

Eino KARHU

Eeva-Liisa Mannerin lyriikka — taustana sodanjälkeisen modernismin ongelmat

1

Vaikka tässä artikkelissa puhutaankin pääasiassa Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta, joka on tunnustettu Suomen sodanjälkeisen runouden suuriin taiteellisiin saavutuksiin kuuluvaksi, sitä ei kuitenkaan voida riittävän syvällisesti ymmärtää erillään yhteiskunnallisen ja kirjallisen kehityksen yleisistä ongelmista. Nämä ongelmat muodostavat Mannerin lyriikan aktiivisen taustan, sillä hänen lyriikkansa on tulos dynaamisesta vuorovaikutuksesta niiden kanssa.

Toisen maailmansodan päättymisestä on kulunut vajaat 40 vuotta. Näinä vuosikymmeninä maailma on muuttunut, ja myös suomalainen yhteiskunta on kokenut olennaisen evoluution. Sodanjälkeisellä runoudella on jo oma historiansa ja omat kehitysvaiheensa.

Se, mitä Suomessa on ryhdytty nimitämään »sodanjälkeiseksi modernismiksi» (eli »toiseksi modernismiksi» erotukseksi 20-luvun »ekspressionistisesta modernismista»), on ristiriitaisella historiankaudella ilmenneiden erilaisten ilmiöiden ja virtausten monimutkainen kokonaisuus. Suomen sodanjälkeisen lyriikan kehitysvaiheet on tapana jakaa vuosikymmeniin: 50-, 60- ja 70-luvun runous, joilla kullakin on omat ominaispiirteensä. Tietenkin tuollainen jako on fiktiivinen, sillä runouden kehitys ei ai-

na ja kaikessa noudata kalenteria. Lisäksi kriitikot saattavat olla suurestikin eri mieltä vaiheiden luomehdinnasta. Mutta itse vaiheittaisen tarkastelun periaate johtuu siitä, että aiheeseen on suhtauduttava historisesti.

50-luvun katsotaan olleen Suomen runouden historiassa aikaa, jolloin perinteet lopullisesti murtuivat, runotekniikka ja koko poetiikka uudistuivat ja ryhdyttiin tehostusti kielellisiin kokeiluihin. Maailmankatsoimuksellisesti uusien runoilijoiden keskuudessa olivat vallalla subjektivistiset ja individualistiset mielialat.

60-luvulla yhteiskunnallisten tapahtumien vaikutuksesta lyriikassa tapahtui eräänlainen käänne korostetun subjektiivisesta »itseilmaisusta» päivänkohtaisiin yhteiskunnallisiin ja poliittisiin kysymyksiin. Mutta tähän käänteeseen ei silloin vielä liittynyt minkäänlaista syvällistä ja selväjäristä poliittisten realiteettien oivaltamista. Huomattava osa taiteellisesta sivistyneistöstä, jopa vasemmistolaisena itseään pitävästä, elätteli vielä lukuisia harhakuvitelmia, joten tuo käänne oli kovin epämääräisesti yleishumanistinen, vaikka sitä »kulttuuriradikalismiksi», »eettiseksi sosialismiksi» tai jopa »uudeksi vasemmistoliikkeeksi» nimitettiinkin. Tuona ajanjaksona yleistyi termi »osallistuva kirjallisuus», jolla tarkoitettiin taiteilijoiden huolestuneisuutta maailmassa ja yhteiskunnassa val-

litsevasta tilasta ja heidän moraalista myötätuntoaan sorrettuja kohtaan. Merkittävin tässä mielialassa oli sen yhteiskuntakriittinen puoli.

70-luvun alkuun mennessä eräät poliittiset realiteetit olivat jo kyllä selkiintyneet, entiset utopiat hälvenneet ja tapahtunut taiteen »politisoituminen» muun muassa runoudessa. Vasemmistorunous kääntyi päättävästi joukkojen, valankumouksellisen työväenliikkeen puoleen, pyrki yhtymään kommunistiseen puolueeseen.

Tämä täysin oikeutettu vaiheiden määrittely on kuitenkin vain varsin yleisluontoinen kaava, joka ei vielä riitä runouden evoluution kaikkien monimutkaisuuksien ja muun muassa sen yhteiskunnallisten ja ideologisten syiden ja impulssien ymmärtämiseen. Tämän evoluution kulussa muuttui varsin paljon myös modernistisen runouden estetiikassa, esimerkiksi suhde niin kotimaiseen kuin maailmankirjallisuuden taiteellisiin traditioihin. Nämä kysymykset vaativat seikkaperäisempää tarkastelua.

50-luvulla Suomen runoudessa siirryttiin lopullisesti vapaaseen mittaan ja — kuten silloin näytti — täysin uuteen runokieleen ja uuteen kuvajärjestelmään. Vaikka myöhemmin selvisikin, että tätä prosessia olivat valmistelleet Suomen (muun muassa ruotsinkielisen) ja maailman lyriikan aiemmat ilmiöt, niin 50-luvulla monilla oli se vaikutelma, että runoudessa tapahtui todellinen murros, täydellinen irtaantuminen sitä koskevista perinteellisistä käsityksistä.

Sodanjälkeisen modernistisen liikkeen alullepanijoita olivat sellaiset nuoret runoilijat ja kriitikot kuten Paavo Haavikko, Eeva-Liisa Manner, Tuomas Anhava, Kai Laitinen ja Osmo Hormia. Heidän tärkeimmäksi äänitorvekseen muodostui vuonna 1950 perustettu aikakauslehti *Parnasso*. He halusivat uudistusta Suomen runouteen ja painottivat tällöin kysymyksen puhtaasti esteettisiä puolia, eivät siis yhteiskunnallisia tai ideologisia. Myöhemmin 50-lukua alettiin nimittää »puhtaana lyriikan» vuosikymmeneksi; tällöin tarkoitettiin nimenomaan silloista nuorta modernistista runoutta. Vaikka yhteyttä yleisiin maailmankatsomuksellisiin kysymyksiin ilmenikin, niin Suomen lyriikan kriisin nämä runoilijat tiedostivat ennen kaikkea runokielen, kuva- ja kielirakenteiden ja tyylien kriisiksi. Yhteiskunta- ja poliittisesta elämästä he eivät olleet kiinnostuneet, ideologeihin he suhtautuivat epäluuloisesti ja vihamielisesti, ja tämä ilmeni nimenomaan »esteettisen kapinallisuuden» kautta.

Modernistien artikkeleissa ja arvosteluisa korostettiin perinteellisen ja uuden ru-

nouden välistä jyrkkää rajaa. Rajamuuriin törmäsivät myös lukijat, jotka ymmärsivät huonosti uutta runoutta, etenkin alkuaikoina. Runoilijain ja yleisön välinen yhteisymmärrys oli jonkin aikaa vaarassa luhistua täysin, mistä silloin kirjoitettiin paljon. Jopa *Parnasson* silloisen toimittajan Aatos Ojalan oli pakko vuonna 1957 ilmentyneessä artikkelissaan varoittaa viehättymästä liikaa kielellisiin okeiluihin. »Modernismi ei kenties vielä ole muoti, sen on vielä taisteltava ennakkokäsityksiä ja perinteellistä ilmaisutapaa vastaan, mutta se on hyvää vauhtia tulossa siksi. Nyt käy vain kilpa käsitämättömyydestä.»

Uusi runous synnytti varsin kärkeviä kiistoja, sitä arvosteltiin sekä vasemmalta että oikealta, esitettiin äärimmäisiä näkökantoja, tehtiin runoparodioita ja -karikatyyreja. Mutta lukuisien keskinkertaisten ja jo unohtettujen kirjojen joukossa ilmestyivät uusien runoilijoiden ensimmäiset lahjakkaat kokoelmat, jotka saivat myös yleisön tunnustuksen. Muuan niistä oli Eeva-Liisa Mannerin kokoelma *Tämä matka* vuonna 1956. Melko pian uuden runouden kannattajat saivat avainasemat sanoma- ja aikakauslehtikritiikissä ja kustantamoissa. Heidän avullaan uusi runous vakiintui »ainoaksi nykyrunoudeksi», mistä kaikki eivät tietenkään olleet samaa mieltä. Sodanjälkeinen modernismi oli oppositiossa yhtäältä äärioikeistolaista nationalistista linjaa vastaan, jota V. A. Koskenniemi ja häntä lähellä olevat runoilijat edustivat, ja toisaalta Kiilan vasemmistorunoilijoita vastaan, jotka modernistit vain vaivoin huomasivat.

50-luvun suhteellisen nopea »modernismin läpimurto» Suomen runoudessa johtui useista syistä: yhteiskunnallisista, poliittisista, filosofisista ja kirjallis-esteettisistä.

Sodanjälkeisen ajan erityistilanteessa suomalaisessa yhteiskunnassa alkoi vaikea mutta väistämätön arvojen uudelleenarviointi, joka ulottui kirjallisuuteenkin. Toiseen maailmansotaan Suomi oli osallistunut akselivaltojen puolella, jotka kärsivät ansaitsemansa häviön. Sotilaallinen häviö oli myös ideologinen tappio, tuomio taantumuksellisten piirien entiselle ajattelutavalle. Ja vaikka nämä piirit sittemmin miten yrittivät vakuuttaa, että Suomi oli muka käynyt omaa »erillissotaansa», ei päästy minnekään siitä tosiasiaista, että ne olivat olleet häpeällisessä liitossa fasismin kanssa, ja että koko entinen saksalaisystävällinen politiikka ja mm. kulttuurin kehitykselle niin turmiollinen militaristinen ja kansalliskiihkoinen kasarmihenki oli joutunut häviölle.

Runoudessa tämä merkitsi sitä, että militaristisesti tulkittujen »yleiskansallis-

ten ihanteiden», isänmaallisen velvollisuuden, taistelussa osoitetun uljuuden ja stoaalaisen kestävyuden ylistyksen entinen estetisointi alkoi sodan jälkeen menettää viehätystään. Siihen ei enää uskottu, ihmiset potivat sotaväsymystä, he halusivat unohtaa sodan eivätkä voineet. Sotaa ei kuitenkaan enää muisteltu ylevän sankaruuden ihannoidussa valossa, vaan onnettomuutena ja katastrofina. Pessimistisen vieraantuneisuuden mielialoille runoudessa antautuivat jopa V. A. Koskenniemi ja P. Mustapää, jotka aikoinaan olivat kirjoittaneet sotaisia hymnejä ja puheita. Vastavanlainen ilmiö silloisessa proosassa oli Mika Waltarin romaani **Sinuhe egyptiläinen** (1945), josta tuli Suomessa bestseller ja joka pian käännettiin kolmellekymmenelle kielelle. Raskaassa sodanjälkeisessä kohmelossa vieraantuneisuus ja pettymys muodostuivat monille eräänlaiseksi lohduksi ja tilanteeseen sopivaksi lääkkeeksi.

Nuoret modernistirunoilijat kirjoittivat paljon kuolemasta, mutta eivät suinkaan sankariuhreja taistelutanterella ihannoiden. Heidän sotavuosina kasvaneelle sukupolvelleen sota oli julmaa tarkoituksettomuutta, jonka tulos oli kuolintuskissaan kouristeleva maailma.

Kuoleman ankarat kasvat
kauan tunsin jo ennen
kuin minä rahtua tiesin,
millainen elämä on.

Näillä sanoilla alkoi vuonna 1924 syntyneen Aila Meriluodon ensimmäinen runokokoelma **Lasimaalaus** (1946). Runon nimi oli **Tänään**. Sellainen oli hänen sukupolvelleen sodanjälkeinen nykyyhetki. Vaikuttavasti on välitetty silloinen hämminki ja samalla viha ja tuomio Meriluodon runossa **Kivinen jumala** samasta kokoelmasta. Ikään kuin yrittäen nousta luhistuneen maailman raunioista nämä vailla elämäkokemusta olevat nuoret hakivat lohtua ja neuvoa jumalalta, mutta kivinen jumala oli kuuro ja mykkä, ja inhoten he kääntyivät hänestä pois täynnä uhmakasta epätoivoa.

Runoilija Pentti Holappa antoi yhdelle ensimmäisistä kokoelmistaan nimeksi **Maan poika** (1953). Sen johtoiheena oli raivokas ironia, joka kohdistui kuohittuun isänmaalliseen fraseologiaan. Vaarallisilta vaelluksiltaan palanneita »maan poikia» ei kukaan tunne, eivät edes omaiset ja läheiset, jotka aikoinaan juhlallisesti saattoivat heitä matkalle. **Hymnissä synnyinmaalle** isänmaa on kalmistojen, sairaiden ja rampojen maa, jonka kellareista vaikerrus kaikuu. Kokoelman **Katsokaa silmiänne** (1959) runossa **Sotaan** Holappa asetti »valtiollisille» eduille vastakohtaksi ihmisen arkipäiväisimmät ja viattomimmat vaikuttimet.

Holapan kirjoissa »ylevillä sanoilla», jotka piti vielä taannoin pateettisesti lausuttaman, ja jopa monien hänen runojensa otsikoillakin oli vastakkainen ja tahallisesti alennettu tarkoitus. Esimerkiksi runo **Saarnaaja** on itse asiassa ironinen parodia ylevästä saarnasta. Todellista arvoa on annettu arkipäiväiselle yksilön maailmalle vastakohtana vararikkoiselle ja »virallistetuille» ulkomaailmalle.

Sodanjälkeisen modernistisen lyriikan korostettu subjektiivisuus ilmensi paljossa juuri pettymystä väristeltyihin »yleisiin arvoihin», liioiteltua reaktiota niiden profanointiin. Sodanjälkeiset modernistit epäilivät ja jopa inhosivat sairaalloisesti poliittisia joukkoliikkeitä ja massaideologioita. Olihan fasismikin ollut joukkoliike, ja sota tarvitsi massaideologioita. Kuten muuan suomalainen sosiologi on huomauttanut, katkeran kokemuksen opettama sivistyneistö varoi eniten fanaattisuutta — muistaen Auschwitzin ja Hiroshiman uhrin.¹ Mikään mikä liittyi valtiotaltaan, lakeihin ja poliittisiin puolueisiin, ei herättänyt modernisteissa minkäänlaista kunnioitusta. Luonteenomainen sitaatti Tuomas Anhavan tämänaiheisesta runosikermästä **Yleiset opit** (vuonna 1955 ilmestyneestä kokoelmasta):

Tämä on sanottava yhteiskunnasta
ja kansantaloudesta:
riittääköön yksi politiikan ainoa konsertti:
eläköön linnunlaulu ja kuorolaulu
eläköön vapaus ja demokratia —
verosi maksa jottei sinun tarvitse
nähdä veron kantajaa, ja
vältä ministereitä, ei heillä ole tietoa
edes, vain valtaa,
ja kierrä vuorineuvokset, he ovat
kiipeämisestä hengästyneet,
kavahda lehtimiehiä, he puhuvat alaspäin
itsensä ylöspäin,
toimitusjohtajia vältä, he ostavat
työtä ja myyvät,
kavahda pasifisteja, militaristeja,
aatteen miehiä, puhujia
ja sosiologia, psykologia
ja yhteiskunnallista naista — voit yhtä
hyvin perustaa kodikkaan keskinäisen
vakuutusyhtiön.

Korostetussa individualismissaan sodanjälkeinen modernismi muuten poikkesi »ensimmäisestä modernismista» eli 20-luvun ekspressionismista, jossa ilmeni voimakas kollektivistinen suoni. Näin oli varsinkin Elmer Diktoniuksen vallankumousrunoudessa ja Hagar Olssonin tuotannossa hänen

¹ Pertti Lassila. Tie suomalaisen lyriikan 1960-lukuun. Teoksesta Kirjallisuus Suomessa. Helsinki 1974, s. 138.

kirjallisuuskriittiset kirjansa mukaan lukien. Olssonille »uusi sukupolvi» (tämä oli myös hänen vuonna 1925 ilmestyneen kriittisen esseekokoelmansa nimi) oli nimenomaan kollektivistinen sukupolvi. Veljeyden, demokraattisen kollektivismin ja »uuden ihmisyyden» utopistisesti käsitettyjen ihanteiden kannalta häntä kiinnostivat myös monet maailmankulttuurin ilmiöt (utopistisen sosialismin perintö, ranskalaisten unanimitisten kirjailijoiden tuotanto, Walt Whitmanin runous, Aleksandr Blokin runoelma **Kaksitoista**). Toisen maailmansodan jälkeenkin Olsson useissa artikkeleissaan vastusti päättävästi asosiaalista individualismia ja kannatti edistysellistä runoutta (esimerkiksi Ranskan vastarintaliikkeen), joka oli sidoksissa kansanjoukkoihin ja niiden taisteluun.

Mutta Suomen 50-luvun modernistiselle runoudelle asosiaalisuus ja individualismi muodostuivat melkeinpä pääperiaatteiksi, jotka määräsivät sen estetiikan ja poetiikan. Subjektivismi sai usein äärimmäisiä muotoja. Kriitikissä ja runoudessa itsessään lausuttiin tuolloin paljon sellaista, mistä modernistit sittemmin itse joutuivat luopumaan, sillä äärimmäisyydet johtivat lyriikan umpikujaan. Mutta 50-luvulla esitettiin poleemisesti näkökantoja varsin siksikaasti.

Ottetakoon huomioon, että nuoret sodanjälkeiset modernistiset runoilijat ja kriitikot kuuluivat älylliseen eliittiin, elleivät nyt aina muodolliselta sivistystasoltaan (esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerilla ei ole yliopistosivistystä), niin ainakin mielenvireiltään ja henkisiltä harrastuksiltaan. He viljelivät intellektualismia, se oli heille eräänlainen elämänasenne, henkinen turvapaikka arvoja sodan jälkeen uudelleen arvioitaessa. Kielitaitoisina heillä oli mahdollisuus tutustua nykyaikaiseen länsimaiseen kirjallisuuteen ja filosofiaan sekä edistää niiden suomentamista (monet heistä toimivat itsekkin ammattikäntäjinä). Entinen virallinen kulttuuripolitiikka oli ollut ahtaan kansalliskiihkoista ja samalla saksalaismielistä (taantumuksellisessa mielessä). Silloisen oikeiston ahtaan kansalliskiihkoisen näkökannan edustaja oli esimerkiksi Eino Railo, joka vuonna 1935 piti Suomen kirjailijaliitossa esitelmän, joka sisälsi vaatimuksen: »Pois ulkomaalainen kirjallisuusrikkama Suomen julkisesta elämästä — kansallinen omavaraisuus kirjallisuudenkin alalla kunniaan.» Nietzscheen ja Spengleriin nojautuen eräät suomalaiset kirjailijat yrittivät tuolloin luoda taantumuksellisille poliittisille aatteille jonkinlaisia kulttuuritaustaa. »Päivänpropagandan vääpeleistä» poiketen — kuten liberaalin kriitikko P. O. Barck asian ilmaisi — he esittäytyivät hienostuneina intellektuelleina,

vaikka todellisuudessa vaativat kaikkien vapaan ajattelun perinteiden poisjuurimista. Tuollaisia kirjoittajia oli Suomessa ennen sotaa Örnulf Tigerstedt, jonka esseekoelmaa P. O. Barck nimitti »fasistisen kulttuurikritiikin persoonalliseksi käsitteeksi».

Johdonmukaisimmin ja leppymättömmimmin taistelivat tätä taantumuksellista kulttuuriautarkiaa vastaan 30-luvulla vasemmistokirjailijat, **Kirjallisuuslehti** ja **Tulenkantajat**, jotka niinkään harjoittivat propagandaa neuvostokirjallisuuden puolesta. Ensimmäisinä sodanjälkeisinä vuosina klassisen venäläisen ja neuvostokirjallisuuden käännosten määrä kasvoi voimakkaasti ja jälleen pääasiassa vasemmistolaisten organisaatioiden ansiosta. Muun muassa vuonna 1946 julkaistiin venäläisen ja neuvostorunouden antologia, joka tosin oli pienikokoinen, mutta sen ilmestyminen oli muuan oire alkaneista muutoksista Suomen ja Neuvostoliiton välisissä suhteissa.

Modernistiset runoilijat ja kriitikot suuntasivat huomionsa etupäässä länsimaiseen kirjallisuuteen, mutta entisen Saksan suuntauksen tilalle tuli anglosaksilainen ja osittain ranskalainen suuntaus. Muuan kulttuuripolitiikan liberalisoitumisen merkki oli tärkeäksi kulttuurifoorumiksi sittemmin kehittyneen Eino Leino-seuran perustaminen vuonna 1948. Leino nimi oli vanhastaankin käsitetty taantumuksellisen »Koskenniemen linjan» vastapooliksi. Nyt tähän nimeen turvautuminen osoitti pyrkimystä elvyttää ja vahvistaa liberaaleja perinteitä. Vuonna 1949 Eino Leino-seura alkoi julkaista aikakauslehteä nimeltä **Ajan Kirja**, jonka ensimmäisessä numerossa sen toimittaja Vilho Suomi korosti, miten välttämätöntä oli laajentaa ulkomaisia kulttuurisuhteita, sillä se oli hänen mielestään muuan ehdoton edellytys suomalaisen kulttuurin menestykselliselle kehitykselle.

Suomessa käännettiin sodan jälkeen Hemingwayn, Fitzgeraldin, Steinbeckin, Faulknerin, D. H. Lawrencen ja Graham Greenen proosaa ja saksalaisista aiemmin vähän tunnettuja tai kokonaan tuntemattomia Thomas Mannia, Hesseä, Kafkaa, Remarque'ia ja Brechtä. Käännöksinä tai alkuperäisteksteinä tulivat modernistisissa piireissä tunnetuiksi loogisen empirismin uuspositivistinen filosofia (varsinkin L. Wittgensteinin ja hänen seuraajiensa sekä suomalaisista filosofiista Eino Kailan ja Georg von Wrightin) samoin kuin saksalaisten ja ranskalaisten eksistentialisti-kirjailijoiden (Heideggerin, Sartren, Camus'n) tuotanto. Runoudessa sodanjälkeisille suomalaisille modernisteille muodostui löydöksi T. S. Eliotin tuotanto (hänen runokokoelmansa ilmestyi vuonna 1949 suomeksi Lauri Viljasen ja Kai Laitisen esipuhein

varustettuna). Vaikutusta oli myös Ezra Poundilla ja Rainer Maria Rilkeillä. Suomalaiset kriitikot toteavat, että kosolti tietoa eurooppalaisesta kirjallisuudesta saatiin Ruotsin kautta, joka toimi kirjallisuuden välittäjänä (esimerkiksi vuotta ennen Eliot-suomennosta ilmestyi hänen runokokoelmansa ruotsinnoksena Tukholmassa; esipuheen siihen oli kirjoittanut suomalainen kirjallisuudentutkija Thomas Warburton).

Filosofisessa ja maailmankatsomuksellisessa suhteessa subjektivistisen estetiikan lähtöteesinä oli 50-luvulla väite, että maailmalla ja todellisuudella ei ole objektiivista ja kaikille ihmisille samanmerkityksistä sisältöä. Yleisesti merkittävänä kategoriana maailma oli hajonnut; mikään mikä ennen oli esitetty kollektiivisena — yhteiskunnallisena, kansallisena ja yleisinhimillisenä — kokemuksena, ei ansainnut enää luottamusta. Uudelle runoudelle oli olemassa vain runoilijan »minän maailma», hänen subjektiivinen käsityksensä elämästä. Objektiivinen todellisuus hajosi »miljardeihin todelluuksiin», kuten Manner sanoo eräässä filosofisessa runoelmassaan. Jotta voisi ymmärtää modernistisen poetiikan erityislaadun, on tärkeää pitää mielessä, että siinä pyyhkiytyi pois subjektin ja objektin, henkisen ja aineellisen, sisäisen ja ulkoisen välinen raja ja vastakkaisuus — maailma ja elämä käsitettiin vain tajunnan elämäksi, vaikutelmien ja subjektiivisten reaktioiden ketjuksi.

Modernistien subjektivismi sai tukea porvarillisen filosofian uusimmilta virtauksilta, varsinkin eksistentialismilta ja uuspositivismilta ja oli osittain seurausta niiden suoranaista vaikutuksesta runouteen. Kuten tunnettua, eksistentialisti-filosofit pitivät ihmisen arvoisena olemassaolon keinona yksilön henkisen maailman suuntautumista omaan itseensä, omiin mahdollisuuksiinsa. Yksilön tajunnan oleminen julistettiin aidoksi olemiseksi (»Dasein» Martin Heideggerin terminologian mukaan) vastakohtana »epäaito», keskinkertaisen joukkomittainen ja persoonaton »käteiselämä» (»Vorhandensein»), jolla tarkoitettiin koko esineellistä maailmaa, kaikkia yhteiskuntasuhteita ja koko yhteiskunnan käytäntöä yhteensä. Heideggerin vakaumuksen mukaan eksistentialisessa tajunnan olemisessa voitettiin subjektin ja objektin, yksilön ja esinemaailman, tarkastelijan ja tarkasteltavan välinen kuilu, jota hän piti olennaisena koko aiemmalle »metafyysiselle» filosofialle alkaen Platonista ja päättyen 1800-luvun loppuun (viimeisenä »metafyysikkona» Heidegger piti Nietzscheä).

Tässä oli paljon yhteistä modernistien runoilijoiden ja kriitikkojen kanssa. Heidegger analysoi etymologisesti sanaa »*Ge-genstand*» (esine) korostaakseen, että en-

tiselle »metafyysiselle» ajattelulle »esineellinen» merkitsi nimenomaan jotakin, mikä oli vastakkainen» (*gegen-ständliche*) ihmissubjektille. Modernistiset kriitikot löysivät entisestä runoudesta vastaavanlaisen vastakkaisasetelman subjekti — objekti, runoilijan »minä» — ulkoinen esineellinen todellisuus. Tämän vastakkaisuuden voittamista he pitivät uuden poetiikan pääperiaatteena.

Tietenkin lyyriselle runoudelle yksilön sisäinen maailma ja emotionaalinen kokemus ovat aina olleet tärkeitä, mutta modernistisessä kritiikissä subjektiivoiittiin ja supistettiin itse kokemuksen käsite äärimmilleen; lyriikan kohteeksi jäivät vain »minän tapahtumat», toisin sanoen kaikki tapahtui vain yksilön tajunnassa ja psyydessä. Sanoitakoon, että äärimmäinen modernistinen subjektivismi herätti toisinaan vastaväitteitä jopa modernististen julkaisujen sivuilla. Aatos Ojalan oli pakko **Parnassossa** muistuttaa, että niin yksilöllistä kuin lyyrinen elämys olikin, sillä piti runoudessa silti olla yleisesti merkittävä ja yleisinhimillinen sisältö.

Äärimmäisen subjektivistinen suhtautuminen lyyriseen »itseilmaisuu» oli sukua paitsi eksistentialiselle käsitykselle tajunnan olemisesta, myös uuspositivistiselle »tosiasian» tulkinnalle kielessä ilmaistavan tajunnan tilana. Kun Heidegger vielä nimesi filosofiansa »fundamentaalisiksi ontologiaksi» (ontologialla tarkoitetaan perinteellisesti oppia olemassaolosta), niin L. Wittgenstein teoksessaan **Tractatus Logicus-Philosophicus** (julkaistiin ensi kerran saksaksi vuonna 1921, suomennettiin vuonna 1971) esitti filosofian päätehtäväksi kielen loogisen analyysin, joka tapahtuu muodollisesti, ihmisten yhteiskunnallisen ja historiallisen käytännön tutkimuksen ulkopuolella. Varsinaisen ontologinen ja yleismaailmankatsomuksellinen problematiikka ei enää sisälly loogiseen positivismiin — tapahtuu kielen fetišöitöityminen, semanttisilla suhteilla on enää vain muodollisen looginen perusta. Maailmankatsomuksen devalvaatio nimenomaan objektiivista maailmaa koskevien näkemysten kokonaisjärjestelmänä on hyvin kuvaavaa myös modernistiselle runoudelle. Suomalainen kriitikko Sven Willner antoi esseekokoelmalleen sodanjälkeisestä modernismista (suomalaisesta ja eurooppalaisesta) nimen **På flykt från världsåskådningar** (1964) eli »Pako maailmankatsomuksista». Tässä nimessä on osuvasti tavoitettu muuan silloisen kirjallisen kehityksen luonteenomaisista virtauksista.

Maailmankuvan subjektiivisuus vaatii subjektiivista kieltä. Kieli varsinaisesti olikin se ala, jolla subjektiivisuus ilmeni, siinä aineistui ja taiteellisesti objektivoitui

»minän maailma», ja tavoite oli runoilijan äärimmäisen yksilöllinen kieli.

Monissa artikkeleissa ilmeni 50-luvulle ominainen pyrkimys joidenkin lyriikalle lajina todellakin luonteenomaisten, mutta modernistisen kritiikin äärimmäisen yksipuolisesti tulkittujen ominaisuuksien absolutisointiin. Että lyriikka ilmentää välitöntä tunnetta, yksilön tunnemaailmaa ja on tässä mielessä subjektiivinen laji; että taiteellinen kuva lyriikassa rakentuu elämys-kuvaksi, jossa yksilöllinen tunne esitteellisesti objektivoituu, toisin sanoen ei esiinnykään luonnollisessa yksikköhahmossaan, vaan saa itsenäisen yleisesti merkittävän taiteellisen olemisen, — kaikki tämä on tunnustettu yleisesti eikä tietenkään herätä vastaväitteitä. Vastaväitteitä herättää se, että modernistinen kritiikki yrittää antaa lyriikan subjektiivisuudelle jonkinlaisen absoluuttisen tarkoituksen, asettaa »minän maailman» muuta maailmaa vastaan, runoilijan yksilöllisen minän kaikkea sitä vastaan, mikä sitoo ja yhdistää ihmisiä sosiaalisista ja myös biologisista syistä. Yksilöhän ilmentää itseään yhteiskunnassa, suhteissa muihin ihmisiin; intiimeinkin lemmentyriikka on suunnattu jollekulle ja edellyttää, että ainakin rakastettu ymmärtää sen kielen. Kysymys on siitä, mitä runoilijan yksilömaailmaan sisältyy, miten laaja ja syvä se on, miten se reagoi valtavan elämänmeren maininkeihin.

Lyriikalla on myös tietopuolinen tehtävä, se on muuan todellisuuden ja ihmisen tajunnan tuntemisen muoto, eikä sitä voi eristää ulkomaailmasta, ihmisen ja ihmiskunnan sosiaalisesta kokemuksesta. Paljon määrättyä sen mukaan, mille aallonpituudelle runoilija on virittänyt, mikä häntä todellisuudessa kiehtoo ja millaisen reaktion se saa aikaan. Lyriikka ei välttämättä vielä ole individualistista, kun se puhuu lyriksen »minän» nimissä. Vasemmistolaisrunoilija Matti Rossi kirjoittaa: »Runoilija, joka puhuu aina minä- muodossa, saattaa olla sanomaltaan mitä kollektiivisin. Kaikki riippuu näkemyksestä ja siitä mitä haluaa sanoa. Kollektiivisuus ja intimitisyys eivät ole muotoseikkoja. Ne ovat sisäisiä jännitteitä».

Tässä on tehtävä muuan varaus: tähän saakka on ollut puhe modernistisen kritiikin teoreettisista määritelmistä enemmänkin kuin runoudesta itsestään, mikä ei ole samaa, ei ainakaan aina. Tietenkin kritiikki teki paljon uuden runouden erityispiirteiden selvittämiseksi ja määritteli oikein sen eräät tendenssit. Mutta varsin usein runous, ja varsinkin sen huomattavimmat ilmiöt, on yleisinhimilliseltä sisällöltään paljon syvällisempää ja avarampaa kuin kriittiset julistukset. Nyt jo jossakin määrin ajan

koeteltujen huomattavien runouden ilmiöiden taustaa vasten silloiset kriittiset määritelmät vaikuttavat usein liian yksipuolisilta ja yksiselitteisiltä.

Sen voi havaita esimerkissä, jonka Eeva-Liisa Mannerin lyriikka tarjoaa.

2

Eeva-Liisa Manner ei ole vain runoilija, vaan myös prosaisti, näytelmäkirjailija ja suomentaja. Tähän mennessä hän on julkaissut 11 runokokoelmaa. Kahta ensimmäistä (**Mustaa ja punaista**, 1944 ja **Kuin tuuli tai pilvi**, 1949) kritiikki ei yleensä käsittele, koska niiden katsotaan kuuluvan vielä perinteelliseen runouteen ja koska Mannerin ei katsota niissä vielä osoittaneen asiaankuuluvaa itsenäisyyttä. Ilmeisesti Manner itsekin ajattelee niin, ainakaan hän ei vuonna 1980 ilmestyneeseen valikoimaansa¹ ole sisällyttänyt noista kahdesta ensimmäisestä kokoelmasta yhtäkään runoa. Aito Manner alkaa yleisen mielipiteen mukaan vasta hänen kolmannelta kokoelmastaan **Tämä matka** (1956). Mutta ei tästäkään eikä myöskään seuraavasta kokoelmasta **Orfiset laulut** (1960) runoilijatar ole kelpuuttanut valikoimaansa kaikkea, eräät runot hän on muokannut uudelleen. (Jo vuonna 1963 Manner oli kokoelmansa **Tämä matka** viidenteen painokseen tehnyt sekä kokoonpanoa että tekstien asua koskevia muutoksia). Lukuunottamatta satiirista runokokoelmaa **Kamala kissa** (1976), joka ei sisältynyt tähän nitteeseen, kuuden muun kokoelman runot ovat siinä edustettuina melkein täydellisesti ja muutoksitta. Koska en halua mutkistaa esitystäni tekijän eri runomuunnelmien vertailulla, käytän sen pohjana nimenomaan tuota yksiosaista valittujen runojen laitosta, joka vastaa runoilijan omaa kokonaiskuvaa tuotannostaan.

Manner on laadultaan filosofinen runoilija, eikä yksinomaan siinä mielessä, että hän on taipuvainen pohdiskelemaan yleisiä elämäkysymyksiä, vaan myös siinä, että hänen runoutensa on äärimmilleen tietyllä tavalla mielletyn ja koetun kultuurihistoriallisen ja filosofisen aineiston kylästä. Runoissaan Manner ei lainkaan vierasta filosofisia ja tieteellisiä termejä, vaan mielellään turvautuu niihin samoin kuin vieraskielisiin tai käännönsitaatteihin, eri aikakausien ja kansojen ajattelijoiden, tiedemiesten ja kirjailijoiden nimien mainintoihin. Mannerilla on sennimisiä runoja kuin **Descartes**, **Teoreema** ja **Looginen kertomus**, hänellä on voimakkaasti abstraktioihin kallistuva filosofinen runoelma **Kro-**

¹ Eeva-Liisa Manner, Runoja 1956—1977. Helsinki 1980.

maattiset tasot (1968). Hänen runoissaan vi-
lahtelee sellaisia sanoja kuin »metafysiikka»,
»subjektiivisuus», »solipsismi», »mo-
nadi». Filosofista merkitystä (useimmiten
eksistentiaalisiin vivahtavaa) saavat arki-
päiväisemmätkin sanat »vapaus», »yksinäi-
syys», »ei-mikään» ja »ei-mihinkään». Sa-
nalla sanoen, hänen lyriikassaan on äly
mukana varsin merkittävästi. Manner pitää
sitä yleensäkin luonteenomaisena uudelle
runoudelle (vuoden 1957 artikkelissaan¹),
mutta harvoinpa suomalaisilla nykyrunoilijoi-
lla tuollainen älyllistäminen ilmenee
niin välittömästi poetiikassa kuin hänellä.

Kokoelmasta **Tämä matka** kriitikot site-
erasivat säettä »Teen elämästäni runon,
runosta elämäni». Ajatus ei ole uusi, ja
runon ajatusyhteydestä on helppo tavoit-
taa intonaatioita, jotka tunnetaan jo vii-
me vuosisadan lopun ja tämän vuosisadan
alun esteettis-dekadenttisesta runoudesta
(vuoden 1980 valittuihin runoihinsa Man-
ner ei muuten ole kelpuuttanut tätä ru-
noa). Kuitenkin kriitikot tulkitsevat sitee-
rattuja sanoja 50-luvun modernistisen ru-
nouden yleismotoksi tähdentäen »minän
maailman» itsenäisyyttä. Tuomas Anha-
valle hänen artikkelissaan **Runon uudistu-
misesta** oli Mannerin mainittu kokoelma
juuri se syy, joka sai hänet esittämään
tuollaisia väitteitä.

Luulisi Mannerin jatkossakin tarjonnan
kylliksi syytä runoutensa tulkitsemiseen
äärimmäisen subjektiivisessa hengessä.
Runossa **Maailma on minun aistieni ru-
noelma** vuonna 1966 kirjoitetusta sike-
mästä, joka kantaa samaa nimeä, voidaan
lukea:

Torit, kiitävät autot, puut,
pölyinen vihreä
saavat sävynsä minulta:
maailma on minun aistieni runoelma
ja lakkaa kun minä kuolen.
Tämä läheisyys, pitkä hetki,
ihon pehmeä
tunnelma on vain minussa,
minulle; mielle vain
tai kehä minun aistieni haaveen
ympäriällä.

Runoelmassa **Kromaattiset tasot** on sä-
keet:

Sillä minä olen jo luopunut objektiivisen
maailman harhoista.
Jokainen maailma on subjektiivinen,
kaikki muu on silmän erehdystä.

¹ Eeva-Liisa Manner. Moderni runo. Parnasso
n:o 3, 1957. Artikkelissa Manner kirjoitti: »Ru-
nous on pitkän aikaa käsitetty liian paljon tun-
teen asiaksi, vaikka sen pitäisi olla koko perso-
nallisuuden asia... Tunteen on saatava vasta-
pisteensä älystä...»

² Miten kirjani ovat syntyneet. Porvoo 1969,
s. 220.

Jokainen on todellisuuden keskus.
Tällä maailmalla on miljardeja
todellisuuksia, kuin biljardipalloja,
pysy omassa pallossasi, ole oma

monadisi,

sulje ikkunas, se olikin sokea,
tuokin luukku avautui sisäänpäin,
kuun puutarhoihin, olet siellä itse;
ja sekin on kangastus.

Eikö tämä muka ilmennä runoilijan so-
lipsisista maailmankatsomusta ja vahvista
modernistisen kritiikin subjektiivistisia
viittauksia?

Mutta vaikka tuollaisia sitaatteja otetta-
isiin Mannerin runoudesta loputtomiin, ne
eivät tekstiyhteytensä ulkopuolella vielä
sano juuri mitään. Ne ovat vain muuan
voimista jännittyneessä voimakentässä, jos-
sa on myös vastavaikutusvoimia, joiden
emotionaalisen merkityksen etumerkki on
vastakkainen. Jollei tätä oteta huomioon,
yksinkertaistetaan keinoitekoisesti Man-
nerin lyriikan sisältöä, riistetään siltä koko
se levottomuuden, tuskan ja murheen va-
raus, jonka se alituisen sisältää.

Kuunnelkaamme mieluummin Manneria
itseään, miten hän ymmärtää oman tuotan-
tonsa. Manner osallistui vuonna 1968 kir-
jailijoiden lentosikermään aiheesta **Miten
kirjani ovat syntyneet**, ja silloin hän
muun muassa ilmoitti yksiselitteisesti:
»Uskon, että usko empiiriseen maailmaan
on välttämätön — tosiaan kategorinen im-
peratiivi — sillä se joka menettää uskonsa
ja kokee ilmiöt heijastuksiksi ja varjoiksi,
joutuu tyhjyyden syvyyteen; viime kades-
sä 'Kromaattiset tasot' on kertomus tuon
haihtuvan mutta niin käytännöllisen us-
kon menettämisestä.»² Mannerin tuotan-
nossa on paljon Espanjaan, tarkemmin
sanoen Andalusiaan liittyvää, missä hän
on asunut useita vuosia, joten hänellä on
ollut tilaisuus tarkkailla kansanelämää.
Karu luonto, andalusialaisten talonpoikien
primitiivinen elämänmuoto, kansanluontei-
den karu maalauksellisuus, kaikki tuo on
ollut vaikutelmien lähteenä ja muodosta-
nut Mannerin omien sanojen mukaan elä-
mänperustan merkittäväälle osalle hänen
tuotannostaan. Esitelmässään hän korosti,
että kaksi kokoelmistaan — **Kirjoitettu kivi**
(1966) ja **Fahrenheit 121** (1968) — perus-
tavat kokonaan espanjalaisiin vaikutel-
miin. »...Niitä ei yksinkertaisesti olisi ole-
massa ilman ympäristöä. Andalusia fyysi-
senä todellisuutena on vaikuttanut minuun
varmasti yhtä voimakkaasti kuin kaikki
se mitä aikaisemmin olen lukenut. Jos
valikoiden lukemalla olen tehnyt pääni
'itse', niin Andalusia on kalustanut minun
pääni uudelleen.» Runoudestaan Manner
sanoi, että se on »eräänlaista fyysistä

maantiedettä», niin runsas on hänen lyriikkasaan välittömän elämän aineisto kulttuurihistoriallisen ja filosofisen materiaalin rinnalla. Hänelle ei ole vieras puhdas kuvaileva aineskaan — ihmiselämän ja varsinakin luonnon kuvaamisessa. Aineellinen ja henkinen nimenomaan tunkeutuvat toistensa lomaan — ilman sellaista toisiinsa loittumista Manner ei voi runoutta ja sen symbolikieltä kuvitella. Puhuessaan vertauskuvallisesta hevoshahmosta — lyriikkansa rakastetuimpiin symboleihin kuuluvasta — Manner korosti: »Fahrenheitin kärsivät, kärsivälliset, ystävälliset ja kantamaan valmiit hevoset sen sijaan ovat metafyyssisiä olentoja ja kuitenkin lihallisia. Vierastan metafysiikkaa, jolla ei ole mitään kosketusta aistitodellisuuteen, samoin kuin vierastan aistitodellisuutta, jolla ei ole mitään yhtymäkohtaa metafyyssiseen. Hevonen, tuo minun arkkityyppini, on aistillisen ja metafyyssisen todellisuuden välimaastossa, siis kahden elementin olento. Andalusian vuorilla olen usein ihailnut aivan oikeita hevosia.»

»Empiiriseen maailmaan» kohdistuvaan uskoon liittyvät Mannerin lyriikan murheellisen-kärsivät intonaatiot, sen traaginen humanismi ja välittömyyden jano suhteissa ihmisiin ja luontoon. Tässä uskossa on tunnetta, että on osallinen kuvitellun sijasta todelliseen maailmaan, vaikka se olisi »huonoin kaikista mahdollisista», ja siksi tämä usko muodostaa Mannerin runouden vankan eettisen pohjan.

Tuntuva vaikutus Mannerin maailmankuvaan on ollut eksistentiaalistisella filosofialla ja eritoten Heideggerilla. Eksistentiaalistisia mielenvireitä sivuavat Mannerin lyriikalle ominaiset motiivit: voimakas tieteellis-logiikan tietämyksen kriisin ja luhistumisen tunne; viha teknistä tieteellisyyttä kohtaan; sellaisen abstraktis-rationalistisen »persoonattoman» tietämyksen kavahtaminen, joka sieluttomasti erittelee maailmaa ja sekoittaa sen entisestäänkin, ja sensijaan syntetisoivan, intuitiivisen, »maagisen» tiedon jano, sellaisen joka on inhimillisesti huolestunut ja myötäkärsvää; viehtymys mytologiseen symboliikkaan, »alkusyntyisen maagiseen» kieleen, ihannoituihin »alkuperäisiin», »esimetafyyssiin» ja esirationalistisiin elämän ja tietoisuuden muotoihin, jolloin ihmisen suhde maailmaan oli vielä läheinen, eheä ja lapsellisen luottavainen. Heidegger puhui luottavaisesta »olemassaolon kuuntelusta», ja Mannerin lyriikassa esiintyy yleistety symbolinen ja maaginen »neljäs ulottuvuus», joka aikoinaan oli ominainen ihmisille mutta jota vailla nykyinen elämä tyystin on. Heidegger asetti omalla tavallaan vihaamansa »metafyyssisen aikakauden» vastakohtaksi perinteellisen romant-

tisen »ihmiskunnan lapsuuden» ihanteen, ja tätä ihannetta kuvaileksaan siirtyi mielellään diskursiivisesta ajattelusta runollisiin vertauskuviiin. Yhteys romanttiseen traditioon on kiistaton myös Mannerin lyriikassa. Tämä yhteys on jossakin määrin yllättävä, mutta sitä jyrkkäpiirteisempi ja usein hyvin nykyaikaisesti mielletty. Yhteiskunnallisessa pessimismissään Manner on kaukana siitä, että hän romanttisessa menetety luonnon yhteyden tunnon kaipuussa näkisi jonkinlaisen reaalisen ulospääsyn nykyisistä ristiriidoista (kuten neuvostoliittolainen tutkija P. P. Gaidenko toteaa, pikemminkin siitä voidaan moittia Heideggeria jonka teoksissa »maan kutsun» motiivi näytti 30-luvun Saksassa vaarallisesti myötäilevän taantumuksellisia aatevirtauksia). Mannerin runoudessa romanttisesti mielletty, jotka kuljettavat mielikuvituksemme syvään muinaisuuteen ja kivikauteen, ovat vain keino korostaa paljastavan jyrkästi historian traagista puolta, keino nähdä yleistety vertauskuvallisessa muodossa ydinkatastrofin partaalle luisuneen ihmiskunnan verinen historia.

Vaikka eräät 50-luvun kriitikot pitivätkin Mannerin kokoelmaa **Tämä matka** modernistisen subjektiivisuuden äärimmäisasteena, kirjan tavaton yleisömenestys antoi sille kuitenkin traagisesti mielletyn »globaalisen päiväkohtaisuuden» kylläisyyttä. Globaalisuuteen viittasi jo kirjan nimikin. *Tämä matka* oli ihmisen ja ihmiskunnan tie, vaikkakin eksistentiaalistimille ominaisin mutkin. Kokoelman runoissa keskittyy päähuomio eksistentiaalistelle lähtökohtana olevaan tilanteeseen, jossa ihminen on vasta alkanut päästä luonnon-tilastaan ja on pelkästä eläimestä muuttumassa anima rationaleksi, järkevaksi eläimeksi. Sen jälkeen kun luonnon »pre-eksistenssi» on muuttunut varsinaiseksi »eksistenssiksi» ei näet minkäänlaisia periaatteellisia muutoksia ihmisen asemassa maailmassa enää eksistentiaalistien kannalta katsoen voinut tapahtua, koko seuraava historia yhdistyi yhdeksi vihattavaksi »metafyyssiseksi aikakaudeksi». Jälkiä tuollaisesta inhimillisen historian yhdistämisestä — muinaisuudesta meidän päiviimme — yhdeksi traagiseksi abstraktiksi huomaa myös Mannerin kokoelmassa. Sikermässä **Kambri** kuvaillaan »myöhemmän» (toisin sanoen »metafyyssisen», nykyaikaisen) ihmisen kuviteltua vaellusta esihistoriallisissa ajoissa, jotka tuntuvat hänestä läheisemmiltä kuin nykymaailma, josta hän on vieraantunut. Hän lähtee matkalle »ilman taakkaa», sillä luonnon yhteyden tunteen hän on jo kauan sitten kadottanut, hän on eriytynyt eläimistä, mutta se on selaista eriytyneisyyttä, »jota sudet pakenevat ja pelkäävät».

Miten lähellä ovat aikakaudet, siluri, trias, jura, kuollut kambri, miten kaukana tämä hetki, nykyisyys, joka läsnäolevaa karttaa ja alas kurkottaa, mesotsooiisiin uniin...

Eksistentiaalistiset painotukset paljastuvat myös runossa **Descartes**. Jo Heidegger Descartes'n rationalismia vastaan kiivaillessaan väitti, että tämän tunnetun lausahdukseen »Cogito, ergo sum» (Ajattelen, olen siis olemassa) sisältyy postulaattina koko »metafyysiselle kaudelle» ominainen kiulu tietoisuuden ja olemassaolon välillä. Heideggerin mukaan Descartes'n lausahduksessa tulee painotusta siirtää, ihmisen olemus on nähtävä sanassa »sum» eikä sanassa »cogito», se ei siis piile älyssä vaan olemassaolossa. Myös Mannerin runo alkaa ironisesti yösalalaisin käännettyllä Descartes'n ajatelmapalla:

Ajattelin, mutta en ollut olemassa.

Sanoin että eläimet ovat koneita.

Olin menettänyt kaiken muun paitsi

järjen.

Sanokaa terveisiä heille kaikille

joiden tieto on salaista,

kuten Paracelsus, Swedenborg ja

Elberfeldin laskutaitoiset hevoset,

jotka ottavat juuria ja korottavat

potenssiin,

laskevat virtaavia lukuja viisailla

kavioillaan, ei päällään,

sillä ruumis tietää kaiken, mutta

oppineessa päässä on naula.

Sanokaa että filosofia on yksinäisyyttä

ja kuollut ruumis,

joka pariutuu järjen kanssa, ja lapsi

on metodin esitys ja kuviteltu suure.

Tänään

juoksevat nopeat hevoset yli kuolevan

Ranskan

ja rumuttavat kavioillaan salatun

tiedon

Cartesiuksen ohimoluuhan.

Tänään olen yltä heidän kanssaan.

Korostettakoon, että eksistentiaalinen ajattelu abstrahoi paitsi ihmisyyhteisön historian myös yksilön sisäiset tilat pitäen niitä eräänlaisina olemassaolon ikuisina attribuutteina. Heideggerin filosofian tutkija P. P. Gaidenko toteaa, että sellaiset ilmiöt kuten pelko, yksinäisyys, huolestuneisuus ja kärsimys eivät ole sille psykologisia tai eettisiä käsitteitä, jotka on otettu empiirisestä kokemusmaailmasta, vaan rakenteita apriori, eksistenssin muotoja apriori.

Myös Mannerin lyriikassa ilmenee pyrkimys abstrahoida »eksistentiaalisia» sieluntiloja, vaikka tietenkin ne runoyhteydessä ovat yhtäkaikki psykologisoidumpia. Siitä huolimatta ne »alkuperäisyydessään» ovat hyvin voimakkaita ja lyövät leimansa koko maailmankuvaan. On runoja, jotka

on kompositioiltaankin rakennettu sillä tavoin, että minä-tila esiintyy niissä alkusyntyisenä ja alkuperäisenä ja projisoi itsensä ulkomaailmaan ja luontoon. Tässä muuan runo kokoelmasta **Tämä matka**:

Miten yksinäisyys minusta leviää,

pensaat kuolevat pois,

puut pakenevat ja näävät, ja näävät.

Yön kylmyys siirtyy hitaasti

kauemmaksi kuin jäätikön reuna

ja peittää pienet ruumiit.

Puut ulkopuolella tyhjyyttä kannattavat,

yksinäisyys

niin kuin kivi puulta puulle siirtyy.

Äärettömyyttä

ja lunta.

Mutta useimmiten Mannerin runoilla on toinen kompositio, keskinäinen riippuvuus vaihtelee: empiirinen maailma ei ole vain »minän» projektio ja jatke, sillä on oma tapahtumalogiikkansa, joka pitää yksilöä puristuksessaan ja vaikuttaa hänen tilaansa. Sellaisissa runoissa kaikuu erityisen selvästi tämänhetkisen maailman aiheuttama levottomuus. Mannerin lyriikassa esiintyy usein uhkaavan profetaattilaisia sävyjä, kun huolestunut »minä» osoittaa ihmisille juuri ulkoisten tapahtumien traagisen logiikan. Esimerkiksi runo **Kaupunki** kokoelmasta **Tämä matka** ei ole vain »kollektiivista yksinäisyyttä», vaan myös ilmestyskirjan profetaattilainen varoitus, jollaiset muodostuvat yhä yleisemmiksi Mannerilla myöhemmin. Runoilija kuvaa nykyaikaista vertauskuvallista kaupunkia talojärkäleinen, rotkomaisine katuineen ja pimenevine vesineen, jotka uhkaavat hukuttaa alleen kaiken. Viittaus mahdolliseen raamatun vedenpaisumuksen toistumiseen on huipentuma ja varoituksen syy.

Tämä matka -kokoelmaan sisältynyt runoelma **Lapsuuden hämärästä** on jossakin mielessä elämänaineistoltaan konkreettisesti verrattuna saman kirjan muihin runoihin. Runoelmassa saattaa aavistella omaelämäkerrallisia piirteitä, lapsuus kuvataan esineellisin yksityiskohdin, vaikka tässäkin esineellisyys palvelee vain erityistä yleisnäkemyksiä: lapsuuden maailmassa konkretisoituu »pre-eksistenssi», ja tämän maailman vertauskuva on maaginen »neljäs ulottuvuus», tunne noidutun salaperäisestä avaruudesta ja siitä, että elämä on leikkiä. Lapselle jopa luvuilla ja aakkosilla on yksilöllisyytensä, niistä ei ole vielä ehtinyt tulla käsitteitä. Sitten tapahtuu »lankeemus» tuosta avarasta onnellisesta maailmasta »todelliseen aikaan.»

Putosin aikaan, putosin avaruuden

murtuneelta reunalta

ja tulini kadotetuksi.

Antiteesillä Avaruus — Ahdistus on runoelmassa juonellinen ja kompositioon liittyvä

funktio. Tämän antiteesin mukaan järjesty elämänaineisto.

Mannerin taiteellinen näkemys, hänen lyriikkansa rakenteen ja kuvakielen erityispiirteet ovat paljolti sidoksissa hänen aika- ja tilakäsitykseensä, noihin kahteen peruskategoriaan, kun kysymys on maailmankuvasta. Sekä runoissaan että omissa kommentissaan niihin Manner on useaan otteeseen tuonut esille, että aika assosioituu hänen mielessään tilaan, aika saa ikään kuin tilan fyysisiä ominaisuuksia. »Aika on maisema», hän sanoo. Kokoelman **Fahrenheit 121** aloittavassa runossa sanotaan, että aika ei virtaa, se ei ole johdonmukaisuutta, sillä kaikki aika on ympärillämme, toisin sanoen menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus ovat läsnä synkronisesti. Puhtaasti subjektiivis-psykologisen ajankäsitteen ohella, jolloin menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus saattavat sulautua yhteen subjektiivisessa elämyksessä, tuollaisella »tila-maisema-käsityksellä» ajasta on myös yhteiskunnallis-maailmankatsomuksellinen puolensa, joka johtuu ihmiskunnan historiaa koskevasta näkemyksestä. Sosiaalipessimismissään Manner kuten monet muutkin modernistit suhtautuu aina skeptisesti sellaisiin käsitteisiin kuin edistys, historiallinen kehitys ja historiallinen aika. Ihmiselle, joka tunnustaa historian edistyksen, aika on täynnä sen etenevää liikettä; historiallinen menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus eivät ole vain sidoksissa toisiinsa, vaan myös laadullisesti poikkeavat toisistaan. Mutta sille, joka on lakannut uskomaan historian edistymiseen, aika on menettänyt tuon laadullisen etenemiskykynsä eivätkä eri historiankaudet ole laadullisesti erilaisia yhteiskuntakehityksen askelmia. Siksi Mannerille on ajan liike etupäässä vain tilan liikettä. Manner puhuu subjektiivis-psykologisen ajan ohella »transsendentaalisesta kaikkiajallisesta ajasta» ja »verratessaan sitä maisemaan tarkoittaa, että kaikki maiseman esineobjektit — sekä läheiset että kaukaiset — on annettu ja »ovat läsnä» samanaikaisesti; ihmisestä enintään näyttää siltä, että kaukaiset ja aluksi häneltä piilossa olevat objektit myöhemmin »syntyvät» ja »ilmestyvät» sitä mukaa kun hän liikkuu (taaskin tilassa) niitä kohti. »Ehkäpä lapsi, jossakin varhaisvaiheessa, luulee tehneensä puut, talot, esineet itse, ja vielä varhaisemmassa hän ei koe niitä lainkaan esineellisinä, vaan virtaavina. Minulla on hämärä muistikuva jostakin tämälantapaisesta.»²

Siinä tapauksessa ihmiskunnan histori-

akin käsitetään erityisellä tavalla: historian tapahtumat esiintyvät ikään kuin synkronisessa tilassa — niillä on tilakoordinaatit ja tilaperspektiivi etenevän historiallisen ajan perspektiivin sijasta. Sekä läheiset että kaukaiset (jopa mytologiset) tapahtumat voidaan nähdä samanaikaisesti, niiden välinen ero ilmenee vain tilaetäisyyksinä. Historian maisemassa matkalle taiteilijan ajatus, ja koska modernistinen ajatus voittaa pintavälimatkat hyvin helposti, se pystyy tavattoman nopeasti kaikenlaisiin — usein varsin mieltävaltaisiin — vertailuihin ja assosiaatioihin, joissa kaukaisen muinaisuuden ja nykyajan välillä ei ilmene olennaista eroa.

Tietenkin tällainen historiankäsitys on ominaista muillekin kuin Mannerille. Eikä hän ole tuollaisen näkemyksen omaksumisesta velkaa yksinomaan eksistentiaalismin vaikutuksille. Yleispiirteissään (vaikkakin eri muunnelmin) tuollainen historiankäsitys on ollut varsin yleinen koko 1900-luvun länsimaaisessa kirjallisuudessa. Esimerkiksi V. Admoni kirjoittaa vuosisatamme länsimaaisista romaanikirjailijoista, että monet heistä esittävät reaalisen todellisuuden yleisten metafyyssisten lakien ilmenemismuotona, olemisen alkuvoimien yhtentörmäyksen ja taistelun ilmauksena. »Kaikessa ulkonaisessa empirisyydessään ja jopa tapaankuvauksessaankin nuo romaanit voidaan rakenteeltaan loppujen lopuksi luonnehtia filosofiseksi romaaneiksi. Yleiset olemassaolon kategoriat, joilla selitetään välittömästi esitettyä todellisuutta, ovat metafyyssisiä kategorioita, toisin sanoen tuollaisten teosten kirjoittajien kannalta ikuisesti olemassa olevia, ei historiallisia, vaan ikään kuin elimellisesti konkreettiseen olemassaoloon osallistuvia. Tästä johtuu muun muassa se pyrkimys mytologisointiin, joka esiintyy useilla kyseistä rakennetta käyttävillä kirjailijoilla, esimerkiksi Hamsunilla, Joycella, Faulknerilla ja Updikella... Tietenkin määrässä tai toisessa kaikella filosofisella kaunokirjallisuudella on taipumus mytologisointiin, toisinaan yksinkertaisesti vain niiden filosofisten käsitteiden allegorisen määrittelyn mukavana muotona, joita tämä kirjallisuus käyttää. Mutta kun filosofisten käsitteiden luonne on metafyyssinen — vaikka niiden konkreettinen tulkinta ja arviointi saattaakin olla varsin erilaista — turvautuminen mytologiaan osoittautuu erityisen luonnolliseksi.»³

Länsimaaisessa runoudessa tuollainen reaalisen ja irreaalismetafyyssisen, konkreettisen ja ikuisen-ajanulkopuolisen yhdistelmä on erityisen luonteenomaista T. S. Eliotille. **Autiossa maassa** kuvailaan miltei naturalistisesti öljyläikkii Thamesin pinnalla, vedessä uiskentelevia roskia, ja

¹ Miten kirjani ovat syntyneet, s. 217.

² Miten kirjani ovat syntyneet, s. 217.

³ V. Admoni. Poetika i deistvitelnostj, Lenin-grad 1975, s. 61—62.

samaan aikaan runoelman teksti on semanttisesti poikkeuksellisen monikerroksista. Siinä esiintyvät kaikki aikakaudet, runoelma ei kerro Lontoosta vaan ihmiskunnasta — kaikkialla ja kaikkina aikoina.

Mutta vaikka eri modernististen runoilijoiden lyriikka onkin maailmankuvaltaan näin historianulkopuolista, se ei suinkaan ole samanlaista inhimilliseltä sisällöltään, mitä erityisesti korostettakoon. Käsitteet historiasta, ajasta ja tilasta voivat olla yleispiirteissään edellä kuvatun kaltaisia, ja se lyö leimansa lyriikkaan, mutta samalla lyriikassa riippuu paljon vielä siitä, minkälaisen tunteiden vallassa nimenomaan runoilija on ja mitä hän haluaa tuoda esille. Onko hän valmis vain kylmästi pilkkaamaan maailmanturhuutta, kyynisesti nauramaan muinaisten ja nykyisten ihmisten ponnistuksille edes jotenkin parantaa elämäänsä, vai liikuttavako häntä kokonaan toiset tunteet: tuska, myötäkärsimys, sääli, armeliaisuus, vaikka lohduton pessimismi raskauttaisikin hänen tietoisuuttaan.

Mannerin lyriikassa lukija joutuu tekemisiin jälkimmäisen vaihtoehdon kanssa. Koko hänen tuotantonsa kyllästää inhimillinen myötäkärsimys, joka usein saa sosiaalisen värityksen kuten esimerkiksi sikermässä *Misericordia*, jota lämmittää viiltävä myötäkärsimys Andalusian köyhiä kohtaan. Mannerin runoista kasvaa esiin Murhe—hahmo, joka hänen kannaltaan katsottuna on runoudessa täysin välttämätön ja pakollinen. Hänen vakaumuksensa mukaan runoudella ei ole oikeutta olla armoton ja sydämetön.

Mitäpä sanoa nyt enää.
Koko sydämeni on tullut
jo ulos suusta.

Runouden ei tule muistuttaa sitä stoalaista filosofiaa, joka vaihtoi sydämensä kielioppiin ja josta Manner ivallisesti kirjoittaa runossaan kokoelmasta **Fahrenheit 121**:

Tuo täydellinen ja luja
(stoalainen)
joka vaihtoi sydämensä kielioppiin
ja avasi kaikki (myös sanat)
kuin kirurgin veitsi
ja istui ja mietti ja nousi
ja hävisi kirjaan
kuin muuttunut kurki.

Palaa vielä ajan käsitukseen Mannerin lyriikassa sanoakseni muutaman sanan siitä, miten ajan »avaruus» ja »maisemallisuus» aineistuvat välittömästi hänen kuvakielessään. Kokoelma **Niin vaihtuvat vuodenajat** (1964) on omistettu etupäässä luonnolle, ja jo kokoelman otsikko viittaa siihen, että tärkeä sija siinä on luonnon ajan liikkeellä. Miten tämä liike ilmenee,

millaisissa metaforissa? Se ilmenee pääasiallisesti juuri liikkeenä tilassa ja vastaavina metaforina. Sitä korostavat taaskin monien runojen otsikot sinänsä, esimerkiksi **Minne aamut menevät, Ilta kulkee, Kirkkaat aamut kohoavat**. Verbiä »kohoavat» on käytetty lauseyhteydessä epätavallisesti, jolloin se korostaa »aamujen» ja »nousujen» nimenomaan kouriintuntuvan avaruudellista esinneellisyyttä, kuvaava on myös monikon käyttö. Tuollaiset otsikot eivät ole satunnaisia, vaan osoittavat täsmällisesti sitä erityistä maailmännäkemystä, joka sitten kehkeytyy itse runojen tekstin erityiskuvissa. Siteeraan esimerkkinä runoa **Minne aamut menevät**, jossa mainittu periaate esiintyy selvimmillään:

Vihreä aamu lankeaa alas puista,
puiden lehtien läpi, linnut pudottavat
laulunsa
puiden lehtien läpi.

Aamut putoavat, linnut, laulut,
sateet satavat; pilvet, taivaan
paimentolaiset
hajoavat tuuleen.

Vuodenajat kääntyvät, syksy
kulkee korjuuvaunuilla ohi
läpi hiljaisten laaksojen.

Talvi avaa vaippansa, peittää peltojen
ruudut.

Kaikki nämä luonnon ja ajan liikkeen näkymät välittyvät nimenomaan tilan liikkeen kautta: aamu putoaa puiden lehtien läpi, vuodenajat kääntyvät, syksy ajaa ohi korjuuvaunuilla, talvi levittää vaippansa pelloille.

Samassa kokoelmassa on erityinen runosikermä, jolle on annettu peräti tieteellinen otsikko: **Ajan ja tilan suhteista**. Muuta ei tule pelästyä otsikkoa, sillä sikermässä on Mannerin »tavanomaisia» runoja luonnosta, linnuista, sateista ja tähdistä, joihin sitten punoutuu kulttuurihistoriallisia motiiveja Mozartin musiikista ja keskiajan saksalaisen minnelaulajan Walther von der Vogelweiden runoudesta. Vogelweide-runossa on jopa rivi muinaissaksaa, ja runon otsikkokin on saksankielinen — **Minnelied, Liebeslied**. Tämänhetkinen luonnonmaisema ikään kuin sulautuu runossa kulttuurihistorialliseen maisemaan, nykyhetkessä on läsnä menneisyys, ja Vogelweide itsekin on ikään kuin fyysisesti läsnä. Hän laulaa lemmentuluaan puuhun nojaten:

Luin iltapäivän vanhaa hopeajuovaista
proosaa,
vanhoja siroja runoja; Vogelweide

kirjoitti sulanruodolla kevyesti, kevyesti kirjoitti hän raskaana aikana, taidokas runoniekka, tandaradei, schône sanc din nahtigal.

Oli tyyni, niityltä nousi lämmin henki, hän nojasi puuhun, lauloi minun sieluni hämärtyneeseen ja kirkastettuun metsään lumotun tien, lumoava on hän, lauloi sumun, lämpimän tuulen, linnut alas puista.

Tässä runossa menneisyys on läsnä nykyajassa. Toisessa saman sikermän runossa on tulevaisuus läsnä nykyajassa ja taaskin »tilana» ja »maisemana», mihin oikeastaan sikermän »tieteellinen» nimi **Ajan ja tilan suhteista** viittaa.

Manner kuvaa runoissaan luonnon maailmaa kauniina ja aidon eheänä maailmana.

Jokainen kevät nostaa silmiini kynelet ilosta, koska tämä maa on niin kaunis.

Luonnon maailman kauneus on se voima, joka kutsuu ihmisen elämään, ja siksi se on suloinen voima. Mutta biologisen lisäksi maailmaan kuuluu sosiaalinen, luonnon rinnalla on olemassa ihmisyyteiskunta, ja maailman kauneus on Mannerille epäsointiainen, sillä siihen sisältyy vanhaan myös tuho.

Metsästäjät

sen tietävät, nuo jotka ratsastavat huvikseen ampumassa otusta: sitä hetkeä jona näkevät silmissä murtuvan elämän.

Väkevässä runossaan **Hermes** runoilija sanoo:

Elän kahdessa maailmassa...
...Huoneeni on syvä.
Se on kaivo. En ole yksin.
Suunnaton vartija
jolla on rautakengät ja hatussa siipi
työntää uneeni pistimensä
ja kääntää minut...

Toisinaan Manner kuvaa myös luonnon maailmaa julman sosiaalisen maailman kuvin:

Ja kylmyyden reuna kulki ulvoen yli
kukkivan maiseman
ja avasi kuin veitsi syyskuun soivan
kurkun.

Mannerin tila—maisema-näkemyksistä historiallisista tapahtumista on melkein yksinomaan traaginen — päällimmäisinä ovat julmuus, väkivalta ja veri. Mannerin kiinnostus maailmassa esiintyviin antagonistisiin tilanteisiin kärjistyivät erityisesti 60-luvulla.

Jo **Orfisissa lauluissa** (1960) oli sikermä **Strontium**, joka käsittelee atomikatastrofin uhkaa. Espanjan-motiivien ohella **Fahrenheit 121** sisälsi runoja, joihin Lähi-idän sotaselkkaukset olivat antaneet aiheen.

Kaikista poliittisista erimielisyyksistä huolimatta tämänhetkiselä ihmiskunnalla on kuitenkin yksi yhteinen ja kiireellinen tehtävä: suojella rauhaa maailmassa. Tämä ensisijainen tehtävä yhdistää kaikki humanistiset taiteilijat heidän poliittisesta ajatteluvastaan riippumatta. Vaikuttavasti puhui siitä Suomessakin tunnettu neuvostoliittolainen kirjailija Tšingiz Aitmatov taannoisessa Neuvostoliiton 7. kirjailijakongressissa:

»Maailmanloppu on huolestuttanut ihmiskuntaa jo kauan, ja jo itsetuntemuksen sarastusvaiheessa sitä yritettiin ennustaa ja jopa kuvata. Raamatussa se esiintyy suurena vedenpaisumuksena, muissa kirjoissa kaikkina mahdollisina luonnononnettomuuksina.

Mutta ennen meitä ei kukaan missään historian aikana osannut kuvitella — eikä kenellekään semmoinen edes pälkähtänyt päähän, — että maailmanloppu voisi tulla ihmismyvun itsetuhon, itsemurhan tuloksena, kun se on kerännyt varastoihinsa tähtitieteellisen määrän kuolemanaseita.

Meidän päiviemme taiteilijan on julistettava ihmisille ja istutettava heihin ajatusta, että on välttämätöntä tuntea, ajatella ja ymmärtää toista niin kuin itseään, kääntyä koko maailman puoleen, saavuttaa sanallaan jokainen sydän.

Vain sillä edellytyksellä voidaan toivoa, että ihminen välttää tunteidensa köyhtymisen, raaistumisen, teknisen barbarian eikä enää rohkene painaa sitä ydinnappia, johon kaikkien elämät on kytketty.

Maailma on jähmettynyt odotukseen. Maailma kohoaa kuin pelottava kuohuva valtameren maininki, mutta sillä välin häilytyssignaalit, jotka valitettavasti muuttuvat totuttujen jokapäiväisten tilanteiden retoriikaksi, liukuvat ihmisten tietoisuuden ohi pakottaen heidät valppauteen vain silmänräpäykseksi, sillä heidän elämänsä, asiansa, perheensä, jokapäiväiset huolensa ja puuhansa odottavat heitä.

Ihmiselle on ominaista elää tämänhetkistä elämää. Kirjallisuuden ja taiteen tehtävänä on säilyttää humanismin suuret aatteet, siirtää ne globaaliselä tasolta henkilökohtaiselle tasolle, jotta jokainen ihminen olisi huolissaan maailman ongelmista samalla tavalla kuin omista arkihuolistaan.»

Juuri humanismin ja aidon inhimillisen levottomuuden varaus antaa Eeva-Liisa Mannerin lahjakkaalle runoudelle pysyvää

Jatkuu sivulla 120.

Aleksandr Žitinski aloitti 70-luvun keski- vaiheessa julkaisten kertomuksiaan eri aikakauslehdissä. Vuonna 1977 ilmestynyt ensimmäinen Äänet-proosakirja osoitti, että neuvostokirjallisuuteen on tullut kiintoisa tekijä. Nuorella prosaistilla on oma aihepiirinsä, mieleenpainuva huumorin kyl- lästämä tyyli. Hänen juonenkehittelynsä on odottamaton, paradoksaalinen ja usein fantastinen.

»Ensimmäisessä persoonassa» on tekijän toinen proosakirja, joka sisältää kuusi novellia.

Tavallinen insinööri huomaa yhtäkkiä osaavansa ilmestyä tahtonsa mukaan toisten ihmisten uniin. Huvittuneena hän kokeilee lahjojansa: tuttavat ja virkatoverit näkevät hänestä unta. Lopulta insinööri päättää hyötyä kyvystään. Niinpä hän esittää tätä taitoaan maksua vastaan lavalla, mutta massakulttuurin koneiston puristuksessa menettää pian lahjansa.

...Elämässä epäonnistunut henkilö joutuu sattumalta erääseen taloon, jossa on fantastiset loputtomat portaat. Etsiessään ulospäystä tästä noidankehästä, joka symbolisoi yksinäisyyttä ja ihanteiden kadottamista, hän kohtaa monia ihmisiä ja kokee monenlaisia fantasmagorisia tilanteita ennen kuin pääsee vihdoin portaiden loppuun ja joutuu talon katolle... (Novelli Portaat).

Arsij-novellissa nuori tiedemies keksii optisen laitteen, joka herättää ihmisessä omantunnon äänen. Novelleissa »Brummin ilmiö» ja »Intohimoja Prometheuksen mukaan» Žitinskin lempihenkilö Petja Verlu- kin joutuu kosketukseen eri tiedemiestyyp- pien kanssa ja keksii vihdoin ihanteellisen tavan tehdä tutkimustyötä.

Kirjan esipuheessa kriitikko Akimov korostaa, että Žitinskin noudattama kirjallisuusperinne juontuu Gogolin ja Bulgakovin tuotannosta. Groteskimainen, lennokkaas tyyli, Žitinskin vilkas mielikuviutus, satiirityyppien runsaus — kaikki tämä vetää lukijaa puoleensa. Nuoren prosaistin novelleja on käännetty ja käännetään Puolassa, DDR:ssä, Unkarissa, Tšekkoslovakiassa ja Jugoslaviassa.

Aleksandr Narusbajev. »Katastrofeja meren syvyyksissä». Leningrad, »Sudostrojenije». 1982.

Александр Нарусбаев. «Катастрофы в морских глубинах». Ленинград, «Судостроение». 1982.

Kirjan tekijä, ammatiltaan laivainsinööri, kertoo uudessa kirjassaan lukuisista meren syvyyksissä tapahtuneista katastrofeista, mm. sukellusveneiden tuhosta. Juuri tuhoutumishetkenä tulevat selvimmin ilmi niin aluksen rakenteen ansio- puolet ja epäkohdat kuin ihmisen voima ja heikkous. Ovathan juuri ihmiset sukellusveneiden suunnittelijoita ja käyttäjiä ja ihmiset saattavat erehtyä. Kirjailija pyrkii osoittamaan, miten suunnittelijan tai telakkatyömiehen, matruusin tai veneen kapteenin työhön hiipinyt virhe tai heidän huolettomuutensa saattaa johtaa kauheisiin seurauksiin.

Kirjan lukija ikään kuin osallistuu jännittävään kamppailuun — tiedemiesten ja laivanrakentajien yhteenottoon luonnonvoimien kanssa, elottoman tekniikan ja ihmisten väliseen taisteluun.

Lukija saa kuvan sukellusvenelaivaston eri kehitysvaiheista, sen »lapsuudesta» aina nykyisiin atomialuksiin.

Jatkoa sivulta 118.

yleispätevyyttä. Taipumus filosofointiin ja »globaalisuuteen» kohottavat tämän runouden kaiken ahtaasti henkilökohtaisen, tämänhetkisen ja toissijaisen yläpuolelle, mutta silti se ei muutu kylmäksi retoriikaksi, vaan lähtee sydäimestä ja on suunnattu lukijan sydämeen.

Varoittaessaan ymmärtämästä runouttaan yksinkertaistetusti Manner joi aiemmin mainitussa esitelmässään **Miten kirjani ovat syntyneet** tähdensi, että hänen valitsemilleen kollisioille (muun muassa äärimillään kärjistetyille »solipsistisen» ja eksistentiaalistis-pessimistisen näkökannan ilmauksille, kuten esimerkiksi runoelmassa **Kromaattiset tasot**) ei tule antaa yksiselitteisen normatiivista, universaalisen ehdo-

tonta merkitystä. Lyriikassa sellaiset kollisiot ovat Mannerin kannalta katsottuina eräänlaisia sielun koettelemuksia, kokeellisia ääritilanteita, joihin tietoisuus asettaa itsensä. Niissä »puhdas tietoisuus» ja humanistinen tunne usein keskenään kiistellen joutuvat kuilun partaalle »Ei-minkään» eteen ja sillä tavoin koettelevat itseään. Manner ei suinkaan kiiruhda esittämään tätä korkeimpana ja lopullisena totuutena sillä humanisti käy kiistaan muistuttaakseen, että tämä abstrahoidun »puhtaan tietoisuuden» »kokeellinen totuus» ei ole sovellettavissa elävään elämään, ihmisen olemassaoloon sellaisenaan.

Humanismia ei voida erottaa Mannerin runoudesta; se kertoo siitä mikä ihmisiä tällä hetkellä maailmassa askarruttaa.

Suom. Ulla-Liisa HEINO