

Avantgarde ja runouden kieli

*Ma femme à la chevelure
de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles
de dernière grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
A la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée
A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
A la langue de pierre incroyable
Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
Et de buée aux vitres
Ma femme aux épaules de champagne
Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace
Ma femme aux poignets d'allumettes
Ma femme aux doigts de hasard et
d'as de coeur*

**Toimittaneet
Irmeli Hautamäki,
Timo Kaitaro ja
Essi Syrén**

Avantgarde ja runouden kieli

**Toimittaneet
Irmeli Hautamäki,
Timo Kaitaro ja
Essi Syrén**

Suomen avantgarden ja modernismin seura ry
Finnish Association for Avant-Garde and Modernism

Suomen avantgarden ja modernismin seuran (Finnish Association for Avant-Garde and Modernism) tarkoituksena on edistää avantgardea ja modernismia sekä niiden tutkimusta Suomessa. Seura järjestää seminaareja, harjoittaa tutkimus-, tiedotus- ja julkaisutoimintaa sekä ylläpitää internetissä sivustoa Finnish Avant-Garde and Modernism Network, FAM.

<https://finnishavantgardenetwork.com>

Suomen avantgarden ja modernismin seuran julkaisuja, Nro 4.

Publications of Finnish Association for Avant-Garde and Modernism, No. 4.

Copyright © 2022 Kirjoittajat

Kansi: Auri Heiskanen

Kannen teksti Bretonin runosta L'Union Libre

ISBN 978-952-69144-0-4

ISSN 2490-0451

Helsinki 2022

Sisällys

Johdanto: Runouden kieli ja sen avantgardistisuus Irmeli Hautamäki	4
Surrealistisen runouden kieli Timo Kaitaro	10
Duchamp ja runouden kieli Irmeli Hautamäki	19
Runouden kääntämisestä kielen ehdoilla – tapaus <i>Altazor</i> Emmi Ketonen	39
Rajoite ja kertovuuden rajat anagrammiepoksessa Timo Salo	50
Päin merkityksellistämisen seinää Signifikaatiokriittinen affekti suomalaisen kokeellisen nykyrunouden analyysivälineenä Miikka Laihinen	60
Kirjoittajat	71

Johdanto: Runouden kieli ja sen avantgardistisuus

Irmeli Hautamäki

Runoilija Paul Valéry, joka esitti teorian runoudesta kielen taiteena, kertoi tarinan taidemaalari Edgar Degasta. Tarinan mukaan Degas, joka piti runojen kirjoittamista, oli valittanut Stephane Mallarmélle olevansa kykenemätön saavuttamaan runoilijana sitä mitä halusi siitä huolimatta, että hänen mielensä oli täynnä ideoita. Mallarmé oli vastannut tähän, että hyvä ystävä, eihän runoja tehdä ideoista, niitä tehdään sanoista. Valéryn mielestä Mallarmé oli oikeassa siinä, että runouden olemus on kielellisen materiaalin poeettisessa muuntamisessa ja foneettisten ja semanttisten aspektien yhdistelemissä.

Edellinen anekdootti on peräisin Roman Jakobsonin esseekokoelmasta *Language in Literature* (1987), joka käsittelee kirjallisuuden ja runouden kieltä kielitieteelliseltä kannalta. Jakobson oli tunnetusti sitä mieltä, että runouden kieli voidaan erottaa muunlaisista kielistä lingvistisillä kriteereillä; hän toisin sanoen uskoi, että on olemassa erityinen runouden kieli. 1960- ja 1970-lukujen kirjallisuudentutkimusta leimasi varsinkin Ranskassa innostunut käsitys, että kirjallisuus tai runous voidaan määritellä lingvistisesti. Sitten kiinnostus strukturalismiin on romahtanut useistakin syistä. Hermeneutiikka ja dekonstruktionismi, osittain myös marxismi ovat haastaneet strukturalismin. Kielellisten rakenteiden sijaan mielenkiinto kirjallisuuden ja runouden tutkimuksessa on siirtynyt yhteiskunnalliseen kontekstiin ja kulttuurihistoriaan, toteaa Glenn W. Most artikkelissaan ”The Languages of Poetry” (1993). Seuraavassa referoin ja pohdiskelen joitakin artikkelissa esitettyjä ajatuksia.

Kirjoittajan mukaan on aiheellista kysyä, hukattiinko runouden kielen mahdollisuus ennenaikaisesti. Hän epäilee, että vanhat kysymykset runouden kielen ja runollisten ilmaisujen olemassaolosta hylättiin ennen kuin niihin ehdittiin kunnolla vastata. Samalla hän väittää, että kysymys runouden kielestä voidaan ratkaista yhdistämällä runouden lingvistinen analyysi yhteiskunnalliseen ulottuvuuteen. Kirjoittaja mainitsee joukon kielellisiä merkitsijöitä (markers), joiden avulla tekstiä voidaan luonnehtia runolliseksi. Nämä eivät ole samoja

kaikkialla vaan riippuvat runoilijan valinnoista, hänen kulttuuristaan ja yksilöllisyydestään. Kiinnostavimmat näistä merkitsijöistä ovat tämän kirjan artikkeleiden kannalta semanttiset ja syntaktiset merkitsijät. Kielen käyttöön liittyviin pragmaattisiin tai leksikaalisiin ja foneettisiin merkitsijöihin en tässä puutu.

Kirjoittajan mukaan voidaan osoittaa, että tietyt semanttiset piirteet ja kielikuvat esiintyvät useammin runouden kielessä kuin proosassa. Vaikka kielikuvat eivät rajoitu runouteen, niitähän käyttävät muutkin kuin runoilijat, eivät proosan puhujat yleensä pysty täysin käyttämään hyväkseen niiden kuvallisuutta. Esimerkkinä semanttisista poikkeamista on ranskalaisen kielitieteilijän Jean Cohenin analyysi runouden kielestä, johon Timo Kaitaro viittaa artikkelissaan. Cohen on osoittanut, että verrattuna proosan kieleen runouden kieli on semanttisesti poikkeavaa. Timo Kaitaron artikkeli näyttää, että surrealismille ominaisessa semantiikassa substantiivit saavat erikoisen ”sopimattoman” predikaation. Verrattuna proosaan runouden kieli liittyy myös laajoihin semanttisiin kenttiin, hyödyntäen toisiinsa liittyvien teemojen perheitä. Vicente Huidobron *Altazor* runoelman teemat liittyvät raamatulliseen luomiskertomukseen; maailma luodaan Huidobron teoksessa uudelleen runouden kielellä.

Myös kielen syntaksi on runoudessa erilaista kuin proosassa. Kieliopillisia sääntöjä voidaan runoudessa rikkoa ”rankaisematta” helpommin kuin proosassa. Poikkeuksiakin on, esimerkiksi surrealistinen runous ei tyypillisesti riko kielioppisääntöjä. Bretonin surrealistinen ”operaatio kieleen” ei koskenut syntaksia. Runous ei yleensä noudata kielioppia, se kiertää kielioppisäännöt käyttämällä hyväkseen suhteellisen lyhyitä, yksinkertaisia, parataktisia lauserakenteita, joissa lauseet liitetään yhteen ilman välimerkkejä ja konjunktia. Tällaisella toistoon perustuvalla tekniikalla viitataan samanlaisuuteen tai tilalliseen ja ajalliseen jatkuvuuteen. Vicente Huidobron runous suosii juuri tällaisia rakenteita; lauseet, joissa on subjekti ja predikaatti, mahdollistavat tekstin lukemisen ja ymmärtämisen ilman kieliopin monimutkaisia sisäkkäisiä rakenteita. Huidobro kuvaa aamun sarastusta näin (Huidobro s. 76—77):

viimeinen runoilija kituu
mantereiden kellot soivat
kuu kuolee yö reppuselässään
aurinko ojentaa taskustaan päivän
uusi mahtava maisema avaa silmänsä
ja käy maasta tähtikuvioihin
runous haudataan maahan

Glenn Mostin sanoin runous suosii proosaa yksinkertaisempaa kieltä saadakseen aikaan monimielisyyttä, se karttaa proosan täsmällisyyttä saavuttaakseen suurempaa suggestiivisuutta. Lisäksi se suosii konnotaatiota denotaatioiden sijasta.

Vaikka runouden kielen erityispiirteet voidaan kuvata, mikään piirre yksinään ei ole riittävä kriteeri runoudelle. Ratkaisevaa on piirteiden vuorovaikutus ja yhteistoiminta. Tämä merkitsee että ”runollisuus” ei ole deskriptiivinen käsite vaan tulkinnallinen. Kirjallisuudellisuus ei ole tekstin objektiivinen ominaisuus, joka olisi riippumaton lukijan ymmärryksestä tai kulttuurisesta taustasta.

Jos runouden kieli on olemassa, mitkä ovat sen tehtävät? Glenn Most esittää kiinnostavan ajatuksen runouden yksilöpsykologisesta tehtävästä rinnastaen kielen materiaalisuuden oman ruumiimme materiaalisuuteen. Kumpaankin, sekä kieleen että ruumiiseen kohdistuu illusorisia odotuksia hallinnasta. Kokemus kuitenkin osoittaa, että kohtaamme koko ajan tilanteita, joissa menetämme ruumiin hallinnan. Normaalikieli puolestaan luo illuusion, että kykenemme kontrolloimaan ruumiin muutosta, jonka ääripisteenä on kuolema. Runouden kieli, joka hylkää normaalikielen semantiikan ja luottaa enemmän parataktiseen toistoon ja ei-merkityksellisen merkityksellistämiseen, voi siten tarjota yksilölle mahdollisuuden kokea kieli affektiivisesti ”omana”, eräänlaisena keinona murtautua ulos normaalikielen ja ajan pakottavuudesta. Miikka Laihisen artikkeli Teemu Mannisen runosta osoittaa konkreettisesti, kuinka kielen hallinnan menetys johtaa ruumiilliseen affektiiviseen kokemukseen.

Mikä sitten on runouden merkitys nyky-yhteiskunnassa ja mikä tekee runoudesta avantgardistista? Monet antropologit ja kirjallisuudentutkijat väittävät, että runous on tai oli merkittävä sosiaalinen instituutio traditionaalissa yhteiskunnassa, kun taas modernissa yhteiskunnassa sen asema on marginaalinen. Ei ole selvää, miksi näin on, mutta runouden marginaalinen asema saattaa johtua siitä, että modernissa autenttisuus on karkotettu yhteiskunnalliselta alueelta. Runous eroakin proosan kielestä myös siinä, että siinä on mahdollista tuoda julkiselle alueelle yksityisiä asioita, mikä julkisessa sfäärissä ei ole tapana. Kun autenttisuus on karkotettu yhteiskunnalliselta alueelta, sen jälkiä voidaan nykyisin etsiä sosiaalisista käytännöistä, joilla on yleisesti tunnustettu asema, mutta ei hyötyfunktioita. Kielen alueella runous on Mostin mukaan oiva kandidaatti. Tämä herättää kysymyksen, miksi runous ja kieleltään kokeellinen marginaalinen runous on suomalaisessa nykykirjallisuudessa niin suosittua.

Voisi myös pohtia, merkitseekö runouden marginaalinen asema ja runouden kielen toiseus yhteiskunnalliseen oppositioon asettumista. Most katsoo, että olisi liian yksioikoista väittää,

että kielen toiseus merkitsisi sinänsä poliittista vastarintaa. Monesti ne kirjailijat, joita pidetään kielensä kannalta avantgardistisina ja jotka ovat siten kauimpana normaalikielestä, ovat poliittisilta kannoiltaan konservatiivisia, T.S. Eliot ja Ezra Pound ovat esimerkkejä tästä. Sen sijaan runous, joka kielensä puolesta eroaa normaalikielestä vain vähän, näyttää asettuvan selvemmin valtaideologiaa vastaan. Mieleen tulevat Bertolt Brechtin tai Aulikki Oksasen runot.

Edellinen herättää kysymyksen surrealistisen tai ylipäätään kokeellisen runouden yhteiskunnallisuudesta, jota artikkelissa ei erikseen huomioida. Surrealistinen runous perustuu automatismiin, jossa tietoinen ajattelu ja sen mukana normaalikielen mekanismit ”kytketään pois päältä”. Tämä oli André Bretonin *Manifestin* mukaan yhteiskunnallinen teko: surrealismi pyrki runouden avulla tuomaan esiin kokonaisen ihmisen eli ”maanalaisen ihmisen” toiveineen ja haluineen. Klassinen käsitys ihmisestä oli kieltänyt ihmisestä olennaisia osia kuten mielikuvituksen ja luovan toiminnan ilon. Breton kirjoittaa, että ”työ kielsi kaiken välittömyyden ja ihminen vieraantui työstään ja itsestään” (Breton 1970, 6—7). Abigail Susikin tuoreen tutkimuksen mukaan surrealismia voi yhteiskunnalliselta kannalta pitää palkkatyön vastaisena kapinana. Vaikka surrealistit kritisoivat vieraannuttavaa palkkatyötä, he hyväksyivät toiveiden mukaisen (desirable) työn, jota luova toiminta itseään motivoivana ja palkitsevana tuottamisena on. Tässä mielessä runouden tuottaminen automatismin keinoin on toiveiden mukaista työtä, sen normaalikielen ja logiikan vastaisuus merkitsee kulttuuriseen oppositioon asettumista. Ajatellaan vaikka Bretonin runoa *Vapaa liitto* (1932), joka on surrealistinen vastine *Raamatun* korkealle veisulle. Runon selkokieli on helppoa, mutta sen kahlitsematon kuvavirta vastustaa kirjoittamishetken porvarillista käsitystä siitä, miten naista tai rakkautta voi kuvata.

**

Avantgarde ja runouden kieli on Suomen modernismin ja avantgarden seuran neljäs julkaisu. Se perustuu seuran huhtikuussa 2022 pitämään samannimisen seminaarin aineistoon. Kirjan aloittaa Timo Kaitaron artikkeli ”Surrealistinen runouden kieli”, joka analysoi Jean Cohenin lingvistiseen tutkimukseen perustuen runouden kieltä suhteessa proosan kieleen. Keskeistä runoudessa ovat Cohenin mukaan semanttiset poikkeamat: runoudessa adjektiivit tai muut määreet liitetään substantiiveihin proosasta poikkeavalla tavalla. Timo Kaitaro toteaa, että surrealistisen kielen runouspitoisuus olisi tällä kriteerillä mitattuna jopa suurempaa kuin runouden yleensä. Samalla surrealismi jätti kielen syntaksin, morfologian, sanaston ja fonologian rauhaan. Tarkoituksena oli, että normaalit kieliopilliset rakenteet tekevät mahdolliseksi konventionaalisten merkitysten muuttamisen runollisilla ja metaforisilla ilmaisuilla. Surrealismi eroaa Kaitaron mukaan muista runouden avantgardesuuntauksista,

dadasta ja lettrismistä siinä, että se ei hajota kieltä elementteihinsä tai riko syntaksia kuten futurismi.

Runouden sanotaan toimivan kielikuvien avulla, mutta mitä kielen suhde kuvaan sitten tarkoittaa? Irmeli Hautamäen artikkeli ”Duchamp ja runouden kieli” nostaa esiin Duchampin väitteen, jonka mukaan hänen taiteensa oli luonteeltaan kirjallista. Artikkelissa osoitetaan, että tämä liittyy Duchampin hyvin tuntemaan kuvan ja kielen väliseen jännitteeseen, joka periytyy jo 1700-luvun taideteoriasta ja sitäkin kauempaa renessanssista. Klassinen maalaustaide oletti kuvan ja kielen vastaavan toisiaan, mutta moderni taide, etenkin surrealisteihin lukeutuva Magritte, asetti tämän kyseenalaiseksi, kuten Michel Foucault on esittänyt. Hautamäki lisää tähän analyysiin Duchampin, jonka teoksia luonnehtii visuaalisen representaation ja kielen erottaminen. Tämä tulee esiin paitsi Duchampin maalauksissa myös hänen readymade-teoksissaan, jotka ovat yhdistelmiä valmisesineistä tai kuvista ja niiden kanssa yhteensopimattomista kielellisistä elementeistä, jotka ovat lähellä surrealismien kieltä. Kielellisten elementtien yhdistäminen kuvaan tai esineeseen muuttaa niiden merkitystä. Artikkelissa painotetaan readymaden kielellistä luonnetta ja kritisoidaan tavanomaista tulkintaa, joka väittää Duchampin taiteen merkityksen olevan siinä, että valmisesine muutettiin taideteokseksi.

Emmi Ketosen artikkeli ”Runouden kääntämisestä kielen ehdoilla — tapaus *Altazor*” käsittelee varhaiseen avantgardeen kuuluneen Vicente Huidobron (1893—1948) vuonna 1931 ilmestyneen pääteoksen suomentamista. Huidbro loi oman kirjallisen suuntauksensa *creationism*, jolla ei ollut tekijän mukaan mitään yhteistä muiden saman ajan avantgarde-suuntausten kanssa. Huidbro vastusti erityisesti surrealismia ja sen automatismia. Tästä huolimatta Huidobron kielessä on Ketosen mukaan paljon samaa kuin surrealismissa, vahvaa kuvakieltä ja toisiinsa yhteentörmäytettyjä kaukaisia asioita. Huidobron mukaan runoilija on eräänlainen pieni Jumala, joka kykenee luomaan sanoilla omanlaisensa todellisuuden. Raamatullinen pohjavire on Ketosen mukaan tunnusomainen *Altazorille*. Teos sisältää lukuisia espanjankielisiä sanaleikkejä ja kielellisiä iloitteluja, joiden suomentamisessa käyttämiään luovia ratkaisuja Ketonen selvittää artikkelissa. Moniosainen runoelma on nopeatempoisesti ääneen luettava, loppua kohti kiihdyttäen. Lopussa runon kieli, sanat hajoavat tavuiksi, kirjaimiksi ja äänteiksi.

Timo Salo kertoo artikkelissaan ”Rajoite ja kertovuuden rajat anagrammiepoksessa” menetelmällisestä projektistaan, jossa hän on ajan kuluessa saanut aikaan suuren määrän säkeitä käyttäen hyväksi anagrammigeneraattoria. Säkeet muodostuvat samoista kirjaimista kuin lause ”suostu rakentumaan tarinaksi”. Tekijän pyrkimyksenä on koota siemenlauseesta mekaanisesti

muodostetuista anagrammattisista säkeistä — kuten ”soturikansa kartan uumenista” — eepos. Hän pohtii artikkelissa, millä ehdoilla ankaran rajoitteinen tekstimateriaali voi muotoutua tarinaksi tai eepokseksi. Projekti on ollut tekijälleen tuskainen tehtävä, mutta sen kuvaus tarjoaa lukijalle nautinnollisen tutkimusretken kieleen ja sen kerronnallisiin piirteisiin. Salo toteaa, että anagrammaattisuus on tietoinen valinta, jonka kirjailija tekee, mutta samalla ”mekaanisesti prosessoitu sanamateriaali tahtoo sanoa jotakin — jopa raivokkaammin kuin arkinen käyttökieli. Eepokseni aineksissa puhuu kirjainten tuskainen sorina ja rutina”.

Kirjan viimeinen artikkeli, Miikka Laihisen ”Päin merkityksellistämisen seinää” tuo esiin merkityksen ongelman, joka on kirjallisuustieteen ja samalla kielifilosofian keskeisimpiä kysymyksiä. Artikkelissa pohditaan merkityksellistämisen ongelmaa Deleuzen ja Guattarin signifiikaatiokriittisen ajattelun valossa. Deleuze ja Guattari ovat esittäneet, ettei merkityksiä muodostava järjestelmä, jossa merkitys muodostuu merkitsijöiden suhteesta toisiinsa, ole kuin yksi merkkijärjestelmä muiden joukossa. Tämän hallitsevan järjestelmän vaihtoehdoksi he ovat esittäneet taiteen ei-merkityksellistävät affektiiviset merkkijärjestelmät. Laihinen analysoi esimerkkinä Teemu Mannisen *Futurama* runoteosta, joka ei tyhjene kielellisiin merkityksiin vaan avautuu ruumiilliseen affektiiviseen vaikutukseen. Kuten Deleuze ja Guattari kirjassaan *Mitä filosofia on?* (1993) esittävät, taide pyrkii tuottamaan affekteja ja säilyttämään ne teoksissa.

Kirjallisuus

- Breton, André. 1970 (1924). *Surrealismin manifesti. Le Manifeste surrealiste*. Suom. Väinö Kirstinä. Hämeenlinna: Karisto.
- Breton, André. 2020. Unien hiekkarannoilla, valitut runot. Dans les Sables du Rêve. Poèmes choisis. Suom. Janne Salo. Turku: Sammakko.
- Deleuze, Gilles ja Guattari, Félix. 1993. *Mitä filosofia on? Qu'est-ce que la philosophie?* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Gaudeamus.
- Roman Jakobson. 1987. *Language in Literature*. Cambridge, Mass., London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Most Glenn W. 1993. The Languages of Poetry, teoksessa *New Literary History*, 1993, 24: 545—562. John Hopkins University Press.
- Susik, Abigail. 2021. *Surrealist Sabotage and The War on Work*. Great Britain: Manchester Univeristy Press.

Surrealistisen runouden kieli

Timo Kaitaro

Se mihin runous viittaa ei ole sanoinkuvaamaton, koska runoushan juuri sanoo sen. Mutta on totta, että runouden merkitys on sanoinkuvaamatonta proosassa, koska se ylittää sen käsitteellisen maailman, johon proosan kielen merkitykset sijoittuvat. Runous ei ole kaunista proosaa vaan kieli, jonka runoilijan on pitänyt keksiä sanoakseen sen, mitä ei voi toisin sanoa.¹

Luonnehtiakseen surrealistista runokuvaa André Breton siteeraa *Surrealismin manifestissa* Pierre Reverdyä: ”Se ei voi syntyä vertaamisesta vaan kahden enemmän tai vähemmän kaukaisen realiteetin kohtaamisesta.”² Tämä lause herättää luonnollisestikin kysymyksen siitä avaruudesta tai tilasta, jossa nämä realiteetit ovat kaukaisia ja missä ne toisaalta voivat myös kohdata. Haluaisin tässä osoittaa, että tämä avaruus on kielen virittämä. Tämän osoittamiseksi hyödynnän ranskalaisen kielitieteilijän Jean Cohenin analyysia runouden kielestä. Cohen pyrki osoittamaan, että proosan ja runouden ero on objektiivisesti havaittavissa muodollisella lingvistikalla tasolla.³ Nämä runouden proosasta erottavat piirteet ovat poikkeamia tavanomaisesta proosallisesta kielenkäytöstä.⁴ Cohenin analyysin perusteella on mahdollista tehdä myös määrällisiä arvioita tekstin ’runouspitoisuudesta’.⁵ Näemme kuinka surrealismi muodostaa lenkin historiallisessa jatkumossa, jossa nämä runouden proosasta erottavat piirteet ovat vähitellen vahvistuneet, lisäten runouden kielen autonomiaa ja omalakisuuutta.

¹ ”Le signifié poétique n’est pas ineffable, puisque précisément la poésie le dit. Ce qui est vrai, c’est qu’il est indicible en prose, parce qu’il transcende l’univers conceptuel où ce langage situe sa signification. La poésie n’est pas une belle prose, mais un langage que le poète a dû inventer pour dire ce qu’il n’aurait pu dire autrement.” (Cohen 1966, 163.)

² Breton OC 1, 324; SM, 1970, 35; SM, 1996, 42.

³ Cohen 1966, 13.

⁴ Cohen 1966, 199.

⁵ Cohen 1966, 15.

Cohen katsoo, että runouden kielelle ominaiset poikkeamat eivät ilmene pelkästään foneettisella tasolla (kuten metriset tauot tai loppusoinnut) vaan myös semanttisella tasolla. Kyse ei siis ole pelkästään rytmistä ja riittelystä, kuten proosarunojen olemassaolo osoittaa. Semanttisen tason poikkeamia Cohen erottelee seuraavasti: poikkeamat voivat ilmetä predikaatiossa, määreissä tai koordinaatiossa. Predikaatiossa ilmenevät poikkeamat liittyvät siihen, että normaalissa proosallisessa kielessä jokaista predikoitavaa substantiivia vastaa joukko mahdollisia predikaatteja, ja päinvastoin jokaista predikaattia vastaa joukko mahdollisia subjekteja. Chomskyn tunnettu esimerkki kieliopillisesti oikeasta, mutta järjettömästä lauseesta ”Värittömät vihreät ajatukset nukkuvat raivoisesti” (*Colourless green ideas sleep furiously*) valaisee hyvin mistä on kyse.⁶ Predikaatti ’nukkua’ sopii vain lauseisiin, joiden subjekti on elollinen olento, ihminen tai eläin. Lisäksi lause sisältää poikkeavia määreitä. Ajatukset voivat saada määreikseen sellaisia adjektiiveja kuin ’selkeä’ tai ’kirkas’, mutta niillä ei ole väriä.⁷

Runouden kieli rikkoo tällaisia sääntöjä. Verbi ’katsoa’ sopii vain elollisiin, näköaistin omaaviin olentoihin, mutta runossa voi järvinä katsoa: ”Ja tiedoton järvi katsoo kuin raudan silmä.”⁸ Poikkeamat määreissä, joita Cohen kutsuu ”impertinenteiksi epiteeteiksi” liittyvät määreen ja pääsanan väliseen yhteensopimattomuuteen: tällaisia ovat esimerkiksi juuri ’vihreät ajatukset’ tai ’raudan silmä’. Semanttiseen tasoon liittyvät myös poikkeamat koordinaatiossa, joissa rinnastetaan toisiinsa liittymättömiä asioita: esimerkiksi ”hän lämmitti sydäntämme ja saunan” tai Lewis Carrolin ”They pursued it with forks and hope”.⁹ Cohen mainitsee edellä mainittujen piirteiden lisäksi runouden kieliopillisesti poikkeavat sanajärjestykset.

Semanttiset poikkeamat surrealistisessa runoudessa

Tarkastelkaamme nyt Cohenin mainitsemien semanttisella tasolla ilmenevien poikkeamien esiintymistä surrealistisessa runoudessa. Otetaan esimerkiksi André Bretonin säe runosta *Un homme et une femme* *absolument blancs*: ”Heidän rintansa, joissa itkee ikuisesti näkymätön

6 Chomsky 1965, 149, ja 1978, 15.

7 Kuten Cohen (1966, 110–111) huomauttaa tällaiset poikkeamat rikkovat sääntöjä, jotka koskevat erilaisiin luokkiin kuuluvien sanojen yhdistelemistä, ja niitä voisi sikäli ajatella myös kieliopillisina virheinä. Mutta koska kyse on sanaluokista, kuten elollinen ja eloton, jotka eivät eroa toisistaan kieliopillisten muotojensa tai taivutusten suhteen, hän erottaa kieliopillisuuden ja semanttisen pertinenssin. Hän kuitenkin toteaa, ettei mikään estäisi laatimasta jonkinlaista laajennettua kielioppia, jossa myös nämä merkkeamattoman sanaluokat ja niiden yhdistelyn säännöt spesifioitaisiin.

8 Eeva-Liisa Manner, Paetkaa purret kevein purjein.

9 Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark*.

sininen maito” (“Leurs seins dans lesquels pleure à jamais l’invisible lait bleu.”) Voimme ensinnäkin todeta, että lause muistuttaa edellä mainittua Chomskyn järjetöntä mutta kielipillisesti virheetöntä lausetta. Se sisältää subjektin ja predikaatin yhteensopimattomuuden sekä epäsopivia ja lisäksi samalla tavalla keskenään ristiriitaisia määreitä. Mutta vaikka Chomsky julistaisikin tällaisen lauseet järjettömäksi, runous ei välittämättä ole järjetöntä – paitsi tietenkin proosan kriteereillä arvioituna. Joka tapauksessa surrealistien tekstien lukeminen vakuuttaa nopeasti tällaisten semanttisella tasoilla ilmenevien poikkeaminen yleisyydestä surrealistisessa runoudessa, jossa ne ovat pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Surrealistisessa runoudessa vilisee epäsopivia adjektiivimääreitä: kuten ”ketterä sukurutsa”, ”lihansyöjämaisema”, ”mimeettiset naulat” ja ”mullistava oikeus”.¹⁰ Ranskan de-prepositiolla yhdistetyt genetiivimääreet ovat niin ikään tavallisia: ”radiumin raajat”, ”vatsan saaristot”.¹¹

Surrealistisessa runoudessa epäsopivuudet ulottuvat usein myös subjektin ja objektin tai verbin ja objektin välille. Puuteri ei voi normaalisti saada predikaatikseen psykologisia ominaisuuksia edellyttävää verbiä, mutta Perét’n runossa ”Puuteri pitkästyi”.¹² Normaalisti voimme rikkoa ikkunoita tai laseja ja laulaa aarioita, lauluja tai kantaatteja, mutta Éluardin runossa ”rikotaan valo” tai ”lauletaan minuutteja”.¹³ Kun siirrytään lausetta suurempiin kielellisiin kokonaisuuksiin, voimme todeta, että tällaiset poikkeamat ulottuvat myös lauseiden koordinaatioon. Benjamin Péret päättelee herukoiden lentoratojen yhteydestä rakkauden syntymiseen tai zuavien viiksien katoamisen syistä seuraavasti:

”Jos rakkaus syntyy herukan lennähtäessä joutsenen nokasta / rakastan / sillä vereni joutsen on syönyt kaikki maailman herukat / sillä maailma on pelkkää herukkaa / ja maailman herukat ryöppyävät sen silmistä.”

” (...) ja zuaveilla ei enää ole viiksiä / koska ne ovat suihkulähteiden seurana / kauran juoksukilpailussa (...)”¹⁴

Surrealistisessa runoudessa esitetyt väitteet saattavat usein jo itsessäänkin vaikuttaa järjettömiltä: ”Rakkaudessa on selvä lasin maku” tai ”Ja sananjalat synnyttivät antropometrian”.¹⁵ Kaikki edellä olevat esimerkit ovat sinänsä kielipillisesti virheetömiä,

¹⁰ “L’inceste agile” (Éluard, runosta Max Ernst), “paysage carnassier” (Char, Les observateurs et les rêveurs), “clous mimétiques” (Char, Crésus), “justice bouleversante” (Char, Poème).

¹¹ “extrémités du radium”, “archipels de l’estomac” (Char “Crésus” ja “L’éclaircie”).

¹² “La poudre s’ennuyait” (Péret, Dormir dormir dans les pierres).

¹³ “briser la lumière”, “chanter les minutes” (Éluard, L’unique).

¹⁴ Péret, Dormir dormir dans les pierres.

¹⁵ “L’amour a un gout de verre très prononcé”, “Et les fougères ont donné naissance à l’antropometrie”, Breton, Char ja Éluard, *Ralentir travaux* (1930).

mutta lauseen muiden jäsenten herättämät odotukset siitä, mitä sanoja missäkin kohtaa esiintyy ovat yllättäviä. Radikaaleimmin kieliopista poikkeaa kenties Ghérasim Luca, joka jopa sijoittaa runossaan *Fin du monde* substantiiveja verbin paikalle: ”Sieraimin sinua, hiuksin sinua”.¹⁶ Mutta hänkin taivuttaa näitä vaihdokkaita kieliopillisesti oikein persoonassa ja luvussa.

Impertinenttien epiteettien epidemiologiaa

Cohen esittää kirjassaan taulukon, johon hän on laskenut sopimattomien määreiden suhteellista osuutta erilaisissa teksteissä. Ero runouden ja proosan välillä on selvä (ks. taulukko 1). Toinen kiinnostava seikka tässä taulukossa on näiden piirteiden jatkuva lisääntyminen runoudessa 1600– ja 1800–lukujen välissä. Tämä lisääntyminen heijastaa mitä ilmeisimmin runouden kielen autonomisuuden lisääntymistä: se alkaa erottautua yhä selkeämmin väitelauseiden esittämisen funktiota palvelevasta tyypillisestä proosallisesta kielestä sekä ryhtyy yhä enemmän ja enemmän toteuttamaan tästä tehtävästä riippumattomia puhtaasti runollisia funktioita.

Talukko 1. Impertinenttien epiteettien epidemiologiaa (esiintymien keskiarvot)¹⁷

Tieteellinen proosa	0 %
Romaaniproosa	8 %
Runous	23,6 %
- Klassisismi	3,6 %
- Romantiikka	23,6 %
- Symbolismi	46,3 %

Metaforat ja runokuvan kääntäminen käytännön kielelle

Olen kutakuinkin varma, että jos Cohen olisi laskenut taulukon prosenttilukuja myös surrealistisen runouden kohdalta olisivat saadut ”runouspitoisuudet” vieläkin suurempia kuin

¹⁶ ”Je te narine / je te chevelure”, (Ghérasim Luca, *La fin du monde*, kokoelmassa *Paralipomènes*).

¹⁷ Taulukko yhdistetty Cohenin taulukoista III ja IV (Cohen, 1966, 121 ja 123).

sitä edeltäneessä romantiikassa tai symbolismissa, joiden jatke surrealismi pitkälti oli.¹⁸ Breton korosti runouden autonomiaa proosan kielestä Surrealismen Manifestissa kirjoittamalla seuraavasti:

En salaa, että pidän vahvimpana sellaista kuvaa, joka on kaikkein suurimmassa määrin mielivaltainen, sellaista, jonka kääntäminen käytännön kielelle vie pisimmän ajan (...)¹⁹

Kuten Cohen mainitsee impertinentit esiintyvät poikkeamat voidaan ”reduoida” metaforisella tulkinnalla.²⁰ Näin esimerkiksi Musset’n runollinen ilmaisu ”Yön viitan surullinen hopeakyynel” voidaan tulkita viittavan metaforisesti iltatähteen (johon runon nimikin viittaa).²¹ Näin runolliset ilmaisut, jotka näyttävät sisältävän mahdottomia objekteja kuten ”yön viitta” tai ”surullinen hopeakyynel” voidaan selittää eräänlaisina kiertoilmaisuuksina arkisille asioille, tässä tapauksessa yön pimeydelle ja Venus-planeetalle.

Tekstissään *Introduction au discours sur le peu de réalité* Breton esittää muutamia esimerkkejä tällaisista tulkinnoista. Saint-Pol-Roux’n ilmaisu ’kristallirinta’ (*mamelle de cristal*) voitaisiin kääntää proosan kielelle termillä ’karahvi’ ja vastaavasti ’toukan huomina juhlapuvussa’ (*lendemain de chenille en tenue de bal*) voisi viitata perhoseen. Breton toteaa kuitenkin vastaansanomattomasti, että jos Saint-Pol-Roux olisi halunnut puhua ”karahvista” ja ”perhosesta”, olisi hän sen tehnyt.²² Hieman samaa ajatusta ajaa takaa belgialainen surrealisti Paul Nougé todetessaan paradoksaalisesti, että metaforat on otettava kirjaimellisesti, antaen esimerkkeinä ”jadesilmät”, ”korallihuulet” ja ”tulitaivaan”.²³

Nämä kolme esimerkkiä voitaisiin kaikki helposti kääntää käytännön kielelle niin, että ne viittaavat metaforisesti väreihin: ’korallihuulet’ esimerkiksi viittaisivat siis yksinkertaisesti korallinpunaisiin huuliin. Rajoituessa vain yhteen korallin ominaisuuteen menetettäisiin paljon runokuvan ja metaforan sävyistä ja rikkaudesta: korallin kovuus, joka on ristiriidassa huulten pehmeiden kanssa, viittaus merenalaiseen maisemaan jne. Siksi Nougé tavoittelee *kestäviä* metaforia, metaforia, jotka ”riistävät meiltä paluun mahdollisuuden” (ibid.). Paluu, jonka mahdollisuus tässä halutaan kieltää, on paluu käytännön elämän proosallisiin merkityksiin.

18 Breton (OC 1, 803) luonnehti surrealismia romantiikan ”tarttuvaksi hännäksi”. Surrealismen suhteesta symbolismiin hän puhuu radiohaastatteluissaan (Entretiens, OC 3, 429).

19 Breton OC I, 338: SM, 1970 57; SM, 1996, 70.

20 Cohen 1966, 114.

21 ”Triste larme d’argent du manteau de la Nuit”, Musset, *Pâle étoile du soir*.

22 Breton OC 2, 276–277.

23 Nougé 1980, 253–254

Monissa surrealistissa runokuvissa tällainen paluu proosallisiin merkityksiin on tietenkin aina mahdollista, vaikka tämä ei aina ole ensisilmäyksellä ilmeistä. Realistisen kirjaimellisen käännöksen mahdollisuus tarjoutuu jopa seuraavissa ensi kuulemalta oudoissa kuvissa:

”le ciel délivré / Aux épines de l’orage” (myrskyn okaille antautunut taivas)

”le livre des aveugles” (sokeiden kirja)

”les anges des bouquets” (kukkakimppujen enkelit)

”l’horizon a dénoué pour elle sa ceinture” (horisontti riisui hänelle vyönsä)

Éluard, *Capitale de la douleur* (1926)

Ensimmäisen esimerkin ’myrskyn okaat’ voisi tulkita ’salamoinniksi’, ’sokeiden kirja’ voisi olla yksinkertaisesti ’braillella painettu kirja’. Romaanissa voitaisiin hyvin paketoida kukkia painokuvitettuihin papereihin, jolloin ’kukkakimppujen enkelit’ olisivat aivan proosallisia painokuvia. Viimeisessä esimerkissä joutuu ehkä miettimään pitkään tällaista proosallista käännöstä, mutta runokuva voisi hyvin kuvata pimeyden laskeutumista, jolloin horisontti ’riisuu vyönsä’ kadottuaan näkyvistä. Toisaalta jotkut surrealistiset kuvat saattavat huojua runokuvan ja fantasian välimaastossa. Bretonin *Manifestissaankin* siteeraaman kuvan sillalla keinahtelevasta ”kissankasvoisesta kasteesta”²⁴ voisi tulkita runokuvana, jossa kasteeseen liitetään metaforisesti ’kissankasvoisuus’. Mutta toisaalta voisi ajatella lauseen realistiseksi kuvaukseksi fantastisesta todellisuudesta, jossa kastepisaralla on oikeasti kissan kasvot. Tässä näkyy fantasian ja runouden ero, kuten Cohen (1966, 118) sitä luonnehtii: runous ei ole epänormaalin todellisuuden uskollista kuvausta vaan tavallisen todellisuuden epänormaalia kuvausta. Tämä vuoksi Bretonin runoa lukiessa on luonnollista valita runollinen tulkinta.

Monet surrealistiset runokuvat, etenkin René Charin tuntuvat pakenevan kaikkia yrityksiä löytää proosallisia käännösmahdollisuuksia.

”tähten kuohu” (*l’écume d’astre*)

”metallin solmu” (*le nœud du métal*)

²⁴ ”Sur le pont, à la même heure, / Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait », Breton, *Au regard des divinités*.

”haarniskan hiekkarenkaat” (*les anneaux du sable des cuirasses*)

”öljypylväät” (*colonnes de pétrole*)

”lihansyöjämaisema” (*paysage carnassier*)

”mimeettiset naulat” (*clous mimétiques*)

”vatsan saaristot” (*archipels de l’estomac*)

”nälänhätien seisminen aarre” (*trésor sismique des famines*)

René Char, *Le marteau sans maître* (1934)

Edellä siteeratussa *Manifestin* kohdassa Breton mainitsi käytännön kielelle kääntämisen vaikeuden yhtenä syynä sen, että kuva ”sisältää suunnattoman määrän näennäistä ristiriitaisuutta”.²⁵ Monille surrealistisille runokuville onkin tyypillistä ristiriitaisuus. Erityisesti René Charille oli tyypillistä runokuvan jännittäminen kahden ristiriitaiselta vaikuttavan elementin välille, kuten kuvissa ”mullistava oikeus” tai ”haarniskan hiekkarenkaat”. Oikeuden tarkoitushan pitää yllä järjestystä ja oikeuksien tasapainoa, ei mullistaa, ja hiekan ominaisuudet ovat ristiriidassa haarniskan renkaita edellyttävän kovuuden ja läpäisemättömyyden kanssa. ’Öljyn pylväille’ olisi vielä jotenkin mahdollista keksiä normaali viittaussuhde käytännön elämään (suihkuava öljylähde), mutta ’nälänhätien seisminen aarre’ on surrealistinen juuri siksi, ettei tällaista normalisoivaa tulkintaa ole löydettävissä – tai ainakin sen kääntäminen vie pisimmän ajan. Puhdasta runoutta siis.

Johtopäätökset

Breton luonnehti surrealismia ”kieleen kohdistuva suurimittaiseksi operaatioksi”.²⁶ Kuten olemme nähneet, tämä operaatio kohdistui ensisijaisesti semantiikkaan jättäen syntaksin, morfologian, sanaston ja fonologian rauhaan. Syynä tähän on se, että syntaktiset rakenteet tekevät mahdolliseksi olemassa olevien merkitysten muuttamisen runollisilla ja metaforisilla ilmaisuilla. Merkittävä piirre on lisäksi se, että surrealismi pyrki jättämään tekemättä asetetun poikkeaman reduktion eli tulkinnan, joka palauttaa runokuvan jo konstituoituun todellisuuteen

25 Breton OC 1, 338–339; SM 1970 57; SM 1996, 70.

26 Breton OC 4, 19.

tai ainakin pyrki välttämään ilmeisiä ja helppoja mahdollisuuksia palauttaa runokuvat proosan kielelle.

Jos verrataan surrealismin kielen kohdistamaa operaatioita joidenkin muiden avantgarde-liikkeiden tapaan hajottaa kieltä elementteihinsä (dada, lettrismi) tai vapauttaa sanat syntaksin kahleista (futurismi), niin surrealismi vaikuttaa tässä suhteessa konservatiiviselta. Mutta kuten olemme nähneet, juuri tämä syntaksin ja sanojen jättäminen rauhaan mahdollisti surrealismin merkityksiin kohdistuvan operaation. Kirjoituksessaan *Introduction au discours sur le peu de réalité* Breton toteaaakin, ettei tarvitse koskea sanoihin vaan lakeihin, jotka koskevan niiden yhdistelemistä.²⁷

Tässä surrealismi jatkaa pitkää, Condillacin aloittamaa sekä Herderin ja Humboldtin jatkamaa perinnettä, joka korosti kielenkäytön luovia mahdollisuuksia ja sen seurauksena tapahtuvan kielen ilmaisuvoiman laajentumisen merkitystä ajattelulle. Tässä perinteessä metaforat ja kielikuvat nähtiin kielen ilmaisuvoiman laajentamisen keskeisenä välineenä.²⁸ Wilhelm von Humboldt totesi kielen roolin ajattelussamme kaksinaiseksi: toisaalta se asettaa rajat ajattelullemme, mutta toisaalta voimme ylittää nämä rajat – mutta tämäkin tapahtuu kielen avulla.²⁹

Humboldtin mukaan kieli ilmenee meille toisaalta kuolleenä massana jo valmiiksi muotoutuneita elementtejä: jo tiedettynä ja valmiiksi ajateltuna. Mutta kieli tarjoaa toisaalta myös ihmismielelle lukemattomia mahdollisuuksia havaita asioita, joita ei ennen ei ole tuntenut. Nämä kielen luovat mahdollisuuden ilmenevät kaikissa uusissa ja inspiroituneissa tavoissa käyttää kieltä, jotka paljastavat uusia aspektoja todellisuudesta.³⁰ Bretonin tavoin Humboldt erotti tiettyyn rajoittuneeseen käytännölliseen toimintaan suuntautuneen kielenkäytön ja laajempiin ajatusyhteyksiin suuntautuneen runollisen kielenkäytön toisistaan. Joka on kaatamassa puuta, ajattelee käyttäessään sanaa 'puu' vain kaadettavaksi merkittyä runkoa, mutta kun sama sana esiintyy luontoa käsittelevässä runossa, sillä on aivan erilainen kaikupohja.³¹

Surrealismissa kielen ilmaisuvoiman laajennuksessa ei ole kysymys tiettyä käytännön tarvetta palvelevaa kielen ilmaisuvoiman laajentamista vaan juuri runollisen näkökulman

27 Breton OC 2, 275–276.

28 Kaitaro 2022, 113–114, 116, 159, 258, 265.

29 Humboldt 1963, 567.

30 Humboldt 1963, 436 ja 438–439. Ranskalainen fenomenologi Maurice Merleau-Ponty erotti toisistaan vastaavasti puhutun ja puhuvan kielen (parole parlée ja parole parlant) (Merleau-Ponty, 1969, 17–21). Ensin mainittu viittaa kieleen jo vakiintuneine merkityksineen, mutta jälkimmäinen kieli luo uusia merkityksiä.

31 Humboldt 1963, 566–567.

avaamisesta todellisuuteen. Surrealistisessa runoudessa kielen ilmaisuvoiman laajentaminen ei ole itsetarkoitus vaan tarkoitus on nähdä todellisuus uusin silmin, sillä kuten Breton toteaa, vakiintunut tapa yhdistellä sanoja luo todellisuuden aina uudelleen vanhan mallin mukaisesti, synnyttäen näin illuusion muuttumattomasta ja valmiina annetusta todellisuudesta.³² Maailmamme keskinkertaisuus johtuu Bretonin mukaan näin ilmaisukykyimme rajoittuneisuudesta.³³ Runous näyttäytyi surrealistille mahdollisuutena näiden rajojen ylittämiseen.

Kirjallisuus

- Breton, André. 1988–2008. *Œuvres complètes* (=OC), 4 vols. Paris. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Breton, André. 1996. *Surrealismin manifesti. Ensimmäinen Manifesti 1924* (=SM). Suomentanut ja johdonnolla varustanut. Väinö Kirstinä. Karisto : Hämeenlinna, 1970. Uusitapainos Kirstinän jälkisanoin. Helsinki : Taide.
- Cohen, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.
- Humboldt, Wilhelm. 1963. *Werke in Fünf Bänden: 3, Schriften Zur Sprachphilosophie*. Toimittanut Andreas Flitner and Klaus Giel. Stuttgart: Cotta.
- Kaitaro, Timo. 2022. *Language, Culture and Cognition from Descartes to Lewes*. Leiden; Boston, Brill.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1969. *La prose du Monde*. Paris: Gallimard.

32 Breton OC 2, 276.

33 Breton OC 2, 278.

Duchamp ja runouden kieli

Irmeli Hautamäki

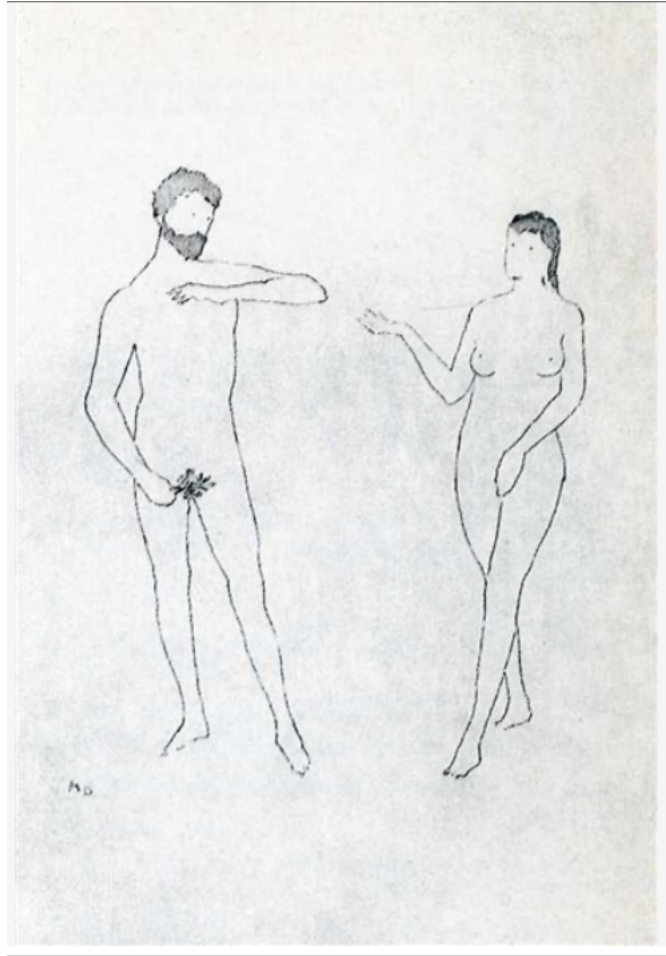
Aluksi

Tarkastelen tässä artikkelissa Duchampin taidetta filosofisesti pyrkien selvittämään Duchampin taiteen taustalla olevaa ajattelua. On yleinen käsitys, että Duchampin tärkein innovaatio taiteessa olivat readymade-teokset ja että Duchampin merkitys modernissa taiteessa perustuisi valmisesineen viemiseen taidekontekstiin. Haluan asettaa nämä käsitykset kyseenalaisiksi vetoamalla Duchampin ajatteluun ja kirjoituksiin. Yritän perustella, että readymade ei ollut yksittäinen päähänpisto vaan että sen taustalla oli pitkälle taiteen historiaan menevää perinteistä taideaajattelua koskevaa pohdinta, jonka keskiössä on kuvan ja sanan suhdetta koskeva vanha kiista. Duchamp pohti teoksissaan erityisesti kielen merkitystä suhteessa visuaaliseen esittämiseen. Hänen keskeinen innovaationsa koskee visuaalisen ja kielellisen representaation suhdetta ja niiden välisen hierarkian purkamista. Väitän, että Duchampin teoksissa, sekä maalauksissa että readymadeissa, on kysymys ennen muuta kielestä; siitä miten runollinen kieli vaikuttaa ajatteluun ja havaintoon muuttaen niitä.

Yleisenä lähtökohtanani on, ettei Duchampin taiteessa, kuten 1900-luvun alun avantgardessa muutenkaan, ollut kyse pelkästään uusista tyyleistä vaan että kubismi, Dada, surrealismi jne. olivat uusia kriittisiä tapoja ajatella taidetta. Avantgardetaiteilijoiden kirjoituksia tutkimalla voi havaita, että 1900-luvun alun avantgardistit kritisoivat monin tavoin taiteen perinnettä ja perinteisiä taideteorioita ja esittivät uusia ajatuksia. Varhaiseen avantgardeen kuuluivat olennaisesti manifestit, oppikirjat ja tutkielmat, missä uusia taidemuotoja, niiden periaatteita ja menetelmiä selitettiin kirjallisesti. Albert Gleizes'in ja Jean Metzingerin kirja *Du Cubisme* (1912) on hyvä esimerkki tästä. Kubistiteoreetikot, joiden lähipiiriin Duchamp kuului, pohtivat kirjassaan tilan esittämistä klassisesta, 1400-luvulta periytyvästä perspektiivimenetelmästä poikkeavalla tavalla. Samalla he toivat esiin monia teoreettisesti ja filosofisesti kiinnostavia asioita, jotka panivat Duchampin ajattelun käyntiin.

Voi tuntua paradoksilta, mutta Duchamp oli hyvin perillä klassisesta taiteesta ja sen taustalla olevasta ajattelusta. Hän viittasi usein puheissaan vanhempaan taiteeseen ja esitti käsityksiään taiteen aikakausista. Hän arvosti antiikkia, keskiajan ja renessanssin taidetta, mutta suhtautui epäilevämmiin 1700-lukuun, joka oli hänestä kevytmielinen kuten seuraavat kaksi vuosisataakin (Charbonnier 1994, 7). Klassisen ajan *grand oeuvre*, Leonardo da Vincin *Trattato della pittura* oli Duchampille tuttu; hän perehtyi siihen ja erityisesti kaikkeen perspektiiviin liittyvään ollessaan työntekijänä Sainte G nevieven kirjastossa. Ei siis ole ihme, että monet Duchampin teoksista palaavat kommentoimaan, toisinaan ironisesti, paitsi Leonardon, myös muiden renessanssitaiteilijoiden kuten Lucas Cranach vanhemman teoksia. Duchampin ensimmäiset maalaukset, *Le Buisson (Pensas)* ja *Bapt me (Kaste)*, muistuttavat oudosti 1400-luvun alttarimaalauksia. Myös hänen p ateoksensa *Suuri lasi*, missä Morsian on korotettuna teoksen yläosaan linnunradan korkeudelle ja paheelliset poikamiehet on sijoitettu hyvin alas, muistuttaa asetelmaltaan uskonnollista taidetta.

20



Kuva 1. Duchamp: Adam & Eve après Cranach

Mitä Duchamp tarkoitti taiteensa kirjallisella luonteella ja mikä hänen suhteensa perinteiseen taiteeseen oli? Kuten Duchampin *Muistelmia* ja monet kommentit paljastavat, hänen ajatteluaan ja taidettaan leimasi jännite visuaalisuuden (kuvan) ja ideoiden (kielen) kesken. Kuvan ja kielen eli visuaalisen ja kirjallisen representaation välinen kiista ei ollut Duchampin henkilökohtainen pulma vaan johtaa pitkälle taiteen historiaan, mihin Duchampin kommentti uskonnollisesta tai kirjallisesta taiteesta viittaa. Perinteisen taiteen arvostus perustui sen kirjalliseen aiheeseen tai sisältöön, joka klassisessa taiteessa viittasi usein uskonnollisiin kertomuksiin.

Duchampin suhde klassiseen taiteeseen ei ollut tietenkään yksiselitteinen: vaikka hän arvosti vanhemman taiteen pyrkimystä henkisytyteen eli kirjallisten ideoiden esittämiseen ja halusi panna oman taiteensa palvelemaan ideoita, tästä ei pidä päätellä, että hänen taiteensa ”kirjallinen” luonne olisi samaa kuin klassisessa taiteessa. Kuten tulen osoittamaan, Duchampin taiteen kirjallinen luonne viittaa runolliseen kielenkäyttöön, millä ei ole mitään tekemistä klassisen taideteorian tavalle ymmärtää kielen tai kirjallisten narratiivien rooli kuvataiteessa.

Kuvan ja kielen suhde klassisessa taiteessa ja taideteoriassa

Kun tarkastellaan kirjallisuuden ja kirjallisten ideoiden roolia kuvataiteessa, on huomattava, että kuvan ja sanan tai tarkemmin, kuvan ja runouden suhde oli keskeinen teema jo 1700-luvun taideteoriassa ja sitä oli pohdittu jo sitä ennen renessanssin taideteoriassa. Renessanssista peräisin olevaa *ut pictura poesis* periaatteen mukaan runous ja kuvataide sulautuvat yhteen; ne vastasivat toisiaan siten että maalaukset käsitettiin runollisina. Toisaalta runouden ja runokuvien ajateltiin kääntyvän maalauksiksi. Runouden kielen käsitettiin olevan ”piktoriaalista”, ja kielikuvat voitiin tulkita maalauksina. Leonardo da Vinci, joka oli yksi periaatteen tunnetuimpia puolestapuhujia, ymmärsi kuvan ja kielen suhteen siten, ettei kuva tarvitse lainkaan kieltä selityksekseen. Kuva on luonnon täydellinen vastine, koska se on täysin samanlainen kuin luonto ja toimii siten ilman sanoja (Ks. Leonardo da Vinci 2009, 176).

Valistusajan eli 1700-luvun taideteoriat kuitenkin kritisoivat *ut pictura poesis* periaatetta. Samalla kuvallisen ja kielellisen esittämisen erikoispiirteitä alettiin pohtia tarkemmin ja ne käsitettiin erilaisiksi representaation tavoiksi. Saksalainen G. E. Lessing¹ esitti kuvataiteen ja runouden eroavan siten, että runous on *ajan* taidetta, kun taas kuvataide on *tilan* taidetta. Runous voi Lessingin mukaan esittää tapahtuman tai kertomuksen kaikki hetket, kun taas kuvataide voi esittää vain kertomuksen yhden hetken; kuva ei voinut esittää mennyttä tai tulevaa. Runous tai kieli vetosi Lessingin teorian mukaan mielikuvitukseen – eli mielen kykyyn kuvitella mennyttä ja tulevaa, mikä ominaisuus kuvataiteelta Lessingin mukaan puuttui.

Ranskassa Jean Baptiste du Bos pohti erityisesti taiteiden vaikutuksia tunteisiin olettaen, että runouden tai kielen avulla voi kuvata ajatuksia, tunteita ja sielun ominaisuuksia, kun taas maalaustaide voi näyttää, miten tunteet ilmenevät ruumiissa. du Bos otaksui, että kuva olisi kieltä otollisempaa tunteiden välittäjänä, koska kuva tai näköaisti vetoaa suoraan tunteisiin. Hänen mukaansa näköaisti on mielen toimintojen kannalta keskeisin, sillä ”sielu vetoaa näköaistiin”. (Ks. Mikkonen 2005, 100-101)

1700-luvun käsityksiä kuvataiteen ja runouden suhteesta leimasi *paragone* -ajattelu, missä maalaustaide ja runous asetettiin kilpailemaan toistensa kanssa, eikä se ole suinkaan hävinnyt taideteoriasta vieläkään. Kun renessanssissa korostettiin kuvataiteen ansioita, 1700-luvulla runous tai kieli asetettiin maalaustaiteen edelle korkeimpana taidemuotona. Selvimmin tätä edusti englantilainen Edmund Burke, jonka mukaan runous olisi tärkein taidemuoto, koska se

¹ 1700-luvun taideteorioiden esittelyn osalta olen kiitollisuudenvalassa Kai Mikkosen teokselle *Kuva ja sana* (2005) s. 98 — 105.

vetoaa mielikuvitukseen eli mielen kykyyn esittää aistien tuottamat kuvat uudella tavalla. Kuvataiteeseen suhtauduttiin valistusajalla sitä vastoin ”likinäköisesti”. Kuvien katsottiin liittyvän pelkästään visuaalisuuteen, erityisesti Burke piti kuvia liian yksityiskohtaisina, jotta niihin voisi sisältyä tärkeämpiä mielentoimintoja (Mikkonen 2005, 105).

Mikä näiden 1700-luvun taideteorioiden merkitys on avantgarden tai Marcel Duchampin kannalta? Modernin taiteen näkökulmasta klassisen taideteorian ja taideopetuksen ongelmallisuutta oli liian yksinkertainen käsitys havainnosta. Sen taustalla oli jo renessanssista peräisin oleva uskomus, että havainto on selkeärajainen kuva ja että silmä on eräänlainen sofistikoitunut kamera. (Noë 2004, 42). Tähän perustuen klassinen taidekeoulutus piti objektien pikkutarkkaa jäljittelyä visuaalisen esittämisen lähtökohtana. Modernit taidesuuntaukset kuitenkin kritisoivat mimesis periaatetta samaan aikaan kun tieteellinen tieto havainnosta lisääntyi.² Marcel Duchampin epäluottamus visuaalisuutta kohtaan ei johtunut mimesis periaatteesta tai sen vastustuksesta, vaikka hänkään ei hyväksynyt Courbet’n naturalismia. Hänen asennettaan kuvasi pikemminkin välinpitämättömyys visuaalisuutta kohtaan. Kuvat ja visuaalisuus olivat välttämättömiä hänen päämääriensä kannalta, mutta liiallinen aistillisuus ja aisteihin vetoava kauneus oli hänelle epäolennaista tai jopa haitallista.

Mitä tulee kuvataiteen ja runouden erotteluun tilan ja ajan taiteina, avantgardistinen taide uhmasi tätä ajatusta. 1900-luvun alun maalaustaide oli suorastaan pakkomielteisen kiinnostunut ajan ja liikkeen esittämisestä, mistä futurismi, simultanismi, vortisismi, kubismi ja monet muut taidemuodot ovat esimerkkeinä. Myös Duchampin vuosien 1911 ja 1912 maalausten aiheena oli liikkeen esittäminen. Myös hänen kineettiset veistoksensa, ns. rotoresitit tutkivat liikkeen teemaa.

Vaikka 1700-luvun käsitykset havainnosta ovat menettäneet merkityksensä, on 1700-luvulla syntynyt käsitys kuvan ja kielen suhteesta jäänyt elämään kuvataiteessa. Common sense -taidekäsitys painottaa yhä kielen roolia suhteessa kuvaan; kuvan merkityksen uskotaan palautuvan viime kädessä kieleen tai kirjallisuuteen. Tämä tulee esiin käsityksessä kuvan ja kielen keskinäisestä viittaavuudesta, interreferenssistä, mikä tarkoittaa, että kuvan merkitys palautuu taulun nimeen (kieleen) ja että kuvan merkityssisältö voidaan palauttaa luonnollisen kielen merkityksiin. Esimerkkinä tästä on ikonografinen tutkimus, missä kuva alistetaan kielelliseen analyysiin (Ks. Mikkonen 2005, 22—26).

² Kubistiteoreetikot Gleizes ja Metzinger kiistivät mimesis periaatteen. Heidän argumenttinsa oli, ettei siitä, että kuva muistuttaa kohdetta, voida päätellä mitään niistä prosesseista, joilla mieli kohtaa havainnon kohteet (Gleizes and Metzinger 2008, 422).

Kuvan ja sanan suhteen tutkimuksessa, joka on siis alkanut jo 1700-luvulla jatkuen ja vilkastuen viime vuosisadan lopulla, on erilaisia koulukuntia: on niitä, jotka kannattavat kielellisten ja kuvallisten esitysmuotojen vastaavuutta, ja niitä, jotka väittävät, että mitään vastaavuutta ei ole. Amerikkalaisen kuvan ja sanan tutkijan W.T.J. Mitchellin mukaan kuvan ja sanan erottelulla ei ole mitään teoreettista pohjaa; kuva voidaan aina kääntää sanoiksi ja päinvastoin. Kuvan ja kielen suhteessa on Mitchellin mukaan kyse vain tulkinnasta ja ideologiasta; eri aikoina eri esitysmuodot saavat erilaisia tulkintoja. (Mikkonen 2005, 16 – 17.) Kilpailevan koulukunnan mukaan kuvallinen ja kielellinen esitys eroavat taiteessa merkittävästi toisistaan. Kuva ja kieli ovat yhteismitattomia. Tämän koulukunnan edustajia ovat esimerkiksi taidehistorioitsija Ernst Gombrich sekä filosofi Michel Foucault.

Foucault ja kuvan ja sanan ero

Ennen kuin palaan kuvan ja kielen suhteeseen Duchampin taiteessa, esittelen Michel Foucault'n näkemystä kuvallisesta ja kielellisestä esittämisestä. Foucault on tarkastellut asiaa *Sanat ja asiat* (1966) kirjassa Velazquesin *Las Meninas* (1656—1657) taulun analyysin yhteydessä sekä Magrittea koskevassa esseessään vuonna 1968. Foucault'n keskeisen väitteen mukaan moderni käsitys kuvan ja sanan suhteesta poikkeaa perinteisestä mallista, jossa kuvan merkitys palautuu kielen merkityksiin.

Hän väittää *Las Meninas* taulun analyysissä, että kaksi representaation tapaa, kuvallinen ja kielellinen ovat yhteismitattomia. Kuvattuaan taulua pitkällisesti hän toteaa, että lukuun ottamatta taulun henkilöiden nimeämistä, on mahdotonta kertoa sanoin, mitä taulu esittää. Sanottu ja nähty eivät käy täysin yksiin. Foucault kirjoittaa:

Kielen suhde maalaukseen on ääretön. Tämä ei tarkoita, että sanat olisivat epätäydellisiä tai että kohdatessaan näkyvän ne paljastuisivat väistämättä riittämättömiksi. Kumpaakaan ei voi muuttaa toiseksi: on turhaa sanoa, mitä me näemme; nähty ei ole koskaan siinä mitä sanomme. On yhtä lailla turhaa yrittää näyttää kuvien, metaforien tai vertausten avulla mitä me sanomme. Tila, missä sanat saavat loistonsa, ei ole sama, jossa silmämme toimivat, vaan se, jota määrää lauseopin elementtien järjestys. (Foucault 1994, 9)

Magrittea käsittelevässä esseessään *Ceci n'est pas une pipe* (tästä eteenpäin *Piippu* -essee) Foucault esittää lyhyen yhteenvedon edellä kuvatuista 1700-luvun taideteorioista. Hän selittää, että klassisessa kuvataiteessa (renessanssista 1800-luvun puoliväliin) oli kaksi periaatetta: ensinnäkin kuva ja sana erotettiin eli visuaalinen esitys erotettiin kielellisestä referentistään,

teoksen nimestä tai aiheesta. Toinen periaate oli, että visuaalinen esitys perustui samanlaisuuteen (resemblanssiin) kohteen kanssa, minkä nimen symbolinen esitys sulkee pois.

Kuvan ja sanan erottelu klassisessa taiteessa tapahtui Foucault'n mukaan tyypillisesti siten, että se mahdollisti erilaisia alistamiseen muotoja. ”Joko kuva hallitsi tekstiä (niissä maalauksissa missä esitetään kirjaa, inskriptiota tai nimettyä henkilöä); tai sitten kuvaa hallitsi teksti (kuten kirjoissa missä piirros täydentää ikään kuin lyhenteenä viestin, jonka sanojen on määrä esittää).” (Foucault 1998, 195.). Tässä on kyse esimerkiksi tekstiä selventävistä kuvituksesta tai kaavakuvasta.

Klassisen taiteen aiheina olivat usein Raamatun kertomukset tai antiikin tarinat, niiden asianmukainen visuaalinen kuvittaminen oli taiteessa ensisijaista. Kuvallinen esitys alistettiin ”tekstille”. Klassisessa taiteessa vallitsi hierarkia, missä kielellinen esitys on kuvaa tärkeämpi. Foucault huomauttaa, että kyseinen alistussuhde on harvoin yksiselitteinen, mutta kysyy, ”mitä tapahtuu kirjan tekstille, kun siitä tulee pelkkä kuvan kommentaari, ja mitä tapahtuu kuvalle, jota teksti dominoi, jonka tehtävänä on vain kuvittaa tekstiä” (ibid).

Ongelma voi vaikuttaa taidehistorioitsijan tai tutkijan kannalta pieneltä, mutta taiteellisen työn kannalta se on iso ongelma. Erityisesti Raamatun kertomusten kuvaamisessa ei ollut juuri vapautta. Viime kädessä Sanan oikeaa tulkintaa kontrolloi kirkollinen auktoriteetti. Joka tapauksessa kuvan ja kielen yhteismitattomuus on Foucault'n mukaan periaatteellinen ja ratkaisematon: on mahdotonta kuvata sanoin sitä, mitä kuva tuo esiin. Kuvan ja sanan välillä ei ole interreferenssiä, taiteessa kuva ja sana ovat tyystin eri asioita.

Magrittea koskevassa esseessä Foucault pyrkii osoittamaan muutamien esimerkkien avulla, että moderni taide murtaa periaatteen, jossa kuva ja sana toimivat perinteisellä tavalla toisiinsa viitaten. Hänen lyhyesti analysoimiaan tapauksia ovat René Magritten, Paul Kleen ja Wassily Kandinskyn taide. Lisäisin tähän vielä Marcel Duchampin taiteen.

Foucault (1998, 195) panee merkille, että Kleen taiteessa kuvan ja sanan ehdoton ero kumoutuu: kuvalliset muodot ja kielelliset merkit muodostavat teoksissa saman yhteisen tilan. Kielen merkit voivat muuttua kuvaksi ja kuva voi muuttua kielen symboleiksi.

Kandinskyn taiteessa sanan ylivalta kuvaan nähden kumoutuu siten, että kuva ei perustu resemblanssiin eli se ei muistuta kohdetta. Resemblanssin kanssa samanaikaisesti Kandinsky jätti taakseen myös representaation idean (Foucault 1998, 196). Selitys on lyhyt, mutta se vastaa nähdäkseni Kandinskyn pyrkimystä päästä eroon esittävästä taiteesta, missä realistisesti kuvatut objektit vievät huomion kielellisiin merkityksiin. Kandinsky kritisoi *Über das Geistige in der Kunst* (1912) kirjassa 1800-luvun esittävää taidetta, koska se loi katsojan, joka etsii teoksista

kaikenlaisia ”merkityksiä”, mutta ei anna kuvan vaikuttaa itseensä suoraan (Kandinsky 1994, 202).

Magritten taide sitä vastoin rikkoo kuvan ja kielen vastaavuuden hilpeän provokatorisesti. Kun klassinen kuvataide oletti, että kuvan ja teoksen nimen välillä on vastaavuus, niin Magrittella asia ei ole näin siitä huolimatta, että kuvat perustuvat resemblanssiin. Teoksessa *The Treachery of Images (Kuvien petos)* (1928/1929) piipun kuva muistuttaa objektia siinä määrin, että kuva melkein muodostaa väitteen, ’tämä on piippu’. Teokseen kirjoitettu lause ”Ceci n’est pas une pipe” kuitenkin kiistää tämän ”julgasti”. Samalla se paradoksaalisesti kiistää nimen, jonka klassisen logiikan mukaan olisimme valmiita antamaan kuvalle (Foucault 1998, 196). Foucault’n mukaan kyseisessä teoksessa kuvan ja sanan suhteessa (tai ei-suhteessa) on juopa siksi, että me emme pysty olemaan samanaikaisesti kuvan katsojia ja kielen lukijoita.



Kuva 2. René Magritte: *The Treachery of Images (Kuvien petos)* (1928/1929)

Magritte oli tietysti selvillä sanojen ja kuvien merkitysten erilaisuudesta. Hän julkaisi *La Revolution Surrealiste* (1929) lehdessä piirroksia otsikolla *Les Mots et les images*, jotka osoittavat, miten useilla eri tavoilla kuva ja sana voidaan yhdistää (ks. Mikkonen 2005, 158—159). Magritten mukaan teosten ”[n]imet valittiin sillä tavoin, ettei kukaan voinut liittää maalauksiani siihen tunnettuun alueeseen, johon tavanomainen ajattelu vetoaa paetakseen monimielisyyttä” (sit. Foucault 1996, 196). Magritte pyysi usein ystäviään surrealisti-runoilijoita keksimään nimiä teoksilleen.

Magritte haki inspiraatiota kirjallisuudesta, runoudesta ja filosofiasta; hän luki Baudelairea, Lautréamontia ja Verlainea, mutta myös Heideggeria ja Hegeliä (Paquet 1994, 39). Myös Foucault’n *Sanat ja asiat* kuului Magritten lukemistoon. Taiteilijan ja filosofin välille syntyi kirjeenvaihto, jonka seurauksena Foucault kirjoitti *Piippu* -esseen. Foucault kiinnittää esseessä

huomiota siihen, että Magritten teoksessa nimenomaan kieli tunkeutuu objektien muotoon. Kieli ottaa pääroolin suhteessa kuvaan, mutta ei klassisella tavalla kielen ja kuvien vastaavuutena. Tämä paljastaa Foucault'n sanoin, että kielellä tai sanoilla on voima paitsi kieltää myös suurennella asioita. Sanojen ja kuvien peli myös yllättää ja huvittaa Magritten teosten katsojia. Foucault kirjoittaa, että kuvan ja sanan vastaavuuteen tottuneen "[v]akavan, hymyttömän suorakatseisen miehen olemus "repeää" nauruun, joka tulee ei mistään". Kuvien ja sanojen välillä tapahtuu "odottamattomia ja tuhoisia invaasioita, kuvien vyöryä sanojen alueelle ja kielellisiä salamanvälähdyksiä, jotka hajottavat kuvat palasiksi" (Foucault 1998, 197).

Onko Foucault'n kuvaus kuvan ja sanan erosta sitten käypä selitys modernille kuvataiteelle, kuten essee antaa ymmärtää? Entä miten Foucault perustelee sen? *Piippu*- essee ei ole teoria modernista taiteesta, mutta Kleen ja Kandinskyn tuominen Magritten rinnalle viittaa siihen, että Foucault'n mukaan irtaantumista perinteisestä kuvan ja sanan yhdistämisestä tapahtui yleisemminkin. *Sanat ja asiat* kirjassa Foucault selittää modernia ajattelua kielen aseman muuttumisella. Hänen mukaansa klassinen ajattelu 1600-luvulta 1800-luvun puoliväliin käsitti kielen ja sanat hyvin yksinkertaisesti nimeämisenä ja vasta moderni ajattelu 1800-luvun puolivälissä olisi tuonut esiin kielen monimerkityksisyyden ja rikkauden.

Foucault ei kuitenkaan ottanut huomioon, että rikkaampi käsitys kielestä syntyi jo tätä ennen, 1700-luvun lopulla, jolloin käsitettiin, että kieli ei ole ainoastaan väline asioiden nimeämistä varten vaan kieli myös luo ja muuttaa todellisuuden kokemuksesta (Kaitaro 2022). Foucault'n teoria ajattelun historian jaksoista ja niitä kuvaavista episteemeistä on saanut osakseen kritiikkiä, sitä on pidetty liian yleistävänä ja huonosti dokumentoituna (Mikkonen 2005, 151—152). Vaikka Foucault'n teoriaa ajattelun historiasta ei voitaisikaan vahvistaa, tällä ei ole seurauksia edellä esitettyyn argumenttiin kuvallisen ja kielellisen representaation yhteismitattomuudesta. Modernissa taiteessa kieli saa itsenäisen roolin representaatioissa ja siitä itsestään tulee kiinnostuksen kohde. Tähän perustuu se kuvien ja kielen peli, mitä Magritte taiteessaan pelaa. Magritte osoittaa, miten kieli vaikuttaa siihen, miten todellisuus tai esineet nähdään. Tämä ymmärrettiin surrealistipiireissä, missä Magritte liikkui.

Kuvan ja sanan ero Duchampin taiteessa

Magritte, joka teki ensimmäiset surrealistiset työnsä vuonna 1926, kyseenalaisti tietoisesti yksinkertaisen vastavuoroisuuden kuvallisen ja kielellisen esityksen välillä. Jo yli kymmenen vuotta tätä ennen Marcel Duchamp teki maalauksia, joissa kuvallisella esityksellä ja teosten

nimillä ei ollut enää suoraa yhteyttä. Esimerkkeinä ovat *Nu descendant un escalier, No2* (1912) (*Alaston laskeutumassa portaita*) ja *Jeune homme triste dans une train* (1911) (*Surullinen nuori mies junassa*).

Kummankin maalauksen aiheena on liike. Liikkeen idea oli, kuten jo todettiin, suuren kiinnostuksen kohteena 1900-luvun alun avantgardessa ja siitä keskusteltiin taiteilijoiden parissa vilkkaasti. Aihe johti hyvin erilaisiin toteutuksiin futurismista Robert Delanayn simultanismiin. Kubisteille liike merkitsi liikkuvaa havaitsijaa; vastakohtana klassisen taiteen liikkumattomalle silmälle kubistit kuvasivat objektia useista näkökulmista samanaikaisesti. (*Du Cubisme* 2008, 429). Duchamp sitä vastoin kuvasi maalauksissaan liikkeen ideaa tai teoriaa liikkeestä. Hän omaksui suoraviivaisesti Poincarén teoriaan perustuvan menetelmän liikkeen kuvaamisesta asettaen 2-ulotteisia kuvia jatkumoon, jolloin niitä seuraavat silmän liikkeet tuottavat vaikutelman liikkeestä.³ Duchamp korosti, että mikään maalauksessa ei liiku, kyseessä on liikkeen idean esittäminen. Hän kommentoi maalausta sanoen, että se on

Kineettisen elementtien järjestelmä, tilan ja ajan ilmaisua abstraktin liikkeen avulla --
- Myönnän, että on olemassa monia malleja, joilla idea voitaisiin ilmaista. Taide olisi huono muusa, ellei olisi. Mutta muistettakoon, että kun tarkastellaan muodon liikkumista tilassa tietyssä ajassa, tullaan geometrian ja matematiikan alueelle. (Sit. Adcock 1983, 140-141.)⁴

Klassista representaatiomallia seuraten voisi sanoa, että *Nu descendant* -teos kuvittaa Poincarén teoriaa liikkeestä; teos esittää matemaattista teoriaa liikkeestä. Kyseessä ei kuitenkaan ole klassisen representaation mukainen teos, sillä Duchamp varusti maalauksen oudolla, liian pitkällä nimellä. Nimi *Nu descendant un escalier* kertoo tarinaa, joka on tarpeeton kuvan aiheen, liikkeen esittämisen kannalta. Teosta myös moitittiin nimen takia, joka oli lisäksi epäortodoksisesti kirjoitettu suoraan tauluun näkyviin. Nimen esiintymien taulussa ikään kuin alleviivaavaa kuvan ja sanan, visuaalisen ja kielellisen representaation välistä juopaa.

Nimen poistamista pidettiin ehtona taulun hyväksymiselle Independenttien taiteilijoiden näyttelyyn. Duchamp ei tunnetusti suostunut tähän, joten taulu hylättiin kubistien isännöimässä näyttelystä (Linde 1986, 126). Kaikesta huolimatta Duchamp jatkoi omaksumaansa kuvan ja sanan erottavaa käytäntöä myös seuraavissa maalauksissa. Nimet, jotka Duchamp yhä merkitsee tauluun näkyviin, kuten *Le Passage de la vierge à la mariée* (*Neitsyen muuttuminen morsiameksi*), *Mariée* (*Morsian*) ja *Le Roi et la reine entourés de nus vites* (*Nopeiden*

3 Asiasta enemmän ks. Hautamäki 2019. Duchamp kertoi olleensa tietoinen Mareyn kronovalokuvista ja käyttäneensä niitä liikkeen visuaalisessa toteutuksessa (Cabanne 1971, 34).

4 Duchampin lausuntojen suomennokset kirjoittajan.

alastomien ympäröimät kuningas ja kuningatar) ovat oudolla tavalla kertovia verrattuna ei realistiseen, ei-esittävään kuvaan. Kuvallinen ja kirjallinen esitys, kuva ja sana ovat erkaantuneet toisistaan.



Kuva 3. Duchamp: *Le Roi et la reine entourés de nus vites* (Nopeiden alastomien ympäröimät kuningas ja kuningatar)

Tosiasiassa Duchampin taulujen nimet eivät ole klassisen representaation mukaisia nimiä. Nimet ovat visuaalisesta representaatiosta riippumattomia runollisia tekstejä, joiden tehtävänä oli lisätä jotakin visuaaliseen representaatioon. Duchampin maalauksille on ominaista, että niissä on samanaikaisesti kaksi erilaista esitystä: kuvallinen ja kielellinen ja ne toimivat ikään kuin toisistaan riippumatta.

Maalausten kirjalliset otsikot vetävät huomion puoleensa outoudellaan. *Nu descendant un escalier* nimessä outoa on ajatus alastomasta liikkumassa portaissa; yleensä alastomat lepäsivät tai seisoivat. Duchamp mainitsi Cabannelle, että nimellä oli yhteys Jules Laforguen runoon *Encore à cet astre* (Yhä tällä tähdellä). Hän kertoi pitäneensä Laforguen proosarunoista, koska ne merkitsivät hänelle ulospääsyä symbolismista. (Cabanne 1971, 30.) Tämä ei kuitenkaan

tarkoita, että maalaus kuvittaisi runon tekstiä⁵, sillä kuvan aiheena taulussa on, kuten sanottu, liikkeen idea. Duchamp selitti Cabannelle, että hän halusi tehdä klassisen taiteen lepäävästä tai seisovasta alastomasta poikkeavan kuvan alastomasta ja panna sen liikkeeseen. Hän lisäsi, että liike on teoksessa vain abstraktio, ”se voidaan ainoastaan päätellä taulusta tietämättä, onko todellinen henkilö laskeutumassa portaita vai ei” (Cabanne 1971, 30).

Duchampin tapaa erottaa kuvallinen ja kielellinen esitys toistaan voi ymmärtää klassisen representaatiomallin avulla, jota se samanaikaisesti käyttää hyväkseen ja rikkoo. Kirjoittaessaan sellaisen nimen kuin *Le Roi et la reine entourés de nus vites* ei-esittävään maalaukseen Duchamp rikkoi hyvin tietoisesti klassisen taiteen sääntöä, jonka mukaan nimen tuli vastata kuvan sisältöä. Hän kertoi myöhemmin antamassaan haastattelussa olleensa tietoinen, että *Nu descendant* -maalauksen aiheuttama hämmennys johtui nimenomaan otsikosta. ”Tuohon aikaan, vuonna 1912 ei pidetty soveliaana kutsua maalausta muulla nimellä kuin *Maisena, Asetelma, Muotokuva* tai *Numero se ja se*” (Kuh 1962, 87).

Duchampin tapa erottaa kuva ja kieli toisistaan on periaatteessa sama kuin Magritten myöhemmin omaksuma, mutta Duchampilla kuvallinen esitys on Magrittea kompleksisempi, se ei perustu yksinkertaiseen resemblanssiin. Duchampin maalausten kirjalliset otsikot eivät ole merkitykseltään täysin selkeitä. Tästä johtuen kuvan ja sanan välinen juopa Duchampin maalauksissa, vaikka aiheuttaakin hämmästyä, ei saa aikaan katsojassa välitöntä reaktiota tai naurunpyrskähdystä kuten Magritten teoksissa. Vain yksi maalaus on poikkeus tästä. Teoksessa *Jeune homme triste dans un train* (1911) (*Surullinen nuori mies junassa*) visuaalinen esitys kuvaa liikettä; nimi taas sisältää sanaleikin *triste, train*. Nimen tarkoitus oli Duchampin mukaan tuoda huumoria taiteeseen, siksi sanat *triste, train* olivat tärkeät (Cabanne 1971, 29).

Readymade -teosten kielellinen aspekti

Mitä tulee kuvan ja sanan suhteeseen Duchampin readymade-teokset eivät olennaisesti poikkea maalauksista. Duchamp jatkoi readymadeissa jo maalauksissa omaksumaansa tapaa erottaa kuva ja sana toisistaan. Hän selitti readymade-teoksia Modernin taiteen museossa New Yorkissa pidetyssä puheessa ”Apropos of Ready-mades” sanoen, että readymadeissa hän saattoi yhteen visuaalisen elementin, valmisesineen tai valmiin kuvan ja sen kanssa yhteen sopimattoman kirjallisen elementin, lyhyen fraasin. Hän kertoi ostaneensa Pariisissa vuonna

5 Duchamp teki muutamia piirroksia Laforguen runosta, mutta kuten Linde on pannut merkille, piirrokset eivät vastaa runon tekstiä (Linde 1986, 121-123).

1913 polkupyörän pyörän sekä halvan jäljennöksen talvimaisemasta. Jälkimmäisen hän nimesi *Pharmacieksi* (*Apteekiksi*) lisättyään siihen kaksi väriläikkää, vihreän ja punaisen.⁶

Polkupyörän pyörä ei edusta tyypillistä readymadea, koska siitä puuttuu kirjallinen elementti; *Pharmacie* sen sijaan on tyypillinen readymade teos, joka koostuu keskenään yhteen sopimattomista visuaalisesta ja kielellisestä elementistä. Duchamp jatkoi, että objektin valinnassa oli syytä välttää esteettistä mieltymystä samalla kun se lyhyt fraasi, jonka hän liitti objektiin, oli tärkeä. ”Tuon lauseen, sen sijaan että se olisi kuvannut objektia nimen tapaan, tuli viedä katsojan mieli toisille, kielellisemmille alueille” (Duchamp 1994, 191).

Teoreettiselta kannalta readymadet voi nähdä jatkona Duchampin maalauksille, missä tavanomainen kuvan ja sanan, visuaalisen ja kielellisen representaation välinen yhteys katkaistaan. Readymadessa käsin maalatun kuvan paikalla on valmisesine tai valmis kuva, mutta readymade esineeseen liitetty lause ei ole esineen nimi. Poliittisena eleenä readymadet poikkeavat kuitenkin maalauksista. Readymadet tuovat esiin Duchampin anarkistisen asenteen; readymadet ovat antitaidetta, joka kiistää maalaustaiteeseen liittyvän ainutkertaisen esineen vaihtoarvon. Readymadet ovat lähellä dadan taiteen kieltämistä.

Duchampin readymade-teokset eivät kuitenkaan ole Dadan tavoin vailla mieltä. Readymadedissa tapahtuu merkitysten yhteentörmäyksiä, kun objekti ja kielellinen elementti yhdistetään toisiinsa. Yhdistymisen tai pikemminkin yhteentörmäyksen tuloksena ei synny uutta merkitystä. Readymade ei signifioi, se saa aikaan katsojan mielessä erikoisen vaikutelman tai kokemuksen. Kutsun sitä *readymade-efektiksi*, kokemukseksi, joka perustuu kieleen, siihen, miten kielellisen elementin merkitykset vaikuttavat esineen (kuvan) merkitykseen ja päinvastoin. Esine (tai kuva) on readymadessa tärkeä, sen normaali käyttötapa on merkityksellinen, ainoastaan esineen esteettinen ulkonäkö on merkityksetön.

Readymadeissa kieli on pääosassa, se vetää huomion puoleensa kuvasta tai esineestä ja muuttaa sen merkitystä. *Apteekki* -teoksessa sana apteekki häiritsee maisemakuvaa ja sen merkitystä, lisäksi värit toimivat teoksessa kielellisten symbolien tavoin. Maisemakuvaa ei voi sanaan yhdistettynä enää katsella tavallisena maisemana, se muuttuu oudoksi.

6 Punainen ja vihreä väri olivat apteekkien ikkunoissa apteeikin merkinä.



Kuva 4. Duchamp: *Pharmacie* (Apteekki)

Readymade-teoksissa on kyse pelistä tai leikistä esineen (kuvan) ja sen kanssa yhteen sopimattoman lauseen välillä. Ideana on yleensä, että kieli nyrjäyttää esineen merkityksen pois sijoiltaan ja tuo sille uuden merkityksen mahdollisuuden, sillä readymade-efekti ei ole normaali kielellinen merkitys. Jos ajatellaan Duchampin tunnetuinta readymadea, *Fountainia*, joka on ylösalaisin käännetty pisuaari, sanan fountain (lähde) tarkoituksena on antaa esineelle uusi merkitys. Toisinaan esine voi muuttaa kielen merkitystä. *Lumilapio* – teoksessa puuvartinen lumilapio on yhdistetty lauseeseen ”In advance of a Broken Arm”. Lause on kieliopillisesti epätäydellinen, siitä puuttuu verbi. Ennen katkennut kättä — mitä? Tässä tapauksessa esineen yhdistäminen lauseeseen täydentää lauseen merkityksen.

Myös esineiden epätavallinen sijoittaminen tilaan vaikuttaa readymade-efektin syntymiseen. Lumilapion ripustaminen katosta, pisaarin kääntäminen ylösalaisin auttavat efektin syntymistä. Sitä vastoin esineen ottaminen pois tavallisesta käyttötarkoituksestaan ja vieminen taidekontekstiin, kuten readymadea usein selitetään⁷, ei tee siitä readymade-teosta

⁷ Duchamp keskusteli asiasta Charbonnierin (1994, 62—63) kanssa, joka kysyi, eikö ollut vaarana, että mistä tahansa käyttötarkoituksestaan pois otetusta esineestä tulee readymade. Duchamp kiisti asian viitaten kielellisen elementin rooliin. Samalla hän myönsi, että vaara on olemassa.

siten kuin Duchamp sitä ajatteli. Esineeseen liitetty lause ja kielelliset merkitykset ovat välttämätön osa ready-made-teosta.

Readymadeissa kieli on pääosassa — toisinaan teoksissa on myös sanaleikkejä, esimerkkinä *Apolinère Enameled* teos. Duchamp käytti teoksessa valmista Sapolin -merkkisen maalin mainosta. Mainoksen alkuperäinen teksti ”Sapolin Enamel” muuntui Duchampin käsissä muotoon *Apolinère Enameled*, missä Apolinère on versio runoilija Apollinairen nimestä. Sanaleikin takia kirjoitus voidaan lukea muodossa Apolinère en a mele, Apollinaire on sekaantunut tähän tai Apollinaire suttaa tässä. Teokseen sisältyy klassiseen taiteeseen suuntautuva pila, sillä nimenomaan perinteinen taide, missä kuva ja kieli vastaavat toisiaan, yhdistää nimen Apollinaire kuvan tyttöön, joka maalaa sänkyä kirkkailla väreillä.⁸



Kuva 5. Duchamp: *Apolinère Enameled*

⁸ Teos on ehkä ironinen kunnianosoitus Apollinairelle, jonka kanssa Duchampilla oli usein erimielisyyksiä. Duchamp väitti, ettei Apollinaire ymmärtänyt, mistä puhui kritiikeissään, vaan saattoi kirjoittaa, mitä tahansa mieleen tuli. (Ks. Cabanne 1971, 24, 30).

Duchamp ja surrealistinen kielenkäyttö

Mikä lopulta on kielen rooli Duchampin teoksissa? On erikoista, että asiaan ei ole juuri kiinnitetty huomiota siitä huolimatta, Duchampin teokset ovat kielen läpäisemiä. Georges Charbonnier, joka haastatteli Duchampia Ranskan radiossa vuonna 1960, on ensimmäisiä, joka on pannut merkille Duchampin teosten nimet ja niiden kielen. Charbonnier halusi tietää, mitä Duchamp tarkoitti sellaisilla nimillä kuin *Le Roi et la reine entourés de nus vites* tai *Nu descendant un escalier* ja oliko Duchamp saanut vaikutteita surrealisteilta (Charbonnier 1994, 54). Duchamp kiisti asian, sillä kyseiset maalaukset oli tehty jo kymmenen vuotta ennen surrealismia.

Duchampin tavalla käyttää kieltä poikkeavalla tavalla on kuitenkin enemmän tekemistä surrealismien kanssa kuin hän halusi myöntää. Duchampin suhde kieleen on samanlainen kuin surrealistien omaksuma. Vaikka Duchamp epäili sanojen merkityksiä normaalissa kommunikaatiossa, hän myönsi pitävänsä sanoista runollisessa merkityksessä. Hän selitti Charbonnierelle (1994, 49, 55), että normaali kommunikaatio ei voi ilmaista olemassaoloa täydellisesti, vaan että normaalin karkean kielenkäytön takana on toinen, runollinen merkityksen taso.

Duchampin suhde kieleen vastaa surrealistien käsitystä, jonka mukaan kieli hallitsee todellisuuden kokemusta; me elämme todellisuudessa, joka on kokonaan kielen läpitunkema. Ei ole kielestä riippumatonta todellisuutta. André Breton on sanonut, että todellisuuden tasapaksuus on seurausta kyvyttömyydestämme kuvata sitä kielen avulla. Surrealistien käsitys kielen vallankumouksellisesta luonteesta perustuu siihen, että käyttämällä kieltä poikkeavalla tavalla voidaan vaikuttaa todellisuus kokemukseen ja luoda uudenlaista todellisuutta (Kaitaro 2010, 160).

Surrealistiselle runoudelle on ominaista, että runokuvat yhdistelevät sanoja erikoisella tavalla tuomalla yhteen asioita, jotka eivät normaalisti kuulu yhteen. Tästä on kyse myös Duchampin tavassa käyttää kieltä teostensa nimissä. Duchampin pääteoksen *Suuren lasin* nimi on kokonaisuudessaan pitkä ja arvoituksellinen: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Poikamiestensä alastomaksi riisuma morsian, vieläpä*). Nimi tuo yhteen morsiamen ja joukon poikamiehiä. Charbonnier kertoi haastattelussaan ihmetelleensä, kehen omistusliite sanan poikamiestensä *ses célibataires* edessä viittaa. Duchamp vastasi tähän, että juuri omistusliitteen epämääräisyys salli hänen käyttää sitä. Hän jatkoi:

Sana *ses* on vielä hyvin yksinkertainen; se on possessiivi, omistamisen idean johdannainen. Mutta mikä on se morsian, joka omistaa poikamiehiä, kukaan ei tiedä! Kyseessä on ajatus — kutsun sitä runolliseksi — ajatus, jota en pitäisi *nonsensenä*, mutta huvittavana ajatella: se suuntaa ajatukset johonkin odottamattomaan. Mutta vielä kiinnostavampaa on sana ”vieläpä” joka tulee lopussa. - - Sillä ei ole referenttiä; se ei tarkoita ’itsensä poikamiesten’: se on adverbi, jolla ei ole merkitystä tässä yhteydessä ja se tulee kuin hius keitossa lauseen lopussa. Tämä kiinnosti Bretonia ja muita surrealistejä, koska he ovat käyttäneet sitä jälkeenpäin liittyen juuri määrittelemättömyyteen ja epämääräisyyteen. (Charbonnier 1994, 49—50)

Jos verrataan Duchampin teosnimeä ja sen luomaa runkokuvaa surrealistien kieleen ja runokuvaan, niissä on tiettyä samanlaisuutta. Erityisesti Bretonin käyttämälle kielelle on tyypillistä, että se on kieliopillisesti korrektia, mutta semanttisesti vailla merkitystä (Kaitaro 2010, 161). Esimerkiksi Bretonin lause

”Leurs sains dans laquelle pleure à jamais l’invisible lait bleu”

(Heidän rintansa jossa itkee ikuisesti näkymätön sininen maito. Sit. Kaitaro 2010, 162)

muistuttaa kieliopilliselta rakenteeltaan Duchampin lausetta

“La Mariée mise à nu par ses célibataires, même”.

(Poikamiestensä alastomaksi riisuma morsian, vieläpä.)

Sama huomio koskee nimeä *Le Roi et la reine entourés de nus vites* Duchampin maalauksessa. Lause ei riko kieliopillisia sääntöjä, mutta semanttisesti se on poikkeava, vailla mieltä. Lauseella ei ole referenttiä. Millaisia tai mitä ovat kuningas ja kuningatar, joita nopeat alastomat ympäröivät?

Timo Kaitaron (2010, 162—163) mukaan surrealistinen kieli toimii toisella tavalla kuin proosan kieli ja sillä on erilaiset mielekkyyden kriteerit. Surrealistiselta kielikuvalta puuttuu referentti, siksi niiden merkitystä ei voi kääntää normaalikielen merkityksiksi. Itse asiassa surrealismi vastustaa kääntämistä kaikin keinoin. Surrealistiset runot eivät kuitenkaan ole *nonsenseä*, sillä voidaan ajatella, että lauseet kutsuvat esiin tai luovat uuden, runollisen referentin. Poikamiestensä alastomaksi riisuma morsian ei ole mielekäs arkikielen kannalta. Kyseessä on, kuten Duchamp sanoi, runollinen idea, jota on huvittavaa ajatella.

Duchampin sanaleikit ja huumori

Duchampin teosten kielelle on lisäksi ominaista *homonymian* hyväksikäyttö: siinä leikitään samalla tavoin ääntyvillä, mutta eri tavoin kirjoitetuilla sanoilla. Tämän menetelmän Duchamp

omaksui Raymond Roussellita, ranskalaiselta kirjailijalta, jonka surrealistit toivat esiin marginaalisesta asemastaan. Ranskan kielelle tyypillinen homonymia, joka johtaa helposti ”väärin” ymmärtämiseen, voi tuottaa yllättäviä humoristisia merkityksiä ja kaksimielisyyksiä pelkästään kielen sääntöihin perustuen. Kieli onkin Duchampin sanaleikeissä eräänlainen readymade; se toimii koneellisesti generoiden uusia merkityksiä omien sääntöjensä avulla (Joensuu 2011,7).

Duchamp julkaisi 1920-luvulla *Rose Sélavy* nimeä käyttäen runsaasti sanaleikkejä, joilla on eroottinen ja kaksimielinen merkitys. Ne muistuttava kielen lipsahduksiksi, vaikka ovat täysin tietoisia. Kuten vitsit tuovat julki sopimattomia asioita ja ajatuksia. Tällaisia ovat (Essential Writings of Duchamp 1975, 105—119):

Nous nous cajolions —> Nounou cage aux lions/ My niece is cold because my knees are cold/ Daily lady serche dêmêlès avec Daily mail.

Littérature —> Lit et ratures/ Et qui libre? —> Equilibre/ Object dard —> Object d’art

Duchamp oli mieltynyt edellisiä vielä paljon roisimpiin, seksuaalisesti arveluttaviin sanaleikkeihin, joissa hän viljeli vihjauksia inestiin ja perheen sisällä tapahtuneisiin rikoksiin. Näissä hän meni reippaasti yli siitä, mitä nykyisin pidettäisiin poliittisesti korrektina.

Tällaisia ovat *Une nymphe amie d’enfance* (Lapsuuden nymfi ystävä), johon liittyy homonyyminen lause infamie d’enfance (lapsuuden häpäisy) sekä sana famille (perhe). Ulf Lindelle hän kirjotti omistuskirjoituksen *Cette femme affamée d’infamie en famille* (Tämä perheen häpeää janoava nainen) *Suureen lasiin*. Sanaleikit edustavat Duchampille tyypillistä mustaa huumoria. Breton pani tämän merkille ja julkaisi joukon Duchampin saneleikkejä kirjassa *Anthologie de l’humour noir* (1966) (*Mustan huumorin antologia*). Romanttisesta otsikosta huolimatta *Suuren lasin* morsian ja poikamiehet osoittautuvat teoksen kirjallisten muistiinpanojen perusteella koneiksi, joiden seksuaalinen käyttäytymien on mekaanista, autoeroottista. Duchampin kuuluisa erotismi oli sekin luonteeltaan kielellistä ja perustui kielen luomiin mielikuviin.

Lopuksi

Duchampista ja hänen taiteestaan, erityisesti readymadeista on vallalla monenlaisia populaareja käsityksiä, jotka voidaan historian valossa asettaa kyseenalaisiksi. Ensimmäinen kyseenalainen käsitys on, että Duchamp oli taiteilija, joka vei valmisesineen taidegalleriaan, jolloin se muuttui

taiteeksi. Tätä käsitystä kannattavat yhtä lailla kadunmiehet kuin taideteoreetikotkin George Dickiestä Peter Bürgeriin, mutta se on puutteellinen siinä mielessä, että se unohtaa readymadeen kuuluvan tärkeän kielellisen elementin, joka muuttaa esineen merkityksen.

Toisen, valistuneemman käsityksen mukaan readymadet ovat käsitteellistä taidetta. Amerikkalainen taiteilija Joseph Kosuth esitti, että readymaden esteettinen puoli ei merkitse mitään ja että esteettisyys on ylipäättänsä merkityksetöntä taiteessa. Readymade oli Kosuthin mielestä analyttinen väite: ”Tämä on taidetta”. Kosuth uskoi, että taideteokset ovat tautologioita tuodessaan esiin taiteilijan intention, että jokin esine on taidetta. Duchampin readymade olisi siis Kosuthin (2006, 857) ymmärryksen mukaan tautologia ”tämä objekti on taidetta”. Tämä truismi ei tavoita duchampilaista henkevä readymade-efektiä, joka syntyy esineen ja kielen kohtaamisesta. Kosuthin taideteorialla ei ole mitään muuta yhteistä Duchampin kanssa kuin että siinä pyritään vähentämään taideteoksen esteettisen ulkonäön merkitystä, tämä vastaa sinänsä Duchampin näkemyksiä. Kosuth kuitenkin liioitteli viedessään taideteokselta kaiken fyysisen ja aistittavan materiaalisuuden ja muuttaessaan sen käsitteelliseksi. Readymadejen samoin kuin maalaustenkin materiaali oli merkityksellinen, readymadeissa jopa esineiden käyttötapa. Ainoastaan materiaalien kauneus tai esteettinen miellyttävyys oli Duchampille yhdentekevää.

Keskeistä Duchampin taiteessa oli niiden kirjallinen kielellinen aspekti, runollinen kieli, joka maalauksissa muuttaa kuvan merkitystä arvoitukselliseen suuntaan ja saa aikaan readymadeissa yllättävän efektin. Kieli dominoi visuaalista esitystä maalauksissa, mutta ei anna kuvalle lopullista merkitystä. Readymadejen sanaleikit häiritsevät esineiden merkityksiä, mutta eivät anna niille mitään lopullista totuutta. Duchampin teoksia hallitsee eräänlainen epävarmuus ja päättämättömyys. Vaikka kieli hallitsee teoksia työntäen visuaalisuutta tieltään niin tästä huolimatta kieli ei pysty määrittelemään näkyvien asioiden merkitystä. Tämä häiritsee länsimaiselle ajattelulle ominaista yltiörationalistista näkemystä, jonka mukaan asioilla, kuvilla ja esineillä on oltava selkeä kielellä ilmastava merkitys.

Kirjallisuus

Adcock, Craig, E. 1983. Marcel Duchamp's Notes from The Large Glass: An N-Dimensional Analysis. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Breton, André. 1966. *Anthologie de L'Humour Noir*. Edited by Jean-Jacques Pauvert. Le Livre de Poche.

- Charbonnier, Georges. 1994. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Marseille: André Dimanche Editeur, INA.
- Cabanne, Pierre. 1971. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Translated from the French by Ron Padgett. New York: Da Capo Press. Inc.
- Duchamp, Marcel. 1975. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Eds. Michel Sanouillet & Elmer Peterson. London: Thames & Hudson.
- Duchamp, Marcel. 1994. *Duchamp du Signe. Écrits*. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Paris: Flammarion.
- Foucault, Michel. 1994. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel. 1998. This is not a Pipe. In James D. Faubion (Ed.), *Foucault, Aesthetics, Method and Epistemology* (pp. 187–204). New York: The New Press.
- Gleizes, Albert and Metzinger, Jean. 2008. On “Cubism”. [Du “Cubisme”.] In Mark Antliff and Patricia Leighton (Eds.), *A Cubism Reader. Documents and Criticism, 1906–1914* (pp. 418–435). The University of Chicago Press.
- Hautamäki, Irmeli. 2019. Ajattelun murros avantgardessa ja tieteellinen vallankumous. Teoksessa Irmeli Hautamäki & Helena Sederholm (Toim.), *Avantgarde, tiede ja teknologia* (pp. 63–75). Helsinki: Finnish Association for Avant-Garde and Modernism.
<http://finnishavantgardnetwork.files.wordpress.com/2021/02/avantgarde-tiede-ja-teknologia>
- Hautamäki, Irmeli. 2002/2017. Duchamp kuvan ja kielen suhteesta. Academia.edu.
https://www.academia.edu/36530763/Duchamp_kuvan_ja_kielen_suhteesta
- Joensuu, Juri. 2012. *Menetelmät, Kokeet, Koneet*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Kaitaro, Timo. 2010. Miten esittää väritön vihreä ajatus? Representaatio surrealismissa. Teoksessa Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen (Toim.), *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi* (pp. 158–171). Helsinki: Gaudeamus.
- Kaitaro, Timo. 2022. *Language, Culture and Cognition from Descartes to Lewes*. Brill: Leiden, Boston.
- Kandinsky, Wassily. 1994. *Complete Writings on Art*. Edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. USA: Da Capo Press.
- Kosuth, Joseph. 2003. Art after Philosophy. Teoksessa Charles Harrison and Paul Wood (Toim.), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas* (pp. 852–861). Blackwell Publishing.
- Kuh, Katherine. 1962. Marcel Duchamp. Teoksessa *The Artist’s Voice: Talks with Seventeen Modern Artists* (pp. 81–93). New York: Harper & Row.
- Linde, Ulf. 1986. *Marcel Duchamp*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Magritte, René. 1929. Let Mots et les Images. *La Revolution Surréaliste*, No 12, 32–33.
- Migayrou, Frédéric. 2014. Henri Poincaré: Marcel Duchamp en phases. Teoksessa *Marcel Duchamp, La Peinture même (sous la direction de Cécile Debray)* (pp. 238–263). Paris: Centre Pompidou.
- Mikkonen, Kai. 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Noë, Alva. 2004. *Action in Perception*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Da Vinci, Leonardo, 2009. *Työpäiväkirjat. [Notebooks]* Koonnut ja suomentanut Laura Lahdensuu. Helsinki: Teos.

Runouden kääntämisestä kielen ehdoilla – tapaus *Altazor*

Emmi Ketonen

Edesmennyt kääntäjä Tarja Roinila on käyttänyt nimitystä *kaksoissidos* siitä tasapainosta, johon kääntäjä pyrkii räpiköidessään käännökseltä edellytettyjen kriteerien: uskottavuus & uskollisuus välimaastossa. Jokaista käännöstä hallitsee ristiveto: paine, joka puskee tekstiä vastakkaisista suunnista. Yhtäältä käännöksen odotetaan olevan mahdollisimman lähellä alkutekstiä, toisaalta sen on istuttava sujuvasti kohdekieleen.

Tavallisesti kääntäjän tehtävänä on hämätä lukijaa niin, ettei tämä edes havaitse lukevansa käännöstä, mutta kun puhutaan runouden kääntämisestä, käännösluonnetta ei välttämättä pyritäkään peittelemään. Kääntäjän saatetaan jopa odottaa avaavan käännösratkaisujaan teoksen alku- tai loppusanoissa. Lukija on tällöin melko tietoinen teoksen käännösluonteesta, mikä voi tarkoittaa jopa sitä, ettei lukija oletakaan lukevansa runoilijan vaan kääntäjän tekstiä.

Tässä kirjoituksessa pyrin avaamaan runouden tai tarkemmin ottaen avantgarderunouden kääntämistä. Käytän esimerkkinä suomennostani chileläisen Vicente Huidobron *Altazor* (Kustannusliike Parkko, 2020), joka on ilmestynyt alun perin vuonna 1931. Tarkoituksenani ei niinkään ole lähestyä aiheuttani akateemiselta näkökannalta, sillä en ole tutkija. Lähestyn kääntämistä kääntäjänä ja esittelen omakohtaisten esimerkkien avulla erilaisia käännösratkaisujani.

Haluan kertoa runouden ja etenkin runouden kielen kääntämisestä sen, minkä olen tämän yksittäisen prosessin aikana sisäistänyt. Aluksi esittelen teoksen ja sen käännöksen pääpiirteittäin ja käyn sen jälkeen läpi joitakin esimerkkejä kohdista, joissa olen kokenut päässeeni teoksessa kielen ytimeen – tai ainakin sen liepeille.

Taustoitus kääntämisen lähtökohtana

Opin joitakin vuosia sitten kääntäjä ja tutkija Arto Rintalaa haastatellessani, että kääntäjän on osattava mennä ei vain tekstin vaan myös runoilijan nahkoihin. Rintala puhui tuolloin espanjalaisen Ramón Gómez de la Sernan kääntämisestä. Myös *Altazorin* kääntämiseen ohje pāti varsin hyvin. Kenties runoilijan rooliin eläytyminen onkin erityisen aiheellista juuri silloin, kun runoilija on kuollut jo kauan sitten.

Omassa katsannossani runoilijaksi eläytymiseen sisältyy kaksi tarkempaa ohjenuoraa. Ensinnäkin, on todella mentävä runoilijan nahkoihin ja sisäistettävä tämän rooli kyetäkseen kirjoittamaan samalla tavalla – vaikkakin eri kielellä. On siis tärkeää tietää, mitä runoilija on sanonut tai halunnut sanoa, osatakseen välittää asian oikeilla sanoilla ja painotuksilla suomeksi. Yhtäältä tieto voi välittyä runoilijan omissa kirjoituksissa, niitä lähilukemalla. Toisaalta tietoa voi hankkia sitenkin, että selvittää, miten runoilija on elänyt ja kenen kanssa hän on viettänyt aikaansa.

Toiseksi, on keskeistä muistaa, että runous on vuoropuhelua, eikä se synny tyhjiössä. Varsinkin runous, jota suomeksi käännetään, on hyvin vahvasti kiinni kaanonissa ja kirjallisuushistoriassa. Se on hyvin tietoista siitä, minkälaiseen jatkumoon se yhtyy, mitä sitä ennen on kirjoitettu ja miten se itse asettuu aikajanelle.

Runoilijat ovat usein ällistyttävän lukeneita, mikä tuottaa toisinaan kääntäjälle suurta päänsäivää, sillä kääntäjä ei itse välttämättä ehdi kahlata läpi kaikkia tekstejä, joihin runoilija on ehtinyt tutustua – puhumattakaan muista taiteenlajeista, joihin tämä saattaa teoksissaan viitata. Koska kääntäjillä on usein monta teosta samanaikaisesti työn alla ja rajallinen aikataulu, olisi mahdotonta olla tietoinen kaikesta siitä, mistä kukin runoilija on ammentanut teoksiinsa.

Silti on pyrkimyksen arvoista selvittää, minkälaisiin vuoropuheluihin teos osallistuu. On ymmärrettävä, minkälaisessa maailmassa teos on syntynyt ja minkälaisia lukijoita odottaen. Ansiokkaan käännökseen takana on huolellinen taustatyö. Kääntämiseen pätee sama periaate kuin kirjoittamiseen: lopputulos on vain jäävuoren huippu.

Niinpä lähtökohtani *Altazorin* suomentamiseen oli syventyä siihen kirjalliseen aikakauteen, jossa teos on syntynyt. Lisäksi tutustuin muihin samanaikaisiin teksteihin, rinnakkaisteksteihin, jotka kertovat osaltaan siitä, millä tavoin ja mistä aiheista teoksen julkaisuaikaan kirjoitettiin, sekä toisaalta siitä, miten tuon ajan kirjallisuutta on suomennettu aiemmin. Jos runoilija on sieni, joka imee itseensä vaikutteita, on myös kääntäjän oltava avoin tunnistamaan näitä vaikutteita ja pyrittävä lukemaan tekstejä runoilijan silmin. Toisin sanoen, suomennostyö lähtee

niin tyylin kuin kontekstin määrittelystä: siitä, miten käännettävä teksti toimii ja miten se haluaa tulla käännettyksi.

Altazor – huidobrolaisen kreationismin huipentuma



Kuva. Vicente Huidobro

Vicente Huidobro (1893–1948) oli chileläinen kirjailija, joka kirjoitti ensisijaisesti runoutta mutta myös elokuvakäsikirjoituksia, romaaneja, kritiikkiä, manifesteja ja poliittisia pamfletteja. Huidobro syntyi varakkaaseen sukuun ja oli etuoikeutetussa asemassa, hän sai hyvän koulutuksen ja pääsi matkustelemaan Euroopassa.

Väittäisin jopa, että Huidobro oli enemmän eurooppalainen kuin chileläinen runoilija siinä mielessä, että hänen tuotantonsa linkittyy hyvin vahvasti avantgarden ja modernismin aikakauteen Euroopassa 1900-luvun alkupuoliskolla. Huidobro vietti 1910–1930-luvuilla pitkiä aikoja Euroopan suurissa kaupungeissa, kuten Pariisissa ja Madridissa ja tutustui paikallisiin, tuon ajan suuriin taiteilijoihin – niin futuristeihin, dadaisteihin, surrealisteihin kuin kubisteihin. Parhaiten hänen sanotaan viihtyneen kubistien seurassa. Huidobroa on monesti kuvailtu myös hankalaksi persoonaksi, jolla oli tapana ajautua riitoihin kollegoidensa kanssa, ja hänen elämäntarinansa on muutenkin monella tapaa värikäs.

*Altazor*a pidetään Huidobron pääteoksena. Se ilmestyi alun perin vuonna 1931, mutta hän kirjoitti teosta pitkään haudutellen yli kymmenen vuotta. Samaan aikaan Huidobro kehitteli omaa kirjallista suuntaustaan, kreationismia (*creacionismo*). Hän sanoutui irti kaikista aikakauden tyyliuunnista, vaikka ottikin niistä paljon vaikutteita – joko tietoisesti tai tiedostamattaan. Hän esitti kritiikkiä etenkin surrealistejä kohtaan, jotka suosivat

automaattikirjoitusta ja hyödynsivät kirjoituksissaan sattumanvaraisuutta ja alitajunnan kytköksiä. Huidobron mukaan sattumalla ei voinut olla mitään tekemistä aidon, puhtaan runouden kanssa. Hänelle runoilija oli ainutlaatuinen, jumalan kaltainen hahmo, jolla on erityinen kyky tai lahja luoda runoutta, ja näin ollen runoilija kykenee myös luomaan aivan omanlaisensa todellisuuden. ”Runoilija on pieni Jumala”, on yksi Huidobron tunnetuimmista kreationismia kuvaavista sitaateista.

Miten kreationismi sitten näkyy Huidobron runoudessa? Jos vertaa Huidobron runouden kieltä surrealistien kieleen, eroa on paikoin vaikea havaita, koska molemmissa on vahvaa kuvakieltä ja molemmissa on törmäytetty keskenään vieraita tai kaukaisia asioita. Myös *Altazor* lukiessa tuntuu paikoin siltä kuin sanat ja säkeet olisivat yhdistyneet toisiinsa sattumanvaraisilla sanaleikeillä. Onkin vaikea sanoa, kuinka kauas Huidobro käytännössä pääsi irtautumaan väheksymästään surrealismista.

Runoilijan asema luoja-hahmona ilmenee muun muassa raamatullisena pohjavireenä, jolle runoelma rakentuu. Ajattelen nykyisin vielä enemmän kuin teosta kääntäessäni, että *Altazorissa* teoksen rakenne onkin hyvin keskeisessä roolissa. Kyseessä on runoelma, yksi pitkä runo, joka jakautuu pienempiin osiin, joista kukin määrittää omalla tavallaan runon tyyliä.

Kussakin osassa runo muuttuu, ottaa uudenlaisia suuntimia. Loppua kohden säkeistä katoaa osia, vähitellen sanoja ja kirjaimia, niin että sanat yhtyvät toisiinsa ja menevät sekaisin, syntyy sanaleikkejä ja sanasekamelskaa, tietynlaista *nonsensea*.

Kuten *Altazorin* alaotsikossa todetaan – *Altazor tai matka laskuvarjolla* – teoksen narratiivi perustuu liikkeeseen, matkantekoon, joka tuntuu paikoitellen kuin vyöryvän eteenpäin. Tämä matka on jaettu erilaisiin osiin, ja niitä on yhteensä kahdeksan. Kokonaisuuteen kuuluu ”Esipuhe” ja seitsemän *cantoa* tai laulua. ”Esipuheen” eetos on proosallinen ja raamatullinen, se toimii ikään kuin lähtölaskentana tai johdantona. Luomiskertomus kirjoitetaan uusiksi.

”Kajautin kunnolla ja ääneni loi valtameren ja valtameriaallot.”

”Ääneni on aina pysyvä meren aalloissa ja meren aallot aina kiinni siinä, kuin leimat postikorteissa.”

”Sen jälkeen punoin valonsäteistä pitkän köyden kiinnittääkseni yhteen päivät, joilla on kiistämättä joko tietyt tai uudelleen järjestetyt alkunsa.”

”Sen jälkeen luonnostelin maantieteen sekä kämmenen viivat.”

”Sen jälkeen join hieman konjakkia (hydrografian tähden).”

”Sen jälkeen loin suun ja suun huulet vangitsemaan erehtyneet hymyt sekä suun hampaat vahtimaan karkeuksia, joita suuhun pääsee.”

Kuten ”Esipuheen” katkelmasta voi huomata, alussa maailma luodaan Raamatun kertomuksen tapaan uudelleen, mutta luojana on tällä kertaa runoilija. Hetkeä myöhemmin seuraa muutama teesi:

”On kirjoitettava kielellä, joka ei ole äidinkieli.”

”Neljä pääilmansuuntaa ovat kolme: etelä ja pohjoinen.”

”Runo on jotain, joka tulee olemaan.”

”Runo on jotain, joka ei milloinkaan ole, mutta jonka pitäisi olla.”

”Runo on jotain, mitä ei ole koskaan ollut, eikä koskaan voi olla.”

Tässä kääntämisen kannalta olennaista on ensimmäinen rivi: ”On kirjoitettava kielellä, joka ei ole äidinkieli”. Tämän teesin voi nähdä viittaavan myös siihen ulkonaiseen seikkaan, että Huidobro tosiaan kirjoitti teoksiaan monella eri kielellä. Ennen varsinaista julkaisua *Altazorista* ilmestyi fragmentteja ranskaksi ja englanniksi. Toisin sanoen, teosta voi alkukielellä eli espanjankielisenä pitää osittain myös käännöksenä. Sitä ei välttämättä koskaan ole kokonaisuudessaan kirjoitettu espanjaksi. Teoksen alkuperäinen monikielisyys ja käännösluonne suovat kääntäjälle armahduksen. Tuntuu kuin tällainen teos nimenomaan haluaisi tulla käännettyksi, jotta kielten leikki voisi jatkua myös niillä kielillä, joita runoilija ei itse hallinnut.

Kieliero luo haasteita ja mahdollisuuksia

Kuten sanottu, *Altazorin* hienous on mielestäni juuri sen rakenteessa ja kokonaisuudessa, joka hahmottuu vasta teoksen lopuksi, kun matka muuttuu yhä kiivastahtisemmaksi sitä mukaa mitä pidemmälle edetään. Teoksen englanniksi kääntänyt Eliot Weinberger on todennut, että *Altazor* on ehkä ainoa runokirja, joka kehottaa lukijaansa kiirehtimään. Neljännessä *cantossa* runon puhuja puhuttelee toistuvasti: ”[E]i ole aikaa menetettäväksi [...] kiirehdi kiirehdi”. Loppua kohden edetessä lukijan hengitys saattaakin tihentyä.

Käännökseltä runon vimmatusti eteenpäin pyrkivä luonne on tietenkin vaatinut sitä, ettei ole ollut syytä jäädä korostamaan yksityiskohtia, vaan tekstissä on toisinaan pitänyt keskittyä myös luettavuuteen eli siihen, että lukeminen etenee tekstin ehdoilla. *Altazor* edellyttää luentaa etenemään tekstin rytmissä, lukijan on alistuttava kiihtyvään tahtiin. Tällainen mielikuva

syntyy minulle hyvin vahvasti alkuteoksesta etenkin lukiessani sitä ääneen, ja sen tahdoin myös suomennoksessa välittää.

Loppua kohden teoksen kieli alkaa murtua ja hajota. Suomi ja espanja eivät ole kielijärjestelminä aivan niin lähellä toisiaan kuin kääntäjä välillä toivoisi, joten etenkin erilaiset sanaleikit ja muut kielelliset ilottelut muodostivat kielieron vuoksi suuria haasteita käännösprosessin aikana, sillä niitä on teoksessa erityisen paljon. Koska paikoin kaikkien sanaleikkien sisällyttäminen käännökseen oli mahdotonta, yritin paikkailla tekstiä toisaalla lisäämällä ikään kuin ylimääräistä substanssia sellaisiin kohtiin, joissa siihen tarjoutui mahdollisuus.

Kääntäminen tapahtuu joka tapauksessa kielen ehdoilla, eikä kieliero aina mahdollista sanatarkkaa käännöstä – jos sellaiselle nyt ylipäättäen olisi tarvetta. Kieliero sulkee pois tietynlaisia, toivottuja mahdollisuuksia, mutta se voi tarjota yllättäviä ja odottamattomia mahdollisuuksia toisaalla. Tästä esimerkkinä käytän katkelmaa edellä mainitusta, eteenpäin kiiruhtavasta neljännestä *cantosta*:

Julkea meteori laukkaa taivaan halki

metetamma metevarsa

meteruunat äärettömässä

meteratsut katseessa

varo tähtiä lentäjä

varo aamuruskoa

ettei ilmailijalle kävisi konisesti

Alkutekstissä on leikitelty sanan *meteori* morfologisilla ominaisuuksilla. Sana on espanjaksi *meteoro*, eli suora käännös olisi ollut *metekulta*. Alkutekstissä luetellut sanat olisivat suomeksi suoraan käännettynä *metehopea*, *metekupari* ja niin edelleen. Olen pääasiallisesti seurannut käännöksessä melko tarkkaan alkukielistä tekstiä, mutta tässä olen tehnyt selvän poikkeuksen ja lähtenyt leikittelemään suomenkielisellä sanalla *meteori*, joka mielestäni istui aivan täydellisesti tähän tilanteeseen, sillä teoksessa viitataan muuallakin laukkaaviin hevosiin. Kaiken lisäksi tämä on juuri se *canto*, jossa lukijaakin kehoitetaan kiirehtimään. Eikö se onnistukin parhaiten hevosen selässä?

Kääntäjänä olen siis tehnyt päätöksen kunnioittaa alkutekstin morfologista sanamateriaalin manipulointia ja luonut suomen kieleen mielipuolisia uudissanoja sen sijaan, että olisin pyrkinyt välittämään suomenkieliselle lukijalle (nyt käännöksestä pois jääneen) viittauksen meteorien ja jalometallien välillä. Koin siis sana-aineksen olemassa oleviin piirteisiin liittyvän leikkittelyn alkutekstiä kohtaan uskollisemmaksi käännösratkaisuksi ja samalla lukijaa miellyttävämmäksi tavaksi lähestyä teosta.

Tässä oli yksi esimerkki alkutekstin ikään kuin sattumalta tai vahingossa tarjoamasta mahdollisuudesta, joka soveltuu yksinomaan suomenkieliselle käännökselle, juurikin kielieron ansiosta, joka normaalisti vain tuo haasteita ja pilaa käännösmahdollisuuksia. Tällainen käännöskielen tarjoama mahdollisuus sopii mielestäni hyvin tekstin luonteeseen, sillä kuten totesin aiemmin, Huidobro itsekin käänsi teokseen osia ranskasta ja englannista.

Altazorin alkuperäisestä monikielisyudesta on jäänyt myös joitakin viitteitä teokseen. Alkutekstistä löytyy esimerkiksi sana *rossignol*, joka on ranskaa ja tarkoittaa satakieltä. Sanalla on runossa leikitelty toistellen sitä siten, että sanan sisään on lisätty sävelasteikon tavuja: do-re-mi-fa-sol-la-si. Suomen kieli on jälleen tarjonnut hauskaasti mahdollisuuden ylimääräiseen merkityksenantoon. Kun sanan *rossignol* kääntää suomeksi *satakieleksi* ja suomenkieliseen sanaan vaihdetaan alkutekstin leikkittelyn tapaan mukaan tavu *la*, saadaan aikaan sana *salakieli*, joka hyvinkin kuvaa sitä, mitä alkukielinen teksti on tässä kohtaa lähennellyt. Olikohan Huidobro tietoinen, että ranskalainen Jean Sudre oli luonut 1800-luvulla säveltapailuun perustuvan keinotekoisen kielen *solresol*, joka on siitä erityinen, että sitä voidaan puhumisen lisäksi ilmaista myös viheltämällä tai soittamalla, koska se tosiaan perustuu sävelasteikkoon.

Loikkaan lopuksi aivan teoksen loppuun, joka on eräänlainen huipennus koko tälle pitkälle matkalle halki avaruuden tai ilmakehän tai ylitse valtamerten ja lävitse kielen, tai miten ikinä runon sitten tulkitseekin. Loppua kohti edettäessä runon kieli alkaa vähitellen hajota – niin semanttisella, syntaktisella, morfologisella kuin foneettisella tasolla – jolloin itse kieli nousee teoksen keskiöön. Viimeisessä *cantossa*, joka on vain kahden sivun mittainen, on jäljellä enää kovin vähän mitään konventionaalisen kielen sanoiksi tunnistettavaa.

ai aija aija
ja ja ja aja jiii
trallallii
aruuaruu
 humulaatio
lillallaa
rimpipolam lam lam
ujaaija zopertaatio
 lillallaa
vuorvatähti vuorvaltähti
 lallolluu
vuortähtinko ja kolmimando
ai ai
 vuortelä lasuriitossa
 vuorinko
yksimäinen lupsasiitti
kultuharva odysamentti lillallaa
ilaaja sorinointti
urnahauma marihakki
hiippahamppi
hiippapaussi
hiippalango
avioyksi
 avioaalto
aaltomiini aaltosiikka lillallaa
samanautti
aallondeeri uruaaro
jaa jaa kelloisu vertaavu
trallallaa
aij ai meritellen ja ikuinautti
pyörtekko kokoitellu valotaario
jaa jaa

kurkuvamba
kurkumbambamplanetellu
kurkumbambamluutellu
kuirkuumombaaririlanlaa
lirilam
ai ii aa
aikoottia
ai ai ajaa
ulilaillu
lilaillu
laillu huu
ulilaillu
ilaillu
aillu huu
kuuten
sensoriitti ja äärementti
ulolaillo ulilamentti
rukoukuuluu
laulasootti ulilasientti
puhupyry juu juu joo
aikaattie
ääreleeri ja ikuinautti piesteli
laumunaatio ururajuu
vuoremassa puhuraania
vannerraasia ulilasentti
ainiivi
aikonauru kestiää
keloston lallallii
korvasientti ruskoniito
lallallii
joo jaa
ii ii ii oo
ai aa ii ai aa ii ii iii ii oo ja

Sanat ovat haljenneet kahtia, särkyneet osiksi, tavuiksi, yksittäisiksi kirjaimiksi tai äänteiksi. Ne ovat osin menneet sekaisin keskenään. Jäljellä on vielä jotakin, joka muistuttaa jotain olemassa olevaa ja ymmärrettävää ilmaisua. Kieli on purettu osatekijöikseen, minkä voi nähdä merkitsevän teoksessa pyrkimystä löytää karsimalla kielen olemuksesta jonkinlainen universaali absoluuttinen kieli, kuten on monesti tulkittu.

En ole lähtenyt kääntämään tätä tekstimassaa tai tekstiainesta liian tunnistettavaan muotoon suomeksi, vaan tarkoituksena on ollut jättää käännökseen aavistuksia tai kaikuja siitä, mitä on ollut tai mistä nämä sanat tai äänteet ovat peräisin. Myös käännös kumpuaa aavistuksista, sillä kaiken sana-aineksen tunnistaminen tyhjentävästi alkutekstistä olisi ollut mahdotonta. Teoksen viimeisessä *cantossa* olen kiinnittänyt huomiota erityisesti sanojen äänteellisyyteen ja onomatopoeettisuuteen – enkä näin ollen enää niinkään niiden ennalta sovittuihin merkityksiin. Eräässä englanninkielisessä käännöksessä viimeinen laulu on jätetty kääntämättä, mikä sekin on yksi valinta.

Minusta osiossa oli sellaisia äänteellisiä kaikuja espanjan kielestä, että ne oli tuotava lähemmäs suomenkieliselle lukijalle tuttua äännemaailmaa. Onhan meillä suomessakin omat sanat sille, miten vaikkapa koira haukkuu tai kissa maukuu. Me matkimme sanoin luonnon ääntelyä. Etenkin haluan korostaa lintuja ja niiden ääntelyä. Linnut sanovat suomenkielisten mielestä *hyyyit* tai *ti-tyy* tai *kuk-kuu* tai jotain muuta vastaavaa. Eläimet eivät ääntelee kaikissa kielissä samoilla sanoilla, vaikka eläinten päästelemät äänet itsessään ovatkin samanlaisia. Kyse on siitä, miten tulkitsemme erilaisia äänteitä kirjaimin. Tässäkin mielessä *Altazor* sukeltaa nähdäkseni syvälle kielen perusteisiin. Minusta teos pyrkiikin etsimään absoluuttista kieltään muun muassa luonnon äänistä ja linnunlaulusta, sillä ainakin minusta viimeinen *canto* (huom. = laulu) paikoitellen jäljittelee juuri sitä, mitä me suomeksi kutsumme linnun liverrykseksi.

Lopuksi

Toin edellä esille myös oman tulkintani teoksen lopusta. Halusin avata ajatuksiani kääntämästäni tekstistä korostaakseni, että kääntäjänä joutuu tekemään valintoja ja myös kääntäjä joutuu tulkitsemaan tekstiä ja luomaan siitä oman näkemyksensä. Oma tulkinta toimii myös ohjenuorana. On välttämätöntä, että kääntäjä kääntää runoa tukeutuen omaan näkemykseensä siitä. Muutenhan teksti voisi käännöksenä jäädä merkityksiltään vajaaksi tai sitä voisi olla hankala tulkita siten kuin alkutekstiä on luettu ja tulkittu!

Usein sanotaan, ettei runouden kääntämistä pitäisi mystifioida, kuten *Altazorin* kohdalla on toisinaan tehty, kun teosta on kuvailtu jopa mahdottomaksi kääntää. Jokainen teos taatusti tarjoaa haasteensa, mutta useimmiten myös yllättäviä mahdollisuuksia, kuten esimerkkinä ovat osoittaneet. Kenties juuri se kääntämisen paradoksi, ettei kielestä toiseen yksinkertaisesti voi kääntää tekstejä ilman että käännösprosessissa menetetään jotakin alkutekstille olennaista, suo kääntäjälle vapautuksen ja oikeutuksen tehdä työnsä ”niin hyvin kuin mahdollista”, sillä täydellistä käännöstä ei vain ole. Siitä huolimatta tai juuri siitä syystä runoutta käännetään siinä missä muitakin tekstejä.

On monia tapoja kuvata sitä prosessia, miten kääntäjä tekee käännösratkaisunsa. Tekstiesimerkkien avulla pyrin näyttämään, miten itse olen tehnyt tätä yksittäistä käännöstä ja millaisia haasteita ja mahdollisuuksia runouden kieli on teoksessa tarjoillut. Kukin käännöstyö on kuitenkin omanlaatuisensa prosessi, joten myös työskentely- ja ajattelutapoja on yhtä monia kuin kääntäjiä – kenties yhtä monia kuin käännöksiä. Tässä tapauksessa esimerkkinä oli avantgarderunoteos, jossa tietenkin vallitsevat teoksen omat lainalaisuudet.

Ehkä olennaisinta on kuitenkin se, että runouden kääntäminen – niin kuin toki kaikki muukin kääntäminen – tapahtuu ensisijaisesti kielen ehdoilla ja vasta toissijaisesti teoksen ehdoilla. Molempia on pyrittävä kunnioittamaan, mutta molempien kunnioittaminen samaan aikaan voi olla hyvinkin vaikeaa. Näin ollen koko kääntämisen prosessissa ilmenevien haasteiden ja mahdollisuuksien välillä vallitsee myös omanlaisensa ristiveto, kaksoissidos.

Lopputuloks riippuu näin kääntäjästä ja mahdollisesti kääntäjän omasta tulkinnasta – mitä hän päättää painottaa, mitä korostaa. On kiinni myös kääntäjän luovuudesta, millaisin keinoin hän taistelee kielieroa ja kohdekielen asettamia ehtoja vastaan ja onnistuu kiertämään ne.

Kirjallisuus

- Huidobro, Vicente. 2020. *Altazor tai matka laskuvarjolla (Altazor o el viaje en paracaídas)*. Käänt. Emmi Ketonen. Kustannusliike Parkko, Turku.
- Ketonen, Emmi. 2018. Kääntäjälle kieli on enemmän kuin työväline, *Lumooja*, 2/2018, 38.
- Roinila, Tarja. 2022. Paljon sellaista mikä ei käänny. Teoksessa Tarja Roinila, *Samat sanat. Kirjoituksia kääntäjän elämästä*. Toim. Mika Kukkonen. Teos, Helsinki.
- Weinberger, Eliot. 2003. Introduction. Teoksessa Vicente Huidobro, *Altazor or A Voyage in a Parachute*. Wesleyan University Press, Connecticut.

Rajoite ja kertovuuden rajat anagrammiepoksessa

Timo Salo

Merkityksen jano tuottaa kuvaamatonta kärsimystä.

Aloitin synkällä ja pateettisella mietteellä, koska tarkoitukseni on tehdä retki synkkään ja pateettiseen, jos ehkä humoristiseenkin maailmaan, nimittäin omaan tekeillä olevaan teokseeni. Olen kiitollinen tästä poikkeuksellisesta mahdollisuudesta laatia pienimuotoinen poeettinen tutkielma. Koska suhteeni aiheeseen on jatkuvassa liikkeessä, myöskin käsillä oleva teksti mukailee enää väljästi sitä, mistä ja miten puhuin *Avantgarde ja runouden kieli* -seminaarissa 21. huhtikuuta 2022.¹ Yksi yhtymäkohdista on juuri tämän tekstin motto, tilapäinen, mutta samalla riittävän laajan näkökulman avaava tilanteessa, jossa sekä työn keskeneräisyys että sen omia mahdollisuuksiaan tutkiva luonne tekevät kaikista tulkintayrityksistä ennenaikaisia ja teoksen kehkeyttämisen prosessia potentiaalisesti häiritseviä.

Ennen kuin yllyn sanomaan jotain siitä, miten määrätynlainen ankara menetelmällisyys hahmottuu sisältä käsin, ellen jopa pohtimaan, mistä teoshankkeessani on kyse tai minkä kysymyksen se kysyy, koetan hakea vipuvoimaa kahdesta ilmeisestä Arkhimedeen pisteestä: toinen niistä on itse tekemisen tekniikka eli hyödyntämäni rajoitepohjainen menetelmä, ja toinen on epämääräinen ja epävarma mutta kuitenkin tekemistä – ja kysymistä – ohjaava lajityyppi-identifikaatio.

Olen vuodesta 2014 valmistellut anagrammieposta, toisin sanoen laajaa kaunokirjallista (lähinnä runoudeksi lukeutuvaa) teosta, jonka jokainen säe tai tekstielementti on yhden ja saman siemenfragmentin täydellinen anagrammi. Toisin kuin henkilöiden nimiin ja vastaaviin verrattain kiinteisiin viittauskohtiin tukeutuvassa ikiaikaisessa anagrammipoetiikassa, eepoksen siemen on jotensakin mielivaltainen, syntaktis-pragmaattisesti ambivalentti ja jopa lievästi

1 Puhuin seminaarissa melko improvisoidusti muistiinpanojeni pohjalta. Valkokankaalle heijastui samalla säkeitä Teemu Tuovisen ohjelmoimasta Tarinasirusten kuuma tasanko - verkkoteoksesta, joka esittää satunnaisessa järjestyksessä näytteitä viidensadan anagrammieppisen säkeen valikoimasta. (Salo 2021)

hahmoton. Kyseinen tekstikatkkelma, jostain runoaihiostani löytyneestä kieltolauseesta poikkaistu ”suostu rakentumaan tarinaksi” ilmentää kompleksista ja tuskaisaakin suhdettani tarinoiden sepittämiseen.² Määrätynlaisen ohittamattoman työnimen tapaan se kuitenkin merkityksellistää, kuvittaa, elävöittää ja rikastaa itseään ja omaa kysyvyyttään – ensinnäkin siitä syystä, että se on koko ajan tekijänsä mielessä, ja toiseksi siksi, että materiaallisen rajoitteen kautta se sitoo kaiken tekstiaineksen yhä tiukemmin ja tiukemmin yhteen.

Tuommoinen tekstinpätkä valikoitui teoksen lähtöpisteeksi lopulta vain siksi, että sen syöttäminen anagrammigeneraattoriin tuotti innostavia, suurellisen kuuloisia variaatioita, semmoisia kuin ”soturikansa kartan uumenista” ja ”romanttinen kiusaus rakastua”.³ Oikeastaan juuri nämä löydökset herättivät minussa innon rakentaa eepos, mutta miksi juuri eepos? Suostuvatko anagrammini asettumaan eepoksen muotoon?



Kuva. Timo Salo: Sametti kruunaa soturikansan

² Tutkin teoksessani *Mutta ennen muuta* (Salo 2017) samanpituisia rivejä poeettisina elementteinä. Anagrammien laadinta on triviaali keino tuottaa lisää sellaisia, ja ”suostu rakentumaan tarinaksi” oli vain yksi monista typografiseen Prokrusteen vuoteeseeni sopivista katkelmista, jollaisilla tein kokeita. Mainittakoon, että seminaariesitelmässäni halusin pitää yleisön jännityksessä, ja paljastin siemenfragmentin vasta lopussa.

³ Monien tuntema anagrammigeneraattori löytyy verkosta: www.arrak./ag/

Pyrin tässä esitelmässäni vastaamaan ennen muuta juuri tuohon kysymykseen. Esitän, että eepisyys on käyttämäni rajoitteen puitteissa peräti sivuuttamatonta, Mutta sikäli kuin sanakirjamääritelmässä eepoksia ja epiikkaa luonnehtii olennaisimpana differentia specificana kertovuus, anagrammieepoksen idea herättää vääjäämättä myös yleisemmän jatkokysymyksen: millä ehdoin teksti on kertova? Millä ehdoin se suostuu rakentumaan tarinaksi? Tähän en valitettavasti kykene antamaan kovin perinpohjaista vastausta.

Miksi ihmeessä eepos?

Eräs teokseni erityislaatuimmista piirteistä on se, että kyseessä tosiaankin on eepos. Hahmottelen seuraavassa ainakin kaksitoista syytä sille, miksi projektini asettuu tähän lievästi kummeksuttavaan lajityyppiin likimain niin luontevasti kuin mikään voi asettua.⁴

1. Anagrammaattinen rajoite tuottaa määrätynlaisen ankaran metriikan, joka ehdottaa jatkuvaa, verrattain toisteisesti säettä säkeen perään asettavaa rakennetta eepisen runon tapaan. Anagrammieepoksen on tosin jo luettavuuden nimissä (sikäli kuin luettavuus katsotaan tärkeäksi) oltava painoasultaan jossain määrin perinteistä eepistä runoelmaa fragmentaraisempi.

2. Teoksen materiaali kokonaisuudessaan, siemenlauseestaan tai siemenfragmentistaan alkaen, näyttää puhuvan (ainakin tekijälleen) tarinallisuudesta ja viittaavan tarinamaailmoihin, jollaisten käsilläoloa voi pitää eepisyyden tunnuspiirteenä ja ennakkoehtona. Kysymykseen siitä, tarvitseeko eepoksen itsensä kuitenkin muodostua tarinaksi tai kertomukseksi, palaan tämän erittelyn loppuun.

3. Teos voi luokittua eepokseksi myös sisältönsä herättämien assosiaatioiden kautta. Se aineistoa hallitsee merkillisen arkaistis-romanttinen, atavistinen ja kaiken kaikkiaan tarunomainen sävymaailma. Tekstin perustunnelma on koomisuuteen asti mahtipontinen, karski ja sotaista mielikuvia synnyttävä, mikä ehkä jo sinällään perustaa samantapaisen viittauksen sankariepiikkaan kuin monet populaarikulttuurien muodot. Materiaalisella tasolla tämän voi katsoa johtuvan sekä kirjainpaletin erityispiirteistä (joista enemmän tuonnempana) että verrattain pitkistä sanoista, joita on enimmiltä osin enintään kolme per säe, mutta

⁴ Seminaariesitelmässäni 21.4.2022 mainitsin kahdeksan syytä, mutta tähän yhteyteen olen päättänyt konstruoida hieman hienosyisemmän erittelyn.

menetelmällisyys ei kokonaan tuhoa tekstin tenhoavuutta ja ihmeen tuntua vaan osittain jopa vahvistaa sitä. Vaikutelman kannalta olennaista on se, miten menetelmä rajaa ja valikoi sanastoa.

4. Eepoksen aineisto on pitkän ajan kuluessa kerättyä, ja sitä on kertynyt runsaasti: tietokoneavusteisilla keruuretkilläni rakentunut säekorpus sisältää jo likemmäs 200 000 säettä.⁵ Kirjamuotoinen eepos suhtautuu tällaiseen materiaaliin pitkälti samoin kuin vaikkapa Kalevala suulliseen perinteeseen. Keruuretkien suuntautumista tekstin avaruuteen voi tarkastella romanttisempien ja antropologisempien hankkeiden postmodernina toisintona. Tekijän voi nähdä esiintyvän eepisen runoelman kokoajan ja toimittajan roolissa.

5. Niin aineiston kuin teoksen laajuuden voi näin ollen hahmottaa pyrkivän kohti (sekä populaarissa että kirjallisuushistoriallisessa mielessä) ”eepistä” mittakaavaa.

6. Eepoksen puhuja ei ole samassa mielessä intiimi ja yksilöllinen kuin lyyrisen runon, eikä kerronta ja henkilöhahmojen rakentelu ole lähestulkoonkaan yhtä vapaata kuin suorasanaaisessa kertomataiteessa.

Vaikka luultavasti annan anagrammieepoksen tekijälle oman nimeni (esim. anagramminimi ”O Ilmasto” olisi luultavasti liian naurettava) ja vaikka olen vaihtelevissa määrin mutta vahvasti tietoinen valinnoistani ja vastuustani sisältöjen ja komposition osalta, lienee selvää, että teoksen muoto vierastaa sekä todellisen että kuvitteellisen henkilökohtaisuuden rekisteriä. Se ei tarjoa arkista tarrautumispintaa eikä vetoa eläytymiskykyyn. Eepokseni minä on abstraktisti retorinen pikemmin kuin fiktiivinen tai lyyrinen.⁶ Anagrammirajoite eittämättä virittää kaikki nämä piirteet äärimmilleen, jos kohta tällaiset piirteet luonnehtivat rajoitepoetiikkaa luultavasti laajemminkin. Teokseni ääni kimpoilee eräänlaisessa tulemisen tilassa henkilöitymättömän ja henkilöityneen ilmaisun rajalla

7. Klassista eeposta voimakkaasti luonnehtivat puhunnan lajit, kuten imperatiivimuotoiset apostrofi- tai invokaatiojaksot, osoittautuvat liki välttämättömiksi anagrammieepoksen muodon jäsentämisessä. Rajoite näyttää ylipäättään suosivan rituaalista toisteisen musikaalista puhuntaa. Tarinan, tarun, kertomuksen, romaanin ym. ohella sen keskeistä sanastoa ovat runous, rukous, manaus, kirous, siunaus...

5 Avantgarde ja runouden kieli -seminaarin aikoihin keväällä 2022 säkeitä oli hieman yli 160 000.

6 Tästä lienee löydettävissä ainakin heikkoja paralleelleja ns. eeppiseen teatteriin, mutta sopii kysyä, onko menetelmällinen rajoite *kerronnan* väline samassa mielessä kuin dokumentaarisuus ja muut vieraannuttamiskeinot brechtiläisessä näyttämöllepanossa.

Tekstuuria pöyhimään, kehimään ja artikuloimaan soveltuvat rajoitteeseen sovelletusti myös homeeriset vertaukset, kalevalaiset kerrot sekä näihin rinnastuvat muut (omatekoisetkin) tyylineuvot.

8. Anagrammi on vanha ennustusmenetelmä. Myös oman eepokseni anagrammisäkeet näyttävät nostavan esiin enteiden ja visioiden kaltaisia allegorisia kuvia (joista jo mainitsemani ”soturikansa kartan uumenista” oli ratkaiseva hankkeen itsensä käynnistymisen kannalta) sekä monenlaista esimodernilta ja arvoitukselliselta vaikuttavaa symboliikkaa. Tällaisen maagisen leikin hallitseva asema on eepoksen lajityypille varmasti vähemmän vieras kuin vaikkapa romaanille.

9. Mielikuva eepoksesta kuolleena tai syvää unta nukkuvana jättiläismuotona istuu varsin luontevasti anagrammien tunteikkaaseen mutta ikään kuin tönköksi jäätyneeseen kieleen. Teoksen nimeäminen eepokseksi täydentää siten kauhuromanttisen troopin, jossa kirjoittaja-(anti)sankari ottaa tehtäväkseen herättää eepos lajina – tai vähintään jonkinlaisena kielitomusta muovattuna Golem-hahmona tai sanoisinko ”Wittgensteinin hirviönä” – henkiin.⁷

Olen tuskallisenkin tietoinen siitä, että anagrammiaineoksen soinnissa ja poljennossa pääsevät uhkumaan väkevyyttään romantiikan, mytologian jne. väkivaltaiset ulottuvuudet ynnä muut vanhat uhkakuvat. Näistä lähtökohdista teoksen lajityyppiä voi luonnehtia myös kielikauhuksi, jossa menetelmällisen Prokrusteen vuode synnyttämä klaustrofobisen tunteen. Eepoksen voi kokea kurkottavan hyvän ja huonon maun tuolle puolen hulluuteen, jossa ei ole mitään henkilökohtaista, siis siihen, jota kauhukirjallisuus käsittelee, tai siihen kaikkein järkyttävimpään ja todellisimpaan, josta mm. poliittinen historia kertoo.

10. Juuri se, että anagrammieepoksen kieli on kahlehdittua, vangittua ja väkivalloin aloillaan pidettyä, vahvistaa kokemusta, että samainen kieli on villiä, koulumatonta, vaarallista ja tästäkin huolimatta omaamme. Se näyttää puristuvan ja imeytyvän luonnon ja kulttuurin väliin, tiedon ja tiedostamattoman väliin. Siinä, aivan kuten ”luonnontilassaankin” koetussa, käytetyssä ja tutkitussa luonnollisessa kielessä ovat peruuttamattomasti ja samanaikaisesti läsnä sekä hyvä että paha, sekä sivistys että barbaria. Kulttuuriset arvot ja merkitykset ovat eepoksen materiavirrassa jatkuvassa syntymisen tilassa. Kuvitelkaa omasta synnystään ja myyttisyydestään tietoinen syntymyytti.

⁷ Ajatuksen lajityypin henkiin herättämisestä uskalsi julistaa ilmoille Jukka Viikilä, jolle näytin anagrammieepoksen varhaista materiaalia tämän toimiessa opettajana Kriittisessä Korkeakoulussa syksyllä 2017.

11. Eeposta luonnehtiva (kvasi)myyttinen aikakäsitys on olennaisesti toinen kuin arkisen tapahtumankuvauksen. Esimerkiksi Volter Kilven *Alastalon salissa* -romaanissa on tekijä itsekin luonnehtinut eepokseksi, koska se ei historiallisesta tosipohjastaan huolimatta suuremmin perusta lineaarisesti etenevästä ajasta vaan pikemminkin pakenee sitä.⁸ Anagrammieepoksen jähmeä ja oraakkelimainen ääni on virittynyt kertomaan nykyhetkestä niin kuin menneestä ja menneestä niin kuin nykyhetkestä.

12. Eepos on siis olennaisesti myyttinen kertomus tai sellaisten kooste, mutta kertomus ja myytti, tai sen puoleen tarina ja myytti, eivät ole sama asia. Eeppistä runoutta ylläpitävä suullinen traditio muistitekniikoinen muistuttaa nähdäkseni pikemminkin luonteeltaan toisteista ja verrattain epädramaattista rituaalista käytäntöä kuin kuulijoita käänteillään viihdyttävää jutunkerrontaa.⁹ Anagrammimuodon jäykkyys rikkoo tarinan (hahmoineen, käänteineen kaikkineen) ja kenties juuri siksi paljastaa epiikan myyttisen tai mytologisen ytimen, joka ilmentää olennaisesti jotain muuta rakennetta kuin kerronnallisia funktioita. Myyttisyys näyttää kietoutuvan niin kielen merkitysrakenteisiin kuin sen äänteellisiin ja kehollisiin ulottuvuuksiin. Se on valmis puhumaan äänteellisen motivaation kautta.

Tämä saattaa olla teokseni eeposluonteen kannalta jopa kaikkein olennaisinta – eikä siis esimerkiksi sellainen perimodernistinen ajatus, että vaarallisen, järkemme lumoavan myytin kehkeytyminen keskeytyisi ¹⁰, kun tarinan kaaren kohoamista häiritään tasa-aineistavalla sarjallisella menetelmällä. Juuri myytti nousee esiin, kun tarina keskeytetään, vaikka on kenties mahdollista toivoa, että tällä tavoin käytettynä (kvasi)myytti on olennaisesti kuollut ja poliittisesti inerti.

Eepoksesta lajityyppinä ja sen edustamasta kerronnan lajista lienee syytä todeta, ettei eepos ole luontevasti juonikertomus. Eepoksen juoni, sikäli kuin semmoisesta voi puhua, voi olla jatkuva, katkeileva, koosteenomainen tai hyvin viitteellinen. Se voi jäädä lähes näkymättömiin muiden muotoelementtien taakse. Eepoksen ei toisin sanoen tarvitse (eikä ehkä pidäkään) suostua rakentumaan tarinaksi ja toisin kuin vaikkapa satu tai muu proosa-, runo- tai draamamuotoinen tarina, eepos ei tarvitse loppuratkaisun kaltaista sulkeumaa.

8 Heikkinen 2013, 112–115, 121–123.

9 Myyttisen ja ei-myyttisen kerronnan ero on noussut keskeiseksi näkökulmaksi vasta kirjoitusprosessini varsin myöhäisessä vaiheessa. Se, miten Mircea Eliade (Olli-Pekka Tennilälle kiitos arvokkaasta vihjeestä) ja muut uskontotieteen klassikot ovat lähestyneet tätä aihetta, saattaa osoittautua jatkopohdinnoissa olennaiseksi.

10 Vrt. Porttikivi 2002.

Eeppinen käytäntö voi keskittyä teeman variaatioihin ja improvisaation tuloksiin.¹¹ Tarve tietää, mitä tapahtuu seuraavaksi, ei ole eeppisen kerronnan *primus motor*. Tässä toteutuu ensi vilkaisulta ehkä erikoinen mutta nähdäkseni kirjallisen modernismin ytimeen yltävä yhteys myytin ja abstraktin kertomataiteen välillä.

Mutta kun huomaan nauliutuvani jatkuvajuonisen televisiosarjan ääreen, en voi välttyä ajatukselta, että toiminnallinen draama on kulttuurissamme päihittänyt epiikan ja alkanut myös hallita käsityksiämme siitä, mitä eeppisyys on.

Toimintaa ja jännitystä

Koetan esittää lajityyppiteesilleni kolmannentoista perustelun, jota lähestyn kautta rantain, osin elliptisesti, osin poleemisesti. Kuten todettu, olemme yhä tottuneempia ajattelemaan, että tarina edellyttää juonta ja että juonen tarkoitus on vangita lukijan mielenkiinto. Juonen avulla tekijä (jos hieman jyrkkäsävyinen ilmaisu sallitaan) voi manipuloida lukijassa syntyviä odotuksia ja tekijän näin saama valta on hyödynnettävissä esimerkiksi kaupallisesti. Odotusten tuottamisesta tai niihin vastaamisesta kieltäytyminen vaatii rohkeutta, sillä valtajulkisuudessa jokainen, joka ylipäättään onnistuu herättämään työllään huomiota, tulee joka tapauksessa tuomituksi pintavaikutelman mukaan. Vallitsevassa toimintaympäristössä juonekkuus osoittaa vaikutusvaltaa ja neuvokkuutta, juonettomuus neuvottomuutta, ja kukas muu kuin kirjoittaja itse on juonikas yleisönsä valloittaja.

Esimerkiksi oivalluksen, ettei tarinaa käänteineen ehkä tarvitakaan, saa helposti näyttämään tarinan tarinassa käänteeltä. Onko tällaista teatraalista, kenties koomista, efektiä syytä korostaa tässä tai tuossa yhteydessä? Vai voisimmeko pikemminkin katsoa, että eeppinen kerronta ja jonkinasteinen tarinallisuuskin tapahtuvat yhtä hyvin ilman kertomusmuodon ja dramatisoinnin tehokeinoja? Miten tällaisiin esteettisiin kysymyksiin voi vastata, jos kontekstia, rekisteriä jne. ei ole ennalta valittu?

Tarinataloudessamme dominoi nimenomaan kertomuksellisuus: arkipäiväisen juoniproosan voi katsoa edustavan dynaamisia taloudellisesti-toiminnallisia hyveitä. Tätä tuskastuttavaa mutta vaikeasti purettavaa porvarillista ja vulgaarihumanistista normia vasten – tai pikemminkin sen täydennyksenä – lyyrinen runous edustaa sivilisoitua ja harmitonta feminiinisyyttä ja eeppinen runous taas barbaarista maskuliinisuutta ja lapsellista fantasiaulottuvuutta, joka tietenkin pysyy koossa ja kurissa vain juonen voimalla.

11 Olen tutkinut anagrammiepokseen liittyviä improvisaation mahdollisuuksia lausumalla ja kuvittamalla eepposäkeitä yleisön edessä ennalta suunnittelematta ja piirustuspaperiin katsomatta (ks. kuva). Nuottitelineellä tms. lepäävissä muistiinpanoissani on aina paljon enemmän säkeitä kuin ehdin esityksessäni käyttää.

13. On kuitenkin täysin mahdollista, että anagrammieepokseen rakentuu osittain tekijän intentioista riippumatta (lähes) kokonainen kvasimytologinen tarinamaailma. Tuossa maailmassa vilisee oikkuja ja yksityiskohtia, jotka eivät ole pelkästään metodin käsitteellisiä efektejä tai mielivaltaisia sivutuotteita vaan jotka tekevät eepoksesta nimenomaan elävän, kertovan ja ehkä vakavastikin otettavan eleen. Tarinaan voitaneen liittää myös toimijuuden ja vastuun ulottuvuus, jossa (sisäis)tekijä esiintyy laulaja(-anti)sankarina. Koetan seuraavassa hieman avata tätä itsessäänkin varsin keskeneräistä ajatusta.

Mi(s)tä ja miten anagrammiepos kertoo?

Tunnen yhä outoa vaivautuneisuutta, kun minulta kysytään, mistä tuleva kirjani kertoo. Mitäpä jos se kertoisi siitä, mistä anagrammini tulevat, toisin sanoen erityisesti siemenfragmentistaan ja yleisemmin suomen kielestä? Kaikki muut vastaukset tuntuvat epäkiinnostavilta ja väkinäisiltä. Vähintäänkin runoilijana voi silti kuvitella, että kieli itse on kertoutuessaan kertovaa.

Triviaalia olisi esittää, että anagrammiepos kertoo anagrammeista, kirjainten permutoimisesta. Anagrammaattisuushan on siinä täysin tietoinen valinta eikä minkäänlainen implisiittinen rakenne, joka olisi löydettävissä esimerkiksi vanhasta runokielestä *post facto*.¹² Mutta kuten todettua, mekaanisestikin prosessoitu sanamateriaali näyttää tahtovan sanoa jotain – jopa raivokkaammin kuin arkinen käyttökieli. Eepokseni aineksessa puhuu kirjainten tuskainen sorina ja rutina.

Anagrammiepos on siis verrattain mielivalentainen ja kapea-alaisuuttaan lähes monokromaattinen, ”sinimustanruskea” suurennos kielestä.¹³ Tällaisenaan se kantaa mukanaan merkityksiä, kuten luonnollinen kieli aina. Samalla materiaallinen rajausta rajaa merkitystä ja kertoo siten jotain sen (tarinat mukaan lukien) rakentumisesta ja kielen tavoista olla. Anagrammiepiikkaan näyttää sisältyvän mahdollisuus tulla tietoiseksi siitä, mikä ei ole aivan tietoista. Se näyttää tarjoavan mahdollisuuden testata ja demonstroida kieleen ja kielipsykologiaan liittyviä intuitioita, ellei tieteellisesti niin vähintään filosofisen ounastelun tasolla, ja toisaalta mahdollisuuden esittää kysymys taiteellisesta kompositiosta tavalla, jossa reunaehtoien ankaruus tekee tekijän hyvin tietoiseksi jokaisesta valinnastaan. Tätä kaikkea vahvistaa rajoitepoetiikalle laajemminkin ominainen itseensä viittaavuus takaisin-

12 Ainakin osaa lukijoista saattaisi kiinnostaa Ferdinand de Saussuren melko obskyyrissä maineessa oleva anagrammiteoria, johon tämän kirjoittaja ei ole toistaiseksi katsonut tarpeelliseksi perehtyä.

13 Kirjoitetun suomen aakkosista eepoksessani on käytössä vain yksitoista, käytännössä yleisimmästä päästä, vaikka r-kirjain on yliedustettu ja kielimme tummankumeat takavokaalit a ja u melko dominoivassa asemassa.

kytkentäefekteineen. Tarinamaailmana tai kertomuksena eepos joka tapauksessa rakentuu tai emergoituu yksittäisistä palasista kokonaisuudeksi, *bottom up* eikä *top down*. Voiko tarinaa synnyttää tätä vaikeammin!

Uskaltaisinko sanoa että, eeposta, kenties runoeeposta yleensä ja anagrammieeposta erityisesti, määrittää aivan erikoislaatuinen kaksinaisuus, joka kenties on leimallisemmin pelillinen kuin kirjallinen? Anagrammieepoksen voi nähdä varsin vieraantuneena kerrontateknisenä pulmatehtävänä, ja toisaalta sitä näyttää uhkaavan hallitsemattoman, raa'an affektiivisuuden puurouttava ja kuurouttava vyöry, johon on jotenkin reagoitava. Nähdäkseni tässä asetelmassa onkin jotain sangen barokkista. Voisin luonnehtia eepostani myös keinoiltaan formalistiseksi mutta aineksiltaan "metallihenikseksi" kielisävellykseksi.

Voisin julistaa ottavani kielen tarkasteltavaksi arvottamatta sitä, mutta kieli on tahdottomuudessaankin, metodisiksi kirjaimiksi kuolleenakin juonikkaasti animoitumaan taipuva olio tai olioleegio.¹⁴ Mutta jos väitän herättäväni henkiin kokonaisen lajityypin, se saattaa tuoda liikaakin mieleen ajatuksen radikaalista paluusta jonkinlaiseen romanttiseen menneisyyteen, toisin sanoen assosioitua fasistisiin ja vastaaviin reaktionaarisiin ja revansistisiin liikkeisiin. Katson tämän vuoksi viisaimmaksi käydä eepoksessani hieman paranoidistikin suoraan asiaan ja puhua heti alussa sotaraakuuksista, uustsarismista, natsikaaoksesta jne., vaikken ole vielä kyennyt päättämään, miten kaikkea eepoksen aineistosta ikään kuin luonnostaan esiin tunkevaa ahdistavaa ja epäkorrektia sisältöä tulisi käsitellä.¹⁵

Leikillisesti voisin ehdottaa, että teokseni aihe ja jännite kiteytyvät liikkeeksi sodasta rakkauteen ja rakkaudesta sotaan. Kaikki asiat käyvät aseiksi; mutta kenties rakkaus kestää ja kärsii kaiken. Kukaties eepos on päätöksessään pohjattoman tragikoominen. Myös lajityypin heräämisen liike näyttää käyvän kahteen suuntaan, jopa yhtä aikaa. Kenties fasistoidi fantasia saakin anagrammieepoksessa ansionsa mukaan ja jähmettyy ritiseväksi jääksi – lieneehän kaiken historiallis-romanttisen ajattelun salainen toive kivettyä ja raunioitua. Affektien törmäilyistä on tällöin lopputuloksena täysin banaali, oikeastaan ilmeisellä ja "väsyneellä" tavalla moderni monumentti.

On siis syytä kysyä, herääkö teoksessa henkiin mikään eepinen missään vakavassa mielessä (ja onko sitä syytäkään herättää) vai onko kyseessä yksi tuon – aiheesta pelätyn tai ehkä väärinymmärretyn – hirviön viimeisistä korahduksista, joille kenties ei edes ole loppua.

Vaikka tämä kaikki on jossain määrin ajankohtaista ja vaikka anagrammieeposta voi omasta puolestani tarkastella satiirinakin, olisi nähdäkseni latistavaa ajatella, että eepos tarvitsisi selvän

14 Teemaan istuvia anagrammipareja: *kielen enkeli, metodin demonit*.

15 On mahdollista, että pyrin osallistamaan lukijan muokkaamaan teosta. Toisaalta suhtaudun varautuneesti (toki hyvin spekulatiivisiin) ajatuksiin kulttisuosiosta tai teoksen ympärille virittyvästä rituaalisesta tilasta.

satiirisen kärjen. Vertailukohdaksi voisi pikemminkin hahmotella kuvanveistoa, joka keskittyy tutkimaan raskaita materiaaleja ja aggressiivisia muotoja. Se on vaikea laji, etenkin jos teoksen odotetaan ilmaisevan jotain hienovaraista ja myötätuntoista.

Suhteessa lajiinsa, aikaansa ja aikalaisiinsa anagrammiepos on kieltämättä naiivin kokeellinen ja summittainenkin. Mutta jos kysytään, onko avantgardistinen poetiikka tänä päivänä uhkarohkeaa heittäytymistä epäkonventionaaliseen ilmaisuun vaiko pikemminkin epäkonventionaalisen ja konventionaalisen ilmaisun kriittistä rajankäyntiä uusin tai vähän käytetyin keinoin, uskaltaisin väittää, että anagrammiepos on varsin vahvassa mielessä kumpaaakin.

Kirjallisuus

Heikkinen, Sakari. 2013. Kustavi ja kapitalismin henki. Teoksessa *Kiviahollinna. Suomalainen romaani*. Toim. Haapala, Vesa ja Sipilä, Juhani. Avain, Helsinki, 110–124.

Lacoue-Labarthe, Philippe ja Jean-Luc Nancy. 2002. *Natsimyytti*. Suom. Merja Hintsa ja Janne Porttikivi. Tutkijaliitto, Helsinki.

Porttikivi, Janne. 2002. Keskeytetty myytti. Jälkisanat teoksessa Lacoue-Labarthe, Philippe ja Jean-Luc Nancy, *Natsimyytti*. Tutkijaliitto, Helsinki, 67–89.

Salo, Timo. 2017. *Mutta ennen muuta*. Poesia, Helsinki.

Salo, Timo. 2021. Tarinasirusten kuuma tasanko. Kineettinen anagrammikokoelma, ohjelmoinut Teemu T. Tuovinen. *Nokturno* 3-2021. <https://nokturno.fi/poem/tarinasirusten-kuuma-tasanko/>

Päin merkityksellistämisen seinää Signifikaatiokriittinen affekti suomalaisen kokeellisen nykyrunouden analyysivälineenä

Miikka Laihin

Aloitin kirjoitukseni kytkemällä toisiinsa kolme ainakin näennäisesti irrallista tai epäyhtenäistä käsitteellistä tuokiokuvaa:

1. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen keskeinen tieteellis-sosiaalinen yhteisö, Kirjallisuudentutkijain Seura (KTS), järjesti toukokuussa 2021 Tampereen yliopistossa vuosiseminaarin otsikolla ”Kirjallisuudentutkimuksen merkitykset”. Seminaarin esitelmäkutsun ensimmäinen virke kuului seuraavasti: ”Merkitys on keskeisimpiä kirjallisuudentutkimuksen tutkimuskohteita”.¹ Esitelmäkutsu osui sattuvaan saumaan. Kutsun saapuessa tämän artikkelin kirjoittaja oli näet ehtinyt hädin tuskin toipua kirjallisuustieteellisen väitöstilaisuutensa jälkivaikutuksista – väitöstilaisuuden, jossa väittelijän keskeisen argumentin mukaan suomalaisessa 2000-luvun kokeellisessa runoudessa ymmärrys kielestä ensisijaisesti merkityksellistävänä asiana ei johda vielä puusta pitkälle.² Esitelmäkutsun muotoilu ”keskeisimpiä tutkimuskohteita” suo toki potentiaalisesti tilaa myös muunlaisille kuin yksinomaan kirjallisuuden merkityksiin fokusoiville analyyttisille tulokulmille. Kutsun painotus saa yhtä kaikki kysymään yhtäältä sitä, millainen on merkityskriittiseen traditioon painottuvan analyyttisen otteen rooli ja asema merkityskeskeisen tutkimusalan kentällä, toisaalta sitä, onko merkitys lopulta aina ja itsestään selvästi kirjallisuudentutkimuksen keskeisimpiä tutkimuskohteita.

2. Kirjailija ja filosofi Antti Salminen käy teoksessaan *Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään* (2015) läpi avantgarden ja neoavantgarden väliseen eroon ja/tai jännitteeseen keskittynyttä taidefilosofista keskustelua. Salminen nimeää kirjansa

1 KTS 2022.

2 Laihin 2021, 20.

ensimmäisen historiallista avantgardea käsittelevistä alaluvuista otsikolla ”Šokki ja rekuperaatio”.³ Otsikko viittaa avantgardeteorioissa usein toistettuun ajatukseen siitä, että historiallisten avantgardeliikkeiden ohjelmiin ja estetiikkoihin niveltynyt yhteiskunnallinen šokkipotentiaali laimeni viimeistään 1960-luvulla.⁴ Salmisen toisessa yhteydessä esittämän muotoilun mukaan avantgarde ”assimiloitiin” 1960-luvulla osaksi virallisen taideinstituution rakenteita. Tämä taas oli omiaan vesittämään avantgardististen aktien yhteiskunnallisen vaikutuspotentiaalin.⁵ Avantgarden salmislaisittain hahmotettu assimilaatiohistoria nostaa esille kysymyksen eritoten kokeellisen taiteen vaikutusvoiman nykytolasta. Onko taiteella ylipäänsä enää minkäänlaista todellista vaikutusta elämään, yhteiskuntaan ja maailmaan, vai ovatko kaikki taideteosten synnyttämät vaikutukset tätä nykyä vain markkinaperustaisten taideinstituutioiden⁶ assimiloimia esteettisiä korukuvioita?

3. Ranskalaiset filosofit Gilles Deleuze (1925–1995) ja Félix Guattari (1930–1992) kirjoittavat viimeisessä yhteiskontribuutiossaan *Qu’est-ce que la philosophie?* (1991, suom. *Mitä filosofia on?* 1993) luovan toiminnan kolmesta eri sektorista. Deleuze ja Guattari jakavat luomisen filosofian, tieteen (sekä logiikan) ja taiteen alueisiin.⁷ Kirjoittajien mukaan filosofia luo käsitteitä, tiede luo funktioita ja taide luo *affekteja*. Affektin käsite saa toisin sanoen Deleuzen ja Guattarin taidekäsityksessä keskeisen roolin: taiteen tehtävänä on tuottaa affektiivisia eli tuntuvia, ruumiillisesti koettuja sekä kielellisen ja käsitteellisen hahmotuksen tuolla puolen toteutuvia vaikutuksia.⁸ Deleuze ja Guattari havainnollistavat omaa affektikäsitystään esimerkillä kankaalle maalatusta hymyilevästä pojasta; filosofien mukaan ”[N]uori mies hymyilee kankaalla niin kauan kuin kangas kestää”.⁹ Olennaista Deleuzen ja Guattarin taidekäsityksessä on affektin paikantuminen representatiivisen järjestyksen ulkopuolelle. Kankaalla hymyilevä poika ei toisin sanoen esitä mitään ”oikeaa”, maalauksen ulkopuolista poikaa, saati sitten edusta hymynsä välityksellä vaikkapa jonkinlaista ilon ideaa. Hymyilevä poika tuottaa vaikutuksen, affektin, ja taideteoksen tehtävänä on *säilyttää* tämä vaikutus. Affektilla voi näin ajatella olevan taideteoksessa kaksi tehtävää: yhtäältä affekti

3 Salminen 2015, 31–40.

4 Neoavantgardesta kirjoittanut Benjamin H.D. Buchloh (2000) nostaa muiden muassa Andy Warholin ja Joseph Beuysin tuotannot esimerkeiksi neoavantgardistisesta taiteesta.

5 Salminen 2007, 59.

6 Vrt. Arminen, Logrén & Sevänen 2020.

7 Deleuze & Guattari 1991/1993, 19–20, 122–123, 140–141, 168.

8 Deleuze & Guattari 1991/1993, 168; ks. myös Seigworth & Gregg 2010, 1–2.

9 Deleuze & Guattari 1991/1993, 168.

kytkee teoksen ja sen kokijan toisiinsa ruumiillisen, tunteen vaikutuksen keinoin, toisaalta affekti nimenomaan säilyttää tämän teoksen tuottaman vaikutuksen.¹⁰

Täystörmäys

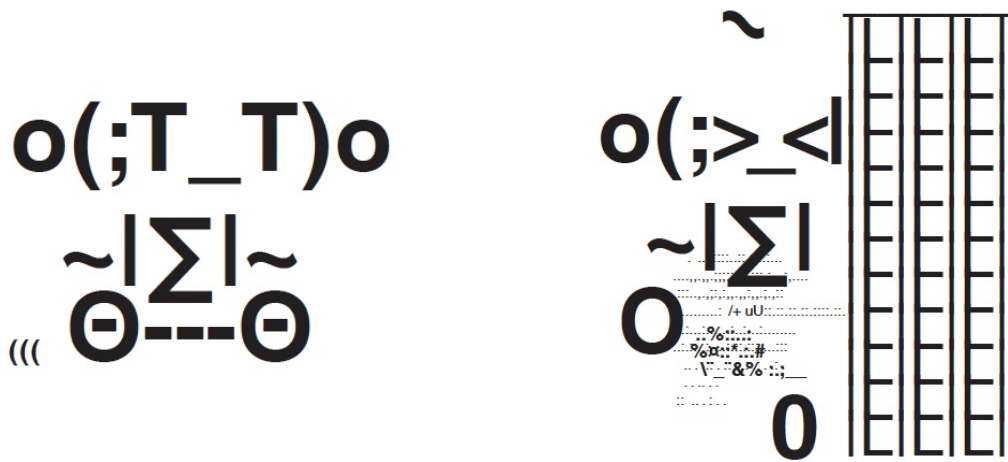
Teemu Mannisen vuonna 2010 julkaistu runoteos *Futurama* kytkeytyy ilmaisullaan kotimaisen runouden 2010-luvun taitetta osaltaan määrittäneeseen kokeellistumisen virtaukseen. Mannisen teoksessa kieltä ja kirjoitusmerkkejä käytetään sanojen merkityksellistävän tarkoitteen ohella esimerkiksi erilaisten ensisijaisesti näköaistille suunnattujen visuaalisten vaikutelmien synnyttämiseen.¹¹ Esimerkiksi teoksen alkupuolelta löytyy kaksiosainen tekstikokonaisuus, joka koostuu kokonaisuudessaan kielellisistä kirjoitusmerkeistä, mutta jonka ilmaisu ei kuitenkaan jäsenny merkityksiä muodostaviksi sanoiksi.¹² Peräkkäin sijoittuvien osien yhtenäinen visuaalinen kieli – yhtäläinen, suurikokoinen ja lihavoitu fontti, tekstin molemmissa osissa toistuvat kirjoitusmerkit sekä näiden merkkien käyttäminen samansuuntaisiin, runoilmaisun visuaalista ulottuvuutta korostaviin tarkoituksiin – sitovat tekstin eri sivuille taitetut osakokonaisuudet toisiinsa.

Mannisen teksti konkretisoi kiinnostavalla tavalla runokielen visuaalisen kokeilevuuden sekä affektin yhtäältä vaikuttavan, toisaalta säilyttävän funktion välistä vuorovaikutusta. Kahdelle sivulle ja kahden eri aukeaman alueelle levittäytyvä tekstikokonaisuus muotoutuu *Futuramassa* seuraavasti:

10 Deleuze & Guattari 1991/1993, 168.

11 Helle 2019, 149–157; ks. myös Huth 2010, 31–34.

12 Vrt. Helle 2019, 154. Kriitikko Niklas Nylund (19.12.2010) on nostanut esille Mannisen teoksen joidenkin osien kytkeytymisen ns. ASCII-taiteeseen eli sellaiseen tekstitaiteen muotoon, jossa latinalaisen aakkoston tietokoneita varten koodattua merkistöä käytetään erilaisten kuvataiteellisten pyrintöjen materiaalina (O’Riordan 2003, 15). Tässä kirjoituksessa tarkastelemani tekstikokonaisuus ei – Futuraman joidenkin muiden tekstien tavoin – nivelly ilmaisullaan niinkään perinteiseen ASCII-taiteeseen kuin pikemmin uudistaa sitä, miten eri kokoisia ja eri muotoisia kirjoitusmerkkejä voi käyttää runoilmaisun materiaalina.



Kuva. Teemu Manninen: Futurama, 21–22

Tekstikokonaisuus on taitettu kirjassa siten, että tekstin ensimmäinen osa tai paneeli on painettu aukeamansa oikeanpuoleiselle sivulle ja tekstin jälkimmäinen paneeli puolestaan seuraavan aukeaman vasemmanpuoleiselle sivulle. Teoksen lukijan täytyy näin ollen kääntää sivua, jotta kaksiosaisen kokonaisuuden jälkimmäinen paneeli kääntyy esille, peittäen samalla näkyviltä tekstikokonaisuuden ensimmäisen osan. Tekstin kaksi osaa on toisin sanoen painettu saman sivun eri puolille. Ratkaisu korostaa osien välistä materiaalista sidosteisuutta, yhteenkuuluvuutta: tekstit säilyvät yhdessä myös esimerkiksi siinä epätodennäköisessä tapauksessa, että kirjaesineen sidos purkautuu.¹³

Mannisen tekstissä vaikuttaa kokonaisuutena olevan kyse seinää päin ajamisesta. Tekstin ensimmäisessä osassa kirjoitusmerkeistä koostuva polkupyöräilijä näyttää kiihdyttävän voimakkaasti länsimaiseen meno- ja lukusuuntaan, vasemmalta oikealle. Pyöräilijähahmon ylävartalo, kahden gemenamuotoisen o-kirjaimen rajaama merkkijono, näyttää olevan polkupyörällä kiihdyttämiseen viittaavassa vaaka-asennossa, pää menosuuntaan ja keskivartalon nivelkohta pään kanssa samalla horisontaalisella janalla. Lisäksi kirjoitusmerkkisommitelman vasempaan alanurkkaan painettu, kolmesta peräkkäisestä, samansuuntaisesta sulkumerkistä koostuva jono toimii tekstissä sarjakuvien vauhtiviivoista ammentavana viittauksena kovaan, kiihtyvään liikkeeseen.

¹³ Kysymystä kirjaesineen materiaalisesta yhtenäisyydestä on problematisoitu suomalaisessa kotimaisessa nykyrunoudessa Raisa Marjamäen teoksessa *Ei kenenkään laituri* (2014). Marjamäen runokokoelmaa ei ole lainkaan sidottu yhtenäiseksi kirjaesineeksi, vaan teoskokonaisuus muodostuu irtonaisista pahvikansista ja kahdestakymmenestä irtonaisesta, sisäkkäin taitellusta painoarkista. Liuskat pysyvät kasassa – silloin, kun teosta ei lueta – kumilenkkien voimalla. (Kilpiö 2020, 157; Laihin 2021, 80–81.)

Tekstin keskelle paikantuva sigmasymboli (Σ) saa kokonaisuudessa pyöräilijähahmon kiihdytysliikkeessä taipuvia alaraajoja markkeeraavan funktion, ja tämän molemmille puolille sijoittuvat, tekstinkäsittelykielessä sitovaa välilyöntiä tarkoittavat aaltoviivat puolestaan polkupyörän polkimiin niveltyvän ilmaisullisen tarkoitteen. Lisäksi tekstikentän yläreunan versaalimuotoiset, toisistaan alaviivalla erotetut T-kirjaimet saavat kokonaisuudessa pyöräilijähahmon hartialinjan ja rintakehän yläosan koostavan funktion. Mannisen runoilmaisu on tässä suhteessa sangen konkreettisella tasolla kokeellista ja uutta luovaa: kielellisille merkeille annetaan tekstissä sellaisia arvoja ja funktioita, jotka ovat tavanomaisessa, merkityksellistävässä kielenkäytössä niille tyystin vieraita.

Polkupyöräilijän kiihdyttämisasi ei yhtä kaikki ole tekstikokonaisuuden ensimmäisen osan ainoa ilmaisullisesti painokas elementti. Kirjoitusmerkit muodostavat myös joitakin sellaisia yhdistelmiä ja/tai merkkijonoja, jotka eivät välittömästi tunnu liittyvän ajatukseen polkupyörällä kiihdyttämisestä, mutta jotka saavat tekstissä yhtä kaikki erilaisia ilmaisullisia funktioita. Esimerkiksi pyöräilijähahmon ylävartalon muodostavaan merkkijonoon sisältyy runon aiheen näkökulmasta näennäisen tarkoitukseton silmänisku- tai amblyopiahymiö (merkkijono (;))¹⁴. Hymiön funktio Mannisen teksti- ja teoskokonaisuudessa kytkeytyy omassa luennassani ajatukseen runokielen visuaalisuuden ja/tai silmän runouden korostamisesta. Teksti iskee lukijalle silmää ja kehottaa samalla lukijaa *katsomaan* tarkasti. Mannisen teksti alleviivaa näin ajatusta runon näönvaraisuudesta, visuaalisen ulottuvuuden ja samalla varsin konkreettisella, materiaalisella ja elimellisellä tasolla myös (laiskan) *silmän* ensisijaisuudesta ainakin tämän nimenomaisen tekstin äärellä.¹⁵

Samaiseen, tekstikentän yläreunan tai -rivin muodostavaan, merkkijonoon niveltyy myös tekstin toinen muuhun kuin pyöräilyteemaan palautuva ilmaisullinen tarkoite. Kiihdyttävän pyöräilijän ylävartalon näet voi hahmottaa muodostavan myös nimisanan 'Otto', tai oikeammin 'oTTo'. Nimitieto on sinällään yhdenmukainen tekstin ilmaisullisten ominaisuuksien kannalta. Lukijan ymmärrys Mannisen runon materialisoimasta tapahtumasta tuskin merkittävässä määrin syvenee nimisanan tarjoaman informaation myötä. Pyöräilijän voi jatkossa nimetä

14 Muun muassa hymiöiden tarkoitteita listaava vapaa internet-tietosanakirja Urban Dictionary (29.6.2006 & 27.7.2010) huomioi, että teksti- ja pikaviestikielessä sangen tunnetun silmäniskuhymiön, (;), kirjoittaminen Mannisen runon tavoin "väärin päin", muodossa (;, viittaa silmäniskun sijaan ennemminkin arkikielessä laiskana silmänä (engl. lazy eye) tunnettuun toiminnalliseen näköhäiriöön, amblyopiaan. Urban Dictionaryn artikkeliin kontribuoineen nimimerkki "llamamamallin" mukaan sellaiset henkilöt, jotka käyttävät tätä takaperoista laiskan silmän hymiötä vääräoppisessa silmäniskutarkoituksessa, on syytä tehdä välittömästi perinnöttömiksi (engl. "disown them immediately").

15 Vrt. Helle 2019, 154–157; Huth 2010.

Otoksi, mutta tällä nimellä on vain vähän jos lainkaan vaikutusta tekstin toimintaan ja ilmaisullisiin funktioihin. Omassa kyköksiä muodostavassa lukijanmielessäni nimisana ”Otto” niveltyy lisäksi ihmissubjektin ohella myös teknologiseen yhteyteen, Automatia Pankkiautomaatit Oy:n omistamaan Otto.-käteisautomaattien valtakunnalliseen verkostoon. Yhteys paitsi uurtaa tekstiin ei-inhimillisen toimijuuden tason, myös kytkeytyy yllättävällä tavalla ajatukseen kielestä myös muiden kuin merkityksellistävien tarkoitteiden alueena. Félix Guattari käyttää pankkiautomaattia esimerkkinä ei-merkityksellistävästä eli *a-signifioivasta* merkkijärjestelmästä; käteisautomaattiin syötetty luottokortti käynnistää singulaarisen numerosarjansa voimalla ei-merkityksellistävien ”piste-merkkien” ketjun, ei-merkityksellistävän kuvion, joka lausuu käynnistämisen- ja pysähtymiskäskyjä sekä laukaisee ontologisten maailmojen ”olemaanpanon”.¹⁶

Despoottinen merkitsijä

Ajatus kielestä, joka operoi merkityksellistämisen tuolla puolen, kytkeytyykin omassa luennassani Guattarin sekä yksin että yhdessä Gilles Deleuzen kanssa luonnostelemaan signifiikaatiokriittiseen ajatteluun. Deleuze ja Guattari argumentoivat teoksessaan *Mille Plateaux* (1980), että signifioiva eli merkityksellistävä, merkityksiä muodostava tai tuottava merkkijärjestelmä on vain yksi eikä kaiken lisäksi suinkaan kaikkein tärkein merkkijärjestelmä muiden joukossa.¹⁷ Väite mieltyy yhä tänä päivänä radikaaliksi, poleemiseksi, eritoten kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta. Kuten tämän kirjoituksen alussa esitin, kysymys merkityksestä mielletään usein edelleen kirjallisuudentutkimuksen kenties kaikkein olennaisimmaksi ongelmaksi. Deleuze ja Guattari samastavat signifiikaatiokriittisessä ajattelussaan merkityksellistävän merkkijärjestelmän kulttuurisen hegemonian paranoidin despoottin hallintoon. Merkityksellistävässä järjestelmässä merkitsijät eivät niinkään merkityksellistä maailmaa kuin viittaavat alati vain toisiin merkkeihin. Tällaisen järjestyksen raameissa merkitsijän logiikka hahmottuu despoottiseksi systeemiksi, joka peittää alleen kaikki

16 Guattari 1992/2010, 66. Guattarin *Chaosmose*-teoksen suomentaneet Mariaana Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti kääntävät Guattarin ilmauksen *a-signifiant* muotoon ei-merkitsevä. Itse pidän muotoilua ei-merkityksellistävä selkeämpänä suomennosvaihtoehtona. Perustelen tätä näkemystä väitöstutkimuksessani, ks. Laihinen 2021, 176, alaviite 8.

17 Deleuze & Guattari 1980/2005, 111.

mahdolliset muut erilaiset merkkijärjestelmät, kuten esimerkiksi taiteen affektiivisen vaikutuksen ilmiöt.¹⁸

Myöhemmin sekä Deleuze että Guattari fokusoivat omissa tuotannoissaan erilaisiin a-signifioiviin eli ei-merkityksellistäviin merkkijärjestelmiin. Deleuze tarkastelee esimerkiksi taiteilija Francis Baconista kirjoittamassaan teoksessa Baconin teosten ei-merkityksellistäviä piirteitä, Guattari puolestaan kehittää viimeiseksi jääneessä teoksessaan *Chaosmose* (1992, suom. *Kaaosmoosi* 2010) laajakantoisempaa ajatusta ei-merkityksellistävästä semiotiikasta.¹⁹

Deleuzen ja Guattarin yksin ja yhdessä tekemien käsitteellistysten pohjalta on asianmukaista kysyä, voisiko keskittyminen erilaisten ilmaisutapojen ei-merkityksellistäviin ulottuvuuksiin palauttaa (kokeelliselle) taiteelle jotakin siitä vaikutuspotentialista, jonka neoavantgarden institutionaalinen, pääoman ja merkitsijän koodistossa operoiva assimilaatiokoneisto onnistui aikoinaan tyrehdyttämään? Tästä näkökulmasta esimerkiksi juuri kotimaisen nykyrunouden kokeellistumisen virtaus näyttäytyy erityisen kiinnostavana tarkastelukohteena. Oman väitöstutkimukseni keskeisen argumentin mukaan 2010-luvun taitteen kokeellistuva suomalainen runoilmaisu näet sivuuttaa ymmärryksen kielen merkityksellistävästä toiminnasta runouden ja runon lukemisen ensisijaisena, itsestään selvänä lähtökohtana.²⁰

Törmäyksen affektiivinen hetki

Teemu Mannisen kaksiosaisen pyöräilijätekstin ensimmäisessä tekstipaneelissa kirjoitusmerkeistä muodostuva pyöräilijä siis kiihdyttää voimakkaasti, ja jälkimmäisessä paneelissa sama pyöräilijähahmo ajaa päin seinää. Törmäys on mitä ilmeisimmin sangen voimakas, sillä joko pyörä tai pyöräilijä tai mahdollisesti molemmat vaikuttavat menevän törmäyksen voimasta rikki. Sekä pyörä että pyöräilijä ovat tekstin jälkimmäisessä osassa osiinsa hajoamisen tilassa. Tekstuaalisen polkupyörän polkimet ovat tekstin jälkimmäiseen

18 "The sign that refers to other signs is struck with a strange impotence and uncertainty, but mighty is the signifier that constitutes the chain. The paranoiac shares this impotence of the deterritorialized sign assailing him from every direction in the gliding atmosphere, but that only gives him better access to the superpower of the signifier, through the royal feeling of wrath, as master of the network spreading through the atmosphere. (...) Nothing is ever over and done with in a regime of this kind. It's made for that, it's the tragic regime of infinite debt, to which one is simultaneously debtor and creditor. A sign refers to other signs, into which it passes and which carries it into still other signs." (Deleuze & Guattari 1980/2005, 112–113.)

19 Deleuze 1981/2003, 5; Guattari 1992/2010, 25–27, 54; ks. myös Laihinen 2021, 176–177.

20 Laihinen 2021, 61.

osaan tultaessa singahtaneet sijoiltaan, pyörän asento on nitkahtanut äkkijarrutuksen tai -törmäyksen vaikutuksesta takapyörän ilmaan nostaneeseen etukenoon ja pyöräilijähahmon hartialinjan (sekä nimisanan 'oTTo' T-kirjaimet) muodostava kirjoitusmerkkisommitelma on painunut kivuliaasti kasaan. Kenties kaikkein hälyttävimpänä detaljina pyöräilijähahmon pää eli tekstin ensimmäisen paneelin toinen gemenamuotoinen o-kirjain näyttää hävinneen sommitelmasta kokonaan, aivan kuin seinän sisään uponneena tai törmäyksen voimasta tunnistamattomaksi litistyneenä muotona.

Tekstuaalisen törmäyksen poikkeuksellisen suuresta voimasta vihjaa lisäksi pyöräilijän alaraajoiksi hahmottamani sigmasymbolin ympärille ja alapuolelle ilmestynyt uusi kirjoitusmerkkiaines. Nämä uudet, suhteessa tekstikokonaisuuden muuhun tekstuaaliseen ainekseen huomattavasti pienikokoisemmat kirjoitusmerkit ovat ilmaisulliselta tarkoitukseltaan epätarkkoja ja tulkinnanvaraisia. Yksi vaihtoehto on ankkuroida luenta uuden merkkiaineksen lomaan sijoittuvaan 'uU'-kirjainpariin – kenties kyse on voimakkaaseen törmäykseen liittyvästä ään(te)ellisestä informaatiosta, hajoamisen äänien ja sen lomaan hukkuvan inhimillisen valituksen sekamelskaa konkretisoivasta tekstuaalisesta graafista.

Kiinnostavaa Mannisen tekstikokonaisuudessa on se, miten se paperille painettuna kielellisenä aineksena *vaikuttaa* lukijaansa ruumiillisella tasolla ilman oikeastaan minkään minkäänlaisen sanallisen informaation apuvoimaa. Tässä suhteessa olennaiseksi hahmottuu nimenomaan tekstin jälkimmäisessä osassa materialisoituva törmäyksen hetki. Tekstin ensimmäisen osan kiihdytysaiheen funktio on tekstikokonaisuuden raameissa kahtalainen. Yhtäältä kiihdyttävä pyöräilijä laveeraa lukijan näkökenttään tunnistettavan hahmon ja tilanteen, jotakin, jonka varaan ankkuroida visuaalinen luenta. Toisaalta tekstin ensimmäinen osa kasvattaa tekstikokonaisuuden jännitettä, intensiteettiä, ja ohjaa lukijaa pyöräilijän oikealle suuntautuvan liikkeen (ja sivunkääntämisen) kautta tekstin jälkimmäiselle sivulle, kohti vääjäämätöntä törmäystä.

Mannisen teksti vaikuttaa lukijaansa ruumiillisesti, sellaisilla tavoilla ja tasoilla, jotka eivät tyhjene tai palaudu tekstille tulkittujen kielellisten merkitysten sfääriin. Polkupyöräilijäteksti tuottaa ruumiillisen vaikutuksen, joka konkretisoituu omalla kohdallani eräänlaisena säpsähdyksenä tai hätkähtämisenä, lukuisien eri lihasryhmien yhtäaikaisena, äkillisenä jännittämisenä – kuin subjektiivisena ruumiillisena varautumisena siihen samaan törmäykseen, jonka Mannisen tekstin pyöräilijä tekstin jälkimmäisen paneelin lukuhetkellä on faktisesti jo kokenut.

Tämän kirjoituksen kysymyksenasettelun näkökulmasta kiinnostavaa Mannisen tekstin tuottamassa ruumiillisessa vaikutuksessa on ajatus kielellisestä ilmaisusta, joka ei perustu

merkitysten muodostamisen prosessille, mutta joka siitä huolimatta onnistuu vaikuttamaan lukijaansa kouriintuntuvasti, fyysistä kipuaistimusta lähenevällä tavalla. Säpsähtäminen, hätkähtäminen, vääjäämätöntä törmäystä ennakoiva lihasten jännittäminen – näistä elementeistä koostuu se, mitä kutsun Mannisen tekstikokonaisuuden *affektiiviseksi vaikutukseksi*.

Ymmärrän affektin käsitteen tässä kirjoituksessa termin deleuzelaisessa, Baruch Spinozan (1632–1677) monistisesta filosofiasta ammentavassa tarkoituksessaan. Deleuzen spinozalainen affektikäsitteys korostaa affektin suhteisuutta; affektissa on kyse ruumiiden – myös muiden kuin ihmisruumiiden – kyvystä vaikuttaa ja vaikuttua, ja nämä vaikutukset aktivoituvat erilaisten ruumiiden välisessä vuorovaikutuksessa.²¹ Näin käsitteellistettynä Teemu Mannisen polkupyöräilijätekstin tekstuaalisella ruumiilla on kyky vaikuttaa allekirjoittaneen lukijanruumiiseen.

Affektin käsitteen ja erilaisten affektiteorioiden näkökulmasta Mannisen runosta tekee erityisen kiinnostavan se, että sen tuottama aistimus on varsin selkeä ja voimakas. Taiteen tuottamat affektit näet paikannetaan usein autonomisen hermoston toimintaan, ja tähän liittyen affektiin kytketään toisinaan ajatus jonkinlaisesta vaikutuksen hienovaraisuudesta tai jopa huomaamattomuudesta – intensiteetin vähäisestä vaihtelusta esimerkiksi ihon pinnalla.²² Mannisen pyöräilijätekstin vaikutuksessa ei kuitenkaan ole mitään hienovaraista tai huomaamatonta, päinvastoin: runon ruumiillinen vaikutus on sangen ilmeinen ja voimakas.

Samalla ymmärrys affektin autonomisuudesta laajenee käsittämään myös muita asioita kuin autonomiseen hermoston toimintaan liittyviä kysymyksiä. Affektin autonomisuudella viitataan hermostollisen toiminnan lisäksi autonomisuuteen suhteessa merkityksellistävän, sosiolingvistisesti koodatun järjestelmän toimintaan. Affektit, affektiiviset vaikutukset, operoivat omalla autonomisella tasollaan suhteessa teoksen merkitysten ja/tai sisällön tasoon.²³ Gilles Deleuze nostaa Spinoza-luennassaan esille ajatuksen siitä, että ”emme edes tiedä, mihin ruumis kykenee”, että ”ruumis ylittää tiedon, joka meillä siitä on” ja että ruumista tietoisuuden alaisuuteen pakottaessamme ”lörpöttelemme kaikenlaista, tietämättä mitään”.²⁴ Tietoisuuden ylittävät ruumiinkyvyt, ”ruumiin tuntematon alue”²⁵, ovat affektiivisten vaikutusten aluetta.

21 Deleuze 1981/2012, 26–27, 26–27; ks. myös Kurikka 2016, 87; Helle 2019, 28–30; Piippo 2020, 39; Laihinen 2021, 65.

22 Seigworth & Gregg 2010, 1–2.

23 Massumi 1995, 84–86.

24 Deleuze 1981/2012, 27.

25 Deleuze 1981/2012, 28.

Teemu Mannisen *Futuraman* kaksiosaisen tekstikokonaisuuden ensisijaiseksi tehtäväksi hahmottuukin omassa luennassani ruumiillisen vaikutuksen tuottaminen.

Kysymykseen taiteen vaikutusvoimasta (neo)avantgarden assimilaatioprosessin jälkeen voi toisin sanoen vastata ainakin Mannisen tekstin kohdalla myöntävästi: vaikutusta on, mutta tämä vaikutus ei ole laadultaan niinkään perinteisessä mielessä yhteiskunnallista kuin mikropoliittista. *Futuraman* polkupyörätekstin tuottama šokki ei kohdistu niinkään arvoihin, instituutioihin tai valtarakenteisiin kuin ruumiiseen. Tämän vaikutuksen Mannisen runo myös säilyttää, ja affekti vaikutussuhteena, tekstin vaikutuksena lukijaan, on tämän säilymisen mekanismi. Tämän kirjoituksen alkupuolella esille nostamaani Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajatusta vapaasti mukaillen: pyöräilijä törmää seinään niin kauan kuin paperi, ja muste paperilla, kestää.

Kirjallisuus

Manninen, Teemu 2010: *Futurama*. Helsinki: Poesia.

Arminen, Elina, Anna Logrén & Sevänen, Erkki, 2020. Johdanto: kirjallisen elämän muodonmuutos. Teoksessa *Kirjallinen elämä markkinaperusteisessa mediayhteiskunnassa*. Toim. Elina Arminen, Anna Logrén & Erkki Sevänen. Tampere: Vastapaino, 13–45.

Buchloh, Benjamin H.D. 2000. Neo-avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge & London: The MIT Press.

Deleuze, Gilles. 1981/2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Transl. Daniel W. Smith. New York & London: Continuum.

Deleuze, Gilles. 1981/2012. *Spinoza. Käytännöllinen filosofia*. Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1980/2005. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi. 11th printing. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1991/1993. *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.

Guattari, Félix. 1992/2010. *Kaaosmoosi*. Suom. Mariaana Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti. Helsinki: Tutkijaliitto.

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

Huth, Geof. 2010. Silmän ensisijaisuudesta ja muita ajatuksia visuaalisen runouden arvottamisesta. *Tuli&Savu* 59 (1/2010), 31–34.

Kilpiö, Juha-Pekka. 2020. Kirja erillään. Materiaalinen rajoite Raisa Marjamäen *Ei kenenkään laiturissa*. Teoksessa *Paperinen avaruus. Näkökulmia kirjaesineen ja kirjallisuuden materiaalisuuteen*. Toim. Kaisa Ahvenjärvi, Juri Joensuu, Anna Helle & Sanna Karkulehto. Jyväskylä: Nyky- kulttuurin tutkimuskeskus, 157–178.

KTS. 2022. Call for Papers. Kirjallisuudentutkimuksen päivät 2022: Kirjallisuudentutkimuksen merkitykset. Sähköpostitse 25.1.2022 saapunut PDF-dokumentti.

- Kurikka, Kaisa. 2013. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.
- Kurikka, Kaisa. 2016. Kolmen pisteen tunteet. Irmari Rantamalan Harhama ja eksessin affektit. Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle & Anna Hollsten. Helsinki: SKS, 85–107.
- Laihin, Miikka. 2021. Tapahtuvia runoja. Kielen materiaalisuus ja lukutapahtuman subjektiviteetti 2000-luvun kirjamuodossa julkaistussa kokeellisessa suomalaisessa runoudessa. Sarja B, osa 550. Turku: Turun yliopisto.
- Massumi, Brian. 1995. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique* 31 (fall 1995), 83–109.
- Nylund, Niklas. 19.12.2010. Maailman loppu? *Tuli&Savu*.
<http://www.tulijasavu.net/2010/12/maailman-loppu/> (haettu 29.9.2022)
- O’Riordan, Kate. 2003. ASCII Art. In *Encyclopedia of New Media: An Essential Reference to Communication Technology*. Ed. Steve Jones. Thousand Oaks, London & New Delhi: Sage Publications, 15–16.
- Piippo, Laura. 2020. Operatiivinen vainoharha normaalitieteen aikakaudella. Jaakko Yli-Juonikkaan Neuromaanin kokeellinen poetiikka. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Salminen, Antti. 2007. Avantgarden mahdoton mahdollisuus. *Niin & näin* 3/2007, 59–61.
- Salminen, Antti. 2015. Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään. Helsinki: Poesia.
- Seigworth, Gregory J. & Gregg, Melissa. 2010. An Inventory of Shimmers. Teoksessa *The Affect Theory Reader*. Eds. Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth. Durham & London: Duke University Press, 1–25.
- Urban Dictionary 29.6.2006 & 27.7.2010. (; . Artikkelit ja sen kommentit verkkosanakirjassa.
<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=%28%3B> (haettu 29.9.2022)

Kirjoittajat

Irmeli Hautamäki, FT, estetiikan dosentti Helsingin yliopisto, taiteen filosofian dosentti Jyväskylän yliopisto.

Timo Kaitaro, FT, filosofian historian dosentti Helsingin yliopisto.

Emmi Ketonen, FM, kääntäjä, Turku.

Miikka Laihinen, FT, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto.

Timo Salo, runoilija, Kauhava.