

sekä mihin eri poetiikkoihin alkemian kuvastoa sisältävät runot kytkeytyvät. Analysoin lisäksi, miten alkemiaan nivoutuu Paasoselle tärkeä meren ja veden symboliikka.

Poetiikan määrittelen väljästi: se on runon luomisen luonteen, ehtojen, keinojen ja vaikutusten pohtimista (ks. Hökkä 2001, 8). Tuula Hökkä on erottanut runouskäsitteksen ja poetiikan toisistaan. Hänen mukaansa edellinen on väljempi, jälkimmäinen suppeampi määre, joka viittaa muotoiltuun oppiin tai teoriaan. Kuitenkin käsitteet limittyvät ja korvaavat usein toisensa. (Mts. 8–9.) Käytän tekstissäni poetiikkaa ja runouskäsitteistä synonyymisesti, kuten viimeaikaisessa suomenkielisessä lyriikantutkimuksessa on usein tehty (ks. esim. Hollsten 2004, 12–13).

Alkemia-sanan määrittely on monisyistä. Se on usein ymmärretty pyhäksi tai jumalalliseksi taidoksi (*heilige oder göttliche Kunst*) (Gebelein 2000, 169).² Ilmiönä alkemia on hyvin vanha. Varhaisimmat tunnetut, alkemistisina pidetyt papyrukset ovat peräisin jo 1 100-luvulta eKr. Niissä käsiteltiin metallien jalostamista, metalliseoksia, purppuran käyttöä ja jalokivijäljitelmiä valmistamista. Kuitenkin vasta noin 300 eKr. teksteissä alettiin käyttää sellaista ikonografista symboliikkaa, josta alkemia on myöhemmin tullut tunnetuksi. (Aurasmaa 2004, 53.) Alkemian keksijänä on yleisesti pidetty myyttistä Hermes Trismegistosta (lat. Mercurius Termaximus), jota on kutsuttu Egyptin Theban kuninkaaksi ja joka usein rinnastetaan kreikkalaisen mytologian Hermes-jumalaan (Gebelein 2000, 109).

Stanton J. Linden esittelee tutkimuksessaan *Darke Hieroglyphicks – Alchemy in English Literature from Chaucer to the Restoration*, kuinka alkemian suuntaukset voidaan jakaa kahteen osaan, eksoteeriseen ja esoteeriseen. Hän viittaa 1200-luvulta peräisin olevaan suosittuun tekstiin *The Mirror of Alchimy* (originaali latinaksi, käännetty englanniksi 1597). Sen tekijän luultiin pitkään olevan oxfordilainen monitieteilijä Roger Bacon. Kyseisessä tekstissä viitataan alkemiaan sekä taiteena (*Art*) että ruumiillisena tieteenä (*Corporal Science*), jossa keskitytään muuttamaan epätäydellisiä elementtejä, erityisesti metalleja, täydellisiksi jonkin erityisen eliksiirin (*"Elixir"*) avulla. Tällainen eliksiiri voi olla esimerkiksi niin kutsuttu filosofien kivi.³ Tässä määritelmässä on Lindenin mukaan ne peruspiirteet, jotka liitetään varhaiseen eksoteeriseen alkemiaan, (Linden 1996, 6–7.)

Esoteerinen alkemia saa Lindenin mukaan tarkemman selityksensä Roger Baconin autenttisessa työssä *Opus Tertium* (1267). Bacon erittelee tekstissään luonnon ja taiteen välistä yhteyttä sekä etsii ihmeellistä elämäneliksiiriä (*elixir vitae*), jonka uskottiin parantavan kaikki taudit ja pidentävän ihmiselämää loputtomiin. Baconin päämääränä oli, että ihminen voisi löytää sopusoinnun luonnon kanssa sekä salaista tietoa materiaalien ja elementtien luomisesta. Hän korosti, ettei ihmisen tulisi yrittää hallita luontoa. Esoteeristen alkemistien suurellisena tavoitteena oli henkisesti täydellisen ihmisen luominen. Vaikka esoteerinen alkemia syntyikin Baconin työn myötä, se kuitenkin sai

yrityn muistaa, mutta
 liemi on mustassa maljassa, *massa confusa*,
 kankea sisilisko nielee pyrstöään (se tarkoittaa
 aikaa: on tammikuu, pakkasen hampaat ovat terävät)
 toinen matelija katkeaa ja kasvaa jälleen yhteen
 niin muisti yhdistelee

liemessä näkyy kolme väriä
 tie kaartuu rypsipellon laidalla, on kuuma
 iltapäivä on keltainen, se on yhtymisen väri
 tyttö on kuvassa vasemmalla
 punainen, poika on valkoinen, he ovat tänään
 kuningas ja kuningatar

säkeet ovat hämärit, neste on
 sameaa emmekä tunne syvyyttä
 kosketaan kepillä pintaa, siihen tulee renkaita
 kuva alkaa hajota:
 mitä tapahtui tytölle? kuka poika oli?
 menivätkö he yhteen?
 löysivätkö filosofien kiven?
 (A, 47.)

Runon minä on alkemisti, joka esittelee ensimmäisessä säkeistössä alkemiasta tutuin kuvin muistamisen aloittamista. Hänen mustassa maljassaan seisoo liemi, joka on vielä kaaoksellisessa *massa confusan* tilassa eli alkemistisen prosessin alkuvaiheessa. Jo varhaiset alkemistit liittivät mustan värin alkemistisen prosessin alkuun (ks. esim. Ficino 1996, 18, 60–63; Gebelein 2000, 54). Viittaamalla kankeisiin, talvehtiviin sisiliskoihin runo erittelee, kuinka jäykästi mieli lähtee toimimaan. Sisiliskon voi rinnastaa alkemian symboliikassa yleisiin häntänsä syöviin lohikäärmeisiin (*ouroboros*) (ks. Aurasmaa 2004, 53). Muistaminen ja sattumanvaraiset kytkökset vertautuvat metaforisesti matelijoissa tapahtuviin muutoksiin: ”matelija katkeaa ja kasvaa jälleen yhteen”.

Toisessa säkeistössä luominen on päässyt vauhtiin, sillä liemessä on jo ”kolme väriä”: keltainen, punainen ja valkoinen. Kolmen värin näkeminen osoittaa, että muutos mustasta kohti ”arvokkaampia materiaaleja” on alkanut. Helmut Gebelein (2000, 54) on esittänyt, että alkemistien ”suuressa työssä” materiaali on ensin hiilenmusta, jonka jälkeen siitä tulee taivaansininen, hetken päästä vihreä, sitten lumenvalkoinen, lopulta kullankeltainen, ja viimeiseksi siitä tulee punainen kuin rubiini. Punainen on alkemiassa kaikkein korkein väri. Se merkitsee henkistymisprosessin päätepistettä, kaiken tavoitetta.

Toisessa säkeistössä minän mieleen on noussut kuva kuumana kesäisenä iltapäivänä tapahtuvasta tytön ja pojan kohtaamisesta rypsipellon laidalla. Runon minä pitää heitä kuninkaana ja kuningattarena, arvokkaina henkilöinä. Kuningas- ja kuningatar-sanat viittaavat alkemialle ominaiseen dualistisuuteen. Tarkoitus on, että alkemistisessä prosessissa vastakkaiset elementit yhdistyvät. Myös sukupuolten on määrä kytkeytyä

korostuu miehen ja naisen vastakkaisuus ja alkemian vastakkaiset perusprinsiipit eli *mercurius* (vesi, kuu, hopea, feminiininen) ja *sulphur* (tuli, aurinko, kulta, energia, maskuliininen), joiden yhdistymisestä metallien ajateltiin syntyvän ja joiden piti tuottaa uusi aines *tinctora* tai kivi (ks. Aurasmaa 2004, 56). Alkemian kontekstissa viittaus hermeettisyyteen ei ole outo. Taustaoletuksiltaan epätarkka hermeettinen filosofia liitettiin alkemiaan jo sen historian alkumetreillä. Helmut Gebelein onkin todennut, ettei ”ole helppoa erottaa sellaista kirjallisuutta, jossa alkemia on aiheena, sellaisesta, joka on saanut vaikutteita hermeettisestä filosofiasta” (Gebelein 2000, 233).⁵

Toisessa säkeistössä kuvataan naisen ja miehen muodonmuutosta: ”mies palaa, nainen on vettä, virtaavaa metallia” (A, 59). Myöhemmin ”murtuva mies itkee, on tulossa vedeksi, liukenee” ja ”nainen on kotka on miestä kantava” (A, 59). Lopulta ”nainen on mies on yhrä vettä ja ilmaa” (A, 59). Feminiininen ja maskuliininen elementti ovat sulautuneet yhteen niin, ettei niitä voi erottaa toisistaan. Naisen rinnastuminen kotkaan kertoo muutosprosessista: alkemian symboliikassa kotkaa on pidetty maskuliinisena tai jopa hermafrodiittina symbolina (ks. Linden 1996, 176). Kotka-symboliikka on tulkittavissa myös niin, että mies ja nainen vaihtavat keskenään paikkaa: nainen näyttäytyy maskuliinisena kotkana. Kolmas säkeistö osoittaa, että nainen ja mies eivät yhdykään luonnossa vaan lasimaljassa:

tämä kaikki tapahtuu
lasissa joka on emättimen muotoinen
tammipöydällä ja ympärillä on avattuja kirjoja
hepreaksi ja latinaksi: *anima aerea est secretus ignis
nostrae philosophiae, oleum nostrum, nostra
aqua mystice*, filosofin sielu on ilmaa on tulta on pyhää
öljyä maljassa, tammipöydällä (A, 59).

Kolmas säkeistö korostaa alkemistisen prosessin feminiinisyyttä. Emättimen muotoinen lasi viittaa alkemialle tyypilliseen synnyttämiseen. Salaperäisyyteen vihjaavat puolestaan pöydällä olevien kirjojen latinankieliset säkeet, jotka ovat suomennettuna: ”vaskinen henki on meidän filosofiamme salainen liekki, meidän öljymme, meidän mystinen vetemme”. Vaskinen henki korostaa Paasosen lyriikalle tyypilliseen tapaan elementtien vastakkaisuutta. Se nähdään filosofian salaisena voimana, lähtöpisteenä, joka käynnistää liekin eli metaforisesti tulkittuna muutosprosessin. Latinankielisten säkeiden jälkeen viitataan alkemian ajatukseen sielunjalostamisesta: ”filosofin sielu on ilmaa on tulta on pyhää”. Ajatukset ovat jatkuvassa muutostilassa. Ne liikkuvat toistensa päälle: alkuaineet ilma ja tuli ovat toisissaan läsnä.

Neljännän säkeistön metaforat tuovat ilmi alkemistisen prosessin monenkirjavan materiaalin. ”[H]enki ja ruumis, matelijat / ruusut (mustat ja punaiset) / rintaneulat ja derivaatat / virastot ja tähtikuviot / pannaan siihen maljaan pannaan runoon ja / tulevat yhdeksi alkuvedeksi ja kielesi” (A, 59). Tässä kohdassa runo rinnastaa alkemistin ja

runoilijan työn. Rinnastus osoittaa myös, että runon symboliikka koostuu moninaisesta materiaalista. Mustat ja punaiset ruusut viittaavat alkemistisessä prosessissa olevien materiaalien eri tiloihin: mustat ruusut osoittavat prosessin alkuvaihetta, punaiset symboloivat muodonmuutoksen täydellistymistä. Muutos yhdeksi alkuvvedeksi ja kieleksi korostaa, kuinka arkisesta ja tieteellisestäkin materiaalista – metaforisesti virastoista ja matemaattisista derivaatoista – luodaan ajatustyön tuloksena yhtenäinen, esteettisesti korkeatasoinen runo. Runo yhdistää tässä ylevää ja arkista sekä näyttää näin kytköksen Paasonen myöhempiin teoksiin. Esimerkiksi *Voittokulun* runon minä laulaa toistuvasti ylistyslauluja jätteille ja kaatopaikoille, kuten runossa "oodi kaatopaikalle" (ks. Paasonen 2001, 17). "alkemistin työ" -runo päättyy seuraavasti:

Novalis, Baudelaire, Darío
 Desnos, Paz ja kaikki muutkin kielen
 alkemistit, joiden musteesta virtasi maailma kun
 kuvien viuhkan takana, kalpean ihomme alla
 suonissa ammotti tyhjyys

antakaa maailman virrata, antakaa
 kuvien liukua yhteen ja erilleen, sallikaa
 veden ja tulen lävistää toisensa.
 Tämä on maailma. Tämä tapahtuu.
 Tyhjyys ei tapahdu.
 (A, 59–60.)

Viides säkeistö alkaa kielen alkemisteja sisältävällä kirjailijaluettelolla, joihin kuuluvat Novalis, Baudelaire, Darío, Desnos ja Paz. Esseessään Paasonen (1997b) puhuu juuri Novaliksen, Baudelairin ja Pazin poetiikasta, joihin hän liittää alkemiaan kietoutuvan analogian ajatuksen. Paasonen runon minän mukaan näiden kirjailijoiden "musteesta virtasi maailma". Muste kytkeytyy paitsi kirjoittamiseen myös mustaan väriin, joka on liitetty alkemistisen prosessin alkutilaan, mädäntymiseen. Metaforisesti mustasta alkaa ajatteluprosessi, "maailman synnyttäminen". Minän kuvaamien suurten alkemistien sijaan "kuvien viuhkan takana, kalpean ihomme alla / suonissa ammotti tyhjyys". "Kuvien viuhkan" voi tulkita valmiin taideteoksen metaforaksi. Ennen kuin alkemistinen luomisprosessi on päättynyt ja luomisen kohde on valmis, kuvat ovat muuttuneet toisiksi. Vaikka runoilijan suonissa on tyhjyys, muisti virtaa. Kirjoitus ja runous peittävät tyhjiyden.

Runon lopun voi lukea invokaationa kirjoittajille. Siinä kehoitetaan: "antakaa maailman virrata, antakaa / kuvien liukua [--] sallikaa / veden ja tulen lävistää toisensa." Säkeet innoittavat antautumaan taideteoksen luomiseen ja henkiseen täydellistymisprosessiin, joka rinnastuu alkemiaan. Runon lopun säkeet "Tämä on maailma. Tämä tapahtuu. / Tyhjyys ei tapahdu" voidaan tulkita itserefleksiiviseksi julistukseksi: tämä runo on maailma, ja tämä runo tapahtuu. Runon loppu on mahdollista lukea viittauk-

sena siihen, että runo on ”enemmän totta” kuin todellisuus.

Paasonen runo kytkeytyy romantiikan poetiikassa käsitelyihin ajatuksiin luomisesta. Runossa kuvattu, emättimessä tapahtuva alkemistinen prosessi viittaa luomisen feminiinisyyteen ja lähestyy siten romantiikan runouskäsitteitä. Romantiikasta lähtien runoilijaan on liitetty mielikuvia luontoon rinnastettavana ”synnyttäjänä” ja jumalallisena välikappaleena (Kähkönen 2004, 115.) Romantiikan taiteilijaproblematiikkaan on lisäksi liitetty ajatus taiteilijan maskuliinisuudesta ja taiteen feminiinisyydestä. Stereotyyppisesti runoilija on nähty maskuliinisena hahmona, jota feminiiniset muusat inspiroivat luomistyöhönsä (Hollsten 2004, 115). Luomistyö on miespuoliselle taiteilijalle subliimi kokemus, yritys tavoittaa feminiininen, alati pakeneva toiseus (mts. 114; Grünthal ja Hollsten 1996, 80; Grünthal 1997, 42).

Paasonen tekstin yhteys romanttiseen runouskäsitteeseen syvenee, kun analysoidaan runon sisältämiä viittauksia runoilijoihin. Novaliksen esiintyminen alkemian yhteydessä ei ole yllättävää, sillä esimerkiksi *Heinrich von Ofterdingenin* ”romantiikan sinisen kukka” periytyy suoraan alkemiasta (Gebelein 2000, 238). Novaliksen poetiikka pohjautuu oppiin analogioista, minkä Paasonen (1997b) on ottanut huomioon alkemiaa koskevassa esseessään. Paasonen runossa mainitaan myös Charles Baudelaire, joka kirjoituksissaan korosti analogian merkitystä. Tärkeän aseman Baudelairen poetiikan määrittelyissä on usein saanut symbolismin ohjelmarunona luettu runo ”Correspondances” (”Vastaavuuksia”), jonka ensimmäisessä säkeistössä ihminen kulkee symbolimetsissä (ks. Baudelaire 1993, 17). Kyseistä runoa on pidetty osoituksena korrespondenssiopista, joka on yhdistetty symbolismiin ja jonka on osoitettu periytyvän Swedenborgilta (ks. Paasonen 1997b ja Hollsten 2004, 41). Baudelairen kytkeminen alkemiaan on luonnollista myös sen takia, että hänen runoissaan, esimerkiksi *Pahan kukissa* (1857), on suoria viittauksia aihepiiriin.

Runossa ”alkemistin työ” viitataan alkemisteina myös nicaragualaiseen runoilijaan Rubén Daríon⁶ (oik. Félix R. García Sarmiento, 1867–1916), surrealisti Robert Desnosiin ja modernisti Octavio Paziin (1914–1998). Rubén Daríon espanjankielisessä lyriikassa on runsaasti aineksia ranskalaisilta parnassolaisilta ja symbolismista. Paasonen on korostanut alkemia-esseessään Octavio Pazin modernistisen lyriikan ja alkemian oppien yhteyttä. Paasonen mukaan ”alkemia on jättänyt lähtemättömän jäljen moderniin runouteen, mikä näkyy selvästi Octavio Pazin esseissä ja tietyissä runoissa, joissa romantiikan ajan analogiaoppi on tematisoitu” (Paasonen 1997b).

Alkemian yhdistäminen automaattikirjoitusta hyödyntäneeseen surrealisti Desnosiin tuntuu luonnolliselta siksi, että surrealistien poetiikan yksi tärkeä ajatus on ollut kielen alkemiasta Arthur Rimbaud’⁷ n jalanjäljissä. Timo Kaitaron (2001, 112) mukaan ajatus kielen alkemiasta on yksi ”surrealisten keskeisistä lähtökohdista. Samoin kuin alkemistit, jotka yrittivät valmistaa kultaa halvemmista metalleista, surrealistit pyrkivät

Suola on ollut alkemiassa merkittävä aine aina Paracelsuksesta ja Basilius Valentinukselta lähtien. Ennen heidän töitään ajateltiin, että alkemiassa on kaksi alkuelementtiä, palava rikki ja juokseva elohopea, joista kaikki materia koostuu. Kun tavoitteeksi asetettiin kullan valmistaminen epäjaloista aineksista, oli opittava puhdistamaan nämä kaksi alkuainetta. Paracelsus ja Basilius Valentinus liittivät näihin kahteen alkuaineeseen kolmantena filosofisen elementin, josta he käyttivät nimeä *sal* (=suola). Se edusti kolmikossa konkreettisuutta, ”kouriintuntuvuutta”. Kun puu palaa, liekin aiheuttaa *sulphur*, savuna ilmaan kohoaa *mercurius*, tuhkana jää jäljelle *sal*. (Ks. Linden 1996, 222–223.) Suola on siis alkemistisen prosessin lopputulos, henkistymisen päätepiste. Paasosen runossa meren kerrotaan tuovan suolaa – tai pitkällisen ajatusprosessin hedelmän. Näin meren virta rinnastuu ajatusten virtaan, jonka tuloksena on tarina.

Alkemistisesta prosessista puhuttaessa on usein nostettu esille meren tulvien symbolinen merkitys. Tulva symboloi uudistumista. C. A. Burlandin (1967, 70–71) mukaan muinaisessa Egyptissä alkemiallisen prosessin eräänlaiseksi alkuaineeksi osoitettiin Niilin tulvaliete. Myös Paasosen lyriikassa erityisesti tulvat ja vedenpaisumukset ovat keskeisiä kuvia. Vesi ja tulva kantavat mukanaan metaforisesti tarinoiden aineksia, kuten ”meren annissa”. Meri kätkee ”munansa hiekkaan” eli yksineuvoisen simpukan tavoin se jättää rannalle uuden tarinan aineksia ja osoittautuu elämän eliksiiriksi.

Runon toisessa säkeistössä meri personoidaan: se puhuttelee runon minää ja sinää, meitä. Minä muistelee hetkeä, jolloin meri oli ”kolmimetrisin aalloon” tervehtinyt minää ja sinää. Minän mukaan merellä ”on auringon kaksoiskappale”, ja iltaisin se ”antaa taivaalle kuun”. Paitsi että aurinko ja kuu osoittavat vuorokausien vaihtumista ja ajan kulumista eteenpäin, ne ovat myös tärkeitä alkemian symboleita. Aurinko on nähty kaiken elämän keskuksena, ja alkemiassa sen on ajateltu vastaavan kultaa, metallien kuningasta. Hopea puolestaan vastaa kuuta. Kultaa ja hopeaa – alkemiallisen prosessin jaloja päämääriä – on pidetty auringon ja kuun metalleina. (Ks. Linden 1996, 22.) Kun ”meren anti” -runossa merellä on ”auringon kaksoiskappale”, siihen kytkeytyy elementtejä, jotka tekevät vertauskuvallisen alkemistisen prosessin mahdolliseksi.

Viimeinen säkeistö vahvistaa meren voimakkuutta: meri ”antaa sanat ja antaa suolan” sekä ”itsensä ja me syömme”. Meren voidaan tulkita antavan ihmisille elämän eliksiirin: sanat ja suolan, alkemistisen prosessin lopulliset tuotteet, joissa ilmenee henkistymisen idea. ”meren anti” -runoa seuraa *Aurinkopunoksessa* ”simpukka”, jonka sisältämä metalyyrinen symboliikka on merkityksellinen vasten koko Paasosen tuotantoa.⁹

se on pitkä ja litteä
 vaaka-akselin suhteen lähes symmetrinen kivi
 navasta laiduille on samankeskisiä renkaita
 kalkki on ruumiin eritettä ja antaa suojan
 petokaloja tai heikompia
 kriitikkoja vastaan
 jos tämä eläin, joka on kirja

sen kuvaston merkitys on korostunut myös romantiikan lyriikassa. Vaarallista merta on pidetty romanttisen elämän symbolina (ks. Nummi 2005, 78). Paasosen lyriikan merestä ammentava symboliikka voidaan kytkeä Charles Baudelaireen ja hänen runoonsa ”Meri ja ihminen” (*L’homme et la mer*”, 1857).¹⁰ Kyseisen runon minä liikkuu meren pinnan alla, ihmisen sielussa.

Narkissos ja sfinksi -teoksessaan Pirjo Lyytikäinen tulkitsee Baudelairen tekstin esimerkkinä symbolistisesta lyriikasta, jossa vesi – lampi, järvi, meri tai virta – voidaan nähdä ihmisen mielen peilinä ja symbolina. Meren kuohut ja vaahto ovat kuin ihmisen mielen uhkaavat ja oudot viettien syvyudet. Merisymboliikalla ihminen voi heijastella omaa itseään ja sieluaan. Tämä liittyy Narkissos-myyttiin, joka voidaan tulkita meta-lyyrisesti taiteilijan tien kuvaksi: taiteilijan on sukellettava syviin vesiin, jotta hän voisi antautua alitajunnalle ja yölle. (Lyytikäinen 1997, 64–67.) *Aurinkopunoksen* ”Narkissos”-runon minä on samastunut Narkissokseen. Hän menee rantaan eikä tiedä, ketä etsii. Hän näkee itsensä olevan ”kokonainen kuva lammen silmäripsien / huojunnassa ja pajujen” (A, 16). Runon minän kuvajaiseen sekoittuu heijastuksia paitsi omista silmäripsistä myös rannan pajuista. Runossa kuvatut reflektiot voidaankin tulkita sekä konkreettisiksi heijastumisiksi että ajatteluksi. ”meren annissa” ja ”simpukassa” runon minän reflektointi on kirjoitettu yhdeksi osaksi runon sisältöä.

Reflektointien kuvaukset kytkevät Paasosen lyriikkaa edelleen romanttisessa runoudessa tärkeään reflektiivisuuden ideaan. Romanttinen lyriikka reflektoi Tuula Hökän mukaan itseään ja omaa tulemistaan tietoisena keskeneräisyydestään, moniaineksiuudesta, prosessuaalisuudesta. Henkevä ironia, siirtymät, paradoksein, vastakohdin ja vastakohdissa ajattelu ovat sen retorisia keinoja tavoittaa tavoittamatonta totuutta, ääretöntä. Romanttinen lyriikka on muodoltaan rajatonta ja vapaata, sisällöltään arvoituksellista ja vuorovaikutuksellista. Se ei usko mitään sinänsä, vaan yhdistää minän, ei-minän ja sinän, kirjoittajan ja lukijan. (Hökkä 2001, 12–13.) Vastakohtien dynamiikkaa sisältyy myös alkemistiseen analogia-ajatukseen. Erityisesti *Aurinkopunoksen* ”kävely”-runossa on runsaasti romanttista ironiaa. Runon alussa minä leikkii romanttiselle lyriikalle tyypillisen kuvin puhuen romaanisesta sillasta ja linnasta Schwäbische Albilla. Lopulta hän katkaisee romanttisen kuvaston esittelyn itserefleksiivisellä tokaisulla: ”täytyy tehdä vastarintaa romanttiselle kuvalle / vaunuille vierimässä linnantietä alas laaksoon / adjektiivien helinälle” (A, 42). Tapahtuu minän asennonvaihdos, ja hän tokaisee yhtäkkisesti:

”*aidompaa* olisi ehkä kuitenkin
penkoa roskatynnyreitä, nuuhkia penkillä istuvan
vanhan miehen pesemätöntä kaulusta ja tahrata runo
lannotteisiin ja virtsaan, sodan sirpaleisiin
joita tämä maa vielä työntää esiin”
”runon pitäisi olla sellainen että siinä haisee elämä”
(A, 42.)

sioivat hänen mieleensä masturboivat viemäriputket. Metafora näyttäytyy loogisena: viemäriputken liete ja lika rinnastuvat metaforassa masturbaatiossa tapahtuvaan siemensyöksyyn. Runo vihjaa siihen, että uutta luodaan liettestä ja roskasta.

Minä kertoo hurmiollisesti haluavansa ”niellä elohopeaa, sulaa terästä”. Elohopea ja teräs – epäjalot metallit – yhdistyvät alkemiaan. Tässä niihin liittyy toive ajan jatkumisesta: minä haluaa nauttia sulia metalleja ennen kuin ne ”kaadetaan muottiin”. Minä tahtoo kokea ajan rajattomasti, hän haluaa, että hetki ”ulottuu kaikkeen historiaan”. Hänen käytöksessään korostuvat anarkistisuus ja riemu: minä kertoo ampuvansa ”taivaan täyteen ilotulitusraketteja”, tervehtivänsä ”kadullakulkijoita tulimyrskyllä” ja polttavansa akateemista oppineisuutta symboloivan yliopiston. Metaforisesti minä kertoo sulattavansa suussaan jokaisen, joka kävelee häntä ”vastaan, jokaisen miehen ja naisen”. Ilmaisuu viittaa jälleen alkemiaan: minä voidaan nähdä runoilijana, joka sulattaa oman runoutensa maljassa ristiriitaiset ainekset runoksi.

Viimeinen virke antaa lopulta selityksen, mitä runon minä haluaa. Hän haluaa tulla mereksi, joka ottaa ”sisäänsä kaiken”. Meri on kirjoittamisen materiaalin symboli, joka valtaa minän. Kirjoittaminen vie koko ihmisen eikä hän voi valita muuta. Runon minän asenne viittaa runouskäsitteiden romanttisuuteen. Kyse on myös sublimista kokemuksesta, joka on tärkeä osa romantiikan estetiikkaa. Sublimi kokemus syntyy yleensä pienistä hetkistä, jotka tarkkailijan tietoisuudessa laajenevat yliluonnollisiksi, niin että tuloksena on tunne sulautumisesta yhteen koko maailmankaikkeuden kanssa. (Ks. Grünthal 1997, 40–41.) Paasonen runon minän kokemus mereksi muuttumisesta rikko realistisen kokemuksen rajat. Katuja vaeltavan minän katse laajentaa tietoisuutta ja saa minän kokemaan itsensä osaksi ympäristöä. Innoituksen hetkellä on mahdollista päästä koskettamaan ajatonta kokemusta, mielen merta.¹¹

Lopuksi

Alkemiaan ja mereen liittyvä kuvasto tarjoaa avaimen Paasonen lyriikkaan ja sen poetiikkaan. Paasonen luo esikoiskokoelmassaan perustan näille kuvastoille käsittelemällä aihepiirejä eksplisiittisesti. Hän rinnastaa alkemistin työn suoraan runoilijan kirjoittamiseen, kuten olen osoittanut tämän artikkelin alussa analysoidessani ”massa confusa” ja ”alkemistin työ” -runoja. Neljännessä runokokoelmassa *Lauluja mereen uponneista kaupungeista* alkemian kuvasto on läsnä kaikkialla runoissa ilman selityksiä ja suoria tulkinta-avaimia. Avauskokoelmassa esitetään näiden kuvastojen väliset yhteydet ja poetiikka niiden kautta. Paasonen myöhäisemmässä tuotannossa yhteydet näiden kahden kuvastollisen viitekehyksen välillä muuttuvat kätkeymiksi. Hänen neljännessä kokoelmassaan ei ole sellaisia runoja kuin aikaisemmin analysoimani ”alkemistin työ”, joissa rinnastettaisiin suoraan runoilijan ja alkemistin työt.

Runoanalyysini osoittavat, kuinka meri ja siihen kytkeytyvät symbolit, kuten sim-

kokemuksen, individuaation etsintänä.

⁵ "Es ist nicht leicht, eine Grenze zu ziehen, von der Literatur, die die Alchemie zum Gegenstand hat, und solcher, die von hermetischer Philosophie beeinflusst ist" (Gebelein 2000, 233).

⁶ Darion on yleisesti nähty avaavan uuden modernistisen kauden espanjankielisessä lyriikassa. Hän sai lempinimekseen *el niño poeta* (runolapsi), koska hän oli ainoastaan 12-vuotias julkaistessaan ensimmäisen runonsa "La Fe" ("Usko"). Läpimurtonsa hän teki vuonna 1888 julkaisemallaan kokoelmalla *Azul* (Sininen).

⁷ Rimbaud'n *Une saison en enfer* -teokseen (1873) sisältyy proosaruno "Alchimie du verbe" ("Sanan alkemia"). Runon minä kuvaa metalyyrisesti runoutensa syntyä, jossa alkemia tarjoaa vertauskuvan sanojen synestesiaalle: "Keksin vokaalien värit! – A musta, E valkoinen, I punainen, O sininen, U vihreä. – Laadin konsonanteille muodot ja liikkeet, ja kuvittelin vaistonvaraisten rytmien avulla keksiväni runokielen, joka jonain päivänä avautuisi kaikille aisteille." (Rimbaud 2004, 45.) Myös surrealistien suuresti ihailema Comte de Lautréamont kannatti tiettyä vastaavuusideaa. Hänen *Les chants de Maldoror* -teokseensa (1869) sisältyvä vertaus "kaunis kuin ompelukoneen ja sateenvarjon satunnainen kohtaaminen leikkauspöydällä" on tullut metonymiseksi kuvaksi surrealistisesta kuvatekniikasta, jossa olennaista on "kahden etäisen realiteetin satunnainen kohtaaminen yhteen sopimatonta taustaa vasten" (ks. Kaitaro 2001, 93).

⁸ Metalyriikkatutkimuksissaan Eva Müller-Zettelmann on korostanut, kuinka lukijan on tärkeää kiinnittää huomiota siihen, missä kohdin runoa metalyyrisyyttä on. Jos esimerkiksi metalyyrisyyttä sisältävät säkeet on runon lopussa, silloin metalyyrisyys saa tekstin kokonaistulkinnassa enemmän painoarvoa kuin jos tekstin ainoat metalyyriset säkeet olisivat runon keskellä. Tämä johtuu lukemiseen liittyvistä kognitiivisista tekijöistä. (Ks. esim. Müller-Zettelmann 2003, 140.)

⁹ Toistaiseksi viimeisimmässä runokokoelmassaan *Lauluja mereen uponneista kaupungeista* Paasonen on julkaissut täsmälleen samannimisen runon (ks. Paasonen 2005, 10).

¹⁰ Paasonen proosarunot kytkeytyvät monin juontein Baudelairen lyriikan avaamaan flaneerauksen aihepiiriin. Erityisesti Paasonen proosarunokokoelmissa runon minä vaeltelee kaupungissa ja sen kaatopaikoilla. Monissa runoissa on kytköksiä Baudelairen tuotantoon. *Voittokulun* "Piiri"-runon minä kertoo sekä Baudelairen "Vastaavuuksia"-runoon että Danten *Jumalaiseen näytelmään* viitaten, että "lihas muistaa öisen kävelyn, laskeutumisen maanalaiseen piiriin, oudot vastaavuudet" (Paasonen 2001, 11). "Bajo"-runon (mts. 18) minä kulkee nukkuvaassa kaupungissa ja ohittaa viehättävän naisen, jonka valtaan jää. Runon intertekstinä on *Pahan kukkien* sonetti "Ohi kulkevalle naiselle".

¹¹ "Mereksi tuleminen" liittyy myös Baudelairelta periytyvään flanööriestetiikkaan. Baudelairen kaupunkiro romantiikka ja urbaanin elämäntavan ihannoiti on saanut uusia muotoja Paasonen kokoelmissa. Baudelairen (2001, 188–189) mukaan kaupungilla kulkeva taiteilija "ihaillee kaupunkien elämän ikuista kauneutta ja hämmästyttävää harmoniaa, jota kaitselmus pitää yllä keskellä inhimillisen vapauden hälinää. Hän tutkiskelee suurkaupungin maisemia, kivisiä maisemia, joita sumu hyväilee tai auringon palkeet läimivät." Baudelairen taiteilijan tavoin myös Paasonen proosarunojen minä vaeltaa kaduilla ja tarkkailee ympäristöään. Baudelairea on yleisesti pidetty proosarunon lajityypin vakiinnuttajana, minkä takia ei olekaan ihme, että juuri Paasonen proosarunoissa esiintyy flanööri. Toisaalta Paasonen irtautuu Baudelairesta voimakkaammilla kytköksillä esimerkiksi surrealistiseen automaattikirjoitukseen.

- KONTIO, TOMI 1993: *Tanssisalitaivaan alla*. Helsinki: Tammi.
- KÄHKÖNEN, MARJUT 2004: *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- LINDEN, STANTON J. 1996: *Darke Hieroglyphicks. Alchemy in English Literature from Chaucer to the Restoration*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- LINDEN, STANTON J. 2003: Introduction. *The Alchemy Reader. From Hermes Trismegistus to Isaac Newton*. Toim. Stanton J. Linden. Cambridge: Cambridge University Press. 1–23.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1992: *Mielen meri, elämän pidot. Volter Kilven Alastalon salissa*. Helsinki: SKS.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1997: *Narkissos ja sfinksi. Minä ja toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- MÜLLER-ZETTELMAHN, EVA 2003: *Narrating the Lyric: Ideologies, Generic Properties, Historical Modes*. Habilitationsschrift. Zur Erlangung der *venia docendi* an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien: Universität Wien.
- NERUDA, PABLO 1983/1935: Epäpuhtaasta runoudesta. Pablo Neruda: *Valitut runot*. Suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: Tammi.
- NUMMI, JYRKI 2005: Kuolla, nukkua vai uneksia? – Aleksis Kiven ”Ikävyys” ja runoilijan metamorfoosit. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS. 66–103.
- PAASONEN, MARKKU 1997B: Sukupuolinen vai sukupuolitettu maailma? – Myytti, alkemia ja metafora. *Nuori Voima* 3/1997. 9–12.
- RIMBAUD, ARTHUR 2004/1873: *Kausi helvetissä. (Une saison en enfer.)* Suom. Einari Aaltonen. Turku: Sammakko.
- SCHWARTZ, ARTURO 1989: *Die Surrealisten*. Frankfurt / Main: Mazotta Verlag.
- TAMMI, PEKKA 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 59–103.