tyylin* käsitteestä, ja jalostan siitä myös omaa versiotani. Sukupuoli kytkeytyy kysymykseen puhujan henkisistä ja kehollisista tiloista, jotka ovat jatkuvasti läsnä tutkielmassani: lähestyn sukupuolta *puhujan tilasta* eli ekstaasista käsin, mikä tarkoittaa, että puhujan kokemus sukupuolestaan on osa hänen ekstaattista tilaansa. Sukupuolen teoretisointia on tehty laajemminkin etenkin kirjallisuudentutkimuksen feministisessä kehityksessä, mutta koska oma lähestymistapani on ruumiinfenomenologinen, käytän apunani Heinämaan sukupuolen sovellusta, joka auttaa hahmottamaan ja jäsentämään kehollisuutta ja sukupuolta sellaisena ilmiönä kuin se *Heräämisessä* lukijalle näyttäytyy.

Merleau-Ponty tutki kirjoituksissaan jonkin verran seksuaalisuutta ja sukupuolta, jotka ovat hänen mukaansa osa ihmisen kaikkinaista käytöstä ja olemusta. Seksuaalisuus ei ole muusta toiminnasta erillinen saareke vaan yksi subjektin maailmasuhteen aspekti, jossa ihminen ilmaisee ja toteuttaa itseään sekä suhdettaan maailmaan ja toisiin ihmisiin. (Merleau-Ponty 1945/1962, 158–159; Heinämaa 1996, 153–154.) Heinämaa tutkii väitöskirjassaan kehoa ja sukupuolta *elettyinä*, mikä tarkoittaa kehoa kokevana ja ilmaisevana subjektina, jota ohjaavat sen omat pyrkimykset, vastakohtana käsitykselle, jossa keho nähdään vain materiaalisena kappaleena (Heinämaa 1996, 77; Taipale 2010/2014).²⁷ Lähestyn tilaa, kehoa ja sukupuolta samasta *elettyyden* näkökulmasta. Sukupuoli syntyy subjektin kokemuksessa ja teoissa, eikä sillä ole varsinaisesti annettua alkuperää.

Heinämaa (1996, 115–116) luo väitöskirjassaan vaihtoehdon sukupuolen sex/gender -määrittelylle, jota hänen mukaansa vaivaa yksinkertaistettu keho–mieli -dualismi. Hän soveltaa sukupuoleen Merleau-Pontyn käsitettä *tyyli*, jota kokeilen nyt *Heräämiseen*. Tyylit ovat monisäikeisiä olemisen rakenteita, joita luonnehtii ”ilmeneminen tosiasioiden ja tekojen, olioiden ja ominaisuuksien välisissä yhteyksissä”. Tyyleillä ei ole ydintä, eivätkä ne vaadi pysyviä ominaisuuksia. Tyyliä on selkeintä ajatella ikään kuin olemuksena, joka on luonteeltaan muuttuva ja dynaaminen, jatkuvasti eletyssä hetkessä syntyvä. (Merleau-Ponty 1964/1968 Heinämaan 1996, 108, 156, 159 mukaan.) Heinämaan mukaan subjektin seksuaalisuuden ja sukupuolen voi ymmärtää tyyleiksi, mikä tarkoittaa, etteivät ne palaudu

²⁷ Husserlin fenomenologiassa, jolle Merleau-Ponty rakentaa useita ideoitaan, erotetaan kaksi ruumiskäsitystä, *Körper* ja *Leib*, jälkimmäinen toiselta nimeltään *eletty ruumis*. Näkökulmani kehoon samoin kuin tilaankin on kautta tutkielmani nimenomaan *eletty*, siis ruumis tuntevana ja kokevana vastakohtana kliiniselle, kehoa ulkopuolelta objektina tarkastelevalle *Körperille*. (Taipale 2010/2014, Tieteen termipankki 12.2.2020.)

tiettyihin piirteisiin vaan käsittävät useiden ominaisuuksien ja tekojen kokonaisuuden ja niiden väliset yhteydet. Tällöin sukupuoli nähdään kudelmamaisena ja vaihtelevana erilaisten muuttuvien tekojen ja ominaisuuksien jatkumona, johon kuuluvat esimerkiksi yksilön ajatukset, kieli, eleet, ilmeet ja asennot. (Heinämaa 1996, 156–161.) Tyylin dynaamisuus hahmottuu kielestä, kun puhumme esimerkiksi feminiinisyydestä ja maskuliinisuudesta naiseuden ja miehuuden sijaan (Heinämaa 1996, 160).²⁸

Sukupuoli määrittyy tyyleissä ennen kaikkea yksilön toiminnan kautta (Heinämaa 1996, 147). Ajattelen toiminnan kaunokirjallisuudessa tarkoittavan kirjailijan kielellisiä valintoja sekä puhujan toiminnan ja kokemuksen kuvausta ja näiden jatkumoa. Koska tyyli on jatkuvasti tulemisen tilassa, myös puhujan sukupuoli on lukijan kulloisessakin lukukokemuksessa muodostuva (Heinämaa 1996, 159). Kaunokirjallisuudessa sukupuolta on jäsennettävä hieman mekaanisemmin kuin tosielämässä, sillä painettu teksti ei muutu; sen sijaan tyyllille ominainen vaihtelevuus ja epäkoheesio näkyvät tekstin luentatapojen eroissa ja *Heräämisen* monitulkintaisuudessa. Seuraavassa jaan teoksen puhujan sukupuolen ilmenemisen kolmeen tyyliin.

- 1) Ensiksi sukupuolta voi hahmottaa käsitteellä *viitattu sukupuoli*, joka liittyy siihen, millä sukupuoleen viittaavilla tai sukupuolineutraaleilla sanoilla (esim. ihminen, nainen, mies, hän) puhuja itseään ja lyyristä sinää sekä muita teoksen subjekteja kuvaa.
- 2) *Ulkoinen sukupuoli* edustaa sitä, miten sukupuoli ilmenee puhunnan kautta puhujan kehosta hahmotuvissa havainnoissa: miten puhujan keho asettuu ja liikkuu tilassa, millainen keho se on. Tyylin käsitteen mukaisesti en ajattele sukupuolen heijastuvan vain kuvauksena puhujan kehosta vaan puhujan muistakin ulkoisista piirteistä, kuten vaatetuksesta. Kokeilen ulkoisen sukupuolen hahmottamiseen käsitettä *lyyrinen keho*, jonka yksi ulottuvuus on sen sukupuolettomuus, ja täten käsite ei rajaudu sukupuoleen vaan kehon lukijalle samastuttaviin ominaisuuksiin.

²⁸ Toki tätä näkemystä voi kritisoida binäärisyyden korostamisesta sekä feminiinisten ja maskuliinisten piirteiden essentialisoimisesta; vielä 1990-luvulla, kun Heinämaan tutkimus on julkaistu, näkemys sukupuolesta myös tutkimuksessa oli nykyistä kapeampi. En pyri omassa luennassani korostamaan sukupuolta binäärisenä vaan tarkoitukseni on tuoda esiin sen dynaamisuus.

- 3) Kolmantena teoksesta voi erottaa *myyttien sukupuolen*, jolla tarkoitetaan sitä, miten runoelmassa esiintyvät kulttuuriset viittaukset luovat käsitystä puhujan sukupuolesta. Se on totta kai sidoksissa myös edellisiin sukupuolen ja kehon ulottuvuuksiin.

4.1 Viitattu sukupuoli

Puhujan tai lyyrisen sinän sukupuolen viitattu sukupuoli ilmenee kohdissa, joissa säkeiden subjekti tuodaan esiin sukupuoleen viittaavilla sanoilla.

Hän nukkuu koivut kultaisina.
Poika koskettaa varpaallaan pihaa,
pilvet horisontissa merta.
Pukeutuu ja tuntee
ensihaukotuksen koko ruumiissa,
maistelee ilmaantuvia ajatuksia.
Koti.
Huoneemme antavat meidän olla jättiläisiä.
(*Herääminen*, 49.)

Kuten teoksen ensimmäisessä säkeistössä, myös tässä puhutaan nukkumisesta ja heräämisestä sekä siitä, miten subjekti päätyy talosta pihaan, vaikka nyt kyseessä ei ole minämuotoinen puhunta – säkeistö toistaa neljännessä säkeestään alkaen teoksen ensisivun tapahtumia hieman toisesta näkökulmasta. Säkeistön viimeinen säe, jossa kuvataan ihmistä metaforisena ”jättiläisenä” huoneessa, rinnastuu teoksen ensimmäisen säkeistön kohtaan ”Äkkiä talo pullollaan minua”, nyt aforisminomaisena yleisenä toteamuksena monikon ensimmäisessä persoonassa. Tulkintani mukaan puhuja viittaa tässä itseensä ulkopuolelta ”poikana” ja ”hänenä”. Kuvaa itseensä katsomisesta ulkopuolelta vahvistaa se, että puhuja näkee myös ulkoa päin kuvailemansa pojan ajatuksiin ja kehollisiin tuntemuksiin: ” – – tuntee / ensi haukotuksen koko ruumiissa, / maistelee ilmaantuvia ajatuksia”. Kyse on siis ekstaattisesta katseesta, joka aukenee näiden kahden säkeistön välillä.

Säkeistön subjekti ”poika” viittaa nykykulttuurissa yksiselitteisesti miespuoliseen lapseen: MOT Kielitoimiston sanakirja (2020b) tarjoaa määritelmää ”miespuolinen henkilö syntymästä murrosikään, poikalapsi.” Sanat ”poika” ja ”pojat” esiintyvät teoksessa yhteensä viisi kertaa, kun taas naispuoliseen lapseen viittaavaa ”tyttö”-sanaa ei käytetä lainkaan. Sukupuolineutraali ”lapsi”-sana taas esiintyy useita kertoja. Sen

lisäksi teoksessa esiintyy kerran isä-sana, äiti-sanaa ei esiinny. *Heräämisen* kontekstissa sanoilla ”poika”, ”isä” ja ”lapsi” on myös raamatullinen kaiku, mitä vahvistaa teoksen kristillisten viitteiden runsaus. ”Poika” rinnastuu siis myös merkitykseen ”Kristus, Jumalan Poika”(MOT Kielitoimiston sanakirja 2020).

Tietäen teosten kiinteän yhteyden englantilaisen romantiikan traditioon, voidaan harkita tulkintaa, että runoelmassa kuusi kertaa esiintyvä ”mies” -sana on kieltenvälisyyttä tavoitteleva ilmaisu ja viittaa ihmiseen yleistyksenä, kuten englannin kielessä tänäkin päivänä toisinaan tehdään. Tällöin kyseessä olisi ns. geneerinen maskuliinisuus eli mies-sanan käyttö, jolla viitataan kaikkiin ihmisiin sukupuolesta riippumatta (Engelberg 2016, 14). Tällainen kielen sukupuolittuneisuus näkyy yhä esimerkiksi useissa suomen kielisissä ammattiin viittaavissa sanoissa, kuten ”puhemies”, ”lakimies”, ”palomies” jne.²⁹ Geneerisen maskuliinisuuden mahdollisuus tarjotaan esimerkiksi monikoissa: säe ”me olemme miehiä” tuntuu tässä olevan yleisempi, ehkä lukijaakin kohti suuntautuva (tarkoittaen ehkä myös ”me olemme ihmisiä”).³⁰

Me olemme miehiä joita peilit seuraavat hautaan.
Raivoisa auringonlasku pysähtyi kasvoillesi.
Olit punaisessa kaikumisessasi
 kuin patsas
joka repii ympärilleen kasvaneet muratit.
(*Herääminen*, 46.)

Kuitenkin jo lainauksen toisessa säkeessä puhunta siirtyy selkeästi kahden subjektin välille ja tuo siihen intiimimmän sävyn: puhuttelu ”raivoisa auringonlasku pysähtyi kasvoillesi” luo miellyhtymän kuolemaan, ja ensimmäinen säe korostaa kiasmista katsetta puhujan ja lyyrisen sinän välillä: kun ”peilit seuraavat hautaan”, on mahdotonta erottaa, näkyykö toisen peilikuvassa itse puhuja vai lyyrinen sinä.³¹ Intiimin puhunnan sekä mies ja poika-sanojen

²⁹ Väistymässä oleva käsitys sukupuolesta binäärisenä onkin verrattain uusi: vielä ennen 1700-lukua ajateltiin, että naiset eivät edusta niinkään omaa ryhmäänsä vaan ovat ikään kuin epätäydellisiä miehiä, joiden sukuelimet ovat kasvaneet sisäänpäin (Laqueur 1990, 4–5).

³⁰ Ilmaus ”[m]e olemme miehiä” yhdistyy lisäksi ilmaukseen ”we are the hollow men” T.S. Eliotin runossa ”The Hollow Men”, jossa sanan ”men” voidaan katsoa viittaavan yleisesti ihmisiin (Eliot, 1925/1963, 79). Runon kokemusmaailman voi kuitenkin tulkita yhdistyvän myös eräänlaiseen kulttuuriseen, sodanruntelemaan maskuliinisuuteen, mikä implikoi sanan painottavan miestä runossa jonkin verran myös sukupuolena (Eliot 1925/1963).

³¹ Säkeistö tuo mieleen myös yhden versio Dionysoksen jälleensyntymämyytistä, jossa titaanit yrittävät tappa Dionysosta, kun hän tuijottaa muuttuvia kasvojaan peilistä (Nonnos 6: 169). Dionysokseen viittaavat myös muratit.

johdonmukaisen käytön vuoksi tekeekin teokselle enemmän oikeutta tulkita puhujan viittaavan itseensä ja toisiin subjekteihin voittopuolisesti maskuliinisina kuin nähdä teoksessa geneeristä maskuliinisuutta; nykysuomen sanoja ”mies” tai ”poika” ei voida pitää sukupuolineutraaleina. Kun puhuja näkee ”miehenkorkuisia aaltoja”, ympäristö heijastaa hänen aikuista tulevaisuuttaan juuri miehenä (*Herääminen*, 10). Toisaalta aalto on olemukseltaan huojuva ja liikkuva: lähenevä ja loittoneva kuin sukupuoli *tyylin* käsitteen kautta ymmärrettynä.

Teoksen viitattu sukupuoli on kallellaan maskuliinisiin tyylipiirteisiin, mutta nämä maskuliinisuudet eivät ole tiukasti rajattuja, vaan niihin sekoittuu ainakin feminiinisiä piirteitä. Tämänkaltainen kuvaus sukupuolesta ei ollut tavatonta myöskään romantiikassa. Kirjallisuudessa mieshahmoihin yhdistettiin feminiinisinä pidettyjä ominaisuuksia, jotka saattoivat tehdä heistä moraalisesti ikään kuin muita (miehiä) ylempiä: tuon ajan yhteiskunnassa eli nykyistäkin voimakkaammin käsitys, jossa järki kuului miehille, ja ”pehmeys” ja hyveellisyys olivat naisten aluetta. Joidenkin tulkintojen mukaan tämä mahdollisti myös sen, että miesrunoilija saattoi korottaa itsensä jumalan asemaan, sillä hänessä yhdistyivät tuolloin sekä moraalinen ylemmyys että intelligenssi. Erityisen vahvaa tämä oli esimerkiksi Wordsworthilla. (Mellor 1993, 23–25; Day 1996, 191.) Feminiininen usein mytologisoitiin esimerkiksi luonnon kautta ja se tarjosi näin apua tuonpuoleisen tavoittelussa (vrt. ”äiti maa” tai sininen kukka), mutta naista pyhän kokijana ei kuvattu – eivätkä myöskään naiskirjailijat kuvanneet itseään tuonpuoleisen kokijoina tai jumalankaltaisina. (Day 1996, 189–194.) Onkin kiinnostavaa, miten sukupuolen tyyliä suodattuvat romantiikasta ammentavaan *Heräämiseen*: teos ei sisällä naiseuden mytologisoitua sellaisenaan tai käsittele sukupuolta eksplisiittisesti, mutta viitatus sukupuolen näkökulmasta kokevana subjektina eli puhujana on tulkinnassani samaan tapaan mieshahmo, jolla on feminiinisiä ominaisuuksia. Runoelmassa esiintyy kaksi kertaa sana ”nainen” juuri mies-sanan rinnalla:

Seisot tanssin keskellä kuin halko nuotiossa
humalaa ylös kunnes suonistossa huojuu
ja lopulta välähtää
aikakauden aurinko miesnaisen ihmisen
höyryä ihon alla ja koti painaa kuin sydän.
(*Herääminen*, 34.)

Säkeistö toimii hyvänä esimerkkinä ”nopeasta” puhunnasta teoksessa, jossa tempo ja

intensiteetti vaihtelevat. Säkeistön tilanteessa käynnissä on jonkinlainen ekstaattinen metamorfoosi, humalainen tanssi, jossa koko aikakausi, metafora ”aikakauden aurinko” välähtää ulkopuolelta itseään katsovan puhujan silmissä. Se tuo kovasti mieleen luvussa 3.1 aikaisemmin käsittelemäni ekstaattisen nuotiotanssi-säkeistön, joten tilanne voidaan lukea samaksi (s. 20). Säkeistössä lyyrisen sinän tai itseään ulkopuolelta tarkkailevan minän sukupuoli häilyy feminiinisyyksien ja maskuliinisuuksien jatkumoiden välisellä rajalla, kuin muuttavana tilana.

Puhujan ja toisten subjektien välistä sekoittumista ilmenee siis runoelmassa paitsi suhteessa lyyriseen sinään, myös suhteessa sukupuoleen. Koko säkeistön säkeet viittaavat ja hieman sekoittuvat toisiinsa säkeenylityksien avulla, ja säkeistössä on myös erikoisia syntaksirakenteita: ”humalaa ylös kunnes suonistossa huojuu”. Kielikuvan ”suonistossa huojuu”, voidaan lukea viittaavan kuohuvaan vereen, voimakkaaseen tunnekokemukseen. Myös neljäs säe on pilkuton epälause, sanarivi, jossa säkeensisäisten lauseenjäsenten viittaussuhteet ovat epäselvät, mikä korostaa ekstaattisuutta ja rajattomuutta ajan, auringon ja sukupuolten välillä. Koko säkeistön pilkuttomuus ja ”huojuva” asettelu, jossa säkeet on aseteltu asteittain kauemmas sivun vasemmasta laidasta ja viimeisessä lähemmäksi sitä, korostavat samaa rajat ylittävää ja dynaamista kokemusta. Yhdyssana ”miesnainen” ilmaisee sukupuolten välistä häilyntää ja sana ”ihmisen”, joka on genetiivissä, kuten sitä edeltävä sana, kiteyttää sukupuolen olevan muutoksen tilassa juuri tässä hetkessä: tärkeämpää on itse ihmisyyys.

4.2 Lyyrinen keho

Viitatus sukupuolen rinnalle teoksesta voidaan erottaa ulkoinen sukupuoli eli lukijan tulkinta siitä, mitä sukupuoleen liittyviä tyylejä puhujan ja tässä tapauksessa myös lyyrisen sinän kehoon ja ulkoiseen olemukseen liitetään: miten hän liikkuu tai pukeutuu, kuvataanko hänen ulkonäössään olevan jotakin, mikä viittaisi sukupuoleen.

Ulkoinen sukupuoli eroaa *Heräämisen* tapauksessa hyvin paljon runoelman viitatusa sukupuolesta, sillä itse kehoa tai subjektien ulkoisia piirteitä ei kuvata millään sukupuoleen tai sen jatkuvuuksiin indikoivilla ominaisuuksilla vaan puhujan kokemuksesta käsin – kyseessä on *eletty ruumis*, jolla on oma mieli ja tahto. Voidaan puhua *lyyrisestä kehosta*, joka ei avaudu lukijalle sukupuolen vaan kehollisten kokemusten ja puhujan eläytymisen kautta – se on siis käsite, joka ylittää sukupuolen. Tuon kuitenkin esiin myös sen, että joitakin maskuliinisia tyylipiirteitä teoksen ulkoisesta sukupuolesta voi löytää, se vain

edellyttää erilaista lukutapaa.

Kognitiivisen metaforateorian mukaan lukija käyttää tekstin tilallisessa hahmottamisessa hyväksi *kuvallisia skeemoja*³² eli mallintunutta tietoa, jota hänellä on maailmasta ja siinä liikkumisesta sekä erilaisista paikoista ja tiloista. Näissä psykologisissa malleissa eli skeemoissa on tallentuneina kinesteettisiä, ikään kuin käsikirjoitettuja tilojen ominaisuuksia, joita havainnoidessa sekoittuvat eri aistikokemukset. Lukija heijastaa skeemat tekstin maailmaan. (Lakoff & Turner 1989, 97–100; Veivo 2001, 88–90; Krappe 2008, 150.)

Näköhavainnon kautta toimiva lukeminen siis tarjoaa minulle samastumisen kokemuksen, jonka kehoni tuntee, niin että alan kuvitella itseni tiettyyn tilanteeseen. Väitän, että osin näiden skeemojen avulla toimii myös lyyrinen keho. Lyyrinen keho vaatii myös omanlaisensa lukutavan, jossa korostetaan lukijan omaan kokemusta ja kuvittelua.³³ Kerronkin tässä aluvussa myös omista assosiaatioistani ja kehollisen samastumisen kokemuksistani lukijana, pyrkien samanaikaisesti tarkkaan ja tiedollisesti ja tulkinnallisesti kompetenttiin luentaan. Tahdon tällä myös osoittaa, että nämä eivät sulje toisiaan pois vaan päinvastoin tukevat toisiaan.³⁴

Keskityn nyt siihen, mikä *Heräämisen* puhujan tai puhuteltavan (kehollisessa) kokemuksessa on enemmän tai vähemmän universaalisti samastuttavaa ja millaisia elementtejä siihen voidaan liittää. Samalla kuitenkin korostan lukemisessani juuri omaa eläytymistäni puhujan tai puhuteltavan keholliseen kokemukseen, mikä tarkoittaa metaforien lukemista mahdollisimman konkreettisina ja pysähtymistä kokemaan ja kuvittelemaan valittujen katkelmien maisemaa ja kehollisuutta. Lyyrisen kehon samastuttavuudessa onkin kysymys hienoisesta rajasta jossain määrin universaalisti tunnistettavien piirteiden (vrt.

³² *Image schema*. Kuvallinen skeema -suomennosta käsitteestä on käyttänyt ainakin Anne Päivärinta (2008, 27; 2010, 8). Semioottisessa kirjallisuudentutkimuksessa jotakuinkin samaan ilmiöön viitataan käsitteellä *mental icon* (Veivo 2001, 88–90).

³³ Blomberg (2019, ei sivunumeroa) kuvaa samankaltaista ilmiötä teoksessaan *Kaikessa hiljaisuudessa*: ”Aistien toimintaa on mahdollista voimistaa ja samalla laajentaa kaunokirjallisuuden merkityspotentiaalia. Silloin tekstin virtausta on kuitenkin hidastettava ja täydennettävä sen ehdotuksia todellisilla kokemuksilla, joissa on myöhäisen illan ukkosvaloa ja varautunut ilma tuntuu hyönteisen kosketuksilta.”

³⁴ Siru Kainulainen on analysoinut artikkelissaan ”Lukemisen tuntutiloja. Harry Salmenniemen, Vilja-Tuulia Huotarisen ja Saira Susiluodon runojen vastaanotosta” erilaisia lukemisen herättämiä *tuntutiloja*, joissa ovat läsnä sekä tunteet että lukemisen tiedollinen puoli (Felski 2008, 22; Kainulainen 2016, 133). Oma lähestymistapani tutkimuskohteena olevaan tekstiin on hieman samantapainen. Tutkijan omiin tunteisiin tai lukukokemukseen viittaamista tai sen erittelyä ei ole kirjallisuustieteessä perinteisesti katsottu validina teosten tulkinnan ja analyysin apuvälineenä, mutta asiaan on kuluneen vuosituhannen aikana tullut muutosta esimerkiksi erilaisten emansipaatiota korostavien tutkimussuuntausten noustua (Helle & Hollsten 2016). Kyseisen teoksen kohdalla ja omassa luennassani myös mielikuvien ja tuntemusten esiin tuominen on perusteltua analyysin apuvälineenä, sillä sekä näkökulmani että teos itsessään korostavat kehollisia kokemuksia, joita olisi täysin mahdotonta ymmärtää ilman tulkitsijan jonkinasteista eläytymistä tekstiin. Lisäksi fenomenologinen näkökulmani nostaa etualalle nimenomaan kokemuksen ja kokemuksellisuuden (vrt. Felski 2008, 16–18).

skeemat) ja jokaisen lukijan erityisen kokemuksen ja kuvittelun välillä.³⁵

1) Maailman näkeminen pienenä

Lukemisen yksi kehollinen ulottuvuus perustuu maailmantietouteeni, esimerkiksi tietoon siitä, että voin havaita vain osan maailmasta kerrallaan. Kun tarkkailen mitä tahansa objektia, kuten vaikkapa puuta, jokin osa siitä jää aina piiloon, mutta silti tiedän, että näkemäni ei ole tämä asia kokonaisuudessaan vaan sisältää muutakin kuin mitä tällä hetkellä näen (Hotanen 2010, 136–137). Myös *Heräämisen* puhuja näkee maailman ympärillään rajattuna. Jokaisessa säkeessä huomio tuntuu kiinnittyvän pääosassa yhteen tai kahteen ympäristön elementtiin tai sen osaan. Tämä on eräs teoksessa usein toistuva piirre, joka voi myös virittää hitaampaan lukutapaan teoksen virtaavuuden vastapainona:

Katson kuin auringon lävistämän hedelmän sisältä
hohtavan kuoren lävitse taloa,
olet lämpöä läpinäkyvästä lihastasi

oranssiin kuoreen.

(*Herääminen*, 9.)

Esimerkiksi tässä puhuja katsoo taloa tietyistä perspektiivistä ”hohtavan kuoren lävitse”. Hän puhuu ”auringon lävistämästä hedelmästä”, katsontatapaansa kuin-sanalla siihen verraten, joten kyseessä ei ole metafora vaan vertaus. Se herättää mielikuvan puhujan maagisesta kutistumisesta, mikä lisää ilmaisuun ihmeen kokemusta. Säkeistön sisältö voidaan kuitenkin selittää tai yrittää luonnollistaa aistihavainnolla esimerkiksi siten, että puhuja pitelisi hedelmää lähellä silmiään, jolloin hedelmä heijastaa väriään näkökenttään. Kuvittelen hedelmän persikaksi tai vastaavaksi sen lihan ”läpinäkyvyyden”, oranssin sekä auringon tähden. Puhujan tapa tarkkailla maailmaa kyseisessä hetkessä keskittyy taloon, hedelmään sekä valoon, jonka aurinko niihin heittää, muuta hän ei tuolla hetkellä näe. Talo näyttäytyy tietynlaisena juuri oranssissa valossa ja on siis havaituilta ominaisuuksiltaan erilainen kuin vaikkapa pimeässä – tiedän tämän, sillä pystyn samastumaan puhujan kokemukseen ja

³⁵ Vrt. ”On vain koditon henki, joka taukoamatta etsii hahmoaan lukemisen ja kuvittelun jännitteessä. Se tarvitsee omaa hahmoaan, omaa ennenkuulumattomuuttaan koskevia oletuksia, jotta se voidaan tunnistaa. – Liian helposti tunnistettaviin olosuhteisiin henki ei ilmestyisi tai ilmestyessään vaikuttaisi lavastukselta.” (Blomberg 2019, ei sivunumeroa.)

yliluonnolliseltakin tuntuvaan aistihavaintoon.

Koska *Heräämisen* jokainen säkeistö ketjuttuu myös toisiin säkeistöihin, voidaan todeta, että jokaiseen runoelman hetkeen, tähänkin, liittyy muitakin puolia, joita kuvataan toisissa tähän säkeistöön liittyvissä säkeistöissä. Nämä eri puolet ovat läsnä kuin piiloutuneina, ”kätkeytyneenä näkemässäni” samaan tapaan kuin ulkomaailman objekteissa. (Hotanen 2010, 144). Kirja simuloi tätä niin, että selaamalla sivuja tarkkaavaisesti on mahdollista löytää kuvaan täydennystä. Tämän säkeistön voi yhdistää esimerkiksi teoksessa mainittuihin hedelmäpuuhun, hedelmätarhaan, ja hedelmää syövään ystävään, joten se avautuu useampaan hetkeen ja tilanteeseen.³⁶ Tutkin tarkemmin eri säkeistöjen yhteyksiä toisiinsa luvussa 6 viitekehysanalyysin avulla.

Kolmannesta säkeestä alkava puhuttelu ”olet lämpöä läpinäkyvästä lihastasi / oranssiin kuoreen” on *Heräämisessä* usein toistuva yllättävä siirtymä uuteen kuvaan ja tuntuu yhtäkkiä kääntävän huomion puhuteltuun: kuka tai mikä tämä puhuteltu on? Puhuttelun voidaan lukea suuntautuvan sekä lyyriselle sinälle, talolle että hedelmälle, sillä ne yhdistyvät puhujan havainnossa.³⁷ Ehkä puhunta suuntautuu kokonaisuuteen, joka yhdistää nämä kaikki. Talo voidaan perinteisenä symbolina ymmärtää myös puhujan minuudeksi, jolloin kaksi viimeistä säettä ovatkin ekstaattista katsetta. Tällöin puhuttelun voidaan siis lukea suuntautuvan puhujalle itselleen. Puhuja voi samastua myös hedelmään niin, että ihmisen ja hedelmän ”liha” rinnastuvat toisiinsa, kuten hedelmän kuori ja ihmisen iho.³⁸ Tiettyssä mielessä talo, hedelmä ja puhuja itse ovat siis puhujan havainnossa sama asia, kuin toistensa veroisia. Välittömässä mielikuvassani korostuu kuitenkin talo, joka näkyy unenomaisena oranssin persikan hedelmälihan ja kirkkaan valon lävitse.

Heräämisen poetiikkaan liittyy olennaisesti monitulkintaisuus, mikä muistuttaa siitä, kuinka loogisesti epätosi voi kokemuksen maailmassa olla totta. Näin ollen on mahdollista ajatella monien tulkintojen pystyvän elämään samanaikaisesti: esimerkiksi äskeisessä esimerkissä voidaan ajatella puhuteltavan niin hedelmää, taloa kuin puhujaa itseään, tai lukijan on mahdollista kuvitella puhuja (ja itsensä lyyrisessä kehossa) hedelmän

³⁶ ”Hedelmäpuu paljasti hääjuhlansa, halusin / painaa kasvoni takkuiseen mylvivään päivänvaloon – –”, ”Suloisen oranssi erämaa pyrähtää ilmoille, / hedelmätarhan parvi ampaisee lävitse / kuin auringonsäde veteen”, ”Teit tämän tahallasi, nyt istut nurmella / hymyillen ystävä, syöt hedelmää, kudot ruumista”. (*Herääminen*, 8, 31, 47.)

³⁷ Intiimit puhetilanteet ovat tyypillisiä myös Keatsin oodeille, ja niidenkin puhunta suuntautuu usein ei-inhimilliselle. Keatsin lukijalla tosin on useammin tiedossa myös puhunnan kohde. Tässä puhuja satakielelle: ”That thou / light-winged Dryad of the trees / In some melodious plot / Of beechen green, and shadows numberless / Singest of summer in full-throated ease.” (Keats 1819/1899b, 144.)

³⁸ Äänteellisesti ”kuori” tuo mieleen kirkon kuorin ja luo näin miellelyhtymiä myös rakennuksiin ja kristillisyyteen.

sisään. Taide pääsee käsiksi moniselitteiseen, outonakin näyttäytyvään eletyn maailman kokemiseen ja tämän kokemuksen ilmaisemiseen (Merleau-Ponty 1948/2012, 130–135). Tässä mielessä jokaisen runouden lukijan kokemus, myös kaikessa yliluonnollisuudessaan, on nimenomaan *todellinen* kokemus.

2) Ruumis ja mieli

Toinen universaalisti samastuttava kehollinen aspekti teoksessa on se, kuinka ruumis ja mieli kommunikoivat toistensa kanssa tai oikeammin ovat samaa kokonaisuutta eivätkä dualistisesti erotettavissa toisistaan. Tähän sopii muun muassa jo käyttämäni esimerkki:

Iho juo aurinkoa ja tulee punaiseksi humalastaan,
juo toiselta puolen varjoa ja tulee viileäksi,
rintakehän keskellä ne sekoittuvat
ekstaasiksi
loputtoman naurun purjeeseen.
(*Herääminen*, 14.)

Merleau-Ponty kysyy kesken jääneessä viimeisessä teoksessaan *Le visible et l'invisible*, ”miten aistittava ja aistiva voi olla myös ajattelua” ja ”eikö ajatus jo sisälly näkemiseen” (Merleau-Ponty 1964/2016, 559, 567). Ajattelun ja aistien yhteydellä hän viittaa ihmisenä olemisen kokonaisvaltaisuuteen: myös ruumis ”ajattelee” ja toimii maailmassa ennen kieltä tai kognitiivisen tason analyysia tilanteesta, kuten personifioitu *iho* ensimmäisessä säkeessä (Merleau-Ponty 1945/1962, xviii; 1964/2016, 566–567). Iho synekdokeena edustaa koko ihmistä, mutta on myös kirjaimellisesti luettavissa. Ruumis on ikään kuin tietoinen suhteistaan muihin samassa tilassa oleviin olioihin, ja se havaitsee kokonaisvaltaisesti myös valon ja varjon, kuumaa ja kylmää. Metafora tuntuu ruumiillisella tavalla konkreettiselta, kuin istuisi paikassa, jossa toinen puoli kehosta saa aurinkoa ja toinen varjoa, tai miltä iho tuntuu ja näyttää palaneena tai palelevana. Ajattelen paikan katoksi, sillä edellisen sivun viimeisessä säkeistössä puhuja kuvaa istuvansa katolla, ja jokainen teoksen säkeistö liittyy aina jollakin tavalla edelliseen ja seuraavaan, mikä on yksi teoksen keino luoda virtaavuuden vaikutelmaa (*Herääminen*, 15). Tällöin varjo on tietenkin oma varjoni. Säkeet tuovat esiin sen, miten mieli ja ruumis ovat monisäikeisessä vuorovaikutuksessa keskenään: auringolle ja varjolle altistuminen saa pään pyörälle ja tunnetilan sekavaksi, mikä purkautuu havaittavana, ruumiillis-kulttuurisena merkinä eli nauruna. Toinen esimerkki:

Ruumis sanoi ennen mieltä: aurinko.
Pyysin ikkunoita lähemmäksi.
Villiviini ikkunalla loi muinaiseläimen sarvia
lattialle ja seinille.
(*Herääminen*, 27.)

Tämä voi tarkoittaa konkreettisimmillaan sitä, että puhuja ottaa askeleen lähemmäs kohti ikkunoita ajattelematta erityisesti tilannetta, jossa on – aistihavainto valosta ja lämmöstä johtaa suoraan lämpöä kohti hakeutumiseen. Ruumiin ”sanominen ennen mieltä” viittaa siis siihen, että puhujan ajattelu ja ilmaisu on ensisijaisesti ruumiillista. Kielikuvassa puhujan ruumis pyytääkin itse ikkunoita lähemmäksi, mikä tekee epäelollisesta toimijan, siis personifioi sen. Ensimmäisessä säkeessä ”ruumis sanoi ennen mieltä” kaksoispistettä seuraava ”aurinko” luo vaikutelman kuin kyseessä olisi suora sitaatti ”ruumiin puhetta”.

Säkeistön voi yhdistää esimerkiksi runoelman aamukohtaukseen, jossa puhuja herää huoneessa: ”Ikkunat välkehtivät heräämistäni / Piirrän ristin rintaani, huonetta leveämmän / – – ” (*Herääminen*, 17–18). Nämä kaksi kohtausta yhdistämällä kuvittelen itseni makaamaan huoneeseen ja heräämään aamulla kirkkaaseen auringonvaloon. Kaksi ensin siteeratun säkeistön viimeistä säettä tuovan mieleen, että villiviinin pitkä varjo näyttää härän sarvilta ja kurottelee kohti – uni ja valve sekoittuvat havainnossa.

Runoelmasta on löydettävissä myös jonkin verran mahdollisesti maskuliinisiin tyylipiirteisiin viittaavaa kehollisuutta, joka kuvaa ruumiin ja mielen yhteyttä. Esimerkiksi:

Näkymätön loisto valtaa pihat ja polut,
sen voi tuntea iholla
ja riemu purkautuu sinusta kuin sormet
aukirävähävästä nyrkistä.
(*Herääminen*, 9.)

Tässäkin ”näkymätön loisto” tuntuu ruumiillisesti subjektin iholla asti ja yhdistää kehollisen havainnon enemmän tämän mielentilaan kuin ulkoiseen näkemiseen. Samoin ”riemu” ja ”nyrkki” edustava mieltä ja kehoa. Lyyrisen sinän riemu on kuin salaman isku, niin voimakas ja nopea, ”aukirävähävä nyrkki”, ja säkeistön voikin katsoa liittyvän esimerkiksi kohtaukseen, jossa salama iskee puhujaan, jota käsittelen luvussa 6.1.2. Kaksi viimeistä säettä voidaan lukea myös autoeroottisuuteen viittaavina, nyrkki välineenä masturbaatioon ja

”purkautuminen” kliimaksin tuntemuksena. Lisäksi metaforan ”heräämisen valkea myrsky” voi lukea eufemismina ejakulaatiolle, joten se toimii myös konkreettisena: siemensyöksyyn liittyy teoriassa aina uuden elämän mahdollisuus. Nuoruus on aikaa, jolloin ihminen tulee sukukypsäksi, ja toisaalta nuoruudessa ihmisen sanotaan ikään kuin syntyvän uudelleen. *Heräämisessä* onkin runsaasti aistillisuutta ja (auto)eroottisia piirteitä. Toisaalta puhujan halu tuntuu suuntautuvan hänen ympäristöönsä, joka myös heijastaa hänen aistillista riemuaan. Biologisesti maskuliinisten kehollisten tyylipiirteiden löytäminen *Heräämisestä* edellyttää lukutapaa, jossa kielikuvia tarkastellaan eufemismin tavoin.

3) Aistien kiasminen punoutuminen

Seuraavassa katkelmassa puhujan suhde puuhun on lähes toverillinen ja ympäristöön punoutuva. Siinä myös yhdistyvät eri aistit:

Pitkän illan jälkeen nojaat huojuvana selkäsi puuhun.
Musta haarautuu ylläsi, sinertävä taivas väräjäi
votiivikynttilänä,
hymyilet jaloillesi, hymyilet ylös, osut päälläsi lehtiin
keskellä pimeää.
Ripottelee kosketuksia
kuin pienen puron ripsien lyöntejä.
(*Herääminen*, 46.)

Mahdollisesta ukkosesta (”taivas väräjäi”) huolimatta kohtaaminen on tunnelmaltaan seesteinen. Puhunta on ulkopuolelta tarkkailevaa. Aluksi säkeistön puhuteltava samastetaan puun liikkeeseen, ”huojuntaan”. Tämä luo mielikuvan väsymyksestä ”pitkän illan jälkeen” ja levähtämisestä luonnon äärellä. Näkeminen ja koskettaminen kietoutuvat havainnossa yhteen ja täydentävät toisiaan. Näkö- ja tuntoaisti liittyvät toisiinsa esimerkiksi silmien liikkeiden avulla, ja ihminen myös näkee ja koskettaa samalla ruumiilla. Merleau-Pontyn *kiasman* laajalla käsitteellä voidaankin viitata myös siihen, miten aistit limittyvät, punoutuvat toisiinsa havainnossa, muodostavat eräänlaisen risteyskohdan, johon sana *kiasma* myös viittaa (Merleau-Ponty 1964/2016, 557.)³⁹ Usein runoelman puhujan kokemus on kielikuvienkin tasolla synesteettistä, mikä siirtää aistien punoksen myös kielen tasolle: ”Silmä näkee puun ja haukkaa sen kokonaisuutena” (*Herääminen*, 26).

³⁹ Ks. luku 2.3.

Edellisessä katkelmassa voin kuvitella itseni puun alle, nojaamaan siihen. Säkeissä korostuu oman ruumiin hahmottaminen suhteessa puuhun näkemisen ja tuntoaistin yhteistyön kautta: katson omaa ruumistani (neljäs säe), sitten puuta, ja lopuksi hahmotan ympäristöä kosketuksen kautta – ”ripottelee kosketuksia”, minkä tulkitsen niin, että lehdet hennosti koskettavat kasvojani ja minä puolestaan niitä – kosketus siis esiintyy myös käännettävänä aistina. Kun lehtien kosketuksia kuvataan ”puron ripsien” kaltaisina, puu personifioidaan vertauksen kautta. On ikään kuin puolla olisi silmät ja ripset (vaikka kyse ei olekaan personifikaatiosta poeettisena kielikuvana). Rauhallinen hetki luontoympäristössä saa myös rituaalin piirteitä, kun taivasta kuvataan metaforisesti votiivikynttilänä. Votiivilahja tarkoittaa uhrilahjaa, ja latinankieliseltä etymologialtaan sana votiivi viittaa *täytettyyn, tarjottuun* (Oxford English Dictionary 2018e). Vaikka ympäristön kuvataan olevan pimeä, näen siinä kynttilämäisen valon, ehkäpä lupauksen jostakin. Omaan mielikuvaani ”väräjäöminen” tuo seesteisyyttä, taivaan värit ja valot näyttävät liikkuvan ja kaukana ehkä kuuluu ukkonen. Kuudennessa säkeessä mikään ei toisaalta suoraan viittaa siihen, että kosketukset aiheuttaa puu, mikä jättää auki mahdollisuuden tulkita sen myös koskettumiseksi jostakin abstraktimmasta, tai molemmista: kyseessä on sekä henkinen että ruumiillinen kauneuden kokemus.

Aistien kiasminen yhteistyö on jälleen yksi tapa, jolla lukija kehollisesti samastuu puhujaan ja puhuteltavaan, ja puhutteleva muoto lisää samastumisen kokemusta, se ottaa lukijan mukaan tekstin maailmaan. Mikään edellä mainituista kehon ulottuvuuksista ei edellytä kokemusta sukupuolesta, ainoastaan eläytymistä kirjoitettuun. Lyyrisen kehon muotoutumiselle onkin ominaista se, että puhuja ei kuvaile kehonsa tai muiden kehojen ulkoista ominaislaatua vaan tuo niitä esiin enemmänkin tilanteisiin liittyvien tunteiden ja tuntemusten kautta. Puhujan sijainti, katse ja muut aistikokemukset muodostuvat tämän konkreettista kehoa tärkeämmiksi. Tämä auttaa lukijaa pääsemään tekstin maailmaan ja käytännössä kuvittelemaan siitä oman maailmansa: puhujan keho on lukijan keho, toisin sanoen lukija on oman lukukokemuksensa kirjoittaja, sillä hänen katseensa ja tulkintansa herättävät tekstin eloon. Näin ajatus puhujasta kirjailijan ja lukijan välisenä viestinviejänä saa lisää pontta. Teksti materiaalisena oliona voidaan käsittää ikään kuin sieluttomaksi kehoksi (*Körper*), josta kieli- ja tulkintataitoinen lukija tekee *eletyn ruumiin* (Leib) mielikuvituksessaan (Taipale 2010/2014, 2015; Tieteen termipankki 2020).

Oman lyyrisen kehon luominen vaatii lukijalta ainakin *Heräämisen* tapauksessa usein pysähtymistä kielikuviin ja suurta eläytymistä niihin. Puhujan kokemus välittyy teoksesta ylenpalttisena ja vahvana, ja sinänsä eläytyminen on helppoa – haasteeksi voi sen

sijaan muodostua lennokkaiden kielikuvien ymmärtäminen. Tässä auttaa heittäytyvä lukeminen, jossa pelataan paitsi kokemuksella myös assosiaatioilla, tekstin melodisuudella ja mielikuvituksella eikä pyritä tyhjentämään tekstiä kaikista merkityksistään.

Ajatukseen kehollisten kokemusten universaalista samastuttavuudesta voi tietenkin kohdistaa kritiikkiä myös kysymällä, miten lyyrisen kehon samastuttavuuden kokisi ihminen, jolla on jokin fyysinen rajoite tai vamma. Voiko esimerkiksi väittää, että näkövammaisen pystyy samastumaan ”maailman näkemiseen pienenä” tai käsistään tai jaloistaan halvaantunut puuhun kiipeämisen kuvalliseen skeemaan? Tärkeää lyyrisen kehon ideassa ei kuitenkaan ole se, millä aistilla ihminen tutustuu maailmaan vaan se perustavanlaatuisempi seikka, että ihmisen maailmasuhde muodostuu eri aistien kautta ja yhteistyönä – samalla tavalla voisi puhua ”maailman kuulemisesta” tai tuntemisesta kuin sen näkemisestä. Kaikki toimivat aistimme synnyttävät meille ikään kuin mikroavaruuden, jota edemmäs emme juuri sillä hetkellä pääse, ja kirjallisuudessa tämä avaruus tarkentuu erityisellä tavalla kielennettyihin kokemuksiin. Katse on Filanderin teoksissa keskeisin tapa hahmottaa maailmaa, mutta tarkoitukseni ei ole arvottaa sitä yleisesti tärkeämmäksi kuin muut, sillä samaiseen katseeseen liittyy ennen kaikkea mielikuviutus, sisäinen näkeminen. Siksi uskon, että halvaantunut henkilö pystyisi kuvittelukykynsä avulla samastumaan puuhun kiipeämiseen samoin kuin itseni on mahdollista kuvitella kirjallisuuden avulla näkemättömiä asioita. Runouteen ei ole olemassa oikeaa tapaa samastua, vaan kukin yksilö kokee sen omista lähtökohdistaan. Voisi sanoa, että lyyrisen kehon rajoitteet ilmenevät silloin, kun ihminen on kyvytön lukemaan tai vastaanottamaan (kuvittelemaan) kirjallisuutta, eivät niinkään kehon rajoitteista käsin.

Huomautan myös, että lyyrinen keho on luennassani läsnä oikeastaan aina kun käsittelen teoksesta välittyvää kehollista kokemusta tutkielmassani. Tässä alaluvussa erittelin joitakin sille tunnusomaisimpia ja selkeimpiä piirteitä.

4.3 Myyttien sukupuoli

Tässä alaluvussa tutkin sitä, kuinka erilaiset runoelmassa esiintyvät viittaukset myytteihin tai taideteoksiin luovat kuvaa sukupuolesta ja kuinka näiden myyttien valossa voi tulkita *Heräämistä*. Kuten olen todennut, teoksessa esiintyy runsaasti hieman piilossa olevia kulttuurisia viittauksia menneiltä aikakausilta, erityisesti antiikista ja kristinuskosta. Näistä useimmat tuovat siihen maskuliinisia tyylipiirteitä luonnollisesti siksi, että taiteen historia on laajalti miesten historiaa. En keskity tässä arvottamaan viitattuja kohteita vaan tuomaan niitä

esiin ja pohtimaan, millaiseksi niiden myötä muodostuu kuva puhujan sukupuolesta tai mikä ylipäänsä on sukupuolen ja myyttien välinen rooli teoksessa.

1) Aadam

Luvussa 3.2 esittelemäni Narkissos-viittaus toimii yhtenä esimerkkinä siitä, kuinka *Heräämisen* kulttuuriset viittaukset sinällään eivät korosta sukupuolta, mutta viitattuihin teoksiin itseensä sisältyy enemmän maskuliinisia kuin muiden sukupuolten tyylipiirteitä, mikä vahvistaa mielikuvaa miespuhujasta. Nyt otan esille teoksen keskikohdilla sijaitsevan säkeistön, jossa nähdäkseni tiivistyy jotakin olennaista teoksen puhujan sukupuolesta suhteessa erityisesti ruumiillisuuteen ja myytteihin:

*

Syntymäpäivä, olen aina lapsi juhliessani sitä.
Avoin, ojentuva käsi komentaa
kohtaamaan ja avaamaan nyrkin
jokaiseen kärsimättömään ilmestykseen.
Vesi laajenee, kasvot vapautuvat kuumuuteen.
(*Herääminen*, 32.)

Aluksi puhuja määrittää puhetilanteen yhdellä deiktisen osoittimen kaltaisesti toimivalla sanalla: ”[s]yntymäpäivä”. Lukija viedään näin yhdellä sanalla runoelman alun tilanteeseen, jossa herääminen ja syntyminen rinnastuvat. ”[O]len aina lapsi juhliessani sitä” implikoi, että puhuja muistaa ajankohdan myötä edelliset juhlitut syntymäpäivänsä ja se tuo hänen mieleensä lapsuuden. Hän kenties palaa niihin muistoihin, tunteisiin ja tapahtumiin, joita on kokenut lapsena tänä nimenomaisena päivänä.

Seuraavissa säkeissä näky muuttuu surrealistisemmaksi. Lukijan eteen asetetaan konkreettinen kuva, joka saa hänet ajattelemaan syntymää tapahtumana: ehkä käsi on kättilön tai äidin käsi, ensikosketus maailman ja samalla jonkinlaisen luojan kanssa, joka ”komentaa / kohtaamaan ja avaamaan nyrkin”. Syntymätapahtumaan viittaavaa tulkintaa vahvistaa myös viidennen säkeen ”vesi laajenee” konnotaatio lapsiveteen. Puhuja ei kuitenkaan viittaa etenkään viimeisessä säkeessä suoraan itseensä – hän vaikuttaa havainnoivan omaa syntymäänsä ulkopuolelta, mikä tarjoaa ekstaattisen katseen mahdollisuuden.

Toisaalta kuvassa ei tuoda ilmi myöskään, että puhuja havainnoisi (vain) itseään, vaan kuva avautuu myyttisen viittauksen kautta: säkeistön kolme keskimmäistä säettä

tuovat mieleen Michelangelon teoksen *Aatamin luominen*, Vatikaanin palatsin Sikstuksen kappelissa sijaitsevan freskon, jossa Jumala kurottaa kohti Aadamia koskettaakseen tätä sormenpäällään ja puhaltaakseen tähän hengen. Kyseessä on siis ekfrasis, mikä tarkoittaa yleensä kuvallisen taideteoksen esittämistä kirjallisessa taidemuodossa, kuten runossa (Hosiaislouma 2003, 172–173). Maalauksessa Aadamin käsi on aavistuksen enemmän kiinni kuin Jumalan – hän vaikuttaa olevan avaamassa kättään, ja runossa Jumalan käsi ”komentaa” puhujaa avaamaan nyrkkinsä. Maalauksessa Aadamin takana on kangasmaisesti laskostuvaa vettä kuin vapautuneena kohdusta, mutta yhtä lailla yhtenä neljästä elementistä, mikä luo yhteyden ihmiseen ”maasta tulleenä” tai maan tomusta luotuna – tässä tapauksessa itse asiassa vedestä. Adam itse näyttää loikoilevan vehreällä maaperällä.⁴⁰ Aadamin ja Jumalan välissä läsnä on myös ilman elementti, mikä korostaa antiikin klassisten alkuaineiden viitekehystä. (Michelangelo.)⁴¹

Viittaus Michelangelon teokseen tuo vaivihkaa *Heräämiseen* maskuliinisia tyylipiirteitä. Se korostaa myös jo luvussa 4.1 esiintuotua ilmiötä, jossa maskuliinisuus sisältää jotakin feminiinistä, sillä juuri luodussa Aadamissa voidaan ajatella olevan mukana vielä Eeva ennen tämän erottamista omaksi ihmisekseen (1.Moos.2:21–22 [1992]). Sukupuolen tyylipiirteet eivät tässäkään ole pääosassa vaan ovat enemmänkin osoitus siitä, mihin kaikkeen säkeistö voi ajallisesti ja tilallisesti viitata. Säkeiden välillä tapahtuva kommunikaatio aktivoi lukijassa konnotaatiovyöryn, joka saa näkemään, että jokaisessa säkeessä on mukana myös useampi taso yhtä aikaa. Nämä tasot aukeavat säkeiden kommunikoidessa toistensa kanssa. ”Syntymäpäivä” viittaa siis ainakin puhujan nuoruuden syntymäpäivätapahtumaan, puhujan omaan syntymään ja kuten puhuja mainitsee, siinä ovat läsnä myös tämän edelliset syntymäpäivät. Avainasemassa ovat käsi ja nyrkki eli kehollinen kurotteluun liittyvä tuntemus, joka saa joskus tapahtuneen resonoimaan puhujan tajunnassa yhä uudessa hetkessä ja tekstin tilassa ja ajassa. Tämä jos jokin on hyvä esimerkki teoksessa ilmenevästä ajat läpäisevästä katseesta.

Kaikki runoelman myyttiset merkitykset laajentavat puhujan pientä ympäristöä. Viittaus maalaukseen, jossa luodaan ensimmäistä ihmistä (ensimmäistä miestä), avaa koko kohtauksen yksilöä laajempaan perspektiiviin. Näin ei ole kyse ainoastaan puhujan

⁴⁰ Freskon Jumalan taustalla olevan objektin on todettu muistuttavan tarkasti aivojen muotoa, mutta toisaalta myös esimerkiksi synnytyksen jälkeistä kohtua (Meshberger 1990; Di Bella et al 2015). Jos Michelangelo halusi piilottaa maalauksiinsa viestejä uskonnon ja tieteen välisestä vastakkainasettelusta, voi myös veden elementti maalauksessa olla puoltamassa kohdusta syntymistä maan tomun sijaan.

⁴¹ Myös 1.Moos. 1:6 [1992]: ”Jumala sanoi: ”Tulkoon kaartuva kansi vesien väliin, erottamaan vedet toisistaan.”

kokemuksesta, vaan siitä, miten ajat toistavat itseään myös maailman mittakaavassa, ja eletyt ja keholliset kokemukset toistuvat uudestaan toisissa ihmisissä.

2) Dionysos

Eniten teoksen puhujan ja lyyrisen sinän myyttien sukupuoleen vaikuttavat sen jatkuvat viittaukset antiikin viinin, ekstaasin ja hedelmällisyyden jumalaan Dionysokseen, jonka roomalaiset tunsivat Bacchuksena.⁴² Myyteissä Dionysos kuvataan yleensä päässään viiniköynnöksestä tehty seppelämäinen päähine, joka sulautuu hänen hiuksiinsa:

Nuket alastonta,
kasvot joen kuulolla,
solisee rukous rukouksen sisällä kunnes
vesi kiipeää varpaille, porottaa pohja,
avasit silmäsi. **Huomasit**
etteivät hiuksesi olleetkaan osa
pensaan kruunua. [– –]
(*Herääminen*, 49.)

Metaforien konkreettisuudessa vaikuttaa siltä, että lyyrinen sinä herää joen läheltä, kun sen vesi alkaa nousta. Hän huomaa irtoavansa ympäristöstään, pensaasta ja olevansa oma ympäristöstä erillinen entiteettinsä, kun pensas on tehnyt hänestä jumalan näköisen ja kaltaisen. Suorahko viittaus Dionysokseen on myös esimerkiksi jo luvussa 4.1 käsittelemässäni säkeistössä, jossa kuvataan ekstaattista rituaalia:

Seisot tanssin keskellä kuin halko nuotiossa
humalaa ylös kunnes suonistossa huojuu
ja lopulta välähtää
aikakauden aurinko miesnaisen ihmisen
höyryä ihon alla ja koti painaa kuin sydän.
(*Herääminen*, 34).

Dionysoksen eräs makedonialainen epiteetti oli *Pseudanor* eli ”valemies” tai ”tyttö-poika”, mikä viittasi hänen feminiinisiin ominaisuuksiinsa (Euripides 14; Bremmer 1999, 185–187).

⁴² *Heräämisessä* mainitaan useita Dionysokseen ja hänen palvontaansa liittyviä symboleja, kuten muratit, viini sekä kauris, jonka nahkaan häntä palvoneet mainadit pukeutuivat (*Herääminen*, 21, 46, 20, 45, 28).

Dionysos on sukupuoleltaan mies, mutta ei yksiselitteisesti tai -ulotteisesti, vaan hänellä on kuvattu olevan paljon feminiinisinä pidettyjä piirteitä; hänen on sanottu olevan kasvoiltaan siro, koristeellisesti pantterin nahkaan pukeutunut ja kantavan thyrsosta eli fenkolivalentikkaa, jonka päässä on käpy ja muratteja. Teoksessa toistuu kaksi kertaa sana ”kauniskasvoinen”, joka viittaa Dionysoksen feminiiniseen ulkomuotoon (*Herääminen*, 35, 57).

Dionysos on myös jatkuvaa muodonmuutosta ja päättymättömyyttä edustava jumala. Hänen on sanottu kehittyneen vauvaksi sekä kuolevaisen Semelen kohdussa että Zeus-jumalan reidessä eli sekä naisen että miehen ruumiissa (esim. Nonnos 1: 1). Dionysoksella on useita entiteettejä ja kyky muuttua esimerkiksi leijonaksi, käärmeeksi tai häräksi⁴³ ja lisäksi häntä seuraavat hurjistuneet naiset, mainadit, mikä lisää vaikutelmaa hänestä eräänlaisena queerin ja toiseuden jumalana. (esim. Euripides 50; 33–34; Luyster 1980, 121; Otero 2013, 333–335.) Häntä voidaan ajatella myös transvestiittina (Bremmer 1999). Dionysoksen sukupuoli ei ”tule valmiiksi” kuten ei puhujankaan, vaan on monimerkityksinen, muuttuva ja jatkuvasti uudelleen tulkinnassa muotoutuva.

Feminiinisiä myyttien tyylipiirteitä teoksessa osoittavat esimerkiksi lukuisat avoimet viittaukset mainadisiin rituaaleihin, jotka ovat nimenomaan naisten rituaaleja: ”Revi oksia puusta vain jos olet hurmoksessa / puet niitä / luet jumalan jälkeä – – (*Herääminen*, 13). Tämä viittaa melko eksplisiittisesti myyttiin, jossa mainadit tuhoavat Orfeuksen.⁴⁴ Euripideen (38–39) *Bakkhantit*-näytelmässä Theban kuningas Pentheus yrittää osallistua bakkhanttien (kreikassa mainadit) rituaaleihin, ja joutuu tekemään sen naisellisessa valepuvussa: ”Bakkhos: Pue ohut pellavapuku yllesi. Pentheus: Mitä, naiseksiko miehen tahtoisit? Bakkhos: He tappavat sinut, jos saavut miehenä.”

Viittaukset mainadisiin rituaaleihin indikoivat villiä ja myyttistä, synnyttävää ja tuhoavaa naiseuden voimaa⁴⁵, jonka alaisena puhujakin ekstaasissaan on. Näissä myyteissä naiseus pelkistetään kulttuuriseksi merkiksi ja symboliksi, jolla ei ole juurikaan tekemistä todellisten sukupuoli-identiteettien kanssa. Samalla tavalla *Heräämisen* myyttisissä viittauksissa itse sukupuoli vaikuttaa tekstin kontekstissa olevan pääosin epärelevantti ja jäävän sivuun – sen sijaan mainadiset myytit tuovat teokseen villiä ja muodonmuutoksen merkityksiä. Kontekstistaan irrotettuina ja uudella tavalla käytettynä myyttiset viittaukset

⁴³ *Heräämisessä* viitataan sekä härkään että leijonaan: ”[--] halusin / painaa kasvoni takkuiseen mylvivään päivänvaloon [--]” ”[--] ponnistelisi niskan läpi kaukaisen karjunnan pariin [--]”, ”[--] muistamalla jonkin maun, tunnistamalla puun kuin leijonan / [--]” (*Herääminen*, 8, 43, 58).

⁴⁴ Esimerkiksi Ovidius mainitsee suoraan, että hurjistuneessa ekstaasissaan mainadit repivät oksia puista: ”Paakkuja syytävät jotkut, ja muutamat kiskovat puista oksia, kolmannet kivin viskovat.” (Ovidius 349.)

⁴⁵ Vrt. esim. Bahtin: *François Rabelais – keskiajan ja Renessanssin nauru*. (1995/1965).

etäännyttävät sukupuoleen liittyviä merkityksiä ja tekevät niistä kenties toissijaisempia.

3) Kristus

Viimeiseksi voi todeta, että *Heräämisen* puhujassa ja lyyrisessä sinässä on paitsi näkemiseen liittyviä profeetallisia, myös jumalallisia piirteitä:

Kesät kulkivat välissämme,
rypivät auringossa kauloja myöten.
Kuljetimme kesää **lasiemme kaarissa,**
kauniskasvoinen,
ja hiljaa **vihreän soihdun** avaama iltapäivä,
puron poika **kaivoineen**, oli ylistys pihatiellä
ja nostit minut **jotakin läpäiseviin puihin**. Hyppäsit
juhlesi ovesta oveen,
olet rituaali itsellesi.
(*Herääminen*, 57.)

Ensimmäinen ja kolmas säe ”[k]esät kulkivat välissämme” ja ”kuljetimme kesää lasiemme kaarissa” implikoivat, että kesiä tarkastellaan tässä etäisyyden päästä, mutta ne kulkevat ikään kuin mentaalisina tiloina puhujaa ja lyyristä sinää yhdistävinä tekijöinä ja ovat myös personoituja ja ruumiillistettuja, sillä niillä on ”kaulat”. Säkeistössä on sanastotason kehys, joka viittaa sekä antiikin jumaliin että kristillisyyteen, kuten *Heräämisessä* usein – käsittelem tätä lisää luvussa kuusi 6, mutta nyt katson, mitä se tarkoittaa myyttien sukupuolen kannalta.

”Kauniskasvoinen” viittaa jo todetusti Dionysokseen. ”Lasiemme kaarissa” taas tarkoittanee viinilaseja – viini ja puhujan syntymäpäiväjuhlat toistuvat teoksen eri säkeistöissä, ja näillä on molemmilla sekä konkreettinen, puhujan maailman merkitys että myyttinen ulottuvuus, onhan Dionysos viinin jumala. Kaaret taas yhdistyvät kristillisen taivaan oviin, ja soihdut voidaan nähdä esimerkiksi viittauksena mainadien vuoririitteihin. Toisaalta ”vihreä soihtu” vaikuttaisi viittaavan kasvilta näyttävään soihtuun, esimerkiksi fenkoliin, joka on Dionysoksen valtikassa.

Kaivo taas on kristillinen symboli, jolla on muun muassa elämän ja puhtauden merkityksiä ja teoksen kontekstissa se viittaa esimerkiksi puhdistumiseen ja uudestisyntymiseen.⁴⁶ Ilmaus ”puron poika kaivoineen” voi yhdistyä Jeesukseen,

⁴⁶ Esim. 1.Moos 24:11–67 [1992]; 1.Moos 26: 12–22 [1992]; 3.Moos 11:36 [1992]).

esimerkiksi hänen kohtaamiseensa samarialaisen naisen kanssa Sykarin kaivolla (Joh. 4: 1–42 [1992]). Puut taas ovat sekä raamatullisia (ja muihin uskontoihin ja mytologioihin yhdistyviä) symboleja että Dionysokseen liittyviä, samoin kuin rituaalit, jotka voi yhdistää mihin tahansa uskontoon.

Kristus- ja Dionysos-myyttejä on rinnastettu toisiinsa aiemminkin.

Varhaisromantiikassa kiinnostus hurjaan ja monikasvoiseen Dionysokseen heräsi uudelleen vastakohtana valistusajan järjen ja tiedon korostamiselle, jolloin Kristusta ja Dionysosta alettiin kutsua toistensa veljiksi (Niemi-Pynttari 1994, 56–57).⁴⁷ *Herääminen* ja Filanderin poetiikka ylipäänsä hyödyntää vahvasti tätä rinnastusta ja eroa.⁴⁸

Kuka puhuja siis on? Yhdellä tasolla hän on nuori androgyyni (mies)henkilö, joka elää nuoruudessaan uudelleen lapsuuttaan lapsuuden ympäristössään. Toisaalta hän on ”Ihminen” (vrt. Aadam), joka pyrkii keholliseen yhteyteen maailman kanssa – Aadamin syntymä -ekfrasis saa tulkitsemaan puhujan kokemusmaailmaan nimenomaan eräänlaisena (ihanne)ihmisyyden kuvauksena, jossa merkitsevää ei ole nykyinen aika, vaan yhteys sekä tulevaan että johonkin itseä edeltäneeseen ja suurempaan, joka auttaa puhujaa ”syntymään uudelleen” nuoruudessaan, ihmisyydessään. Se tuo mukaan niin *Raamatun* luomiskertomuksen kuin renessanssitaitteen konnotaatiot.

Allegorisesti on kuitenkin perusteltua tulkita *Heräämisen* puhuja runoilijaksi. Kristus-viittaukset korostavat *Heräämisessä* taiteilijan romanttista profeetallisuutta. Profeetta käsittää ajan eri tavoin kuin tavallinen ihminen – hän näkee tulevaan, visioi taidetta, mutta myös menneeseen, asettuu sukupolvien ketjuun. Sen lisäksi Jeesus edustaa marttyyriutta, itsensä uhraamista jonkin suuremman (kuten runouden) hyväksi.⁴⁹ Jumalan saatettiin nähdä romantiikan ajan runoudessa puhuvan profeetankaltaisen runoilijan lävitse, niin että taiteilija tavallaan luopui omasta persoonastaan (Herder 1795/2000, 27). Dionysos tuo mukaan jumalallisuuden konnotaatiot, mutta myös *Heräämisessä* vahvan muodonmuutoksen kehyksen ja sukupuolen häilyvyyden. Runoilijan on osattava ottaa monia rooleja, samastua ja eläytyä useisiin eri kokemuksiin, paettava itsestään, ja toisaalta tuhottava vanhaa ja luotava

⁴⁷ Yhteistä heille oli esimerkiksi marttyyrius ja myytti jälleensyntymästä. Elämää juhлива Dionysos tarjosi jotakin hallitsematonta ja uskonnon kaltaista valistusajan järjen korostamisen jälkeen, ja uudistavana hajoamisen jumalana hänen uskottiin tekevän tietä Kristuksen uudelleentulemiselle varhaisromantiikassa (Niemi-Pynttari 1994, 56–57).

⁴⁸ Tämä kristinuskon ja antiikin myyttien yhdistely on kiinnostava tendenssi Filanderin poetiikassa, mutta sen laajempi merkitys on jo toisen tutkimuksen aihe.

⁴⁹ Profeettuus ja jumalallisuus heijastivat romantiikassa lisäksi mielikuvitusta, jonka avulla voitiin paeta tai pyrkiä muuttamaan ikävää (myös poliittista) todellisuutta ja toisaalta päästä lähemmäksi ihmisen omaa henkisyttä, jonka taide mahdollisti (esim. Watson 1985, 9–10).

uutta. Lisäksi Dionysos edustaa keskeneräisyyttä, joka on sidoksissa hänen monikasvoisuuteensa (Niemi-Pynttari 1994, 56). Tyylin käsitteen mukaisesti puhujan sukupuoli-identiteetti on häilyvä ja monimuotoinen. Myös lyyrinen keho, joka avautuu jokaiselle lukijalle omalla tavallaan, on yhteydessä tulkintojen moninaisuuteen.

5 Ympäristö ja spatiaalisuus

Tässä luvussa fokukseni siirtyy puhujasta ja *puhujan tilasta* enemmän tämän ympäristöön. Tutkin sitä, kuinka puhuja suuntautuu teoksen ympäristöön ja on sen kanssa kehollisessa vuorovaikutuksessa, mikä edellyttää usein metaforien lukemista konkreettisella tasolla. Kuten romantiikan ajan runoudessa, myös Filanderin puhujan ulkoinen maailma on osa hänen sisäistä maailmaansa ja päinvastoin – puhujan ympäristöä sävyttävät romanttinen mielikuvitus ja ekstaasitila (Watson 1985, 10, 12, 18–19).

Tämän luvun ensimmäisessä alaluvussa (5.1) tutkin puhujan ympäristöön suuntautumista Merleau-Pontyn käsitteiden *kiasma* ja *liha* avulla ja toisessa alaluvussa (5.2) keskityn teoksessa ilmenevään spatiaalisuuteen, jota käsittelen Lakoffin & Johnsonin kognitiivisen metaforateorian valossa.

5.1 Kiasma: ympäristöön punoutuminen

Heräämisen luontoympäristö korostaa teoksen nuoruuden ja elinvoiman teemoja. Ilo ja onni kytkeytyvät puutarhamaiseen kesäiseen ympäristöön, joka muodostuu esimerkiksi puista, joesta, lammesta, pensaista sekä jo mainitusta talosta, joka vaikuttaa puhujan lapsuudenkodilta. Lisäksi mukana on metsä, jossa juostaan ja jota tutkitaan (*Herääminen*, 14). Tässä luvussa keskiössä on puhujan suhde ympäristöönsä.⁵⁰

Puhuja, lyyrinen sinä ja muut teoksen subjektit eivät ainoastaan liiku luontoympäristössä, vaan he tulevat osaksi ympäristöä omalla ruumiillaan. Usein puhuja mainitsee jonkin ympäristön elementin kietoutuvan tai sekoittuvan itseensä joko epäsuorasti tai hieman suoremmin, niin että hänen minuutensa rajatkin häilyvät. Runokielen tasolla tähän puhujan ja ympäristön väliseen kommunikointiin liittyy vahvasti romantiikan ajan runoudelle tyypillisesti personifikaatio:

Sininen taivas kasvaa
 lintujen selät
ja **persikkapuu nousee minussa**
minun silmiini
kun olemme juosseet ja on levähdys
on tomun laskeutuminen ja **pensaat**
 syövät jalkojen pölyn,

⁵⁰ Tutkin yksittäisiä ympäristön elementtejä, kuten ukkosta ja puita sekä niiden myyttisiä elementtejä luvussa 6.

vaatteita ei löydy mistään.

Läpikuultavaa, ei pimeää edes varjossa.

(*Herääminen*, 15–16.)

Neljässä ensimmäisessä säkeessä korostuu ensi katsomalta visuaalisuus. Ensimmäisissä säkeissä lukija asetetaan puhujan asemaan näkijäksi kuvaamalla pelkistetysti ylöspäin aukeavaa maisemaa. Seuraaviin säkeisiin edetessä lukija osaa lyyrisen kehon avulla kuvitella tilanteen, jossa tuntee istuvansa puussa ja hengitys on vielä metsässä juoksemisesta ja puuhun kiipeämisestä raskas.⁵¹ Pelkistetty ”lintujen selät” -toteamus rauhoittaa toista säkeistöä, siinä ei ole ylimääräistä, vaan puhuja päästää lukijan suoraan havaintoonsa. Sama koskee ”minun silmiini” -ilmausta, joka rinnastuu toiseen säkeeseen ja luo vaikutelman, että puhuja näkee omat silmänsä ulkopuolelta. Puhuja levähtää persikkapuussa, mutta ilmaisee tapahtuman kuin tahtoisi olla puu tai kokisi yhteenkuuluvuutta puun kanssa – mielenliikkeet ja kehon asento samastetaan toisiinsa. Persikkapuun ja ihmisen yhteen liittäminen personifikaation (”persikkapuu nousee minussa”) kautta tuo mukaan esimerkiksi pysyvyyden ja hedelmällisyyden konnotaatioita; puhujaan kasvaa puun lujuutta mutta toisaalta hän tuntee myös elämänriemua, kasvua kohti persikan täyteläistä makeutta. Luontoympäristö on subjekti, personifioitu: ”persikkapuu nousee” ja ”pensaat syövät” (*Herääminen*, 16).

”Minun silmiini” -ilmaus tuo toisaalta mieleen, että puhuja katsoo omasta perspektiivistään, puun latvasta alas ja näkee lisää persikkapuita, joihin samastuu niin kehollisesti kuin metaforisestikin: kuin persikkapuu konkreettisesti nousisi, ja tunto- ja näköaisti sekoittuvat jälleen kiasmisesti. Ihminen aistii sen, mitä hän itse muistuttaa; käännettävyyden ajatuksen mukaisesti ihmisruumis on aistittava, ei vain aistiva asia (Merleau-Ponty 1964/2016, 558).

Kiasman käsite on kattanut luennassani sekä aistien käännettävyyden että aistien punoutumisen toisiinsa. Sen kolmas ulottuvuus liittyy siihen, kuinka maailma ja subjekti tulevat lähelle toisiaan, punoutuvat: ”[– –] ja että yhtäältä kosketettu ja koskettava mutta toisaalta myös kosketettava ja näkyvä tunkeutuvat toistensa alueille, ylittävät toistensa rajat”, Merleau-Ponty (1964/2016, 567) kirjoittaa. Itsensä hahmottaminen suhteessa tilaan on sidoksissa siihen, kuinka puhuja ja lyyrinen sinä näkevät paitsi itseään ympäröivät asiat ja tilan ympärillään:

⁵¹ ”[K]un olemme juosseet” yhdistyy edellisen aukeaman kohtiin, joissa kuvataan ystäväjoukkoa ja metsässä juoksemista: ”he juoksevat metsässä, he eivät välitä oksista / jotka tahtovat heidän hiuksiaan (*Herääminen*, 14).

Kun **piha ui** minussa
aamun vilahtaessa
näen kentaurin unia
(*Herääminen*, 28.)

Säkeet yhdistyvät runoelman alussa esiintyvään puhujan lapsuuskodin pihaan. Kolmisäkeinen katkelma on levollinen: säkeet ovat lyhyitä ja jokaista niistä johtaa vain yksi teonsana.

Ensimmäisessä säkeessä on kyse elottoman asian tai luonnon, tässä tapauksessa pihan personifikaatiosta, joka toteuttaa ympäristön ja puhujan välistä punoutumista ja häilyntää.

Merleau-Ponty kirjoittaa viimeisessä teoksessaan *lihan* käsitteestä, jonka hän toteaa olevan ikään kuin elementti, kuten tuli, vesi, maa ja ilma. Liha tarkoittaa hänen mukaansa ”olemisen elementtiä”, se ei ole esimerkiksi materiaa tai henkeä tai yksinomaan näiden liitto, ja käsitteellä Merleau-Ponty pyrkii kyseenalaistamaan kartesiolaista dualistista jakoa henkeen ja aineeseen. Hän viittaa käsitteellä ”yleiseen asiaan, joka on tilallis-ajallisen yksilön ja ajatuksen puolivälissä” elementtiin, joka tuo tosiasioille merkityksen. Lihaan liittyy paikka ja hetki eli tietyllä tapaa liha tekee olevan mahdolliseksi. (Merleau-Ponty 1964/2016, 562.) Filosofin käyttämä lihan konsepti käsittelevässä tekstissään personifikaatiota, jossa luonto elollistuu: ”Jos kykenen ymmärtämään, miten *tuo aalto kohoaa minussa*,⁵² miten tuo näkyvä tuolla on minun maisemaani, voin entistä paremmin ymmärtää – –, että on olemassa muitakin maisemia kuin omani.” (Merleau-Ponty 1964/2016, 563). *Heräämisen* puhuja saa personifikaation myötä itseensä luonnon ominaisuuksia, mikä vaikuttaa hänen tapansa nähdä ja kokea myös luonnon kautta, ottaa sen näkökulma.

Viimeksi siteeraamissani äärisubjektiiivisissa säkeissä puhuja näkee ja kokee ympäristönsä mutta on myös osa sitä. Piha on tilaa, jotakin, johon joku tai jokin voi asettua tai jossa voi liikkua. Pihaa määrittää sovittu raja tilojen välillä. Säkeissä myös määrittyvät, kuten lihan käsitteeseen kuuluu, aika ja paikka eli aamu ja piha: Loppusointu ”piha ui minussa / aamun vilahtaessa” korostaa puhujan kehollisuuden ja ajallisuuden yhteyttä. Myös viimeinen säe myös päättyy a-kirjaimen, mikä lisää katkelman koherenssia. Pihasta tulee metaforisesti puhujan minuuteen sekoittuva elementti (!), jota on helpointa ajatella tämän metaforan kohdalla verraten veteen, mihin uida-verbin käyttö myös johdattaa. Kun subjekti ui vedessä, hän sekoittuu siihen. Personifikaatio ”piha ui minussa” tekee kuitenkin pihasta subjektin puhujan sijasta tai hänen rinnalleen. Pihaa sekoittuu puhujan mutta liike ei kuitenkaan ole

⁵²Vrt. Filanderilla esim. ”piha ui minussa”, ”persikkapuu nousee minussa”, ”ja olen tuntenut kellotornin selkärangassani. Sen valtava vyöry kimpoilee minussa” (*Herääminen*, 28, 16, 22).

yksisuuntaista, vaan myös puhujasta siirtyy jotakin pihaan. Kielikuvassa piha on jotakin olevaista ja näkyvää kuten puhujakin, ja nämä kiertyvät ja punoutuvat kiasmisesti toisiinsa, ovat samaa *lihaa*, olemisen elementtiä, ja niiden keskinäinen hierarkia hämärtyy.

Säkeet aktivoivat mielle yhtymiä myös aistillisuuteen; on kuin puhuja rakastelisi ympäristönsä kanssa, mihin liike ja *kentauringin unet* myös viittaavat. Se, että puhuja näkee ”kentauringin unia” viittaa metamorfoosiin, fantasiamaailmaan, kokemukseen siitä, että on vain puoliksi ihminen. Luonto tuottaa puhujassa tämän muodonmuutoksen. Taruolento kentauri on puoliksi hevonen, puoliksi ihminen, ja edusti antiikin mytologiassa eläimellisyyttä, viettien maailmaa ja villiä. Kielikuva ”vilahtava aamu” sisältää niin ikään liikettä ja voidaan yhdistää samaan aistillisuuden kehykseen, maiseman kolmiosaasiin bakkanaaleihin. Säkeissä on kolme subjektia: *piha*, *aamu* ja *minä*, jotka ovat kaikki toimijoita, mutta *minä* eli puhuja *näkijänä* on näistä passiivisin. Myös Merleau-Pontyn mukaan subjektin punoutuminen omiin havaintoihinsa ja todellisuuteensa on verrattavissa siihen, kuinka hän seksuaalisessa toiminnassa punoutuu toiseen subjektin (Heinämaa 1996, 154). Kuten totesin luvussa 4.2, *Heräämisessä* seksuaalisuus ilmeneekin pääosin kielen vivahteiden ja teosympäristöön punoutumisen kautta. Ympäristöä ei tarkastella tai kohdata objektina vaan lähes samankaltaisena toimijana kuin puhuja itse on.

Punoutumisen lisäksi toinen tapa, jolla puhuja ja teoksen sinä ympäristönsä suuntautuvat, on sen haltuunoton yrittäminen, mikä tapahtuu esimerkiksi liikkeen, kosketuksen tai jo pelkän katseen avulla. Puhuja esimerkiksi pukeutuu tai riisuutuu ympäristöstään: ”ja minä painin kanssasi / pensaasta jokeen / jossa puit veden yllesi” (*Herääminen*, 8).⁵³ Veden elementti tekee edellisen kielikuvan ikään kuin konkreettisesti mahdolliseksi, sillä ihmisen on mahdollista tuntea veden kosketus kuin vaatteen. Vesi on myös peittävämpää materiaa kuin vaikkapa ilma, johon *pukeutuminen* tarkoittaisi täydellistä alastomuutta.

Seuraavassa kohdassa haltuunottajana on vuoroin sinä, vuoroin metsä, joten kiasmisessa vuorovaikutuksessa luonnon kanssa ollaan edelleen:

Asetat arkkitehtuurisi metsälle:
valitset pylvää, valjastat
silmääsi muotoutuvat kujat,
mutta tiettyssä valossa
metsä asettaa rajansa sinulle.

⁵³ Myös ”nyt kaikki rauniot riisuutuvat”, jossa rauniot on personifioitu (*Herääminen*, 7).

(*Herääminen*, 9.)

”Näkeminen on haltuunottoa etäisyyden päästä” kirjoittaa myös Merleau-Ponty (1964/2006, 24). Sinän katsomisen tapa siis määrittää sen, mitä hän itse asiassa näkee ja mihin huomio kiinnittyy, kun hän tarkastelee metsää arkkitehtuurina. Puut näyttävät pylvältä, metsästä tehdään temppeleitä tai muu juhlallinen, jopa jumalallinen rakennus, johon tuodaan viitteitä myös antiikista tai kirkoista pylväsviittauksen kautta. Loppusointu ”valjastat / kujat” korostaa maiseman haltuunottoa.

Koko säe ”silmäsi muotoutuvat kujat” vihjaa kiasmisesta katseesta, jossa näkevä on myös itse näkyvä ja saa katsellun asian piirteitä – aivan kuin kujat muotoutuisivat konkreettisesti lyyrisen sinän silmiin, jotka puhuja näkee. Kahdessa viimeisessä säkeessä subjektiasetelma kääntyykin taas, ja metsästä tulee toimija. Ei-inhimillisestä tehdään ihmisenkaltainen personifikaation avulla, metsä on se, joka *asettaa* sinälle rajat. Konkreettisesti sinälle ”rajat asettava” valo taas voi viitata varjoon, joka lankeaa puista sinän ylle, toisaalta metsä mittaa hänen *henkisiä* rajojaan – ne ovat ikään kuin samaa.

Teoksessa ilmenevä luontoympäristöön punoutuminen voidaan tulkita niin, että runoilijan on vaikututtava ympäristöstään siinä määrin, että voi antaa sen puhua kauttaan, ja antauduttava kauneuden kokemukselle. Etenkin varhaisromantiikassa taiteen ajateltiin yleisesti heijastavan luontoa. Esimerkiksi Coleridge näki runon elävänä, itseensä viittaavana organismina (Watson 1985, 15, 13). Schlegelin (1800/2000, 33) mukaan ”Kaunista on se, mikä muistuttaa meitä luonnosta ja siis herättää äärettömän elämäntäyteyden tunteen. Luonto on orgaaninen; korkein kauneus on siis aina ja ikuisesti kasvinkaltaista –”. Mutta myös, ja ehkä erityisesti, päinvastoin: luonto heijasti taidetta. Luonnon aistimellinen kokeminen muistutti sitä kuvaavasta ja romantisoivasta runoudesta, ja runous merkitsi siis jotakin luontoakin täydellisempää (Herder 1795/2000, 23–24; Oittinen & Hökkä 2000, 21). Pohjimmiltaan romantikot olivat ihmis- ja kulttuurikeskeisiä, ja *kokemus* luonnosta oli tärkeämpää kuin luonto itse.

Heräämisessä subjekti ja luonto jatkuvasti sekoittuvat ja luonto koetaan aistivoimaisesti – puhujan minuus on moninainen ja tuntuu usein hukkuvan paitsi toisiin subjekteihin, myös ympäristöönsä. Jos puhujaa siis ajatellaan runoilijana ja lyyristä sinää lukijana, voi heidän puutarhamainen ympäristönsä edustaa runoutta, joka on samaan aikaan ”luonnollista”, ja tarkasti veistettyä, kulttuurin määrittämää – tämä henkii myös Filanderin poetiikan lähtökohtia, jota ohjaavat niin idea tarkasta muodosta kuin mielikuvitukselle runsaasti tilaa jättävästä elävästä kielestä ja monitasoisista metaforista. Ympäristöönsä

punoutuva puhuja eli runouteen punoutuva runoilija *elää* taidettaan, omistautuu sille, ja kutsumustaan toteuttava näkijä-runoilijan, runouden ja maailman välillä on vain pieni ero. Kuten teoksen ympäristöä, myöskään runoutta ei voi kesyttää objektiksi vaan se tempaa runoilijan ja lukijan mukaansa. Edellisessä esimerkissä metsä toimii myös allegoriana: muodon kauneuteen pyrkivä runoilija tekee valinnat oman esteettisen silmänsä mukaan, luo runolle sen tarkkaan harkitun ”arkkitehtuurin”, mutta toisaalta kieli asettaa hänelle omat rajoitteensa ja pinnistelee kurittomasti vastaan. Ja kun ”piha ui minussa”, runous tekee työtään runoilijassa, saa se hänet uneksimaan ja muuttamaan muotoaan Dionysoksen tavoin (*Herääminen*, 28).

Vaikka *Herääminen* siis korostaa puhunnallaan puhujan subjektiivista kokemusta, se jatkuvasti tuo esiin myös ympäristön subjektiivista sekä puhujan, muiden subjektien ja ympäristön välistä punoutumista ja häilymistä. Tilallisuuden kannalta olennaista on, että puhujan ja ympäristön välillä ilmenee samankaltaista kiasmista rajojen ylittämistä ja dynaamisuutta kuin puhujan ja lyyrisen sinän välillä ja puhujan sukupuoli. Luonnon ja puhujan välisen subjekti–objekti -suhteen huojuttaminen on jatkuvaa, toistuvaa ja sekä teoksen sisällön että kielikuvien tasolla ilmenevää.

5.2 Orientaatiometaforat

Tässä alaluvussa tutkin *Heräämisestä* löytyviä spatiaalisia ilmauksia, toisin sanoen puhujan perspektiiviä sekä teoksen puhunnassa ilmeneviä suuntia. Sivuan myös Filanderin toisen teoksen *Torson* spatiaalisuutta, sillä voimakas suuntien korostaminen on sille vielä *Heräämistä* leimallisempaa. Käsittelen teoksissa esiintyvää avaruudellista hahmottamista Lakoffin ja Johnsonin (1980) kognitiivisen metaforateorian ja siitä edelleenkehittyjen teorioiden avulla.

Kognitiivinen metaforateoria pohjaa ajatukselle siitä, että metaforat näkyvät jokapäiväisessä elämässämme. Ihmisen käsitejärjestelmä perustuu metaforille ja metaforiselle ajattelulle, mikä näkyy siinä, kuinka ihminen käyttää kieltä, kuinka hän ajattelee ja käyttäytyy. (Lakoff & Johnson 1980, 3–6.) Lakoff ja Johnson puhuvat käsittemetaforista, jotka ovat ikään kuin yksittäisten kielellisten ilmaisujen taustalla olevia perusmetaforia, jotka jokin yhteisö tunnistaa. Käsitteellisistä perusmetaforista orientaatiometaforat⁵⁴ liittyvät avaruudelliseen hahmottamiseen. Ne perustuvat suuntaa tai sijaintia osoittaviin ilmauksiin,

⁵⁴Oriental metaphors (Lakoff & Johnson 1980, 14).

kuten ylhäällä, alhaalla, edessä, takana, sisällä, ulkona, päällä, alla. Esimerkiksi ilmaus ”Olen allapäin”, pohjaa käsittemetaforaan SAD IS DOWN. (Lakoff & Johnson 1980, 14–15.) Kielen kuvallisuus heijastaa teorian mukaan todellista ruumiillista kokemustamme ja päin vastoin, esimerkiksi surullisen tai voimattomaksi itsensä tuntevan ihmisen ryhti usein puristuu kasaan (Lakoff & Johnson 1980, 14–15). Olemme osa maailmaa yhtä lailla ruumiimme, mielemme ja kielemme kautta. Lakoffin ja Turnerin mukaan spatiaaliset käsittemetaforat perustuvat kuvallisille skeemoille eli psykologis-kinesteettisille malleille, joiden avulla voimme kuvitella, miltä erilaisissa tiloissa oleminen tuntuu kehollisesti (Lakoff & Turner 1989, 97–100; Veivo 2001, 88–90; Krappe 2008, 150). Tästä kirjoitin jo lyyrisen kehon käsitteen yhteydessä.

Kognitiivisen metaforan teoriaa on kritisoitu usealla tavalla ja useasta suunnasta. Eräs kritiikki liittyy siihen, kuinka teoria käsittää ihmisen ruumiillisuuden yhtä aikaa sekä universaaliin keholliseen kokemukseen että kulttuurisiin malleihin perustuvaksi: kuvalliset skeemat ymmärretään kehollisesti universaaleiksi, mutta samaan aikaan metaforien ajatellaan olevan lähtöisin kulttuurisista eroista (Rakova 2002, 228; Kövecses 2008, 177). Zoltán Kövecses (2008, 177–178) ehdottaakin alkuperäisempää monipuolisempaa lähestymistapaa, jonka mukaan ruumiillisuuteen perustuvien metaforien merkitysten pitäisi nähdä muodostuvan useammista elementeistä: kaikkein perustavanlaatuisimmat fyysiset kokemukset ja tunteukset ovat ihmisille universaaleja, mutta kukin kulttuuri ja yksilö painottaa näistä joitakin kokemuksia muiden kustannuksella, mikä heijastuu myös kieleen. Tätä tärkeää huomiota voidaan mielestäni perustella jo sillä yksinkertaisella huomiolla, että eri kielillä voidaan puhua samoista asioista, mutta se, mitä asian ominaisuutta kussakin kielessä painotetaan ja miten sanojen merkitykset latautuvat, on kulttuurisidonnaista.⁵⁵ Spatiaalisissa metaforissa siis yhdistyvät sekä ruumiillisuus että kulttuuri (Kövecses 2008, 179).

1) Yläpuoliset metaforat

Heräämisen selkeästi tärkein ja useimmiten toistuva suunta on ylöspäin. Sen, että *Heräämisessä* kuvataan niin tiheästi yläpuolista, voi sanoa yleisesti kuvastavan teoksen

⁵⁵ Suomessa esimerkiksi tunnetaan useita sanoja eri tyyppiselle lumelle. Räntä, joka tarkoittaa suunnilleen samaa kuin englannin ”wet snow”, ei sisällä kielessämme lainakaan sanaa *lumi* – se on siis englannin ilmausta spesifimpi käsite. Englannissa räntä määritellään kielellisesti lumen alatyypiksi, kun taas suomessa kyseessä on ikään kuin eri asia.

riemullista sävyä ja puhujan villiä elinvoimaisuutta. Lakoffin & Johnsonin (1980, 15) mukaan kielen ilmaisut, jotka kuvaavat ylöspäin suuntautuvaa liikettä, pohjaavat huomiolle siitä, että ihmisen ryhdikkyys eli suorana seisominen yleensä heijastaa korkeaa vireystilaa – näin kohoamiseen tai yläpuolisuuteen viittaavien ilmaisujen voidaan yleensä tulkita edustavan iloa:

Alkukantainen, vehreyden keihästämä
hermostojen lehvästö riisuutuu vesistään,
keltainen mielihyvä karkaa kuin petoeläin
ja oksiston **ylemmillä kerroksilla**
vuodatan erimakuisia hymyjä.
(*Herääminen*, 10.)

HAPPY IS UP: ”Keltainen mielihyvä” voi viitata esimerkiksi aurinkoon, joka tuo säkeistöön ensimmäisen yläpuolisuuden kehyksen ja yhdistää siihen energian, ”mielihyvän” ja myös riehakkuuden petoeläinvertauksen myötä (Lakoff & Johnson 1980, 15). Toisaalta keltaisuus voi osoittaa ”lehtien kultaan”, syksyn värjäämiin puihin tai auringon säteisiin, kuten seuraavassa lainauksessa, joka vaikuttaa liittyvän siteerattuun säkeistöön: ”Ilma on runsasta kultaa lehtien läpi / avattu pullo odottaa pöydällä ilman lasia / ilman huulia” (*Herääminen*, 20). ”Ilman lasia” -ilmaus yhdistyy myös ilmaan, kuin ilma olisi lasia (läpinäkyvää), pullo odottaisi ”ilman huulia” (personifikaatio), ja puhuja katselisi pulloa yläilmoista. ”Oksiston ylemmillä kerroksilla” viittaa puuhun kiipeämiseen, josta kirjoitan seuraavassa esimerkissä. Ylös kiipeäminen yhdistyy siis iloon ja aistihurmioihin, ”erimakuisiin hymyihin”. Säkeistön ensimmäiset säkeet taas kuvaavat luonnon vehreyttä, mikä täydentää puhujan tunnetilan välittymistä.

Toiseksi *Heräämisen* maailmassa yläpuolisuuden ilmauksissa voi olla läsnä pyrkimys yhteyteen jonkinlaisen jumaluuden kanssa. Korkea liittyy siis myös VIRTUE IS UP -perusmetaforaan (Lakoff & Johnson 1980, 16–17):

Sininen **taivas kasvaa**
 lintujen selät
ja persikkapuu **nousee minussa**
minun silmiini
kun olemme juosseet ja on levähdys
on tomun laskeutuminen ja pensaat
 syövät jalkojen pölyn,
vaatteita ei löydy mistään.

Läpikuultavaa, ei pimeää edes varjossa.

(*Herääminen*, 15–16.)

Suunnat ovat aina sidoksissa yksilön omaan perspektiiviin. Alun personifikaatio ”taivas kasvaa” kuvaa taivaan valtavuutta puhujan katsoessa sitä alhaalta päin – taivaan näkeminen tekee puhujan olon pieneksi, mutta samalla hän tuntee ihailevan sen suuruutta. Kuvatussaan ennestäänkin valtavan taivaan kasvavan puhuja siis kuvaa omaa kokemustaan ja suhdettaan taivaaseen. Suuria tai suureksi kuvattuja asioita on kulttuurissamme totuttu pitämään merkittävänä (Lakoff & Johnson 1980, 50). Kulttuurisesti taivaaseen yhdistyy tietysti myös jumalallisia konnotaatioita.

Puhuja näkee myös lintujen selät, mikä tarkoittaa, että hän on niiden yläpuolella, tällä kertaa siis osa luonnon mahtavuutta. Yläperspektiivi ilmaisee puhujan osittaista valta-asemaa suhteessa luontoon, mikä liittyy myös viime alaluvussa käsittelemääni ympäristön haltuunottoon. Taivas on hänen yläpuolellaan, joten jumalan asemassa hän ei ole – mutta ehkä kurottellessa sitä kohti: HAVING CONTROL OF FORCE IS UP – BEING SUBJECT TO CONTROL IS DOWN; HIGH STATUS IS UP – LOW STATUS IS DOWN -metaforan mukaisesti (Lakoff & Johnson 1980, 15–16).

”Persikkapuu nousee minussa”-ilmauksessa on inessiivin -ssa-pääte, jota käytetään yleensä ilmaisemaan jonkin sisässä olemisesta, vaikka puhuja tarkoittanee henkistä kokemusta. Tämä korostaa ruumiin ja mielen yhteyttä – puu on puhujassa ikään kuin sisällä.⁵⁶ Nouseminen yhdistyy jälleen tuonpuoleisuuden tulkinnalliseen viitekehykseen.⁵⁷ Säkeenylitys ”pensaat / syövät jalkojen pölyn” ei tässä tuo säkeisiin dynaamisuutta vaan säästeliäisyyttä: puhujan havainto on pelkistetty ”on tomun laskeutuminen ja pensaat”, mutta seuraavassa säkeistössä nämä samat pensaat myös personifoidaan niitä enää mainitsematta, ne ehkä vievät puhujalta tämän väsymyksen, levähdysten aikana jalkoihin kerääntyneen tomun.

Pensaat luovat tässä kontekstissa miellelyhtymän myös esimerkiksi *Raamatun* kertomukseen palavasta pensaasta, mitä säkeistön viimeinen säe ”Läpikuultavaa, ei pimeää edes varjossa” tukee (*Herääminen* 16; 2.Moos 3:1–22 [1992]). Se korostaa myyttisellä tasolla miellelyhtymää, että puhuja voi olla ikään kuin jumalallisen ilmoituksen kohteena ja / tai välittäjänä. *Heräämisessä* yläpuolisuuden kehys kietoutuu luontevasti sen luontoympäristöön,

⁵⁶ Lakoff & Johnson (1980, 31–32) puhuvat säiliömetaforien yhteydessä englannin kielessä ilmenevistä henkisten tilojen ilmauksista, kuten ”in love”, jotka perustuvat tilalliseen ajatukseen siitä, että ihminen menee ikään kuin konkreettisesti tunnetilan sisälle. Suomessa henkisten tilojen ilmauksille on useampia prepositiota ilmaisevia päätteitä: *rakastunut, peloissaan, ekstaasissa*.

⁵⁷ Lukuunottamatta säettä ”kun olemme juosseet ja on levähdys” (*Herääminen*, 16).

mistä ilmeisin esimerkki on puutarhaympäristön paratiisimaisuus. *Heräämisessä* toistuu myös kiipeäminen eri paikkoihin: sängystä tikkaita pitkin (taivaaseen?), katolle, ullakolle, puuhun, ja taivasta edustavat niin ikään runoelmassa usein esiintyvät linnut, tähdet ja aurinko. Näistä miltei kaikki, ehkä ullakkoa ja kattoa lukuun ottamatta, ovat myös raamatullisia symboleja. Luonnon ja yläpuolisuuden yhdistäminen osoittaa ajattomassa luennassa, kuinka ihmisen on luonnossa mahdollista löytää kokemus yhteenkuuluvuudesta ja henkisydestä. Teoksessa luonto ja ylöskurkottelu edustavat molemmat siis sekä tämän- että tuonpuoleista.⁵⁸

Yläpuolisuuden tendenssi täydentää myös allegorista tulkintakehikkoa. *Heräämisessä* ympäristöönsä punoutuva, ylös kurkotteleva puhuja eli runoutensa avulla korkeuksiin suuntautuva profeetankaltainen runoilija pyrkii romanttisen ajatuksen mukaisesti tuonpuoleiseen, ”ylös”, kohottamaan myös lukijan, joka muovaa oman lyyrisen kehonsa puhujan kehosta ja näin myös maadoittaa tätä kokemusta: samalla puhujan ryhdikkyys on kehollista, villiä iloa luonnosta ja runoudesta.

Filanderin toisessa teoksessa, *Torsossa*, yläpuolisen yhteys uskonnollisiin symboleihin on vielä selvempää sen kuvaston tähden. Suurta ja yläpuolista edustavat luonnonelementtien sijaan tai niiden rinnalla ylös kurkottavat symboliset merkit, kuten patsaat, kirkot, kupolit ja monumentit. Ne luovat kosketusta tuonpuoleiseen ja eettisiin ja taidefilosofisiin ideoihin, jotka ovat yhteydessä *Torson* marttyyriematiikkaan. Erona on esimerkiksi se, että *Torso* sekoittaa *Heräämistä* useammin poetiikassaan ala- ja yläpuolisen:

Polvistuminen, suljettujen silmien lähestyvä
meihin hiipivä monumentti,
sen painovoima, ainut meille mahdollinen
katastrofin kirkko tänään.
(*Torso*, 26.)

Säkeistön sisäisessä logiikassa on havaittavissa, että ensimmäinen ja kolmas säe edustavat selkeimmin alapuolista ja toinen ja neljäs jotakin korkeaa. Sivun 26 alkuun alkaa sanalla ”[p]olvistuminen”, mikä tuo mukaan heti henkisyden kontekstin ja liittää alapuolisuuden kristilliseen ehtoollisrituaaliin. Suljetut silmät viestittävät esimerkiksi kuvittelua, omaan sisäisyyteen katsomista. Mikäli monumentin lukee viittaavan polvistumiseen – että polvistuminen itse on monumentti – yhdistyvät kielikuvassa elävän ruumiin eli omalla liikkeellään rituaalia ja kunnioitusta osoittavan polvistujan ja suuren ja yläpuolisuutta

⁵⁸ Kuten kirjoitin edellisessä alaluvussa, romantiikassa luonto nähtiin ”korkeimpana kauneutena” tai ”jumalan käsityönä”, se edusti nimensä mukaisesti *luotuja* asioita (Schlegel 1800/2000, 33; Watson 1985, 49, 55).

edustavan muistomerkin kehykset. Tässä asettuvat vastakkain ja yhdistyvät monumentin ylhäisyys eli sen korkea status ja liikkuvan (eli itseohjautuvan) subjektin halu osoittaa alamaisuutensa polvistumisen kautta.

Kolmannessa säkeessä viitataan painovoimaan eli luonnonlakiin, jonka ansiosta massallisten kappaleiden välillä vallitsee vetovoima, mikä sopii sekä lähentymisen ja loittonemisen että ylä- ja alapuolisuuden kehykseen. Painovoima pakottaa kappaleet maahan eli alaspäin, ”maadoittaa”. Anafora ”sen” ei suoraan tuo esiin, mihin ”sen painovoima” osoittaa: kyse voi olla niin polvistumisesta kuin monumentista. Kolmannessa säkeessä ”ainut meille mahdollinen” yhdistyy ainakin painovoimaan ja sen pakottavuuteen. Neljännessä eli säkeistön viimeisessä säkeessä ”ainut meille mahdollinen” kuitenkin jatkuu säkeenylityksenä: ”katastrofin kirkko tänään”, jolloin pakottavuus asettuu määrittämään myös kirkkoa. Polvistuminen ja painovoima ovat sanoja, jotka edustavat alapuolista, monumentti ja kirkko taas kurkottavat ylös (mutta ne ovat toki myös maahan viittaavia, juurruttavan painovoiman hallitsemia). Metaforat siis limittyvät ja rinnastuvat runossa toisiinsa sen syntaktisen ja anaforisen epäselvyyden kautta: koska säkeissä ei ole varsinaista predikaattia tai edes olla-verbiä, metaforien keskinäiset viittaussuhteet toisiinsa jäävät hämäräksi. Kaikissa säkeissä on spatiaalisuuteen liittyvä symbolinen merkitys, ja viittaussuhteiden epäselvyydessä myös ala- ja yläpuolisuus sekoittuvat.

Heräämisessä subjektin status on yleisesti ottaen korkeampi kuin *Torsossa*, mikä liittyy esimerkiksi *Heräämisen* kokemuksellisuutta korostavaan luonteeseen, puhujan ja lyyrisen sinän riehakkaaseen ekstaasiin ja nuoruuteen – subjektista ei aina ole varmuutta, mutta teoksen kokemusmaailma on yhtenäinen. *Torso* taas on puhunnaltaan hartaampi ja vähäeleisempi teos, ja pyrkii poetiikallaan häivyttämään entisestään puhujuutta ja subjektiutta. Teoksen puhuja muistuttaa enemmän marttyyria kuin jumalaa, mutta profeetallisia piirteitä on hänessäkin.⁵⁹ Mikään teosten sisällöissä ei silti viittaa siihen, että yläpuolisuuden elementit yhdistyisivät suoraan esimerkiksi kristilliseen jumalaan – on kyse ennemminkin uskonnollisen kuvaston ja symboliikan käyttämisestä yleisempien asioiden, kuten taiteen luomien henkisten tilojen ja kokemusten käsittelemiseksi.⁶⁰

⁵⁹ Puhujia voidaan lukea olevan teoksessa myös useita.

⁶⁰ Vrt. myös ”herätä” merkityksessä ”saada uskonnollinen herätys” (MOT Kielitoimiston sanakirja 2020a).

2) Alapuoliset metaforat

Heräämisessä kuvataan myös alaspäin suuntautuvaa ja matalaa. Alapuolisuus edustaa *Heräämisessä* esimerkiksi luonnosta haettavaa turvaa. Tässä vaahtera ottaa sukupolvien ketjuun liittyvät lapset helmoihinsa ja valvoo näiden unta. ”Karjaiseminen” tuo mieleen leijonan, yhden Dionysoksen symbolieläimistä. ”Ilmoille karjaistu kysymys” taas tuntuu liittyvän jonkinlaiseen elämänmysteeriin, lapsenomaiseen ihmettelykykyyn:

Polveudumme askelista sukutalon lattialla.
Syntymän jälkeen
meitä nukutettiin tuon vaahteran alla,
siellä karjaisimme kysymyksen ilmoille.
(*Herääminen*, 53.)

Teoksen kontekstissa alapuolisuudella on myös muun muassa syvyyttä ja piiloutumista korostavia merkityksiä etenkin myyttisessä kontekstissa:

Väkivaltaisen sininen kukka rantautuu umpeutuneesta
muurista, puhkaisee ylivoimaisena **matalan**
ja **väsyneen ryhdin**, valelee
keuhkojen ympärille keveän arkkitehtuurin.
Askeettinen, **karhea runko**
kasvaa **syvemmillä** upean mehukkaana.
Riisuu ja leimahtelee.
(*Herääminen*, 38.)

Tässä romantiikan eräaseen tunnetuimmista symboleista, *siniseen kukkaan*, yhdistyykin haurauden sijaan voimaa. Alkuperäisessä yhteydessään sininen kukka esiintyi saksalaisen romantiikan ajan kirjailijan Novaliksen fragmentaarisessa romaanissa *Heinrich von Ofterdingen* (von Hardenberg 1802/2010). Romaanissa kukka on päähenkilön unessa esiintyvä romanttisen kaipuun metafora; se yhdistyy naiseen, jota tämä ei koskaan saavuta.⁶¹ Sinisestä kukasta tuli myöhemmin tunnettu romantikkojen symboli mystiselle kaipuulle, ikuisuuden ja tuonpuoleisen tavoittelulle. (von Hardenberg 1802/2010; Chudzikowski & Mayrhofer 2011, 21, Literature Resource Center 2018.) Säkeissä kukka ”puhkaisee ylivoimaisena matalan / ja väsyneen ryhdin”. Ne tuovat erittäin konkreettiseksi kehon ja

⁶¹ Vrt. naiseuden mytologisointi romantiikassa, luku 4.1.

mielen yhteyden sekä sen, kuinka hyvään ryhtiin yhdistyy yleensä voima ja terveys, ”matalaan” taas väsymys: HEALTH AND LIFE ARE UP, SICKNESS AND DEATH ARE DOWN -perusmetaforan mukaisesti (Lakoff & Johnson 1980, 15). Rungon ”matala ryhti” saa voimattomuuteen ja kuolemaan yhdistyviä merkityksiä, kukka taas voiman ja elämän konnotaatioita ollessaan jopa *väkivaltainen*. Tämä tuo mieleen myös kuolleista henkiin heräämisen. Muuri on personifioitu ja taipuu kukan tunkeutuessa siitä lävitse, mikä konkretisoi pienen kukan voimakkuutta. Voimakas kuvaus sinisestä kukasta raikastaa ja modernisoi symbolia, johon on liittynyt romantiikassa runoilijan ikävän leimaama, narsistiseksiin luonnehdittu rakastuminen omaan kaipuuseensa (Niemi-Pynttari 2008b).

Kukan *rantautuminen* viittaa siihen, että se on ollut unohduksissa, ajelehtimassa ja saavuttaa kuvainnollisesti taas maan kamaran eli tulee ikään kuin näkyväksi osaksi maailmaamme. ”Rantautuminen” ja ”puhkaiseminen” asettuvatkin säkeistössä vastakkain haurauden ja voimakkuuden tavoin. Kukka myös ”valelee / keuhkojen ympärille keveän arkkitehtuurin” eli tuo voimallisuudestaan huolimatta mukanaan keveyden ja saa ympäristönsä taas hengittämään.

Yhdeksänsäkeisen säkeistön neljässä säkeessä on myös säkeenylitys. Kyseisessä säkeistössä ne tuovat vaikutelmaan dynaamisuuden lisäksi painokkuutta: muoto korostaa voimaa ja vauhtia. Syntaksin kannalta katsoen lauseen viimeinen sana on reema, siis uutta informaatiota, joka saa aina lauseessa painoarvoa. ”puhkaisee ylivoimaisena **matalan**” ja ”askeettinen, **karhea runko**” siis korostuvat. Toisaalta kolmannen säkeistön säkeenylitys ”ja väsyneen ryhdin, valelee” luo vaikutelmaan tekemisen dynaamisuutta samaisella keinolla kuin esimerkiksi T.S. Eliotin modernismin merkkiteos, runoelma *The Waste Land* (1922/1963) aloituksessaan.⁶²

Viimeisissä säkeissä muurin *rungon* kuvataan kasvavan *syvemmillä*. Rungolla on kulttuurissamme hieman samankaltainen merkitys kuin kasvin tai puun juurilla. Ne kuvaavat jotakin pysyvää ja elimellistä, jotakin, mitä ilman koko kasvia tai puuta ei olisi olemassa. Syvyyteen taas yhdistyy *syvällisyys* (jälleen fyysisestä kuvainnolliseksi muuttunut sana), asioiden tarkka ja perinpohjainen prosessointi. Kyseinen kielikuva sopii yhteen UNKNOWN IS UP, KNOWN IS DOWN -perusmetaforan kanssa, sillä kaipuun sininen kukka asettuu

⁶² ”April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain.” (1922/1963, 53.) Vastaavatyyppejä verbisäkeenylityksiä myös Filander käyttää paljon.

symbolina osaksi romantiikan ajatusjärjestelmiä ja filosofioita.⁶³ Säkeistö on jälleen personifikaation juhlaa; ihmisen kaltaisena esitetään niin muuri, kukka kuin runkokin. Personifioidun muurin voi siis nähdä metamorfoosin tilassa olevana uinuneena kielenä, jonka luonto eli romanttinen runous lävistää ja herättää eloon. Taiteilija on läsnä personifikaation muodossa: hän uskoo runouden mielikuvituksen ja ekstaattisuuden voimaan, jonka hänen teoksensa konkretisoi. Vaikka hän itse on pieni, vain ihmisen kokoinen, hänen profeettalliset voimansa herättävät runouden luonnon eloon.

Torsossa suuren ja pienen välinen jännite on läsnä voimakkaammin, kun taas *Herääminen* korostaa yläpuolista. Suuruuteen ja yläpuoliseen liittyvät voima, rohkeus ja näitä ilmentävä ulkoisesti näkyvä ryhti. Alhaalla oleva ei kuitenkaan VIRTUE IS UP – DEPRAVITY IS DOWN -perusmetaforan mukaisesti viittaa kummassakaan teoksessa paheellisuuteen vaan alamaisuuteen, antautumiseen tai voimattomuuteen (Lakoff & Johnson 1980, 16–17):

Hän on kuin jatkuvasti ylöspäin.

Polvet kuin jatkuvasti syvemmällä.

(*Torso*, 29.)

Vertauksessa on mukana päättymätön, mahdollisesti hidas tai paradoksaalisesti jopa olematon liike, joka syntyy staattisen kopulaverbin ”on” ja adverbin ”jatkuvasti” käytöstä, jotka edustavat pysyvyyttä. Kasvaminen tai *ylöspäin oleminen* on jatkuvaa, mutta sitä ei saateta loppuun. *Herääminen* toistaa samaa keskeneräisyyden ideaa dynaamisemmin nopeilla siirtymillään tapahtumasta tai kohtauksesta toiseen (esimerkki tästä alaluvussa 6.1.3, s. 77–78).

Vertaukset luovat kuvan henkilöstä, joka on olemuksellisesti päättäväisyyttä, ylväyttä ja vakautta – kuin kirkko, patsas tai monumentti. Kuitenkin hän on juurtunut johonkin, jonka kokee tärkeäksi. Näin syvyydellä on kutakuinkin samat syvällisyyttä ja tietoa edustavat merkitykset kuin *Heräämisessä*, ja jotka Lakoff & Johnsonkin esittävät. Ylä- ja

⁶³ Sitä ei kuitenkaan voi yhdistää tässä esimerkiksi SAD IS DOWN -perusmetaforaan, vaan tulkintani osoittaa sen olevan runon merkityksen kanssa yhtyeensopimaton. Tämä näyttää sen Lakoffin ja Johnsonin (1980, 20–21) toteaman seikan, että kaikki perusmetaforat eivät ole systeemisesti koherentteja toistensa kanssa.

alapuolisuutta edustavat sisällön lisäksi säkeiden asemointi sivulla niiden sisällön mukaisesti. *Herääminen* ei perusta tilallisuuden vaikutelmaansa yhtä vahvasti tekstin materiaalisuuden ideaan kuin *Torso*, jossa piirre on sen fragmentaarisen muodon vuoksi hyvin korostunut: *Torsossa* teksti hyödyntää koko aukeamaa ja kirjaa tilana ja tekee lukijan jatkuvasti tietoiseksi lukutavoistaan – *Heräämisessä* materiaalisuuden hyödyntäminen on kätkeytympää, sillä virtaava puhunta tempaa lukijan mukaansa ja piilottaa tai hämärtää esimerkiksi säkeistöjen välisiä yhteyksiä, joita käsitelen seuraavassa luvussa.⁶⁴ Virtaavuuden lisäksi säepituuksien vaihtelevuus ja säkeiden asettelu välillä kauemmas sivun vasemmasta reunasta luo kuitenkin *Heräämiseen* muutoksessa olemisen vaikutelmaa myös visuaalisesti.

Takaisin orientaatiometaforiin. Lakoffin ja Turnerin mukaan runollisen kielenkäytön metaforat eivät pohjimmiltaan eroa merkittävästi arkikielen periaatteista, vaan niissä olisi nähtävissä tietyt lainalaisuudet ja taustalla suuremmat kulttuurissamme muovautuneet käsittemetaforat. Poettiset metaforat olisivat siis vain käsittemetaforien laajennuksia tai kyseenalaistuksia (Lakoff & Turner 1989, 67–72; Päivärinta 2008, 10.) Tämä ei ole ongelmaton käsitys, sillä runouden erottavat proosasta sen säettä, säkeistöä tai muita visuaalisia keinoja hyödyntävä muoto ja / tai äänteellisyys sekä huomion kääntäminen itse kieleen. Nämä keinot ovat yhteydessä pyrkimykseen luoda epätavanomaisen kielen kautta uusia merkityksiä.⁶⁵ Kaunokirjallisilla kielikuvilla synnytetään myös uutta, ja tämän teoria tuntuu ohittavan (Päivärinta 2010, 13). Lisäksi kognitiivisen metaforan teoria on taipuvainen yksinkertaistamaan monimutkaisia tulkinnan prosesseja, joita runouden lukeminen väistämättä aktivoi.

Kognitiivisen metaforan teorian yleistävyyden vuoksi käytän sitä vain suuntametaforien hahmottamiseen enkä sokeasti sen sanomaan luottaen vaan teoskontekstiin soveltaen. Sen käyttö juuri Filanderin teosten suuntien analyysiin on perusteltua, sillä *Heräämisessä* ja *Torsossa* esiintyvät spatiaaliset ilmaukset ja asetelut nojaavat suurelta osin merkitykseltään kulttuurissamme konventionaaliin orientaatiometaforiin. Myös tämä vahvistaa argumenttiani Filanderin poetiikan säännönmukaisuudesta ja muototietoisuudesta.⁶⁶

⁶⁴ Tästä hyvä esimerkki on *Torsion* keskimäinen ”osasto”, jossa eri sivuilla olevia fragmentteja voi yhdistellä toisiinsa sekä aukeaman että fragmenteissa olevan numeroinnin perusteella (*Torso*, 41–85).

⁶⁵ En väitä, etteikö myös proosa voisi pyrkiä ja päästä kielellisesti samoihin tavoitteisiin, mutta ne ovat runoudelle tyypillisempiä, tavallaan jo runouden määritelmään kuuluvia. Esim. Päivärinta (2010, 9) korostaa kaunokirjallisuuden poikkeavan usein arkikielestä venäläisten formalistien termein *vieraannuttavalla* esitystavalla.

⁶⁶ Huomio kytkeytyy Filanderin poetiikan säännönmukaisuuteen ja muototietoisuuteen ylipäänsä. Filanderin teoksista on suhteellisen helppo hahmottaa kuvastoon, aihepiiriin ja tematiikkaan liittyviä viitekehyksiä, jotka kytkeytyvät syvemmin niiden eetokseen. Myös Filanderin käyttämät kielikuvat ovat usein keskenään hyvinkin

Lakoffin, Johnsonin ja Turnerin teorian ja sen edelleenkehittelyjen vahvuus onkin siinä, että ne tekevät – erityisesti orientaatiometaforien osalta – näkyviksi monia länsimaisessa kulttuurissa vallitsevia, jossain määrin ajatteluumme vakiintuneita kielikuvia (Päivärinta 2010, 11). Voi toki kysyä, tarvitaanko tähän juuri metaforan käsitettä, mutta toisaalta se on yksi hyvin toimiva tapa käsitteellistää asia. Kuten Päivärinta (2008, 21) kirjoittaa pro gradussaan: ”metafora pakottaa mentaaliseen yhdistelyyn, vaikka tämä toiminta sitten olisi ’tiedostamatonta’ eikä näennäisesti tulkintaa vaativaa.”

johdonmukaisia tai samaa ideaa toistavia – suuntien hyödyntämisen lisäksi toinen esimerkki on personifikaation käyttöön kytkeytyvä ympäristön ja subjektin välinen vuorovaikutus, jota käsitelin luvussa 5.1.

6 Tilallisuus, jatkuvuus ja allegoria

Tässä luvussa otan *Heräämiseen* hieman uudenlaisen näkökulman ja lukutavan. Etsin ja osoitan teoksesta erilaisia tilallis-kerronnallisia eli ympäristöön ja tapahtumiseen liittyviä jatkuvuuksia, joiden avulla lukija hahmottaa teoksen tekstuaalista tilaa. Koska teoksen puhujan kokemus ja ”tapahtumat” koostuvat metaforista, käytän apunani analyysissä Benjamin Hrushovskin (1984) viitekehymallia, joka on yksi tapa hahmottaa metafora. Puhujan ruumiillinen kokemus saa nyt hieman aiempaa vähemmän huomiota luennassani, mutta henkinen tila on sitäkin suuremmin läsnä.

Tilallisuus tarkoittaa siis tässä luvussa teoksen

- 1) ympäristön elementtejä
- 2) *puhujan tilan* tarkempaa analyysia

Tilallisuuden voi nähdä myös lukijan maailman tasolla

- 3) jatkuvuuksien määrittämänä kuvauksena siitä, mitkä *Heräämisen* säkeistöt viittaavat toisiinsa, palapelin tavoin ”kuuluvat yhteen.”⁶⁷ Tällöin lukija tavallaan liikkuu kirjan tilassa sivuja käännellessään ja yhteyksiä etsiessään.
- 4) lukijan ja tekstin välisenä suhteena, joka syntyy näiden välisestä ”jaetusta maailmasta”.

Heräämisestä on käytetty useassa yhteydessä nimeä runoelma (esim. *Poesia 2020*; *Helsingin Sanomat* 2013). Pekka Mattilan (1984, 66) mukaan runoelma viittaa runomuotoiseen teokseen, jota voidaan lukea yhtenä laajana runona tai pienimuotoisena eepoksena kokoelman sijaan. Esimerkiksi Leena Kaunonen (2001, 22) nimittää väitöskirjassaan *Sanojen palatsi* Paavo Haavikon *Talvipalatsia* juonelliseksi runoteokseksi korostaakseen teoskokonaisuuden ajatusta. Tunnettuja esimerkkejä englanninkielisistä modernistisista runoelmista ovat esimerkiksi T.S. Eliotin ”The Waste Land” (1922/1963) ja Ezra Poundin *The Cantos* (1925/1989). Myös romantikot kirjoittivat pitkiä runoja esimerkiksi antiikin eepiset runoelmat ja Danten *Divina Commedia* (1300–1./2013) esikuvinaan.⁶⁸

⁶⁷ Hahmottelen nyt teoksen säkeistöjen toisiinsa viittaavuutta Hrushovskin teorian avulla suhteessa teoksen avainkohtiin, tilallisuuteen ja ruumiillisuuteen. Jatkotutkimukseen oivallinen näkökulma olisi luoda aiheesta kattavampi kaavio, joka pyrkisi selvittämään teoksen muotoa vielä tarkemmin.

⁶⁸ Esim. John Keats: ”Hyperion (A fragment)” (n. 1818-1819/1899a), ”Endymion” (1818/1899) ; Percy Bysshe Shelley: ”Queen Mab”(1813/2004), ”The Revolt of Islam” (1818/1829).

Runoelmamaisuus näkyy myös esimerkiksi *Heräämisen* muodossa. Teosta jäsentävät tyhjät rivivälit sen sijaan, että uusi runo alkaisi aina uudelta sivulta. Lukija näkee tyhjän tilan teosta rytmittävinä taukoina, jonka aikana kohtaaminen usein vaihtuu. Teoksen jatkuvuussuhteiden tapaan ei ole selvää, mistä yksi runo alkaa ja toinen loppuu, vaan on loogisempaa puhua yhden runon säkeistöistä – näin teoksen eri subjektien, sukupuolen, aistien sekä ympäristön ja puhujan välinen limittyminen on läsnä myös muodon tasolla. Rivivälien lisäksi teosta rytmittävät asteriskit noin kymmenen sivun välein. Niiden voi tulkita rytmittävän runoelmaa osastomaisesti, mutta ne osoittavat myös puhetilanteen muutoksen.

Eepokseen liittyy aina kerronnallisuutta, ja kertomuksen piirteitä on runoelmissakin – mutta vain tiettyyn pisteeseen asti. Brian McHale (2001) kirjoittaa artikkelissaan ”Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry” heikosta kerronnallisuudesta. Sillä McHale (2001, 165) viittaa runouteen, josta tuntuu hahmottuvan jonkinlainen aukkoisesti ja epämääräisesti välittyvä kertomus. *Heräämisen* keskeislyyrinen puhuja ja hänen vuorovaikutuksensa teoksen luontoympäristön kanssa sekä teoksen muoto luovat tällaista heikon kerronnallisuuden vaikutelmaa: tarinan kronologiasta tai kausaalisuhteista ei ole varmuutta eikä tapahtumien asettaminen järjestykseen ole merkittävää teoksen tulkinnan kannalta. Aukkoisen tarinan keskiöön asettuvat tapahtumista vihjeitä antavat metaforat, joiden kautta puhujan hurmioitunut kokemus- ja havaintomaailma kielellisesti välittyy. Kyseessä on ”yhden päivän runoelma”, jossa kaikki kerrotaan, sikäli kun todella *kerrotaan*, fragmentaarisesti ja epäkronologisesti (Poesia 2020).

Penjami Lehto (2013) on ottanut esille, että kesäpäivä toimii ikään kuin *Heräämisen* löyhänä ”kiintopisteenä” tai ”lavasteena”, joka ei kuitenkaan rajoita tapahtumien aikaa. Tämä havainto korostaa juuri teosympäristön merkitystä ajallisuuden kustannuksella. Runoelmassa on monia luontoympäristön paikkoja, jotka toistuvat eri säkeistöissä, mutta vaikutelma ei ole kronologinen vaan eri säkeistöjä voi yhdistellä toisiinsa mainittujen ympäristön komponenttien perusteella.

6.1 Metaforat viitekehyksinä

Heräämisen ”tarina” siis koostuu kielikuvista, erityisesti metaforista. Kuten totesin alaluvussa 2.4, teoksen idealisoituun luontoympäristöön sijoittuvia metaforia voi lukea konkreettisina, kuvainnollisina ja myyttisinä – muistutan tässä Paul Werthin (1999, 317) *double scope* –käsitteestä, johon lisäsin vielä kolmannen eli myyttisen tason. Vehreän paratiisimainen luontoympäristö on yhtä lailla ”vain miljöötä”, eli puhujan lapsuudenkodin

ympäristöä, mutta samalla se kuvastaa metaforan kuvainnollisen merkityksen kautta esimerkiksi puhujan riemua, villiyyttä ja nuoruutta. Myyttisellä tasolla siinä taas on selkeä viittaus *Raamatun* luomiskertomuksen paratiisiin, ja allegorisella tasolla runouteen.

Todentuntuiset metaforat ja niiden lukeminen mahdollisimman konkreettisesti merkityksessään mahdollistavat teoksen lukemisen kertomuksenomaisena.

Tässä luvussa käsittelen metaforia viitekehysanalyysin näkökulmasta, sillä se auttaa hahmottamaan teoksen tapahtumia. Benjamin Hrushovskin (1984, 12) viitekehysmallissa lukija etsii tekstistä toisiinsa semanttisesti linkittyviä osasia eli viitekehyksiä: ”The basic unit of a semantic integration is not a sentence but a frame of reference. An *fr* is any continuum of two or more referents to which part of a text or its interpretations may relate: either referring directly or simply mentioning, implying or evoking.” Viitekehys voi rakentua mistä tahansa toisiinsa semanttisesti linkittyvistä saman tekstin osista, ja lukija rakentaa viitekehysten avulla myös tekstin temaattisia merkityksiä. Viitekehysten löytäminen ja niiden kautta metaforiseksi tekeminen luo tekstiin koherenssia ja synnyttää tekstin sisäisen maailman. (Hrushovski 1984, 7, 11; Viikari 2009, 89–90.) *Heräämisessä* tällainen kaikkein ilmeisin viitekehys on luontoympäristö, jossa puhuja elää, mutta se on jaettavissa aina uusiksi viitekehyksiksi, kuten ”puu”, ”hedelmäpuu”, ”hedelmä”.

Teoksen jokainen säkeistö muodostaa kohtauksen, jonka voi yhteisten viitekehysten avulla yhdistää muihin säkeistöihin ja säkeisiin. Sen rakenne tulee lähelle John Keatsin vuoden 1819 kuuluisia oodeja, erityisesti ”Ode on A Grecian Urn”, jossa puhuja katselee kreikkalaiseen uurnaankuviin vaihtaen ja tarkentaen katseellaan kuvasta toiseen (Keats 1819/1996).⁶⁹ Molemmissa lukija voi tehdä omat päätelmänsä ja tulkintansa siitä, mihin muihin säkeistöihin, ympäristöihin ja tilanteisiin kukin säe tai säkeistö viittaa. Tällöin lukutapahtuma itsessään hahmottuu tilallisena prosessina, jossa harotaan eri sivujen välillä ja etsitään niiden välisiä yhteyksiä – tämä on toki työlästä. Teoksen lukeminen kannesta kanteen luo virtaavan vaikutelman toistosta ja hämärtyneestä ajasta, mutta ei paljasta säkeidenvälisiä yhteyksiä tarkemmin.

Luon nyt katsauksen siihen, mitä metaforisten viitekehysten hahmottaminen tarkoittaa *Heräämisen* teosympäristön ja tilallis-kerronnallisten jatkuvuuksien näkökulmasta. Tutkin, kuinka eri säkeistöt linkittyvät ympäristön kautta toisiinsa ja mitä nämä havainnot

⁶⁹ Leevi Lehto (2008, 106–107) on kirjoittanut tästä ns. ”prisma- tai kaleidoskooppirakenteena”. Oodi on vanhastaan runomuoto, jolla pyrittiin yhteyteen jumalien kanssa ja sikäli se sopii hyvin myös *Heräämisen* vertailukohdaksi (Hass 2017, 233).

kertovat teoksen ”tapahtumista”. Käytän apunani värikoodeja, joilla merkitsen kunkin sanan kuulumista tiettyyn viitekehukseen, jotta eri viitekehukset erottuisivat tekstistä selkeästi. Sen lisäksi käytän Hrushovskin (*fr*)-merkintää, jolla hän jäsentää viitekehysten määrää tekstissä: esimerkiksi **aamu ja herääminen** (*fr1*), **talo** (*fr2*). Alleviivausta käytän, kun sanan voi yhdistää myös myytteihin.

Alaluvussa 6.1.1 katson, millaisiin suuntiin ja säkeistöihin **aamun** (*fr1*) ja **talon** (*fr2*) viitekehukset runoelmassa aukeavat. **Myrskyn** (*fr4*) ja **katseen** (*fr5*) kautta päädyn kuoleman teemaan. Luvussa 6.1.2 liikun **puun** (*fr6*) viitekehyksessä ja tutkin, mitä merkityksiä se muodostaa erityisesti myyttien kautta. Näin voidaan tehdä laajempi tulkinta *puhujan tilasta* ja esittelemästäni metalyyrisestä allegoriasta.

6.1.1 Aamu ja talo

Heräämisen ensimmäinen ympäristöön liittyvä viitekehys on **aamun ja heräämisen** (*fr1*) viitekehys, toinen taas **talon** (*fr2*) viitekehys. Lisäksi olen alleviivannut säkeistöistä kaikki mahdollisesti myyttiseen maailmaan viittaavat sanat. Lukija viedään ikään kuin suoraan huoneeseen, josta puhuja herää. Runoelman ensimmäisessä säkeistöissä kuvaillaan aamua, sänkyä sekä huonetta, ja näistä komponenteista lukija selkeimmin hahmottaa viitekehysten liittyvän ja limittyvän toisiinsa.

Heräämisen valkean myrskyn annoin kulkea ylitseni.

Otsan hetkittäin läikkyvä aurinkokello

on puhdas varjosta

ja nyt kaikki **raunioni** riisuutuvat,

sängyn kupoli vielä puolillaan unta.

Verhojen avoimen **pihan** annoin kulkea ylitseni.

Äkkiä **talo** pullollaan minua.

(*Herääminen*, 7.)

Kronologisesti ensi säkeistön jälkeen seuraa säkeistö, jossa mainitaan kesäaamu, mutta myös ”nurmikko” ja ”eteinen”, mistä lukija huomaa puhunnan kulkevan kerronnanomaisesti. Pian kronologian vaikutelma kuitenkin rikotaan, kun erilaiset paikat ja ajat alkavat toistua teoksen eri säkeistössä, aivan kuin jokainen säkeistö olisi omanlaisensa, uusi alku.

Heräämisen ensimmäinen säkeistö linkittyy sanaston eli (*fr1*) ja (*fr2*):n kautta esimerkiksi seuraaviin säkeistöihin, jotka ovat jo tuonnempana teoksen alusta:

ikkunat välkehtivät heräämistäni.

Piirrän ristin rintaani, huonetta leveämmän:

olen juuri ja juuri tietoinen ovien takana tapahtuvasta
muutoksesta, sielläkin varjo

liikkuu auringon mukana.

(Herääminen, 17–18.)

Kahvia ja virallinen herääminen,

musta sinetti kitalaessa.

Talo kehrää katonrajaansa mustarastaita.

Näinä tunteina heitän jo onkeni illan vesiin.

(Herääminen, 18.)

Puhuja käyttää kaikissa kolmessa säkeistössä minä-muotoa itsestään. Ajallisuuden kannalta niiden erona on se, että ensimmäisessä säkeistössä käytetään tapahtumista myös imperfektiä – myrsky on siis jo tapahtunut puhujan nyt-hetkessä ensimmäisessä säkeistössä.

Kaikissa säkeistöissä mainitaan aamuun tai oikeastaan keskipäivään (”aurinkokello on puhdas varjosta”) linkittyvä ”herääminen” ja sivun 18 säkeistöissä mainittu kahvi liittyy myös luontevasti heräämisen kuvastoon. Lisäksi sivun 18 säkeistön kohta ”olen juuri ja juuri tietoinen ovien takana tapahtuvasta / muutoksesta, sielläkin (ovien takana?) varjo / liikkuu auringon mukana” yhdistyy ensimmäisen säkeistön aurinkokelloon eli aamun ja heräämisen viitekehykseen. Puhuja tietää ja vaistoa ajan kuluvan ja muutosta tapahtuvan myös hänen välittömän ympäristönsä ulottumattomissa. Hän saattaa viitata muutoksella lyyrisen sinän mahdolliseen muodonmuutokseen ja hakea puheellaan (”sielläkin”) kontaktia tähän. -kin-pääte vihjaa, että myös puhujaan itseensä kohdistuu muutosta, kuten koko tähänastinen tekstini osoittaa.⁷⁰

Ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä kuvataankin puhujan muodonmuutosta, eräänlaista laajenemista, jota kuvataan fyysisenä taloon yhdistyvien metaforien kautta: ”Äkkiä talo pullollaan minua”. Talon viitekehykseen yhdistyvät myös ainakin ensimmäisen säkeistön ”rauniot”, joilla puhuja rinnastaa itsensä rakennukseen Filanderin poetiikalle tyypillisesti, sekä toisessa säkeistössä ”ikkunat”, ”huone” ja ”ovet”. ”Sängyn kupoli” - metafora tuo puhujan olinpaikkaan raamatullisen tunnelman; kirkon kupolin on nähty esimerkiksi renessanssissa edustavan kosmista järjestystä, joten sänky saa heti puhujan pientä

⁷⁰ Muodonmuutokseen viittaavat suoraan myös muun muassa säkeet ”ja olen tuntenut kellotomin selkärangassani. Sen valtava vyöry kimpoilee minussa / ja ihmettelen ruumishelmeni laajenemista kaikkeen mikä kanssani herää” ja ”Koko ruumis on mukana muodonmuutoksessa”. (Herääminen, 22, 14).

ympäristöä suuremman mittakaavan (Norberg-Schulz 1975/1983, 74). ”Huonetta leveämpi” risti viittaa niin ikään puhujan metaforiseen suuruuteen. Myytteihin liittyvän kuvaston avulla puhuja laajentaa pienen ympäristönsä mittakaavaa yleisemmäksi: ”sängyn kupolissa” oma huone muuttuu kosmiseksi.

Viimeisimmässä säkeistössä ovat niin ikään mukana sekä **aamun ja heräämisen** että **talon** viitekehykset. Aika on ehkä kulkenut jonkin verran eteenpäin: ”kahvia ja virallinen herääminen” tuo mieleen, että puhuja nousee nyt sängystä ylös (*Herääminen*, 18).⁷¹ Puhujan perspektiivi taloon muuttuu pian, sillä ”talo kehrää katonrajaansa mustarastaita”, mikä osoittaa konkreettisessa luennassa puhujan olevan näissä säkeissä jo talon ulkopuolella. Lopuksi hän ”heittää onkensa illan vesiin” eli tulkintani mukaan ajattelee tai valmistelee iltaa ja luo näin yhteyden niihin teoksen säkeistöihin, joiden voi tulkita kuvaavan illanviettoa. Tällä tavalla *Heräämisen* yksittäiset säkeistöt kurovat kiinni ajallisia etäisyyksiä ja sitä kautta toisia säkeistöjä lähelleen useammalla tiettyihin viitekehyksiin kuuluvalla sanalla.

Heräämisen ja aamun viitekehukseen asettuvat luonnollisesti myös säkeistöt, joissa puhutaan aamiaisesta:

Aamiaispöytä on siirretty kuumaan.

Noustuamme uimasta lintuja lankesi taivaalta.

Arvoituksen kämmenet virnistivät,

ikkunat olivat auki

ja edessämme avautui

avautumistaan.

(*Herääminen*, 31.)

Aamiaisella olen läsnä

kuin avaisin ääntä **eteishallissa**

ja ukkonen piirtyi lihaksiin kuin juuri multa.

Tuoksui purosta noussut valppaus.

Ystävä, nauroimme itsemme raikkaiksi,

väkivaltaisain käsin mursimme leipää.

(*Herääminen*, 56.)

Molemmissa säkeistöissä on läsnä myös **puron ja veden viitekehys (f3)**. Voisi olettaa, että aamupala olisi kronologisesti hyvin lähellä heräämis-tapahtumaa. Sivun 31 säkeistön

⁷¹ ”Ja olet noussut, / unohdat talon, / olet suuri malja joka pelkää täyttymistään.” liittyy niin ikään selkeästi sängystä nousemiseen, mutta luo konnotaatiota myös raamatulliseen ylösnousemukseen (*Herääminen*, 25).

imperfekti kuitenkin ehdottaa, että aamupalaa ennen on jo uitu, sillä puhuja vaikuttaa hetkessä muistelevan tapahtumaa: ”noustuamme uimasta lintuja lankesi taivaalta” (*Herääminen*, 31). Suurin osa säkeistöjen verbeistä on imperfektissä.

Sivun 31 säkeistön uiminen linkittyy sivulla 56 mainittuun puroon, ja nämä molemmat taas kohtauksiin, joissa kuvaillaan purossa kylpemistä, ja joita *Heräämisessä* on kosolti, esim. ”Oli kuorettomia taivastuoksuja, / makasimme alasti purossa / varpaiden välissä aurinko.” (*Herääminen*, 12). Tulkintani kannalta kaikkein tärkeintä on kuitenkin se, että toisessa säkeistössä mainitaan ukkonen, mikä saa sen ketjuttumaan kaikkien muiden ukkoseen ja myrskyyn liittyvien säkeistöjen kanssa.

6.1.2 Myrsky, kuolema ja katse

Tutkitaanpa nyt pidemmälle ja tarkemmin edellisistä esimerkeistä avautuneita **myrskyn** (*fr4*) sekä **puron ja veden** (*fr3*) viitekehyksiä uusissa säkeistöissä:

Sääret **vedessä** odotetaan **salamaa**.

Ollaan valmiita. Niin valmiita
että avautuvat lihaksetkin
purskahtelevat muutostaan.
(*Herääminen*, 23.)

Kokemas ja sinä kohtasitte **harvinaisen valon hetkellä**

purossa jossa oli kevyttä uida,
katseessa jossa paino häviää
äkkiä hiljenneseen liikkeeseen.
Riippuvat oksat kannattelivat **vettä** jossa kiipeilit.
(*Herääminen*, 38.)

Kuivasit hiuksiasi eteisessä ja **hyväilevä ukkonen**

putoili **pisaroina** lattialle.
Paita oli imenyt **myrskyn** laskimoa
joka ulottuu pikkulintujen leireihin.
(*Herääminen*, 43.)

Ymmärsin hämäritkin **ilmeesi puron valossa**.

(*Herääminen*, 51.)

Ensimmäistä ja toista säkeistöä yhdistävät mahdollisesti **puroon** linkittyvät ”säät vedessä” ja ”purossa” sekä **ukkoseen** liittyvät ”salama” ja sitä kuvaava ”harvinaisen valon hetki”. ”Harvinaisen valon hetkeä” ei kuitenkaan osaisi yhdistää salamaan ja myrskyyn ilman näiden eri viitekehysten yhdistelyä: ensimmäisessä säkeistössä piirtyy kuva puhujasta ja lyyrisestä sinästä (tai heidän seurueestaan) vedessä myrskyn aikaan, ja toinen säkeistö täydentää tämän ympäristön puroksi, mikä saa yhdistämään valohetken salamaan. Salaman lyöminen veteen tarkoittaisi tietenkin arkitodellisuudessa puhujan kuolemaa, mutta hän vain odottaa tuota hetkeä, mikä tuo teoksen todellisuuteen taas unenomaisuutta.

Toisessa säkeistössä puhunta on ulkopuolista, puhuja joko puhuttelee lyyristä sinää tai sitten itseään ekstaasissaan: ”Kokemasi ja sinä kohtasitte harvinaisen valon hetkellä”.⁷² Säe on imperfektissä. (*Herääminen*, 38.) Yhdistämällä puro, salama ja valo näiden kohtien perusteella on mahdollista tehdä tulkinta, että siinä puhuteltava subjekti on jo kuollut. Tätä tulkintaa vasten myös teoksen nimi saa jälleen uuden merkityksen. *Heräämisen valkea myrskyn* ”valkea” edustaakin salamaa ja sen valoa sekä kuoleman väriä. Tässä myös esimerkiksi salaman lyömisestä viittaava säe ”ukkonen piirtyi lihaksiin kuin juuri multaan” näyttäytyy hyvin konkreettisena, sillä se yhdistää salaman ja juuren polveilevan muodon (*Herääminen*, 56).

Myrskyn (*fr*4) ja **katseen** (*fr*5) viitekehukset siis yhdistyvät salamassa. Salama yhdistää hyvin konkreettisella tavalla valon ja kuoleman mahdollisuuden. Salaman lyömiseen ja valoon liittyy myös eräänlainen profeetallinen oivalluksen hetki, innoitus ja uudesti näkeminen: säkeet ”Kokemasi ja sinä kohtasitte – – harvinaisen valon hetkellä” ja ”– – katseessa jossa paino häviää” asettuvat kuvaamaan sekä kuolemaan että näkemiseen liittyvää ”heräämisen valkeaa myrskyä” (*Herääminen*, 38).

Sivun 51 yksivirkkeisessä fragmentissa puhuja esittää: ”Ymmärsin hämärätkin ilmeesi puron valossa.” Puheenomainen fragmentti on lyhydessään kuin nopea välähdys. Yksi tapa tulkita tätä on kiasmissen katseen kautta, jolloin kyse on siitä, että näkökyky jaetaan salaman lyömisestä näkijältä näkevälle – katse saa uuden, jaetun merkityksen. Toinen tapa taas on lukea fragmentti ekstaattisen katseen määrittämänä, niin että puhuja ymmärtää nyt *itseään* paremmin. *Heräämisessä* hengittävät molemmat katsomisen tavat päällekkäin ja limittäin; puhuja ja lyyrinen sinä ovat osittain sama henkilö, he häilyvät yhteisessä katseessa toistensa rajoilla.

⁷² Molemmat tulkinnat ovat perusteltuja, sillä ensimmäisessä säkeistössä vihjataan purossa olevan enemmän kuin yksi henkilö: ”säät vedessä odotetaan salamaa” (*Herääminen*, 23).

Olen kirjoittanut katseen eri muodoista jo tutkielmani alussa. Mitä siis allegorisen tulkintani kannalta tarkoittaa ekstaattinen katse – salama, joka yhdistää kuoleman ja näkemisen? Kuoleman ja kirjallisuuden suhteesta paljon kirjoittaneen Maurice Blanchot'n mukaan kuolemassa lohdullista ja kaunista on subjektin ja yksilöllisyyden katoavaisuus, siis ”näkyvän muuttuminen näkymättömäksi”. Kuolema tarjoaa hänen mukaansa tällaisen katseen, joka *kääntää silmät takaisin päin* ja saa meidät näkemään asioiden ulkopuolella niiden sisäisyyden. (Blanchot 1955/2003, 113–114, 117–118.) Ekstaattisessa katseessa on siis kyse siitä, että omasta minuudestaan erkaneva puhuja katsoo itseään ulkopuolelta nähdäkseen pyyteettömästi asioiden ja itsensä sisäisyyteen: ”– oikea näkeminen on olennaisesti kuolemista, sillä katseeseen tuodaan ekstaasin ja kuoleman muodostama käänös”, Blanchot (1955/2003, 128) kirjoittaa.⁷³ *Heräämisessä* esiintyvä toiselle persoonalle suuntautuva puhunta luo usein vaikutelman kuin puhuja tietäisi, miltä puhuteltavasta tuntuu niin fyysisesti kuin henkisesti. Esimerkiksi puhujalla on ruumiillinen kokemus siitä, kuinka ”purossa oli kevyttä uida”, vaikka säikeistön puhunta kulkee toisessa persoonassa (”Kokemasi ja sinä kohtasitte”). Silloin on kyse juuri puhujan ekstaattisesta katseesta, sisäisen tai ruumiillisen kokemuksen ”näkemisestä”, joka ei luennassani viittaa vain ulkoiseen näkemiseen vaan myös kuvitteluun ja ”keholliseen tietämiseen.”

Jos *Heräämisessä* puhuja tulkitaan allegorisesti taiteilijahahmoksi, kuten romantiikan tradition valossa on loogista olettaa, ovat sekä hänen ekstaattinen että kiasminen katseensa luomistyötä varten. Ekstaasi, kuolema ja kiasminen punoutuminen mahdollistavat itsestä luopumisen jonkin suuremman, toisin sanoen runouden, hyväksi.

Salama saa puhujan (eli runoilijan) kuolemaan eli

- 1) luopumaan itsestään
- 2) näkemään uudella tavalla.

⁷³ Blanchot viittaa *käänöksellä* runoilija Rainer Maria Rilken tuotantoon ja ideoihin, jotka liittyvät tämän ajatukseen ”maailman sisäavaruudesta” eli *Avoimesta*: tilasta, jossa mitään ei kohdata objektina ja jossa asiat nähdään pyyteettömästi (Blanchot 1955/2003, 113–115, 119, 128, 130). Se on myös eräänlainen runouden tila (Blanchot 1955/2003, 120). Tulkintani *Heräämisestä* inspiroituu tästä. Otan mukaan kehollisuuden ja korostan myös ulkoista näkemistä, jota Blanchot (Alangon 2003, 38–40 mukaan) vieroksuu objektifioivana. Ajatusta *Avoimesta* voi verrata myös ruumiinfenomenologian intentionaalisuuteen, jossa pyritään pääsemään ”asioihin itseensä”. Yhteistä etenkin Merleau-Pontyn myöhäisfilosofialle ja Blanchot'n ajattelulle on esimerkiksi subjekti-objekti -asetelman horjuttaminen ja toisen kohtaava katse. (Blanchot 1955/2003, 113, 117; Merleau-Ponty 1964/2016, 214–215; Hacklin, Hotanen & Yli-Tepsa, 2014.) Fenomenologit tosin eivät Rilken ja Blanchot'n tapaan mystifioi tätä kokemusta tai ajattele sen liittyvän vain taiteeseen: Merleau-Pontyn ajattelussa maailman asioilla on sekä näkyvä että näkymätön puolensa – ne eivät ole erillään toisistaan (Merleau-Ponty 1964/1968, 246–247).

Runoilijan on erkaannuttava itsestään, siis ”kuoltava” ja tehtävä omasta näkymättömästä sisäisyydestään näkyviä estetisoituja merkkejä, sanalla sanoen runoutta:

Milloin nostamme hiljaisuudesta veistetyt
pienen kivemme?
Samaan aikaan **kun mosaiikit paljastavat**
todellisen kuvansa vasta rikottuina?
Samaan aikaan kun kannan myrskyjä oksillani
kun maaperä on innoitusta ja **silmiä häikäisee?**
(*Herääminen*, 44.)

Katseen avulla toimii myös lukija, joka näkee ”mosaiikeista”, siis *Heräämisen* säkeistöistä muodostuneen *kuvan*, joka ei ole yksinomaan sisäinen tai ulkoinen vaan näitä molempia. Kun hän aistii näitä ”mosaiikkeja” teoksen komposition osoittamassa järjestyksessä, tulee niistä enemmän kuin osiensa summa – siis asettelu, rytmin ja äänteellisyyden, sisällön ja säkeistöjen välisten jännitteiden ynnä muun sellaisen muodostama taidekokemus, ”todellinen kuva”, joka muodostuu lukijan mielessä ja kehollisessa kuvittelussa ja tuntemisessa, mutta mahdollistuu katseen avulla.⁷⁴ Myös lukija on tietyllä tapaa ekstaattisen katseen vallassa, sillä hänellä on oman katseensa kautta pääsy ulos itsestään ja puhujan sisäisyyteen, jonka hän ymmärtää ja johon hän samastuu omalla ja kyseiselle hetkelle ominaisella tavalla. Runoutta lukiessa puhujan sisäinen ja ulkoinen maailma eivät ole erottavissa toisistaan.

Koska kuoleman metafora edustaa näkymätöntä ja subjektin katoamista, se edustaa myös taiteen mahdollistamaa kuvittelua ja sen tuottamaa yksityistä, henkistä kokemusta. Se on kurkotus kohti romanttista tuonpuoleista ajassa, jossa jumalien on todettu kauan sitten kuolleen. Myös lukija on kirjoittaja, sillä hän *näkee* tekstin, liittää sen henkiseen ja keholliseen kokemusmaailmaansa, ottaa puhujan kehon omakseen ja luo runouden avulla uusia tulkintoja. Siksi myös *Heräämisen* puhuja (runoilija, joka on myös itse lukija) ja lyyrinen sinä (lukija / esikuva-runoilija) häilyvät toistensa rajalla, kietoutuvat lyyrisessä kehossa ja heidät yhdistävässä kiasmisessa katseessa toisiinsa. Puhujan tavoittelema

⁷⁴ Vrt. ”Kuvittelun ja lukemisen väliä ajalehti yhteyttä kurovia häiveitä, jotka selittävät myös runouteen liittyvää meditatiivisuuden tuntua eli liikkumista kahden vyöhykkeen, lukemisen ja näkemisen, sisäisen ja ulkoisen välillä” (Blomberg 2019, ei sivunumeroa).

tuonpuoleisuus näyttäytyy kuvitteluna, jatkuvana kirjoittamisen ja lukemisen tilana, jonka ruumiillinen kokemus ja katse mahdollistavat – samaan aikaan jaettuna ja yksityisenä.

6.1.3 Puu: todellinen ja myyttinen

Vaikka pääsimmäkin tulkinnassamme taas tekstin ulkopuolelle lukemisen ja kirjoittamisen filosofiaan, nyt on syytä ottaa askel taaksepäin ja palata hetkeksi allegorisesta tulkinnasta metaforisten viitekehysten tulkintaan. Tässä alaluvussa tutkin, millaista on puhujan ja ympäristön välinen vuorovaikutus teoksessa esiintyvien puiden kanssa. Puiden viitekehys lävistää teoksen eri säkeistöjä ja tuo niihin erilaisia merkityksiä niin metaforien konkreettisella kuin myyttisellä tasolla. **Puu** (*fr6*) siksi, että toistuu teoksessa tiheään ja on esimerkki monikerroksisesti latautuneesta kirjallisesta metaforasta ja symbolista.

Osoitan puun metaforasta erilaisia merkityksiä sekä muihin viitekehyksiin että myyttiseen maailmaan linkittymisen kautta. Puhujan vuorovaikutus puiden kanssa avaa myyttisen tulkinnan kautta vielä lisää merkityksiä *puhujan tilasta* ja teosympäristöstä. Luvun lopuksi palaankin taas metalyyriseen allegoriaan ja pohdintoihin runoilijan tehtävästä ja lukijuudesta.

1) Puut kotipihalla

Kuten tiedämme, *Heräämisen* puhujan ensimmäinen mainittu ympäristö ja maailma on aamuinen sänky ja huone. Sieltä hänen voi kuvitella siirtyvän kotipihaan, missä hän kohtaa ensimmäiset puut:

Pakenen auringon eteen
kotipihalle, jossa kesä on laskenut puut valtoimiksi.
Nostelen joesta sileimpiä kiviä.
(*Herääminen*, 20.)

Esimerkiksi tässä yksittäisessä säkeistössä myyttinen maailma ei näyttäydy voimakkaasti kielessä, vaan sitä on helpointa lukea kuvana: puhuja siirtyy kotipihalleen ja näkee siellä auringon ja puita. Kuva täydentyy joella viimeisessä säkeessä.

Puut liitetään runoelman alkupuolella aloituksen tematiikkaan deiktisellä ilmauksella ”täältä aloitan”, mikä saa myös lukijan valmistautumaan teoksen tekemään

”matkaan”.⁷⁵ Yksi puista identifioidaan omenapuuksi, joka kuuluu mitä luultavimmin puhujan kotipihaan puutarhaan: säkeistössä mainitaan myös ”tämä **talo**” (*fr2*), mikä luo kuvan kuin puhuja olisi juuri ympäristössä, jossa on sekä talo että omenapuu:

Täältä aloitan,
omenapuun mysteeriosta. Sen alla
valkovuokkomaa kuin purskahtelevia ikoneita
joista **silmät juodaan**
puihin
ja väri seilaa omenaa pitkin
jossakin syksyissä, tätä **taloa** kauempana.
Silti tunnen sen poskeani vasten lehtien keskellä.
(*Herääminen*, 9.)

Tässä puhuja vaikuttaa olevan sijoittunut puun alle, ”lehtien keskelle”. Puu linkitetään kiasmiseen näkemiseen, **katseen** (*fr5*) viitekehys on läsnä – näkijä näkee näkevän eli puhuja näkee valkovuokkojen ”silmät” – kun valkovuokot rinnastetaan ikoneihin, joista silmät synesteettisesti ”juodaan / puihin”. Huomionarvoista on myös se, että näkeminen kuvataan valkoisena, jolloin se yhdistyy ”valkeaan myrskyyn”, **ukkoseen** ja salamaan (*fr4*) eli mahdollisesti myös kuolemaan.

Mukana on jälleen myös ajallisuuden kuvausta. Aikaa kuvataan spatiaalisenä liikkeenä ja etäisyyksinä teoksen ympäristössä, ”lavasteissa”: valkoinen kuoleman väri on läsnä tässä hetkessä, mutta ulottuu myös tulevaisuuteen eli syksyyn (*Herääminen*, 9; Lehto 2013). Kuolema siis liitetään ajan kulumiseen, se ”seilaa omenaa pitkin”, mikä tuo säkeisiin liikettä, kuin valkoisena värinä näyttäytyvä tulevaisuus ja/tai muisto leviäisi valkovuokoista puihin, siitä omenaan ja lopulta toiseen vuodenaikaan asti ”tätä taloa kauemmas” – kuolema (ja valo, mutta myös elämä) onkin läsnä kaikkialla ja kaikissa ajoissa. Säkeenylitykset, vaihtelevat säepituudet ja esimerkiksi ensimmäisen ja toisen säkeen välinen etäisyys korostavat tässäkin liikkeen ja tilan tuntua.

Omenapuun olemus kuvataan mysteeriseksi, mikä korostaa siihen liitettyjä myyttejä, kuten *Raamatun* luomiskertomusta, ja tätä vaikutelmaa täydentää myös ensimmäisen säkeistön joki. Kotipihaan puu alkaa siis välittömästi viitata itseään laajempaan aikaan ja tilaan. Puhujan pienessä maailmassa ovat läsnä sekä kotitalo että sen läheisyydessä

⁷⁵ Kyseessä on toki vain yksi *mahdollinen* alku, jolla ei välttämättä ole mitään tekemistä tapahtumien kronologian kanssa – kronologiaa en pidä luennassani olennaisena muutoinkaan.

elävä puutarhamainen ympäristö eri elementteineen, mutta kuten olen tuonut ilmi jo aiemmin, mittakaavaa laajentavat sanojen kulttuuriset merkitykset.

2) Puisto - vihje myyttisestä maailmasta

Puut esitetään runoelmassa usein osana teoksensisäistä näyttämöä, mutta myös myyttistä merkitystään ikään kuin ennakoivasti (Lehto 2013). Puita nähdään kotipihaan lisäksi esimerkiksi kaupunkimaisessa puistoympäristössä, mistä vihjaa ilmaisu puista, jotka on ”kesytetty kadun ja kulkijan väliin”:

Puut täällä ovat villieläimiä,
kesytetty kadun ja kulkijan väliin.
Nopeasti ohitan yhden ja **katson taakseni**.
Se nojaa vaarallisesti eteenpäin, muinainen vietti
pyrkii lähemmäs **ylösluotuja silmiä**.
(*Herääminen*, 26.)

Puut kuvataan ”villieläiminä”, mutta silti ”kesytettyinä”, mikä implikoi niiden olevan osa teoksen puutarhamaista miljöötä, villin luonnon ja kulttuurisen kurinalaisuuden rajalla. Myyttiseen merkitykseen viittaa viimeistään kohta ”muinainen vietti pyrkii lähemmäs ylösluotuja silmiä”: eläimellinen puu tavoittelee kiasmisesti puhujan katsetta. Ilmaus on myös vastakohtainen surua kuvaavalle ilmaukselle ”alasludot silmät”. ”[M]uinainen” taas viittaa menneeseen maailmaan, jossa lymyää jokin alkukantainen, ja puhujan taaksepäin katsominen täydentää tätä merkitystä. Puhuja katsoo puuta ylöspäin, tavoittelee kuoleman katseen ja luonnon (runouden) avulla tuonpuoleista.

3) Myyttinen jälleensyntymä

Teoksessa kuvataan useassa kohtaa myös hetkeä, jona puhuja kiipeää **omenapuuhun (fr6)** tai oleilee sen oksilla. Tämä nimenomainen hetki muodostuu puhujalle ja lyyriselle sinälle hyvin merkitykselliseksi, ja myös sen voi yhdistää joidenkin säkeistöjen perusteella salaman iskemisen tapahtumaan, josta kirjoitin viime alaluvussa. Se todistaa, että teoksessa puhujan kuoleman mahdollisuuteen sisältyy myös mahdollisuus jälleensyntymään:

Puhaltelit suihkulähteitä ilmaan, kiipesit
omenapuuta valon ja oksan solmuun.
Iho luuli sukeltavansa, naurunpaisteen
paljaat jalat seisoivat syvällä ikkunassa.
Äkkiä huone kaappasi silmäsi
ja näki ihmeellisiä asioita.
(*Herääminen*, 10.)

Omenapuun kiimaa on vastustamaton katsoa.
On kierrettävä kehää, spiraalia
ylös latvustoon jonka siltojen alla
kohisee koski kuin kimalainen.
(*Herääminen*, 39.)

Ensimmäinen säkeistö on jälleen toisessa persoonassa, ja tulkitsem sen aiempien tavoin ekstaattiseksi katseeksi, jossa puhuja puhuu itselleen. Ensimmäisessä säkeistössä ainakin ensimmäiset kaksi säettä tuntuvat viittaavan samaan omenapuuhun kiipeämisen tapahtumaan, jota toinen säkeistö kuvaa. Säkeet ”Puhaltelit suihkulähteitä ilmaan, kiipesit / omenapuuta valon ja oksan solmuun” yhdistävät useamman viitekehyksen: puut (*fr6*) ja puron ja veden (*fr3*). ”Valon ja oksan solmu” taas tuo mukaan myös salaman ja myrskyn viitekehykseen (*fr4*), nyt kun tiedämme sen olevan tulkinnan kannalta merkittävä tapahtuma. Yhdessä tulkinta- tai tapahtumalinjassa salama siis iskee puhujaan hänen ollessaan puussa.

Ensimmäisen säkeistön kolmannesta säkeestä alkaa myös ajallista logiikkaa pakeneva siirtymä, jollaisia *Heräämisessä* on kosolti: ympäristöön kuulunut omenapuu yhtäkkiä unohdetaan.⁷⁶ Pian mainitaan ”ikkunat” ja todetaan ”huone kaappasi silmäsi” – ympäristö siis hallitsee subjektia ja ottaa subjektin osan, jopa huone alkaa nähdä puhujan silmillä. Huone ja ikkunat viittaavat metaforien konkreettisella tasolla selkeimmin runoelman alkuun eli heräämisen ja aamun (*fr1*) ja talon (*fr2*) viitekehykseen, ja myös tämä osoittaa, että todennäköisesti puhuja puhuu itsestään ekstaattisesti toisessa persoonassa. Muodostuu kehä: puhuja on jälleen heräämässä huoneestaan. Nämä siirtymät tuovat teoksen tapahtumiin fragmentaarista keskeneräisyyttä, jättävät tulevan avoimeksi.

⁷⁶ Vastaavat nopeat siirtymät ovat tyypillisiä myös Keatsille. Esim. runossa ”Ode on a Grecian Urn” puhuja kuvaa kreikkalaisessa uurnassa esiintyvää huilunsoittajaa (toinen säe: ”Fair youth”), ja siirtyy sitten varoittamatta kolmannessa säkeessä hahmoon, jota kutsuu nimellä ”Bold lover”: ”Pipe to the spirit ditties of no tone / Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave / Bold Lover, never, never canst thou kiss, / Though winning near the goal – yet do not grieve [––]”. (Keats 1819/1996, 193.)

Puhujan mahdolliset kuolema ja syntymä ovat teoksen sisäisen maailman lisäksi myyttisellä tasolla tapahtuvia, ja myytit auttavat myös tällaisten säkeistönsisäisten, nopeiden siirtymien ymmärtämisessä. *Heräämisessä* puun ja salaman lyömisen ehkä merkittävin ja yhtenäisin myyttinen ulottuvuus avautuu Dionysoksen syntymämyytteihin liittyvän koodiston kautta. Useiden antiikin tarujen mukaan taivaan ja ukkosen ylijumala Zeuksella oli monia avioliiton ulkopuolisia suhteita, joista yksi oli kuolevaisen Semelen kanssa (esim. Nonnos 1: 1, 7: 255–280; Euripides 1; Castrén 2017, 62). Eräässä myytissä Semele näkee unta, jossa Zeus iskee salamansa hedelmäpuuhun. Puun hedelmät eivät kuitenkaan vahingoitu, vaan Zeus pyytää lintuja tuomaan yhden hedelmistä hänelle, ja sen hän ompelee reiteensä. Hedelmästä syntyy lopulta häränhahmoinen Dionysos, mikä tarkoittaa, että unessa esiintynyt puu on edustanut Semeleä itseään. (Nonnos 7: 136.)

Salamaa tarkoittava ”valon ja oksan solmu” (*fr.4*) viittaa siis myyttisen luennan kautta Semelen uneen, jossa Zeuksen salama iskee häneen. Sen lisäksi salaman iskemisen voi lukea vertauskuvana Zeuksen ja Semelen väliselle seksuaaliselle kanssakäymiselle (Nonnos 7: 136).⁷⁷ Tällä myyttisen maailman tasolla toisen säkeistön ”omenapuun kiima” avautuu esimerkiksi niin, että omenapuu edustaa jotakin inhimillistä, kuten Semele unessa puuta – tai sitten puhuja ikään kuin rakastelee luonnon kanssa. Niinpä ensimmäisen säkeistön kolmannen säkeen siirtymä ”iho luuli sukeltavansa” on yhdistettävissä lapsiveteen ja puhujan jälleensyntymään, ja huoneesta herääminen sekä kummallinen näkeminen (”Äkkiä huone kaappasi silmäsi”) taas konkreettisella tasolla runoelman alkukohtaukseen, jossa puhuja *herää* jostakin. Teosnimen ”herääminen” viittaa siis syntymään myös myyttisellä tasolla tulkittaessa. Se, että salaman iskeminen johtaa tällaiseen tulkintaan, tarkoittaa, että runoelmassa on jatkuvasti läsnä mahdollisuus sekä puhujan kuolemaan että syntymään.

Dionyysiset jälleensyntymämyytit yhdistyvät lukuisiin muihinkin runoelman kohtiin, kuten esimerkiksi säkeisiin ”Hedelmäpuu paljastaa hääjuhlansa” ja ”Teit tämän tahallasi, nyt istut nurmella / hymyillen ystävä, syöt hedelmää, kudot ruumista”, joista ensimmäinen viittaa Semelen uneen ja Zeuksen ja Semelen häihin, jälkimmäisessä ”ruumiin kutominen” avautuu kuoleman ja syntymän yhdistymisenä: hedelmä viittaa puumyyttiin,

⁷⁷ Myytin toisen version mukaan Zeuksen mustasukkainen puoliso Hera käskee Semelen pyytämään Zeusta näyttäytymään raskaana olevalle Semelelle koko jumalaisessa muodossaan. Tämä johtaa Semelen kuolemaan salamaniskussa. (Nonnos 8: 347–351, 389–396.) Zeus kuitenkin pelastaa sikiön ja asettaa sen reiteensä, missä lapsi saa kehittyä loppuun ja lopulta jälleensyntyy Dionysoksena. (Nonnos 9:1). Edellistä unimyyttiä, jossa Semele on puu ja Dionysos hedelmä, voikin lukea tämän myytin enneunena. Vertaan *Heräämisen* koodistoa tässä ensisijaisesti unimyyttiin, sillä siinä mainitaan puu.

jossa Dionysos jälleensynty Zeuksen reiteen ommellusta hedelmästä (Nonnos 9:1, Nonnos 7:136).

Heräämisessä on useita muitakin säkeistöjä, jotka selkeästi yhdistyvät syntymätapahtumaan ja sylilapsuuteen, ja niistä muodostuu runoelman keskivaiheilla myös kokonainen osasto (s. 32–35). Osaston säkeistöistä suurimman osan voi yhdistää *syntymisen tai syntymäjuhlan* (fr7) viitekehukseen. Toisaalta mainitussa osastossa säkeistöt voivat kuvata myös nuoruuden syntymäpäiväjuhlia, jolloin nämä erilaiset juhlan hetket myös sekoittuvat toisiinsa:

Miksi sinusta kumisee meihin uutta
ja miksi
nähdessämme sinut miksi ja ihastunut nauru!
Lapsi, poljit jalkaa ja siemen kiertyi hedelmäksi,
poljit jalkaa ja rakkaus korvasi alkoholin veressä.
Miksi tulit meitä vasten nuori ja huutava hymy
käsivarsia myöten iloa,
puiston salama ja kysymystä polkeva puu.
(*Herääminen*, 35.)

Puhuja suuntaa puhuntansa lapselle, ja sävy on riemullinen. Tässä sanan ”miksi” toistuminen ja ensimmäisen ja kolmannen säkeen erikoinen lauserakenne voidaan katsoa elämän hurmion ihmettelyksi, johon ei saada vastausta (*Herääminen*, 34).⁷⁸ Kun lapsi nähdään, ”me” saavat itseensä jotakin uutta; ehkä lapsi levittää heihin eräänlaista elämänvoimaa. ”Puhuttelu: ”Lapsi, poljit jalkaa” osoittaa lapsella olevan tavallista enemmän voimaa kontrolloida kehollisesti teoksen tapahtumia. Kun lapsi polki jalkaa, ”siemen kiertyi hedelmäksi”, syntymä tapahtui silmänräpäyksessä. Tulkintani on, että lapsi on puhuja itse, ja ekstaattisen katseensa avulla hän puhuttelee teoksessa itseään myöhemmässä ajassa, sillä säkeistön kaksi viimeistä säettä kurottelevat jälleen purossa kylpemisen ja myrskyn hetkeen. ”Puiston salama ja kysymystä polkeva puu” viittaavat tietenkin jälleen **myrskyyn** (fr4) ja salaman lyömiseen. Tässä puun rooli on osallistua syntymän, kuoleman ja muodonmuutoksen eli *heräämisen valkean myrskyn* mysteerin ihmettelyyn.

⁷⁸ Hieman samaan tapaan kuin Keatsilla: ”Ah, happy, happy boughs! that cannot shed / Your leaves, nor ever bid the Spring adieu; / And, happy melodist, unwearied, / For ever piping songs for ever new; / More happy love! more happy, happy love!” (Keats 1820/1996, 193.) Myös Filanderin esikoisesta löytyy runsaasti kohtia, joissa jokin sana toistuu yhden tai kahden säkeen sisällä aikaansaaden rytmistä painokkuutta. Tutkielmassani mainituista kohdista myös esim. ”Persikkapuu nousee minussa/minun silmiini”, ”Hymyilet jaloillesi, hymyilet ylös –” (*Herääminen* 24, 25).

Päihteitä pitelevä vauva selittyy myös myyttisellä tasolla: Dionysosta on taiteessa kuvattu sekä aikuisena että viinistä päihtyneenä lapsena. ”Rakkaus korvasi alkoholin veressä” osoittaa konkreettisesti, että samassa säkeistössä on lukijan *ajat läpäisevänä katseena* läsnä sekä lapsuus että nuoruudessa juhlistettu syntymäpäivä, säkeessä liikutaan kuin lapsuudesta nuoruuden juhlintaan ja takaisin, ja samalla ”tavallisesta maailmasta” myyttiseen.

Puhujan jälleensyntymää voi perustella myös teoksen muodon avulla: sivun 38 liikkumattomuutta kuvaavat säkeet ovat ainoa kohta, johon runoelman ”juonen” voisi tulkita päättyvän, kun teoksen muotoa määrittävän liikkeen kuvataan pysähtyvän:

Kokemasi ja sinä kohtasitte **harvinaisen valon hetkellä**
purossa jossa oli kevyttä uida,
katseessa jossa paino häviää
äkkiä hiljenneseen liikkeeseen.
(*Herääminen*, 38.)

Ilmaisut ”äkkiä hiljennyt liike” ja ”painon häviäminen katseesta” viittaavat tässä tulkinnassani kuolemaan. Runoelman muodon osalta liike ei kuitenkaan pysähdy, sillä kohtaukset seuraavat edelleen toisiaan teoksen säkeistöjen virtaavassa liikkeessä ja myösköksen viitekehys jatkaa ketjuttumistaan yhä uusiin säkeistöihin, joissa myrskyn vihjataan olevan edelleen päällä tai ohi: ”Kuivasit hiuksiasi eteisessä ja hyväilevä ukkonen / putoili pisaroina lattialle” – kuin myrskyn aikana oltaisiin vain kastuttu hieman (*Herääminen*, 43). *Heräämisen valkean myrskyn* tulkitseminen puhujan kuoleman ja (jälleen)syntymän kuvauksena selittää myös sen, että runoelma alkaa imperfektissä, jossa myrskyyntä viitataan jo menneenä. Salaman lyöminen tapahtuu potentiaalisesti jo ennen alkukohtauksen konkreettisenä tulkittavaa ”heräämistä”, mikä tarkoittaa, että puhujan elämä jatkuu uudelleensyntymässä eli *heräämisessä* hänen mahdollisen kuolemansa jälkeen.⁷⁹ Voi sanoa, että puhuja elää eräänlaista ikuista elämää syntymän ja kuoleman rajatilassa, ”heräämisen valkeassa myrskyssä – siis teoksen itsensä maailmassa – ja samalla

⁷⁹ Filanderin esikuvalla Keatsilla kuoleman teema oli läsnä niin tämän tuotannossa kuin elämässä: esimerkiksi ”Ode to a Nightingale” -runossa esiintyvä satakieli edustaa laulunsa kautta kuolemattomuutta vastakohtana puhujan kuolevaisuudelle (1819/1899b). Keats menetti useita läheisiään ja menehtyi nuorena hitaasti ja tuskallisesti tuberkuloosiin. Tehdessään kuolemaa Roomassa hän ei saanut laudaniumia hoitajiltaan Joseph Severnilta ja tohtori John Clarkilta, ja kyseli raivoissaan: ”Miten kauan tämä *kuolemanjälkeinen elämäni* jatkuu?” (Flood 2006.)

muodonmuutoksessa, joka on jatkuvasti käynnissä säkeistöjen muuttavassa todellisuudessa ja vaihtuvissa perspektiiveissä, joissa luodaan loputtomia viittaussuhteita toisiinsa.

4) ”Löysin puun” – tämän- ja tuonpuoleisen rajalla

Jotkin *Heräämisen* säkeistöt korostavat erityisesti puiden lähes jumalallista luonnetta ja niiden tärkeyttä teosympäristössä. Seuraavassa katkelmassa puun toteeminen, myyttinen merkitys korostuu, sillä siihen tuntuu liittyvän eräänlainen ratkaiseva hetki ja yhteys johonkin itseä suurempaan. Puhujaa tarkastellaan jälleen ulkopuolelta, kyseessä vaikuttaa olevan ekstaattinen katse:

Hetki avautuu
kuin kaareutuvat kaksoisovet
ylitsesi, löysin puun
astuu sinuun ja
levittyy ajaksi,
tekee yhteistyötä sen kanssa
mitä et tavoita.
Niska matkii tuon suuren, vihreän kaaren,
ja seuraa uusi taistelu itsestä.
(*Herääminen*, 26.)

”Hetken avautuminen” voidaan tulkita jonkinlaiseksi myyttiseksi yhteydeksi. ”Kaareutuvat kaksoisovet” yhdistyvät esimerkiksi taivaan portteihin, mutta ”vihreä kaari” implikoi, että tuonpuoleiseen astumista edustaa juuri luonnonelementti, puu. Toisaalta ihminen myös mukautuu ja jäljittelee ympäristöään: ”niska matkii tuon suuren, vihreän kaaren”. Ihminen punoutuu kiasmisesti puuhun eli taivaaseen yhdistyvään luonnonelementtiin, lähestulkoon muuttuu itse puuksi. Säkeistön viimeinen säe viittilöikin tuttuun tapaan siihen suuntaan, että subjektin oma minuus on heikkenemässä ja tilalle tulossa jotain muuta (*Herääminen*, 26). Se vihjaa puhujan häilymiseen näiden eri maailmojen ja myös eri identiteettien välillä.

Minämuodossa oleva kursivoitu kohta ”*löysin puun*” taas tuo säkeistöön toisen äänen, joka on tulkinnassani puhujan oma, ehkä tämänpuoleisen maailman ääni. Tämä nimenomainen puu on puhujalle selvästi merkityksellinen ja taianomainen, ja sen *löytäminen* vaikuttaa olevan suunnilleen samanaikaista kuin ratkaiseva ”hetken avautuminen”. Kursivoitu kohta on visuaalisesti samalla tasolla tarkalleen sanan ”ylitsesi” kanssa, mikä korostaa, että puu on puhuteltavaa korkeampi, kurkottelee ylös. Kursivoitu ja kursivoimaton

teksti voivat edustaa puhujan tietoisuuden eri tasoja: toisen persoonan säkeistö jotakin tuonpuoleista (ekstaattisen katseen määrittämää), ja kursivoitu minämuotoinen teksti ehkä puhujan tämänpuoleista minuutta, joka onkin nyt kursivoinnin korostamana ”toinen puoli”.

Puu toimii siis teoksessa sekä tavanomaista maailmaa edustavana että ikään kuin toteemina, jonka kautta tuonpuoleista tavoitellaan. Puu viittaaakin symbolina lukuisiin mytologioihin eri uskonnoissa ja mytologioissa, joista nyt käsittelen tuttuun tapaan antiikkia ja kristinuskoa. Sekä luomiskertomuksen että dionyysisten myyttien kontekstissa puu ja sen hedelmät edustavat myös kuolemattomuutta ja ikuisuutta. Semelen unessa Zeuksen salama ei vahingoita puun hedelmiä, jotka kuvaavat Dionysos-lastaa, ja lopulta Zeus saapuu Semelen luokse käärmeen hahmossa ja kertoo tehneensä hänestä ja Dionysoksesta kuolemattomat (Nonnos 7: 352).⁸⁰ Luomiskertomuksessa taas esiintyy hyvän ja pahan tiedon puun ohella elämän puu, jonka hedelmien syöminen tekisi ihmisen kuolemattomaksi. Puuta vartioi salamoiva miekka, joka estää ihmistä syömästä puun hedelmiä (1.Moos. 2:9 [1992]; 1.Moos. 3:22 [1992]; 1.Moos. 3:24 [1992]). Salama-metaforat voi siis tulkita siten, että puhuja nauttii näitä kuolemattomaksi tekeviä hedelmiä: myös hedelmä ja sen syöminen mainitaan teoksessa useaan otteeseen (*Herääminen*, 22, 37, 43, 47).

Säkeissä yksi, kolme, neljä ja viisi implikoidaan ratkaisevan hetken eli kuoleamisen ja syntymän läpäisevän useita eri aikoja, toistuvan toisissa hetkissä samankaltaisena kokemuksena. Juuri näin *Heräämisessä* jatkuvasti tapahtuu lukijan ajat läpäisevän katseen myötä ja teoksen muodon avulla, sillä runoelma toistaa tapahtumia jatkuvasti hieman eri perspektiivistä. Ympäristöä tarkastellaan fragmentaarisesti kuin palapelin osasina. Säkeistöt limittyvät toisiinsa samaan tapaan kiasmisesti kuin puhuja punoutuu lyyriseen sinään ja ympäristöönsä.

Heräämistä kokonaisuudessaan voidaan siis lukea puhuntana, joka liikkuu myös tämän- ja tuonpuoleisen, ”todellisen” ja kuvitellun rajalla, päättymättömästi. Toisinaan puhuja lipuu lähemmäs myyttistä tuonpuoleista: ”Metsästäni rajojeni takana / missä tuuli kiipeää omenapuuta” toisinaan hän on lähempänä tämänpuoleista (*Herääminen*, 55). Tuonpuoleisuutta teokseen tuovat esimerkiksi puhujan ekstaattisuus, ylöskurkottamista kuvaavat spatiaaliset metaforat, teoksen myyttiset ulottuvuudet ja teoksessa ilmenevä *mahdollisuus* puhujan kuolemaan ja syntymään. Toisaalta teoksen ympäristö taas on tuiki tavallinen puutarha, jossa puut ovat puita ja korkea ryhti kuvastaa puhujan riemua. Teoksessa on eittämättä läsnä myös lyyrinen sinä ja muitakin subjekteja, jotka voidaan tulkita puhujan

⁸⁰ Dionysoksella on useita eri entiteettejä, joista yksi on Dendrites, ”he of the tree”, ja toinen taas Endendros, ”he in the tree” (Theoi Greek Mythology 2020).

ystäviksi. Teos ei korosta myyttejä sanatasolla, vaan ne ovat siihen kuin vaivihkaa kerrostettuina. Mikään ei myöskään suoraan indikoi, että salama todella iskee puroon ja puhujaan – kyse on enemmänkin kuoleman ja syntymän mielikuvien luomisesta, jotka lukija luennallaan mahdollistaa.⁸¹

Puhujan runouttakin kuvaava luontoympäristö, jossa hän elää, on siis sekä ”tätä todellisuutta” että myyttien maailmaa (Blomberg, sähköposti 5.8.2019). Tulkintani mukaan tämänpuoleinen edustaa *Heräämisessä* arkista todellisuutta ja tekstin materiaalisuutta ja tuonpuoleinen myytteineen taas kuvittelua ja taiteen traditiota. Toisin sanoen runoilijan työ koostuu sekä runoilijan maailmassa olemisen kokemuksesta että kuvittelusta ja taiteen perinteestä – runous on suhteessa niin todellisuuteen kuin mielikuvitukseen, näkyvään kuin näkymättömään. Viitatessaan näihin molempiin teos rikkoo teoksen ja sen ulkopuolisen maailman välistä rajaa myös omalla sisäisellä tasollaan.

Toisaalta taas itse allegoria, myytit ja intertekstuaaliset viittaukset mutta myös keholliset kokemukset ja luontoympäristö kuuluvat sekä teoksen että oman maailmamme todellisuuteen, ja tunnistaessaan näitä kokemuksia ja viittauksia lukija antaa teoksen rikkoa oman ja kirjan sisäisen todellisuuden välistä rajaa.

6.2 Rajatila ja runous

Kuten lukuisten muidenkin runojen läpi historian, myös *Heräämisen* voi lukea kuvaavan runoutta ja teosta itseään, sekä runoilijan, lukijan ja tekstin välistä vuorovaikutusta. Tähän liittyy kaikki edellä kirjoittamani. Esittelen seuraavaksi, mitä päätelmiä erityisesti tämän luvun havainnoista voi tehdä allegorian avulla.

6.2.1 Itsestä luopuminen ja luominen

Heräämisessä ilmenee syntymän ja kuoleman sekä tämän- ja tuonpuoleisen yhdistävä rajatila, jota voi verrata myös rilkeläiseen *Avoimen* käsitteeseen.⁸² *Heräämisessä* se on epävarma, dynaaminen ja häilyvä innoituksen tila, jossa asiat kietoutuvat toisiinsa, ja joka mahdollistaa

⁸¹ Vrt. esim. Lehto (2008, 101–102): ”Keatsin koko estetiikka voidaan toisaalta kiteyttää ’tuonpuoleisen’ kieltämiseen (tai ehkä paremmin sen tämänpuoleistamiseen). Toki mystisen ja myyttisen, uudenlaisen tuonpuoleisen tavoittelu oli romantiikoille tyypillistä muutoinkin.

⁸² Rilken *Avoim*, mystinen runon tila yhdistää elämän ja kuoleman, eri ajat yhdeksi nykyisyydeksi ja asiat toisiinsa, eikä siellä ole objekteja (Blanchot 1955/2003, 115, 119–120, 122–123). ”Avoim on runo”, Blanchot (1955/2003, 120) kirjoittaa.

samanlaisen toisin näkemisen kuin runous ja taide ylipäänsä: se ei vaadi yhtä totuutta vaan on eräänlainen kutsu kuvitteluun – ja myös keholliseen kokemiseen, kuten luentani on osoittanut.⁸³ Luennassani se on runouden kirjoittamisen ja lukemisen, teoksen itsensä tila. Teosnimessä ”myrsky” edustaa tätä alituista häilyvyyttä puhujan ja lyyrisen sinän, eri sukupuolten, puhujan ja ympäristön, syntymän ja kuoleman, tämän- ja tuonpuoleisen välillä, jossa kaikki on jatkuvassa liikkeessä. Tämä voidaan nähdä myös niin, että modernissa maailmassa runous, kuten kaikki muukin, on olemuksellisesti epävarmuutta.

Puhuja edustaa siis luennassani runoilijaa. Kuolemassa keho kohtaa äärensä, ja subjektin tietoisuus joko katoaa tai muuttuu muotoaan. Samalla tavoin luomisprosessissaan runoilijan *itse* kätkeytyy kaikkeen minkä voisi muuttua runoudeksi, ja sitten punoutuu runouteen tai toiseen, tukeutuu myös aiempiin teoksiin ja tekijöihin – John Keatsin sanoin ”runoilijalla ei ole identiteettiä” (Keats 2005, 195).⁸⁴ Puhujan mahdollinen kuolema edustaa teoksessa esimerkiksi sitä, kuinka runoilija mutta myös lukija luopuvat omasta itsestään eläytyessään tekstiin niin kehollisesti kuin kognitiivis-emotinaalisesti, sillä teos ikään kuin riistää heiltä itsensä. Kuoleman tavoin kirjoittamisen ekstaattinen katse erottaa runoilijan omasta itsestään, ja kiasminen katse taas yhdistää hänet tekstin kautta kaikkeen ympärillään olevaan, myös aiempiin kirjoittajasukupolviin ja lukijoihin. Lukijan ekstaattinen katse taas vie hänet kuvitteluun, joka on kirjailijan aloittamaa, mutta silti myös lukijan omaa sisäisyyttä. Puhujan konstruktio välittää nämä kokemukset lukijan ja runoilijan välillä.

Mutta runous juhlii myös elämää, ja *Heräämisessä* se yhdistää kuoleman ja syntymän. Katoamisensa ohella runoilija toisinaan pyrkii tai on vähintäänkin pakotettu nousemaan esiin, ”syntymään uudelleen”, ja lopputuloksena on leikki, jossa tasapainotellaan oman itsen esiintymisen ja häivyttämisen välillä: ”seuraa uusi taistelu itsestä” (*Herääminen*, 26). Runoilija ei voi kokonaan häivyttää tekstistä omaa kädenjälkeään. Teoksesta käy tällä tavoin ilmi kamppailu sen välillä, missä määrin taiteilija on romanttisen taiteilijäkäsityksen mukaisesti yhtäältä profeetta ja taiteen visionääri, toisaalta taas itsestään luopuva, itsensä

⁸³ Myös John Keats esitteli ajatusta ”negatiivisesta kyvystä”, mysteerien sietämisestä. Keats kirjeessään George and Tom Keatsille 22. joulukuuta 1818: ”I had not a dispute but a disquisition with Dilke on various subjects; several things dovetailed in my mind, and at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature and which Shakespeare possessed so enormously— I mean Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason. Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetrarium of mystery, from being incapable of remaining content with half knowledge.” (Keats 2005, 60.)

⁸⁴ Keats kirjeessään Richard Woodhouseelle 27. lokakuuta 1818: ”A Poet is the most unpoetical of anything in existence because he has no Identity; he is continually in for and filling some other Body. The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute. The poet has none; no identity. He is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures.” (Keats 2005, 195.)

runouden alttarille uhraava marttyyri. Vastaus lie *Heräämisessä* Filanderille tyypillisen monimerkityksinen: hän on näitä molempia.⁸⁵

Samalla tavoin teoksen puhuja ei voi paeta itseään ja omaan subjektiuttaan täysin, sillä kaunokirjallisen tekstin maailma suodattuu lukijalle puhujan kielellisesti konstruoitujen tajunnan ja kehollisten kokemusten lävitse, jotka lukija sitten kokee omalla tavallaan. Keskeislyyrisyys merkitseekin kohdeteoksessa tietyllä tapaa kokemuksen yhtenäisyyttä, vaikka itse puhujasubjektista ei olisi varmuutta: kokemus on johdonmukaisesti kaikkeen punoutuvaa ja keskeneräistä.

Syntymällä on merkityksensä myös uuden taiteen luomisessa: runoilija luo ja samanaikaisesti luopuu erilaisista taiteellisista ratkaisuista. Myös lukija luo, sillä hän valitsee oman tulkintansa. Syntymää on mahdollista ajatella myös nimenomaan tekstin ja lukijan syntymänä, sillä teksti antaa lukijan synnyttää oman *lyyrisen kehonsa* ja kuvittelunsa.⁸⁶ Lukija on pohjimmiltaan myös kirjoittaja, ja tämän takia *Heräämisen* profeetta-puhuja punoutuu kiasmisesti lyyriseen sinään, joka voidaan tulkita kirjalliseksi esikuvaksi tai lukijaksi. Lukuisat taiteilija- ja lukijasukupolvet jatkavat, toistavat ja muuntavat aiempaa traditiota, ja näin taide muuttuu, säilyy ja toteuttaa luontoaan. Yhä uudelleen syntyvä teos selviytyy aikakausien yli yhä uusissa jatkuvasti muuttuvissa luennoissa ja koetuissa, *lyyrisissä kehoissa*.

6.2.2 Pako nykyajasta

Heräämisen puhujan kokemus on täynnä erityisesti näkemiseen liittyviä aistihurmioita. Voidaankin ajatella, että runoilijan työ on sekä kaikkeen punoutumista että kaiken näkemistä (Blanchot 1955/2003, 129). Blanchot vieroksuu tavanomaista katsetta, sillä se edustaa hänelle asioiden *käyttämistä*, joka saa alkunsa modernin yhteiskunnan kestäättömistä piirteistä: kulutuksen, hallinnan ja omistamisen tarpeista, kun taas ”näkyvätön”, sisäinen maailma johtaa samaiset asiat mielikuvitukseen, vapaaseen kokemiseen ja henkisyteen (1955/2003, 119). Blanchot’lle katse on lähtökohtaisesti objektifioivaa, ja hän haaveileekin eräänlaisesta katseesta, joka ei asettaisi toista objektiksi (Alanko 2003, 38–40). *Heräämisessä* kaikki katsomisen ja olemisen tavat ovat esimerkki tällaisesta toiset kohtaavasta ja pyyteettömästä katseesta ja asenteesta. Puhujan suhde häntä ympäröiviin asioihin on avoin, kiasmisesti punoutuva ja hän kohtaa ne itsensä kanssa lähes samanveroisina. Myöskään *Heräämisen*

⁸⁵ Filanderin toisessa teokseen *Torsossa* (2016) anonymiteetti ja marttyyrius taas korostuvat entisestään niin puhujaratkaisuissa kuin teoksen fragmentaarisessa muodossa.

⁸⁶ Vrt. Barthes: ”Tekijän kuolema” (1993/1968).

lyyrisen sinän olemassaolosta tai identiteetistä ei ole varmuutta. Tämä tarkoittaa sitä, että teosta ei suunnata erityisesti kenellekään, joten toista ei luokitella ja näin objektifoida (Alanko 2003, 38–40).

Lukija kuitenkin tarvitsee ulkoista katsetta, sillä kirjallisuuden kieli ja teoksen tekstuaalinen tila siirtävät viittaamansa asiat näkyviksi merkeiksi, jotka johdattavat näkymättömän kuvittelun ja kehollisen samastumisen alueelle, jossa niitä ei voi käyttää mitenkään: lukija ja kirjoittaja eivät saa runosta mitään ulkoista hyötyä, teksti ei ole objekti tavanomaisessa mielessä. Teosta ei voi koskaan täysin ottaa haltuun sinetömällä sen johonkin tiettyyn merkitykseen tai tarkoitukseen.

Lukija pääsee siis katseensa avulla ”runouden tilaan”. *Heräämistä* lukiessa kaikki ajat yhdistyvät näkyväksi tekstuaaliseksi kuvittelun tilaksi, jossa kronologia menettää merkityksensä. Tämä tekstin tuottama dynaaminen liike pois tavanomaisesta aikakäsityksestä voidaan tulkita myös uusromanttisen runoilijan ja lukijan paoksi meidän ajastamme ja sen hyödyn ja tuottavuuden tavoittelusta. *Ajat läpäisevä katse*, virtaava ”kaleidoskooppirakenne” ja myytit ovat osa tämän idean toteuttamista poeettisin keinoin: ajat läpäisevässä katseessa *Herääminen* yhdistää puhujan menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden lukijan lukemisen aikaan, kulttuuristen viittausten avulla katsotaan menneeseen sekä aiempiin traditioihin, mutta uusi konteksti tuo näihin kaikkiin myös jotakin uutta, romantiikan muunnellun paluun. Myytit ja teoksen rakenne päättymättömydessään kuvaavat ikuisuutta. (Lehto 2008, 106–107).⁸⁷

6.2.3 Lukemisen päättymättömyys

Heräämisen puhujan tila henkii myös prosessuaalisuutta, jota ruumiinfenomenologinen lähestymistapani on pyrkinyt kuvaamaan. Siinä on jotakin periromanttista. Kaikki punoutuu toiseen, säkeistöjen toiminta jää ikään kuin kesken kun jo siirrytään seuraavaan kohtaukseen, eikä puhujan syntymää tai kuolemaa kuvata teoksessa suoraan. Juuri se, ettei puhujan tilasta ole varmuutta eikä sitä leimaa pysyvyys, mahdollistaa syntymän ja kuoleman toistumisen

⁸⁷ Dionysoksen funktio *Heräämisessä* on osittain sama ja resonoi myös nykyajassa. Dionysos kuvasi romantiikan ajalla välivaihetta, siis eräänlaista rajatilaa. Hän edusti sekä villiä ja uudistavaa muodonmuutosta että jatkuvuutta, ja hänen myyttinsä valmisti romantikot uuteen tunteen ja henkisyiden säilyttämisen aikaan sekä uskonnollis-dogmaattisen keskiajan että järkeä korostaneen valistuksen jäljiltä. Dionysos on myös tulemisen ja tapahtumisen jumala, joka *Heräämisessä* edustaa lisäksi potentiaalisuutta ja ikuisuutta (Niemi-Pynttari 1994, 56–57).

loputtomiin. Se kuvaa mielikuvituksen voimaa: puhuja ei todella kuole, vaan lukijan lukutapa laittaa hänet kuolemaan ja syntymään yhä uudestaan.

”Romanttinen runouslaji on vielä syntymässä; sen varsinainen olemus onkin, että se on aina syntymässä voimatta koskaan tulla valmiiksi”, kirjoittaa Schlegel (1800/2000, 31; Hökkä 2000, 14). Jos Blanchot’lle ja Rilkele runous on elämän ja kuoleman välistä liikettä, *Heräämisen* syntymän ja kuoleman välisessä rajatilassa kaikki muuttuu, uudistuu – luomisprosessi alkaa aina alusta omanlaisenaan, mutta jatkuu aikojen lävitse toisiinsa ketjuttuvissa säkeistöissä (Blanchot 1955/2003, 120). Tämä toistaa taiteellisen prosessin paradoksia: (romanttinen) taide on sekä alati muuttuvaa että ikuista. Leevi Lehto on todennut Keatsin oodeissa tulevan esiin kysymyksen siitä, ”miten jokin voi muuttua ja pysyä kuitenkin koko ajan samana” (Lehto 2008, 107). Myös *Herääminen* kysyy monella tapaa samaa kysymystä.

Muutos liittyy tietysti myös kirjallisuuden lukutapoihin, jotka ovat moninaisia ja muuttuvia teoksesta, lukijasta ja tilanteesta riippuen. Tuonpuoleinen edustaa *Heräämisessä* kirjoittamiseen ja lukemiseen liittyvää kuvittelua, kun taas tämänpuoleisissa ovat läsnä tekstin materiaallinen ulottuvuus ja konkreettinen näkeminen. Tällä tavoin *Herääminen* kuvaa taideteoksen itsensä olemusta. Nimenomaan teksti materiaalisuudessaan, runo, mahdollistaa puhujan jatkuvan syntymän, kuoleman ja ikuisen elämän, joka ei koskaan tule varmaksi tai valmiiksi. Samalla se yhdistää lukijan ja kirjoittajan, kun ulkoisen näköaistin välityksellä toimivat kirjoittaminen ja lukeminen kääntävät huomion kuviteltuun ja sisäiseen kokemukseen eli ”näkymättömään” ja toisaalta keholliseen, siihen, mikä on tilallisesti ja ruumiillisesti samastuttavaa.

Myös me lukijoina ja ruumiillisina subjekteina olemme eräänlaisessa ekstaattisessa tilassa: kirjallisuuden lukija sysätään kokemiseen ja kuvitteluun, jonka on laittanut alulle joku toinen, mutta joka kuitenkin on lukijan omaa. Lukutapahtumassa oma kuvittelu nähdään etäisyyden päästä: ”tekstiruuminis” tai tekstuaalinen tila on ”ekstaasin kartasto”, jonka avulla lukija suunnistaa ulos itsestään ja jolle hän antaa hengen. Luomistyö on tästä näkökulmasta runoilijan pyrkimystä luoda tekstin vastaanottajalle kuvitteluun ja kehollisuuteen perustuva kokemus. Lukija säätelee sitä, millaiseksi tämä kokemus muodostuu, osin tietoisesti, osin kuin vahingossa, luonnostaan – ja joka kerta kun hän tarttuu tekstiin, se alkaa alusta.

7 Päättäntö

Olen analysoinut maisterintutkielmassani Erkka Filanderin *Heräämisen valkean myrskyn* ruumiillisia subjekteja ja tilallisuutta useista näkökulmista. Tavoitteenani on ollut saada tietoa siitä, millaisia tilallis-kehollisia kokemuksia teos ilmentää ja luo ja mikä on niiden merkitys tulkinnan kannalta. Nyt vastaan lyhyesti tutkimuskysymyksiini.

Yleisesti ottaen teos korostaa tilallis-ruumiillisia kokemuksia dynaamisina, muuttuvina ja toista kohti kurkottelevina sekä puhujan että lukijan kannalta.

- 1) Puhujan tila on ilmennyt ekstaattisuutena sekä syntymän ja kuoleman rajatilana.
- 2) Puhujan suhde ympäristöönsä on kaikkeen kiasmisesti punoutuva ja hänen ilonsa on sekä kehollista ryhdikkyyttä että sielullista tuonpuoleisen kurkottelua. Teoksen puhunta ja luontoympäristö yhdistävät tämän- ja tuonpuoleisen.
- 3) Teoksensisäiset jatkuvuudet paljastavat puhujan syntymän ja kuoleman rajatilan.

Allegorisella tasolla ekstaattisuus tarkoittaa, että runoilija ja lukija näkevät tekstissä oman kuvittelunsa ikään kuin ulkopuolelta, ja syntymän ja kuoleman rajatila viittaa heidän kamppailuunsa uuden itsen luomisen ja itsestä luopumisen välillä taidetta luodessaan.

Kiasmisuus laajana ilmiönä kuvaa runoilijan yhteyttä maailmaan, muihin kirjoittajiin ja lukijoihin sekä runouteen. Ylöskurkottelu viittaa sekä tämän maailman riemukkuuteen että henkisyys tavoitteluun eli samaan kuin tämän- ja tuonpuoleisen yhdistyminen luontoympäristössä. Se tarkoittaa, että runous liittyy yhteen sekä ”todellisen maailman” ja siihen liittyvät kokemukset että kuvittelun ja kirjallisuuden perinteen. Kaikki nämä ilmiöt kuvaavat taiteen prosessuaalisuutta, sen samaan aikaan muuttuvaa ja pysyvää olemusta.

Lukija hahmottaa teosta tilan ja kehollisuuden näkökulmista

- 1) eläytymällä puhujan henkiseen ja fyysiseen kokemukseen,
- 2) avaamalla runouden, runoilijan ja lukijan välistä vuorovaikutusta käsittelevän allegorian,
- 3) säkeistöjenvälisen jatkuvuuden, teoksen visuaalisuuden ja materiaalisuuden avulla,
- 4) jakamalla puutarhaympäristöä mutta myös myyttistä maailmaa puhujan kanssa.

Teoksen rajatila-allegoria osoittaa lukijalle hänen suhdettaan tekstiin: runouden tilassa eli itse teoksessa asioita ei voi objektifoida, rajata tai määrittellä täysin (vrt. Blanchot 1955/2003, 119–123). Teoksen rakenteessa eri säkeistöt liittyvät ja limittyvät toisiinsa, ja jatkuvuudet hahmottuvat katkonaisina: teos voi saada lukijan yhdistelemään säkeistöjä (kuten luvussa 6), jolloin koko teoksen lukeminen on eräänlaista liikkumista kirjan tekstuaalisessa tilassa. Myös metaforien monitasoisuuden kautta lukijan kokemus on luonteeltaan häilyvää, epävarmaa, prosessuaalista.

Nykyrunouden kontekstissa Filanderin teokset ovat hyvin omaleimaisia. Ne ovat täysin erillään esimerkiksi viime vuosina kotimaisessa runoudessa vallinneen kokeellisuuden ja menetelmällisyyden tendensseistä, kollaasimaisuudesta ja ironiasta (esim. Blomberg, Tavi, Manninen 2010).⁸⁸ Sen sijaan teokset ulottavat viitepisteensä länsimaisen kulttuurin peruskiviin antiikista lähtien, leikaten romantiikan aikakauden runouden perinteeseen niin runoelmamuodon kuin esteettis-filosofisten ideoidensa näkökulmasta. Romanttista eetosta *Heräämisessä* henkivät myös allegorisuus ja runoudesta itsestään kirjoittaminen, ikuisuutta ja taiteen prosessiluonnetta symboloivat siirtymät ja toisaalta esimerkiksi Keatsilta omaksutut ja modernisoidut minän häivyttäminen, kuoleman tematiikka ja antiikkiin viittailu.

Käytin tutkielmani teoreettisena lähtökohdiana Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa ja sen yhtä feminististä sovellusta, mistä saavuin kognitiivisen metaforateorian kautta Hrushovskin viitekehysanalyysiin. Kaikki teoriat auttoivat hahmottamaan teoksesta erilaisia tilallisuuteen liittyviä ideoita. Merleau-Pontyn myöhäisfilosofiassa ja erityisesti kiasman käsitteessä on kyse prosessuaalisuudesta, eri subjektien ja entiteettien kohtaamisesta ja kietoutumisesta toisiinsa sekä objektifioinnin välttämisestä, ja siksi se sopii lähtökohdiltaan *Heräämisen valkean myrskyn* analyysiin, jossa monet asiat ovat niin ikään välitilassa tai kehkeytymässä. Merleau-Pontyn moniselitteinen tapa kirjoittaa ja hänen osin keskeneräiset ideansa osoittautuivat analyysissä haastaviksi käsitteellistä, mutta toisaalta koen niiden sopivan juuri siksi Filanderin teokseen, jonka poetiikkaa leimaavat monitasoisuus ja lukuisat *potentiaaliset* merkitykset. Kehittelin ruumiinfenomenologisia käsitteitä myös hieman eteenpäin oman tutkielmani tarpeisiin, jotta ne tuntuisivat selkeämmiltä. Seuraavaksi yhdistän ja kertaan vielä allegorisen tulkintani.

Kolmosluvussa tutkin *puhujan tilaa* katseen näkökulmasta. Erilaisilla katsomisen tavoillaan *Heräämisen* puhuja kohtaa itsensä, toisen subjektin sekä teoksen sisäisen maailman. Taiteen tekeminen on ikään kuin maailman eksessiivistä tulvimista

⁸⁸ Toisaalta *Torso* (2106) hyödyntää romantiikkaan viittaavasti fragmentaarisuutta, josta on tullut viime vuosina erittäin suosittu ilmaisukeino suomalaisessa runoudessa.

ihmiseen, ja siksi erilaiset katsomisen tavat risteävät Filanderin teoksissa (vrt. Blanchot 1955/2003, 129). *Heräämisen* puhujalla on profeetan piirteitä, mikä sopii romantiikan aikaiseen käsitykseen runoilijasta. Teoksen lyyrinen sinä, silloin kun hän ei ole puhuja itse, voidaan tulkita joko puhujan kirjalliseksi esikuvaksi tai lukijaksi. Runoilija tarvitsee kiasmista katsetta saadakseen tekstin kautta yhteyden esikuviansa, mutta myös lukijaan. Tämä tarkoittaa, että kirjoittaja itse on myös lukija, jolla on omat profeetanhahmoiset esikuvansa, häntä edeltäneet näkijät, ja tällä tavoin runoilija asettuu itse kirjallisen tradition ketjuun. Toisaalta taas myös lukija on kirjoittaja, sillä lukeminen on aktiivista luomistyötä. Ekstaattista katsetta runoilija sen sijaan voi tarvita saadakseen runouden vaatiman etäännytetyn yhteyden itseensä, ”nähdäkseen ulkopuolelta itsensä sisäisyyteen” (Blanchot 1955/2003, 113–114, 128).

Ajat läpäisevässä katseessa profeetta näkee tulevaan ja menneeseen, ja toisaalta nämä ovat yksi ja sama. Se on myös runoilija-profeetan yksi tapa asettua osaksi traditiota ja asettaa taiteensa ylisukupolviselle janalle. *Herääminen* yhdistää eri aikakaudet yhdeksi tekstuaaliseksi tilaksi, jossa aika menettää merkityksensä ja muuttuu lukijan ajaksi.

Jaoin puhujan sukupuolen tyyliä viitattuun sukupuoleen, lyyriseen kehoon ja myyttien sukupuoleen luvussa neljä. *Heräämisen* voittopuolisesti maskuliiniseksi tulkitsemallani puhujalla on myös feminiinisiä piirteitä ja erilaisia identiteettejä, mikä luo hänestä kuvaa queer-henkisenä subjektina, joka häilyy eri sukupuolten ja seksuaalisuuksien rajalla. Allegorian näkökulmasta tämä tarkoittaa, että *Heräämisen* puhuja on androgyyni (mies)taiteilija, joka asettuu eri identiteetteihin pystyäkseen luomaan ja kuvittelemaan uutta ja monitasoista taidetta. Sukupuoli ei kuitenkaan määritä taiteen kokemista, sillä myös *lyyrinen keho* toimii yhteytenä runoilijan ja lukijan välillä. Puhujan keho on tekstin maailman kokemisen keskus, jonka lukija asuttaa omista lähtökohdistaan ja kyseiselle lukemisen hetkelle sopivalla tavalla. Käsite *ruumiillinen subjekti* viittaa siis sekä runouden puhujaan, lukijaan että viime kädessä myös runoilijaan, ja puhuja on tavallaan lukijan ja runoilijan välinen viestintuoja.

Teoksen *myyttien sukupuolen* ulottuvuus korostaa sukupuolen häilyvyyttä ja taiteilijan ekstaasia, jossa ollaan dionyysisen monikasvoisia, piiloudutaan renessanssitaideteokseen ja eläydytään jopa Kristukseen. Viittauskohteiden ja ylipäänsä taiteen historian miesvoittoisuus tuo väistämättä teokseen maskuliinisten tyylipiirteiden painotusta, vaikka uusi konteksti tätä hämärtääkin.

Viidennessä luvussa keskityin puhujan ympäristöön ja spatiaalisuuteen. Kiasman käsite auttoi ymmärtämään, kuinka puhuja punoutuu luontoympäristöönsä

esimerkiksi personifikaation avulla. Kognitiivinen metaforateoria taas paljasti kulttuurisia säännönmukaisuuksia teoksen spatiaalisista piirteistä: luvussa 4.2 havaitsin teoksen hallitsevan suunnan olevan ylöspäin. Allegoriassa luontoympäristö edustaa runoutta, johon runoilija punoutuu. Yläpuolisuus konkretisoi sitä, kuinka runous sekä kurkottelee kohti tuonpuoleista että iloitsee ryhdikkäästi tämänpuoleisesta.

Viimeisessä analyysiluvussa sovelsin Hrushovskin (1984) viitekehysteoriaa tilallis-kerronnallisten piirteiden havainnoimiseen runoelmasta. Erityisesti tässä luvussa käytin luennan apuna myös myyttejä, joihin teos viittaa, kuten Dionysoksen jälleensyntymämyyttiä, ja tulin johtopäätökseen, että puhuja elää teoksen maailmassa ikuista elämää syntymän ja kuoleman sekä tämän- ja tuonpuoleisen yhdistävässä rajatilassa. Viitekehysanalyysi toi tulkintaani konkreettisen keinon jäsentää teoksen tilanteita ja auttoi lopulta tulkinnassa, joka huomioi puhujan syntymän ja kuoleman mahdollisuuden. Puhujan luontoympäristö voidaan siis lukea runoudeksi, jolla on sekä tämänpuoleinen, materiaallinen että ”näkyvätön”, toisin sanoen kirjallisuushistoriaan, kuvitteluun ja kokemiseen liittyvä ulottuvuutensa. Lisäksi runoilijan on jatkuvasti sekä ”kuoltava” että ”synnyttävä uudelleen”: irtauduttava itsestään korkeamman taiteen voiman hyväksi ja luotava runoutta. Samoin tekee lukija, jota ilman teos ei heräisi henkiin – runoilija ja lukija jakavat ikään kuin yhteisen tilan, joka on kuitenkin molemmille omanlaisensa.

Filanderin runous on erittäin monitasoista, rikasta ja lukuisiin erilaisiin tulkintoihin kannustavaa, joten toisinaan koin haasteeksi pitää tulkinnan pegasokseni ohjaksissa. Tulkintani yhdistyivät lopulta puhujan päättymättömän, usealla tasolla näkyvän muodonmuutoksen ja prosessuaalisuuden teemojen kautta: puhuja on jatkuvassa ja kokonaisvaltaisessa dynaamisessa tilassa, hänen mielentilansa ja ruumiinsa eivät ole yhtenäisiä vaan ne kurkottelevat aina kohti toista, itsensä ulkopuolista niin suhteessa lyyriseen sinään ja teoksen muihin subjekteihin, ympäristöön kuin tuonpuoleiseen. Tätä pohjimmiltaan tarkoittavat ekstaasitila, jossa ihminen näkee itsensä ulkopuolelta sekä kiasmisuus, jossa hän pyrkii tavoittamaan toista subjektia. Teosta voi lukea kuvauksena ihmisen ja maailman suhteesta, siitä, miten kaikki aistimamme vaikuttaa meihin ja olemme perustavanlaatuisesti kytkeytyjä myös toisiin ja päin vastoin – maailmaa ei ole ihmiselle olemassa ilman hänen omaa näkökulmaansa ja kokemustaan.

Teoksen romantiikka-vaikutteiden ansiosta tilallisuuden eri osa-alueet johtivat kuitenkin tulkinnassani romanttisten ideoiden erittelyyn ja pohdintaan. Asiantuntevassa luennassa tulkintaa on motivoitava myös suhteessa teoksen muihin vaikutteisiin, tai muutoin jotakin perin olennaista teoksesta jäisi esiintuomatta. Kaikesta monitasoisuudestaan

huolimatta teoksen tilallisuus ja ruumiillisuus synnyttävät johdonmukaisen allegorian taiteen tekemisestä ja kokemisesta, ja myös sen poeettiset keinot ovat yhteneväisiä.

Tutkielman teko oli suuren puun oksien tavoin haarautuva prosessi, ja tulin edetessäni sivunneeksi useita kysymyksiä, jotka oli oman fokukseni takia jätettävä sivuhuomioiksi. Se herätti suuren joukon havaintoja, joista voisi jalostaa uusia tutkimuksia. Filanderin teoksia voisi tutkia ja vertailla esimerkiksi painottaen lisää muodon näkökulmaa ja keskittyen niiden poetiikkojen eroihin ja yhtäläisyyksiin.⁸⁹ Esimerkiksi *Torson* fragmentaarinen muoto muodostaisi kiinnostavan vertailukohtan *Heräämisen* runoelmamuodolle, joka on sekin omalla tavallaan pirstaleinen. Toinen kiinnostava näkökulma olisi *Heräämisen valkean myrskyn* tutkiminen yksinomaan siitä näkökulmasta, kuinka se rinnastuu romantiikan traditioon, erityisesti Keatsin poetiikkaan ja hänen oodeihinsa. Huomion voisi kiinnittää siihen, millä keinoin teos modernisoi näitä ja mitä se merkitsee nykyajassa. Kolmas tutkimuskohdeidea palaa jälleen ekstaasiin: se voisi olla erilaiset henkisyiden kokemukset Filanderin teoksissa ja se, kuinka ne hyödyntävät länsimaista myyttikuvastoa yhdistäen etenkin kristinuskon ja antiikin myyttejä.

⁸⁹ Tämä oli aivan aluksi myös yksi oma tavoitteeni, mutta kesken prosessin kävi selväksi, ettei maisterintutkielman mitta riittäisi aiheelle.

Lähteet

Kohdeteokset

Filander, Erkkä (2013). *Heräämisen valkea myrsky*. Helsinki: Poesia.
Filander, Erkkä (2016). *Torso*. Helsinki: Poesia.

Taideteokset

di Lodovico Buonarroti Simoni, Michelangelo: *Creazione di Adamo*.

Sähköiset lähteet

Aegean Prehistoric Archaeology. ”Minoan religion.”
https://www.dartmouth.edu/~prehistory/aegean/?page_id=720#l152 23.9.2019.

Ancient Greece.org. ”Minoan Culture.” <https://ancient-greece.org/culture/minoan-cult.html>
23.9.2019.

Blomberg, Kristian, Tavi, Henriikka & Manninen Teemu (31.2.2010). *2000-luvun runous. Tuli & savu*. <http://www.tulijasavu.net/2010/03/2000-luvun-runous/>. 17.4.2020.

Engelberg, Mila (2016). *Yleispätevä mies. Suomen kielen geneerinen, piilevä ja kieliopillistuva maskuliinisuus* (Väitöskirja, Helsingin yliopisto).
<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/163013/YLEISPAT.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 6.5.2020.

Flood, Allison (26.10.2006). ”Doctor's mistakes to blame for Keats's agonising end, says new biography.” *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2009/oct/26/doctors-mistakes-keats> 4.5.2020.

Guldi, Jo ”What is The Spatial Turn?” University of Virginia, Scholar’s Lab.
<http://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/what-is-the-spatial-turn/> 7.2.2020.

Hacklin, Saara; Hotanen, Juho & Yli-Tepsa, Hermann (28.9.2011/27.8.2014). ”Maurice Merleau-Ponty.” *Filosofia.fi: Logos-ensyklopedia* <http://filosofia.fi/node/6875#Fenomenologia>
5.3.2018.

Helsingin Sanomat (3.12.2017). ”Erkkä Filander sai Tabermann-palkinnon.”
<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005474682.html> 5.12.2017.

Helsingin Sanomat (14.11.2013). ”Runoilija Erkkä Filander on kaikkien aikojen nuorin Hesarin palkinnon voittaja.” <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002688980.html> 8.12.2017.

Immonen, Annukka (2013). ''Minä joka en surutonta hetkeä muista, palan keinun ja laulan.'' *Subjektin suhde maailmaan Sirkka Turkan runokokoelmassa Vaikka on kesä.* (pro gradu - tutkielma, Tampereen yliopisto).
<https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/84908/gradu06975.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 10.5.2020.

Kytöharju, Marjo (17.2.2014). ''Outo virta takaravoissa.'' *Kirkko ja kaupunki.*
<https://www.kirkkojakaupunki.fi/-/outo-virta-takaravossa> 23.1.2019.

Lehto, Penjami (5.10.2013). ''Avoin lukijakirje Erkka Filanderille.'' *Luutii-blogi.*
<http://www.luutii.ma-pe.net/kirje-nuorelle-runoilijalle/> 17.4.2020.

Literature Resource Center: Merriam Webster Encyclopedia of Literature (2018). Hakusana: blue flower.
<http://go.galegroup.com.ezproxy.jyu.fi/ps/start.do?p=LitRC&u=jyva&authCount=1#> 13.9.2018.

Liu, Shengli (2009). ''Merleau-Ponty's Phenomenology of Space. Preliminary Reflection on an Archaeology of Primordial Spatiality.'' The 3rd BESETO Conference of Philosophy, Session 5.
https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/025_Liu_Shengli_3rd_BESETO.pdf 13.4.2018.

Löppönen, Janne (25.11.2019). ''Juhliva askeesi.'' *Kiiltomato.* <https://kiiltomato.net/erkka-filander-adoraatio/> 23.12.2019.

Mikkola, Jaakko (26.7.2013). ''Virtaan kirjoitetut säkeet.'' *Turun Sanomat.*
<https://www.ts.fi/kulttuuri/kirjat/arviot/514853/Virtaan+kirjoitetut+sakeet> 7.2. 2020.

MOT Kielitoimiston sanakirja (2020a). Hakusana: herätä <https://mot-kielikone-fi.ezproxy.jyu.fi/mot/jyu/netmot.exe> 10.5.2020.

MOT Kielitoimiston sanakirja (2020b). Hakusana: poika. <https://mot-kielikone-fi.ezproxy.jyu.fi/mot/jyu/netmot.exe> 8.5.2020.

Mäkijärvi, Esa (10.6.2013). ''Nuoruuden ylistys.'' *Kiiltomato.*
<https://kiiltomato.net/erkka-filander-heraamisen-valkea-myrsky/> 11.2.2019.

Niemi-Pynttari, Risto (15.4.2008a). ''Keatsin oodi Satakielelle.'' Jyväskylän yliopisto, Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos: Kirjallisuuden aikajana.
https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/kirjallisuuden_aikajana/romantiikka/englanti/runoilijoita/keatsin-oodi-satakielelle 12.5.2020.

Niemi-Pynttari, Risto (15.4.2008b). ''Fantasia kuun tyttärestä.'' Jyväskylän yliopisto, Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos: Kirjallisuuden aikajana.
https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/kirjallisuuden_aikajana/romantiikka/englanti/runoilijoita/un-i-ja-kauneus-keats 14.5.2020

Nonnos: *Dionysiaca*. (*Dionysiaká*, arvioitu kirjoitusajankohta 300-400-l.). Kääntänyt W.H.D. Rouse. *Theoi Classical Text Library*. <https://www.theoi.com/Text/NonnusDionysiaca1.html> 10.4.2020.

Oxford English Dictionary (2020a). Hakusana: chiasma. <https://www-oed-com.ezproxy.jyu.fi/view/Entry/31501?redirectedFrom=chiasma#eid> 12.2.2020.

Oxford English Dictionary (2019a). Hakusana: chiasmus. <https://www-oed-com.ezproxy.jyu.fi/view/Entry/31503?redirectedFrom=chiasmus#eid> 4.11.2019.

Oxford English Dictionary (2018a). Hakusana: ecstasy. <http://www.oed.com.ezproxy.jyu.fi/view/Entry/59423?rskey=UpY5FR&result=1#eid> 13.4.2018.

Oxford English Dictionary (2018b). Hakusana: place. <https://www-oed-com.ezproxy.jyu.fi/view/Entry/144864?rskey=eKjRkJ&result=1&isAdvanced=false#eid> 1.5.2018.

Oxford English Dictionary (2019b). Hakusana: son. <https://www.oed.com/view/Entry/184552?rskey=D0C3Ti&result=1#eid> 15.10.2019.

Oxford English Dictionary (2018c). Hakusana: space. <http://www.oed.com.ezproxy.jyu.fi/view/Entry/185414?rskey=amn5yi&result=1#eid> 1.5.2018.

Oxford English Dictionary (2018d). Hakusana: subject. <http://www.oed.com.ezproxy.jyu.fi/view/Entry/192686?rskey=Qds00X&result=1#eid> 1.5.2018.

Oxford English Dictionary (2020b). Hakusana: vates. <https://www-oed-com.ezproxy.jyu.fi/view/Entry/221703?redirectedFrom=vates#eid> 10.5.2020.

Oxford English Dictionary (2018e). Hakusana: votive. <http://www.oed.com.ezproxy.jyu.fi/view/Entry/224725?redirectedFrom=votive#eid> 10.9.2018.

Poesia: ”Erkka Filander” <https://poesia.fi/kirjailijat/erkka-filander/> 5.12.2017.

Poesia: ”Heräämisen valkea myrsky.” <https://poesia.fi/teokset/heraamisen-valkea-myrsky/> 11.5.2020.

Prohm, Alan (2005). ”Resources for a Poetics of Visual Poetry.” <https://alanprohm.files.wordpress.com/2013/08/resources-for-a-visual-poetics-prohm.pdf> 13.9.2018.

Päivärinta, Anne (2010). ”Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkärankana? Dylan Thomasin ”After the funeral” -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste.” *Avain* 4/2010 s. 5–23 <https://doi.org/10.30665/av.74817> 21.2.2020.

Päivärinta, Anne (2008). ''Man be my metaphor.''' *Kielikuvan rakentuminen ja ruumiillisuuden konventiot Dylan Thomasin lyriikassa*. (pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto). <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/101273/GRADU-1496150423.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 21.2.2020.

Smith, David Woodruff, (16.11.2003/16.12.2013). "Phenomenology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (toim. Edward N. Zalta) <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/> 10.2.2020

Theoi Greek Mythology. Dionysus Cult: Titles & Epithets
<https://www.theoi.com/Cult/DionysosTitles.html> 19.5.2020.

Taipale, Joonas (26.1.2010/15.9.2014). ''Husserl, Edmund.''' *Filosofia.fi: Logos-ensyklopedia*. <https://filosofia.fi/node/4936> 12.2.2020.

Tanskanen, Jani (12.6.2017). ''Erkka Filander ajatteli kiusattujen kasvoja kirjoittaessaan runoteostaan.''' *Yle Kulttuuri*.
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/06/12/erkka-filander-ajatteli-kiusattujen-kasvoja-kirjoittaessaan-runoteostaan> 23.1.2019 10.5.2020.

Tieteen termipankki (2020). Filosofia: ''elävä ruumis.'''
https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:el%C3%A4v%C3%A4_ruumis 12.2.2020.

Tieteen termipankki (2019). Filosofia: ''fenomenologinen reduktio.'''
https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:fenomenologinen_reduktio 24.1.2019.

von Hardenberg, Friedrich (2010). *Henry of Ofterdingen: A Romance*. (Heinrich von Ofterdingen 1802). Kääntäjää ei mainittu. Urbana, Illinois: Project Gutenberg. (Heinrich von Ofterdingen 1802) <https://www.gutenberg.org/files/31873/31873-h/31873-h.htm> 18.2.2020.

Painetut lähteet

Alanko, Outi (2003). ''Kirjallisuuden mahdollon katse. Katseen ja kielen väkivalta Maurice Blanchot'n mukaan.''' *Niin & näin* 4/2003.

Ala-Hakula, Riikka (2018). *Kaupunkikaleidoskooppi*. Helsinki: Poesia.

Alighieri, Dante (2013). *The Divine Comedy*. (*Divina Commedia* 1300-l.) Kääntänyt Clive James. London: Picador

Ameel, Lieven (2014). *Helsinki in early twentieth-century literature: Urban experiences in Finnish prose fiction 1890-1940*. Helsinki: Finnish Literature Society.

Ameel, Lieven & Kankkunen, Sarianna (2017). ''Saaristo kaupungissa: Helsingin saaret kirjallisuudessa.''' Teoksessa Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Merja Sagulin (toim.), *Lintukodon rannoilta: saarikertomukset suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS. s. 357–374.

- Ameel, Lieven (2017). ”Open city: Reading signs of uncertain times in New York and Brussels.” Teoksessa Merja Polvinen, Maria Salenius & Howard Sklar (toim.), *Mielikuvituksen maailmat: tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta = Fantasins världar: tvärvetenskaplig litteraturforskning = Worlds of imagination: explorations in interdisciplinary literary research: essays in honor of Prof. Bo Pettersson*. Turku: Eetos 2017. s. 290–308.
- Bachelard, Gaston (2003). *Tilan poetiikka. (La poétique de l'espace 1957)*. Suomentanut Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- Bahtin, Mihail (1995). *François Rabelais – keskiajan ja Renessanssin nauru. (Tvoršestvo Fransua Rable I Narodnaja Kultura Srednevekovja I Renessansa, 1965)*. Suomentaneet T. Laine & P. Nyttjä. Helsinki, Like.
- Barthes, Roland (1993). ”Tekijän kuolema.” (”*La mort de l'auteur*, 1968). Suomentaneet Lea Rojola & Pirjo Thorel. Teoksessa Lea Rojola (toim.), *Tekijän kuolema, tekstin syntyä*. Tampere: Vastapaino. s. 111–117.
- Baudelaire, Charles (2011). *Pahan kukat. (Les Fleurs du mal, 1857)*. Suomentanut Antti Nylén. Turku: Sammakko.
- Blanchot, Maurice (2001). *Kirjallinen avaruus. (L'espace litteraire, 1955)*. Suomentanut Susanna Lindberg. Helsinki: ai-ai.
- Blomberg, Kristian (2019). *Kaikessa hiljaisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Bremmer, Jan N. (1999). ”Transvestite Dionysus.” *Bucknell Review* 43 (1), s. 183–200.
- Bruhn, Mark J. (2005). ”Place Deixis and The Schematics of Imagined Space: Milton to Keats.” *Poetics Today*. 26 (3) s. 387–432.
- Castrén, Paavo (2017). *Antiikin myytit*. Helsinki: Otava.
- Castrén, Paavo (2011). *Uusi antiikin historia*. Helsinki: Otava.
- Chudzikowski, Katharina & Mayrhofer, Wolfgang (2011). ”In search of the blue flower? Grand social theories and career research: The case of Bourdieu’s theory of practice.” *Human Relations*, 64 (1), s. 19–36.
- Day, Aidan (1996). *Romanticism*. London and New York: Routledge.
- de Certeau, Michel (1988). *The Practise of Everyday life. (L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire’, 1980)*. Kääntänyt Steven F. Rendall. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Di Bella, Stefano; Taglietti, Fabrizio; Iacobuzio, Andrea; Johnson, Emma, Baiocchini, Andrea; Petrosillo, Nicola (2015). ”The ’Delivery’ of Adam.” *Mayo Clinic Proceedings*. 90 (4) s. 505–508.

- Dustagheer, Sarah (2013). "Shakespeare and the "Spatial Turn." *Literature Compass* 10 (7) s. 570–581.
- Eliot, T.S. (1925/1963). "The Hollow Men." Teoksessa *Collected Poems 1909–1962*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. s. 77–82.
- Eliot, T.S. (1922/1963). "The Waste Land." Teoksessa *Collected Poems 1909–1962*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. s. 51–76.
- Euripides (1967). *Bakkhantit. (Bakkhai, n. 410 eaa.)*. Suomentanut Mauno Manninen. Porvoo: WSOY.
- Felski, Rita (2008). *Uses of Literature*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing.
- Filander, Erkkä (2019). *Adoraatio*. Helsinki: Poesia.
- Finch, Jason (2016). *Deep locational criticism: Imaginative place in literary research and teaching*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Finch, Jason (2011). *E. M. Forster and English place: A literary topography*. Åbo, Pargas: Åbo Akademi University Press.
- Frank, Joseph (1945/1991). "Spatial Form in Modern Literature". Teoksessa *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick and London: Rutgers University Press. s. 5–66.
- Haapala, Vesa & Seutu, Katja (2013). "Runon puhuja ja puhetilanne." Teoksessa Aino Mäkikalli & Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS. s. 36–51.
- Hass, Robert (2017). *A Little Book On Form – An Exploration Into The Formal Imagination Of Poetry*. New York: HarperCollins Publishers.
- Heinämaa, Sara (1996). *Ele, tyylit ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfilosofia ja sen merkitys sukupuoliälykselle*. Tampere: Gaudeamus Kirja.
- Helle, Anna & Hollsten, Anna (2016). "Tunnetko kirjallisuutta? Suomalaisen kirjallisuuden tutkimus tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta." Teoksessa Anna Helle & Anna Hollsten (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. SKS:n toimituksia, 1425. Helsinki: SKS. s. 7–33.
- Herder, Johann Gottfried (2000). "Lyyra. Lyyrisen runotaiteen luonteesta ja vaikutuksesta." (Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst, 1795.) Suomentanut Vesa Oittinen. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.), *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Helsinki: SKS. s. 22–28.
- Hosiaislouma, Yrjö (2003). *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hotanen Juho (2010). "Merleau-Ponty ja ruumiillinen subjekti." Teoksessa Timo Miettinen, Simo Pulkkinen, ja Joona Taipale (toim.), *Fenomenologian ydinkäsitteitä*. Helsinki: Gaudeamus s. 134–148.

Hrushovski, Benjamin (1984). "Poetic Metaphor and Frames of Reference: With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelstam, Pound, Creeley, Amichai, and the New York Times." *Poetics Today* 5 (1) s. 5–43.

Häkkinen, Kaisa (2009). *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Kainulainen, Siru (2016). "Lukemisen tuntutiloja. Harry Salmenniemen, Vilja-Tuulia Huotarisen ja Saila Susiluodon runojen vastaanotosta." Teoksessa Anna Helle & Anna Hollsten (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS. s. 131–154.

Kainulainen, Siru (2016). *Runon tuntu*. Helsinki: Poesia.

Kaunonen, Leena (2003). "Puhuvat kasvot ja merkityksen lausumattomuus. Romanttisen runokielen kuvallisuudesta." Teoksessa Vesa Haapala (toim.), *Kuvien kehässä – Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Helsinki: SKS s. 34–53.

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

Keats, John (1818/1899). "Endymion: A Poetic Romance." Teoksessa Horace Elisha Scudder (toim.), *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Boston: Riverside Press. s. 45–109.

Keats, John (1819/1996). "Ode on a Grecian Urn." Teoksessa Robert Gittings (toim.), *Selected Poems & Letters*. Edinburgh: Heineman. s. 193–195.

Keats, John (2005). *Selected Letters of John Keats*. (toim. Grant F. Scott). Cambridge, London: Harvard University Press.

Keats, John (1819/1899a). "Hyperion." Teoksessa Horace Elisha Scudder (toim.), *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Boston: Riverside Press. s. 198–212.

Keats, John (1848/1899). "Ode to Apollo." Teoksessa Horace Elisha Scudder (toim.), *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Boston: Riverside Press. s. 6–7.

Keats, John (1819/1899b). "Ode to a Nightingale." Teoksessa Horace Elisha Scudder (toim.), *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Boston: Riverside Press. s. 144–146.

Keats, John (1819/1899c). "Ode to Psyche." Teoksessa Horace Elisha Scudder (toim.), *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Boston: Riverside Press. s. 142–144.

Krappe, Johanna (2008) "Monimerkityksinen metafora." Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen, Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä Hevonen – Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino. s. 145–165.

Kurikka, Kaisa (2019). "Fabulations of the Forest in Finland-Swedish Prose." Teoksessa Kristina Malmio, Kaisa Kurikka (toim.), *Contemporary Nordic Literature and Spatiality*. Cham, Switzerland: Palgrave MacMillan.

Kövecses, Zoltán (2008). "Conceptual Metaphor Theory. Some Criticism and Alternative Proposals." *Annual Review of Cognitive Linguistics*. 6 (1) s. 168–184.

Lakoff, George & Johnson, Mark (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, George & Turner, Mark (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide To Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.

Laqueur, Thomas (1990). *Making sex – Body and Gender From the Greek to Freud*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Lehto, Leevi (2008). "Runoilijalla ei ole identiteettiä." John Keats ja taiteen pysyvyys/katoavuus." Teoksessa *Alussa oli kääntäminen*. s. 93–112.

Luyster, Robert (1980). "King-Ego and The Double-sex Dancer." *Journal of Religion and Health* 19 (2) s. 121–129.

Marjamäki, Raisa (2014). *Ei kenenkään laituri*. Helsinki: Poesia.

Marjamäki, Raisa (2010). *Katoamisilmoitus*. Tampere: Palladium-kirjat.

Mattila, Pekka (1984). *Kirjallisuudentutkimuksen avainsanoja*. Helsinki: Kirjayhtymä.

McHale, Brian (2001). "Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry." *Narrative* 9 (2) s. 161–167.

Mehr, Marissa (2018). *Budapest-sarja: Matkaopas*. Helsinki: Poesia.

Mellor, Anne K. (1988). *Romanticism and Feminism*. Bloomington, IN and Indianapolis: Indiana University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (2012). "Cézannen epäily." ("Le doute de Cézanne", 1948). Suomentanut Tarja Roinila. Teoksessa Miika Luoto ja Tarja Roinila (toim.), *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo. s. 113–149.

Merleau-Ponty, Maurice (2001/2012). "Maurice Merleau-Pontyn julkaisematon kirjoitus." Suomentanut Miika Luoto. Teoksessa Miika Luoto ja Tarja Roinila (toim.), *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo. s. 59–77.

Merleau-Ponty, Maurice (1962). *Phenomenology of Perception*. (*La phénoménologie de la perception*, 1945). Kääntänyt Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul.

Merleau-Ponty, Maurice (1964/2016). "Punoutuminen – Kiasma." ("L'Entrelacs – Le Chiasme" 1964). Suomentaneet Miika Luoto ja Tarja Roinila. Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (toim.), *Estetiikan klassikoita II*. Helsinki: Gaudeamus. s. 554–575.

Merleau-Ponty, Maurice (2006). *Silmä ja mieli*. (*L'Œil et l'Esprit*, 1964). Suomentanut Kimmo Pasanen. Tallinna: Kustannusosakeyhtiö Taide.

- Merleau-Ponty, Maurice (1968). *The Visible and The Invisible. (Le Visible et L'Invisible 1964)* Kääntänyt Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.
- Meshberger, Frank Lynn (1990). "An Interpretation of Michelangelo's Creation of Adam Based on Neuroanatomy." *Journal of the American Medical Association*, 264 (14) s. 1837–1841.
- Mitchell, W.J.T. (1980). "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory." *Critical Inquiry*. 6 (3) s. 539–567.
- Niemi-Pynttari, Risto (1994). "Dionysos tapahtumisen jumalana." *Niin & näin* 3/1994, s. 56–57.
- Norberg-Schulz, Christian (1975/1983). *Meaning in Western Architecture*. New York: Rizzoli.
- Nurmi, Timo (2009). *Suomen sanakirja opiskelijoille ja ulkomaalaisille*. Jyväskylä: Gummerus.
- Oittinen, Vesa & Hökkä, Tuula (2000). "Johann Gottfried Herder." Teoksessa Tuula Hökkä (toim.), *Oi runous – Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Helsinki: SKS. s. 21.
- Otero, Sara Macias (2013). "The Images of Dionysos in Euripides' Bacchae." Teoksessa Alberto Bernabé, Miguel Herrero de Jáuregui, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, Raquel Martín Hernández (toim.), *Redifing Dionysos*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Ovidius Naso, Publius (1997). *Muodonmuutoksia. (Metamorphoseon libri I–XV, 8 jaa.)* Suomentanut Alpo Rönty. Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Pound, Ezra (1925/1989). *Cantos*. London: Faber and Faber.
- Raamattu* (1992). Suomen evankelilais-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Pipliaseura.
- Raamattu* (1933/1938). Suomen evankelilais-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1938 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Pipliaseura.
- Rakova, Marina (2002). "The philosophy of embodied realism: a high price to pay?" *Cognitive Linguistics* 3 (3), s. 215–244.
- Roinila, Tarja (2003). "Gaston Bachelard, tilan ja poetiikan filosofi." Esipuhe teoksessa Gaston Bachelard: *Tilan poetiikka*. Helsinki: Nemo, s. 7–30.
- Salmela, Markku (2006). *Paul Auster's Spatial Imagination*. (Väitöskirja, Tampereen yliopisto). Tampere, Tampere University Press.
- Salmenniemi, Harry (2010). *Texas, sakset*. Helsinki: Otava.

Salmi, Ulla (2003). ”Vuohihirven laidunmailla.” Kaunokirjallisesta paikasta ja paikan kuvauksesta. Teoksessa Vesa Haapala (toim.), *Kuvien kehässä – Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Helsinki: SKS. s. 216–263.

Santanen, Eino (2014). *Tekniikan maailmat*. Helsinki: Teos.

Santanen, Eino (2017). *Yleisö*. Helsinki: Teos.

Schlegel, Friedrich (2000). ”Fragmentteja: Ideoita.” (*Ideen*, 1800). Teoksessa Tuula Hökkä (toim.) *Oi runous – Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Helsinki: SKS. s. 30–34.

Shelley, Percy Bysshe (1820). ”Ode to the West Wind.” Teoksessa *Prometheus Unbound, A Lyrical Drama in Four Acts with Other Poems*. London: C and J Ollier.

Shelley, Percy Bysshe (1813/2004). ”Queen Mab.” Teoksessa Donald H. Reiman & Neil Fraistat (toim.), *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*. Volume Two. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. s. 163–312.

Shelley, Percy Bysshe (2000). ”Runouden puolustus.” (”A Defence of Poetry”, 1821). Teoksessa Tuula Hökkä (toim.), *Oi runous – Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Helsinki: SKS s. 74–82.

Shelley, Percy Bysshe (1818/1829). ”The Revolt of Islam.” London: John Brooks.

Taipale, Joonas (2015) ”Beyond Cartesianism: Body-perception and the immediacy of empathy.” *Continental Philosophy review* 48 (2), s. 161–178.

Tennilä, Olli-Pekka (2016). *Ontto Harmaa*. Helsinki: Poesia.

Tennilä, Olli-Pekka (2012). *Yksinkertainen on kaksinkeltaista*. Helsinki: Poesia.

Vairinen, Virpi (2017). *Ilmanala*. Kolera.

Vairinen, Virpi (2015). *Kuten avata äkisti*. Kolera.

Watson, J.R. (1985). *English Poetry of the Romantic Period 1789-1830*. London, New York: Longman.

Veivo, Harri (2001). *The Written Space. Semiotic Analysis of the Representation of Space and its Rhetorical Functions in Literature*. (Väitöskirja, Helsingin yliopisto). Helsinki: International Semiotics Institute at Imatra.

Werth, Paul (1999). *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. New York: Pearson Education Inc.

Viikari, Auli (2009). ”Lyriikan runousoppia.” Teoksessa Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen, Auli Viikari (toim.), *Runousopin perusteet*. Helsinki: Palmenia. s. 39–102.

Wimsatt, William K. (1966). *Hateful Contraries. Studies in Literature & Criticism*. Lexington: University of Kentucky Press.

Wolosky, Shira (2001). *The Art of Poetry. How to Read A Poem*. Oxford: Oxford University Press.