Shoofuu-poetiikka ja lukemisterapia

Esimerkkejä Eila Kivikk'ahon, Arto Lapin, Veikko Polameren
ja Juhani Tikkasen haikutuotannosta

Niklas Salmi

Pro gradu -tutkielma
Yleinen kirjallisuustiede
Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Syyskuu 2015

HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty	Laitos – Institution – Department	
Humanistinen tiedekunta	Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author		
Niklas Salmi		
Työn nimi – Arbetets titel – Title		
Shoofuu-poetiikka ja lukemisterapia : Esimerkkejä Eila Kivikk'ahon, Arto Lapin, Veikko Polameren ja Juhani Tikkasen haikutuotannosta		
Oppiaine – Läroämne – Subject		
Yleinen kirjallisuustiede		
Työn laji – Arbetets art – Level	Aika – Datum – Date	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages
Pro gradu -tutkielma	Syyskuu 2015	86 + liitteet

Tiivistelmä – Referat – Abstract

Tutkielma käsittelee japanilaisen runoilijan Matsuo Bashoon (1644–1694) poetiikan lukemisterapeuttisia mahdollisuuksia ja niiden ilmenemismuotoja suomalaisessa haikurunoudessa. Tutkielmassa tarkastellaan, kuinka neljän suomalaisen runoilijan – Eila Kivikk'ahon, Arto Lapin, Veikko Polameren ja Juhani Tikkasen – haikut ilmentävät Bashoon aatteellis-taiteellisiin ihanteisiin perustuvaa *shoofuu*-poetiikkaa ja siinä piilevää hoitavaa potentiaalia. Tutkielman aineisto koostuu em. suomalaisten runoilijoiden kuuden vuosikymmenen varrella julkaisemista haikuista, jotka on poimittu 13 runoteoksesta. Pääasiallisena analyysimenetelmänä käytetään teoriaohjaavaa sisällönanalyysiä. Tämä mahdollistaa sen, että suomalaiseenkin haikurunouteen vaikuttaneesta bashoolaisesta poetiikasta voidaan etsiä vahvistusta aineistosta tehtyjen tulkintojen tueksi – kuitenkaan unohtamatta sitä, että empiria ei aina vastaa teoriaa. Suomalaisia haikuja analysoidaan käyttäen Bashoon runousopin kannalta merkittäviä japanilaisen estetiikan kategorioita (*shiori*, *sabi*, *wabi*, *karumi* ja *hosomi*).

Tutkielmasta käy ilmi, että tarkasteltavien suomalaisrunoilijoiden haikut noudattavat yleisjapanilaisia yksinkertaisuuden ja vihjaavuuden kirjallisuudellisia ideaaleja, jotka tekevät niistä osallistavia ja osoittelemattomia: haikut jättävät tilaa lukijan mielikuville ja tarjoavat ilahduttavia oivalluksen hetkiä. Buddhalaisvaikutteisuus niin Bashoon kuin suomalaisrunoilijoidenkin haikuissa puolestaan tuo oivalluksen elämän ohimenevyydestä. Kivikk'aholla, Lapilla, Polamerellä ja Tikkasella katoavuus on toistuva teema, joka jalostuu usein vähään tyytymiseksi, vastoinkäymisten hyväksymiseksi sekä ymmärrykseksi henkilökohtaisen draaman sisältämästä tragikoomisuudesta. Huumori – seuraava Bashoolle ja aineiston runoilijoille yhteinen piirre – lievittää stressiä, kehittää suhteellisuudentajua ja auttaa irtautumaan sovinnaisen ajattelun kahleista. Edelleen tärkeitä suomalaisen haikun *shoofuu*-perinteeseen yhdistäviä tekijöitä ovat empaattinen samastuminen kuvauksen kohteeseen ja vaatimattoman kauneuden arvostus. Näiden aisteja terävöittävän vaikutuksen ansiosta lukija voi oppia kokemaan elämää täydemmin.

Tutkielman lopussa analysoidaan sisällön erittelyn avulla kerättyä tietoa, joka paljastaa merkittävän paikallisen piirteen. Kivikk'ahon, Lapin, Polameren ja Tikkasen haikut poikkeavat bashoolaisesta traditiosta ja japanilaisesta aikalaisrunoudesta siinä, että ne eivät niinkään edusta Edo-kaudelle (1603–1868) ominaista pyrkimystä todenmukaisuuteen tai "sellaisuuteen", vaan ovat lähempänä Heian-kauden (794–1185) 'ihanteellisen ympäristön' runoutta, jonka kautta luonto pyrittiin kesyttämään turvallisemmaksi ja helpommin hallittavaksi. Suomalaisessa haikurunoudessa ihanteellinen ympäristö merkitsee usein turvapaikkaa teollistuneen maailman uhilta. Rakennettua ympäristöä kuvataan vain harvoin, ja silloinkin se sulautuu harmonisesti luonnonmaisemaan. Maaseutua, lapsuutta ja lämpimiä, valoisia kuukausia ihannoivien haikujen hoitava voima perustuu myös siihen, että ne sijoittavat lukijan aikapaikkaan, jossa tämä voi kokea olonsa levolliseksi ja kerätä voimia.

Avainsanat – Nyckelord – Keywords

Shoofuu, Matsuo Bashoo, japanilainen estetiikka, haiku, lukemistutkimus, runoterapia, Eila Kivikk'aho, Arto Lappi, Veikko Polameri, Juhani Tikkanen

Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited

Helsingin yliopiston kirjasto, Keskustakampuksen kirjasto

Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information

SISÄLLYS

1 | JOHDANTO 4

1.1 Innoituksen lähteellä 4

1.2 Katarttinen runous idässä ja lännessä 5

1.3 Hoitava haiku: aiempi tutkimus 10

1.4 Tutkimustehtävä, -aineisto ja -menetelmät 15

1.5 Mitä tarkoitetaan ’terapeuttisella’? 18

2 | BASHOOLAISEN ESTETIIKAN JUURIA JA HAAROJA 21

2.1 Haikun määritelmiä 21

2.2 Japanin keskiajan kirjallinen murros ja vihjaavuuden estetiikka 27

2.3 Synteesi nimeltä *shoofuu* 30

3 | *SHOOFUUN* ILMENEMINEN SUOMALAISISSA HAIKUISSA: LUKEMISTERAPEUTTINEN NÄKÖKULMA 34

3.1 *Shiori* ja katkeransuloinen muutos 34

3.2 *Sabi*: kosminen ykseys ja yksinäisyys 37

3.3 *Wabi* ja arjen juhlinta 45

3.4 *Karumi*: karu ja armollinen kauneuskäsitys 50

3.5 *Hosomi* ja empaattisen kuuntelun taito 56

4 | SUOMALAINEN HAIKU *SHOOFUU*-PERINTEEN JATKUMOSSA: KATKOKSIA JA KYTKÖKSIÄ 64

5 | YHTEENVETO 69

LÄHTEET 75

LIITTEET 87

1 | JOHDANTO

1.1 Innoituksen lähteellä

> Hiljaisuudessa
> saatat tämän kokea
> sielun pesuna.

Näin kirjoittaa kuvataiteilija-runoilija Helmer Selin (1920–) haikukokoelmassaan *Haikusaunan haikuja* (Selin 1993, 64). Hartolassa saunan oljille syntyneen Selinin runot liikkuvat rauhoitetulla alueella, jossa sielu puhdistuu arjen huolista ja turhanpäiväisestä hälinästä. Puhdistautumisen välineenä toimii luonnollisesti savu- eli haikusauna, joka näyttäytyy Selinin runoissa lempeänä, kohdun kaltaisena paikkana. (Kajannes s.a. [verkkojulkaisu].) Tällainen merkitys on löydettävissä myös yllä lainatusta haikusta, jonka toisessa säkeessä esiintyvän ”tämän”-sanan voidaan ajatella viittaavan saunomiseen: ”saunan hiljaisuudessa saatat kokea sielun puhdistumisen”. Äänimaisemassa, jossa vain kiukaan kihinä ylittää kuulokynnyksen, ihminen elpyy ja pystyy taas keskittymään perustavanlaatuisiin asioihin. Minua houkuttaa tulkita ”Hiljaisuudessa”-runoa lisäksi niin, että sana ”tämän” viittaisi metalyyrisesti sekä kyseessä olevaan runoon että haikurunouteen yleensä. Tällaisessa luennassa runon sisältö kuuluisi: ”hiljaisuudessa saatat kokea *haikun* sielun pesuna”. Tulkintaa tukee se, että Selin on kaikista mahdollisista vaihtoehdoista valinnut juuri haikun puhdistautumiskokemustensa tallennusformaatiksi.

Minulle haikurunous merkitsee ensisijaisesti itsehoitoa ja se on ollut tärkeä osa elämääni siitä lähtien, kun vuoden 2010 joululomalla anoppilassa kirjoitin ensimmäisen haikuni: ”Työpäivän jälkeen / mehiläinen levähtää / lummeammeessa.” Se mehiläinen olin minä: uupunut, rentouttavan kylvyn tarpeessa oleva keltanokka. Kolmantena päivänä, vietettyäni aikaa vaimoni perheen seurassa pikkukaupungin levollisessa ympäristössä, aloin tuntea suunnatonta helpotusta. Mieli ei enää käynyt ylikierroksilla, se oli alkanut suoda keholle pieniä lepotaukoja. Ensimmäistä kertaa pitkään aikaan kävin pitkäkseni keskellä päivää ja sängyllä maatessani sain päähänpiston kirjoittaa haikuja. Nämä japanilaiset kolmisäkeet sopivat mielestäni hyvin senhetkiseen seesteiseen tunnelmaan, vaikka en tiennyt niistä juuri mitään – edellisen kerran olin käyttänyt haikumittaa alakoulussa.

Poimin mehiläishaikun sekä kirjaimellisesti että kuvaannollisesti kuin apteekin hyllyltä. Runo iski tajuntaani kuin salama ja kirjoitettuani sen ylös tiesin, että niin kuin moni muu ennen minua ja minun jälkeeni, olin löytänyt sanoista lääkitseviä ominaisuuksia. Seuraavina päivinä en sitten enää malttanutkaan vetää verhoja ikkunan eteen kesken ”työtuntien”, mutta lomalla saavuttamani mielenrauha ei kuitenkaan järkkynyt vaan syveni entisestään:

minusta oli tullut innokas haikuharrastaja, joka löysi lohtua runolajia luonnehtivasta assosiatiivisuudesta, hillitystä ja yksinkertaisesta ilmaisusta ja luontokeskeisyydestä. Laadin satoja haikuja ja ennen pitkää kiinnostuin myös muiden kirjoittamista haikuista, haikurunouden historiasta ja koulukunnista sekä koulukuntien erilaisista poetiikoista. Suurin mielenkiinnonaiheeni oli kuitenkin haikun hoitava vaikutus, jonka avulla olin onnistunut saamaan elämääni enemmän valoa ja vakautta. Alettuani lukea muiden haikuja olin aina vain vakuuttuneempi tämän ihmeellisen Japanin-tuliaisen tervehdyttävästä tehosta, joka tuntui säilyvän kielirajoja ylitettäessäkin.

Pro graduni on tutkielma suomalaisten haikujen lukemisterapeuttisista mahdollisuuksista. Olen valinnut tutkimuskohteekseni kotimaisen haikun samasta syystä kuin perustin *Haikun*, haikurunouteen erikoistuneen kirjallisuuslehden, vuonna 2013. Olen kiinnostunut haikun tunnetuksi tekemisestä Suomessa, sillä maassamme runolajista – puhumattakaan sen leikkauspinnoista itsehoidon ja kirjallisuusterapian kanssa – on kirjoitettu yllättävän vähän ottaen huomioon, että suomenkielisiä haikuja on julkaistu 1950-luvulta lähtien. Suomalaisia haikurunoilijoita on satakunta, mutta tämän tutkielman puitteissa on mahdollista tarkastella vain neljän kokeneen runoilijan haikuja. Nelikko koostuu runoilijoista Eila Kivikk'aho, Juhani Tikkanen, Veikko Polameri ja Arto Lappi. Analysoin heidän haikujaan japanilaisen runoilijan Matsuo Bashoon (1644–1694) elämänfilosofiaa lähenevän runousopin, *shoofuun*, käsitysten ja käsitteiden kautta. Pyrin osoittamaan, että haikujen lukeminen voi parhaimmillaan olla katarttista eli sielua puhdistavaa itsehoitoa.

1.2 Katarttinen runous idässä ja lännessä

> Come and take choice of all my library,
> And so beguile thy sorrow […].
>
> – WILLIAM SHAKESPEARE (1995 [1588–1593], IV.I.34–35)

Vuosituhansien ajan ihmiset ympäri maailman ovat nähneet runoudessa puhdistavia vaikutuksia. Muinaiset kreikkalaiset ja roomalaiset palvoivat Apollonia/Apolloa niin lääketieteen kuin runoudenkin jumalana[1], ja hänen pojassaan Asklepioksessa henkilöityi taiteen hoitava vaikutus. Platonin *Faidroksessa* (erit. 270b–274b) puhutaan psykhagogiasta (ψυχαγωγία), "sielun johtamisesta", jonka taitava harjoittaja pystyy tarjoamaan ihmisille mahdollisuuden saada sanoista lääkettä (*pharmakon*, φάρμακον) ja sielun harmoniaa (*sophrosyne*,

[1] Nykyään jotkut tutkijat (esim. Mazza 2003, 5) pitävät Apollonin ruumiillistamaa rinnastusta lääketieteen ja runouden välillä runoterapian historiallisena perustana.

σωφροσύνη) (Ihanus 1995, 160; Ihanus puhuu kuitenkin epätarkasti psykagogista psykagogian asemesta). Hoidon ja tekstin yhteys manifestoituu myös kreikan sanassa *katharsis* (κάθαρσις 'puhdistuminen'), joka viittaa paitsi myrkyllisten aineiden poistumiseen kehosta, myös Aristoteleen *Runousopissa* esittelemään tragedian keinoin tapahtuvaan metaforiseen puhdistumiseen, emotionaaliseen palautumiseen (Aristoteles 1967 [n. 335–320 eaa.], 21).[2] Roomassa filosofi-runoilija Titus Lucretius Carus (?99–?55 eaa.) vertasi runoutta koiruohomaljan reunalle siveltyyn meteen, joka auttaa lasta nielemään karvaan lääkkeen (Lucretius Carus 1965 [?50 eaa.], 86f.).

Kirjallisuuden ja hoidon yhteys on tunnettu pitkään myös Japanissa. Japanin vanhimmassa säilyneessä runoantologiassa, 700-luvun jälkipuoliskolla julkaistussa *Man'yoo-shuussa*[3], mainitaan ensimmäistä kertaa *kotodama* (Manyoshu 1999 [verkkojulkaisu], runot 894, 2506, 3254), joka tarkoittaa kirjaimellisesti "sanahenkeä" ja viittaa japanin kielen oletettuihin luontaisiin taikavoimiin. *Kotodama* juontuu yhtäältä imitatiivisesta magiasta, jossa merkitsijä ja merkitty nähdään identtisinä (Antoni 2012, 1 [verkkojulkaisu]), ja toisaalta shintolaisesta ajatuksesta kaikkialla läsnä olevista *kameista*. *Kotodamaan* tiivistyy uskomus, että sanat sisältävät jumalaisia voimia (kuten Genesiksessä [1. Moos. 1:3]: "Jumala sanoi: 'Tulkoon valo!' Ja valo tuli.") tai ovat jopa itsessään jumalentiteettejä (esimerkiksi veda-uskonnon jumalatar nimeltä Vaak, "Puhe"). Izutsu Toshihiko[4] kommentoi sanan, tarkoitetun (*thing meant*) ja Tarkoitetun (*thing meant to be*) suhdetta seuraavasti: "[I]n the belief of early man the word itself is […] an independent, personal agent of the holy will" (Izutsu 1956, 18). "Nothing is so wide-spread than the feeling that word and thing are identical, or that there exists some mysterious natural correspondence between the two" (mts. 20).

Ottaen huomioon, että Japania kutsutaan *Man'yooshuussa* "onnea tuovien voimasanojen maaksi" (*kotodama no sakiwau kuni*; Manyoshu 1999 [verkkojulkaisu], runo 894), ei

[2] Pentti Saarikosken suomennoksessa sanotaan, että "herättämällä sääliä ja pelkoa se [tragedia] tervehdyttää nämä tunteet" (Aristoteles 1967 [n. 335–320 eaa.], 21). Juuri tässä lauseessa esiintyy Aristoteleen kuuluisa katharsis-termi. Saarikoski arvelee, että siitä miten tämä kohta pitäisi ymmärtää, on estetiikassa riidelty enemmän kuin minkään muun sanan merkityksestä. Hänen oman tulkintansa mukaan katharsiksen puhdistus ei tarkoita "ihmismielen kirkastumista" samentavista tai muutoin kielteisistä tunteista vaan se viittaa *näiden tunteiden* puhdistumiseen. (Saarikoski 1967, 9.) Itse ymmärrän Aristoteleen tarkoittavan katharsiksella ymmärrystä, jonka avulla voimme saavuttaa vaikeimpiinkin tunteisiin hyväksyvämmän suhteen. Tunteet itsessään eivät ole tuomittavia ja siksi meidän tulisi niiden/niistä tuomitsemisen sijaan pyrkiä "tervehdyttämään" ne.

[3] Suomennoksissa yleistyvää käytäntöä noudattaen (ks. esim. Nieminen 2012a, 19) kirjoitan japaninkielisten nimien ja termien pitkät vokaalit kahdella kirjaimella. Koska japanissa pitkä vokaali merkitään aina kahdella tavumerkillä, on mielestäni luontevaa ja johdonmukaista käyttää kahta kirjainta pitkien vokaalien merkitsemiseen myös suomen kielessä. Käytännön syistä haluan pitäytyä konsonanttisiirtokirjoituksessa maailmalla laajimmin käytetyn Hepburn-järjestelmän periaatteessa.

Sanskritinkielisiin sanoihin käytän International Alphabet of Sanskrit Transliteration (IAST) -siirtokirjoitusjärjestelmää sillä poikkeuksella, että merkitsen pitkää vokaalia tässäkin tapauksessa kahdella kirjaimella. Kiinalaiset henkilön- ja paikannimet sekä termit translitteroin kansainvälisen standardin (ISO 7098) mukaista, mandariinikiinalle vakiintunutta pinyin-järjestelmää käyttäen.

[4] Kirjoitan japanilaiset nimet yleisen käytännön mukaisesti sukunimi-etunimijärjestyksessä. Kuitenkin runoilijoista käytän tavanmukaisesti heidän *haigoo*-nimeään ("*haikai*-nimi") tai *gagoo*-nimeään ("tyylikäs nimi"). Siten esimerkiksi Matsuo Bashoota kutsun yleensä vain Bashooksi (*haigoo*), en Matsuoksi (sukunimi).

ole ihme, että runojakin on käytetty siellä moninaisiin tarkoituksiin: ”Miten vaivattomasti runous liikuttaakaan taivasta ja maata, saa *kamit* tuntemaan sääliä, vahvistaa miehen ja naisen välisiä siteitä ja lohduttaa rohkeiden soturien sydämiä.” Tämä oivallus on peräisin Ki no Tsurayukin (2001 [?905] [verkkojulkaisu]; suom. N. S.) kirjoittamasta johdannosta keisarilliseen *Kokinshuu*-runoantologiaan. On huomionarvoista, että Japanissa runous on ollut koko kansan harrastus, myös Tsurayukin mainitsemien ”rohkeiden soturien”. Keenen (1988, 61) mukaan japanilaiset ovat kirjoittaneet vaihtuvien vuodenaikojen kauneudesta jopa keskellä sotaa.

Heian-kauden (794–1185) loppuvuosista lähtien Japanissa on ollut tapana kirjoittaa *jisei*- eli kuolinvuoderunoja, joissa kuoleva jättää jäähyväiset maailmalle ja ilmaisee surunsa, haikeutensa, huojentuneisuutensa – mitä itse kukin haluaa ilmaista. Runojen tunneilmaisu on kuitenkin lähes poikkeuksetta epäsuoraa, ja niiden tunnelma välittyy esimerkiksi kirsikankukkien tai syksyisten lehtien kautta. Yksilön ympäristöön kytkevän runollisen ilmaisun ajatellaan tuovan arvokkuutta ihmisen viimeisiin hetkiin. (Keene 1988, 62.)

Runoja on laadittu Japanissa myös esimerkiksi lepyttämään vainajia sekä parantamaan sotamenestystä ja tauteja (Keene 1988, 53, 65). Vuonna 1471 kuuluisa ketjurunoilija Soogi (1421–1502) lahjoitti Mishiman shintolaispyhäkölle *hokkun* eli ketjurunon alkusäkeistön, jonka väitetään parantaneen lapsen (mt., 65). Kolmisensataa vuotta myöhemmin Kagan (nyk. Ishikawa) daimio Maeda Shigemichi kutsui haikurunoilijatar Fukuda Chiyo-nin (synt. 1699–1703, k. 1775) palatsiinsa. Chiyo-nin otettua kutsun vastaan hänelle annettiin tehtäväksi elvyttää lääninherran kaunein kirsikkapuu, johon oli tarttunut tauti. Siinä samassa Chiyo-ni laati runon: ”taas saapuu kevät – / jos et kuki, muutut / polttopuuksi” (suom. N. S.). Kävipä sitten niin, että kirsikkapuu alkoi oitis kukkia, eikä tapahtumassa ollut kenenkään mielestä mitään yllättävää. (Donegan & Ishibashi 1998, 75; Sato 2008, 166.)

Poikkeuksellisia elämäntilanteita ja parantumistarinoita vieläkin kiehtovampia ovat kertomukset runouden läsnäolosta arjessa. Japanilaisten pragmaattisesta suhteesta sanataiteeseen kertoo se, että runouden päätehtävä on aina Meiji-kaudelle (1868–1912) asti ollut ihmisten yhteen saattaminen (Keene 1988, 65). Sotaisana Japanin keskiaikana (1156–1560[5]) runous toimi sekä kansan viihdyttäjänä että taistelutahdon ja yhteishengen nostattajana. Vauraina rauhan vuosina runous on täyttänyt jotakin muuta tarkoitusta: Kioton keskustassa asuville Heianin (794–1185) aristokraateille runous oli keino päästä yhteyteen ja tasapainoon ’sekundaarisen luontonsa’[6] kanssa (ks. Shirane 2012, 4), kun taas monille

[5] Aikakausiluokitukseni pohjautuu Hisamatsun (1963) malliin. Ks. liite 1.

[6] ’Sekundaarisella luonnolla’ (*secondary nature*, *nijiteki shizen*) Shirane Haruo viittaa Heian-kaudella syntyneeseen japanilaiseen representaatiomalliin, jossa luontoa ei nähdä ihmismaailman vastakohtana vaan pikemminkin sen jatkeena (Shirane 2012, 4). Tämä on linjassa Northrop Fryen (1957) vaikutusvaltaisen tutkimuksen kanssa, jonka mukaan kirjallisuudessa esiintyvillä, vuodenaikojen varaan ja niiden ympärille rakennetuilla arkityypeillä on merkittävä rooli aineellisen todellisuuden muokkaamisessa sanalliseksi, ihmiselle ymmärrettäväksi ja elinkelpoiseksi maailmaksi. Bakanin (1971 [1968], 59–61, 71–76) mukaan sekundaarisen luonnon kaltaiset

Edo-kauden[7] (1603–1868) kauppiaille ja samuraille runous oli tapa osoittaa sukkeluutensa ja saavuttaa suosiota. Mahaayaanabuddhalaisille runous on muiden taidemuotojen ohella merkinnyt *hoobenia* (sanskritiksi *upaaya*) eli apukeinoa, joka helpottaa vaikeiden uskonoppien ymmärtämistä (Keene 1988, 60). Minamoto no Toshiyori (tunnetaan myös nimellä Minamoto no Shunrai, 1055–1129) puolestaan uskoi, että runoudesta on suurenmoista apua pelastuksen (valaistumisen) saavuttamisessa (mt., 65).[8]

On mielenkiintoista, että Heian-kauden ylimystön keskuudessa harmoniaa tavoiteltiin juuri luontoyhteyden kautta. Tämä selittynee osin sillä, että ’luonto’ (ymmärrettynä ihmisasutuksen ulkopuolisena tilana) oli tietyssä mielessä huomion keskipiste – siitäkin huolimatta, että se oli harvinainen näky runoja kirjoittaville kaupunkilaisaristokraateille. Luonnon nimittäin uskottiin olevan *kamien* valtakuntaa. Kuten Tsurayukin kirjoituksesta käy ilmi, *kamien* tunteita koettiin tarpeelliseksi säädellä: ne saattoivat raivostuessaan tuhota sadon tai aiheuttaa maanjäristyksiä. Runouden kautta luonto pyrittiin luomaan uudelleen kitkemällä siitä kaikki vaaralliset ja epämiellyttävät tekijät (Shirane 2012, 13). ’Ihanteellisen ympäristön’ (*ideal environment*) (Shirane 2012) määrittämässä Japanin kirjallisuudessa ei ollut sijaa paahtavalle helteelle tai napakalle pakkaselle (ks. mt., 11).

Edo-kaudella suhtautuminen ympäristöön muuttui hyväksyvämmäksi. Varsinkin aikakauden merkittävimmän runoilijan Matsuo Bashoon[9] ja hänen oppilaittensa edustama Shoomon-koulukunta keskittyi kuvaamaan ”ylevää” (henkinen, syvällinen) ”alhaisessa” (nykyaikainen, arkinen). Uusi ilmiö tämä ei ollut, nyt se vain herätettiin henkiin. Mahaayaanabuddhalaisuuteen liittyvä käsitys kaiken – jopa *nirvaaṇan* ja *saṃsaaran* – jakamattomuudesta johtaa maallisen maailman pitämiseen Totuuden tyyssijana ja tavallisten arkiaskareiden ylistämiseen ”pyhänä oppina” (Takakusu 2014 [1947], 173), kuten seuraavassa runokatkelmassa, jonka on kirjoittanut valaistunut maallikko Páng (740–808): ”Miten kummallisen yliluonnollista / ja kuinka ihmeellistä tämä! / Minä nostan vettä ja kannan puita!” (Páng 1944 [n. 785]; suom. Yrjö Kallinen). Bashoo puhui *koogo kizokusta*, ”ylevöitymisestä ja palaamisesta maan päälle” (Dohoo 1926 [1776], 161). Ylevöitymisellä (*koogo*) hän tarkoitti

”egon laajennukset” liittävät ihmisen henkilökohtaiset konfliktit yleisempiin merkitysrakenteisiin ja tuovat lohtua konfliktista kärsivälle ihmiselle viestimällä, että tämä ei ole yksin. (’Ekologisesta identiteetistä’ [*ecological identity*] ja sen sovelluksesta itsen ja toisen välisen rajan purkamisessa ks. Thomashow 1995 ja Yuki 2013. ’Itsen tehostumisesta’ [*self-intensification*] ja ’itsen jatkeesta’ [*self-extension*] ks. Felski 2008, 38ff.) Etymologisesta näkökulmasta on mielenkiintoista, että japanin kielen “itseä” tarkoittava *jibun* (自分) on lyhenne sanoista *shizen no bunshin* (自然の分身), ”luonnon lapsi, luonnon oksa, luonnon haara, luonnon vesa, luonnon osa”.

[7] Edosta (nyk. Tokio) käsin hallitsevan Tokugawa-shoogunaatin valtakaudella samurait nousivat säätyhierarkian ylimmälle askelmalle. Tämä tiesi uusia virtauksia myös runouden kentällä. Edo-kaudella (tunnetaan myös nimellä Tokugawa-kausi) valtavirtaa tulivat edustamaan ”miehistä” voimaa, vitsikkyyttä ja intellektuaalisuutta ilmaisevat tekstit; hoviajan ”naisellisen” hauraat, vakavat ja intuitiiviset kuvat saivat siirtyä marginaaliin. (Sukupuolistereotypioista japanilaisessa runoudessa ks. Polameri 1976.)

[8] Keene (1988, 63–65) muistaa Toshiyorin suvun väärin: tämä ei kuulunut Fujiwara- vaan Minamoto-klaaniin.

[9] Matsuo Bashoo syntyi samuraiperheeseen, mutta jätti lapsuudenkotinsa jo nuorena ja vietti suurimman osan elämästään vaellellen pitkin poikin Japania ja luoden paitsi haikuja myös ketjurunoja, *kikoo*-matkakertomuksia, *nikki*-päiväkirjoja, *haibun*-proosaa ja *haiga*-kuvia. Kolmissakymmenissään Bashoo kiinnostui zenbuddhalaisuudesta, jonka on katsottu vaikuttaneen syvästi hänen tulevaan taiteeseensa.

hengen viljelyä, luonnolle herkistymistä, runoperinteen kunnioittamista. Palaaminen maan päälle (*kizoku*) puolestaan merkitsi laskeutumista jokapäiväiseen elämään: sen puhekieleen ja arkisiin aiheisiin. (Shirane 2002, 202–203.) *Koogo kizoku*, joka saa ilmauksensa eritoten Bashoon myöhäisvuosien *karumi*-tyylisissä kirjoituksissa (mt.; ks. luku 3.4), oli yritys nähdä väheksytyimmissäkin asioissa jumalan kasvot. Kun jokapäiväisille kokemuksille ruvettiin antamaan enemmän arvoa kielikuvina ja runojen aihepiiri laajeni kattamaan esimerkiksi ruoan, kärpäset ja kissojen rakkauden (*neko no koi*), luonto alkoi näyttäytyä arvokkaana sinänsä, mutta myös verrattomana voimanlähteenä. (Shirane 2012, 23.) Edo-kauden välittömistä ja myötätuntoisista luontokuvauksista paistaa esiin syvä kunnioitus kaikkea luontoa, niin *kachoo fuugetsua* (perinteisen tyylikkäät kukka-, lintu-, tuuli- ja kuuaiheet) kuin rikkaruohoja ja tuholaisiakin kohtaan.

Vertailevan kirjallisuudentutkimuksen[10] näkökulmasta voidaan havaita, että Heian-kauden ja Kamakura-kauden (1185–1333) vaihteessa japanilainen luonto- ja vuodenaikarunous alkoi kehittyä intellektuaalisesta intuitiiviseen ja väittävästä vihjaavaan (ks. Ueda 1965, 45; Shirane 2012, 25). Kehitys kulminoitui Bashoon Genroku-kauden (1688–1704) poetiikkaan ja kiteytyy hyvin latinalaisessa sananlaskussa *Medicus curat, natura sanat*: lääkäri hoitaa, luonto parantaa. Luonto näyttäytyi ylivertaisena suhteessa ihmiseen, jonka egolla[11] oli tapana estää tätä olemasta tasapainossa ympäristönsä kanssa. Monet runoilijat, Bashoo etunenässä, pyrkivät jäljentämään luontoa ja sen vaihtuvia vuodenaikoja mahdollisimman tarkasti vapautuakseen omasta tahdostaan ja mielikuvistaan (Dohoo 1926 [1776], 162). Luonto koettiin eheyttävänä: se tarjosi ihmistunteille paralleeleja, joiden avulla oli mahdollista ilmaista kipeitäkin asioita.

Bashoo olisi epäilemättä allekirjoittanut yhdysvaltalaisen Robert Haven Schaufflerin (1925, xviii[12] / sit. Mazza 2003, 6) lausunnon, jonka mukaan “any poem that has genuine healing in its wings usually commences its medical career the moment it is conceived by promptly curing its creator”. Bashoolle runous oli tie pelastukseen (Ueda 1965, 63) sekä

[10] Analysoin haikua myös länsimaisen runousopin käsitteitä ja ideoita hyödyntäen – tähän olen saanut tukea muun muassa Czesław Miłoszin toimittaman haikuantologian esipuheesta, jossa Nobel-kirjailija puhuu Idän ja Lännen kulttuurien ”väistämättömästä yhdistymisestä”: ”Planeettamme Maa ei enää ole jaettu aidattuihin pihoihin ja suljettuihin huoneisiin” (Miłosz 1992, 8–9; suom. N. S.). Eivät kulttuurivirtaukset tietenkään ole koskaan kunnioittaneet valtioiden rajoja, mutta Miłoszin lausunto tuo hyvin esille haikujen kansainvälisesti nauttiman suosion. Myös Okakura Kakuzoo toteaa länsimaalaisille suunnatussa japanilaista estetiikkaa koskevassa teoksessaan: ”Me [japanilaiset ja länsimaalaiset] olemme kehittyneet erilaisten linjojen mukaan, mutta ei ole mitään syytä olettaa, etteikö toinen voisi täydentää toista” (Okakura 2011 [1906], 21; suom. Minna Törmä).

[11] Pro gradussani tarkoitan ’egolla’ buddhalaisen käsityksen mukaista ”epätotta minää” (*false self*; Merton 1968), joka näkee itsensä erillisenä muusta todellisuudesta ja pitää yllä harhakuvaansa määrittelemällä itsensä esimerkiksi ajatustensa, tekojensa, maineensa ja omaisuutensa kautta. Epätoden minän vastapooli on ”tosi tietoisuus”, *true self* (mt.): valaistunut olento, joka on yhtä Absoluuttisen kanssa (Conze 1959 [1951], 111). Korostan, että ego ei kuitenkaan mielestäni ole itsessään huono asia eikä se ole transpersonaalisen tajunnan tiellä vaan *tiellä kohti anima mundia*: “a conscious, cultivated understanding must first be produced by therapy before one can even think about abolishing I-ness or rationalism” (Jung 1964, xxv).

[12] Schauffler, Robert Haven 1925: *The Poetry Cure: A Pocket Medicine Chest of Verse*. New York: Dodd.

henkisesti että fyysisesti. *Harhojen maja* (*Genjuuan no ki*) -nimisessä päiväkirjassaan Bashoo kirjoittaa: ”Kun pohdin vuosien mittaan tekemiäni typeryyksiä, muistan että yhteen aikaan kadehdin vakinaisessa virassa elävien asemaa, toisen kerran olin jo raottamassa buddhalaisluostarin porttia astuakseni munkinkammioon, mutta sitten antauduin ajelehtimaan päämäärättä tuulten ja pilvien myötä, omistauduin koko sydämestäni kukille ja linnuille [= runoudelle]. Se, mistä kerran sain hetken ajan elantoni, antoi lopulta suunnan koko elämälleni, lahjaton ja saamaton vaikka olen.” (Bashoo 2012 [1684–1694], 137–138; suom. Kai Nieminen.)

1.3 Hoitava haiku: aiempi tutkimus

> One could rightly substitute “haiku/senryu[13] poetry” for “therapy,” “poet” for “therapist,” and “reader” for “client” […].
>
> – ROBERT H. DELUTY (2002, 209)

Bashoon nykymuotoon päivittämä ja vakavasti otettavaksi kirjallisuudeksi nostama haikurunous sisältää sellaisia piirteitä, joiden ansiosta haikuja on käytetty jopa terapiaistunnoissa (ks. esim. Iimori 1997). Haikujen terapeuttisuuden puolesta on puhunut esimerkiksi maailman pisimpään lääkärinä toiminut ja yhä ammattiaan harjoittava Hinohara Shigeaki (1911–), joka on toimittanut neliosaisen kirjasarjan haikusta yhtenä ’lääketieteellisen humanismin’ (*medical humanities*) muodoista (Hinohara 2009; 2010; 2011; 2012). Myös Japanin tunnetuimpiin psykiatreihin lukeutuva Morita Shoma (1874–1938) on ottanut maailmallakin tunnettuun Morita-terapiaansa runsaasti vaikutteita haikurunoilija Masaoka Shikin (1867–1902) kirjallisuusteoriasta (Moriyama 1991). Tanaka Hiroaki ja hänen vaimonsa Moriga Mari ovat kirjoittaneet yhdessä teoksen *Iyashi no ikku*, ”Hoitava haiku” (Tanaka & Moriga 2000). Haikuterapian todellisena pioneerina voidaan kuitenkin pitää Iimori Makiota. 1970-luvulla Iimori huomasi, että yksilöpsykoterapia, jossa asiakas saa itse kirjoittaa haikuja, tuottaa erityisen haluttuja tuloksia skitsofreenikkojen keskuudessa. Haikun tiukat muoto- ja sisältörajoitukset antavat kielellisestä häiriöstä ja vääristyneestä maailmankuvasta kärsiville skitsofreenikoille hyvän, itseluottamusta nostavan alkusysäyksen ja auttavat heitä jäsentämään kaoottista psyykkistä todellisuuttaan. (Iimori 1997.)

Markku Hattula (2009, 41, 43) on todennut, että haikut tarjoavat turvallisen kehyksen levottoman mielen vaihteleville, yli rajojen pursuileville tunnetiloille, ja toisaalta auttavat kirjoittajaa hillitsemään niitä. Haikujen lyhyys madaltaa kynnystä tutustua niihin ja helpottaa

[13] *Senryuu* on rakenteeltaan haikua muistuttava runo, jossa kuvataan ihmisluonteen eri puolia humoristiseen/satiiriseen sävyyn. Tarkempia tietoja varten ks. Haiku Society of America 2004 [verkkojulkaisu].

niihin keskittymistä, ja toisaalta vaatii niiden kirjoittajaa olemaan erityisen tarkka sanavalinnoissaan. Haikun työstäminen ja siihen sopivien sanojen löytäminen antaa kirjoittajalle hallinnantunteen tilanteessa, jossa tunnekuohut uhkaavat haudata tämän alleen.

Minna Torniainen (1994, 61) kirjoittaa haikun sukulaisesta, teetaiteesta[14], seuraavasti: ”Rajoituksien avulla pyritään saavuttamaan ääretön vapaus, sillä mieli on vapaa, kun ei tarvitse miettiä, mitä tehdä seuraavaksi ja miten […].” Sama pätee kirjoittamiseen ja lukemiseen. Biopoetiikassa[15] puhutaan nykyään paljon ’habituaatiosta’ eli tottumisesta, jonka avulla lukija pystyy sulkemaan pois tiettyjä usein toistuvia ärsykkeitä vapauttaakseen lisää kapasiteettia uudelle ja harvinaiselle. (Habituaatiosta ks. esim. Easterlin 2012.) Ian Marshall (2013) kirjoittaa tällaisen ”tilanraivauksen” myötä syntyvästä erityisyyden kokemuksesta: “[Haiku] is an exercise in ‘making special,’ or marking significant rituals […]” (Marshall 2013, 91).

Myös Mazzan (2003) mukaan rajoittamisella voi olla positiivinen vaikutus luomistyöhön: mitä tiukempi rajoite, sitä vähemmän kirjoittamistilanne aiheuttaa pelkoa epäonnistumisesta. Mazzan ekspressiivisen kirjallisuusterapian kolmijaossa vapaaseen, puolistrukturoituun ja strukturoituun kirjoittamiseen haiku kuuluu viimeiseen kategoriaan, jossa tekstin muotosisällöstä annetaan yleensä etukäteen tarkat ohjeet. Perinteisessä mielessä haiku on äärimmäisen sääntöorientoitunut runolaji. Arkkityyppisimmillään se on olemukseltaan vaatimaton, sävyltään levollinen ja ilmaisultaan hillitty tapahtumakeskeinen (ei-tekijäkeskeinen) runo, joka sisältää vuodenaikasanan (*kigo*) ja leikkaussanan (*kireji*) ja koostuu seitsemästätoista, 5-7-5-rytmiin jaetusta japanilaisesta morasta (*on*).[16] Haikun lyhyys, monitulkintaisuus ja leikkaussana pysäyttävät lukijan maistelemaan runon jokaista sanaa, kun taas vuodenaikasana suuntaa lukijan huomion (minän ulkopuoliseen) todellisuuteen ja lisää tämän kiinnostusta maailmaa kohtaan (Tamura 2001, 321).

Jotta haiku sisältäisi kaikki edellä mainitut kriteerit tai tukirakenteet (vrt. strukturoitu kirjoittaminen), kirjoittajan ”mielen on oltava tyyni kuin peili. Kun luot aidon haikun, saatat huomata, kuinka tunteesi tuli hiipuu ja sielusi täyttyy rohkeudella.” Näin kirjoittaa masennusta sairastanut japanilainen haikurunoilija Sugita Hisajo (1890–1946), joka kuvaa klassisen haikun käänteentekevää voimaa esseessään “Brought back to Life via Haiku”. (Sit.

[14] Kuten haiku, japanilainen teeseremonia (*chanoyu* tai *chadoo*, teen polku) tavataan laskea ”zentaiteeksi” (*Zen arts*, japaniksi termille ei ole olemassa vastinetta; ks. Cox 2003). *Chanoyun* ohella zentaidetta ovat muun muassa *noo*-teatteri, kalligrafia (*shodoo*, kirjoittamisen polku), kukkienasettelutaide (*kadoo*, kukkien polku) ja kendo (*kendoo*, miekan polku). Zenbuddhalaisen ajattelun mukaan em. taidepolut eivät ole tarkoitettu pelkästään esteettiseksi tai fyysiseksi nautinnoksi, vaan ne ovat ennen kaikkea oikopolkuja valaistumiseen. (Zenbuddhalaisuuden ja taiteen eroista ks. kuitenkin Heine 2015, 86ff.)

[15] Biopoetiikka (myös: evokritiikki, kirjallinen darwinismi) viittaa evoluutiopsykologian soveltamiseen kirjallisuudentutkimuksessa. Biopoeettisen käsityksen mukaan kirjallisuus on syntynyt ylläpitämään ja kehittämään ihmisen adaptiivisia taitoja. (Marshall 2013, 91.)

[16] Käsittelen haikun muodollis-sisällöllisiä piirteitä tarkemmin luvussa 2.

Rojcewicz 2011 [verkkojulkaisu]; suom. N. S.)[17] Sirkku Hiltunen (2012, 27), seitsenvaiheisen Haiku Meditation Therapyn kehittäjä, sanoo pitävänsä haikun tiukkaa mittaa ja rajallista tunneskaalaa terapeuttisina, sillä ne auttavat häntä irtaantumaan kauhuista, joilla media meitä pommittaa. Haikurunoilija Kaneko Toota (1919–) pohtii, että mitallinen runous voi tuoda lopullisuuden kauneutta yltäkylläiseen elämäämme, jossa mikään ei tunnu olevan lopullista. Kanekon mukaan haikun kaltainen kiinteä muoto, jota sukupolvi toisensa jälkeen on käyttänyt, luo vieraantuneelle, turhautuneelle ja levottomalle nykyihmiselle läheisyyden, täyttymyksen ja helpotuksen tunteen. 5-7-5-malli tarjoaa runoilijalle poeettisen rungon vastaavalla tavalla kuin vakiintunut uskonto tarjoaa ihmiselle moraalisen rungon. (Kaneko / sit. Ueda 1978 [1976], 22.)

Tamura (1998; 2001) mainitsee klassisen japanilaisen runouden terapeuttisiksi ominaisuuksiksi (1) suuntautuneisuuden todellisuuteen, (2) epäkonventionaalisen syntaksin, (3) lyhyyden, (4) monitulkintaisuuden, sekä (5) riippuvuuden sana- ja kuva-assosiaatioista. Moninaisten tulkintamahdollisuuksien tarjoaminen sisäisten ristiriitojen kalvamalle henkilölle ei Tamuran mukaan johda lisääntyneeseen kaaoksen tunteeseen. Sen sijaan monitulkintaisuudesta seuraa oivallus, että todellisuus koostuu binaaristen oppositioiden sijaan toinen toisiinsa kytkeytyvistä ilmiöistä. (Tamura 2001.) Kaikki on yhtä. Tämän ajatuksen esiintuomiseen pyrkivät myös erilaiset visuaaliset metaforat ja assosiaatiot, jotka helpottavat sisäisen psyykkisen todellisuuden ja ulkoisen maailman kohtaamista ja niiden välistä kommunikaatiota (Mazza 1999).[18] Yllä mainitsin, että Iimori on käyttänyt haikua apuvälineenä skitsofreenikoille tarjoamassaan terapiassa. Tamura, joka on myös hoitanut skitsofreenikkoja, on puolestaan käyttänyt hyväkseen *renku*-runoutta[19]. Hän on todennut, että ajatusten tiukkaa jäsentämistä ja vuoropuhelua[20] edellyttävä *renku* voi auttaa asiakasta pääsemään

[17] Sugita ei ole ainoa, jolle haikulla on ollut ratkaiseva vaikutus elämänlaatuun. Hänen lisäkseen esimerkiksi Birgitta Tikkanen (japanilaisen runouden tunnetuksi tekijän, kielitieteilijän, tutkimusmatkailijan ja diplomaatin G. J. Ramstedtin lapsenlapsi) on sanonut: ”Jos en jäätyäni leskeksi ja kolmen lapsen yksinhuoltajaksi alle 45-vuotiaana olisi osannut päiväkirjoissani keskittää tekstejäni haikuiksi, en tiedä, olisinko jaksanut” (sit. Kömmistö 2003, 8). 91-vuotiaaksi elänyt runoilija James Kirkup uskoi, että “A haiku a day / keeps the doctor away” (Kirkup / sit. Living Haiku Anthology 2015 [verkkojulkaisu]).

[18] Lindströmin (2004, 79) mukaan haikurunoudessa esiintyvät visuaaliset metaforat ovat itse asiassa retorisia kuvioita, joiden avulla lukija pakotetaan ”yliaistilliseen tilaan” (*transcendental space*), ”Todelliseen Maisemaan” (*Real Landscape*). Tässä tilassa mieli ei vedä rajoja esimerkiksi elollisen ja elottoman, suuren ja pienen tai globaalin ja triviaalin välille, vaan kokee kaiken yhteenkuuluvaksi.

[19] *Renku* (’säkeistöketju’) on perinteisen, vakavan ketjurunon (*rengan*) kevyempi sukulainen, jota eivät 1200-luvulla kehittyneen hoviestetiikan mukaiset sanavalinnat ja aihepiirit kahlitse. 1500-luvulla omaksi lajiksi kehittyneestä *renkusta* käytetään myös nimitystä *haikai no renga*, lyhyemmin *haikai* (’leikkisä laadinta’). (Nieminen 2012b, 249–250.) Ketjurunossa vuorottelevat seitsemästätoista (5+7+5) ja neljästätoista (7+7) *onista* koostuvat säkeistöt, ja sen ovat kirjoittaneet kaksi tai useampi runoilija. Perinteisen ketjurunon tyyppi on satasäkeistöinen, Matsuo Bashoo vakiinnutti yleisimmäksi muodoksi 36-säkeistöisen *kasenin*. Tamura (2001, 320) on enimmäkseen kirjoittanut asiakkaittensa kanssa 18 säkeistön puoli-*kaseneja*. Muitakin muotoja on, lyhin kolmisäkeistöinen *mitsumono*.

[20] Runollisen vuoropuhelun voidaan nähdä ilmentävän aiemmin mainitsemaani bashoolaista pyrkimystä olla takertumatta egoon. Ketjurunoutta sitovien sääntöjen ja yhteisöllisyyden välisestä suhteesta Nieminen (2012b, 249) toteaa seuraavasti: ”Hyvinkin rajoittavilta ja ankarilta tuntuvat säännöt […] mahdollistivat sen, että yksilöl-

eroon patologisesta ajattelusta (harhakuvitelmat, irrelevantit mielleyhtymät) ja ilmaisemaan itseään selkeämmin ja johdonmukaisemmin. Lisäksi ketjurunoterapia voi ehkäistä tunnekuohuja ja kognitiivisten taitojen heikkenemistä ja parhaimmillaan saada aikaan myönteisiä tunteita. ”Metaforasilmää” ja tilannetajua harjaannuttavan *renku*-dialogin kautta skitsofreenikko voi Tamuran mukaan esimerkiksi oppia ymmärtämään ja jopa ilmaisemaan huumoria. (Tamura 1998; 2001.)

Omien taakkojen painoa laskeva ja murheet oikeaan mittakaavaan asettava huumori herää jo siitä, kun henkilökohtaiset vaikeudet voi ”ulkoistaa” paperille. Tämä pätee tietysti kaikkeen kirjallisuuteen; kirjoittamaan ryhtyminen vain on helpompaa kun tavoitteena on lyhyt teksti. Jane Reichhold, joka omistaa haikuoppaassaan pienen luvun haikuterapialle, pohtii, että haikujen lyhyyden ansiosta niihin pystyy lataamaan mieltä vaivaavia, epämääräisiä olotiloja, jotka pään sisällä tuntuvat sekavilta mutta kirjalliseen muotoon siirrettynä alkavat käydä ymmärrettäviksi (Reichhold 2002, 104; ks. myös Mazza 2003, 82).

Tunnettu zenin[21] popularisoija Alan W. Watts (1977 [1961], 15) on todennut, että sellaiset itämaiset ”elämäntavat” kuten buddhalaisuus, taolaisuus, vedanta ja jooga muistuttavat pikemmin psykoterapiaa kuin filosofiaa tai uskontoa. Jos Wattsin lausuntoon ynnätään Roland Barthesin (1982 [1970], 74) väite, että haiku on zenin kirjallinen haara, saadaan yhtälön oikealle puolelle lukema: ”haikussa *itsessään* on jotakin psykoterapeuttista”.

Reichholdin ja Wattsin lisäksi moni muu pohjoisamerikkalainen on tiedostanut haikun käyttömahdollisuudet terapeuttisissa yhteyksissä (ks. esim. Frank 1996; Deluty 2002; Rosen & Weishaus 2004; Ma’at 2008; Adams 2010; Miles 2013). Kanadalainen haikurunoilija ja lääkäri George Swede on pitänyt haikua hyödyllisenä työkaluna terapian loppuvaiheessa oleville, parantuville henkilöille, jotka ovat ehtineet jossain määrin irtautua omista ongelmistaan. Swede (1978[22] / sit. Higginson & Harter 2009 [1985], 251; suom. N. S.) kirjoittaa artikkelissaan “The Role of Haiku in Poetry Therapy”: ”Haiku on runolaji, joka […] saa tehonsa

liset kirjoittajat kykenivät yhdessä sepittämään sujuvaa runoutta. Säännöstö määrää mm. miten monen perättäisen säkeistön ajan on pitäydyttävä samassa vuodenajassa, milloin on aika kirjoittaa kuutamo-, milloin rakkausaiheinen säkeistö.”

[21] Zenbuddhalaisuus on mahaayaanabuddhalaisuuden meditaatiokoulukunta, joka painottaa todellisuuden eikaksinaisuutta sekä välittömän sisäisen kokemuksen merkitystä yli ulkoisten opetusten. Zen (禅; sanskr. *dhyaana*, kiin. *chán*) tarkoittaa meditaatiota, mutta konkreettisten mielen harjoittamisen tapojen tai tietoisuuden tilojen tavoittelun lisäksi sillä voidaan viitata esimerkiksi spontaaneihin yliaistillisiin väläyksiin todellisuudesta (Blyth 1981 [1949], 5) tai yksinkertaisesti siihen hurmokselliseen mutta hillittyyn tilaan, kun kaikki tavoittelu lakkaa, ihminen havahtuu hetkeen ja hänen aistinsa (ennen kaikkea hänen sisäinen näkönsä) terävöityvät. ”Zenbuddhalaisuutta” ja ”zeniä” käytetään usein synonyymisesti, mutta niiden välillä voidaan halutessa nähdä pieni ero: edellinen merkitsee uskonnollista traditiota ja sen harjoittamista, kun taas jälkimmäinen kuvaa yksilöllistä kokemusta, harjoituksen päämäärää. Yleisesityksenä aiheesta ks. Suzuki, D. T. 1964: *An Introduction to Zen Buddhism*. New York: Grove.

[22] Swede, George 1978: The Role of Haiku in Poetry Therapy. *Cicada* 1978, ei sivunro.

ensisijaisesti aistivaikutelmien vastakkainasettelusta. Onnistuessaan tällainen vastakkainasettelu lisää tietoisuuttamme ulkoisesta maailmasta. Se saa itseensä käpertyneen henkilön pohtimaan luonnon ykseyttä."

Kanadalaiset Kocher ja Woodbridge (2007) ovat toimittaneet runokokoelman *signs of spring: haiku poems by persons with dementia*, joka sisältää Rideaucrest Home -nimisessä hoitokodissa asuvien dementikkojen haikuja. Woodbridge, hoitokodin henkisestä hyvinvoinnista vastaava koordinaattori (*Coordinator of Spiritual Care*) arvelee, että runous voi stimuloida dementikon muistia, auttaa tätä luomaan suhteita ja tehdä tämän maailmasta merkityksellisemmän (City of Kingston, Ontario 7.12.2007 [verkkojulkaisu]). *Signs of spring* -teoksen toinen toimittaja, Philomene Kocher, on tehnyt MA-tutkielmansa Rideaucrest Homen dementoituneista haikurunoilijoista (Kocher 2008 [verkkojulkaisu]).

Yhdysvaltalainen psykologi Robert Epstein on toimittanut teoksen nimeltä *The Breath of Surrender: A Collection of Recovery-Oriented Haiku* (2009), johon 38 kirjoittajaa on ikuistanut kolmisäkeisen kuvansa omasta tai läheisen ihmisen päihderiippuvuudesta ja siitä parantumisesta. Suomessa A-klinikkasäätiön *Tiimi*-aikakauslehdessä on myös pantu merkille haikun parantava voima (Sarvanti 2014 [verkkojulkaisu]). Meilläkin haikun terapeuttisuudesta ja jopa haikuterapiasta on siis kirjoitettu, tosin vasta 2000-luvulle tultaessa. Jo mainittujen Hattulan (2009), Hiltusen (2003; 2012) ja Sarvannin (2014) lisäksi haikun ja hoidon yhtymäkohtia ovat pohtineet ainakin Ihanus (2013) ja Salmi (2013b; 2013c).[23]

Suomessa haikurunoutta on ylipäätään tutkittu varsin vähän, ehkä senkin takia, että suuret kustantamot ja huomattavat kirjallisuushenkilöt eivät harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta ole innostuneet haikuista. Siinä missä esimerkiksi Ruotsissa haiku nauttii laajaa kansansuosiota muun muassa Nobel-palkitun kirjailijan Tomas Tranströmerin, kirjailija, kääntäjä Per Erik Wahlundin[24], sekä kahden diplomaatin, Dag Hammarskjöldin ja Lars Vargön[25] ansiosta, Suomessa haikutietoisuuden levittäminen on jäänyt tuntemattomampien te-

[23] Haiku mainitaan kirjallisuusterapian yhteydessä myös Harjunkosken (2009, 134–136), Kiven (2009, 202) ja Linnainmaan (2008, 121–122) teksteissä. Näissä käsittely jää kuitenkin varsin pinnalliseksi, eikä virheelliseltä tiedoltakaan aina vältytä. Esimerkiksi Linnainmaa (2008, 121) väittää, että haikussa "tavujen lukumäärä riveillä on joko 5–7–5 tai 5–5–7. Kuitenkin on myös käytetty vastaavia sanojen lukumääriä." Haikun ominaisuuksista muistetaan mainita yleensä vain tavumäärä. Lisäksi arkisuuteen tähtäävät haikut niputetaan yhteen ilmaisultaan juhlavien tankojen kanssa. Näin esimerkiksi kirjoittaa Harjunkoski (2009, 135): "Haiku-runoa voi jatkaa tanka-runoksi, jossa on viisi riviä."

Haikun sukulaislajeja kirjallisuusterapian näkökulmasta ovat käsitelleet esimerkiksi Hiltunen (2010, *haibun*) ja Kähmi (2013, *renku*).

[24] Wahlund on kirjoittanut mittavasti japanilaisesta kulttuurista ja lyriikasta sekä ruotsintanut merkittävien japanilaisten kirjailijoiden, muun muassa Nobel-palkittujen Kawabata Yasunarin ja Ooe Kenzaburoon, tuotantoa. Häneltä on myös ilmestynyt Kobayashi Issan ja Masaoka Shikin haikukäännöksiä sekä ensiksi mainitun elämäkerta. Ks. Kobayashi, Issa 1981: *Livstecken: Nittio dikter av haiku-mästaren Issa i svensk omdiktning*. Red. & övers. Per Erik Wahlund. Molkom: Promenad; Masaoka, Shiki 1998: *Shiki: Japanska haiku-dikter för fyra årstider*. Red. & övers. Noriko Thunman & Per Erik Wahlund. Helsingfors: Orienta; Wahlund, Per Erik 1978: *Lövfällning: Haiku-mästaren Issa i liv och dikt, 1763–1827*. Stockholm: Bonnier.

[25] Ruotsin Tokion-suurlähettiläs Lars Vargö on kirjoittanut ansiokkaan ruotsinkielisen johdannon haikurunouteen. Ks. Vargö, Lars (red. & övers.) 2003: *Japansk haiku – världens kortaste diktform*. Stockholm: Carlssons.

kijöiden tehtäväksi. Omakustanteisia ja pienten kustantamoiden julkaisemia haikukokoelmia on koko joukko, ja merkittävää on, että niiden esipuheissa mainitaan usein haikun kurinalaisuus, joka saa ajatukset asettumaan (ks. esim. Koivisto 2010; Palmroth 1994).[26] Suomalaisissa yliopistoissakaan ei ole juuri tehty haikuun liittyvää tutkimusta.[27] Tämän vuoksi pidän suomalaista haikurunoutta erittäin merkittävänä ja mielenkiintoisena tutkimuskohteena.

1.4 Tutkimustehtävä, -aineisto ja -menetelmät

> The poem becomes a map, a note left on a tree, a rock formation at a fork in the path, a cry in the distance saying “this way”.
>
> – TUNTEMATON (SIT. WHITE 2014 [VERKKOJULKAISU])

Tässä pro gradu -tutkielmassa käsittelen haikun lukemisterapeuttisia mahdollisuuksia. Analysoin, kuinka suomalaisten runoilijoiden haikut ilmentävät Matsuo Bashoon hoitavana pidettyä *shoofuu*-poetiikkaa. Tutkielmani rakentuu kolmen tutkimuskysymyksen ympärille:

- Millaisia esteettisiä ihanteita *shoofuu*-haiku ilmentää?
- Miten nämä ihanteet kytkeytyvät *shoofuu*-haikun oletettuun terapeuttisuuteen?
- Miten hoitavana pidetty *shoofuu*-poetiikka heijastuu esittelemieni suomalaisten runoilijoiden haikuista?

Aineistoni koostuu 12 runokokoelmasta, joiden sisältämistä runoista ainakin osa voidaan luokitella haikuiksi joko kokoelmassa olevan eksplisiittisen maininnan perusteella tai esimerkiksi sen nojalla, että runo on vuodenaikaa kuvaava seitsemäntoistatavuinen (± 1) kolmisäe, runossa viitataan metalyyrisesti haikurunouteen ja/tai kokoelmassa on käännössikermä japanilaisia haikuja (ikään kuin ohjelmajulistuksena). Valitsemani kokoelmat ovat Eila Kivikk’ahon *Ruusukvartsi* (1995); Arto Lapin *Kukko puussa* (2002), *Oravan portaat* (2004), *Harakan paja* (2007), *Lumiputous* (2009), *Laululento* (2011) ja *Kärpäshäiriö* (2014); Veikko Polameren *365* (1967), *veden ääni* (1968), *Kevään kuolleet lehdet* (1970) ja *Nyt kun en kysy sinun mieltäsi maailma* (1971); Juhani Tikkasen *Dolby C* (1987).[28] Lisäksi aineistooni kuuluu Kivikk’ahon *Kootuissa runoissa* (2001) julkaistu ”Runoja 1961–1975”. Olen

[26] Lievosen (1993) englanninkielisen haikukokoelman takakansitekstissä sanotaan, että tekijä on paitsi runoilija ja kääntäjä, myös hypnoterapeutti. Olisi kiintoisaa tietää, pitääkö Lievonen omia haikujaan terapeuttisina.
[27] 29. huhtikuuta 2015 tekemäni tiedonhaun perusteella suomalaisten yliopistojen digitaalisissa opinnäytetietokannoissa on vain yksi opinnäyte, jossa haiku esiintyy asiasanana (ks. Hurmerinta 2013).
[28] Usein suomalaisissa haikuja sisältävissä kokoelmissa esiintyy myös tankarunoja. Aineistoni runokokoelmista tästä tekevät poikkeuksen Polameren ja Tikkasen kokoelmat. Heidän kokoelmansa sisältävät pääasiassa muuta kuin haikuja, mutta ei muita japanilaisia runolajeja.

päätynyt näihin neljään runoilijaan – Kivikk'ahoon, Lappiin, Polamereen ja Tikkaseen – koska he lienevät tunnetuimpia suomalaisia haikurunoilijoita ja ovat lisäksi selvästi saaneet vaikutteita Bashoolta. Sellaiset haikuja kirjoittaneet runoilijat kuten Kari Aronpuro, Rea Lehtonen ja Riitta Rossilahti ansaitsisivat hekin paikkansa missä tahansa suomalaista haikurunoutta käsittelevässä tekstissä, mutta tämän pro gradun puitteissa ei valitettavasti ole mahdollista perehtyä heidän tuotantoonsa.

Valitsemani runoilijat edustavat erilaisia kirjoitustyylejä, elämänasenteita, sukupolvia. Suomentajana ja runoilijana tunnettu Eila Kivikk'aho (1921–2004) on saanut teoksistaan ja suomennoksistaan useita valtionpalkintoja. Hänen viimeiseksi runokokoelmakseen (vuoden 2001 *Koottuja runoja* lukuun ottamatta) jäänyt *Ruusukvartsi* (1995)[29] on runoilijan tiiveimmäksi hioutunutta tekstiä, ”keskitettyä ja avaraa, korutonta ja kirkasta”, kuten kirjan etulipareessa sanotaan (Kivikk'aho 1995). Kivikk'aho on monessa mielessä Bashoon sukulaissielu. Samalla tavalla kuin Bashoo kannusti kunnioittamaan vanhaa ja luomaan uutta (ks. s. 32: *fueki ryuukoo*), Kivikk'aho on ”perinteen viimeisiä mestareita ja modernin ensimmäisiä” (Polkunen 2001 [1998], 502). Samalla tavalla kuin Bashoo pyrki näkemään ”ylevää” ”alhaisessa” vastoin vakiintuneita tottumuksia, Kivikk'ahon harjoittama arkisen ja ylevän yhdistäminen oli monille arvostelijoille liikaa (*Helsingin Sanomat* 21.6.2004 [verkkojulkaisu]). Myös Kivikk'aholle tyypillinen tyyli (puheenomaisuus, tiivis rakenne, vaatimattomat runokuvat) sekä hänen suosikkiaiheensa ja -teemansa (jokapäiväinen elämä, sinnikkyys, huumori, itsesensuuri) ovat tuttuja japanilaisesta haikurunoudesta. Haikujen tavoin Kivikk'ahon runojen pohjimmainen tunto on ”sanoitta jäävä” (mt.).

Ystävykset Juhani Tikkanen (1945–) ja Veikko Polameri (1946–1979) saivat julkaistua esikoisensa perättäisinä vuosina. Tikkasen *Vapaus* (1966) ja Polameren *365* (1967) ovat molemmat kieltä uudistavia kokoelmia, jotka ilmestyivät keskellä Hannu Salaman jumalanpilkkaoikeudenkäyntiä. Niistä paistaa turhautuneisuus vanhoja (länsimaisia) arvoja kohtaan sekä kiinnostus itämaisiin elämäntapoihin. Sekä Polameren että Tikkasen runous on japanilaista haikurunoutta mukaillen hiljaista ja vähäeleistä, ja toisaalta myös yllätyksellistä ja humoristista. Niissä viitataan paljon japanilaiseen filosofiaan, kirjallisuuteen, tapakulttuuriin ja luontoon. Polameri kuoli nuorena, mutta hän ehti oppia sujuvan japanin kielen ja saavuttaa kunnioitettavan Japanin maantuntemuksen. Tikkanen on aktiivinen blogikirjoittaja ja on julkaissut internetissä runsaasti suomen- ja englanninkielisiä haikuja (Tikkanen 2014a [verkkojulkaisu]; 2014b [verkkojulkaisu]).

[29] *Ruusukvartsin* runot ovat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta tankoja tai haikuja. Osa kokoelman runoista ilmestyi alun perin *Parnassossa* vuonna 1979 ja pieni sikermä *Runouslehdessä* vuonna 1984 (Polkunen 2001 [1998], 503).

Arto Lappi (1966–) voitti vuoden 2001 Runo-Kaarina-kilpailun tankakokoelmallaan *Ei perhonen siivistään tiedä*. Sen jälkeen hän on julkaissut kuusi omaa runoteosta. Kokoelmien runot ovat enimmäkseen tankoja ja haikuja. Vauhkonen (2007) on pro gradussaan tutkinut Arto Lapin tankoja, mutta tietääkseni Lapin haikuja ei ole oman kandidaatintutkielmani (Salmi 2012) lisäksi aiemmin tutkittu. Lappi on aineistoni ainoa runoilija, joka kokoelmissaan määrittelee haikun, vaikkakin melko suppeasti:

> Normaalisti tankan kolme ensimmäistä säettä (5-7-5) muodostavat oman kokonaisuutensa. 1600-luvulla alkusäkeet eriytyivät omaksi runomuodokseen haikuksi, eli hokkuksi. Haiku ei tavoittele tankan tavoin kauneutta. Haiku tähdentää tarkoitusta. Esineiden ja asioiden olemus on itsessään runoa. Haiku kertoo mitä me tiedämme, vaikkemme aavistaneet tietävämme. (Lappi 2002, 155.)[30]

Pro graduni yhtenä tutkimusmenetelmänä käytän sisällönanalyysiä. Sisällönanalyysillä tarkoitetaan tekniikkaa, jonka avulla pyritään muodostamaan tutkittavasta ilmiöstä tiivistetty kuvaus; kuvaus, joka kytkee tulokset ilmiön laajempaan kontekstiin ja aihetta koskeviin muihin tutkimustuloksiin (Tuomi & Sarajärvi 2009, 103). Sisällönanalyysin kolme tyyppiä ovat aineistolähtöinen, teorialähtöinen ja teoriaohjaava analyysi (mt., 95).

Aineistolähtöisessä analyysissä pääpaino on nimenmukaisesti tutkimusaineistossa. Tutkimusteemat nousevat aineistosta itsestään – lähtökohtana ei siis ole valmiiden teorioiden tai hypoteesien testaaminen vaan aineiston monitahoinen tarkastelu. Tutkija ei määrää sitä, mikä aineistossa on ”tärkeää” ja mikä ei. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2004 [1997], 155.) *Teorialähtöisestä tutkimuksesta* puhutaan silloin, kun tutkimusaineiston analyysiä ohjaa jokin valmis teoria, malli tai auktoriteetin esittämä ajatus, jota pyritään testaamaan uudessa yhteydessä. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 97.) Sisällönanalyysin kolmas tyyppi, *teoriaohjaava analyysi*, on aineistolähtöisen ja teorialähtöisen sisällönanalyysin välimuoto. Toisin kuin teorialähtöisessä analyysissä, jossa tutkittava ilmiö määritellään jonkin jo tunnetun mukaisesti, tässä teoria toimii ainoastaan analyysin apuna (mt., 96–97). Tutkija etsii teoriasta selityksiä tai vahvistusta aineistosta tehtyjen tulkintojen tueksi. Hän voi myös tehdä huomioita empirian vastaamattomuudesta teoriaan. (Eskola 2001.) Tässä tutkielmassa analysoin aineistoani teoriaohjaavasti.

Tarkastelen haikuja lukijan ja lukemisterapian (*reading bibliotherapy*; ks. Hynes & Hynes-Berry 1986) näkökulmasta: sen pohjalta, millaisia terapeuttisia ominaisuuksia tulkitsen

[30] Lappi vetää mutkat suoriksi vihjatessaan, että haiku on eriytynyt tankasta. Tanka on *renga*- eli ketjurunouden kehityksen lähtökohta, haiku taas on kehittynyt ketjurunosta. Viisisäkeinen tanka alkoi etenkin Heian-kaudella (794–1185) jakautua kahteen osaan, 5+7+5 *onin* yläsäkeistöön (*kami no ku*) ja 7+7 *onin* alasäkeistöön (*shimo no ku*). (Nieminen 2002 [1994], 374.) Tätä samaa säkeistöjakoa seuraa ketjuruno, jossa itsenäisenäkin runona toimiva alkusäkeistö, *hokku*, on mitaltaan 5+7+5 *onia*. Ketjuttomia *hokkuja* alkaa esiintyä enenevässä määrin Genroku-kaudella (1688–1704). Siitä kestää vielä parisataa vuotta, ennen kuin Masaoka Shiki (1867–1902) alkaa ensimmäisenä kutsua niitä haikuiksi.

niissä olevan.[31] Analyysissäni nämä ominaisuudet nivoutuvat tiiviisti *fuzeiksi* kutsuttuihin japanilaisen estetiikan kategorioihin. Käsittelen sellaisia *fuzei*-tyyppejä, joiden katsotaan olevan olennainen osa Bashoon terapeuttiseksi miellettyä poetiikkaa. Näitä ovat *shiori*, *sabi*, *wabi*, *karumi*, ja *hosomi* (ks. luku 3). Lukiessani yllä listattuja runokokoelmia keskityn em. *fuzei*-tyyppien ilmentymiin. Tällä tavoin pystyn kiinnittämään Suomessa vähän tunnetun ja tutkitun runolajin laajempaan kulttuuriseen yhteyteen.

Tuomi ja Sarajärvi (2009, 97) ovat todenneet, että teoriaohjaavalle sisällönanalyysille tyypillisen aineistosta nousevien ja valmiiden mallien yhdistelyn tuloksena ”saattaa syntyä aivan uuttakin” – en siis ole täysin sidoksissa japanilaisen estetiikan viitekehyksen mukaisesti ohjautuvaan tyypittelyyn.[32] Tutkielmassani bashoolaisen näkökulman rinnalla kulkee koko ajan myös ”suomalainen” näkökulma. Haluan selvittää, onko *fuzei*-tyypeistä mahdollisesti kehittynyt paikallisia variantteja. Löytyykö aineistoni teemoista ja aiheista tukea hypoteesilleni, jonka mukaan bashoolainen haiku on terapeuttinen runolaji, ja jos, niin millaista? Käytän analyysimenetelmänä myös sisällön erittelyä (ks. Tuomi & Sarajärvi 2009, 105–107) selvittääkseni, mitkä sanat toistuvat usein suomalaisissa haikuissa. Nouseeko sanastosta esiin jotakin leimallisen suomalaista? Voidaanko toisteisten runokuvien sanoa kertovan jotakin runoilijan arvoista ja ihanteista, ja jos, niin millaisista?

1.5 Mitä tarkoitetaan ’terapeuttisella’?

> Terapeuttisen lukemisesta tekevät lukuelämysten tarjoamat oivallusten hetket. Samastumiskokemukset, itsensä sivuun laittaminen ja arkitietoisuuden otteen kirpoaminen ovat olennaisia askeleita muutokseen tai henkiseen kasvuun johdattavassa lukemisessa.
>
> – KRISTINA SVENSSON (2009, 27)

Kuten suomalaisen kirjallisuusterapian pioneeri Juhani Ihanus on todennut, kirjallisuusterapian teoreettinen perusta on varsin kirjava ja sekakoosteinen, osittain senkin vuoksi, että siinä on tietoisesti pyritty välttämään ”koulumestarimaista analyysikehikkoa” ja mieluummin liittouduttu ”inhimillisten kokemusten kirjon puolelle” (Ihanus 1995, 167–168). Yleisimmin kirjallisuusterapeuttisessa työssä turvaudutaan koosteeseen erilaisista teorioista ja käsitteistä (esimerkiksi psykoanalyysi, jungilainen analyyttinen psykologia, fenomenologinen tai humanistinen psykologia). Ihanuksen mukaan tällainen eklektisyys ”tuottaa useimmiten

[31] Tässä tutkielmassa en juuri käsittele ekspressiivistä haikuterapiaa: terapiaa, joka perustuu haikujen kirjoittamiselle.
[32] Eskolan ja Suorannan (1999 [1998], 182) mukaan ”[t]yypittelyssä on kysymys aineiston ryhmittelystä tyypeiksi, selviksi ryhmiksi samankaltaisia tarinoita”.

yleisluonteisia käsityksiä luovuuden, kielellisen ilmaisun ja emootioiden ilmaisun terapeuttisista merkityksistä", eikä kirjallisuusterapian kenttää jäsentävää systemaattista teoriakokonaisuutta ole toistaiseksi onnistuttu luomaan (mt., 168). Lupaavia keskustelunavauksia on kuitenkin syntynyt (ks. esim. Hynes & Hynes-Berry 1986; Mazza 1999; Mazza 2003), ja niissä kirjallisuusterapia käsitetään yksimielisesti terapiamuodoksi, joka perustuu joko valmiin ja valikoidun kirjallisen/suusanallisen aineiston tai itse tuotetun kirjallisen/suusanallisen aineiston kokemukselliseen jakamiseen (esimerkiksi keskustelemalla) terapeuttisessa *vuorovaikutusprosessissa*. Tähän prosessiin osallistuu yksi tai useampi terapeutti ja terapoitava (yksilöterapia) tai terapoitavat (ryhmäterapia).

Pelkkää lukemista tai kirjoittamista ilman terapeuttista vuorovaikutussuhdetta ei siis yleensä lasketa kirjallisuusterapiatyöksi (Ihanus 1995, 169). Esimerkiksi yksin lukemista, jota tässäkin tutkielmassa harjoitan, ei hyväksytä yleisesti kirjallisuusterapiaksi, mutta sen voidaan katsoa sisältävän terapeuttisia aineksia. Toisinaan kirjallisuusterapia kuitenkin määritellään hyvin väljästi: Marja-Riitta Vainikkala (1998, 64) katsoo sen olevan toimintaa, "jossa kirjallisuutta käytetään parantavassa ja persoonallisuutta kehittävässä tarkoituksessa". Rien T. Segers puolestaan määrittelee kirjallisuusterapian "lukijan persoonallisuusrakenteen ja hänen lukemansa kirjallisuuden dynaamiseksi vuorovaikutukseksi, joka myönteisessä tapauksessa koituu persoonallisuuden hyväksi" (Segers 1985, 129). Tässä näkemyksessä korostuu lukijan ja luetun välinen vuorovaikutus ja yhteistyö. Ehkä terapiassa hoitaja ja hoidettava voivatkin siis olla yksi ja sama henkilö.

Pro gradussani ymmärränkin 'terapeuttisen' väljästi joksikin, joka on altis palvelemaan ("inclined to serve") ja pitämään huolta ("inclined to take care of") (*therapeutikós*; Liddell & Scott 2015 [1940] [verkkojulkaisu]), joksikin "hoidolliseksi, hoitoon kuuluvaksi" (Kielitoimiston sanakirja 2014 [verkkojulkaisu]) – tarkemmin ottaen itsehoidolliseksi, sillä tutkinhan ennen kaikkea haikurunouden *itseeni* kohdistuvia vaikutuksia. Esimerkiksi puhuttaessa haikujen kirjoituttamisen ja luetuttamisen tehosta skitsofreenikkojen hoitomenetelmänä voin jakomielitautia sairastamattomana korkeintaan esitellä joitakin tutkimustuloksia; loput on jätettävä tulkinnan varaan. Puhuessani runoanalyysini yhteydessä "terapiasta" ja "terapeuttisesta" viittaan henkilökohtaiseen käsitykseeni haikujen lukemisen hoivaavuudesta; kokemukseen, jolle voidaan löytää selityksiä ja tukea paitsi Bashoon poetiikasta ja japanilaisesta taiteenfilosofiasta yleensä, myös monien muiden haikurunoilijoiden ja -tutkijoiden vastaavista kokemuksista. Eila Ruohosta (2001, 44) mukaillen haikujen lukeminen merkitsee minulle hoitotaidetta: eheyden, syvällisyyden sekä esteettisen nautinnon ylentävää yhteisvaikutusta.

Käsitteenä terapia liitetään yleensä sairaalan ja muiden hoitolaitosten toimintaan (Vainikkala 1998, 67). Vainikkalan kantaa myötäillen uskon silti, että runoterapia "soveltuu myös 'terveiden' itsehoitoon, onhan normaali elämä kulkua kriisistä toiseen" (mt.). Runoterapia

on toimiva apuväline kaikille, jotka haluavat purkaa paineita turvallisessa ja kontrollivapaassa tilassa[33], saada aikaan asennemuutoksia, rakentaa yhteisöllisyyttä, vahvistaa itsetuntoaan sekä lisätä itseymmärrystään avaamalla ja tekemällä näkyväksi omaan elämään liittyviä vaikeasti sanallistettavia kokemuksia (Pardeck & Pardeck 1984). Tällainen näkemys ei ole mitenkään harvinainen varsinkaan humanistisissa ja (post)jungilaisissa psykoterapioissa, joissa lähtökohtana on pikemmin ihmisen kasvu ja hyvinvointi kuin parantuminen. Esimerkiksi Erich Fromm kulkee Jungin jalanjäljissä kirjassaan *Psychoanalysis and Zen Buddhism*, jossa hän kirjoittaa: “cure does not consist in the *absence of illness*, but in the *presence of well-being*” (Fromm 1970 [1960], 86; alkuperäinen kursivointi). Zenissäkään tavoite ei ole parantaa sairauksia vaan ehkäistä niitä: “to save us from going crazy or being crippled” (Suzuki 1956, 3).

On silti muistettava, että vaikka sovelletun kirjallisuusterapian toimivuudesta itsehoidon muotona on olemassa näyttöä (haikurunouteen liittyen ks. Hiltunen 2003; 2010; 2012), ei laajasti ymmärrettävää terapiaa sovi sekoittaa psykoterapeuttiseen hoitoon. Sekaannusten välttämiseksi otettakoon vielä esille Vainikkalan (1998, 64) ehdottama kolmiosainen määritelmä kirjallisuusterapialle. Hänen mukaansa kirjallisuusterapia voi olla 1) toiminnallista: sosiaalisten taitojen ja luovuuden kehittäminen, virkistys, 2) tukea antavaa: tunteiden tunnistaminen ja eheytyminen, tai 3) osa psykoterapeuttista hoitoa. Jälkimmäiseen, määritelmällisesti rajatuimpaan mutta myös yleisimpään muotoon vaaditaan terapiakoulutuksen saanut ohjaaja (mt.) ja sitä hyödynnetään perinteisesti psykoterapeuttisena vaikuttamiskeinona (kliininen kirjallisuusterapia), tosin yhä enemmän myös esimerkiksi erityiskasvatuksen tai sosiaalipedagogisen toiminnan piirissä (pedagoginen, kehityksellinen, ”humanistinen” kirjallisuusterapia) (Ihanus 1995, 170).

Eksklusiivisesti ymmärretyssä kirjallisuusterapiassa (3. kohta) ei analysoida tai kritisoida tekstiä, vaan pyritään luomaan terapeuttinen tilanne tekstin avulla (Ihanus 1995, 169). Pro gradussani poikkean myös tältä osin tyypillisestä kirjallisuusterapiatyöstä. Kriittinen asenne haikujen kielellistä ilmaisua ja esteettis-tyylillisiä ominaisuuksia kohtaan on tutkimukseni kannalta välttämätön. Ilmeisin syy tähän on tietenkin se, että kyseessä on yleisen kirjallisuustieteen opinnäytetyö. Lisäksi analyyttisyyden ja kriittisyyden syrjäyttämisestä seuraava ”hyväksyvä” lähestymistapa ei hyväksyisi keskeistä hypoteesiani, jonka mukaan haikujen perinteisessä muotosisällössä sinänsä on hoidollista potentiaalia. Kuten pyrin luvussa 3 osoittamaan, haikuun perinteisesti liitetyt hillitty ilmaisu, vaatimaton olemus ja levollinen sävy (ks. Ueda 1978 [1976]) ovat yhteydessä oivaltamiseen, samastumiseen, itse-

[33] Kontrollivapaalla tilalla tarkoitan luovaa tilaa, joka on vapaa moraalisista vaatimuksista, sosiaalisista velvollisuuksista, fysiikan laeista… Haikujen sepittäminen on toki kurinalaista toimintaa, mutta siinäkin kirjoittaja saa itse päättää aiheensa.

keskeisyyden väistymiseen ja torjumiseen, rauhoittumiseen. Nämä ovat linjassa yllä lainaamani Vainikkalan kirjallisuusterapia-määritelmän ensimmäisen ja toisen kohdan kanssa. Yksinkin luettuina haikut voivat tarjota virkistävää seuraa (1. kohta), mutta itsekasvatuksellisiin tarkoituksiin käytettynä niiden arvo on nähdäkseni ennen kaikkea tunteiden tunnistamisen ja eheytymisen apuvälineenä (2. kohta). Korhonen ja Pietiläinen (1993) ovat todenneet, että kirjallisuusterapian lajeista runoterapia on lähinnä psykoanalyysiä. Molemmat käyttävät tiedostamatonta ainesta sisäisten merkitysten tutkimiseen, ja molempien prosessissa vaikuttavat samat vaiheet: samastuminen, oivaltaminen ja katharsis. (Korhonen & Pietiläinen 1993, 3–7.) Nämä kolme sanaa – katharsis, oivaltaminen ja samastuminen, yhdistettynä viimeksi mainitun kääntöpuoleen: itsensä ja oman kokemuksensa etäännyttämiseen välittömästä tietoisuudesta (ks. Svensson 2009, 27) – ovat myös oman lukemisterapiakäsitykseni avaintermejä.

2 | BASHOOLAISEN ESTETIIKAN JUURIA JA HAAROJA

2.1 Haikun määritelmiä

> The haiku is truly a grain of gold made out of what would *otherwise* (if there were no writing) have been the sands of Time.
>
> – ROLAND BARTHES (2011 [2003], 49; ENGL. BRIGGS; ALKUPERÄINEN KURSIVOINTI)

Jos pyytäisimme keskivertojapanilaista lausumaan yhden haikun, kuulisimme mitä todennäköisimmin Matsuo Bashoon runon:

池古や	*furuike ya*	vanha lampi!
飛蛙び込む	*kawazu tobikomu*	sammakon sukeltaessa
水の音[34]	*mizu no oto*	veden ääni

(Bashoo 2012 [1684–1694], 350; suom. Kai Nieminen)

Tämä valinta olisi järkeenkäyvä muutamastakin syystä. Ensinnäkin ”vanha lampi” on Bashoon, maailman tunnetuimman haikurunoilijan, siteeratuin haiku (mts. 352), ja se edustaa merkittävää käännekohtaa haikun lajihistoriassa (ks. esim. Nippon Gakujutsu Shinkōkai 1958, 143; Yamada-Bochynek 1985, 1). Toiseksi se ilmentää haikun maailmassa vallitsevaa, luonnon ja ihmiskunnan välistä ykseyttä. Kolmanneksi se noudattaa haikun kolmea perussääntöä.

[34] Vaikka haikut ovat rytmiltään kolmijakoisia, Japanissa ne kirjoitetaan yleensä yhdeksi riviksi. Tämä nousee käsityksestä, että jokainen runossa kuvattu hetki on jakamaton kokonaisuus (Nippon Gakujutsu Shinkōkai 1958, v). Länsimaissa haikut tavataan jakaa (5-7-5-säejakoa noudattaen) kolmelle riville, niin myös tässä tutkielmassa.

Kuten totesin sivulla 11, haiku määrittyy perinteisesti kolmen säännön kautta: (1) haiku koostuu seitsemästätoista *onista* eli japanilaisesta morasta, jotka jakautuvat kolmeen 5, 7 ja 5 *onin* osaan; (2) haiku sisältää *kigon* eli ”vuodenaikasanan”; (3) haiku sisältää *kirejin* eli ”leikkaussanan”. Voimme laskea Bashoon runon transkriptiosta, että se sisältää 17 *onia*, jotka asettuvat 5-7-5-jaon mukaisesti:

fu ru i ke ya
ka wa zu to bi ko mu
mi zu no o to

Runon *kigo* eli vuodenaikasana on kevääseen viittaava *kawazu*, ’sammakko’ (Nieminen 2012c, 350). Runon *kireji* (leikkaussana) on *ya*; se toimii haikun sävyä ja merkitystä säätelevänä kesuurana.[35]

Paitsi että yllä oleva Bashoon haiku täyttää runolajille asetetut muodolliset vaatimukset, se myös toimii kuvaavana johdantona haikun ja koko Japanin klassisen kirjallisuuden aihepiireihin sekä esitystapaan, josta Brower ja Miner (1957) käyttävät nimitystä ’deskriptiivinen symbolismi’ (*descriptive symbolism*). Browerin ja Minerin (1957, 526) mukaan haikun kuvailevuus ja siihen sisältyvä ajatus kantaaottamattomuudesta juontavat juurensa (mahaayaana)buddhalaisuudesta, joka korostaa kaiken olevaisen ykseyttä. Koska kaikki oliot – ihmiset, eläimet, kasvit ja jopa kivet – ovat saman universaalin voiman alkuun panemia ja lenkkejä ehdonvaraisessa seurausketjussa (ks. alaviite 62, s. 39), voimme tulkita haikuissa esiintyvää luontoa ihmisen vertauskuvana. Kun ihmisen kokema kauneus, ohimenevyys, menetys ja pelastus esiintyvät runon kuvastossa ilman, että henkilökohtaisiin ajatuksiin tai tunteisiin viitataan eksplisiittisesti, pääsemme likelle seuraavaa buddhalaisuuden ihannetta.

Suzuki (1959, 16) pitää Bashoon ”vanhaa lampea” runoilijan poeettisena manifestina ja elämänfilosofian kiteymänä. Zenbuddhalaisuus oli tärkeä innoittaja keski-ikäiselle Bashoolle, joka oli alkanut harjoittaa zenmeditaatiota vuoden 1680 tienoilla (Ueda 1982, 25). 1686 kirjoitetussa ”vanhassa lammessa” tulee hyvin ilmi zenbuddhalainen pyrkimys kohti ”totta itseä” (*True Self*; ks. Merton 1968, *passim*) ja pois harhaisen egon vallasta. Siinä kuvataan luonnon sisältämää ihmistä, jonka korviin veden ääni jää kaikumaan; luontoa, joka on ei-kaksinainen ja jonka ilmiöt ovat alati riippuvaisia toisistaan. Toisen säkeen, *kawazu tobikomun*, voi kieliopillisesti tulkita sekä itsenäiseksi finiittimuotoiseksi lauseeksi ”sam-

[35] Säkeistön sisällä – yleensä joko ensimmäisen säkeen lopussa, kuten ”vanhassa lammessa”, tai toisen säkeen lopussa – *kireji* luo tauon kahden puoli-itsenäisen kuvan väliin, kun taas säkeistön lopussa se voimistaa loppumisen tunnetta. Molemmissa tapauksissa *kireji* vahvistaa edellä sanotun tehoa. (Salmi 2013b, 12. Leikkaussanojen merkityksistä ks. Higginson & Harter 2009 [1985], 291–292.) Japanin ulkopuolelta ei löydy täydellistä vastinetta *kirejeille*. Maailmanhaikussa niiden vaikutelmaa saatetaan imitoida välimerkeillä.

makko sukeltaa” että seuraavan säkeen alun ”vesi”-sanaa määrittäväksi attribuuttiseksi lauseeksi ”sammakon sukeltaman [veden ääni]” (Nieminen 2012c, 350, 352). Tällainen näennäinen epäloogisuus – siis se, että äänen lähde on sammakon sukeltama vesi – saattaa tuoda mieleen zenin *kooanit*: kertomuksen, kysymyksen, vuoropuhelun tai väitteen muotoon puetut tekstit, joiden tarkoitus on osoittaa kielessä ja ajattelussa vallitsevat ristiriidat ja niin muodoin murtaa järjen kahleet (Loori 2008 [2004], 144–145).

Usein väitetään, että haikuun halutaan taltioida juuri tällaisia ykseyden hetkiä, joina fyysiset ja psyykkiset rajat katoavat jopa synesteettisin[36] seurauksin (ks. esim. Henderson 1934, 2; Suzuki 1959, 228; Yasuda 1959 [1957], 24–26). Yasuda (1959 [1957]) on keksinyt ilmiölle käsitteen *haiku moment* (”haikuhetki”), jonka varsinkin monet pohjoisamerikkalaiset tutkijat (esim. Giroux 1974, 45–74; Ross 1993) ovat omaksuneet. ”Haikuhetkellä” yleensä tarkoitetaan ajassa mittaamatonta hetkeä, jolloin subjekti ja objekti sulautuvat yhteen (Yasuda 1959 [1957], 24). Blyth (1981 [1949], 8) kirjoittaa haikun ja hetken suhteesta seuraavasti: “Haiku record what Wordsworth calls those ‘spots of time’, those moments which for some quite mysterious reason have a peculiar significance.” Blythin mukaan haiku on eräänlainen *satori*, zenbuddhalainen valaistuminen, jonka säteilyssä me voimme nähdä asioiden ytimeen, “into the life of things” (mt.). Myös Suzuki (1959) on korostanut haikun ja zenin välistä yhteyttä. Bashoon ”vanhasta lammesta” Suzuki (mt., 228f.) sanoo, että siinä on ”liian paljon zeniä” (“too much of Zen in it”).

Blythin ja Suzukin julistukset haikun zeniläisyydestä ovat toisinaan liioiteltuja[37], mutta niiden vaikutusta haikun vastaanottokokemuksiin ei sovi vähätellä. Pohjois-Amerikassa haiku on nostettu zentaiteen asemaan, *noo*-teatterin, *ikebanan* ja teetaiteen (*chanoyu*) rinnalle. Zenin ja haikun liitto on saanut siunauksen myös Pirkanmaalla: toukokuussa 2014 Arto Lappi ohjasi haikutyöpajan Tampere Zen Centerillä (Tampere Zen Center 2014 [verkkojulkaisu]). Onko haiku kuitenkaan väistämättä zeniläinen (ks. alaviite 14, s. 11) teksti?

[36] Synestesia on erityisen tyypillistä *yuugen*-tyylisissä haikuissa, joista esimerkkinä mainittakoon Arto Lapin (2007, 70) ”Nokasta kuuluu / tiaisen rintaan osunut / aamuinen säde.”. (Bashoon synesteettisistä haikuista ks. esim. Bashoo 2012 [1684–1694].)

[37] Zenkoulukunnan (tai *chán*-, kuten se synnyinmaassaan Kiinassa tunnettiin) perustajana pidetty, Intiasta lähtöisin ollut Bodhidharma (kiin. Dámó, jap. Daruma; n. 440–528 tai n. 470–543) sanoo, että ”Zen on erityinen kirjoitusten ulkopuolinen viesti. Se ei ole riippuvainen sanoista tai kirjaimista.” (Bodhidharma / sit. Loori 2008 [2004], 13; suom. Teija Hartikainen & Lauri Porceddu.) Haikussa ei toteudu zenin määritelmän ehdot, ellemme yhdy Wattsin (2002 [1957]) jokseenkin ongelmalliseen ajatukseen siitä, että haiku on ”sanaton runo” (*wordless poem*). Nobel-kirjailija Miłosz (1992, 16) arvelee, että ”zenhaiku” on enemmän länsimainen (amerikkalais-eurooppalainen) kuin japanilainen ilmiö.

Väitän, että haiku on yhtä buddhalainen kuin se on shintolainen, taolainen tai konfutselainen. Haikurunoilijat Fukuda Chiyo-ni, Yosa Buson ja Kobayashi Issa olivat kaikki puhtaan maan buddhalaisia, eivät zenbuddhalaisia. Haiku on monikulttuurinen ilmiö, jonka juuret ovat intialaisessa hengellisyydessä, kiinalaisessa käytännöllisyydessä ja japanilaisessa pelkistyneisyydessä (Blyth 1981 [1949], 10). Nykyään haikuja käytetään henkisenä harjoituksena myös kristillisessä yhteisössä (ks. McGee 2009). Kuitenkin usein haikun hengellisyys on ei-institutionaalista, jotakin joka ei vaadi välittäjää inhimillisen ja yli-inhimillisen välille. Portinin (1983, 5) mukaan haiku on kansainvälinen ja kuolematon, koska se on ”’vastaus perimmäiseen kysymykseen’. ’Perimmäinen’ ei ole japanilainen ilmiö, se ei ole minkään erityisen opin tai ryhmän hallussa […].”

Mitä mieltä keskivertojapanilainen olisi länsimaisesta haikusta? Pitäisikö hän esimerkiksi seuraavaa tekstiä haikuna tai ylipäätään runona:

tundra

Mikäli hän tietäisi jotakin ’konkreettisesta runoudesta’ (Hosiaisluoma 2003, 459f.) ja mieltäisi ”tundran” esimerkiksi kyseisestä modernin lyriikan suuntauksesta, hän todennäköisesti vastaisi pitävänsä lukemaansa runona. Mutta entä haikuna? Tämä osa kysymyksestämme luultavasti ihmetyttäisi keskivertojapanilaistamme. Miten tuo yksisanainen runo voisi olla haiku? Siinä on liian vähän moria (puhumattakaan tavuista), ja lisäksi siitä puuttuu leikkaussana ja vuodenaikasana. ”Tundran” kirjoittaja, yhdysvaltalainen Cor van den Heuvel, kuitenkin väittää runoansa haikuksi sisällyttämällä sen itse toimittamaansa haikuantologiaan (van den Heuvel 1974, 163).[38] Antologian johdannossa van den Heuvel (mt., xxvii) kirjoittaa, että imagisteilla ei ollut kunnollista käsitystä haikusta, sillä he eivät nähneet sen syvyyksiin (“they failed to see the spiritual depth haiku embodies”). Näin hän vihjaa ymmärtävänsä itse jotakin olennaista haikusta. Lisäksi van den Heuvel (1987) väittää, että haikulle tunnusomaisia piirteitä ovat ytimekkyys, havainnoivuus ja tietoisuus – ei mitallisuus (“not a set number of syllables”).

Mikä siis on haiku? Tulisiko meidän hyväksyä haikun määritelmään ainoastaan ns. ”klassiset haikut”, joista Bashoon ”vanha lampi” on esimerkki, vai sallia termin piiriin myös uudenaikaiset kokeilut? Tästä kysymyksenasettelusta seuraa uusi ongelma: mitä tarkoitamme ”uudenaikaisella”? Onko seuraava haiku uudenaikainen, koska siinä on 22 (10-7-5) *onia* ja koska leikkaussana – tässä tapauksessa や, *ya* – on epäsäännöllisesti viimeisen säkeen keskellä?

櫓の声波を打つて	*ro no koe nami wo utte*	airojen hakatessa aaltoja
腸氷る	*harawata kooru*	suoleni jäätyvät
夜や涙	*yo ya namida*	yössä… kyynelet

Mitä jos yllä olevan runon arvioinnissa otetaan huomioon, että sen on kirjoittanut Bashoo (sit. Greve 2012 [verkkojulkaisu]; suom. N. S.)? Voidaanko tätä taustaa vasten todeta, että ”airojen hakatessa aaltoja” on sittenkin ”klassinen haiku”? Voidaanko ajatella, että jos haikun ”sisältö” on riittävän painava, sen ”muoto” saa luvan joustaa? Voidaanko myös kääntäen olettaa, että pyrkiessämme ilmavaan ja keveään ilmaisuun on täysin sopivaa leikkiä runon muodolla? Haikun historiassa on aina tunnettu esimerkkejä kokeilevuudesta. Yosa Busonin (1716–1783) kuvahaikut ovat tästä hyvä todiste:

[38] Alkuperäisessä typografiassa ”tundralle” on varattu kokonainen sivu.

ーつ	*fuji hitotsu*	yksin Fuji
残み埋して	*uzumi nokoshite*	säilyy tuoreiden lehtien
若葉かな	*wakaba kana*	yläpuolella
日の光	*hi no hikari*	päivänvalo –
今朝や の	*kesa ya iwashi no*	tänä aamuna se tuli
頭より	*kashira yori*	sardiinin päästä

(Blyth 1981 [1949], 96; suom. N. S.)

Yamada-Bockynek (1985, 6) pohtii, että siinä missä ja on osattava lukea vastaavasti *fuji* ja *iwashi*, jotta runot tulisivat ymmärrettäviksi ja 5-7-5-jako toteutuisi, on ”tundra”-runon valkoinen tila saatava tulkita joksikin kielelliseksi, esimerkiksi ”Siperian laajoiksi, lumipeitteisiksi tasangoiksi”. Näin tulkittuna ”tundra” on kaiketi laskettava haikuksi, sisällöltään se ainakin on ”klassinen”: se on vihjaava ja yksinkertainen, kuin suoraan Polameren (1976) ja Keenen (1988) japanilaisen estetiikan stereotypialistoista.[39] Huolimatta siitä, millaiseen haikun määritelmään päädymme, voimme epäröimättä todeta, että ne tekstit, joita haikuiksi (oikeutetusti tai epäoikeutetusti) kutsutaan, ovat kolmessasadassa vuodessa ehtineet saada lukuisia eri muotoja.

Siitä, mikä on kaikkia haikuja yhdistävä tekijä, voidaan olla monta mieltä. Onko sellaista ylipäätään olemassa? Yksi mahdollinen näkökulma haikujen hypoteettiseen perusolemukseen on em. Wordsworthin ajatus ”välähdyksistä ajassa” (*spots of time*), joiden salamavalossa näemme asiat tavallista selvemmin. Tällaiset ”välähdykset ajassa” ovat yhteistä kaikelle taiteelle, mutta haikussa niitä tuntuu esiintyvän tavattoman tiuhaan. Yasudan (1959 [1957], 24) mukaan haikujen teho piilee niiden ytimekkyydessä ja yksinkertaisuudessa: vaikka ne teksteinä lukeutuvat temporaaliseksi taiteeksi, niiden muodollis-sisällölliset piirteet mahdollistavat sen, että lukeminen ja luetun ymmärtäminen tapahtuvat samanaikaisesti (vrt. Henderson 1958, 4). Yamada-Bochynek kirjoittaa wordsworthilaisista välähdyksistä seuraavasti:

> Such ‘spots of time’ are in fact the moments in which we *solve the problem* we have been confronted with. Such moments have survival value in that they set us free from *existential anxieties*: poetry, which ‘records’ such moments in this sense, is an inevitable consequence of human evolution resulting from our endeavours at *problem-solving*. (Yamada-Bochynek 1985, 10; alkuperäiset kursivoinnit.)

Toinen tapa hahmottaa haiku monoliittisena runolajina on viitata sen tiiviiseen yhteyteen luonnon kanssa. Esikuvallisessa haikussa ihminen ja luonto ovat yhtä, subjekti ja objekti

[39] Polameri (1976, 151) luettelee Japanin perinnekulttuuria kuvaaviksi esteettisiksi kategorioiksi vihjaavuuden, suppeuden ja pelkistyneisyyden (= yksinkertaisuus), haurauden, sekä katoavuuden. Keenen (1988, 6) kategorioita ovat vihjaavuus (*suggestion*), yksinkertaisuus (*simplicity*), epäsäännöllisyys (*irregularity*) ja katoavuus (*perishability*).

sulautuvat toisiinsa. Japanissa runoutta pidetään luonnon kunnioituksen ja luonnonläheisyyden huipentumana (Shirane 2012, 6). Runojen kirjoittaminen nähdään tapana antaa arvoa kokonaisuudelle, jonka osia me ihmiset olemme. Toisin kuin eurooppalaisessa romantiikan ajan runoudessa, jota kuvastaa Ruskinin (1987 [1856]) 'pateettisen harhan' (*pathetic fallacy*) käsite, japanilaisessa runoudessa on moderniin aikaan[40] asti pitäydytty samalla viivalla luonnon (oik. "muun luonnon") kanssa. Linnuille, kukille, tuulelle ja kuulle ei ole Japanissa haluttu antaa ajatuksia tai tunteita (ks. kuitenkin s. 62). Sen sijaan faunan, flooran, meteorologisten ilmiöiden, taivaankappaleiden ja vuodenaikojen tuomien muutosten katsotaan tarjonneen *japanilaisille ihmisille* rikkaan symboliverkoston, jonka avulla he ovat voineet tarkastella sisäisiä tuntemuksiaan.

Tästä pääsemme suoraan kolmanteen haikuun liittyvään yleistykseen: vihjaavuuteen (ks. alaviite 39, s. 25). Vihjaavuus on japanilaiseen runouteen osin sisäänrakennettu, osin vuosisatojen varrella syntynyt ominaisuus. Voitaisiin väittää, että lukemattomien homofooniensa ansiosta erinomaisen monitulkintainen japanin kieli on luontaisesti "lyyristä", mutta vihjaavuuteen on pyritty myös tietoisesti. Kuvaavimpana esimerkkinä viitteellisyyden tavoittelusta ovat ensimmäistä kertaa Edo-kaudella ilmestyneet *saijikit* eli "vuodenaikakirjat" (Shirane 2012, xii), jotka vakiinnuttivat japanilaisten jo valmiiksi staattisen symbolikielen yhtenäistämällä runokuvien merkityksen. Jokainen *saijikissa* mainittu *kigo* eli vuodenaikasana ilmaisee tiettyä vuodenaikaa. Myöhäisellä Edo-kaudella *saijikeista* voitiin laskea noin 5 000 *kigoa*, ja vain sata vuotta myöhemmin kattavimmat *saijikit* käsittivät jo lähes 15 000 vuodenaikasanaa (Nippon Gakujutsu Shinkōkai 1958, 175). Lisäksi Japanin klassisessa runoudessa monet paikannimet on kyllästetty merkityksin. Nämä "kuuluisat paikat" eli *meishot* ovat yleensä erityisen pyhiä shintolaisia tai buddhalaisia kohteita, (kirjallisuus)historiallisesti merkittäviä paikkoja tai paikkoja, joiden nimessä on potentiaalia sanaleikkiin. *Meisho* toimii runossa ns. *utamakurana* ("runopielus"), joka johdattaa lukijan runon miljööhön, vuodenaikaan ja jopa tunnelmaan.[41] Mihin vihjaavuus siis perustuu, jos kaikelle on määrätty oma kiinteä merkityksensä? Siihen, että samalla tavalla kuin männyistä (*matsu*) ei voi kirjoittaa kuulostamatta kaihoisalta tai levottomalta (*matsu*, 'odottaa'), sammakkoa ei voi mainita runossa herättämättä mielikuvia keväästä. Yoshinon kylää taas ei klassisen runouden näkökulmasta ole olemassa kevääntulon, kirsikankukkien ja niihin rinnastuvan lumisateen ulkopuolella. Tällaiset mielleyhtymät rajoittavat tulkintaa ja toisaalta mahdollistavat taloudellisen tilankäytön. Haikunkin kokoisessa tilassa pystymme välittämään suuria kokemuksia.

[40] Hisamatsu (1963, 6f.) määrittelee modernin ajan alkavan Meiji-kauden ensimmäisestä vuodesta (1868). Modernia aikaa seuraa nykyaika, joka alkaa eri teorioiden mukaan joko naturalismin rantautumisesta Japaniin (n. 1900), Taishoo-kaudesta (1912–1926) tai Shoowa-kaudesta (1926–1989) (mt., 7).

[41] Kattava esitys aiheesta, ks. Kamens, Edward 1997: Utamakura*, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. New Haven: Yale UP.

Yllä olen luetellut kolme mahdollista tapaa hahmottaa haikun olemusta. Välähdyksenomaisuus, luontokeskeisyys ja vihjaavuus ovat jo alakoulussa opetettavan tavumitan jälkeen haikun ilmeisimpiä ominaisuuksia, mutta eivät suinkaan ainoita. Seuraavissa luvuissa luon lyhyen katsauksen Japanin keskiajan (1156–1560) ja varhaisen ”lähimenneisyyden” (Hisamatsun [1963] ’*recent past*’, 1560–1868) runoestetiikan kehitysvaiheisiin. Katsauksesta toivon käyvän ilmi, miksi haikuja on niin vaikea kategorisoida tietyntyyppisiksi teksteiksi. Luvussa 2.2 pureudun syvemmin vihjaavuuden estetiikkaan ja luvussa 2.3 tarkastelen, kuinka Bashoo integroi japanilaisen estetiikan piirteet kokonaisuudeksi. Luvussa 3 pääsen siihen, kuinka Bashoon poetiikan enemmän tai vähemmän synteettisesti toisistaan erotettavissa olevat osaset ilmenevät suomalaisessa haikurunoudessa.

2.2 Japanin keskiajan kirjallinen murros ja vihjaavuuden estetiikka

> Should we look at the spring blossoms only in full flower, or the moon only when cloudless and clear? To long for the moon with the rain before you, or to lie curtained in your room while the spring passes unseen, is yet more poignant and deeply moving. A branch of blossoms on the verge of opening, a garden strewn with fading petals, have more to please the eye.
>
> – YOSHIDA KENKOO (2015 [1329–1331], 32; ENGL. MCKINNEY)

Hisamatsu Sen’ichin (1963, 5) mukaan Japanin keskiaika (1156–1560) oli kausi, jolloin yksilökeskeinen runous (*individual lyricism*) hylättiin ja tilalle tuli yhteisöllisyyden korostaminen. Keskiaika merkitsi myös käännettä älyllisyydestä ja toteavuudesta tunnelmien vihjaavaan kuvaukseen (Ueda 1965, 45). Nämä muutokset näkyvät muun muassa aikakauden runojen ”keskeneräisyydessä”, jonka ajateltiin antavan tilaa kollektiivisuudelle. Esimerkiksi epäsuoran ilmaisutavan ajateltiin osallistavan runojen kuulijan ja ketjurunouden[42] tapauksessa myös runon mahdollisen jatkajan (Hisamatsu 1963, 5). Tällaista keskeneräisyyttä tai jäämistä leijailemaan ilmaan kuvastaa myös Tachibana Moriben (1885[43] / sit. Hisamatsu 1963, 13) havainto, että *Man’yooshuu*-antologian (julkaistu vuoden 759 jälkeen) runoissa substantiivi esiintyy runon alussa ja *Kokinshuu*-antologiassa (n. 920) runon keskivaiheilla, kun taas *Shinkokinshuussa* (1205) substantiivit ovat runojen lopussa. Tehokeinoa, jossa virke päätetään substantiiviin, kutsutaan japanin kielessä *taigendomeksi*. Puhutussa japanissa virkkeet päättyvät lähes poikkeuksetta predikaattiverbiin. Silmiinpistävällä *taigendome*-rakenteella voidaan korostaa edellä sanottua tai jättää merkitys epäselväksi.

[42] Uedan (1965, 45) mukaan ketjurunous syntyi juuri vuoden 1200 tienoilla runoesteettisessä ajattelussa tapahtuneen muutoksen seurauksena.

[43] 橘守部 [Tachibana Moribe] 1885: 短歌撰格 [*Tanka senkaku*, Kokoelma tanka-aiheisia kirjoituksia]. 東京 [Tokio]: 橘道守 [Tachibana Michimori].

Hämäryyteen sekä yksittäisten runojen että kokonaisten runousoppien osalta on paitsi suunnitelmallisesti pyritty, myös jossain määrin ajauduttu. Tahallisesta epämääräisyydestä annettakoon esimerkkinä jo luvussa 1.2 esiin tullut termi *fuzei*, jonka Kuitert (2002, 49) kääntää ”esteettiseksi vaistoksi” (*aesthetic sense*). Kuitert kirjoittaa:

> The Heian nobles did not experience their values of beauty as a set of specified qualities. It must have been a vague but strongly emotional feeling not to be named more concretely than “sense”. The Japanese word ‘*fuzei*’ is a compound made up of the two characters for wind (or air) and for feeling (or emotion). Though semantically one cannot derive the meaning of a Japanese compound word from its constituting characters, it is illustrative in this case that the aesthetic sense […] could not be more concretely indicated than ‘wind of a feeling’. (Kuitert 2002, 49.)

Tähän mennessä lienee tullut selväksi, että japanilaisen estetiikan käsitteet ovat monivivahteisia eivätkä asetu nätisti lokeroihin (vrt. liite 1). Siihen, että japanilainen runoestetiikka ei ole helposti luokiteltavissa, on yllä mainitsemani ”tahallisen epämääräisyyden” ohella olemassa toinenkin syy: estetiikan käsitteiden merkitykset ovat muuttuneet huomattavasti vuosisatojen saatossa. Hyvä esimerkki tästä on *yuugen*, estetiikan käsite, jonka juuret ovat Kiinassa, mutta jota on alkuperämaassaan käytetty vain buddhalaisessa ja taolaisessa kontekstissa, ei koskaan runokritiikissä. Japanissakin *yuugen* esiintyi aluksi vain buddhalaisissa asiayhteyksissä, joissa sillä viitattiin johonkin salaperäiseen ja syvälliseen, ihmisaistien yli menevään. *Yuugen*-termin ensimmäisiä tunnettuja käyttäjiä kirjallisuusalalla oli Fujiwara no Shunzei (1114–1204). Hänen tarkoittamassaan merkityksessä *yuugen* on jokin ”tavoittavamaton tuntematon”, jota ei voi ymmärtää kontekstistaan irrallisena. Hisamatsun (1963, 37) mukaan Shunzein *yuugenin* olemukseen kuuluu, että sen hienostunut kauneus sekoittuu surullisuuden tunteeseen (*sabi*, *kokorobososhi*).[44] Ueda huomauttaa, että *yuugenin* suru ei kuitenkaan ole lamauttavaa, vaan se leijuu ilmassa yhtä epämääräisenä kuin sen aiheuttajakin: emme tiedä paljoakaan maailmankaikkeudesta, emmekä pysty ulottamaan valtaamme (ainakaan jakamatonta valtaa) elämän kulkuun, rakkauteen tai terveyteen. (Ueda 1965, 18.)

Vuosi Shunzein kuoleman jälkeen julkaistussa *Kokinshuussa yuugenilla* todennäköisesti tarkoitetaan ”syvällistä” (Hisamatsu 1963, 33). Runoilija-tutkija Kamo no Choomei (?1153–1216) kirjoittaa *Mumyooshoossaan* (”Nimettömiä katkelmia”), että ”*yuugen* on perimmiltään tunne, jota ei voi ilmaista sanoin; maisema, joka ei asetu mihinkään muotoon. Mutta koska *yuugenissa* on syvällistä totuutta ja äärimmäistä kauneutta, sen teho syntyy kuin itsestään.” (Choomei [julkaisuvuosi tuntematon] / sit. Sasaki 1941, 312; suom. N. S.)

[44] *Sabi*, joka on myös yksi Bashoon runousopin peruspilareista, viittaa yksinäisyyden ja rauhan kauneuteen (ks. luku 3.2). *Kokorobososhi* (”ohutsydäminen”) tarkoittaa puolestaan hienovaraista, melankolista kauneutta (Hisamatsu 1963, 105).

Myöhemmin termiä ovat käyttäneet esimerkiksi Zeami Motokiyo (n. 1363–n. 1443), Shootetsu (1381–1459) sekä Shootetsun oppilas Shinkei (1406–1475). Shootetsu määrittelee *yuugenin* vivahteiden ja yläilmaisen viehkeyden kauneudeksi; Shinkeille *yuugen* edustaa henkistä kauneutta (Hisamatsu 1963, 40f.). Zeamille *yuugen* on paitsi esteettinen prinsiippi myös tapa nähdä maailma. Se merkitsee hänelle muuttuvuuden arvostamiseen liittyvää tyylikkyyttä, levollisuutta ja syvällisyyttä. Zeami vertaa *yuugenia* vanhaan mieheen, jonka kauneus on kukkivan kelon kauneutta. (Zeami / sit. Kawase 1945, 83.)

Mielikuva kukassa olevasta kelosta muistuttaa aiemmin mainitsemiani näennäisen absurdeja zenbuddhalaisia *kooaneita*. Ja toden totta, *yuugen*-vaikutteisista teksteistä puhuttaessa myös zen mainitaan usein. Buddhalaisesta näkökulmasta *yuugenin* siemen istutettiin jo ns. kukkasaarnassa (englanniksi *Flower Sermon*, japaniksi *nengemishoo* – kirjaimellisesti ”taita kukka, hymy”), historiallisen Buddhan opetuslapsilleen pitämässä sanattomassa saarnassa, jonka aikana Suuri Valaistunut kohotti ilmaan lootuksenkukan. Saarnan on tulkittu viestivän sanoinkuvaamattomasta ”sellaisuudesta” (*tathataa*), viisauden välittymisestä ilman puhetta.

Karrikoiden voinemme sanoa, että siinä missä länsimaalaiselle luonto on sekä toiminnan että käsitteellisen erittelyn *kohde*, itämaalainen kokee olevansa *osa* luontoa. Jos kukka innostaa länsimaalaisen retoriikkaan, etsimään sen takaa metafyysisiä merkityksiä, itämaalaiselle kukka pikemminkin antaa aiheen hiljaisuuteen, harvoihin sanoihin, tunteeseen salaisuudesta jota mitkään sanat eivät tavoita. Buddhalaisittain tulkitussa *yuugenissa* onkin kyse elämän mysteeristä, sen sanoinkuvaamattomuudesta. Yhdysvaltalainen zenpappi John Daido Loori sanoo, että ’mystiseen’ liitetään usein elämän pimeä puoli, kuolema tai tuntemattoman pelko, mutta uskonnossa ja taiteessa mystinen on kuitenkin ”itse valo”, ”henkisten ja luovien matkojen liikkeellepaneva voima”, joka ”herättää elämän peruskysymykset”. (Loori 2008 [2004], 214; suom. Teija Hartikainen & Lauri Porceddu.)

Japanin klassisen ajan estetiikka olisi yritettävä vastaanottaa intuitiivisesti. Yrittäessämme ymmärtää haikua, kivipuutarhaa tai teeseremoniaa meidän tulisi pyrkiä eroon länsimaisesta taipumuksesta asettaa itsemme muun luonnon yläpuolelle ja jopa jumalan asemaan. Kaikkea emme voi hallita emmekä alistaa logiikalle. Samoin kuin ”[z]en-tarinoissa elämänfilosofisia ongelmia ei koskaan ratkaista älyllisellä erittelyllä, vaan pyrkimällä osoittamaan tällaisten ongelmien keinotekoisuus” (Pyysiäinen 1993, 64; ks. myös Loori 2008 [2004], 144–145), *yuugen*-henkiset tekstit olisi ymmärrettävä sydämellä, ei järjellä. Tässä piilee myös *yuugenia* ilmentävien tekstien terapeuttinen mahdollisuus: niiden voidaan katsoa tukevan intuitiota ja itseluottamusta, sillä ne rakentuvat implisiittiselle ja vaikeasta jäsennettävälle tiedolle eli ns. hiljaiselle tiedolle.

Usein *yuugen* on sanoinkuvaamattomuutensa lisäksi jotakin näkymätöntä; se voi olla vain hatara tunne tai vainu. *Yuugenin* ensimmäinen kirjoitusmerkki *yuu* (幽) voidaankin tulkita piktogrammiksi, jossa usva kohoaa vuorilaaksosta (vuori = 山) ja haihtuu pois. Ueda (1965, 27) pohtii, että (sana)taiteilijan tehtävä on pyydystää tämä näkymätön henki ja esitellä sitä näkyvien asioiden kautta. Toki *yuugen* tulee välillä näkyviinkin, milloin pilven hunnuttaman kuun, milloin syksyisen usvan verhoaman ruskaisen vuorenrinteen muodossa (Hisamatsu & Nishio 1961, 224). Joka tapauksessa *yuugenin* aistiminen – olipa se näkemistä tai vaistoamista – vaatii avoimuutta, kytkeytymistä alitajuntaan ja toisaalta ympäröivään maailmaan.

梅が香に	*ume ga ka ni*	luumunkukkien
のっと日の出る	*notto hi no deru*	tuoksuun nousta tupsahtaa
山路かな	*yamaji kana*	aurinko vuoritiellä[45]

(Bashoo 2012 [1684–1694], 384; suom. Kai Nieminen)

2.3 Synteesi nimeltä *shoofuu*

> There is a sensation both of arrival and of prospect, so that one does indeed seem to 'recover a past and prefigure a future', and thereby to complete the circle of one's being.
>
> – SEAMUS HEANEY (1990, 12)

Matsuo Bashoo aloitti runojen kirjoittamisen Teimon-nimisessä[46] koulukunnassa Kitamura Kiginin (1624–1705) johdolla. Teimon oli ensimmäinen varsinainen *haikai*-koulukunta[47]. Sen perusti kiotolainen Matsunaga Teitoku (1571–1653), kiinalaiseen kirjallisuuteen sekä *waka*- ja ketjurunouteen syvällisesti perehtynyt runoilija. Koulun perustamistarkoituksena oli yläluokan yksinoikeutena olleen kirjallisen oppineisuuden levittäminen rahvaan keskuuteen. Samalla Matsunaga halusi taata *haikaille* korkeakulttuurin aseman. Laajaksi oppilasjoukoksi nopeasti muodostunut Teimon-koulu määritteli klassisen ketjurunouden rajoitetun ”taidesanaston” tilalle oman ”arkisanastonsa”, josta suljettiin pois liian hienoina pidettyjä ilmaisuja. (Nieminen 2002 [1994], 377.)

[45] Tämä luumunkukkien kautta kevättä kuvaava runo on yksi Bashoon oppilaiden suosikeista, jota he ovat monissa eri kirjoituksissaan analysoineet ja ihastelleet – etenkin auringonnousun kuvaamista ilmaisulla ”nousta tupsahtaa” (Nieminen 2012c, 384).

[46] Nimi muodostuu kahdesta osasta: *tei* ja *mon*. Ensimmäinen on lyhenne koulukunnan perustajan Matsunaga Teitokun nimestä, kun taas jälkimmäinen merkitsee koulukuntaa.

[47] *Haikai* sanan varsinaisessa merkityksessä tarkoittaa *haikai rengaa* (”leikkisä ketjurunous”, joka oli Bashoon aikoihin tultaessa käytännöllisesti katsoen syrjäyttänyt muut ketjurunouden lajit), mutta sen voi käsittää myös laajemmin kokonaisen kirjoitustyylin tai kirjallisen asennoitumisen nimeksi. 1600-luvun loppupuolella *haikai* merkitsi modernismia, klassisen hovirunouden juhlavista puitteista murtautunutta soturi- ja porvarisluokan kansanomaisempaa kirjallisuutta. Kokonaiseksi genreksi miellettyyn *haikaihin* liitetään ketjurunojen ja haikujen ohella *haibun*-proosa ja *haiga*-tussipiirrokset. (Nieminen 2012d, 403–405.)

Teimon-koulukunta sai pian kilpailijan ketjurunoilija Nishiyama Sooinin (1605–1682) perustamasta Danrin-koulukunnasta[48]. Danrinin tavoitteena oli päästä eroon klassisen runouden kankeasta poeettisuudesta ja tuoda *haikaihin* ”elämän makua”. Suurimpana erona kilpailevien koulukuntien välillä oli, että siinä missä Teimonin runous perustui pikemminkin sanojen koomisuuteen kuin sisällön huumoriin, Danrin-tyylille oli ominaista ilveilevä huumori, jonka kohteena olivat useimmiten yhteiskunnalliset vaikuttajat. Lisäksi Danrin vastusti jyrkästi Teimon-koulun sanastollisia rajoituksia ja pyrki nokkeliin, epäsovinnaisiin oivalluksiin käyttämällä vapaasti sikin sokin taidesanoja, kiinalaisperäisiä idiomeja ja arkisanoja. (Nieminen 2002 [1994], 377–378.)

Bashoo asettui 1672 Edoon (nyk. Tokio), josta oli vuosisadan vaihteessa tullut Japanin pääkaupunki. Sen runoilijapiireissä oli muodissa kepeä tyyli: viljeltiin sanaleikkejä, pidettiin lystiä lainaamalla klassikoita uusiin, yllättäviin yhteyksiin – ts. korostettiin sanataituruutta. Runoilijalta vaadittiin ennen kaikkea nokkeluutta ja kekseliäisyyttä. Teimonin ja Danrininkin runot jäivät kovin pinnallisiksi, sillä niissä ei juurikaan pantu painoa sisäisille tunnoille. Kuten Nieminen (2012d, 409) toteaa, ”[t]ällaiset runot eivät kerro kirjoittajansa ajatuksista tai tunteista, niiden viehätys on uutuudenviehätystä, niiden keinot pian käytetty loppuun”. Ja niin kävi, että ennen pitkää uutuudenviehätys katosi ja *haikai* manerisoitui: huumori muuttui väkinäiseksi, runous antoi tietä sukkeluuksille (Nieminen 2002 [1994], 378).

Vähitellen Bashoo turhautui aikansa runouden kepeyteen ja vuonna 1678 aloitti julkisen toimintansa *haikai*-opettajana, perusti siis oman koulukuntansa (Nieminen 2012d, 408). Hänen koulukuntansa, joka opittiin tuntemaan Shoomon-nimellä[49], saavutti pian suurta suosiota sekä Edon että maakuntien *haikai*-harrastajien parissa ja keräsi ympärilleen satojen oppilaiden joukon. Shoomon merkitsi *haikain* uudistumista ”vakavasti otettavaksi, vaikkakaan ei välttämättä vakavaksi runoudeksi” (Nieminen 2002 [1994], 378). Bashoo käsitti, että *haikain* keinojen ja tekniikan avulla oli täysin mahdollista ilmaista syvällisiä kokemuksia ja oivalluksia. *Haikain* ilmaisun vapautta hylkäämättä hän ammensi runouteensa aineksia Saigyoon (1118–1190) erakkorunoudesta, *noo*-näytelmien hienovaraisesta *yuugenista*, taolaisuudesta ja zenbuddhalaisuudesta.

Kai Niemistä (2002 [1994], 378) mukaillen tulkitsen, että Shoomon-koulun estetiikan, *shoofuun*, peruskäsitteitä ovat *shiori* (tunne-elämyksen ”jännitys”, ”taivuttaminen”, joka ilmenee runon hahmossa), *sabi* (”yksinäisyyden tunne”, ”ikävä”, ”haikeus”) ja sen kokemuksellinen vastinpari *wabi* (”yksinäisyys”, ”autius”, ”koruttomuus”), *hosomi* (”kapeus”, itsen ja

[48] Danrinin voisi suomentaa ”Tarinoiden lehdoksi”; se on väännös samoin ääntyvästä munkkien opiskelupaikkaa tarkoittavasta ”Meelialehdosta”.
[49] *Shoo* on Bashoon lyhenne. Kuten ”Teimonissa”, *mon* tarkoittaa koulukuntaa.

toisen välisen näennäisen rajan kaventuminen) sekä *karumi* (”keveys”, luonteva, estetisointia ja juhlallisuutta välttävä ilmaisutapa). Näitä kaikkia analysoin tarkemmin seuraavissa kappaleissa. Tässä vaiheessa sanottakoon vain, että käsitelistan viimeinen, *karumi* (ks. luku 3.4), tuo hyvin esiin sen, että Bashoo uudisti *haikain* ”vakavasti otettavaksi, vaikkakaan ei välttämättä *vakavaksi* runoudeksi” (Nieminen 2002 [1994], 378; kursivointi N. S.). Bashoo ei vastustanut huumoria, päinvastoin: hänen *haikai*-töissään on usein paljon tilaa naurulle ja leikkimielelle. Itse asiassa Bashoo näki sanaleikeissäkin jotakin zenin sukuista. Blyth (1981 [1949], 313) selittää zenin ja sanaleikkien yhteyttä näin: “Puns […] loosen the fixed connotations of words and soften their hard lines, they telescope ideas that are in thought irreconcilable, and induce a willing suspension of disbelief […] thus breaking down the barriers that the intellect incessantly raises.”

Mikä siis on Shoomonin ero aiempiin *haikai*-koulukuntiin nähden? Se, että Bashoo ei tyytynyt muodinmukaisuuteen (pelkkiin sanaleikkeihin) vaan halusi luoda vuorovaikutusta perinteen ja uudistusten välillä. Hisamatsu (1963, 55) on todennut, että Edo-kauden kirjallisuus oli “an outgrowth of Ancient and Medieval tradition and […] a product of contemporary society”. Tämä pitää erityisen hyvin paikkansa Bashoon poetiikan osalta, jota runoilija itse alkoi 1680-luvulla kuvailla sanoin *fueki ryuukoo*: ”mikään ei muutu, kaikki virtaa”. Kai Nieminen tulkitsee sanoja seuraavasti:

> Bashoo […] oivalsi, että runous, taide yleensäkin, on ytimeltään pysyväinen, että sen perusolemus on muuttumaton, *fueki*. On todellisuus, jonka kokija mieltää ja ilmaisee. Mieltämis- ja ilmaisuprosessissa ulkoinen ja sisäinen sulautuvat yhteen, saavat uusia muotoja, syntyy taidetta. Ilmaisutavat ja muodot muuttuvat ja vaihtelevat ajasta aikaan, paikasta paikkaan, ne ovat alati uudistuvia, virtaavia, *ryuukoo*. (Nieminen 2012d, 435.)[50]

Bashoon kirjoitustyyli heijastaa Edo-kauden poliittis-ideologista murrosta – vallan siirtymistä keisarilta Tokugawa-shoogunaatille, aristokraateilta soturi- ja porvarisluokalle – ja toisaalta myös jatkaa keskiaikaista kirjallisuustraditiota (Hisamatsu 1963, 58). Hänen runoistaan välittyy elämän salaperäisyys (*yuugen*) ja hienotunteisuus haurasta elollista olentoa kohtaan (*aware*[51]). Toisin kuin monet varhaisempien aikojen runot, ne eivät kuitenkaan ole paatoksellisia vaan hiljaisia, eivätkä suinkaan aina käsittele perinteisiä *kachoo fuugetsu* -runoaiheita (ks. luku 1.1). Yleensä niiden kuvasto on arkista, kieli kansanomaista. Kuten jo luvussa 1.1 totesin, Bashoo oli kiinnostunut alhaisen ylevyydestä, arjen pyhyydestä. Tätä periaatetta noudattamalla hän onnistui poistamaan *haikaille* annetun matalakirjallisuuden leiman.

[50] Bashoon taiteenfilosofia saa tukea myös monilta länsimaalaisilta estetiikan teoreetikoilta, esimerkiksi Ralph Waldo Emersonilta. Hänen mielestään “[p]oetry must be as new as foam, and as old as the rock” (1845 / sit. Perry 1995 [1926], 213).

[51] *Aware* on alun perin ollut interjektio, suomeksi sen voisi kääntää ”ah, voi”. Heian-kaudella *awarella* viitattiin myös hillittyyn tunteeseen. (Hisamatsu 1963, 103.) Estetiikan käsitteenä se merkitsee eleganssia (mt.) ja sisältää ikävän, säälin, haikeuden ja herkistymisen tunteen (Salmi 2013c, 5).

Kaikessa runollisuutta näkevällä Bashoolla on käsittääkseni ollut myös se vaikutus, että Japanin klassisista runouden lajeista ainakin haiku on muuttunut sallivammaksi muodollis-sisällöllisten vaatimusten suhteen. Luvusta 2.1 kävi ilmi, että Bashoo ei laskenut orjallisesti *oneja*. Taishoo-kaudelta (1912–1925) lähtien *haikai*-runoilijat ovat enenevissä määrin joustaneet myös vuodenaikasana- eli *kigo*-vaatimuksesta (Nippon Gakujutsu Shinkōkai 1958, 175). Teollistuneessa, kaupungistuneessa yhteiskunnassa fauna ja floora kävivät yhä harvinaisemmiksi, ja nykyaikaiset sodat (Venäjän–Japanin sota, maailmansota) romuttivat Meiji-kaudella heränneen edistysuskon. Perhosten ja salkoruusujen lisäksi alettiin kirjoittaa pommeista ja sulatusuuneista. 1900-luvun alussa syntyi satoja uusia *haikai*-koulukuntia, joilla kaikilla oli omat ennenkuulumattomat painopisteensä: poliittis-sosiaalinen osallisuus, humanismi, lyyrisyys, ja niin edelleen (Salmi 2013b, 9).[52]

Avantgardismin vaikutus haikun kehitykseen ja nykyiseen suosioon on ollut suuri; kokeellisen haikun kirjoittajakunta kasvaa jatkuvasti. Toisinaan nämä ”kokeelliset haikut” ovat niin kaukana haikun lähtökohdista, että on aivan aiheellista kysyä, miksi niitä halutaan yhä kutsua haikuiksi. James W. Hackett, arvostettu yhdysvaltalainen haikurunoilija ja Shoomonin edustaja (Henderson 1967 [1965], 60), antaa tähän kysymykseen oivallisen vastauksen:

> I regard haiku as “fundamentally” existential, rather than a form of poetry. Bashō’s statement that: “Haiku is simply what is happening in this place at this moment”, shows that he regarded intuitive experience to be the “basic” of Haiku. And now, his criterion is my own […]. It seems clear that the whole matter of syllables and lines is an arbitrary one, and should be. For haiku is ultimately more than a form (or even a kind) of poetry: it is a Way – one of living awareness. Haiku’s real treasure is its touchstone of the present. This, together with its rendering of the suchness of things, gives Haiku a supra-literary mission, one of moment. (Hackett / sit. Blyth 1964, 351–352.)

Hackettin puheenvuoro Polkuineen (*Way*) ja kirjallisuuden tehtävät ylittävine päämäärineen (*supra-literary mission*) on maailmojasyleilevyydessään stereotyyppisen yhdysvaltalainen, mutta se myös kiteyttää Bashoon ajatuksen ”muuttumattomasta virtaavasta”. Muuttumatonta haikussa on sen yksinkertaisuus, läsnäolo, korkea tietoisuus, sellaisuus (*tathataa*). Virtaavuuden varmistaa haikun nykyinen globaali levinneisyys. Voidaan mielestäni liioittelematta sanoa, että jokaisella kielellä on omanlaisensa haikurunous. Osittain tämä johtuu jo siitä, että eri kielten sanojen tavumäärät poikkeavat huomattavasti toisistaan. Suomessa

[52] Japanin ulkopuolisissa haikupiireissä suhtautuminen klassisiin vuodenaikasanoihin on yleensä ollut vieläkin vapaampaa. 1999 laaditussa Matsuyaman julistuksessa todetaan, että koska japanilaisen luonnon ja kulttuurin mukaan luokiteltuihin *kigoihin* on mahdotonta ladata globaaleja merkityksiä, voidaan ne maailmanhaikussa korvata ns. *keywordeilla* eli ”avainsanoilla” (ks. Arima *et al.* 1999 [verkkojulkaisu]).

5-7-5-mittaan pyritään edelleen laajalti.[53] Kotimainen haikumme poikkeaa tältä osin esimerkiksi anglo-amerikkalaisesta haikusta, jonka auktoriteetit puhuivat mittavaatimuksen höllentämisen puolesta jo viisikymmentä vuotta sitten. Hackett kehottaa: “Express your experience in syntax natural to English. Don’t write everything in the Japanese 5, 7, 5 form, since in English this often causes padding and contrivance.” (Hackett / sit. Henderson 1967 [1965], 61.)

Aineistoni suomalaiset kirjoittajat ovat myös monilta muilta osin pyrkineet säilyttämään haikurunouden ”ortodoksisena”: sellaisena, jona se tunnettiin Bashoon aikana. Seuraavassa luvussa käsittelen Bashoon koulun esteettisiä ihanteita. Kunkin *fuzein* eli estetiikan osa-alueen kohdalla esittelen esimerkkejä suomalaisesta haikurunoudesta. Kiinnitän huomiota erityisesti *fuzei*-tyyppien ja niitä ilmentävien haikujen lukemisterapeuttisiin ulottuvuuksiin.

3 | *SHOOFUUN* ILMENEMINEN SUOMALAISISSA HAIKUISSA: LUKEMISTERAPEUTTINEN NÄKÖKULMA

3.1 *Shiori* ja katkeransuloinen muutos

> The ambiguity of meaning widens the scope of the poem; it elevates a personal feeling to the universal.
>
> – UEDA MAKOTO (1965, 49)

Shoofuun eri ilmenemismuodoista on mielekästä tarkastella ensiksi *shioria*, sillä sen sanotaan olevan yhdistelmä edellisessä luvussa esiteltyä *yuugenia* sekä *awarea*. *Yuugen*, kuten muistamme, on elämän suuri mysteeri, hämärä ja sen tähden valoisa. *Shiorissa yuugen* manifestoituu näennäisinä rajatiloina – auringonlaskuna, näköaistin häviämisenä ja muiden aistien herkistymisenä, ”lopusta” seuraavana ”alkuna” – jotka osoittavat rajojen ja kiinteiden olemisen muotojen sopimuksenvaraisuuden (Lindström 2004, 80). *Aware*, toinen *shiorin* esikuvista, on puolestaan arkaainen kauneuskäsite, jolla tarkoitetaan ohimenevyyden tiedostamisesta seuraavaa kauneuden kasvanutta arvostusta ja/tai empatiaa kuolevaisia kohtaan. *Shiori* ei kuitenkaan ole sama asia kuin paatos[54] tai sääli, joksi sitä joskus erehdytään luulemaan, eikä se ilmene runoudessa eksplisiittisesti.

[53] Tutkimistani runoilijoista Juhani Tikkanen on ainoa, joka ottaa huomattavia vapauksia tavusäännön suhteen. 2000-luvulla on ilmestynyt joitakin kokoelmia, joissa seitsemäntoista tavun mallia rikotaan säännöllisesti (esim. Aronpuro 2008; Salmi 2013a).

[54] Paatos on japaniksi *ren* (憐). *Renin* läheinen yhteys *awareen* käy selväksi muun muassa siitä, että 憐 voidaan lausua myös ”aware”.

Sana *shiori* johtuu verbeistä *shiwaru* (撓る), ’taipua, olla taipuisa’, ja *shioru* (萎る), ’lakastuttaa, ryppyynnyttää’. *Shioria* ilmentävässä runossa nämä molemmat merkitykset ovat läsnä: yhtäältä taipuisuus – ts. runon monikerroksisuus ja -tulkintaisuus – ja toisaalta kasvien lakastuminen, ihmisten ryppyyntyminen. Taitava *shiorin* käyttö saa lukijan miettimään, onko runossa kyse esimerkiksi jonkun henkilön kuolemasta, kuolevaisuudesta yleensä, vai kenties kesän päättymisestä. (Ueda 1965, 49.) Merkityskerrokset laajentavat (sekä tarkoitteiden että tekstin) tulkitsijan liikkuma-alaa; ne nostavat hänen katseensa omasta navasta ja suuntaavat sen kohti tähtiä. Kyorain[55] *Kyoraishoossa* esiintyy runo, jossa Bashoon sanotaan nähneen *shiorin* piirteitä: ”mykyistäkin / on tullut pienempiä – / syksyinen tuuli” (Kyorai 1926 [1775], 277; suom. N. S.). Kymmenen pakkauksissa myytävät mykyt, joihin ko. haikussa viitataan, ovat erään Keski-Japanissa sijaitsevan vuoristokylän erikoisuus. Runon tapahtumahetkenä on syksy, kylään saapuu aina vain vähemmän matkaajia. Kylän asukkaat, jotka ansaitsevat elantonsa keittiönsä antimilla, joutuvat syksyn tullen säästämään kuluissa ja tekemään mykyistään tavallista pienempiä. Haikun tunnelma on alakuloinen. Mutta mikä on alakulon aiheuttaja? Lieneekö se kyläläisten ahdinko vai kenties runoilijan yksinäisyys? Ehkä ryppyisten mykyjen surkastuminen muistuttaa lukijaa vanhuudesta ja kuolemasta. Ensimmäisen säkeen fokuspartikkeli ”-kin” ja viimeisen säkeen verbittömyys tekevät runosta vieläkin avoimemman tulkinnoille. (Ueda 1965, 50.) Runon arvoituksellisuus vaikuttaa osaltaan siihen, että sen kuvaamasta vaikeasta tunnetilasta tulee helpommin käsiteltävä. Arvoituksellisuutta runoudessa voitaisiinkin verrata kulmat pyöristävään usvaan.

> Terävät kulmat
> katoavat ja sumuun
> jää vain sumua.
>
> (Lappi 2004, 146)

Shiori tavataan rinnastaa myös *sabiin*, jonka esittelyyn keskityn seuraavassa alaluvussa. Molemmat termit sisältävät konnotaation yksinäisyydestä, mutta siinä missä *sabin* yksinäisyys syntyy runoilijan elämänasenteesta, *shiorin* yksinäisyys rakentuu ennen kaikkea runon muodon varaan (Ueda 1995, 158; ks. kuitenkin Jonsson 2006, 112–125). Eila Kivikk’ahon ”Kolme vuodenaikaa” -nimisen runosikermän ensimmäisessä runossa *shiorille* ominainen tunne-elämyksen jännitys manifestoituu säkeenylityksinä:

[55] Mukai Kyorai (1651–1704), yksi Bashoon lahjakkaimmista oppilaista. Hänen *Kyoraishoonsa* (”Valikoima Kyorain kirjoituksia”, julkaistu ensimmäisen kerran 1775) sisältää runsaasti muistiin kirjattuja Bashoon ja Kyorain itsensä välisiä epämuodollisia keskusteluita, jotka tarjoavat mielenkiintoista tietoa Bashoon runonsepittämiseen liittyvistä ajatuksista. Kyorai kirjoitti myös toisen kirjan, haikun periaatteita käsittelevän *Tabineronin* (”Retkiyön keskusteluja”, julkaistu ensimmäisen kerran 1778).

I
Kaikki jää tänne
tapahtumaan mutta he
lähtevät, linnut.

(Kivikk'aho 1995, 9)

Säkeenylitykset luovat vaikutelman jännittyneestä lyyrisestä minästä, joka pala kurkussa yrittää saada sanotuksi sanottavansa. Tunnelma on luopuva, muttei sittenkään surumielinen. Rivien välistä – varsinkin toisen ja kolmannen säkeen rajapinnasta – paistaa kaiken ohimenevyys, myös kärsimyksen. On ikään kuin kaikki maalliset huolet kaikkoaisivat yhden sanan myötä: ”lähtevät”. Runoa lukiessani päänsisäiselle taivaalleni ilmestyy linnun muotoinen henkireikä, johon pystyn lataamaan kaikki paineeni. Jos paine kasvaa kestämättömän suureksi, muistan linnun ja tiedän, että on olemassa ulospääsy, loppu ja uusi alku.

Myös Arto Lapin runoudessa on esimerkkejä *shiorista*, jonka teho syntyy odotusta ja levottomuutta imitoivista ”välttämättömistä säkeenylityksistä” (*necessary enjambement*; ks. Parry 1929; Kirk 1976).[56]

Vaikka kivi on
pohjassa, me seuraamme
yhä renkaita.

(Lappi 2002, 45)

”Vaikka kivi on” muistuttaa Bashoon oppilaan Naitoo Joosoon haikua ”veden alla / kivelle asettuneina / pudonneet lehdet” (Naitoo / sit. Suzuki 1959, 236; suom. N. S.). Keskeinen ero haikujen välillä on se, että Naitoon runo on Lapin kolmisäettä paljon viitteellisempi. ”Veden alla” -haikussa liikkeen loppuminen kuvataan *asia*painotteisesti. Tästä huolimatta ja toisaalta juuri sen vuoksi voitaisiin ajatella, että lyyrinen minä on sinut tilanteensa kanssa ja *tuntee* olonsa levolliseksi. Lapin runon voi puolestaan ajatella irvailevan nykyihmisen huonolle keskittymiskyvylle. Säkeenylitykset ovat katkonaisen ajatuksenkulun mimesistä; ne kuvaavat taitavasti ihmistä, joka on loputtoman ärsyketulvan alla jäänyt koukkuun ”moniajon” tarjoamiin helppoihin palkintoihin. Loputtomuus ja pinnallisuus ovat lopullisuutta ja syvällisyyttä houkuttelevampia. Vaikka avain valaistumiseen löytyy sisältämme (”pohjasta”, syvällisyydestä), huomiomme kiinnittyy jatkuvasti ulkoiseen: *saṃsaaran* sykleihin (pinnallisiin ”renkaisiin”, haitallisiin ajatuskehiin).[57] Arto Lapin runon kivi voidaan nähdä myös fyysisen maailman metonymiana ja renkaat harhoina, joihin ihminen takertuu eläessään jo ta-

[56] Termillä *necessary enjambement* viitataan sellaisiin säkeenylityksiin, joissa säkeessä alkanutta lausetta ei voida pitää kokonaisena vaan sitä on logiikan vuoksi *välttämättä* jatkettava seuraavassa säkeessä (Kirk 1976).
[57] Buddhalais(vaikutteis)essa taiteessa tekojen seurauksia kuvataan usein kareina *ukiyon*, kelluvan maailman, pinnassa (ks. Kaklauskas & Olson 2008, 152). *Ukiyo* (浮世, ”kelluva maailma”) viittaa Edo-kauden urbaaniin elämäntapaan ja erityisesti sen nautintohakuisuuteen. *Ukiyo* (kelluvaa maailmaa tarkoitettaessa) on myös ironinen alluusio homofooniin *ukiyo* (憂世, ”murheinen maailma”): kuoleman ja jälleensyntymisen ketjuun, josta buddhalaisuudessa pyritään irtautumaan.

pahtuneen kaikuja. Tulkitsimmepa runoa miten tahansa, voitaneen joka tapauksessa sanoa, että se sisältää hienovaraisen vihjauksen inhimillisestä heikkoudesta. Lempeä ilmaisutapa tekee runon ”ojennuksesta” lukijalle kivuttomamman.

Seuraavissa Juhani Tikkasen haikuissa *shiorin* yksinäisyys syntyy toisaalta virkkeiden lyhyydestä, niiden ”silkasta pelkkyydestä”[58], ja toisaalta siitä, että jotakin pientä ja katoavaista asetetaan suurta, suhteellisen pysyvää ”taustaa” vasten.[59]

Taivas peittoaa
metsän.
Koira juoksee tiellä.
(Tikkanen 1987, 37; alkuperäinen typografia[60])

Hukkuva aurinko!
Aallon varjot
yltävät laivan kannelle.
(mts. 79)

Molempien runojen aiheissa olisi potentiaalia dramatisointiin ja paisutteluun: ensimmäisessä voidaan nähdä tummien pilvien ”peittoavan” metsän, koiran juoksevan kenties jotakin (myrskyäkö?) pakoon, kun taas toisessa auringon ”hukkuminen” on aiheuttaa myös laivan ”uppoamisen” aaltojen varjoihin. Hoitavan lukemisen kannalta on merkillepantavaa, että vaikka runojen kuvasto on uhkaavaa, niiden *tunnelma* ei kuitenkaan ylly ylen pelottavaksi. Tapahtumat, jotka olisivat reaalimaailmassa kuohuttavia, laantuvat haikun rajoitetussa joskin ilmavassa tilassa helpommin käsiteltäviksi. Tyyni, toteava käsittely saa ne tuntumaan etäisemmiltä ja vähemmän henkilökohtaisilta, tapahtumat ts. asettuvat oikeaan mittakaavaan. Lintuperspektiivistä on helppo todeta, että olemme me vain pieniä ja mitättömiä – myönteisessä mielessä.

3.2 *Sabi*: kosminen ykseys ja yksinäisyys

> What art is in reality is this missing link, not the links which exist. It’s not what you see that is art, art is the gap.
>
> – MARCEL DUCHAMP (SIT. SCHWARZ 1969, 197)

[58] Tikkasen *Dolby C* -kokoelmaan sisältyy eräs vapaamittainen runo, jota voitaisiin pitää tekijän kirjoitusfilosofisena ”ohjelmajulistuksena”. Siinä todetaan, että ”oikeassa runossa ei voi olla symbolia. Oikea runo on silkkaa pelkkyyttä.” (Tikkanen 1987, 59.)

[59] Tällaiset kokokontrastit ovat tyypillisiä myös *sabi*-henkisissä teksteissä. Kati Lindström on todennut, että haikuissa kuvataan yleensä joko pieniä yksityiskohtia (etäisyys 1–5 metriä runon minästä), joiden näkemiseen ei tarvitse liikuttaa katsetta, tai panoraamoja (etäisyys 200 metriä tai enemmän), joiden kaksiulotteisuudessa silmä lepää (Lindström 2004, 73). Miellyttävä katseluetäisyys haikujen kohteisiin voidaan mielestäni ajatella osaksi runolajin terapeuttisuutta.

[60] Pyrin jatkossakin noudattamaan runojen alkuperäistä typografiaa niin pitkälle kuin mahdollista.

Sabi lienee vaikeimmin selitettävä *shoofuun* ilmenemismuoto, sillä kuten Hisamatsu (1963, 59) huomauttaa, "*[s]abi* is a term inclusive enough to represent all others [modes of *shoofuu*]". Sana *sabi* johtuu adjektiivista *sabishi*, jonka kirjaimellinen merkitys on 'yksinäinen, autio'. Lisäksi *sabille* on homofonian kautta kertynyt muitakin merkityksiä, kuten esimerkiksi 'patina, antiikkisuus, tyylikäs yksinkertaisuus' (寂), 'ruoste' (錆) sekä 'halkeama, ryppy' (皺). Bashoo ei itse koskaan käyttänyt substantiivimuotoista *sabi*-termiä kirjoituksissaan, adjektiivia *sabishi* sen sijaan kyllä. (Ueda 1965, 46.) Tässä tutkielmassa puhun tästä huolimatta *sabista*, sillä se on juurtunut kieleen vahvemmin kuin siitä johdettu adjektiivi.

Esimerkkinä *sabishista* tai *sabista* voidaan mainita runo, jonka Bashoo kirjoitti ollessaan yksin eräässä temppelissä: "olen apea – / käki, tee minut vielä / yksinäiseksikin!" (Bashoo 2012 [1684–1694], 145; suom. Kai Nieminen). Ueda tarkastelee *sabin* luonnetta asettamalla edellä siteeratussa runossa mainitun yksinäisyyden vastakkain surun kanssa. Hän pohtii, että siinä missä suru on henkilökohtainen tunne, bashoolainen yksinäisyys ilmenee mestarin haikussa pikkuhaukkakäen (jap. *hototogisu*, lat. *Cuculus poliocephalus*) äänessä olevana ja sen aikaansaamana persoonattomana tunnelmana. Runon minä vaikuttaa toivovan sielunsa puhdistusta, omakohtaisen muuntumista ulkokohtaiseksi. *Sabi* viittaa juuri tällaiseen "kollektiiviseen tunteeseen"; se ei ole yksittäisen ihmisen yksinäisyyttä, vaan jotakin yleisempää, luonnossa (maaperässä, vesi- ja ilmakehässä, kasveissa, eläimissä) piilevää. (Ueda 1965, 47.) Toinen esimerkki *sabista* löytyy *Kyoraishoosta*:

> *Sabi* viittaa runon väriin. Se ei tarkoita runon ilmentämää yksinäisyyttä. *Sabi* on kuin vanhaan ukkoon kohdistamamme tunteet, rehentelipä hän haarniskassa taistelutantereella tai osallistui pitoihin brokadikankaaseen sonnustautuneena. *Sabia* esiintyy sekä aurinkoisissa että tyynissä runoissa. Lainaan erästä runoa esimerkiksi:
>
> kukkien alla
> kaksi vartijaa, valkoiset päänsä
> yhteen painettuina
>
> Mestari [Bashoo] sanoo, että *sabin* väri tulee hyvin esille tässä runossa.
> (Kyorai 1926 [1775], 276–277; suom. N. S.)

Rinnastamalla valkoiset tukat ja kirsikankukat[61] Kyorai vihjaa haikussaan jokaisen luonnonkappaleen kohtaloksi koituvaan lakastumiseen. Samalla hän asettaa vanhat vartijat samalle viivalle muun luonnon kanssa – maiseman ytimeen. Runon tunnelma on yksinäinen, mutta siinä ei kuitenkaan haikailla elämän tilapäisyyttä, ei muistella menneitä eikä maalailla tulevaisuuden unelmia tai uhkakuvia, vaan kuvataan maailmaa persoonattomasti ja epäsentimentaalisesti, sellaisena kuin se ilmenee "tässä ja nyt". (Ueda 1965, 47.)

[61] Japanilaisessa runoudessa "kukka" viittaa lähtökohtaisesti kirsikankukkaan. Kirsikankukat – jotka lakastuvat kaikista kukista nopeimmin – ovat Japanissa arvostetuimpia kukkia juuri lyhytaikaisuutensa vuoksi.

Sabi ja *wabi* (ks. seuraava alaluku) juontuvat buddhalaisesta kolmen olemassaolon merkin opista. Kolmella olemassaolon merkillä (japaniksi *sanbooin*, sanskritiksi *trilakṣaṇa*) tarkoitetaan elämän väliaikaisuutta (japaniksi *mujoo*, sanskritiksi *anitya*), epätyydyttävyyttä (*ku*, *duḥkha*) ja ei-itsellisyyttä (*muga*, *anaatman*) (ks. Walshe 1995, 30).[62] Hyväksymällä elämän oikukkaan, omavaltaisen luonteen ihminen voi vapautua kärsimyksestään. Todellinen, sisäinen onnellisuus löytyy, kun ihminen – yksin syntyvä ja yksin kuoleva – uskaltaa kohdata yksinäisyytensä. *Sabissa* on juuri kyse maallisen tuskan ja sen aiheuttajien tiedostamisesta sekä siitä vapautumisesta yksinäisyyden kautta. Watts kirjoittaa:

> Sabi on […] yksinäisyyttä buddhalaisessa irtautumisen merkityksessä, kun tajutaan, että kaikki asiat tapahtuvat 'itsestään' ihmeellisen välittömästi. Tämän myötä seuraa syvän, rajoittamattoman rauhan tuntu, joka laskeutuu pitkällisen lumisateen mukana sulattaen kaikki äänet kerros kerrokselta kerääntyvään pehmeyteen. (Watts 2002 [1957], 218; suom. Reijo Lehtonen.)

Joskus rauha voi laskeutua myös höyhenen tai sulan muodossa, kuten seuraavissa haikuissa:

> Haukka sukeltaa.
> Hetken päästä taivaalta
> leijailee höyhen.
>
> (Lappi 2002, 12)

> Ja laulustakin
> kysymys jää, tauko, kuin
> pudonnut sulka.
>
> (Kivikk'aho 2001, 320)

Sabi riisuu mielen aseista osoittamalla turhaksi kaikenlaisen väkinäisen yrittämisen. Kun ymmärrämme, että kaikki ilmiöt ovat ehdonvaraista seuraamusta (*pratiityasamutpaada*) ja juuri sen vuoksi tapahtuvat, kuten Watts sanoo, kuin itsestään (*ei* itsenäisesti), voimme onnistua irtautumaan mielestämme. Kun emme pakota ajatuksia mihinkään suuntaan, vaan annamme niiden liikkua vapaasti – tulla ja mennä omalla painollaan – saatamme huomata, kuinka ne ennen pitkää laskeutuvat kuin teelehdet mukin pohjalle. Vesi selkeytyy ja mukissa

[62] Sanskritin *duḥkha* suomennetaan yleensä kärsimykseksi, mutta osuvampi käännös on 'epätäydellinen, pysymätön, epätyydyttävä, turhauttava'. Näin ollen voidaankin sanoa, että *anitya* ja *duḥkha* ovat osittain lomittaisia termejä, molemmat liittyvät pysymättömyyteen. Usein väitetään buddhalaisuuden ydinopetuksen olevan, että elämä on kärsimystä. On kuitenkin muistettava, että *duḥkhan* olemassaolo – ensimmäinen buddhalaisuuden neljästä jalosta totuudesta – motivoi selvittämään *duḥkhan* alkuperän (2. jalo totuus), mikä taas johtaa oivallukseen, että *duḥkha* voi lakata olemasta (3. jalo totuus) ja että sen pystyy lakkauttamaan (4. jalo totuus). *Duḥkha*-oppi on siis pohjimmiltaan elämänmyönteinen: "Elämä ei aiheuta *duḥkhaa*, vaan ihminen. Ihminen kehittelee elämästä mieleisiänsä kuvitelmia eikä kykene hyväksymään elämää ja fyysistä maailmaa sellaisenaan – epätäydellisinä ja pysymättöminä."

Kolmas olemassaolon merkki, ei-itsellisyys, liittyy ehdonvaraisen seuraamuksen oppiin (myös ehdonvarainen seurausketju, sanskritiksi *pratiityasamutpaada*). Ehdonvarainen seuraamus tarkoittaa ilmiöiden riippuvuutta toisista ilmiöistä. Mikään maailmassa ei tapahdu itsenäisesti, vaan kaikki on alituisessa riippuvuussuhteessa keskenään. (*Pratiityasamutpaadasta* ks. vielä Dalai Lama 1992.)

on uudenvärinen neste. Nesteen väri ja koostumus ovat yhtenäisiä emmekä siksi pysty havaitsemaan yksittäisiä ainehiukkasia. Tiedämme vain, että jokin on muuttunut: olemme oivaltaneet ykseytemme maailmankaikkeuden kanssa. Zenissä tällaisesta tilasta käytetään nimitystä *mushin*, 'ei-mieli'. Ei-mieli on kaiken ykseyttä (tai paremmin: ei-kaksinaisuutta); vapautta subjektista ja objektista, vapautta minästä ja muista, vapautta mielen konstruktioista – sitä, ”kun läsnä oleva hetki täyttää kaiken tilan ja ajan” (Loori 2008 [2004], 153; suom. Teija Hartikainen & Lauri Porceddu).

Kun kaikki on yhtä, kaikki on jakamattoman rakkautemme kohteena. Kuitenkin ei-mielen tilassa olemme niin hurmioituneita, että jäämme sanattomuudessamme yksin. Barthes, joka jakaa tekstit niiden vaikutuksen perusteella a) huvia tai mielihyvää (*plaisir*, *pleasure*) ja b) hurmiota (*jouissance*, *bliss*) tuottaviin teksteihin, sanoo, että “pleasure can be expressed in words, bliss cannot” (Barthes 1975 [1973], 21; engl. Miller). Hänen mukaansa puhumattomuuteen liittyy väistämättä jonkinlainen ”epäsosiaalisuus”: “It is the abrupt loss of sociality, and yet there follows no recurrence to the subject (subjectivity), the person, solitude: *everything* is lost, integrally” (mt., 39; alkuperäinen kursivointi).

Haikut sijoittuvat Barthesin kahtiajaossa tietenkin *jouissancen* puolelle. Lisäksi voidaan todeta, että haikut kuuluvat – Barthesin (1987 [1970]) terminologiaa edelleen käyttääkseni – ns. 'kirjoitettaviin teksteihin' (*textes scriptibles*) eli sellaisiin teksteihin, joiden lukeminen edellyttää lukijalta aktiivista osallistumista sisällön ”kirjoittamiseen”, siis ymmärretyksi tulemiseen. Toisin kuin 'luettavissa teksteissä' (*textes lisibles*), kirjoitettavissa teksteissä korostuu lukemisen prosessuaalisuus. Niissä kankaalle jää paljon valkoista tilaa, jonka lukija (sanan laajassa merkityksessä) voi täyttää mielikuvituksensa mukaisesti – samalla tavalla kuin japanilaisen tussimaalauksen.

> Kalliomänty
> siveltimenvetona
> sineä vasten.
>
> (Lappi 2007, 103)

Arto Lapin ”Kalliomännyn” viehätys perustuu samanlaiselle viitteenomaisuudelle kuin esimerkiksi Sesshuu Tooyoon (1420–1506) maisemamaalaukset. Sesshuun *haboku*-tekniikalla[63] maalatussa maalauskäärössä vuodelta 1481 (ks. liite 2) esiintyy siinäkin kalliomänty; puu, johon voidaan jo sinänsä liittää sitkeyden ja hellittämättömän tahdonvoiman mielikuvia. Kun tähän luontaiseen sisukkuuteen lisätään vielä niin Lapille kuin Sesshuullekin ominainen

[63] *Haboku* (”rikottu muste”) on japanilaisessa maisemamaalauksessa käytetty mustemaalaustekniikka, jolle on tyypillistä muodon pelkistyneisyys, siveltimen vapaa liike, mustan musteen ja luonnonvalkoisen paperin välinen kontrasti ja toisaalta harmaan sävyjen hienovaraisuus.

mielikuvitukselle tilaa jättävä kuvaustapa, lopputulos on riemastuttavan rosoinen: harvat sanat ja huolella harkitut, huolettoman oloiset siveltimenvedot ovat yksi yhteen tarkoitteena toimivan hongan, sen hiljaisuuden ja sen vaatimattoman, valittamattoman luonteen kanssa.

Japanin klassista taidetta tarkastellaan toistuvasti buddhalaisuuden viitekehyksestä. Tähän on epäilemättä monia syitä, mutta mainittakoon tässä yksi, nimittäin buddhalaisesti käsitetyn tyhjyyden, *śuunyataan*, manifestoituminen japanilaisessa kaunokirjallisuudessa ja kuvataiteessa. Konkreettisimmillaan tyhjyys on minimalismista seuraavaa tyhjää tilaa arkilla tai kankaalla – joka sekin voi toki ilmentää jotakin epähavainnollisempaa ”tyhjyyttä”, kuten vaikkapa luovan, mahdollisuuksientäyteisen tilan avautumista: ”Ei mitään rajoittavaa, kuin pilvetön taivas” (Loori 2008 [2004], 155, 157; suom. Teija Hartikainen & Lauri Porceddu). Syvemmässä mielessä tyhjyys voidaan tulkita tilapäisyydeksi: jatkuvasti muuttuvassa maailmassa ihmisen on mahdotonta saavuttaa täydellistä ymmärrystä. Buddhalaisesta näkökulmasta emme myöskään voi rehellisesti ajatella, että olisimme itse *kokonaisia* (itsenäisiä) entiteettejä, sillä olemme jatkuvassa riippuvuussuhteessa toisiin olioihin ja tapahtumiin. Izutsu kirjoittaa tyhjän tilan merkityksestä haikulle seuraavasti:

> [A] *haiku* is a poetic expression of a fleeting glimpse into a trans-sensible dimension of Being through a momentary grasp of an illuminating aperture that the poet finds in a sensible phenomenon. The latter can be sketched by words, but the trans-sensible dimension, the Beyond, allows of being expressed only through what is not expressed. *Haiku* expresses these two dimensions of Being at one and the same time by positively depicting the phenomenal forms of Nature. Hence the supreme importance of the blank space[64] which is to be created by non-expression. (Izutsu 1982, 240.)

Tyhjyyttä on myös esimerkiksi se, ettei taiteilija ole lisännyt tai poistanut mitään todellisuudesta siirtäessään sitä teokseensa, vaan on säilyttänyt sen ”sellaisena kuin se on”, *tathataa* (ks. esim. Thanissaro 2005, 96). Naturalismia tämä ei missään nimessä ole, päinvastoin: perinteisesti japanilainen taide on kiinnostunut ensisijaisesti vaikutelmista ja vasta sen jälkeen tieteellisistä selityksistä. *Tathataa* on luonnon ”tyhjyyden” ja ”merkityksettömyyden” kohtaamista sekä ymmärrystä siitä, että luonnolle annetut merkitykset ja selitykset ovat inhimillisen kielen ja kulttuurin tuotteita, eivät todellisen luonnon itsensä ominaisuuksia.

Markku Lehtimäen (2008, 216) mukaan ”[l]uonnon ei-kielellisen ’hiljaisuuden’ tavoittaminen inhimillisen merkityksellistämisen, kielellistämisen ja kuvallistamisen keinoin sisältää aavistuksen siitä, että ei-inhimillinen luonto on reaalinen ja olemassaoleva myös kielen ulkopuolella”. Tällainen ajatus on vallalla niin ekosentrisessä kuin zeniläisessäkin diskurssissa. Zenbuddhalaisuudessa *duḥkhan* (ks. alaviite 62, s. 39) katsotaan aiheutuvan siitä että kuvittelemme todellisuuden rakenteen identtiseksi kielen rakenteen kanssa (Pyysiäinen

[64] On mielenkiintoista, että Deluty (2002, 210) toteaa psykoterapeuttienkin käyttävän ”tyhjää tilaa” (*blank space*) muun muassa vaikenemalla oikeana hetkenä. Näin he antavat asiakkaidensa rauhassa peilata menneisyyttään, nykyisyyttään ja tulevaisuuttaan sekä selvittää itselleen perusteet omille arvoilleen, asenteilleen, tunteilleen.

1993, 70). Ajattelumme saa todellisuuden näyttäytymään erillisinä osina ja keskenään jännitteisinä ”faktoina”, joita subjekti-objektirajoja luova kielemme edelleen tehostaa (mt.). Kiinalaisen munkki Yuánwùn (1063–1135) kokoamassa *kooan*-kokoelmassa *Bìyán Lù* (japaniksi *Hekiganroku*, englanniksi *The Blue Cliff Records*) kuitenkin julistetaan, että ”Buddha ja kaikki elollinen ovat itse asiassa todelliselta olemukseltaan yksi” (*The Blue Cliff Records: The Hekigan Roku* 1961 [1128], 194; suom. N. S.). Zeniläisessä taiteen tekemisessä ja vastaanottamisessa pyritään juuri tähän rajattomuuden kokemukseen. Ajatellaan, että taiteen äärellä kuuluu herkistyä ja hiljentyä kuuntelemaan mitä *teoksella ja sen kuvauksen kohteilla* on sanottavaa. On tyhjennettävä itsensä kaikista sisäisistä äänistä (arvoista, arvioista, ennakkoluuloista, epäilyksistä, uskomuksista, jne.) ja heittäydyttävä ei-mielen (*mushin*) ja ei-ajatuksen (*munen*) tilaan (ks. Oosterling 2009, 28).

Rituaaleja ja erityisesti siirtymäriittejä tutkineen brittiläisen kulttuuriantropologin Victor Turnerin mukaan yhteiskunta kokee liminaaliset[65] tilanteet usein vaarallisina, koska ne ovat hallinnan ulottumattomissa. Lisäksi ”rajalla” ihmisten status on epäselvä ja heistä tulee samanarvoista massaa. (Turner 1969.) Niin paradoksaaliselta kuin se saattaa kuulostaakin, zenin ja sen innoittaman taiteen rajattomuudessa on kyse ikuisesta turnerilaisen rajalla olemisen tilasta, jossa hallitsevat yhdenmukaisuus ja rakenteettomuus. Palataksemme haikurunouteen ja *sabiin* on kiintoisaa tarkastella, miten niiden rajattomuutta tuodaan esiin keskusteluissa. Esimerkiksi kroatialainen psykoterapeutti Ljubomir Radovančević vertaa haikua *sfumato*- eli valohämytekniikkaan: maalaustapaan, jossa värisävyjä sulautetaan toisiinsa utuisen, kolmiulotteisen lopputuloksen aikaansaamiseksi. Radovančevićin mukaan pystymme haikuja lukemalla käsittelemään tunteitamme turvallisesti: “The reader brings in and out of the fog that what [*sic*] bothers him, where he sees resistance to his health[,] and thus gets rid of his troubles.” (Radovančević 2011 [verkkojulkaisu].) Haikujen viitteenomaisuus antaa lukijalle mahdollisuuden päättää itse, miten lavea tai syvällinen maisema tekstin ikkunasta avautuu. Yhden haikun aihepiiri voi tuntua lukuhetkeen nähden liian kipeältä, jolloin voidaan tarkentaa katse lähelle, ikkunaruutuun (runon ulkopintaan), ja jättää takana häämöttävän maailman merkityksellistäminen toiseen kertaan. Samassa mielentilassa luettu toinen, samaa aihetta käsittelevä runo saattaa taas olla käsittelyltään niin hellävarainen ja henkilökohtaisuuksia karttava, että se koetaankin lohduttavana ja helposti lähestyttävänä.

Utuisten, rajattomien rajateiden kulkijoille ja turnerilaisen antirakenteen kannattajille japanilaisella taiteella on tarjota jotakin, josta saksalainen Wolfgang Iser (1976, 302) käyttää

[65] Liminaalisuuden käsite juontuu latinan sanasta *limen* (’kynnys’) ja viittaa välimailla olemiseen. Turnerin (1969) mukaan välitilassa kaikki on ikään kuin mahdollista ja sallittua, koska takana olevan tilan säännöt eivät enää päde eivätkä edessä olevan ole vielä voimassa.

nimitystä *Leerstelle*, ”avoin kohta”. Näitä ns. avoimia kohtia eli kerronnan aukkoja on usein pidetty todellisina merkkeinä teoksen taideteoksellisuudesta (ks. esim. Iser 1974, 280). Iser sanoo:

> Indeed, it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in an unexpected direction, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections—for filling in the gaps left by the text itself. (Iser 1974, 280.)[66]

Avoimien kohtien myönteiset ominaisuudet eivät lopu tähän: ”Kun pyrimme täyttämään kirjallisen tai muun taideteoksen aukkoja, harjoittamamme konstruktiivinen ajattelu sopii ei vain taidekontekstiin vaan mihin elämänkontekstiin hyvänsä”, toteaa Tuomo Jämsä (2004, 99). Hänen mukaansa taidekasvatus edistää suoraan elämän ymmärtämistä (mt.), ja väitän, että tämä on erityisen totta juuri ”aukkoisen” taiteen kohdalla. Silloin kun maalaus, näytelmä tai runo lähettää vain kaikkein välttämättömimmät signaalit – mitä? missä? milloin? – taiteilijan ja taiteennautiskelijan välinen neuvottelu merkityksistä käy kuumimpana. Viimeisen sanan saa kuitenkin aina sanoa taiteennautiskelija, joka pääsee yhdistämään pisteet ja käyttämään omia edellytyksiään, kokemuksiaan, normejaan ja odotuksiaan teoksen ”pimeän aineen” selvittämiseksi. Annie Dillardin Pulitzer-palkitussa romaanissa *Pilgrim at Tinker Creek* todetaan: “The gaps are the spirit’s home. […] Stalk the gaps.” (Dillard 1985 [1974], 268–269.) Yhdyn täysin Dillardin sanoihin: taideteoksen henki piilee sen rivien välissä.

Rivien välistä
huutaa laiva kun jäät
ovat lähteneet

(Polameri 1968, 30)

Sabin luonnehtimassa taiteessa tausta on usein yksivärisen rauhallinen, esimerkiksi meren- tai taivaansininen. Etualalle on kuvattu jotakin suhteellisen pientä ja orpoa, kuten vaikkapa ohilipuva valtamerialus.

Ihmettelevä kuu
nousee meren ylle:
brykä pimeänä laiva kulkee.

(Tikkanen 1987, 80)

Tikkasen runo tuo mieleen jo aiemmin lainaamani Wattsin (2002 [1957], 218) sanat: *sabia* on se, kun ”asiat tapahtuvat ’itsestään’ ihmeellisen välittömästi”. Kiertäessään Maata elliptisellä radallaan kasvava tai täysikuu näyttää pohjoiselta pallonpuoliskolta katsottuna siltä

[66] Iserin (1976) *reader-response*-teorian kuvaama tekijän ja lukijan samankaltaisuus saa vahvistusta japanilaisesta kulttuurista, jossa lukijan rooli merkityksen luomisessa ilmenee kielellisellä tasolla merkityksen päällekkäisyytenä: verbi *yomu* tarkoittaa japanissa sekä lukemista (読む) että runojen sepittämistä (詠む).

kuin se nousisi yötaivaalla, mutta todellisuudessahan tässä on kyse yksinkertaistuksesta, joka perustuu taivaankappaleiden keskinäisen aseman ilmaisemiseen geosentrisesti. ”Ihmettelevä kuu” -runon komentosilta pimeänä kulkeva aavemainen laiva vaikuttaa sekin etenevän kuin itsestään, ainakin ilman ihmisapua. Slangisanan ”brykä” käyttö antaa runolle muodollis-sisällöllistä vapautuneisuutta. Se edustaa käsitystä, että lyriikassa kaikki asiat ja koko niistä käytettävien nimitysten kirjo ovat käyttökelpoisia. Tällainen tapahtumisen vaivattomuus ja kielen vapautuneisuus osuvat yksiin Shoomonin poetiikan kanssa. Laivoista puhutaan myös seuraavissa haikuissa:

Laivaton meri.
Tämä maailma ja toinen
jota ei nyt näy.

(Polameri 1971, 30)

KOHDALLA[67]

Säätiedotus
noin ohimennen: utuista.
Vaan laiva huutaa.

(Kivikk’aho 1995, 33)

Polameren runossa laivat ovat lipuneet pois kuvasta, alueelle ”jota ei nyt näy”, mutta jota lukija alkaa pian kuvitella. Millainen on se maailma, jota ei nyt näy? Tämä kysymys paitsi vahvistaa zenbuddhalaista käsitystä kielen ja mielen ulkopuolisesta ”todellisesta” todellisuudesta, myös venyttää Polameren taulukangasta niin, että sisällöttömältä vaikuttava maalaus ei lopulta mahdukaan alkuperäisiin kehyksiinsä.

Kivikk’ahon ”Säätiedotuksessa” on jälleen kyse visuaalisesti tyhjästä taulusta: on utuista, kangas maidonvalkea. Asioita – tiedotusluonteisiakin – sanotaan kevyesti ja korostamatta, ”noin ohimennen”, ja puheesta (kulttuuri) on tulla osa puheenaihetta (luonto). Sanat miltei hukkuvat kaiken nielevään valkeuteen, kunnes kolmannessa säkeessä lukija saa takaisin kuuloaistinsa, minkä myötä myös hänen kykynsä kuvitella – ”nähdä” näkymätöntä, nähdä poissaolossa läsnäoloa – tulee taas korostuneemmin esille.

Seuraavissa Arto Lapin *sabi*-henkisissä haikuissa ollaan sekä merellä että taivaalla:

Muista pilvistä
harhautunut hattara
hajoaa tuuleen.

(Lappi 2004, 117)

[67] Suurimmalla osalla haikuista ei ole otsikkoa (Haiku Society of America 2004 [verkkojulkaisu]). Joskus, yleensä Japanin ulkopuolella, haikuille kuitenkin annetaan otsikko. Tapa on vähentynyt, mutta vielä 1950-luvulla esimerkiksi G. J. Ramstedt Suomessa ja Harold G. Henderson Yhdysvalloissa jopa lisäsivät otsikon japanista kääntämiinsä haikuihin (ks. Ramstedt 1953; Henderson 1958).

Levähdyspaikan
toivossa perhoset
ylittävät meren.

(Lappi 2002, 17)

Nämäkin tyhjyyden runot ovat omiaan herättämään lukijassa aluksi yksinäisyyden tunteita, mutta ihanteellisessa tapauksessa runojen välittämäksi päällimmäiseksi tunnetilaksi nousee lopulta *wabi*. *Sabi*-tunnelmasta paistaa usein läpi tietynlainen elämänkatsomus tai -tapa, jota luonnehtivat myönteisyys, sisukkuus ja vaatimattomuus. Elämän pienistä iloista nauttiminen, vähyyden riittävyys, hyvä sieto- ja sopeutumiskyky sekä ylimalkaan kaikki fyysisen maailman illusorisuuteen liittyvä ymmärrys ovat keskeisiä ideoita *wabi*-estetiikassa. Lapin ”Muista pilvistä” -haikussa kuvattu hattara, joka ensin harhautuu ”laumastaan” ja sitten haihtuu tuuleen, voi synnyttää lukijassa repiviä reaktioita. Runon katarttinen mahdollisuus on siinä, että se saattaa myös auttaa lukijaa ymmärtämään maailman ohimenevyyttä. Pilvenhattarat eivät ole ikuisesti samanlaisia; jossakin vaiheessa ne haihtuvat tuuleen tai tippuvat sateena maahan. Mutta tuuleen hajottuaankin pilvi on olemassa, sitä ei vain enää pysty ihmissilmällä havaitsemaan. Sen atomikokonaisuus sulautuu ympäröivän ilman atomikokonaisuuteen vastaavalla tavalla kuin kuolleen ihmisen maatuva ruumis sekoittuu maahan ja synnyttää ajan mittaan uutta elämää. Niin kuin kuolema ja elämä ovat virheellisiä käsitteitä ja vain näennäisesti toistensa vastakohtia, niin ovat tyhjyys ja täyteys samamerkityksisiä.

”Levähdyspaikan”-runossa liikuttaa korkeintaan yksivuotiseksi elävien perhosten periksiantamaton päätös ylittää meri. *Wabiksi* kehittyvä *sabi*, niin kuin sisu, sisältää ajatuksen tyynestä määrätietoisuudesta ja luottamuksesta onnistumiseen vastoin kaikkia todennäköisyyksiä (Salmi 2012, 19). Kyse on omien tuntemusten ja ajatusten etäännyttämisestä sellaisen matkan päähän, josta ne näyttävät persoonattomilta fyysisen maailman ilmentymiltä siinä missä kaikki muukin. Kun onnistumme näkemään itsemme erottamattomana osana maailmankaikkeutta ja sen loputonta kiertokulkua, kokemuksemme ohimenevyydestä voi muuttua myönteiseksi. Muuttuvuus ei ehkä enää näyttäydy erottavana vaan yhdistävänä elämän peruslakina.

3.3 *Wabi* ja arjen juhlinta

> It [Bashō’s haiku] does not describe heaven and hell; it finds its materials in everyday life. It does not grieve over the mutability of life; it gazes at man’s mortality with smiling eyes. In Bashō, to “meditate on death” does not necessarily deny the pleasures of life. He sees life and death from a distance, from a place which transcends both.
>
> – UEDA MAKOTO (1965, 35–36)

Makoto Ueda, Stanfordin yliopiston japanilaisen kirjallisuuden professori emeritus, linjaa, että *wabi*, ensisijaisesti filosofian käsite, on läheistä sukua estetiikan piiriin kuuluvalle *sabille*. Hänen mukaansa *sabi* edustaa surun ja yksinäisyyden kauneutta, *wabi* puolestaan hyväksyntää ja myötätuntoa, joiksi ikävä jalostuu. Uedan mukaan *wabi* on alun perin tarkoittanut ”köyhyyden surullisuutta”, toisin sanoen suunnilleen samaa kuin *sabi* nykyään. Ajan saatossa *wabi* on kuitenkin alkanut merkitä elämänasennetta, jota määrittävät kova itsekuri ja mielenrauhan tavoittelu. (Ueda 1965, 48.) Kun ihmisen mieli on tyyni ja vapaa haluista ja ulkoisista ärsykkeistä, hänellä riittää enemmän ymmärrystä itseään, toisia ja olosuhteita kohtaan. Hänelle kehittyy erityinen kyky nähdä valoa pimeydessä, juhlaa arjessa, ykseyttä yksinäisyydessä. Tätä kykyä voidaan kutsua *wabiksi*.

Varsinkin buddhalaisuuden valtakausina[68] japanilaiset ovat pitäneet surua väistämättömänä osana elämää (Ueda 1965, 48). Mutta kun ihminen totuttautuu elämän vastuksiin ja vitsauksiin, taakkakaan ei enää tunnu niin painavalta. Bashoo piti matkustelusta, eikä vähiten tästä syystä (mt.). Hän kirjoittaa:

> Bambuhattuni punos on liestynyt pitkän matkan sateissa, pysähdyspaikkojen myrskyt ovat riepotelleet paperikaapuani. Olen nuhjaantunut surkimus, säälin itsekin itseäni. Äkkiä mieleeni muistui, että muuan lahjakas pilarunojen sepittäjä samoili muinoin tässä maakunnassa.
>
> 1
> pilasäkeistö: voi! talvituulen
> tuivertamana olen
> aivan kuin Chikusai
>
> (Bashoo 2012 [1684–1694], 254; suom. Kai Nieminen.)[69]

Yllä olevassa katkelmassa Bashoon kertoja päihittää alakulonsa katsomalla itseään ulkopuolisen silmin. Hän ei jää kieriskelemään itsesääliin vaan tarkastelee tilannettaan niin kuin se olisi jonkun toisen. Etäältä katsottuna asetelma ei enää näyttäydykään surullisena – se muuttuu jopa hivenen huvittavaksi. ”Hymyilevin silmin” (Ueda 1965, 36) meidän on helpompi nähdä, että myös me itse olemme empatiamme arvoisia. Tällainen katsantotapa edustaa *wabia*.

> Luovuin kaikesta
> niin kuin maisema teistään
> lumien tullen.
>
> (Kivikk’aho 1995, 22)

[68] Sisäpoliittisesta valtataistelusta tunnetulla Kamakura-kaudella buddhalaisuuden kannatus nousi Japanissa. Toisin kuin shintolaisuus, buddhalaisuus tarjosi paitsi tasa-arvoa muuten hyvin luokkajakoisessa yhteiskunnassa, myös lohtua kuoleman kohtaamiseen. Näyttää siltä, että lupaus kuolemanjälkeisestä elämästä on myöhempinäkin epävarmoina ja/tai väkivaltaisina aikoina aiheuttanut piikin buddhalaisuuden suosiossa.

[69] Ote on 1684 kirjoitetun ja samana vuonna *Fuyu no hi* (”Talvipäiviä”) -nimisessä antologiassa julkaistun *kasenin*, 36-säkeistöisen ketjurunon, *hokku*. Johdannossa Bashoo viittaa *Chikusai monogatari* -veijarikertomuksen nimihahmoon, joka kirjoitteli leikkisiä tankarunoja, ”pilarunoja” (*kyooka*). Joidenkuiden mielestä *hokkun* alussa oleva ”pilasäkeistö”, *kyooku*, kuuluu runoon, ja joidenkuiden mielestä on eräänlainen väliotsikko johdannon ja *hokkun* välissä. (Nieminen 2012, 263–264.)

Jos luopuu kaikesta, tulee samalla luopuneeksi himosta, ahneudesta, vihasta, kateudesta, turhamaisuudesta… Silloin jäljelle jää vain tyhjä taulu, puhdas kuin vastasatanut lumi. Henry David Thoreaun hyvin tunnettu neuvo on käyttökelpoinen niin taulumaalareille kuin meklareillekin: “Simplify, simplify” (Thoreau 2004 [1854], 89). Ylellisyydet, joiden perässä ihmiset juoksevat päivästä toiseen, saattavat hetkellisesti ylevöittää elämää, mutta viime kädessä ne alentavat meidät maallisten halujemme orjiksi. Kuten seuraavasta Daisetz T. Suzukin sitaatista käy ilmi, *wabi* on ymmärrystä vähyyden paljoudesta, riippumattomuutta vallasta ja valuutasta, maallisen yläpuolelle kohoamista:

> Wabi tarkoittaa ”köyhyyttä”, ”olla olematta osa ajan muodinmukaista yhteiskuntaa”. Olla köyhä on olla riippumaton maallisesta – omaisuudesta, vallasta, maineesta – ja silti tuntea sisäisesti jotakin hyvin arvokasta, ajan ja sosiaalisen aseman yläpuolella olevaa. Wabia on olla tyytyväinen pieneen majaan, kahden tai kolmen *tatami*-maton huoneeseen, sellaiseen kuin Thoreaun hirsimökki, sekä vadilliseen naapuripelloilta kerättyjä vihanneksia, ja kenties kuunnella kevätsateen rauhallista ropinaa. (Suzuki 1959, 23; suom. N. S.)

Japanologi Minna Torniainen huomauttaa, että *wabi* ei kuitenkaan ole pintapuolista köyhyyden ihannointia tai omien tarpeiden kieltämistä. Hän korostaa *wabin* askeettisuuden sijasta sen huolettomuutta, vapautta. Kuten Ilpo Tiihosen haikua muistuttava runo kuuluu: ”Olemme niin köyhät / että tuntuu jo / *juhlalliselta*.” (Tiihonen 1998, 8; kursivointi N. S.). *Wabin* valtauttaman mieli on tyhjä ja vapaa dualistisista erotteluista. Torniainen rinnastaa *wabin* buddhalaisittain ymmärrettyyn tyhjyyteen (japaniksi *mu*, sanskritiksi *śuunyataa*), eräänlaiseen suunnitelmattomuuteen, jossa vastaantulevat tilanteet ja tilat hyväksytään ”sellaisenaan” (japaniksi *sono-mama*, sanskritiksi *tathataa*) – mitään ei arvoteta. (Torniainen 1994, 61.) *Wabi* voi olla esimerkiksi oman ikääntymisen ja kuolevaisuuden hyväksymistä. Mirjam Polkunen on löytänyt tällaista sanomaa Eila Kivikk’ahon haikuista:

> [Kivikk’ahon] runo toteaa että ”Olen oppinut / katsomaan ikkunasta. / Ovi unohtuu.”, mutta se ei suinkaan tarkoita asettumista nojatuoliin. Iän myötä elämä on kaventunut ja köyhtynyt, lapsuuden laulava lintumetsä vaihtunut taloja ympäröiviksi vaisuiksi metsiköiksi. Mutta ei lähiön metsikkökään noin vain luovuta. ”Kesän mentyä / puu muuttuu: ei voi kasvaa: / täytyy häikäistä.” (Polkunen 2001 [1998], 505.)

Kun ihminen omistautuu *mu’lle*, hän voi kokea tunteen, jota Suzuki (1959, 285) kutsuu nimellä *highly cultivated aesthetic ecstasy*, ”korkeasti kultivoitunut esteettinen ekstaasi”. Seuraavassa Arto Lapin haikussa ollaan nähdäkseni tekemisissä tällaisen ekstaasin kanssa:

> Ojennan lasin
> sateella kaiteen yli –
> raikasta vettä.
>
> (Lappi 2002, 87)

Runon teeskentelemätön, yksinkertainen kauneus ja vapaus yhteiskunnallisista rutiineista, arvoista ja arvostuksista palauttavat lukijaan lapsekkaan ihmetyksen ja ilon. Ihmisen toiminta on kuin pensas: kun sitä harvennetaan oikeista kohdista, siitä tulee entistä elinvoimaisempi. Robert Spiess (2000, 119) sanoo, että haikurunoilija toimii juuri näin: hän hankkiutuu eroon kaikesta tarpeettomasta antaakseen äänen tarpeelliselle. Pelkistetty, perustarpeet tyydyttävä elämä elävöittää mielikuvitusta, antaa tilaa spontaaniudelle ja toisaalta keskittää ajatukset tähän hetkeen ja paikkaan. Kun läsnäolemisen taitoon yhdistetään vielä *tarkkaileva* suhde ympäristöön – lähestymistapa, jonka kautta pyritään tutustumaan esimerkiksi jonkin luonnonilmiön ”ydinolemukseen” eikä niinkään *tulkitsemaan*, mitä kyseinen ilmiö meille yksilönä tai yhteiskuntana edustaa – saattaa edessä olla suuri asennemuutos. Ideaalissa tapauksessa sadetta ei enää määritellä esimerkiksi jälkiagraarisen kulttuurin ehdoin joksikin, joka vaikeuttaa sosiaalista kanssakäymistä tai tärvelee kalliit mokkanahkakengät, vaan taivaalta tippuvien pisaroiden annetaan ”puhua” omasta puolestaan. Kun sade riisutaan sille annetuista konnotaatioista (siunaus, kasvu, melankolia, suru), ollaan matkalla kohti asioiden arvostamista sellaisina kuin ne ovat. Ennakkoluulojen hylkääminen johtaa aina oppimiseen. Sateesta voi löytää uusia puolia siinä missä keittiön pöydällä lojuvasta hedelmästäkin: se saattaa yhtäkkiä paljastua satsumapuun taidokkaasti paketoimaksi lahjaksi, jonka sisältä kääriytyy esiin yksittäispakattuja luonnonmakeisia.

On mielenkiintoista, että suomalaisissa haikuissa puhutaan paljon ruoasta. Tavatonta se ei ole, sillä suuhunpantavaa löytyy myös useammasta *saijikin* eli japanilaisen vuodenaikakronikan aihekategoriasta.[70] Kuitenkin toisin kuin japanilaisessa haikurunoudessa, jossa ruoka viittaa usein johonkin uskonnolliseen juhlaan tai kalenteripyhään, suomalaisissa haikuissa ruoka kytkeytyy lähes poikkeuksetta arjenviettoon – vieläpä korostuneen ”arkiseen”. Arkea pyöritetään edullisten raaka-aineiden, kuten esimerkiksi puuron, leivän ja kirnupiimän avulla.[71] Arkipöydän antimista ammentaminen osuu yksiin Jack Kerouacin *Dharmapum-*

[70] *Saijiki* on lista vuodenaikasanoista (*kigo*), joita käytetään haikuissa ja haikun sukulaislajeissa ilmaisemaan runon (ketjurunon tapauksessa säkeistön) tapahtuma-aika. Tyypillisesti *saijikit* jakautuvat seitsemään pääaihekategoriaan. Ne ovat vuodenajat, taivas ja avaruus, maa, ihminen, vuodenaikaan sidotut tapahtumat, eläinkunta sekä kasvikunta.

[71] Riitta Rossilahden (2005, 71) ”Pyhiinvaellus / alkaa aamulla – puuron / keittämisellä” sisältää hienon oivalluksen: pyhiinvaelluksen ei täydy olla silkkaa talsimista vaeltajan ristiltä toiselle, vaan se voidaan ymmärtää laajasti käsittämään jopa niinkin maalliselta tuntuvan toimen kuin puuronkeiton. Kun ihminen oppii näkemään kaikessa pyhän kasvot, hänen koko elämänsä voi muodostua yhdeksi suureksi pyhiinvaellukseksi. Ilpo Tiihosen (2004, 69) runossa ”Tarjosit leipää, / pöydän yli kurkottautui / maanantaiaamu” leipä vertautuu arkiaamuun. Haiku on sävyltään toteava: mitään ei arvoteta, asiat yksinkertaisesti *ovat*. Kari Aronpuron (2008, 35) haikussa ”Juon kirnupiimää / – postimerkissä / Alvar Aalto” arki ja juhla kietoutuvat yhteen maalaisromanttisen kirnupiimän ja Aalto-nimisen arkkitehdin rinnastuksen kautta. Runolla on minuun kummallisen ylevöittävä vaikutus. Senkin voi sanoa ilmentävän *wabia*, mutta lisäksi siinä on jotakin kotimaista, sisuako: luonnonvoimia uhmaten ja piimää suoraan purkista hörppien sinnikäs suomalainen raataa hellittämättä ja piirtää kaupungin horisontin aina vain uudestaan…

meissa esiintyvän henkilöhahmon Japhy Ryderin (oikeassa elämässä Gary Snyder) huomion kanssa: “A real haiku’s gotta be as simple as porridge and yet make you see the real thing” (Kerouac 1958, 59).[72]

Juhani Tikkasen haikuissa *wabi*-estetiikka ilmenee sosiaalisista normeista ja odotuksista irrottautumisena, keskittymisenä siihen mikä on olennaista, “the real thing”.

Kahvileipä on homeessa,
voi härskiä,
tulisipa nyt vieraita.

(Tikkanen 1987, 41)

Kun tarjoilut ovat syömäkelvottomia, luulisi kestitsijän toivovan, ettei kukaan tule ilmoittamatta kylään. Yllä olevan haikun lyyrinen minä yllättää lukijan kolmannessa säkeessä sanoessaan, että hän nimenomaan haluaa ihmisiä luokseen. Tällainen runo voi olla erityisen hyödyllinen ihmistyypille, joka kantaa turhan paljon huolta mitättömistä pinta-asioista, kuten omasta ulkonäöstä tai itsestä annetusta vaikutelmasta. Tuskin siinä ilkeydestä on kyse, kun Tikkasen runon minä alkaa toivoa kävijöitä huomattuaan vierasvarojen pilaantuneen. Tulkitsen, että tämä vain ei välitä muodollisuuksista ja pitää ihmissuhteiden vaalimista itsessään arvokkaana pyrkimyksenä, johon ei vaadita erityisiä arvostuksen symboleja.

Myös seuraavassa Tikkasen haikussa leikitellään lukijan odotuksilla:

Parta pitäisi ajaa.
Hivelisi poskia
kesätuuli.

(Tikkanen 1987, 55)

”Parta pitäisi ajaa” -runoa lukiessa tulee ensin miettineeksi, että runon minä suunnittelee siistiytymistä ollakseen edustuskelpoinen. ”Pitäisi”-sanan käyttö tässä yhteydessä kuulostaa siltä kuin naamakarvojen ajelu olisi jokin miesten sosiaalinen velvollisuus. Toisesta ja kolmannesta säkeestä saamme kuitenkin lukea, että parranajon motiivina on nautinto: vaatimaton, viaton nautinto, jota saa yhteydestä luontoon. Lyyrinen minä poistaa itsestään aineellisia ja aineettomia kerroksia ollakseen paitsi konkreettisesti myös kuvaannollisesti lähempänä ympäristöä.

[72] Puurosta ovat kirjoittaneet haikuja paitsi Kerouac ja Rossilahti, myös Kari Aronpuro. Moderneista runousopeista kuuluisimpiin kuuluvaan Vladimir Majakovskin *Kak delat stihiin* (1926, *Kuinka säkeitä valmistetaan*) allusoivassa esseessään ”Pajupilleilyä: miten haikuja valmistetaan” Aronpuro muistelee: ”Vanhoissa haikuissa kirjailijan työtilojen kunto on usein surkea ja infrastruktuuri suorastaan puuttuu. Ryōkan riemuitsee: ’Tuuli lennättää / pudonneita lehtiä – / saan tulen lieteeni.’ Tämä soi runoilijalle tilaisuuden panna puuron kiehumaan. Minä puolestani kirjoitin myös olosuhteet tiedostaen: Talousvesi tulee ja / menee, runot kun / kylmää kaurapuuroo.” (Aronpuro 2014, 99.)

3.4 *Karumi*: karu ja armollinen kauneuskäsitys

> Neither describing nor defining, the haiku […] diminishes to the point of pure and sole designation. *It's that, it's thus*, says the haiku, *it's so*. Or better still: *so!*
>
> – ROLAND BARTHES (1982 [1970], 83; ENGL. HOWARD; ALKUPERÄINEN KURSIVOINTI)

Karumi, 'keveys', on arjen ja arkisen arvostusta, tavallisista asioista yksinkertaisesti puhumisen kauneutta. Haikussa ei ole kyse suurista sankariteoista vaan elämän pienistä ihmeistä, ei monimutkaisesta filosofiasta vaan lapsenmielisestä elämänasenteesta, ei läpitunkevasta tuoksusta vaan hienoisesta aromista (Ueda 1965, 60). Kysymyksessä on jokapäiväinen elämä, "the light of ordinary day", kuten englantilainen runoilija, taidekriitikko ja haikun tunnetuksi tekijä T. E. Hulme sanoo, "always perfectly human and never exaggerated: man is always man and never a god" (Hulme 1936 [1924], 127). *Karumista* välittyy haikun asenteeton, johdattelematon vähäsanaisuus voimakkaammin kuin kenties mistään muusta japanilaisen estetiikan ilmenemismuodosta. *Karumi* auttaa meitä irrottautumaan arvottamisesta ja hyväksymään elämä sellaisena kuin se on. Luonnossa tämä "sellaisuus" (*sono-mama*) ilmenee kallioiden karuutena ja puunrunkojen koruttomuutena; lapsen piirroksessa se piilee arastelemattomissa, vaivattomissa viivoissa.

Shoomon-koulussa lapsia pidetään etevinä runonsepittäjinä, sillä he eivät yritä liikaa, eivät suhtaudu itseensä tai tekemisiinsä turhan totisesti eivätkä pysähdy miettimään joutavia – he vain tekevät. "Älä seisahdu hetkeksikään. Jos liike lakkaa, runoudesta tulee raskasta", Mukai Kyorai siteeraa mestariaan Bashoota ja jatkaa: "Ota mallia lapsista." (Kyorai 1926 [1778], 233; suom. N. S.) Bashoon toinen merkittävä oppilas, Hattori Dohoo[73], kirjoittaa esseekokoelmansa *Sanzooshin* "Punaisessa vihossa": "Taitureilla on tautinsa [maneerinsa]. Mestarikin sanoi kerta kerran jälkeen: 'Pankaa pieni lapsi kirjoittamaan *haikaita*. Aloittelijan säkeistöt ne vasta lupaavia ovat.' Näillä sanoillaan hän viittasi juuri taitureiden tautiin." (Dohoo 1926 [1776], 163; suom. N. S.) Erityisen mielenkiintoista tässä katkelmassa on se, että sanaa "aloittelija" käytetään myönteisessä kontekstissa – vastaavalla tavalla kuin sanaa "amatööri" (latinan *amator*) on alun perin käytetty viittaamaan harrastuksensa kohteeseen *hartaasti* suhtautuvaan henkilöön, rakastajaan. Voitaisiin ehkä väittää, että amatööriys ja aloittelijuus eivät ole asiantuntijuuden vastakohta vaan sen eräs *muoto*. Ne ovat taitoa kokea asiat tuoreesti ja intohimoisesti. Loppujen lopuksi aloittelijuus ei kuitenkaan ole

[73] Bashoon merkittävimpiin oppilaisiin kuuluva Hattori Dohoo (1657–1730) laati 1702 *Sanzooshi*-nimisen esseekirjan ("Kolme vihkoa"), joka koostuu "Valkoisesta vihosta" (*Shirosooshi*), "Punaisesta vihosta" (*Akasooshi*) ja "Unohduksen vedestä" (*Wasuremizu*) eli "Mustasta vihosta" (*Kurosooshi*). *Sanzooshi*, joka valmistui pian Bashoon kuoleman jälkeen mutta julkaistiin vasta 1776, sisältää merkintöjä Bashoon koulukunnan historiasta ja käytänteistä sekä muistiinpanoja Bashoon opetuksista. *Sanzooshia* pidetään yhtenä luotettavimmista Bashoon poetiikkaa koskevista lähteistä.

niinkään taitotaso kuin mielentila. Jos onnistuisimme omaksumaan tämän mielentilan, meidän saattaisi jatkossa olla helpompi hyväksyä epävarmuutemme ja keskeneräisyytemme. Alkaisimme ehkä olla avoimempia oppimiselle ja lopulta kukaties suhtautuisimme elämään samalla uutuudenviehätyksellä kuin lapsi.

Shoomonin poetiikassa läsnä oleva laps(ekk)uuden ihannointi heijastuu ei-japanilaiseenkin haikurunouteen. Tästä konkreettisena esimerkkinä on Riitta Rossilahden (2009, ei sivunro) toteamus, että ”[h]yvässä haikuhetkessä on leikkiä, lapsen viattomuutta”. Myös seuraavassa Roland Barthesin haikuanalogiassa esiintyy lapsi:

> [H]aiku reproduces the designating gesture of the child pointing at whatever it is (the haiku shows no partiality for the subject), merely saying: *that!* with a movement so immediate (so stripped of any mediation: that of knowledge, of nomination, or even of possession) that what is designated is the very inanity of any classification of the object: *nothing special* […] (Barthes 1982 [1970], 83; engl. Howard; alkuperäinen kursivointi).

“Nothing special” viittaa tässä kiinalaiseen *wú shìn* käsitteeseen, tai oikeammin Alan Wattsin (2002 [1957]) tulkintaan siitä. *Wú shìn* (無事; jap. *buji/muji*) suora käännös suomeksi on ’ei mitään (tekemistä)’. Buddhalaisessa mielessä *wú shì* viittaa materian epätodellisuuteen (*unreality of matter*), vaivattomuuteen ja tavoitteettomuuteen (Digital Dictionary of Buddhism 2013 [verkkojulkaisu]). Onnistunut haiku on *wú shì*: se ei luo uutta vaan vie meidät takaisin yksinkertaiseen ja helposti käsiteltävään (Russell 2003, 99); sen hetken tunnelmaan, jona maailma ensi kertaa aukeni hämmästyneiden silmiemme edessä (Watts 2002 [1957], 216).[74] Yhtäkkiä huomaamme, että voikukat ovat lakanneet olemasta rikkaruohoja. Katsomme niitä lähempää ja näemme niiden herkät terälehdet.[75]

Wú shì -haikusta muistuu Juri Lotmanin (1990) ’autokommunikaatioksi’ kutsuttu viestintämalli. Autokommunikaatiolla (*autocommunication*; suomeksi myös ’sisäinen viestintä’) viitataan ns. ”minä-minä”-viestintätilanteeseen (*I-I system*; vrt. perinteinen ”minä-sinä”- eli heterokommunikaatio), jossa nykyhetken minä välittää viestin tulevaisuuden minälle. Tällä ”aikamatkallaan” viesti pysyy informaation kannalta samana, mutta uudessa kontekstissa sen merkitys muuttuu – siihen on vaikuttanut jokin ”ulkoinen koodi” (*external code*). Samalla

[74] Wattsin ajatus on linjassa Richard Gilbertin tutkimuksen kanssa. Gilbert väittää, että haikurunouden avulla voidaan saavuttaa oivallus tiedon anamneettisesta luonteesta (Gilbert 2009, 245ff.). Bashoon runokoulukunnan tietokäsitys todella muistuttaa Platonin käsitystä *anamnesiksesta*. Platonilaisittain voisi ajatella, että haikujen sisältämän informaation ja intuitiivisen aineksen omaksuminen on ”sielussa” jo olevien universaalien ideoiden mieleenpalauttamista sekä matkantekoa kohti olemassaolon jakamatonta alkuperää: maailmansielua (ψυχὴ κόσμου). Ks. Platon 1982 (n. 360 eaa.): *Timaios*. Teoksessa Platon: *Teokset: Viides osa*. Suom. A. M. Anttila. Seitsentähdet. Helsinki: Otava.

[75] Toisaalta voidaan väittää, että haikulle annetussa tavoitteessa avata silmämme arkiselle kauneudelle on kyse taiteen funktiosta, josta Ellen Dissanayake (1995 [1992]) käyttää termiä *making special*. Dissanayaken mukaan ”erityiseksi tekeminen” on universaalia siinä missä puhuminen ja työkalujen käyttäminenkin, sillä se on taiteen alkuperäinen ja ehkä tärkein tehtävä. Erityiseksi tekeminen toimii ihmisten sekä ihmisten ja ympäristön välisenä kiinnevoimana. Sen avulla ekologisesti, kulttuurisesti ja sosiaalisesti merkittävistä tapahtumista pystytään tekemään miellyttävämpiä ja – tarpeen vaatiessa – hallitumpia, vähemmän epämiellyttäviä. (Dissanayake 1995 [1992], 42ff.)

viestiin syntyy elämyksellinen suhde ja sen myötä myös minä itsessään muuttuu ja kehittyy. (Lotman 1990, 20–22.) Lotmanin (mt., 22) mukaan autokommunikaatiota esiintyy enemmän tai vähemmän kaikissa teksteissä, mutta Kati Lindströmin (2002) tapaan väitän, että klassinen haikurunous on sekä kirjoittajan että lukijan näkökulmasta autokommunikatiivista viestintää *par excellence*: siinä kirjoittaja menee itseensä selkiyttääkseen päätään ja sydäntään, mutta hän tekee sen niin, ettei lukija jää ulkopuoliseksi. Kirjoittaja ei siis suoranaisesti ilmaise ajatuksiaan, tuntemuksiaan tai näkemyksiään, vaan kuvaa niitä luonnon kautta, vihjaavasti ja vertauskuvallisesti, "validating (or at least not contradicting) the widest possible range of interpretative proposals" (Eco 1984, 33). Tällöin jopa runon teemat jäävät lukijan päätettäviksi (Konishi 1998, 85–87).[76] (Haikujen lukemisen ja kirjoittamisen autokommunikatiivisuudesta ks. Lindström 2002.)

Seuraavassa Eila Kivikk'ahon (1995, 35) "Juhannusvihko"-sikermään sisältyvässä haikussa lyyrisen minän lakanoille joutuu jotakin, joka vie tämän muistot lapsuuden kesiin:

> II
> Takiaisia
> ja hiekkaa lakanoissa.
> Kesä. Ja lapsuus.

Tässä "Juhannusvihko"-nimisen sikermän toisessa haikussa ei kuvata sänkyyn päätynyttä "likaa" epämiellyttävänä, vaan se ainoastaan todetaan olemassa olevaksi. Lukijan kuviteltavaksi jäävät adjektiivit: millaisia runon substantiivit (takiaiset, hiekka, lakanat, kesä, lapsuus) ovat? Ihanteellisesti haikurunoilija ei filosofoi eikä tee huomautuksia elämästä vaan on "sanomatta mitään". Analysoimatta ja tunteilematta hän kirjaa havaintonsa ja kutsuu lukijan tekemään omia päätelmiä, luomaan omia tunnelmia. Onnistunut haiku on osallistava, osoittelematon ja omaan oivaltamiseen rohkaiseva: se ei selitä itseään loppuun (ks. Keene 1988, 13). Tällä tavoin lukija saa kokea tunnistamisen iloa ja toisaalta muodostaa lukemastaan itselleen mieluisimman tulkinnan.

Dohoon *Sanzooshissa* esiintyy haiku, joka on Bashoon itsensä mielestä tunnelmaltaan *karui* eli kevyt:

木のもとに	*ki no moto ni*	puiden alla
汁も膾も	*shiru mo namasu mo*	keitto, salaatti, kaikki –
桜かな	*sakura kana*	kirsikankukassa

(Dohoo 1926 [1776], 169; suom. N. S.)

[76] Voitaisiin puolileikkisästi sanoa, että haikunlausuntatilaisuuksissa yleisön mahdollisuus sisäiseen viestintään on kaksinkertainen, sillä perinteisesti haiku luetaan ääneen kahdesti (joskus jopa kolmesti) ennen siirtymistä seuraavaan runoon. Toisella kuulemiskerralla runon sanoma on tietysti informaation kannalta sama kuin ensimmäisellä kerralla, mutta meidän sille antama merkitys on muuttunut. Lisäksi vielä kullakin yleisön jäsenellä on keskenään erilainen käsitys luetun runon sisällöstä – siitä on tullut jokaisen intellektuaalista omaisuutta.

Japanissa kirsikankukkien katselu ja sille omistettu juhla (*hanami*) on ollut yleinen runoaihe jo ajanlaskumme ensimmäiseltä vuosituhannelta lähtien. Ueda (1965, 61) toteaa, että yllä oleva haiku kuitenkin poikkeaa perinteisistä *hanami*-runoista, sillä siinä ei ylistetä kukkien kauneutta eikä surra kevään päättymistä, vaan käsitellään jo *wabi*-luvusta tuttua maanläheistä aihetta: ruokaa. Seuraavassa, Bashoon vuonna 1685 kirjoittamassa haikussa myöhäiskevään kukkienkatselujuhla siirtyy kirsikkapuiden alta rypsipellolle. Idänsilkkikerttusen, japaninbulbulin, japaninrillin tai muun kirsikankukkien mettä juovan varpuslinnun sijasta runoon on valittu vaatimattomampi pikkuvarpunen, *suzume*:

菜畠に	*na-batake ni*	rypsipellolla
花見顔なる	*hanami-gao naru*	varpuset
雀哉	*suzume kana*	kuin kirsikankukkajuhlassa

(Bashoo 2013 [1685], 14; suom. Kai Nieminen)

Aiheiden kirjavuus tekee haikurunoudesta hyvin erilaisen verrattuna muihin japanilaisiin metrumeihin. Dohoo kirjoittaa: ”*Kanshi*[77], *waka*, *renga* ja haiku ovat kaikki runoutta, mutta toisin kuin ensimmäiset kolme runolajia, haiku käsittelee kaikkia elämän alueita” (Dohoo 1926 [1776], 155; suom. N. S.). *Kanshi*, *waka* ja *renga* kertovat jostakin sankarillisesta tai subliimista, niiden ammennuslähteet ovat rajalliset. Sen sijaan bashoolaisessa haikussa hukkakaurat ja heisimadot ovat vähintään yhtä tärkeitä aiheita kuin sota ja rakkaus tai kuu ja krysanteemit. Edellä mainitun kaltaisia, perinteisesti epäsovinnaisia aiheita käsittelevät runot ovat usein samanaikaisesti koskettavia (*sabi*) ja huvittavia (*kokkei*; ks. liite 1). Takiguchi Susumu (1983, 18 [verkkojulkaisu]) ehdottaakin, että *karumi*, Bashoon myöhäisvuosien suurin kiinnostuksenkohde, oli tapa käsitellä tärkeitä asioita tärkeilemättä saattamalla yhteen aristokraattien hienostunut, perinteinen runoilmaisu ja nousevien kauppias- ja samuraisäätyjen kepeä, sukkela kirjoitustyyli.

Lainaan Bashoon (2012 [1684–1694], 85–131; suom. Kai Nieminen) pääteoksessa, *Oku no hosomichissa* (*Kapea tie pohjoiseen*), esiintyvää runoa: ”kirppuja, täitä / ja tyynyni vieressä / hevonen pissaa” (mt., 107). Pintapuolisesti ”kirppuja, täitä” on hupaisa pieni kiertolaiselämän kuvaus, mutta kun huomioimme Bashoon elämäntarinan ja sen, että hänen kotinsa tuhoutui tulipalossa talvella 1682, seitsemisen vuotta ennen kyseisen runon kirjoitushetkeä, runosta välittyy tyystin toisenlainen tunnelma. Bashoo vertasi *karumia* hiekkasärkkää huuhtovaan veteen (*sunagawa no asaku nagaruru*) (Takiguchi 1983, 17 [verkkojulkaisu]). Jo pelkkä vesi on merkittävä metafora: samalla tavoin kuin vesi ei ole itsessään matalaa eikä syvää vaan sen luonne määräytyy maaston mukaan, niin eivät myöskään ru-

[77] *Kanshi* on japanilainen käsite, joka merkitsee joko japanilaisten klassisella kiinalla kirjoittamaa runoutta tai kiinalaista runoutta yleensä. *Kansheja* on monenlaisia; yleensä ne ovat 4- tai 8-säkeisiä ja noudattavat japanilaisellekin runoudelle tyypillistä 5-7-tavurakennetta.

non ainekset takaa syvällisyyttä, mikäli ne päätyvät matalamieliseen juoneen tai niihin tarttuu astian makua. Lisäksi vesi symboloi tilapäisyyttä, jonka edessä emme voi kuin ihmetellä välkehtivän virran musiikkia ja tanssia; sen leikkiä pelmuavan hiekan kanssa. Voidaan siis sanoa, että bashoolainen ’keveys’ on yhdistelmä arkista konstailemattomuutta, lapsekasta viattomuutta ja suhteellisuudentajun tuomaa huumorintajua. Nostan esiin vielä yhden ketjurunon *Sanzooshista*. Runon ensimmäinen säkeistö edustaa *karumin* klassista ja toinen sen kepeää kauneutta: ”hiirenhiljaa / talonpoika punoo sannikasta / kuunvalossa – // naapuri ryntää syysyöhön / karistamaan kirppuja” (Dohoo 1926 [1776], 175; suom. N. S.).

Haikujen viehätysvoima perustuu osittain siihen, että niissä kuvataan asioita, joissa emme ole harjaantuneet näkemään kauneutta tai joiden ihailusta olemme iän myötä oppineet pois. Runolaji opettaa, että kauneutta voi nähdä kaikessa, kirpuissakin; kyse on vain siitä, millaisen asenteen omaksumme. Haikupiireissä vallitseva käsitys kaikkialla läsnäolevasta kauneudesta heijastuu myös myönteisestä suhtautumisesta puhekielisiin ilmauksiin. Kuten näimme Juhani Tikkasen brykä-haikusta (ks. s. 43), haikun maailmassa kansankieliset sanat ja sanonnat voivat tulla hyvin kyseeseen. Hoviestetiikan mukaisessa *kanshissa* ja *wakassa* ne eivät tulleet kuuloonkaan. (Ueda 1965, 61.) Dohoo (1926 [1776], 182) kertoo Bashoon ajatelleen, että eräs haikun mahdollisista käyttötarkoituksista[78] on puhekielen voiman osoittaminen: vaikka joku saattaa pitää puusannikkaita olkisannikkaita tyylikkäämpinä, ei hän voi kiistää, etteikö jälkimmäisistä pääsisi kävellessä miellyttävämpi ääni. Haikurunous sisältää ymmärryksen siitä, että kaikelle on oma sopiva tilanteensa. Tätä taustaa vasten voidaan todeta, että haiku on tiukoista rajoitteistaan huolimatta monella tapaa salliva runolaji. Se tarjoaa turvalliset puitteet käsitellä elämää koko kirjossaan.

Veikko Polameren haikuissa leikillisyys on tärkeässä osassa. Polameren runous yleensä on selkeästi zeniläisesti värittynyttä, ja toistettakoon vielä, että zenin ja sanaleikkien välillä usein nähdään vahva yhteys (Blyth 1981 [1949], 313; ks. s. 32). Seuraavassa runossa arjen nyrjäyttävä, järjen kahleet murtava huumori kumpuaa murteellisuudesta ja sen synnyttämästä kaksoismerkityksestä:

Poltan piippua.
Pitkä kevätyö tietää
monta haikua.

(Polameri 1970, 23)

[78] Bashoo tekee myönnytyksen haikun hyödyllisyydelle. Toisaalla hänen väitetään sanoneen: ”Haiku on kuin tulisija kesällä tai viuhka talvella: siitä ei ole mitään välitöntä hyötyä” (Kanda 1926, 633; suom. N. S.).

Runon loppuyllätyksen, ”haikun”, voi ymmärtää joko runotyypiksi tai sisäsuomalaiseksi sanaksi savulle. Lyyrisen minän vedellessä haikuja piipustaan kevätyössä hirsien vetely unohtuu ja tulipesän himmeänoranssin hohdon lisäksi yöhön syttyy toinenkin valonlähde: hengen palo runojen sepittämiseen. ”Poltan piippua” -runon aiheiden ja assosiaatioiden helppous synnyttää kepeää, huoletonta tunnelmaa. Tässä on hyvä muistaa, että *karumi*-estetiikka ei pyri luomaan uutta vaan herättämään kokijansa olemassa olevaan. Sille sopisi motoksi hokema, joka jo itsessään on runottoman tuttu: ”Tuttu on turvallista”. Runoterapeuttisesta näkökulmasta lukemisesta seuraava turvallisuuden tunne on tietenkin keskeistä.

Tutuilla vesillä liikutaan myös seuraavassa Polameren haikussa, jossa kylläkin on enemmän *anthroposta* kuin toposta (ks. alaviite 13, s. 10: *senryuu*). Sen voisi silti kuvitella sijoittuvan kenen tahansa suomalaisen lapsiperheen kesämökille ja siinä kuvataan (lempeästi irvaillen) yleisinhimillistä taipumusta unohtaa elämän ainutkertaisuus. Ehkä runon minä haluaa varoittavalla esimerkillään ravistella lukijaa muistamaan, että elämä tapahtuu tässä ja nyt eikä se kestä kovin kauaa. Sen sijaan että haikailisimme horisonttiin, meidän kannattaisi suhtautua jokaiseen hetkeen *haiku momentina*. ”Totuuden” löytäneelle jokainen hetki on h-hetki.

Miten vietämme
lyhyen kesän päivät
pitkät mietimme

(Polameri 1968, 31)

Taidokas säkeenylitys toisen ja kolmannen säkeen välillä tarjoaa lukijalle oivaltamisen iloa. Vitsin tajuaminen ja sydämellinen nauru tuntuvat hyvältä, mutta toisinaan on myös paikallaan rauhoittua. Olemme nähneet, kuinka eklektinen *karumi* voi sisältää monenlaisia tunnelmia. Myös Eila Kivikk’ahon, Arto Lapin ja Juhani Tikkasen *karumi*-tyylisissä haikuissa kieli ja aiheet ovat moderneja[79], mutta niiden yleisvaikutelma muistuttaa pikemmin Japanin hoviajan hienostuneisuutta ja hillittyyttä painottavia kauneusarvoja kuin Edon kirjallisuuspiirien kokkapuheita ja kaupunkilaiskulttuuria suosivaa poetiikkaa. Lappi (2004, 153) kirjoittaa: ”Arkipäivän havainnot ovat runouteni polttoainetta. […] Pyrin rehellisyyteen, teeskentelemättömyyteen ja ajattomuuteen.”[80] Hänen onnistuneimmissa haikuissaan ei ole häivääkään pingottuneisuutta, ne ovat *wú shì*: vaivattomia kuin auringonnousu. Kuitenkin selvimmin aineistoni haikuista *wú shì* ilmenee seuraavassa Tikkasen haikussa:

[79] Modernilla tarkoitan tässä Edo-kauden aikaista ja jälkeistä runoutta, joka ei ole sidoksissa perinteiseen japanilaiseen runokieleen ja aiheisiin.
[80] Tosin on Arto Lapin runoissa leikkimieltäkin. Usein niissä rikotaan luutuneita ajatuskulkuja (ks. s. 69) tai käytetään hymyilyttäviä metonyymejä: ”Kevät, lintujen / laulu: sitten alkavat / ovet narista.” (Lappi 2007, 72).

Pilkkopimeän yön jälkeen aurinko nousee:
ei niin mitään,
tyyni meri.

(Tikkanen 1987, 81)

Toinen säe, ”ei niin mitään”, tuo väistämättä mieleen Wattsin (2002 [1957]) englanninnoksen *wú shìsta*: “nothing special”. Yön jälkeen koittaa aamu, aurinko paistaa, merta näkyy – siinä kaikki. Alati toistuvat suuret luonnonilmiöt tuovat turvallisuutta epävarmaan ihmiselämään ja rauhoittavat oikukasta mieltä. Mikä olisikaan tärkeämpi tehtävä taiteelle kuin tyynnyttää pientä kulkijaa:

> [I]t is ultimately the function of art, in imposing a credible order upon reality, and thereby eliciting some perception of an order *in* reality, to bring us to a condition of serenity, stillness and reconciliation; and then leave us, as Virgil left Dante, to proceed toward a region where that guide can avail us no farther (Eliot 1957, 87; alkuperäinen kursivointi).

3.5 *Hosomi* ja empaattisen kuuntelun taito

Kun sinussa kirjoitetaan,
ole nöyrä ja kuunteleva.
Olet vain kirjaaja.

– HELENA ANHAVA (2008, 85)

Ennen kuin Vergilius jättää ystävänsä ja *Jumalaisen näytelmän* päähenkilön Danten *Kiirastulen* 30. laulussa, Dante näkee kahdeksannessa laulussa kaksi taivaalta laskeutuvaa kerubia, joiden ihmeellisyys saa hänet puhuttelemaan suoraan lukijaa:

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché ’l velo è ora ben tanto sottile,
certo che ’l trapassar dentro è leggero.

(Dante 2002, 8.19–21 [verkkojulkaisu])

Lukija, totuuteen nyt järkes hijo;
sen huntu tosin niin on hieno,
että lie helppoa sen läpi nähdä varmaan.

(Dante 2004 [1913], 8.19–21 [verkkojulkaisu]; suom. Eino Leino)

Tässä ihmetyksen tilassa, jossa totuuden huntu raottuu ja kertoja-Dante (erotuksena kirjailija-Dantesta) keskittyy hetkeen unohtaen samalla juonen kuljettamisen, voi mielestäni nähdä sukulaisuutta bashoolaiseen *hosomi*-ideaaliin.[81] Bashoon poetiikassa *hosomi*, joka tarkoittaa kirjaimellisesti ’kapeutta, ohuutta’ (vrt. Danten *sottile*, ’hieno(varainen), laiha,

[81] Kuten seuraavista kappaleista käy ilmi, *Kiirastulen* kahdeksannen laulun alkuperäisversio muistuttaa *hosomi*-estetiikkaa vielä enemmän kuin sen suomennos, sillä siinä ei kehoteta lukijaa ”hiomaan järkeään totuuteen” vaan ainoastaan kiinnittämään siihen katseensa («ben li occhi al vero») (Dante 2002, 176 [verkkojulkaisu]). *Hosomissa* on hyvin vähän kyse järjen käytöstä.

ohut’), viittaa runoilijan hienotunteisuuteen ja sympaattiseen kiinnostukseen kuvauksen kohdettaan kohtaan sekä pyrkimykseen ymmärtää kohdetta niin syvällisesti, että sen sisäisen kauneuden siirtämisestä paperille tulisi edes periaatteessa mahdollista (Hisamatsu 1963, 104). Kyorai (1926 [1775], 277; suom. N. S.) antaa *hosomista* seuraavan esimerkin:

鳥どもも	*toridomo mo*	mahtavatkohan
寝入っているか	*neitteiru ka*	merilinnutkin jo nukkua
余呉の湖	*Yogo no umi*	Yogojärvellä?

Tässä Rotsuu-nimisen kerjäläismunkin ja Bashoon oppilaan haikussa saatamme nähdä talviöisen järvenrantakylän; kenties runoilijan, joka on käynyt levolle, mutta on niin kylmissään ettei saa unta. Lyyrinen minä ei kuitenkaan puhu suoraan omista tunteistaan, vaan vertaa tilannettaan merilintuihin: ovatkohan *ne* pystyneet nukahtamaan? Näin myötätuntoinen runoilija tulee astuneeksi merilintujen asemaan – hän on siihen riittävän ”ohut”, *hosoi*.

Hosomi perustuu Bashoon opetukseen ”kohteen ja itsen ykseydestä” (*butsuga ichinyo*[82]). ”Opi männystä männyltä, bambusta bambulta, mestari sanoi; se tarkoittaa: irrottaudu omasta tahdostasi”, Dohoo (1926 [1776], 162; suom. N. S.) lainaa Bashoota. Matkakertomuksessaan ”Vihkonen vaeltajan repussa” Bashoo itse kirjoittaa samasta aiheesta: ”on seurattava luontoa[83], palattava luonnon yhteyteen” (Bashoo 2012 [1684–1694], 52; suom. Kai Nieminen). Vasta, kun runoilija on luopunut tahdosta, päämäärähakuisesta toiminnasta ja tietoisesta, erittelevästä ajattelusta, hän pystyy näkemään kuvauksen kohteensa ”totuuden hunnun” läpi ja tulemaan yhdeksi sen kanssa. Löytäessään itsensä *hosomiksi* kutsutusta jakamattomuuden sielutilasta on runoilijan omaksuttava katalyytin osa suhteessa kohteeseensa. Sen sijaan että runoilija pyrkisi olemaan reaktion äänekäs alku- tai lopputuote, hän vaikenee ja kuuntelee kohdettaan. Shoomon-koulukunnassa ajatellaan, että runoilija ei itse kirjoita runojaan: runoilija ainoastaan kirjaa ne ylös, kun jokin hänessä muodostuu luonnostaan runoksi (Ueda 1965, 40). Vasta tällöin – yhdyttyään ensin kohteeseensa ja onnistuttuaan sen jälkeen säilyttämään nöyryytensä – runoilija pystyy vuodattamaan kynästään soukkaa ja syvällistä runoutta, joka ylittää laveiden ja pinnallisten sananokkeluuksien keinot.

David Gilcrestin (2002, 121–130) jaossa *metaforisiin* ja *meditatiivisiin* havaintoihin haikurunous kuuluu selvästi jälkimmäiseen. Siinä missä metaforisessa havainnoinnissa pyritään ”aktiivisen” mielikuvituksen ja trooppien avulla kuvatun kohteen kääntämiseen joksi-

[82] Shirane (2002, 204) huomauttaa, että *butsuga ichinyon* ”itse” (*ga*) ei ole moderni käsitys ”itsestä” vaan tila, joka on vapaa itsekkyydestä, omasta tahdosta ja henkilökohtaisista mielipiteistä (*shii*).
[83] Kai Niemisen ”luonnoksi” kääntämä *zooka* (造化) tarkoittaa myös ei-antropomorfista maailmankaikkeuden luovaa voimaa.

kin muuksi kuin mitä se on, pyritään meditatiivisessa havainnoinnissa tiedostamaan ”passiivisen” vetäytymisen ja hiljaisuuden avulla kohdatun toisen oma todellisuus, joka ei ole koskaan täysin ymmärrettävissä.[84]

William Hazlitt kirjoittaa: “Man is the only animal that laughs and weeps; for he is the only animal that is struck by the difference between what things are, and what they ought to be” (Hazlitt 1903, 5). Haikurunoudessa, kuten ekologisessa poetiikassa ja etiikassa yleensä (Lehtimäki 2008, 218), tästä eronteosta pyritään pääsemään eroon: siinä toisen kohtaaminen johtaa sen huomioimiseen omana itsenään, sen hyväksymiseen sellaisena kuin se on. Haikussa ei toisin sanoen arvoteta, moralisoida tai oteta kantaa siihen, miten asioiden *tulisi olla*; siinä vain selvitetään, miten asiat *ovat*, tässä ja nyt, ilman minkäänlaisia parannussuunnitelmia tai nostalgiaa. Hiltusen (2012, 25) mukaan haikun läsnäolo on pääsyy sen terapeuttisuudelle: nykyhetkeen sijoittuva kirjallisuus antaa mielen levätä suunnittelusta (tulevasta), muistamisesta (menneestä), sisäisestä dialogista ja emotionaalisesta kuormasta, ja näin ollen vähentää stressiä ja itsetietoisuutta.[85] Itsetietoisuus, toinen asia joka erottaa meidät muista eläimistä, on mielentilan piirre, joka Joseph Conradin mukaan on eniten vastuussa siitä, että ylipäänsä tartumme kirjaan. “‘Take me out of myself!’ meaning really, out of my perishable activity into the light of imperishable consciousness”, Conrad kuvaa lukijan vaatimusta kirjoittajalle. (Conrad 1921, 16.) Kun luemme, kuuntelemme tai kirjoitamme haikua, tämä vaatimus alkaa vähitellen toteutua: mielen desibelit alkavat laskea ja huomiomme kohdistuu ympäristöön, aisteihimme, hengitykseemme.

Eila Kivikk’ahon (1995, 36) haikussa

> Ilman verbejä:
> kirkas taivas, ja pilvet,
> ja kaksi tiiraa.

[84] Markku Lehtimäen (2008, 218) mukaan tämä erottelu metaforiseen ja meditatiiviseen havaintoon merkitsee samalla enemmän tai vähemmän karkeaa jaottelua romanttisen, metaforaa korostavan luontorunouden ja modernistisen, ei-kuvaannollista ”kuvaa” (*image*) hyödyntävän luontorunouden välillä. On erittäin mielenkiintoista, että tämän jaottelun perusteella haiku voitaisiin lukea kuuluvaksi modernistiseen runouteen. Olisi silti vaarallista väittää, että 1500–1600-luvulla syntynyt syllabinen runomitta on kauttaaltaan (nykykäsityksen mukaisen) modernismin läpitunkemaa. Sen sijaan voidaan huoletta sanoa, että haiku – koristeen hylännyt, ”tarpeettomat yksityiskohdat” poistanut ja runouden aihepiiriä laajentanut laji – on vaikuttanut moniin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun avantgardistisiin suuntauksiin, kuten esimerkiksi symbolismiin ja imagismiin. Lisää aiheesta, ks. Sommerkamp, Sabine 1984: *Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne: Studien zur englischen und amerikanischen Lyrik*. Diss. Hamburg: Sabine Sommerkamp.

[85] Steve Odin toteaa, että siinä missä modernissa japanilaisessa romaanissa käytetään *ta*-suffiksia ilmaisemaan imperfektiä, *shaseibunissa* eli ”luonnoskirjallisuudessa”, jota muun muassa Masaoka Shikin haiku edustaa, pyritään aina välittömään kokemukseen preesenssissä kirjoittamisen kautta. Odinille *ta*-suffiksi edustaa virheellistä käsitystä merkitysten pysyvyydestä sekä vallankäyttöä, jossa subjekti esittää objektinsa kokonaisolemuksesta vain osan. (Odin 2001, 244–245.) *Shaseibunissa* kohteen ”kuvaus” (*byoosha*, sananmukaisesti ”kuvajäljennös”) ei sitä vastoin sisällä minkäänlaista esittämistä, vaan se merkitsee kohteen itsensä esille tulemista (“the emergence of the ‘thing’ itself”) (Karatani 1993, 30).

teonsanojen kuvaama ”katoavainen toiminta” (*perishable activity*) on lakannut ja ego luovuttanut taistelun.[86] Runon minän huomio kohdistuu verbejä staattisempiin substantiiveihin, kuten ”taivaaseen”, jonka kirkkaus, ajattomuus ja avaruus ilmentävät ”katoamattoman tietoisuuden valoa” (*the light of imperishable consciousness*). Sen häikäisyssä kuva palaa puhki – ”Saari on enää / iso valkoinen laikku / kesän kohdalla.” (Kivikk’aho 1995, 23) – ja puhuja sulautuu osaksi aikapaikkaa:

> I
> Kysyt nimeä.
> Voisi sanoa kesä.
> Ruusu. Tädyke.
>
> (Kivikk’aho 1995, 35)

Joskus *hosomin* yhteydessä puhutaan eräästä toisesta bashoolaisen estetiikan käsitteestä: *shibumista*. *Shibumissa* on tavoitteena mielen ja kielen hallinta ja hillintä, jotta kykenisimme eheyttämään itsemme ja maailmankuvamme. Kuten Kuo (1996, 204) toteaa, “the important thing is the individual’s place in the external schemes of things, not the expression of the inner turbulence of the individual”. Kun emme paisuttele ongelmiamme vaan suhtaudumme niihin osana maailmankaikkeutta, ne alkavat näyttää hullunkurisen pieniltä.

> Toisin kuin tanka, jonka kautta voi antaa tunteidensa virrata vapaasti, haiku vaatii itsehillintää: siinä on ajateltava ensin Äiti Luontoa. Jopa kaikista monimutkaisin ongelma ihmiselämässä on otettava vain yhtenä luonnonilmiönä muiden joukossa, jos sitä käsitellään haikussa. Jotta tämä onnistuisi, mielen on oltava tyyni kuin peili. Kun luot aidon haikun, saatat huomata, kuinka tunteesi tuli hiipuu ja sielusi täyttyy rohkeudella. (Sugita 1932 / sit. Rojcewicz 2011 [verkkojulkaisu]; suom. N. S.)

Shibumi suodattaa pois kaiken epäolennaisen rauhoittaen mieltä. Se antaa katseen levätä, keuhkojen laajentua, ajatusten virrata lävitse. *Shibumi* ei ole minän mitätöintiä tai unohtamista vaan itseensä tutustumista uudessa yhteydessä. Maailmanyhteydessä. Todellinen itsetuntemus on hiljaista tietoa: “[m]y knowledge of myself in silence,” kuten Thomas Merton sanoo, “not by reflection on my self, but by penetration to the mystery of my true self which is beyond words and concepts” (Merton 1956, 70). Zentaiteessa vallitsee usein tunnelma, josta ranskalainen saattaisi käyttää ilmaisua *je ne sais quoi*. Yleensä epämääräisyys on tietoista: sillä pyritään panemaan sulku käsitteellistyksille ja toisaalta houkuttelemaan esille intuitiivinen suhde maailmaan. Roland Barthes kommentoi:

> All of Zen, of which the haiku is merely the literary branch, thus appears as an enormous praxis destined to *halt language*, to jam that kind of internal radiophony continually *sending* in us, even in our sleep […], to empty out, to stupefy, to dry up the soul’s incoercible babble. (Barthes 1982 [1970], 74; engl. Howard; alkuperäinen kursivointi.)

[86] Finley (1978, 35) sanoo: “Since it [the false self] intuits that it is but a shadow, that it is nothing, it begins to convince itself that it is what it does. Hence, the more it does, achieves and experiences, the more real it becomes.”

Shibumia manifestoiva runo on hillitty ja hienostunut, “the kind of poem which emerges when the subject is stripped of all its glitter and reduced to its bare skeleton” (Ueda 1992 [1991], 59).

Kolea aamu:
huuruisella oksallaan
päätön varpunen.

(Polameri 1968, 29)

1960- ja 1970-lukujen vaihteen nuoren suomalaisen lyyrikkopolven tapaa lähestyä maailmaa on toisinaan arvosteltu persoonattomuudesta ja pysähtyneisyydestä (Niemi 1999, 177), mutta omasta mielestäni nämä piirteet voi nähdä myös myönteisinä. Polameren ”Kolea aamu” lähenee kirjaimellisesti *shibumin* puhtaaksi kalutun luurangon ideaalia, ja persoonattomuudessaan ja pysähtyneisyydessään se on malliesimerkki Kawabata Yasunarin Nobel-palkintovuonna julkaistusta nuoren suomalaisen runoilijan tekstistä. Pysähtyneisyyttä tehostavat kuolonkankeus ja elävienkin lihaksia jännittävä pakkanen, persoonattomuutta taas paitsi lyyrisen minän poissaolo myös se, että runossa esiintyy ns. *honkadori* eli alluusio vanhempaan, hyvin tunnettuun runoon. ”Kolea aamu” viittaa James Hackettin neljä vuotta aikaisemmin julkaistuun ikoniseen haikuun: “A bitter morning: / Sparrows sitting together / Without any necks.” (Hackett 1964 / sit. Trumbull 2010 [verkkojulkaisu]).[87] *Honkadoreissa* on tavattu nähdä piirteitä *yuugenista* ja *ushinista* (Miner, Odagiri & Morrell 1988 [1985], 302; ks. myös liite 1), mutta epäitsekeskeisyydessään ja epäyksilöllisyydessään ne muistuttavat mielestäni myös *hosomia* ja *shibumia*. *Hosomissa* ja *shibumissa* yritetään kuulla kuvauksen kohteen ääni mielen melun yli, kun taas *honkadorissa* yhdytään kaanoniin (kontrapunktisen sävellyksen merkityksessä) ja vahvistetaan kanonisoitujen runoilijoiden asemaa.

Luonnolle äänen antavia *hosomi*-tekstejä voisi myös verrata *Dinggedichteihin* eli esinerunoihin: niissäkin runoilija on kiinnostunut kuvauksen kohteensa omaäänisyydestä ja -leimaisuudesta, ei sen leimaamisesta ulkoa annetuin käsittein.[88] Niin kirjaimellisesti kuin metaforisestikin ”ulkona olevalle” luovutetaan puheenvuoro, metsä muuntuu ”kuulon temppeliksi” (*Tempel im Gehör*; Rilke 2001 [1922] [verkkojulkaisu]) ja kulkija seisahtuu, mykistyy, nöyristyy. Pian hän alkaa kuulla latvustosta kantautuvaa kuiskutusta: “listen to me”, lehdet havisevat, ja kulkija oivaltaa, mitä lehdet tarkoittavat: “touch me, know that I exist” (ks. Barthes

[87] *Honkadorista* on esimerkkejä läpi koko Polameren tuotannon. Esimerkiksi hänen esikoiskokoelmassaan *365* on runo ”Viisaat istuvat / varjossa lähteen luona. / Vettä muualta.” (Polameri 1967, 32), joka viittaa selvästi Chiyo-nin kuuluisaan haikuun ”*asagao ni* / *tsurube torarete* / *morai mizu*” ja sen suomennokseen (sit. Keravuori 1967 [1951], 20): ”Aamunkukka tuo / kaivon sangon pidättää. / Vettä muualta.”

[88] *Dinggedicht*-termistä ks. Oppert, Kurt 1926: Das Dinggedicht: Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4, 747–783.

1985 [1982], 251). Barthesin mukaan kuunteleminen käynnistää suhteen Toiseen (mt., 255), ja siksi onkin luontevaa, että ekosentrisessä haikurunoudessa kuvauksen kohdetta kuunnellaan erityisen tarkkaavaisesti – ei vain viestin asiasisältöä vaan myös ääniaaltoja, joista viesti muodostuu (vrt. Barthes 2011 [2003], 58). Haikuissa esiintyy usein onomatopoeettisia sanoja (ks. Blyth 1981 [1949], 363–371), jotka saattavat runoilijan sananmukaisesti sopus*ointuun* ympäristönsä kanssa.

> Hiljainen fuuga
> kohoavat kuin urut
> suvannon huurut.
>
> (Lappi 2014, 40)

Tässä Arto Lapin haikussa matalataajuiset vokaalit, kuten o:t ja u:t, vihjaavat tummista väreistä talvisen joen varrella. Kaksoisvokaalit ja -konsonantti muistuttavat huurun katkotonta kohoamista ja tehostavat rauhallista tunnelmaa. H- ja r-kirjaimet puolestaan kuulostavat yhdessä siltä kuin joku värisisi vilusta.

Eila Kivikk'ahon sikermän ”Kolme vuodenaikaa” kolmannessa runossa ainakin värisee – vai väriseekö?

> III
> Kevät häämöttää
> himmeänä
> värinä
> jääkuoren alta.
>
> (Kivikk'aho 1995, 9)

”Kevät häämöttää” on kiehtova haiku, sillä sen voi lukea ainakin kahdella tavalla. Asettuakseen 5-7-5-muottiin se olisi luettava: ”Kevät häämöttää ‖ himmeänä värinä ‖ jääkuoren alta.” Toisessa vaihtoehdossa kesuura sijaitsee toisen ja kolmannen säkeen välissä: ”Kevät häämöttää himmeänä ‖ värinä jääkuoren alta.” Sanan ”värinä” voi siis tulkita (kevään) väriksi tai (jääkuoren alta kantautuvaksi) värinäksi – tai molemmiksi. Omaksi säkeekseen lohjennut, sisennetty ”värinä” kuvastaa hyvin kevään tempovaa liikettä, jään ohenemista, valon voittoa varjosta. E:t, i:t ja ä:t, kaikki korkeataajuisia vokaaleita, heijastavat valoa, r-kirjaimet (”värinä jääkuoren”) imitoivat rouskuvan riitteen ääntä, ja aspiraattojen (”häämöttää himmeänä”) voi ajatella kuvastavan uusia tuulia, joita kevät tuo tullessaan.

Luvussa 1.1 käsittelin lyhyesti shintolaisia *kotodamoja* eli sanahenkiä. Shintolaisuudessa tunnetaan myös *otodamat*, äänihenget, sekä niitä seuraava henkinen suuntaus: *otodama-*

ho (”äänihenkien polku”). Uskotaan, että *otodama-hon* harjoittaja voi saavuttaa valaistumisen[89] sulauttamalla itsensä kuulemiinsa ääniin. (Kamata 1985.) *Otodama-hon* sisältämä usko äänen hoitavaan potentiaaliin on edelleen voimissaan Japanissa. Säveltäjä Takemitsu Tooru sanoo, että hänestä usein tuntuu siltä kuin japanilaiset muusikot pitäisivät ääniä itsetarkoituksellisen tärkeinä: “[Japanese musicians derive] more meaning in listening to the innate quality of sound rather than in using sound as a means of expression” (Takemitsu 1995, 56–57; engl. Kakudo & Glasow). Tämä on antoisa huomio, sillä se kiteyttää klassisen japanilaisen taiteen taipumuksen keskittyä vaikutelmiin. Taiteellisen ilmaisun (ekspression) katsotaan manifestoivan ihmisen vaikutelmaa (impressiota) luonnosta; sen sisäistämistä; sen paljastumista jakamattomaksi kokonaisuudeksi, jossa ego ja ekosysteemi, mieli ja ruumis ja keinotekoinen ja luonnonmukainen ovat kaikki yhtä. Tästä silti seuraa kysymys: jos kerran ihminen ja luonto ovat erottamattomia, eikö luontoa pitäisi voida kuvata ihmisen ominaisuuksien kautta ilman, että siihen liittyy minkäänlaista valtataistelua?

Antropomorfismin ja personifikaation käytöstä haikurunoudessa on käyty paljon keskustelua ja sitä koskevat mielipiteet ovat vaihdelleet ihastuksesta vihastukseen (ks. esim. Reichhold 2010 [verkkojulkaisu]; Wilson 2010 [verkkojulkaisu]; Salmi 2012). Tässä ei valitettavasti ole mahdollista pureutua syvemmin personifikaation eri puoliin, joten tyydyn ainoastaan myötäilemään Lindströmin (2004, 79) kantaa, jonka mukaan personifioiminen poistaa inhimillisen ja ei-inhimillisen välisen rajan ja voi siten olla pätevä tehokeino. Paradoksaalisesti ihmisominaisuuksien liittäminen muihin eläimiin, elottomiin esineisiin ja kuvitteellisiin kohteisiin voi jopa osoittaa inhimillisen tekijyyden ja toiminnan illusorisuuden. Kuten eräs *kooan* kuuluu, ”Katsoo kukkaa, niin kukkakin katsoo” (*Hana o mite, hana mo miru*; sit. Hori 2000, 289). On olemassa eräs Arto Lapin kirjoittama, luonnonilmiötä henkilöivä haiku, joka rauhoittaa mieltäni aivan erityisesti:

> Tuulensuojassa
> mullan alla kantavat
> männyt kruunujaan.
>
> (Lappi 2004, 45)

Vaikka Lapin runossa inhimillistetään mäntyjä, ei siinä ole kyse kielellisestä kolonialismista, vaan kuninkaan tunnustamisesta. Tuulensuojassa, kaukana antroposeenin mullistuksista, kasvavat mäntyjen juuret: ”kruunut”. Metsä näyttäytyy kuningaskuntana, jonka asukkailla on buddhan kykyjä:

[89] Tässä shintolaisuuteen sekoittuu buddhalainen *ichion joobutsun* käsite, joka tarkoittaa ”valaistumista yhden äänen kautta”.

Maistuvin hilla
irtoaa nypätessä
kuin itsestänsä.

(Lappi 2011, 58)

”Irtoaa kuin itsestänsä” voidaan tulkita ”irtautumiseksi itsestä”. Maistuvin hilla (ja hedelmällisin ajatus) on *anaatman*, ”ei-itse”: koska mikään ei tapahdu itsenäisesti, vaan kaikki riippuu ajasta, paikasta ja kanssamatkustajista, on turha kiintyä illuusioon näennäisen yksittäisestä, jaottomasta ja selvärajaisesta oliosta. Valaistunut suuntaa rakkautensa kokonaisuuteen muistaen, että jopa kaikista vastenmielisimmän oloiset entiteetit ovat osa sitä:

Linnunpelätin
laihtunut ristinpuuksi –
ankara talvi.

(Lappi 2009, 89)

Kesän alttarilla
uhraan vereni
hyttysille.

(Tikkanen 1987, 49)

Verratessaan Edo-kauden runoutta aikaisempaan japanilaiseen runouteen Shirane Haruo väittää, että “[Edo-period] poems reflect a larger cultural fascination with and sympathy for small creatures, particularly insects, which function as metaphors for the condition of low-level commoners and farmers” (Shirane 2012, 181). Olen Shiranen kanssa samaa mieltä siitä, että Edo-kauden runoissa kiinnostus pientä ja vaatimatonta kohtaan on suurempaa kuin koskaan aikaisemmin japanilaisessa kirjallisuushistoriassa. En voi kuitenkaan yhtyä hänen yleistykseensä, että pienet luontokappaleet, kuten hyönteiset, toimivat metaforina tavalliselle kansalle. Joskus näin toki on, ja toisinaan hyönteiset tarjoavat ”mitättömyydessään” sopivia metaforia itsestään puhuvalle vaatimattomalle runon minälle, mutta usein eläimet ja kasvit esiintyvät runossa puhtaasti itsensä takia. Tässä kohtaa voi muistella esimerkiksi Kobayashi Issan koskettavia hyönteis- ja sammakkohaikuja.

痩蛙	*yasegaeru*	Pikkusammakko,
まけるな一茶	*makeru na issa*	älä anna periksi,
是に有り	*kore ni ari*	Issa on tässä.

(Issa 1816 / sit. Lanoue 2010 [verkkojulkaisu]; suom. Veikko Polameri [1970])

Juhani Tikkasen ”Kesän alttarilla” jatkaa Issan perintöä. Sen empaattinen ja uhrautuvainen lyyrinen minä ei lätki hyttysiä vaan antaa niiden rauhassa imeä verta. Runon minää voisi luonnehtia Bill Devallin ja George Sessionsin *biocentric equality* -termin avulla. Devall ja Sessions avaavat termiä näin: “Biocentric equality is intimately related to the all-inclusive

Self-realization in the sense that if we harm the rest of Nature then we are harming ourselves. There are no boundaries and everything is interrelated." (Devall & Sessions 1985, 68.)

4 | SUOMALAINEN HAIKU *SHOOFUU*-PERINTEEN JATKUMOSSA: KATKOKSIA JA KYTKÖKSIÄ

Maiden, your simplicity, like the blueness of the lake, reveals your depth of truth.

– RABINDRANATH TAGORE (2002 [1916], 49)

Tässä luvussa pyrin lyhyesti selvittämään Eila Kivikk'ahon, Juhani Tikkasen, Veikko Polameren ja Arto Lapin haikurunouden kehityssuuntia ja toistuvia kaavoja hoitavan lukemisen näkökulmasta. Koska aineistoni koostuu vain neljän runoilijan tuotannosta kuuden vuosikymmenen (1960–2010-lukujen) varrelta, se ei anna riittäviä lähtökohtia 'suomenhaikusta'[90] puhumiseen. Edellä olemme nähneet esimerkkejä suomalaisista haikuista, jotka monessa mielessä jatkavat *shoofuun* perintöä. Niissä Bashoon vaikutus on ilmiselvä, mutta voiko samaa sanoa suomalaisesta haikurunoudesta yleensä? Mielestäni ei. Suuressa osassa suomalaista haikurunoutta korostuu muodon merkitys sisällön yli. Sanoja typistetään ("oon"), venytetään ("vetehen") ja lisätään (usein ns. lisätyt sanat ovat turhia adjektiiveja ja verbejä, joita ilman runo olisi luontevampi), jotta mittavaatimus täyttyisi. Joskus suomalaiset haikut muistuttavat lähinnä keskeislyyrisiä aforismeja tai epigrammeja, jotka vain jostakin syystä sattuvat olemaan seitsemäntoistatavuisia. Niiden kirjoittajalla ei välttämättä ole tietoa haikun perussäännöistä, kuten leikkaussanasta (*kireji*) tai vuodenaikasanasta (*kigo*) – puhumattakaan siitä, että hän olisi lukenut muinaisten mestareiden esteettis-filosofisia oppaita haikun maailmaan. Mainitsen tästä ainoastaan siksi, että haluan korostaa sitä, miten laajan ilmiön kanssa olemme tekemisissä puhuessamme jo pelkästään suomalaisesta haikurunoudesta. Laajempi, koko suomalaisen haikurunouden ominaispiirteitä koskeva analyysi vaatisi ennen kaikkea suurempaa korpusta.[91] Runolajin kansallisten erityispiirteiden kaikenkattava erittely on kuitenkin tämän hoitavaan lukemiseen keskittyvän tutkielman ulottumattomissa.

[90] Suomenhaiku on viittaus vuonna 2010 keksittyyn *eesti haikuun*, haikun 14-tavuiseen sisarlajiin, jossa tavut jakautuvat säkeittäin 4-6-4. Hannu Oittinen on suomentanut termin 'vironhaikuksi'. Ks. Künnap, Asko, Rooste, Jürgen & Sinijärv, Karl Martin 2011 (2010): *Aika sattuu: Vironhaikuja*. Suom. Hannu Oittinen. [Siuro]: Palladium.

[91] Liitteeseen 4 olen koonnut kaikki löytämäni suomalaisten runoilijoiden haiku- ja haikuvaikutteiset julkaisut. Listaan sisältyy 95 henkilön kirjoittamat 180 runokokoelmaa (joista 45 eli 25 prosenttia on vaihtelevan tasoisia palvelu- tai omakustanteita) sekä muutama aikakauslehti, kaksi antologiaa ja yksi *ikebanaa* käsittelevä tietokirja. Kielten kirjokin on merkittävä: runokokoelmien joukossa on 23 (12,8 %) ruotsinkielistä, 1 pohjoissaamenkielinen, 1 englanninkielinen ja 5 monikielistä (suomi ja ruotsi ja/tai englanti ja/tai viro) kokoelmaa – yhteensä 30 (16,7

Valitsemieni runoilijoiden haikut ovat vahvasti kiinni japanilaisessa perinteessä, ja samalla niiden maalaamassa maisemassa on sittenkin jotakin leimallisen suomalaista: metsää, sen mäntyjä ja koivuja; sinistä, valkoista ja vihreää; vasta hiljattain teollistuneen yhteiskunnan tapaa hahmottaa maailmaa luonnontapahtumien kautta. Kaikki kokoelmat, joista aineistoni on peräisin, on järjestelty ainakin väljästi vuodenaikojen mukaan. Tämä japanilaiselle runoudelle tyypillinen piirre on vakiintunut haiku- ja tankakokoelmiin ympäri maailman ja on Marshallin (2013, 96) mukaan tapa edistää sopeutumista muuttuviin oloihin. Tutkimani runokokoelmat noudattavat usein kalenterikuukausien järjestystä, mutta usein myös kevät – aineistoni ylivoimaisesti suosituin vuodenaika (ks. liite 3) – päättää kokoelman. Northrop Frye (1957) vertaa siirtymää kesästä talveen tragedian juonirakenteeseen, mutta ehdotan, että haikurunoudessa ”*eksodos*”, ”katarttinen päätöslaulu”, ajoittuu yleisimmin kevääseen. Suomessa aurinko nousee silloin entistä aikaisemmin ja korkeammalle, linnut palaavat pihapuihin ja purot jatkavat iloista solinaansa. Kevät merkitsee voittoa pimeästä, kylmästä ja elottomasta talvesta, joka onkin primääriaineistoni harvimmin mainittu vuodenaika.

Luvussa 1.1 totesin, että Heian-kauden Japanissa runouden keskeiseksi tehtäväksi katsottiin luonnon tarinallistaminen ideaaliympäristöksi (Shirane 2012) ja että Edo-kaudella (reilut neljänsataa vuotta Heian-kauden päättymisestä) luontoa alettiin kuvata entistä enemmän ”sellaisena kuin se on” (*sono-mama*). Nyt Edo-kauden alkamisesta on vierähtänyt reilut neljäsataa vuotta, ja ainakin tämän tutkielman aineiston perusteella voidaan todeta, että Edon vallan alla syntynyt haikurunous on kehittymässä lähemmäs Heianin ihanteita. Yksinkertaisine, vaatimattomine, lapsuutta sekä keväisen linnunlaulun tai kesäisen lomatunnelman sävyttämää maaseutua ihannoivine nostalgiakuvineen aineistoni haikut luovat pysähtyneen maailman, joka tarjoaa turvan erilaisten nykymaailman uhkien varalta. “What kinds of objects haiku chooses is most indicative of the hidden ideological tendencies of haiku”, sanoo virolainen Kati Lindström (2004, 75). Hänen huomionsa on arvokas eikä sitä sovi sivuuttaa.

Veikko Polameren ja Juhani Tikkasen edustaman 1970-luvun nuoren lyyrikkopolven aihevalinnat – luonto ja rakkaus – on yleisesti nähty vastareaktiona aikansa yhteiskunnallisuudelle ja politisoitumiselle (Niemi 1999, 177), mutta tämä on nähdäkseni liian yksinkertainen kuva asiasta. Kivikk’ahon, Tikkasen ja Polameren ensimmäiset julkaistut haikut ovat 1960-luvulta, ajalta jolloin maaltamuutto ja kaupungistuminen olivat jo kovassa vauhdissa. Tulkitsen heidän haikunsa vastareaktioksi ei politisoitumiselle, vaan modernisaation mukanaan tuomille ekologisille muutoksille. Itse asiassa pidän niissä epäsuorasti ilmenevää kaipuuta luonnonympäristöön vahvana poliittisena viestinä. Heidän haikuissaan – ja myös

%) teosta, jotka on kirjoitettu joko kokonaan tai osittain muulla kuin suomen kielellä. Näen tässä aineistossa mahdollisuuden jatkotutkimukseen.

2000-luvulla debytoineen Arto Lapin runoissa – luonnonsuojelu on keskeinen teema ja ympäristöliikkeen vaikutus ilmeinen. Toisin kuin japanilaisissa 1900-luvun jälkipuoliskon ympäristötuhoa käsittelevissä *shakaisei-* eli ”yhteiskunnallisen tietoisuuden” haikuissa, niissä ei esiinny atomipommeja tai sulatusuuneja, mutta ne puhuvat omalla hienovaraiselle tavallaan luonnosta ”sellaisena kuin se voisi olla” tai ”sellaisena kuin se ilmenee tiukassa rajauksessa”. Niissä ei mielestäni pakoilla todellisuutta vaan työnnetään peiliä päättäjien ja äänestäjien eteen, jotta he näkisivät myös taustansa: luonnonympäristön, joka on hetkellisessä kasvuhuumassa jäänyt taka-alalle. Aineistossani ideaaliympäristö merkitsee siis yleensä idyllistä luonnonympäristöä: eräänlaista *temenosta* eli ”pyhää tilaa”, jossa ihminen kokee olonsa rauhalliseksi ja turvalliseksi ja jossa hän voi kerätä voimia. Rakennettua ympäristöä kuvataan vain harvoin, ja silloinkin se sulautuu harmonisesti maisemaan. Pirtit, pihat, pellot ja polut ovat yhteydessä metsän sydämeen: ne ovat sen kammioita, eteisiä, laskimoita.

Siinä missä ihmisen käyttöönsä muokkaamaa fyysistä ympäristöä ei juuri esiinny suomalaisessa haikurunoudessa, lyyrisen minän läsnäolo on ollut voimakasta kautta haikumme historian. Tästä kertoo jo se, että ”minä” taivutusmuotoineen on aineistoni kolmanneksi käytetyin sana (ks. liite 3). Usein runon minä on tapahtumien keskiössä, kuten seuraavassa, yllä olevaa Issan ”Pikkusammakkoa” muistuttavassa haikussa:

> Kuumalla tulee
> rupikonna varjooni
> vilvoittelemaan.
>
> (Lappi 2002, 35)

Arto Lapin ja Issan sammakkohaikut ja itse asiassa monet Bashoonkin runot, kuten esimerkiksi ”airojen hakatessa aaltoja” (s. 24), ”olen apea” (s. 38), ”pilasäkeistö” (s. 46) sekä ”kirppuja, täitä” (s. 53), ovat joko ihmiskeskeisiä tai minäkeskeisiä. Angloamerikkalaisissa haikuoppaissa on otettu tavaksi moittia ei-japanilaisia kirjoittajia egoismista. Syytteessä voi olla perää, mutta on myös muistettava, että teksti – inhimillisen luovuuden hedelmä – nousee aina ja ainoastaan kirjoittajan oman kokemuksen maaperästä. Luvussa 3.5 pohdin, kuinka haikussa ei tarvitse unohtaa itseään, ellei ”itseä” käsitetä joksikuksi itsenäiseksi (vrt. *pratiityasamutpaada*). Itsen esilletuonti voi olla haikun minältä ele, joka lujittaa entisestään ihmisen ja luonnon yhteyttä. Lapin ”Kuumalla tulee” -runossa ihminen ja rupikonna ovat vieri vieren ja kärsivät samasta helteestä. Voisi melkeinpä sanoa, että he *tuntevat samoin*. Lukijan näkökulmasta inhimillisten kokemusten eksplisiittinen käsittely helpottaa identifioitumista runon minän ajatus- ja tunnemaailmaan. (Identifioitumisesta ja tunnistamisesta [*recognition*] ks. Felski 2008, 38ff.) Jos hyväksymme ajatuksen, että ihminen on osa luontoa, niin mielestäni silloin meidän tulisi myös myöntää, että ihmisen sisällyttäminen haikuun on täysin perusteltavissa.

”Minää” vieläkin yleisempiä sanoja aineistossani ovat ”taivas” ja ”tuuli”. Runotyypilleen uskollisesti tutkimani haikut ovat ”jalat maassa”, taivaalla tarkoitetaan niissä vain avaruutta sellaisena kuin se Maasta näkyy. Silti niissä on jotakin hengellistä, uskoa maanpäälliseen onnelaan ja Jumalan maiseen läsnäoloon. Tuuli taas on japanilaisen runouden rakkaimpia aiheita: sen suosio käy ilmi jo siitä, että *fuuryuu* (’tuuli ja virta’, ts. tyylikkäät virtaukset) ja sivulla 61 siteeraamastani Arto Lapin haikustakin tuttu *fuuga* (’tuuli ja hienostuneisuus’) tarkoittavat kumpikin runoutta, *fuukyoo* (’tuuleen hullaantunut’) puolestaan runoilijaa (Nieminen 2013, 7). Kai Niemisen mukaan ”’tuuli’ [viittaa] siihen että itsellinen taiteilija on vapaa mutta säiden armoilla” (mt.). Niin taivas kuin tuulikin ilmentävät *wabi-sabia*, buddhalaista tyhjyyttä ja väliaikaisuutta – ykseyttä ja toisaalta irrallisuutta. Tuuli hivelee poskiamme mutta ei ikinä viivy niillä pitkään, taivas on ikuinen mutta ei koskaan näytä samalta. Sitä pyyhkivät tuulen kuljettamat pilvet, jotka kuin *bodhisattvat* palaavat palaamistaan helpottamaan kuolevaisten hätää ja satamaan vettä puolueettomasti jokaisen olennon päälle.

Oman itsensä syrjään laittaminen ja yleisen hyvän etusijaistaminen ovat japanilaisen kulttuurin keskeisiä periaatteita, jotka ruumiillistuvat niin menneiden aikojen itsensä uhraavassa samuraissa kuin nykyajan loppuun palaneessa liikemiehessäkin. *Gaman*, ”sietämättömän sietäminen arvokkaasti ja kärsivällisesti”, kuuluu myös zenin ja japanilaisen taiteen eetokseen (De Mente 2004, 75), ja luonnollisesti heijastuu suomalaiseenkin haikurunouteen. Luulen, että suomalaisen on verrattain helppo totuttautua *gaman*-ajatteluun: *gaman-zuyoi* eli ”*gaman*-voimakas” japanilainen muistuttaa mielestäni melko lailla kotimaista pidättyvää, sopeutuvaa ja työorientoitunutta sisupussiamme.

Primääriaineistoni perusteella suomalaiset ja japanilaiset tuntuvat muutenkin olevan suuren osan ajasta keskenään samoilla aalloilla. Tazaki, Matsuda ja Nakane (2001) luettelevat japanilaisen henkisyyden avainpiirteiksi a) ajatuksen inhimillisen olemassaolon merkityksettömyydestä suhteessa luontoon [kokonaisuuteen]; b) syvän kunnioituksen ja hämmästyksen luontoa kohtaan; c) yhteyden tunteen kokemisen esivanhempiin; d) uskon yksilön sisäiseen voimaan; sekä e) uskon absoluuttiseen jumaluuteen, joka ei ole sidoksissa mihinkään tiettyyn uskontoon. Suomalaiseen muinaisuskontoon kuuluneet manistiset piirteet ovat kadonneet täysin kulttuuristamme ja pyhät lehdot ja pakanalliset vuodenaikajuhlatkin ovat palaamassa elämäämme vain hyvin hitaasti. Kivikk’ahon, Lapin, Polameren ja Tikkasen haikut vastaavat kuitenkin mielestäni hyvin Tazakin ja hänen tutkimusryhmänsä löytöjä ja puhuvat sen puolesta, että ”perimmäisistä kysymyksistä” kiinnostunut haikurunous (Portin 1983, 5) käsittelee maailmanlaajuisesti merkityksellisiä aiheita. Tutkimani neljä runoilijaa ovat tehneet kuten Sonja Servomaa kehottaa: kurottaneet ihmisyyden ytimeen:

> Then, one should seek to transcend the outward diversified richness of expressions and to reach for basic essential values and concepts in art and life, which would be common

> to all humanity, expressed in great art works and ultimate philosophies themselves. This requires deep sensitivity to inner universal human feelings and to wordless transfer of knowing and to the awareness of a spiritual unity above cultural borders. The result would be, as far as possible, a common transcultural aesthetic language for the humankind […]. (Servomaa 2005, 124.)

Arto Lappi sanoo, että hän on ”huomannut että hyvän runon ymmärtää jokainen omalla tavallaan. Haiku tuntuu jotenkin universaalilta, se räätälöityy kieleen kuin kieleen.” (Lappi 26.1.2012 [sähköpostiviesti].) Richard Gilbert (2009, 236) todistaa Lapin puolesta: “A notable attribute of the haiku genre is its ability to overleap borders of language, region and culture.” Yleismaailmallisuudessa on jotakin lohdullista: kun ymmärrämme ja tulemme ymmärretyiksi, emme ole yksin. Hyvä sinänsä, mutta jos jokainen japanin kieltä ja kulttuuria tuntematon henkilö ymmärtää Bashoon runot ”omalla tavallaan” omalle kielelleen käännetyn laitoksen kautta, miten paljon niiden alkuperäisestä asiasisällöstä ja tunnelmasta jää kieli- ja kulttuurimuurien taakse?

Haikujen kääntämiseen liittyvät ongelmat eivät ole tämän tutkielman kannalta relevantteja. Sen sijaan oleellista on se, että Japanin klassisen runouden semanttisesti kaavamaista, tiivissilmäistä merkitysverkkoa on mahdotonta siirtää suomalaiseen haikurunouteen. Leikkaus- ja vuodenaikasanojen, *utamakuroiden* (runopielus; ks. s. 26) sekä koko kansan tuntemien sanaleikkien muodossa esiintyvät konventionaalistuneet konnotaatiot mahdollistavat vivahteikkaiden viestien välittämisen paljon pienemmässä tilassa kuin mitä suomen kieli vaatisi.[92] Suomalaisessa haikurunoudessa voidaan toki käyttää ja käytetäänkin erilaisia figuureja (alluusio, antiteesi, apofaattisuus, asyndeton ja ellipsi, paradoksi) sekä trooppeja (enargeia, metafora, metonymia, personifikaatio, synekdokee, vertaus) luomaan kokijan mieleen havainnonkaltaisia mielikuvia. Maanlaajuisen, pysyvän ja pitkät perinteet omaavan symbolikielen puuttuessa on haikurunoilijamme kuitenkin toisinaan tyydyttävä jäämään denotaation tasolle, luotettava kuva (”sellaisuuden”) riittävyyteen. Tämä ei ole vakava vajavuus, sillä pelkkä kirjaimellisesti mitäänsanomaton luontokuva voi olla paras keino rauhoittaa runon kokija. Sitä paitsi sanat perusmerkityksessään antavat kokijalle vapauden muodostaa omat mielleyhtymänsä.[93]

Tilanteissa, joissa ei tarvitse niinkään rauhoitella raadollisuuden kourissa kärsivää lukijaa vaan pikemminkin herättää hänet oivaltamaan elämän rattoisuus, sanaleikit tulevat

[92] Japaninkielisessä runoudessa voidaan luoda sivumerkityksiä myös *kanjien* eli kiinalaisperäisten sanamerkkien avulla. Jotkut *kanjit* ovat piktogrammeja, niissä merkitsijän suhde merkittyyn on selvä. Useimmiten *kanjien* käsitesisältö ei kuitenkaan ole ilmeinen sen fyysisen puolen perusteella. Näissä tapauksissa lukijan on mielenkiintoista tarkastella *kanjin* merkitsemän sanan etymologiaa, sen osasia eli radikaaleja, radikaalien omia merkityksiä sekä sitä, kuinka yksittäiset merkitykset muodostavat ja ovat yhteydessä kokonaismerkitykseen. Tällaisen analyysin kautta runosta saattaa nousta esiin jotakin, joka vie sen tulkintaa aivan odottamattomaan suuntaan.
[93] Trauma- ja/tai masennusoireista kärsivälle henkilölle ennalta päätetyt, selvärajaiset merkitykset ovat uskoakseni parempia, mutta tämä asia vaatisi tarkempaa selvitystä ja tutkimusta.

mielestäni hyvin kyseeseen, kunhan ne eivät ole itsetarkoituksellisia. Suomen kielessä sanaleikit ovat harvoin yhtä hienovaraisia ja monitulkintaisia kuin japanissa, mutta se ei estä niitä olemasta hauskoja ja oivaltavia.

> Maha murisee:
> riisikupin edessä
> kesy tiikeri.
>
> (Lappi 2004, 38)

Bashoo arvosteli aikansa runoilijoita ja runouden harrastajia (etupäässä porvareita ja palkkaa nauttivia samuraita) siitä, että heidän ”pintaraapaisunsa” olivat kertakäyttöisiä: ne eivät koskettaneet syvältä eivätkä jättäneet lähtemätöntä jälkeä. Japanin ulkopuolella niin sanotut sanaleikkihaikut ovat saaneet kielteisen vastaanoton siitä huolimatta, että ne muodostavat täällä pyramidin perustan. Koomiset kolmisäkeet rajataan usein haikukategorian ulkopuolelle vaikka ne sisältäisivät vuodenaikasanan, ja monet tuntuvat sijoittavan ne arvohierarkiassa ”vakavia” haikuja alemmas. Tätä Bashoo ei varmastikaan olisi allekirjoittanut: kuten luvussa 2.3 huomautin, hän oli kiinnostunut vakavasti otettavasta, vaikkakaan ei välttämättä vakavasta runoudesta (Nieminen 2002 [1994], 378). Omasta mielestäni leikillisten haikujen terapeuttinen merkitys kannattaa ottaa vakavasti. Naurun avulla ne tarjoavat oivallisen keinon irrottautua paineisista tilanteista ja päänsisäisestä äänisaasteesta. Kuten Lappi (26.1.2012 [sähköpostiviesti]) toteaa, sanaleikkihaikujen ”tapa lähestyä aihetta on ikään kuin *kōan* itsessään”. Zenbuddhalaisuus lienee niitä harvoja uskontoja, jonka harjoittamisessa leikkimielellä on keskeinen osa.[94] Tarvitsemme huumoria muistaaksemme asioiden suhteellisuuden. Kun nauramme hyväksyvästi ja hyväntahtoisesti elämälle, harjoitamme uskontoa puhtaimmalla kuviteltavissa olevalla tavalla.

5 | YHTEENVETO

Tässä pro gradu -tutkielmassa olen analysoinut Eila Kivikk’ahon, Juhani Tikkasen, Veikko Polameren ja Arto Lapin haikuja itsehoidollisen lukemisen ja Matsuo Bashoon *shoofuu*-estetiikan näkökulmasta. Olen tarkastellut aineistoani *shoofuun* viittä kategoriaa (*shiori*, *sabi*, *wabi*, *karumi*, *hosomi*) vasten ja havainnollistanut Bashoon perustaman Shoomon-koulukunnan runotyylin hoitavaa potentiaalia. Olen osoittanut, että tutkimillani suomalaisilla haikuilla on runsaasti yhtymäkohtia *shoofuun* esteettisiin ihanteisiin, ja perustellut, että ne soveltuvat siksi erityisen hyvin itsenäiseen lukemisterapeuttiseen työskentelyyn. Seuraavaksi

[94] Viittaan tässä tietenkin *kooan*-harjoitukseen (ks. s. 23), jolla on merkittävä osa varsinkin zenbuddhalaisuuden *rinzai*-koulukunnassa.

vedän yhteen johtopäätöksiäni bashoolaisen estetiikan hoitavista ominaisuuksista ja niiden ilmenemisestä yllä mainittujen suomalaisten haikurunoilijoiden tuotannossa.

Shoomon-koulu syntyi vuonna 1678, pari vuotta ennen kuin Bashoo alkoi harjoittaa zenmeditaatiota. On siis ymmärrettävää, että 1680-luvulla vasta alkuasteella ollut *shoofuu* imi vaikutteita zenbuddhalaisuudesta. Tietoisesti tai ei, haiku sai lähes uskonnollisen tehtävän tuoda ihmisille sisäistä rauhaa ja elämän tarkoitusta. Bashoolaisen haikun on sanottu tallentavan hetkiä, joina kirjoittaja on vapautunut hetkeksi *duḥkhasta*, ja sitä on jopa verrattu *satoriin*, zenvalaistumiseen, jonka säteilyssä ihminen näkee asioiden ytimeen. Haikujen kirjoittamista ja lukemista luonnehtii syvä keskittyneisyyden tila, jossa ihminen unohtaa omat halunsa, mielipiteensä ja tunteensa ja näkee asiat sellaisena kuin ne ovat. Meditatiivinen haikurunous opettaa nöyryyttä, itsehillintää, hiljentymistä, tarkkaavaisuutta, huomioimista, läsnäoloa, empatiaa; se opettaa, että kun ihminen todella *näkee*, näennäisten vastakohtien välillä ei ole todellista eroa. Kaikki on osa suurta ihmettä, kaikki liittyy kaikkeen. Minä ja toinen, ihminen ja luonto, elämä ja kuolema, kaunis ja ruma: nämä kaikki ovat virtaavia käsitteitä, jotka läikkyvät alati toisiinsa.

Shoofuu-poetiikka rakentuu perinteisten japanilaisten esteettisten ihanteiden – yksinkertaisuuden, vihjaavuuden ja katoavuuden – varaan. Nämä piirteet ovat vahvasti esillä myös omassa aineistossani. Yksinkertaisuus, haikun ilmeisin piirre, heijastuu sekä runolajin muodossa että sen sisällössä. Haikujen lyhyt ja selkeä muoto helpottaa niihin keskittymistä ja voi herättää lukijassa toivotun tunteen järjestyksestä. Myös haikujen yksinkertainen, ytimekäs sisältö voi selkeyttää lukijan ajatuksia ja välittää viestiä elämänhallinnasta. Kivikk'ahon, Lapin, Polameren ja Tikkasen haikuissa käsitellään tärkeitä asioita tärkeilemättä. Kuten *Dharmapummien* Japhy Ryder sanoo: "A real haiku's gotta be as simple as porridge and yet make you see the real thing" (Kerouac 1958, 59).

Kompaktissa tilassa sanojen merkitys korostuu. Tästä syystä haikurunoutta on pidetty silmienavaajana, joka saa tavalliset asiat näyttämään erityisiltä. Bashoon *koogo kizoku* -ohjeeseen (”ylevöityminen ja palaaminen maan päälle”) kiteytyvä ajatus arjen pyhyydestä ja arvostamisesta nousee selkeästi aineistostani. Usein tutkimieni haikujen aiheet ovat *wú shì*, ”ei mitään erityistä”. Haikut ovat vaatimattomia mutta täydellisen rehellisiä, niissä ei ole mitään liikaa. Niiden rajoitettu, ilmavaksi jätettävä tila ei salli suurieleisyyttä eikä itsekeskeisyyttä, ja siksi kuohuttavimmillakin kokemuksilla on tapana asettua oikeaan mittakaavaan, kun ne puetaan sanoiksi ja tiivistetään kolmeen ekosentriseen säkeeseen. Aineistoni haikujen tyyni, epäsentimentaalinen käsittely on omiaan saamaan elämän koettelemukset tuntumaan etäisemmiltä ja vähemmän henkilökohtaisilta. Niiden tuttuuteen ja teeskentelemättömyyteen liittyvä turvallisuuden tunne on tärkeä osa lukemisterapeuttista kokemusta.

Haiku on turvapaikka, jossa asiat ja oliot ovat arvokkaita juuri sellaisina kuin ovat. *Sono-maman* eli ”sellaisuuden” kunnioittaminen voi vaikuttaa myönteisesti lukijan luontoarvostuksiin, ja lisäksi sillä voi olla positiivisia vaikutuksia lukijan käsitykseen kanssaihmisistään ja omasta itsestään. Aineistoni armolliset haikut opettavat, että elämän ei tarvitse olla ”poikkeuksellista” ollakseen arvokasta: tavallinen riittää. Kaikki elämässä on rakkautemme arvoista, kaikki on jakamaton osa suurta ihmettä. Tutkimani suomalaisnelikon *karumi*-haikujen avulla lukija voi laittaa pisteen alakoulun ensimmäisillä luokilla alkavaan vertailun kulttuuriin ja kokea uudestaan, miltä tuntuu olla lapsi, jolle ei ole asetettu ilmaisurajoitteita. Hiekkasärkkää huuhtovaan veteen (*sunagawa no asaku nagaruru*) verrattu *karumi* on räikeässä kontrastissa liiallisen yrittämisen taakkaan, jota yhä nuoremmat ihmiset joutuvat tämän päivän kilpailuhenkisessä, yksilöä korostavassa maailmassa kantamaan. Sitä määrittävä tapahtumisen vaivattomuus ja kielen vapautuneisuus voi auttaa lukijaa irrottautumaan liiallisesta itsekritiikistä, nauttimaan elämästä täysipainoisemmin sekä rohkaista avoimuuteen: sallivassa haikurunoudessa mikään aihe ei ole kielletty.

Vihjaavuus, toinen määrittämäni *shoofuu*-poetiikan rakennusaine, manifestoituu niin klassisissa japanilaisissa kuin tarkastelemissani suomalaisissa haikuissa epäsuorana tunneilmaisuna, jossa inhimilliset tunteet välittyvät luonnon ja muuttuvien vuodenaikojen kautta. Tutkimissani haikuissa ihminen nähdään osana ympäristöä, ei siitä irrallisena entiteettinä (vrt. ’sekundaarinen luonto’). Ympäristö tarjoaa ihmistunteille paralleeleja, joiden avulla on mahdollista ilmaista kipeitäkin asioita. Ympäristöön projisoidut vaikeat tunteet liittävät ihmisen henkilökohtaiset konfliktit yleisempiin merkitysrakenteisiin. Näin tehdessään ne voivat lisätä kirjoittajan/lukijan yhteenkuuluvuuden tunnetta ja vastaavasti vähentää hänen yksinäisyyttään.

Ihmisen ja ympäristön välisten paralleelien lisäksi monitulkintaisuus tekee haikuista ihanteellisen runolajin vaikeiden asioiden ja tunteiden käsittelyyn. Ambiguiteetit ovat kuin terävät kulmat pyöristävä sumu. Jotakin tapahtuu silmiemme edessä, mutta emme voi olla varmoja siitä, mitä se tarkalleen ottaen on. Jos henkinen vointimme sallii, voimme kohdata pelkomme ja myöntää itsellemme että piste, jonka näemme kuultavan udussa, on todennäköisesti tiikerin silmä. Jos taas sinä hetkenä koemme itsemme hauraiksi, voimme lukea himmeästi näkyvän kohteen esimerkiksi tiikerinsilmäksi, tuoksi kelta-ruskearaidalliseksi kvartseihin kuuluvaksi kivilajiksi. Vaikeiden tunnetilojen vuoraaminen merkityskerroksiin tekee niistä helpommin käsiteltäviä ja turvallisempia. Esimerkiksi Arto Lapin ”Vaikka kivi on” -runon (s. 36) voi tulkita joko pelkäksi kuvaksi tai sirpaleisen nykyihmisen allegoriaksi. Lukija päättää, mitä on kulloinkin valmis sulattamaan.

Useammin kuin kovia kokemuksia haikurunoudessa käsitellään selittämätöntä. Näin on myös tutkimusaineistossani. Sanotaan, että runouden kieli tuo esiin jotakin piilotettua.

Haikurunoudessakin ollaan kiinnostuneita tuntemattomasta, mutta juuri siksi, että se on kartoittamatonta. Varjot antavat enemmän varaa mielikuvitukselle. Sen sijaan kun jotakin piilotettua tuodaan päivänvaloon, se menettää suuren osan viehätysvoimaansa. Aineistoni haikujen suuruus piilee informaation vähyydessä, mykkyydessä ihmeen edessä. Niiden hurmoksellisuus, *jouissance*, piilee tiedossa, että on olemassa ihmistä suurempia voimia, joiden selittämiseen ja sanallistamiseen me emme kykene. Esimerkiksi Juhani Tikkasen ”Taivas peittoaa” -runo (s. 37) sisältää ymmärryksen siitä, että metafyysistä hämärää ei ole mahdollista valottaa täysin. Runoilija voi osoittaa sormellaan kuuta, mutta suutaan hänen ei kannata avata. Se vain estäisi todellisuuden välittömän kokemisen.

Haikun tajuaa yleensä vaistonvaraisesti, ja lukijan on luotettava sydämeensä ja intuitioonsa päästäkseen sen sisälle. Esimerkiksi Eila Kivikk’ahon runoissa ”Takiaisia” (s. 52) ja ”Ilman verbejä” (s. 58) ei ole lainkaan tulkintaa ohjaavia verbejä, niissä kuvauksen kohteet ”vain ovat” – tai sitten niiden voi ajatella odottavan lukijan eläväksi tekevää kosketusta. Onnistunut haiku osallistaa ja kehittää lukijan tietoisuustaitoja: se ei turhia osoittele eikä vie lukijalta oivaltamisen iloa, vaan antaa tämän rauhassa kuunnella oloaan: ”Millaisen reaktion lukemani minussa synnytti?” Ei ole yllättävää, että japanin kielessä *yomite* (読み手) merkitsee sekä lukijaa että runon laatijaa, tai että kirjallisuudentutkimuksessa haiku nostetaan usein malliesimerkiksi barthesilaisesta ’kirjoitettavasta tekstistä’ (*texte scriptible*).

Katoavuus, kolmas *shoofuu*-poetiikan ominaispiirre, lienee lukemisterapeuttisesti kaikkein merkittävin. Tutkimissani haikuissa muinainen taivas ja taivaankappaleet sekä monisataavuotiaiksi elävät puut toimivat taustana, jota vasten ihmiselämän lopullisuus käy erittäin selväksi. Haikun tarkoitus ei kuitenkaan ole lannistaa lukijaa, vaan auttaa tätä hyväksymään elämän tosiasiat ja irtautumaan epätyydyttävästä: siitä, jota zentaiteen maailmassa kutsutaan *duḥkhaksi*. Keskeinen lukemisterapeuttinen mahdollisuus *sabi*-estetiikassa on nimenomaan ohimenevyyden ja sen luonteen ymmärrettäväksi tekeminen. Se, että asiat eivät säily *muuttumattomina* loputtomiin ei tarkoita sitä, etteivätkö ne säilyisi: ne vain muuttavat muotoaan. Näkymätönkin voi olla olemassa olevaa: otetaan vaikka esimerkiksi Veikko Polameren ”Laivaton meri” -runossa (s. 44) esiintyvä ”maailma […] jota ei nyt näy” tai Arto Lapin tuuleen hajoava pilvenhattara (s. 44). Tuuli, pilvet ja meri ovat alati uudistuvia; päivä kehittyy koko ajan kohti iltaa ja yö sulautuu huomaamatta aamuun. Aineistoni haikuilla on potentiaalia osoittaa ajattelussamme vallitsevien rajojen ja kiinteiden olemisen muotojen sopimuksenvaraisuus. Päättymisen ja alkamisen välillä ei ole kiinteää rajaa: ihomme hengittää ja läpäisee kosteutta, imemme jatkuvasti vaikutteita ympäristöstämme. Jos onnistuisimme näkemään itsemme erottamattomana osana maailmankaikkeutta ja sen loputonta

kiertokulkua, kokemuksemme ohimenevyydestä voisi muuttua myönteise(mmä)ksi. Muuttuvuus ei ehkä enää näyttäytyisi erottavana vaan yhdistävänä elämän peruslakina. Ymmärtäisimme selvemmin, että yksinäisyyskin *yhdistää* kaikkia eläviä olentoja.

Katoavuuden tiedostamisesta seuraavassa vaatimattomuudessa – sanan molemmissa merkityksissä – on jotakin perin kaunista. Tutkimusaineistoani määrittävällä *wabi*-estetiikalla ja sen vaatimattomalla (koruttomalla, yksinkertaisella) kuvauksella voi olla lukijaan vaatimattomaksi (vähään tyytyväksi) tekevä vaikutus. Arkeen ja perustarpeisiin keskittyminen opettaa tyytyväisyyttä: pienistä asioista nauttimista ja toisaalta myös nautintojen perässä juoksemisen välttämistä. Fyysisellä maailmalla ei ole tarjota kestävää onnea, se ihmisen on löydettävä sisimmästään. Kun hyväksymme elämän väistämättömät vastoinkäymiset, sieto- ja sopeutumiskykymme kasvaa ja meidän on helpompi olla rauhassa oman itsemme kanssa. Kuten sanottu, analysoimieni haikujen suhtautuminen elämään on tyynen toteava: elämä ei aina tunnu helpolta, mutta ymmärtämällä tunteiden subjektiivisuuden ja ohimenevyyden me pystymme parantamaan huumorintajuamme ja suhteellisuudentajuamme ja kehittymään immuuneiksi jyrkille tunneheittelyille. Kehityksen loppuvaiheessa ihmisen mieliala säilyy korkealla tilanteesta riippumatta. *Wabin* herättämässä ”korkeasti kultivoituneessa esteettisessä ekstaasissa” (*highly cultivated aesthetic ecstasy*) ihminen on oppinut näkemään haastavatkin henkilökohtaiset elämäntilanteet ja -tapahtumat ikään kuin ulkopuolisen silmin: kosmisena vitsinä tai luojan nerokkaasti kuljettamana juonena.

Tämän tutkielman viimeisessä analyysiluvussa totesin, että huumori näyttelee merkittävää osaa Eila Kivikk’ahon, Juhani Tikkasen, Veikko Polameren ja Arto Lapin haikuissa. Vastaavalla tavalla kuin huumori lievittää stressiä ja auttaa jaksamaan, aineistossani korostuva postikorttimainen tapa kuvata luontoa tyynnyttää mieltä ja pitää sen aloillaan. Japanilaisen aikalaismuodin mukaisista *shakaisei*-haikuista poiketen tutkimani suomalaiset 1960–2010-lukujen haikut eivät suoranaisesti käsittele päivänpolitiikkaa. Sen sijaan niistä välittyy yhtenäinen näkemys luonnon merkityksestä psyykkiselle hyvinvoinnille – poliittinen viesti tämäkin. Luen suomalaisen nelikon haikuja tutkimusmatkana kohti *temenosta*, maanpäällistä paratiisia – tietynlaisen luonnon uudelleenmäärittelyn lopputulosta eli ’ihanteellista ympäristöä’ (*ideal environment*).

Ihanteellisen ympäristön luonti kirjallisuuden keinoin voi merkitä uhkaaviksi koettujen asioiden (kuten esimerkiksi raivoisien *kamien* tai teollistumisen mukanaan tuomien ekologisten haittojen) kitkemistä arkitietoisuudestamme ja kaunokirjallisesta ilmaisustamme. Toiseksi – ja tämä on aineistoni kannalta oleellisempaa – ihannekuvilla voidaan mainoksenomaisesti vaikuttaa lukijan käytökseen: houkuttelevan luonnonympäristön kuvaus voi parhaimmillaan herättää lukijassa myönteisiä tunteita (ilo, inspiraatio, kiinnostus, kiitollisuus, toivo, tyyneys, rakkaus), jotka vaikuttavat positiivisesti tämän luontosuhteeseen ja

ympäristöasenteeseen. Tässä mielessä tutkimani kolmisäkeet ovat kuin kolmia taitettuja lomaesitteitä, joissa lämpimät vuodenajat, miellyttävät sääolot sekä kotiseuturakkautta ja lapsuusmuistoja herättävät luontokuvat (eläimet, kasvit, vesistöt) saavat lukijan kaipaamaan: peruskouluvuosien seisahtuneita kesälomia, agraariaikoja, tasapainoa luonnon kanssa…

Marylandin yliopiston psykologian professori Robert Deluty on mielestäni kiteyttänyt oivallisesti haikurunoilijoiden ja psykoterapeuttien yhteisen pyrkimyksen: “In essence, through their words and deeds, haiku/senryu poets and psychotherapists strive to connect, unburden, and enlighten” (Deluty 2002, 211). Haiku, tuo ”onnea tuovien voimasanojen maasta” (*kotodama no sakiwau kuni*) peräisin oleva runolaji, on omiaan juuri tähän. Muistuttamalla meitä buddhalaisesta ehdonvaraisen seuraamuksen opista haikurunous kehittää empatiakykyä ja luo yhteenkuuluvuuden ja merkityksellisyyden tunnetta. Ulottumalla yksilön ulkopuolelle haikut herättelevät meitä ekologiseen vastuuseen ja vähentävät paineitamme. Pistämällä meidät miettimään maailmankaikkeuden ikää ja äärettömyyttä ne asettavat omat ohikiitävät elämämme oikeaan mittakaavaan. Merkityksettömiä emme silti ole, vaan kuten haikut olemme täällä kertoaksemme oman pienen tarinamme.

Silmämme, kuin
lätäköt, heijastavat
kaistaleen taivasta.

(N. S.)

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

ANHAVA, HELENA 2008: *Kukaan ei tiedä: Runoja*. Helsinki: Otava.

ARONPURO, KARI 2008: *Lehmän henkäys: 29 etydiä*. Helsinki: Tammi.

BASHOO 2012 (1684–1694): *Alati matkalla. Matkakertomuksia, päiväkirjoja, runoja.* Toim. & suom. Kai Nieminen. Helsinki: Basam Books.

_____ 2013 (1685): ”rypsipellolla”. Suom. Kai Nieminen. *Haiku* 1:1, 14.

DILLARD, ANNIE 1985 (1974): *Pilgrim at Tinker Creek*. New York: Harper.

EPSTEIN, ROBERT (ed.) 2009: *The Breath of Surrender: A Collection of Recovery-Oriented Haiku*. Baltimore: MET.

KEROUAC, JACK 1958: *The Dharma Bums*. New York: Penguin.

KIVIKK'AHO, EILA 1995: *Ruusukvartsi*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2001: *Kootut runot: Runot ja lyriikan suomennoksia 1942–2000*. Neljäs laajennettu painos. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KOCHER, PHILOMENE & WOODBRIDGE, MARJORIE (eds.) 2007: *signs of spring: haiku poems by persons with dementia*. Kingston: Rideaucrest Home.

KOIVISTO, MARKKU 2010: *Aurinkoturkis: Runoja eläimistä ja elämästä*. [Harjavalta]: Markku Koivisto.

LAPPI, ARTO 2001: *Ei perhonen siivistään tiedä*. [Kaarina]: Kaarinan kaupunki.

_____ 2002: *Kukko puussa: Mitallisia runoja*. Turku: Sammakko.

_____ 2004: *Oravan portaat: Mitallisia runoja*. Turku: Sammakko.

_____ 2007: *Harakan paja: Mitallisia runoja*. Turku: Sammakko.

_____ 2009: *Lumiputous*. Turku: Sammakko.

_____ 2011: *Laululento: Runoja*. Turku: Sammakko.

_____ 2014: *Kärpäshäiriö: Runoja*. Turku: Sammakko.

LIEVONEN, ANNIKKI 1993: *The Blue of Longing: Haiku Poems*. S.l.: Finn-Estonian Publishing Group.

LUCRETIUS CARUS, TITUS 1965 (?50 eaa.): *Maailmankaikkeudesta*. Suom. Paavo Numminen. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Matsuo, Bashoo: ks. BASHOO

PALMROTH, TAPIO 1994: *Haiku- ja tankarunoja*. Kurikka: Sirius.

PÁNG 1944 (n. 785): ”Miten kummallisen yliluonnollista”. Teoksessa Yrjö Kallinen (toim. & suom.): *Zen: Idän sanoma valaistuksesta*. Helsinki: Teosofinen Seura.

PLATON 1979 (n. 370 eaa.): *Faidros*. Teoksessa Platon: *Teokset: Kolmas osa*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Seitsentähdet. Helsinki: Otava.

POLAMERI, VEIKKO 1967: *365*. Helsinki: Tammi.

_____ 1968: *veden ääni*. Helsinki: Tammi.

_____ 1970: *Kevään kuolleet lehdet*. Helsinki: Tammi.

_____ 1971: *Nyt kun en kysy sinun mieltäsi maailma*. Helsinki: Tammi.

RAMSTEDT, G. J. 1953: *Japanilaisia runoja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

ROSSILAHTI, RIITTA 2005: *Kivi virrassa: Haikuja ja tankoja*. = *A stone in a river: Haiku and tanka poems*. [Kauniainen]: Riitta Rossilahti.

SALMI, NIKLAS 2013a: *Siipimobiili: Haikuja ja muuta lyhytlyriikkaa*. Tampere: Sanasato.

SELIN, HELMER 1993: *Haikusaunan haikuja*. Jyväskylä: Atena.

SHAKESPEARE, WILLIAM 1995 (1588–1593): *Titus Andronicus*. Ed. Jonathan Bate. The Arden Shakespeare, Third Series. London: Routledge.

TAGORE, RABINDRANATH 2002 (1916): *Stray Birds*. New Delhi: Rupa.

THE BLUE CLIFF RECORDS: THE HEKIGAN ROKU 1961 (1128). Trans. & ed. with commentary by R. D. M. Shaw. London: Joseph.

THOREAU, HENRY D. 2004 (1854): *Walden: A Fully Annotated Version*. Ed. Jeffrey S. Cramer. New Haven: Yale UP.

TIIHONEN, ILPO 1998: *Boxtrot*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2004: *Largo*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

TIKKANEN, JUHANI 1966: *Vapaus*. Helsinki: Otava.

_____ 1987: *Dolby C*. Helsinki: Otava.

YOSHIDA, KENKŌ 2015 (1329–1331): *A Cup of Sake Beneath the Cherry Trees*. Selection taken from *Essays in Idleness* (*Tsurezuregusa*). Trans. Meredith McKinney. Penguin Classics, № 11. London: Penguin.

Tutkimuskirjallisuus

ADAMS, WILL W. 2010: Bashō's Therapy for Narcissus: Nature as Intimate Other and Transpersonal Self. *Journal of Humanistic Psychology* 50:1, 38–64.

ARISTOTELES 1967 (335–320 eaa.): *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

ARONPURO, KARI 2014: Pajupilleilyä: miten haikuja valmistetaan. Teoksessa Kari Aronpuro (toim.): *Pyydettyä eli miten ihmeessä kokoelmani ovat syntyneet*, 95–107. Helsinki: ntamo.

BARTHES, ROLAND 1975 (1973): *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill.

_____ 1982 (1970): *Empire of Signs*. Trans. Richard Howard. New York: Hill.

_____ 1985 (1982): Listening. In Roland Barthes: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, 245–260. Trans. Richard Howard. New York: Hill.

_____ 1987 (1970): *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill.

_____ 2011 (2003): *The Preparation of the Novel: Lecture Courses and Seminars at the Collège de France, 1978–1979 and 1979–1980*. Trans. Kate Briggs. Text established, annotated, and introduced by Nathalie Léger. European Perspectives Series. New York: Columbia UP.

BAKAN, DAVID 1971 (1968): *Disease, Pain, & Sacrifice: Toward a Psychology of Suffering*. Chicago: U of Chicago P.

BLYTH, R. H. 1964: *A History of Haiku*. *Volume Two*. Tokyo: Hokuseido.

_____ 1981 (1949): *Haiku, Volume 1: Eastern Culture*. Tokyo: Hokuseido.

BROWER, ROBERT H. & MINER, EARL ROY 1957: Formative Elements in the Japanese Poetic Tradition. *Journal of Asian Studies* 16:4, 503–527.

CONRAD, JOSEPH 1921: Henry James: An Appreciation [1905]. In Joseph Conrad: *Notes on Life and Letters*, 13–23. London: Dent.

CONZE, EDWARD 1959 (1951): *Buddhism: Its Essence and Development*. New York: Harper.

COX, RUPERT A. 2003: *The Zen Arts: An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*. London: Routledge.

DALAI LAMA 1992: *The Meaning of Life*. Trans. Jeffrey Hopkins. Boston: Wisdom.

DE MENTE, BOYÉ LAFAYETTE 2004: *Japan's Cultural Code Words: 233 Key Terms That Explain the Attitudes and Behavior of the Japanese*. Boston: Tuttle.

DELUTY, ROBERT H. 2002: West Meets East: Processes and Outcomes of Psychotherapy and Haiku/Senryu Poetry. *Journal of Poetry Therapy* 15:4, 207–212.

DEVALL, BILL & SESSIONS, GEORGE 1985: *Deep Ecology: Living as if Nature Mattered.* Salt Lake City: Smith.

DISSANAYAKE, ELLEN 1995 (1992): *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. First paperback edition. Seattle: U of Washington P.

Dohoo: ks. HATTORI, DOHOO

DONEGAN, PATRICIA & ISHIBASHI, YOSHIE (eds. & trans.) 1998: *Chiyo-ni: Woman Haiku Master*. First edition. Tokyo: Tuttle.

EASTERLIN, NANCY 2012: *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

頴原退蔵 [EBARA, TAIZOO] (toim.) 1939:『去来抄・三冊子・旅寝論』[*Kyoraishoo – Sanzooshi – Tabineron*]. 東京 [Tokio]: 岩波 [Iwanami].

ECO, UMBERTO 1984: *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP.

ELIOT, T. S. 1957: Poetry and Drama [1951]. In T. S. Eliot: *On Poetry and Poets*, 72–88. London: Faber.

ESKOLA, JARI 2001: Laadullisen tutkimuksen juhannustaiat: laadullisen tutkimuksen analyysi vaihe vaiheelta. Teoksessa Juhani Aaltola & Raine Valli (toim.): *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*, 133–157. Jyväskylä: PS-kustannus.

ESKOLA, JARI & SUORANTA, JUHA 1999 (1998): *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. 3. painos. Tampere: Vastapaino.

FELSKI, RITA 2008: *Uses of Literature*. Blackwell Manifestos. Oxford: Blackwell.

FINLEY, JAMES 1978: *Merton's Palace of Nowhere: A Search for God through Awareness of the True Self*. Notre Dame, Ind.: Ave Maria.

FRANK, PATRICK 1996: The Haikuist's Growth Process Revealed. *Journal of Poetry Therapy* 9:3, 155–161.

FROMM, ERICH (ed.) 1970 (1960): *Zen Buddhism and Psychoanalysis*. Harper Colophon Books. New York: Harper.

FRYE, NORTHROP 1957: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP.

GILCREST, DAVID W. 2002: *Greening the Lyre: Environmental Poetics and Ethics*. Reno: U of Nevada P.

GILBERT, RICHARD 2009: Plausible Deniability: Nature as Hypothesis in English-language Haiku. In Hori Masahiro, Tabata Tomoji & Kumamoto Sadahiro (eds.): *Stylistic Studies of Literature: In Honour of Professor Hiroyuki Ito*, 231–257. Bern: Lang.

GIROUX, JOAN 1974: *The Haiku Form*. Rutland, Vt.: Tuttle.

HARJUNKOSKI, SIRPA-MAIJA 2009: Tunnekieli tutuksi äidinkielen tunnilla. Teoksessa Silja Mäki & Pirjo Arvola (toim.): *Tarina tukee lasta: Opas lasten ja nuorten kirjallisuusterapiaan 2*, 116–145. Helsinki: Duodecim.

服部土芳 [HATTORI, DOHOO] 1926 (1776):『三冊子』[*Sanzooshi*, supistettu laitos]. Teoksessa 神田豊穂 [Kanda Toyoho] (toim.):『蕉問俳話文集』[*Shoomon haiwabunshuu*, Shoomon-koulukunnan haikua käsittelevä antologia]. 芭蕉時代 [*Bashoo jidai*, Bashoon aika] 4. 東京 [Tokio]: 日本俳書大系 [Nihon Haisho Taikei].

HATTULA, MARKKU 2009: Kirjoittaja sanojen lähteellä. Teoksessa Markku Hattula & Kristina Svensson (toim.): *Sanojen sylissä*, 29–45. Helsinki: Maahenki.

HAZLITT, WILLIAM 1903: *Lectures on the English Comic Writers* [1819]. In A. R. Waller & Arnold Glover (eds.): *The Collected Works of William Hazlitt*. Tome VIII, 1–168. London: Dent.

HEANEY, SEAMUS 1990: *The redress of poetry: An inaugural lecture delivered before the University of Oxford on 24 October 1989*. Oxford: Clarendon P.

HEINE, STEVEN 2015: Dōgen, a Medieval Japanese Monk Well-Versed in Chinese Poetry: What He Did and Did Not Compose. In Steven Heine (ed.): *Dōgen and Sōtō Zen*, 74–108. New York: Oxford UP.

HENDERSON, HAROLD GOULD 1934: *The Bamboo Broom: An Introduction to Japanese Haiku*. Boston: Houghton.

_____ 1958: *An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*. Garden City: Doubleday Anchor.

_____ 1967 (1965): *Haiku in English*. Rutland, Vt.: Tuttle.

HIGGINSON, WILLIAM J. & HARTER, PENNY 2009 (1985): *The Haiku Handbook: How to Write, Teach, and Appreciate Haiku*. 25th anniversary edition. Tokyo: Kodansha.

HILTUNEN, SIRKKU M. SKY 2003: Haiku meditation therapy. *Japanese Bulletin of Arts Therapy* 34:1, 52–69.

_____ 2010: Travel diaries as a therapeutic tool: My interior road to noh, waka, haiku, and renga. *Journal of Poetry Therapy* 23:3, 157–170.

_____ 2012: *Seven Pathways of Transpersonal Creativity. Pathway I: Writing Your Life*. Minneapolis: Two Harbors.

日野原重明 [HINOHARA, SHIGEAKI] (toim.) 2009:『俳句療法 ： 生命の学際的研究』[*Haiku ryoohoo: seimei no gakusaiteki kenkyuu*] = *Haiku therapy: the interdisciplinary approach to life*. 御殿場 [Gotenba]: 富岳出版 [Fugaku Shuppan].

_____ (toim.) 2010:『俳句療法/自治体病院経営』[*Haiku ryoohoo, jichitai byooin keiei*] = *Haiku therapy, hospital management of self-governing body*. 御殿場 [Gotenba]: 富岳出版 [Fugaku Shuppan].

_____ (toim.) 2011:『医療行政，俳句療法』[*Iryoo gyoosei, haiku ryoohoo*] = *Medical administration, haiku therapy*. 御殿場 [Gotenba]: 富岳出版 [Fugaku Shuppan].

_____ (toim.) 2012:『俳句療法 ： ときめきのある人生』[*Haiku ryoohoo: tokimeki no aru jinsei*] = *Haiku therapy: the life with the palpitation*. 御殿場 [Gotenba]: 富岳出版 [Fugaku Shuppan].

HIRSJÄRVI, SIRKKA, REMES, PIRKKO & SAJAVAARA, PAULA 2004 (1997): *Tutki ja kirjoita*. 10., osin uudistettu painos. Helsinki: Tammi.

HISAMATSU, SEN'ICHI 1963: *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. Tokyo: CEACS.

久松潜一 [HISAMATSU, SEN'ICHI] & 西尾實 [NISHIO, MINORU] (toim.) 1961:『歌論集能樂論集』[*Karonshuu noogaku ronshuu*, Kokoelma tanka- ja *noo*-aiheisia esseitä]. 東京 [Tokio]: 岩波 [Iwanami].

HORI, G. VICTOR SŌGEN 2000: Kōan and *Kenshō* in the Rinzai Zen Curriculum. In Steven Heine & Dale S. Wright (eds.): *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, 280–315. New York: Oxford UP.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja.* Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

HULME, T. E. 1936 (1924): Romanticism and Classicism. In T. E. Hulme: *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, 111–140. Ed. Herbert Read. Second edition. London: Routledge.

HURMERINTA, JENNI 2013: *"Pack in a whole vision of life in three short lines": Dualistisen luontokäsityksen ekokriittinen luenta Jack Kerouacin teoksesta Book of Haikus*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Turku: Turun yliopisto.

HYNES, ARLEEN M. & HYNES-BERRY, MARY 1986: *Biblio/Poetry Therapy: The Interactive Process: A Handbook*. Boulder: Westview.

IHANUS, JUHANI 1995: *Toinen: Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista*. Helsinki: Gaudeamus.

_____ 2013: Valkovenäläisiä ja liettualaisia haikuja. *Kirjallisuusterapia* 1/2013, 14–17.

IIMORI, MAKIO 1997: Poetry Therapy in Japan: Haiku-Therapy for Schizophrenics. In Rosalie Rebollo Pratt & Tokuda Yoshihito (eds.): *Arts Medicine*, 124–131. St. Louis: MMB Music.

ISER, WOLFGANG 1974: *The Implied Reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: Johns Hopkins UP.

_____ 1976: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.

IZUTSU, TOSHIHIKO 1956: *Language and Magic: Studies in the Magical Function of Speech*. Studies in the Humanities and Social Relations, vol. 1. Tokyo: Keio Institute of Philological Studies.

_____ 1982: *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*. Boulder: Prajñā.

JONSSON, HERBERT 2006: *Haikai Poetics: Buson, Kitō and the Interpretation of Renku Poetry*. Diss. Stockholm: Stockholm U.

JUNG, CARL G. 1964: Foreword. In D. T. Suzuki: *An Introduction to Zen Buddhism*, ix–xxix. New York: Grove.

JÄMSÄ, TUOMO 2004: Kirjallisuuskasvatuksen mieli. Teoksessa Jorma Enkenberg, Erkki Savolainen & Pertti Väisänen (toim.): *Tutkiva opettajankoulutus – Taitava opettaja*, 95–107. Savonlinna: Joensuun yliopisto, Savonlinnan opettajankoulutuslaitos.

KAKLAUSKAS, FRANCIS J. & OLSON, ELIZABETH A. 2008: Large Group Process: Grounding Buddhist and Psychological Theory in Personal Experience. In Francis J. Kaklauskas, Susan Nimanheminda, Louis Hoffman & MacAndrew S. Jack (eds.): *Brilliant Sanity: Buddhist Approaches to Psychotherapy*, 133–160. Colorado Springs: U of the Rockies P.

鎌田東二 [KAMATA, TOOJI] 1985: 神界のフィールドワーク ： 霊学と民俗学の生成 [*Shinkai no fiirudo waaku: Reigaku to minzokugaku no seisei*, Kenttätutkimusta henkimaailmassa: Henkitieteen ja folkloristiikan synty]. 東京 [Tokio]: 創林社 [Soorinsha].

神田豊穂 [KANDA, TOYOHO] (toim.) 1926:『芭蕉一代集』[*Bashoo ichidaishuu*, Bashoon sukupolven kirjoituksia]. 芭蕉時代 [*Bashoo jidai*, Bashoon aika] 1. 東京 [Tokio]: 日本俳書大系 [Nihon Haisho Taikei].

KARATANI, KŌJIN 1993: *Origins of Modern Japanese Literature*. Ed. & trans. Brett de Bary. Durham: Duke UP.

川瀬一馬 [KAWASE, KAZUMA] (toim.) 1945:『頭註世阿彌二十三部集』[*Toochuu Zeami nijuusanbu-shuu*, Zeamin 23 tutkielmaa kommentaareineen]. 東京 [Tokio]: 能楽社 [Noogakusha].

KEENE, DONALD 1988: *The Pleasures of Japanese Literature*. New York: Columbia UP.

KERAVUORI, MARTTA 1967 (1951): Alkulause. Teoksessa Martta Keravuori (toim. & suom.): *Japanin klassillisten runojen suomennoksia sekä kaksitoista omaa kilparunoa*, 7–21. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KIRK, G. S. 1976: *Homer and the Oral Tradition*. Cambridge: Cambridge UP.

KIVI, ARJA 2009: Nuorten toimintaterapiaa kirjallisuusterapeuttisin menetelmin. Teoksessa Silja Mäki & Pirjo Arvola (toim.): *Tarina tukee lasta: Opas lasten ja nuorten kirjallisuusterapiaan 1*, 186–210. Helsinki: Duodecim.

小西甚一 [KONISHI, JIN'ICHI] 1998:『日本文藝の詩学：分析批評の試みとして』[*Nihon bungei no shigaku: Bunseki hihyoo no kokoromi to shite*, Japanilaisen kirjallisuuden historia: Kriittinen analyysi]. 東京 [Tokio]: みすず [Misuzu].

KORHONEN, LAHJAMARJATTA & PIETILÄINEN, KATRI 1993: Mitä kirjallisuusterapia on? *Kirjallisuusterapia* 1/1993, 3–7.

KUITERT, WYBE 2002: *Themes in the History of Japanese Garden Art*. Honolulu: U of Hawai'i P.

KUO, YOU-YUH 1996: Taoistic Psychology of Creativity. *Journal of Creative Behavior* 30:3, 197–212.

Kyorai: ks. MUKAI, KYORAI

KÄHMI, KAROLIINA 2013: Vapautta rajoittamalla: Kirjoittamisen esteiden vähentämisestä skitsofreniaa sairastavilla. *Kirjallisuusterapia* 1/2013, 4–7.

KÖMMISTÖ, ENNI 2003: ”Muistelmani, lyhyesti” Birgitta Tikkasen haikuja. *Töölöläinen* 11.5.2013, n:o 11.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2008: ”All Things Shining”: Olioiden luonto amerikkalaisessa runoudessa ja elokuvassa. Teoksessa Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.): *Äänekäs kevät: Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, 210–234. Tietolipas 222. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

LINDSTRÖM, KATI 2002: Author, landscape and communication in Estonian haiku. *Sign Systems Studies* 30:2, 653–676.

_____ 2004: The Real as Forged and the Illusory as True: Two Contesting Tendencies in the Image of Landscape in Estonian Haiku. In Virve Sarapik (ed.): *Koht ja Paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics IV*, 69–84. Tallinn: Estonian Literary Museum, Estonian Academy of Arts & Estonian Semiotics Association.

LINNAINMAA, TERHIKKI 2008: Kriisit ja kirjallisuusterapia. Teoksessa Silja Mäki & Terhikki Linnainmaa (toim.): *Hoivasanat: Opas kirjallisuusterapiaan*, 106–124. Helsinki: Duodecim.

LOORI, JOHN DAIDO 2008 (2004): *Zen ja luovuus – kehittyminen taiteen polulla*. Suom. Teija Hartikainen & Lauri Porceddu. Helsinki: Basam Books.

LOTMAN, YURI M. 1990: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann Shukman. Introduction by Umberto Eco. London: Tauris.

MA'AT, IMANI 2008: *Promoting Healthy Knowledge, Attitudes and Behaviors Among Youth Using Haiku and Creative Expression: A Training Manual for Mentors*. Selinsgrove: Focus Health.

MARSHALL, IAN 2013: Stalking the Gaps: The Biopoetics of Haiku. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 46:4, 91–107.

MAZZA, NICHOLAS 1999: *Poetry Therapy: Interface of the Arts and Psychology*. Innovations in Psychology Series. Boca Raton: CRC.

_____ 2003: *Poetry Therapy: Theory and Practice*. New York: Brunner-Routledge.

MCGEE, MARGARET D. 2009: *Haiku—The Sacred Art: A Spiritual Practice in Three Lines*. Woodstock: SkyLight Paths.

MERTON, THOMAS 1956: *Thoughts in Solitude*. New York: Farrar.

_____ 1968: *Zen and the Birds of Appetite*. New York: New Directions.

MILES, MARJORIE 2013: *Healing Haikus: A Poetic Prescription for Surviving Cancer*. [Huntington Beach]: Marjorie Miles.

MIŁOSZ, CZESŁAW 1992: Wprowadzenie [Johdanto]. Teoksessa Czesław Miłosz (toim.): *Haiku*, 5–18. Kraków: Wydawnictwo M.

MINER, EARL, ODAGIRI, HIROKO & MORRELL, ROBERT E. 1988 (1985): *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Reprint edition. Princeton: Princeton UP.

MORIYAMA, NARIAKIRA 1991: Shoma Morita, founder of Morita therapy, and haiku poet Shiki: origin of Morita therapy. *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 45:4, 787–796.

向井去来 [MUKAI, KYORAI] 1926 (1775):『去来抄』[*Kyoraishoo*, supistettu laitos]. Teoksessa 神田豊穂 [Kanda Toyoho] (toim.):『蕉問俳話文集』[*Shoomon haiwabunshuu*, Shoomon-koulukunnan haikua käsittelevä antologia]. 芭蕉時代 [*Bashoo jidai*, Bashoon aika] 4. 東京 [Tokio]: 日本俳書大系 [Nihon Haisho Taikei].

_____ 1926 (1778):『旅寝論』[*Tabineron*, supistettu laitos]. Teoksessa 神田豊穂 [Kanda Toyoho] (toim.):『蕉問俳話文集』[*Shoomon haiwabunshuu*, Shoomon-koulukunnan haikua käsittelevä antologia]. 芭蕉時代 [*Bashoo jidai*, Bashoon aika] 4. 東京 [Tokio]: 日本俳書大系 [Nihon Haisho Taikei].

NIEMI, JUHANI 1999: Kirjallisuus ja sukupolvikapina. Teoksessa Pertti Lassila (toim.): *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 158–171, 174–186. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

NIEMINEN, KAI 2002 (1994): Japanin kieli ja kirjallisuus. Teoksessa Olavi K. Fält, Kai Nieminen, Anna Tuovinen & Ilmari Vesterinen (toim.): *Japanin kulttuuri*, 285–422. Helsinki: Otava.

_____ 2012a: Suomennoksesta. Teoksessa Bashoo: *Alati matkalla. Matkakertomuksia, päiväkirjoja, runoja*, 19–22. Toim. & suom. Kai Nieminen. Helsinki: Basam Books.

_____ 2012b: Kaksi ketjurunoa. Teoksessa Bashoo: *Alati matkalla. Matkakertomuksia, päiväkirjoja, runoja*, 247–299. Toim. & suom. Kai Nieminen. Helsinki: Basam Books.

_____ 2012c: Haikurunoja. Teoksessa Bashoo: *Alati matkalla. Matkakertomuksia, päiväkirjoja, runoja*, 301–397. Toim. & suom. Kai Nieminen. Helsinki: Basam Books.

_____ 2012d: Alati matkalla. Bashoon matkat ja matkakertomukset. Teoksessa Bashoo: *Alati matkalla. Matkakertomuksia, päiväkirjoja, runoja*, 399–449. Toim. & suom. Kai Nieminen. Helsinki: Basam Books.

_____ 2013: Bashoo, jazz ja rock: monta suurta B:tä ja z. *Haiku: Haikurunouteen erikoistunut kirjallisuuslehti* 1:1, 6–8.

NIPPON GAKUJUTSU SHINKŌKAI (ed.) 1958: *Haikai and Haiku*. Tokyo: NGS.

ODIN, STEVE 2001: *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*. Honolulu: U of Hawai'i P.

OKAKURA, KAKUZO 2011 (1906): *Kirja teestä*. Suom. Minna Törmä. Helsinki: Taide.

OOSTERLING, HENK 2009: Living – in between – Cultures: Downscaling Intercultural Aesthetics to Daily Life. In Antoon Van den Braembussche, Heinz Kimmerle & Nicole Note (eds.): *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective*, 19–42. Dordrecht: Springer.

PARDECK, J. A. & PARDECK, J. T. 1984: An overview of the bibliotherapeutic treatment approach: Implications for clinical social work practice. *Family Therapy* 11:3, 241–252.

PARRY, MILMAN 1929: The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse. *Transactions and proceedings of the American Philological Association* 60, 200–220.

PERRY, BLISS (ed.) 1995 (1926): *The Heart of Emerson's Journals*. New York: Dover.

POLAMERI, VEIKKO 1976: Feminiininen perinne japanilaisessa estetiikassa. *Parnasso* 26:3, 151–159.

POLKUNEN, MIRJAM 2001 (1998): Jälkilause: Poikkihuilu. Teoksessa Eila Kivikk'aho: *Kootut runot: Runot ja lyriikan suomennoksia 1942–2000*, 457–505. Neljäs laajennettu painos. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

PORTIN, KARI JUHANI 1983: [Johdanto]. Teoksessa Kari Juhani Portin (toim. & suom.): *Lumikurki: Japanilaisia tanka- ja haikurunoja*, 5. [Helsinki]: Alea-Kirja.

PYYSIÄINEN, ILKKA 1993: *Ilo pitkästä itkusta: Buddhalaisuus ja terapiat*. Helsinki: Yliopistopaino.

REICHHOLD, JANE 2002: *Writing and Enjoying Haiku: A Hands-on Guide*. Tokyo: Kodansha.

ROSEN, DAVID H. & WEISHAUS, JOEL 2004: *The Healing Spirit of Haiku*. Berkeley, Cal.: North Atlantic.

ROSS, BRUCE (ed.) 1993: *Haiku Moment: An Anthology of Contemporary North American Haiku*. Rutland, Vt.: Tuttle.

ROSSILAHTI, RIITTA 2009: Johdanto. Teoksessa Riitta Rossilahti: *Vihreä Viittani: Haikuja ja tankoja = My Green Cape: Haiku and tanka poems*. [Kauniainen]: Riitta Rossilahti.

RUOHONEN, EILA 2001: Hoitaminen – "taiteista kaunein". Teoksessa Inka Ukkola (toim.): *Parantava taide: Taideoppikirja lähi- ja perushoitajille*, 22–59. Helsinki: Toimihenkilöjärjestöjen sivistysliitto TJS.

RUSKIN, JOHN 1987 (1856): *Modern Painters*. Ed. David Barrie. London: Deutsch.

RUSSELL, BRUCE DAVID 2003: Reaching Haiku's Pedagogical Nature. In Erika Hasebe-Ludt & Wanda Hurren (eds.): *Curriculum Intertext: Place/Language/Pedagogy*, 93–102. New York: Lang.

SAARIKOSKI, PENTTI 1967: [Alkusanat]. Teoksessa Aristoteles: *Runousoppi*, 5–11. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

SALMI, NIKLAS 2012: *"Irtoaa kuin itsestänsä". Zen Arto Lapin haikuissa.* Julkaisematon kandidaatintutkielma. Kirjallisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

_____ 2013b: Hoitava haiku – osa 1. *Kirjallisuusterapia* 1/2013, 8–13.

_____ 2013c: Hoitava haiku – osa 2. *Kirjallisuusterapia* 2/2013, 4–7.

佐々木信綱編 [SASAKI, NOBITSUNA] 1941:『日本歌學大系』[*Nihon kagaku taikei*, Yleiskatsaus japanilaiseen runouteen]. 第3卷 [Osa 3]. 東京 [Tokio]: 風間書房 [Kazama Shoboo].

SATO, HIROAKI (ed. & trans.) 2008: *Japanese Women Poets: An Anthology*. Armonk: Sharpe.

SEGERS, RIEN T. 1985: *Kirja ja lukija: Johdatusta kirjallisuudentutkimuksen uuteen suuntaukseen*. Suom. Lili Ahonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

SERVOMAA, SONJA 2005: Poetry, Zen and Transcultural Aesthetics. *Literature & Aesthetics* 15:1, 118–126.

SHIRANE, HARUO 2002: *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600–1900*. New York: Columbia UP.

_____ 2012: *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature and the Arts*. New York: Columbia UP.

SCHWARZ, ARTURO 1969: *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Abrams.

SPIESS, ROBERT 2000: Speculations. *Modern Haiku* 31:1, 119–120.

SUZUKI, DAISETZ T. 1956: *Zen Buddhism*. Ed. William Barrett. Garden City: Doubleday.

_____ 1959: *Zen and Japanese Culture*. New York: Pantheon.

SVENSSON, KRISTINA 2009: Kasvua kirjoittamalla ja lukemalla. Teoksessa Markku Hattula & Kristina Svensson (toim.): *Sanojen sylissä*, 8–28. Helsinki: Maahenki.

TAKAKUSU, JUNJIRŌ 2014 (1947): *The Essentials of Buddhist Philosophy*. Ed. Wing-Tsit Chan & Charles A. Moore. 4th Reprint. Delhi: Banarsidass.

TAKEMITSU, TOORU 1995: *Confronting Silence: Selected Writings*. Eds. & trans. Kakudo Yoshiko & Glenn Glasow. Fallen Leaf monographs on contemporary composers, 1. Berkeley, Cal.: Fallen Leaf.

TAMURA, HIROSHI 1998: Therapeutic Functions of Poetic Language in Schizophrenia. In Guy Roux & Muriel Laharie (eds.): *L'humour: histoire, culture et psychologie*, 386–390. Paris: SIPE.

_____ 2001: Poetry therapy for schizophrenia: a linguistic psychotherapeutic model of renku (linked poetry). *The Arts in Psychotherapy* 28:5, 319–328.

田中裕明 [TANAKA, HIROAKI] & 森賀まり [MORIGA, MARI] 2000:『癒しの一句』[*Iyashi no ikku*, Hoitava haiku]. 東京 [Tokio]: ふらんす堂 [Furansudoo].

田崎美弥子 [TAZAKI, MIYAKO], 松田正己 [MATSUDA, MASAMI] & 中根允文 [NAKANE, YO-SHIBUMI] 2001: スピリチュアリティに関する質的調査の試み−健康及び QOL 概念のからみの中で− [*Supirichuariti ni kansuru shitsuteki choosa no kokoromi: Kenkoo oyobi QOL gainen no karami no nakade*, Kvalitatiivinen selvitys japanilaisen hengellisyyden suhteesta terveyteen ja elämänlaatuun]. 日本醫事新報 [Nihon Iji Shinpoo] n:o 4036, 24–32.

THANISSARO, BHIKKHU 2005: Nāgārjuna. In Richard H. Robinson, Willard L. Johnson & Thanissaro Bhikkhu (eds.): *Buddhist Religions: A historical introduction*, 94–98. Religious Life in History Series. Fifth edition. Belmont: Wadsworth.

THÍCH NHẤT HẠNH 1991: *The Miracle of Mindfulness: A Manual of Meditation*. New York: Random.

_____ 2005: *Being Peace*. Berkeley, Cal.: Parallax.

THOMASHOW, MITCHELL 1995: *Ecological Identity: Becoming a Reflective Environmentalist*. Cambridge, Mass.: MIT P.

TORNIAINEN, MINNA 1994: Wabi – karun ja vapaan kauneus. *Tiede 2000* 15:7, 56–61.

TUOMI, JOUNI & SARAJÄRVI, ANNELI 2009: *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 5., uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.

TURNER, VICTOR 1969: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London: Routledge.

UEDA, MAKOTO 1965: *Zeami, Bashō, Yeats, Pound: A study in Japanese and English poetics.* The Hague: Mouton.

_____ 1978 (1976): Introduction. In Ueda Makoto (ed. & trans.): *Modern Japanese Haiku: An Anthology*, 3–23. Canadian University Paperbooks, 165. 2nd print. Toronto: U of Toronto P.

_____ 1982: *Matsuo Bashō: The Master Haiku Poet*. Tokyo: Kodansha.

_____ 1992 (1991): *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*. Second edition. Stanford: Stanford UP.

_____ 1995: Bashō on the Art of the Haiku: Impersonality in Poetry. In Nancy G. Hume (ed.): *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*. Albany: State U of New York P.

VAINIKKALA, MARJA-RIITTA 1998: Reseptistä reseptioon: Kirjallisuusterapian näkökulma kaunokirjallisuuden vastaanotossa. Teoksessa Katri Mäkinen & Matti Savolainen (toim.): *Työnämme ja ilonamme: Pohjoissuomalaista kulttuurintutkimusta*, 63–80. Oulu: Oulun yliopistopaino.

VAN DEN HEUVEL, COR (ed.) 1974: *The Haiku Anthology: English Language Haiku by Contemporary American and Canadian Poets*. Garden City: Doubleday Anchor.

_____ 1987: Concision, Perception, Awareness—Haiku. *New York Times Book Review* 29.3.1987.

VAUHKONEN, MARI 2007: *Tankamuoto Arto Lapin lyriikassa*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Suomen kirjallisuus. Tampere: Tampereen yliopisto.

WALSHE, MAURICE 1995: *The Long Discourses of the Buddha: A translation of the Dīgha Nikāya*. Boston: Wisdom.

WATTS, ALAN W. 1977 (1961): *Psykoterapiaa idästä ja lännestä*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava.

_____ 2002 (1957): *Zen*. Suom. Reijo Lehtonen. 3. painos. Helsinki: Otava.

YAMADA-BOCHYNEK, YORIKO 1985: *Haiku East and West: A Semiogenetic Approach*. Diss. Bochum: Brockmeyer.

YASUDA, KENNETH 1959 (1957): *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*. Rutland, Vt.: Tuttle.

YUKI, MASAMI 2013: Toward a Language of Life: Ecological Identity in the Work of Kazue Morisaki. In Simon C. Estok & Kim Won-Chung (eds.): *East Asian Ecocriticisms: A Critical Reader*, 17–33. Literatures, Cultures and the Environment. New York: Palgrave.

Sähköiset lähteet

ANTONI, KLAUS 2012: *Kotodama* and the *Kojiki*: The Japanese “Word Soul” between Mythology, Spiritual Magic, and Political Ideology. *Beiträge des Arbeitskreises Japanische Religionen*. Retrieved 4 May 2015. https://hsbiblio.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/47042/pdf/Antoni_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ARIMA, AKITO, HAGA, TŌRU, UEDA, MAKOTO, SŌ, SAKON, KANEKO, TŌTA & ORIGAS, JEAN-JACQUES 1999: Matsuyama Declaration. Trans. Nishimura Gania, Ruth Vergin & Tanaka Kimiyo. *Shimanamikaido ’99 International Haiku Convention*. Retrieved 28 Feb. 2014. http://fukiosho.org/archive/reference/国際俳句コンベンション開催記録_しまなみ海道99.pdf

CITY OF KINGSTON, ONTARIO 2007: Rideaucrest Residents’ Haiku ‘Signs of Spring’: Poems by Persons With Dementia Show Wisdom and Humour. 7 Dec. 2007. Retrieved 4 Oct. 2014. http://archive.cityofkingston.ca/cityhall/press/release.asp?mode=show&id=2203

DANTE 2002: *Commedia*. 25.1.2002. Edizione di riferimento: a cura di Giorgio Petrocchi. Torino: Einaudi. Consultato il 7 mag 2015. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t317.pdf

_____ 2004 (1913): *Jumalainen näytelmä: Kiirastuli*. Suom. Eino Leino. Project Gutenberg EBook. Haettu 7.5.2015. http://gutenberg.org/cache/epub/11072/pg11072.html

DIGITAL DICTIONARY OF BUDDHISM 2013: 無事 | nothing to do. 15 Oct. 2013. Retrieved 2 Nov. 2014. http://buddhism-dict.net/ddb/pcache/71id%28b7121-4e8b%29.html

GREVE, GABI 2012: jiamari - too much. 15 Jun. 2012. *WKD - Matsuo Basho Archives*. Retrieved 30 Sept. 2014. http://matsuobasho-wkd.blogspot.fi/2012/06/jiamari-too-much.html

HAIKU SOCIETY OF AMERICA 2004: Official Definitions of Haiku and Related Terms. Retrieved 17 Mar. 2015. http://hsa-haiku.org/archives/HSA_Definitions_2004.html#Haiku

HELSINGIN SANOMAT 2004: Eila Kivikk'aho – Muistokirjoitus. 21.6.2004. Haettu 21.10.2014. http://hs.fi/muistot/a1364365563684

KAJANNES, KATRIINA s.a.: Selin, Helmer. *Kirjasampo.fi*. Haettu 11.10.2014. http://kirjasampo.fi/fi/kulsa/kauno%253Aperson_123175951950994

KI NO TSURAYUKI 2001 (?905): [Introduction to *Kokin wakashu*]. *UVa Library Etext Center: Japanese Text Initiative*. Retrieved 4 Oct. 2014. http://jti.lib.virginia.edu/japanese/kokinshu/kiko-kin.html

KIELITOIMISTON SANAKIRJA 2014: terapeuttinen. *Kotimaisten kielten keskuksen verkkojulkaisuja 35*. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. Päivitettävä julkaisu. Päivitetty 3.3.2015. Haettu 3.3.2015. http://kielitoimistonsanakirja.fi

KOCHER, PHILOMENE 2008: *"Their capacity to delight": Knowing persons with dementia through haiku.* M.Ed. thesis. Queen's University. Retrieved 4 Oct. 2014. http://qspace.library.queensu.ca/bitstream/1974/1127/1/Kocher_Philomene_R_200804_MEd.pdf

LANOUE, DAVID G. 2010: Issa Archive Search Results: scrawny frog. *HaikuGuy.com*. Retrieved 23 May 2015. http://haikuguy.com/issa/search.php?keywords=scrawny+frog&year

LAPPI, ARTO 2012: RE: Sähköpostihaastattelu kandidaatintutkielmaa varten. Sähköpostiviesti 26.1.2012. Vastaanottaja Niklas Salmi.

LIDDELL, HENRY GEORGE & SCOTT, ROBERT (ed.) 2015 (1940): θερα^π-ευτικός. In: *A Greek–English Lexicon*. Ed. Henry Stuart Jones. 9th edition. Oxford: Clarendon P. Digitized by the Perseus Project / Tufts University. Retrieved 18 Jun. 2015. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dqerapeutiko%2Fs

LIVING HAIKU ANTHOLOGY 2015: Living Legacy of James Kirkup. Retrieved 8 Jun. 2015. http://livinghaikuanthology.com/james-kirkup.html

MANYOSHU 1999. *UVa Library Etext Center: Japanese Text Initiative*. Retrieved 4 May 2015. http://jti.lib.virginia.edu/japanese/manyoshu/AnoMany.html

RADOVANČEVIĆ, LJUBOMIR 2011: Why is haiku healing? Trans. Saša Važić. *Haiku Reality*. Retrieved 4 Mar. 2015. http://haikureality.theartofhaiku.com/archives/esejeng65.htm

REICHHOLD, JANE 2010: Anthropormophism [*sic*] - Some Thoughts by Jane Reichhold. 11 May 2010. Retrieved 29 Apr. 2015. http://sumauma.net/haicai/haiku-anthro.html

RILKE, RAINER MARIA 2001 (1922): Das I. Sonett. 2001-09-10. Aus: *Die Sonette an Orpheus, Erster Teil*. Abgerufen am 2015-05-20. http://rilke.de/gedichte/das_i_sonett.htm

ROJCEWICZ, STEPHEN 2011: Brought back to Life via Haiku - the Artistry of Hisajo. A Review of 'Hisajo in the Light of English Haikai Movement' by Eiko Yachimoto. *Sketchbook: A Journal for Eastern & Western Short Forms* 6:1. Retrieved 28 Feb. 2014. http://poetrywriting.org/Sketchbook6-1JanFeb2011/Sketchbook_6-1_Jan-Feb_2011_Stephen_Rojcewicz_Review_Brought_back_to_Life_via_Haiku_the_Artistry_of_Hisajo_A_Review.htm

SARVANTI, TAPANI 2014: Haiku parantaa. *Tiimi* 3/2014. A-klinikkasäätiö. Haettu 20.10.2014. http://a-klinikka.fi/tiimi/2068/haiku-parantaa

TAKIGUCHI, SUSUMU 1983: Karumi: Matsuo Basho's Ultimate Poetical Value, Or was it? The London Conference of the British Association for Japanese Studies, 6–8 Apr. 1983. Retrieved 11 Apr. 2015. http://thehaikufoundation.org/juxta_sample_articles/takiguchi_karumi.pdf

TAMPERE ZEN CENTER 2014: aamuzazenin jälkeen pidetyssä workshopissa […]. Facebook 18.5.2014 08:03. Tilapäivitys Tampere Zen Centerin sivulla. Haettu 30.9.2014. https://facebook.com/TampereZenCenter/posts/648652058537419

TIKKANEN, JUHANI 2014a: *Juhani Tikkanen*. Haettu 31.10.2014. http://juhanitikkanen.blogspot.fi

_____ 2014b: *Tikkis*. Haettu 31.10.2014. http://juhatik.blogspot.fi

TRUMBULL, CHARLES 2010: Shangri-La: James W. Hackett's Life in Haiku (Part Two of Two). 13 Jul. 2010. *Frogpond* 33:2. Retrieved 8 May 2015. http://hsa-haiku.org/frogpond/2010-issue33-2/essay.html

WHITE, JACINTA V. 2014: Poetry & Healing. *The Word Project*. Retrieved 12 Jun. 2015. http://www.poetryheals.com/quotes-poetry--healing.html

WILSON, ROBERT D. 2010: Personification: A Taboo In English Language Haiku? 12 Oct. 2010. *Simply Haiku*. Retrieved 29 Apr. 2015. http://simplyhaiku.theartofhaiku.com/autumn2010/personification.htm

LIITTEET

Liite 1: Kolmen japanilaisen estetiikan stereotypian historiallinen kehitys

Period	Humor	Sublimity	Elegance
Antiquity (8th c.)	*choku*	*mei*	*sei*
Middle Antiquity (794–1156)	*okashi*	*taketakashi*	*aware*
Medieval Period (1156–1560)	*mushin*	*yūgen*	*ushin*
Recent Past (1560–1868)	*kokkei*	*sabi*, *karumi*	*sui*, *tsū*, *iki*
Modern Period (1868–1912)	—	*shajitsu*	*rōman*

Lähde: Hisamatsu 1963, 9.

Liite 2: Yksityiskohta Sesshuu Tooyoon (1420–1506) maisemamaalauksesta vuodelta 1481

Lähde: http://www.emuseum.jp

Liite 3: Primääriaineistoni yleisimpiä sanoja

Lähde: http://worditout.com

Sanoja tutkimissani haikuissa on yhteensä 4205. 40 yleisintä nominia muodostavat noin 14 prosenttia koko sanastosta. Alla on sanasto eriteltynä seitsemän teeman alle (kunkin sanan esiintymismäärä ilmoitettu suluissa):

Vuoden- ja vuorokaudenaikoja (yht. 91): kevät (21), kesä (17), syksy (13), talvi (9), päivä (16), yö (15)
Taivasaiheita (yht. 128): taivas (37), tuuli (34), kuu (18), aurinko (15), pilvi (12), tähti (12)
Maa-aiheita (yht. 122): lehti (21), metsä (19), oksa (14), puu (13), kivi (10), koivu (9), kukka (9), maa (9), mänty (9), ranta (9)
Vesiaiheita (yht. 75): lumi (17), vesi (17), joki (12), sade (10), virta (10), meri (9)
Ihmisaiheita (yht. 135): minä (24), lapsi (13), tie (13), käsi (12), polku (12), silmä (11), uni (11), hetki (10), leikki (10), runo (10), sydän (9)
Värejä: sininen (14), vihreä (13), valkea/valkoinen (9), punainen (5), harmaa (3), keltainen (3), musta (3)
Aisteja: nähdä/näkyä (14), kuulla (4), tuntua (2)

Liite 4: Haikuja ja haikuvaikutteisia runoja sisältäviä suomalaisia julkaisuja

AALTONEN, TOPI 2012: *Kaksin tanssimme rakkautemme sävelin: Runoja rakkaudesta*. Helsinki: BoD.

AIKIO, INGER-MARI & MANTERE, MIRO 2014: *Beaivváš čuohká gaba: Diktamusihkkaduodji = Aurinko juo kermaa: Runomusiikkiteos*. Guovdageaidnu: DAT.

ANDERSSON, ERIK 1983: *Orden är ögon*: *Haiku-dikter*. [Helsingfors]: Schildt.

ANHAVA, HELENA 1971: *Murheellisen kuullen on puhuttava hiljaa*. Helsinki: Otava.

_____ 1973: *Vuorosanoja*. Helsinki: Otava.

_____ 1974: *Kysy hiljaisuudelta itseäsi*. Helsinki: Otava.

_____ 1979: *Hidas osa*. Helsinki: Otava.

_____ 1982: *Sanon silti: Runoa, puhetta*. Helsinki: Otava.

_____ 1988: *Valoa*. Helsinki: Otava.

_____ 1990: *Rajuilman jälkeen*. Helsinki: Otava.

_____ 1997: *Maininki ennen aaltoa: Runoja*. Helsinki: Otava.

_____ 2003: *Lakastumisen aika*. Helsinki: Otava.

_____ 2008: *Kukaan ei tiedä: Runoja*. Helsinki: Otava.

ANHAVA, TUOMAS 1961: *Runoja 1961*. Helsinki: Otava.

_____ 1966: *Kuudes kirja.* Helsinki: Otava.

ARONPURO, KARI 1994: *Pietas*. Helsinki: Kirjayhtymä.

_____ 2008: *Lehmän henkäys: 29 etydiä*. Helsinki: Tammi.

ASIKAINEN, TIMO PEKKA 2009: *Hiljaiset sanat*. Helsinki: Timo Pekka Asikainen.

BJÖRKBACKA, OIVA 2004: *Raikuja, kaikuja, haikuja: Runoja pöytälaatikostani vuosilta 1953–2003*. [Helsinki]: Oiva Björkbacka & Lingua Consulting.

BJÖRKSKOG, DORIS 1999: *Snöhanden: Anekdoter och dikter*. Vörå: Författarnas andelslag.

BÄCK, TOMAS MIKAEL 1972: *Andhämtning*. [Helsingfors]: Söderström.

_____ 1975: *Och hastigt förstå*. [Helsingfors]: Söderström.

_____ 1985: *Språngmarsch på stället: Blad rivna ur en dagbok*. Stockholm: Alba.

_____ 1995: *Trädgårdssten*. [Esbo]: Schildts.

_____ 1997: *Memoarer och annan dikt*. [Esbo]: Schildts.

_____ 2000: *Sol-sordin*. [Esbo]: Schildts.

_____ 2003: *Väggvitt*. [Esbo]: Schildts.

_____ 2005: *Den sextonde månaden*. [Esbo]: Schildts.

_____ 2008: *Infjärdsbild: Dikter*. [Helsingfors]: Schildts.

_____ 2010: *Fantasi C-dur*. [Helsingfors]: Schildts.

_____ 2012: *Brottyta*. [Helsingfors]: Schildts.

_____ 2014: *Vinterresa: Sjuttiotre dikter*. [Helsingfors]: Schildts.

FAGERHOLM, ULRIK 1990: *Destillat 112*. Jeppo: Författarnas andelslag.

FORSELL, MARKETTA 2005: *Ikebana: Japanilaisen kukkienasettelutaiteen alkeita*. [Jyväskylä]: Minerva. (Sisältää Sonja Servomaan haikuja.)

GRANVIK, ERIK 1985: *Vilket är vilket*. Jeppo: Författarnas andelslag.

_____ 1989: *Detta om detta*. Jeppo: Författarnas andelslag.

GYLLENBÖGEL, RIITTA 2014: *Talven haikuja*. [Vantaa]: [Riitta Gyllenbögel]. Kindle-lukulaitteella luettava e-kirja.

HAIKU: HAIKURUNOUTEEN ERIKOISTUNUT KIRJALLISUUSLEHTI 2013–. Helsinki: Hopealintu.

HAIKUJAPANIA-KLUBI (toim.) 2009: *Häränpyllyä: Haikuja ”Härän” vuodelle 2009*. *Fin-Nippon*-extraliite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2009: *Matkalla: Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 6*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2010: *Tiikerin loikka: Haikuja ”Tiikerin” vuodelle 2010*. *Fin-Nippon*-extraliite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2010: *Ötököitä! Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 7*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2011: *”Sulkakynällä”: Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 8*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2012: *Haikuja kalasta: Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 9*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2013: *Ja metsä haikuu: Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 10*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2014: *Haikuja maasta: Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 11*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2015: *Onnea haikaillen: Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 12*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

HAKALA, MAIRE 2004: *Piharatamo: Haikuja ja tankoja*. [Kajaani]: [Maire Hakala].

HALVARI, ERKKI 2007: *Itsesäilytyssynti*. [Oulu]: Art Halvare.

HELANDER, ESA 2009: *Haikuilua: Ajankohtaisista asioista, ilmiöistä, ihmisistä*. [Huittinen]: Minunkirjani.com.

HERTELL, HARRI 2015: *Älä häiritse iltaa: Runoja*. Helsinki: ntamo.

HOLMA, EEVA 2008: *Henkosia, haiku-tankalangoin*. [Haukipudas]: [Eeva Holma].

_____ 2012: *Haikuhetkiä ja taikatankaa*. [Haukipudas]: Holma.

HOLOPAINEN, MARKKU 2012: *Neljä muotoa*. [Kerava]: [Markku Holopainen].

HYTTINEN, VELI-MATTI 2010: *Tuumailuja*. [Saarivaara]: Kustannuskynnys.

JANTUNEN, ANNELI 2007: *Neljä vuodenaikaa*. Tampere: Pilot.

JAPANILAINEN RUNOKLUBI (toim.) 2001: *Vähän mutta hyvää! Japanilaistyylisiä haiku- ja tankarunoja*. [Helsinki]: Japania ry. (*Fin-Nippon*-aikakauslehden liite.)

_____ (toim.) 2004: *Runoja Japanin mitalla*. [Helsinki]: Japania ry. (*Fin-Nippon*-liite.)

_____ (toim.) 2005: *Tunteita ja tunnelmia: Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 2*. [Helsinki]: Japania ry. (*Fin-Nippon*-liite.)

_____ (toim.) 2006: *Elämän vuodenajat: Runoja Japanin mitalla 3*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2006: *Koiruuksia: Haikuja 'Koiran' vuodelle 2006*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2007: *Puheliaat puut: Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 4*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2007: *Sikahyvää: Haikuja 'Villisian' vuodelle 2007*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2008: *Haikuja terveydeksi: Runoja japanin* [*sic*] *mitalla 5*. *Fin-Nippon* Pro Japania -liite. [Helsinki]: Japania ry.

_____ (toim.) 2008: *Rottamaista: Haikuja "Rotan" vuodelle 2008*. *Fin-Nippon*-extraliite. [Helsinki]: Japania ry.

KAARIO, IRMELI 2014: *Elämän jättijalka kuljettaa: Haikurunoelma*. [Espoo]: [Irmeli Kaario].

KANKAANPÄÄ, HANNU 1987: *Avaruus*. Hämeenlinna: Karisto.

_____ 2004: *Todistus*. Turku: Enostone.

KAUSTIA, EILA 1973: *Silmissä liekit*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 1976: *Kullanruskea: Runoja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 1978: *Talvimeri: Runoja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KEJONEN, PEKKA 1981: *Kotomaani koko kuva*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 1983: *Runoja, tavallaan*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 1991: *Äänetön läsnäolo: Runoja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 1998: *Talvipäivänseisaus: Runoja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2000: *Kevätpäiväntasaus: Runoja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2004: *Walkman, minä se olen: Runoja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2005: *Suruttoman saattohoito*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2008: *Mastodontin muistijäljet*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2010: *Kädettömän taputukset*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2012: *Levitaation elkeet*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KELLOSALO, JUHANI 1997: *Baabelin kartta*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2002: *Tiet vievät muualle: Runoja ja merkintöjä*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KILPI, MIKKO 1958: *Luopumisen aikaan*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 1975: *Tanssiinkutsu*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KIVIKK'AHO, EILA 1961: *Parvi*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 1995: *Ruusukvartsi*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2001: *Kootut runot: Runot ja lyriikan suomennoksia 1942–2000*. 4., laajennettu painos. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KOIVISTO, MARKKU 2010: *Aurinkoturkis: Runoja eläimistä ja elämästä*. [Harjavalta]: Markku Koivisto.

KONTIOKARI, EEVA 2011: *Mummon värssyvihko*. [Vaasa]: [Eeva Kontiokari].

KOROLAINEN, TUULA 1997: *Taivas punastuu*. Helsinki: BTJ.

KYTÖHONKA, ARTO 1970: *Ollakseni kaihoisa*. Helsinki: Otava.

_____ 1974: *Illalla jätän oven valmiiksi auki*. Helsinki: Otava.

KYTÖMÄKI, PEKKA 2015: *Ei talvikunnossapitoa*. Tampere: Sanasato.

KÄRKI, VIKTOR 2004: *Hönkkääksijä: Murrehaikuja*. [Helsinki]: Sound & Picture.

KÖYKKÄ, RISTO 1991: *Pehmeä peili*. Helsinki: Otava.

_____ 1996: *Tai minä joka olen autuus*. Helsinki: Otava.

_____ 1998: *Perhosetkin ovat vielä hengissä*. Helsinki: Otava.

LAHTI, VESA 2015: *Kertosäkeessä kameran silmä*. Nisperon Kahvilarunot -sarja. [Oulu]: Nispero.

LAINE, RITVA 2008: *Mistä kaislat kuiskivat: runoja*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

_____ 2010: *Kerrostumia*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

LAPPI, ARTO 2001: *Ei perhonen siivistään tiedä*. [Kaarina]: Kaarinan kaupunki.

_____ 2002: *Kukko puussa: Mitallisia runoja*. Turku: Sammakko.

_____ 2004: *Oravan portaat: Mitallisia runoja*. Turku: Sammakko.

_____ 2007: *Harakan paja: Mitallisia runoja*. Turku: Sammakko.

_____ 2009: *Lumiputous*. Turku: Sammakko.

_____ 2011: *Laululento: Runoja*. Turku: Sammakko.

_____ 2014: *Kärpäshäiriö: Runoja*. Turku: Sammakko.

LEHTONEN, REA 2008: *Harmaan satama*. Helsinki: ntamo.

_____ 2012: *Samaa pimeää*. Helsinki: ntamo.

LEIKOLA, MARKUS 2014: *Pallomaapallo: Haikuja jalkapallon MM-kisoista*. Helsinki: ntamo.

LEIKOLA, WILI & LOMPOLO, JUHANI 2003: *Haikuja huumorilla*. Espoo: Orienta.

LEVOLA, KARI (toim.) 2009: *Runo vieköön*. Helsinki: Tammi. (Sisältää Hannu Hirvosen haikuja.)

LIEVONEN, ANNIKKI 1993: *The Blue of Longing: Haiku Poems*. S.l.: Finn-Estonian Publishing Group.

LIUHTO, SAMI 2014: *On kirjoittanut runoja*. Helsinki: ntamo.

LOMPOLO, JUHANI (toim.) 2000: *Antologia: Haiku-runoja joka tunnelmaan*. Espoo: Orienta.

LOMPOLO, JUHANI 2008: *Viisautta vuodeksi: Haiku joka päivälle*. Espoo: Orienta.

MANNER, EEVA-LIISA 1971: *Paetkaa purret kevein purjein*. Helsinki: Tammi.

MARTIKAINEN, RAUNI ANITA 2012: *Maailmalaiset: Runoja*. Helsinki: ntamo.

MUSTAKALLIO, KIMMO K. 2007: *Aika ja elämä: Haikuja ja tankoja*. [Helsinki]: [Kimmo Mustakallio].

_____ 2007: *Palapeli: Haikuja ja tankoja*. [Helsinki]: [Kimmo Mustakallio].

_____ 2007: *Tuolle puolen: Haikuja ja tankoja*. [Helsinki]: [Kimmo Mustakallio].

MUSTONEN, JUKKA 2012: *Rampa rakkaus*. Helsinki: BoD.

MÄKELÄ, VÄINÖ 2002: *Haikujani selityksineen*. [Helsinki]: [Väinö Mäkelä].

_____ 2002: *Kotomaisia haikuja*. [Helsinki]: [Väinö Mäkelä].

NIEMINEN, KAI 1971: *Joki vie ajatukseni*. Helsinki: Tammi.

_____ 1973: *Syntymästä*. Helsinki: Tammi.

NIEMINEN, PERTTI 1972: *Niin kiire tässä elämässä*. Helsinki: Otava.

_____ 1979: *Huomisella vielä omat huolensa*. Helsinki: Otava.

NIINISTÖ, AINO 1984: *Poismuuttavaa suvea: Tanka- ja haikurunojen tapaan*. Lahti: Aino Niinistö.

NISKA, HEIKKI 1996: *Sinioranssi: Haikuja Suomesta*. [Vantaa]: Elävien runoilijoiden seura.

OITTINEN, HANNU 2012: *Assamallan asemalla: Vironhaikuja*. Tallinna: Näo Kirik.

OKSA, I. R. 2003: *Etsijän päiväkirja*. [Siuro]: Palladium.

PALMROTH, TAPIO 1994: *Haiku- ja tankarunoja*. Kurikka: Sirius.

PARKKINEN, RAILI 2010: *Luonnollista*. [Huittinen]: Minunkirjani.com.

PIRSKANEN, ARI-PEKKA 2014: *Murrerunoja metsästä: Haiku- ja tankarunoja sekä mietelauseita*. [Tuusmäki]: Ari-Pekka Pirskanen.

POLAMERI, VEIKKO 1967: *365*. Helsinki: Tammi.

_____ 1968: *veden ääni*. Helsinki: Tammi.

_____ 1970: *Kevään kuolleet lehdet*. Helsinki: Tammi.

_____ 1971: *Nyt kun en kysy sinun mieltäsi maailma*. Helsinki: Tammi.

POLTTILA, BRITA 1963: *Katson tästä*. Helsinki: Otava.

PORTIN, KARI JUHANI (toim. & suom.) 1983: *Lumikurki: Japanilaisia tanka- ja haikurunoja*. [Helsinki]: Alea. (Sisältää myös Portinin omia haikuja.)

PULKKINEN, RAILI 2010: *Luonnottaren lapsena: Japanilaisvaikutteista runoutta suomalaisessa maisemassa*. [Tampere]: Mediapinta.

_____ 2012: *Suikinkutsun pisaroita*. [Punkaharju]: [Raili Pulkkinen].

PULLINEN, JANNE 1997: *Jospa tietäisit*. Kurikka: Sirius.

_____ 2006: *Vain unissamme*. Tampere: Pilot.

PUSA, TIMO 1996: *Yhä hymyilevät puut*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

PYNNÖNEN, PIIA 2013: *Tapahtumahorisontin takaa*. [Vantaa]: Stim.

RAATIKAINEN, BIRGITTA 2011: *Tuuli ajaa minua*. [Helsinki]: Neirol.

RABB, SOLVEIG 1997: *Och månen har sin gång*. Vörå: Författarnas andelslag.

RASA, RISTO 1971: *Metsän seinä on vain vihreä ovi*. Helsinki: Otava.

_____ 1973: *Kulkurivarpunen*. Helsinki: Otava.

_____ 1974: *Hiljaa, nyt se laulaa*. Helsinki: Otava.

_____ 1976: *Kaksi seppää*. Helsinki: Otava.

_____ 1980: *Rantatiellä*. Helsinki: Otava.

_____ 1987: *Taivasalla*. Helsinki: Otava.

REINIKAINEN, JUHANI 2011: *Alkupala: Runoja = Förrätt: Dikter = Appetizer: Poem*. Helsinki: BoD.

ROSSILAHTI, RIITTA 2003: *Kivi virrassa: Haikuja ja tankoja*. [Kauniainen]: Riitta Rossilahti.

_____ 2005: *Kivi virrassa: Haikuja ja tankoja = A stone in a river: Haiku and tanka poems*. [Kauniainen]: Riitta Rossilahti.

_____ 2009: *Vihreä Viittani: Haikuja ja tankoja = My Green Cape: Haiku and tanka poems*. [Kauniainen]: Riitta Rossilahti.

_____ 2013: *Kuunsillalla = On the moon bridge*. [Kauniainen]: Riitta Rossilahti.

RUUSUVAARA, MARINKA 2007: *Enkelipukuja: Runoja ja haikuja*. Tampere: Pilot.

SALMI, NIKLAS 2013: *Siipimobiili: Haikuja ja muuta lyhytlyriikkaa*. Tampere: Sanasato.

_____ 2015: *Tuntemattomissa taivaankappeleissa*. Tampere: Sanasato.

SALONEN, MARKETTA 1983: *Lyhdyiksi unten tähdet: Haikuja ja tankoja*. Tukholma: Finn-kirja.

SAVINIEMI, KARI 1999: *Levottomat vedet*. [Kerava]: Daimon.

_____ 2007: *Hevosen muisti*. [Kerava]: Daimon.

_____ 2009: *Ultra*. [Kerava]: Daimon.

_____ 2010: *Kryptoideja*. [Kerava]: Daimon.

SELIN, HELMER 1993: *Haikusaunan haikuja*. Jyväskylä: Atena.

SETÄLÄ, MIKKO 2006: *TJ 0: Muistelmia miljoonista*. Helsinki: Talentum.

SOLSTRAND, HELENA 1985: *Mellan himmel och himmel*. [Helsingfors]: Schildt.

STORGÅRDS, BIRGITTA MARIA 2004: *Skörda höstlöv: Dikter i haikuns och tankans form*. Skellefteå: Ord & visor.

STRÅHLMAN, KRISTIINA 2010: *2 S: Haiku ja kuva = Haiku ja pilt = Haiku och foto = Haiku and photo*. Helsinki: BoD.

SUMMA, VIRPI 2012: *Päivänkaaressa hopeaa: Kuvia ja ajatelmia tanka- ja haikurunojen muodossa*. Kemi: Atrain.

SUNDBERG, SOFIA 2009: *Våra får*. [Luleå]: Sofia Sundberg.

SURAKKA, RAUHA 2011: *Elämänlangat: Runoja ja haikuja*. [Liperi]: [Rauha Surakka].

TIIHONEN, ILPO 1998: *Boxtrot*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2004: *Largo*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

_____ 2009: *Jumalan sumu*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

TIKKANEN, BIRGITTA 2003: *Muistelmani, lyhyesti*. Helsinki: Birgitta Tikkanen.

_____ 2005: *Elän tässä, nyt: Haikuja, tankoja ja mietteitä*. [Helsinki]: [Birgitta Tikkanen].

_____ 2007: *Haiku och tankadikter i månsken*. [Helsingfors]: [Birgitta Tikkanen].

TIKKANEN, JUHANI 1966: *Vapaus*. Helsinki: Otava.

_____ 1972: *Sulle on sanoma täällä*. Helsinki: Otava.

_____ 1987: *Dolby C*. Helsinki: Otava.

_____ 1989: *Kolmen hevosen vaunut*. Helsinki: Otava.

TÄHTINEN, TERO 2015: *Kuunkulkema yö*. Helsinki: Basam Books.

VAKKURI, JORMA 2013: *nyt aina tässä*. Helsinki: Jorma Vakkuri.

_____ 2015: *… mielin kielin mielin …* Helsinki: BoD.

VALPAS, ARI 2007: *Luonnonläheisiä riimisatuja sekä muutama haiku*. [Masala]: [Ari Valpas].

VALTIALA, ROBIN 2013: *Barnvagn i överhastighet: Haikudikter*. Helsinki: Schildts.

VIITANEN, MARKKU 1996: *Kaipauskukka: Haikuja*. Lahti: Päijät-Hämeen sosiaalipsykiatrinen yhdistys.

VIRTANEN, MIRJAM 1992: *Tuulten pilvilaivat: Haiku- ja tanka-runoja*. Pori: Mirjam Virtanen.

VUONNALA, EEVA-LIISA 2008: *Haikeuden haikuja – ja Lapin lintuja*. Helsinki: BoD.

WELROOS, RIITTA 2002: *Sateenvarjopuu: Tanka- ja haikurunoja*. [Helsinki]: Riitta Welroos.

WESTERBERG, CAJ 1985: *Kirkas nimetön yö*. Helsinki: Otava.

_____ 1991: *Että näkyisi valona vedessä*. Helsinki: Otava.

_____ 1992: *Läikehtien rientävät pilvinä kivet*. Helsinki: Otava.

_____ 2003: *Ataraksia*. Helsinki: Otava.

_____ 2011: *Yönmusta, sileä*. Helsinki: Otava.

WINSTÉN, KEIJO 2013: *Haikuja*. Borås: Compania Comder.