

Tuula Hökkä

”sinnepä lapseni saatan – dit skall jag leda mitt barn” Ambivalenssista Mirjam Tuomisen runoudessa

Novellistina sodan alla *Tidig tvekan* -kokoelmalla (1938) aloittanut, esseistiikkaan laajentanut ja myös kriitikkona toiminut suomenruotsalainen kirjailija Mirjam Tuominen (1913–1967) siirtyi 1950-luvulla pienproosaan ja lyriikkaan. Vuosina 1954–1959 hän julkaisi viisi runokokoelmaa ja 1957 ilmestyivät ruotsinnokset Rainer Maria Rilken kirjevalikoimasta *Brev* ja teoksesta *Orfeus-sonetterna*. 60-luvun taitteessa Tuominen julkaisi vielä ”sisäiseksi biografiaksi” alaotsikoimansa *Hölderlin* -teoksen (1960) ja uskonnollisen mietekirjan *Gud är närvarande* (1961). Roomalaiskatolisen kirkon jäseneksi 1963 liittyneen kirjailijan uskonnollisia kirjoituksia ei kustantaja ottanut julkaistavaksi enempää. Julkaisemattomat visionääriset kirjoitukset saattavat tuoda lukijan mieleen Emanuel Swedenborgin ja William Blaken nimet (Korsström 1992, 16). Lyyrisen tuotantonsa Mirjam Tuominen kirjoitti samaan aikaan kun suomenkielisessä runoudessa tapahtui runouden uudistuminen, joka järjestyi nk. 50-luvun modernismiksi.

Tarkastelen artikkelissani ambivalenssia Mirjam Tuomisen runoudessa temaattisena käsitteenä ja kirjailijuuden psykohistoriallisena kysymyksenä. Puhe teemoista edellyttää myös huomioita muodosta ja lajista, sillä myös ne ovat osa teoksen semantiikkaa. Ambivalenssi tarkoittaa kahden vastakkaisen tarpeen, tahdon, näkemyksen tai tunteen samanaikaista läsnäoloa. Ambivalenssista on tullut kirjallisuudessa ja taiteessa modernin ihmisen peruskokemusta kuvaava käsite. Sen rakenteet ja prosessit kiinnostavat erityisesti psykologia-, psykohistoria- ja lingvistiikkalähtöistä kirjallisuudentutkimusta. Ambivalenssia, kaksinaisuutta, ristiriitaa ja monimerkityksisyyttä, voidaan lukea niin teoksen tematiikasta kuin ilmaisukielestä. Modernistisessa runokielessä ambivalenssi on semanttista monihahmotteisuutta, jolloin puhutaan useimmiten lingvistisin käsittein ambiguiteetista, polysemiasta jne. (Ks. Burdorf 2007, 18.)

Kielten ja modernismien välisyys

1950-luvun alun teoksissaan *Tema med variationer* (1952) ja *Monokord* (1954) Mirjam Tuominen nosti näkyviin sen, että hän kirjoittaa kahden kansalliskielen kulttuurissa. Runollisessa fragmenttiproosassaan ja runoissaan hän kirjoitti ruotsinkielen lomaan suomen sanoja, suomalaistettuja ruotsin lainasanoja, suomenkielisiä lauseita, jopa kokonaisia runoja suomeksi. Suomen- ja ruotsinkielisyys asettuvat teoksissa rinnakkain. Kieli vaihtuu runoissa sujuvasti, itse sanottava ei häiriinny, asia yhteistyy, usein tavalla,

jossa lukemisen matkaan häilähtää vaikeasti määrittyvä groteski koomistraaginen sävy.

”Hemvetegröt”-proosakappale ilmentää kertakaikkisesti väsyneen ja järkkyneen äidin tuhoisaa mielentilaa. Sisäistä umpikujaa luo kielellisesti erittäin monisanainen ja runsas toisto, joka sisältää ajoittaisia muka-dialogeja ja homofonisia äänne- ja sana-leikkejä. Toistuva puuronkeitto, toistuva pyöritys, lyövä käsi, nainen putoamassa ikkunasta, lapset toista lasta piinaamassa ovat motiiveja, joita leikkaa milloin lainaus Södergranin tynnyttävästä ”[d]et finnes ingenting” -kiellosta, milloin viite Björling-dadaan, milloin mainoskieleen: ”Bussen kränger. Det vanliga anslaget: Ingen dag utan Elanto.” (*TMV*, 43.) Teksti päättyy suomen ”Tuonela”-sanaa kerraten ja Aleksis Kivi -sitaitin vahvistamana runoutta muistuttaviin maksiimeihin naisten ja lasten ikaikaisesta häviöstä ja häviämisestä:

TUONELA

sinnepä lapseni saatan – dit skall jag leda mitt barn.
Återkallade visade på den länge sökta, förgäves sökta sällsamt blå färgen-
blomman – låg mjuk som mosippan med vid kalk, men blå, avståndsblå,
ändå lik mosippan stilla öppen mild.
Sålunda höll hon sällskap – så länge måltiden varade. Och sedan: Utplå-
nade hon sig. Försvann.
Såsom kvinnor alltid försvunnit. Såsom ursprungsmödrar alltid
försvann.
Och hennes sentida långsamma barn följde noggranna spåren.
Försvann. Också hon. Alldeles enahanda följde hon spåren. (*TMV*, 50–51.)

Suomalaisuuden ja ruotsalaisuuden yhteys ei jää vain kielen asiaksi ja kielellisiksi liukumiksi, vaan *Tema med variationer* -teos sisältää motiiveja, joissa kielieron näennäisyyttä tarkastellaan yhteisen suomalaisen kulttuurin ja mentaliteetin kannalta. ”Lagårdspigorna”-proosaruno esittää kuvan siitä, miten ruotsalaisen herraskartanon suomalaisen navettapiian kokemukset satojen vuosien takaa ovat rinnastettavissa myöhemmin ruotsalaisen pohjalaisrannikon navettapiian kokemuksiin palvelijana olosta etelässä sivistyneistöperheessä (”i nyfinska tidnings-redaktörens familj”). Molemmat ihmettelevät näiden uusien ”kotiensa” kovaa melua ja kaipaavat oman kotiseutunsa kieltä ja luontoa, hiljaisuutta. Foneettisen sointuisuuden kautta runo näyttää, että se mitä kaivataan, saa ilmaisunsa kielestä riippumatta. Suomenkielinen navettapiika ihmettelee, miten

[b]ullrade brakade bröt det bragder brister – medan de finska skogarna stilla
nynnade: ikävyys hämäryys tyhjyys hiljaisuus, började vekt, öppnade sig svår-
modigt långt-djupt sökande, videlikt böjligt oändligt. (*TMV*, 60.)

Ruotsinkielinen suomalaistytö ihmettelee, miksi ja mistä tässä kodissa melutaan, ja palaa kotiseudulle meren äärelle tullakseen ymmärretyksi omalla kielellään.

Hon [--] hörde det brusa sjuda rusa – hörde det svenska börja hårt – sluta
stilla mjukt – hörde karga österbottniska skärens vardag –: kvällarnas väv-

stolars sång, havet som dämpat brusade kvällning, såg vackra ryornas mönster,
kände kärva rågbrödets rena arom, Såg väverskornas milda ögon i vattnets blå.
(*TMV*, 61.)

Sama teema, suomen- ja ruotsinkielisten kulttuurien läheisyys, ilmenee myös ”Fosterlandet”-proosarunossa, jossa Johan Ludvig Runebergin ja Aleksis Kiven todetaan laulavan samaa isänmaan laulua samalla tavalla, samalla äidinkielen melodialla (”modersmålets melodi”). Tuomisen runon kansalliskirjailijat runoilevat tutun ”Maamme-laulun” toista säikeistöä hieman toisin: ”Detta land är svårt... Skall så förbli” (*TMV*, 65; vrt. ”Vårt land är fattigt, skall så bli”). Runeberg ei Tuomisen runon mukaan koskaan laulanutkaan mistään muusta, ainoastaan kertasi tätä samaa. Molempien kirjailijoiden laulua kuvataan arvoituksellisen, piikkilangoin aidattuja pikkuruutuja ihmettelevän säkeen avulla: ”Så många små rutor inhägnade med taggråd.” (*TMV*, 65.) Runo päättyy jälkimaailman pystyttämiin kuviin Runebergistä ja Kivestä. Viite Hel-singissä oleviin patsaisiin on selvä. Tekstin mukaan Runeberg seisoo kuin sotaherra, ja Kivi riiputtaa päätään tehden itsensä kuuromyäksi voidakseen kuunnella kanteletta ja kansanrunon viisautta. Uudiskäsitteet yhdistävät kielet: ”kantele-musiken, väinämöi-nen-vidomen”. Runo sallinee tulkinnan, että runoilijoista on tehty erikielisen kirjallisen kulttuurin suuria symboleja, mutta jotakin heidän suomalaisesta yhteisyydestään ja runoilijuudestaan raja-aitojen vaikeassa maassa on jäänyt havaitsematta.

Monokord-kokoelmassa on kalevalaista kosmologiaa ja Persefone-myyttiä modifioiva kevään puhkeamista ja uudestisyntymistä käsittelevä runo. Tämän otsikoimattoman runon Tuominen kirjoittaa suomeksi: ”Sinipiika ruskohilkka/ lähti korkean taivaan/ avarista saleista/ vaeltamaan/ Tuonen virran yli/ maata etsimään./ Lehmiä hän oli lypsänyt/ monenlaisia sunnuntaisin kellertävillä niityillä/ vihersokeus kypsyi jo ja jätti.” (*M*, 15.) Runon edetessä väliin solahtaa ruotsinkielinen säe: ”Sälgar viden har jag hela famnen full” (*M*, 16, ”Raitoja pajuja on sylini aivan täynnä”). Maailman luoja on pieni sadun tyttö, sinipiika, ja kaikki: tuonela, taivas ja maa, tarvitaan yhdessä uuden syntymiseen. Viimeiset runokuvat huipentavat pienen tupakoivan keijutyön maailmanluomistyön lempeästi ja pienentävät maailman ”päivälehdän” keinuun ”tuulen virressä”.

Sinipiika ruskohilkka matalan kallion juurella
kiitti sininuorta ukkoa
vaka vanhan väinämöisen kaltaista.
Hiljaisena haravoi hän kivet kokoon
kellertävien hampaiden välissä tupakka
ja sen kevyt savu ainoana ystävänä
työssä yksintoikkoisessa
taivaan ainutlaatuisen ja saman alla.
(*M*, 16–17.)

Mirjam Tuomisella suomen- ja ruotsinkielisyyden raja on häilyvä 1950-luvulla ja ilmeisesti rajattomampi kuin esimerkiksi myöhemmässä suomenruotsalaisessa proosas-

sa. Merete Mazzarella on havainnut, että 1990-luvun suomenruotsalaisessa proosassa vaihdetaan kieltä diskurssin mukaan: monologit esitetään ruotsiksi, dialogit suomeksi, suomen kieli sopii kuvaamaan autenttista, ruotsi refleктоivaa suhdetta koettuun (Mazzarella 2002, 229). Tuominen näyttäisi haluavan tähdentää tekstiensä kaksikielisellä simulaanisuudella ja kieliteemallaan sitä, että suomalainen runous on kielirajan tuolla puolen olevaa yhteisyyttä. Erikielisten katkelmien hyväksyminen runon osaksi on tulkittavissa myös osaksi laajempaa kirjallisen ilmaisun uudistamispyrkimystä.

Tuomisen kokoelmat sisältävät lajihahmoltaan erityyppisiä tekstejä, proosaa, lyriikkaa, draamaa, fragmentteja. Lyyrisen ja prosaistisen tekstin raja ei silti kohostu. Proosamuotoisissakin tekstissä voi olla runsaasti kielellis-äänteellistä leikkittelyä, soinnun runollisuutta ja typografisia korostuksia, kuten *Tema med variationer* -teoksessa. Runot rakentuvat runsaan rytmisen sana- ja sanaliittotoiston varaan. Kielen yhtäkkinen vaihtaminen ja äänneleikit merkitsevät lukemisen hidastumista, keskeytystä ja huomion kiinnittämistä kielen semantiikkaan ja äänellisyyteen. Välimerkitys, joka usein on lähes pelkkiä ajatusviivoja ja kaksois- ja puolipisteitä, vahvistaa tätä. Teksti on väliin kuin putoamaisillaan kielen 'tuolle puolen', merkityshämää. Vaikutelmaa lisää myös Tuomisen käyttämän suomenkielen paikoittainen vieraalta tuntuva korostus ja oikeakielisyydeltään oudonnetut sanat ja rakenteet.

Mirjam Tuomisen vallitsevin runomuoto on välimerkitön, vapaasäkeinen ja vapaarytmisen, voimakkaan apostrofisen eleen, puhuttelun runo. Ajatusta, kysymystä ja tunteita vie eteenpäin kertaava, vauhdittava toisto. Säkeet ovat usein lyhyitä, yksi-, kaksisanaisia, mutta runot pitkiä ja vailla säkeistöittäistä jaksottamista. Yksittäinen runo voi olla kymmeniä sivuja. Joidenkin pitkien runojen lopussa on annettu niiden kirjoittamisvuosi. *I tunga hängen mognar bären* -kokoelman (1959) runojen alaviitteet vahvistavat tekstin reflektiivisyyttä ja omaan kirjoittamisen historiaan viittaavuutta. Ne ovat myös liitettävissä modernismin runouden perinteeseen, joka noottien avulla järkeisti viitteiden vuolautta. Kokoelmien *Dikter III* (1956) ja *I tunga hängen mognar bären* fragmenteiksi nimetyissä pitkissä runoissa fragmentti-termi ei tarkoita lyhyttä katkelmaa tai otetta jostakin kokonaisuudesta, vaan ilmentää pikemmin ajatuksen keskeneräisyyttä, jatkuvuutta ja läsnä olevaa tapahtumaisuutta. Runopuhe virtaa vuolaana välimerkkien keskeyttämättä ja päättyy kolmen rivin mittaiseen katkoviivoitukseen. Fragmenttirunojen eteneminen heijastelee runopuheen arvoituksellista profetianomaisuutta. Anders Olssonin mukaan "Fragment"-runon (*ITH*, 25) ilmaisussa on sellaista outoutta ja syntaksin vapautta, katkoksia, vastakohtia ja syöksähtelyä, että sen voi rinnastaa Tuomisen tuolloisen kirjailijakumppanin Hölderlinin dityrambiseen säkeeseen (Olsson 2000, 344–345).

Monokord -kokoelmassa on suomeksi kirjoitettu vapaarytmisen viisisivuinen runo "Saima Harmaja" (*M*, 32), joka sisältää myös yhden vironkielisen säkeen. Runossa on biografisia viitteitä Harmajan perheeseen ja runoilijan viime vaiheisiin. Nuorena

kuolleen Saima Harmajan ihannoitua runoilijakuvaa käsitellään vailla idealismia ja sääliä. Runo on osin runoilija-sinän puhuttelua, osin roolirunonomaista sisäistä kuvausta. Traagis-klassisen kauneuden kasvojen alta paljastuu tunnemyrsky ja sairauden ja mätänemisen inho. Runon minä kuvaa ristiriitojaan: ”kuinka yhdistää mitä samassa olennessa syntyi sopeutumaton/ toinen niin mielettömän vihainen ja toinen vain tuskallinen ja avuton” (M, 33), tai ”minussa inhottaa iljettä tympäisee/ minussa minä puuttuu/ peitän silmäni käsilläni/ en tahdo sinua nähdä en rakastaa/ rakastin itseäni vain” (M, 35). *Vid gaitans* -kokoelmaan (1957) ruotsinnetun Saima Harmajan ”Viha”-runon sävyssä voi kuulla taas södergranilaista aggressiota, vaikka lukisikin runon vastakommenttina Södergranin orfisen naisvoiman rooleihin: ”Om all denna smärta och skam/ måste bäras endast för diktens glans,/ hatar jag den. – Jag är/ inte av drottningars stam; är kvinna blott.” (VG, 78.)

Vid gaitans -kokoelma sisältää niin Ezra Poundille kuin ruotsalaisille kirjailijoille Agnes von Krusenstjernalle ja Stina Aronsonille, Södergranin ihailijalle, nimettyjä pitkiä omistusrunoja ja 28-sivuisen runoelman ”Fjättrad poets drömmar”. ”Ezra Pound”-runosta löytyy kokoelman nimeen liittyvää symboliikkaa ja muistutus runoilijatyön etiikasta: runoilija on kuin säkkipillin (esp. *gaita*) yksinäinen ääni, jota harha, unohdus, petos ja totuus ympäröivät. Kokoelman käännösrunojen osastoihin sisältyvät Saima Harmajan runon ”Edith Södergran” ja Aleksis Kiven runojen ”Ikävyys” (”Svårmod”) ja ”Keinu” (”Gungan”) ruotsinnokset. Yhdessä ja samassa kokoelmassa kirjailijan käsissä kääntyy ruotsiksi niin Kiveä ja Harmajaa kuin suuria romantikkoja ja symbolistejakin, Hölderliniä, Rilkeä ja Baudelairea.

Mirjam Tuomisen kirjalliset mieltymykset, tekstienväliset viitteet ja laji- ja kielikokeilut eivät kerro kapeasta modernistisuudesta. Pikemminkin näyttäisi siltä, että kirjailija 1950-luvulta eteenpäin suhtautui hienoisella anarkismilla mahdollisiin modernistisiin linjauksiin ja erotteluihin. Tuomisen lyriikka kirjoittaa esiin elämän- ja kulttuuripiiriä, jossa sekä suomenruotsalaiset ja suomenkieliset että kansalliset ja kansainväliset tekijät yhdessä vaikuttavat modernin suomalaisen runokulttuurin hyväksi. Tuominen ei väistele sitä, että hän kirjoittaa kahden kansalliskielen kulttuurissa. Hän tarttuu kahdessa ensimmäisessä kokoelmassaan itsestään selvän vuorovaikutuksen mahdollisuuteen. Näin hänen runoilijantyönsä murtaa kielirajaa ja ennakoii omalla tavallaan 50-luvun lopun kulttuurista tarvetta nähdä lyriikkamme ruotsin- ja suomenkieliset modernistit osana yhteistä suomalaista runoperintöä. Tuolloin esimerkiksi vuonna 1958 Rabbe Enckell sai Eino Leinon palkinnon ja Parnasso julkaisi suomenruotsalaiselle kirjallisuudelle omistetun teemanumeron. *Suomenruotsalaisen lyriikan antologia Edith Södergranista Bo Carpelaniin* (1968) ei tosin esittele Mirjam Tuomista. Konkreettiset kaksikielisen runon esimerkit ja avantgardistinen mystiikka eivät ehkä olleet sitä kotikielten välisyyttä, mitä haettiin.

Uhri-käsitteen ambivalenssi

Sotienjälkeinen mentaalinen ilmapiiri syyllisyyden, häpeän ja olemassaolon kysymyksiin näkyy monin tavoin ajan kirjallisuudessa. Mirjam Tuominen menee suoraan syyllisyyden keskukseen arkaaiselta kuulostavalla uhri-pyöveli-teemalla. Se nousee Tuomisella niin lähihistorian poliittisesta todellisuudesta, sodan väkivallasta ja sen dokumenteista kuin kodin arjesta. Sosiaalisen elämän rakenteet ovat valtarakenteita, valta on olennaisesti väkivaltaa, ihmisen suhde toiseen on väkivaltasuhde. Uhri-pyöveli-asetelma paljastuu Tuomisella kaikkialta. Se ulottuu aikuisen ja lapsen, miehen ja naisen, ihmisen ja eläimen ja myös lasten välisiin suhteisiin. Hoitajan ja vauvan suhteessa sen vaikutus on perustavaa laatua. Pikkulapsen onneton ja huono olo ruokkii aikuisessa aggressiivisuutta ja aggressiivisuus ruokkii onnetonta oloa, onneton olo lisää onnettomuutta ja pahuutta. Runossa ”Det vi inte skall undgå” todetaan – hienoisella huumorilla – että elämä on syyllisyyttä, jota ei voi välttää edes keittiön piirissä. Keittokirjaa selatessaan naisrunoilija ehdollistuu väistämättä syyllisyyteen, jonka lihareseptit – niiden edellyttämät teurastetut eläimet – herättävät (*ITH*, 21).

Dikter III -kokoelman ”Fragment”-runoa hallitsee vastenmielisinä aistikuvinä nouseva inho ihmiskunnan poliittista uhri-pyöveli-historiaa kohtaan, joka aina uusina sotina tuhoaa lapsilta ensimmäisen, elämälle välttämättömimmän suojan. Seuraavan sitaatin typografian aukot hidastavat lukemista ja vahvistavat näin sanoihin sitoutunutta kauhistuksen tunnetta: ”[-] död spiller liv spiller och vem anger/ vem den ena vem den andra/ Radek Trotskij Stalin/ ledare emot ledare/ Führer il Duce / kan någon namnge mask i mänskosjäl/ att åstadkomma öden [-]” (*D III*, 69–70). Runon puhuja kysyy, muuttaisiko miesten ja naisten välisen valtasuhteen muuttuminen maailmaa: ”kunde världens öden kanske någongång bestämmas/ av kvinnor lida de judiska polska alla för längesen döda/ döda med sina barn/” (*D III*, 76), ja vastaa kielteisesti: mikään ei muutu, kokemus ei välity toimintaa ohjaavana uusille sukupolville. Naiset jotka nyt elävät, elävät toisen tiedon ja kokemuksen varassa, ”[p]ikkumaisuuden/ kilpailuhengen/ tukehduttavat itse kuoliaaksi omat lapsensa ja muiden/ henkisesti/ ylväästi kantamansa hameen tähden” (*KJ*, 360–361. Suom. Harry Forsblom). He tulevat pettämään äidintunteensa ja sama toistuu ja toistuu.

Vain ilmiöiden yksityiskohtiin porautuva, niitä tarkasti tutkiva havainnointi voisi olla ”Fragment”-runon kuvaaman vallan tuhoisuuden vastavoima. Runo keskittyy pitkään Albrecht Dürerin grafiikkaan, hänen eläin- ja kasvikuviansa havainnollisuuteen, detaljien tarkkuuteen, myötätuntoon ja arvokkuuteen. Dürerin tavasta piirtää heijastuu rakkaus ja kunnioitus kuvattavaa kohtaan sekä käsityötaidon ilo. Vain tällainen suhde kuvattavaan ja omaan työhön on etiikkaa, jolla on moraalisen yhteiskunnallista vaikutusta. Natsismiin viitaten todetaan: ”för tyska folket bortglömt/ Dürers sätt att teckna/ med djur och växter händer rätt att verka lätt/ i tålmodets tjänst efterföljsamma

konturer/ gren av träd finlemmad blommas stängel” (D III, 72). Kirjoittaja haluaisi nähdä kaikkea hallitsevan dikotomisuuden yli. Loppujen lopuksi dikotomia ei perustele mitään, se antaa usein vain syyn ja kuvailun välineen pahuudelle.

Toisen toiseuden säilyttämisen ja toisen kasvojen paljauden etiikassaan Mirjam Tuominen muistuttaa ranskalaisia filosofiaikalaisiaan, Emmanuel Levinasia ja Simone Weiliä. Uhri–pyöveli-suhteen eettinen ongelma on olennaisesti kasvojen etiikkaa, toiseuden esiintuloa. Se on halua ja kaipuuta, usein myös pelkoa, tulla tilaan, jossa ollaan kasvokkain. Levinasin ja Weilin keskeiset, eettisen ihmisen aihetta pohtivat teokset ilmestyivät 1940-luvulla samoihin aikoihin kuin Tuominen pohtii *Besk brygd*-esseeteoksessa (1947) uhri–pyöveli-tematiikkaa.¹ Simone Weil kirjoitti *Juurtuminen*-teoksessaan (*L'enracinement*, 1949), miten pyövelit ja uhrin tahattomasti kantavat todistusta siitä kurjuudesta, jonka pohjalla me aikamme katastrofissa virumme (Weil 2007, 251).

Besk brygd-esseeteoksessaan Mirjam Tuominen tarkastelee moniulotteisin esimerkein uhri–pyöveli-rakennetta ja erityisesti sen heijastumia 1900-luvun ensipuoliskon taiteessa. Hän pitää sitä omanlaisenaan ajan puhetapana (”tidens tungomål”) (*BB*, 105) ja sen vaikuttavimpana toteutumana hän näkee Franz Kafkan tavan kirjoittaa uhrin puhetta. Pyöveli ei ilmaise itseään eikä näytä kasvojaan, hän ei puhu, mutta hän panee uhrinsa puhumaan, vaikeroimaan, änkyyttämään ja anelemaan. Tuominen käyttää havaitsemastaan aikakauden taiteen puhetavasta paljon kertovaa sanaa ”tungomål”. Sana tarkoittaa kieltä, puheenpartta ja murretta, mutta se viittaa myös uskonnolliseen käsitteeseen ’kielillä puhuminen’, outoon sointuvaan glossolaliaan, ääntelyyn, joka ei ole kommunikoiavaa puhetta, mutta joka uskovan ihmisen käsityksen mukaan välittää salaista Jumalaa. Viime kädessä Tuominen väittää, että Kafkan kirjoituksella on rukouksen muoto ja että sen ydin on kasvottoman pyövelin kasvojen verhottomina näkemisen kaipuu (*BB*, 104–107).

Kirjoittamisen yhteydessä käsitteet pyöveli ja uhri ovat hätkähdyttäviä, mutta ne tulevat perustelluiksi Tuomisen tavassa ajatella kirjallisuutta kirjoittamisen psykologian kautta. Pyöveli-käsite liittyy kirjoittamisen pakkoon, intohimoon ja ambivalenssiin, siihen ei liity pahuus, vaan pikemminkin kummallisuus. Kirjoittavan ihmisen sisimmässä vaikuttaa ristiriita, jossa vastakkaiset voimat törmäävät, sitovat ja työntävät toisiaan. Tietoinen minä on tiedostamatonta vastaan, yliminä alitajuista, psykologinen ja sosiaalinen minä transsendentaalista. Ristiriita on ratkeamaton, uhri ja pyöveli tekevät toisensa, niillä on syytä toisiinsa, uhri itse luo pyövelinsä. (*KJ*, 71–73.) Pyövelin ja uhrin suhteen ongelman tunnistaminen on Tuomiselle hyvin arvolutautunut kirjailijapsykologian ja -etiikan asia. On olemassa kirjailijoita, joiden työssä näkyy tämän suhteen tunnistaminen. Kasvojaan paljastamaton, hetytämätön voima hallitsee monen Tuomisen esseissään tulkitseman kirjoittajan, kuten Friedrich Hölderlinin, Edith Södergranin, Hjalmar

Bergmanin ja Vilhelm Ekelundin tekstiä. Kirjoittava ihminen luo dialogissa sisimpänsä kanssa tekstuaaliset kasvot halulleen, kaipuulleen ja kärsimykselleen.

Runon äänen kahtalaisuus – kutsua ja kuulla

Under jorden sjönk -kokoelman (1954) runoissa kutsutaan ja puhutellaan. Selkeästi apostrofinen asenne kuuluu useimmista runoista. ”Gör mig ren/ lär mig tystnad/ gör mig hel/ lär mig nya ord/ ord som inte är ord/ ord som är som tystnad” (*UJS*, 8), pyydetään kokoelman toisessa runossa samastaen sanat ja hiljaisuus. Yksi runoista on nimeltään ”Invokaatio”. Käsite viittaa antiikin klassisen runotyypin ydinalueille, rukoukseen, avuksihuutoon, pyyntöön runouden jumalille tai muusille (Homén 1954, 320). Runon minä pyytää ja huutaa kadotettua sisintään käyttäen klassista runoilijaan liittyvää lintu- ja joutsen-symbolia. Innoittumisen pyyntönä runo toteuttaa apostrofin retoriikkaa kohta kohdalta suorastaan esimerkillisesti. Apostrofiset käänteet luovat runoon tilan näyttämön ja ’pois, puoleen ja takaisin kääntymisen’ ruumiillisen eleen (ks. Braun 1971, 18–21).

”Invokation” alkaa toistorakenteiden vyörynä. Pyhän seitsenluvun vahvistamana käännytään tästä ja nyt kauas pois tilan ja ajan taakse. Tilan näyttämö avautuu ääretömiin: ”Bortom de sju bergen/ de sju dalarna/ de sju strida forsarna/ de sjuttiosju närterna/ de sjuttiosju dagarna/ de sjuhundrasjuttiosju dyggen/ de sjutusensjuttiosju himmelsåren/ infernoåren skärseldsåren/ innesluten i berget/ bortom dalarna [–].” (*UJS*, 17.) Uuteen asemaan astumista seuraa intensiivinen kääntyminen kohti poissaolevaa sinää ja tämän sinän kutsuminen: ”Jag ropar: vakna!/ Kom tillbaka!/ Varför övergav du mig?/ En hel är mer än en halv.” (*UJS*, 18.) Runon minä kurottaa kohti toista pimeydessä ja ahdistuksessa. Hän tuntee itsessään puutteen, hän on vain koverrettu kuori, tyhjä. Hän ei usko, että sinä on kuollut. Sinä muuntuu yhä useammin minäksi, linnut alkavat spesifioitua joksikin joka voisi auttaa. Minä puhuttelee ”teinä” lintuja, jotka kantavat viestiä kuolemasta, hän puhuttelee ”sinuna” aivan tiettyä lintua, villiä ja lempeää joutsenta, ja pyytää sitä noutamaan ”minut” takaisin. Hän esittää epäilyn, onko lintua ja onko häntä itseäänkään, ja saman tien hän pyytää joutsenta lahjoittamaan hänelle takaisin hänen elävän sisuksensa (”mitt levande innanmäte”). Joutsen ja hän voisivat olla ja ovatkin yhtä. Hän haluaa ”surunjoutsenen mustan joutsenen kuoleman valtakunnan sanansaattajan” (”Sorgesvan svarta svan/ sändebud från dödens rike”, *UJS*, 20) kanssa sukeltaa, leijailla, solua, hengittää. Hän haluaa symbioottista elävöittävää yhteyttä kuoleman tuntevan joutsenen – runoilijuuden klassisen symbolin – kanssa. Sinän itkien huutamisessa on kyse oman runoilijanvoiman herättämisestä ja keräytymisestä.

”Invokation”-runo on jatkuvaa, toistavaa valitusta, jota katkovat aika ajoin huudot: tule, anna, nouda, ja jonka vetoava sävy yltyy koko ajan. Säe on lyhyttä, rytmi huohottavaa. Poissaoleva on osa minua, sen kutsuminen takaa mahdollisuuden palata eloon. Kutsuessaan poissaolevaa sinää minä tekee itseään sanoiksi. ”Invokation” päättyy

säekuvioon: ”Jag vill färdas den långa vägen/ dit/ vända åter/ hit” (UJS, 21). Valitus katkeaa, kun puhuja ikään kuin toisen roolin ottaen paljastaa, mistä tässä on kyse: tarvitaan tämä pitkä matka *sinne*, jotta voi kääntyä *tänne*. Minä on tietoinen apostrofisen eleen hypoteettisuudesta, tehdystä retoriikasta, joka runon runoksi tekemisessä on lyyrisen äänen ja runollisen tapahtumisen varmistava kaikupohja. Apostrofien kutsu on keino nostaa lyyrinen ääni itseään vahvistavana runon näyttämölle ja kirjoittamisen läsnäolon keskukseen. (Culler 1983, 140–141, 149–152.) Apostrofien ele saattaa lyyrisen äänen eläväksi.

Under jorden sjönk -kokoelmassa on monia omistusrunoja ja runomuotokuvia taiteilijoista, kirjailijoista, filosofeista ja myyttihahmoista. Kirjailijoille osoitetut omistus- ja roolirunot kunnioittavat modernin runouden pitkää perinnettä. Ne ovat yksi muunnelma apostrofisesta kääntymisestä toisen jollain tapaa itseä voimistavan ja puhuttelevan henkilön tai henkisen työn puoleen. Jo esseissään Tuominen on osoittanut olevansa hyvin kiinnostunut arvostamiensa ihmisten ja kollegoiden ajattelusta. *Under jorden sjönk* -kokoelmassa runonäyttämölle kutsutaan nimellä mainiten Marcel Proust, Descartes, Spinoza, Simone Weil, Vilhelm Ekelund, Schjerfbeck, Nijinsky, Freud, Hamlet, Narkissos, Persefone ja Hekuba. ”Profet vid havet” -runon nimeltä mainitsematon sinuteltu viitanee Gunnar Björlingiin. Runomuotokuvissa annetaan kuin kasvot toisille luoville tekijöille. Jotkut heistä puhuvat runossa minä-muodossa. Joitakin puhutellaan ja kuvataan koskettavine piirteineen. Prosopopoa (*prosopon poiein* kr. antaa kasvot tai naamio, tehdä kasvot)² ja apostrofi ovat tämän tapahtuman poeettisia käsitteitä. Ne kuuluvat läheisesti yhteen ja ovat yksi lyriikan lajityyppillinen keino tehdä runossa puhuva ääni yleiseksi siten, että siitä tulee myös lukijaa koskettava, hänen äänensä.

Mirjam Tuomisen lyriikassa puhujaksi ei riitä ihminen persoonallisena ja sosiaalisena, ulkoisen todellisuuden ehdollistamana olentona. Ihminen on kokonaisuudessaan määrittelemätön. Ihminen on aistiva ja havaitseva, rajaton minä, jolla aistivana ja havaitsevana on osuus yli itsensä. Myös toinen ihminen on aina jotakin muuta kuin luulemme. Tätä käsitystä runoilija reflektoi runossaan ”Ingenting” seuraavasti: ”För mig är mänskans jag/ utanför/ i det hon ser förnimmer lyssnar/ i växandet vardandet/ med rotslagen känsla/ med hjärta som hoppas/ och ivriga ögon/ ton/ som vet” (ITH, 9–10).

Proosarunonomainen epitafi ”Över en nolla” teoksessa *Gud är närvarande* esittää haudan takaisen äänen tämän puoleiseen maailmaan kuuluvana. Runon minäpuhujaa sanoo eläneensä elämänsä tehden havaintoja. Havainnot ovat jääneet kuin aistittavina jälkinä maailmaan. Ne pakenevat ja palaavat yhä uudelleen. Ihmiset antavat havainnoille puhujaminän nimen, ja ne, jotka niitä kunnioittavat, kunnioittavat niissä ”tunteimatonta itsessään”. Epitafi puheena haudan takaa on kirjaimellinen kuvaus siitä, miten artefaktisesti koskettava ääni syntyy tarkoituksellisen minuudesta vetäytymisen kautta, ”yksityisen yleisyydessä”.

[--] Funnes det någon levande så stilla, att hon kunde låta en död som mig göra sig förnimbar i sin röst, kunde jag emellertid säga det som förblev min enskildhet bland människor – vore bara inte ordet enskildhet alltför snävt för vad jag avser, ordet hemlighet åter alltför grovt, enskild allmänlighet borde jag kanske säga. (*GÅN*, 11.)

Epitafi on laji, joka on omiaan toteuttamaan prosopopeian, antamaan kasvot. Tuomisen runossa epitafisuus on viety vielä pidemmälle. Runo tuntuu kirjaimellistavan epäsymmetrisen prosopopeian prosessia, johon kuuluu mahdollisuus, että 'alkuperäiset kasvot' voivat puuttua tai niiden ei tarvitse olla lainkaan olemassa. Tätä nimeämätöntä, kasvotomuudelle kasvot antavaa ristiriitaisen merkityksen trooppia on kutsuttu retoriikassa katakreesiksi (ks. de Man 1988, 403.) "Epitafi"-runon ääni ei suhteudu mihinkään, sillä sen lähtökohta on nimeämätön ja kasvoton. Kohtaaminen ja yhteisyys toisten kanssa tapahtuvat havaintojen elävyyden kautta. Näin syntyy mahdollinen kuultava- tai kasvokkain-tila, joka ei toimi persoonien ja persoonallisuuksien vaan 'puhtaan minuuden' tasolla. Havaitseva minä voikin olla puhdas, transsendenttinen minä.

Kun runosta tulee kielen ja kuvan negatio

1950-luvun jälkipuoliskolla Mirjam Tuomisen ilmaisukielessä tapahtuu radikaali katkos. Hän alkaa piirtää ja maalata. *Dikter III* -kokoelmassa runoja seuraa kahdeksan kuvan sikermä mustavalkoisia piirroksia, joiden otsikko on "Utan ord". Kirjoittaminen ei Tuomisella kuitenkaan lopu, mutta sen rinnalla seuraa viiden vuoden intensiivinen kuvataiteellinen työskentely, jonka kuluessa syntyy kymmeniä liitumaalauksia ja satoja lyijykynäpiirroksia. Ne tulevat julki *Dikter III* -kokoelman kuvia lukuun ottamatta postuumisti vasta 1990 Amos Andersonin taidemuseon näyttelyssä "icke-bilder".³ Runoilijan itsensä mukaan hän oli alkanut maalata sairaana, kun ei voinut enää kirjoittaa eikä ollut kirjoitettavaa. Maalaaminen alkoi mykistymisestä. Vähän myöhemmin hän alkoi maalata runoversioille eräänlaisia paralleleja "ei-kuvia".⁴ Voidaan ajatella, että teksti siirtyy kirjoituksesta kirjaimellisesti kirjoitusviivaan ja liukuu toisen taiteenlajin alueelle, graafiseen viivaan, kuvan piirtämiseen. Palataan ikään kuin kirjoituksen juurille, kuvaan. Koska runoilija on "utan ord", hän ei muodosta sanoja eikä edes kirjaimien kuvia, mutta ei hän tee omasta näkökulmastaan kuviakaan.

Graafisen omaksuminen osaksi ilmaisutapaa voidaan tulkita verbaalisen kielen metamorfoosina: kirjoitus muuttuu kynällä piirtämiseksi, piirtämisen rytmiksi, viivastoiksi, viivoiksi, väriksi. Piirros kuvaa havainnollisesti, suoraan, todemmin kuin signifioiva ja sopimukseen pohjaava kieli. *Dikter III* -kokoelman mustan ja harmaan sävyisissä kuvateosten painokuvissa erottuu viivamaisia kasviaihteita, kömpelösti luonnosteltuja kukkia, kukan merkkejä, jonkinlaista tiheikköä, kuin sademetsää, pystyä ja vinoa viivoitusta, pienten suljettujen kuvioiden loputonta kertautumista, jokin viitteellinen kulmikas, kuin kubistinen leijuva kasvohahmo. Kuvaa karsitaan, yksityis-

kohtaa vahvistetaan, suurennetaan. Kuvan selväkin representoivuus hämärtyy. Tekijä ikään kuin raaputtaa kuvattomia kuvia todellisemman toden ikoneiksi. Hän harjoittaa lisäämistä, kaivertamista ja poistamista, jonkin kohostamista esiin poissaolon kautta. Lyijykynän ja liitujen tekniikat nostavat esiin intuitiivista olennaista.

Paul Ricœur näkee ikonisuuden todellisuuden esteettisenä lisäämisenä ja todellisen paljastamisena. Hänen pohdintansa sopinevat avaamaan hermeneuttista näkökulmaa Tuomisen kirjailijantyöhön kuuluvaan piirtämiseen. Ricœur käsittelee ”ikonisen augmentaation” tekniikkaa, jossa todellisuuden rekonstruointi tapahtuu rajoitetun optisen aakkoston pohjalta, supistaen ja korostaen; piirrettä korostetaan esimerkiksi kontrastivärillä tai ympäröimällä se tyhjällä tai jonkin poissaololla. Erityisesti grafiikka, jota Baudelaire on ylistänyt olennaisen esiin taikojana, perustuu oman aakkoston, minimaalisten merkkien, keksimiseen. Abstraktissa taiteessa maalaus haastaa havaintoon liittyvät muodot suhteuttamalla ne ei-havainnollisiin rakenteisiin. Todellisuuden näennäinen kieltäminen on edellytyksenä olioiden ei-figuratiivisen olemuksen ylistämiselle. Ikonisuus tarkoittaa näin tavallista todellisuutta todellisemman todellisen paljastamista. (Ricœur 2000, 75–77.)

Tuomisella kirjoitus ilmaisee tekijänsä, kirjoitus on tekijänsä näköinen, sillä on ”kasvot”, ja samalla teos kantaa itsessään intuitiota jostakin muusta, personoimattomasta. Tämän esiin kirjoittaminen on piirtämistä, värittämistä, raaputtamista. Viivat, värit ja liikkeet luotaavat tekijänsä takaista, tietymättömissä olevaa, ei-minää. Tyhjä kääntyy mahdollisuudeksi. Mirjam Tuominen kulkee kirjoittajana kertomuksista ja esseistä runoon ja jatkaa referentiaalisuutensa yhä vaikeammin piilottavaan, häivyttävään ja kieltävään tekstiin. Lopulta hän siirtyy toisen taiteenlajin, abstraktin grafiikan ja maalauksen alueelle, mikä sekin paradoksaalisesti johtaa ei-kuvaan, ilmaiseemattomaan. Samalla tavoin kuin runo, kielen mykistymisen tai runoversioiden päättymättömyyden kautta, tulee kielletyksi ja mahdottomaksi, myös kuvan mahdollisuus kuvata päättyy ja kuvat muuttuvat ”ei-kuviksi”. ”Ei-kuvat” ovat yhtä hyvin ”ei-runoja”. Runoilija etsii kirjoittamisessaan kiihkeästi ’kielentakaisuutta’. Kuvataiteessaan runoilija ikään kuin yrittää raaputtaa kuvioksi tätä itseään pakottavaa outoa ääntä. Runoilijan ajattelun politiikan kontekstissa se voisi olla julman ja käsittämättömän todellisuuden kumu, runoilijan mystiikan kontekstissa Jumalan ääni hiljaisuudessa.

I tunga hängen mögnar bären -teoksen ”Fragment”-runossa muistista kaivertuu esiin lapsen hämääriä mielikuvia varhaisesta eriytymättömästä tilasta, jonka signaaleja ovat äänensävyt, väriaistimukset, turvan ja läheisyyden tunteet. Näiden kuvia ovat äidin hahmo, sininen lehmä, vasikka, keinu, pellavansininen liina, karitsa, lammas, naispaimen. Kaiken halkaisee pelottavasti ja toistuvasti sinisen salaman isku nummelle. Puhuja palaa takaisin hiljaisuuteen, simpukankuoren suojaansa kaartuvaan kohtokuvaan kuin kaivertamisen alkukuvioihin ja simpukankuoren muotoisiin kasvuihin. Kuvat eivät kuitenkaan tunnu oikeilta eikä kasvuihin liittyvä ääni läheiseltä. Runon lapsi on hylätty.

[--]
 i kalkstensgrotta droppstensvägg
 ett barn gråter övergivet
 sagor
 och ett seende lyssnande
 stumt
 ristningar och snäckskalmönstrat
 anleten
 men aldrig ett nära du
 tonfall
 som väcker bestörtning längtan
 och plånar ut gränser
 tagande med sig stängsel
 när svunnet som eko
 vajar i stället en gunga
 linblå duk som sista signal
 och igenkänning för minnet
 skymningstimmas blå ko med kalv
 moders gestalt
 av döden tagen
 omvandlad till vallpiga ung graciös
 i dödsskuggors dal
 och nattliga olivlundar mänskotomma
 dunkla vinröda med svavelbleka himlar i gult
 och aldrig ett tecken från skyn
 men blixstens direkta blå nedslag
 på öde hed
 ”där lammen så vita på ängen beta”
 och regnet som strömmar
 [--]
 (ITH, 30–31.)

”Fragment”-runon alaviitteet paljastavat, että lammas-kuvan intertekstejä ovat Jean-François Milletin maalaus ”Lampaitaan kaitseva paimen” ja C.J.L. Almqvistin pieni lammasruno ”Lammen så vita”. Kun viitteet avataan, selviää, että Milletin maalauksessa seisoo etualalla paimentyttö nojaten paimensauvaan pää kumarassa, kädet sauvan ympärille yhteen ristittyinä. Lepääkö hän, torkkuu vai rukoilee? Hänen takanaan nummella laiduntaa suuri lammaslauma. Taivaan avaruudessa on lähestyvän ukkosmyrskyn kajo ja pilvet. Almqvistin runossa Jeesuslapsi paimentaa lampaita ja Maria näkee hänen päänsä ympärillä yhtäkkiä sädekehän. Runo kuuluu: ”Lammen så vita på ängen beta;/ men barnet Jesus ut med dem går./ Häpen Maria stannar och ropar:/ ’Jag ser en strålring omkring barnets hår!’” Tämän viitteistön vihjeen mukaan ”Fragment”-runossa käsitellään uskontoa (lähes antropologisesti) ihmiselle ominaisena metafysisenä tarpeena (*homo religiosus*) ja erityisesti feminiinisen suhdetta uskonnollisuuteen. Runo ehkä kysyy pintansa alla, mihin paimen ja lammas-vertauskuva ja uhriajattelu (kristinuskossa Kristus on sekä paimen että uhrilammas) riittävät, ja asettaa paimeneksi ja uhriksi lapsen ja naisen, ”naispaimenen” (”väkterska”).

Runo on outotunnelmainen, sinisessä ikuisuudessa, salaman sinisessä iskussa avautuva eettinen visio, jossa kristillisen ja dionyysisen tunnuksien kautta ’hyvä paimen ja lampaat’ -kuva kääntyy: eläimet ja naispaimen suojelevat toinen toistaan. Runon alkupuolen väkivaltakuvia vasten tuodaan toiseuden vetoomus ja olemassaolon itseisarvo. Runossa todetaan yksinkertaisesti, että ”[T]oista ihmistä ei saa uhrata toisen takia” ja että ”[l]yövän käsi menee rikki”.

[--]
 befria barnen från fruktan
 för våldets återkomst
 vi vill leva:
 bryt ned korsen parallella ribbor
 den ena människan må inte offras för den andra
 ryck av er masker skenheliga larvers vita massa
 låt guden återuppstå
 Dionysos leende över vinfält nyktra
 soldruckna druvor
 men poliser tvingas slå med batonger
 fönstervätterskor störtar från sjunde våningen
 till barns häpnad och väckelse dödsskam
 överallt färdas döden
 men ni säger dryckenskapen
 [--].
 (ITH, 27.)

Runo ”Mykistyminen ja kaiverrus” (KJ, 422–425, suom. Harry Forsblom) kuuluu julkaisemattomaksi jääneeseen teokseen *Jesus Kristus Lyra* (postuumi 1992). Siinä kirjoitetaan, miten mykistyminen ja kaivertaminen ovat vaikeaselkoista kaipuun ”puhetta” ja sen vaivalloisen matkan kuvausta, joka johtaa tietoon, että Jumalan kirjoitus ei ole kieltä tavallisessa mielessä, vaan ”[k]irjoitusta lihaan ja vereen” ja ”[k]aiverrusta sielun mykkyyteen”. Soinnahduskaan, runon kuultava kielellinen foneettinen kauneus ei enää riitä vaan tarvitaan kaivertamista. Kaiverrus on toisella tavalla pysyvä ja häipymätön. Jumalan kieltä ei voi vaihtaa, lainata tai jäljitellä, se on esittämisen ulottumattomissa. Ilmaisuu ”kirjoittaa lihaan ja vereen” viittaa äärimmäiseen aistimuksellisuuteen ja samalla muistuttaa pyhän ehtoollisen asetusta. Äänestä luopuminen luo tilaa yhteisyydelle, puhtaalle olemassaololle ja sille ylevyydelle, jota vain viivoiksi ja kaiverrukseksi muuttunut ’ei-kirjoitus’ voi lähestyä.

Mirjam Tuominen ei ollut ainoa modernismin ajan suomalainen proosakirjailija, joka vastasi uudistuvan lyriikan kutsuun siirtymällä kirjoittamaan modernistista runoa. Mutta hän vei runoutensa kirjaimellisesti yli sanojen ja runon kielen ja muunsi sen kuviksi. Sana- ja kuvataide saumautuivat yhteen ”ei-kieleksi”. Runoilijuus kahden kansalliskielen kulttuurissa asetti haasteita ja avautui modernin runouden kansainväliseen ja kotoiseen perinteeseen. Sotienjälkeinen mentaalinen ilmapiiri syyllisyyden ja olemassaolon kysymyksiin näkyi Tuomisen tuotannon uhrin ja pyövelin teemoissa.

Tämän ambivalenssin hän sekä muuttaa omakohtaiseksi kirjoittamisen psykologiaksi että palauttaa eettiseksi ja uskonnolliseksi uhrin kysymykseksi. Tuomisen runoissa on näkyvissä vastuunottoa ja porautumista ideologioihin, joista kristinusko on yksi. Hänen runojensa voidaan ajatella käsittelevän natsismia, kristinuskoa ja runoilija-käsitystä, joka ulottuu kärsivästä minästä havainnoivaan minään ja minästä ei-minään. Kirjoittaminen merkitsee Mirjam Tuomiselle pyrkimystä kirjoittaa esiin eettinen ja lopulta uskonnollinen ihminen.

Viitteet

- ¹ Emmanuel Levinasin teos *De l'existence à l'existant (Eksistenssista eksistoivaan)* ilmestyi 1947 ja *Le temps et l'autre (Aika ja toinen)* ilmestyi 1948. Simone Weil'n postuumit pääteokset ovat *La pesanteur et la grâce (Painovoima ja armo)*, 1947 ja *Lenracinement (Juurtuminen)*, 1949. Tuomisen ajattelun rinnakkaisuuksia ranskalaisiin valtaeksistentiaalisiin ulkopuolella vaikuttaneisiin ajattelijoihin taustoittanee osin se, että ranskalainen kulttuuri oli hänelle läheistä ja kiinnostavaa. Hän oli opiskellut 1937 ja 1938 Pariisissa Sorbonnen yliopistossa.
- ² Prosopopioian käsitteestä, ks. Tholen 2007, 615–616; Hökkä 2001, 167.
- ³ Mirjam Tuominen: ”icke-bilder 1955–60 ei-kuvia”. Amos Andersonin taidemuseo 24.8.–7.10.1990.
- ⁴ Tuominen 1992/1993, 65; Sandqvist 1992/1993, 48; Mirjam Tuominen oli hoidettavana Lapinlahden mielisairaalassa joitakin aikoja vuosina 1954 ja 1955. Barck 1983, 186–193.

Lähteet

- TUOMINEN, MIRJAM 1947: *Besk brygd. Beträktelser*. Helsingfors: Söderströms. Artikkelissa teokseen viitattu lyhenteellä *BB*.
- TUOMINEN, MIRJAM 1952: *Tema med variationer*. Helsingfors: Söderström. *TMV*
- TUOMINEN, MIRJAM 1954: *Monokord*. Helsingfors: Söderström. *M*
- TUOMINEN, MIRJAM 1954: *Under jorden sjönk*. Helsingfors: Söderströms. *UJS*
- TUOMINEN, MIRJAM 1956: *Dikter III*. Helsingfors: Söderströms. *D III*
- TUOMINEN, MIRJAM 1957: *Vid gaitans*. Helsingfors: Söderström. *VG*
- TUOMINEN, MIRJAM 1959: *I tunga hängen mognar bären*. Helsingfors: Söderströms. *ITH*
- TUOMINEN, MIRJAM 1961: *Gud är närvarande*. Helsingfors: Söderströms. *GÅN*
- TUOMINEN, MIRJAM 1992: *Karvas juoma. Valikoima teoksista*. Toim. Tuva Korsström. Suom. Harry Forsblom. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY. *KJ*
- TUOMINEN, MIRJAM 1992/1993: *Dagboksanteckningar. Café Existens. Tidskrift för nordisk litteratur*. Nr 56/57, 4/1992–1/1993, 55–67.
- BARCK, GHITA 1983: *Boken om Mirjam. Mirjam Irene Tuominen i liv och dikt*. Helsingfors: Söderström & Co.
- BRAUN, JOHN T. 1971: *The Apostrophic Gesture*. The Hague, Paris: Mouton.
- BURDORF, DIETER 2007: *Ambivalenz. Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und*

Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 18.

CULLER, JONATHAN 1983: *The Pursuit of Sign. Semiotics, Literature, Deconstruction.* London: Routledge et Kegan Paul.

HOMÉN, OLAF 1954: *Poetik.* Genomsedd och utgiven av Erik Ekelund. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

HÖKKÄ, TUULA 2001: Romanttinen, moderni apostrofi? *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsitelyksistä.* Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 166–193.

KORSSTRÖM, TUVA 1992: Esipuhe. – Mirjam Tuominen: *Karvas juoma.* Toim. Tuva Korsström. Suom. Harry Forsblom. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.

DE MAN, PAUL 1998: Hypogramm und Inschrift. (1981.) *Die paradoxe Metapher.* Hg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 375–413.

MAZZARELLA, MERETE 2002: Vad är finlandssvensk litteratur? *Litteraturens gränsland – Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv.* Red. Satu Gröndahl. Uppsala: Centrum för multietnisk forskning, 224–230.

OLSSON, ANDERS 2000: *Läsningar av INTET.* Stockholm: Albert Bonnies Förlag.

RICŒUR, PAUL 2000/1976: *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä.* Alkuteos: *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning.* Suom. Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto.

SANDQVIST, GERTRUD 1992/1993: Det gyllenklara molnet. Mirjam Tuominens bildkonst 1955–1960. *Café Existens. Tidskrift för nordisk litteratur.* Nr 56/57, 4/1992–1/1993, 47–54.

STORMBOM, NILS-BÖRJE (TOIM.) 1968: *Suomenruotsalaisen lyriikan antologia Edith Södergranista Bo Carpelaniin.* Suom. Tuomas Anhava, Viljo Kajava, Kirsi Kunnas, Eeva-Liisa Manner, Brita Polttila, Arvo Turtiainen, Aale Tynni. Porvoo–Helsinki: WSOY.

THOLEN, TONI 2007: Prosopopöie. *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen.* Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 615–616.

WEIL, SIMONE 2007/1949: *Juurttuminen – Alkusoitto ihmisvelvollisuuksien julistukselle.* (*L'Enracinement.* 1949.) Suom. Kaisa Kukkola. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.