

*Ville Pekkanen*

## Runouden kuva elintilaa etsimässä

Kevätaurinko paistaa ikkunaan.  
Makaan lattialla valon lämpimällä ruudulla,  
kissa järsii huonekasveja  
silmit sirillään. (Rasa 1974, 12.)

Pureudun artikkelissani kuvan käsitteeseen, joka on ollut erityisen ongelmallinen runoutentutkimuksen kentässä. Osoitan, että kuvan määrittely on ollut hajanaista ja jopa ristiriitaista. Artikkelissani on kolme päälinjaa. Luen aluksi kriittisesti Aarne Kinnusen ”puhtaan kuvan” hahmotelmaa, jonka hän tekee tulkitsemalla Bo Carpelanin runoja esseessään ”Jumalaton avaruus” (1984). Kinnusen essee on ehkä viitatuin kuvan käsitteeseen liittyvä hahmotus kotimaisessa kirjallisuustieteessä Tuomas Anhavan ”Runon uudistumisesta” -artikkelin ohella.<sup>1</sup> Tästä huolimatta Kinnusen näkemystä on käsitelty aina lähinnä vain referoiden, joten katson kriittisen luennan tarpeelliseksi. Liitän Kinnusen ajatukset kuvasta uskriteiikin ja strukturalismin viitekehukseen. Seuraavaksi vertailen metaforaa ja kuvaa Eva Feder Kittayn esittämän mallinnuksen avulla ja osoitan, mitä hankaluuksia kuvan määrittelemiseen liittyy saussurelaisen semiotiikan välineistöllä. Kolmanneksi tuon mukaan fenomenologi Gaston Bachelardin termin ”poettinen kuva”. Sen avulla pyrin osoittamaan, miten fenomenologia voi täyttää kuvan käsitteen analyysissä niitä aukkoja, jotka strukturalismi ja saussurelainen semiotiikka jättävät tyhjiksi.<sup>2</sup>

Kuva keskeisenä ilmaisukeinona liittyy tiiviisti runouden yleiseen modernismiin. Modernissa runoudessa erityisesti 1900-luvun alun imagistit kiinnittävät huomiota kuvakieleen ohjelmajulistuksessaan. He eivät nähneet kuvakieltä enää pelkkänä koristeena, vaan metaforat ja symbolit saivat heillä oman itsenäisen merkityssisältönsä. Samaan aikaan myös niin sanottuun puhtaaseen kuvaan alettiin kiinnittää huomiota ja maailma haluttiin kokea enemmän kuvan kuin käsitteen kautta.

Imagismi on runoussuuntauksena leimallisesti angloamerikkalainen ilmiö, mutta sen periaatteiden voidaan katsoa lähtevän 1850- ja 60-luvuilla alkaneesta ranskalaisesta symbolismista. Vaikka imagismi kytkeytyi tähän runokielen uudistamiseen, se suhtautui omassa ohjelmajulistuksessaan myös kriittisesti symbolismiin ihanteisiin. Imagistit vastustivat ennen kaikkea romantiikan ajan runokäsitystä, jolle oli heidän mukaansa tyypillistä turha ylenpalttinen koristeellisuus, sentimentaalisuus, subjektiivisuus ja runoaiheiden rajoittuminen subliimin alueelle. Yhden imagistisista ohjelmajulistuksista

tehnyt T. E. Hulme näkeekin romanttisen ja imagistisen runon eron romantiikassa ja klassismissa. Romanttinen runous on lukijoilleen väylä johonkin suurempaan jumalalliseen yhteyteen, kun taas klassistisessa runoudessa tarkka ja liioittelematon ihmiskuvaus on jo ihanne sinänsä. (Hulme 1972, 94–96.) Symbolismi oli jo aikaisemmin ottanut etäisyyttä romantiikkaan, mutta siinä oli jäljellä ideaalinen pyrkimys merkityksien syvyyksiin, mitä imagistit arvostelivat sameutena ja epätarkkuutena. Imagistien tavoitteena oli tuottaa tarkkaa, kirkasta ja abstraktioita välttävää runoutta, joka ammentaisi yksittäisistä kokemuksista yleistysten sijaan (Perkins 1976, 334).

Imagismissa synnytetään kuvasta myös erilaisia teoreettisia määritelmiä. Ne ovat kuvan käsitteen kannalta siinä mielessä merkittäviä, että koskaan aikaisemmin kuvalle ei ollut annettu samalla tavalla itsenäistä ja kaiken runoilmaisun keskiössä olevaa asemaa. Ezra Poundin mukaan

‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time... ..It is the presentation of such a ‘complex’ instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art. (Pound 1956, 4.)

Poundin muotoilu osoittaa, että vaikka imagistien ihanteet hyvästä runoudesta olivat selvät, heidän teoreettiset määritelmänsä jäivät usein sekaviksi tai puolitiehen. Poundin kuvauksen ongelmana on, että se voisi päteä myös moneen muuhun kielenkäytön lajiin, esimerkiksi metaforaan tai symboliin, vaikka niiden toimintatapa on erilainen kuin kuvan. Pound ei lisäksi määrittele kuvaa kielenkäytön lajina sinänsä vaan pikemminkin sen, mitä seurauksia ja vaikutuksia kuvalla on kirjallisen tekstin reseptiossa. Toisaalta esimerkiksi Hulme oli omassa ohjelmajulistuksessaan Poundia analyttisempi. Hän ei nähnyt kuvaa runoudessa ainoastaan suorana havainnon representaationa, vaan hän otti Poundia paremmin huomioon, kuinka runoilijan pitää kääntää havaintonsa kielelliseen kontekstiin. Kieli ja sen merkitykset ovat yhteisöllisiä, joten ne eivät ole täysin runoilijan hallittavissa. (Hulme 1972, 101.)<sup>3</sup> Imagismin vaikutus modernistiseen vallankumoukseen oli voimakas, ja se on toiminut suunnannäyttäjänä myöhemmässä kuvakielen tutkimuksessa (Hough 1960, 8–9).

Nykyisessä kirjallisuudentutkimuksessa kuvan käsitteellä on tarkoitettu yhtäältä kuvakieltä ja vertauskuvallisuutta ylipäätään ja toisaalta niin sanottua ”puhdasta kuvaa”<sup>4</sup>, eli konkreettista, kirjaimellisesti luettavissa olevaa aistimellista verbaali-ilmaisua. (Mitchell, 1993, 557.) Ensimmäisessä merkityksessään kuva on samassa luokassa muun muassa metaforan, symbolin ja allegorian kanssa, kun taas jälkimmäisessä se saa oman itsenäisen määritelmänsä. Sekava ja hajanainen terminologia on sinänsä ymmärrettävää, sillä kuvan käsite kirjallisuudessa ja runoudessa on jo lähtökohtaisesti metaforinen, koska kuvallisen representaation termi tuodaan määrittämään ilmiötä verbaalisen representaation piirissä.

Käsitteistön hajanaisuus ei silti ole perusteltua, koska kuvan laajemmasta määritelmässä on perustavia ongelmia. Janna Kantolan mukaan metaforat ja symbolit kuuluvat trooppeihin eli kuvaannollisiin ilmauksiin, joissa sanoja käytetään kirjaimellisesta merkityksestä poiketen (Kantola 2001, 273). Samankaltainen muotoilu on jo Aristoteleella, joka runousopissaan sanoo metaforan syntyvän, kun asialle annetaan nimi, joka varsinaisesti kuuluu jollekin muulle (Aristoteles 1967, 55). Kuvassa itsessään on puolestaan olennaista konkreettisuus ja ilmaisun kirjaimellisuus, kuten artikkelin alussa olevasta Risto Rasan runosta voidaan nähdä. Yrjö Hosiainluoman sanakirjamäärittelyssä sanotaan, että kuva on

[s]anallinen havainnollistus; visualisoiva ilmaisu; runokuva. Kuva ei toistu tekstissä samana, toisin kuin symboli. Modernissa lyriikassa on ohjelmanomaisesti korostunut se, että runokuva on ensisijaisesti ymmärrettävä kuvana ja ainoastaan toissijaisesti vertauskuvana. (Hosiainluoma 2003, 491.)

Kirjaimellisen ja vertauskuvallisen sanonnan ero on niin perustava, ettei kuvaa voi ujuttaa samaan joukkoon metaforan ja symbolin kanssa. Kuva ei kuulu trooppeihin, sillä sen osalta mikään ei houkuttele kirjaimellisen lukutavan hylkäämiseen (Kantola 2001, 273).

Etenkään uskriittisessä ja strukturalistisessa kirjallisuudentutkimuksessa (mm. Richards, Wellek, Lewis) kuvalle ei ole haluttu antaa itsenäistä määritelmää, vaan sitä on pidetty yhtenä kuriositeettina figuratiivisen kielenkäytön joukossa, eräänlaisena metaforan yksinkertaistettuna alalajina. W. J. T. Mitchellin mielestä kuva (image) onkin samaan aikaan yksi laajimmin käytetyistä ja toisaalta yksi heikoiten ymmärretyistä ja muotoilluista runousopin käsitteistä (Mitchell 1993, 556).<sup>5</sup>

Kuvan kannalta kysymys kielen viittaamisesta todellisuuteen on tärkeä. Strukturalismissa kielen katsotaan koostuvan arbitraarisista merkeistä, jotka eivät viittaa suoraan kielenulkoiseen todellisuuteen. Siksi ne ovat myös sidottuja kielellisen systeemin merkityskokonaisuuksiin muun muassa siten, että jokaisella merkillä on sekä denotaation että konnotaation taso. Tätä taustaa vasten puhtaan kuvan mahdollisuus hupenee olemattomiin. Jos haluaa uskoa kuvan käsitteen mahdollisuuteen runoudessa, on ajateltava, että tuodessaan konkreettisuutta ja aistimellisuutta runoon kuvan kieli viittaa ainakin jollain tasolla suoraan todellisuuteen, elettyyn elämään. Imagismin (ja myös myöhemmin käsiteltävän fenomenologian) kielikäsitteilyssä kieltä pyritäänkin ajattelemaan ennen kaikkea referentiaalisenä (Emig 1995, 107). Ezra Poundin sanoin: ”Words are the consequences of things.” Aistittu todellisuus on se, mikä synnyttää kielen, ja tällöin kieli on aina yhteydessä sen synnyttäneeseen elämismaailmaan.

### Kinnusen kuva

Aarne Kinnunen analysoi kuvan käsitettä esseessään, jossa hän käsittelee Bo Carpelanin tapaa käyttää puhdasta kuvaa runoutensa yhtenä tärkeänä elementtinä. Ei ole aivan

selvää, mihin tutkimukselliseen suuntaukseen Kinnunen pitäisi liittää. Olisi eittämättä yksinkertaistavaa väittää pitkän linjan estetiikan professoria yksiselitteisesti strukturalistiksi. Sekä hänen esseessään että muissa tutkimuksissaan on kuitenkin nähtävissä linja uuskritiikin ja semiotiikan välillä. Kinnuselle on tyypillistä lähiluku ja biografistisen metodin kritisointi, jotka hän on tuonut eksplisiittisesti esiin esimerkiksi Kivi-tutkimuksissaan (Kinnunen 1967, 6). Lisäksi hänelle on luontevaa korostaa todellisuuden ja fiktiivisen maailman erillisyyttä sekä toisaalta kielen arbitraarisuutta erotukseksi referentiaalisuudesta (Kinnunen 1982, 21; 1985, 24, 26; Kinnunen 1989, 100).<sup>6</sup> Myös ”Jumalaton avaruus” -esseessä on jälkikäikuja molempien suuntausten systemaattisesta tavasta pyrkiä kääntämään runon jokainen yksityiskohta yksiselitteiselle tulkinnan metakielelle.

Kinnuselle ”Carpelanin runon suuruus pohjaa puhtaaseen kuvaan, johon on kytketty negaation maailma sekä painava, vangittu aika ja vailla mytologiaa luotu syvyys” (Kinnunen 1984, 416). Hänen kanssaan on helppo olla samaa mieltä, mutta ne argumentit, joilla Kinnunen itse kuvan käsitettä analysoi, vaativat lisätarkastelua.

Kinnunen pitää puhtaana kuvana seuraavaa esimerkkiä Carpelanilta (suom. Tuomas Anhava):

### **Syysvaellus**

Mies kulkee metsän läpi,  
on hämärää, on valoisa.  
Ei tapaa juuri ketään,  
pysähtyy, katselee syysaivasta.  
Hän on menossa kirkkomaalle  
eikä kukaan seuraa häntä. (Carpelan 1983, 67.)

Runon maailma välittyy lukijalle samaan tapaan kuin edellä siteeraamissani Risto Rasan ja Ezra Poundin runoissa. Kuten Kinnunen asian ilmaisee, ”runoon ei liity ainoatakaan kuvaannollista ilmaisua” (Kinnunen 1984, 410). Konkreettisen lukutavan kannalta ainoa pientä hankaluutta aiheuttava kohta on toinen säe, ”on hämärää, on valoisa”. Jos säkeen ottaa irralleen asiayhteydestä, sen voisi lukea metaforisena: runon puhujalle ympäröivä todellisuus ja hänen oma paikkansa siinä näyttäytyvät vuoroin hämäränä ja epäselvänä, vuoroin selvänä ja kirkkaana. Hämärän ja kirkkaan vuorottelu piirtäisivät etemme kuvan sirpaleisesta, jatkuvassa epävarmuuden tilassa olevasta subjektista. Metaforisen tällaisesta lukutavasta tekee, ettei sanoja ”hämrää” ja ”kirkas” ajatella enää konkreettisesti tietynlaisen valoheijastuksen ilmentymänä, vaan niihin liitetään aistien ulkopuolista metafysiikkaa. Kyseisen säkeen metaforinen lukeminen ei ole kuitenkaan tässä tarkoituksenmukaista, kun ottaa huomioon säettä ympäröivän kontekstin. Runossa mies on kulkemassa metsän läpi. Koska hän kulkee metsän läpi, hän on ensin metsän ulkopuolella, sitten sisäpuolella ja lopuksi hän astuu metsästä takaisin valoon.

Tätä ajatusta vasten toinen säe tulee ilmeiseksi. Se yksinkertaisesti kuvaa, minkälaista on kulkea metsän läpi, eli siinä ollaan jatkuvasti kiinni konkreettisisa aistihavainnossa.

Runon suomennos tosin johtaa hieman harhaan, sillä alkukielisen runon kyseinen säe ”en dag med växlande ljus” (Carpelan 1961, 5) osoittaa, ettei kyse ole metsän läpi kulkemisesta johtuvasta valon vaihtelusta. Lisäksi se tuo metaforisen lukutavan mahdollisuuden, mutta erilaisena kuin suomennoksessa. Alkukielisessä runossa kyseisen päivän luonnonilmiön voi nähdä symbolina runon puhujan vaihtelevasta vireystilasta tai esimerkiksi juuri epävarmuudesta oman maailmassa olemisen suhteen.

Kuvalle ominaisesta kirjaimellisuudesta ja aistihavaintojen konkreettisuudesta huolimatta Kinnunen näkee kuvan luonteen täysin päinvastaisena:

Runoon ei sisälly ainoatakaan kuvaannollista ilmaisua. Puhuja kertoo erityisen tapahtuman (miehen kävely kirkkomaalle) niin karusti, niukasti ja yksinkertaisesti, että kuvauksesta tulee abstrakti, pelkistetty. Se sopii moneen eikä vain yhteen mieheen, moneen metsään, monen päivän syystaivaaseen. Mitä useampaan kuva soveltuu, sitä abstraktimpi se on. (Kinnunen 1984, 410.)

Kinnusen mukaan runo on läpeensä konkreettinen, mutta perustuu silti abstraktiolle. Tähän päätelmään hän pääsee ajattelemalla runon objekteja nimenomaan yleisinä objekteina. Koska runo on niin pelkistetty, se Kinnusen mielestä vapautuu kaikista konteksteista, ja samalla sen selkeys ja yksinkertaisuus katoavat. Kontekstin puuttuessa lukija joutuu etsimään itse erilaisten kirjallisten ja kulttuuristen traditioiden piiristä sopivia yhteyksiä. (Kinnunen 1984, 410.)

Olen tässä Kinnusen kanssa eri linjoilla. On tietenkin totta, että kirjaimellisista ja konkreettisista aineksista rakennettu taideteos voi kokonaisuutena olla abstrakti, mutta tästä ei ole kyse ”Syysvaelluksen” kohdalla. Puhtaan kuvan runo toki irtautuu konteksteista, mutta tärkeää on huomata, että se irtautuu nimenomaan kaikista mahdollisista runon ulkopuolisista toisen kielellisen tason konteksteista. Koska kuvallinen runo taipuu huonosti analyysin metakielelle, sille on vaikea löytää myöskään mitään metakielen konteksteja. Tällöin sen ainoaksi kontekstiksi jää itse runon kuvien maailma, jota se ei tarkimmallakaan pelkistyksellä voi karistaa kannoiltaan. Toisin kuin metafora, kuva ei pyri ulos toiselle tasolle omasta ilmaisustaan, vaan se jää leijumaan siihen, mitä konkreettisesti sanotaan. Metaforan komponentit taas ovat vastavuoroisessa suhteessa toisiinsa nähden, ja niin ne synnyttävät uusia merkityksiä denotaatioiden ja konnotaatioiden vaihtaessa jatkuvasti paikkaa keskenään. Täten pikemminkin metaforasta tulee merkitsevä ja abstrakti, kun taas kuva on konkreettinen ja kirjaimellinen.

On toki muistettava, että Kinnusen kirjoituksen esseeluonteen takia ei ole täysin selvää, mitä hän tarkoittaa termillä ”abstrakti”. Joka tapauksessa hänen esseestään käy yksiselitteisesti ilmi hänen kantansa kuvan yleisyydestä tai yksittäisyydestä, mikä on kuvan analysoinnin kannalta olennaista. Kuvan teho liittyy nimenomaan yksittäiseen,

ei yleiseen. Carpelanin kuvaus ei sovellu Kinnusen väittämällä tavalla moneen mieheen, moneen metsään tai moneen kirkkomaahan. Sama pätee myös Rasalta aluksi ottamaani esimerkkiin. Runon kissa, huonekasvi ja lattialla oleva ”valon lämmin ruutu” ovat olemassa ainutkertaisina kyseisessä runossa. On mahdollista, että lukija on myös maannut lattialla valon lämpimällä ruudulla, ja kissa samalla järsinyt huonekasvia silmät sirillään tai että samankaltainen kuvaus on saattanut vilahtaa jossain kirjallisuushistoriamme aikana. Niissä ollaan kuitenkin ratkaisevasti eri tilanteessa kuin Carpelanin, Rasan tai Poundin kohdalla. Sen sijaan että kuva olisi abstrakti ja merkityksellistäisi maailman, se tekee jokaisesta ympärillä olevasta tilasta ja ilmiöstä ainutkertaisen kiinnittymällä aistimelliseen olemisen tapahtumaan.

Niinpä Kinnusen käsitys, että kuva olisi ”käsitteellistetty ja merkitsevä katsojalle” (Kinnunen 1984, 409) joutuu uuteen valoon. Merkitsevähän kuva tietysti on, mutta käsitteeseen nähden se toimii juuri päinvastaisella tavalla. Käsitteen luonteeseen kuuluu, että se on irrotettavissa tekstistä ja asiayhteydestä toiseen, ja sen kätevyys perustuu juuri rajattuun merkityksellisyyteen ja liikuteltavuuteen. Jonkin ilmiön ”käsitteellistyminen” merkitsee, että sille annetaan merkitys ja sille piirretään rajat, jotta sitä voitaisiin liikuttaa kontekstista toiseen halutulla tavalla. Käsitteellistyminen on ominaista esimerkiksi symbolille. Metafora ”talo” on konventionalisoitunut runoudessa siinä määrin, että sitä voidaan pitää yleisenä minuuden symbolina. Tässä tapauksessa talo on aistimisen näkökulmasta nimenomaan jokin yleinen mikä tahansa talo eikä, kuten Rasan esimerkissä, ainutkertainen sen hetkinen kokemuksellinen ”valon lämmin ruutu”. Samoin on käynyt myös talon eri osille, huoneille, keittiölle, liedelle, ullakolle jne. Puhdas kuva taas on ainutlaatuinen, runon puhujan hetkellisen maailmankokemisen konkreettinen, ei-merkityksellistävä (mutta ei kuitenkaan merkityksetön) havainto. Tiivistetysti: kuva on eräänlainen käyttöliittymä inhimilliseen kokemiseen.

Tässä mielessä kuvassa on toki jotain yleistä, mutta se ei johdu mistään yleisistä kuvista, kuten Aarne Kinnunen esittää. Hän huomauttaa, että katsojan lähin tehtävä on tunnistaa kuva osana kommunikaatiosysteemiä (Kinnunen 1984, 409). Tämä on sinänsä totta, mutta tarkempaa olisi sanoa, että kuva on lähtökohtaisesti kommunikaatio-prosessi, ja että sen yleisluontoisuus kumpuaa juuri tästä. Tässä prosessissa Lukija ja Tekijä (tai runon lyyrinen minä) kohtaavat toisensa vääjäämättä. He löytävät siinä yhteisen ja tasa-arvoisen elintilan, konkreettisen kokemuksen maailmassaolosta. Se syntyy piirteestä, joka on yhteinen kaikkina aikoina eläneille ihmisille: kyvystä aistia maailmaa inhimillisistä lähtökohdista käsin. Kinnusen esseessä termit ”käsitteellistetty” ja ”merkitsevä” kannattaa toki lukea laajoissa merkityksissään osana hänen esseemäistä retoriikkaansa. Tosin hänen yleisluontoinen puhetapansa ei ole omiaan ainakaan selventämään kuvaan liittyviä määritelmällisiä ongelmia.

”Syysvaellus” ei välttämättä ole paras esimerkki runouden kuvasta, sillä sanaan ”syk-

sy” liittyy runsaasti symboliikkaa. Yleisesti sen voidaan katsoa symboloivan ”elämän iltaa” eli vanhuutta, joka seuraa täytenä kukkineen kesän eli ihmiselämän keskipäivän jälkeen. Vanhuuden myötä mukaan tulee myös kuoleman teema, mitä runossa kuvatun miehen matka kirkkomaalle vahvistaa. Myös Kinnunen huomioi kuoleman teeman; hän esittää kysymyksiä kuten ”miksi mies pysähtyy?”, ”onko mies kuolema?”, ”onko mies menossa kuolemaan?” ja niin edelleen (Kinnunen 1984, 410). Tästä huolimatta voin käyttää ”Syysvaellusta” omien argumenttieni tukena, sillä Kinnunen ei näytä ottavan suoraan kantaa kysymykseen runon symbolisuudesta tai konkreettisuudesta. Lisäksi ”Syysvaelluksen” lyyrinen minä ei kommentoi, tulkitse tai spekuloi näkemäänsä, vaan tuo esille ainoastaan välittömästi aistitun. Tässä mielessä sen voidaan katsoa ainakin lähenevän ”puhdasta kuvaa”.<sup>7</sup>

Kinnunen tuo esille kuvana myös toisen Carpelanin runon, joka soveltuu kuvan käsitteen tarkempaan analysoimiseen ”Syysvaellusta” paremmin (suom. Tuomas Anhava):

Lohi,  
hievahtamaton  
näkyttömässä, kovassa  
vastavirrassa,  
hopeallaan valoa sieppaava. (Carpelan 1983, 218.)

Runo on kuva lohesta, joka näyttää liikkumattomalta uidessaan kovassa vastavirrassa. Runossa ei ole metaforia eikä symboleja, eikä sen tulkitseminen edellytä lohen tai minkään muunkaan runon elementin asettamista funktionaaliseen asemaan. Vaikeasti suoraan suomennettava viimeinen säe on Tuomas Anhavalla kääntynyt muotoon ”hopeallaan valoa sieppaava” (Carpelan 1983, 218). Säkeen visuaalisen kuvan voisi nähdä merkkinä luonnon (ja todellisuuden) tavasta olla organismin omaisessa yhteydessä keskenään: lohi sieppaa valon, joka tekee lohen näkyväksi. Toisaalta runon alkukielinen viimeinen säe pilkutuksineen korostaa itse konkreettista näköhavaintoa ja sen fragmentaarisuutta Anhavan suomennosta enemmän: ”fångande, silvrig, ljuset” (Carpelan 1976, 57). Anhavalla näköhavainto on jo ikään kuin järjestetty kokonaisuudeksi. Vaikka runosta on löydettävissä sen kaltaisia merkityksiä, jotka vaivihkaa kurkottavat tulkinnan toiselle tasolle, nämäkin merkitykset syntyvät enemmän syntagmaattisella kuin metaforalle ja symbolille ominaisella paradigmaattisella akselilla.

### Metafora vs. kuva

Kuten sanottua, ei ole perusteltua niputtaa kuvaa yhteen figuratiivisen kielenkäytön kanssa, sillä kirjaimellisen ja vertauskuvallisen sanonnan ero moninkertaistuu sanataideteoksessa. Vaikka myös kuva ajautuu metatasolle, metafora pelkistää kohdettaan aina yhtä semiologista tasoa pidemmälle, ja tämä ero ulottuu tapaamme hahmottaa todellisuutta.

Metaforan ja kuvan ero on osoitettavissa semioottisesti, ja tätä havainnollistan Eva Feder Kittayn esittämällä mallilla metaforan rakenteesta. Kittayn taulukoiden idea tulee suoraan konnotatiivisesta semiotiikasta. Samanlainen hahmotus on olemassa jo Roland Barthesin alkutuotannossa, teoksessa *Eléments de Sémiologie*, jossa Barthes käsittelee muun muassa ilmausten denotatiivista ja konnotatiivista rakennetta<sup>8</sup>.

Metaforassa on kyse kaksitasoisesta järjestelmästä, jossa merkitsijään sisältyy jo edeltävän tason merkitsijä-merkitty-merkki-asetelma. Kittay mallintaa yksitasoisen ja metaforisen ilmaisun keskinäistä eroa kuvioilla, joissa on pantava merkille, että sana ”term” merkitsee hänellä samaa kuin Ferdinand de Saussurella ”signe” (merkki). Kuvio 1:ssä ilmausta ”bees”, mehiläiset, on käytetty kirjaimellisessa muodossaan, jolloin merkitsijänä on äänneyhdistelmä /bi:z/, referenttinä eräät pienet surisevat hunajaa tuottavat olennot, ja merkittynä yleiskäsite tai idea näistä olennoista. Kuvio 2:ssa koko tämä ilmaisu ”bees” kirjaimellinen käyttö muuntuu toisen tason merkitsijäksi, jolloin se saa merkitykseen mehiläisten rinnastamisen englantilaisiin työläisiin ja näiden sosio-ekonomiseen tilanteeseen. Olennoisain ero kirjaimellisen ja metaforisen ilmaisun välillä syntyy niiden suhteesta referenttiin. Kun kuvio 1:ssä referenttinä toimivat maailmassa oikeasti lentelevät pistävät otukset, kuvio 2:ssa ei varsinaista referenttiä ole, tai se on joka tapauksessa aina epäsuora. Metaforan niin sanottuna referenttinä toimii sen merkitys tai merkityksen likimääräinen arvio. Eli kun kirjaimellisen merkityksen voidaan katsoa ainakin periaatteessa viittaavan todellisuuteen, metaforan viittaussuhteessa on aina läsnä käsitteellinen taso.<sup>9</sup>

## TERM

/bi:z/
the concept of bees

referent: some actual bees in the world

Kuvio 1.

## METAPHOR

the TERM ‘bees’	/bi:z/
	idea of bees and their social hierarchy
the idea of workers (and their social and economic hierarchy)	

meaning (one approximation): the workers of England considered within an exploitative socio-economic hierarchy parallel to one between worker bees (and queen) and drones.

(Kittay 1987, 29.)

Kuvio 2.



Metafora, jota Kittay analysoi kuvioiden avulla, on Percy Bysshe Shelleyn runon ”Song to the Men of England” kolmannesta säikeistöstä:

Wherefore, Bees of England forge  
 Many a weapon, chain and scourge,  
 That these stingless drones may spoil  
 The forced produce of your toil? (Shelley 1960, 572.)

Semiologisia tasoja voi olla enemmän kuin kaksi. Kittayn mukaan rajoituksen uusien semiologisten tasojen syntymiseen ja kunkin tason konnotoitumiseen uudelleen asettaakin vain mielikuvitus.<sup>10</sup> Erityisen hyvin tämä tilanne näkyy tiheän metaforisissa runoissa, joissa kuva päättyy monesti uuden metaforan kuvattavaksi. Hän konkretisoi ajatuksen seuraavasti:

	expression _ _ _ _ _	expression
expression _ _ _ _ _		content
	content	
content		

(Kittay 1987, 290.)

Kuvio 3.

Kittay soveltaa tätä kuviota Shakespearen 73. sonettiin, josta siteeraan neljä ensimmäistä säettä:

That time of year thou mayst in me behold,  
 When yellow leaves, or none, or few, do hang  
 Upon those boughs which shake against the cold,  
 Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang. (Shakespeare 1994, 151.)

Erityisesti Kittay huomioi säkeet kolme ja neljä. Niissä syksyisten puiden oksat heiluvat kylmässä, ja ne vertautuvat ”autioihin tuhottuihin kirkon kuori-osiin, joissa suloiset linnut lauloivat myöhään”. Säkeissä on limittäin useita metaforia. I. A. Richardsin esittämän metaforan rakenteen mukaisesti neljäs säe on kuva (vehicle) ja kolmas kuvattava (tenor).<sup>11</sup> ilmaus ”bare ruin'd choirs” toimii tässä kuvana, mutta se on samalla itsessään metaforinen ilmaus, joka viittaa kuori-osaan tyhjässä kirkossa. Myös ilmaus ”where late the sweet birds sang” on metaforinen, ja sillä kuvataan kuorojen laulavia lapsia. Lisäksi Kittay tulkitsee sonetin rakkausrunoksi, jossa nämä syksyn merkit ovat itsessään metafora runon puhujan mielentilasta. Kuviota 3 soveltaen hän saa aikaan seuraavan kolmitasoisien semiologisten järjestelmän.

bare ruin'd choirs _ _ _	bare ruin'd choirs _ _ _	bare ruin'd choirs
		empty church choirs
	autumnal boughs	
state of the poet		

(Kittay 1987, 290.)

Kuvio 4.

Koska kyseessä on metafora, kuvio 4:n ensimmäisellä tasolla on jo edetty kirjaimelliseen ilmaisuun nähden seuraavalle tasolle. Ilmaus ”bare ruin'd choirs” ymmärretään metaforaksi, jonka likimääräinen sisältö on tyhjän kirkon kuori-osa. Seuraavalla tasolla ilmaukseen ”bare ruin'd choirs” sisältyy edellisen tason ajatus tyhjän kirkon kuorista, jolloin koko ensimmäisen tason ilmaus-sisältö-pari vertautuu ilmauksena sisältöön ”autumnal boughs”. Tästä edetään jälleen seuraavalle tasolle, jolloin syksyiset oksat ja tyhjän kirkon kuorit sisältävä ilmaus ”bare ruin'd choirs” vertautuu yleisemmin runon puhujan mielentilaan. On huomattava, että tästä voitaisiin siirtyä edelleen seuraavalle tasolle, jossa runon puhujan mielentila toimisi metaforana esimerkiksi kokonaisen kansakunnan alakulosta.

Kuvio tulee ymmärtää karrikoituna. Luonnollisesti millään metaforalla ei voi olla yhtä selkeää ”sisältöä”, koska kielen viittausmahdollisuudet ovat rajattomat. Lisäksi ”ilmauksen” ja ”sisällön” jyrkkä erottelu on myös kyseenalainen, koska (sana)täiteessä muoto on aina sisältöä.

Kittayn kuvat osoittavat kuitenkin kirjaimellisen ja vertauskuvallisen kielen eron semiologisesti. Vaikka kielisysteemiin kuullessaan myös runokuva on aina jo siirtynyt perustasolta seuraavalle tasolle, siinä on kuitenkin aina yksi semiologinen taso vähemmän metaforaan nähden. Semiologisesti näyttäisi siltä, että kuva on aina metaforaa yksiulotteisempi kielenkäytön muoto. Tilanne muuttuu kuitenkin ratkaisevasti, kun sitä tarkastellaan ontologiselta kannalta. Siirtyessään kielisysteemin seuraavalle tasolle metafora joutuu tekemään kuvastaan (vehicle) yleistyksen, jolloin sen konkreettisuus ja aistivoimaisuus vaimenevat merkityksenannon tieltä. Tämä on helppo havainnollistaa: jos teemme ”Syysvaelluksen” tapahtumista metaforan tai symbolin, sen moninaiset vivahteet pelkistetään, jotta sitä voitaisiin käyttää merkityksentuottamisen välineenä, ja juuri tällöin metsästä tulee ”mikä tahansa metsä” ja kirkkomaasta ”mikä tahansa kirkkoma”. Metaforan on pakko työntää kauemmaksi ainutkertaisen kokemuksen elementit, jotta se voisi käyttää niitä yleisemmällä tasolla.<sup>12</sup>

Tässä kohtaa on muistettava, että metaforia on monenlaisia, ja että yhtä lailla metaforaa voi tulkita fenomenologisesta viitekehyksestä käsin. Kuva on kuitenkin ennen kaikkea fenomenologis-ontologinen ilmiö, kun taas metaforalla on myös muita

teoreettisia tulkintalähtökohtia. On silti tärkeää huomata yllä kuvatun semiologisen välineistön kyvyttömyys analysoida kattavasti kuvan käsitettä, koska silloin se jää vain metaforaan nähden yksitasoiseksi ”kuvailuksi”.

### Poeettinen kuva

Käsite ”puhdas kuva” ei ole omiaan poistamaan kuva-terminologian epäselvyyttä, koska kuva ei ole millään tavalla puhdas merkityksenmuodostuksesta. Lisäksi on muistettava, että vaikka kuva tuntuisi suoraan viittaavan immanenttiin kokemukseen todellisuudesta, tapamme katsoa (tai lukea) taiteen kuvia eroaa olennaisesti tavastamme katsoa ja kokea luontoa (Peacock 1957, 15). Kuvallista runoa lukiessamme koko taiteen historia vaanii korvamme takana muistuttaen kaikista niistä merkityksistä, joille olemme lukijoina asettuneet alttiiksi. Yksi mahdollisuus olisi käyttää ”puhtaan kuvan” asemasta käsitettä ”poeettinen kuva”. Termi on otettu ranskalaisen fenomenologin Gaston Bachelardin teoksesta *Tilan poetiikka*. Soveltamalla fenomenologiaa runouden kuvan analyysiin voidaan osoittaa ontologisesti merkityksellinen lähestymistapa tähän näennäisen merkityksettömään runokielen ilmiöön. Fenomenologisen ajattelutavan kautta runouden kuva löytää merkityksentäyteyden, joka ei tee siitä ensisijaisesti funktionaalista tai semanttista, vaan joka tuo esille olemisen kysymyksen.

Muiden imagistien tavoin Ezra Pound otti runoudessaan runsaasti vaikutteita klassillisesta kiinalaisesta lyriikasta, ja seuraava runo on esimerkki siihen liittyvästä konkreettisen aistivoimaisesta suhtautumisesta ympäröivään maailmaan.<sup>13</sup>

#### Liu Ch'e

The rustling of the silk is discontinued,  
Dust drifts over the court-yard,  
There is no sound of foot-fall, and the leaves  
Scurry into heaps and lie still,  
And she the rejoicer of the heart is beneath them  
A wet leaf that clings to the threshold. (Pound 1956, 118.)

Kyseisessä runossa on olennaista juuri maailman välitön aistiminen ja runon lyyrisen minän pidättäytyminen aistimansa ympäristön loogis-kausalisesta tulkinnasta. Itse asiassa Liu Ch'en maailmassa lyyrinen minä on hädin tuskin näkyvissä, keskeisiä ovat moniaistiset, olemisen perustassa kiinni olevat välittömät havainnot: silkki ei kahise, pöly ajelehtii pihalla, lehdet lentelevät läjiksi ja jäävät paikoilleen. Ainoastaan toiseksi viimeisessä säkeessä voidaan nähdä pilkahdus lyyrisestä minästä, kun puhutaan ”sydämen ilahduttajasta”, mahdollisesta lyyrisen minän rakastetusta. Jo se, että meillä ei ole täyttä varmuutta ”sydämen ilahduttajan” identiteetistä, kertoo paljon runon maailmasta. Siinä ei spekuloida, analysoida eikä tulkita valmiiksi.

”Tässäkö kaikki?” saattaisi moni kirjallisuudentutkija kysyä ja siirtyä tutkimaan

jotain kiinnostavampaa. Runokuvat ovat olleet tutkijoille vaikeita lähestyttäviä, koska kielen kirjaimellisen käytön vuoksi ne eivät näytä ensi näkemältä ”sanovan” tai ”tarkoitavan” mitään. Ne eivät taivu tutkimuksen metakielelle, koska niiden katsotaan olevan vain ”ulkomaailman kuvailua”. On totta, että kuvallinen runo ei synnytä merkityksiä samalla tavalla kuin runsaasti metaforinen tai vaikkapa eksplisiittisesti poliittinen runo. Olisi kuitenkin harhaanjohtavaa väittää kuvan olevan vapaa merkityksistä, tai että se kykenisi välttämään toisen tason merkitykset ollen tällöin vain määrittelemätöntä olemisen huminaa. Jo se, että kuvallinen runo on osa taideinstituutiota ajaa sen välittömästi pois konkreettisen alueelta. Osana muuta taidekenttää se kuuluu samaan symbolijärjestelmään muun kirjallisuuden, musiikin, teatterin, taidemaalauksen jne. kanssa. Lisäksi se on niin sanottu intentionaalinen artefakti, runoilijan tarkoituksella runoksi tekemä objekti, ja näin ollen väijäämättä merkityksellinen. Se ei ole itsestään tullut osaksi taideinstituutiota, vaan sen niin sanottu merkityksettömyys on tarkoituksellista ja näin ollen merkityksellistä käsitteellisessä mielessä.

On kuitenkin vaillinaista runouden tulkintaa laskea kuva samaan joukkoon vertauskuvallisten figuurien kanssa. Yhtä lailla sorrutaan yksinkertaistamiseen, jos kuvan ajatellaan olevan vain konkreettisten asiaintilojen kuvaamista. Kuva ei ammenna merkitystään yksiselitteisestä semantiikasta, vaan pikemminkin ontologiasta, välittömästä ja aistimellisesta olemisen tapahtumasta. Juuri tästä asennoitumisesta on kyse niin Bachelardin filosofiassa, edellä lainatussa Poundin runossa kuin runouden kuvassa ylipäätään.

Fenomenologian yksi päätavoitteista on ollut sen perustajasta Edmund Husserlista lähtien päästä takaisin ”ilmiöihin itseensä”. Luonnontieteellisen maailmankuvan hegemonia on pohjannut käsityksensä maailmasta keinotekoiselle dualismille, jossa tutkija (subjekti) tutkii todellisuuden ilmiöitä (objekti) kuin nämä olisivat terraarion sisällä. Fenomenologit ovat kautta linjan (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Bachelard) pyrkineet romuttamaan tämän subjekti-objekti-asetelman muistuttamalla, että maailma on ihmisen ympärillä, ei hänen edessään. Subjektin tietoisuus ei ole mikään eristyksissä oleva entiteetti, vaan se on aina tietoisuutta jostakin (Husserl 1973, 35). Tietoisuutta ei ole siis mahdollista ajatella erillään kohteista, joihin se on suuntautunut, koska nämä kohteet synnyttävät sen. Näin ollen ihminen ja niin sanottu ulkomaailma ovat yhtä ja samaa, tutkijasta tulee tutkittava, jolloin subjekti-objekti-jakoa ei voi enää samassa mielessä ajatella.

E erityisen paljon runokuvalla ja fenomenologialla on yhteistä tarttumapintaa molempien pyrkimyksessä pitäytyä immanenteissa havainnoissa ja unohtaa transsendentti, välittömän kokemuksen ulkopuolinen tieto. Fenomenologian kritisoima (luonnon) tieteellinen ajattelu on lähtenyt liikkeelle näennäisestä objektiivisuudesta, jossa tutkijan oma maailmassaoleminen, tunteet ja aistimukset, on sysätty sivuun ja tutkittaviksi kohteiksi ovat valikoituneet vain mitattavissa ja punnittavissa olevat ilmiöt. Niinpä

hypoteesit ovat alkaneet hallita tutkimuskohdetta, premissit johtopäätöstä, ja tieteen ulkopuolelle on jätetty kiistatta olemassa oleva inhimillinen eksistenssi.

Fenomenologit ovat pyrkineet katsomaan maailmaa ilman ennakkokäsityksiä. Tässä reduktiivisessa tapahtumassa on pitänyt unohtaa kaikki mahdollinen: tiede, taideteoria, politiikka, henkilökohtainen ja yhteisöllinen historia ja niin edelleen. Husserlin filosofiassa tämä operaatio konkretisoituu käsitteissä epoché ja fenomenologinen reduktio.<sup>14</sup> Epoché on eräänlainen alkusysäys kohti fenomenologista reduktiota. Juuri siinä pidättäytytään kaikista todellisuutta koskevista ennakkokäsityksistä ja asetetaan maailma ”sulkumerkkeihin”. Ajatuksena on, että katsomalla maailmaa ilman minkäänlaisia ennakkokäsityksiä todellisuudesta saataisiin tarkempi ja lähempänä ideaalia totuutta oleva kuva. (Husserl 1976, 63-65.)

Fenomenologinen reduktio jatkaa epochén aloittamaa projektia. Sen perusideana on murtaa luonnontieteiden dualistinen ajatusmalli, jossa subjektin tietoisuus nähdään jonakin erillisenä kuin tämän tietoisuuden tavoittamat faktiset maailman ilmiöt. Tämän ajattelutavan ongelmana nähdään, että koettu ulkomaailma jää subjektin tietoisuudelle erilliseksi, vaikka itse tietoisuus kuuluu ulkomaailmaan tietoisuutena siitä. Yksinkertaisesti, on mahdotonta kuvaila jotain kokemusta kuvailematta samalla objektia, joka synnyttää tuon kokemuksen. (Husserl 1981, 24.) Fenomenologinen reduktio sulkee pois maailman, joka ilmenee meille absoluuttisen yksinkertaisena faktapankkina. Tilalle tulee tietoisuudellemme immanentisti annettu maailma, jolloin oleelliseksi tulevat myös luonnontieteen reunoille jääneet ilmiöt: aistihavainnot, niistä syntyvät merkitykset ja subjektiiviset kokemukset. Reduktion jälkeen päästäisiin takaisin ”ilmiöihin itseensä”.

Edellä sanotut ovat juuri niitä lähtökohtia, joista Bachelard lähtee teoriassaan liikkeelle. Bachelardille poeettisessa kuvassa ei ole mitään kausaalista, vaan se nousee välittömästä ontologiasta. Bachelardin tapa puhua poeettisesta kuvasta suhteessa metaforaan mahdollistaa käsitteen ”poeettinen kuva” käytön ”puhtaan kuvan” asemasta:

Jos poeettisen kuvan ongelmaa halutaan valaista filosofisesti, on turvaututtava kuvittelun fenomenologiaan. Ymmärrän sillä poeettisen kuvan tutkimista ilmiönä, jossa kuva puhkeaa tämänhetkisytyksessään ymmärretyyn ihmisen tietoisuuteen sydämen, sielun ja olemisen välittömänä ilmentymänä. [--] Heti kun jättää taakseen ilmauksen sellaisena kuin se on, sellaisena kuin kirjailija lahjoittaa sen meille täydellisen spontaanisti, on vaarassa pudota takaisin yksiselitteiseen, latteaan merkitykseen ja ikävyyttävään lukutapaan, joka ei kykene tiivistämään itseensä kuvan kotoisuutta. (Bachelard 2003, 34, 458.)

Poeettisen kuvan totuus on juuri siinä, että siitä ei tehdä yleistämällä vertauskuvia, mitä tahansa ”taloja” tai ”metsiä”. Poeettinen kuva on runon lyyrisen minän sen hetkinen eksistentiaalinen kokemus maailmasta, jonka hän kokee jatkuvasti ja tahtomattaan. Bachelard vaatiikin runojen lukijalta, ettei tämä ota kuvaa objektina tai objektin korvikkeena. Sen sijaan tämän täytyy alentaa oma itsensä terraariota katsovasta suuresta

subjektista ilmiöiden tasalle, niiden keskelle. Juuri siinä tapahtuu dualistisen asenteen purkaminen:<sup>15</sup>

Poeettisen kuvan tasolla subjektin ja objektin kaksinaisuus on luonteeltaan aktiivista: ne vaihtavat lakkaamatta paikkaa peilaten toisiaan ja loistaen sateenkaaren väreissä (Bachelard 2003, 37).

Tähän liittyen siteeraan Pentti Saarikosken ”Kuin ikkuna” -runoa, jota Janna Kantola on analysoinut artikkelissaan ”Runoja, metaforia ja symboleja”:

*pojat pelasivat jääpalloa  
lippu oli navakassa tuulessa suora kuin ikkuna  
pakettiauto peruutti tallista  
nainen raotti verhoa ja katsoi onko ulkona kylmä  
kaukana pellolla oli ohuelti lunta  
lehdessä kuva kahdesta ministeristä menossa kokoukseen.* (Saarikoski 1962, 33.)

Kantola mainitsee – aivan oikein – että runossa ei ole ainoatakaan metaforaa eikä symbolia, koska se on sarja havaintoja, kuin kuvia ikkunasta nähdystä maisemasta (Kantola 2001, 281). Vaikka tämä huomio on tarpeellinen, hänen jatkotulkintansa on kuitenkin luonteeltaan kausaalinen ja kuvan arvoa vähättelevä metaforaan ja symboliin nähden. Kantola nimittäin sanoo, ettei kyseinen runo luo syvyyden vaikutelmaa vaan tarjoaa ainoastaan tiiviin pinnan syvemmän merkityksen pyyhkiytyessä pois (Kantola 2001, 281-282). Itse tulkitaisin Saarikosken runoa päinvastaisella tavalla. Argumentillaan Kantola varaa ”syvemmät merkitykset” ainoastaan figuratiivisen kielenkäytön alueelle. Samoin on luettavissa, että konkreettiset havainnot eivät voisi olla syvällisiä, että kaikki syvyys olisi vangittuna aistiemme ulkopuolelle. Aivan kuin konkreettinen aistihavainto olisi pelkkää ihoa, jonka alta syvyys olisi löydettävissä. Poeettinen kuva toimii itse asiassa juuri päinvastoin. Siinä kulminoituu olemisen tapa, jossa konkreettinen aistihavainto muodostaa syvyyden ja perustan, jonka päälle kaikki ”pinta”, kaikki toisen tason merkitykset voidaan rakentaa.<sup>16</sup>

Myös Bachelard puuttuu samaan tematiikkaan, ja hänen kritiikkinsä kohdistuu psykologien ja psykologistien oletettuun tapaan tulkita poeettista kuvaa. Bachelard kuvaa poleemisesti kuinka kriitikon objektiivinen asenne kaihtaa syvyyttä, josta alkukantaisen poeettisen ilmiön on lähdettävä liikkeelle, kuinka psykologi kuuroutuu vastakaikujen paljoudesta ja halustaan jatkuvasti kuvailla tunteitaan, ja kuinka psykoanalyttikko kadottaa poeettisen kuvan kajahtelun, koska setvii niin touhukkaasti omien tulkintojensa vyyhtä. Bachelardin lähtökohta puolestaan on, että kuva on jo koskettanut syvyyksiä ennen kuin se liikuttaa pintaa. (Bachelard 2003, 43–44.) Tämä johtuu yksinkertaisesti siitä, että kuvan tapa kommunikoida on kiinni välttämättömissä inhimillisissä elinehdoissa.

Samoin Bachelard muistuttaa, että työnnettyään liian helpot metaforat syrjään lukija

kuulee kutsun inhimillisen syvyyden ontologiaan. Bachelardin käsite poeettinen kuva toimii samoin kuin edellä analysoitu puhdas kuva: sitä ei voi älyllistää, sitä ei voi kääntää toiselle kielelle, se ei toistu tekstissä samana. ”Poeettinen kuva” on kuitenkin terminä ”puhdasta kuvaa” neutraalimpi, ja siinä tulee paremmin ilmi myös kuvan luonne osana kaunokirjallista puhetapaa.

Bachelard kritisoi ”varovaisen kausaalisia oppeja”, kuten psykologiaa ja psykoanalyysia kyvyttömyydestä määritellä poeettisen ilmiön ontologiaa. Niille poeettinen kuva on vain turhaa kuvausta vailla merkitystä. (Bachelard 2003, 45, 54.) Tietyin varauksin saman kritiikin voisi kohdistaa semiotiikkaan, joka ei ole näihin päiviin asti ymmärtänyt runokuvan ominaislaatua. Kuten edellä osoitin, kuvalle kyetään löytämään paikka semiotiikan teoreettisessa apparaatissa, mutta sille olennainen ontologinen ulottuvuus jää tässä huomioimatta. Semiotikalle kuva on ollut ylijäämää, joka on jäänyt yli systematisoidusti tulkitusta kirjallisesta tuotteesta. Tai jos sille on löydetty merkitys, se on ollut luonteeltaan funktionaalinen. Esimerkiksi Roland Barthesille kuvaus tuo proosassa esiin toden tunnun, joka naamioi oman merkkiluonteisuutensa (Barthes 1984, 171–174). Myös siinä kuva on nähty vain osana merkkijärjestelmää (mitä se tietysti onkin), mutta sille olennainen kiinnittyminen Bachelardin usein mainitsemaan ”olemisen kajahteluun” on ohdettu. On hukuttu semantiikkaan, kun olisi pitänyt etsiä ontologiaa.

Poeettisen kuvan voima on siinä, että kiinnittyessään tässä ja nyt tapahtuvaan yksittäiseen ja ainutkertaiseen aistimiseen, se kykenee olemaan samaan aikaan yleis-pätevä menettämättä mitään sen hetkisestä ”ikkunaan paistavasta kevätauringosta”. Se kykenee koskettamaan lukijaa ajassa, se tuo eteen saman aistimisen tapahtuman, joka on yhteinen kaikille ihmisille kaikkina aikoina. Tässä mielessä siinä on läsnä myös ajallinen ulottuvuus, mutta tämänkin ulottuvuuden pinnalla se luistelee omalla moniselitteisellä tavallaan:

Poeettinen kuva ei ole alisteinen millekään sysäykselle. Se ei ole menneisyyden kaiku. Pikemminkin toisinpäin: esiin räjähtävä kuva herättää kaukaisen menneisyyden kaikuja, eikä ole nähtävissä, missä syvyydessä nämä kaiut kimpoilevat ja sammuvat. (Bachelard 2003, 32.)

Kuva nivoo ontologisella langalla yhteen menneisyyden ja tulevaisuuden ihmiset. Tässä ollaan fenomenologian ytimessä: oikeanlainen objektiivisuus löydetään nimenomaan immanentin kokemuksen kautta, kokemuksen jossa immanenssi ja transsendenssi yhdistyvät. Vaikka olen kuvan, Bachelardin ja fenomenologian yhteydessä puhunut ruumiillisuudesta ja korostanut aistimista, Bachelard itse huomauttaa kuvan olevan aistihavaintojen ylittämistä. Hän aivan oikein sanoo olevan vasta toissijainen tehtävä etsiä sille oikeutusta aistitodellisuudesta. (Bachelard 2003, 51, 61.) Tämä on kuitenkin ymmärrettävä nimenomaan subjektiivisuuden ja objektiivisuuden sekä immanenssin ja

transsendenssin yhdistämisinä. Poeettinen kuva ei ole pelkkää kuvailua, vaan pikemminkin olemistapahtuman tuomista näkyväksi.

Tarkensin aikaisemmin Kinnusen ajatusta kuvasta osana kommunikaatiosysteemiä siten, että kuva on kommunikaatioprosessi, jossa Lukija ja Tekijä kohtaavat toisensa vääjäämättä. Myös Bachelardilla on samansuuntainen ajatus, jonka mukaan runoilija ei kerro lukijalleen kuvansa menneisyyttä, mutta tästä huolimatta kuva juurtuu tähän välittömästi. Tästä syystä Bachelard pitää kuvan kommunikoitavuutta sen olennaisena elementtinä nimenomaan ontologisesti. (Bachelard 2003, 34.)

Poettisen kuvan ja ”puhtaan kuvan” rinnastaminen toisiinsa ei ole kuitenkaan aivan ongelmatonta, ja ontologiseen lähestymistapaan liittyvät myös Bachelardin analyysin puutteet. Hänen tavassaan käsitellä aihetta näkyy hänen taustansa filosofina. Hän hylkää semanttisen kielellisen tason kokonaan ja puhuu poettisesta kuvasta ainoastaan ontologisena ilmiönä, mikä johtaa muutamiiin ristiriitaisuuksiin. Tämän hän tekee esimerkiksi ”talon” kohdalla, josta hän jatkuvasti puhuu kuvana, vaikka se on runousopillisessa termistössä symboli. Lisäksi hän sanoo kuvaksi Tristan Tzaran säeparia ”Auringon markkinat tulleet huoneeseen / ja huone suhisevassa päässä” (Bachelard 2003, 455), joka on läpeensä symbolinen. Heti alussa on metaforinen ilmaus ”auringon markkinat”, jotka tulevat ”huoneeseen”, mikä on symboli runon puhujan tajunnasta. Symbolilla ja metaforalla on taas kuvaan nähden selvä ero semioottisesti, minkä osoitin edellä.

Bachelard on kuitenkin oikeassa siinä, että samalla tavalla kuin fenomenologi katsoo todellisuutta, runokuvan lukijan on unohdettava omat tylsämieliset ennakkotietonsa ja annettava kuvan (maailman) puhua omalla äänellään, omassa olemisessaan. Hänen on lakattava pitämästä kohdettaan objektina, koska kun hän katsoo todellisuutta vähän tarkemmin, hän huomaa olevansa itse samaa materiaa, samaa maailmaa kohteensa kanssa.

Bachelard korostaa, että runokuvilla on ensisijaisesti poeettinen merkitys. Tulkitsen poettisen merkityksen fenomenologisesti olemisen ihmettelynä, joka on myös kaiken taiteen perusta. Se on puuttumista kysymyksiin, joihin ei ole olemassa valmiita ja kattavia vastauksia. Koska maailma ja olemisemme siinä eivät ole täydellisesti kartoitettavissa olevia ilmiöitä, taide ei voi myöskään ottaa mitään valmiiksi annettuna, ennakkoon piirrettyä kaaviona.

## Viitteet

<sup>1</sup> Kinnuseen ja Anhavaan on viitattu muiden muassa tässä artikkelissa käsitellyssä Janna Kantolan artikkelissa ”Runoja, metaforia ja symboleja” ja Anna Hollstenin väitöskirjassa *Ei kattoa, ei seiniä* (2004), joka käsittelee Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitystä.

<sup>2</sup> Suomalaisessa keskustelussa Tuomas Anhavan kuvakäsityksen voidaan katsoa lähenevän nimenomaan Bachelardin ajatuksia, mutta tilan suppeuden vuoksi joudun tyytymään Anhavan kohdalla viitemainintaan. Kinnusen esseettä käsittelevässä osassa viittaan runoanalyseissa



Kinnusen tavoin ensisijaisesti suomennoksiin. Huomioin kuitenkin tulkinnoissani myös alkukieliset runot.

<sup>3</sup> Imagistien muita ihanteita olivat muun muassa runollisen kielen taloudellisuus, idiomaattisuus, uusien rytmien luonti, ja kulloinkin käsiteltävänä olevan objektin suora käsitteleminen ilman turhaa kuvakieltä. Poundin ohella tärkeitä hahmoja olivat muun muassa Richard Aldington ja T. E. Hulme.

<sup>4</sup> Auli Viikari käyttää termiä puhdas kuva yleisteoksessa *Runousopin perusteet*. (Viikari 1990, 76.)

<sup>5</sup> Suomessa esimerkiksi Anna Hollsten on todennut saman väittämällä, että poetiikan tutkimuksessa kuvalle ei ole saatu luotua selkeää määritelmää (Hollsten 2004, 38).

<sup>6</sup> Toisaalta Kinnunen huomauttaa, että fiktion ja historian välille ei saa tehdä periaatteellista, absoluuttista eroa. Tosin tässä yhteydessä hän puhuu historiaasta nimenomaan historiankirjoituksena, joka on taas aina kertomista eli eräänlaista fiktiota. Hän kuitenkin mainitsee, että ”ei voida kertoa, ellei kerrota jonkin maailman tapahtumista”. (Kinnunen 1989, 102.) Todellisuus on siis joka tapauksessa myös Kinnusen mielestä jossain yhteydessä fiktion.

<sup>7</sup> Anna Hollsten on huomauttanut väitöskirjassaan, että kuoleman teeman mukaan ottaminen tuo väistämättä kuvaannollisen merkityksen puhtaan kuvallisuuden tilalle. Toisaalta hän myös myöntää, että suurin osa Carpelanin kuvista on mahdollista lukea sekä konkreettisesti että kuvaannollisesti. (Hollsten 2004, 40, 44.)

<sup>8</sup> Barthes erottaa itse asiassa kaksi tapaa, jolla kaksitasoinen semiologinen järjestelmä toimii. Ensimmäinen on konnotaatio, joka on samanlainen kuin Kittayn malli metaforasta, eli ensimmäisen tason merkistä tulee toisen tason merkitsijä. Toinen tapa on metakieli, jossa ensimmäisen tason merkki muuntuu puolestaan toisella tasolla merkityksi. Hyvä esimerkki tästä on runontulkinta. Huomioitavaa on myös, että metakieli voi joutua itse konnotoiduksi, jolloin saadaan metakieltä metakielestä. (Barthes 1964, 89–90.) Tämä on mahdollista esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksessa (pätee myös tähän artikkeliin), jossa ei enää analysoida kaunokirjallisia tekstejä, vaan enemmänkin näitä tekstejä analysoivia tutkimuksia..

<sup>9</sup> Tämän väitteen ehdottomuuteen voi suhtautua myös kriittisesti. Erkki Vainikkala on erottanut toisistaan referentiaalisen ja käsitteellisen metaforan. Esimerkiksi lauseessa ”Lentokone nousee siivilleen” metafora tehdään materiaalisen osan, eli siiven kautta, ja tällöin se on konkreettinen ja aistimukseen perustuva. Käsitteellinen metafora olisi puolestaan ”Tyttö on koivu”, jolloin metafora tehdään liittämällä koivun norjuus tyttöön. (Vainikkala 1993, 167.) Ongelmallista on, että semioottisesti molempien metaforien rakenne on sama, eli myöskään referentiaalisessa metaforassa ei olla enää konkreettisessa sanonnassa, siis semiologisen järjestelmän ensimmäisellä tasolla. Tulkinnallisesti referentiaalinen ja käsitteellinen metafora eroavat toisistaan kuitenkin selvästi. Kaksitasoisuudestaan huolimatta referentiaalisessa metaforassa näyttäisi olevan ainakin jonkinlainen yhteys ”maailmaan” läsnä. Vaikka siinä irtaudutaan hetkellisesti välittömästä maailmakokemuksesta metaforan muodostamisen vuoksi, tämä tehdään vain, jotta voitaisiin palata takaisin havaintoon. Lisävaikutena on, että läheskään aina ei ole selvää, onko kulloinenkin metafora referentiaalinen vai käsitteellinen, vai onko siinä piirteitä molemmista.

<sup>10</sup> Tämä voi toteutua esimerkiksi niin sanotussa modernistisessä allegoriassa, jota Erkki Vainikkala on analysoinut artikkelissaan ”Oppinut taikina”. Modernistisessä allegoriassa tarina ei kehity rinnalleen toista, selkeästi määritettävissä olevaa käsitteellistä tarinaa, vaan tarina

voi kokonaisuudessaan muuttua allegoriaksi jostain yleisemmästä, esimerkiksi kulttuurin tilasta. Siinä ei ole siis jatkuva tarinallinen vastaavuus läsnä kuten allegorian perinteisessä määrittelyssä. (Vainikkala 1993, 162.)

<sup>11</sup> Richardsin terminologiassa ”kuva” ymmärretään eri tavalla kuin ”puhdas kuva” tässä artikkelissa. Metaforan rakenteessa kuva on ymmärrettävä deskriptiivisesti eli jonakin, jolla kuvaillaan ja määritellään tai joksi verrataan ja samastetaan jotain toista.

<sup>12</sup> Kittayn taulukko toimii pitkälti samalla tavalla kuin Barthesin 1957 ilmestynyt analyysi myytistä ja sen tavasta ottaa haltuun ja pelkistää kohdettaan. (Käsittelen aihetta tarkemmin tulevassa väitöskirjassani.)

<sup>13</sup> Vanha kiinalainen lyriikka sekä japanilainen tanka- ja haikurunous täyttävät usein ”puhtaan kuvan runouden” tunnusmerkit. Niihin suhtautuminen kuvana on kuitenkin ongelmallista ajallisen ja kulttuurisen etäisyyden vuoksi; runot sisältävät usein mittavan kulttuurilaahuksen, josta länsimainen lukija ei voi olla tietoinen (Nieminen 1980, 237–242). Lisäongelmana on, että kyseiset runot suodattuvat nykylukijalle useimmiten käännöksinä, kuten Suomessa Pertti Niemisen ja Tuomas Anhavan suomentamina.

<sup>14</sup> Termi epoché periytyy antiikin skeptikoilta, jotka formuloivat useita erilaisia lähtökohtia epäilylle ja mielipiteen ilmaisusta pidättäytymiselle (Juntunen 1986, 71). Fenomenologisesta reduktiosta on olemassa useita muotoiluja. Sitä käytetään yleisnimityksenä Husserlin fenomenologiassa esiintyvillä eri reduktio nimityksille. Fenomenologisen reduktion eri vaiheita ovat epochén ja spesifin fenomenologisen reduktion ohella transsendentaalinen ja eideettinen reduktio.

<sup>15</sup> Suomalaisessa kuvakeskustelussa Tuomas Anhava on puhunut ”kuvan itsenäistymisestä” Eeva-Liisa Mannerin runouden, ja yleisemmin modernin runouden estetiikan yhteydessä. Anhavalle itsenäinen kuva tarkoittaa juuri subjektivistisen maailmasuhteen purkamista kohti minän ja maailman ykseyttä. Anhavan mielestä vanhassa perinteessä ”toisella puolen oli minä, toisella kaikille yhteinen maailma”, ja jossa ”runoissa annetut kuvat olivat joko kuvausta ja kuvitusta tai metaforia ja symboleja”. Modernismissa sen sijaan runouden puhuja ja maailma, josta hän puhuu, ovat yhtä ja erottamatonta samaa minänmaailmaa. (Anhava 2002, 394–396.) Tässä on kuitenkin huomattava, ettei Anhava puhu varsinaisesti puhtaasta kuvasta, vaan modernismin kuvakielestä yleensä, jolloin siihen liittyvät myös kuvaannolliset ilmaukset metaforineen ja symboleineen.

<sup>16</sup> Lauri Otonkoski kuvailee Saarikosken runoa mahdolltomaksi tulkita länsimaisesta viitekehyksestä, koska ”jokainen yritys ’tulkita’ tätä runoa merkitsee jo ylitulkintaa”. Koska runo koostuu fragmenteista, joiden välillä ei ole kausaalisuhdetta, ja jossa runon kokijan alue on kavennettu minimiin, se on Otonkosken mukaan eräänlainen epäruno. (Otonkoski 1994, 152–153.) Vesa Haapala kritisoi sekä Kantolaa että Otonkoskea siitä, että he takertuvat liiaksi runon rakenneratkaisuun, mutta unohtavat täysin sen metonymisyyden. Haapalan mukaan juuri metonymiset rakenteet ovat olleet tärkeitä Saarikosken tuotannossa 1960-luvulta lähtien. (Haapala 2003, 177.) Kuvan suhde metonymiaan ja metonymisten verkostojen rakentumiseen runoudessa olisi kiinnostava ja tärkeä tutkimusaihe, mutta sen käsitteleminen ei ole mahdollista tämän artikkelin puitteissa.

## Lähteet

- ANHAVA, TUOMAS 2002: *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948–1979*. Helsinki: Otava.
- ARISTOTELES 1977: *Runousoppi*. Käänt. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- BACHELARD, GASTON 2003: *Tilan poetiikka*. Alkuteos: *La poétique de l'espace*. Käänt. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- BARTHES, ROLAND 1957: *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND 1964: *Elements of Semiology*. Alkuteos: *Éléments de Sémiologie*. Käänt. Annette Lavers & Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- BARTHES, ROLAND 1984: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil.
- CARPELAN, BO 1961: *Den svala dagen*. Helsinki: Centraltryckeriet.
- CARPELAN, BO 1983: *Elämä jota elät. Valitut runot 1946–1983*. Toim. ja käänt. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.
- HAAPALA, VESA 2003: Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Teoksessa *Kuvien kehässä*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS.
- HOLLSTEN, ANNA 1999: Kun päivä kääntyy. Teoksessa *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 51. Toim. Outi Alanko. Helsinki: SKS.
- HOLLSTEN, ANNA 2004: *Ei kattoa ei seiniä: näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitkseen*. Helsinki: SKS.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- HOUGH, GRAHAM 1960: *Image and Experience*. London: Duckworth.
- HULME, T. E. 1972: Romanticism and Classicism. Teoksessa *20th Century Literary Criticism*. Toim. David Lodge. London: Longman.
- HUSSERL, EDMUND 1973: *Die Idee der Phänomenologie*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- HUSSERL, EDMUND 1976: *Ideen zu reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, EDMUND 1981: *Husserl, Shorter Works*. Toim. Peter McCormick & Frederick A. Elliston. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- JUNTUNEN, MATTI 1986: *Edmund Husserlin filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- KANTOKORPI, MERVİ & LYTTIKÄINEN PIRJO & VIIKARI, AULI 1990: *Runousopin perusteet*. Helsinki: Yliopistopaino.
- KANTOLA, JANNA 2001: Runoja, metaforia ja symboleja. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: SKS.
- KINNUNEN, AARNE 1967: *Aleksis Kiven näytelmät. Analyysi ja tarkastelua ajan aatevirtausten valossa*. Porvoo: WSOY.
- KINNUNEN, AARNE 1982: *Haanpään pitkät varjot*. Helsinki: Otava.

- KINNUNEN, AARNE 1984: *Jumalaton avaruus*. – Parnasso 7/1984, 408–416.
- KINNUNEN, AARNE 1985: *Draaman maailma*. Porvoo etc.: WSOY.
- KINNUNEN, AARNE 1989: *Kertomuksen opissa*. Porvoo etc.: WSOY.
- KITTAY, E.F. 1987: *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure*. Oxford: Clarendon Press
- MITCHELL, W. J. T. 1993: Image. Teoksessa *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Toim. Alex Preminger & T.V.F. Brogan. Princeton: Princeton U.P.
- NIEMINEN, PERTTI 1980: Kiinan runouden kääntämisestä. Teoksessa *Itämaiden estetiikka*. Toim. Aarne Kinnunen. Helsinki: WSOY.
- PEACOCK, ROLAND 1957: *The Art of Drama*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- PERKINS, DAVID 1976: *A History of Modern Poetry*. Cambridge etc.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- OTONKOSKI, LAURI 1994: Runoudesta ja epärunoudesta. Teoksessa *Mistä ääni meissä tulee*. Toim. Satu Grünthal & Kirsti Mäkinen. Helsinki: WSOY.
- POUND, EZRA 1954: *The Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T. S. Eliot. Norfolk: New Directions.
- POUND, EZRA 1956: *Personae*. London: The University Press Glasgow.
- RASA, RISTO 1974: *Hiljaa, nyt se laulaa*. Helsinki: Otava.
- SAARIKOSKI, PENTTI 1962: *Mitä tapahtuu todella?* Helsinki: Otava.
- SHAKESPEARE, WILLIAM 1994: *The Poems of Shakespeare*. Toim. George Wyndham. Guernsey: Guernsey Press Co Ltd.
- SHELLEY, PERCY BYSSHE 1960: *The Complete Poems*. Toim. Thomas Hutchinson. London & New York: Oxford University Press.