

- Hayles, N. Katherine (2003) "Translating Media: Why We Should Rethink Textuality." *The Yale Journal of Criticism*, volume 16, number 2: 2003.
- Hosiaislouma, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Ikonen, Teemu (2003) "Moving Text in Avant-Garde Poetry. Towards a Poetics of Textual Motion." *Dichtung Digital*, www.dichtung-digital.com/2003/issue/4/ikonen/index.htm (Viitattu elokuussa 2007.)
- Mattelart, Armand (2003) *Informaatiotehtäiskunnan historia*. Suom. Risto Suikkanen. Tampere: Vastapaino.
- McHale, Brian (2002) "Runous protesina." *Suom. Teemu Ikonen & Jussi Backman. Alun perin Poetics Today* -lehden numerossa 21:1 (2000). *Nuori Voima* 3/2002.
- Stefans, Brian Kim (2003) "From Byte to Inscription: An Interview with John Cayley." *The Iowa Web Review*. www.uiowa.edu/%7Eiawebreview/tir-web/feature/cayley/index.html (Viitattu syyskuussa 2007.)

Kieleenjuolahdus

Kirjoitus kirjoittajan työkaluna

KRISTIAN BLOMBERG

Yksi dadaisti Tristan Tzaran (1896–1963) monista julistuksista oli, että ajatus syntyy suussa.¹ Vaikka Tzaran manifestit liikkuvat jossakin provokaation, leikin ja tyhjäänäisyyden toisiaan leikkaavassa horisontissa, julistuksen sisältö voidaan nähdä aivan luontevana. Ajatusta ei ole ennen kuin se saa mielessä jonkinlaisen hahmon tai se ilmaistaan jotenkin. Tzaran lauseesta voidaan lukea myös kaksi muuta tasoa. Niissä kirjoitus näyttäytyy hetkenä joka luo ja muuttaa ajatusta.

Ensinnäkin julistus on provokaatiota keskustelun tai puheen oletettua järjestystä perustaa tai hallittavissa olevaa kulkua vastaan.² Puhe voi rönsyillä, jotain harmittomaksi aiottua esimerkiksi saatetaan ryhtyä kehrittelemään tai puolustelemaan, ajatus voi katketa. Oikeastaan mitä tahansa voi tapahtua. Tärkeää on, että tälle tapahtumiselle luodaan puitteet. Tässä mielessä julistuksen voi nähdä kutsuna eräänlaiseen auto-maattikirjoituksen esivaiheeseen. Siinä tarkoitus on tuottaa kieltä, lisää kieltä ja antaa mahdollisten ajatusten hahmottua kielen sivuotteena.

Toiseksi Tzaran julistus viittaa siihen, kuinka puheen tuottamisen hetki vaikuttaa puheessa ilmaistuun ajatukseen: tietty sanat houkuttelevat läheisyyteensä toisia sanoja ja sanontoja (toivo on aina vilpittömiä jne.) tai lauseen rytmi saattaa vaatia jotain sanaa tai fraasia. Gustave Flaubertin (1821–1880) jo nimensä puolesta paljon kertovassa *Valmiiden ajatusten sanakirjassa* on esimerkkejä tästä itsepintaisuudesta.³ Kirjaan on koottu hakusanon alle erilaisia ideoita ja määreitä, joilla "kunnan ihmisten" on tapana suhtautua joihinkin ilmiöihin tai maustaa käyttämään substantiiveja:

HUMALA. Aina ”hillitön”.

ILVEILIJÄ. Aina ”kurjia”.

PROFESSORI. Aina ”laajasti oppinut”.

Tarkastelen tässä artikkelissa sitä kielen ja ajatusten muutosalttiutta, joka ilmenee kirjoituksessa ja kirjoitustilanteessa. Ensiksi hahmottelen erilaisten kielen provosoimien sattumien sekä kielen ”oman” logiikan synnyttämien oivallusten luonnetta. Tämän jälkeen pohdin erilaista näkökulmia ja seurauksia, joita näillä kirjoituksessa tapahtuvilla oivalluksilla on. Vaikka kieli ja sen materiaalisuus korostuvat, artikkelini ei tähtää tekijän roolin himmentämiseen. Lähinnä se pyrkii tutkailemaan moni-ilmeistä tilaa kirjoittajan ja kirjoituksen välissä. Lyhyesti: miksi kirjoitus on tapahtuma, joka pystyy tuottamaan niin paljon sävyjä ja uusia näkökulmia työn alla olevaan aiheeseen tai ajattelun kohteeseen?

Lähtökohtanani ovat kirjailija-filosofi Maurice Blanchot'n (1907–2003), runoilija ja teoreetikko Paul Valéryn (1871–1945), sekä surrealistien ajatukset kielen ja ajattelun välisistä suhteista. Pääno on kuitenkin omassa havainnoissani sekä erilaisten kirjoittajien kertomissa kokemuksissa. Heidän taustansa vaihtelevat kokeellisesta runoudesta akareemiseen kirjoittamiseen, mutta yhteistä heidän välittämille kokemuksilleen on kirjoituksen korostuminen ylläryksentäyteisenä työvälineenä, hetkittäin jopa työkaverina.

Kielen orastava subjekti

Blanchot katsoi, että surrealistien menetelmät, erityisesti automaattikirjoitus, muunsivat kielen välinearvoa eräänlaiseksi kielen subjektiudeksi.⁴ Hänen mukaansa surrealistit todistivat, ettei kieli ollutkaan vain viaton merkitysten kuljettaja, vaan se muotoili ja ohjasi aina kulloinkin syntymässä ollutta ajatusta hyvinkin aktiivisesti. Kieli myös saattoi tuottaa ilmaisuun aikana kokonaan uusia ja ennakoimattomia merkityksiä. Esimerkiksi varhaisia automaattikirjoituksella muodostettuja tekstejä analysoinut Michel Riffaterre on osoittanut, että automaattikirjoitus tapasi itsepintaisesti muotoutua sadun tai myyttien muotoon

eli muuttua ja sulkeutua tarinaksi.⁵ Automaattikirjoituksen sanonta puolestaan järjestyi erilaisten kieltä synnyttävien tai kielen massaa liisäviien oppositioiden, inversioiden ja negaatioiden varassa: jos mainittiin yö, päivä tai jokin siihen viittaava sana seurasi pian tämän jälkeen. Vastaavasti jos vasen silmä oli vihreä, oikea oli sininen. Riffaterren strukturalismin perustuva analyysi korostaa symmetriaa ehkä hieman liikaakin, mutta se yhti kaikki näyttäjä, kuinka automaattikirjoituksen kieli alkaa paisua ja rakentua erilaisten ennalta käsin hallitsemattomien yksityiskohtiensa kautta.

Blanchot siis esittää, että edellä mainittu ilmiö olisi oire kielen omasta logiikasta tai jopa kielen alitajunnasta – ja samalla subjektiivista. Toisin sanoen kieli ei Blanchot'n mukaan olisi vain väline, vaan sillä olisi oma kirjoituksessa esiin pyrkivä tahtonsa.⁶ Automaattikirjoituksen lisäksi sama näkyy myös aivan tavallisessa kirjoituksessa. Tästä voisi mainita esimerkiksi allitteroitumisen ja sisäsointuisuuden usein huomaamattoman synnyn, sekä Flaubertin esittelemät ”valmiit ajatukset”.

Pidän allitteroitumista eli alkusointuisuutta erityisen kiinnostavana, onhan se suomen kielessä verrattain yleistä. Yhtäältä se luo senkaltaisia ilmauksia kuin ”suomalainen sisu” tai ”hidas hämälinen” joissa se toimii jopa ilmausten totuusarvon takaajana. Se toimii myös yhtenä suomalaisen kansanrunouden esteettisenä tyylipiirteenä. Välillä se kuitenkin synnyttää ikäviä tilanteita. Äkisti voi huomata, että omaan kirjoitukseen on ilmestynyt vieri vieren parhaimmillaan kymmenenkin k-kirjaimella alkavaa sanaa. Niistä kehkeytyy hakeavaa tyyliä ja ne kiinnittävät huomion tähän alkusointuisuuteen sisällön kustannuksella. Toisinaan tätä yritetään karsia, senkin kustannuksella että esityksen tarkkuus tai kuvausvoima saattaa heiketä. Kirjoittajien itsensä lisäksi karsimista tapahtuu myös toimittajien puolelta, mikä alleviivaa sitä kuinka kiusalliseksi elementiksi alkusointuisuus saattaa kasvaa.

Hakkaavan alkusoinnun vastapainona kielen alitajunta näyttäytyy myös tyylin hienovaraisemmillä alueilla. Jos kirjoittaja on rytmisesti herkkä, kielen alitajunta voi havaita painollisissa tavuissa, joista tavu tavulta rakentuu muuhun kirjoitukseen nähden irrallisia (tai jopa tätä tukevia) sanoja ja tasoja. Myös näitä voi käyttää tyylin ja sisällön tarpeisiin. Klassinen esimerkki tämänkaltaisesta kirjoituksesta on

William Shakespearen (1564–1616) aikaa ja vanhuutta käsittelevät sonetit. Niissä kuoleman varjo vaeltaa runojen äänteellisessä kudoksessa sellaisten sanojen kuten *doth*, *fadeth* ja *addeth*, hahmoissa.

Kieleenjuolahdus

Runoilija kestää mitä tahansa paitsi painovirheen.

Oscar Wilde

Tässä artikkelissa pidän keskeisimpänä lähtökohtanani ilmiötä, josta käytän nimitystä ”kieleenjuolahdus”. Se kytkeytyy edellä esittelemääni kielen subjektuuteen, mutta on helpommin kirjoittajansa hallittavissa ja hyödynnettävissä. Pienimmillään kyseessä on sanojen hahmoissa olevat poikkeamat, jotka luovat uusia, kielelle aiemmin tuntemattomia sanoja. Ne eivät ole täysin sattumanvaraisia, vaan muut saman kieliyhteisön jäsenet voivat ymmärtää näiden sanojen merkityksen. Tämänkaltaisia sanoja ja ilmauksia löytää viljalti pakinoista, mainoskielestä ja runoudesta, kuten Panu Tuomen mainiot ”pähkähuilu” ja ”teen hourin”⁷, Hannu Helinin säkeet ”monot ovat kutsutut / haravat valitut”⁸, sekä Olli Sinivaaran:

Ohi on: ohimon: o HIM on

kuin-roolia roolinsa roolaten tuo Haimon, mi'
greenistä kärsivät sukat.⁹

Sinivaaran säkeissä näkyy myös piirre, joka tulee esille vain kirjoittaessa ja on yksi kieleenjuolahduksen yleisimpiä mutta samalla näkymättömiä piirteitä: säkeenylitys. Sen avulla voi luoda monimerkityksisyyttä ja näyttää kielessä olevia vaihtoehtoisia merkityksiä ja/tai kielellisiä tiloja. Tämä tulee esille esimerkiksi Sinivaaran runon ”Pysähtynyt lumi” säkeissä:

Pysähtynyt lumi kaareksi taipuneen puun oksilla
on maanosia joita vettä nimeävälle kartalle

ei ole piirretty; on piirretty
veteen, ja siksi vielä synnymättä [–]”¹⁰.

Kieleenjuolahdusta voidaan rajata myös sen mukaan mitä se ei ole. Sen piiriin kuuluvat sanat ja ilmaukset eroavat olennaisesti esimerkiksi Lewis Carrollin (1832–1898) pekoraaleista tai pekoraalikoneella¹¹ luoduista sanoista (kuten: maasinee), joille täytyy erikseen luoda ja ilmoittaa merkitys, jotta ne olisivat edes pienen kieliyhteisön (kuten kaveriporukan) sanoja. Seuraavassa on Carrollin runon ”Pekoraali” (”Jabberwocky”) ensimmäinen säkeistö Kirsi Kunnaksen ja Eeva-Liisa Mannerin suomennoksena:

On illanpaisto, ja silkavat saijat
luopoissa pirkeinä myörien ponkii:
surheisna kaik^k kirjuvat lorokaijat
ja vossut lonkaloisistansa ulos vonkii.¹²

Tämän ymmärtääkseen tarvitaan joko erillinen selitys tai sitten runon toimintaperiaate pitää selvittää samoin kuin salakielten kohdalla. Kieleenjuolahdukset sen sijaan välittyvät kieliyhteisön sisällä normaalien sanojen ja ilmauksien tavoin, kuten Helinin, Tuomen ja Sinivaaran esimerkit osoittavat.

Kieleenjuolahduksen voi nähdä pelkkiä yksittäisen sanan kokemia muutoksia laajemminkin ja ulottaa sen periaatteita kirjalliseen ilmaisuun yleensä. Korostankin termin käytöllä ideoita, joita synnyttää ainostaan kirjoittaminen eli oleminen sanojen hahmon, äänteellisen tason tai muiden oivallusta synnyttävien ominaisuuksien äärellä. Itse ilmiö on vanha, varmaankin yhtä vanha kuin kirjoitus. Esimerkiksi jo retorikan klassisista oppaista löytyy kuvaavat sen eri piirteitä kuvaavia luokituksia. Vanhemmista retorikan kuvioista ainakin *antanaclasis*, *figura etymologica*, *paragrammi*, *paranomasia*, *portmanteau* ja uudemmissa spoonerismi voidaan kaikki lukea ”kieleenjuolahduksiksi” tai nähdä keinoina ryhmitellä sitä. Uudemmista ilmiöistä sen sille voidaan lukea vielä esimerkiksi sanakiepit ja sanatikkaat.

Retoriikasta turtujen ja sinänsä käyttökelpoisten termien sijaan huan ”kieleenjuolahduksella” korostaa ainoastaan kirjoittaessa paljastu-

vaa sattumanvaraisuutta. Tämä tarkoittaa kirjoittajan käyttämää kielestä tekemiä oivalluksia, retorikalle ominaisen harkinnan ja ongelmalähtöisen tai teknisen työskentelyn sijaan. Kieleenjuolahdus ei siis perustu siihen, että kirjoituksesta pyritään tekemään mahdollisimman vaikuttava, kuten retoriikassa, vaan siihen, että se vain tapahtuu. Kieleen juolahraminen on sattumaa, mutta ei kuitenkaan puhdasta, sillä sitä tuottaa kirjoitus ja ennen kaikkea tietoisuus parhaallaan tapahtuvasta kirjoitustilanteesta.

Näin ymmärrettynä kieleenjuolahdus siis tuottaa tai auttaa luomaan kirjoitusta. Ilmiötä voi katsoa myös toisesta suunnasta. Kieleenjuolahdus ei tuota kieltä, vaan lähtökohdan, ongelman, jonka muu tekstiaines pyrkii ratkaisemaan tai tekemään mahdolliseksi. Tämä on monelle kirjoittajalle tuttu kokemus, josta esimerkiksi André Breton (1896–1966) kirjoittaa ensimmäisessä *Surrealismen manifestissa*. Hän kuvailee mieleensä unen ja valheen rajamailla ilmestyviä ”hypnagogisia lauseita” (kuten: ”On mies, jonka ikkuna on halkaisut kahtia”), joita hän päätyi käyttämään runojensa rakennusaineina. Breton kirjoittaa, että niissä oli ”organainen rakenne”¹³ eli ne olivat sellaisenaan täydellisiä. Alaviitteessä Breton mainitsee, kuinka myös Knut Hamsunin (1859–1952) *Nälkä* (*Sult*, 1890) on vastaava kuvaus mieleen tulevista ja kirjoittajan korkeassa arvossa pitämistä lauseista. Aiheen kannalta kiinnostava on täsmennys, jonka mukaan näille lauseille täytyy löytää sopiva konteksti: ”Äkkiä mieleen tuli pari hyvää lausetta, jotka sopivat oikein hyvin käytettäväksi jossakin luonnoksessa.”¹⁴

Täydellinen lause

Mieleen voi siis inspiroitua täydelliseltä tuntuva lause. Tämän jälkeen kirjoittaja etsii tilaa, johon tuon lauseen voisi sijoittaa. Esimerkiksi Riitta Jalonen on kertonut romaansinsa *Kuvittele itsellesi mies* syntyneen juuri tämän mieleen juolahthaneen lauseen (”kuvittele itsellesi mies”) ympärille (HS 16.10.2006). Lause oli heuristinen, se synnytti kirjan. Tämän kaltaiset lauseet voi kokea myös toisin, ongelmana, jonka ratkaisemiseen kirjoittaja joutuu käyttämään paljon aikaa ja voimia. Lauseelle sopivan kielellisen ympäristön luominen voi olla hyvin vai-

keaa. Myös kriitikot tuntuvat toisinaan vainuavan näitä lauseita, joita kiitellään ja jotka nostetaan kritiikeissä esille muun tekstiympäristön saadessa moitteita.

Ongelman voi kohdata myös käytettäessä hyväksi uusia kirjoittamistekniikoita. Yksi tämänkaltaisen tilanne on esimerkiksi internetin hakukoneilla luotu runous, etenkin jos sitä käytetään niin kutsutulla pragmaattisella tavalla. Tällöin hakutuloksia käytetään virikkeinä ja lähtökohrina perinteisemmin mielletylle kirjoittamiselle.¹⁵ Ongelma syntyy, kun kiehtoville tai hämmäntäville lauseille, tai hakukoneen luomille rinnastuksille, ei onnistuta kirjoittamaan uutta kontekstia. Jotta niiden charmi purisi, jotta lauseet ”toimisivat”, niiden tarvitsee yllättävän usein ilmoittaa koneellinen (ja samalla kokonaisuuteen tähtäävän) alkuperänsä. Tämä tapahtuu joko eksplisiittisesti nimen ta-solla tai sitten tekstin muoto on niin epäjatkuva että syntyy vaikutelma ”kokeellisesta kirjallisuudesta”.

Fragmentaarinen kirjoitus on ollut yksi keino ratkaista täydellisen lauseen ja kokonaisuuden välinen ongelma. Eräs fragmentin poetiikkaan kuuluva perusta on, että lukija hahmottelee ymmärryksessään kokonaisuutta, jonka fragmentaariset lauseet voisivat muodostaa. Näin kirjoittajan ei tarvitse huolehtia kirjoitusyössä usein varsin hitaasti ja suurella vaivalla rakentuvasta kokonaisuudesta ja hän voi keskittyä täydellisten lauseiden muodostamiseen. Tämä myös osaltaan selittää fragmentin 1900-luvulla ensin surrealismin ja nyt hakukoneiden kasvattamaa käyttöä. Samoin se voi selittää luetteloiden käytön suosiota nykyrunoudessa.

Sarjallisuudesta muodostui esimerkiksi Bretonin poetiikan keskeinen osa. Ensimmäisessä surrealismin manifestissaan hän kirjoittaa, kuinka aiemmin mainittuja hypnagogisia lauseita syntyi lopulta kokonainen sarja.¹⁶ Hänen ehkä tunnetuimmassa runossaan (”Vaimoni jolla on hiukset kuin takkavalkea”, ”Ma femme à la chevelure de feu de bois”) on tyyläkin luettelon fragmentaarisuutta kokoava periaate: runon puhujan vaimo.

Täydellinen lause on siis kirjoituksen dynamiikan suhteen kieleenjuolahdukselle vastakkainen ilmiö. Kieleenjuolahduksessa edistymisen ja ideoiden muodostuminen tapahtuu kirjoituksesta käsin, täydellisen lauseen kohdalla kirjoitus estää tai vaikeuttaa idean esittämistä. Kum-

pikaan ei varsinaisesti ole kirjoittajan hallussa. Seuraavaksi siirryn käsittelemään sitä, minkälaisia lisä kirjoitustapahtuma voi tuottaa kulloinkin tekeillä olevaan tekstiin.

Oikutteleva vetoketju kielen ja ajattelun välissä

Kun tarkastelee valmista tekstiä, on yllättävää, kuinka toisenlaisen vaikutelman se antaa taiteen tekemisestä kuin mitä se erilaisten haastattelujen ja elämäkertojen perusteella tuntuisi olevan. Teoksessa ei useinkaan näy sen tekemiseen liittyvä leikillinen tai mahdollisesti ankara ja toisinaan jopa epätoivoa lähenevä puoli. Siitä ei myöskään näy onnekkaita ja teoksen syntyä ohjanneet sattumat.¹⁷ Tämä ilmiö kaikkine sävyineen kiinnosti Paul Valérya koko hänen kirjallisen uransa ajan.

Teoksessaan *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci (Johdatus da Vincin metodiin*, 1894) hän pohtii, miksi kielen on niin vaikeaa, ellei peräti mahdotonta, muistuttaa ajattelua. Hän vertailee muun muassa Leonardo da Vincin ja Blaise Pascalin luonnoksia, käskikirjoituksia ja valmiiksi saatettuja kirjoituksia. Valéry päätyy ihmettelemään, kuinka paljon ajattelu muuttuu jälkimmäisissä. Keskeisenä syynä hän näkee kielen sosiaaliset rakenteet. Kirjallisuuteen tulee aina mukaan sen kielen tasoon vaikuttavia ideoita esimerkiksi teoksen statukseen sopivasta sanastosta, rekisteristä, kieliopista, tyylistä, selkeydestä, esityksen tasapainosta ja argumentoinnin loogisuudesta.

Ajatuksen ja kielen suhteen onkin paljastavaa, että kun Valéry saattoi vihdoinkin sanoa näkevänsä valokuvan ajatuksistaan, kyseessä oli Stéphane Mallarmén runo ”Un coup de dés” (suom. ”Nopanheitto”, 1897). ”Nopanheitto” murtaa erilaisin typografisin keinoin kielen lineaarista toimintaa. Runo näyttää ensimmäistä kertaa kirjoituksen historiassa nimenomaan kielen tasolla, kuinka ajattelu ei läheskään aina ole johdonmukaista. Se hakee, kehrittelee, aloittaa alusta, hukkaa puolisen lankansa – löytääkseen sen hetken kulttuurin uudelleen, kenties muuttuneena.¹⁸ Ajattelu liikuu pääasiallisen kohteensa tai ongelmansa varassa, mutta hajaantuu myös muihin, tätä kohdetta eri lailla hah-

motteleviin näkökulmiin tai kohteen kannalta täysin epäolennaisiin kysymyksiin. Kirjoitus taas on perusluonteeltaan lineaarista, kuten tässäkin artikkelissa, josta silmäsi lukevat enemmän tai vähemmän selkeiksi ajatuksiksi sulkeutuvia osia.

Pidemmät kirjalliset esitykset myös jaotellaan loogisesti eteneviksi vaikkapa lukujen ja väliotsikoiden avulla, niin että niitä olisi mahdollisimman helppoa seurata. Tämä vaikuttaa siihen, miten kieli toimii kerronnan välineenä, kuten erilaisten metatekstien (johdannot, aasin-sillat, viittaukset tuleviin kappaleisiin) kohdalla. Romaanin logiikkaa uudistanut Marcel Proust (1871–1922) haaveilikin pitkään, että *Kä-donnutta aikaa etsimässä (À la recherche du temps perdu*, 1913–1927) olisi koostunut yhdestä ainoasta satoja sivuja pitkästä kappaleesta, joka olisi korostanut sekä muistojen ja nykyhetken kokemuksellista yhteyttä että niiden jatkuvaa liukumista toisiinsa.

Mikäli selkeys tai viestivyyt otetaan kirjoituksen keskeiseksi tehtäväksi, on tietyt perusteltua vaatia lukutapahtumaa ja väitteiden seurattavuutta helpottavia jaotteluja. Lisäksi jaottelut luovat monotonisuuden vaikutelmaa ehkäisevää rytmiä. Kuitenkin voidaan myös kysyä, kuten Proustin kohdalla, minkälaiset kirjoittaessa syntyvät tai kielen provosoimat ajatukset jäävät näiden kieltä ja kirjallisuutta koskevien vaatimusten tukahduttamiksi.

Valéry esittää mainitussa teoksessa myös kysymyksen, joka tarkentaa edellistä: missä määrin kirjailijat yleensä ovat valmiita myöntämään, kuinka paljon valmis teos poikkeaa suunnitelmista.¹⁹ Tätä ei tietenkään voi yleistää kaikkiin tekijöihin, eikä kaikkiin kirjoitustilanteisiin. Se kuitenkin tekee näkyväksi, missä määrin teoksen (kirja, runo) lopullista muotoa ollaan valmiita pitämään tarkoitettuna. Eikä pelkästään tarkoitettuna, vaan nimenomaan tekijänsä tarkoittamana. Näin tapahtuu jopa sellaisten teosten kohdalla, joita tiedetään toimittuneen huomattavassa määrin.²⁰

Etsimättä tulee mielen ajatus muodon ja sisällön ykseydestä, jota kohti koko kirjoitustapahtuma on ikään kuin määrätietoisesti ja ”koh-talonsa” ohjaamana kulkenut. Kaikki hapuilut ja onnekkaita sattumat ovatkin ihmeellisesti olleet vain keinoja etsiä juuri oikeaa ilmaisuun tapaa. Joka tapauksessa muodon ja sisällön välistä ykseyttä voidaan hor-juttraa useista suunnista, kuren esimerkiksi Paul de Man on toistuvasti

osoittanut analysoimalla ristiiriitoja kielen retorisen ja grammaattisen tason välillä.²¹

Myös Valéry tekee muodon ja sisällön keskinäistä otetta höllentäviä oletuksia ja paikantaa näitä nimenomaan itse kirjoitustapahtumaan. Yksi näistä tapahtuu kieleenjuolaladusta esimerkiksi kuvaavien loppusointujen kautta. Valéryn mukaan on nimittäin loppusointuja, jotka ovat ”annettuja”, ja jotka voivat jopa synnyttää runon muun sisällön, kunhan ne ensin ovat hahmotuneet loppusointupareiksi. Esimerkiksi seuraavien T. S. Eliotin (1888–1965) säkeiden voisi olettaa kuuluvan tähän ryhmään:

In the room the women come and go,

Talking of Michelangelo.

(Eliot, ”The Love Song of J. Alfred Prufrock”)

Toisen ryhmän muodostavat loppusoinnut, jotka muodostuvat ongelmiksi jotka runoilijan on ratkaistava (löydetävä, kierrettävä) saadakseen tekstinsä valmiiksi. Tällöin kyseessä voi olla esimerkiksi jokin vahvasti ajatuspitoinen kohta, joka ei salli muutoksia sanajärjestyksessä tai asian esittämisyjärjestyksessä. Kyse voi olla myös sopivan loppusoinnun etsimisestä.²² Tunnettu esimerkki on Mallarmén sonetti ”Ses purs ongles...”, johon Mallarmén oli luotava uusi sana (”ptyx”) jotta hän saisi runon merkitysten kannalta keskeisen loppusointukaavan toimimaan.²³ Valéry katsoo, että tämä loppusointujen kautta esiin nostettu ongelma koskee myös proosaa ja asiaproosaa: ”Olemme aina, proosasakin, ohjattuja ja pakotettuja kirjoittamaan sitä mitä emme halunneet ja mikä on samanarvoista kuin se minkä halusimme”.²⁴

Charles Baudelairin kokoelman *Pariisin ikävä* (*Le spleen de Paris*, 1869) avulla voi tarkentaa erilaisiin tasoihin, joita kirjoituksen roolista voidaan erottaa. Se myös näyttää kuinka erilaisina tekijä ja yleisö voivat nähdä kysymyksen. Baudelaire kirjoitti ystävänsä Arsène Houssaylle kirjeen, joka tavataan sijoittaa *Pariisin ikävän* laitoksiin eräänlaiseksi esipuheeksi. Kirjeessä Baudelaire esittelee teoksen taiteellisia lähtökoh-tiaan ja tavoitteitaan. Hän myös harmittelee epäonnistumistaan teok-sen taiteellisten pyrkimysten suhteen:

Mutta totta puhuen pelkään ettei kunnianhimollani ole ollut onni myö-tä. Olin tuskin alkanut työn, kun jo havaitsin, etten ainoastaan ollut jää-nyt hyvin kauaksi merkillisistä ja loistavasta esikuvastani, vaan jopa tein jotakin (jos tätä voi sanoa edes *joksikin*) omituisen erilaista; tällaisesta luiskahduksesta olisivat ehkä kaikki muut paitsi minä ylsä, mutta se voi ainoastaan syvästi nöyryyttää minua, joka katson runoilijan suurim-maksi kunniaksi, että hän kykenee *täsmälleen* toteuttamaan sen, mitä oli suunnitellut.²⁵

Baudelauren teoksen vastaanotto ja sen perusteella luodut teoriat esi-merkiksi proosarunon muodollisista piirteistä osoittavat, kuinka pit-källe valmis teos nähdään muodon ja sisällön ykseyden suhteen valmiina, loppuunsaattuna, toteutuneena. Toisin sanoen: vaikka Baudelaire koki ainakin jossain määrin epäonnistuneensa, teoksen katsotaan edustavan uutta kirjallista lajia. Kuitenkin suuri osa teoksen teksteistä voitaisiin lukea lajiipriteidensä puolesta myös 1800-luvun sanomaleh-dissä yleisen silminnäkijä-kolumnin²⁶ muotoina. Vaikka Baudelaire siis itse osoittaa tähän ongelmaan, se ei ole juuri häirinyt proosarunou-den tutkijoita.

Toisaalta on kuvaavaa, että tieteellisessä kirjoittamisessa samaa il-miötä ei nähdä ongelmana tai jonain jonka roolia yritettäisiin sulkeis-taa. Tieteellisessä tutkimuksessa tapahtuvia uusia ja ennakoimattomia löytöjä pidetään jopa suotavina, onnistuneina löytöretkinä johonkin aiemmin tuntemattomaan. Vastaavasti tieteellisen tekstin kohdalla hyvät toimittajat tai referet takaavat, että teksti on kehittänyt pel-kän tekijänsä aivoitusten lisäksi myös sen sisältöä tarkentavan dialogin myötä. Kaunokirjallisuudessa tekijän esteettiset arvot ja teoksen koko-naishahmo palautuvat niin olennaisesti tekijään, että kaiken teokseen liittyvän oletetaan olevan tarkoituksenmukaista – vaikka tietäisimme ettei näin ole. Koen tämän tieteellisen (oletettu tarkkuus ja johdon-mukaisuus) ja taiteellisen (oletettu vapaus) tekstin syntyyn ja näihin liittyviin mielikuviiin liittyvän paradoksin herkkulliseksi.

Kirjoitus syntyy kirjoittaessa

Valéryn näkemykset kiteytyvät hieman tautologisessa ajatuksessa, jonka mukaan vain kirjoittaminen tuottaa kirjallisuutta.²⁷ Tämä esiintyy erilaisin mutta yhtä vahvoihin painotuksiin myös Maurice Blanchot'n ajattelussa, joka etenee tämän väitteen kanssa sen ääritrajoille. Hän esittää, kuinka kirjallisuutta ei itse asiassa synnytä se käsi, jossa sulakynä on, vaan se käsi, joka sallii tai estää kirjoittamisen. Jos kynää pitää oikeassa kädessä, paperin päällä, alkaa tekstiä syntyä, ellei vasen käsi tartu ja nosta sitä pois. Tekstiä syntyy siksi, että ihmisen tietoisuus on jatkuva kielellistä mutinaa, joka on alati valmis purkautumaan puheena tai kirjoituksena.²⁸ Mitä Blanchot haluaa kuvata tällä vertauksella?

Kafkan ja Stravinskyn lisäksi kirjoittajissa, säveltäjissä, arkkitehteissa ja kuvataiteilijoissa on lukuisia joukko omien taiteenlajiensa maineikkaita nimiä, jotka ovat eri yhteyksissä kertoneet haluttomuudesta työskenellä. He keksivät erilaisia tekosyitä, joilla lykätä työskentelemistä, erityisesti siihen liittyviä epävarmuuden tai yksinäisyyden kokemuksia. Nämä syyt voivat vaihdella masennuksesta kiireeseen tai inspiraation puutteeseen. Yhteistä niille on, että ne muodostavat Blanchot'n vertauksen vasemman käden. Yhteistä on myös se, että ne ovat kaikki enemmän tai vähemmän tekosyitä. Harvoin on ihminen niin kekseliäs kuin keksiäkseen erilaisia perusteita sille, ettei voi kirjoittaa *juuri nyt*. Tekosyitä ne ovat erityisesti siksi, että lähinnä Arthur Rimbaud'ta lukuun ottamatta kukaan ei ole todella lopettanut kirjoittamista/teosten tekemistä.

Edellinen liittyy Blanchot'n kehittämään ajatuksen kirjallisesta avaruudesta. Sen yhden ulottuvuuden mukaan kirjoitusta välttellen kirjoitustapahtuman hallitsemattomuuden vuoksi. Kirjoittaessaan subjekti menettää minuuttiaan kielelle, kun kielelliset ilmaukset ottavat ajattelun paikan. Minä ei enää puhu, vaan kieli. Samalla kokemus minuudesta liikuu ja katoaa kirjalliseen avaruuteen. Lyhyiden ja hallittavissa olevien lauseiden sijaan se on paikka, jolla ei ole selkeitä rajoja tai merkityksiä, sillä yksittäinen teos on aina suurempi ja monipuolisempi kuin sitä kokiessa kykenee havaitsemaan tai pitämään asioita hallussa. Kirjoituksen kannalta tämä näkyy siten, että kirjoittaessaan ymmärtää, kuinka ei koskaan voi kontrolloida kirjoitustaan ja sen kaik-

kia merkityksiä. Yksittäiset sanavalinnat ja ilmaisekeinot monistuvat samanaikaisina mahdollisuuksina loputtomiin, syntyy kieltä koskevia oivalluksia, ja niin edelleen. Lopulta keskittyminen olennaiseen eli tekeillä olevaan teokseen tuntuu mahdottomalta.

Tämä hallitsemattomuuden kokemus synnyttää erilaisia reaktioita, joista tekosyyt lykätä kirjoittamista ovat yksi ja Rimbaud'n päätös lopettaa kirjoittaminen toinen ääripää. Blanchot katsoo, että hallitsemattomuuden kokemukseen liittyvä epämiellyttävä tila voidaan ohittaa myös erilaisilla yhdessä kirjoittamisen muodoilla. Näissä kuitenkin menetetään alun perin tekeillä ollut teos, se mihin lykkäys kohdistui, ja tuloksena on kokonaan toinen teksti.

Blanchot siis tarkastelee yllättävän monisyiseksi kasvavaa ilmiötä, joka kaikessa yksinkertaisuudessaan on tyypistettävissä ikään kuin ymmärrettävään muotoon: kun ryhtyy kirjoittamaan, kirjoitus synnyttää kirjallisuutta; jos ei kirjoita, ei kirjallisuutta synny. Tietysti voidaan kuvitella ihminen, joka sommittelee kaiken viimeistä yksityiskohtaa myöten mielessään, ja vain siirtää näin valmistuneen teoksen paperille. Tässäkin tapauksessa sommittelu tapahtuu kielen kautta, kirjoitukseen ja kielellisiin ilmauksiin keskityen.

Näin kieleenjuolalduksia laajenevat ”kirjallisessa avaruudessa” sanaleikeistä ja paikallisista tehokeinoista kuvaamaan kaikkea sitä mikä kirjoittaessa on läsnä (jopa hallitsemattomina) mahdollisuuksina. Eri-laiset kirjoittajat käsittelevät tai suhtautuvat näihin mahdollisuuksiin eri tavoin. Osa, kuten surrealistit, pyrkii tuottamaan ja löytämään niitä mahdollisimman paljon kehittämiesä menetelmien avulla. Toinen osa pelkää niitä ja tämän vuoksi jopa välttelee kirjoittamista. Osa taas pyrkii sulkeistamaan ne noudattamalla esimerkiksi oletuksiaan argumentoinnin selkeydestä tai tarinankulun eheydestä ja luontevuudesta. Suurin osa kirjoittajista sijoittuu näiden keskimääräiseen.

Mitä juolaa kieleen, kun kukaan ei kuuntele

On vielä yksi alue, josta löytyy viljalti esimerkkejä kieleenjuolalduksista: yksityisten ihmisten kirjeenvaihto. Koska kirjeitä ei ole ajateltu vastaanottajaa lukuun ottamatta ”yleisölle”, niissä on paljon kirjalli-

suuden näkökulmasta tehotonta mutta kiehtovaa ainesta, sanaleikkejä tai rytmistä jokeltelua (kun kermastat kurnutella kuulumisia, kilautta). Näitä esiintyy myös julkaistussa kirjallisuudessa, kuten Joycen teoksissa. Uskallan kuitenkin väittää, että julkisuuteen (kirjoihin) pääsevät lähinnä parhaat tai esteettisesti korkeatasoisiksi arvioidut ilmaukset, kuten rakkauden ja jokeltelun yhteyden hienosti tavoittava "love loves to love love" (laa la la laa). Tämän vuoksi omasta kirjeenvaihdosta on vaikea löytää esimerkkiä, jonka voisi tuoda esille. Eli esimerkiksi, joka toimisi hyvänä esimerkkinä, joka olisi jaettavissa. Tämä korostaa näiden kieleenjuoladusten "kun kukaan ei kuuntele" -luonnetta. Ehkä uudissana, joka perustuu lähinnä sille, että se on äännteellisesti ja rytmisesti moukkamaisuudessaan ainakin itseäni kiehtova: runkunkku.

Tämän yleisöittömän kirjoittamisen taustalle voidaan asettaa näkemyks, jota Friedrich Nietzsche kehittää *Tragedian synnystä* (*Die Geburt der Tragödie*, 1869–1872). Hän esittää, kuinka moderni ja etenkin länsimaille tyypillinen suhde kirjoittamiseen syntyy antiikissa jo draamakirjailija Euripideen (n. 484–407/406 eaa.) myötä. Häntä ennen tragedian kirjoittajat kirjoittivat jumalille. Tällä Nietzsche tarkoittaa, että kirjoitukselle ei ajateltu erityistä yleisöä eikä näin ollen myöskään pyritty kirjoittamaan yleisölle ja mukautamaan kirjoitusta sen maun mukaiseksi – tai sen makua vastaan. Euripides sen sijaan ajatteli yleisön joukkoon kaksi ihmistä: Euripideen itse sekä Sokrateen.

Se, että Euripides ajatteli itsensä yleisöön, merkitsi myös tilaa, jossa kirjoittaja alkaa ajatella kirjoitusta juuri *hänen* kirjoituksenaan.²⁹ Näin Euripides ei enää kokenut toimivansa Dionysoksen suuna eli, kirjoittavansa jumalten lahjoittaman innoituksen vallassa, vaan luovansa omien kykyjensä mukaisesti ja niistä tietoisena, eli erillisenä ja järjkeen käyttävänä subjektina.³⁰ Syntyy oma ääni, mutta myös sen modernia kirjallisuutta värjäävä varjo: pyrkimys ääneen joka eroaa muista. Kaikin keinoin, kunhan se eroaa.

Sokrateen ajatteluinen yleisöön merkitsi puolestaan, että Euripides kirjoitti erilaisia sääntöjä kunnioittaen. Samalla aiempien draamakirjailijoiden, kuten Aiskhyloksen ja Sofokleen, näytelmien paikoin epäloogisilta tuntuvat, jopa irrationaalit tapahtumat ja elementit korvautuivat johdonmukaisuudella. Tämä merkitsi uudentyyppisen este-

tiikan syntymä, jonka mukaan kaiken on oltava järkevää ja sääntöjen mukaista ollakseen kaunista.³¹ Nietzschen mukaan tämä "sokraattinen esteetikka" on jättänyt hyvin vahvat jäljet kirjallisuuden historiaan: Euripideessä runoilija on ennen kaikkea tietojen ajatustensa kaiku. Näin ensimmäinen selkeyteen tähtäävä eli "selvä" runoilija tuomisee "juopuneet" runoilijat.³²

"Juopuneet runoilijat" kuitenkin tulivat esiin miltei samanaikaisesti Nietzschen teoksen kanssa. Esimerkiksi Rimbaud ja monet symbolistit alkoivat kirjoittaa rikkeen ja horjuttaen kielen logiikkaa ja runouden vaikiintuneita puhetapoja ja -tilanteita – sekä ennen kaikkea omaa rooliaan kirjoitusta kontrolloivana tahona. Comte de Lauréamontin teos *Maldororin laulut* (*Les chants de Maldoror*, 1869) ennakoii automaattikirjoitusta. Tristan Corbièren runot noudattavat pakkomielleiden³³ ja unen logiikkaa ja saattoivat luoda merkityksiään juuri sääntöjen rikkomisen myötä. Esimerkiksi runossa "Ça" hän sivaltaa muodikasta mutta usein tyhjänpäiväistä mottojen käyttöä lainaamalla nerokkaasti itseään Shakespearea:

What? ...

– Shakespeare

Runossa "1 Sonnet" (=un sonnet, eräs sonetti) hän opastaa lukijaa vaihe vaiheelta, kuinka sonetti tehdään. Näin hän väittää/näyttää, että kyse on vain säeseppoilusta, sääntöjen noudattamisesta. Aluksi sonetti neuvoo asiallisen tuntuiseksi muun muassa loppusointujen ja kesuuran käytössä. Seuraavassa on loppusointuja lukuun ottamatta runon kuusi viimeistä eli voltan jälkeistä säettä, joissa sonetin ajatuksen pitäisi nousoppien mukaan tihentyä. Corbière'n runossa tärkeämmäksi paljastuu keksaista häitäisesti jonkinnäköinen muotoa tukeva päätös:

Pyhä telegrammi – 20 sanaa. – Nopeasti avukseni ...

(Sonetti – tämän on oltava sonetti) – oi Arkhimedein muusa!

Sonetin todiste on seuraavassa yhteenlaskussa:

Pohjustan 4 ja 4 = 8! Ja niinpä etenen

ja lisään 3 ja 3! Älä päästä Pegasosta valloilleen:

"Oi lyry! Oi mielettömyyttä! Oi..." – Sonetti! – Huomio!

Nämä runoilijat loivat myös viljalti uusia sanoja. Tällainen runoilija oli myös Jules Laforgue (1860–1887), jonka tarkoituksellisen provosoiva kieleenjuolahdus ”*violupté*” on paitsi poliittisesti hyvin epäkorrekti myös varsin onnistunut osoittaessaan/murtaessaan kielessä kulkevia ajattelutapoja. Tuossa sanassa yhdistyvät raiskaus (*viol*) ja äärimmäinen nautinto (*volupté*).

”Juopuneiden runoilijoiden” vaikutus siihen, miten kirjoittamien vastaisuudessa ymmärrettiin, oli yllättävän syvä, syvälinenkin. Esimerkiksi runoilija René Char (1907–1988) katsoi, että etenkin Rimbaud’n myötä kirjallisuus lakkasi olemasta peli, jonka sääntökirja ja leppä salonkien hyväksyntää, palkintoja ja apurahoja tihentävässä ilmapiirissä. Rimbaud’n myötä kirjallisuuteen alkoi kuulua myös ai-noastaan henkilökohtaiset merkitykset. Char kirjoittaa Rimbaud’n kokemuksesta, jonka mukaan ilman runoutta jalan ja maan väliin jää hirvittävä tyhjiys. Kieli kykenee luomaan mieltä ja läheisyyden tuntua ihmistä ympäröiviin asioihin ja tekoihin.³⁴ Tämä näkemys voi kantaa kieleenjuolahduksista ja sanallisesta kurittomuudesta eksistentiaalistisiin pohdintoihin elämän mielekkyydestä. Eikö näiden väliin pelmahda mittaamaton ja näköyhteyden haihduttava etäisyys? Sama yllättäviä sisältöjä luova mutta leikillinen juonne kun on jatkunut ensi näkemältä lähinnä Bisquitin pakinoiden tai sarjakuvien kiehtovassa mutta runokirjojen ulkopuolelle jääneessä kielessä.³⁵

Ehkä etäisyys ei sittenkään ole kovin suuri, vaan se on ainakin joissain suhteissa juuri kieleenjuolahdusten yllittämää. Ymmärrän Charin lähtökohdan siten, että juuri runous pitää suhteen maailmaan uteliaana: se a) luo tilan jossa ihminen tekee havaintoja, b) tarkastelee kieltä, jolla hän tekee näitä havaintoja, ja c) antaa kielellisten oivallusten vaikuttaa havaintoihinsa. Näin ymmärrettynä runouteen ei juuri kuulu yksilön tasolla mielenkiintonsa menettäneitä fraaseja, vaan havainnot ja oivallukset synnyttävät mielenkiintoa, eli kuten Char muotoili, estävät tyhjältä tuntuva tilaa muodostumasta jalan ja maan väliin.

Kieleenjuolahdukset muistuttavat meitä jo varsinaisen materiaalin eli kielen tasolla siitä, kuinka kirjoittaminen on yhteydessä havaintoihin. Toisaalta uusia kysymyksiä kiihoaa väistämättä. Voidaanko kielestä tehdä havaintoja tai tarttua kielen äärellä tapahtuviin oivalluksiin, ilman että se luo ennakkoluuloja tai mielikuvia teoreettisesta tai ”kokeel-

lisestä” kirjallisuudesta? Onko ilmaisan uudistaminen aina hyvä asia? Kiinnitähkö se huomion pelkästään ilmaisuutapaan? Useimmat näistä kysymyksistä kuitenkin kytkeytyvät kielenkäytön sosiaalisiin taseihin, kuten kirjallisuuteen. Yksilötasolla, kirjoitraessa, ne eivät kuulu.

Vuitteet

1 Tzara 2004, 32.

2 Vertailun vuoksi: runokielen tärkeimpiin uudistajiin lukeutuvan Stéphane Mallarmén erityisen kirjallisenä pidetty syntaksi perustui osaltaan nimenomaan puheen nopeakäänteisyyteen, oikullisuuteen ja epäoherenttiin luonteeseen (Korhonen 2002, 141).

3 Teoksen alkuperäisessä nimessä (*Dictionnaire des idées reçues*) painottuu myös se, kuinka nämä ajatukset ovat paitsi valmiita myös vastaanotettuja. Niitä ja niihin liittyviä arvostuksia ei ole itse muodostettu, vaan ne kiertävät kielyhteisön sisällä. Roland Barthes (1915–1980) on jatkanut valmiiden ajatusten ja modernien myyttien keräämistä ja purkamista tuotannossaan. Erityisesti Barthesin näkemykset *dokasta* (tiedon asemaan noussut arkinen mielipide) ja sitä horjuttavasta paradoksesta ovat käyttökelpoisia, mikäli haluaa paneutua tarkemmin kielyhteisönsä valmiisiin ajatuksiin.

4 Blanchot 2005, 92–94.

5 Riffaterre 1975, 30.

6 Blanchot ei viittaa Sigmund Freudin (1856–1939) teokseen *Arkielämäme psykopatologia* (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, 1904), jossa käsitellään samankaltaista ilmiötä ja virheitä kielenkäytössä. Nähdäkseen Blanchot ei halua sotkea freudilaista ihmisen psykettä ja alitajuntaa koskevaa tutkimusta ja kielen toimintaa koskevia ajatuksiaan. Tämä raja on tärkeä nähdä. Blanchot’lla kielen alitajunta toimii kielisysteemin ominen piirteiden kautta, ihmisistä irrallaan. Ihminen vain tuo sen toimintaa esille vapauttamalla sitä kirjoituksissaan. Tässä artikkelissa kirjoittajan rooli painottuu enemmän kuin Blanchot’n muotoiluissa. Kirjoittaja voi tehdä havaintoja kielen toiminnasta ja hyödyntää niitä kirjoituksessaan.

7 Tuomi 1995, 40, 31.

8 Helin 2007, 25.

- 9 Sinivaara 2005, 70.
- 10 Sinivaara 2005, 16.
- 11 Pekoraalikone on mediataiteilija Neil Hennesseyn rakentama ohjelma, joka luo merkityksellisiä uudissanoja. Ks. www.nokturno.org/index.php?poecetta=hennessey (Viitattu elokuussa 2007.)
- 12 Lewis 2007.
- 13 Tästä ”orgaanisuudesta” voidaan lukea eräs täydellisille lauseille ominainen piirre, joka myös muodostaa niiden käyttöä ja muuta tekstiympäristöä koskevan ongelman. Niitä ei voi muuttaa tai ne ikään kuin kuolevat. Breton 1996, 43–45.
- 14 Breton 1996, 45.
- 15 Ks. Brygger 2006.
- 16 Breton 1996, 45.
- 17 Valéry 2001, 13.
- 18 Tässä on syytä tähdentää, että kun ”Nopanheitto” esittää kuvan ajattelusta, kyse on ajattelun ja sen toiminnan representaatiosta. Ajattelun toiminnasta voidaan toki tehdä muitakin ja muunkinlaisia representatioita. Joka tapauksessa ennen ”Nopanheitoa” kirjallisuudessa ei ollut mitään vastaavaa, mikä selittää Valéryn innostuksen.
- 19 Valéry 1999, 14–15.
- 20 Hyvänä esimerkkinä toimivat T. S. Eliotin *The Waste Land* (1922) ja Eeva-Liisa Mannerin *Tämä maa* (1956). Vastaavasti tekijältään kesken-eräiseksi jäänyt teos voi saada juuri keskeneräisyydestään teoksen ansioksi katsottuja ominaisuuksia. Näin on esimerkiksi Franz Kafkan teosten, Fernando Pessoa *Levottomuuden kirjan* sekä Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -kirjasarjan viimeisten osien kohdalla, joissa katkelmallisuus ja epäloogisuudet vahvistavat teosten tunnelmaa ja merkityksiä.
- 21 De Man 1979, 1983, 1984.
- 22 Valéry 2001, 136–137, 184.
- 23 Kyseessä on loppusoinnut -yx ja -or, joissa ”x” merkitsee salaisuutta ja ”or” löytyvää kultaa. X-loppusointuja oli ranskassa niin vähän, että Mallarmén piti ottaa käyttöönsä vanhaa kreikkalaista juurta oleva simpukan kuorta tarkoittava sana ”pryx”. Sana ei ollut aiemmin käytössä ranskan kielessä. (Mondor & Jean-Aubry 1945: 1488–1491.)
- 24 Valéry 2001, 136–137.
- 25 Baudelaire 1982, 6.

- 26 Näissä usein ”silminnäkiän” nimimerkillä esiintyvä kolumnisti kertoo erilaisia kaupungissa tapahtuneita sattumuksia ja anekdootteja. Monet *Pariisin ikävin* proosarunot ovat muotonsa puolesta tämänkaltaisia tekstejä. Niissä kaupunki lähinnä luonnostellaan jonkin tapahtuman näytämöksi. Runon keskuksen muodostaa jokin tapahtuma, joka nähdään ”yllättävästä” ja/tai henkevästä näkökulmasta. Runossa voi olla myös komediaalisesti sanailevaa dialogia. Esimerkiksi runossa ”Pieksäkäämme köyhät” nämä yhdistyvät. Silminnäkiäritilanteelle on tyypillistä, että runojen kieli ei ole erityisen trooppista. (Ks. Beaujour 1983, 49.)
- 27 Valéry 2001, 252–253.
- 28 Blanchot 2003, 22–23; ks. myös Blanchot 2004.
- 29 Nietzsche 2003, 77.
- 30 Nietzsche 2003, 78–79.
- 31 Nietzsche 2003, 80.
- 32 Nietzsche 2003, 81–82.
- 33 Tämä näkyy jo hänen runokokoelmansa *Les amours jeunes* nimessä. Se viittaa sanontaan ”rire jaune”, nauraa hampaat irässä”. Kokoelma olisi siis ”Rakastaa hampaat irässä”.
- 34 Char 2001, 730–732.
- 35 Tällä en tarkoita, etteikö esimerkiksi Hannu Helinin, Aki Salmelan tai Ilpo Tiihosen runos sisältäisi näitä. Katson kuitenkin, että jos runotamme vertaa esimerkiksi Jukka Tilsan sarjakuvien kieleen, huomaa ettei runos kielen etualaistumisesta huolimatta leiki ilmaisen mahdollisuuksilla aivan yhtä vallattomasti kuin esimerkiksi sarjakuva tai pakina.

Lähteet

- Baudelaire, Charles (1982) *Pariisin ikävin*. Suom. Väinö Kirstinä ja Eila Koskamo. Hämeenlinna: Karisto.
- Beaujour, Michel (1983) ”Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem.” Teoksessa Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre (toim.) *The Prose Poem in France. Theory and Practise*. New York: Columbia University Press.
- Blanchot, Maurice (2003) *Kirjallinen avaruus*. Suom. Susanna Lindberg. Helsinki: Ai-ai.

- Blanchot, Maurice (2004) *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (2005) *La part du feu*. Paris: Gallimard.
- Breton, André (1996) *Surrealismen ensimmäinen manifesti*. Suom. Väinö Kirstinä. Helsinki: Taide.
- Brygger, Mika (2006) "Google-runo – yllätyksen mahdollisuus." *Säkö* 1/2006.
- Char, René (2001) *Œuvres complètes*. France: Bibliothèque de la Pléiade.
- Flaubert, Gustave (1997) *Valmiiden ajatusten sanakirja*. Suom. Mirja Halonen ja Ville Keynäs. Helsinki: Loki-kirjat.
- Garrigues, Pierre (1995) *Poétiques du fragment*. Paris: Klincksieck esthétique.
- Helin, Hannu (2007) *Godbury*. Vantaa: Pulvis & Umbra.
- Korhonen, Kuisma (2002) "Yö, varjot ja tulen virtuaaliset välähdykset. Mälarmén kirous eli ranskalaisen obskuranismin perintö." Teoksessa Päivi Mehtonen (toim.) *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere: Tampere University Press.
- Lewis, C. S. 2007: "Pekoraali". ("Jabberwocky") suom. Kirsi Kunnas ja Eva-Liisa Manner. <http://www.ranavision.com/alice.html>. (Viitattu elokuussa 2007.)
- Man, Paul de (1979) *Allegories of Reading*. Massachusetts: Yale University Press.
- Man, Paul de (1983) *The Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Man, Paul de (1984) *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- Mondor, Henri & Jean-Aubry, G. (1945) "Notes et variantes." Teoksessa Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Nietzsche, Friedrich (2003) *La naissance de la tragédie. (Die Geburt der Tragödie, 1869–1872)*. Trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Sarthe: Gallimard.
- Platon (1991) "Faidros." Suom. Pentti Saarikoski. Teoksessa Platon: *Teokset III*. Helsinki: Otava.
- Riffaterre, Michael (1974) "Semantic Incompatibilities in Automatic Writing." Teoksessa Mary Ann Caws (toim.) *About French Poetry from DADA to "TEL QUEL"*. Text and Theory. Detroit: Wayne State University Press.

- Sinivaara, Olli (2005) *Hiililiekki*. Helsinki: Teos.
- Tuomi, Panu (1995) *Iris*. Helsinki: WSOY.
- Tzara, Tristan (2004) "Hataran rakkauden ja katkeran rakkauden dadamifesti. (Katkelmia)." Suom. Aki Salmela. *Tuli & Savu* 2/2004
- Valéry, Paul (1999) *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Saint-Amand: Gallimard.
- Valéry, Paul (2001) *Tel Quel*. Saint-Amand: Gallimard.