

JOUTSEN  SVANEN
Kanervakankaalla

Kanervakankaalla

Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen

Toimittaja/Redaktör/Editor
Päivi Koivisto

JOUTSEN  SVANEN
Erikoisjulkaisuja I

JOUTSEN / SVANEN

Erikoisjulkaisuja I / Enskilda studier I / Special Studies I

Kanervakankaalla – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen

Julkaisija:

Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston Suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. PL 3, 00014 Helsingin yliopisto

Utgivare:

Finländska klassikerbiblioteket, Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet. PB 3, 00014 Helsingfors universitet

Publisher:

Finnish Classics Library, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies. P.O. Box 3, 00014 University of Helsinki

Päätoimittaja / Chefredaktör / Editor in Chief:

Jyrki Nummi (jyrki.nummi@helsinki.fi)

Vastaava toimittaja / Ansvarig redaktör / Editor:

Päivi Koivisto (pakoivis@gmail.com)

Toimituskunta / Redaktionsråd / Board of Editors:

Jyrki Nummi (pj./ordf./Chair), Satu Grünthal, Vesa Haapala, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko ja Petri Lauerma.

Teos on ilmestynyt aiemmin sähköisessä muodossa.

ISBN 978-951-51-2748-8 (nid.)

ISBN 978-951-51-2749-5 (PDF)

ISSN 2489-2858 (painettu)

ISSN 2489-2866 (verkkójulkaisu)

© Kirjoittajat

Pysyvä osoite / Permanent adress / Permanent address: <http://urn.fi/>

URN:NBN:fi-fe2016121431393

<http://blogs.helsinki.fi/kirjallisuuspankki/joutsensvanen-kanervakankaalla/>

Taitto ja kannen suunnittelu: Jari Käkelä

Paino: Oy Nord Print Ab

2017

SISÄLLYS

Jyrki Nummi: Lukijalle	7
-------------------------------------	---

ALEKSIS KIVI RUNOILIJANA

Torsten Pettersson: Onni ja yksinäisyys. Aleksis Kiven traaginen runomaailma	10
H. K. Riikonen: Antiikin perintö Aleksis Kiven runoudessa	28
Mihhail Lotman: Aleksis Kiven runouden konteksteista verrattuna varhaiseen virolaiseen runouteen	47
Heikki Laitinen: Aleksis Kiven säkeistömetriikka verrattuna Oksaseen ja Suonioon	61
Ossi Kokko: Miten Tappelosta kehittyi Sota? Kiven runokäsikirjoituksiinsa tekemistä muutoksista	92

ALEKSIS KIVEN AINOA RUNOKOKOELMA: KANERVALA

Vesa Haapala: Yli luvallisen licentia poetican rajain. Huomioita Aleksis Kiven Kanervalasta kokoelmana	112
Petri Lauerma: Vastavirtaan loppuheiton väistymistä. Kanervalan kirjasuomen kehityksessä	142
Sakari Katajamäki: Terve, metsä, terve, vuori! Apostrofinen puhuttelu ”Metsämiehen laulussa” ja Kiven muussa runoudessa	158

NÄKÖKULMIA KANERVALAN RUNOIHIN

Mikko Turunen: Kanervakankaalta myyttiseen luontoon	178
Satu Grünthal: Maan ja taivaan välissä. ”Keinu”-runon poetiikkaa	190
Vesa Haapala: Pyhän hetket: ”Joulu-ilta”	201
Satu Grünthal: Anjanpellon kauneuden ja kaipuun markkinat	220
Mikko Turunen: Maiseman poetiikkaa ja vietin kiihkoa Aleksis Kiven ”Helavalkeassa”	232

Outi Oja: "Äiti ja lapsi". Tragedia nälänhädän aikaan	245
Eeva-Liisa Bastman: Rajalla. Idylli ja ekfrasis "Rippilapset"-runossa	256
Anna Hollsten: Korven rannan raiskiosta synnyinmaan povelle. "Uudistalon-perhe" lajin, kansallisuusajattelun ja luontokäsitysten kehyksessä	268
Hanna Karhu: Rakastunut myrskyävän meren äärellä. "Ruususolmu" ja subliimin kokemus	280
Siru Kainulainen: "Mies" ja tunteet	291
Katja Seutu: "Maa, taivas, miks niin autuaasti hymyit?" "Niittu" ilmestyksen paikkana	301
 Kirjoittajat	 311

JYRKI NUMMI

Lukijalle

Kanervakankaalla – *Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen* -teoksen lähtökohtana on muutaman vuoden takainen tutkimushanke ”Aleksis Kivi ja suomalaisen runokielen synty” ja siihen liittyvät *Kanervala*-seminaarit, jotka järjestettiin kolmena peräkkäisenä keväänä 2012–2014. Seminaarien tavoitteena oli avata uudemman tutkimuksen näkökulmia Kiven runouteen, eritoten metriikkaan, kompositioon, rakenteeseen ja kieleen, sekä tuoda alueelle uusia elementtejä nykyaikaisen kirjallisuudentutkimuksen parista.

Tutkimushankkeen etätavoitteena oli luonnollisesti julkaista laaja, kattava artikkelikokoelma seminaarien tuloksista ja samalla tukea Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran, Helsingin yliopiston ja Kotimaisten kielten tutkimuslaitoksen yhteistyönä toteutettavia Aleksis Kiven tuotannosta laadittavia kriittisiä editioita. *Kanervakankaalla. Näkökulmia Kiven runouteen* julkaistaan Klassikkokirjaston ensimmäisenä erikoisjulkaisuna Klassikkokirjaston käyttöliittymässä.

Tutkimus on jättänyt 1900-luvun puolivälin jälkeen Kiven runouden lähes koskematta. Tutkimuksellinen aukko liittyy luonnollisesti kirjallisuushistorialliseen painopisteiden muutokseen, jossa kuva 1800-luvun runokielestä ja runousopista on jäänyt kokonaisuutena varhaisemman tutkimuksen varaan.

Kiven runouden vastaanotto on ollut hitaampi prosessi kuin hänen tuotantonsa muut alueet. Kiven runot poikkesivat heti julkaisuaikanaan niin näkyvästi 1800-luvun runokielen kapeista ja normatiivisista näkemyksistä – ennen kaikkea metriikan ja riimin suhteen – että pitkän aikaa sitä pidettiin Kiven tuotannon vähäarvoisimpana osana. Jopa monet Kiven aikalaiset ystävät ja tukijat kuten Julius Krohn ja Eliel Aspelin-Haapkylä vähättelivät kirjailijan runoutta. Vuosisadan vaihteessa Kiven runous löydettiin uudelleen, ja nuorille runoilijoille, kuten Otto Manniselle ja Eino Leinolle, Kivi edusti välttämätöntä runollista identiteettimallia mutta myös puhtaan suomen kielen syvää lähdettä, perustavaa poeettista resurssia, topikaalisia keksintöjä ja muodon pioneeria.

1900-luvun ensi vuosikymmeninä Onni Okkonen ja J.A. Hollo kirjoittivat ensimmäiset varsinaiset tutkielmat Kiven runoudesta, ja vuonna 1928 J.V. Lehtonen julkaisi *Runon kartanossa*, tutkimuksen Kiven klassisista lähteistä, joka osoitti Kiven runouden laajalle leviävän topiikkien ja kuvaston verkoston.

Varhaiset tutkimukselliset avaukset eivät kuitenkaan kyenneet eivätkä pyrkinetkään rakentamaan yleisempää mallia Kiven runokielen kuvaamiseksi. Ratkaisevaa muutosta merkitsi Lauri Viljasen vuonna 1953 julkaisema ensimmäinen kokoava tutkimus, *Aleksis Kiven runomaailma*. Viljasen kiinnostuksen kohteena olivat eritoten Kiven metriset kokeilut, ja hän täydensi havaintojaan vielä 1970-luvulla parissa artikkelissa. Vuosisadan loppuvuosikymmenien tulokseksi jää kaksi erinomaista tutkimusta, Hannu Launosen väitöskirja *Suomalaisen runon struktuurianalyysia*

(1984) ja Auli Viikarin väitöskirja *Ääneen kirjoitettu* (1987), jotka jatkavat Kiven runokielen analyysia metriikan ja riimityksen parissa. 2000-luvulla on ilmestynyt muutama laajempi tutkielma, Jyrki Nummen artikkelit Kiven ”lkävyydestä” (2005) ja ”Kotomaasta” (2007) sekä Pirjo Lyytikäisen Kiven runouden romanttisesta kaipuusta (2010), joissa arvioidaan Kiven runouden lajikysymyksiä, tekstienvälisiä yhteyksiä sekä yhteyksiä romantiikan runousoppiin.

Käsillä olevan teoksen taustalla olevan tutkimushankkeen lähtökohtana olivat seuraavat tutkimukselliset avaukset: *runokielen moniulotteisuus, variaatio ja transmissio* sekä *runousopillinen aikalaiskeskustelu*. Tarkoitus oli avata aineisto moninäkökulmaisesti – niin kirjoitetun kielen kehityksen kuin runousopillisten traditioiden kautta. Erityistä painoa panitiin metriikan, topiikan ja komposition samoin kuin yksittäisten runojen – ennen muuta *Kanervalan* runojen – kuvaamiseen.

Kanervakankaalla jakautuu kolmeen osioon. Kiven runokielen yleispiirteitä ja niiden yhteyksiä aikalaisrunouteen koskevassa osiossa ”Aleksis Kivi runoilijana” tarkastellaan aihepiirejä, mitallista ajattelua, *Kanervalan*-kokoelman kokonaisrakennetta ja kompositiota sekä käsi-kirjoitusten muutoksia.

Torsten Pettersson avaa Kiven runouden tematiikkaa ja nostaa esiin kaksi suurta teemaa, inhimillisen onnen ja ihmisen perimmäisen yksinäisyyden teemat. H. K. Riikonen tekee täydentäviä havaintoja Kiven suhteesta antiikin runouteen, etupäässä hänen käyttämäänsä kuvastoon ja aihepiireihin eli topoksiin. Mihhail Lotman vertailee virolaisen ja Kiven aikalaisrunouden syntytaustoja, ja vaikka hän korostaa Viron suomalaisesta ympäristöstä eroavaa saksan kieleen yhteydessä olevaa kulttuuritaustaa, osoittaa hän useita yhteisiä piirteitä veljeskansojen välillä. 1800-luvun kirjallisuuden kehityksen kannalta keskeistä ajanjaksoa avaa Heikki Laitinen laajalla yksityiskohtaisella kuvauksella Kiven säkeistö-metriikasta. Ossi Kokon Kiven käsikirjoituksiin tekemistä muutoksista laatima tutkielma edustaa uudempaa geneettistä tutkimusta, jossa arvioidaan teosten syntyprosessia.

Antologian erityispiirre kiteytyy toiseen osioon, jossa tarkastellaan Kiven ainoaksi jääneen runokokoelman, *Kanervalan*, kokonaisuutta. Vesa Haapala lähestyy kokoelmaa kompleksisesti jäsentyvänä kokonaisuutena, jossa erilaiset rakenteelliset tekijät, mitta, säkeistö ja puhujaposition sulautuvat temaattisiin kehitelmiin ja rytmittävät kokoelmaa. Kokoelman sisäistä perspektiiviä täydentää Petri Lauerman artikkeli *Kanervalan* yksittäisen kielenpiirteen, loppuheiton, asettumisesta suomen kirjakielen kehitykseen. Sakari Katajamäen lyyrisen ilmaisun avainkeinoa, apostrofia, tarkasteleva tutkielma on kokonaiskatselmus yksittäisen, läpäisevän runokeinon asemasta Kiven tuotannossa.

Kanervalan yksittäisiin runoihin keskittyviä tarkasteluja yhdistää pyrkimys kuvata tarkasti Kiven runojen muotokieltä, vaikka tutkittavat ongelmat olisivat hyvinkin temaattisia. Toinen yleispiirre on pyrkimys yhdistää tuore tutkimusnäkökulma yksittäisen runon kuvaukseen ja analyysiin.

Kuvaston ja symboliikan analyysi edustaa perinteistä runouden-tutkimusaluetta, mutta tutkimusalueen muutokset näkyvät Mikko

Turusen ”Kanervakankaalla”-runon analyysissä, jossa kuvasto liitetään oivaltavalla tavalla runon rakenteisiin. Anna Hollstenin tarkastelu ”Uudistalon-perheestä” pohjaa ekokriittiseen lähestymistapaan. Aihepiiriä sivuavat luontevasti paikan ja tilan tutkimus, johon kytkeytyvät niin Mikko Turusen ”Helavalkeaa” kuin Katja Seudun ”Niittua” tarkastelevat tutkielmat. Satu Grünthalin ”Anjanpellon” markkinoita käsittelevässä artikkelissa käsitellään historiallista paikkakuntaa.

Romantiikan poetiikkaa koskettelee Hanna Karhun subliimin kokemusta analysoiva artikkeli ”Ruususolmusta” sekä Katja Seudun epifaniaa käsittelevä analyysi ”Niitusta”. Romantiikka mullisti aikansa kirjallista lajijärjestelmää ja muutokset ilmenevät myös Kiven runoudessa. Lähtökohtanaan lajikysymykset lähestyvät Anna Hollstenin ”Uudistalon-perhettä”, Outi Oja ”Äiti ja lapsi” -runoa sekä Eeva-Liisa Bastmanin ”Rippilapsia”. Uudempaa kirjallisuudentutkimusta edustaa myös kuvan ja sanan tutkimus, jota Bastman soveltaa ”Rippilasten” analyysissä. Hengelliset aihepiirit nousevat esiin Vesa Haapalan ”Joulu-illan” ja Katja Seudun ”Niitun” analyysien lähtökohdissa. Siru Kainulaisen ”Mies”-runon analyysi nousee viimeaikaisen kognitiivisen poetiikan alaan liittyvästä tunteiden tutkimuksesta.

Kiven runoutta koskevaan tutkimushankkeeseen, seminaarien järjestelyistä vastaavaan työryhmään sekä teoksen toimitusneuvostoon ovat kuuluneet Jyrki Nummi, Satu Grünthal, Vesa Haapala, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko ja Petri Lauerma. Päivi Koivisto otti toimittamiseen suuritöisen urakan. Seminaarien järjestämistä avusti rahallisesti Wihurin säätiö pienellä mutta varsin tarpeelliseksi osoittautuneella apurahalla, josta työryhmä kiittää.

ALEKSIS KIVI RUNOILIJANA

TORSTEN PETTERSSON

Onni ja yksinäisyys

Aleksis Kiven traaginen runomaailma

Laatiessani laajan suomenkielisen runouden antologian *Skapa den sol som inte finns* (2012) luin luonnollisesti toimittajan näkökulmasta muun muassa Kiveä arvioiden runojen laatua ja edustavuutta. Nyt olen Kivitutkijoiden pyynnöstä palannut runoihin tutkijana, jolloin huomio kääntyy mahdollisuuteen sanoa kohteesta jotain uutta ja mielenkiintoista. Tämä tarkoittaa humanistisissa tieteissä yleensä sitä, että kohde on nähtävä jossakin mielessä ongelmana tai arvoituksena, jota tutkija pyrkii ratkaisemaan kiintoisaa uutta ymmärrystä tarjoavalla tavalla. Ongelma voi olla ilmeinen ja yleisesti tunnettu tai huomiotta jäänyt piilo-ongelma, jonka tutkija ensin muotoilee löytääkseen sitten ratkaisun.

Kiveä lukiessani havaitsin, että yksittäisinä luomuksina runot olivat varsin selkeitä eivätkä siis mainitussa mielessä ongelmallisia. Kiintoisiksi nousivat sen sijaan runojen keskinäiset suhteet ja lopulta tutkimuskysymys: Mitkä tekijät yhdistävät näennäisesti eri suuntiin harottavat yksittäiset runot yksilölliseksi ja verraten yhtenäiseksi runomaailmaksi? Tällaisen analyysiotteen lähtökohdaksi sopii Yrjö Sepänmaan kuvaama suuntautuminen kirjailijakuvaan:

Aleksis Kivi on persoona, joka on johdettavissa teoksistaan, muuta kautta häntä ei ole olemassa. – – Hän on tuotantoa säätelevä prinssi. Aleksis Kiven tutkimus on tällä tasolla teosten tutkimukseen pohjautuvaa yleistyksien tekemistä ja kokoavien piirteiden hakemista. Kun luonnehdimme persoona, yritämme tavoittaa sitä mikä on ominaista, leimallista, muunnelmia toistuvaa, tyypillistä. (Sepänmaa 1984: 61; vrt. Sepänmaa 1986.)

Tämän yleisnäkemyksen puitteissa huomioni rajautuu ensisijaisesti Kiven runotuotantoon. Lisäksi sitä ohjaa Georges Poulet'n ja Jean-Pierre Richardin viitoittama fenomenologinen kiinnostus eksistenssin perustekijöihin pikemminkin kuin esimerkiksi historiallisiin tai topografisiin seikkoihin (jotka sinänsä voivat olla toistuvia ja tyypillisiä). Seuraan kuitenkin jo aikaisemmin muotoilemani yleistä kannanottoa fenomenologiaan:

[Jag håller] inte med om att de mönster man kan finna i ett författarskap skall likställas med författarens djupt liggande medvetandestrukturer, hans eller hennes sätt att uppfatta verkligheten som sin "livsvärld". Detta är i den renodlade fenomenologin snarare ett diskutabelt postulat än ett bevisat eller bevisbart faktum. Min uppfattning är att ett litterärt verk inte kan likställas med något enskilt fenomen utanför det. Snarare är det att likna vid en korsväg där en mängd olikartade krafter sammanstrålar: individuellt och kulturellt betingade medvetandestrukturer och psykiska behov, gestaltungsmodeller tillhandahållna av språket och de litterära formerna, estetisk och publiktyllvänd beräkning – och den skapande fantasins oberäkneliga och innovativa omkopplingar mellan dessa beståndsdelar. (Pettersson 2001: 19–20.)

Toisin sanoen harjoittamani analyysi keskittyy luovaan subjektiin sellaisena kuin se ilmenee kirjailijan teoksissa kulttuurin ja oman elämän tarjoamia osatekijöitä muotoilevana – usein yhtenäistävänä – voimana.

Pyrkimys kuvata yhtenäistäviä, eksistentiaalisia ja runotuotannossa laajalle leviäviä muotoiluperaatteita erottaa tutkielmani aikaisemmasta Kivi-tutkimuksesta. Vastaavaan eivät tietenkään tähtää yksittäisten runojen tai muutaman runon analyysit, mutta myös kattavammat esitykset saattavat käsitellä vain yksittäisiä runoja yksi toisensa perään ("Myöhäinen lyriikka", Koskimies 1974: 239–259) tai järjestää ne ulkokohtaisesti tutkijan olettamien vaikutteiden mukaan (Tarkiainen 1950: 274–297). Siinä määrin kuin tutkimus on ylipäänsä pyrkinyt yhtenäiseen kokonaisnäemykseen, sitä on lähinnä haettu sellaisista kompositioperiaatteista kuin "kuusitahtinen trokee" tai "rauhallinen pitkä valmistelu, voimakas kiihdytys ja kauniisti vaimennettu loppu" (Viljanen 1964: 511; vrt. Viljanen 1953: 41 ja 97). Laaja-alaisemmin mutta myös epämääräisemmin on kommentoitu luontoa *Kanervalan* toistuvana topoksena (Haapala 2012) tai Kiven havainnollista realismia (esim. Tarkiainen 1950: 318–319, Viljanen 1953: 79–80, Koskimies 1974: 120–121, 124).

Jollakin tavoin Kiven runoja on toki yhdistelty ja ryhmitelty, mutta moneen irralliseen ryhmään ja verraten pinnallisten motiivien perusteella. Lauri Viljanen on todennut aivan oikein: "Tutkimus on siinä suhteessa tehnyt paljon syntiä luokittelun käytännöllisen helppouden vuoksi, tehnyt vääryyttä runoilijalle elävänä persoonallisuutena ja hänen runoilleen orgaanisina luomuksina." (1953: 51.) Esimerkkejä ovat "Maalaiskuvien ja -toimintojen ryhmä", "Puhdas impi. Äiti ja lapsi", "Eroottiset, erittelevät runot" (Koskimies 1974: 6) ja vastaavasti ilman väliotsikoita V. Tarkiaisen (1950: 297–321) ja V. A. Koskenniemen (1934: 189–216) kirjoissa. Hajottaapa Viljanen itsekin runot sellaisiin toisistaan irrallisiin "teemoihin" kuten "Äiti ja lapsi", "Lähtevä neito" ja "Tunnustusrunoja" (Viljanen 1953: 54–61, 62–69 ja 149–165). Niinpä *Aleksis Kiven runomaailma*, Viljasen kirjan nimi, ei viime kädessä tarkoita paljoakaan muuta kuin "Aleksis Kiven runot", siinä missä minun otsikkoni viitekohta on lähinnä Jean-Pierre Richardin yhtenäistäviä fenomenologisia periaatteita soveltava tutkimus *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961).

Kokonaisuutena katsoen aikaisempi tutkimus ei siis tarjoa tutkielmalleni kovin läheistä keskusteluyhteyttä. Pyrin kuitenkin viittaamaan siihen silloinkin, kun sen esittämät analyysieihini liittyvät huomiot eivät ole erityisen kauaskantoisia.

Ennen varsinaista erittelyä on vielä kysyttävä: Mitkä ovat Aleksis Kiven runot? Tavallaan tietysti kaikki koottujen runojen tekstit (joista Kiven elinaikana julkaisemattomien tekstien lisäksi käytän pikemminkin hänen *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* ja *Kanervalassa* julkaisemiaan versioita kuin toisintoja). Toisaalta kuitenkin sijoittuminen samoihin kansiin ja tekstien mitallisuus ovat ehkä harhaanjohtavia ominaisuuksia. Muista teksteistä erottuvat nimittäin ”Kontiolan kaski” – Viljasen mukaan ”suuri-
muotoinen eepillinen kuvitelma” (1953: 96) – ja ”Paimentyttö”, joka on ilmestynyt erillisenä runokertomuksena. Lisäksi ”Atalantta” – ”pieni runomittainen novelli” (Koskenniemi 1934: 206) – on näiden tapaan pituudeltaan noin kuusisataa riviä eli kaksi kertaa pitempi kuin neljänneksi pisin runo ja kolme kertaa pitempi kuin viidenneksi pisin runo. Näissä kolmessa tapauksessa on siis kysymys laajahkoista runoelmista,¹ jotka tavallaan rakentavat sillan runouden ja Kiven muun tuotannon välille. Siirrän siksi nämä tekstit omaan ryhmäänsä. Kuvaan ensin Kiven runomaailmaa muiden runojen perusteella ja tarkastelen sen jälkeen, miten siihen suhteutuvat ”Paimentyttö”, ”Atalantta” ja ”Kontiolan kaski”. Sen sijaan tutkielmani ulkopuolelle jäävät Kiven romaanissa ja hänen näytelmissään esiintyvät runot, joita pitää tarkastella kulloisenkin kokonaisuuden osatekijöinä.

Kerronnallisuus

Tällä tavalla rajaamani runokorpuksen puitteissa Kiven runomaailma koostuu nähdäkseni kolmesta perusulottuvuudesta. Valotan vuoron perään kerronnallisuutta, yksinäisyyttä sekä onnen ja onnettomuuden välistä jännitettä. Lopulta kahdesta viime mainitusta kasvaa kuva Kiven runomaailman traagisesta luonteesta, jonka perusteella V. Tarkiaisen, V. A. Koskenniemen ja Lauri Viljasen valoisat yleisnäkemykset on oikaistava.

Kerronnallisuuden osalta todettakoon ensin, että runouteen ja runollisuuteen liitetään perinteisesti kaksi muuta piirrettä, mitallisuus

¹ ”Runoelma”-sanana merkitys on *Nykysuomen sanakirjan* mukaan ”laaja(hko) runo; (pienehkö) yhtenäinen runoteos” joista esimerkkeinä mainitaan ”Lyyrillinen, kertova, idyllinen, opettavainen r. Runebergin r. ’Hanna’”. Itse asiassa tässä kootaan hieman epämääräisellä tavalla yhteen kaksi erillistä merkitystä. Ne esiintyvät sekä kirjojen lajiniimikkeissä että tutkimuksessa, mutta yleensä niin, että sanan käyttäjä ei ole kahtalaisuudesta tietoinen vaan olettaa ilman muuta jommankumman merkityksen vallitsevan. Nämä merkitykset ovat seuraavat: 1. ”Runoelma” on ”runo”-sanana synonyymi, jonka käytöstä ei voi vetää johtopäätöksiä ko. tekstin luonteesta, ei välttämättä edes sen pituudesta. Näin on asian laita Kaarlo Kramsun teoksessa *Runoelmia* (1878, toinen laitos 1887), jonka tekstejä on myöhemmin yleensä kommentoitu ”runoina”. 2. ”Runoelma” on laaja(hko) ja nimenomaan kertova runo (eli sanakirja ottaa esimerkin ”Lyyrillinen r.” sanan ensimmäisestä merkityksestä). Näin asian näkee Vesa Haapala (”Runoelma on runomuotoinen eepisen kirjallisuuden laji”) ja arvelee Kiven ”viittaavan sanalla runojensa kertovaan luonteeseen” *Kanervalan* alaotsikossa (Haapala 2012). Tässä merkitysvivahde ”laaja(hko)” hälvenee ja sanan käyttö lähenee siinä mielessä ensimmäistä merkitystä.

Omalta osaltani käytän sanaa selkeästi sen toisessa merkityksessä (”laaja(hko), kertova runomuotoinen teksti”). Tarkemmin sanottuna juuri laajuus erottaa mainitsemani kolme runoa Kiven muusta runotuotannosta.

ja lyyrisyys. Kiven runoutta tarkastellessa nämä täytyy kuitenkin erottaa toisistaan. Itse asiassa ne ovatkin erillisiä ilmiöitä. Mitallisuus – eli säännöllisen rytmin ja usein myös alku- tai loppusoinnun käyttö – voi esiintyä eepissä, kertovassa kirjallisuudessa, kuten *Kalevalassa*, draamatiikassa, kuten Shakespearen näytelmissä, tai lyriikassa. Kun nämä kaikki kirjallisuuden perusmuodot voivat olla myös suorasanaisia, esitystapa ei sinänsä niitä erota. Niiden välisiä oletettuja substanssieroja on perinteisesti puitu runsaasti, sielukkaasti ja epämääräisesti (vrt. esim. Staiger 1961). Käyttökelpoisemman määritelmän tarjoaa Robert Scholesin ja Robert Kelloggin esitysmuotoon keskittyvä näkemys, että epiikassa on sekä kertoja että kertomus eli aikajatkumolla toisiinsa liittyviä tapahtumia; draamatiikassa on kertomus vaan ei kertojaa; ja lyriikassa on kertova tai puhuva minähahmo vaan ei kertomusta (1966: 4). Tyypillinen, puhtaasti lyyrinen minä siis mietiskelee, haaveilee, tunnelmoi ja kuvaa esimerkiksi maisemaa mutta ei esitä tapahtumajatkumosta koostuvaa kertomusta.

Aleksis Kiven runous on tietysti mitallista – ja hyvin erikoisella tavalla, koska kirjailija luo usein yksittäistä runoa varten oman mitallisen kaavan, jota kaikki säkeistöt tarkasti noudattavat mutta joka ei toistu muissa runoissa. Sen sijaan Kiven runous ei ole lyyristä. Sen perusilme on eepinen ja siellä täällä vuoropuhelun käytössään draamanomainen. Toisin sanoen runoudessaan Kivi esittää kertomuksia yhtä lailla kuin romaanissaan ja näytelmissään.² Nämä voivat olla satuja kuten ”Lintukoto”, seikkailukertomuksia kuten ”Karhunpyynti” tai visionaarisia unitarinoita kuten ”Immen unelma”. Kerronnaltaan ne voivat lisäksi muistuttaa novellia kuten ”Äiti ja lapsi” tai jopa pienoisromaanina kuten kokonaisen elämänkaaren kattava pitkä runo ”Mies”. Siinäkin tapauksessa kun eräs runo, ”Ikävyys”, nimensä ja perussubstanssinsa puolesta viittaa lyyriseen esitystapaan, Kivi vie esityksen kertomuksen suuntaan. Alettuaan synkkänä tunnelmointina runon syvä depressio ilmenee kolmannesta säkeistöstä alkaen pienenä kuviteltuna toivekertomuksena ystävistä, jotka kaivavat puhujalle haudan, vievät hänet siihen ja peittävät sen jättämättä minkäänlaista hautakumpua.

Kiven runous koostuu siis (toisintoja erikseen laskematta) noin kolmestakymmenestä kertomuksesta, joiden perusmotiiveja ovat 1) yksinäisyys ja onni, 2) unelmointi ja utopia, 3) fyysinen toiminta, kuten eränkäynti ja metsästyminen, 4) miehen ja naisen välinen suhde sekä 5) lasten edesottamukset.

² Lauri Viljanen hahmottelee tähän viittaavaa arviota todetessaan, että hän on ”ohimennen ja vasta ehdotellen ottanut lähtökohdaksi sen todennäköisyyden, että Kiven peruslaatu on eepillinen”. Tässä hän on mielestäni oikeassa, mutta tuplasti varovaisen idean esittelyn enteilemänä hänen aprikointinsa päättyi näkemykseen, että ”viipyvä hetki, lyriikan aikamuoto” on sittenkin Kiven runouden hallitseva piirre: ”tapausten riento on hänen lyriikalleen paljon vähemmän luonteenomaista kuin yleensä kuvitellaan. Viipyvä, syventyvä mielenasennoituminen on hänelle ominainen. Hän pysähtyy hartaasti hetkeen tai tilanteeseen, taikka sitten sellaiset seisahduneet tuokioiden seuraavat toisiaan.” (1953: 52.) Viime kädessä Kivellä on näin Viljasen näkemyksen mukaan ”tarve saada ilmiöihin ehyt, lämmin, todella lyyrillinen tunnesuhtautuminen” (53). Kiven myöhempi runous muuttuu kuitenkin Viljasen mukaan eepillisemmäksi (92, 118, 145). Vrt. myös Koskimies 1974: 117, joka mainitsee Kiven kiintymisen ”aktiivisiin, toiminnallisiin elämänilmiöihin”, ja Haapala 2012, joka kommentoi eepisen ja lyyrisen äänen yhdistelyä *Kanervalassa*.

Yksinäisyys ja vaitonaisuus

Kolmesta perusolottuvuudesta ensimmäinen on siis kerronnallisuus eli teemojen kanavoiminen pikemminkin tapahtumaketjujen kuin runominän aprikoinnin kautta. Toinen ulottuvuus on toisiinsa liittyvien elementtien verkosto, josta käytän nimitystä ”yksinäisyys”. Se on tietystä mielessä paradoksaalinen. Kertomushan syntyy sosiaalisista suhteista eli henkilöiden välisestä vuorovaikutuksesta, mutta vaikka Kivi on runoilijana kertoja, hän puristaa usein sosiaalisen kanssakäymisen minimiin.

Tästä yksinkertainen versio on tietysti kokonaan tai enimmäkseen omissa oloissaan pysyttelevä henkilö, kuten ”Metsämiehen laulun” ja ”Ensimmäinen lempi”-runon eränkävijät, ”Kanervakankaalla”-runon miilun vartija tai elämäänsä yksin viettävä päähenkilö runossa ”Mies”.³ Näistä ”Ensimmäinen lempi” on erityisen mielenkiintoinen. Siinä hän päähenkilö on ensin yksin metsässä, jossa hän jäljittää ja tappaa karhun. Tullessaan sitten ihmisten ilmoille hän menee musiikin houkuttelemana katsomaan häitä ja rakastuu päätä pahkaa morsiameen. Tämä on kuitenkin ”[t]oisen kallis aarre” ja näin päähenkilö lopulta palaa metsän yksinäisyyteen riistääkseen itseltään hengen. Sitä ennen hän ”[t]ok vielä viipyy – – häitä katsellen” mutta ei puhu kenenkään kanssa ja ryntää pois ”viimein äänetönnä” (s. 25). Toisin sanoen silloinkin, kun läsnä on muita ihmisiä, minkäänlaista kanssakäymistä ei esiinny.

Sama tilanne vallitsee markkinoilla runossa ”Anjanpelto”, jossa minähahmo näkee kaukaa kauniin immen:

Mutta katos neito näöstäni,
Kansan joukkoon peittyi hän,
Enkä löydä enään haamuansa
Anjanpellon ihanal,
En tän maailman turul lakealla
Silmiesä tähtiparii nää.
(Kivi 1977: 73, säkeistö 7.)⁴

Läsnä olevat ihmiset, kansanjoukko markkinoilla ja myöhemmin maailman turuilla, ovat siis näkemistä haittaavaa massaa eivätkä henkilöitä, joiden kanssa runon minähahmo voisi puhua esimerkiksi saadakseen tietoa kadonneesta naisesta.

Vastaavasti Kivi kuvaa mielellään ihmisten yhdessäoloa ryhmässä seuraavalla tavalla. Onnettoman metsästäjän itsemurhan jälkeen ”pauhinalla ilojoukko viettää / Häitä kauniin neitosen” ja ”hääkunta pyörien ringissä juoksee” (”Ensimmäinen lempi”, s. 26). Runo ”Karhunpyynti” alkaa sanoilla ”Miesjoukko urhea metsähän hiihtää” (s. 75) ja jatkuu loppuun asti tähän kollektiiviseen tyyliin. Samaa mallia noudattaa runo ”Myrsky”. Siinä miehet taistelevat pelastaakseen laivansa vellovan meren kourista

³ Ensin mainitsemastani runosta Koskimies toteaa henkilökeskeisesti mutta mielenkiintoisella tavalla yleistäen: ”Syvemmin katsoen ’Metsämiehen laulu’ ilmentää tekijänsä kaipuuta salomaan yksinäisyyteen – se oli hänessä pysyvä tahdonsuunta” (1974: 117). Vastaavasti Haapala 2012 sanoo *Kanervalasta*: ”Kaipuu pois valmiista, joko asutusta maailmasta tai ihmisen maailmasta ylipäänsä, onkin keskeinen koko teoksessa.”

⁴ Viittaus on Aleksis Kiven *Koottuihin runoihin* (toim. Lauri Viljanen); jatkossa viitataan runositaateissa teokseen pelkällä sivunumerolla ja tarvittaessa täsmennän viitettä runon nimen ja/tai säkeistön tai säkeiden numerolla.

mutta jäävät kauttaaltaan monikossa kuvatuksi joukoksi, jossa kukaan ei kertaakaan puhu toisten kanssa. Toisin sanoen silloinkin, kun tilanteeseen käytännön elämän kannalta kuuluu sosiaalinen kanssakäyminen, Kivi häivyttää sen. Yksinäisyydeksi nimeämäni periaatteen mukaan hääseurue, karhunmetsästäjät ja merimiehet toimivat yhtenä erillisenä yksikkönä – samaan tapaan kuin yksinäinen päähenkilö runoissa ”Ensimmäinen lempi” ja ”Metsämiehen laulu”.

Lauri Viljanen on huomannut, että runoista ”Kanervakankaalla”, ”Niittu”, ”Helavalkea”, ”Anjanpelto”, ”Rippilapset”, ”Jouluilta”, ”Karhunpyynti” ja ”Uudistalon-perhe” puuttuu ”yksilöitettyjä roolija muita hahmoja” (1964: 517). Toisessa yhteydessä hän on myös esittänyt tähän suhteutuvan mielenkiintoisen havainnon, että Kivellä ”lyyrillinen minä – on sangen vähäisessä määrin yksilöitynyt” (1953: 134). Näihin piirteisiin liitän Kiven runojen tyyppillisenä ominaisuutena erisnimien säännönmukaisen korvaamisen sellaisilla yleisnimillä kuin ”impi”, ”nuorukainen”, ”mies”, ”äiti”, ”lapsi”. Se on tietysti kansanrunoudesta periytyvä piirre, mutta Kiven runomaailmassa se saa oman merkityksensä. Erisnimethän ensinnäkin erottavat henkilöt toisistaan, eli niitä on hyvä käyttää heidän vuorovaikutuksensa kuvauksissa. Kun tällainen kuvaus on kuitenkin näissä runoissa harvinainen ilmiö, erisnimiä ei tarvita. Toiseksi erisnimi asettaa yksinäisenkin henkilön sosiaaliseen kenttään. Kuvitelkaamme, että metsään sijoittuvan itsemurhan kuvaus runossa ”Ensimmäinen lempi” päättyisi tällä tavalla:

Äänetönnä makaa Olli
Ja tunturin lumena
Kasvonsa loistaa,
Ja katkera vakuus on huulillens seisnyt.
(s. 26, mukailten lainattu)

Vaikka vainaja on tässä vallan yksin, nimen käyttö muistuttaisi lukijaa siitä, että hän on kuulunut sosiaaliseen yhteyteen, jossa hänet tunnetaan ja häntä puhutellaan nimellä. Kun runossa itse asiassa tässä kohdassa ei käytetä nimeä vaan sanaa ”hän” – ja muissa kohdissa yleisnimiä kuten ”nuorukainen” – henkilön erillisyyden ja sosiaalisten yhteyksien puute korostuvat.

Nimeämisen yleensä käyttämättä jäävä potentiaali toteutuu harvinaisella tavalla runossa ”Alma”. Siinä päähenkilön näkyvään nimeämiseen liittyy kuvaus sosiaalisesta kentästä, jossa Alma kärsii äitipuolensa kasvatukselta, harjoittaa hyväntekeväisyyttä ja jossa viimein monet surevat hänen kuolemaansa. Toisaalta tässäkin harvinaisen ”sosiaalisessa” runossa yksinäisyyden periaate johtaa siihen, että kuvaus keskittyy omissa oloissaan liikkuvaan Almaan, jonka kaipuu tuonpuoleiseen ylittää sosiaalisten suhteiden merkityksen.

Inhimillisen kanssakäymisen välttäminen henkilöiden kuvauksissa esiintyy myös muissa muodoissa. ”Kaunisnummella”-runossa äiti ja lapsi ovat kaksi toisiinsa läheisesti liittyvää henkilöä, mutta heidät pidetään erillään: ensin lapsi lähtee yksin metsään äidin nukkuessa ja sitten äiti etsii yksin lastansa. Silloinkin kun he tapaavat, kertojan katse viipyy pelkästään äidissä ja lopulta ”hellemin kuin ennen tytkyi sydän / Sydänt vastaan somas hiljaisuudes” (s. 14).

Viimeksi mainittu ilmiö, vaitonaisuus, toistuu runossa ”Sunnuntai”, jossa kaksi rakastavaista viettää kokonaisen päivän ilmeisesti puhumatta: ”vait oli impeni kaino – – Niin vietimme lempeäs laaksos / Päivämme autuaan” (s. 34). Kaunista yhdessäoloa kummassakin tapauksessa, mutta myös mielenkiintoista siinä mielessä, että samoin kuin ihmisjoukon kohdalla äidin ja lapsen tai rakastavien suhdetta kuvataan ikään kuin yhden yksinäisen henkilön olotilana. Vastaavasti ”Joulu-ilta”-runossa kerrotaan, että illan päättyessä ”[ä]änettä kauvan istuvat kaikki” (s. 62), ja sitä ennen tämänkin seurueen yhdessäoloa on kuvattu tavalliseen tapaan ilman sisäistä kanssakäymistä.

Poikkeuksen ryhmäkäyttäytymisen kuvaustavasta muodostaa josain määrin runo ”Lintukoto” (s. 28). Siinäkään henkilöitä ei yksilöidä eikä nimetä, ja usein heitä kuvataan yllä mainitulla tavalla kollektiivina. Kerran kuvaus kuitenkin tarkentuu ja siirtyy hiukan lähemmäksi:

Silloin liike elävä on impiparves,
Silloin kieli virkeästi livertelee,
Kilahtelee usein naurun hopeekello. –
(säkeet 36–39)

Kanssapuhe ilonen käy pöydän ääres
Elämästä Lintukodon saares kauniis,
Tarinoja himmeit mailmoist kaukaisista
Siinä haastellaan ja ihmetellään
Ympär pitkän pöydän, tuuheen metsän varjoss – –
(säkeet 43–47)

Ylipäänsäkin Lintukodon saaren lämminhenkinen yhdessäolo laajentaa ”Joulu-ilta”-runon vastaavaa mutta paljon lyhyempää ja abstraktimpaa kuvausta. Tämä on tavallaan mieltä ylentävää. Onhan Lintukoto erilaisine talonpoikaisyhteiskunnan toimintoihin ja huvituksiin realistisesti toimiva maanpäällinen paratiisi, jonka ihminen periaatteessa voisi saavuttaa. Toisaalta sen asukkaat ovat niin tavattoman pienikasvuisia, että he voivat pareittain ratsastaa joutsenen selässä. Näin realismi hälvenee – tämä on sittenkin vain peukaloisten kansoittama, ihmisten ulottumattomiin jäävä puhdas satumaailma.

Sadun ulkopuolella ihmiset voivat Kiven runomaailmassa toimia ja elää yhdessä, mutta heidän keskinäistä vuorovaikutustaan kuvataan useimmiten niin vähän, että sen ymmärtäminen jää lukijan myötämielisyyden varaan. Ja tarkkaan ottaen sellainen ymmärrys on ehkä väärinymmärrystä. Kiven runomaailman omien periaatteiden mukaan joukossa ei oikeastaan ole yksilöiden välistä sosiaalista kanssakäymistä. Tältä kannalta on sitten luontevaa, että ”Maamme”-runossa kotimaan ylistys kohdistuu pikemmin luontoon kuin ihmisiin.

Toki Kiven runoissa kuvataan inhimillistä kanssakäymistä, mutta vain tietyissä muodoissa. Lempeästä suhtautumisesta kanssaihmiin kerrotaan lyhykäisestään kahdessa runossa:

Riensi vihelijäinen immen luoksi,
Avun, turvan aina sai,
Lohdituksen murheellinen mieli,
Armon aina rikkoja.
(”Alma”, s. 45, säkeistö 5.)

Köyhän turva, orvon suoja aina
 Onpi majassans mies äänetön,
 Harvoin sanat hänen huulil kaikuu
 ("Mies", s. 106, säkeistö 31, säkeet 1–3.)

Tämä on kaunis mutta ilmeisesti pinnalliseksi jäävä yhteys vaihteleviin vieraisiin. Kiinteämpää suhdetta eli ystävyyttä tai aikuisten välistä sukulaisuutta Kiven runomaailmasta tuskin löytyy. Toki "Ikävyys"-runon puhuja lausahaa "No, ystävät!" (s. 111), mutta ei seurustellakseen heidän kanssaan vaan ainoastaan pyytääkseen heiltä hautaamista kuolemansa jälkeen – jopa niin, että haudan paikkaa ei millään tavoin merkitä. Tämä tarkoittaa osittain sitä, "että hän ei halua haudalleen kristillisestä uskosta muistuttavaa tunnusta" (Nummi 2005: 84), mutta myös sitä, että hän haluaa siirtyä ehdottomaan yksinäisyyteen, pois inhimillisestä yhteisöstä ja siihen liittyvästä ystävän muistamisesta tämän hautapaikalla.

Koskettavaa on todeta, että tässä yksinäisyyden maailmassa selvimmin ystävyyttä muistuttava tai sitä korvaava suhde on "Härkä-Tuomon" kiintymys härkiinsä. Kun härät on viety lahdattaviksi, Tuomo menee pitkäkseen, makaa kuvaavaa kyllä viikon vaitonaisena – "äänetönä" – kunnes kuolee pois (s. 217). Maatalon väki ei kuvauksen mukaan asiaan puutu eikä se muodostanut Tuomolle inhimillistä yhteisöä, jonka tähden hänen olisi kannattanut jatkaa elämäänsä.⁵

Kokonaisuutena katsoen yksinäisyys on siis Kiven runomaailmassa ensinnäkin kerronnallinen periaate: keskittyminen yksittäiseen henkilöön ja sosiaalisen vuorovaikutuksen välttäminen silloinkin, kun käytännön tilanne normaalisti katsoen suosisi sen kuvaamista ja esimerkiksi vuoropuhelun käyttöä. Toiseksi yksinäisyys on elämän ehto, jota ei muuta muiden ihmisten fyysinen läheisyys tai ihmisryhmän yhteinen toiminta.

Yksinäisyys ja rakkaus

Kummassakin mielessä yksinäisyys voi murtua, eli vuoropuhelu ja yhteisyys voivat syntyä, mutta vain kahdenlaisessa ihmissuhteessa. Ensimmäinen on äidin ja lapsen välinen suhde. Runoissa "Kaunisnummella", "Lapsi" ja "Sydämeni laulu" lapsi on pieni eikä vuorovaikutuksessa käytetä sanoja. Sen sijaan runoissa "Eksynyt impi" ja "Äiti ja lapsi" esiintyy vuoropuhelua joko referoituna tai siteerattuna. Näissä viidessä runossa suhteet ovat lämminhenkisiä ja sinänsä ongelmattomia mutta ne kariutuvat viimeksi mainituissa tapauksissa ulkoisiin olosuhteisiin. Kaikki nimihenkilöt, impi yhtä lailla kuin äiti ja lapsi, kuolevat runon kuluessa. Kauan läheinen suhde ei jää voimaan tässä runomaailmassa.

Toinen – ja Kiven runomaailmassa tärkein – inhimillisen läheisyyden mahdollisuus on miehen ja naisen välinen suhde. Yksittäiset runot käsittelevät eri rakkaussuhteita, mutta kun niitä on kokonaista viisitoista kappaletta, ne nostavat rakkauden hänen runoutensa erääksi

⁵ Koskenniemi on pannut merkille, että Härkä-Tuomon "emotionaalinen maailma rajoittuu hänen Luikiinsa ja Poikaansa, hänen vetojuhtiinsa" (1934: 207), mutta koska hän ei ymmärrä yksinäisyyden hallitsevaa merkitystä Kiven runomaailmassa, hän katsoo ilmiön johtuvan Tuomon karusta hämäläisluonteesta.

päämotiiviksi. Näin vaikka jätänkin ryhmän ulkopuolelle sen kaksi mahdollista jäsentä, runot ”Unelma” ja ”Pilvilaiva”, joissa impi on vain unennäkö. Muun muassa tätä laskennallista taustaa vasten joudun kovasti oudoksumaan Tarkiaisen väitettä, että Kiven runoudessa rakkaudella on ”verraten vähäinen sija” (1950: 305).

Rakkausrunoista puolet eli kahdeksan runoa kuvaa onnellista rakkautta. Se orastaa runoissa ”Ruususolmu” ja ”Helavalkea”; kukoistaa runoissa ”Onnelliset”, ”Pohjatuuli”, ”Sunnuntai”, ”Uneksuminen” ja ”Keinu”; ja on runossa ”Uudistalon-perhe” edennyt avioliiton yhteiseen arkeen. Näissä runoissa yksinäisyys elämäntilanteena on voitettu mutta melko pitkälle se vallitsee edelleen kanssakäymistä häivyttävänä kerronnallisena periaatteena. ”Pohjatuulella” nuorukainen ajattelee näkemäänsä mielitiettyä mutta on itse asiassa yksin metsässä. Runossa ”Uneksuminen” mies on ilmeisesti rakastettunsa luona mutta runo ei kuvaa heidän kanssakäymistään vaan miehen unta kuolemasta, joka paljastuu naisen suudelman myötä rakastelusta johtuneeksi niin sanotuksi ”pieneksi kuolemaksi”. ”Ruususolmussa” kuvataan sekä miestä ja naista, mutta edelleen erikseen vaikka miehen lähettämä kirje ja matkan päästä luodut katseet yhdistävät heidät. ”Helavalkea”-runon helluntaijuhliissa muutamat nuoret löytävät toinen toisensa tanssien, muutamat kuitenkin siten, että ”[v]iidassa kuiskaavat kultasten kieltä / Impi ja nuorukainen” (s. 79). Runoissa ”Onnelliset”, ”Sunnuntai” ja ”Keinu” rakastavaiset ovat luonnossa yhdessä mutta eivät puhu keskenään.

Rakkausrunojen piirissä ainoa selvä poikkeus tämän tyyppisestä kanssakäymistä häivyttävästä kerronnasta on ”Uudistalon-perhe”. Siinäkin mies ja nainen ovat enimmäkseen yksin, toinen metsässä, toinen maatalossa, mutta he kohtaavat vaimon tuodessa miehellensä aterian. Silloin kerrankin realistisesti kuvatussa maailmassa esiintyy samantapainen arkinen puheyhteys kuin Lintukodossa:

Mutta mies hän kertoilevi,
Kuinka ennen lapsena
Tässä karjas käydessänsä
Taloa hän rakensi.

Missä seisoj asuinhuone,
Missä talli, ometto,
Kuinka naapurien kanssa
Raja-aidoist riideltiin.

Kuinka kurja emäntäinen
Isännältä löyly sai,
Kosk ei miesten työstä tulles
Valmis ollut atria.

Tätä kuulteleevi nainen
Ilonaurun helinäl;
Ruusut hänen poskil hohtaa,
Katsantonsa liekehtii.
(s. 91, säkeistöt 13–16.)

Kuten viimeisestä säkeistöstä ilmenee, tässäkin on taustalla naisen viettävyydelle rakentuva rakkaussuhde – äiti-lapsi-suhteen lisäksi ainoa mahdollisuus yksinäisyyden ylittämiseen Kiven runomaailmassa.

Tämä mahdollisuus jää kuitenkin usein toteutumatta, eli rakkausrunojen toinen puolisko käsittelee tavalla tai toisella onnettomuutta aiheuttavaa rakkautta. Runot ”Anjanpelto”, ”Niittu”, ja ”Ensimmäinen lempi” kuvaavat miehen näkökulmasta rakastumista, josta ei koskaan seuraa suhdetta, koska hänen kaukaa näkemänsä hurmaava nainen joko katoaa tai on jo naimisissa. Runoissa ”Mies”, ”Jäähyväiset”, ”Tornin kello” ja ”Oli mulla kulta kaunoinen” suhteet on aloitettu, mutta ne katkeavat hylkäämiseen, pakkoeroon tai kuolemaan. Näissä tapauksissa päähenkilön yksinäisyys siis jatkuu, joko samaan tapaan kuin aina ennen tai rakkaussuhteen muodostaman lyhyen katkoksen jälkeen. Sen jälkeen tämä olotila ei muutu, eli yksin jääneen henkilön kohtalo on itsemurha runossa ”Ensimmäinen lempi” ja kuoleman kaipaus runossa ”Tornin kello” tai elinikäinen suloisen katkera muisto runoissa ”Anjanpelto”, ”Niittu”, ”Oli mulla kulta kaunoinen” ja ”Jäähyväiset”.

Jonkinlaista onnettoman rakkauden voittamista edustaa vain kaksi runoa, ”Jäähyväiset” ja ”Mies”. Ensin mainittu on kerronnaltaan sikäli erikoinen, että siinä esiintyy pitkäkö Nuorukaisen ja Immen välinen dialogi. Tässä – samoin kuin unennäössä ”Pilvilaiva” – inhimillistä kanssakäymistä kuvataan siis tarkemmin kuin muualla Kiven runotuotannossa, mutta riipaisevaa kylläkin vain johdantona elinikäiseen eroon. ”Jäähyväisissä” (s. 167) ilmaistaan kuitenkin toive tuonpuoleisesta tapaamisesta:

Mitä sankar tääl
Elon taistelossa kadottaa,
Hälle antaa jälleen toinen maa.
Siellä, oi siellä
Armiaaks onneks
Taas hän aarteensa saa,
Joka täällä poissiiirtyi.

Se ei silti riitä lohdutukseksi vaan impi jatkaa: ”Mutta itkenpä ain, / Että kultani heitän!” (s. 168). Runossa ”Mies” rakastetun hylkäämä päähenkilö viettää loppuelämänsä yksin mutta saavuttaa vuosien mittaan jonkinlaisen mielenrauhan niin, että kykenee antamaan petolliselle naiselle anteeksi.

Tällaisista piirteistä huolimatta näissäkin kahdessa runossa valitsee tumma pohjavire. Runoja yhdistelevässä luennassa sen voidaan katsoa varjostavan myös onnellisen rakkauden kuvauksia, kun toisissa vastaavanlaisissa runoissa näemme usein suhteen katkeavan. Runossa ”Uudistalon-perhe” tämän tapainen varjo vilahtaa toisen, riitaisemman avioliiton kuvauksena (”Kuinka kurja emäntäinen / Isännältä löylyy sai”, s. 91) ja runossa ”Keinu” se lankeaa katoavaisuuden muodossa viimeiseen säkeistöön. Siinähan kaukainen Onnela, johon puhuja on halunnut lentää impensä kanssa, muuttuukin Unholaksi samalla kuin immen poski kalpeenee. Yksinäisyyden maailmassa rakkaus on aina uhanalaista.

Kaukainen onni

Paitsi yksinäisyyden tematiikkaan Kiven rakkausrunot liittyvät myös onneen ja onnettomuuteen, joiden välinen jännite muodostaa hänen runomaailmansa kolmannen perusolottuvuuden. Nämä ääripäät erote-

taan yleensä jyrkästi: ihmistä tai koko hänen elinpiiriään määrittelee joko onni tai onnettomuus. Toisella tavalla ilmaistuna: Kiven runomaailman periaate on tässä suhteessa pikemminkin ”on–off” kuin ”liukuva skaala”.

Tätä tähdentäessäni liityn jossain määrin aikaisemman tutkimuksen muodollisesti vastaavanlaisiin, joskin ”sisällöltään” erilaisiin havaintoihin. Rafael Koskimies on yksittäisenä huomiona todennut, että runoissa ”Ruususolmu” ja ”Mies” päähenkilöt tuntevat, että ”rakkaudessa on kysymyksessä vain joko–tai, vain Elysium tai Hades” (1974: 122). Laajakantoisemmin Lauri Viljanen kirjoittaa: ”Oman ja oudon välinen jännitys on Kiven perusinhimillisiä sielunasenteita. Molemmat tekijät, kotiutuneisuus ja vieraantuneisuus, väreilevät mukana, kun hän runoudessaan etsii olemassaolon mielekkyyttä ja kauneutta.” (1953: 36.) Valitettavasti Viljanen ei kuitenkaan järjestelmällisesti sovelta huomiotaan runoanalyysija ohjaavana periaatteena. Näin ollen jää epäselväksi, miten hänen näkemänsä jännite suhteutuisi toteutuneena analyysiotteenä korostamaani onni/onnettomuus-dikotomiaan.

Rakkausrunoissa tämä dikotomia näkyy selvästi. Ääripäiden väliin sijoittuu ainoana välimuotona päähenkilön elinikäinen resignaatio runossa ”Mies”. Muuten yhteys myötämieliseen rakastettuun on suurinta onnea, esimerkiksi runoissa ”Ruususolmu” ja ”Onnelliset”, ja sen puuttuminen tai katkeaminen syvintä onnettomuutta, kuten runoissa ”Ensimmäinen lempi” ja ”Tornin kello”.

Sama kaksijakoisuus ilmenee myös toisissa yhteyksissä tavalla, jota kuvastaa hyvin ”Ensimmäinen lempi” -runon kohta, jossa metsästä tullut mies näkee häissä hurmaavan naisen:

Mut morsian, se nuori, mustakihar,
Huohuttaen tanssist käy.
Hän kaunis on kuin ehtoo Eedenissä,
Vakaa, kaino, viaton.
Kuin ihmeellii'n kangastus
Toivomme maasta
Hän seisoo vi rauten lehtien varjos.
(s. 24, säkeistö 7)

Tässä vertauksessa yhdistyvät Kiven runomaailman onnen – ja varsinkin kaukaisen onnen – kaksi ilmenemismuotoa: rakastettu ja tuonpuoleinen.

Paratiisinomaiselle tilalle löytyy Kiven runoista ”Eedenin” lisäksi monta nimitystä. Yleensä ne nojaavat kristinuskoon kuten ”Saaronin viherjät niitut” (”Rippilapset”, s. 87), ”kangastus autuaast maasta” (”Nuori karhunampuja”, s. 144), ”[s]ointo – – taivasten” (”Alma”, s. 47) tai ”[t]aivaan korkee sali”. Viimeksi mainittu on kuitenkin lapsen mielestä taivaan rannalla hämmöittävä ”Kaukametsä”, jossa on ”onnellisten maailma – – autuaitten maa” (”Kaukametsä”, s. 32). Tällaista suomalaiskansallista lähdettä lainaten kuoleman jälkeinen matka voi myös suuntautua ”Kaunolaan” (”Eksynyt impi”, s. 69); kerran onnen maa on myös antiikin ”Elysium” (”Ruususolmu”, s. 96); ja kerran kuollut soturi siirtyy aatehistoriallisesti epämääräiseen ”korkeuden linnaan” (”Sota”, s. 38).

Nimityksestä riippumatta onnen maa on ulottumattomissa, taivaissa tai Lintukodon satumaailmassa. Taivaan onneen voi luonnollisesti siirtyä vain ”on–off”, kuolemalla. Jyrkän kaksijakoisesta ajattelusta seu-

raa lisäksi, että jos onni on tuolla niin täällä on onnettomuus. Niinpä rakastetun kuolema kirvoittaa neidolta ihmiseloa koskevan yleistyksen, jossa huomattakoon miten sana ”reikä” – toisin kuin tässä yhteydessä tavallisempi ”aukko” – korostaa onnen auringonpaisteen lyhytaikaisuutta: ”Mihin vertaan ihmis-onnen? / Mikä ompi ilo tääl? / Päivän paiste pilven reijäst / Kankahalla autiol.” (”Tornin kello”, s. 22.) Tuttua raamatullista sanontaa käyttäen ”Äiti ja lapsi” -runo muotoilee saman ajatuksen näin: ”Murheen laaksoon katsahtavat he” (s. 86) eli äiti ja poika, jotka kukin tahollaan kuoltuaan ovat muuttuneet taivaan tähdiksi.

Viimeksi mainitussa tapauksessa murheen alhon kurjuuteen on todellinen syy, köyhyys ja nälkä, mutta kaksijakoinen ajattelu tuottaa onnettomuuden kokemuksen tällaisen syyn puuttuessaakin. Näin käy runossa ”Eksynyt impi”, jossa nuoren naisen elämäntilannetta ei kuvata mitenkään kielteisesti. Siitä huolimatta, nähtyään metsässä vision lailla ylimaallisen ylkämiehen, hän päättää kuolemalla siirtyä autuutensa maahan. Elämä on ollut hänelle ”[s]oma päivä, kaunis kultapaiste”, mutta hän ylistää sitä ainoastaan tilana, ”[j]oka aukas tieni Kaunolaan” (s. 69). Kun *tuolla* on todellinen onni, *täällä* ei voi olla mitään arvokasta.

Sama ilmiö esiintyy runossa ”Alma”, jossa päähenkilö ”riutuen – – katsahtelee / Sineyteen korkuuden” ja tuntee, että sydämessä ”virtasi vaan lemmen liekki / Taivaallisest säteillen” (s. 46). Niinpä hänkin kuolee pois. Miksi? Vain siksi, että tuonpuoleisessa onnessa on niin paljon parempi olla kuin tämänpuoleisessa elämässä.

Näissä kahdessa tapauksessa pyrkimys taivaan onneen on siis tavallaan pyrkimystä rakastetun luo – yljän luokse lemmen leiskuessa! Käänteisesti ”Ruususolmun” nuori nainen kokee orastavan maallisen rakautensa näin:

Ja kun haastelee hän, toisialla
Toki kuleksivat aatoksens.

Senpä näyttää hänen huultens hymy
Suloinen, täys lemmen hekumaa;
Niinpä hymyilevi sielu taivaas,
Pyhää kirkkautta hengittäin.
(s. 97, säkeistöt 18, säkeet 3–4 ja 19)

Näin jälleen kerran toisiinsa vertautuu onnen kaksi perusmuotoa Kiven runomaailmassa, yhteys rakastettuun ja siirtyminen tuonpuoleiseen.

Toisaalta niitä erottaa sukupuolijakauma. Kahdessatoista rakkausrunossa näkökulma on miehen, vain yhdessä (”Tornin kellossa”) naisen ja yhdessä (”Ruususolmussa”) kummankin osapuolen. Käänteisesti kaikki tuonpuoleiseen onneen pyrkivät henkilöt ovat naisia, ja tätä kuviota tukee myös naispuolisen henkilön visionaarinen avaruusmatka runossa ”Immen unelma”. Miesten unennäöt ovat maanläheisemmät (runoissa ”Unelma” ja ”Pilvilaiva”), ja silloinkin, kun runossa ”Kesä-yö” ilmeisesti miespuolinen minähahmo tähyilee kastamattomien tuonpuoleiseen olotilaan, sillä ei ole hänelle henkilökohtaista merkitystä.

Miesten pyrkimys onneen on Kiven runomaailmassa sen sijaan tämänpuoleinen, yleensä kohti rakkauden täyttymystä mutta yhdessä tapauksessa pois myrskyn kourista kotisataman onneen (”Myrsky”). Jos

miehet kuolevat, he saattavat kuitenkin päästä tuonpuoleiseen, kuten ”Sota”-runon soturi ja ilmeisesti myös ”Mies”-runon päähenkilö, joka päättää elämänsä ”hymy taivaallinen” huulillaan (s. 107). Tätä onnea ei miehille kuitenkaan taata samalla tavalla kuin naisille, joten ”Ensimmäisen lemmen” itsensä surmannut metsästäjä jää vain metsään makaamaan, ja ”Härkä-Tuomon” kohdalla toteutuu ”Ikävyys”-runon toive näkymättömiin painuvasta haudasta.

Mainitsemistani kristillisistä muistumista huolimatta on merkillepantavaa, että Kiven runomaailmassa käsitys onnettomuudesta poikkeaa kristillisestä: siinä ei sovelleta synnin tai lankeemuksen käsitettä. Jonkinasteisen poikkeuksen muodostaa ”Paimentyttö”, jossa vanha nainen moittii päähenkilön Katrin syntistä turhamaisuutta. Kiven runojen vallitseva näkemys on kuitenkin se, että maailma on ihmiselle paha, mutta ei sen takia, että häntä rangaistaisiin synneistään tai että hän on menettänyt kerran omistamansa paratiisin.⁶ Pikemminkin köyhyys, nälkä ja joskus rakastetun kylmäkiskoisuus ovat niitä käytännön olosuhteita, joista kärsimys kumpuaa.

Siitä huolimatta Kiven näkemys ei ole melioristinen. Toki ihmiset voivat tapauskohtaisesti parantaa tilanteensa, esimerkiksi pelastumalla myrskystä runossa ”Myrsky” tai lähestymällä rakastettua runossa ”Ruususolmu”. Yleisemmällä tasolla Kiven runomaailma ei kuitenkaan anna mitään viitteitä siitä, että yhteiskunnallisen toiminnan tai Runebergin Paavon tapaisen uutteruuden kautta ihminen ja yhteiskunta voisivat siirtyä edes jonkin verran onnettomuudesta kohti onnea. Hänen ankaran kaksijakoinen ajatusmallinsa säilyttää sekä onnettomuuden että onnen ääripäät. Ihmisen paikka on yleensä ensin mainitussa, taivas kun on kaukainen ja pysyväinen lempi harvinainen.

Runoelmat ja runomaailman suhde Kiven muuhun tuotantoon

Edellä hahmottelemani runomaailmaan Kiven alussa mainitsemani kolme runoelmaa suhteutuvat seuraavalla tavalla. Ne ovat tietysti kaikki kerronnallisia, ja ”Paimentyttö” seuraa myös yksinäisyyden periaatetta. Näin siitä luonnollisesta syystä, että päähenkilö ajan tavan mukaan täyttää tehtävänsä yksin aholla, mutta myös siksi, että hän jää kadonnutta karjaa etsiessään yksin vaikka tapaakin metsässä kaksi aikuista. Naispuolisena henkilönä hän saattaa kuitenkin – Kiven runomaailman sukupuolijakauksen mukaisesti – saada itselleen merkityksellisen yhteyden ylimaallisiin voimiin: enkeli kertoo hänelle karjalauman sijainnin. Näin tytön tunnetila heilahtaa hädästä riemuun, eli runoelma seuraa onnettomuuden ja onnen kahtiajakoa. Yhteenvedonomaaisesti se jopa kiinnittää kahtiajakoon huomion lausahdamalla: ”Surun päivä, ilon päivä!” (s. 207).

”Atalantta” rakentuu samalla tavalla. Päähenkilö on yleisesti arvostettu linnan valtijatarta mutta vihollisten hyökkäyksen suistettua hänet onnettomuuteen hän lähtee yksin mieron tielle. Mielenkiintoista

⁶ Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Kiven kirjailijakuvaan ei muulla tavoin kuuluisi ”uskonnollisuutta” – piirre, jota Tarkiainen (1950: 292) ja Viljanen (1953: 57) mielestäni liian kärkeästi pyrkivät kieltämään.

kyllä tämä toistuu. Päästyään takaisin entiseen valta-asemaansa Atalantta muuttuu omia aikojaan jälleen onnettomaksi ja lähtee yksin kiertämään tienoota. Kun syy tähän outoon käyttäytymiseen jää epäselväksi, tuntuu siltä, että tämä kertomuksen vähemmän vakuuttava käänne johtuu ensisijaisesti yksinäisyys- ja onni/onnettomuus-periaatteiden seuraamisesta.⁷

Viimein myös ”Kontiolan kaski” seuraa onni/onnettomuus-periaatetta, jopa kahdella tasolla. Onnettomuus on sekä kulovalkea että nuorten rakastavaisten liiton kariutuminen tytön isän kieltoon. Sammuuttamalla palon Peltoniemen Tommi kääntää kuitenkin isän mielen, ja näin tämäkin päivä muuttuu ”onnen päiväksi” (s. 253), jonka päätteeksi Tommi ja Anna voivat haastella ”onnen kalliolla” (s. 257).

Sen sijaan ”Kontiolan kaski” ei seuraa yksinäisyyden periaatetta. Ihmisjoukko taistelee luonnonvoimia vastaan samalla tavalla kuin runossa ”Myrsky”, mutta tässä tapauksessa yksilöidään henkilöt ja heidän suhteensa, esimerkiksi Tommin ja Annan isän välinen jännite. Lisäksi useat henkilöt keskustelevat kulovalkean voittamisesta ja heille suodaan runsaasti erisnimiä. Samalla kuvataan kerrankin aikuisten välistä sukulaisuutta ja ystävyyttä eli läheisiä inhimillisiä suhteita, jotka ovat jotain muuta kuin miehen ja naisen välistä rakkautta tai äidin ja lapsen välinen yhteys. Näin ”Kontiolan kaski” toimii kaikkein selvimmän siltana Kiven runouden ja hänen muun tuotantonsa välillä. Sillan toiseen päähän sijoittuvat runomaailma, sen yksinäisyyden periaate ja jyrkkä kahtiajako onneen ja onnettomuuteen. Toisessa päässä näkyy draama- ja romaanituotannon tapa kuvata yksilöityjen henkilöiden sosiaalista kanssakäymistä ja mielekästä inhimillistä toimintaa, jonka avulla elämää voidaan parantaa.

Tätä arviota runoelman välittävästä asemasta tukevat havainnot toisenkinlaisista yhteyksistä Kiven muuhun tuotantoon, eritoten hänen romaaniinsa. Rafael Koskimies toteaa runoelmasta, että se on ”vahvasti pohjustettu realiteetteihin” siten, että se saa ”samaa jyrkyyttä, mikä on ominaista ’Seitsemän veljeksien’ jokaiselle luvulle. Tavallaan ’Kontiolan kaski’ siten on täydennystä suureen romaaniin.” (1974: 255.) V. A. Koskenniemi on puolestaan esittänyt yleisluontoisemman huomautuksen, että moni Kiven runoista on ”syntynyt ikäänkuin lyyrillisenä säestyksenä proosaepoksen metsärunoudelle” (1934: 203). Tähän liittyen Lauri Viljanen on korostanut ”Härkä-Tuomon” henkilökuvan yhteyttä veljeksiin (1953: 93).

Käänteisesti Kiven romaani- ja draamatuotannosta ulottuu siltoja hänen runomaailmaansa. Sitä maailmaa edustaa romaanin loppupuolella väkevästi ”Sydämeni laulu”. Sen lähtökohtana on selvästi tuonpuoleisen onnen ja maanpäällisen onnettomuuden välinen dikotomia – ja tämä selittää runon näennäisen julmuuden. Äiti tahtoo tosiaankin saattaa tuudittamansa lapsen Tuonelaan, mutta ei pahuuttaan, vaan sen takia, että hän haluaa pienokaiselle pelkää hyvää: *siellä* on lapsen lysti olla, ei *täällä*, yksinäisyyden ja onnettomuuden maailmassa.

⁷ Korostan sanaa ”tuntuu” ja arvioon sisältyvää epäröintiä, ”Atalantta” kun on varsin arvoituksellinen runoelma. Sitä kuvaa mielestäni paljon paremmin Koskimiehen näkemys, että se on ”Kiven teoksista ehkä enimmän tulkinnanvarainen ja vaikeaselkoinen” (1974: 7), kuin Tarkiaisen väite, että siinä ”[k]irjailijan tarkoitus on selvä” (1950: 296).

Näytelmien osalta varsinkin varhainen ja monia runoja edeltävä *Kullervo* heijastaa kuvaamani runomaailman yleisilmettä. Henkilövalintana *Kullervo* vastaa sen onnettomia mieshahmoja, varsinkin ”Ensimmäinen lempi” -runon päähenkilöä. Molemmat ovat kukin omalla tavallaan harvinaisen yksinäisiä ja päätyvät onnettoman rakkauden jälkeen itsemurhaan. Näin ollen vaikuttaa siltä, että Kivellä on jo varhain kehittynyt yksinäisyyden ja onnettomuuden maailman ajatusmalli. Se on sitten toiminut eräänä kimmokkeena hänen valitessaan näytelmälleen niin oudon ”sankarin”, villin, kostonhimoisen, sukurutsaan ajautuvan. Oikeastaanhan jokin positiivisempi *Kalevalan* henkilöahmo olisi paljon paremmin sopinut orastavan suomenkielisen kirjallisuuden keulaan ja silloiseen kulttuurielämään, jota on arvioitu näin: ”vapautuva itsetunnon ja itsetuntemuksen tarve tuntui yleisössä: teatteri näytti kuin peilistä omaa ja uutta, sivistyksen virkeätä elämää” (Viljanen 1964: 484).

Kuvaamani maailmankatsomus ei siis suinkaan rajoitu Kiven runomaailmaan. Sitä se hallitsee, koska runous tarjoaa sille harvinaisen hyvän kasvualustan kirjallisuuden lajina, joka usein rajautuu yhden henkilön elämäntunteeseen ja jolta ei odoteta sosiaalisen kanssakäymisen tai päämäärähakuisen toiminnan hahmottamista. Ilmetessään romaanissa ja draamoissa tämä maailmankatsomus liittyy näiden lajityyppien edellyttämään sosiaalisempaan maailmankatsomukseen, joka keskittyy ihmissuhteisiin ja mielekkääseen inhimilliseen toimintaan. Kahden eri katsomuksen välinen jännite tuottaa erityisesti *Kullervossa* ja *Canziossa* hedelmällisiä komplikaatioita sekä juonen että filosofisen pohdiskelun tasolla. Näytelmien nimihenkilöt ovat tavallaan yksinäisyyden maailman edustajia, jotka aurana ympärillään kantavat sen tragiikkaa sosiaalisessa maailmassa. Niinpä he tälle tragiikalle ominaisella tavalla ajautuvat itsemurhaan, mutta vasta monen mielenkiintoisen ja draamaa ylläpitävän käänteen jälkeen.

Näin yksinäisyyden ja onnettomuuden maailma lyö läpi romaanin ja näytelmien vallan toisenlaisissa oloissa. Tästä löytyy tulevalle Kivitutkimukselle sarkaa: kuinka paljon tällaisia tapauksia löytyy – ehkä myös komedioista ja laajemmin romaanista – ja miten ne rikastuttavat kyseessä olevia teoksia ja selittävät niiden näennäisen outoja piirteitä?

Autio kangas

Kokonaisuutena katsoen Aleksis Kiven runotuotanto muodostaa melko yhtenäisen sarjan kertomuksia ihmiselosta. Olen löytänyt siitä tummemman pohjavirtauksen kuin yleensä on tapana. Vallan virheellisiksi ovat osoittautuneet ainakin optimistisimmat yleisnäkemykset, sellaiset kuin V. Tarkiaisen, että Kiven runoutta leimaa ”valoisa ja lempeä maailmankatsomus, luottamus rakkauden elämää ylläpitävään ja sovittavaan voimaan” (1950: 297) ja V. A. Koskenniemen, että Kiven lyriikassa ”sielun oma, hiljainen maailma on noussut runoilijan silmien eteen kuin autereinen kangastus tyyntyneiden, kuulaiden vesien ylle” ja ”kaikki ristiriidat ovat sovitettut, ajattomassa rauhassa” (1934: 190, vrt. 192 ja 214).

Näissä arvioinneissa ”Ikävyys” on outo poikkeus. Runoa ei tietenkään tarvitse lukea omaelämäkerrallisesti, vaan sen avaa hyvin teksti-, motiivi- ja lajipainotteinen lähestymistapa (ks. Nummi 2005, erityisesti 67–68). Mikäli sitä kuitenkin perinteisesti vallitsevan näkemyksen mukaisesti pidetään tunnustuksellisena, sen marginalisointi on erityisen epäjohdonmukaista. Jos runossa ”tekijä puhuu omissa nimissään” (Tarkiainen 1950: 303), eikö tämä kuvasta syvällistä traagista elämäntunnetta, jota kirjailijakuvassa ei voi ohittaa tilapäisenä poikkeuksena?

Esittämäni kokonaiskuvan puitteissa ”Ikävyys” on Kiven runomaailmassa pitkälle viety mutta edustava elämän traagiikan muunnos. Siinä huomattakoon muun muassa yhteys sekä kuolemaan päätyviin runoihin (sellaisiin kuin ”Ensimmäinen lempi”, ”Alma” ja ”Äiti ja lapsi”) että ”Tornin kello” -runon näkemykseen ihmiselosta. Sen ”Kankahalla autiol” -yleistytykseen (s. 22) niveltyy läheisesti ”Ikävyys”-runon kysymys: ”Mi ikävyys, / Mi hämäryys sieluni ympär / Kuin syksy-iltanen autiol maall?” (s. 111). Näin ollen liityn tulkintatraditioon, jota Koskenniemi vierastaa mutta kuvaa hyvin sanoilla: ”Tämä elämäkieltävä runo on joskus tahdottu nostaa Aleksis Kiven koko muun runouden joukosta hänen todellisimman, syvimmän elämäntunteensa tulkiksi.” (1934: 202.)

Toisella tavalla ilmaistuna: näkemykseni mukaan ei riitä, että otamme Viljasen tapaan ”Ikävyys”-runon vakavammin kuin Tarkiainen ja Koskenniemi ja toteamme Kivistä, että ”hänen sieluntilansa ei likikään aina ollut valoisa” – jos kuitenkin pidämme Viljasen tapaan kiinni siitä, että ”[i]hmiselämän näkeminen ja hahmottaminen ’iloaskareksi’ oli hänen sisimpiä, vaistomaisimpia imperatiivejaan” (Viljanen 1953: 150).⁸ Mehän olemme voineet todeta, että vähintään yhtä ”sisimpiä”, runotuotantoa läpikotaisesti sävyttäviä tekijöitä ovat yksilön yksinäisyys, sosiaalisten suhteiden pinnallisuus tai puuttuminen, onnen kaukaisuus ja onnettomuuden toistuva tuskallinen realiteetti. Kiven runomaailman perusvire on traaginen.

Tämän ymmärryksen valossa Kiven lähimmäksi hengenheimolaiseksi nousee hänelle tuttujen runoilijoiden joukosta Erik Johan Stagnelius. Aivan oikeutetusti V. Tarkiainen on eritellyt yksittäisiä yhteyksiä (1950: 284–287 ja paikoin); V. A. Koskenniemi tähdentänyt, että Stagneliuksen ”hehkuvat romanttis-teosoofiset kaukonäyt ovat usein siivittäneet Kiven omaa mielikuvitusta” (1934: 215); ja Lauri Viljanen todennut, että

Stagnelius on tehnyt Kiven omat kristilliset varhaisvaikutelmat lyrillisesti hedelmällisiksi, tehostanut niiden kuvitteellista lumoa, lisännyt niihin loistoa ja hehkua. Kun hänen miehuutensa homeerinen voima alkoi riutua, Stagnelius kiihkoisine tuonpuolisine näkyineen palasi jälleen hän oppaakseen. (1953: 170; vrt. Viljanen 1964: 512 ja 573.)

Vielä enemmän korostaisin kuitenkin näille kirjailijoille yhteistä traagista elämäntunnetta ja ankaran kaksijakoista maailmankuvaa. Toisaalta Kivi pidättäytyy Stagneliukselle ominaisesta uusplatonisesta spekuloinnista.

⁸ En tässä problematisoi Viljasen – hänen sukupolvelleen ominaista – tapaa puhua Kivistä henkilönä, vaan otan siitä substanssin, jonka voisi myös formuloida kirjailijakuvan erittelynä. Näin on mielestäni perinteisessä tutkimuksessa useinkin asian laita ja etenkin tässä, Viljasen analyysiote kun on kauttaaltaan pikemminkin tekstikeskeinen kuin biografinen.

Tähän liittyen, kuten olen jo todennut, hän ei sovelle syntiinlankeemuksen käsitettä – eikä sen koommin muita vastaavia käsityksiä ”putoamisesta” korkeuksien alkuperäisestä onnesta.

Kauttaaltaan traaginen Kiven runomaailma ei toki ole, vaan siihen sisältyy jossain määrin arkielämän tuottamaa tyydytystä. Saamme lukijoina seurata reipasta eränkäyntiä runoissa ”Karhunpyynti” ja ”Metsämiehen laulu”, miilun vartijan rauhallista rupeamaa ”Kanervakankaalla” tai seesteisiä yhteisiä hetkiä kuten ”Joulu-iltaa” ja ”Uudistalon-perheen” ateriointia. Perusasetelma on kuitenkin kerrontamuotoihin asti ulottuva ihmisen yksinäisyys ja maanpäällisen elämän kokeminen murheen laaksona. Onni on olemassa tuonpuoleisessa elämässä tai maan päällä molemminpuolisessa rakkaudessa. Rakkaus aiheuttaa kuitenkin usein kärsimystä, sen toteuttaminen on vaikeaa, ja pitkään se säilyy ainoastaan runossa ”Uudistalon-perhe”.

Kiteytyksenä tästä kaikesta toimikoon lopuksi rakastettunsa menettäneen nuoren naisen elämännäkemyks, jota vielä kerran lainaan runosta ”Tornin kello”:

Mihin vertaan ihmis-onnen?
Mikä ompi ilo tääl?
Päivän paiste pilven reijäst
Kankahalla autiol.
(s. 22)

Tämä on Aleksis Kiven ominta runomaailmaa. Elämä on autiutta ja yksinäisyyttä. Onni on kaukana taivaissa. Joskus se heijastuu tämänpuoleiseen rakkauden muodossa. Vilaukselta. Sitten pilvet taas sulkeutuvat.⁹

LÄHTEET

- Haapala, Vesa 2012: ”Huomioita Aleksis Kiven Kanervalasta kokoelmana” [tekijän 15.11.2012 pitämä esitelmä]. <http://versoja.blogspot.fi/2012/11/huomioita-aleksis-kiven-kanervalasta.html>
- Kivi, Aleksis 1977: *Kootut runot* (toim. Lauri Viljanen). Porvoo, Helsinki, Juva:WSOY.
- Koskenniemi, V.A. 1934: *Aleksis Kivi*. Porvoo, Helsinki:WSOY.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Kramsu, Kaarlo 1979: *Runoelmia* (toim. Lauri Merikallio). Porvoo, Helsinki, Juva:WSOY.
- Nummi, Jyrki 2005: ”Kuolla, nukkua vai uneksia? Aleksis Kiven ’lkävyys’ ja runoilijan metamorfoosit.” Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi, Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*, s. 66–103. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

⁹ Vaikka olen nyt lukenut Kiveä tutkijana enkä kääntäjänä, en voi olla ruotsintamatta viimeksi lainaamaani kaunista säikeistöä:

Mihin vertaan ihmis-onnen?
Mikä ompi ilo tääl?
Päivän paiste pilven reijäst
Kankahalla autiol.

Vad kan lyckan liknas vid?
Vad är glädjen här på jorden?
Solsken ur ett hål i molnen
på en mörk och öde mo.

- Pettersson, Torsten 2001: *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*. Stockholm: Bokförlaget Atlantis / Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- [Pettersson, Torsten] 2012: *Skapa den sol som inte finns. Hundra år av finsk lyrik i tolkning av Torsten Pettersson*. Helsingfors: Schildts & Söderströms / Skellefteå: Artos & Norma.
- Richard, Jean-Pierre 1961: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Scholes, Robert, Robert Kellogg 1966: *The Nature of Narrative*. London, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Sepänmaa Yrjö 1984: ”Aleksis Kiven kirjailijakuva. Metodologinen luonnos.” Teoksessa Markku Envall (toim.), *Aleksis Kiven maailmasta. Esseitä ja tutkielmia*, s. 49–64. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 37. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sepänmaa, Yrjö 1986: *Kirjailijakuva*. Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja 14. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Staiger, Emil 1961: *Grundbegriffe der Poetik*. 5. painos. Zürich: Atlantis. (1. painos 1946.)
- Tarkiainen, V. 1950: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. 5. painos. Porvoo, Helsinki: WSOY. (1. Painos 1915.)
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Viljanen, Lauri 1964: ”Aleksis Kivi.” Teoksessa Lauri Viljanen (toim.), *Suomen kirjallisuus III. Turun romantikoista Aleksis Kiveen*, s. 462–580. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura / Otava.

Antiikin perintö Aleksis Kiven runoudessa

Johdanto

Kreikkalais-roomalainen antiikki ei ole aihe, joka Aleksis Kiven tuotantoa tutkittaessa tulisi ensisijaisesti mieleen. Antiikin perinnön (*classical heritage, classical legacy, classical tradition*) välittymisen tai 'jälkivaikutuksen' (*Nachleben*) tutkiminen on sinänsä osoittautunut lähes välttämättömäksi kenen tahansa merkittävän eurooppalaisen tai amerikkalaisen kirjailijan kohdalla. Kiinnostavia ovat kuitenkin myös ne kirjailijat, joiden kohdalla antiikki ei näytäkään olleen mikään innoituksen lähde tai ihailun kohde tai jotka tietoisesti ovat asettuneet sitä vastaan. Silloin joudutaan pohtimaan sekä sitä, mitä jälkiä antiikin kirjallisuus ja kulttuuri ovat kaikesta huolimatta kirjailijan teoksiin jättäneet, että niitä syitä, jotka ovat tällaiseen asennoitumiseen vaikuttaneet.

Jo pelkästään ylioppilastutkintoon johtaneiden kouluopintojensa, sporadisten yliopisto-opintojensa ja ostamiensa tai lainaamiensa kirjojen perusteella Aleksis Kivi on omannut perustiedot antiikin kirjallisuudesta ja kulttuurista sekä latinasta ja kreikasta. Antiikin kanssa hän on sitä paitsi joutunut tekemisiin arvostamiensa kirjailijoiden, kuten Shakespearen ja Cervantesin, kautta. Verrattuna 1800-luvun muihin merkittäviin kirjallisen elämän edustajiin, Fredrik Cygnaeukseseen, Lönnrotiin, Runebergiin, Snellmaniin ja Topeliukseen, Kiven tiedot antiikista ja kiinnostus sitä kohtaan ovat joka tapauksessa olleet paljon vähäisemmät. Tilanne on vastaavanlainen Kiven aikalaisen J. J. Wecksellin kohdalla. Hänenkin tuotannossaan antiikin nimet ja alluusiot antiikin runouteen ja mytologiaan ovat suunnilleen yhtä vähäiset kuin Kivellä. Poikkeuksen muodostavat Wecksellin runot "Bond-krogen" ja "Invita Minerva", joihin aiheen takia antiikin nimet luontevasti kuuluvat.

Aikaisempi tutkimus, josta voidaan mainita etenkin E. A. Saarimaan tutkielma "Aleksis Kivi ja antiikki" (1920), Saarimaan selitykset Aleksis Kiven teoksiin, V. Tarkiaisen Kivi-elämäkerta ja J. V. Lehtosen *Runon kartanossa*, on jo selvitelty Kiven ja hänen teostensa suhteellisen vähälukuisia yhteyksiä antiikkiin. Lähinnä eräitä (tosin melko haettuja) paralleelleja *Seitsemän veljeksien* ja Apuleiuksen romaanin välillä on Paavo Numminen esittänyt artikkelissaan "Apuleius ja Kivi. 'Kultainen aasi' eurooppalaisena romaanina" (1958). Kiven teosten kriittisissä editioissa, sekä niiden taustoittavissa artikkeleissa että selityksissä, on myös otettu huomioon yhteydet antiikin kirjallisuuteen.

Nummisuutarien kriittisen edition artikkelissaan on Jyrki Nummi yhdistänyt Nikon tarinan jopa taulukon muodossa Homeroksen *Odyssiaan* (Nummi 2010: 116–118; myös Nummi 2009: 46–48). Yhteydet ovat kuitenkin sellaisia, että niitä löytyy mistä tahansa myöhemmästäkin seikkailukertomuksesta ja tietysti erilaisista

merimiestarinoista, joiden jonkinlaisen prototyypin *Odyseia* luonnollisesti muodostaa. Tutkielmassaan *Seitsemän veljeks*en raamattuviittauksista Nummi on tarkastellut Hiidenkivi-episodin yhteyksiä Platonin *Valtiossa* esitettyihin näkemyksiin. Samalla Nummi katsoo, että Kiven romaanin kuva veljeksistä ”monipäisenä, monijalkaisena hirmueläimenä” on yhdistettävissä *Valtiossa* mainittuihin taruhirviöihin. (Nummi 2001: 87–93.) Luontevampaa olisi tietysti yhdistää kuva *Ilmestyskirjan* petoon tai Hobbesin *Leviathaniin*.

Kiven runojen antiikkiyhteyksien osalta nimenomaan J.V. Lehtosen tutkimus on tärkeä. Lehtonen oli tunnettu poikkeuksellisen laajasta maailmankirjallisuuden tuntemuksestaan. Tutkittuaan ensin etenkin ranskalaista kirjallisuutta hän 1920-luvulla keskittyi Kiven tuotantoon, varsinkin sen vastaanottoon ja kirjallisiin yhteyksiin. Lehtonen mainitsee useampaan kertaan antiikin kirjallisuuden Kiven runojen yhteydessä. Hänen runoanalyysinsä ovat oikeastaan laajoja aiheistohistoriallisia katsauksia Kiven runot lähtökohtina. Lehtonen suorastaan vyöryttää esiin paralleeleja ulkomaisesta kirjallisuudesta laajalla aikavälillä. Kuitenkin kyse on monessa tapauksessa ainakin antiikin osalta niin yleisellä tasolla olevista yhtäläisyyksistä, ettei niillä oikeastaan ole merkitystä Kiven runouden analysoinnille ja ymmärtämiselle. Esimerkiksi Kiven ”Sota”-runon yhteydessä Lehtonen on esitellyt vertailevaa aineistoa Troijan sodan kuvauksista alkaen – yhteisenä tekijänä Kiveen nähden lähinnä vain se, että kyseessä ovat sodan kuvaukset (Lehtonen 1928: 261–269). Kiinteämmät yhteydet tässä tapauksessa liittyvät paljon myöhempään kirjallisuuteen. Troijan sodan Kivi kylläkin mainitsee *Canzion* I näytöksessä, jossa nimihenkilö esittää vaikuttavan kuvan taistelua katselevasta Pallas Athenesta: ”Näin katsahdella kerran jumalatar ylpeä, seisten Ilionin tanterella, keihäs kädessä ja käsivarrella kultakiiltävä egid, sankarten temmelystä tähtäellen.” Jumalattaren katseeseen liittyy kuva Athenen silmästä, josta leimahteli ”jotain pelottavan tulista”. Tätä mainintaa silmästä ei voi olla lukematta samalla muistamatta *Seitsemässä veljeksessä* mainittua silmää, jota veljekset kavahtavat.

”Lintukodon” yhteydessä Lehtonen (1928: 46–55) luettelee useita paralleeleja antiikin kirjallisuudesta Platonin Atlantiksesta alkaen. Atlantis-kuvitelmiin liittyvää Onnellisten saarten aihetta ovat käsitelleet myös V. Tarkiainen ja Yrjö Hirn, viimeksi mainittu suuressa *Valtameren saari* -teoksessaan, mutta antiikkia tuskin kannattaa erikseen Kiven runoelman yhteydessä mainita muuten kuin että Kivi on osaltaan jatkanut jo antiikissa tunnettua aihetta. Eräässä suhteessa ”Lintukotoon” on kuitenkin syytä vielä palata.

Joitain huomionarvoisia näkökohtia Kiven runojen yhteyksistä antiikkiin on esittänyt myös Lauri Viljanen vuonna 1953 ilmestyneessä teoksessaan *Aleksis Kiven runomaailma*. Aiheistohistoriaan painottuneen Lehtosen teoksen vastapainona Viljasen tutkimus merkitsi Kiven runotuotannon esteettistä uudelleenarviointia.

Yleisesti ottaen se mikä Kiven teoksissa saattaisi tuntua antiikin kirjallisuudesta omaksutulta tai muuten antiikkiin liittyvältä, onkin monesti luontevinta nähdä yhteydessä ajallisesti paljon läheisempään kirjallisuuteen. Tällaista uudempaa kirjallisuutta ovat etenkin *Ossianin*

laulut sekä Atterbomin, Stagneliuksen, Runebergin ja Topeliuksen runot. (Lehtonen 1928, 463, 474–478.)

Varsinkin Kiven runojen osalta Lehtosen ja muiden tutkijoiden kuvaa Kiven suhteesta antiikkiin voidaan silti täydentää. Seuraavassa tarkastelun kohteena ovat *Kanervala* ja Kiven kaikki muut säilyneet runot. Esitys pohjautuu Kiven *Koottujen teosten* neljännenteen osaan (viides, tarkistettu painos 1984). Tutkimusaineistoon kuuluvat myös *Karkurit*-näytelmän (*Kootut teokset II*) runomittaisten jaksojen viittaukset antiikin mytologiaan ja kuvaus Karthagon kohtalosta sekä runomittaiseen *Alma*-näytelmään sisältyvät maininnat Kreikan ja Turkin sodasta, vaikka silloin onkin kysymys uudemmassa historiasta.

Pääasiallinen huomio kohdistuu seuraavassa esityksessä Kiven käyttämiin antiikin nimiin sekä runojen sellaisiin kohtiin, joissa esimerkiksi sanastollisin perustein voidaan nähdä suora tai käännösten kautta muodostuva yhteys antiikin teksteihin (lainat, sitaatit, alluusiot). Tarkastelen myös eräitä sellaisia paralleelleja, jotka eivät selity mistään geneettisestä yhteydestä. Vertailun vuoksi tuon tarvittaessa esille aineistoa myös Kiven muista teoksista.

Antiikin nimistö

Vaikutelma, että Aleksis Kiven runous olisi erillään antiikin perinnöstä, johtuu siitä, että Kivi ei ole käyttänyt antiikin runoudesta tuttuja runomittoja eikä stroofityyppejä, vaikka joitain sinänsä kiinnostavia yhteyksiä niihin löytyykin. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta Kivi ei myöskään käytä runoissaan antiikin kirjallisuudesta, historiasta tai mytologiasta tuttuja henkilön- tai paikannimiä. Juuri erisnimet ovat sellaisia voimakkaita merkkejä, jotka asemoivat lukijaa kulttuurikoodien viidakossa. Antiikin nimien asemesta Kiven runoissa on etupäässä suomalaisen mytologiaan ja kulttuuriin liittyviä ilmauksia ja asioita, kuten Tapiola, Metsola tai kaskenpoltto. Nimistökin on suomalaista: Kalkio, Kaltaheimo tai Kaunismäki. Mikäli taas mainitaan nimiä Suomen ulkopuolelta, kuten Keski-Euroopasta (Germania, Untervalden (Unterwalden)) tai Raamatusta (esimerkiksi Eeden, Kidron, Saaron, Saalem ja Sinear), eivät ne kukaan ole peräisin kreikkalais-roomalaisesta antiikista. Kiven muussa tuotannossa antiikin henkilön- ja paikannimien määrä on suurempi, vaikkakin usein kysymyksessä ovat lyhyet vertauksissa käytetyt ilmaisut; kaikkiaan Kiven tuotannossa on liki kuusikymmentä antiikin nimeä (mukaan luettuna sellaiset kansannimet kuten 'kimmeeriläiset' ja 'Punilaiset') (vrt. Saarimaa 1920: 108–110). Tämän lukumäärän merkitys korostuu, kun ottaa huomioon, että Kiven kolme laajinta teosta, *Kullervo*, *Nummisuutarit* ja *Seitsemän veljestä*, liikkuvat miljöissä, joihin antiikin nimet eivät kuulu (*Seitsemässä veljeksessä* sentään mainitaan 'krekiläiset' ja 'Sipilla'). Antiikin nimien kohdalla ovat useimmiten kysymyksessä lyhyet vertauksissa käytetyt ilmaisut: esimerkiksi *Margaretassa* Sveaporin rakentajaa Ehrensvärdiä verrataan antiikin satakätiseen jättiläiseen Briareokseen: ”Katso mikä Briareus, sodan satakäsinen hiisi!”

Kiven runoudesta mainitsemani poikkeukset, kolme antiikin naistennimeä, ovat sinänsä kiinnostavia. Niistä yksi, joka samalla on

runon otsikko, Atalantta, on eräistä antiikin mytologisista lähteistä, kuten Apollodoroksen *Bibliothecasta* ja Ovidiuksen *Metamorfooseista*, tuttu nimi Atalanta – Kivi vain on kirjoittanut sen kolmella t:llä: Atalantta. Ovidiuksella Atalanta esiintyy kahdessa kohdassa: *Metamorfoosien* kahdeksannessa kirjassa oleva tarina käsittelee Meleagrosta ja Kalydonin metsäkarjun metsästämistä, kymmenennessä kirjassa puolestaan Atalanta on boiotialaisen kuninkaan Skhoineuksen tytär, joka välttelee miehiä mutta tulee kuitenkin Hippomeneen vaimoksi; loukattu Kybele muuttaa molemmat leijoniksi. Atalanta esiintyi antiikin aikana henkilönä myös Meleagros-aiheisissa tragedioissa. Lähempi vertailu osoittaa, että Kiven runoelma on sisällöltään, tunnelmaltaan ja paikallisväriykseltään jotain aivan muuta kuin antiikista säilyneet Atalantaa koskevat kertomukset. Kyseessä on pikemminkin jonkinlaista keskiaikaista balladia muistuttava kauhuromanttinen runoelma, jonka tapahtumat on sijoitettu Sveitsiin ja alppimaisemiin. Nimen Atalanta Kivi lienee saanut aikoinaan varsin suosituksi tulleesta Gustav Schwabin antiikin tarinoita sisältävän kokoelman *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1838–1840) ruotsinnoksesta *Den klassiska fornålderns hjelte-sagor* (1839–1841) (Tarkiainen 1949: 212; Kauppinen 1984: 381). Schwabilla on mukana myös Meleagrosen tarina. Schwabin teoksen ruotsinnos on ollut Kiven käyttämien kirjojen joukossa. Mutta pois ei voi sulkea sitäkään mahdollisuutta, että Kivi olisi kuullut esimerkiksi Fredrik Cygnaeukselta hieman nuoremman aikalaisensa Algernon Charles Swinburnen runodraamasta *Atalanta in Calydon*, joka ilmestyi 1865, ja omaksunut Atalanta-nimen draaman otsikosta.

Toinen antiikista tuttu nimi Kiven runoudessa on Immen ja Nuorukaisen vuoropuhelun muotoon kirjoitetussa runossa ”Jäähvyäiset” esiintyvä Cynthia. Nuorukainen kehottaa Impeä olemaan ”ain kuni Cynthia”. Lauri Viljanen on aiheellisesti pitänyt tällaista antiikkista kuvaa yllättävänä ”Jäähvyäiset”-runon romanttisen luostariaiheen yhteydessä. Viljanen katsoo Cynthia-nimen kuunjumalattaren nimeksi. (Viljanen 1953: 77.) Tulkintaa vahvistaa se, että samassa yhteydessä mainitaan jumalat – monikkomuodon käyttö näyttäisi viittaavan antiikin jumaliin: ”mutta ole ain / kuni Cynthia, niin kaunokain, / tyyven ja kaunis / jumalten vuoril”. Cynthia kuunjumalattaren nimenä ei antiikin kirjallisuutta tuntevalle ehkä kuitenkaan tule ensimmäiseksi mieleen, sillä antiikin runoudessa esiintyy toinenkin Cynthia. Nimi tunnetaan roomalaisesta rakkauselegiasta; kyseessä on Propertiuksen elegioissa esiintyvä rakastettu. Tunnetuimmassa Propertiuksen elegiassa, neljännen kirjan runossa II, josta käytetään nimitystä *regina elegiarum*, elegioitten kuningatar, Cynthia ei kuitenkaan esiinny. Kiven runo ei ole elegia – sitä ei ole kirjoitettu elegiamittaan – mutta se liittyy kuitenkin rakkausaiheeseen, joten Cynthia-nimen käyttö on sikäli motivoitua. Propertius oli tuttu runoilija myös Runebergille. Hänen ”Till Frigga” -runonsa, joka muuten on Horatiuksen tyylinen oodi, sisältää alluusion Propertiuksen Cynthia-aiheiseen elegiaan I.14. (Oksala 2006: 149–152.) Kiven runossaan käyttämälle dialogimuodolle on kyllä vastineita antiikin runoudessa, esimerkiksi Vergiliuksen paimenrunoissa sekä Horatiuksen oodissa 3.9, joka on kirjoitettu runoilijan ja Lydian vuoropuhelun muotoon.

Kolmas Kiven runoissa esiintyvä antiikin nimi on Diana, joka mainitaan runossa ”Mies”. Siinä nainen ilmoittaa jättävänsä miehen: ”Toisen lemmen-ystävän mä löysin, / hae itselles myös toinen sä’, / sanoi neito, hyväst jätti, poistui, / ylevästi astuva Diana.” Metsästyksen jumalatar, siveänä pidetty Diana, kreikkalaisten Artemis, tuskin lienee kaikkein satuvain vertailukohta Kiven runon immelle.

Atalantan, Cynthian ja Dianan lisäksi on syytä mainita, että runossa ”Ruususolmu” viitataan Hadekseen ja Elysiumiin: ”Määrätäänkö hälle synkee Hades / tahi ihana Elysium”, kysytään runossa. Muutamassa tapauksessa antiikin nimi mainitaan perifrastisesti. ”Mies”-runon ”unohduksen virta” on oikeastaan sama kuin kreikkalaisten Lethe, jonka nimi viittaa unohdukseen ja joka mainitaan *Canzion V* näytöksessä. Runossa ”Äiti ja lapsi” mainitaan puolestaan runotar, jonka voisi ajatella tarkoittavan myös antiikin Runotarta, Musaa. Vastaavasti parissakin runossa esiintyvä Koi on vastinetta antiikin Eokselle (vrt. Saarimaa 1920: 109). Muutamaaan kertaan mainitaan jumalat: ”Sunnuntaissa” on vertaus ”kuin jumalten maasta” ja ”Jäähyväisissä” vertauksen yhteydessä ”jumalten vuoril”. Kummassakin tapauksessa mielikuva liittyy antiikin jumaliin.

Edellä esitellyn kuvan täydennykseksi voi vielä luetella *Karkureiden* runomittaisiin jaksoihin sisältyvät antiikin mytologian nimet: ”Olympin huippu”, ”Tartaroksen hirmu-luolat” ja ”Junon istuin”. Kaikki ne esiintyvät vertauskuvina. Runomittaisessa *Almassa* puolestaan pyydetään kerran Amoria auttamaan.

Vertailun vuoksi mainittakoon, että Wecksellin runoissa on ”Bond-krogen” ja ”Invita Minerva” -runojen ohella kolme antiikin nimeä: runossa ”Vid Schillerfesten i Helsingfors” Schiller nimetään ”uudeksi Tyrtaiokeksi” (”en ny Tyrteus”), ”Stundens röst” -runossa *Iliaan* epämiellyttävän kiihottajan Thersiteen ääntä arvostellaan (”den stämman som Tersites ljuder / föraktig, arm”), kun taas runossa ”Tröst i olyckan” asetetaan humoristisesti Hegel ja Homeros rinnakkain (”Hegel, Homeros / jag kastar i knuten”).

Horatiuksen merkitys

Nimien ohella tarkastelun lähtökohtana voi kysyä, onko J. V. Lehtonen kiinnittänyt huomiota roomalaisen lyyriikon Horatiuksen merkitykseen ja olisiko häneltä tässä suhteessa jäänyt jotain huomaamatta. Kysymykset ovat sikäli aiheellisia, että vielä kautta 1700- ja 1800-lukujen – ja pitkälti sen jälkeenkin – Horatius oli keskeisesti luettu antiikin runoilija. Esimerkiksi Suomessa piispa Jakob Tengström, josta myöhemmin tuli Suomen ensimmäinen arkkipiispa, ruotsinsi eräiden muiden Horatiuksen runojen ohella oodin 2.10., jossa esitellään kultainen keskities, *aurea mediocritas*, ja tunnetun kevätöodin 4.7., *Diffugere nives*. J. L. Runeberg puolestaan kirjoitti Horatiuksen stroofityyppejä käyttäen muutamia runoja, jotka tunnetaan Horatius-oodeina. Esimerkiksi edellä mainittu ”Till Frigga” on kirjoitettu ns. asklepiadeiseen mittaan. (Horatiuksen vaikutuksesta ks. Riikonen 1998a; Runebergin Horatius-oodeista ks. Oksala 2004: passim; Oksala 2006: 149–156.)

Aleksis Kivestä tiedetään, että hänen käytössään on ollut tunnetun ruotsalaisen poliitikon, kirjailijan ja Augustuksen ajan keskeisen runouden kääntäjän G. J. (Gudmund Jöran) Adlerbethin (1751–1818) ruotsintamat Horatiuksen oodit ja epodit. Adlerbeth tunnettiin muutenkin Suomessa. Kun Henrik Gabriel Porthan tuli valituksi Kuninkaallisen kirjallisuus-, historia- ja antikviteettiakatemian jäseneksi, hän kirjoitti kiitoskirjeen juuri Adlerbethille, joka tuolloin oli Akatemian sihteeri.

Adlerbethin Horatius-käännös, joka Kivellä oli käytössään, oli *Horatii Oder och epoder, öfversatta af G. Adlerbeth*, ja se oli painettu Tukholmassa 1817. Jo aikaisemmin, vuonna 1807, oli ilmestynyt Adlerbethin käännös Vergiliuksen *Bucolica*- ja *Georgica*-teoksista. Samassa niteessä Vergilius-käännösten kanssa oli mukana *Horatii bref till Pisonerna om Skaldekonsten*, eli siis Horatiuksen kuuluisa *Runousoppi*. Myös tämä nide oli Kiven käytössä. (Tarkiainen 1949: 196–197, 219–220.) Lisäksi Adlerbeth käänsi Vergiliuksen *Aeneiksen* (1804). On siis syytä etsiä Horatius- ja myös Vergilius-alluusioita Kiven runoista.

”Uudistalon-perhe” – Horatiuksen 2. epodi

Yhden aivan ilmeisen Horatius-allusion J.V. Lehtonen on Kiven runoista löytänyt ja sillä onkin oma mielenkiintonsa. Kyseessä on runo ”Uudistalon-perhe”, jonka viimeiset säkeet kuuluvat: ”Onnen myyri on se mies, / kellä oma tanner on, / ystäväinen vieressänsä, / povel kalliin synnyinmaan.” (Lehtonen 1928: 365–366.) ”Onnen myyri”, joka mainitaan myös runossa ”Paimentyttö”, on epäilemättä innoittanut Eino Leinon mainitsemaan ”onnen myyrin” runossa ”Häähymni” (Launonen 1984, 177). ”Onnen myyri” ”Uudistalon perheessä” on selvä alluusio Horatiuksen toiseen epodiin, joka alkaa sanoilla ”Beatus ille qui procul negotiis”, ”Onnellinen on se mies, joka kaukana liiketoimista”. Ajatus on lähellä Vergiliuksen *Georgican* säkeitä 2.459–474, joka niin ikään on maanviljelijän *makarismos* (Oksala 2004, 90–92). Horatiuksen kohdalla kyseessä on yksi esimerkiksi niistä runoista, jotka rakentuvat kaupungin ja maaseudun vastakohtaan varaan. Tästä asetelmasta löytyy useita esimerkkejä muustakin antiikin kirjallisuudesta. Horatiuksen runon säkeet, jotka vastaavat siteerattuja Kiven säkeitä ”Uudistalon-perheessä”, on Kyösti Wilkuna suomennanut *Aika*-lehden 1910 seuraavasti (suomennosta on V.A. Koskenniemi siteerannut *Roomalaisia runoilijoita* -teoksensa Horatius-esseessä): ”Se onnen parhaan löytänyt on, kaukana / ken hyöriinästä maailman / vain lailla isäin kontuansa viljelee / ja tyyntä viettää elämää.” Käännös on kuitenkin varsin vapaa, sillä sananmukainen käännös kuuluisi esimerkiksi: ”Onnellinen on se joka kaukana liiketoimista, kuten kuolevaisten muinainen heimo, kyntää isiensä maata härillään erillään kaikesta lainaustoiminnasta.” Horatiuksen alkuperäisen epodin ohella Kivi on saattanut tuntea myös Thomas Thorildin runon ”Efter Horatius”, joka alkaa Horatiuksen epodin käännöksenä, mutta jota Thorild jatkossa kehittää omaan suuntaansa. (Thorild 2000: 75–76 ja 356; Riikonen 2009.)

Yhteistä Kivellä ja Horatiuksella on onnelliseksi tai autuaaksi julistamisen, ns. *makarismos*-formulan, käyttö ja ajatus maaseudulla asumisen

onnellisuudesta. Horatiuksen 'isien maa' (*paterna rura*) vastaa Kiven synninmaata. "Uudistalon-perheessä" on muutenkin mukana useita sellaisia elementtejä, jotka tulevat esille myös Horatiuksen toisessa epodissa. Niitä on erityisesti metsästäminen. Horatiuksen metsäkarju ja jänis ovat kylläkin vaihtuneet koirasmetsoon. Vaimon osuus tulee kummassakin runossa esille. Nimenomaan vaimon valmistamaan ateriaan kiinnitetään kummassakin runossa huomiota, joskin Horatius on yksityiskohtaisempi.

Kuitenkin myös erot Horatiuksen ja Kiven runojen välillä ovat merkittäviä. Horatiuksen runo alkaa maaseudun elämänmuodon ylistyksellä. Runon lopusta kuitenkin ilmenee, että runo onkin ollut rahanlainaaja tai koronkiskoja (*faenerator*) Alfiuksen puhetta. Kun hänen myöntämienensä lainojen korot lankeavat maksettaviksi, Alfius, joka jo on tulemaisillaan maalaiseksi (*iam iam futurus rusticus*), on heti valmis palaamaan kaupunkiin, Roomaan. Kiven runossa maaseutu on tätä kestävämpi ihanne. On suorastaan anteeksiantamatonta, että Wilkuna on jättänyt neljä viimeistä säettä pois ja että Koskenniemi on esseekokoelmassaan siteerannut suomennosta poisjättöä huomioimatta (Koskenniemi sentään mainitsee, että runossa puhuu koronkiskuri). Nuo neljä säettä nimittäin muuttavat runon luonteen täysin.

Mainittakoon vielä, että niin Horatiuksella kuin Vergiliuksellakin on mukana voimakkaasti kaupungin ja maaseudun vastakohta-asetelma. Se periytyi muiden muassa Runebergin runoon *Färd från Åbo* (Matka Turusta) ja *Elgskyttarne*-eepoksen (Hirvenhiihtäjät) seitsemänteen lauluun (Oksala 2004, 89–95). "Uudistalon-perheessä" ei tätä vastakohtaa sen sijaan suoranaisesti ole.

Maanviljelysidiylli oli Kivelle samoin kuin Runebergille muutenkin tärkeä, joskaan siitä ei puuttunut myös tummempaa puolta. Jyrki Nummi on esittänyt tästä esimerkkinä Karrin puheen *Nummisuutareissa* ja yhdistänyt sen jaksoon Runebergin *Hirvenhiihtäjissä* ja "Saarijärven Paavossa". Nummikin näkee taustalla Vergiliuksen *Georgican* toisen kirjan maaseudun ylistyksen. (Nummi 2009, 83–84.) Kyseessä ovat *Georgican* säkeet 2.458–474, jotka allusoivat Lucretiuksen *De rerum natura* -teoksen säkeisiin 2.24–34; toisaalta Horatiuksen toisen epodin koronkiskuri Alfiuksen puhe joutuu naurettavaan valoon tavallaan Vergiliuksen kautta. Kiven runo siis asettuu jo antiikin runoudessa kehittyneeseen ja siitä periytyneeseen monitahoiseen viitteiden verkostoon.

"Myrsky" ja antiikin valtiolaiva-allegoria

"Uudistalon-perheen" ohella Kiven runoudesta löytyy kuitenkin myös toinen yhteys Horatiukseen; voi vain ihmetellä, miksi se on jäänyt Lehtoselta ja muiltakin Kiven tutkijoilta huomaamatta. Kyseessä on runo "Myrsky", nimenomaan sen toisinto, joka alkaa sanoilla "Merta aavaa haaksi viiltää, tarkoittaen / kotisatamata kohden, johtamana / lujan, vakaan perämiehen käsivarren". Merenkulkuun liittyvä aihepiiri on sinänsä kiinnostanut Kiveä. Sitä osoittaa jo pelkästään se, että *Seitsemässä veljeksessä* esiintyy veljesten eno, "joka nuoruudessaan oli uljaana merimiehenä purjehtinut kaukaiset meret, nähnyt monta kansaa ja kaupunkia; mutta näkönsäpä

kadotti hän viimein, käyden umpisokeaksi”. Enossa yhdistyvät Homeros ja Odysseus: sokeus yhdistää hänet Homerokseen, monien kansojen ja kaupunkien näkeminen puolestaan yhdistää hänet Odysseukseen. Meri on mukana myös Kiven runoudessa. Onnellisten maa, Lintukoto, sijaitsee meren ympäröimällä saarella. Tunnettu merimies Kiven tuotannossa on myös *Nummisuutarien* Niko (ks. edellä).

J. A. Hollo esitti jo 1912 Kiven lyriikasta kirjoittamassaan artikkelissa, että ”Myrskyn” aihe olisi tullut Shakespearen *Myrskyn* alkukohtauksesta (Hollo 1912/1992: 12). Luontevimmin Kiven runon vertailukohdaksi asettuu kuitenkin Horatiuksen oodi I.14 (*O navis, referent*). Kiven laajaan ”Myrsky”-runoon verrattuna Horatiuksen runo on sangen suppea, 20 säettä, jotka jakautuvat viiteen säkeistöön. Runo kuuluu Teivas Oksalan ja Erkki Palménin proosasuomennoksena seuraavasti:

Oi laiva, taas uudet tyrskyt vievät sinua merelle. Voi, mitä aiot? Laske päättävästi satamaan! Etkö jo huomaa, kuinka kylkesi on vailla airoja, // kuinka vinhan lounaistuulen vioittama mastosi ja raakapuusi huokailevat ja kuinka runkosi tuskin jaksaa ilman köysiä kestää yhä väkivaltaisemmaksi yltyvää // ulappaa? Ei ole sinulla ehjiä purjeita, ei jumalia, joita kutsuisit, jos jälleen joutuisit hätään. Vaikka olet Pontoksen honkaa, jalon metsän tytär, ja // kerskailet sekä syntyperälläsi että nimelläsi, se on hyödyttöntä: arka merimies ei luota lainkaan maalattuun peräkeulaasi. Pidä sinä varasi, ellet välttämättä halua joutua tuulien leikkikaluksi! // Sinä, joka äsken herätit minussa ärtymystä ja inhoa, nyt sen sijaan kaipausta ja vakavaa huolestumista, vältä hohtavien Kykladien välissä tyrskyäviä vesiä!

Horatiuksen oodi on latinankielinen vastine kahdelle kreikkalaisen Alkaioksen runolle, joista on säilynyt fragmentteja.

Jo antiikin aikana Horatiuksen runoa tulkittiin allegoriana. Puhutaan ns. valtiolaiva-allegoriasta. Reetori Quintilianuksen mukaan laiva tarkoitti valtiota, aallot ja myrsky kansalaisia, satama rauhaa jne. Valtiolaivasta puhuttiin myös esimerkiksi kreikkalaisessa tragediassa. Valtiolaivasta tuli sittemmin eurooppalaiseen poliittiseen kielenkäyttöön kulunut fraasi, jossa mukana oli ajatus kapteenista tai perämiehestä – puhuttiin siis valtiolaivan peräsimestä olevasta valtionjohtajasta.

Myrsky ja myrskyn kourissa oleva laiva on voitu tulkita myös rakkauselämän kuvaukseksi. Kiveltäkin löytyy tästä esimerkki. Yksinäytöksisessä näytelmässä *Leo ja Liina* replikoidaan seuraavasti:

Liina. – – pois myrskyn jännitys mun elämäni laivan purjeesta. Miksi en valitsisi oikeaa satamaani?
Leo. (Vetää häntä povellensa). Ja tässähan oikea satamas.
Liina. Haa! Oletko varma siitä?
Leo. Sun satamas, sun temppelis, ja sinä olet mun epäjumalani.

Antiikin kirjallisuudessa myrsky rakkauselämän kuvauksessa tulee esille etenkin Horatiuksen suuressa *propemptikonissa* (matkaansaattamisrunossa) 3.27 (”Impios parrae”).

Lisäksi myrskyaihetta on voitu soveltaa kirjalliseen työskentelyyn. Vergiliuksen *Georgican* toisessa kirjassa (ks. myös edempänä) runoilija puhuttelee suosijaansa Maecenasta: ” – – anna purjeiden kiidättää meidät avomerelle! / En minä kaikkea aio säkeilläni valloittaa – / en vaikka minulla olisi sata kieltä ja sata suuta, / rautainen ääni. Ole tukeni ja ohjaa lähimmän rannan ohi! / Maata näkyvissä!” (suom. Teivas Oksala).

Kivellä meri, merenkulku, myrsky ja (meren) saari toimivat tunnetusti myös elämään liittyvinä vertauskuvina: ”myrskyt käyvät elon saarel / keskel ijäisyyden aavaa merta”, ”purjehdimme vankkurilaivallamme eksyttävien metsien halki Impivaaran jyrkkää saarta kohden”, ”Ihminen on merenkulkija elämän myrskyisällä merellä” – esimerkkejä voisi jatkaa. (Kinnunen 1987: 139–142.) Lopultahan Kivi viittasi omaan elämänsäkin ”suurena haaksirikkona” (kirje toukok.–kesäk. 1870 Kaarlo Bergbomille). Sitä paitsi Kivellä on myös esimerkkejä satamasta, johon myrskystä halutaan purjehtia pois. Sellaisena toimivat niin Impivaaran kuin ”Lintukodon” saaret (molemmat varustettuna määreellä ’saari’). (Ervasti 1965, 25–26.) Mereltä ja myrskystä pääseminen pois rauhan satamaan saa sitä paitsi hienoimman, samalla lyyrisen ilmentymänsä kahdessa jaksossa *Seitsemän veljeks*en lopussa. Ennen kuin Anna esittää ”Sydämeni laulun”, hän haastelee lapselleen:

Ah! Tämä maailma on kavala ja myrskyinen, ja moni purjehtija täällä on vaipunut sen merien ikuiseen kohtuun. Sanoppas, lapseni, mun suven-ihanaiseni, sano: etkö tahtoisit täältä purjehtia rauhan ikisatamaan pois, koska vielä puhtaana väikky lapsuutesi valkea viiri? Rannalla sumean, tyynen järven seisoo Tuonelan kartano tumma, siellä himmeän lehdistön helmassa, kasteisen viidan kohdussa on lapselle valmiina kehto ja valkeat liinat ja vaipat.

Vaikka Annan pohdiskelu ei ole erityisen kristillinen sävyltään, siinä on jotain samaa kuin niissä kristillisissä teksteissä, joissa elämää verrataan purjehtimiseen myrskyävällä merellä. J. V. Lehtonen on niistä siteerannut esimerkkinä saksalaisen ortodoksian ajan teologin Johann Gerhardin (Johannes Gerhardus) *Meditationes sacrae* -teoksen jaksoa Gabriel Tammelinuksen suomennoksena (1688): ”Elämä on yxi warallinen Purjehtimus / Cuolema on rauhallinen Satama; / Ei sentähden pidä murhedittaman / että meidän Omaisem owat cuollet / wan paremmin iloittaman / että he owat tästä pauhawaisesta Merestä Satamaan pääsnet.” (Lehtonen 1928: 72.)

Toinen *Seitsemän veljeks*en loppuosan jakso, jossa merikuvasto tulee esille, liittyy veljesten muisteluksiin menneistä vaiheistaan: ”Niinpä myös mannermaalla harmeneva merimies johdattelee mieleensä muinoista myrskyä merellä. Pilvet haahden pimeyteen käärivät, kuohuva aalto uhkaili kuolemalla; mutta ennen kuin yö oli tullut, vaikenen tuuli, aalto viihtyi ja nukkui ja kirkastuvasta lännestä säteili aurinko taas, osoittaen tien satamaan. Tätäpä myrskyä muistelee merimies hiljaisella riemulla nyt. Niin muistelivat veljeksetkin menneitä päiviänsä, kultaisena jouluihtana istuissaan ympäri Jukolan pöydän ja haastellessansa keskenään.” Tämä tulee lähelle myös Vergiliuksen *Georgican* säkeitä 1.299–304: ”talvi on viljelijän lomaa. / Pakkasella talonpojat nauttivat hankkimastaan / ja järjestävät kukin vuorollaan iloisia pitoja toisilleen. / Hilpeä talvi kutsuu ja hälventää huolet. / Niin myös merimiehet ripustavat peräkeulaan seppeleitä, / kun laiva on päässyt raskaassa lastissa satamaan.” (Suom. Teivas Oksala, joka myös on kiinnittänyt tämän kirjoittajan huomiota kyseiseen kohtaan.)

”Myrskyn” liittää edellä mainittuun Horatiuksen runoon itse aihe, myrsky, sekä laivan kuvaus. Myrskyn vallitessa on tärkeää päästä satamaan. Sekä Kivellä että Horatiuksella on mukana maininta satamasta,

ja kummassakin kiinnitetään huomiota esimerkiksi mastoihin ja purjeisiin. Horatius puhuttelee laivaa, kun taas varhaisemman runoilijan, Alkaioksen, runossa oltiin laivassa mukana. Kivi noudattaa tässä suhteessa Alkaioksen linjaa. Yksi ero on siinä, että Horatius vain mainitsee pelokkaasta merimiehestä (*timidus navita*), kun taas Kiven laivalla on kyllä pelokkaita merimiehiä, mutta myös mahtavaääninen laivuri: ”Mutta ääni uljaan laivurin taas kaikuu / voimallisest, käsken ja lohduttaen, / virittäen kerran vielä toivon liekin / miehistönsä poveen sanoil mahtavilla.” Kivi puhuu ”Myrskyn” toisinnossa perämiehestä ja laivurista. Alkuperäisessä, *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* 1866 julkaistussa versiossa laivurin tilalla on erikoinen feminiiniseltä vaikuttava genetiivimuoto ’laivattaren’. Nominatiivi olisi ’laivatar’, mutta voi kysyä, olisiko nominatiiviksi kuitenkin ajateltava ’laivattari’ (vrt. lautta – lautturi). Saarimaa (1964: 151) on selityksissään laittanut laivatar-sanalle kysymysmerkin.

Jos lähdetään siitä, että Horatiuksen runo on allegoria, voi tietysti kysyä, onko Kivenkin runo allegoria. Jos se taas on allegoria, joutuu kysymään, onko se yleisluontoinen allegoria valtiosta ja sitä uhkaavista vaaroista, vai onko se lähemmin kytkettävissä johonkin historialliseen tilanteeseen, esimerkiksi Suomen tilanteeseen, jota Kivi olisi voinut ajatella. Entä kuka silloin olisi tuo mahtavaääninen laivuri? Vai olisiko runo luettavissa kirjallisen luomistyön allegoriana, mihin antiikin meri-allegoria myös antaa mahdollisuuden?

Poliittisen tulkinnan mahdollisuutta tukevat eräät seikat. Kivi julkaisi joukon runoja, niiden joukossa ”Myrskyn” *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* syyskuussa 1866. Toisinnot tulivat julkisuuteen vasta vuonna 1878 B. F. Godenhjelman toimesta (Kauppinen 1952: 167). 1860-luvun Suomessa ei tosin käyty mitään sotaa, mutta varsin tuoreessa muistissa oli kuitenkin yksi sotatapahtuma, josta Matti Klinge on kirjoittanut ottaen huomioon sen vaikutuksen Suomessa:

– – konkreettisiin muotoihin etsiytyvän ja venäläisvastaisen kansallisen itenäisyyspolitiikan kiihokkeena oli Preussin ja Itävallan sekä Tanskan välinen sota 1863–1864. Pienen maan kohtalo suuren kansan puristuksessa, ”veren ja raudan” politiikka liberalismia vastaan rinnastui itsestään Suomen oloihin muidenkin kuin dagbladilaisten mielissä, ja yleisesti oli myötätunto Tanskan puolella. Tähän sotaan lähti, Tanskan puolelle, muutama suomalainen vapaaehtoinenkin, joista tunnetuin on Herman Liikanen, mutta joukossa oli ylioppilaita edustamassa liberaaliryhmän tukema Rudolf Estlander, jonka liittymistä Tanskan joukkoihin Venäjän lähettiläs pyrki estämään. (Klinge 1967: 167; ks. myös Kiven kirje isälleen 26.2.1865.)

Sitä paitsi huhtikuussa 1866 oli keisari yritetty murhata, mikä tapahtuma herätti Suomessakin suurta huomiota (Klinge 1967, 180). Vuonna 1866 Kivi oli myös kiinnittänyt huomiota lehti uutiseen, joka käsitteli erästä kannausta kahden saksalaisen valtion, Preussin ja Baijerin välillä. Uutisesta Kivi sai aiheen farssiinsa *Olviretki Schleusingenissä*.

Muuten ajankohta oli monenlaisten muutosten aikaa (rahamuutos, suomen kielen aseman vahvistuminen); samoin se oli fennomaanien keskinäisten kiistojen aikaa, joihin runon tapahtumien voisi ajatella liittyvän. (Klinge 1967; Kauppinen 1952: 7–22.) Voisi kysyä, olisiko tässä tilanteessa tuo mahtavaääninen laivuri Yrjö Koskinen (alkuaan Georg Forsman, myöhemmin vapaaherra Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen). Tuona aikana Koskinen

oli nimittäin kohonnut jo huomattavaksi mielipidevaikuttajaksi. Hän oli myös August Ahlqvistin poliittinen vastustaja. (Sihvo 2002: 213–215; Kohtamäki 1956: 301–328.) Vaikka Kivi asui maaseudulla, hän kyllä seurasi politiikkaa. ” – – kaukana politiikan keskuksista, yksinäisellä maaseudulla juuri näinä vuosina neroudestaan kamppaileva Aleksis Kivikin näki punaisen varoitusmerkin juuri helsinkiläisessä liberaalien ryhmässä, suomenmielisten pahimmassa vihollisessa – – ”, kuten Rafael Koskimies (1974: 71) on sattuvasti todennut lähteenään Kiven kirje Thidolf Reinille. Ja Koskimies jatkaa: ”Mukaantulo Kirjalliseen Kuukauslehteen todistaa – – perin selvästi Kiven todellisen nuoruudenpiirin henkeä, laatua ja tasoa; hän oli yksi ’meikäläisistä’, ’jungfennomaani’, kuten muutkin Koskisen johtajahahmon ympärillä” (Koskimies 1974: 76). Vastaavasti Koskinen tunsi ystäviensä kanssa ihailua Kiveä kohtaan (Koskimies 1974: 78, 205, 283).

On kuitenkin mahdotonta pitävästi osoittaa, että Kivi olisi halunnut ”Myrskylä” kuvata ajan poliittisia tai yhteiskunnallisia tapahtumia. Silti pelkän kirjaimellisen luennan tekee ”Myrskyn” kohdalla riittämättömäksi sen aiheen poikkeuksellisuus Kiven tuotannossa. ”Valtameren-purjehduksen kuvauksena ’Myrsky’ jää poikkeukseksi Kiven tuotannossa. Hän on sisämaan runoilija, samoin kuin Runeberg”, toteaa Lauri Viljanen (1953: 85). Kirjaimellista syvemmän luennan puolesta puhuu sekin, että ”Myrskyn” ja *Seitsemän veljeksien* kolmen kohtauksen, Hiidenkivi-episodin, veljesten Jukolaan paluun ja Jukolan jouluillan, välillä on ilmeisiä yhtäläisyyksiä, kuten Esko Ervasti on havainnollisessa ja yksityiskohtaisessa vertailussaan osoittanut. Kun esimerkiksi ”Myrskyn” laivassa kuuluu laivurin ääni, romaanissa kuullaan Aapon ääni. Sitä paitsi Aapo toteaa Hiidenkivellä: ”Huomatkaat: tämä kivi on laiva myrskyssä ja myrskynä on tuo möräilevä, vihainen härkäliuta kivemme ympärillä.” (Ervasti 1965: 86–89; ks. myös Nummi 2001: 93–95.) Tällöin tuskin voi olla ajattelematta Kiveä ja hänen arvostelijoitaan.

Varovainen mutta myös kovin yleisluontoinen on Lauri Viljasen tulkinta ”Myrskystä” kirjailijan työn kuvauksena: ”’Myrsky’ näyttää runoilijan ikään kuin työn keskellä, toteuttamassa vastustamatonta kuvailevaa taipumustaan ja koettelemassa asteikkonsa ulottuvaisuuksia” (Viljanen 1953: 85). Viljasen tulkintaa voi kuitenkin pitää aiheellisena.

”Myrsky”-runolle löytyy sitä paitsi paralleeli ajallisesti varsin läheisestä Erik Gustaf Geijerin lyhyestä runosta ”På nyårsdagen 1838”, jonka uskonnolliset käänteet tosin tekevät siitä muuten kovin erilaisen: ”Hauras pursi se myrskysäällä / aavalle kantaa purjehtijaa: / tähtiholvi on tuikkiva päällä, / alla hänen hautansa meuruaa. Eteenpäin! käsky soi kohtalon, / ja syvyyksissäkin Jumala on.” Geijerin sanoja on siteerannut juuri Yrjö Koskinen – yhdistäen runon poliittiseen tilanteeseen, joka hänestä vaikutti sotaan joutumiselta. (Suolahti 1933/1974: 277, josta myös Geijerin runon suomennos.)

Yhteyksiä antiikin epiikkaan

Kiven runotuotannossa on useita kertovia runoja, jotka voidaan määrittellä pienoiseepoksiksi. Edellä mainittujen ”Lintukodon” ja ”Atalanttan”

ohella niitä ovat ”Karhunpyynti”, ”Uudistalon-perhe”, ”Immen unelma”, ”Härkä-Tuomo” ja ”Kontiolan kaski”. Eeppisyyden ja lyyrisyyden välinen suhde aikamuotojen käytön (imperfekti, preesens) kannalta on Kiven runotuotannossa muutenkin kiinnostava kysymys, kuten Lauri Viljanen (1953: 52–53) on osoittanut. Siihen ei kuitenkaan voida tässä lähemmin puuttua.

Teoksessaan *Aleksis Kivi taiteilijana* Lehtonen on yhdistänyt ”Lintukodon” purjehdusretken kuvauksen ja siinä mainitut joutsenet Homeroksen kuvaukseen Poseidonista, joka kiittää orhiensa vetämissä vaunuissa kohti akhaijien laivoja. Lehtonen esittää sinänsä hauskan vertailun mahtavan merenjumalan vauhdikkaan matkan ja Kiven peukaloisten hiljaisen soljunnan välillä (Lehtonen 1922, 54–56; vrt. Viljanen 1953: 84). Tässä yhteydessä tuskin voinee puhua vaikutussuhteesta tai alluusiosta, mutta kieltämättä Homeroksen kuvauksen taustaa vasten luettuna Kiven kuvauksen viehättävyys lisääntyy entisestään. Olennaista luonnollisesti on, kuten Viljanen (1953: 84) on huomauttanut, että tritonien ja delfiinien asemesta ”kaikki on saanut suomalaisen, voipa sanoa kalevalaisenkin sävyn.”

Kuitenkin eräs toinen antiikin kirjallisuuden kohta tarjoaisi vielä sattuvamman vertailukohdan kerikansan purjehdusretkelle. Sellainen löytyy Apuleiuksen romaanista *Metamorphoses*, joka tunnetaan tavallisimmin *Kultaisen aasin* nimellä. Romaanissa on kuuluisana sisäkertomuksena Amarin ja Psychen tarina, jonka rosvojen luolassa kertoo vanha juopunut nainen – erikoinen vastakohtaisuus vallitsee kertojan olemuksen ja kertomuksen viehättävän sisällön välillä. Tarinaan sisältyy muun muassa kuvaus Afroditen lähdöstä merelle:

– – Afrodite syleili ja suuteli poikaansa hellästi ja lähti läheiselle meren rannalle, missä mainingit liikkuiivat edestakaisin. Sinne tultuaan hän astui ruusuisin jaloin väreilevälle vedenpinnalle. Syvä meri näet tyyntyi heti, ja hänen kehotuksestaan, ikään kuin hän olisi jo aikaisemmin määräyksen antanut, kerääntyivät kaikki meren jumalat palvelushaluisina hänen luoksensa. Nereuksen tyttäret tulivat laulaen kuorossa, tuli Portunus jolla on pörröinen merensininen parta, tuli Salacia syli täynnä kaloja, tuli delfiinien pieni ajomies Palaimon. Tulivat tritonien parvet; joku heistä puhalsi kauniisti simpukkatorveansa, toinen levitti silkkivarjostimen, suojaksi auringon kuumilta säteiltä, kolmas piteli peiliä jumalattaren vaunujen vierellä. Tällainen oli seurue, joka saatteli Afroditea hänen lähtiessään valtamerelle.” (Suom. J. A. Hollo)

On kuitenkin ilmeistä, ettei Kivi ole Amarin ja Psychen tarinaa Apuleiuksen romaanista tuntenut, vaikka se on usein esitetty omana kokonaisuutenaan romaanista irrallaan. Kyse on tässäkin tapauksessa siitä, että ”Lintukodon” kuvaus vaikuttaa Apuleiuksen taustaa vasten luettuna korostetun kotoiselta ja suomalaiselta.

”Lintukodon” kerikansan yhteydessä J. V. Lehtonen (1928: 35–36) on viitannut *Iiaan* kolmannen laulun alussa mainittuihin pygmeihin, jotka kerikansasta poiketen ovat ilkeitä. Toisessa yhteydessä Lehtonen on maininnut Odysseian yhdeksännessä laulussa kuvatusta kyklooppien asuinsijasta. Siinä on ilmeisiä yhtäläisyyksiä kerikansan Onnelan kanssa, mutta asujat ovat jättiläisinä käänteisiä pienille keriihmisille. (Lehtonen 1928: 443–444.)

Lehtosen teoksessaan *Toiviovetki Nurmijärvelle* esittämässä tapauksessa ollaan kuitenkin kiinteämmässä yhteydessä Kiven ja antiikin runouden välillä. Kuten edellä todettiin, Kiven kirjojen joukossa oli Vergiliuksen *Georgican* ruotsinnos. Teoksen toisessa kirjassa kuvataan puita ja siinä todetaan säkeissä 290–297 seuraavaa:

Puu taas upotetaan syvemmälle maan uumeniin, / varsinkin talvitammi, jonka latva kohoaa korkealle / ilmojen tuuliin, mutta juuri tunkeutuu syvälle Tartarokseen. / Eivät talvet, tuulet, eivätkä rajuilmat kisko sitä irti: / se kestää järkkymättä ja voittaa elinvoimassa / monet jälkeläisensä ja ihmisten sukupolvet. (Suom. Teivas Oksala)

Aleksis Kiven vastine tälle löytyy runosta ”Kesä-yö”, jossa tammi on vaihtunut Suomessa yleisempään koivuun: ”Korkealle koivu tutkaimensa nostaa, / Kaikkialle oksans levittää hän ympär, / Mutta ranka, kuni valtahinen pylväs, / Mahtavana alas syvyytteen tunkee.” (Lehtonen 1933: 107–108.) Viittaus korkeuteen ja syvyyteen on mukana sekä Kivellä että Vergiliuksella. Lehtosen siteeraamaa säettä ”Rauhan armas kuva rauhan tanterella!” voi pitää eräänlaisena vastineena Vergiliuksen ajatukselle, että tammeen eivät vaikuta tuulet eivätkä rajuilmat. Lehtonen (1933: 107) osaltaan näkee lempeän koivun ”uivan corotmaisessa hopeahämyssä”.

Lehtonen on esittänyt vain tämän yhden yhteyden *Georgicaan*. Kuitenkaan ei voi välttyä ajatukselta, että ”Lintukoto” voitaisiin laajemminkin liittää Vergiliuksen maanviljelyseepokseen. Vergiliuksen teoksessa Italia esiintyy monessa suhteessa sellaisena onnen maana, jollainen myös Lintukoto on.

Väljän paralleelin antiikin runouteen nähden tarjoaa Kiven ”Rippilapset”. Se on eräänlainen luterilainen vastine pakanallisen Horatiuksen *Carmen saecularelle*, Vuosisataislaululle, joka myös kertoo uskonnollisen juhlan vietosta. Siinä missä roomalaisten vuosisataisjuhlassa esiintyi nuorten miesten ja nuorten naisten muodostama kuoro, siinä Kiven runossa ”Temppeliin astuvi nuorukaisjoukko, / astuvi impiä valkeissa vaatteis”.

Lauri Viljanen on kytkenyt runon ”Mies” oodin traditioon, josta hän kirjoittaa seuraavaa:

[”Mies”] on kokonaisen ihmiselämän kuvaus, eepilliseen asuun puettu suuri oodi luonteenlujudelle, tavallista harvaviivaisempi ja harmaavärisempi ollakseen Kiven kirjoittama. Oodimuotoon viittaa jo abstraktinen otsake. Sellaisena ”Mies” on melkein pä kustavilaista tyyliä, jota tunnetusti vielä nuori Runeberg tuli viljelleeksi. (Viljanen 1953: 90–91.)

Kustavilaisen tyylin ohella rinnastuskohteena voisi mainita myös oodirunouden tunnetuimman edustajan Horatiuksen. Nimenomaan hänen kolmannen oodikirjansa kuusi ensimmäistä runoa, ns. roomalaisoodit (*odae Romanae*) tarjoutuisivat vertailukohteeksi. Niissä Horatius tuo esille roomalaisen, stoalaisen järkkymättömän miehen ihanteen.

Yhteyksiä voisi ajatella löytyvän myös siitä, että Kiven runoudessa mainitaan tuulia. Esimerkiksi runossa ”Pohjatuuli” todetaan: ”Syyskuun tuuli, vinkka tunturien tuuli / pohjosesta liehtoo, alas kiirittelee / pilvi-vuorii – –”. ”Rippilapsissa” puolestaan puhalttaa lempeä länsituuli. Myös Horatiuksen runoissa esiintyy usein jokin tuuli, kuten pohjatuuli (Aquila) tai länsituuli (Zephyrus). Horatiuksen-tuntemuksensa perusteella Kivi on

varmasti ollut perillä antiikin runouden tuulista ja niiden sävyistä, joskin Kivelle läheisempiä paralleleleja löytyy etenkin romantiikan runoudesta. (Vrt. Lehtonen 1922: 43–44.)

Antiikin historiaa Kiven teoksissa

Aleksis Kivellä oli ilmeistä mielenkiintoa antiikin historiaa kohtaan. Sitä osoittaa esimerkiksi se, että hänen kirjojensa joukossa on ollut Edward Gibbonin kuuluisa historiateos Rooman valtakunnan rappiosta ja luhistumisesta. *Nummisuutareissa* on tunnettu jakso, jossa Sepeteus puhuu Rooman ”lankeemuksesta” naisvaltikan alaisuudessa. (Riikonen 1998b: 58–60.)

Mutta erityisesti Kivi viittaa antiikin historiaan ulkomaille sijoituvissa näytelmissään *Canzio* ja *Olviretki Schleusingenissä*. Esimerkiksi *Canziossa*, joka tapahtumiltaan Italiaan sijoittuvana luontevasti sisältää antiikkiviittauksia enemmän kuin muut Kiven teokset, kysytään, eikö Marcus Antonius hylännyt Octavian Kleopatran takia, ja kerrotaan, että keisari Nero tappoi äitinsä. *Olviretkessä* puolestaan kerrotaan tarina Julius Caesarista Galliassa (tarina on ilmeisesti sotkettu erääseen toiseen Rooman historiasta tunnettuun tapahtumaan).

Antiikin historiaan liittyvää aihepiiriä Kivi käytti esimerkkinään myös runomittaisessa esityksessä. *Karkurit*-näytelmän silosäkein kirjoitetussa jaksossa Tyko kertoo:

Karthagon hävityksen muistat sä. – / Tutkistelimmehan me nuoruudessa
/ Maapiirin urostöitä yhdessä, – / Tää suuri näytelmä ol' meille mieleen. /
Tuo miekankalske tules', sauvussa, / Mailman kahden tämä ottelu. / Mut
lukeissamme, kuinka Punilaiset, / Ne jotka kuolemalta säästettiin, / Saharan
hietikköhön vaelsi / Ja etsei itsellensä toisen kodon / Kas silloin poskillam-
me kirkkaat helmet; / Se koski sydämmeen. – He etsei rauhaa / Ja rakensi
Tombuktun kaupungin.

Tyko mainitsee myös yleisemmin Karthagon kohtalosta ”Mitä tiedetään / nyt siitä kaupungista kansoinensa? / Se lakastui, sen sielu oli pois: / Se sinne jäi miss' asui lempensä. Jäi partahalle sinervän meren.” Tyko vertaa oman sielunsa kohtaloa Karthagon kohtaloon. Jaksolle on E. A. Saarimaa löytänyt selvän lähtökohdan Jakob Ekelundin historian oppikirjasta *Försök till Lärobok i Gamla Historien för Lärdoms-Scholor* (4. painos 1837), joka on kuulunut Kiven omistamiin kirjoihin. Mutta kuten Saarimaa (1920, 113) on sattuvasti huomauttanut, Kiven käyttämässä lähteessä hänen runojaksonsa ”kaunisti ydinajatus ei ole edes ituna”. Ekelundin oppikirjassa – ja vastaavasti Kiven näytelmässä – on käytetty erikoiselta vaikuttavaa nimimuotoa Tombuctu (Saarimaa 1920: 112–113). Selitys sille on yksinkertainen: Tombuktun ranskankielinen nimi on Tombouctou.

Kokonaan runomittaan kirjoitettu *Alma* sisältää kreikkalais-latinalaisen Conon-nimen, latinalaisen sanan *gloria* ja triumfaattori-sanalle keksityn suomenkielisen vastineen ’voittoriemuitsija’. Mutta tapahtumien taustalla vaikuttaa Kreikan vapaussota 1820-luvulla, maan irtautuminen turkkilaisten vallasta. Asiaan viitataan neljä kertaa; tällöin puhutaan ’kreikkalaisista’ ja turkkilaisista, Hellaasta ja Turkista (”Turkki makaa kuorsaten ja Hellas nousee”). Turkkilainen on esitetty stereotyyppisesti parrakkaana.

Kysymys riimistä ja antiikin metriikan käytöstä

Kiven runoja lähentää antiikin lyriikkaan se, että riimin käyttö on niissä melko vähäistä (Launonen 1984: 38, 43–53; Viljanen 1953: 37–38). Kun Kiven runoja ryhdyttiin *Kanervalan* ilmestyttyä arvostelemaan, loukkauskiveksi muodostui etenkin monien runojen riimittömyys tai puutteellinen riimin käyttö. Asiasta Kiveä moitti Julius Krohn todeten, että riimin ”jaloimmatkin runomestarit” olivat pitäneet lähes aina tarpeellisina (Launonen 1984: 43); Krohn ei siis ottanut huomioon, että antiikin runoilijat eivät riimiä käyttäneet. Toisaalta on muistettava, että riimitöntä Horatiusta saatettiin kääntää riimejä käyttäen. Näin menetteli esimerkiksi Thorild edellä mainitussa mukaelmassaan ”Efter Horatius”, samoin Tengström omissa Horatius-käännöksissään. Tämäkin osoittaa, miten tärkeäksi riimi oli antiikin jälkeisessä lyriikassa osoittautunut.

Kivi ei ole käyttänyt runoissaan antiikin runoudesta tuttuja säkeistötyyppejä, kuten alkaiolaista tai sapfista stroofia. Eräänlaiseen poikkeukseen on Lauri Viljanen kiinnittänyt huomiota. Kyseessä on runo ”Lapsi”, jonka stroofi- eli säkeistötyypistä Viljanen on kirjoittanut:

Kahta vilkkaasti etenevää alkuriviä seuraa *esitahdin* hidastama, tunnelman syventämistä palveleva säe, ja koko stroofi päättyy täyteläiseen daktyyliiseen helähdykseen. Molemmista loppuriveistä on näin muodostunut kaunis, lennokka kuva, joka muistuttaa varsin paljon ns. alkaiolaisen säkeistön loppukadenssia. (Viljanen 1953: 55.)

Viljanen on ottanut huomioon myös ”Lapsi”-runon toisinnon ”Pieni matkamies”. Siinä Kivi on luonut uuden, rauhallisemman säkeistön. Alkujaksoksi on tullut kolme tavallista viisitahtista trokeeta, ja niitä seuraa lyhyempi loppuhelähdys, jonka nimi latinalaisittain on ”ferekrateus”. (Viljanen 1953: 55.)

Viljanen ei kuitenkaan ole tullut sanoneeksi sitä, että näin ”Pienen matkamiehen” stroofit muistuttavat tyypografisesti juuri alkaiolaista stroofia:

Kaukahiseen kotihinsa kulkee
pitkin tietä poika pienoinen;
yö on tullut, pyhät loimot syttyy
taivaan korkeas linnas.

Säkeistötyyppi on lisäksi käänteinen ”Lapsi”-runolle, jonka säkeistöissä kolmea lyhyempää säettä seuraa neljäntenä pitempi säe.

Muuten Kiven runoutta ja myös proosarytmiä käsittelevissä tutkimuksissa on silloin tällöin mainittu antiikin mitoista. On esimerkiksi puhuttu Kiven ’kuusimitasta’, mitasta, joka muistuttaa antiikin heksametriä. Lauri Viljanen on nähnyt Kiven ruotsiksi sepittämät säkeet maalaisesta ruokalistasta paitsi parafrasina Runebergin *Hirvenhiihtäjien* alussa kuvattua salotorpan köyhästä aterista myös ”jonkinlaisena antiikkisena heksametrinä”:

Rynkiga svinkorvar boddade vid en furubrasa,
Nya poteter stekta i smör med friskaste svampor,
Filmjöllk, med smör och varma limpa nys ur ugnen tagen,
Nys ur ugnen tagen palt, der hvita flottfläckar ännu synes.

Viljanenkin arvelee, ettei ”varsinaista heksametriä” Kivi ollut ajatellut suomenkieliseksi ilmaisukeinoksi – ei kyllä myöskään kalevalamittaa, josta hänet pelotti pois tuon aikainen mittaa koskeva teoretisointi. (Viljanen 1953: 40.)

Mutta kiinnostavampaa on, mitä Viljanen sanoo ”Atalanttian” mitasta:

Vaihtamalla ”kuusimitassaan” joka toisen säkeen katalektiseksi hän on saanut aikaan eräänlaisen ”elegia”-mitan, joka tässä palvelee erinomaisesti herkkiä psykologisia käännteitä ja lennokasta ajatuskiteytystä. Muotolöytönä se on yhtä omintakeinen ja orgaaninen, samaa rytmillistä mielikuvitusta todistava kuin kuusimitta. (Viljanen 1953: 99.)

Myös runon typografinen asu tuo mieleen antiikin elegian. Toisaalta elegiaksi siinä on se erikoisuus, että runon alussa (säkeet 3–5) on kolmen säkeen jakso elegisen säeparin asemesta. Erikoista on myös uusien jaksosten aloittaminen säeparin jälkimmäisestä säkeestä, mikä ainakin *Kootuissa teoksissa* julkaistussa muodossa korostuu, kun väliin on jätetty tyhjä rivi.

Kiven teosten yhteydessä on mainittu useistakin antiikin runojaloista, kuten adoniuksista, daktyyleistä ja ferekrateuksista. On myös muistutettu siitä, että hänen proosassaan on ilmeisiä rytmisiä elementtejä (Saarimaa 1920: 114). Viljanen (1953: 41) toteaa kuitenkin, että proosassaan Kivi ”varoi liian selvää mitallisuuden tuntua”; Viljanen jatkaa: ”Hän tehosti vain lauseen loppukuvioita. Nehän olivat tunnetut jo antiikin taideproosassa kolmenlaisina *cursus*-päätteinä, eikä Kiven ollut tarvinnut lukea paljonkaan latinaa oivaltaakseen tuon keinon.” Sikäli kuin antiikin runoutta muistuttavia mittoja ja rytmiä Kiven runoudessa ilmenee, ne ovat ilman muuta tulosta Kiven luontaisesta rytmittäjasta eivätkä antiikin mittoihin hakeutumisesta tai niiden vaikutuksesta.

Epilogi: Runoilijan seppelöinti

Yhteenvedossa jää vastattavaksi, mikä merkitys edellä esitetyillä yhteyksillä antiikin kirjallisuuteen on Kiven runojen tulkinnalle ja ymmärtämiselle. Kovin monitahoisista tai runsaista antiikkiviittauksista ei ole kyse. Pääsääntöisesti voi suorastaan sanoa, että Kiven runot ovat tyystin erillään antiikin runoudesta. Sen verran ilmeisiä kytkentöjä kuitenkin löytyy, että voi väittää myös Aleksis Kiven runojen omaavan ainakin jonkin yhteyden antiikin traditioon. Antiikkiviittaukset Kiven runoissa ovat nimenomaan kytkentöjä antiikin traditioon ilman että ne olisivat jossain syvemässä dialogisessa suhteessa kreikkalaiseen tai roomalaiseen runouteen. Edeltäviin antiikin teksteihin tai tekstikohtiin Kiven runot eivät suhtaudu esimerkiksi ironisesti tai parodisesti. Lähinnä voisi puhua eräänlaisista kunnianosoituksista antiikin kirjallisuutta kohtaan.

Toisaalta Kiven runoudesta, samoin kuin hänen muustakin tuotannostaan, on helposti osoitettavissa sellaisia piirteitä, joille eräänlaisella yleisellä tasolla löytyy yhtymäkohtia antiikin teksteihin, kuten edellä esillä olleet maininnat tuulista; usein niillä on kuitenkin yhteyksiä muihin eurooppalaisiin teoksiin, eikä antiikin osuutta ole silloin syytä erikseen painottaa.

Mutta ottaen huomioon antiikin aineksen suhteellisen vähäisyyden Kiven tuotannossa voi pitää paradoksaalisena sitä, että hautajaisissaan Kivi sai osakseen nimenomaan antiikkiin liittyviä huomionosoituksia. Yliopiston kasvitieteellisestä puutarhasta oli professori S. O. Lindebergin – Ahlqvistin ystävän – suostumuksella saatu laakerinlehviä, joista tehty seppelö asetettiin runoilijan ohimolle. (Sihvo 2002: 324–325.) Tavallaan tämä tapahtui muistutuksena siitä, miten renessanssiajalla Petrarca oli seppelöity Rooman Capitoliumilla. Hautajaisissa luettiin myös Paavo Cajanderin tilaisuutta varten kirjoittama runo ”Vaipuos vaivu, synnyinmaasi helmaan” (Sihvo 2002: 327). Runo oli kirjoitettu Horatiuksen tunnetun oodin ”Integer vitae” mukaan. Horatiuksen sappiseen stroofiin kirjoittamaa oodia on esitetty sävellettynä versiona juuri hautajaisissa. Myös Cajanderin runo on kirjoitettu Sappfon stroofia käyttäen.

LÄHTEET

- Ervasti, Esko 1965: ”Suuren haaksirikon” aihe Aleksis Kiven tuotannossa. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C, osa I. Turku: Turun yliopisto.
- Hollo, J. A. 1912/1992: ”Huomioita Aleksis Kiven lyriikasta.” Teoksessa Tellervo Krogerus (toim.), J. A. Hollo, *Lukemisesta. Esseitä*, s. 9–25. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kauppinen, Eino 1952: *Kirjallinen Kuukauslehti. Vaiheet, sisällys, merkitys*. Helsinki: Otava.
- Kauppinen, Eino 1984: ”Selityksiä kirjeisiin.” Teoksessa Eino Kauppinen, Simo Konsala, Kai Laitinen (toimitusneuvosto), Aleksis Kivi, *Kootut teokset 4: Runot. Kirjeet*. Viides, tarkistettu painos, s. 361–390. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kinnunen, Aarne 1987: *Tuli, aurinko ja Seitsemän veljestä. Tutkimus Aleksis Kiven romaanista*. Toinen, täydennetty painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kivi, Aleksis 1984: *Kootut teokset 4: Runot. Kirjeet*. Viides, tarkistettu painos. Toimitusneuvosto: Eino Kauppinen, Simo Konsala, Kai Laitinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Klinge, Matti 1967: *Ylioppilaskunnan historia. Toinen osa 1853–1871*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Kohtamäki, Ilmari 1956: *August Ahlqvist suomen kielen ja kirjallisuuden arvostelijana*. Diss. Helsinki.
- Koskimies, Rafael 1974: *Nuijamieheksi luotu. Y. S. Yrjö-Koskisen elämä II*. Helsinki: Historian Ystävien Liitto / Kustannusosakeyhtiö Otava / Werner Söderström Oy.
- Launonen, Hannu 1984: *Suomalaisen runo struktuurianalyysiä. Tutkimus Jaakko Juteinin, Aleksis Kiven, Otto Mannisen, V. A. Koskenniemen, Uno Kailaan, Kaarlo Sarkian, Tuomas Anhavan, Paavo Haavikon ja Pentti Saarikosken lyriikasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, J. V. 1922: *Aleksis Kivi taiteilijana. Eräitä piirteitä*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.

- Lehtonen, J.V. 1933: *Toivioletki Nurmijärvelle y.m. lukuja Aleksis Kivestä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nummi, Jyrki 2001: ”Sepeteuksen pojista voiton sankareiksi. Seitsemän veljestä ja raamatullinen alluusio.” Hannes Sihvo & Jyrki Nummi (toim.), *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa. Kaunis tarina ja Jumalan keksintö*, s. 59–139. Helsinki: Yliopistopaino.
- Nummi, Jyrki 2009: ”Kekseliään miehen retket. Homeros, Shakespeare ja Nummisuutarien Niko.” Jaakko Yli-Paavola ja Pekka Laaksonen (toim.), *Tulinuija*. Aleksis Kiven Seuran albumi, s. 37–54. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nummi, Jyrki 2010: *Nummisuutarit – viisinäytöksinen komedia*. Jyrki Nummi (päätoimittaja), Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma (toim.), Aleksis Kivi, *Nummisuutarit. Komedia viidesnäytöksessä*. Kriittinen editio, s. 54–120. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Numminen, Paavo 1958: ”Apuleius ja Kivi. ’Kultainen aasi’ eurooppalaisena romaanina.” *Suomalainen Suomi* 1958, s. 503–510.
- Oksala, Teivas 2004: *J. L. Runebergin Kreikka ja Rooma. Tutkielmia runoilijan suhteesta antiikkiin ja klassiseen perintöön*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Oksala, Teivas 2006: ”Selitysosasto.” Teoksessa Johan Ludvig Runeberg, *Idyll och epigram. Horatius-oden. Idyllejä ja epigrammeja. Horatius-oodeja*, s. 131–158. Suomentanut ja selitykset laatinut Teivas Oksala. Espoo: Artipictura oy.
- Riikonen, H. K. 1998a: ”Lyyrinen *viaticum* – Horatiuksen runous ja lukemisen mielihyvä.” Teoksessa H. K. Riikonen, *Keisari satiirikkona ja muita tutkimuksia Euroopan kulttuuriperinnöstä*, s. 29–38. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Riikonen, H. K. 1998b: ”Maakuntain häviö. Antiikin dekadenssi 1800-luvun historiallisissa romaaneissa.” Pirjo Lyytikäinen (toim.), *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*, s. 58–83. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Riikonen, H. K. 2009: ”Thomas Thorild – Kiven kannalta merkittävä kirjailija?” Teoksessa Jaakko Yli-Paavola ja Pekka Laaksonen (toim.), *Tulinuija*, s. 55–63. Aleksis Kiven Seuran albumi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarimaa, E. A. 1920: ”Aleksis Kivi ja antiikki.” Teoksessa Klassillis-filologinen yhdistys (toim.), *Juhlajulkaisu O. E. Tudeerin 70-vuotispäiväksi 30.VIII 1920*, s. 102–114. Helsinki: Otava.
- Saarimaa, E. A. 1964: *Selityksiä Aleksis Kiven teoksiin*. Neljäs, uusittu painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sihvo, Hannes 2002: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikanansa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suolahti, Gunnar 1933/1974 (1933): *Nuori Yrjö Koskinen. Y. S. Yrjö-Koskinen elämä I*. Toinen painos. Helsinki: Historian Ystävien Liitto / Kustannusosakeyhtiö Otava / Werner Söderström Oy.

- Tarkiainen, V. 1949: ”Kiven käyttämien kirjojen luettelo.” Teoksessa *Kaukametsä. Esseitä, novelleja, runoja*, s. 179–221. Julkaisija Aleksis Kiven Seura. V. Tarkiainen, Viljo Kojo, Sulho Ranta, Jussi Snellman, Kaarlo Urpelainen, Matti Visanti, Erkki Saure (toimituskunta). Helsinki: Otava.
- Thorild, Thomas 2000: *Att följa ögonblicken. Texter i urval*. Under redaktion av och med inledning av Horace Engdahl. Stockholm: Atlantis.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

MIHHAIL LOTMAN

Aleksis Kiven runouden konteksteista verrattuna varhaiseen virolaiseen runouteen¹

Aleksis Kiveä pidetään suomalaisen kirjallisuuden, niin proosan kuin runoudenkin, alullepanijana. Tähän arvioon voi yleisesti ottaen yhtyä, mutta kulttuurin alalla kysymys aloittajan roolista on kuitenkin monisyinen: perustajalla on usein edeltäjiä ja edeltäjillä omia edeltäjiä, ja edeltäjänsä oli Kivelläkin. Lisäksi termi ”alullepanija” on jo itsessään kaksitulkinainen. Puhumme toisaalta kirjailijoista, jotka tietoisesti asettuvat vastustamaan aiempaa kehitystä nimenomaisena tarkoituksenaan luoda jotakin periaatteellisesti uutta. Esimerkkinä tällaisesta uudistajasta voi mainita Martin Opitzin, joka loi teoreettisen pohjan saksalaisen runouden uudistamiselle (Opitz 1624) ja loi seuraajineen kaanonin, joka pääpiirteissään on yhä edelleen käytössä; sen tärkein runomitta oli jambinen tetrametri. Samankaltaisen tien valitsi vuosisataa myöhemmin venäläisen kirjallisuuden ja runouden uudistaja Mihail Lomonosov (1739), joka kirjoitti ensin manifestinsa ja vasta sen jälkeen otti sen periaatteet käyttöön runoudessaan.

Toisaalta on sellaisia uudistajia kuin Geoffrey Chaucer (1343–1400), joka teki pohjimmiltaan samankaltaisen runomittauudistuksen englanninkielisessä runoudessa tuomalla siihen tavupainoon nojaavat mitat, joista merkittävin lienee ollut jambinen pentametri. Chaucerilla ei kuitenkaan ollut erityistä halua olla uudistaja, sillä hän oli runoilija eikä runoteoreetikko. Näiden erilaisten toimintatapojen tulokset ovat mielenkiintoisella tavalla erilaiset. Saksalaista jambista nelisäettä sitoivat tiukat rakennesäännöt, jotka poikkesivat jyrkästi edeltävästä perinteestä. Samaan aikaan englantilainen jambinen pentametri oli rakenteeltaan paljon vapaampaa ja rytmiltään joustavampaa, ja sillä on selvästi havaittava yhteys varhaisempaan, alkusointua ja korkoa viljelevään mitalliseen perinteeseen, johon tavurajoitukset lisättiin italialaisen runouden vaikutuksesta (Gasparov 2003: 149–151, Minkova 1996: 97). Artikkelissani pitäydyn kuitenkin Aleksis Kiven runoteosten kontekstiin.

Aleksis Kiven teokset liittyvät kiinteästi Euroopan-laajuiseen taidesuuntaukseen kansallisromantiikkaan, ja hänen runoissaan näkyy monia sen tyypologisia piirteitä. Rinnastus Viron kirjallisuuteen, jota minun on vaikea välttää, tulee mieleen ensimmäisenä. Suunnilleen samoihin aikoihin Friedrich Reinhold Kreutzwald ja Lydia Koidula perustivat virolaisen runouden tradition. Näiden kirjailijoiden toimintaa voisi tarkastella hyvin yleisellä tasolla samaan prosessiin kuuluvana ilmiönä. On kuitenkin myös tärkeitä eroja. Kreutzwaldilla ja Koidulallakin oli edeltäjiä. Nämä olivat toisaalta saksalaisperäisiä, Viron-mielisiä kulttuuriaktivisteja, jotka harrastivat tilapäärinoutta ja jotka toivat virolaiseen runokulttuuriin tavupainoon nojaavat mitat. Voidaan jopa olettaa, että juuri Viron kielessä otettiin ensimmäisenä käyttöön saksalaisrunoudesta omaksuttu

¹ Kirjoittaja on saanut artikkelia varten tukea Viron tutkimusneuvostolta, apuraha n:o PUT1231.

tavupainoon perustuva metriikka. Martin Opitzin *Buch von den Deutschen Poeterey* ilmestyi vuonna 1624, ja Opitzin ystävä, Paul Fleming, itsekin huomattava runoilija, esitteli sen keskenään kilpaileville tuttavilleen. Näihin kuului myös Reiner Brockmann, joka vuonna 1637 kirjoitti latinankielisestä otsikostaan huolimatta vironkielisen runon ”Carmen Alexandrinum Esthonicum ad leges Opitij poeticas compositum” (’Vironkielinen aleksandriinilaulu, laadittu Opitzin runousopin mukaan’).

Toisaalta myös virolaiset yrittivät aika ajoin kirjoittaa runoja viron kielellä. Huomattavin näistä kirjoittajista on Kristjan Jaak Peterson, jota pidetään ensimmäisenä virolaisena runoilijana, mutta koska hänen teoksensa tulivat julkisuuteen vasta 1900-luvun alussa, hänen vaikutuksensa 1800-luvun kirjalliseen kehitykseen jäi vähäiseksi. Jo tuolloin luultavasti kuitenkin tunnettiin ensimmäinen vironkielinen, virolaissyntyisen tekijän kirjoittama teksti, Käsü Hansin ”Oh! ma waene Tardo Liin...” (’Voi poloinen Tarton kaupunkini’) vuodelta 1708. Se tuli tunnetuksi jopa kansanlauluna, ja kansanlaulu onkin kolmas tärkeä seikka joka on otettava huomioon, kun puhutaan kirjallisen tradition muotoutumisesta. Neljäntenä ovat luterilaisen kirkon virsikirjat.

Samanlaiset tekijät ovat vaikuttaneet myös suomalaisen runouden kehitykseen, mutta tärkeimmät painotukset ovat olleet hyvin erilaiset.

Ensinnäkin, Suomen ja Viron kulttuurikonteksti on jo alusta pitäen erilainen. Virossa (on muistettava, että nykyinen Viron alue oli jaettuna Vironmaan kuvernementtiin ja Liivinmaan kuvernementtiin) vahvin kulttuurinen jännite johtui saksan ja viron kielen välisestä vastakkainasettelusta. Kielten status oli kaikkea muuta kuin tasa-arvoinen: saksa oli kulttuurin ja aateliston ja osittain myös vallankäytön kieli, kun taas viron oli ainakin joillakin kulttuurin aloilla taisteltava asemastaan, ja runous oli ensimmäisiä ja tärkeimpiä kenttiä missä tämä onnistui. Viron kielen ja saksan suhde oli 1800-luvun puolimaissa erilainen kuin suomen ja ruotsin kielen keskinäinen suhde Suomessa; tämä suhdehan oli suomelle edullisempi, mutta paikoin on nähtävissä myös päinvastaista. Suomen ruotsalaisissa oli myös kalastajia ja maanviljelijöitä, Viron saksalaisista sellaista ei voinut kuvitellakaan. Suomalaisen kirjallisuuden perustajat, Johan Ludvig Runeberg ja Zacharias Topelius, loivat tämän kirjallisuuden ruotsiksi ja asettivat sen vastakkain Ruotsin ruotsinkielisen kirjallisuuden kanssa. Romantiikan ajattelutavan mukaan luova henki oli kielen ominaispiirteitä tärkeämpi, ja juuri tässä hengessä Runeberg ja Topelius synnyttivät Suomen kirjallisuuden. Tästä näkökulmasta Aleksis Kiven tilanne oli helpompi kuin virolaisten, olihan suomalainen kirjallisuus jo olemassa – se vain oli ruotsinkielistä. Virossa ei lainkaan ollut virossaksalaista kirjallisuutta, joka olisi poikennut keskeissaksalaisesta kirjallisuudesta. Muutamit baltiansaksalaiset, jotka olivat kääntyneet alkuperämaataan vastaan, katsoivat olevansa saksalaisen hengen ylläpitäjiä, kun taas tämän joukon harvat estofiilit, kuten Graf Manteuffel tai Gustav Oldekop, kirjoittivat viroksi, tai kuten tuohon aikaan sanottiin, maa-rahvaan kielellä.

Toinen tärkeä ero maiden välillä on se, että vaikkei ennen Aleksis Kiveä voi sanoa olleen suomenkielistä kirjallisuutta sanan varsinaisessa merkityksessä, oli kuitenkin olemassa melko hyvin kehittynyt suomen kirjakieli, kun taas viron kirjakieli alkoi kehittyä vasta rinnan kirjallisuuden

kanssa ja suurelta osin kirjallisuuteen perustuen. Siihen sisältyivät ennen muuta raamatunkäännökset, virsi- ja rukouskirjat sekä muu uskonnollinen kirjallisuus, joka oli tarkoitettu kirkossa tai kotona luettavaksi. Viron kirjakielen luomisen aloittivat 1600-luvulla saksalaiset, Heinrich Stahl Viron pohjoisosissa ja Heinrich Göseken etelässä. Pohjois-Viron murteet eroavat eteläisistä niin paljon, että ne katsotaan usein eri kieliksi; Vironmaan ja Liivinmaan hallinnollinen raja vain korosti niiden erillisyyttä. Myöhemminkin jäi luterilaisten pappien tehtäväksi huolehtia vironkielisestä painetusta sanasta, ja silloinkin kun heidän kielitaitonsa ei ollut kovin puutteellinen (kuten se usein oli), viro oli ensinnäkin heille yhä vieras kieli, ja toiseksikin, tekstit suunnattiin alemmalle sosiaaliluokalle, joten kirjoittajan ja hänen yleisönsä väliin jäi kaksinkertainen juopa.

Voi hyvin sanoa, että suomalaisen kulttuurin kehityksen avainhenkilö oli Mikael Agricola, ja juuri hänen toimintansa kielen ja kirjallisuuden saralla oli avainasemassa. Mikael Agricolan roolia voi tiettyin varauksin verrata Danten toimintaan Italian kulttuurissa ja Martti Lutherin työhön Saksassa. Hänen ilmestymistään Euroopan periferiaan, manner-Euroopan näkökulmasta eksoottiseen kolkkaan, voi kuitenkin pitää miltei ihmeenä. Toisin kuin Dantella ja Lutherilla, Agricolalla ei ollut ympärillään huomattavia kilpailijoita eikä liioin samanmielisiä keskustelukumppaneita. Artikkelini kannalta olennaisinta on kuitenkin se, että Agricola oli myös runoilija. Runokokeiluissaan hän ei ottanut kiintopisteekseen suomalaista kansanrunoutta ja sen metriikkaa, vaan saksalaisen knittelin, jota yleisesti käytettiin tavalliselle kansalle laadituissa kirjoissa. Mittojen välillä on tärkeä ero sikäli, että saksalainen knitteli rakentuu jambille, kun taas Agricolan mitan pohjana on trokee; syyt tähän lienevät puhtaan kielelliset pikemmin kuin kulttuuriset. Kun puhun Agricolan knittelistä, tämä ero on syytä pitää mielessä. Käytänkin nimitystä varauksellisesti ja vain koska suomalaisesta metriikasta puuttuu oma vastaava termi. Knittelä on kahta lajia (Heusler 1929: 42–60; vrt. myös Chisholm 1975), ja Agricolan runoudessa tavataan niitä kumpaakin. Esimerkki ankarammasta knittelistä löytyy *Abckirian* (1543) alusta. Mittana on pääosin kahdeksantavuinen, trokeevoittainen säe (saksankielisessä esikuvassa jambisuus on voitolla):

Teksti	Tavuluku	Kaava
Oppe nyt vanha ia noori,	8	Xx x Xx x Xx
joilla ombi Sydhen toori,	8	Xx Xx Xx Xx
Jumalan keskyt, ia mielen,	8	Xxx Xx x Xx
iotca taidhat Somen kielen.	8	Xx Xx Xx Xx
Laki, se Sielun hirmutta,	8	Xx Xx Xx Xx
mutt Cristus sen tas lodhutta.	8	x Xx X x Xxx
Lue sijs hyue Lapsi teste	8	Xx Xx Xx Xx
Alcu oppi ilman este.	8	Xx Xx Xx Xx
Nijte muista Elemes aina,	9	Xx Xx Xxx Xx
nin Jesus sinun Armons laina.	9	x Xx Xx Xx Xx

Kaavassa ei erotella pää- ja sivupainoa, vaan kummankin merkinä on versaali-X. Painottomat tavut puolestaan on merkitty x:llä. Sananrajan merkinä on väli.

Tässä runossa ei painojen sijainti ole olennainen (dominoiva painollinen tavu säkeen alussa on kielellisesti, ei esteettisesti motivoitu);

myöskään raskaan ja kevyen tavun sijoittelu ei ole merkityksellistä muutoin kuin riimeissä. Olennaista on sen sijaan runon koostuminen isosyllabisista riimiparisäkeistä, jotka ovat enimmäkseen kahdeksantavuisia ja vasta viimeisen parin säkeissä on yhdeksän tavua.

Esimerkkitapaukseksi vapaasta knittelistä sopii Agricolan ”Daudin Psalmtari”, joka ilmestyi myöhemmin (1551):

Teksti	Tavuluku	Kaava
JVMALAN Armon ia Rauhan,	8	Xxx Xx x Xx
pitkin, ymberi, less, ia caucan.	9	Xx Xxx X x Xx
Caikille Somalaisille toiuottaa,	11	Xxx XxXxx Xxx
Michael Torsbius Agricola	10	Xxx Xxx xXxx
Ettes racas Welie, Sisar ia Ise,	11	Xx Xx Xx Xx x Xx
näet quinga HERRA Armons lise.	9	X Xx Xx Xx Xx
Sinul ia caikein Somalaisten,	9	Xx x Xx XxXx
wanhoin, nin mös Norucaisten	8	Xx X x XxXx
Quin Abckiria ensin on,	9	x XxxXx Xx X
sijtte AlcuOpista wskoon.	9	Xx XxxXx Xx
Ja Rucoskirias, sangen hyuen,	9	x XxxXx Xx Xx
monist Asioist teunens ia syuen.	10	Xx Xxx Xx x Xx

Tässä runossa tavuluku on suurempi ja vaihtelu on vapaampaa: useimmissa säkeissä on yhdeksästä yhteentoista tavua. Trokeetaipumusta on vaikeampi havaita, mutta se on silti näkyvässä. Kummassakin tapauksessa keskeinen metrinen piirre ovat loppusoinnolliset parisäkeet, joissa yleensä on feminiininen riimi. Riimistäkin voidaan havaita, että tekijä ei ole kiinnittänyt huomiotaan runon elävään äänelliseen muotoon vaan ortografiaan. Ks. esimerkiksi runon viimeisiä säkeitä:

lolla kijtos loppumat olcon,	Xx Xx Xxx Xx
Amen iocainen Hengi sanocon. ²	Xx Xxx Xx Xxx

Riimi *olcon/sanocon* ei perustu foneettiseen asuun vaan ortografiaan (ns. silmäriimiin, saksalaisterminologiassa *Augenreim*), ja siinä on pariaksi asetettu feminiininen ja daktyylinen pääte. Ei kuitenkaan ole täysin selvää, onko kyseessä puhtaasti visuaalinen riimi, sillä on muitakin mahdollisia selityksiä: esimerkiksi saksalaisen knittelin jähmeys – siinä viimeisen riimin on oltava maskuliininen – tai keskiajan latinankielisen riimirunouden vaikutus, siinä nimittäin sanapainolla on merkitystä vain silloin tällöin. Agricola pyrkii tarkoin sijoittamaan säkeenloppuihin samannäköiset tavut. On tärkeää huomata, ettei Agricolan elämäntyö ole yksittäinen ilmiö, vaan osa keskeytymätöntä traditiota, ja 1500- ja 1600-luvulla julkaistiin jo koko joukko suomenkielisiä runoja. Tässä näemme kaksi suuntausta: toisaalta lähestytään kansanlaulun metriikkaa, joka ei sitä paitsi ole ominainen ainoastaan suomalaiselle kansanrunoudelle vaan koko itämerensuomalaiselle kansanlaululle; virolaisessa traditiossa sen nimi on rekilaulu, *regivärss*. Sen säe on kahdeksantavuinen trokee, jossa ei ole loppusointuja ja joka perustuu erityisiin laajuussääntöihin. Nämä säännöt formuloitiin vasta 1900-luvun taitteessa, mutta jo 1600-luvun alussa Maskun Hemminki noudatti niitä varsin tarkasti:

² Agricolan kumpikin siteerattu teksti Virtuaalinen vanha kirjasuomi -sivustolta: http://www.helsinki.fi/vvks/tekstit/1500_1_agricola/

Teksti	Kvantiteettikaava
Kylmän talven taucoman	hl hl hlh
Päevän penseys soima	hl hll hl
Vilun valjun vaipuman,	ll hl hlh
Auttap auringon voima. ³	hl hll hl

(h = heavy syllable, raskas tavu; l = light syllable, kevyt tavu)

Mitä pitkiin ja lyhyihin tavuihin tulee, olen noudattanut aikakauden implisiittistä käsitystä, että tavu, jossa on pitkä vokaali tai diftongi, on pitkä (*natura longa*, käyttäkseni muinaista termiä), ja pitkiä ovat myös umpitavut (*positione longa*). Tämä sopinee melko hyvin kuvaamaan myös nykysuomen prosodiikkaa. Aivan kuten kalevalamitassa, rytmi muodostuu vuorottelusta, johon osallistuvissa sanoissa on parillinen tai pariton määrä tavuja. Kolmitavuiset sanat takaavat rytmien vaihtelevuuden. Toisin kuin kalevalamitassa, parillisten ja parittomien säkeiden rytmikaava vaihtelee.

Voidaan lähestulkoon varmasti sulkea pois mahdollisuus, että kyseessä olisi tahallinen kansanrunouden jäljittely, ja riimien mukanaolo viittaa selvästi kirjalliseen, ei kansanperinnelähtöiseen orientaatioon. Folkloren rytmien impulssi ei ollut kirjatieidosta vaan elävästä traditiosta lähtöisin. Rinnalle alkaa nyt muodostua toinen traditio, johon liittyy monimutkaisempia säkeistömalleja ja jonka lähtökohtana on ennen muuta laulu.

Kiinnostavaa kyllä, vaikka useat eurooppalaiset runomitat olivatkin jo kulkeutuneet suomalaisen runouteen, ei saksalaisessa ja ruotsalaisessa runoudessa vallalla ollut tavupainoon perustuva metriikka saanut suomalaisessa runoudessa jalansijaa ennen Aleksis Kiveä. Esimerkiksi A. Oksasen ”Suomalainen sonetti” vuodelta 1854 on laadittu syllabiiniseen runomittaan joka seurailee tarkasti italialaista *endecasyllabo*-mittaa. Runon rytmien rakenne on seuraava:

Suomalainen sonetti	Riimikaava	Tavulukku	Painokaava	Kvantiteettikaava
Ei tainnut vanha Väinämöinen luulla, A	ll	x Xx Xx XxXx Xx	h hl hl hlhl hl	
ett’ oisi kenkään laulajoista meillä B	ll	x Xx Xx XxXx Xx	l hl hh hlhl hl	
soveltuva sonettien siteillä B	ll	Xxxx Xxxx Xxx*	lll lll lhl	
runon tekoon Kalevalaisten kuulla. A	ll	Xx Xx XxXx Xx	ll hl lllhl hl	
Ei istukaan käkömme mandelpuulla, A	ll	x Xxx Xxx XxXx	h hlh lll hlhl	
ei Laurat meitä kohtaa kirkkoteillä; – B	ll	x Xx Xx Xx XxXx	h hl hl hh hlhl	
ei ihme siis, jos Pohjolan rämeillä B	ll	x Xx x x Xxx Xxx	h hl h l hll lhl	
ei soi sonetti Arnolaisen suulla. A	ll	x X Xxx** XxXx Xx	h h lll hlhl hl	
Suloinen kuulla kuitenkin tuo oisi, C	ll	Xxx Xx Xxx X Xx	lhl hl hll h hl	
ja siitä Suomalainen toivojensa D	ll	x Xx XxXx XxXx	l hl hlhl hlhl	
tulelle uutta kiihoitusta toisi, C	ll	Xxx Xx XxXx Xx	ll hl hhhhl hl	
jos kautta näiden laulukahlettensa D	ll	x Xx Xx XxXxXx	l hl hl hlhlhl	
sen kieli, halvaksi havaittu, voisi C	ll	x Xx Xxx Xxx Xx	l hl hll lhl hl	
siteistä muista päästä irrallensa. D	ll	Xxx Xx Xx XxXx	lhl hl hl hlhl	

* Italialaisessa metriikassa daktyyliset *endecasillabi* ovat nimeltään *versi sdruccioli*.

** Tai: x X xXx (?) XxXx Xx

Kiinnitän huomiota tähän runoon kahdesta syystä. Ensimmäinen liittyy puhtaasti metriikkaan. Runo osoittaa suomen kielen mahdollisuudet

³ Koko runo luettavissa Virtuaalinen vanha kirjasuomi -sivustolta: <http://www.helsinki.fi/vvks/harjoitukset/1/teksti7/index.html>

syllabisten mittojen suhteen siitä huolimatta, että puhtaasti syllabinen järjestelmä jäi suomalaisessa runoudessa marginaali-ilmiöksi (sitä ei juuri käytetä ranskalaisen aleksandriinin tai italialaisen *endecasyllabon*, vaan japanilaisten runomittojen haikun and tankan välittämiseen). Toinen syy on henkilöhistoriallinen.

Salanimi A. Oksanen kätki taakseen Karl August Engelbrekt Ahlqvistin, kuuluisan suomalais-ugrialaisten kielten tutkijan, jota pidetään jopa suomalais-ugrilaisen kielentutkimuksen perustajana ja joka oli myös kirjallisuuskriitikko ja itsekin huomattava runoilija. Tunnettua on, että hän edusti akateemista ja kansallisromanttista estetiikkaa, joka oli ristiriidassa Kiven näkemyksiin. Kiven maineen mustaaminen oli Ahlqvistille lähes elämäntehtävä, ja hän hyökkäsi Kiveä vastaan kiihkeästi niin proosa- kuin runomuotoisissa kirjoituksissaan vielä Kiven kuoltuakin. Kivi teki kaiken väärin, ensinnäkin kuvaamalla suomalaista kansaa tavalla, joka Ahlqvistin mukaan oli jonkinlaista parodiaa. ”Tämä rahvas ei ole missään sellainen, eikä ole koskaan ollutkaan sellainen kuin tämän kirjan sankarit; hiljainen, vakaa kansa, joka on raivannut ja yhä edelleen raivaa maamme korvet viljelykselle, on aivan toista laatua kuin Impivaaran uudisasukkaat.” Hänet tunnetaan myös seuraavasta epigrammista ”Eräs runoilija haudastaan”:

Teksti	Tavulukku	Kaava
”Runoilijaks” ma ristittiin,	8	Xxxx x Xxx
Sanottiin Shakespeariksi,	8?	Xxx XxXxx (?)
Verraksi Väinön väitettiin:	8	Xxx Xx Xxx
Muut’ en mä ollut kuitenkaan	8	Xx x Xx Xxx
Kuin taitamaton tahruri	8	x Xxxx Xxx
Ja hullu viinan juoja vaan.	8	x Xx Xx Xx X

En siteeraa tätä runoa vain huvin vuoksi (vaikka se erittäin huvittava onkin), vaan koska tämä on niitä tapauksia, joissa vitsi kääntyy kertojaansa vastaan. Tarkastelkaamme runon mittaa: alku on kuin kalevalamittaa, kolme ensimmäistä säettä ovat kahdeksantavuisia ja trokseevoittoisia; kolmessa viimeisessä tavulukku on sama, mutta rytminen impulssi on jambinen. Kiinnostavaa on havaita, että rytmikka toimii tässä vastakkain semantiikan kanssa: kirjoittajan puhuessa ”korkeasta runoudesta” hän käyttää kansanrunomittaa, ja kun hän aloittaa moitepuheensa, runon metrumiksi tulee kirjallinen jambimitta.

Voimme olettaa, ettei Ahlqvistia ärsyttänyt vain Kiven elämäntyyli tai alkoholismi tai edes hänen *opus magnuminsa* aiheet, vaan ennen muuta hänen kielensä. Ahlqvistin teosten tärkein innoituksen lähde olivat Runebergin teokset, ja hän puolusti tämän tradition puhtautta vimmaisasti. Luultavasti hän ei myöskään ymmärtänyt, mitä syytä oli pirstoa muutenkin vähäisiä resursseja ja toistaa suomen kielellä sitä, mikä oli niin erinomaisesti ilmaistavissa Runebergin ja Topeliuksen hengessä ruotsiksi. Ei ole syytä ajatella, että suomi olisi ollut Ahlqvistille vastenmielistä, pikemminkin asia oli juuri päinvastoin – hän oli suomen kielestä hyvin innostunut ja näki siinä tärkeän tutkimuskohteen niin kielitieteilijänä kuin folkloristinakin. Mutta suomen kieli oli hänelle kuin museoesine. Voisi sanoa, ettei hän nähnyt sijaa suomenkieliselle yksilön luovuudelle, ei ainakaan sellaiselle, joka lähtee seikkailemaan kaanonin ulkopuolelle.

Suomihan on loistokkaan kansanrunouden kieli, ja Ahlqvist tuki ja edisti Elias Lönnrotin toimia kaikin tavoin.

Vielä tärkeämpi taustatekijä, joka on otettava huomioon Aleksis Kivestä puhuessa, on Elias Lönnrotin suurhanke. Olisi oikeampaa puhua ainakin kahdesta hankkeesta: toinen koski suomalaisen epiikan keräämistä ja eepoksen luomista, mikä johti lopulta *Kalevalan* (1835) julkaisemiseen, ja toinen on suomalaisen lyyrisen kansanrunouden keruu- ja julkaisutyö *Kanteletar*-kokoelmaksi (1840). Tähän on lisättävä joukko pienimuotoisempia hankkeita, mutta on korostettava, että *Kalevalan* julkaiseminen 1835 ei ollut vain suomalaisen kulttuurin merkkitapaus, vaan sillä oli Euroopan-laajuista merkitystä, ja se vaikutti niin saksalaiseen, venäläiseen kuin englantilaiseenkin metriikkaan, puhumattakaan siitä, että sen suorana seurauksena oli Faehlmannin ja Kreutzwaldin toiminta virolaisen kansanrunouden keräämiseksi, mikä puolestaan aivan samoin kuin Suomessakin antoi sysäyksen kirjakielen ja kirjallisuuden kehitykselle, ensimmäisenä runoudelle.

Tässä kohtaa huomiomme kiinnittyy ensimmäiseksi runon metriikkaan. Suomalainen kalevalamitta tulkittiin saksalaisessa ja venäläisessä mitallisessa ympäristössä kahdeksantavuiseksi trokeeksi, jossa säkeenloppu oli feminiininen ja riimitön. Merkillepantavaa kuitenkin on, että tällainen runomitta, jolla oli oma semanttinen auransa, oli jo olemassa. Se oli espanjalainen romanssimitta, jota käytettiin joskus sen alaa laajentaen viittaamaan itämaisiin tai maurilaisiin motiiveihin ja aiheisiin. *Kalevalan* imitaatiot muuttivat ja vahvistivat tätä kuvaa. *Kalevala* toisaalta tehosti tämän runomitan eksotiikanhohdetta, toisaalta toimi sitä vastaan, sillä espanjalais-maurilainen tematiikka liittyi korkeakulttuuriin, kun taas *Kalevala* toi mieleen vahvan, ponnekkaan kansanomaisuuden, jopa primitiivisyyden. Yksi sen kiinnostavimmista seurauksista oli Henry Longfellow'n eepinen runoteos *The Song of Hiawatha* vuodelta 1855. Koska Pohjois-Amerikan intiaanien runokulttuuri on joko tavattoman monimutkainen tai sitten vain kaoottinen, sen metriikan tärkeimpiäkään piirteitä on eurooppalaisen vaikea havaita, eikä kunnollista kuvausta aiheesta ole vielä olemassa. Longfellow ei liioin pyrkinyt kuvaamaan yksittäisen intiaanikansan runoutta vaan antamaan yleistetyn, symbolisen kuvan. Näin hän tuli siihen tulokseen, että parhaiten hänen pyrkimyksiinsä sopisi kalevalamittasta kehitetty runomitta.

Palaamme nyt Aleksis Kiveen. Tila, jossa hän joutui teoksensa luomaan, oli neljän koordinaatin merkitsemä. Ensinnäkin Euroopan runotradition, joka Suomessa liittyi ennen muuta saksalaisperäiseen, tarkemmin sanottuna ruotsalaiseen runotraditioon. Tässä on mainittava Carl Michael Bellmanin runous, koska sen ja Kiven runouden välillä oli tiettyä typologista samankaltaisuutta, ja lisäksi on tiedossa, että Kivi oli Bellmanin tuotannosta kiinnostunut. Toinen koordinaatti oli paikallinen ruotsinkielinen runous, joka oli asettunut vastakkain Ruotsin tradition kanssa. Kolmas oli varhaisempi suomenkielinen runous, joka oli toisaalta tilapäärinoutta ja toisaalta, vaikutukseltaan vahvimpana, virsirunoutta. Neljäntenä koordinaattina oli suomalainen kansanrunous. Nämä tekijät eivät olleet tasavahvoja. Tätä taustaa vasten Suomen kirjoitettu runous näyttäytyi paljon hauraampana ja uudempana ilmiönä, ja kuten jo

Ahlqvistin tapauksesta nähtiin, osa kriitikoista pelkäsi, että Kiven toimet tuhoavat tradition ja kääntyvät sen kehittymistä vastaan. Mutta suomalainen kirjallinen ja kansanrunous ei voinut olla Kivelle suorana esikuvana, koska tuo sanataiteen muoto – päinvastoin kuin Runebergin edustama traditio – keskittyi lausuttuun ja varsinkin laulettuun esitykseen. Myös Bellmanin teokset oli tarkoitettu esitettäväksi laulettuina. Hänestä käytettiin nimitystä trubaduuri, mikä tuon ajan Ruotsissa tarkoitti että hän oli tehnyt lauluihinsa sekä sanat että sävelen, ja hän myös itse esiitti tekstinsä.

Voidaan näin ollen sanoa, että kaikki edellä mainitut tekijät olivat tärkeitä, mutta yksikään niistä ei ollut Kivelle suorana esikuvana. Uuden tradition perustaja joutui väistämättä murtamaan häntä edeltävät perinteet.

Kun Aleksis Kiveä vertaa muihin tekijöihin, joilla on ollut samankaltaisia ongelmia ratkaistavana, näkee että he jakautuvat periaatteessa kahteen ryhmään, kuten artikkelin alussa mainittiin. Kivi ei suinkaan ollut Opitzin kaltainen uudistaja, ja hänen runoudessaan näkyy selvä suhde virsirunouteen sekä Runebergin traditioon.

Useimmat Kiven runot ovat joko trokeeta, jolloin säemuoto on valtaosin tetrametri, tai säerakenteeltaan monimutkaisempia. Tarkastellaan esimerkiksi *Unelma*-runon kahta ensimmäistä säkeistöä. Kiven runotekniikka näkyy näissä selvästi. Runomitta on trokeinen tetrametri. Vaikka Kivellä on myös kalevalamittaa mukailevia runoja, *Unelma* erottuu kalevalaisesta perinteestä ensinnäkin riiminsä takia, toiseksi säkeenloppujen vuorottelun takia ja kolmanneksi tavupainotteisen metriikkansa vuoksi. Viimeinen näistä ansaitsee oman pohdintansa. Kaikki useampitavuiset, siis yli kaksitavuiset sanat, on sijoitettu niin, että paino lankeaa säkeen parittomiin asemiin, ts. ensimmäiselle, kolmannelle, viidennelle, seitsemännelle tavulle. Kaikki parittomat asemat korostuvat saamansa pää- tai sivupainon ansiosta. Se tarkoittaa, että runo suosii yksi- ja kaksitavuisia sanoja; nelitavuiset sanat ovat myös sallittuja, kun taas kolmitavuisia on vain parittomien (seitsentavuisten) säkeiden lopussa, ks. runon jälkimmäisen osan katkelman alleviivattu sana:

Teksti	Riimikaava	Tavulukku	Painokaava/kvantitatiivinen kaava
Kerta seisoin, niin näin unta,	A	8	Xx Xx X x Xx hl hl h h hl
Meren reunal vieraas maas;	b	7	Xx Xx Xx X hl hl hh h
Etääl siinti koti-ranta,	A	8	Xx Xx Xx Xx lh hl ll hl
Sinne mielin tulla taas.	b	7	Xx Xx Xx X hl hl hl h
Mutta uni, joka ensin	C	8	Xx Xx Xx Xx hl ll ll hl
Vei mun maastain, <u>immestäin</u> ,	d	7	X x Xx XxX h l hh hlh
Hänen siivillänsä lensin	C	8	Xx XxXx Xx ll hhhh hl
Jälleen koti-maahan päin.	d	7	Xx Xx Xx X hh ll hl h

Mutkikkaampi on kysymys runon kvantitatiivisesta rakenteesta. Osa säkeistä täyttää kvantitatiivisenkin trokeen vaatimukset, ks. esimerkiksi

ensimmäistä, toista ja neljättä säettä; kahdessa ensimmäisessä jouduutaan hyväksymään yksitavuiset sanat ancipitiana, toisin sanoen yksitavu voi olla sekä parillisessa että parittomassa tavu-asemassa. Mutta kvantitatiivinen periaate ei toimi itsenäisesti, vaan se juontuu ennen muuta kielen rytmikasta, missä paino ja laajuus eivät ole kokonaan toisistaan riippumattomia prosodisia piirteitä. Se, onko jaolla pitkiin ja lyhyihin tavuihin jokin rytmisen funktio, vai seuraako se luonnostaan suomen kielen rytmistä, tulisi selvittää tilastollisella tutkimuksella. Tällaiset tutkimukset Viron tavupainoon nojaavasta runoudesta osoittavat, että jakamalla tavut eri kvantiteettiasteisiin ei saada riittävää kuvaa mitan toteutumisesta, mutta siitä huolimatta on proosaan verrattuna nähtävissä, että virolainen trokee (ja jambikin) on taipuvainen rakentumaan niin, että pitkät tavut osuvat painoasemiin ja lyhyet painottomiin.⁴

Kuten jo havaittiin, Aleksis Kiven runous on paljolti trokeista, ja nelinousuisen trokeen lisäksi esiintyy viisinousuista (runoissa *Härkä-Tuomo*, *Pilvilaiva* ja muissa) ja kuusinousuista (esimerkiksi runoissa *Atalantta*, *Kontiolan kaski* ym.). Säkeistömuotoisissa teoksissaan Kivi suosii heterometristä trokeeta ja myös heterometrisiä kolmijakoisia mittoja. Jälkimmäisistä voi panna merkille, että hän usein käyttää yksitavuisia anakruusia siitä huolimatta, että hän kaksijakoisissa mitoissa selvästikin kaihtaa jambisuutta. Kiven kolmijakoisissa mitoissa rytmikka on paljon vapaampi kuin hänen yksitoikkoisessa trokeessaan, ja säkeiden pituusvaihtelun lisäksi tärkeä rytmisen variaation tuoja on anakruusin vuorottelu. Esimerkiksi sopii vaikkapa kolme ensimmäistä säkeistöä runosta *Keinu*:

Teksti	Tavulukku	Painokaava
Nyt kanssani keinuhun käy,	8	x Xxx Xxx X
Mun impeni, valkeal liinal;	9	x Xxx Xxx Xx
Kuin morsian kauniina seisoo vi luonto	12	x Xxx Xxx Xxx Xx
Iltana helluntain.	6	Xxx Xxx
Heilahda korkeelle, keinu,	8	Xxx Xxx Xx
Ja liehukoon impeni liina	9	x Xxx Xxx Xx
Illalla lempeäl.	6	Xxx Xxx
On allamme viherjä maa	8	x Xxx Xxx X
Ja päällämme sininen taivas,	9	x Xxx Xxx Xx
Ja läntinen lehtistä laaksoa soittaa	12	x Xxx Xxx Xxx Xx
Lintujen laulaes.	6	Xx Xxx
Heilahda korkeelle, keinu,	8	Xxx Xxx Xx
Ja liehukoon impeni liina	9	x Xxx Xxx Xx
Illalla lempeäl.	6	Xxx Xxx

⁴ Johtamassani virolaisen runouden tutkimushankkeessa on analysoitu kahtakymmentä 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkuun vaikuttanutta runoilijaa; tutkimusotos on viisisataa säettä kultakin, ja tuloksia on verrattu proosateksteistä satunnaisesti poimittuihin trokeisiin ja jambeihin (satunnaissäkeiden yksityiskohtainen analyysimetodi on kehitetty venäläisessä runouden tilastotutkimuksessa, ks. esim. Kolmogorov, Prokhorov 1985, Prokhorov 1984: 89–98, Krasnoperova 2004: 73–75.) Tutkimukseen voi tutustua lähemmin Viron metriikan kotisivulla (www.ut.ee/verse); sivustosta on myös englanninkielinen versio). Sivustolla selostetaan tutkimuksen periaatteet, ja siellä on mahdollisuus luoda kaikki tarvittavat taulukot interaktiivisessa ympäristössä. Tutkimushanke jatkuu, ja uusia aineistoja lisätään jatkuvasti. Tietääkseni kyseessä on suurin olemassa oleva metrisen kulttuurin online-tietokanta, ja varmaa on ainakin, että se on suurin interaktiivinen tietokanta. Olisi erittäin toivottavaa, että samansukuinen tutkimushanke käynnistettäisiin suomalaisesta metriikasta, ja jos se toteutuisi, ryhmämme antaisi sille mielellään kaiken tukensa.

Kun väikyn mä ylhäällä tääl,	8	x Xx x Xxx X
Tääl tuulien viileäs helmas,	9	X Xxx Xxx Xx
Niin kaukana <u>näen mä</u> kaunoisen	11(?)	x Xxx <u>X</u> x Xxx
Paisteessa iltasen.	6	Xxx Xxx
Heilahda korkeelle, keinu,	8	Xxx Xxx Xx
Ja liehukoon impeni liina	9	x Xxx Xxx Xx
Illalla lempeäl.	6	Xxx Xxx

Kunkin säkeistön ensimmäinen ja toinen säe on kolminousuinen amfibrakeesäe, kolmas säe nelinousuinen amfibrakeesäe, neljäs kolminousuinen daktyylisäe, samoin viides; kuudes on jälleen kolminousuista amfibrakeeta, ja seitsemäs on kaksinousuinen daktyylisäe: säkeistön voi kuvata Am334D23Am3D2. Säkeessä *Niin kaukana näen mä kaunoisen* näyttää toinen runojalka sisältävän supistuman, mutta toisinaan Kivi käyttää diftongeja kaksitavuisina, joten tämä voitaisiin tulkita aidoksi amfibrakeek-sikin. Edellinen tulkinta on kuitenkin todennäköisempi, koska supistumat eivät Kiven kolmijakoisissa mitoissa ole harvinaisia. Verrataan tapausta seuraavaan runoon:

Helavalkea	Tavulukku	Painokaava
Vuorella kaikuvi riemu ja soitto	11	Xxx Xxx Xx x Xx
Helluntain kelmees yössä,	8	Xxx Xxx Xx
Iloest karkelee nuorison liuta	11	Xxx Xxx Xxx Xx
Laattial <u>kalli</u> oisel,	7	Xxx <u>X</u> xXx
Helluntai-yön <u>hel</u> avalkean leimues	11	Xxx <u>X</u> XxXxx Xx
Ja hohtaes korkuuden kiireen.	9	x Xxx Xxx Xx
Mailmojen äärihin kantaavi silmä	11	Xxx Xxx Xxx Xx
Öiseltä <u>kunn</u> ahalta,	7	Xxx <u>X</u> xXx
Kaukaiset kylät ja kylien pellot	11	Xxx Xx x Xxx Xx
Vuorelta korkeelt nähdään,	8	Xxx Xxx Xx
Helluntai-yön <u>hel</u> avalkean leimues	11	Xxx <u>X</u> XxXxx Xx
Ja hohtaes korkuuden kiireen.	9	x Xxx Xxx Xx
Kuvataan seitsemän kirkkojen tornit	11	Xxx Xxx Xxx Xx
Vaalean taivaan rannalt	8	Xxx Xxx Xx
Ilosten nuorison kirkkaisin silmiin	11	Xxx Xxx Xxx Xx
Tulisel <u>kalli</u> olla,	7	Xxx <u>X</u> xxx
Helluntai-yön <u>hel</u> avalkean leimue	11	Xxx <u>X</u> XxXxx Xx
Ja hohtaes korkuuden kiireen.	9	x Xxx Xxx Xx

Tässä on syytä kiinnittää huomiota seuraaviin seikkoihin. Ensinnäkin supistumat näkyvät esiintyvän mieluiten lyhyemmissä säkeissä: *kalli*oisel, *kunn*ahalta, *kalli*olla; supistuneessa runojalassa on usein pitkä vokaali tai diftongi. On siis mahdollista, että Kivellä pitkät tavut jakautuvat tässä kahdeksi lyhyeksi, diftongit kahdeksi monoftongiksi joiden välissä on diareesis. Tämä on jopa melko todennäköistä, varsinkin jos ottaa huomioon Kiven runojen suhteen virsiin, joissa käytäntö onkin yleinen. Kaikkia supistumia ei kuitenkaan voi selittää diareesiksen käsitteellä. On ajateltavissa, että Kiveen olisi vaikuttanut saksalainen metriikan traditio ja ennen muuta tuohon aikaan tavattoman suosittu runoilija Heinrich Heine. Heinea muistuttavia äänenpainoja voi kuulla Kivenkin runoudessa. Puhumme näin ollen mitasta, jota virolaisen käytännön mukaan sanotaan painoon perustuvaksi ja jossa on vuorotteleva anakruusi ja painojen välissä vaihdellen yksi tai kaksi tavua: (x)Xx(x)Xx(x) Xx(x).

Seuraava säe vaatii erityishuomiota: ”Helluntai-yön helavalkean leimues”. Pääpainollinen tavu lankeaa siinä runojalan alkuun, siis heikkoon asemaan, kun taas vahvaan asemaan tulee sivupainollinen tavu.

Muutama sana Kiven ainoasta jambisesta runosta. Alla on runo, joka jäi pois *Kanervalasta, Suomenmaa* (julkaistu postuumisti 1878):

Suomenmaa	Tavulukku	Painokaava
Maa kunnasten ja laaksoen,	8	X Xxx x Xxx
Mi on tuo kaunoinen?	6	x X x Xxx
Tuo hohteet kesäpäivien,	8	X Xx XxXxx
Tuo loisteet pohjan tulien,	8	X Xx Xx Xxx
Tää talven, suven ihana,	8	X Xx Xx Xxx
Mi onpi soma maa?	6	x Xx Xx X
Siel tuhansissa järvisä	8	X Xxxx Xxx
Yön tähdet kimmeltää	6	X Xx XxX
Ja kanteleitten pauhina	8	x XxXx Xxx
Siel kaikuu ympär kallioi	8	X Xx Xx Xxx
Ja kultanummen hongat soi:	8	x XxXx Xx X
Se onpi Suomenmaa.	6	x Xx XxX
En millonkan mä unohtas	8	x Xxx x Xxx
Sun lempeet taivastas,	6	x Xx Xxx
En tulta heljän aurinkos,	8	x Xx Xx Xxx
En kirkast kuuta kuusistos,	8	x Xx Xx Xxx
En kaskiesi sauvua	8	x Xxxx Xxx
Päin pilviin nousevaa.	6	X Xx Xxx

Ensinnäkin anakruusista. Koska suomessa aivan kuten virossakin kiinteä sanapaino on ensitavulla, saadakseen aikaan jambisen vaikutelman Kivi käyttää monotonisesti yksitavua säkeensä alussa. Tällainen tapa kehittyi Virossa 1800-luvun jälkipuoliskolla ja on yhä vallalla. Mitä Suomen runouden tulee, jo Kaarlo Kramsu valitsee toisen tien ja käyttää säkeen alussa käännettyä runojalkaa, jonka muodostaa kolmitavuinen sana tai yksi- ja useampitavuisen sanan yhdistelmä (Gasparov, Lotman 2003: 204–205). Aikansa terminologiassa sitä nimitettiin khoriambiksi, mikä on tietenkin harhaanjohtavaa, koska runomitan näkökulmasta kyseessä on puhdas jambi.

Kosken partaalla

Illalla kerran mielin murheisin,
Mä kosken partahalla katselin,
Kuink’ aallot, yhä uudet, voimakkaina
Toistensa kanssa kilpailivat aina.

Niin voimakkaasti huminansa soi,
Kuin vapahitten ääni yksin voi.
Riemuiten kulkivat ne polkuansa,
Ja sanat nää mä kuulin pauhussansa:

Tällä tavalla voidaan välttää säkeenalkuinen yksitoikkoisuus ja jambin hajottaminen yksitavuksi ja trokeeksi. Kiven runolla *Suomenmaa* taas on lähde, joka vaikutti sen rakenteeseen niin metriikan, säkeistömuodon, syntaksin kuin semantiikankin osalta. Se on suomalainen hymni, jonka tunnemme nykyisin nimellä *Maamme*. Tässä ovat sen kaksi ensimmäistä säkeistöä sekä Runebergin alkuperäisessä muodossa (1846) että Cajanderin suomennoksena (1889):

Runebergin *Vårt land*

Vårt land, vårt land, vårt fosterland,
Ljud högt, o dyra ord!
Ej lyfts en höjd mot himlens rand,
Ej sänks en dal, ej sköljs en strand,
Mer älskad än vår bygd i nord,
Än våra fäders jord.

Vårt land är fattigt, skall så bli
För den, som guld begär.
En främling far oss stolt förbi:
Men detta landet älska vi,
För oss med moar, fjäll och skär
Ett guldland dock det är.

Cajanderin suomennos *Maamme*

Oi maamme, Suomi, synnyinmaa,
soi, sana kultainen!
Ei laaksoa, ei kukkulaa,
ei vettä rantaa rakkaampaa,
kuin kotimaa tää pohjoinen,
maa kallis isien!

On maamme köyhä, siksi jää,
jos kultaa kaivannet.
Sen vieras kyllä hylkää,
mut meille kallein maa on tää,
sen salot, saaret, manteret,
ne meist on kultaiset.

Cajanderin versio ei tietenkään ole voinut olla Kivelle tuttu, mutta hän on saattanut tuntea ensimmäisen suomennoksen, jonka teki Julius Krohn vuonna 1867, emmekä liioin voi sulkea pois mahdollisuutta, että Kiven runo on vain muunnelma Runebergin teemoista ja ottaa Runebergin mitasta, säkeistörakenteesta ja melodiasta mallia. Mutta runotekniikan kannalta tärkeää on huomata, että vaikei jambisten sanojen ja näin ollen säkeenalkujen ongelma ole ruotsiksi kirjoittaessa niin hankala kuin suomeksi, myös Runeberg aloittaa jokaisen säkeensä yksitavulla.

Kuten sanottu, Kiven poeettinen perintö on enimmäkseen trokeemittaa, mutta hän välttää yksitoikkoisuuden suosimalla heterometrisiä runoja. Suurin osa hänen runoistaan on heterometristä trokeeta, josta voi muodostaa monimutkaisiakin säkeistöjä. Joskus vastaan tulee jambisäkeitä trokeiden joukossa, toisinaan myös kolmijakoista mittaa. Otan esiin vain yhden esimerkin, runon *Lapsi*, joka koostuu nelirivisistä säkeistöistä (Euroopan yleisimmästä säkeistömuodosta), mutta metriikka on komplisoitua, eikä säkeistön sisällä ole toisteisia metrisiä malleja. Ensimmäiset kaksi säettä ovat trokeista tetrametriä, joiden säkeenloput eroavat: ensimmäisen säkeen loppu on akatalektisesti feminiininen, toisen taas katalektisesti maskuliininen. Kolmas säe on jambista tetrametriä ja neljäs daktyylista tetrametriä:

Lapsi	Tavulukku	Painokaava
Kaukokotihinsa kulkee	8	XxXxXx Xx
pitkin tietä pieni laps',	7	Xx Xx Xx X
ja lähestyvi ehtoo tyyni,	9	x Xxxx Xx Xx
lempeesti loistavat korkuuden tähdet.	11	Xxx Xxx Xxx Xx
Nukkuvi hän väsyneenä	8	Xxx x Xxxx
pimeen kuusen kohinaan,	7	Xx Xx Xxx
ja sinikorkeuden tähti	9	x XxXxxx Xx
on hänen vartians hämäräss' yösen.	11	X Xx Xxx Xxx Xx
Koska aamu hymyilevi,	8	Xx Xx XxXx
tielle lähtee lapsi taas,	7	Xx Xx Xx X
ja kotomäki viimein siintää,	9	x XxXx Xx Xx
siintää sen riippuva-oksaset koivut.	11	Xx x Xxx Xxx Xx

Näin kompleksinen säkeistörakenne, johon joskus liittyy kertosaä, kuvastaa sitä, etteivät runouden ja laulettuun tekstin tiet ole vielä kokonaan eronneet. Euroopan metriikan tutkija Mihail Gasparov on havainnut,

että tradition alullepanijat suosivat usein mutkikkaita heterometrisiä säkeistöjä, jotka tradition kehittyessä yksinkertaistuvat. Saman ilmiön voi nähdä suomalaisenkin metriikan vaiheissa: riittää kun vertaa Aleksis Kiven runoutta Eino Leinon tuotantoon. Mitä Kiveen tulee, hänen säkeistöjään voi verrata toisaalta Carl Michael Bellmanin runoihin, joiden säkeistö-rakenne on vieläkin monimutkaisempi – nehän ovat laulettavia tekstejä –, ja toisaalta tylogisesti varhaisimpiin virolaisiin runoilijoihin, kuten Kristijan Jaak Petersoniin (1801–1822) ja häntä vähemmän tunnettuun Gustav Adolph Oldekopiin (1755–1838); myös Friedrich Robert Faehlmann (1798–1850) suosi heterometrisiä ratkaisuja. Vasta Kreutzwaldista ja Koidulasta alkaen runous on ollut voittopuolisesti homometristä.

Kiven loppusointutekniikka ansaitsee oman huomionsa. Se on varsin vapaata, ja useimmissa runoissa joko ei ole riimiä lainkaan (tässä näkyy suomalaisen, trokeiseen tetrametriin perustuvan kansanlaulun vaikutus ja luultavasti muinaisen, trokeisen heksametrirunouden myös) tai säkeistöt ovat puoliksi riimitettyjä niin, että tietyissä asemissa on loppusointu ja toisissa ei. Tässä voi jälleen olettaa Heinrich Heinen vaikutusta, hänhän nosti suosioon säkeistörakenteen XaXa.

Kiven runoudessa lyiris-eeppiset ja eeppiset aiheet ovat keskeisiä. Viittaa nyt pitkiin runoihin, jotka eivät täytä runon määritelmää vaan kuuluvat tyylin puolesta epiikan piiriin. Tähän on lisättävä laulut, ei ainoastaan niitä jotka Kivi julkaisi runokokoelmassaan, vaan myös ne jotka sisältyvät hänen tärkeimpään proosateokseensa *Seitsemään veljekseen*. Kiven runoudessa ei ole puhdasta lyriikkaa. Rakkausrunous puuttuu, jos sillä tarkoitetaan deiktisesti *sinun* ja *minun* suhteeseen perustuvaa runoutta. Kun rakkaus toisinaan nousee esiin, sitä käsitellään kolmannessa persoonassa. Tämä on tärkeä seikka, sillä yleensä kun puhutaan runosuuntauksen alullepanijasta, ei ole kysymys vain uuden runotekniikan esittelemisestä vaan myös lyyrisen minän paljastamisesta, mistä esimerkkeinä voi mainita vaikkapa Danten and Petrarcan, mutta myös oodeistaan tunnetun Opitzin tai Lomonosovin. Painopiste ei tässä ole erotiikassa, vaan kyse on siitä, että tekijä on löytänyt innoituksen jostakin mieleenpainuvasta tapahtumasta tai henkilöstä. On syytä muistaa myös Geoffrey Chaucer, joka muokkasi jambisesta pentametristä itselleen sopivan välineen, ei sydänsurujensa valittamiseen vaan miellyttävään, sujuvaan tarinankerrontaan.

Kun palataan alkuperäiseen kysymykseen Aleksis Kivestä uuden suomalaisen kirjallisuussuunnan perustajana ja verrataan Kiveä aikalais-kirjailijoihinsa, joista useat olivat häntä oppineempia (mukaan lukien tuo kopea kirjaviisas Ahlqvist) ja jotka käyttivät häntä komplisoidumpia ja sofistikoituneempia runomuotoja, tätä taustaa vasten Kivi erottuu kirkkaasti luonnollisen, vaivattoman luomisvoimansa ansiosta. Hänelle runojen sepittäminen ei ollut raskasta työtä eikä oppineisuuden osoittamista, vaan luonnollinen tapa ilmaista ajatuksia ja tunteita. Hän osoitti, että runonkirjoittaminen on helppoa. Näin hän hermostutti koulutetummat vastustajansa, mutta samalla hän avasi näkymät koko uusien suomalaisten runoilijoiden tähdistölle.

Suomentanut Alice Martin

LÄHTEET

- Chisholm, David 1975: *Goethe's Knittelvers: a prosodic analysis*. Bonn: Bouvier.
- Gasparov 2003 = Гаспаров, Михаил Леонович. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: Фортуна Лимитед.
- Gasparov & Lotman 2003 = Гаспаров, Михаил Леонович, Лотман, Михаил Юрьевич. Венгерская, финская, эстонская силлабика, силлаботоника и силлабометрника. Teoksessa: Gasparov 2003, 201–206
- Heusler, Andreas 1929: *Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*. Bd. III. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter Co.
- Kolmogorov, Prokhorov 1985 = Колмогоров, Андрей Николаевич; Прохоров, Александр Владимирович. Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики русского классического стиха. Teoksessa: *Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития*. Москва: Наука, 113–134.
- Krasnopereva 2004 = Красноперова, Марина Абрамовна. *Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха. Учебное пособие*. Петербург: Издательство С.-Петербургского университета, 73–75, 2004.
- Lomonosov 1986 [1739] = Ломоносов, Михайло Васильевич. Письмо о правилах российского стихотворства. Teoksessa: *Избранные произведения*. Ленинград: Советский писатель, 465–472.
- Minkova, Donka 1996: Nonprimary Stress in Early Middle English accentual-syllabic verse. Teoksessa C. B. McCully, & J. J. Anderson (toim.), *English Historical Metrics*, 95–120.
- Opitz, Martin 1624: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Breslau: Müller.
- Prokhorov 1984 = Прохоров, Александр Владимирович 1984. О случайной версификации (к вопросу о теоретических и речевых моделях стихотворной речи). Teoksessa: *Проблемы теории стиха*. Ленинград: Наука, 89–98.

HEIKKI LAITINEN

Aleksis Kiven säkeistömetriikka verrattuna Oksaseen ja Suonioon

Aleksis Kiven runoihin on suhtauduttu eri aikoina hyvin eri tavoin. Runojen aikalaisarviot olivat yksimielisiä eivätkä jättäneet sijaa arvailuille. August Ahlqvist (1874) kiteytti Kiven muistokirjoituksessa: ”Runomitta, sointu, kielellinen kaunistus olivat kaikki Kivelle aivan tuntemattomia asioita.” Julius Krohn (Suonio 1867) keskittyi laajassa Kanervalan-arviossaan kauhistelemaan riimittömyyttä, katkaistuja sanoja ja kankeita daktyyleja. Jopa Kiven läheisen ystävän ja tukijan Kaarlo Bergbomin (1870) kokonaisarvio 1860-luvun jälkipuolen runoudesta oli säälimätön: Oksanen oli omaa luokkaansa, ”täydellisesti kohonnut suurten ruotsinkielisten runoilijaimme rinnalle”, Suonio oli hankkinut itselleen ”alemman, vaikka kuitenkin warsin merkillisen sijan”, ”Oksanen on sywempi, Suonio vaihtelevaisempi”. Kiven lyyrilliset runoelmat olivat kyllä kultarakeita, mutta ”tekijän ylenkatse muotoa kohtaan on tehnyt esitystawan kankeaksi, kielen huolimattomaksi ja wärsyt epäsoinnullisiksi”. Arvioijat olivat yksimielisiä siitä, että Kiven runojen valtavirrasta poikkeavat piirteet johtuivat taitamattomuudesta.

Tämäntapaiset arviot toistuiivat myöhemmin esimerkiksi Kiven elämäkerroissa. Kun Viljo Tarkiainen (1915: 318) totesi Ahlqvistin lausunnon johtuneen siitä, että Kiven ”runous erosi niin jyrkästi 1860-luvun suomalaisesta runoudesta”, hän ajatteli runojen sisältöä, ei muotoa. Samaan tapaan J.A. Hollo (1911) kirjoitti muuten analyttisessä ja arvostavassa artikkelissaan sata vuotta sitten: ”Oksanen ja Suonio tekivät urauurtavaa työtä etenkin runomuodon alalla, Kivi taas teoksissaan osoitti ennen kuulumatonta sisäistä runovoimaa.” Itse asiassa tilanne oli runomuodon suhteen aivan päinvastainen, mutta vielä tuohonkin aikaan oli ilmeisesti mahdotonta huomata, mitä Kivi oli tehnyt metriikassaan, osittain siitä syystä, jonka Hollokin totesi: Oksasen ja Suonion työ oli löytänyt yhä uusia jatkajia, Kivi oli jäänyt yksinäiseksi ilmiöksi.

Vasta Lauri Viljasen käänteentekevä teos *Aleksis Kiven runomaailma* (1953) avasi uuden näkökulman Kiven metriikkaan ja rytmikkaan. Viljanen (1953: 104, 113–114 ja 1974: 168–181) kohotti Kiven säkeistöt eli ”lyyriset stroofit” rakenteellisen tarkastelun keskiöön ja luonnehti säkeistöjä oivaltavan kaunopuheisesti: ”omalaatuiset, rohkeasti sommitellut vaihtelevan-säännölliset säkeistöt”, ”monisävelinen Kiven-stroofi”, ”musikaalinen, toisinaan suorastaan orkestroitu rakenne”. Nuo ”stroofit ovat ensisijaisesti lyyrillinen ilmaisuväline. Sellaisiksi ne olivat nähtävästi Kivelle itselleenkin selvinneet.” Viljasen havainnot ovat olleet tämän artikkelin innoittajina. Analyysitapani taas on kiitollisuudenvelassa Pentti Leinon metriikkateoksille (1980, 1982); erityisen inspiroiva oli hänen uudenlainen tapansa hahmottaa ja merkitä nousevia runomittoja.¹

¹ En ole kuitenkaan Leinon tavoin luopunut runojalan käsitteestä. Säettä pienempänä rakenneyksikkönä siitä on paljon käytännön hyötyä.

Millä tavalla Kiven runot sitten poikkesivat aikakauden muusta suomenkielisestä runoudesta? Tässä artikkelissa keskityn tarkastelemaan asiaa säkeistörunouden näkökulmasta ja erityisesti metriikan, ”runomuodon”, kannalta. Artikkelin tarkoituksena on havainnollistaa neljää Kiven säkeistöjen omaperäistä piirrettä:

- 1) runot ovat riimittömiä,
- 2) säkeistössä voi olla sekä anakruusillisia että anakruusittomia säkeitä,
- 3) säkeistössä voi olla sekä kaksitavu- että kolmitavusäkeitä,
- 4) säkeitten sisennykset ja ulonnuksot ovat olennainen osa säkeistörakennetta.

Kaikki nämä piirteet Kivi valitsi tietoisesti ja niiden ansiosta hänen säkeistönsä ovat omintakeisia ja poikkeavat aikalaisrunoudesta. Kaikkia piirteitä hän myös tietoisesti kokeili ja kehitteli. Jokaista piirrettä ei ole kaikissa runoissa, vaan Kivi rakensi uutta runoa varten uuden säkeistörakenteen, uuden mikromailman. Artikkelin analyysit niistä ovat tiivistettyjä, ja niissä käsitellään runoista vain yksi säkeistö. Vaikka Kiven runoissa kaikki säkeistöt ovat samanrakenteisia, vasta kaikkien säkeistöjen katsominen ja lukeminen *Kootuista runoista* tekee Kiven säkeistömetriselle ajattelulle oikeutta.

Kolme runoilijaa

Kiven runojen vertailuaineistona on 1860-luvun tunnetuimpien ja ylistetyimpien ja samalla Kiveä eniten kritisoineiden runoilijoiden A. Oksasen (August Ahlqvist) ja Suonion (Julius Krohn) tuotanto. Kysymyksessä oli nuori sukupolvi: vuonna 1860, kun Oksasen *Säkeniä* ja Kiven ensimmäiset runot julkaistiin, Ahlqvist täytti 37, Suonio 26 ja Kivi 27 vuotta. Näiden runoilijain merkittävimmät kokoelmat ilmestyivät 1860-luvulla, ja toisaalta nuo kokoelmat olivat aikakauden merkittävimmät.

Aluksi esittelen säkeistöjen piirteitä, jotka kolmella runoilijalla ovat jokseenkin samanlaisia, ja sen jälkeen neljää edellä mainittua piirrettä, joiden suhteen Kivi erottautuu kahdesta muusta kuin yö ja päivä. Hänen säkeistörunoissaan kaikki säkeistöt noudattavat ensimmäisen säkeistön säemäärää ja ulkoista rakennetta. Oksaselta ja Suoniolta on aineistossa vastaavanlaiset runot.²

Varsinainen tutkimusaineisto sisältää siis Kiven säkeistörunot. Niitä on 41,³ joista 30 julkaistiin Kiven elinaikana; käsikirjoituksina on säilynyt 11. Neljätoista aineistoon kuulumatonta Kiven runoa eivät ole säkeistörunoja vaan rakentuvat säkeistä ja säepareista.

Oksasen aineistossa ovat säkeistörunot hänen kokoelmistaan *Säkeniä, Ensimmäinen parwi* (1860, 29 säkeistörunoa)⁴ ja *Säkeniä, Toinen*

² Näin ollen mukana ei ole Oksasen runo ”Suomalainen sonetti” eikä Suonion runo ”Ne ovat vait”. Niissä säkeistöjen säemäärä vaihtelee.

³ Aineiston ulkopuolelle olen jättänyt kaksi Kiven *Kootuissa runoissa* useimmiten julkaistua säkeistörunoa tai oikeammin laulua: *Seitsemästä veljeksestä* kansanlaulumukaelman ”Mitä minä huolin” ja masurkkarekilaulun ”Rajamäen rykmentin laulu”. Ne hajottaisivat suotta varsinaisista säkeistörunoista syntyvää yhtenäistä kuvaa.

⁴ Mukana on myös ainoa *Ensimmäisen parwen* toisen painoksen (1863) uusi runo, Runeberg-suomennos ”Döbeln Juuttaassa”, jonka säkeistö on 10-säkeinen.

parwi (1868, 19 runoa). Runoja on yhteensä 48. Suurin osa niistä oli julkaistu ennen kokoelmien ilmestymistä (Simelius 1914: 343–352). Tässä aineistossa ne ovat kuitenkin siinä muodossa kuin kokoelmissa.

Suonion aineistossa ovat säkeistörunot kokoelmista *Runoelmia Suoniolta* (1865, 12 säkeistörunoa) ja *Suonion Runoelmia II* (1869, 32 runoa) sekä näihin kokoelmiin kuulumattomat runot kirjallisesta aikauskirjasta *Mansikoita ja Mustikoita III* (1861, 8 runoa). Yhteensä runoja on aineistossa 52. Näistäkin runoista useimmat olivat ilmestyneet ensi kerran jo ennen kokoelmia (Trast 1922: 234–236).

Oksasen ja Suonion kokoelmissa on mukana sekä omia runoja että suomennoksia, mutta kokoelmissa läheskään aina ei kerrota, kummasta on kysymys.⁵ Sillä ei vielä 1860-luvulla ollut merkitystä. Tässä vertailussa pidän kokoelmat kokonaisina jakamatta runoja niiden alkuperän mukaisiin ryhmiin. Kiven runot ovat kaikki hänen omiaan.

Kolmen runoilijan asemoimisen kannalta on syytä muistaa, että Julius Krohnin väitöskirja *Suomenkielinen Runollisuus Ruotsinvallan aikana, ynnä Kuvaelmia Suomalaisuuden historiasta* tarkastettiin vuonna 1862. Vastaväittäjänä oli August Ahlqvist. Vuonna 1866 julkaistiin Krohnin toimittama kokoelma *Helmiwyö, suomalaista runoutta*, ja seuraavana vuonna ilmestyi hänen johtamansa työryhmän käännös *Vänrikki Stoolin tarinoiden* ensimmäisen osan alkupuolesta. August Ahlqvist sen sijaan esitti väitöskirjassaan *Suomalainen runous-oppi, Kielelliseltä kannalta* (1863), mihin suuntaan suomenkielisiä runomittoja olisi kehitettävä. Samana vuonna hänestä tuli suomen kielen ja kirjallisuuden professori. Lisäksi hänet nimitettiin Elias Lönnrotin johtaman virsikirjakomitean jäseneksi, ja hän kiteytti komiteatyöskentelyä varten uuden metriikkanäkemyksensä kahdeksankohtaiseksi runomittaopiksi (Simelius 1914: 203–205). Komitean väittelyissä päätettiin suomen kielen runomitoista vuosikymmeniksi (Laitinen 2002: 111). Kivi seurasi komitean työtä: hänellä oli kirjahyllyssä Lönnrotin *Wanhoja ja Uusia Virsiä Suomalaisen Virsikirjan korjaamista varten* vuodelta 1865. Ensimmäisen ehdotuksensa komitea julkaisi 1867, vuosi Kanervalan jälkeen, seuraavana vuonna lisäysvirsiä sekä toisen ehdotuksensa 1871.

Kolmen runoilijan säkeistöissä on hallitsevaa nelisäkeisyys: Oksasella ja Suoniolla puolet säkeistöistä on nelisäkeisiä, Kivellä kolmasosa. Kivellä on sen sijaan kuusisäkeisiä säkeistöjä enemmän kuin muilla. Nelisäkeinen säkeistö koostui useimmiten kahdesta rakenteeltaan identtisestä säeparista, samoin 5–10-säkeisen säkeistön neljä ensimmäistä säettä. Oksasella näin on 31 runossa (64,6 % aineistosta), Suoniolla samoin 31 runossa (59,6 %), Kivellä 27 runossa (65,9 %). Yllättävää on, että Kivi on turvautunut tavanomaisimpaan rakenteeseen useammin kuin kaksi muuta. Palaan asiaan myöhemmin.

Toisenlainen järjestys kolmen runoilijan välille syntyy, kun katsotaan 8-säkeisiä säkeistöjä. Ne voidaan jakaa kahteen ryhmään: 1) säkeistö koostuu kahdesta identtisestä nelisäkeestä (jotka koostuvat taas kahdesta

⁵ Simeliuksen mukaan (1914: 153) *Säkenien Ensimmäisen parven* 52 runosta 22 on Oksasen omaa. Artikkelini aineistossa on tämän jaon perusteella mainitusta kokoelmasta 15 omaa ja 13 käännöstä ja mukaelmaa.

identtisestä säeparista) ja kahdeksansäkeisyys on typografista tai 2) säkeistö koostuu kahdesta enemmän tai vähemmän erilaisesta nelisäkeestä. Oksasella on eniten kahdeksansäkeisiä säkeistöjä (9 runoa), ja yhtä lukuun ottamatta ne ovat ensimmäisen vaihtoehdon mukaisia. Suoniolla on seitsemän runoa: kolme ensimmäisen, neljä toisen vaihtoehdon mukaisia. Kivellä on runoja viisi, kaikki edustavat toista vaihtoehtoa. Luvut innoittavat yksinkertaistettuun tulkintaan: Oksanen on vanhoillinen, Suonio menossa uuteen ja Kivi pitää huolta siitä, että 8-säkeinen säkeistö on todellakin 8-säkeinen.⁶ Sama pätee 7-säkeisiin säkeistöihin. Oksanen ja Suonio kirjoittavat vanhaan kaavamaiseen virsien muottiin (Laitinen 2003: 256), Kivi kokeilee ja etsii uutta.

Kolme runoa

Kolmen runoilijan säkeistöjen samanlaisten ja erilaisten piirteiden havainnollistamiseksi otan jokaiselta edustavan esimerkin. Oksasen ja Suonion runot ovat heidän tunnetuimpiaan. Kiven ”Karhunpyynti” ei ole aivan niin tunnettu, mutta sen kautta tulevat konkreettisesti esille kaikki hänen säkeistöjensä omaperäiset piirteet.

A. Oksasen ”Koskenlaskijan morsiamet” ilmestyi ensimmäisen kerran Suomettaressa 11.3.1853, sittemmin kokoelmassa *Säkeniä, Ensimmäinen parwi* (1860: 87). Se on runo, jolle ”tekijä itse lienee antanut suuremman arvon kuin millekään muulle runolleen” (Simelius 1914: 50). Säkeistössä on 6 säettä, ja kun runossa on 12 säkeistöä, on säkeitä kaikkiaan 72.

Koskenlaskijan morsiamet (Oksanen)

”Ei, armas Annani, waalene,
Jos Pyörtäjäkoski pauhaa.
Sen woimaa en tosin wallitse,
Ei löydä se koskaan rauhaa,
Mut kellä sen kalliot tiedoss’ on,
Niin sille se nöyr’ on ja woimaton.”

Suonion ”Suksimiesten laulu” ilmestyi ensin Suomettaressa 4.5.1860, sitten aikakauskirjassa *Mansikoita ja Mustikoita II* (1860: 45) ja lopulta Suonion ensimmäisessä omassa kokoelmassa *Runoelmia Suoniolta* (1865: 51). Runon säkeistössä on 7 säettä. Säkeistöjä on kaikkiaan 7 eli säkeitä on yhteensä 49.

Suksimiesten laulu (Suonio)

Ylös Suomen pojat nuoret,
Ulos sukset surwaiskaa!
Lumi peittää laaksot, wuoret,
Hyw’ on meidän luikuttaa!
Jalka potkee,
Suksi notkee
Sujuileewi sukkelaan!

⁶ Kaarlo Kramsun vuosisadan loppukymmeninä kirjoittamien runojen säkeistöissä ei ole lainkaan 7-säkeisiä, mutta sen sijaan 8-säkeisiä on suhteellisesti enemmän kuin tässä aineistossa. Tosin Kramsunkin 8-säkeisistä suurin osa koostuu Oksasen tapaan kahdesta identtisestä nelisäkeisestä puoliskosta (Leino 1980, 19, 26).

Aleksis Kiven ”Karhunpyynti” ilmestyi ensimmäisen kerran *Kanervalassa* (1866: 20), sen kuudentena runona. Sen säkeistössä on 8 säettä. Kun runossa on 10 säkeistöä, on säkeitä kaikkiaan 80.

Karhunpyynti (Kivi)

Miesjoukko urhea metsähän hiihtää
 Pyssyil ja kirkkail keihäil,
 Kahleissa seuraawat reijuwat koirat
 Silmillä leimuwilla,
 Kosk aamun koi
 Otsalt taiwahan
 Pois wiskasee synkeän yön,
 Ja aurinko kiireensä nostaa.

Runot edustavat säkeistorakennetta, joka on kaikkien tuotannossa yleisin: säkeistö alkaa kahdella identtisellä säeparilla. Nelisäkeen kuvaamiseen riittävät siis kaksi ensimmäistä säettä.

1. runojalka	2.	3.	4.	jalkoja	säealku	säeloppu	tavuja
El', armas	Annani	waale-	ne	4	A	N	D
Jos Pyörtäjä		koski	pauhaa.	3	A	L	D
Ylös	Suomen	pojat	nuoret,	4	0	L	T
Ulos	sukset	surwais-	kaa!	4	0	N	T
Miesjoukko	urhea	metsähän	hiihtää	4	0	L	D
Pyssyil ja	kirkkail	keihäil,		3	0	L	D

Säkeissä on joko neljä (4) tai kolme (3) runojalkaa. Oksasen säkeitten runojaloissa on 1–3 tavua (El', *armas*, *Annani*) ja kun säkeissä on anakruusi (A), niitä voi luonnehtia jambis-anapestisiksi. Kiven säkeet ovat samanlaisia mutta ilman anakruusia (0), joten niitä voi luonnehtia trokeis-daktyylisiksi. Suonion säkeet ovat tavallista trokeeta: säkeen alussa ei ole anakruusia ja runojaloissa on kaksi tavua (paitsi säkeen lopussa, jossa voi olla myös yksi tavu). Oksasen ja Kiven säkeitä nimitän kolmitavusäkeiksi (D), Suonion kaksitavusäkeiksi (T).⁷ Säkeitten viimeisessä runojalassa on 1–2 tavua: ne päättyvät siis joko runojalan nousuun (N) tai laskuun (L).

Oksasen ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä on neljä runojalkaa, toisessa ja neljännessä kolme. Näin nelisäkeen säepituuksien kaava on 4343. Samanlainen kaava on Kiven säkeistössä, kun sen sijaan Suonion säkeistössä se on 4444. Nämä olivat kirjallisen perinteen kaksi yleisintä kaavaa. Kolmanneksi yleisin oli 3333. (Laitinen 2003: 258.) Niiden asema kolmen runoilijan identtisillä säepareilla alkavissa säkeistöissä on seuraava:

	Oksanen	Suonio	Kivi
4444	9	11	7
4343	8	7	6
3333	8	11	3
5555	4	1	5
5454	–	–	5
muut	2	1	1
yhteensä	31	31	27

⁷ T on lyhenne trokeesta, D daktyylista. Tässä yhteydessä T ja D eivät enää tarkoita anakruusittomuutta, vaan ainoastaan kaksi- ja kolmitavuisuutta.

Kivi siis käytti erilaisia rakenteita siinä kuin muutkin, ehkä jonkin verran heittä monipuolisemmin. Joka tapauksessa hän noudatti samoja konventioita kuin Oksanen ja Suonio.

Suonion nelisäkeen esisäkeet eli ensimmäinen ja kolmas säe päättyy laskuun (L) ja samalla kaksitavuiseen riimisanaan, jälkisäkeet eli toinen ja neljäs säe nousuun (N) ja yksitavuiseen riimiin. Nelisäkeen säeloppujen kaava on LNLN. Tämä oli kaikkein yleisin kaava sekä kolmella runoilijalla että laajemminkin. Tällä kertaa Oksasen esimerkkisäkeistön kaava on päinvastainen NLNL, Kiven LLLL. Kiven säkeitten päättyminen nousuun tai laskuun synnyttää samanlaisia kaavoja kuin muillakin runoilijoilla, vain riimi puuttuu. Nykylukijan on vaikea kuvitella, miltä se aikalaisista tuntui. Kriitikot ainakin olivat tuohtuneita ja kokivat sen kauneuden halveksuntana, Julius Krohnille (1867) jäi jäljelle ”petetyn toivon katkeruus”.

Seuraavasta käy ilmi, miten säkeenloppuiset nousut ja laskut jakautuvat kolmen runoilijan nelisäkeissä.

	Oksanen	Suonio	Kivi
LNLN	18	21	21
NLNL	9	5	1
NNNN	4	4	–
LLLL	–	1	5
yhteensä	31	31	27

Kivi on toisaalta sovinnaisempi, toisaalta monipuolisempi kuin muut. Oksasen ja Suonion säkeistöissä riimi on joko *abab* tai *abcb* ja vahvistaa näin säeloppujen symmetristä kaavaa. Ehkä tämä teki säkeistorakenteesta samalla jäykän ja kankean ja oli yksi syy siihen, että Kivi luopui loppusoinnuista.

Säkeistorakenteen kahden olennaisen piirteen eli nelisäkeen säepituuksien ja säkeenloppujen suhteen Kivi oli siis samoilla linjoilla kuin muut aikakauden merkittävät runoilijat.

Esimerkkisäkeistöjen loppusäkeet

5–8-säkeisen säkeistön kokonaisuuden ratkaisevat nelisäkeen jälkeen tulevat säkeet. Oksasen runossa säkeistön lopussa on säepari, jossa ei ole mitään yllättävää: sen säkeet ovat nelisäkeen esisäkeitten kaltaisia ja niiden keskinäinen loppusointu vahvistaa niiden samanlaisuutta. Säkeistön kokonaisrakenne on näin 4343 44 NLNL NN abab cc.⁸ Kaikki rakenteet tukevat toisiaan: 4-jalkaiset säkeet päättyvät nousuun (N), 3-jalkaiset laskuun (L); 4-jalkaiset on riimitetty keskenään, 3-jalkaiset keskenään. Rakenteiden vuorovaikutus on yksinkertaisin mahdollinen. Säkeistön säemäärää ja säkeitten ryhmittymistä säkeistössä voi kuvata numeroin 6=4+2. Kaikki säkeet alkavat laskutavulla ja ovat kolmitavusäkeitä. Kokonaisrakenne on vähäeleinen ja tasapainoinen. Kiven runoissa on muutama samantapainen, esimerkiksi ”Anjanpelto”, ”Mies” ja ”Kanervakankaalla”.

⁸ Pienet aakkoset kuvaavat loppusointujen kaavaa.

Suonion säkeistön jatko on tulkittavissa kahdella tavalla. Suonion oman asettelun perusteella jatko on kolmisäkeinen: ensin kaksi keskenään riimitettyä kaksijalkaista säettä ja lopuksi yksi nelijalkainen riimitön säe: 224 LLN ccd. Toisaalta kaksi lyhyttä säettä voidaan analysoida yhdeksi nelijalkaiseksi säkeeksi, jonka sisäsointu on saanut asettelemaan kahdelle riville. Tällöin säkeistön päättää kahden edellisen kaltainen säepari 44 LN ja kokonaisrakenne on Oksasen runon tavoin $6=4+2$ (vrt. Leino 1980: 18). Olennaista on, että analyysissa säilyy kaksitulkitaisuus. Koska Kiven säkeistöjen yhteydessä esiintyy usein itsenäisiksi analysoitavia lyhyitä säkeitä, tulkiten Suonionkin säkeistön ensijaisesti seitsensäkeiseksi. Kokonaisrakenne on siis $7=4+3$.

Kiven säkeistön loppuosa on epäsymmetrisin. Ehkä hän on valinnut säkeistön alkusäkeille tavanomaisen muodon siksi, että loppusäkeiden erilaisuus olisi mahdollisimman tehokas. Joka tapauksessa loppusäkeet poikkeavat säkeistön alkuosasta melkein kaikilla piirteillään. Säkeistön kokonaisrakenne on seuraavanlainen:

4343 23 33, LLLL NN NL, 0000 A0 AA, DDDD TT DD, RSRS VV RR

Kaavaan on uutena piirteenä merkitty loppuun säkeitten sisennykset: R = reuna, säe on tasattu vasempaan reunaan, S = sisennys, säe on sisennetty, V = säe on kaksoissisennetty. Säkeistön kokonaisrakennetta voi parhaiten kuvata numerosarjalla $8=4+2+2$.

Jotta Kiven säkeistön yksityiskohtainen luonne käy selville, on säkeitä kuvattava tavuntarkasti. Esimerkiksi kun ensimmäisen säkeen ensimmäisessä (*miesjoukko*), toisessa (*urhea*) ja kolmannessa (*metsähän*) runoalassa on kolme tavua ja neljännessä kaksi (*hiihtää*), säkeen tavumäärää kuvaa numerosarja 3332. Toisen säkeen ensimmäisessä runoalassa on kolme, toisessa ja kolmannessa kaksi tavua (322). Ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä on siis kolme kolmitavujalkaa, toisessa ja neljännessä yksi. Näin on kaikissa runon säkeistöissä.⁹

Nelisäkeen jälkeen seuraa jyrkkä rytmivaihdos: vilkkaasta kolmitavuisuudesta siirrytään vakaaseen kaksitavuisuuteen.

1.	2.	3.					
kosk	aamun otsalt	koi taiva-	han	2 3	A 0	N N	T T

Tämä oli Oksaselle ja Suoniolle tuntematon tai ainakin melkein mahdoton tehokeino. Säkeistön viides ja kuudes säe muodostavat kaksitavusäeparin. Esisäe poikkeaa kaikessa mahdollisessa nelisäkeen säkeistä: se on kaksijalkainen (2), sen jalat ovat kaksitavuisia (T), se alkaa laskulla (A) ja päättyy nousuun (N). Lisäksi se on kaksoissisennetty (V). Jälkisäe on välimuoto: se on kolmijalkainen ja alkaa nelisäkeen tavoin nousulla, mutta toisaalta päättyy nousuun ja on kaksoissisennetty. Näin rytmivaihdosäkeet erottuvat selväksi omaksi kokonaisuudekseen.

Säkeistön päättää säepari, joka palaa nelisäkeen kolmitavujalkoihin mutta suuresti muuttuneena. Kun nelisäkeen säkeissä oli kolmitavujalkoja

⁹ Tämä tosin edellyttää, että toisen säkeistön kolmannen säkeen "hiukset" luetaan kolmitavuisena "hi-uk-set".

kolme tai yksi, nyt niitä on kaksi. Esisäe päättyy nousuun kuten edeltävä kaksitavusäepari, jälkisäe laskuun nelisäkeen säkeitten tavoin (NL). Säkeet ovat kolmijalkaisia, mutta tavuntarkasti katsottuna ne poikkeavat säkeistön alun kolmijalkaisista jälkisäkeistä. Suurin ero on siinä, että viimeisen säeparin kumpikin säe alkaa laskulla edellisen säeparin esisäkeen tavoin ja että jälkisäettä ei ole sisennetty (alun jälkisäkeet 322, viimeinen säepari l'331 ja l'332).¹⁰

	1.	2.	3.			
pois	wiskasee	synkeän	yön	3	A	N
ja	aurinko	kiireensä	nostaa	3	A	L
						D

Kahdeksan säkeen aikana siis tapahtuu jotain merkittävää: kaksitavusäepari törmää alun sovinnaiseen nelisäkeeseen ja törmäyksestä syntyy aivan uudenlainen säepari. Kaikki viisi rakennetekijää (säepituudet, säkeitten loput ja alut, kaksi/kolmitavuisuus ja sisennykset) osallistuu kukin omalla tavallaan tapahtumaketjuun.

säkeet	1.–4.		5.–6.		7.–8.
säepituus	4343	↔	23	→	33
säkeenloppu	LLLL	↔	NN	→	NL
säkeenalku	0000	↔	A0	→	AA
kaksi/kolmitavuisuus	DDDD	↔	TT	→	DD
sisennys	RSRS	↔	VV	→	RR

Näin kahdeksansäkeisessä säkeistorakenteessa tapahtuvat muutokset kertovat omassa mikromaailmassaan itsenäisen tarinan, joka runon aikana toistuu kymmenen kertaa. Samalla ne ovat erinomainen esimerkki siitä, kuinka huoliteltu ja loppuun saakka mietitty Kiven säkeistömetriikka on. Lisäksi se on hyvin kirjallinen ja visuaalinen. Lausuttuna tai laulettuna metriikan monitahoisuutta tuskin huomaa.

”Karhunpyynnin” rytminvaihdos on tehokas myös sen takia, että Kiven säkeistöt toistavat tavuntarkasti ensimmäisessä säkeistössä luodun rakenteen. Tätä Kiven säkeistömetriikan tärkeää esteettistä periaatetta voi havainnollistaa seuraavilla luvuilla. Kiven säkeistörunoja on 41. Niissä on yhteensä 477 säkeistöä ja säkeitä 2440. Kun tästä luvusta vähennetään Kiven laatimien tiukkojen ensimmäisten säkeistöjen säemäärä (230), jää muiden säkeistöjen säkeitten yhteiseksi määräksi 2210. Näiden joukossa on vain 18 säettä, jotka eivät noudata tavuntarkasti ensimmäisen säkeistön antamaa mallia: kerran säkeen alusta on jäänyt anakruusi pois, neljä kertaa säkeen lopussa on yksitavuisen runojalan sijalla kaksitavuisen ja kerran päinvastoin. Muut kaksitoista poikkeamaa sijaitsevat säkeen sisällä. Yksitoista kertaa kolmitavujalan sijalla on kaksitavuisen tai päinvastoin. Kerran daktyylin tilalla on peoni. Tyypillinen esimerkki on nelisäkeistöinen ”Oravan laulu” *Seitsemässä veljeksessä*. Viisisäkeisessä säkeistössä on ensin neljä trokeesäettä, sitten viidentenä kolmitavusäe. Kolmessa säkeistössä sen tavumäärät ovat 321 (”Ehtineet milloinkaan”), mutta kerran säe kuuluu ”Metsolan kantele soi!” (331). Muiden säkeistöjen mitan mukainen olisi esim. ”Metsolan kannel soi!”, mutta ”kantele” on selvästi

¹⁰ Yläpilkkun vasemmalla puolella on anakruusin, oikealla säkeen ensimmäisen runojalan tavumäärä.

rytmikkäämpi vaihtoehto.¹¹ Poikkeaminen tiukasta periaatteesta on tietoinen.¹²

Vain kerran on runon metri kerta kaikkiaan kadonnut runoilijan mielestä. Kysymyksessä voi olla myös painovirhe. Kymmensäkeistöisessä runossa ”Lapsi”, joka ilmestyi *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* syyskuussa 1866, on säkeistön neljäs (ja viimeinen) säe yhdeksän kertaa muotoa ”Lempeesti loistavat korkuuden tähdet” (3332), mutta kuudennen säkeistön viimeisenä säkeenä lukee yllättäen: ”Lapselle äitins’ rinnoille hän kantaa” (3242). Tavumäärä säkeissä on sama (11), mutta niiden metrin hahmotus on hyvin erilainen. Jälkimmäiseen säkeeseen on syntynyt nelitavujalka eli peoni (”/ rinnoille hän /”), joita Kiven runoissa ei muuten ole lainkaan.¹³

Seuraavaksi analysoin tarkemmin Kiven säkeistöjen omaperäisiä piirteitä. Kolme niistä kohoo muita keskeisemmiksi: säkeen alku, jalkojen tavumäärä ja säkeistön typografia.

Säkeen alku: nousulla vai laskulla

Yksi Kiven säkeistöjen omaperäisimpiä piirteitä on se, että lähes puolet runoista sisältää sekä nousulla että laskulla alkavia säkeitä ja että ensimmäisessä säkeistössä määritelty rakenne toistuu kaikissa myöhemmissä säkeistöissä. Kyseessä ei siis ole rekilaulun tapainen anakruusillisen ja anakruusittoman säkeen vapaa vaihtelu, vaan tiukka säkeistorakenne.

Oksasen esimerkksisäkeistön kaikki säkeet alkavat laskutavulla, anakruusilla. Hänen runojensa säkeistorakenteen kannalta on olennaista, että kun yksi säe alkaa anakruusilla, kaikki muutkin säkeet alkavat. Myös runon ”Koskenlaskijan morsiamet” kaikki 72 säettä alkavat laskulla. Suonion ”Suksimiehen laulussa” tilanne on päinvastainen. Kun runon ensimmäinen säe alkaa nousulla, kaikki muutkin 49 säettä alkavat samoin: yhdessäkään ei ole anakruusia. Näin oli (melkein) kaikissa aikakauden runoissa. Ne voitiin jakaa kahteen ryhmään: toisessa runon kaikki säkeet alkoivat laskulla, toisessa nousulla.

Kiven runo poikkeaa siis kahdesta muusta: hänen säkeistönsään viisi säettä alkaa nousulla, kolme laskulla. Koko runossa nousulla alkavia säkeitä on 50, laskulla 30, ja säkeenalkujen kaava on 0000 A0AA. Sama kaava toistuu jokaisessa säkeistöissä: säkeenalkujen vaihtelu on siis olennainen osa omaperäiseksi rakennettua kiinteää säkeistorakennetta.

Seuraava taulukko kertoo kolmen runoilijan säkeistöjen säkeenalut (A = runon kaikki säkeet alkavat anakruusilla, 0 = runon kaikki säkeet alkavat nousulla, A/0 = säkeistorakenteessa osa säkeistä alkaa nousulla, osan alussa on anakruusi).

¹¹ Ks. kantele – kannel Nummi 2007: 11.

¹² Runon ”Uneksuminen” kolmas säe on julkaistussa runossa kolme kertaa 3232 ja kaksi kertaa 3332. Käsikirjoituksena säilyneessä runon versiossa kolmas säe on jokaisessa säkeistöissä 3232.

¹³ Säe olisi voinut kuulua esimerkiksi ”Lapselle äitins hän rinnoille kantaa” (3332).

	Oksanen	Suonio	Kivi
A	31	28	5
0	16	22	17
A/0	1	2	19
yhteensä	48	52	41

Oksanen ja Suonio suosivat anakruusilla alkavia säkeistorakenteita, edellinen jälkimmäistä enemmän.¹⁴ Tämä oli virsikirjojen ja muunkin käännösrunouden, laajasti ottaen kirjallisen runouden suuri linja (Laitinen 2003: 241). Kivi suhtautui selvästi vältellen tällaisiin säkeistorakenteisiin. Hänen viiden anakruusirunonsa joukossa on ”Suomenmaa”, jonka hän oli kirjoittanut Runebergin runon ”Vårt land” mittaan, sekä ”Onnelliset”, ”Eskon häälaulu”, ”Sota” ja sen muunnelma ”Tappelo”. Näistä hän julkaisi vain kolme; *Kanervalassa* ei ole niistä yhtään. ”Suomenmaata” lukuun ottamatta Kivi kokeili näissä säkeistöissä samalla muita rakenteita. Vaikka hän kartteli anakruusisäkeistöjä, jambisäkeitä hän ei vältellyt vaan kirjoitti niitä *Karkurit*-näytelmään yli tuhat (1867). Kiven säkeistörunoissa on 2440 säettä, niistä alkaa nousulla 1869 ja laskulla 571 (23,4 %).

Anakruusittomia runoja (0), joissa siis kaikki säkeet alkavat nousulla, on Kivellä saman verran kuin muillakin. Niiden määrää kasvattaa hänen kymmenessä runossa käyttämänsä nelisäkeinen trokeesäkeistö. Säkeistömetriikan näkökulmasta Kiven runot jakaantuvat kahteen suureen ryhmään. Kolmekymmentäyksi runoa muodostaa jatkuvasti muuntelevan säkeistömetristen kokeilujan sarjan. Niiden vastapainona kymmenessä runossa on sama, mahdollisimman tavanomainen ja yksinkertainen mitta.

Eksynyt impi (Kivi)

Metsään keltakiharainen impi
 Asteleewi kanerwaisel maall;
 Kohden taiwast otsa puhdas wälkkyy,
 Katsannossa onpi tyyneys.

Säkeistössä on kaksi identtistä säeparia: kolmen runoilijamme useimmin käyttämä nelisäe. Tällä kertaa säkeet ovat viisijalkaisia. Kiven nelisäkeisissä trokeerunoissa on säepituuksiltaan kolmenlaisia rakenteita.

4444 LNLN Unelma, Tornin kello, Uudistalon perhe, Impi iltana
 5555 LNLN Eksynyt impi, Äiti ja lapsi, Ruususolmu, Pilvilaiva
 5454 LNLN Kaukametsä, Alma

Säkeitten pituus siis vaihtelee, ne ovat neli- tai viisijalkaisia, mutta muut säkeistorakenteen piirteet säilyvät samanlaisina: säkeet ovat trokeeta, säkeenloppujen kaava on LNLN, loppusointuja ei ole (paitsi runossa ”Unelma”).

Kanervalassa, jonka viidestätoista runosta yksitoista esittelee Kiven uusinta säkeistömetristä ajattelua, on neljä runoa tällä mitalla, jossa ei todellakaan ole minkäänlaista kokeellisuutta tai uuden etsintää muodon suhteen. Runot ovat kokoelman pisimpiä: ”Eksynyt impi” sisältää 48, ”Äiti ja lapsi” 29 sekä peräkkäin olevat ”Uudistalon perhe” ja ”Ruususolmu”

¹⁴ Kramsun 84 runosta 55 runon säkeet alkavat laskulla, 29 nousulla (Leino 1980: 28).

28 säkeistöä kumpikin. Neljässä runossa on yhteensä 133 säkeistöä, niissä 532 säettä. Kaikki runoilijat käyttivät tällaista säkeistorakennetta, sillä se on symmetrinen ja yksinkertainen, päinvastoin kuin Kiven omat säkeistorakenteet. Siinä oli sen käyttökelpoisuus ja voima: sillä oli helppo kertoa pitkiä tarinoita. Kivi kirjoitti tällä rakenteella vain anakruusittomia trokeesäkeistöjä, kun taas muilla runoilijoilla jambisäkeistöt olivat vähintään yhtä yleisiä. Esimerkiksi Oksanen ja Suonio kirjoittivat nelisäkeisellä, kahdesta identtisestä säeparista koostuvalla ja loppusointuisella mitalla yhteensä 33 runoa. Oksasella säkeistöt ovat 11 kertaa jambia, 6 kertaa trokeeta, Suoniolla 11 kertaa jambia ja 5 kertaa trokeeta. Tunnetuin näistä runoista lienee Oksasen kokoelman *Säkeniä* (1860) mottona oleva runo ”Säkenet”. Kiven samana vuonna julkaistussa runossa ”Unelma” on sama mitta. Ainoa ero on riimirakenteessa: Kivellä abab, Oksasella abcb.

Oksasen ja Suonion säkeistöissä eri rakennetekijät esiintyvät usein yhdessä. Nelisäkeitten säepituudet 3333 ja 4343 ovat melkein aina anakruusillisia, 4444 sen sijaan enimmäkseen anakruusiton. Tämä oli kirjallisen runon vanha traditio (Laitinen 2003: 268). Hämmästyttävän usein näissä säkeistöissä tai säkeistöjen alussa on vielä samanlainen säkeenloppujen kaava. Kiven säkeistöissä eri rakennetekijät ovat hyvin itsenäisiä ja niiden suhteet vaihtelevat runosta toiseen.

Kivellä on yhteensä 19 runoa, joiden säkeistorakenteessa on sekä laskulla että nousulla alkavia säkeitä, Oksasella vain yksi ja Suoniolla kaksi. Oksasen ainoa tällainen runo on rekilaulu ”Ruotulaisen morsian, 1854”, jota kannattaa katsoa tarkemmin. Viisisäkeistöinen runo ilmestyi *Säkeniä*-kokoelman *Ensimmäisessä parwessa* (1860: 54). Runossa on alaviite: ”I:nen wärsy on laulannon kanssa saatu ja kuuluu unohtuneesen kansanlauluun. Katso Walituita Suomalaisia Kansan-lauluja, 3:s vihko.” Karl Collanin sovittamassa kansanlaulukokoelmassa (1855) laulun nimenä oli ”Ruotsalaisen morsian”. Sävelmä oli Kaavilta, ja oletuksena oli, että viisisäkeistöinen runo oli samasta paikasta. Runo ilmestyi vielä sellaisenaan Suomettaressa 1.2.1856. Vuonna 1860 Oksasen runokokoelma kertoi hänen runoilleen neljä lisäsäkeistöä Collanin kokoelmaan. Ensimmäinen säkeistö kuului:

Yksittäin olen heitetty kuin kukka ahon laitaan,
Ikäväni minä kätketelen oman kullan kaulaan.

Rekilaulun nelisäkeisiä säkeistöjä on aina kirjoitettu sekä kahdelle että neljälle riville. Kun Oksanen kirjoittaa säeparin yhdelle riville ikään kuin yhdeksi säkeeksi (vaikka muuten hänellä ei ole seitsenjalkaisia säkeitä), hän pystyy piilottamaan säeparin sisäisen anakruusivaihtelun: kaikki runon säeparirivit alkavat nousulla. Neljälle riville jaettuna säkeistön varsinainen rakenne paljastuu.

/ yksit- / täin olen / heitet-/ ty	0
kuin / kukka / ahon / lai- / taan, /	A
/ ikä- / väni minä / kätket-/ telen /	0
/ oman / kullan / kau- / laan.	0

Toinen säe alkaa laskulla, neljäs säe nousulla. Säkeen alun vapaa vaihtelu on rekilaulun tunnusmerkki. Yleensä säeparin sisäinen säkeenalku vaihtelee useammin kuin säeparin alku. Neljässä Oksasen runoilemassa

lisäsäkeistössä vapaus jatkuu: 2. säkeistön rakenteena on OA 00, 3. säkeistön OA OA, 4. säkeistön 00 00 ja 5. säkeistön OA 00. Oksanen tunsi siis hyvin rekilaulun vapauden ja osoitti nauttivansa sen käyttämisestä mutta ei kertaakaan kokeillut sitä muissa kirjallisissa runoissaan.

Kun Kivi runoili oman 36-säkeistöisen rekilaulunsa ”Rajamäen rykmäntistä” *Seitsemään veljekseen* (1870: 199–204), hän kirjoitti säkeistöt nelirivisiksi sientäen toisen ja neljännen säkeen. Yksikään säe ei kuitenkaan alkanut laskulla, eikä yhdessäkään runoalassa ollut lisätavuja. Runo on puhdasta trokeeta, mikä ei ole harvinaista masurkkarekilauluisa. Myös laulun esikuvana ollut J. F. Granlundin ”Wekkulin koto-perä”, joka ilmestyi arkiveisuna 1842 ja myöhemmin Granlundin toimittamassa runokokoelmassa *Wähänen Laulu-kirja* (3 p. 1864: 76–81),¹⁵ oli masurkkarekilaulu, jonka säkeistöt olivat nelirivisiä ja parilliset säkeet sisennetty. Anakruuseja on joka neljännessä jälkisäkeessä, mutta ne on kirjoitettu edellisen rivin loppuun, eivätkä ne siis olleet korosteisesti näkyvillä. Kivi piti enemmän täsmällisistä ja tavuntarkeista säkeistöistä.

Suonion toinen runo, jonka säkeistössä on sekä laskulla että nousulla alkavia säkeitä, on kaksisäkeistöinen ”Neidon rukous”, joka ilmestyi ensin aikakauskirjassa *Mansikoita ja Mustikoita III* (1861: 57) ja sitten korjailtuna kokoelmassa *Suonion Runoelmia II* (1869: 20). Seuraavassa on edellinen versio kokonaan.

Neidon rukous (Suonio)

Mikä kultaa kiiltävää rukoelevi,
Mikä ankaraa anovi valtikasta,
Viisautta Salomo kuningas suuri
Pyys' polvillahan.

Mitäpä s rukoellen ma neito-raukka?
Soisin lähteheks' sydämein puhtaimmaksi,
Sulokuvan siihen armaan sulhaseni
Ain' asumahan.

Säkeistö alkaa kolmella kuusijalkaisella trokeesäkeellä. Neljäs säe on vain kaksijalkainen mutta alkaa pitkällä laskutavulla. Kaikki säkeet päättyvät laskuun, eikä niissä ole loppusointuja, mikä on sekin harvinaista Suonion runoissa. Suonion toinen tällainen runo on ”Juomalaulu”, jonka kymmensäkeisessä säkeistössä on yksi anakruusillinen säe. Runo on esillä myöhemmin.

Kiven säkeistörunoissa vallitseva anakruusittomuus näkyy siinäkin, että kuuden runon säkeistössä laskulla alkaa vain yksi säe, kolmessa kaksi, viidessä kolme ja neljässä neljä. Kuusisäkeisissä säkeistöissä kirjo on suurin: ne ovat selvästi olleet Kiven varsinainen kokeilukenttä. Toisaalta herättää huomiota se, että kahdessa 8-säkeisessä säkeistössä vain yksi säe alkaa laskulla (”Joulu-ilta” ja ”Niittu”). Useimmiten anakruusittomuudella luodaan alkutila, jota anakruusisäkeet horjuttavat ja saattavat jäädä muutoksen lopputulokseksi kuten ”Karhunpyynnissä”. Tällainen lähtökohta näkyy hyvin *Kanervalan* runojen anakruusirakenteissa.

¹⁵ Ks. Tarkiainen 1915: 453; Kohtamäki 1936: 150–152.

Kanervalan anakruusit

0000		Eksynyt impi, Äiti ja lapsi, Uudistalon perhe, Ruusuosolmu
0000	A	Metsämiehen laulu
0000	00	Mies, Anjanpelto
0000	0A	Helavalkea
0000	AA	Kanervakankaalla
0000	00 A0	Joulu-ilta, Niittu
0000	A0 AA	Karhunpyynti
000	AA	Rippilapset
AAA	00A	Ikävyys
AAA0	0A0	Keinu

Muissa runoissa Kivi kokeilee myös alkusäkeistöä. Neljän 6–7-säkeisen säkeistön alussa on kaava A0A0, kahdessa 0A0A ja yhdessä 00AA. Niissäkin säkeistön alku on siis järjestelmällinen, loppu vaihteleva. Arvoituksellisemmat anakruusit on kolmessa runossa: ”Lapsi”, ”Ikävyys” ja ”Keinu”. *Kanervalan* toisessa runossa ”Keinu” säkeistö on seitsensäkeinen ja monisäikeinen mikrostrukturi.

Keinu (Kivi)

Nyt kanssani keinuhun käy,	1'331	A
Mun impeni, walkeal liinal;	1'332	A
Kun morsian kauniina seisoo wi luonto	1'3332	A
Iltana helluntain.	321	0
Heilahda korkeelle, keinu,	332	0
Ja liehukoon impeni liina	1'332	A
Illalla lempeäl.	321	0

Kaikki säkeet ovat kolmitavusäkeitä ja jokaisessa niistä on 1–3 kolmitavujalkaa. Säkeistö alkaa poikkeuksellisen epäsymmetrisellä nelisäkeellä, joka tahallaan murtaa yleisen, kahdesta identtisestä säeparista koostuvan rakenteen: 3343, NLLN, AAA0, RRUS (U = säe on ulonnettu).¹⁶ Rakenteet eivät siis tue toisiaan, vaan kaikki ovat erilaisia ja kulkevat omia polkujaan. Säkeistön lopussa matka jatkuu: 333, LLN, 0A0, RRS. Kaikki piirteet jatkavat omaa, toisista riippumatonta järjestystä. Kolmas säe on ulonnettu, neljäs sisennetty: perustelun voi ehkä löytää säkeitten tavumäärästä. Toisaalta säkeistön alun nelisäkeestä on näin tullut kaikin mahdollisin tavoin epäsymmetrinen. Myös tavuntarkka tarkastelu kannattaa. Toinen ja kuudes säe ovat samanlaisia (1'332), samoin neljäs ja seitsemäs (321). Kolmas säe on toisen säkeen laajennettu muoto (1'3332). Jäljelle jäävät ensimmäinen (1'331) ja viides (332) säe. Edellinen jää yksinäiseksi, josta kaikki saa alkunsa, jälkimmäinen on toisen ja kuudennen säkeen anakruusiton muunnelma. Miten tähän merkilliseen kokonaisuuteen istuvat laskulla alkavat anakruusisäkeet? Alussa oleva säepari laajenee kolmannessa säkeessä joka suuntaan. Anakruusit ovat todellakin ”kohotahteja” (musiikin termi), jotka tarmokkuudellaan kohottavat tunnelmaa. Kepeän kauniisti tunnelma laskee neljännen säkeen anakruusittomaan sisennykseen. Tätä seuraavan säeparin sisäinen anakruusi on luonteva, painoton, rekilaulunomainen side kahden säkeen välillä. Voi myös lähteä analy-

¹⁶ *Kanervalassa* (Kivi 1866: 5) runon ensimmäisen säkeistön neljäs säe on kaksoissisennetty. Kivi käytti kyllä tätäkin typografista keinoa mm. runossa ”Karhunpyynti”, mutta koska ”Keinussa” säe on muissa säkeistöissä sisennetty vain kerran, on kyseessä painovirhe.

sista 1 + 3 + 3. Ensimmäistä, tässä runossa ainutkertaista säettä seuraa monisärmäinen säekolmikko, joka kertautuu säkeistön lopussa suuresti muuntuneena.

Jambisen inversion ja murrelmasäkeen hylkääminen

Anakruusisäkeiden yhteydessä nousee esille yksi Kiven omaperäisistä, salaperäisistä ja ehkä ikuisesti selittämättä jäävistä päätöksistä. Hän sanoutui nimittäin täysin irti jambisesta inversiosta ja samalla myös säkeen sisäisestä sanapainon polkemisesta eli kalevalaisesta murrelmasäkeestä. Se oli iso päätös, verrattavissa riimittömyyteen.

Lähes kolme vuosisataa eli suomenkielisen jambirunouden alusta asti oli ollut tapana asettaa jambisäkeen alkuun myös kaksi- tai useampi-tavuisia sanoja. Tällöin monitavuisen sanan pääpainollinen tavu joutuu runojalan laskulle ja toinen, painoton tavu runojalan nousulle. Tätä ilmiötä kutsutaan usein jambiseksi inversioksi, vaikka kyseessä ei ole vain jambia vaan yleensä nousevia mittoja koskeva käytäntö. August Ahlqvist (1863: 88–90) käsitteli asiaa perusteellisesti runousopillisessa väitöskirjassaan asettaen tiukkoja ehtoja niiden sanojen tavupituuksille, joita voi asettaa jambisäkeen alkuun. Tässä tapauksessa Kivi meni siis huomattavasti pitemmälle kuin Ahlqvist: hän luopui kokonaan sanapainon polkemisesta, sekä säkeen alussa että sen sisällä. Heittomerkeistä luopumista Kivi selittää *Kanervalan* esipuheessa Lönnrotin esimerkillä, mutta kun Lönnrot ajoi viimeiseen asti murrelmasäkeitä säkeistörunouteen (Laitinen 2003: 197), miehet olivat inversiokysymyksissä täysin päinvastaisella kannalla.

Oksasen ja Suonion, kuten tuon aikakauden muidenkin runoilijoiden runoissa jambinen inversio oli tavallinen ilmiö. Oksasen runon ”Koskenlaskijan morsiamet” kaikki 72 säettä alkavat laskulla. Seitsemän säkeen alussa on monitavuinen sana: kolme kertaa kaksitavuinen ja neljä kertaa kolmitavuinen. Säkeet ovat kolmitavusäkeitä, mutta anakruusi on tällä kertaa aina yksitavuinen. Näytteeksi kaksi säettä runon viimeisestä säkeistöstä:

We-/ neen sekä / onnen / kaasi; / I'322
Me-/ ressä mu-/ rehtiwan / rakkaut-/ taan. I'3321

Jälkimmäisessä säkeessä on lisäksi säkeensisäinen inversio (*mu-/*). Suonion runoissa jambinen inversio on vielä yleisempi kuin Oksasella, mutta edellä esittelemässäni runossa ”Neidon rukous” on kolmessa säkeessä hyvä esimerkki myös säkeensisäisestä inversiosta.

Mikä kultaa kiiltä-/vää ru-/koelevi,
Mikä anka-/raa a-/novi valtikasta,
Viisautta Salo-/mo ku-/ningas suuri
Pyys' polvillahan.

Jambinen inversio on hyvin kirjallinen ilmiö. Rekilaulussa se on tuntematon ja muussakin muistinvaraisessa 4444-rakenteisessa laulussa harvinainen. Kirjallisen tradition piirissä se on 4444-rakenteisissa runoissa melko yleinen, mutta 4343- ja 3333-rakenteisissa säkeistöissä melkein pakollinen piirre. (Laitinen 2003: 271.)

Kivi sijoitti jambisäkeen alkuun yksitavuisia sanoja. Niitä on suomessa vähän, mutta koska Kivi käytti runokielessään paljon loppuheitollisia sanoja, hänellä oli mahdollisuus käyttää myös säkeitten alussa kaikenlaisia tavuja kepeistä raskaisiin: *ja, mi, sä, kosk, siel, tuos*. Joskus säkeen alussa on vain etuhele, joskus äänteellisesti ja merkitykseltään painava sana. Aina se on kuitenkin visuaalisesti irrallaan varsinaisesta säkeestä.

Kiven säkeistörunoissa on kaikkiaan 571 laskulla alkavaa säettä. Viisitoista kertaa säkeen alussa on silti monitavuinen sana. Runossa ”Ensimmäinen lempi” (*Kirjallinen Kuukauslehti* maaliskuu 1866) ensimmäisen säkeistön kolmas säe kuuluu: ”Ki-/ wäärii kantaen hän kiiteleewi”. Kymmenen kertaa kyseessä onkin vierassana (”Ki-/vääri” 6 kertaa, ”Jas-/miineista” 2 kertaa, ”Si-/reenien” ja ”Get-/semanen” kerran), jonka sanapaino on Kiven mielestä ollut ruotsin tapaan toisella tavulla kuten J.V. Lehtonen (1928: 251) on todennut. Näin sitä ei ole loukattu. Sanat ovat peräisin muutamasta runosta: viisi tapausta runosta ”Ensimmäinen lempi”, yksi sen käsikirjoituksena säilyneestä toisinnosta ”Nuori karhunampuja”, kaksi runosta ”Rippilapset” sekä yksi runosta ”Sota” ja yksi sen käsikirjoitustoisinnosta ”Tappelo”. Lisäksi säkeen alussa on viisi kertaa yhdyssana: Kivi on päättelyt sanapainon voivan niissä olla myös jälkiosalla. Neljä tapausta on runon ”Sota” käsikirjoitustoisinnosta ”Taistelo” ja vain yksi Kiven julkaisemasta runosta. Se on sitäkin tärkeämmällä paikalla, ”Eskon häälaulun” ensimmäisen säkeen alussa: ”Hää-/ toimis’ kaik’ / hyörii ja / pyörii /”. Kaiken kaikkiaan poikkeukset osoittavat, että yksitavuisen sanan saaminen säkeen alkuun ei ollut Kivelle itsetarkoitus, vaan hän halusi nimenomaan välttää sanapainon polkemista.

Yhtä olennainen on Kiven suhde säkeen sisäiseen sanapainon polkemiseen, kalevalamitan keskeiseen ominaisuuteen, jota jokseenkin kaikki ajan runoilijat, Oksanen ja Suonio mukaan lukien, käyttivät niin kalevalamittaisissa kuin säkeistörunoissaankin. Ahlqvist muutti 1860-luvun alussa mielipidettään ja alkoi vaatia käytännöstä luopumista. Hänen omiin runosäkeisiinsä lipsahti murrelmasäkeitä senkin jälkeen. Tiukin tässäkin kysymyksessä oli Aleksis Kivi, joka ei sallinut runoissaan minäänlaista säkeensisäistä sanapainon polkemista. Sen paras osoitus ovat ne kuusi kertaa, jolloin näin näennäisesti tapahtui:

Poika ruske-/ a Ger-/maniasta	Anjanpelto, säkeistö 3: säe 3
Tahi iha-/ na E-/lysium?	Ruususolmu 12:2
Ylewästi astu-/ wa Di-/ana	Mies 18:6
Käsiwarrel-/ lans ki-/wäärii kantain	Mies 32:1
Kukka-/ sist sy-/reenien	Nuori karhunampuja 7:4
Mä tahdo, en lyötä Ge-/hennan	Ikävyyt 2:2

Kaksi- ja kolmitavusäkeet samassa säkeistössä

Säkeensisäisissä runojaloissa kolmella runoilijallamme on joko kaksi tai kolme tavua. Nelitavujalat eli peonit olivat heille tuttuja muun muassa rekilauluista, joissa runojalan tavumäärä oli vapautunut jo edellisellä vuosisadalla, mutta omissa runoissaan he eivät niitä käyttäneet. Oksasen

ainoa peoni onkin edellä esillä olleessa rekilaulussa ”Ruotulaisen morsian, 1854”, sen kansanlaulusäkeistön kolmannessa säkeessä: ”ikä-/ wäni minä / kätket-/ telen”. Kiven ainoa peoni on *Seitsemän veljeksien* kansanlaulumukaelmassa ”Mitä minä huolin”, sen ensimmäisessä runojalassa: ”/ mitä minä / huolin, / weitikka / nuori /” (Hormia 1960: 31). Suonion säkeistörunoissa ei ole peoneja. Tämä oli siis jälleen yksi yksityiskohta, josta kaikki kolme olivat yhtä mieltä.

Säkeistörunoja, joissa on kolmitavujalkoja, kolmella runoilijalla on hyvin erilaiset määrät: Oksasella 5, Suoniolla 12, Kivellä 27. Tässä näkyy kahden ensiksi mainitun viehtymys jambiin ja trokeeseen. Kiven ”Karhunpyynnin” yhteydessä kävi ilmi, että hänen kolmitavujalkojaan on tarkasteltava runojalkakohtaisesti, jotta säkeistöjen monikerroksiset tapahtumat tulisivat näkyville. Toisaalta se osoitti samalla, että eräs Kiven säkeistöjen omaperäisimmistä piirteistä tulee näkyviin vain, mikäli kolmitavujalkoja tarkastellaan säkekohtaisesti. Jos säkeessä ei ole yhtään kolmitavujalkaa, on kyseessä kaksitavusäe (T), jos taas säkeessä on yksikin kolmitavujalka, on kyseessä kolmitavusäe (D). ”Karhunpyynnissä” oli rytminvaihdos keskellä säkeistöä: kuuden kolmitavusäkeen lomassa oli kaksi kaksitavusäettä.

Seuraavassa on yhteenveto kolmen runoilijan säkeistöjen kaksi- ja kolmitavusäkeistä.

	Oksanen	Suonio	Kivi
runossa vain kaksitavusäkeitä			
A (jambi)	29	21	1
0 (trokee)	14	18	12
A/0	–	1	1
yhteensä	43	40	14
runossa vain kolmitavusäkeitä			
tavuntarkat säkeistöt	3	3	6
runojalkojen tavumäärä vaihtelee	–	6	–
runossa vaihtoehtoisesti 2- ja 3-tavusäkeitä	1	2	–
yhteensä	4	11	6
runossa sekä kaksi- että kolmitavusäkeitä, runojalkojen tavumäärä vaihtelee			
A/0	–	1	–
tavuntarkat säkeistöt			
A	–	–	3
0	1	–	5
A/0	–	–	13
yhteensä	1	1	21

Oksasen ja Suonion säkeistöissä on siis paria poikkeusta lukuunottamatta joko kaksitavu- tai kolmitavusäkeitä. Samaan säkeistöön he eivät hyväksy molempia: se on heille yhtä vieras ajatus kuin erilaisten säkeenalkujen salliminen samassa säkeistössä. Mielenkiintoisin yksityiskohta edellä on se, että Kivi vaihtelee säkeenalkuja vain yhdessä kaksitavusäkeistä koostuvassa säkeistössä (”Juomalaulu”). Trokeerunot ovat trokeerunoja ja ainoa jambiruno (”Suomenmaa”) pysyy jambirunona. Joka kerta erilainen A/0-systeemi Kivellä on siis yhtä poikkeusta lukuun ottamatta vain niissä runoissa, joissa on joko jokaisessa säkeessä (5 kertaa) tai joissakin säkeissä (13 kertaa) kolmitavujalkoja.

Kolmitavujalkoja Kivellä on 27 runossa. Näiden runojen ensimmäisissä säkeistöissä on yhteensä 162 säettä. Ne ovat seuraavanlaisia.

	säkeitä	0	A
kaksitavusäkeitä	58	39	19
kolmitavusäkeitä	104	48	56
yhteensä	162	87	75

Säkeistöt ovat selvästi kolmitavuvaltaisia; kolmitavusäkeitä on melkein kaksi kertaa enemmän kuin kaksitavusäkeitä. Edelliset ovat selvästi enemmän anakruusillisia, jälkimmäiset anakruusittomia. Tämä osoittaa epäilemättä jollakin tavoin säkeitten tehtäviä säkeistorakenteissa. Vielä mielenkiintoisempia lukuja saadaan, kun katsotaan tarkemmin kolmitavusäkeitä. Kuinka monta kolmitavujalkaa niissä on?

kolmitavujalkoja

säkeessä	säkeitä	0	A
1	38	24	14
2	48	11	37
3	18	13	5
yhteensä	104	48	56

Näillä säkeillä on oma mielenkiintoinen luonteensa: ne, joissa on kaksi kolmitavujalkaa, ovat voimakkaasti anakruusillisia, toiset taas melkein yhtä voimakkaasti anakruusittomia. Kiven kolmitavusäkeet ovat hänen ominta aluettaan, ja niissä on vielä paljon tutkittavaa.

Kiven kolmitavusäkeiden runojalkakohtainen tarkastelu antaa yllättävän tuloksen. Kolme suosituinta säemuotia kattaa yli puolet säkeistä. Seuraavassa ovat mukana ensimmäisten säkeistöjen 104 kolmitavusäettä.

1'332	Mä muistan sen lempeän laakson	29
3332	Vartija on sillä vakava ukko	13
321	Ainiaan muistan sen	11
322	Äitiinsä etsei lapsi	10
1'321	Ja läntinen myrsky käy	7
332	Heilahda korkeelle, keinu	5
1'331	Ja auteret kiirehtii pois	5
1'3332	Kuin morsian kauniina seisoo vuono	5
	muut säkeet (9 erilaista)	19
	yhteensä	104

Oksasella puolestaan on yllättävää kyllä kolmitavujalkoja vain viidessä säkeistörunossa. Niistäkin kaksi on kansanlaulumukaelmia: edellä mainitun rekilaulun lisäksi sen jäljessä *Säkenien Ensimmäisessä parwessa* oleva runo ”Rannalla-istuja neito”:

Rannalla-istuja neito (Oksanen)

/ Yksin / istun ja / laules- / kelen /	2322
/ Aikan' / on niin / ikä- / wä. /	2221
/ Wesi / seisoo ja / linnut / laulaa, /	2322
/ Eikä / tuulikaan / wedä- / tä. /	2321

Alaviitteen mukaan tässäkin on ”1:nen wärsy kansan-laulua”, ja se esiintyi masurkkanuotteineen aiemmin mainitussa Collanin kokoelmassa *Valituista Kansan-lauluja*, 3. wihko. Säkeistö on siitä mielenkiintoinen,

että kolme sen säkeistä on kolmitavusäkeitä, mutta toisessa säkeessä on vain kaksitavujalkoja. Tällainen vaihtelu on kansanlaulussa varsin tavallista; Oksasella näin tapahtuu vain tämän ainoan kerran. Kun hän on kirjoittanut runon kaksi jatkosäkeistöä tavuntarkasti ensimmäisen säkeistön mittaan, hänen tuotantoonsa on ikään kuin vahingossa syntynyt yksi runo, joka ennakoi Kiven omaperäisimpiin kuuluvaa tavamerkkiä. Myös rekilaulun ”Ruotulaisen morsian” ensimmäisen säkeistön kahdessa säkeessä on monitavujalkoja ja kahdessa vain kaksitavujalkoja, mutta se onkin kansanlaulun säkeistö. Oksasen jatkosäkeistöissä rytmi kuivahtaa pelkiksi kaksitavujaloiksi.

Kolmessa muussa Oksasen runossa on ainakin yksi kolmitavujalka jokaisessa säkeessä. Nämä runot ovat ”Kosken-laskijan morsiamet”, ”Eräs nälkätalwen kuwia” ja ”M. A. Castrén'in haudalla”. Niissä jatkosäkeistöt ovat jokseenkin tavuntarkasti ensimmäisen säkeistön kaltaisia. Ensimmäiseksi mainitussa runossa on vain kahdessa 72 säkeestä poikkeava tavumäärä. Toinen niistä on kahdeksannen säkeistön ensimmäinen säe:

1:1	El' armas Annani, waalene	1'2321
8:1	Ja tuostapa neitosen rintahan	1'3321

Saman verran poikkeavuutta on kahdessa muussakin runossa.

Suonion säkeistörunoissa on huomattavasti enemmän kolmitavuisuutta. Jotta Kiven kolmitavusäkeiden käyttö tulisi oikeaan valoon, on syytä jakaa Suonion runot ensin kahteen ryhmään: ensimmäisen ryhmän runoissa (9 runoa) on kaikissa säkeissä kolmitavujalkoja, toisen runoissa (2 runoa) jalkojen tavumäärän vaihtelu saa aikaan kaksitavusäkeitä. Lisäksi on yksi runo (”Juomalaulu”), jonka säkeistörakenteeseen kuuluu kaksi- ja kolmitavusäkeitä. Ensimmäisen ryhmän runot voidaan edelleen jakaa kahteen ryhmään, joille Pentti Leino (1980: 28) ehdottaa hyvät nimet: *kiintolaskuisissa* tietyt laskuasemat ovat kaikissa säkeistöissä kaksitavuisia (ja runojalat kolmitavuisia), *vaihtolaskuisten* runojaloissa on vaihtoehtoisesti kaksi tai kolme tavua.¹⁷ Aiemmin mainitsemani Oksasen runot olivat kiintolaskuisia, Suonion runoissa sellaisia on vain kaksi (”Tähden tuikkiminen” ja ”Taideniikkaseuran vuosijuhlassa”). Vaihtolaskuisia runoja Suoniolla on seitsemän.¹⁸ Neljässä niistä kaikki säkeet alkavat laskulla, kolmessa nousulla.

Kahdessa Suonion runossa (”Ainoa hetki” ja ”Lorelei”) on vaihtoehtoisesti kaksi- ja kolmitavusäkeitä: jossakin säkeistössä on ensimmäisenä säkeenä kaksitavusäe, toisessa kolmitavusäe. Nämä runot ovat lähimpänä Kiven säkeistöajattelua. Kiven säkeistöt ovat tosin kiintolaskuisia, joten kaksitavusäkeet ovat rakenteen kiinteä osa, eivät kolmitavusäkeitten vaihtoehto.

Lähimpänä Kiven rakenteita Suonio on runossa ”Ainoa hetki”. Se ilmestyi ensimmäisen kerran kokoelmassa *Suonion Runoelmia II* (1869: 22).

¹⁷ Kiintolaskuiset ovat Leinon (1980: 31) mukaan harvinaisia suomenkielisessä runoudessa.

¹⁸ ”Viinitarhan edustalla”, ”Suomalainen maamme Ruotsalaiselle”, ”Pohjolan valkeneminen”, ”Lumisateella”, ”Proessori Lönnrotille”, ”Nuoruuttaan surija” ja ”Rantakalliolla keväällä”.

Tämä runo on ainutkertainen kokeilu Suonion säkeistorakenteiden joukossa.

Ainoa hetki (Suonio)

Mä hetken vain	I'2I
Sun nähdä sain,	I'2I
Vaan kuvas ei katoa muistostain.	I'332I

Näin hetken on työ,	I'3I
Kun salama lyö,	I'3I
Mut ijäks jäljen se puuhun syö.	I'232I

Oi riemuisaa,	I'2I
Oi katkeraa,	I'2I
Oi hetkeä yhtä ja ainoaa!	I'332I

Unhoittaa pois	I'2I
Sit' en mä vois,	I'2I
Vaikk' kuolon mulle se muisto tois!	I'232I

Runossa on kuusi kaksitavu- ja kuusi kolmitavusäettä. Niiden vaihtelu on lähes säkeistorakenteen kiinteä osa. Jos toista säkeistöä ei olisi, säkeistorakenteeseen kuuluisi kahden lyhyen jambisäkeen jälkeen tuleva kolmitavusäe. Rytminvaihdos muistuttaisi Kiven muutamaa vuotta aiemmin esittelemää säkeistörytmiikkaa. Toisen säkeistön kolmitavuisuus ja kolmannen säkeen kaksi eri muotoa sotkevat kuvaa. Mitta ei ole niin tavuntarkka kuin Kivellä. Jos lisäksi vertaa runoa Kiven kahteen kolmisäkeiseen, rytminvaihdoksen sisältämään säkeistöön, jotka ilmestyivät *Seitsemässä veljeksessä* seuraavana vuonna, runoilijoiden metrisessä ajattelussa oleva valtava ero tulee näkyville. Suoniolla oli sitä paitsi kyse sattumanvaraisesta kokeilusta, Kivellä tärkeästä oman tien valinnasta.

Sydämeni laulu (Kivi)

Tuonen lehto, öinen lehto!	2222	T
Siell' on hieno hietakehto,	2222	T
Sinnepä lapseni saatan.	332	D

Seitsemän miehen voima (Kivi)

Kiljukoon nyt kaikkein kaula,	2222	T
Koska mielin wirren laulaa	2222	T
Voimasta seitsemän miehen.	332	D

Kivi on näissä runoissa kiteyttänyt rytminvaihdoskeksintönsä pienimpään mahdolliseen kokoon. Nelijalkaista trokeesäeparia seuraa kolmitavusäe, joka heläyttää rytmensä kahden kolmitavujalan voimalla. Säe säilyy kahdeksantavuisena, mutta tavujen metrinen ja rytmisen hahmotus muuttuu ratkaisevasti. Runoissa on täsmälleen sama mitta taipunut välittämään kahta vastakkaista tunnelmaa. Monitasoisen säkeistömetriikan ja säkeistöjen sisällön välinen suhde ei siis ole yksinkertainen.

Kivellä on 21 runoa, joiden säkeistorakenteessa on sekä kaksietä kolmitavusäkeitä. Ne voidaan jakaa kahteen, toisistaan yllättävän selkeästi erottuvaan ryhmään. Toisessa ryhmässä rytminvaihdos tapahtuu säkeistön lopussa, toisessa sen keskellä. Edelliseen ryhmään kuuluvat

”Sydämeni laulun” kaltaiset runot, joissa säkeistö alkaa kaksitavusäkein mutta päättyy yhteen tai useampaan kolmitavusäkeeseen. Kahdeksassa runossa kolmitavusäkeitä on säkeistön lopussa yksi, kahdessa kaksi ja yhdessä kolme. Nimitän näitä säkeistöjä *loppudaktyylisiksi*. Jälkimmäiseen ryhmään kuuluvat ”Karhunpyynnin” kaltaiset runot, joissa säkeistön alussa ja lopussa on kolmitavusäkeitä mutta säkeistön keskellä 1–3 kaksitavusäettä. Nimitän näitä säkeistöjä *keskitrokeisiksi*.¹⁹ Säkeistöjen rakenteissa tapahtuu myös muita muutoksia, joista osa tukee rytmivaihdosta, osa on sitä vastaan.

Säkeistöjä, joissa on sekä kaksi- että kolmitavusäkeitä, on siis vain kahdenlaisia. Kertaakaan Kivi ei kokeillut sellaista säkeistöä, joka alkaisi kolmitavusäkeillä ja päättyisi kaksitavusäkeeseen, eikä sellaista, jossa kaksitavusäkeiden tai -säeparien lomassa olisi kolmitavusäkeitä. Kiven loppudaktyyliset säkeistöt ovat 3–6-säkeisiä, keskitrokeiset 6–8-säkeisiä. Toisin sanoen: jos säkeistöön haluaisi rytmivaihdoksen, se olisi Kiven mukaan sijoitettava 3–6-säkeisissä säkeistöissä säkeistön loppuun, 6–8-säkeisissä sen sijaan sen keskelle.

Kiven loppudaktyyliset säkeistöt

Loppudaktyylisiä runoja Kivellä on yksitoista, keskitrokeisia kymmenen. Edellinen ryhmä on hajanaisempi. Vain kuusi siihen kuuluvaa runoa julkaistiin Kiven elinaikana: yksi *Kanervalassa* (”Metsämiehen laulu”), kaksi *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* (”Lapsi” ja ”Ensimmäinen lempi”), kolme *Seitsemässä veljeksessä* (edellisten lisäksi ”Oravan laulu”). Jostakin syystä melkein kaikki runot, joihin Kivi on kirjoittanut loppusointuja, kuuluvat juuri tähän ryhmään.²⁰ Ne ovat melkein kaikki lauluja, mutta toisaalta kaikissa runoissa, jotka Kivi on merkinnyt laulettaviksi, ei ole loppusointuja (esim. ”Hannan laulu” *Karkureissa*). Loppusointusäkeitä valitessaan Kivi menettelee kaksi kertaa päinvastoin kuin tavallisesti: runoissa ”Metsämiehen laulu” ja ”Impi ja ryöväri” on ainoastaan ensimmäinen ja kolmas säe riimitetty.

Seuraavassa on yhteenveto yhdestätoista loppudaktyylisestä runosta. Isoin kirjaimin on merkitty säkeitten kaksitavuisuus (T) tai kolmitavuisuus (D), ja suluissa on mainittu mahdollinen riimikaava.

TT	D	Sydämeni laulu (aab), Seitsemän miehen voima (aab)
TTT	D	Lapsi, Pieni matkamies, Impi ja ryöväri (abac)
TTTT	D	Metsämiehen laulu (abac d), Oravan laulu (abcb d)
TTTTT	D	Oli mulla kulta kaunoinen (abab cd)
TTTT	DD	Ensimmäinen lempi, Nuori karhunampuja
TTT	DDDD	Jäähväsäiset (abb cde)

3–5-säkeisissä runoissa on Kiven oivalluksen ydin. Niissä on ensin 2–4-säkeinen, kaksitavusäkeistä koostuva alkusäkeistö ja sitten yksi kol-

¹⁹ Tässäkään yhteydessä daktyyli ja trokee eivät enää tarkoita anakruusittomuutta, vaan ainoastaan kolme- ja kaksitavuisuutta.

²⁰ Lisäksi loppusointuja on runoissa ”Unelma”, ”Suomenmaa” ja ”Juomalaulu” sekä artikkelin aineiston ulkopuolelle jätetyissä runoissa ”Mitä minä huolin” ja ”Rajamäen rykmentin laulu”.

mitavusäe. Tällöin rytmivaihdos on selkeä ja vaikuttava. Neljästä muusta runosta vain ”Ensimmäinen lempi” julkaistiin Kiven elinaikana. Sen nelisäkeinen alkusäkeistö on tarpeeksi pitkä, jotta rytmivaihdoksena olevat kaksi kolmitavusäettä eivät kasva sitä suuremmaksi. Runon rakenteessa on kuitenkin sellaista raskautta, joka viittaa jo keskitrokeisiin säkeistöihin.²¹

Yhdentoista runon joukossa on kolme sellaista, joiden säkeistö on nelisäkeinen. Säkeistöt eivät kuitenkaan koostu säepareista vaan säekolmikosta. Se taas koostuu kaksitavusäkeistä sekä niitä seuraavasta kolmitavusäkeestä, joka poikkeaa säekolmikosta myös typografisesti. Kolme runoa on toisaalta niin lähellä, toisaalta niin kaukana toisistaan, että ne antavat erinomaisen havaintoesimerkin Kiven tavasta etsiä jatkuvasti runoillensa muotoa.

Lapsi (Kivi)

Kaukokotihinsa kulkee	2222	T
Pitkin tietä pieni laps’,	2221	T
Ja lähestyvi ehtoo tyyni,	l’2222	T
Lempeesti loistavat korpuuden tähdet.	3332	D

Pieni matkamies (Kivi)

Kaukahiseen kotihinsa kulkee	22222	T
Pitkin tietä poika pienoinen;	22221	T
Yö on tullut, pyhät loimot syttyy	22222	T
Taivaan korkeas linnas.	232	D

Impi ja ryöväri (Kivi)

Asui miesi, kasken lanko,	2222	T
llosella aholla;	2221	T
llo saattoi viertovanko	2222	T
Ja tytär, kukkanen kaunis.	l’232	D

Kivi laati useimmiten uutta runoa varten uuden, harkitun ja kokeilevan säkeistörakenteen, joten voisi ajatella, että muoto ja sisältö olisivat hänellä kiinteämmin toistensa kanssa tekemisissä kuin yleensä aikalaisrunoilijoilla. Näin ei kuitenkaan tunnu olevan. Ensimmäisellä ja kolmannella äskeisistä runoista ei ole sisällöllisesti mitään tekemistä toistensa kanssa, mutta niiden säkeistörakenteet ovat lähellä toisiaan. Sen sijaan toinen runo, joka on ensimmäisen sisällöllinen muunnelmä, on siitä säkeistörakenteeltaan kauempana kuin kolmas.

Muuntelun keinovarot ovat hienovireisiä niin yhden säkeistön sisällä kuin samantapaisten säkeistöjen välillä. Runossa ”Lapsi” kaikki säkeet ovat nelijalkaisia, vaikka niiden pituuseron vuoksi sitä ei ole helppo uskoa. Kivi on maksimoinut rytmivaihdoksen ja kirjoittanut kolmitavusäkeeseen kolme kolmitavujalkaa ja niihin vielä pitkäköjä tavuja. Ylipitkän säkeen hän on ulontanut ja saanut näin aikaan harmonisen typografian. Kolmannen säkeen anakruusi luo koko säkeistöön viehättävää kepeyttä. Runossa ”Pieni matkamies” tilanne on päinvastainen. Kivi on kokeillut viisijalkaisista trokeesäkeistä koostuvaa säekolmikkoa, jota

²¹ Kivi on kirjoittanut runon seitsemälle riville, mutta olen tulkinnut rivit 5 ja 6 yhdeksi säkeeksi ja runon näin kuusisäkeiseksi. Samoin Kivi on tehnyt itsekin runon käsikirjoituksena säilyneessä toisinnossa ”Nuori karhunampuja”.

seuraa sisennetty kolmijalkainen kolmitavusäe, jossa on vain yksi kolmitavujalka. Senkin teho on huomattava mutta vähäeleisempi kuin ”Lapsen” neljännen säkeen. Runo ”Impi ja ryöväri”, jossa on nurinkurinen riimi abac, asettuu rakenteensa puolesta edellisten puoliväliin. Siinä säekolmikolon pituudet ovat samat kuin ensimmäisessä runossa ja neljännen säkeen pituus sama kuin toisessa runossa. Rytmivaihdosta ja neljännen säkeen poikkeavuutta tukevat sekä sisennys että anakruusi. Kaikissa näissä runoissa on sama säkeenloppujen kaava. Erilaisuutta syntyy säepituuksien, anakruusien ja kolmitavutahtien määrän avulla.

”Lapsi” ilmestyi *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* syyskuussa 1866. Kaksi muuta runoa jäi käsikirjoituksiksi. Kiven muotokokeilu säekolmikolla ja neljännellä säkeellä tuli kuitenkin tunnetuksi. Runosta ”Impi ja ryöväri” on käsikirjoituksissa säilynyt neljä täydellistä versiota. Ne eroavat toisistaan yksityiskohdissa, mutta kertomus ja runomitta on kaikissa sama. Myös rytmivaihdoksen synnyttäjäksi Kiven tätä runoa varten luoma l’232 toistuu jokaisen version jokaisessa säkeistössä. Tällainen säe esiintyy vain kahdessa Kiven runossa. Toinen on ”Metsämiehen laulu”.

Keskitrokeiset säkeistöt

Keskitrokeisia runoja on kymmenen. Niistä ilmestyi Kiven elinaikana kahdeksan: neljä *Kanervalassa*, kaksi näytelmissä ja kaksi *Kirjallisessa Kuukauslehdessä*. Viidessä runosta säkeistö on 8-säkeinen, kolmessa 7-säkeinen ja kahdessa 6-säkeinen. Ensimmäisenä ilmestyi ”Eskon häälaulu” *Nummisuutareissa* (1864). Kyseessä oli ylipäänsä ensimmäinen kerta, kun Kivi julkaisi runon, jonka säkeistössä oli sekä kaksi- että kolmitavusäkeitä. Runossa on kolme itsenäistä säeparia, ja kaikki säkeet alkavat laskulla. Samantapainen rakenne on Kiven runoista vain ”Suomenmaassa”. ”Eskon häälaulun” säkeistön aloittaa ja päättää kuitenkin kolmitavusäepari; niiden keskellä on kaksitavusäepari, joka on vielä sisennetty.²²

Kymmenessä runossa on kuusi erilaista kolmi- ja kaksitavusäkeiden järjestystä (T = kaksitavusäe, D = kolmitavusäe):

DD TT DD	Eskon häälaulu
TDD TT D	Ikävyys
DDDD TT D	Hannan laulu, Taistelo
DDDD T DD	Tappelo
DDDD TT DD	Karhunpyynti, Joului-ilta, Sota, Uneksuminen
DDDD TT TD	Niittu

Rytmiä vaihtavia kaksitavusäkeitä on kahdeksassa runossa kaksi, yhdessä yksi ja yhdessä kolme. Kahdeksassa runossa säkeistön alussa on nelisäe: neljä kertaa 3333, neljä kertaa 4343. Säkeenloppuina on kolme kertaa LNLN, kolme kertaa LLLL, kerran LLNL ja kerran LLLN. Kaikissa runoissa on sisennyksiä, säkeistön alun nelisäkeissä viisi kertaa RSRS ja kolme kertaa RRRR. Rytmiä vaihtavat kaksitavusäkeet on yhtä lukuun ottamatta sisennetty, kahdessa runossa kaksoisisennetty. Runoja yhdistää keskitrokeisuus, mutta muissa rakennetekijöissä on suuri hajonta.

²² Näytelmässä runon toisen ja kolmannen säkeistön lopussa on vielä *tilulii*-säkeet, mutta runokokoelmiin niitä ei ole otettu mukaan, vaan runo on julkaistu ensimmäisen säkeistön mallin mukaisesti.

Kahdeksansäkeiset säkeistöt on viidessä runossa. Neljässä niistä on samanlainen keskitrokeinen rakenne, yksi eroaa niistä vain yhden säkeen verran ("Niittu"). Näissä viidessä runossa on Kiven mielestä keskitrokeinen rakenne parhaimmillaan, sillä millään muulla omalla rakennekaavallaan hän ei kirjoittanut yhtä monta runoa. Lisäksi ne kaikki julkaistiin jo Kiven elinaikana: kaksi Kirjallisen Kuukauslehden elokuun numerossa 1866 ("Uneksuminen", "Sota"), muut kolme Kanervalassa saman vuoden joulukuussa. Säkeistöjen perusrakenne on analysoitu yksityiskohtaisesti artikkelin alussa runon "Karhunpyynti" yhteydessä. Säkeistöt koostuvat neljästä säeparista. Säkeistöjen alussa olevat kolmitavuiset säeparit ovat identtiset ja luovat symmetrisen, staattisen alun. Ainoastaan runossa "Sota" neljäs säe poikkeaa tavun verran muista alkusäkeistön säkeistä. Tämän jälkeen tulee rytmisen vastavoima, rytmivaihdos kokonaisen säeparin voimin, ja säkeistö päättyy enemmän tai vähemmän muuttuneeseen kolmitavusäepariin. Toisaalta hallitsee voimakas, symmetrinen rakenne, toisaalta sen sisällä tapahtuva voimakas, hallittu muutos. Seuraavassa tarkemmin runot, joiden keskitrokeinen kaava on DDDD TT D/T D.

Joulu-ilta	4343 44 33	LNLN NN LL	0000 00 A0	RSRS SS RS
Uneksuminen	4343 44 33	LNLN NN LL	0A0A 00 A0	RSRS SS RS
Karhunpyynti	4343 23 33	LLLL NN NL	0000 A0AA	RSRS VV RR
Niittu	4343 44 53	LLLL NN LL	0000 00 A0	RSRS SS RS
Sota	3333 22 33	LLLL NL LL	A	RRRR SS RS

"Joulu-ilta" ja "Uneksuminen" eroavat toisistaan vain alkunelisäkeen anakruusien suhteen. Ero ei ole kuitenkaan vähäinen, sillä se sekä kuuluu että näkyy. Muuten säkeistöjen välillä on monenlaisia pieniä eroja. Tuntuu mahdottomalta ajatella, etteivät ne olisi tietoista muuntelua.

Analysoimatta jokaista säkeistöä erikseen todettakoon niiden muodostama säerakenteiden verkosto. Lähtökohdaksi on seuraavassa tavuntarkassa tarkastelussa otettu säkeistön sisäiset kaksitavusäkeet (5. ja 6. säe), jotka ovat hämmästyttävän samanrakenteisia. Oikeanpuolisissa sarakkeissa esitellään, mitä niiden edellä ja jäljessä on.

	5.–6. säe	1.–4. säe	7.–8. säe
Joulu-ilta	2221 – 2221	2 x 3232 – 321	1'332 – 322
Uneksuminen	2221 – 2221	2 x 3232 – 1'321	1'332 – 322
Niittu	2221 – 2221	2 x 3332 – 322	1'2222 – 332
Karhunpyynti	1'21 – 221	2 x 3332 – 322	1'331 – 1'332
Sota	1'21 – 1'22	2 x 1'332 – 1'332	1'332 – 1'332

Näyttää siltä, että Kivelle tämän säkeistorakenteen koossa pitävä voima on kaksitavuinen säepari. Sen edellä on melko samanlaisia säkeitä ja säepareja, mutta jäljessä on – rytmivaihdoksen ja kaksitavusäkeitten vaikutuksesta – mielenkiintoinen joukko muuttuneita säkeitä. Verkostossa on hämmästyttävän paljon sekä samanlaisuutta että erilaisuutta.

"Sota" on harvinainen rakennekokeilu. Se poikkeaa muista runoista monin tavoin. Kaikki säkeet alkavat anakruusilla. Säkeistön kolme ensimmäistä ja kaksi viimeistä säettä on samanrakenteisia ("Ja leimuvat tuliset viirit" 1'332). Viimeinen säepari ei siis olekaan erilainen kuin alkusäepari. Säkeistön neljäs säe poikkeaa muista kolmitavusäkeis-

tä tavun verran ("Niin uhaten toinen toistans" l'322). Kaksitavusäepari on lyhyt ja iskevä. Kun hakkaava, loppumaton säerytmi on jatkunut läpi runon kaikki viisi säkeistöä, on sodan luonne tullut selväksi. Tällä kertaa tuntuu siltä, että säkeistorakenne on tekemisissä runon sisällön kanssa.

Kiven säkeistöjen omaperäisiä piirteitä on neljä: 1) riimitömyys, 2) laskulla ja nousulla alkavien säkeitten sekä 3) kaksi- ja kolmitavusäkeitten läsnäolo samassa säkeistössä sekä 4) sisennysten ja ulonusten käyttäminen säkeistorakenteen osana. Kaikkiaan kymmenen runon säkeistorakenteissa ovat kaikki neljä piirrettä mukana. Edellä olleista viidestä runosta tähän joukkoon kuuluu neljä (runon "Sota" kaikki säkeet alkavat laskulla). Sekin osoittaa, että tämä säkeistömuoto oli Kivelle tärkeä.²³

Kaikkien piirteiden suhteen on jo vuosikymmeniä arvuuteltu, mistä Kivi sai inspiraation omaperäisiin säkeistöihinsä. Tähän kysymykseen ei ole mahdollista tarkemmin paneutua tässä artikkelissa, mutta yksi runo ansaitsee tulla erikseen mainituksi ainutkertaisuutensa takia. Mitään muuta vastaavaa ei löydy Oksasen eikä Suonion tuotannosta. Kyseessä on Suonion "Juomalaulu", joka oli itsenäinen runo ruotsalaisen ylioppilaslaulun "Sjung om studentens lyckliga dag" sävelmään. Alkuperäisen runon oli kirjoittanut Herman Säterberg ja mieskuorolaulun oli säveltänyt Prins Gustaf. Suonion runo ilmestyi ensimmäisen kerran aikauskirjassa *Mansikoita ja Mustikoita II* (1860: 81–82), samassa jossa ilmestyivät myös Kiven ensimmäiset runot, sekä myöhemmin kokoelmassa *Runoelmia Suoniolta* (1865: 71–72). Runossa on kolme kymmensäkeistä säkeistöä ja melko monia vaihtolaskuisia runojalkoja. Mutta alkuperäisen runon ja sävellyksen innoittamina säkeistöistä löytyvät myös edellä mainitut Kiven omaperäisyydet, riimitömyyttä lukuun ottamatta. Seuraava versio on vuodelta 1860.

Juomalaulu (Suonio)

Maljane, weikkoset, täytelkää!	3321	a
Suonissam weren kuohuwi kosket,	3232	b
Nuoruus wiel' punastuttawi posket;	2332	b
Nuoruun olkohon maljame tää!	2331	a
Mietteet murheiset	221	c
Poies haihtukoon;	221	d
Tuskat turhaset	221	c
Nuoruuden kewyt miel' pakohon ajakoon!	23331	d
Ensimaljame nuoruus saa!	2321	e
Sen maljamme nuoruus saa!	l'3221	e
Hurraa!		

Neljän kolmitavusäkeen jälkeen seuraa kolme sisennettyä kaksitavusäettä ja lopuksi kolme kolmitavusäettä. Viimeinen säe on säkeistön ainoa, joka alkaa laskulla.²⁴ Runo osoittaa, että Kiven omaperäisyydet olivat Suoniolle tuttuja jo ennen kuin Kivi teki niistä säkeistömetriikkansa kulmakiviä. Suonio vain ei halunnut näitä piirteitä omiin runoihinsa, kun taas Kivelle ne avasivat jatkuvan muuntelun mahdollisuuden. Runo tuo mieleen

²³ Muut runot, joissa on kaikki neljä piirrettä: "Lapsi", "Ensimmäinen lempi" ja sen muunnelma "Nuori karhunampuja", "Ikävyys", "Taistelo" ja "Hannan laulu" näytelmästä *Karkurit*. Kolme piirrettä on yhdessätoista runossa.

²⁴ Olen lukenut sanan "Hurraa!" edellisen säkeen loppuun.

Bellmanin laulut, jotka Lauri Viljanen (1953: 114) otti esiin Kiven mahdollisena esikuvana. 1800-luvulla monet julkaisivat Bellman-suomennoksia. Vuosina 1863–1864 ilmestyivät kolmena vihkona Gottlundin uudet, tarkat ja mielikuvitukselliset käännökset. Niissä oli lukuisia säkeitten sisennyksiä ja joitakin rytminvaihdossäkeitä mutta toisaalta yltäkylläisesti loppusointuja.

Säkeitten sisennykset ja ulonnuksset

Edellä on jo monta kertaa ollut esillä Kiven säkeistörakenteiden neljäs omaperäinen piirre: säkeitten sisentäminen ja ulontaminen. Se onkin elimellisesti sidoksissa muihin omaperäisyyksiin. Sisentämisen (S), kaksoissisentämisen (V) ja ulontamisen (U) merkitys kolmen runoilijan säkeistörunoilijoille käy ilmi seuraavasta asetelmasta.

	Oksanen	Suonio	Kivi
vasentasa (R)	46	47	16
sisennyksiä ja ulonnuksia (S,V,U)	2	5	25
yhteensä	48	52	41

Suoniolla on kahdessa ja Oksasella yhdessä runossa nelisäkeisen säkeistön neljäs säe kolmea aiempaa säettä lyhempi ja sisennetty. Lisäksi Suoniolla on kolmessa runossa sisennyksiä: ”Juomalaulussa”, ”Etcös ole ihmis parca” -muottiin kirjoitetussa virressä ”Kun. Taav. ps. 19” ja runossa ”Soittoa kuullessa”, jossa johdantosäeparia seuraa sisennetty nelisäkeinen säkeistö. Oksasen toinen sisennyksiä sisältävä runo on ”Sydämeni asukkaat”. Molemmille runoilijoille sisentäminen oli siis harvinainen ja sattumanvarainen keinovara. Kivellä asian laita oli täysin päinvastainen. Hän kokeili erilaisia sisentämisen systeemejä jatkuvasti.

Säkeistörunoudessa oli yleinen käytäntö, että kunkin säkeistön ensimmäinen säe oli sisennetty ja muut säkeet tasattu vasempaan reunaan (= vasentasa, R). Oksasen runoissa näin oli aina. Suonion *Runoelmien* toisessa osassa (1869) oli ensimmäistä kertaa tasattu säkeistöjen ensimmäisetkin säkeet vasemmalle. Melkoinen osa niistä oli julkaistu aiemmin ensimmäiset säkeet sisennettyinä.

Kiven ensimmäiset julkaistut runot, ”Unelma” ja ”Kaunisnummella”, ilmestyivät aikakauskirjassa *Mansikoita ja Mustikoita II* joulukuussa 1860. ”Kaunisnummella” on 52-säkeinen säeruno: se ei siis jakaannu säkeistöihin. Runossa ”Unelma” on kuusi nelisäkeistä säkeistöä. Siinä on myös loppusoinnut (abab).

Unelma (Kivi)

Kerta seisoin, niin näin unta,
Meren reunal wieraas maas;
Etääl siinti koti-ranta,
Sinne mielin tulla taas.

Omaperäisyyksistä ei tässä ole vielä tietoaakaan. Kivellä on kuitenkin vain kaksi säkeistörunoa, joissa ei ole yhtään neljästä piirteestä, ”Unelma” ja ”Suomenmaa”. Seuraavaksi julkaistussa ”Eskon häälaulussa” (1864) oli

mukana jo kolme piirrettä; puuttui vain säkeen alun variaatio, sillä kaikki säkeet alkoivat laskulla. Vuoden 1866 aikana julkaistiin jo Kiven säkeistömetriikan koko kirjo.

”Unelman” säkeistöjen ensimmäisten säkeitten sisennys tuntuu vähäiseltä yksityiskohdalta. Näin oli tehty myös runon ”Kaunisnummella” ensimmäiselle ja kolmannelle säkeelle, vaikkei se ollutkaan säkeistöruno. Sen jälkeen tällaista sisennystä ei kuitenkaan esiintynyt Kiven julkaistuissa runoissa enää kertaakaan. Säkeitten sisentämisestä oli tullut säkeistörakenteen keskeinen piirre, ja Kivi määritteli sen jokaisen runon ja säkeen kohdalla erikseen.

Säkeitten sisentäminen ei ollut Kiven keksintö. Monikerroksisinta se oli jo kauan ollut Bellman-suomennoksissa. Muuten se oli säänneltyä ja symmetristä. Esimerkiksi J. F. Granlundin runokirjassa *Wähänen Laulu-kirja* (3 p. 1864) sisennyksiä oli monissa runoissa. Tavallisinta se oli nelisäkeisissä säkeistöissä, jotka koostuivat kahdesta identtisestä säeparista: toinen ja neljäs säe oli sisennetty. Aiemmin jo mainitsin Granlundin runon ”Wekkulin koto-perä”, masurkkarekilaulun, jonka muottiin Kivi kirjoitti oman rekilaulunsa (1870: 199):

Rajamäen rykmentin laulu (Kivi)

Rajamäell' korkealla
Asuu pariskunta,
Harjoitellen virkaa wiisi,
Ammattia monta.

Niissä yhdeksässä runossa, joiden nelisäkeinen säkeistö koostuu ”Unelman” tavoin kahdesta identtisestä säeparista, Kivi ei sisentänyt säkeitä. Muita sisentämättömiä ovat *Seitsemän veljeks*en neljä laulua sekä ”Mies” ja ”Suomenmaa”.

Sisennyksiä ja ulonnuksia Kivellä on 25 runossa. Seitsemässä 4–6-säkeisessä säkeistössä, esimerkiksi runoissa ”Ikävyys” ja ”Rippilapset”, sisennykset ja ulonnuksukset vaihtelevat runosta toiseen. Useimmiten säkeistö alkaa säekolmikolla (RRR, RRV, RUU, VRR). Muissa runoissa säkeistö on 6–10-säkeinen ja alkaa nelisäkeellä: kuusi kertaa se on sisentämätön RRRR, yksitoista kertaa RSRS ja kerran RRUS (”Keinu”). Säkeistöjen loppuosa muuntelee sitä enemmän. Esimerkiksi sisentämättömän alkusäkeistön jälkeen seuraavat US, SRR, SRS, SSR ja SSRR. RSRS-alkuisissa säkeistöissä on kaksi suosittua säkeistön loppua (luettelon ensimmäinen ja viimeinen) ja neljä ainutkertaista:

RSRS RR	Sunnuntai, Kanervakankaalla, Anjanpelto, Nuori karhunampuja
RSRS RS	Helavalkea
RSRS SR	Ensimmäinen lempi
RSRS VV R	Taistelo
RSRS VV RR	Karhunpyynti
RSRS SS RS	Joulu-ilta, Niittu, Uneksuminen

Tässä ryhmässä sisennykset vahvistavat säkeistön alun rakennetta. Runojen määrästä päätellen Kivi piti tällaisesta asetelusta. Ehkä säkeistön loppuun oli helpompi luoda kontrastiivinen jatko. Sen aikana eri

rakennetekijät haarautuivat eri suuntiin. Esimerkiksi ”Karhunpyynnin” kaksitavusäkeiden kaksoissisennys on luonteva, sillä säkeet ovat lyhyitä ja erottuvat näin todella omaksi yksikökseen. Säkeistön viimeisen säeparin anakruusit ja viimeisen säkeen sientämättömyys tekevät näistäkin rakennetekijöistä itsenäisiä. Toisaalta hämmästyttää, että runon ”Uneksuminen” kaksitavusäeparia ei ole *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* kaksoissisennetty ”Karhunpyynnin” tapaan. Se tuntuu aluksi painovirheeltä. Mutta kun Kivi on *Kanervalassakin* tehnyt näin kahdessa runossa (”Niittu”, ”Joulu-ilta”), on pakko ajatella, että kyseessä oli harkittu yksityiskohta.

Vain yhdessä Kiven runossa säkeistön ensimmäinen säe on sisennetty, jopa kaksoissisennetty. Se on samalla yksi niistä kymmenestä runosta, joissa kaikki neljä omaperäistä piirrettä ovat näkyvissä.

Ikävyys (Kivi)

Mi ikävyys,	l'21
Mi hämäryys sieluni ympär	l'332
Kuin syksy-iltanen autiol maall?	l'2331
Turha waiwa täällä,	222
Turha onpi taistelo	2221
Ja kaikkisuus mailman, turha!	l'322

”Ikävyys” on Kiven viimeinen runo, jossa rytmivaihdos on säkeistön sisällä. Se on samalla *Kanervalan* toiseksi viimeinen runo. Sen edellä kokoelmassa on kolme runoa, joiden kahdeksansäkeisissä säkeistöissä rytmivaihdos on tapahtunut tasapainoisesti ja kaavamaisesti. ”Ikävyydessä” kaikki on toisin: säkeistö on joka tavalla epäsymmetrinen.

Säkeitten rakenteissa on tuttua ja tuntematonta. Ensimmäinen säe on tuttu runoista ”Sota” ja ”Karhunpyynti”. Toisen säkeen tavorakenne on kaikkein yleisin Kiven kolmitavusäkeiden joukossa, mutta kolmas säe on uniikki. Kiven kolmitavusäkeet alkavat ylipäänsä vain kuusi kertaa kaksitavuisella runojalalla, mikä korostaa tämän säkeen ainutkertaisuutta.²⁵ Viimeisenkin säkeen rakenne on harvinainen Kiven tuotannossa: tämän runon lisäksi se löytyy kerran runoista ”Sota”, ”Onnelliset” ja ”Hannan laulu”.

Säkeistön ydin on anakruusittomassa kaksitavusäeparissa. Se luo rauhaa ympärilleen. Jälkisäe on yleisin rytmivaihtajasäe, esisäe sen tyypitetty muoto. Säeparin ympärillä vellovat anakruusilliset kolmitavusäkeet kaikin pituuksin ja tavorakentein. Anakruuseja on runsaasti, varsinkin kun ottaa huomioon niiden määrän Kiven tuotannossa. *Kanervalassa* vain ”Keinu” kilpailee tämän runon kanssa.

Oksasen säkeistöissä vain neljä säettä on sisennetty ja vain yksi kaksoissisennetty. Sekin on säkeistön ensimmäinen säe, ja kyseessä on muutenkin ainoa Oksasen runo, jossa sisennykset ovat säkeistörakenteen olennainen osa. Koska runo ilmestyi *Säkenien Toisessa parwessa* 1868, kaksi vuotta *Kanervalan* jälkeen, on vaikea uskoa, että Kiven runo ”Ikävyys” ei olisi vaikuttanut ”Sydämeni asukkaisiin”.

²⁵ Oksasen runon ”Koskenlaskijan morsiamet” säkeistö alkaa melkein samanrakenteisella säkeellä: ”El, armas Annani, waalene” l'2321 (Oksanen 1860: 67).

Sydämeni asukkaat (Oksanen)

Yks perkele,	l'2l
Yks enkeli	l'2l
Asuwat sydämessäni;	l'222l
Ne taistelee	l'2l
Ja kamppailee,	l'2l
Yks toistaan voittaa koettelee.	l'222l

Rakenteen olennainen ominaisuus on se, että säkeistö voidaan tulkita nelisäkeiseksi, jolloin sen kaikki säkeet ovat samanlaisia. Toisaalta säkeistö on kuusisäkeinen. Kolmas ja kuudes säe voidaan tulkita myös ulonnuksiksi, jolloin toinen säe on vasentasa. Hieno yksityiskohta runossa on heittomerkkien puuttuminen. Tästä Oksanen jaksoi kritisoida Kiveä. *Säkenien* vuoden 1874 painokseen heittomerkit onkin jo tähän lisätty. Ensimmäisen säkeen kaksoissisennys poistettiin Oksasen runosta vasta viime vuosisadan alussa. Myös Kiven runoista on monissa julkaisuissa poistettu ajattelemattomasti sisennyksiä ja ulonnuksia.

”Hannan laulu” ja ”Rippilapset”

Tämän artikkelin aiheena on säkeistörunous. Se koskee siis vain osaa käsittelemieni kolmen runoilijan tuotannosta. Oksasella on eniten runoja, joita ei ole tässä käsitelty: hänen kokoelmissaan on yhteensä 74 runoa, kun tämän artikkelin aineistossa niistä on mukana 48. Muiden runojen joukossa on kymmenen kalevalamittaista ja kuusi heksametrillä kirjoitettua runoa sekä lisäksi serbialaisten runojen suomennoksia ja ennen kaikkea suomennos Schillerin laajasta runosikermästä ”Laulu kellosta”. Suonion kokoelmissa on kaikkiaan 69 runoa, joista on tässä artikkelissa mukana 52. Suonio on kirjoittanut seitsemän runoa kalevalamitalla ja kaksi heksametrillä. Kivi ei käyttänyt kumpaakaan runomittaa, vaikka se olisi epäilemättä kuulunut tuohon aikaan kunnon runoilijan velvollisuuksiin. Kalevalamittaan Kivellä olikin erikoinen suhde. Näytelmässään *Kullervo* hän siteeraa kahdeksan säkeen verran Kalevalaa mutta on tahallaan muuttanut säkeitä niin paljon, että niihin on tullut kuusi mittavirhettä. Kolme niistä on vielä pahinta mahdollista: säe päättyy kaksi kertaa yksitavuiseen sanaan ja kerran trokeesäkeen keskellä on nelitavuinen sana (Kivi 2014: 282). Toisaalta ”Sydämeni laulu” on tulkittavissa hienoimmaksi mahdolliseksi kalevalamittan kirjalliseksi kehittelyksi (Laitinen 2002: 113). Kiven neljäntoista ei-säkeistörunon joukossa on neljä säeparirunoa sekä yhdeksän runoa kuusimitalla ja yksi runo viisimitalla. Kaikki ovat anakruusittomia. Niiden runomitta on oma tutkimusaiheensa (Viikari 1987: 90–97).

Runot ”Hannan laulu” ja ”Rippilapset” osoittavat, mihin suuntaan Kivi olisi voinut edetä, jos olisi jatkanut säkeistörunouden kirjoittamista. ”Hannan laulu” on *Karkureitten* neljännen näytöksen loppupuolella. Hanna todella laulaa runon, mutta runon metriikassa tämä ei tunnu siihen tapaan kuin monessa *Seitsemän veljeksien* laulussa. Runo on Kiven säkeistörunoista rakenteellisesti hienoimpia. Lauri Viljasen (1953: 113)

mukaan ”Kiven lyyrillinen säetaide esiintyy tuossa ihanassa laulussa täysin valmiina”.

Hannan laulu (Kivi)

Äitiensä etsei lapsi,	322	D	R
Itkien kauwan hän etsei,	332	D	R
Tok' viimein hän nähdä saa	1'321	D	R
Sen liehuwan liinan pelloll'.	1'322	D	R
Sinnenpä nyt kiirehtii	2221	T	S
Hän kultasantasella tiell',	1'2221	T	S
Ja elokuun aurinko paistaa.	1'332	D	R

Tässäkin runossa Kivi murtautuu ulos kahden identtisen säeparin alkusäkeistöstä ja rikkoo symmetrian tarkoituksella ja harkiten. Neljä ensimmäistä säettä on tasattu vasempaan reunaan. Alku muistuttaa näin tavallista säkeistön alkua, mutta jokainen säe on erilainen; neljäs säe on tosin alkua lukuun ottamatta ensimmäisen kaltainen. Silti syntyy kahden säeparin tuntu, koska ensimmäinen säepari on anakruusiton, toinen anakruusillinen. Tämä toistuu sisennetyissä kaksitavusäkeissä yhteen säepariin tiivistettynä. Sen esisäe on samanlainen kuin yleisin kaksitavusäe kahdeksansäkeisissä säkeistöissä. Jälkisäe on ainutkertainen: yleisimpään rakenteeseen on lisätty anakruusi. Seitsemäs säe on säkeistön toisen säkeen kaltainen mutta anakruusillinen. Se että säepituudet, kaksi-kolmitavusäkeiden vaihtelu ja säkeitten sisennykset noudattavat samaa kaavaa, tekee säkeistöstä tukevan ja yksinkertaisen, tahtien tavumäärien ja anakruusien näistä poikkeava vaihtelu taas monisärmäisen.

Kanervalan yhdeksäs runo ”Rippilapset” on rakenteeltaan vielä keskitetymmpi. Runosta puuttuu yksi Kiven omaperäisyys, kaksitavuisuus, mikä osoittaa, kuinka monia mahdollisuuksia hänellä olisi ollut kokeiltavana. Kahdeksan säkeistön aikana herkkä säkeistorakenne ehtii vakiintua, ja sen kaikkien piirteiden havaitseminen ja niiden merkitysten ymmärtäminen on lukijalle helppoa.

Rippilapset

Temppeliin astuwi nuorukaisjoukko,
Astuwi impiä walkeissa waatteis
 Kellojen kaikunas
 Ja urkujen huokaawas soitos;
 Ja läntinen myrsky käy.

LÄHTEET

- Ahlqvist, August (A. O.) 1861: ”Runous-kirjallisuutta.” *Mehiläinen* 1861:1, s. 11–18.
- Ahlqvist, August 1863: *Suomalainen runous-oppi, Kielelliseltä kannalta*. Helsinki.
- Ahlqvist, August 1874: Arv. Seitsemän veljestä. *Kieletär* 6, s. 41.
- Bellman C. M. 1863–1864: *C. M. Fredmanin Lauluja ja Loiluja. Käytetty suomeksi ja Suomenmoahanki sovitettuna C. A. Gottlundilta. 1–3*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.

- Bergbom, Kaarlo (K. B.) 1870: ”Neljä vuotta Suomen kirjallishistoriasta.” *Kirjallinen Kuukauslehti*, helmikuu 1870(5): 2, s. 25–29.
- Collan, Karl 1855: *Valituista Suomalaisista Kansan-Lauluja*. Pianon muka-soinnolle ja moniäänisiksi sovittanut K. Collan. 3 Wihko. Helsinki.
- Helmiwyö. *Suomalaista runoutta*. Helsinki: Theodor Sederholmin kirjapaino. 1866.
- Hollo, Juho 1911: ”Sananen Aleksis Kiven lyriikasta.” *Suomalainen. Suomalaisen Sanomalehtimiesliiton Albumi II*. Helsinki: Kansa.
- Hormia, Osmo 1960: *Suomalaisen lyriikan peonirytmit*. Suomi 109:2. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 1864: *Nummi-suutarit. Komedia 5:ssä näytöksessä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.
- Kivi, Aleksis 1866: *Kanerwala. Runoelmia*. Helsinki: P. Sederholmin perilliset.
- Kivi, Aleksis 1870: *Seitsemän Weljestä. Kertomus*. Helsinki: J. Simelius’en perillisten kirjapaino.
- Kivi, Aleksis 2014: *Kullervo. Näytelmä viidessä näytöksessä. Kriittinen editio*. Toim. Jyrki Nummi (päätoimittaja), Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Juhani Niemi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kohtamäki, Ilmari 1936: ”Juhana Fredrik Granlund.” *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja IV*, s. 108–211. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Heikki 2002: ”Vaana vahva virta vapaa”. Aleksis Kivi Wanhan Wirsikirjan veisaajana. Teoksessa Ilona Herlin, Jyrki Kalliokoski, Lari Kotilainen ja Tiina Onikki-Rantajääskö (toim.), *Äidinkielen merkitykset*, s. 98–113. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Heikki 2003: *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Acta Universitatis Tamperensis 943. Tampere: Tampere University Press.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Leino, Pentti 1980: ”Kaarlo Kramsun metriikka.” *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 32*, s. 7–90. Helsinki: SKS.
- Leino, Pentti 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 376. Helsinki: SKS.
- Mansikoita ja Mustikoita II*. 1860. Helsinki: Theodor Sederholm.
- Mansikoita ja Mustikoita III*. 1861. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.
- Nummi, Jyrki 2007: ”Intiimi vai poliittinen isänmaa? J. L. Runebergin ’Maamme’, Aleksis Kiven ’Suomenmaa’ ja tekstienväliset yhteydet.” *Avain* 2007: 1, s. 5–31.
- Oksanen, A. 1860: *Säkeniä. Kokous runoutta. Ensimmäinen parwi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.
- Oksanen, A. 1863: *Säkeniä. Kokous runoutta. Ensimmäinen parwi. Toinen lisätty painos*. Helsinki: A. Manninen ja Fr. Ahlqvist.
- Oksanen, A. 1868: *Säkeniä. Kokous runoelmia A. Oksaselta. Toinen parwi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.
- Simelius, Aukusti 1914: *August Ahlqvist runoilijana, arvostelijana ja tyylinekkana I. Runoilijana*. Helsinki.

- Suonio 1865: *Runoelmia Suoniolta*. Helsinki: Theodor Sederholm.
- Suonio 1867: Arv. Kanervalan Runoelmia. *Kirjallinen Kuukauslehti*, tammi-kuu 1867(2): 1, s. 19–21.
- Suonio 1869: *Suonion Runoelmia. II*. Helsinki: Theodor Söderholm.
- Tarkiainen, Viljo 1915: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Trast, V. K. 1922: *Julius Krohn runoilijana*. Helsinki: Tekijä.
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. SKST 468. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo: WSOY.
- Viljanen Lauri 1974: *Ajan ulottuvuudet. Kotimaisen ja yleisen kirjallisuuden tutkimia*. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Wähänen *Laulu-kirja* 1864. Kolmas lisätty painos. Turussa, Frenckellin kirjapainossa. J. F. Granlundin kustannuksella.

Miten tappelosta kehittyi sota? Kiven runokäsikirjoituksiinsa tekemistä muutoksista

Johdanto

Osana Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Edith-yksikössä tehtävää Aleksis Kiven kriittisten editioiden toimitustyötä analysoin Kiven työskentelyprosesseja. Merkittävä osa tätä analyysia on Kiven käsikirjoituksiinsa tekemien muutosten ja korjausten selvitys, johon perustuu myös julkaistavan tekstin etablointi eli ”oikean tekstimuodon” päättäminen.¹ Tässä kirjoituksessa esittelemäni ”Sota”-runon versioiden vertailu on ensimmäinen julkaistu lähestyminen aiheeseen.²

Tämän kirjoituksen tavoitteena on esittää näkökulmia siihen, minkälainen oli Kiven teosten kirjoitusprosessi ja miten Kivi teki teksteihinsä muutoksia. *Kanervala*-kokoelmassa julkaistuista runoista ei ole säilynyt käsikirjoitusversioita, joten esimerkkinä Kiven teksteistä käytän Kirjallisessa Kuukauslehdessä elokuussa 1866 julkaistua ”Sota”-runoa, josta on säilynyt neljä erillistä käsikirjoitusversiota.³

Kirjallisessa Kuukauslehdessä julkaistu ”Sota”-runo sisältää viisi säkeistöä.⁴ Runossa ei ole varsinaista päähenkilöä, vaan se on kuvaus taistelun olemuksesta. Ensimmäisessä säkeistössä kuvataan vastakkain olevat sotajoukot sekä niiden hyökkäys toisiaan vastaan. Toisessa säkeistössä on taistelukuvaus, joka keskittyy lähinnä ääniin (*ilohuuto, vaikerrus, jyske, pauke*) sekä kuoleman (*Tuonelan enkeli*) esiin tuloon. Kolmas säkeistö jatkaa taistelukuvausta keskittyen visuaaliseen puoleen (*savu, leimahdukset*) sisältäen luontovertauksia (*kosket, ukkonen, pelto*). Neljännessä säkeistössä tapahtuu taistelun käännekohta, jossa häviöjä pakenee ja voittaja seuraa häntä hurmiossaan. Viimeinen säkeistö kuvaa kuolleen tuntoja. Kuollut katsoo korkeudesta alas taistelukentälle, jossa taistelu jatkuu ja Tuonelan enkeli niittää edelleen.

Tämän kirjoituksen näkökulma ei ole kirjallisuudentutkimuksellinen vaan tekstuaalitieteellinen, enkä analyysissäni pohdi varsinaisesti ”Sota”-runon tulkintaa.⁵ Pääpaino on Kiven tekstien konkreettisissa merkinnöissä; keskityn käsikirjoitusten kielellisiin, tekstuaalisiin ja graafisiin vihjeisiin. Tällainen analyysi toimii kuitenkin apuna kirjallisuudentutki-

¹ Termistä ”etablointi” ks. Hallamaa & al. 2010.

² Artikkelini perustuu esitelmääni ”Kanervala – Aleksis Kivi ja 1800-luvun runous III”-seminaarissa 21.5.2014. Kiitän rakentavista kommentteista kahta nimetöntä refereeä sekä FT Hanna Karhua.

³ Runon eri versioiden transkriptiot ks. tämän artikkelin liite.

⁴ Runon teksti ks. tämä artikkelin liite.

⁵ ”Sota”-runon tulkinnasta tarkemmin ks. Lehtonen 1928: 241–319. Ks. myös Tarkiainen 1950 sekä Viljanen 1953.

mukselliselle tutkimukselle ja tulkinnalle, sillä niiden perusteella voidaan päästä teoksen synnyn jäljille.⁶

Tämän kirjoituksen lähestymiskulma kuuluu siis geneettis-kriittiseen tekstintutkimukseen, joka alun perin kehittyi 1970-luvulla Ranskassa ja jonka Suomessa ainut ilmestynyt tutkimus oli pitkään Anna Makkosen (nyk. Kuismin) lisensiaatintyö (Makkonen 1982). Vasta viime vuosina tämä tutkimussuuntaus on saanut Suomessa uutta jalansijaa erityisesti Hanna Karhun väitöstutkimuksen (2012) sekä Veijo Pulkkinen tutkimusartikkelien (esim. Pulkkinen 2010) myötä. Itse olen käyttänyt geneettis-kriittistä analyysia konkreettisen tekstikriittisen editointityön tukena Aleksis Kiven kriittiset editiot -hankkeissa, ja tämä artikkeli perustuu siinä tekemiini havaintoihin.

Aleksis Kiven kirjoittamisprosessista

Aleksis Kiven varsinaisista kirjoitusprosesseista ei ole tarkkaa tietoa. Kirjeissään Kivi mainitsee muutaman kerran kirjoittamisestaan. Esimerkiksi *Seitsemästä veljeksestä* hän kertoo kirjeessään Kaarlo Bergbomille 19.1.1869, että on kirjoittamassa koko teosta uudestaan kolmatta kertaa, ja sitten Theodor Forssellille 16.3.1869, että on kolmannen kerran saanut tehtyä (Kivi 2012: 282, 290).⁷

Useista runoista ja muutamista näytelmistäkin (*Selman juonet* ja *Canzio*) on säilynyt eri käsikirjoitusversioita ja kaikissa muissakin säilyneissä käsikirjoituksissa on runsaasti muutosmerkintöjä. Tällaiset merkinnät voi tulkita eri tekstikerrostumiksi, joita näissä käsikirjoituksissa on usein ainakin kaksi, monessa tapauksessa kolmekin. Näin ollen jo yhdessäkin käsikirjoituksessa voi olla todistusaineistoa useasta korjauslukukierroksesta. Toisaalta suurimmasta osasta Kiven elinaikana julkaistuista teoksista ei ole säilynyt käsikirjoitusversioita.

Yleisesti ottaen Kiven käsikirjoituksista voidaan sanoa, että ensimmäisen version hän kirjoitti mustekynällä.⁸ Tähän kerrokseen voi sisältyä jo korjauksia. Monissa käsikirjoituksissa näkyy myös, että hän on jossain vaiheessa tehnyt korjauskierroksen saatuaan tekstikokonaisuuden valmiiksi. Tämänkin kierroksen merkinnät ovat mustekynällä tehtyjä, mutta ne pystyy usein tulkitsemaan myöhemmiksi erilaisen mustejäljen perusteella sekä jossain tapauksissa myös tehtyjen muutosten analyysilla.

Jos käsikirjoituksessa on lyijykynällä tehtyjä muutoksia, se on viimeinen kyseiseen dokumenttiin kirjailijan itsensä tekemä kerrostuma. Tosin myös lyijykynällä tehdyssä kerrostumassa voi olla lyijykynämuutoksia ja siten on tulkinnanvaraista, pidetäänkö näitä korjauksia kerrostuman sisäisinä vai uutena kerrostumana. Jos tätä eroa halutaan määritellä, tulee ottaa kantaa, tarkoittaako tekstikerrostuma samaa kuin korjauskierros.

⁶ Geneettisen kritiikin olemuksesta ks. Karhu 2010: 73.

⁷ Muutamien muidenkin teosten kirjoittamisesta on mainintoja Kiven kirjeissä, mutta ne eivät ole kovin tarkkoja eivätkä kerro varsinaisista kirjoittamisprosesseista (ks. esim. Kivi 2012: 176, 191, 214, 242, 259, 308).

⁸ Siitä, onko Kivi suunnitellut tai luonnostellut teoksiaan paperille ennen kuin on alkanut kirjoittaa kokonaistekstiä, ei ole mitään säilyneitä dokumentteja.

Toisin sanoen, käsitetäänkö yhden korjausluvun tulos yhdeksi kerrostumaksi vai voiko siitä syntyä useampi tekstikerrostuma. Käytännössä tätä eroa ei pysty yksiselitteisesti päättelemään tehdyistä korjausmerkinnöistä, ja siksi puhun tässä kirjoituksessa tekstikerrostumista enkä korjauskiirroksista.

Jos lyijykynäkerrostuman jälkeen Kivellä on ollut tarvetta uudelle korjausluvulle, seuraava versio on uusi mustekynällä kirjoitettu käsikirjoitus, joka on edellisen vaiheen lyijykynäkerrostuman puhtaaksikirjoitus. Sekin voi sisältää muutoksia. Puhtaaksikirjoitettu versio voi olla jo julkaistavaksi tarkoitettu, jolloin siinä on vain pieniä korjauksia. Mutta se voi olla myös pohjana jatkotyöstölle, jolloin sitäkin on työstetty useamman kerran. Esimerkki tällaisesta jatkotyöstöversiosta on *Selman juonet*, josta on kaksi runsaasti muutosmerkintöjä sisältävää käsikirjoitusta, joiden välille voidaan osoittaa kronologia (ks. Paavolainen et al. 2015). Kumpikaan ei kuitenkaan ole julkaistavaksi tarkoitettu versio.

Julkaistavaksi tarkoitettua käsikirjoitusversiota ei Kiveltä ole varmuudella säilynyt. Ainoastaan kahdesta hänen elinaikanaan julkaisutusta näytelmästään (*Kihlaus*, *Margareta*) sekä kahdeksasta Kirjallisessa Kuukauslehdessä vuonna 1866 julkaistusta runosta on säilynyt yksi tai useampi käsikirjoitus. Näistä *Kihlauksen* käsikirjoitus saattaa olla se, joka on ollut Kirjallisen Kuukauslehden toimituksen käytössä julkaisuprosessissa, mutta käsikirjoituksen ja lehdessä julkaistun tekstin välillä on sellaisia eroja, joihin ei käsikirjoituksessa ole mitään viitettä (ks. Paavolainen et al. 2015). Mahdollisesti on siis vielä ollut erillinen julkaisukäsikirjoitus, joka ei ole säilynyt.

Margaretan säilyneessä käsikirjoituksessa sen sijaan on paljon merkintöjä ja siinä ovat myös ne nähtävästi Julius Krohnin tekemät muutokset, joilla tarina siirrettiin sensuurin pelossa Suomen sodasta ja Sveaporista Preussin–Ranskan väliseen Magdeburgin taisteluun (ks. Paavolainen 2014: 596–597). Ensipainoksessa tarina sijoittuu kuitenkin Suomen sotaan ja Sveaporin antautumiseen (Kivi 1871). Todennäköisesti tarinasta on siis ollut puhtaaksikirjoitettu versio painajia varten, sillä säilyneestä käsikirjoituksesta olisi ollut hyvin hankalaa, jopa mahdotonta tuottaa alkuperäisen version mukainen painos (ks. säilynyt käsikirjoitus *Tiet lähteisiin* -sivustolla).

Yhtään Kiven teoksen taittovedosta tai vastaavaa ei myöskään ole säilynyt, joten ei voida tietää, lukiko Kivi tekstejään julkaisuprosessin aikana ja miten tarkkaan. Itse asiassa ei ole tarkkaa tietoa siitä, oliko taittovedoksen lukeminen edes käytänteenä Suomen painatuskulttuurissa Kiven elinaikaan.

Kiven runot ja niiden käsikirjoitukset

Aleksis Kivi julkaisi vuoden 1866 aikana Kirjallisessa Kuukauslehdessä 12 runoa. Ne ilmestyivät maaliskuussa (3), elokuussa (5, ml. ”Sota”) ja syyskuussa (4). Ne oli kuitenkin kaikki kirjoitettu edellisenä talvena tai viimeistään keväällä, sillä kirjeessään B. F. Godenhjelmille 14. heinäkuuta

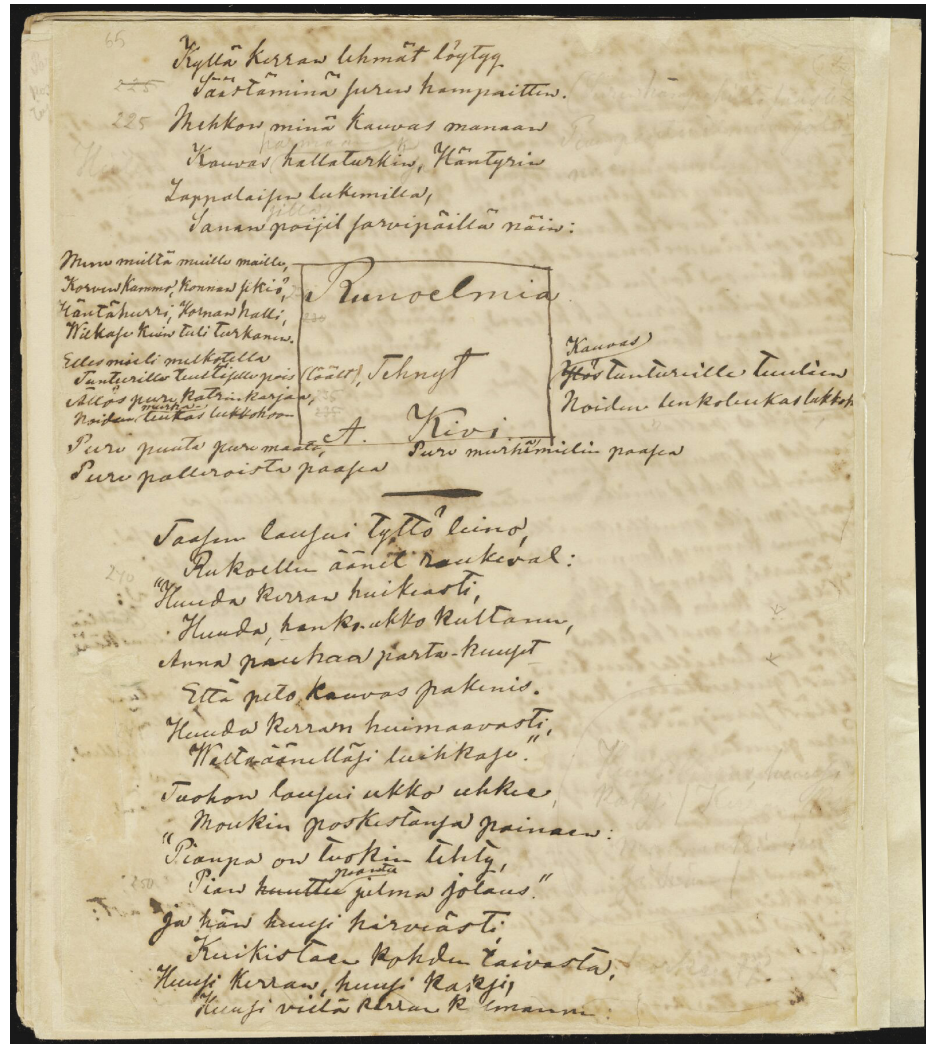
1866 Kivi kysyy, miksi kaikkia runoja ei ole vielä julkaistu lehdessä, vaikka toimittajien kanssa puhe oli ollut, että niitä julkaistaisiin ”niin paljon kerralla kuin mahdollista” (Kivi 2012: 238). Saman vuoden marraskuussa Kivi sitten julkaisi runokokoelman *Kanervala*, johon ei sisälly yhtään Kirjallisessa Kuukauslehdessä julkaistua runoa. Näiden runojen lisäksi Kiveltä julkaistiin hänen elinaikanaan vain kaksi runoa vuonna 1860 Julius Krohnin kokoamassa *Mansikoita ja mustikoita II* -kokoelmassa.

Runojen varsinainen julkaisujakso oli Kivellä siis sangen lyhyt, oikeastaan alle vuosi, jos ei oteta lukuun nimimerkillä ”-I” julkaistuja ensimmäisiä runoja. Voi tietysti olla, että *Kanervalan* saama negatiivinen kritiikki ei rohkaissut uusien runojen julkaisemiseen (ks. esim. Suonio 1867). Kiveltä on kuitenkin säilynyt useita runokäsikirjoituksia julkaisemattomista runoista. Myös muutamien Kirjallisessa Kuukauslehdessä julkaistujen runojen käsikirjoitusversioista ei voi suoraan sanoa, että ne on kirjoitettu ennen julkaisua. Näistä runoista esimerkiksi ”Tornin kello”-runosta on kaikkiaan kuusi käsikirjoitusversiota ja ”Sota”-runosta neljä, tosin osa niistä on katkelmia. Julkaisemattomista runoista useita versioita on esimerkiksi runoista ”Impi ja ryöväri” (5), ”Maamme” (4) ja ”Paimentyttö” (5).

Mielenkiintoista mutta ongelmallista runoversioiden tutkimisen kannalta on se, ettei käsikirjoituksissa ole mitään suoraa vihjettä siitä, missä järjestyksessä versiot on tehty. Kivi ei ole merkinnyt niihin päivämääriä, järjestyskommentteja eikä versionumerointia.⁹ Kaikki Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa säilytettävät ”Runoelmia”-vihkot on saatu Kaarlo Bergbomin lahjoituksena vuonna 1879, paitsi ”Runoelmia 5” -vihko, joka on kuulunut piispa Jaakko Gummeruksen kirjalliseen jäämistöön ja luovutettiin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle vasta 2004. Kopio siitä oli tosin lunastettu kokoelmiin jo 1934. (*Tiet lähteisiin*, ”Arkiston muodostuminen”).¹⁰ Vihkojen nimen kerrotaan olevan Kiven antama, mutta kyseinen nimi esiintyy vihkoissa itsessään vain kaksi kertaa: ”Runoelmia 4” -vihkon kansilehdellä lukee Kiven käsialalla ”Runoelmia.” ja otsikon pisteestä on piirretty koristekuvio. Lisäksi ”Runoelmia 3” -vihkossa on jokin aiempi kansilehti, johon on sittemmin kirjoitettu ”Paimentyttö”-runoa. Sivulla lukee ”Runoelmia. Tehnyt A. Kivi”, ja tämän ympärille on vedetty viivat. Tämän raamin ympärille on sitten kirjoitettu ”Paimentytön” säkeitä (ks. kuva).

⁹ Joissain käsikirjoituksissa on kyllä myöhempien editorien merkintöjä heidän tulkitsemastaan järjestyksestä.

¹⁰ Sana *runoelma* on 1800-luvulla tarkoittanut pääasiassa ’runoa’, mutta myös ’runoutta’. Ks. esim. Calamniuksen *Aristoteleen runousopin* (1871) käännöksen liitteenä olevassa ”runoussanastossa” s.v. *dikt, poem ja skaldestycke*. Ferdinand Ahlman antaa sanakirjassaan (1865) edellisten lisäksi vastineeksi vielä sanat *qväde ja skaldesång*. Elias Lönnrotin *Ruotsin ja suomen tulkissa* (1847) vastineina ovat *poesie ja dikt*. Calamniuksen käännöksen kritiikissä August Ahlqvist (1872: 49) huomauttaa kuitenkin, että ”ruots. dikt on vaan ’runoelma’, eikä ’runous’, joka merkitsee poesi”. Kirjallisuustermien merkitykset olivat siis vielä kehitysvaiheessaan, esim. ruotsin sana *dikt* saa ajan sanakirjoissa käännökset ’juoru, juttu, runo, runoelma, runous, valhe, kertomus, kuvaelma, sepitelmä, kuvaus, saakuna’. *Runo ja laulu* tarkoittivat usein myös samaa. (Ahlman 1865, Lönnrot 1847, Europaeus 1853, Helenius 1838).



Kuva 1. Sivu 65 "Runoelmia 3"-kokoelmasta

http://neba.finlit.fi/kivi/view.php?set=03_runoelmia3&item=35&r=1&size=100

Tiedossa ei ole, onko Kivi itse sidottanut vihkot vai onko sen tehnyt esimerkiksi Kaarlo Bergbom, ja minkälaisia kokonaisuuksia runot ovat alun perin muodostaneet. Muun muassa "Runoelmia 1" -nimen alle kuuluvaan kokonaisuuteen kuuluu sidottu vihko, joka sisältää runot "Paimentyttö" ja "Atalantta", minkä lisäksi mukana on irtolehtinä yhdeksän muun runon käsikirjoitus (yht. 16 sivua). Lisäksi ainakin "Runoelmia 2" -vihkosta on syystä tai toisesta leikattu pois useita sivuja keskeltä runoakin. Osa näistä sivuntynkien sisältämistä runoista on pystytty identifioimaan, esimerkiksi "Runoelmia 2" -kokoelman tynkäsivuista suurin osa on "Kontiolan kaski" -runon versiosta.¹¹

Kiven suunnittelemiin runokokonaisuuksiin viittaa mahdollisesti se, että runoja on kirjoitettu tiettyyn järjestykseen aloittaen uusi runo edellisen runon perään samalla sivulla, erityisesti kokoelmissa "Runoelmia 2" ja "Runoelmia 3". Esimerkiksi "Tappelo" alkaa "Runoelmia 2" -vihkossa sivun 16 yläosasta, jossa sitä edeltää "Pohjatuuli"-runon viimeisen säkeistön kolme viimeistä riviä. Vastaavasti "Runoelmia 3" -vihkossa "Tappelo"

¹¹ Varsinaisen identifioimistyön on tehnyt Edithin harjoittelija Karoliina Latola 2014.

alkaa sivun 15 puolivälissä ja sen yläpuolella on ”Nuori karhunampuja” -runosta osa toiseksi viimeistä säkeistöä ja viimeinen säkeistö.

”Runoelmia 2” ja ”Runoelmia 3” -vihkoissa runojärjestyskin on liki identtinen. ”Runoelmia 3”-vihkossa on tosin neljä runoa enemmän, mutta yhteisten 11 runon järjestys on lähes sama: vain runot ”Nuori karhunampuja” ja ”Pohjatuuli” ovat vaihtaneet paikkaa keskenään. Lisäksi ”Runoelmia 2” -vihkossa olevasta ”Kontiolan kaski” -runosta ei ole versiota ”Runoelmia 3” -vihkossa.

Kaavio 1. ”Runoelmia 2” ja ”Runoelmia 3” -kokoelmien yhteisten runojen järjestys vihkoissa.

”Runoelmia 2”	”Runoelmia 3”
Kaukametsä	Kauka-metsä
Impi iltana	Impi iltana
Tok’ neitosen haamu... -katkelma (= Uneksuminen)	Uneksuminen ¹²
Pohjatuuli	<i>Nuori karhunampuja</i>
Tappelo	Tappelo
Itsiänsä peilailee... -katkelma (= Nuori karhunampuja)	<i>Pohjatuuli</i> ¹³
Impi ja ryöväri	Impi ja ryöväri ¹⁴
Jäähyväiset = (Eronhetki)	Eronhetki
Ja kaikui... -katkelma (= Oli mulla kulta kaunoinen)	Oli mulla kulta kaunoinen
Kesäyö ¹⁵ (= Himmeä maa)	Himmeä maa
Tuomio/Immen unelma	Immen unelma ¹⁶

Kuten edellä esitetystä käy ilmi, runojen versioiden kronologiaa ei voi päätellä dokumenttien perusteella, vaan vain lähiluvun ja tekstikriittisen tarkastelun avulla. Periaatteessa on mahdollista, että osa versioista olisi kirjoitettu julkaistun runon jälkeen, jos Kivi vaikkapa suunnitteli lehti-runojensa julkaisemista kokoelmana. Tästä ei ole säilynyt minkäänlaista dokumentaatiota, kuten ei monesta muustakaan Kiveen liittyvästä asiasta. Kivi kyllä mainitsee kirjeessään Thiodolf Reinille joulukuussa 1869, että hän on kirjoittanut runoja, jotka aikoo julkaista nimellä *Runoelmia, I:n osa* (Kivi 2012: 310). Mistä runoista on ollut kyse, ei ole tarkkaa tietoa.

Tällaiseen tekstien syntyhistoriaan keskittyvään geneettis-kriittiseen tarkasteluun kuuluu olennaisena osana runon eri tekstiversioiden välisten erojen analysointi.¹⁷ Erojen perusteella pyritään tulkitsemaan tekstien kronologiaa. Koska vertailtavat tekstit ovat tässä tapauksessa käsikirjoituksia, tärkeä osa analyysia ovat myös kunkin runon sisäiset variantit¹⁸, toisin sanoen Kiven käsikirjoituksiinsa tekemien korjausmerkintöjen tulkinta. Niiden perusteella voidaan hahmottaa erityisesti yhden tekstiversion sisäisiä syntyvaiheita, mutta näistä vaiheista voidaan vetää johtopäätöksiä myös toisiin versioihin. Erityisesti sisäisten varianttien ensimmäisten ja viimeisten merkintöjen muodot ovat tärkeässä asemassa vertailussa toisiin tekstiversioihin. Korjausmerkintöjen analyysi avaa myös näkökulman Aleksis Kiven kirjoitusprosessiin, siihen minkälaista työstöä ja korjauksia hän teoksiinsa teki ja mitä jätti tekemättä.

¹² ”Runoelmia 3” -vihkossa ”Uneksumista” edeltää ”Lintukoto”.

¹³ ”Runoelmia 3” -vihkossa ”Pohjatuulta” edeltää ”Myrsky”.

¹⁴ ”Runoelmia 3” -vihkossa ”Impi ja ryöväriä” edeltää ”Maamme” ja ”Pieni matkamies”.

¹⁵ ”Runoelmia 2” -vihkossa ”Kesäyötä” edeltää ”Kontiolan kaski”.

¹⁶ ”Runoelmia 3” -vihkon viimeinen runo on ”Paimentyttö”.

¹⁷ Ks. esim. Karhu 2012: 12–15; Pulkkinen 2010.

¹⁸ Sisäiset variantit -termin määritelmä ks. Hallamaa & al. 2010.

”Sota”-runon versioista

Kiven runo ”Sota” julkaistiin Kirjallisen Kuukauslehden elokuun numerossa 1866 yhdessä neljän muun runon kanssa. Julkaistussa ”Sota”-runossa on viisi kahdeksansäikeistä säikeistöä. Runosta on säilynyt neljä käsikirjoitusta, joista kaksi on vaillinaista. Vaillinaiset käsikirjoitukset ovat nimetön katkelma (”Se kuolon ja kunnian pelto...”; ”Runoelmia 1”, jatkossa v1), joka alkaa keskeltä säikeistöä ja sisältää sen lisäksi kolme kokonaista säikeistöä runon lopusta, sekä ”Runoelmia 2” -vihkon ”Tappelo”-niminen versio (jatkossa v2), jossa on vain kaksi ensimmäistä säikeistöä ja viisi seitsemästä kolmannen säikeistön säikeestä.¹⁹ (Ks. liite.)

Kokonaiset käsikirjoitusversiot ovat nimiltään ”Tappelo” (”Runoelmia 3”, jatkossa v3) ja ”Taistelo” (”Runoelmia 4”, jatkossa v4), jonka alaotsikoksi sulkuihin on kirjoitettu (*Katselmus*). Versiossa ”Tappelo” on viisi säikeistöä kuten julkaistussakin runossa, mutta ”Taistelossa” on kuusi säikeistöä. Lisäsäikeistö sijoittuu julkaistun version kolmannen ja neljännen säikeistön väliin. Tämän säikeistön versio sisältyy myös ”Runoelmia 1:n” nimettömään katkelmaan (v1).

Julkaistu runo poikkeaa rakenteeltaan kaikista käsikirjoituksista, sillä siinä säikeistöt koostuvat kahdeksasta säikeestä, kun kaikissa käsikirjoitusversioissa säikeistössä on vain seitsemän säettä. Säevertailu osoittaa, että tuo lisäsäe on tavallaan saatu jakamalla käsikirjoitusten viides säe kahteen osaan. Esimerkiksi julkaistun ”Sota”-runon (jatkossa v5) toisen säikeistön säkeet 5 ja 6 vastaavat varsin pitkälle käsikirjoitusversioiden 2 ja 3 toisen säikeistön viidettä säettä:

Kaavio 2. Version 5 toisen säikeistön säkeet 5–8 ja versioiden 2 ja 3 toisen säikeistön säkeet 5–7.

II:5–8 (v5)	II:5–7 (v2/v3)
Ja torvi soi,	Ja liput liehuu, torvet kiljuu
Ja trumpu pauhaa,	
Ja kumisee kultanen kangas,	Ja kultanen kangas soi
Kosk’ Tuonelan enkeli niittää.	Kun Tuonelan enkeli niittää.

Säikeistöjen tavarakenteiden suhteen versiot 1 ja 4 ovat yhtäläisiä: niiden joka säikeistössä on 53 tavua, jotka jakautuvat säkeisiin järjestelmänä 9-7-9-7-8-4-9. Version 2 säerakenne on puolestaan 9-9-9-7-9-4-9 (56 tavua/säikeistö) ja version 3 9-9-9-7-9-7-9 (59 tavua/säikeistö). Julkaistussa runossa on 62 tavua säikeistössä ja säerakenne 9-9-9-8-4-5-9-9. Runon rytmikka siis vaihtelee selvästi eri versioiden välillä. Sitä, ovatko nämä rytmiset vaihtelut suurin syy korjausmerkintöihin, en tässä yhteydessä analysoi.

Myös säkeiden asettelu poikkeaa versioiden välillä. Siinäkin tosin versiot 1 ja 4 ovat yhtäläisiä: niissä toinen ja neljäs säe on sisennetty yhden askeleen ja viides ja kuudes säe kaksi askelta, esimerkiksi

¹⁹ ”Runoelmia 2” -vihkon versio loppuu sivun numero 15 alalaitaan ja sitä seuraa sivu, jonka numeroksi on merkitty 23 ja jossa on ”Nuori karhunampuja” -runo alkaen sen neljännen säikeistön keskeltä.

Kaavio 3. Version 4 toinen säkeistö käsikirjoituksen asettelun mukaisesti.

II (v4)²⁰
 Ja ilmojen ikiset pielet
 Tykkien pauhusta soi;
 Ilohuuto ja vaikerrus ehtii
 Pilvien hämärähän,
 Ja pyssyt tulta liekehtii
 Ja kalpa lyö,
 Kun Tuonelan enkeli niittää.

Kaikissa muissa versioissa neljä ensimmäistä säettä ovat sisentämättömiä ja viides säe yhden askeleen sisennetty. Versioissa 2 ja 5 myös kuudes säe on sisennetty, mutta versiossa 3 ei. Versioissa 2 ja 3 seitsemäs eli viimeinen säe on sisentämätön. Julkaistussa runossa seitsemäs on myös sisentämätön, mutta sen jälkeen siinä tulee vielä kahdeksas säe, joka on niin ikään sisentämätön. Esimerkiksi viidennet säkeistöt versioissa 2, 3 ja 5 näyttävät seuraavanlaisilta:

Kaavio 4. Versioiden 2, 3 ja 5 viides säkeistö alkuperäisten asettelujen mukaisesti.

V (v2)
 Jo nousevat liput ja viirit!
 Kaks joukkoa kankahal seisoo
 Kuin synkeää pilveä kaksi,
 Alkeis on kuoleman työ.
 Yks rynkää päisin jyminäällä,
 Jo isketään
 Kuin aalto ja karinen ranta.

V (v3)
 Jo liehuuvat liput ja viirit!
 Kaks joukkoa kankahal seisoo
 Kuin synkeää pilveä kaksi,
 Ja alkeis on kuolon työ.
 Yks rynkää päisin jyminäällä
 Ja yhtehen isketään
 Kuin aalto ja karinen ranta.

V (v5)
 Jo leimuuvat tuliset viirit,
 Kaks joukkoa tanterell' seisoo,
 Kuin ukkosen pilveä kaksi,
 Niin uhaten toinen toistans.
 He ryntää päin
 Ja yhteen iskee,
 Kuin aalto ja karinen ranta,
 Ja alkavi hirveä leikki.

On epäselvää, mikä on sisennysten merkitys. Onko se kenties lausuntaan vai pelkästään ulkoasuun liittyvä seikka? Yleinen tapa tuntuu olevan, että lyhyet säkeet on sisennetty. Joissain tapauksissa sisennys liittyy säkeen rytmilliseen nousuun, mutta aina näin ei näytä olevan (vrt. Laitinen 2000).

Joka tapauksessa jo näiden rakenteellisten seikkojen myötä nähdään, että ”Sota”-runon versiot jakautuvat kahteen päälinjaan. Toiseen päälinjaan kuuluvat versiot 1 ja 4 ja toiseen versiot 2, 3 ja 5. Toisaalta julkaistu versio poikkeaa muodoltaan myös monessa suhteessa versioista

²⁰ Esitän runot viimeisen tekstikerrostuman mukaisesti, ellei toisin ole mainittu.

2 ja 3. Tällainen päälinjojen hahmottuminen voi viitata siihen, että Kivi on ensin kirjoittanut kokonaisuutta, johon kuuluvat versiot 1 ja 4, mutta on sitten hylännyt sen. Julkaistuun versioon liittyisivät suoraan siis vain käsikirjoitusversiot 2 ja 3. Vaihtoehtoinen tulkintamalli on se, että versiot 1 ja 4 onkin kirjoitettu julkaistun version jälkeen mahdollista uutta julkaisemista varten.

Kiven korjausmerkinnöistä

Ennen varsinaista muutosanalyysia luon katsauksen siihen, minkätyyppisiä korjauksia ja minkälaisin merkinnöin Kivi on runoihinsa tehnyt. Kaikki esimerkit ovat ”Sota”-runon käsikirjoituksista.

Vaikka Kiven tekstit ovat varsin vaihtelevia eikä hän näytä kovin tarkasti keskittyneen ortografisiin seikkoihin, käsikirjoituksissa on kuitenkin useita pieniä korjauksia, joilla ei oikeastaan ole vaikutusta tekstin merkitykseen. Selvästi kirjoitusprosessiin liittyvä korjaus on esimerkiksi version 3 toisen säkeistön seitsemännessä säkeessä.

Ku[fe] **Kun** Tuonelan enkeli niittää. (v3, II:7)²¹

Kivi on aloittanut kirjoittaa säettä, mutta todennäköisesti tarkoittamaansa *Kun*-sanana loppuun hän on vahingossa kirjoittanut e:mäisen kirjaimen. Tämän virheellisen sanan hän on yliviivannut ja kirjoittanut sen perään muodon *Kun*. Yliviivatun sanan ja korjausmuodon asemat kertovat yksiselitteisesti, että korjaus on tehty ensimmäistä kertaa kirjoitettaessa (vrt. päinvastainen tapaus ”v3, IV:1”, jossa yliviivattu muoto on säkeen alkuasemassa ja sen korjausmuoto vasemmalla puolella marginaalissa, ks. alla).

Myös joitakin välimerkkimuutoksia Kiven teksteistä löytyy, mutta aina ne eivät liity oikeinkirjoitukseen tai merkityksen muutokseen²² vaan ovat epäselvempiä. Esimerkiksi ”Sota”-runon versiossa I hän on kolmannen säkeistön neljännessä säkeessä muuttanut aiemman puolipisteen ajatusviivaksi.

Taas leimahtaa; – (v1, III:4)

Muiksi pieniksi muutoksiksi katson tapaukset, joissa on muutettu vain sanan muotoa merkityksen juurikaan muuttumatta, tai joissa on vaihdettu pieni, lähes merkityksetön sana (esim. konjunktio tai interjektio) toiseksi. Esimerkiksi

²¹ Merkitseen käsikirjoitusten transkriptiossa poistetun muodon yliviivauksella, esim. **Mut**. Poistetun muodon korvaukseksi tulkittu muoto merkitään lihavoinnilla, esim. **Ja**. Lisäykseksi tulkittu muoto merkitään kulmasulkeiden sisään, esim. <kaikuuvat>. Sekä korvaus- että lisäysmuoto voi olla sittemmin poistettu, jolloin se merkitään myös yliviivauksella, esim. **pyhässä loimos**. Rivien väliin merkityt korjaukset esitän ylä- tai alaindeksissä, esim. ^{Pois} tai _{loimoen}. Puuttuvat tai epäselvät muodot merkitään hakasulkeisiin, esim. [H]än.

²² Käsittelen ”merkityksen muutosta” enemmän kielelliseltä kuin tulkinnalliselta kannalta. Esimerkiksi sanan paikallissijan muuttaminen (*tuol* > *tuos*) ei ole minusta iso merkityksen muutos, vaikka runon tai sen säkeen tulkinnassa jokin suuri merkitys sille voi löytyäkin.

Tuot^s sauvun peitto yöseen tuo, (v4, III:5)
 llohuudet^o ja vaikerrukset^s (v3, II:4)
Ja Mut voitettu pakenee viimein (v3, IV:1)

Laajemmiksi korjauksiksi luen sanajärjestyksen muutokset, tapaukset, joissa sanan vaihdolla syntyy selvempi merkitys- tai tyyliero, sekä tapaukset, joissa useista pienistä muutoksista muodostuu iso muutoskokonaisuus. Esimerkiksi

sanajärjestyksen muutos (v2, II:1)²³:
 Ja <kaikuuvat> vuoret ja laaksot ~~kaikuu~~

varsinainen sanan vaihto (v1, IV:7):
 Waan synkeät pilvet ja kuoto ~~Tuoni~~: **surma**.

usean pienemmän muutoksen muodostama kokonaisuus (v1, V:7):
 Päin ~~Pois~~ temmataan loimuon ~~loimoen~~ helmoin²⁴ (~~pyhässä loimos~~: (issä-lie-
 keis) (stä-liekeist)
 loimoen

Muutosanalyysia

Kuten edellä esitin, muodollisin perustein ”Sota”-runon versiot jakautuvat kahteen päälinjaan 1 (v1/v4) ja 2 (v2/v3/v5). Sisällöllisiä eroja on kuitenkin samankin päälinjan versioiden välillä ja ne alkavat heti runon alusta ja jatkuvat käytännössä koko runon ajan. Kaikille versioille yhteisiä, täysin samanlaisia säkeitä on vain muutama. Itse asiassa vain ensimmäisen säkeistön seitsemäs säe (I:7) on kaikissa versioissa täysin sama: *Kuin aalto ja karinen ranta*. Toisen säkeistön seitsemäs säe (II:7) on käytännössä kaikissa sama *Kun Tuonelan enkeli niittää*, vaikka julkaistussa runossa konjunktiona onkin *Kosk’ ’kun’*.²⁵ Samoin kolmannen säkeistön kolmas säe (III:3) on kaikissa *Se kuolon ja kunnian pelto*, mutta säkeen aloittava pronomini vaihtelee *Se ~ Tuo ~ Tää*. Periaatteessa näitä säkeitä voi siis pitää runon pysyvimpinä kuvina.

Vaikka säkeiden muodollinen samankaltaisuus vaihtelee runsaasti, runon juoni ja sen kertomat asiat eivät juuri muutu. Siinä suhteessa tärkein ero on versioissa 1 ja 4 oleva neljäs säkeistö, jota ei ole muissa versioissa. Tässä säkeessä nimittäin viitataan ”kotirintamaan” eli ikävään äitiä ja morsianta kohtaan.²⁶ Tämä säkeistö luo suvantovaiheen, jossa mietitään taistelusta kaukana olevia rakkaita.

Myös viimeisessä (1-linjan kuudennessa, 2-linjan viidennessä) säkeistössä, jossa kuvataan kuolevan/kuolleen tuntoja, on näkökulmaero. 1-linjan versioissa kuoleva katselee maassa maaten korkeuteen ja näkee ikuisen rauhan maan. 2-linjan versioissa katselijana on kuollut, joka katsoo korkeudesta alas taistelukentälle, jossa taistelu vielä jatkuu. Tämä näkökulmaero on runon versioiden toinen suuri ero ”kotirintama”-säkeistön lisäksi.

²³ Tämän korjauksen myötä myös säkeen tavumäärä muuttuu kahdeksasta yhdeksästään.

²⁴ Alleviivauksella Kivi ”palauttaa” aiemmin yliviivaamansa muodon, ts. peruu aiemman poiston.

²⁵ Näitä säkeitä ei ole v1:ssä, koska kyseinen versio alkaa vasta kolmannesta säkeistöstä.

²⁶ Ks. runotranskriptiot liitteessä.

Esimerkkinä varianttivertailusta esitän seuraavaksi analyysia siitä, miten toiseen päälinjaan kuuluvien versioiden I ja 4 keskinäistä järjestystä voidaan määritellä. Etsin siis vastausta kysymykseen, kumpi näistä versioista on varhaisempi ja kumpi myöhäisempi?

Korjausmerkintöjen määrä: Katkelmassa vI on selvästi enemmän korjausmerkintöjä. Siinä missä version 4 ensimmäisessä säkeistössä ei ole yhtään korjausmerkintää ja muissakin säkeistöissä vain pääasiassa yksi korjauskerrostuma, version I jokaisessa säkeistössä on runsaasti korjauksia. Huipentumana on viidennen säkeistön viimeinen säe (V:7), josta voi erottaa viisi korjauskerrostumaa. Kaaviossa 4 kohta on purettu kerrostumiksi, joissa kursivoitunein on osoitettu, miten uusi kerrostuma poikkeaa edellisestä.²⁷

Kaavio 4. Version I viidennen säkeistön viimeisen säkeen tekstikerrostumat.

V:7 (vI):

Kosk' sankarten kunnia kaikuu!

> Pään temmataan loimuen helmoin²⁸

> Pois temmataan loimoen pyhässä loimos.

> Pois temmataan loimoen pyhissä liekeis.

> Pois temmataan loimoen pyhistä liekeist.

> Pään temmataan loimoen helmoin

Tämä korjailujen määrä viittaa siihen, että versio I on vanhempi ja sitä on muokattu, kunnes on tehty puhtaaksikirjoitus (versio 4), jota on sen jälkeen vain hiukan korjailtu.

Korjausten sisältö: Version 4 korjaukset eroavat myös tyypiltään version I korjauksista (ks. kaavio 5). Versiossa 4 on muutettu lähinnä yksittäisiä sanoja, eivätkä muutokset vaikuta juurikaan runon tulkintaan.

Kaavio 5. Version 4 muutostyyppejä.

V4 (III: 5–6)

Tuol sauvun peitto yöseen tuo,

Tok' leimahtaa-- > Tuol leimahtaa--

> Tuos sauvun peitto yöseen tuo,

> Tuos leimahtaa--

V4 (IV:6–7)

Tääl hallitsee

Waan pilvet ja Kalmalan haamut.

> Tääl vallitsee

> Waan pilvet ja Kalmalan aaveet.

V4 (VI: 3–4)

Jo vaipuen taistelun helteest.

Sammuvat silmänsä mies

> Jo vaipuen päivänsä helteest.

> Sammuvan silmänsä mies

Sen sijaan versiossa I on suurempiakin muutoksia, kuten edellä esitetty viidennen säkeistön seitsemäs säe, johon liittyy myös kuudennen säkeen muutos muodosta *hän houriilee* 'hän hourailee' muotoon *hän hourien* (V:6–7). Myös kuudennen säkeistön kolmas säe (VI:3) muuttuu useiden pienempien muutosten kautta kokonaan toiseksi (ks. kaavio 6). Mainittakoon, että tuossa muutosprosessissa viimeinen monikon muo-

²⁷ On huomattava, että vaikka esityksessä eri säkeiden muutokset esitetään kuuluvaksi vaikkapa "toiseen korjauskerrostumaan", ne eivät silti välttämättä ole tehty samalla kerralla. Siksi vain "viimeinen kerrostuma" on lähes yksiselitteisesti konstruoitavissa käsi- kirjoituksesta, muut ovat enemmän tai vähemmän tulkinnanvaraisia.

²⁸ Ilmauksen *loimuen helmoin* merkitys 'loimujen helmoihin'. Myös muodon *loimoen* merkitys on 'loimujen'.

don tuova muutos kytkeytyy aiempien säkeiden muutokseen, jossa säkeistön ensimmäiseen säkeeseen tulee muoto *Tok' montahan tanterel viipyy*.

Kaavio 6. Version I kuudennen säkeistön kolmannen säkeen korjauskerrostumat.

VI:3 (v1)
 [[]a²⁹ unehen väsynne vaipuu;
 > *Mi riutuu jo unehen työstään*;
 > *[H]än riutuu jo unehen työstään*;
 > *[H]än riutuu jo taistelun helteest*
 > *ja vaipuvat taistelun helteest*

Jo näiden seikkojen perusteella versiota I voidaan pitää versiota 4 edeltävänä. Samaan suuntaan osoittavat muutokset, kun verrataan versioiden ensimmäisiä ja viimeisiä kerrostumia.

Korjauskerrostumien yhteys: Täysin yhtenevät runot ovat yhdeksässä säkeessä, joissa ei kummassakaan runossa ole kerrostumia eikä runojen välillä ole eroja. Yhteensä versioissa I ja 4 on 26 (kolmasosa) täysin samanlaista säettä.

Silloin kuin versiossa I on useampi kuin yksi kerrostuma, kuudessa säkeessä viimeisin kerrostuma on lähes yhtenevä version 4 ensimmäisen tai ainoan kerrostuman kanssa (ks. kaavio 7).

Kaavio 7. Täysin tai lähes täysin yhteneväiset säkeet v1:n viimeisessä ja v4:n ensimmäisessä kerrostumassa (hakasuluissa version I aiempi kerrostuma).

III:3 :Tuo [< Se] kuolon ja kunnian pelto
 IV:4 : Katsanto morsiames, [< morsiamen]
 V:4 : Kiirehtii vainoen päin [< Rientävi vainojan tiel]
 VI:1 :Tok' montahan tanterel/vainiol viipyy [< Mut taistelotanterel tanterel viipyy]
 VI:2 : Kuolemaan kihlattuaa [< Kalmalle kaatunut mies]
 VI:3 : ja vaipuvat taistelun helteest [[]a unehen väsynne vaipuu]

Jotta asia ei kuitenkaan olisi aivan suoraviivainen, on myös muutama kohta, jossa version 4 viimeisin kerrostuma onkin version I ensimmäisen kerrostuman mukainen, vaikka versiossa I on korjauskerrostumia. Esimerkiksi jo aiemmin mainitussa viidennen säkeen seitsemännessä säkeessä (V:7) version 4 viimeisin kerrostuma on lähes yhtenevä version I ensimmäisen kerrostuman kanssa, vaikka versiossa I on lukuisia myöhempää kerrostumia (ks. kaavio 8).

Kaavio 8. Versioiden I ja 4 viidennen säkeistön seitsemännen säkeen muutokset.

Versio I	Versio 4
<i>Kosk' sankarten kunnia kaikuu!</i>	
> Päin temmataan loimuen helmoin	
> Pois temmataan loimoen pyhässä loimos.	
> Pois temmataan loimoen pyhissä liekeis.	
> Pois temmataan loimoen pyhistä liekeist.	
> Päin temmataan loimoen helmoin	
	Hän temmataan kunnian loimolt.
	> <i>Kun sankarten kunnia kaikaa.</i>

²⁹ Käsikirjoitusarkin vasen reuna on revennyt eikä tämän sanan alkua ole säilynyt, samoin on käynyt kolmannessa tekstikerrostumassa. (Ks. kuva sivusta http://neba.finlit.fi/kivi/view.php?set=01_runoelmia1&item=45).

Monien muutosten kautta on siis päädytty käytännössä täysin samaan muotoon, joka oli version I alkuperäinen säe.³⁰ Tämä muutos on lisäksi kytköksessä useamman säkeen kattavaan muutokseen (ks. kaavio 9).

Kaavio 9. Versioiden I ja 4 viidennen säkeistön säkeiden 6 ja 7 tekstikerrostumat.

V:6–7 (v1):

- Hän houriilee / Kosk' sankarten kunnia kaikuu!
- > Hän hourien / Päin temmataa loimuen helmoin
- > Hän hourien / Pois temmataa loimoen pyhässä loimos.
- > Hän hourien / Pois temmataa loimoen pyhissä liekeis.
- > Hän hourien / Pois temmataa loimoen pyhistä liekeist.
- > Hän hourien / Päin temmataa loimoen helmoin

V:6–7 (v4):

- Kuin hourien / Hän temmataa kunnian loimolt.
- > Hän temmataa / Kun sankarten kunnia kaikkaa.

Version I alkuperäinen V:6-säe on *Hän houriilee*, joka on sitten muutettu muotoon *Hän hourien*. Version 4 ensimmäisessä kerrostumassa muotona on *Kuin hourien*, joka voisi hyvinkin olla muokattu versio *Hän hourien* -muodosta. Version 4 myöhemmässä kerrostumassa ”houriminen” poistetaan ja seuraavasta säkeestä siirretään tähän ”tempaaminen” (*Hän temmataa*). Samalla alkuperäinen ”sankarten kunnia” palautetaan ja ”liekkien”/”tulen” toistaminen jää pois (edellä jo säkeessä V:5 puhutaan ”voittoriemun liekeistä”). Tämäkin muutostokokonaisuus osoittaa siis sitä, että versio I todennäköisesti edeltää versiota 4.

Päätelmiä

Kaikki edellä esitetyt korjausmerkintöjen analyysit viittaavat siihen, että versio I edeltää versiota 4. Korjausmerkintöjen määrän suhteen katkelmassa v1 on selvästi enemmän korjausmerkintöjä, mikä osoittanee version suurempaa korjailua ja siten version 4 valmiimpaa perustasoa eli vähempää korjaustarvetta. Myös korjausten sisältö viittaa siihen, sillä versiossa 4 on korjailtu pääasiassa yksittäisiä sanoja, kun taas versiossa I on muutamia laajoja ja monitasoisia muutoksia. Tärkeänä versioiden kronologian tulkintaperusteena on myös pidettävä versioiden ensimmäisten ja viimeisten tekstikerrostumien yhteyksiä. Niiden analyysissa kävi selvästi esille, että version I viimeisin kerrostuma vastaa paremmin version 4 ensimmäistä kerrostumaa kuin toisinpäin.

Samantapaisella geneettis-kriittisellä analyysillä voi jatkaa muidenkin versioiden vertailua. Tärkeimpänä tarkastelun kohteena voi pitää selvitystä, joka osoittaisi jo tässä analyysissä esille tulleiden linjojen kronologian, mikä voisi myös antaa vinkkejä siitä, onko jompikumpi linja tai joku versioista kirjoitettu julkaistun version jälkeen.

Korjausmerkinnöistä käy ilmi, että Aleksis Kivi on tehnyt käsi-kirjoituksiinsa eritasoisia muutoksia, joten hänen korjauslukunsa ovat

³⁰ Tällaista kirjoitusprosessin tapausta, jossa palataan aiempaan muotoon, on kutsuttu ”kirjoituksen kiertotieksi” (ks. Karhu 2012: 88, 210; vrt. Grésillon 1994: 10–11).

olleet selvästi kokonaisvaltaisia aina välimerkeistä ja sanan taivutusmuodoista lähtien ja päätyen laajoihin useita säikeitä sisältäviin muutoksiin. Muutosprosessin monipuolisuutta osoittaa myös se, että samaan tekstikohtaan voi olla tehty useita muutoksia, mutta lopulta on voitu päätyä takaisin vanhempaan muotoon. Näiden kaikkien tapausten perusteella voidaan sanoa, että Kivi syventyi painokkaasti teostensa tekemiseen ja uudelleenkirjoittamiseen. Sen sijaan Kiven korjauslukuihinsa käyttämää aikaa näiden perusteella ei voi tietää, sillä useatkin korjausmerkinnät voi tehdä kirjoitusprosessissa varsin nopeasti.

LÄHTEET

Käsikirjoitukset

Kiven teosten kaikki säilyneet käsikirjoitukset, mukaan lukien kirjeet, ovat luettavissa kuvina verkkosivulla *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. (URL: <http://neba.finlit.fi/kivi/>). Artikkelin aineistona olevat runo-transkriptiot on tehty näiden kuvien perusteella. Myös kaikki Aleksis Kiven julkaistujen teosten ensipainokset ovat luettavissa samassa verkkopalvelussa.

Kivi, Aleksis ”Margareta”. Nimetön käsikirjoitus. Saatavissa: URL:

http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=6_margareta

Kivi, Aleksis *Olviretki Schleusingenissä. Näytelmällinen osotelma 4:ssä osassa*. Käsikirjoitus. Saatavissa: URL: http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=7_olviretki_schleusingenissa

http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=7_olviretki_schleusingenissa

Kivi, Aleksis *Runoelmia 1*. Käsikirjoitusvihko. Saatavissa: URL: http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=01_runoelmia1

http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=01_runoelmia1

Kivi, Aleksis *Runoelmia 2*. Käsikirjoitusvihko. Saatavissa: URL: http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=02_runoelmia2

http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=02_runoelmia2

Kivi, Aleksis *Runoelmia 3*. Käsikirjoitusvihko. Saatavissa: URL: http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=03_runoelmia3

http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=03_runoelmia3

Kivi, Aleksis *Runoelmia 4*. Käsikirjoitusvihko. Saatavissa: URL: http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=04_runoelmia4

http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=04_runoelmia4

Kivi, Aleksis *Runoelmia 5*. Käsikirjoitusvihko. Saatavissa: URL: http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=05_runoelmia5

http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=05_runoelmia5

Kivi, Aleksis *Selman juonet. Ensimmäinen Näytös*. Käsikirjoitus. Saatavissa:

URL: http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=9_selman_juonet_ensimmainen_naytos

Kivi, Aleksis *Selman juonet. Näytelmä 2:ssä näytöksessä*. Käsikirjoitus.

Saatavissa: URL: http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=8_selman_juonet&item=1

Muut lähteet

- Ahlman, Ferdinand 1865: *Svenskt-Finskt Lexikon – Ruotsalais-Suomalainen sanakirja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 38. Helsingfors: J. C. Frenckell & Son. Saatavissa: URL: http://kaino.kotus.fi/korpus/1800/meta/ahlman_sanastot/lexik1865_rdf.xml
- Ahlqvist, August 1872: ”Aristoteleen Runousoppi. Kreikan kielestä kääntänyt ja selittäväisillä muistutuksilla sekä tiedesanain luetteloilla varustanut T:ri J.V. Calamnius.” Teoksessa *Kieletär* 2. vihko s. 47–51. Saatavissa: URL: http://kaino.kotus.fi/korpus/1800/meta/ahlqvist/kieletar2_1872_rdf.xml
- Calamnius, J.W. 1871: ”Tiedesanain luettelo.” – *Aristoteleen runousoppi* s. 96–101. Kääntänyt J.W. Calamnius. Saatavissa: URL: http://kaino.kotus.fi/korpus/1800/meta/sanaluettelot/calamnius_aristoteleen_runousoppi1871_rdf.xml
- Europaeus, D. E. D. 1853: *Svenskt-Finskt Handlexikon – Ruotsalais-Suomalainen Sanakirja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 16. Helsingfors: SKS. Saatavissa: URL: http://kaino.kotus.fi/korpus/1800/meta/europaeus_sanastot/sanakirja1853_rdf.xml
- Hallamaa, Olli, Tuomas Heikkilä, Hanna Karhu, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko ja Veijo Pulkkinen 2010: *Tekstuaalitieteiden sanasto*. Helsinki: SKS. Saatavissa: URL: <http://tekstuaalitieteidensanasto.finlit.fi:8080/>
- Helenius, Carl 1838: *Suomalainen ja ruozalainen sanakirja*. Turku: C. L. Hjelt. Saatavissa: URL: http://kaino.kotus.fi/korpus/1800/meta/helenius/helenius_rdf.xml
- Karhu, Hanna 2010: *Geneettinen kritiikki – uusia näkökulmia teoksen synnyn tutkimukseen*. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain, 3/2010, 68–74.
- Karhu, Hanna 2012: *Säkeiden synty. Geneettinen tutkimus Otto Mannisen runokäsikirjoituksista*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kivi, Aleksis 1866: *Kanervala. Runoelmia*. Helsinki: Aleksis Kivi.
- Kivi, Aleksis 1871: *Margareta. Näytelmä I:ssä näytöksessä*. Helsinki: Oskar af Hurlin.
- Kivi, Aleksis 2012: *Kirjeet: kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Jyrki Nummi. SKS:n toimituksia 1836, Tiede. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Lönnrot, Elias 1847: *Ruotsin, suomen ja saksan tulkki*. Helsinki: Simeliuksen perilliset ja Edlund. Saatavissa: URL: http://kaino.kotus.fi/korpus/1800/meta/lonnrot/lonnrot_coll_rdf.xml
- Makkonen, Anna 1982: *Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssi -romaanin syntyprosessista*. Yleisen kirjallisuustieteen lisensiaatintyö. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Paavolainen, Pentti 2014: *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I. 1843–1872*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 43. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

- Paavolainen, Pentti, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi ja Jyrki Nummi 2015: *Aleksis Kivi. Kihlaus, Leo ja Liina, Selman juonet. Kriittinen editio*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1416, Tiede. Helsinki: SKS.
- Pulkkinen, Veijo 2010: *Aaro Hellaakosken Me kaksi -runoelman tekstuaalinen variaatio ja sen tulkinta*. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain, 3/2010, s. 6–31.
- Suonio [Julius Krohn] 1867: ”Kanervalä. Runoelmia, tehnyt A. Kivi.” *Kirjallinen Kuukauslehti* 1/1867, s. 19–21.
- Tarkiainen, V. 1950: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo: WSOY.

LIITE

”Sota”-runon versiot

Merkintätavoista

Käsikirjoituksen poisto on merkitty transkriptiossa ylivivauksella, esim. ~~Mut~~, riippumatta siitä, mitä merkintätapaa kirjailija on käyttänyt. Poistetun muodon korvaukseksi tulkittu muoto on lihavoitu, esim. **Ja**. Lisäykseksi tulkittu muoto on merkitty kulmasulkeiden sisään, esim. <kaikuuvat>. Sekä korvaus- että lisäysmuoto voi olla sittemmin poistettu, jolloin se merkitään myös ylivivauksella, esim. **pyhässä loimos**. Rivien väliin tehdyt korjaukset esitetään ylä- tai alaindeksissä, esim. ^s. Puuttuvat tai epäselvät muodot ovat hakasulkeissa, esim. [H]än. Lyijykynällä tehdyt korjaukset on sijoitettu kauttaviivojen sisään, esim. /**tanner**/.

Versio I (3 kokonaista säkeistöä ja yksi vaillinainen)

Kokoelmassa ”Runoelmia I”

(http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=01_runoelmiaI&item=45)

[säkeistö alkaa keskeltä]

Se [Tu]o kuolon ja kunnian pelto;
 Päivässä vaihtellen ain, ^{ettelee:}
 Taas sauvupilvet yöseen tuo, **luo**;
 Taas leimahtaa; –
 Werivainio ruskottaa yössä!

On kaukana hymyvä henki
 Lemmen ja laupeuden;
 Ain kaukana katsanto äitis,
 Katsantos morsiamen ^s,
 Se aamutähtes lempeää!
 Tääl vallitsee
 Waan synkeät pilvet ja kuolo ^{Tuoni:} **surma**.

Tok’ viimein kuin huokaava laine
 Pakenee voitettu mies

Ja voittaja siivillä myrskyn
 Rientävi vainojan^{en} tiet päin **Kiirehtii vainoen päin**
 Ja riemun hurjas virrassa
 Hän houriilee,
 Kosk' sankarten kunnia kaikuu!
Ja iloriemun hurjas (liekis) (tuless)
 Hän hourien
 Päin ^{Pois} temmataa loimuon^{loimoen} helmoin **(pyhässä loimos: (issä tiekeis)**
 (stää tiekeis)
 loimoen

Toik' montahan tanterel viippy
 [K] Kuoleman kihlattua
 Mut taistelo verisel tanterel tanterel viippy
 Kalmalle kaatunut uolemaanlaan kihlatu mies;
 [J]a unehen väsynne vaipuu; [M]än Mi riutuu jo unehen työstään;
 Hän riu-riutuuvat Ja vaipuvat jo taistelun helteest
 Sammuvaan silmänsä viel
 Hän ^{He} kerran korkuutehenen luo:
 Ja rauhan maa
 Ijankaikkinen kangastaa vastaan

Versio 2 (2 kokonaista säkeistöä ja yksi vaillinainen)

Kokoelmassa "Runoelmia 2"

(http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=02_runoelmia2&item=6)

Tappelo.

Jo nousevat liput ja viirit!
 Kaks joukkoa kankahal seisoo
 Kuin synkeää pilveä kaksi,
 Ja alkeis on kuolon^{eman/} työ.
 Yks rynkää päisin jymillä,
 Ja **/Jo/** ja yhteen **/yhtehen/**³¹ isketään
 Kuin aalto ja karinen ranta.

Ja ^{kaikuivat} vuoret ja laaksot kaikutt
 Kiväärein ja tykkien paukkeest;
 Jo hirveäs häiriös kuuluu
 Ilohuuto ja vaikerrus,
 Ja liput liehuu, torvet kiljuu
 Ja kultanen kangas ^{'tanner/} soi
 Kun Tuonelan enkeli niittää.

Kuin myrsky, kuin ukkosen ilma, ^{kierros.}
 Niin temmeltää, ryskää ja pauhaa
 Tää kuolon ja kunnian pelto;
 Ja varjova sauvu tuo
 Yön himmeen ^{synkän} tappotanterelle, ^{verivainiolle/}³²
 [säkeistö loppuu kesken]

³¹ Lisäys yhtehen on tehty mustekynällä, poisto lyijykynällä.

³² Lisäys verivainiolle on kirjoitettu tappotanterelle-sanalle, mutta tätä ei ole poistomerkitty.

Versio 3 (5 säkeistöä)

Kokoelmassa ”Runoelmia 3”

(http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&set=03_runoelmia3&item=9)

Tappelo.

Jo **nousevat** **liehuvat** liput ja viirit!
 Kaks joukkoa **tanteret** **seisoo** **kankahal** **seisoo**
 Kuin synkeää pilvää kaksi,
 Ja alkeis on kuolon **leikki: työ.**
 Yks rynkää päisin jymillä
 Ja yhtehen isketään
 Kuin aalto ja karinen ranta.

Ja vuoret ja laaksot raikuu
 Kiväärein ja tykkien paukkeest,
 Jo hirveäs häiriös kuuluu
 Ilohuudot^{to} ja vaikerrukset^s
 Ja liput liehuu, torvet kiljuu
 Ja kultanen kangas soi,
~~Kue~~ **Kun** Tuonelan enkeli niittää.

Kuin myrskyn ja ukkosen pauhu
 Niin temmeltää, telmää ja ryskää
 Tää kuolon ja kunnian pelto,
 Ja varjova sauvu tuo
 Yön tumman tappotanterelle,
 Mut salavat loistaa yös
 Ja taistelo leimuu ja riehuu.

Ja Mut voitettu pakenee viimein
 Kuin murrettu, huokava laine,
 Hänt vainoen voittaja seuraa
 Kuin kiitävä tuulispää,
 Ja riemuitsee, ja voiton virtaan
 Hän kuohuna temmataa,
 Kun sankarten kunnia kaikuu.

Mut kaatuneen sankarin haamu
 Käy hymyten korkuuden linnas
 Ja katselee ikuisen rauhas
 Nyt tannerta allansa:
 Siel liput liehuu, torvet kiljuu
 Ja kultanen kangas soi,
 Kun Tuonelan enkeli niittää

Versio 4 (6 säkeistöä)

Kokoelmassa ”Runoelmia 4”

(http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=kivendigiaineisto&et=04_runoelmia4&item=7)

Taistelo.
(Katselmus)

Tuol ^{ukkosen} uhkaavaa ^{ukosta} pilveä kaksi
 Tanterel aavalla näät:
 Kaks joukkoa kuoleman leikkiin
 Lippuen liehunas käy —
 Jo rynkävät he ^{ryminällä} ^{jyminällä}
 Ja iskevät
 Kuin aalto ja karinen ranta.

Ja ilmojen ikiset pielet
 Tykkien pauhusta soi;
 Ilohuuto ^{ja} vaikerrus ehtii
 Pilvien hämărăhäⁿ,
 Ja pyssyt tulta liekehtii
 Ja kalpa lyö,
 Kun Tuonelan enkeli niittää.

Kuin vihanen vuorien koski,
 Kaatuu ja nousevi hän,
 Tuo kuolon ja kunnian pelto
 Waihdellen päiväs ja yös:
 Tuol^s sauvun peitto yöseen tuo,
 Tuol^s Tok² leimahtaa —
 Werivainio ruskottaa yössä!
 On kaukana hymyvä henki
 Lemmen ja laupeuden;
 On kaukana katsanto äitis,
 Katsanto morsiames,
 Se aamutähtes lempeä! —
 Tää! h^oallitsee
 Waan pilvet ja ~~Kalv~~ **Kalmalan** haamut. ^{aaveet.}

Mut viimein kuin huokaava laine
 Pakenee voitettu mies
 Ja voittaja siivillä myrskyn
 Kiirehtii vainoen päin
 Ja voittoriemun ^{taivaan tules,} ^{pyhään tiekkiin}
 Kuin ~~hourien,~~ **Hän temmataan,**
 Hän-temmataan-kunnian-loimolt. **Kun sankarten kunnia kaikkaa.**

Tok' montahan vainiol viipyy
 Kuoleman kihlattua,
 Jo vaipuen ^{taistelön} ^{päivänsä} helteest.
 Sammuvatⁿ silmänsä mies
 Wiel kerran korkeuteen luo —
 Ja rauhan maa
 Ijankaikkinen kangastaa vastaan!

Versio 5 (5 säkeistöä)Julkaistu *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* 1866

(http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=teokset-listset&set=3009&item=5)

Sota.

Jo leimuvat tuliset viirit,
Kaks joukkoa tanterell' seisoo,
Kuin ukkosen pilveä kaksi,
Niin uhaten toinen toistans.
 He ryntää päin
 Ja yhteen iskee,
Kuin aalto ja karinen ranta,
Ja alkavi hirveä leikki.

Käy ympäri ankara kaiku
Kiväärein ja tykkien jyskeest';
He, oksentain tulta ja savuu,
Nyt antavat kuoloo kylmää,
 Ja torvi soi,
 Ja trumpu pauhaa, Ja kumisee kultanen kangas,
Kosk' Tuonelan enkeli niittää.

Kuin tuhanten koskien melske,
Niin temmeltää, teiskaa ja ryskää
Se kuolon ja kunnian pelto,
Ja pilvenä savu kiirii.
 Ja pilvien yöss'
 Käy sankarlauma
Kuin peikkoen synkeä parvi,
Ja vilkkaasti välkkyvät miekat.

Ja voitettu pakenee viimein,
Kuin murrettu, huokaava laine,
Hänt' vainoen voittaja seuraa,
Kuin riehuva myrskyn kierros,
 Ja riemuitsee
 Ja houraileepi,
Kosk' kunnia päällensä loistaa,
Kuin kirkkaus taivasten taivaast'.

Mut kaatuneen sankarin sielu
On astunut korkuuden linnaan,
Ja, hymyen autuaass' rauhass',
Hän katselee tannert' allans:
 Siell' torvi soi,
 Ja trumpu pauhaa,
Ja kumisee kultanen kangas,
Kosk' Tuonelan enkeli niittää.

ALEKSIS KIVEN AINOA RUNOKOKOELMA: KANERVALA

VESA HAAPALA

Yli luvallisen licentia poetican rajain Huomioita Aleksis Kiven *Kanervalasta* kokoelmana

Kanervalasta on Aleksis Kiven omien sanojen mukaan ”tuskin kahden viikon hätätyö”. ”Anteeksantamaton kiiruhtaminen runollisuuden tanterella”, hän toteaa vähätellen kirjeessään Thiodolf Reinille 8.12.1869. (Kivi 2012: 309.) Kokoelman viisitoista runoa syntyivät kesällä 1866, ja ne painettiin syksyllä Kiven ”omalla kustannuksella”, ”B. Widerholmin perillisten tykönä” (Kivi 1866a). Samaan aikaan kun *Kanervalasta* sai hahmonsä, Kivi kirjoitti romaaniaan ”Seitsemän miestä; ilosteleva (humoristisk) elämäkertomus seitsemästä veljestä Hämeen metsissä”. Näillä sanoilla Kivi mainosti *Kanervalan* takakannessa romaaniaan, jota suunnitteli painettavaksi joulukuksi 1867, jos ”nimittäin tarpeeksi tilaajia ilmauu”. (Kivi 1866a.)

Yhtä aikaa laadittujen teosten teemoissa ja hahmoissa onkin yhtäläisyyksiä (ks. Laitinen 2000: IX), joskin käsittelytavat poikkeavat toisistaan. *Seitsemän veljestä* -nimellä 1873 julkaistussa romaanissa painottuu realistisen rehevä kansankuvaus, johon yhdistyy omaleimainen ja leikittelevä kieli. Veljesten seikkailut Hämeen metsissä sovittaa romaanin lopetus, jota on tulkittu viime vuosina niin kristillis-idealistisen aatemaailman kuin pikareskiipiirteiden valossa.¹ Kiven runot taas käsittelevät idealistisessa ja romanttisessa hengessä suomalaisia ihmisiä, vuodenaikaisjuhlia ja luontoa. Runoissa konkreettisista tilanteista, kuten metsänraivauksesta, keinulla tai metsällä olostaa, muodostuu monikerroksisia tutkielmia elämästä, rakkaudesta ja kuolemasta. Toisin kuin *Seitsemässä veljeksessä* Kiven *Kanervalassa* runohahmojen suunta ei ole osaksi yhteiskuntaa, vaan siinä ilmenee halu jättää maailma Unholaan ja olla ”metsän poika”.

¹ Kiven romaanin tutkimustraditio on pitkä. Moni tutkija on pitänyt romaanin lopetusta epäonnistuneena tai turhana. Tulkinnallisesti rakentavista, uusia vaihtoehtoja tarjoavista analyyseistä ks. etenkin Sari Salinin (2011) ja Juhani Sipilän (2013: 35–40) aiempaa Kivi-tutkimusta haastavat puheenvuorot.

Runoelmia

Kivi on antanut teoksensa alaotsikoksi ”runoelmia”. Teoksen lajimääritys noudattelee aikansa käytäntöjä. Sanan ”runoelma” merkitys ei ollut teoreettisesti vakiintunut 1860-luvulla, mutta sen käyttö yleistyi uuden suomeksi kirjoittavan runoilijasukupolven myötä. A. Oksanen eli August Ahlqvist oli kääntänyt J. L. Runebergilta 1845 valikoiman lyyrisiä runoja, ja teos sai nimen *Runoelmia*. Kivi itse nimesi vuonna 1866 Kirjallisessa Kuukauslehdessä julkaisemansa kaksitoista runoa ”Runoelmiksi”.² Sama lajinimi sisältyy toiseen ajan keskeiseen runoteokseen, nimittäin Suonion eli Julius Krohn lyyrisen kokoelman *Runoelmia*, joka ilmestyi vuotta ennen *Kanervalaa*. A. Oksanen julkaisi vuonna 1860 kokoelman *Säkeniä. Kokous runoutta. Ensimmäinen parwi*, mutta jo toisen *Säkeniä-sikermänsä* (1868) hän nimesi aikalaistensa tapaan runoelmiksi. Suonion kokoelma ja A. Oksasen käännöskokoelma ovatkin ajallisesti lähimmät teokset, jotka ovat voineet ohjata sitä, miten Kivi nimesi *Kanervalan* lajin. Juuri tämä kolmikko – A. Oksanen, Suonion ja Kiven itsenäiset runoteokset – loi pohjan suomenkieliselle kokoelmamuotoiselle taiderrunoudelle 1860-luvulla.

Yleismerkitykseltään ”runoelma” voidaan määritellä ”laajaksi runoksi tai yhtenäiseksi runoteokseksi”.³ Kaunokirjallisina teoksina runoelmat ovat useimmiten kertovia runoja, jotka eivät ole tyyliltään ja aihepiiriltään yhtä tarkkaan rajattuja kuin eepokset. Silti esimerkiksi Homeroksen nimiin pantuja antiikin eepoksia *Iliasta* ja *Odyseiaa* voidaan pitää runoelmien lähtökohtana. Toisinaan antiikin tunnetuimpia eepoksia onkin kutsuttu eepiksi runoelmiksi. Runoelmia löytyy myös keskiajalta ja uuden ajan alusta. Muinaisranskalainen, suulliseen perinteeseen tukeutuva *La Chanson de Roland (Rolandin laulu)*, jonka varhaisin kirjoitettu versio ajoittuu vuosiin 1140–1170, on eepinen runoelma. 1600-luvun kirjallisuuden tunnetuin runoelma eli John Miltonin *Paradise Lost* (1667) on, toisin kuin monet aiemmista runoelmista, yhden tunnetun kirjoittajan teos, ei enää kollektiivinen kirjallinen työ, jonka juuret ovat suullisessa perinteessä.

1800-luvulla romaani vei runoelmalta ja ylipäänsä eepiseltä runoudelta asemaa kertovan kirjallisuuden lajina. Romantiikassa heränneet pyrkimykset yhdistää eri lajien piirteitä uusiksi kirjallisiksi muodoiksi saivat tosin aikaan kirjallisuutta, joka saattoi esiintyä mitä erilaisimmilla lajinimillä, myös runoelmina. Suomalaisen 1800-luvun kirjallisuuden edustavimpia eepisiä runoelmia ovat J. L. Runebergin suomalaisena sarjana tunnetut *Elgskytterne. Nio Sångar* (1832), *Hanna, En Dikt i Tre Sångar* (1836) ja *Julqvällen, En Dikt i Tre Sångar* (1841). Runeberg itse ei käytä

² Kiven ”Runoelmien” (1866b) runot ”Tornin kello”, ”Ensimmäinen lempi”, ”Lintukoto”, ”Kaukametsä”, ”Sunnuntai”, ”Uneksuminen”, ”Sota”, ”Onnelliset”, ”Pohjatuuli”, ”Lapsi”, ”Alma” ja ”Myrsky” löytyvät digitoituna osoitteesta <http://www.finlit.fi/kivi/>.

³ Suomalaisista kirjallisuudentutkimuksen käsikirjoista ei löydy ”runoelmaa” itsenäisenä hakusanana. Määritelmä on Kielitoimiston sanakirjasta (<http://www.kielitoimiston-sanakirja.fi>).

klassisiin runomittoihin laadituista teoksistaan nimeä runoelma, vaan runo ("Dikt"). Runon osasta hän käyttää nimeä laulu ("Sång").⁴

Kiven *Kanervalan* runoelmat eivät yllä laajuudessaan edellä mainittujen yhtenäisten ja moniosaisuudessaan kertomuksellisesti etenevien runoelmien mittoihin. Runebergin suomalaiseen sarjaan verrattuna *Kanervalan* runoelmat ovat pitkiä ja itsenäisiä kertovia runoja. Niitä mahtuu kokoelmaan useampia. Toisin kuin esimerkiksi Runebergin heksametriin kirjoitetut runoelmat Kiven runot eivät muodosta yhtenäistä kertomusta, vaan kukin runo erilaisine kertomuksineen, tilanteineen, hahmoineen ja rytmisine säkeistömalleineen luo itsenäisen juonteen kanervalaiseen runomaailmaan. Kiven kokoelmalleen antama lajimääritys sallii hyvin erilaisia piirteitä sisältäviä runotekstejä.

Kiven kokoelmaa voidaankin pitää hengeltään pikemminkin romanttisena kuin klassisena, sillä siinä toteutuu romantiikalle ominainen uusien muotojen kokeilu eri lajien tyylipiirteitä yhdistämällä. Kiven runoelmissa on pitkiä eppisiä runoja mutta myös lyyrisiä runoja, joissa kerronnallisuus on sivuosassa. Lyhyimmät *Kanervalan* runot ovat kolmikymmensäkeiset lyyriset, apostrofeja hyödyntävät "Ikäwyys" ja "Metsämiehen laulu", pisin yli kaksisataasäkeinen kertova runo "Mies". "Eksynyt impi" yltää miltei samoihin mittoihin kuin "Mies". Kahta viimeksi mainittua laajaa runoa voi osin verrata eppisten runoelmien aikaan ja paikkaan sidottuihin episodimaisiin kohtauksiin, kuten Runebergin runoelmien lauluihin, mutta Kivi ei sommittele yhtä eheitä kokonaisuuksia. Varsinkin "Mies"-runossa alun kohtauksenomainen esitystapa vaihtuu löyhiksi kerronnallisiksi säkeistöjaksoiksi, jotka sisältävät episodin ylittäviä kerronnallisia yhteenvetoja. Mainitsemilleni laajoille runoille on yhteistä se, että ne kertovat hahmojensa elämäntarinan viimeisistä hetkistä.

Olisi helppoa tulkita, että Kivi viittaa "runoelmia"-määreellä runojensa kertovaan luonteeseen ja laajuuteen. On kuitenkin vaikea sanoa täsmällisesti, mitä Kivi tarkoitti "runoelmalla", sillä hän käyttää toisaalla laajemmasta kertovasta runosta nimeä "kertowa runoelma". Ehkä "runoelma" merkitsee yksinkertaisesti säemuotoista runoa.⁵ Hieman vastaava epärajaisuus luonnehtii *Kanervalan* runoelmien lajeja, jotka ovat ikään kuin liikkeessä. Klassiset tai ainakin vanhemmat runouden lajit, kuten idyllit, pastoraalit, elegiat, oodit ja balladit ovat mukana, vähintään runoja muovaavina moodeina, mutta osassa runoja, esimerkiksi runoihin

⁴ John Miltonin ja J. L. Runebergin kirjoittamien eppisten runoteosten tapauksessa runoelma onkin jälkikäteen kaunokirjalliselle teokselle annettu luonnehdinta. Miltonin *Paradise Lost* on silosäkein kirjoitettu eppinen runo, jonka alaotsikoksi on merkitty "A Poem Written in Ten Books".

⁵ Puhtaasti kertovaa eli eppistä runoa Kivi nimittää "kertowaksi runoelmaksi". Tällainen on Kiven *Paimentyttö*, kuvaus pienen tytön päivästä karjankaitsemissa. Runoelma on julkaistu postuumisti vuonna 1904. (<http://neba.finlit.fi/kivi/>) Pohjimmiltaan asia voi olla niinkin yksinkertainen, että "runoelma" tarkoittaa Kiven kielenkäytössä mitä hyvänsä säemuotoon laadittua tekstiä. Kivi nimittäin puhuu kirjeissään toistuvasti "runoelmistaan" ja tarkoittaa sanalla selvästi runoja. Toisaalta hän käyttää ilmaisua "runoelma" melko erikoisesti – ilmeisesti kertovia jaksoja tarkoittaen – selittäessään *Olviretki Schleusingenissä* -huvinäytelmänsä tilannetta: "– minulla on melkein valmiina ilman runoelmia myös yksi 4 näyttönen komedia" (Kivi 2012: 242).

”Eksynyt impi” ja ”Äiti ja lapsi” upotetuissa monologeissa, esiintyy piirteitä 1800-luvun uusista runomuodoista, kuten draamallisesta monologista. Draamasta tuttu monologin ja dialogin käyttö siirtyi Kiven runoihin luultavasti yhtä hyvin hänen itsensä harrastamasta näytelmäkirjallisuudesta⁶ kuin lyriikan perinteestä.

Kanervalan runojen aikamuoto on pääasiassa preesens. Aikamuoto vaihtuu imperfektiin vain muistoissa, kuten ”Niitty”-runossa, tai kertojan tehdessä retrospektiivisiä yhteenvetoja, kuten runossa ”Mies”. Preesensin käyttö korostaa lyriikalle ominaista puhetilanteen tilallisuutta ja tapahtumaluonteisuutta: *Kanervalan* maailma nousee lukijan silmien eteen ikään kuin tapahtumat syntyisivät lukemisen hetkellä. Puhuttelut, kuten ”Kanervakankaalla”-runon ”Silloinpa – – sä kuultelet kanervavuoteella / ja hongiston kantele kaikuu”, ulottuvat runon puhetilanteen ulkopuolelle, lukijaan saakka.⁷

Kanervalan kirjallisia lähtökohtia

Kanervalan alussa on lyhyt johdantokappale, jossa Kivi selventää lukijalle runokielensä ominaislaatuja, etenkin päätelyhennysten käyttöä. Samalla Kivi paljastaa merkittävän motivaation runoilleen. Hän on muovaamassa uutta, vaihtelevampia mittoja etsivää runokieltä, jonka pohja olisi ”ainakin Etelä-Suomessa” puhuttu kieli:

Lukija on näissä runoelmissä kohtaava useita päätte-lyhennyksiä, joita tähän asti kirjakielessä osittain ei liene ollenkaan – senlaiset lyhennykset ovat tässä toki hywin harvat – osittain on säästäväisesti käytetty, ja silloin aina lyhennysmerkillä, mutta tässä ilman, ja joita hän sentähden aluksi ehkä oudoksunee. Vaan kun puhekieli, ainakin Etelä-Suomessa, näitä lyhennyksiä käyttää ja koska niiden käyttämisellä voidaan kielellemme lisätä lyhykäisiä ja warsinkin yksitawuisia sanoja, joita se tarvitsee, woidaksensa keweämästi liikkuu waihtelewaisissa, uudemmissa runomitan laaduissa, uskaltaa tekijä pitää mainituita lyhennyksiä luwallisina(.) Sallittakoon se olla hänellä wakuutuksena, että suomenkieli on watedes siinä suunnassa muodostuwa. (Kivi 1866a.)

Kivelle puhuttua kieltä mukaileva kirjallinen ilmaisu on mahdollisuus. Hän aikoo tuoda kirjakielessä oudot mutta ihmisten välisessä suullisessa kommunikaatiossa luontevasti käytettävät lyhennelmät osaksi runoan. Vaikka lyhennelmien käytön peruste on ensisijassa metrinen eli yksitawuisten sanojen ja lyhennysten hyödyllisyys uusien mitallisten keksintöjen palveluksessa, Kivi tuntuu jopa ajattelevan, että kieli kehittyy yleisestikin siihen suuntaan. Johdannon lopetus on paljastava:

⁶ Kiven draamatekstien nimeämiset kuulostavat yhtä omaleimaisilta kuin runouden. 1866 ilmestynyt *Olviretki Schleusingenissä* on ”Näytelmällinen osotelma 4:ssä osassa”. Tässäkin Kivi käyttää toki ajalleen ominaista kieltä: ”Osotelma on Lönnotin sanakirjan mukaan ’mimisk framställning; skådespel, dram’, siis sama kuin *näytelmä*” (Kiuru 2000).

⁷ Kiven aikamuodosta eli ”tihennetystä nykyhetkestä” jopa ”varsinaisissa kertovissa runoissa” ks. Viljanen 1953: 104.

Myös hiljaan on Herra Kanslianeuwos E. Lönnrot tunnustanut noita lyhennettyitäkin säännöllisiksi. Hän lausuu (Katso ”Vanhoja ja Uusia Wirsiä Suomalaisen Wirsikirjan korjaamista Warten”. Siw. 158): ”Kirjoittaisin ennemmin: uskos, usko, uskom, uskokam j.n.e. kuin uskoss’, uskoll’, uskomm’, uskokaamm’. Miksi suomenki kielen sanoilla ei saisi paikoin olla kaksi päätettä, toinen lyhempi toinen pidempi?” Niin hän, ja sitä tapaa on hän myös käytellyt wirsissänsä, vaikka toki harvemmin kuin tekijä tässä kirjassa. (Mts.)

Runokielen uudistamiseen tähtäävät toimenpiteet, jotka Kivi nostaa esiin, ovat seurausta kirjailijan ponnisteluista mitan parissa. Enemmän kuin tuolloin olemassa olleen suomen kirjakielen ja suomeksi kirjoitetun taideronouden käytäntöihin hän luottaa puhuttuun kieleen ja virsirunoudesta tuttuihin ratkaisuihin. Erilaisten lajien yhdistely, samoin kuin omien kielellisten ja mitallisten lainalaisuuksien tutkiminen näkyykin *Kanervalassa* monella tapaa, selkeimmin runojen vahvasti omaleimaisessa ja tinkimättömässä säkeistömuodossa, jota Heikki Laitinen kutsuu säkeistörunoksi (2016) ja jota Lauri Viljanen (1953, 104, 113–114) ylistää Kiven monita-soiseksi orkestroiduksi ”lyyriseksi stroofiksi”.

Paitsi että Kiven johdannon pohdinta osoittaa käytännöllistä mitaa koskevaa valintaa, kuvastaa se myös murrosta, jota romantiikan runouskäsitys korostaa: luonnon ohella kansan puhe on vähintään yhtä merkittävä inspiroija kuin vakiintuneet retoriset ja runousopilliset säännöt. Runoilijan tehtävä on luoda omat norminsa ja oma ilmaisutapansa.

Mistä Kivi sitten sai ajatuksen teoksensa nimestä? Kaikkein ilmeisimmin nimi *Kanerval* viittaa runojen kirjalliseen metsä- ja nummiympäristöön, joka on tuttu myös Kiven omasta elinpiiristä. Mutta kanervamaisema on yhtä lailla romantiikan kirjallisuuden topos. Kanerva ja kanervaa kasvava nummi ovat niin runouden kuin kansallisen maiseman symboleja, tuttuja skotlantilaisen James Macphersonin *Ossianin laulusta* (1760–1765), jotka innoittivat Kiveä tämän liikkueessa Nurmijärven Palojoen honkanummilla.⁸ Tutkimus on painottanut Kiven kohdalla ennen kaikkea teosnimen yhteyttä Zachris Topeliuksen lyriikkaan:

Kenties tarkoituksellisesti, kenties sattumalta Kivi asetti ”Kanervalansa” alkuun runon ”Kanervakankaalla”. Molemmat nimet, sekä kokoelman että runon, muistuttivat mieliin Topeliuksen ”Ljungblommor”-kokoelmaa. Ehkä nimet oli keksitty myös kilpailuielessä. (Koskimies 1974: 112; ks. myös Viljanen 1953: 119.)⁹

Topeliukselta ilmestyi kolme *Ljungblommor*-kokoelmaa (1845, 1850, 1854), jotka sisältyivät 1860 ilmestyneeseen kokoomateokseen *Sånger I. Ljungblommor*. On oletettavaa, että Kivi tunsii Topeliuksen teokset, niin ilmeiseltä näyttää kytkös Topeliuksen koko lyriikkaa edustavaan kuvaan eli kanervaan: kanerva ja niukka kasvuympäristö, jossa kanerva elää, ovat

⁸ Kivi (2012: 295) mainitsee kirjeessään Kaarlo Bergbomille vuodelta 1969 ”Ossianin sankarit”, joita hän muistelee kulkiessaan Nurmijärven Palojoen honkanummille (ks. myös Okkonen 1912: 22–23; Viljanen 1953: 120). Macphersonin eepisillä sankarilauluilla oli keskeinen merkitys suomalaisessa kirjallisuudessa Porthanista Runebergiin ja Kiveen (Nummi 2005: 75–76). Erityisen tärkeitä ne olivat kertovan kansanrunouden kerääjille ja eeposten kokoojille, kuten C.A. Gottlundille ja Elias Lönnrotille.

⁹ Kasvimaailmaa Kiven runoudessa on tutkinut Hintikka 1947. Kanervan esiintymisestä ks. Hintikka 1947: 249. Kanervamotiivin taustavaikutteista ks. Sihvo 2002: 287.

suomalaisen luonnon karun kauneuden ja suomalaisen kansansielun symboleja (Zilliacus 2010: XXVI).¹⁰

Koskimiehen arvailuista on vaikea päätellä, millaista kilpailua hän ajattelee Kiven Topeliuksen suhteen suunnitelleen, mutta on luontevaa ajatella, että nimeämällä kokoelmansa *Kanervalaksi* Kivi kirjoitti teoksensa hyvin tietoisesti osaksi suomalaisen lyriikan perinnettä. Tässä mielessä hän todellakin ”muistutti mieliin” Topeliuksen perinnön, ja näin ollen Kiven kokoelmaa voidaan lukea kommenttina J. L. Runebergin ja Topeliuksen kanervamaasta kirjoittamiin isänmaallisiin runoihin. Näin tulkiten *Kanervala* on Kiven panos ajan kirjalliseen keskusteluun, jossa tutkittiin keinoja kirjoittaa runoutta suomen kielellä suomalaisista hahmoista ja suomalaisesta luonnosta ja siten osallistua lyriikan kehittämiseen.

Topeliuksen ja Kiven runoudella on tärkeitä yhtymäkohtia monista kielellisistä ja esteettisistä eroista huolimatta. Yhtäläisyydet nousevat 1800-luvun kirjallisesta ja aatteellisesta maaperästä. Niin Topeliuksen kuin Kiven runoudessa näkyy romantiikan ajatusmaailma. Sitä ilmentävät yhteydet idealismin ja kristinuskon metafysisen kieleen. Topeliuksen runoudessa kristinuskon moraaliopetuksella ja maailmankuvalla on tärkeä sija, samoin isänmaallisuudella. Topeliuksen kirjallisen tuotannon johtotähtiä olivatkin Jumala ja isänmaa (ks. Zilliacus 2010: XXI–XXII). Eivät uskonto ja isänmaa ole vieraita Kivenkään runoudelle, mutta hän ei lähesty kumpaakaan opillisesti tai ohjelmallisesti vaan yksityistä kokemusta painottaen. Kristinuskon opetukset ja kuvasto sekä niitä tulkitsevat kirjalliset topokset kuuluvat Kiven idylleihin ja metafysisiin balladeihin, mutta uskonnollinen aines välittyy osana runoissa kuvattujen hahmojen kokemusta. Isänmaan sijaan Kivi puhuu *Kanervalassa* ”synnyinmaasta”, jolla on ”powi”. Kotimaa tarjoaa miehistä onnellisimmalle oman tanteen ja kumppanin: ”Onnen myyri on se miesi, / Kellä oma tanner on, / Ystäväinen wieressänsä, / Powel kalliin synnyinmaan.”¹¹ Kiven runous ei siis korosta isänmaallisia ja metafysisiä ulottuvuuksia niin selkeästi kuin Topeliuksen runous, johon kuuluu yhtä lailla ihastus Suomen kauneuteen kuin Jumalan kaikkivaltiuuden heijastumiseen luomakunnassa (Zilliacus 2010: XXXVI–XXXVII).

¹⁰ ”Ljungblommor”-runo, joka avaa Topeliuksen ensimmäisen kokoelman, yhdistää karun metsäluonnon, nummen kukat ja ihmissydämen seuraavasti: ”Vilda skogen har sin blomma / Och sin doft har ödemarken, / Ljungen har sin bleka rodnad, / Heden äger ock sin glädje; / Och det rika menskohjertat, / Skall, mer armt än ödemarken, / Fattigt mer än sorgsna heden / Det ej sina blommor bära, / Sjelf sin ljufva tröst ej nära?” Clas Zilliacuksen mukaan kanerva tarjoaa Topeliukselle symbolisen viitekohdan ajatukselle suomalaisen köyhyyden jalostavista ominaisuuksista. Topeliuksen kanervasymboliikan taustalla on nähtävissä J. L. Runebergin ilmasto-opin perusteita käsittelevä kirjoitelma Saarijärven pitäjältä vuodelta 1832. (Zilliacus 2010: XXVI.) Topelius itse selittää runojensa symbolivalintaa näin: ”Jag älskar skogen och hafvet, det djupa lugnet och den vilda stormen i begge. Jag älskar solen och stjernorna och månen och skyarna. Jag älskar ock den stilla daggen på dalens blommor: – striden, segern och segerns frid. På slätterna, bland verldens fröjder, går sällan min stig. Derföre är min sång en ljungblomma lik, enslig fostrad i skogen.” (Topelius 1838, sit. Zilliacus 2010: XXV.)

¹¹ Myös Kiven ”Suomenmaa”-runossa, joka oli vastine Runebergin runolle ”Vårt land” (1848), kotimaa on pitkälti feminiiniseksi personoitu, ”kaunoinen”, ”ihanainen” ja ”soma”. Se on elämän kehto ja se ottaa kuolleet ”helmaansa nukkumaan”. Seikkaperäisen analyysin runojen suhteesta ja lajikehyksestä esittää Nummi 2007.

Romantiikan ajatusmaailma havainnollistuu Topeliuksen ja Kiven runoudessa etenkin luonnon korostumisena: luonto, ihminen ja maailmankaikkeus ovat osa samaa elimellistä kokonaisuutta. Ihmisen ja luonnon yhteyttä tähdentää se, että luonto personoidaan usein, jolloin ihmiset, eläimet, kasvit ja eloton luonto ovat kaikki ikään kuin kokijoina, osa yhdessä jaettua maailmaa.¹² Topelius korostaa etenkin lapsen kykyä ymmärtää luontoa ja olla yhtä sen kanssa: ”Djuret talar, skogen sjunger, blomman glädes och sörjer; allt i naturen har lif, röst, känsla och mening; alla förstå barnet och barnet förstår dem” (Topelius 1899: 84).¹³ Aikuisen tietoisuudessa syntyy kuilu ihmisen ja luonnon välille.

Kivi poikkeaa luonnon harmoniaa korostavasta ja lapsen erityislaatuisuutta painottavasta Topeliuksesta varsinkin *Kanervalassa* siinä, että luonto on useimmiten kamppailun – olkoonkin vaikka leikkisän – paikka ja raivaamisen kohde.¹⁴ Miehen mittelevä suhde luontoon tulee esiin runoissa ”Kanervakankaalla”, ”Karhunpyynti”, ”Uudistalon-perhe”, ”Mies” ja ”Metsämiehen laulu”. Toisaalta luonto on Kiven runoudessa selkeän myyttinen ja runoilta olotila, ja tällöin se on usein feminiininen, suojaava ”kohtu” tai naisellinen ”powi”, tai kaikessa realismissaankin maisema, jossa heijastuvat metafysiset ulottuvuudet ja ikuisuus. Nämä piirteet ovat läsnä esimerkiksi *Kanervalan* runoissa ”Joulu-ilta”, ”Keinu”, ”Helawalkea”, ”Äiti ja lapsi”, ”Rippilapset”, ”Uudistalon-perhe” ja ”Ruususolmu”.

Sekä Topeliusta että Kiveä yhdistää romantiikkaan kiinnostus kansanrunouteen. Topeliuksen runoudessa kansanrunous sisältää suomalaisuusaatteen siemenen. Seikka näkyy hyvin Topeliuksen *Ljungblommor I* -kokoelman (1845) sanavalinnoissa. Topelius sekoittaa ruotsiinsa suomenkielistä kansanrunouteen ja kansallisuuteen liittyvää avainsanastoa. Esimerkiksi voidaan ottaa kokoelman kolme ensimmäistä runoa. Ne sisältävät suomalaisen metsän ja runouden ylistystä, jota vahvistetaan uudisilmaisuilla: ”Suomis flickor” runossa ”Ljungblommor”, ”Suomifolket” ja ”Runotar” runossa ”Sängen” sekä ”Kantele”, ”Suomilandet”, ”Suomiblommor”, ”Runofadrens”, ”Satakielinen” ja ”Suomi” runossa ”Kantele”.¹⁵ Kiven lyriikassa kansanrunous tulee esiin epäsuoremmin myyttisissä luontokuvissa, paikannimissä ja metsän puhutteluissa, samoin kuin *Kalevalasta* poimituissa aiheissa.¹⁶

¹² Kiven ”Metsämiehen laulu” osoittautuu tämän vakaumuksen symboliksi.

¹³ Topeliuksen merkintä on melko myöhäiseltä ajalta, mutta hänen käsityksensä lapsen sieluelämän erityisyydestä muodostui jo varhain eikä siinä tapahtunut muutoksia (Zilliacus 2010: LX).

¹⁴ Kiven joissakin *Kanervalan* ulkopuolisissa runoissa, kuten runoissa ”Kaukametsä” ja ”Lapsi”, lapsen ja luonnon suhde on liki topeliaanisen harmoninen, joskaan niissä ei painotu tuonpuoleisuutta korostava kristillisyyttä.

¹⁵ Jyrki Nummi (2007: 12) kirjoittaa: ”1800-luvulla kanel-motiivi kotoutui orastavaan suomalaiseen taidernouteen. Jaakko Juteinin runon ’Laulu Suomessa’ (1810) kolmannessa säkeistössä riemuitaan siitä, että ’Väinämöisen kandeletta / täällä [Suomessa] tehdään uusia’. Sakari Topeliuksen vanhemman kokoelman *Suomen kansan Vanhoja Runoja* viidennen osan esipuheessa todetaan Vienan Karjalan runonlaulantaperinteestä seuraavaa: ’Siellä veisaa vielä Väinämöisen ääni, siellä soi vielä Kantele ja Sampo’ (Topelius 1831).”

¹⁶ Kiven kuvaston suhdetta kansanrunouteen käsittelee tässä julkaisussa Mikko Turunen, metsän puhutteluja taas Sakari Katajamäki.

Topeliuksen runouden lajikirjo on runsas aivan kuten Kiven. *Ljungblommor*-kokoelmien repertuaariin kuuluvat anekdootit, balladit, eroottiset tunnustukset, legendat, lyiriset runot, proosarunot ja romanssit. Kivi käyttää samankaltaista laajaa laji- ja keinovalikoimaa, mutta alistaa eri lajit *Kanervalassa* kerta toisensa jälkeen osaksi runojensa keskeisintä keksintöä eli hienovaraisesti varioimaansa mitallista säkeistömallia.¹⁷ Kaiken kaikkiaan Topeliuksen ja Kiven runouden suhdetta värittää kummankin pitkälti jakama kirjallinen ja aatteellinen repertuaari, jota he runoilijoina painottavat kumpikin omalla tavallaan.

Suomalaisten aikalaisen kokoelmista *Kanerval*a yhdistyy etenkin A. Oksasen *Säkeniin*. Teosten välillä on huomattava rakenteellinen samankaltaisuus, nimittäin runokokoelman aloitus. Kokoelmien alussa esitellään paikka, jossa runoelmat syntyvät. Sekä A. Oksasen että Kiven lyriikassa runous vertautuu tulenkäsittelyyn. Myös runojen maailmaan kuuluvien hahmojen kahdentuvissa suhteissa on samankaltaisuutta.

A. Oksasen *Säkenien* (1860) johdantoruno ”Säkenet” sijoittuu sykyiseen kaupunkimaisemaan. Tuulen kanssa tanssivat säkenet syntyvät sepän takoessa pajassaan:

Kuusten alla seisoo suojuus,
Sepä katto-torwestaan
Sukkelasti suitsuttawi
Säkeniä ilmahan.

Säkenet ne sähköyellen
Tuulen kanssa tanssiwat,
Heloittawat hetken aian,
Tuikahtawat, – sammuwat.

Lämmintä ei niistä lähde,
Walkene ei walju yö,
Mut ne kertoo, kuinka siellä
Ahkera on alla työ.

A. Oksasen kokoelman metalyyrinen avaus rinnastaa kipinät ja runosäkenet. Runosarjoihin vertautuvat säkenien sarjat ovat ahkeran takomistyön myötä syntyvä kaunis ilmiö, jota lapset jäivät katsomaan:

Säkeniä uusi sarja
Lentää yöhön sankeaan,
Kylän lapset seisottuivat
Noita tuossa katsomaan.

Tästä konkreettisesta viitekehuksesta siirrytään ”Säkenet”-runon lopussa analogian kautta metalyyriseen kehykseen, kun puhuja puhuttelee omaa lauluaan ja toivoo, että se otettaisiin vastaan kauniiden kipunoiden

¹⁷ On huomattava, että Kiven romanttissävyyiset aihepiirit, kuten äidin ja lapsen suhde, miehen ja naisen suhde, unen ja valheen suhde sekä myyttinen maisema, ovat tuttuja jo *Mansikoita ja mustikoita II* -albumin (1860) runoista ”Unelma” ja ”Kauniskankaalla” sekä Kirjallisessa Kuukauslehdessä 1866 julkaistuista runoista. *Kanervalassa* uusinta on runojen niveltymisen teoskompositioon sekä ennen kaikkea säkeistömitta, jonka Kivi kehitti kokoelmaansa varten ja joka poikkeaa edukseen esimerkiksi A. Oksasen ja Suonion säkeenäsittelystä. Oksanen omaksui tavupainoon perustuvan germaamisen (dynaamisen) mittatyyppin, Suonio lähti liikkeelle tavulaajuuteen perustuvasta (duratio-naalisesta) mitasta. (Ks. esim. Laitinen 1991: 197.)

tavoin. Puhuja unelmoi, että Suomen nuoret saisivat laulusta kielen innon, joka sytyttäisi kaikkien mielet:

Säkenell' ei pitkä kaari
Ole ilma-matkoaan,
Tulen waan saa syttymähän
Käyden tulta-ottawaan.

Näinpä, lauluni, sä lennä
Säkenerä säihkyten,
Nuorten mieltä miellytellen,
Sytytellen, sammuen.

Ehkä saisit laulun innon
Uutta tulta leimuamaan
Sydämissä Suomalaisten
Yli kaiken Suomenmaan.
(Oksanen 1860.)

Runon seppä on luontevaa tulkita kulttuurin, kirjallisuuden ja luomisen embleemiksi – onhan taivaankannen takonut ja alkutulen keksinyt seppä Ilmarinen suomalaisen kansanrunouden sankari. Vähemmän kieltä ja runoutta painottaen ja enemmän isänmaan asiaa korostaen seppä edustaa työtä, jota tehdään ihmisten toimeentulon ja maan muokkaamisen hyväksi. Mutta tätäkin tulkintajuonetta ja sen kytköstä runouteen vahvistaa runon metalyyrisyys: Sepän takomisen oheistuotteina syntyy myös runoutta, kun runon puhuja inspiroituu pajasta lentävistä säkenistä. Sepän työstä innoittunut laulaja tunnistaa runouden kipinäkaltaiset, epävarmat ja hetkelliset mahdollisuudet, mutta uskoo tulen leviämiseen, kunhan säkeet löytävät vastaanottajansa. Aivan kuten ”Säkenet”-runon loppusäkeistössä, A. Oksasen koko kokoelmassa näkyy kansallisen projektin ensisijaisuus, suomen kielen ja suomalaisuusaatteen edistäminen (ks. esim. Laitinen 1991: 195–196).

Kiven *Kanerval*a puolestaan alkaa runolla ”Kanervakankaalla”, jonka päähenkilö on vanha miilunpolttajaukko, ”Kankahan-Ranki”.¹⁸ Runon puhuja on ukon tarinoiden kuuntelija ja metsän olentojen havainnoitsija. Henkilöasetelman kaksinaisuus eli runon maailman toimija, jolla on kuuntelija, vastaa A. Oksasen runon asetelmaa, jossa rinnakkaisia hahmoja ovat seppä ja laulaja.¹⁹ Kiven runossa kaupungin tilalla on myyttiseksi kuvattu metsä. Linaan runon alun ja kaksi viimeistä säkeistöä:

Kanervakankaalla sauwupi miilu
honkien juurilla,
wartija on sillä wakawa ukko,
partanen harmaapää;
hän ahkerast nuijaansa käyttelee,
ja kumahtaa kanervakangas.

--

Paimenet ukkoa katsomaan käywät
pilliä soitellen,

¹⁸ Miilunpolttaja-aihe ja miilunpolttajan hahmo kuuluivat romantiikan vakiorepertuaariin (ks. Lehtonen 1928: 337, 339; Koskimies 1974: 113).

¹⁹ A. Oksasen runon seppä yhdistyy luontevasti seppä Ilmariseen, eikä tarinoiva miilunpolttajakaan ole kaukana tällaisesta myyttisestä hahmosta. Tosin A. Oksasen ja Kiven tulenkäsittelijät ovat selkeästi Ilmarista arkisempia ja aikaansa sidottuja hahmoja.

käy hänen luoksensa ampuja metsäst
torwea soitellen,
ja silloinpa piippunsa pilweilee,
niin ukon kuin ampujan uljaan.

Silloinpa hymyten kertoilee ukko
ihmei ja tarinoi
metsolan tummista, kaikuwist linnoist,
luolista Wuorelan;
sä kuultelet kanerwawuoteella
ja hongiston kantele kaikuu.

”Kanervakankaalla” ei sisällä yhtä suoraa metalyyristä otetta kuin A. Oksasen runo, mutta siinä on vähintäänkin epäsuoraa metalyyrisyttä: maisemasta nousevat miilunpolttajan tarinat, myyttiset hahmot ja hongiston kanteleen kaiut. Kuvattua ympäristöä luonnehtivat siis tarinankerronta ja lyyrisyys, jotka vangitsevat kuuntelemaan. ”Kanervakankaalla”-runon miilun nuijinta, joka kumauttaa myös kanervakangasta, nostaa iskuillaan esiin runot, nämä ”ihmeet ja tarinat”, joita ”sinä”, yhtä lailla runon puhuja kuin lukijakin, kuuntelee hänen eteensä loihdittavalla ”kanerwawuoteella”.

Kun tulkitaan Kiven kokoelmaa ajan kirjallisuutta vasten, on luontevaa ajatella, että Kivi on ottanut kokoelmansa aloituksen lähtökohdiksi Topeliuksen kansallisen kanervamotiivin lisäksi juuri A. Oksasen *Säkeniä*-teoksen johdantorunon. Kivi korostaa lajinimen ja aloitusrunon myötä maailmaa, jonka runoteos uudenaikaisella kielellä lukijoilleen avaa. Samalla Kivi kontrastoituu edeltäjiinsä. Runojensa käsittelytavoissa Kivi poikkeaa paitsi Topeliuksesta myös tuotannossaan ja virsikirjauudistuksessa klassiseen runomittaoppiin nojanneista suomalaisista aikalaisistaan Lönnrotista, Ahlqvistista ja Krohnista. Kivi toteaa suoraan A. Oksasen lyriikasta: ”Oksasen runollisuus, sen kieli, henki ja lausetapa, ei koskaan edistä suomen asiaa, vaan saattaa sen pikemminkin ijankaikiseksi jäätymään kankeisiin kaavoihinsa.”²⁰ *Kanervalan* arvostelleesta Suoniosta hän toteaa: ”– – hänellä on kuitenkin toinen käsite suomen runoushengestä kuin minulla” (Kivi 2012: 309). Kivi ei ole myöskään ohjelmallisen isänmaallinen runoilija tai kääntäjä, vaan taiteilija, jonka runot ovat säemuodoltaan ja temaattiselta käsittelyltään omaehtoisia.²¹ Samoin Kiven laatima kokoelmakokonaisuus edustaa huomattavasti yhtenäisempää ja taiteellisesti kunnianhimoisempaa kompositiota kuin A. Oksasen ja

²⁰ Näin Kivi (2012: 301) lausuu kirjeessään Thiodolf Reinille syksyllä 1869 kuvatesaan *Dagbladetin* vahingoittavaa suhdetta suomen kieleen. Kivi esittää varsin kriittisen näkemyksensä lehden A. Oksasen runoudelle osoittamaan ”ankaraan kiittelyyn ja ylistykseen”. A. Oksanen eli Ahlqvist kylläkin kehitti suomenkielistä runoutta. Hän kokeili tietoisesti suomeksi erilaisia mittoja (eleginen distikon, silosäe) ja mukaili eurooppalaisen lyriikan mallirunoja, kuten sonettia, päätyen kannattamaan germaanista, tavupainolle perustuvaa dynaamista mittasysteemiä (Grünthal 1999: 317–319). Myös Kivi loi dynaamisen mitan pohjalle omat versionsa runon rytmiiikasta.

²¹ Tämä vaikutelma säilyy myös silloin, kun verrataan Kiven runoja esimerkiksi A. Oksasen ja Suonion kirjoittamaan keskeislyriikkaan, kuten tunnelmakuviin ja rakkauslauluihin. Tarkemmin Kiven, A. Oksasen ja Suonion runokielen metrisiä ratkaisuja vertailee Heikki Laitinen tämän julkaisun artikkelissa ”Aleksis Kiven säkeistömetriikka”. Laitinen korostaa Kiven ansioita juuri runomuodon kehittäjänä. Laitisen mukaan Kiven tekemät uudistukset jäivät havaitsematta, koska ne eivät saaneet jatkoa myöhemmässä suomalaisessa runoudessa.

Suonion kokoelmat. Heidän 1860-luvun teoksissaan temaattisesti jäsenetyt osastot kokoavat hyvinkin kirjavaa joukkoa runoja, mukaelmia ja runokäännöksiä, Oksasen teoksessa jopa lyhytproosaa ja eri lajeja yhdisteleviä kirjoituksia.²²

Kanervalaa lukiessa on helppo korostaa aiemman tulkintaperinteen tapaan kokoelman yhtenäisyyttä. V. A. Koskenniemi puhuu *Kanervalasta* ”kiinteänä ryhmänä”, ja Lauri Viljanen ja Kai Laitinen kirjoittavat siitä ”sikermänä”. (Viljanen 1953: 129; Laitinen 1991: 201.)²³ Viljanen toteaa Kiven aikaisempiin runoihin viitaten: ”Vaikka eräitä muodollisia puutteita voikin osoitella, kokonaisuus on Kirjallisen Kuukauslehden runoihin verrattuna sangen ehyt ja ennen kaikkea ydinlyyrisessä mielessä runoilijan painavinta sanottavaa” (Viljanen 1953: 45). Millaisista osatekijöistä *Kanervalan* ehyt kokonaisuus sitten syntyy? Ennen kuin tarkastelen lähemmin kokoelman kompositiota, jota ei ole aiemmin²⁴ tutkittu kovinkaan systemaattisesti, mainitsen lyhyesti kolme seikkaa.

Aivan ensimmäisenä huomio kiinnittyy runojen sanastoon, kuvakieleen ja nimistöön. Ne pysyvät runosta toiseen melko samalaisina, joskin vaihtuvat runolajit tuovat kuvien käyttöön vivahteensa. Yhtenäinen sanastollinen ja retorinen aines tekevät runoista toisiinsa vertautuvia, samasta maailmasta nousevia. Sanasto, paikannimistö ja kuva-kieli osallistuvat kirjallisen topoksen rakentamiseen. Pääasiassa *Kanervalan* yhtenäisyys johtuukin siitä, että runoja kytkee yhteen paikka, teoksen nimessä esiintyvä *Kanerval*a ja avausrunossa esitelty Kanervakangas eli maalainen elämänpiiri, joka kehystää itsenäiset runotekstit eli runoelmat osaksi samaa runollista maailmaa.

Toinen yhtenäisyyttä luova tekijä on rytmi. Se on seurausta Kiven kokoelmaansa varten laatimista mitallisista periaatteista. Heikki Laitinen (2015 ja 2016) kutsuu *Kanervalan* runoja mitallisiksi ”mikromaailmoiksi”. Niissä toistuu ja varioituu eri tavoin Kiven luoma säkeistömuoto, jonka taustaksi on ehdotettu muiden muassa antiikin mittoja ja Vanhaa Virsikirjaa.²⁵ Kiven kullekin runolle tarkkaan harkitsema rytmisen pohja-

²² *Säkeniä*-kokoelman (1860) lopussa on esimerkiksi ”Satu eli Kansa-tieteellinen unelma”, joka yhdistää proosaa, draaman repliikkejä ja runosäkeistöjä. ”Pohjan eläimistä” taas on esseemäinen esitys.

²³ Viljanen käyttää runosarjaa tarkoittavaa *sikermä*-sanaa hieman epäloogisesti, sillä hän kirjoittaa väliin koko *Kanervalasta* sikermänä (1953: 129), väliin taas puhuu tiettyjen runojen muodostamista sikermistä tai runojen ryhmistä (ks. esim. 1953: 116) selittämättä täsmällisesti mitä näillä tarkoitaa. Laitinenkaan ei erittele, mitä tarkoittaa sikermällä.

²⁴ Toki *Kanervalan* mittaratkaisuihin, teemoihin ja lajeihin on kirjoitettu paljonkin, mutta itse kokoelmarakenne on jäänyt vaille tarkempaa selvitystä. Tyypillisimpiä ovat erilaiset temaattiset jäsenennykset, jotka ovat kattaneet *Kanervalan* ohella Kiven muun lyriikan (ks. esim. Laitinen 2000: XVI–XX).

²⁵ Viljanen (1953: 112) esittää Kiven riimittömien säkeiden muistuttavan sattumalta syntyneitä alkaiolaisia päättekuvioita. Myös Kai Laitinen kirjoittaa, että Kivi ”sovelsi omaperäisesti antiikin säkeistorakenteita” (1991: 201). *Kanervalan* runojen taustaksi on helppo sovittaa antiikin mittoja juuri siksi, että Kivi jättää käytännössä loppusoinnut pois ja siksi että runojen jokaista säettä jäsentää hyvin kokonaisvaltainen säkeistöä koskeva metrinen hahmotus, hieman antiikin säkeistöjä hallinneiden mitallisten mallien tapaan. Kivi ei kuitenkaan perusta mittaansa tavun laajuuteen, kuten antiikin runot. Heikki Laitinen tähdentää Vanhan Virsikirjan merkitystä Kiven rytmisenä lähtökohtana (2015). Myös Lauri Viljanen toteaa: ”Kaiken todennäköisyyden mukaan hänen runokorvansa kehittyi sangen aikaisin muuhun-suostumattomasti länsisuomalaiseksi mm. vanhan virsikirjan koulussa” (1953: 22).

kaava, samoin kuin hänen tapansa kehittää mittaa tekevät *Kanervalasta* rakenteellisesti yhtenevän. Kokoelman runot on helppo tunnistaa samaan rytmiseen maailmaan kuuluviksi, sillä Kiven kehittelemää säkeistömallia ei löydy suomalaisessa taidelyriikassa *Kanervalan* ulkopuolelta, ei edes Kiven muusta tuotannosta, näin johdonmukaisesti käytettynä.²⁶ Erityisen merkittävä mitan yhtenäistävä vaikutus on siksi, että *Kanervalasta* puuttuvat osastoinnit ja muut runotekstien suhteita rytmittävät paratekstuaaliset elementit.

Kolmantena kokoelmaa kiinteyttävänä tekijänä on Kiven tapa hahmottaa runon puhe- ja kerrontatilanteita. Valtaosassa kokoelmaa puhuja on kertova ääni, joka kuvaa runoissa tapahtuvia asioita enimmäkseen preesens-muodossa tapahtumatason ulkopuolelta. Tuo kertova ääni antaa kuitenkin runojen maailmassa olevien hahmojen puheen ja kokemuksen tulla omansa rinnalle tai värittää sitä. Joissakin runoissa puhuja on minämuotoinen. Väliin nämä kaksi – ulkopuolinen kertoja ja lyyrinen ääni eli minäpuhujana – sekoittuvat, mutta suuressa mittakaavassa kertova ja lyyrinen ääni muodostavat kokoelman asteikon ääripäät.

Kivi ei siis kirjoita monien eppisten runoelmien tekijöiden tapaan laulujen tai kirjojen sarjoja tai juonen ohjaamia kokonaisuuksia, vaan *Kanervalassa* asettuvat rinnakkain runoelmat, joita yhdistävät kuvien, rytmien ja puhujatyyppeiden siteet. Seuraavissa luvuissa tarkastelenkin *Kanervalaa* kokoelmakokonaisuutena. Aivan aluksi esitän muutamia havaintoja kokoelman aloitus- ja päätösrunon merkityksestä ja tehtävistä eli pohdin *Kanervalan* ensimmäisen ja viimeisen runon tapoja tuoda esiin kokoelman hahmoja, kuvia ja motiiveja sekä rytmisiä ratkaisuja. Myöhemmin havainnoin runojen puhujuuksia ja kertojuutta sekä runojen järjestyksen ja keskinäissuhteiden mahdollista motivaatiota. Samoin nostan esiin luontokuvien ja paikannimien merkityksen siinä, millainen kirjallinen paikka *Kanervalasta* muodostuu. Tarkoitukseni on osoittaa, kuinka rakenteellisesti valmiin ja poikkeuksellisen omaehtoisen kokoelman Kivi toi suomenkieliseen runouteen 1860-luvulla, jolloin itsenäisiä suomenkielisiä runoteoksia ei juuri ollut.

Kanervalan kehystys: aloitus- ja päätösruno

Kokoelman ensimmäinen ja viimeinen runo avaavat ja sulkevat teoksen muodostaman maailman tai pikemminkin perustavat maailman ja esittävät

²⁶ Kai Laitinen korostaa Kiven ainutlaatuisuutta: ”Hänen runonsa elävät omana ja paljolti poikkeavana saarekkeena tavalla, jolle ei lyriikkamme vaiheista löydy kuin harvoja ja ihan erilaisia esimerkkejä. Kivimäisiä pastisseja on tahollaan ja tavallaan yritellyt ehkä vain Joel Lehtonen sekä muutamissa suomenkielisissä runoissaan hänen ruotsintajansa Elmer Diktonius” (2000: IX–X). Heikki Laitinen arvostaa Kiveä mitallisenä kokeilijana. Kunkin runon säkeistöjä luonnehtivat ”omat mielikuvittukselliset rakenteet”, joiden rakentaminen oli ”Kiven tietoista ja harkittua toimintaa”. Kysymys oli muodoista, ei sisällöistä. Laitisen mukaan tämä oli ainutlaatuisista ajan suomenkielisessä runoudessa. (Laitinen 2016: 62.)

siihen kuulumisen (Haapala 2012: 164).²⁷ Teoksen rajaamisessa runokoelman alulla ja lopulla on keskeinen asema. Aloitus- ja lopetusrunot ovat tärkeitä missä hyvänsä kokoelmassa, mutta niiden merkitys lukijan havaintojen suuntaajana korostuu erityisesti kokoelmissa, joissa runoja ei ole ryhmitelty lukemista ohjaaviin temaattisiin osastoihin²⁸ tai otsikoitu selkeästi esimerkiksi tiettyä aihepiiriä käsitteleviksi sarjoiksi.

Aloitusruno johdattaa lukijan teoksen maailmaan: esittelee sen hahmoja, paikkoja, kuva- ja motiivirakenteita. Yhtä lailla aloitusruno valaisee kirjallisen systeemin muodollista perustaa, joka ulottuu niin puheen ja kuvien kuin fonologisen rytminkin tuottamisen keinoihin (ks. Haapala 2012: 163–167). Aloitusruno voi myös kutsua lukijan suoraan tai epäsuorasti avautuvan maailman kuuntelijaksi, niin kuin ”Kanervakankaalla” tekee: ”sä kuultelet kanerwawuoteella / ja hongiston kantele kaikuu.”

Teoksen päättävä runo puolestaan antaa lukijalle tietoa siitä, kuinka hänen kokeilemansa tulkinnat lopulta toteutuvat ja millaisen rakenteellisen ja temaattisen sulkeuman teos luo sekä miten vahvistuvat tai kyseenalaistuvat ne piirteet, joiden lukija on ajatellut jäsentävän teoksen kokonaisuutta.²⁹ Runokokoelman aloitus ja lopetus ulottuvat siis yksittäistä puhetilannetta laajemmalle. Kyse on ensin odotushorisontin avaamisesta, sitten sen vahvistamisesta tai suuntaamisesta uudelleen.

Kanervalassa ajatus siitä, että kokoelma rajaa oman maailmansa, tulee esiin jo siinä, miten kehystävät runot määrittävät hahmojensa paikan. Esimerkillisen näytteen tästä antavat ”Kanervakankaalla” ja ”Metsämiehen laulu” -runojen lopetukset. Niin aloitusrunon vanha miilunpolttaja kuin viimeisen runon nuori, voimaa täynnä oleva sankari ovat etäisyyden päässä maailmasta. He säilyvät ihmisinä, mutta ovat ottaneet askelen kohti luontoa. Heidän elämänsä ovat pikemminkin osa myyttisten kertomusten, metsänolentojen puhuttelujen ja luonnon soinnin täyttämää seutua kuin asuttua maata: ”Niinpä hän, kylästä kaukana, wietää aikansa, harmaapää”, todetaan ”Kanervakankaalla”-runossa. ”Metsämiehen laulu”-runon puhuja puolestaan uhoaa: ”Metsän poika tahdon olla, / sankar jylhän kuusiston, / Tapiolan wainiolla / karhun kanssa painii lyön, / ja mailma Unholaan jääköön.” Kaipuu pois joko asutusta maailmasta tai ihmisten maailmasta ylipäänsä, on keskeinen koko kanervalaisessa ympäristössä.

²⁷ Semioottis-retorisesta näkökulmasta ”alun” ja ”lopun” kategorioita käsittelee Juri Lotman (1990: 279–280), joka korostaa – samaan tapaan kuin itsekin teen – niiden olevan ”retorisesti erittäin vahvasti merkittyjä” ja niiden kohdalla ”organisoitumistason merkitsevyys kasvaa huomattavasti” (mts. 280). Myös Boris Uspenskillä (1990) on vastaavia kehittäjiä taideteoksen muodostamasta maailmasta, ”jolla oma tilansa ja aikansa, oma ideologinen järjestelmänsä”.

²⁸ Temaattista osastojakoa noudattavan runokokoelman kehystämisen käsitteistöä olen kehittänyt analyysissäni Katri Valan *Kaukainen puutarha* -teoksesta (1924). Kirjoitan esimerkiksi osastoja rajaavan ja osastojen välisiä suhteita määrittävän kehysrunon käsitteestä ja erittelen sen funktioita (Haapala 2012: 167–177).

²⁹ Tässä mukailen Barbara Herrnstein Smithin ajatusta yksittäisen runon lopetuksesta. Smithin mukaan runon lopetus vie päätökseen jonkin puhetoiminnon, esimerkiksi argumentin tai valituksen. Lopetuksessa on kyse runon kannalta olennaisen rakenteen tai temaattisen kokonaisuuden päättämisestä (Smith 1968: 13; ks. myös Seutu 2009: 127).

”Ole lystitarhain, pelto, niittu, / Metsola, mua ota helmahas”, pyytää myös ”Mies”-runon puhuja, joka on pettynyt maallisessa rakkaudessa.³⁰

Erityisesti *Kanervalan* lopetus korostaa irtautumista maailmasta. Tämä tapahtuu jo runossa ”Ikäwyys”, jonka puhuja käsittelee omaa kuolemaansa ja tahtoo maata rauhassa ”taivaasta ja Gehennasta” tietämättä, ”halawan himmeän alla”. ”Metsämiehen laulu” tarjoaa tunnistamattomaan hautaan jäämisen sijaan elämää luonnossa. Runon puhuja vertaa esiin tulemisensa voimaa ”tuimaan tunturin tuuleen”. Runossa koko maisema joutuu liikkeeseen – ikään kuin puhujan voimasta tai puhujan mielentilalle rinnakkaisena ilmiönä: ”myrsky käy ja metsä pauhaa”, ”kuusi ryskyen kaatuu”, metsän immen ”kultakiharat liehuu”. Kuusen kaatumisen motiivi yhdistää runon ”Kanervakankaalla”-runoon. Kokoelman ensimmäisessä runossa kuusi kaatuu vanhuuttaan, viimeisessä salaman eli ”pitkäisen” voimasta. Kun ”Karhunpyynti”-runossa metsän kuninkaan kellistämiseen tarvitaan miesjoukko kivääreineen ja keihäineen sekä koirat³¹, ”Metsämiehen laulu” -runossa yksinäinen sankari uhoaa painivansa karhun kanssa. Laulu tuo siis monin keinoin esiin nuoren miehen itsetunnon, halun olla osa elinvoimaista ja myyttistä metsää.³²

Tähän mennessä on käynyt ilmi, että *Kanervalan* aloitus- ja lopetusruno esittelevät todellisuuden rajoja vartioivat ja niitä siirtämään pyrkivät mieshahmot. Kokoelman maailma ei kuitenkaan ole ainoastaan yksinäisten ja etäisyyttä hakevien miesten olinpaikka. ”Kanervakankaalla” avaa henkilö- ja hahmogalleriaa laajemmalle: harmaapäisen miilunpolttajan luona vierailevat niin eläimet kuin itse Tapio eli ”korkea, hartewa Metsolan herra” sekä paimenet ja metsämies. Yhtä lailla ”Kanervakankaalla” tuo esiin kokoelmalle tärkeät naishahmot, edustajinaan yöllisenä näkynä eroottisen tanssinsa esittävät Tapiolan kauniit, paljasrintaiset neidot:

Näköjä kummia ilmestyy wielä,
kauniita neitoja,
Tapion neitoja hyppelee ympär
leimuwan walkean,
ja kiwensä juurelta hymyten
heit katselee wartija wanha.

Kirkas kuin auringon paisteessa lähde
on heidän silmänsä,
sepele päässä on warsista puolan,
helmensä mustikoist,
ja rintojen pyöreillä kunnahil
kaks kaunista mansikkaa hohtaa.

³⁰ Jotkin kokoelman hahmoista tahtovat ”Sinearin niituiksi” kuvattuun tuonpuoleiseen (”Eksynyt impi”), jotkut taas tähyilevät Kiven lyriikalle ominaisemmin horisontissa siintävään ihannemaisemaan (”Keinu”).

³¹ Runossa karhu kaatuu lopulta tunturin laelle, jossa yksi metsästäjistä koirineen taivoittaa haavoittuneen pedon. Tässäkin yhteydessä puhutaan painista, mutta keihään avustamasta.

³² Kirjoittamisajankohtanaan runo, *Kanervalan* ainoa ”laulu”, oli osa tuolloin vielä painamatonta *Seittemän miestä* -kertomusta (Kivi 1866a: 57), mutta se jäi pois *Seitsemästä veljeksestä*, jonka kokonaisuudessa suunta ei ollut kohti metsää, vaan sieltä pois, sivistyksen pariin ja perhe-elämään. Muita tulkintoja siitä, miksi runo ei päätynyt romaaniin ks. Viljanen 1953: 153; Lehtonen 1928: 119; Nummi 2005: 68–69 ja kootusti Katajamäki 2016 tässä julkaisussa.

”Kanervakankaalla” näyttää, että *Kanervalan* maailmaa pitävät yllä yhtä lailla feminiiniset hahmot kuin miehet. Sukupuolten välille kutoutuvatkin kokoelmassa monisyiset jännitteet, olivatpa ne myyttisiä, unelmoituja tai konkreettisen eroottisia. Tosin puhevalta on *Kanervalassa* tyyppisimmillään miehiseen näkökulmaan palautuvalla kertovalla äänellä. Miehen ääni hallitsee myös lyyrisiä runoja, kuten ”Keinu”, ”Ikäwyys” ja ”Metsämiehen laulu”. Se kertoo yhtä hyvin miesten kohtaamista naisista, kuten runoissa ”Anjanpelto”, ”Mies” ja ”Uudis-talon perhe”, kuin naiskohtaloista, jolloin naiset toki saavat myös oman äänen – näin tapahtuu runoissa ”Eksynyt impi” ja ”Äiti ja lapsi”.

”Kanervakankaalla”-runon funktio ei jää ainostaan kokoelmalle tyyppisten hahmojen esittelyyn. Henkilöiden, usein arkisten ihmisten ja näiden kohtaamien olentojen lisäksi avausruno tuo esiin *Kanervalalle* keskeisiä aiheita. Runo paljastaa yhtä lailla kokoelman eroottisia motiiveja kuin resignaation ja hiljaisen uneksunnan motiiveja. Esimerkin vuoksi tarkastelen, miten se tuo esiin niin kokoelman monia runoja värittävän kristillisen morsiusmystiikan kuin kansanuskon maailman kuvastoa. Runon vanha miilunpolttaja katselee tähtiä ja miettii: ”Onko ne kynttilöi taiwahan häistä, / salista loistawast, / tai hurskaitten kirkkaita henkiä täält, / nyt kunnian istuimil siellä?”

Lainamieni säkeiden rikas motiivikudos näkyy monessa *Kanervalan* runossa. Miilunpolttajan pohtiman hääjuhlan kuvat ovat läsnä ”Joulu-illan” idyllisessä juhlanvietossa ja ”Rippilapset”-runon saarnassa taivaallisesta yljästä. Yhtä lailla ne ovat osa ”Eksynyt impi” -runon bisarria balladin ja sadun aineksiin sekoittuvaa morsiusmystiikkaa. Taivaallisen hääjuhlan motiivikudos jatkuu ”Äiti ja lapsi” -runon taivaalle tähdiksi siirtyneissä hahmoissa.

Voidaankin sanoa, että ”Kanervakankaalla”-runon liki jokaisesta kuvasta ja yksityiskohdasta löytyy yhteyksiä kokoelman muihin runoihin. Avausrunosta alkunsa saavia keskeisiä motiiveja ovat muiden muassa myyttinen, lohtua ja onnea tuova luonnonmaisema³³, metsästys sekä miestä tavalla tai toisella houkuttelevat naiset. Viimeisestä käy esimerkiksi se, että Tapion neito kiusoittelee vielä kokoelman päättävän runon eli ”Metsämiehen laulun” puhujaa: ”Kenen ääni kiirii siellä? / Metsän immen lempeän; / Liehtarina miehen tiellä / hienohelma hyppelee.”

On syytä korostaa Kiven runokuvien ja motiivikudosten moniarvoisuutta eli sitä, että samankaltaiset kuvalliset ilmaisut saavat hyvinkin erilaisia merkityksiä esiintymisyhteydestään riippuen. ”Kanervakankaalla”-runossa esiin tullut taivaallisten häiden kuvasto, joka oli keskeinen miilunpolttajavanhuksen pohdinnassa tähdistä, näyttää miten *Kanervalalle* ominaiset motiivirakenteet voivat olla yhtä lailla osa harrasta uskonnollista viitekehystä (”Joulu-ilta” ja ”Rippilapset”) kuin

³³ ”Kanervakankaalla”-runon resignoituneen vanhuksen ajatukset ovat rinnakkaisia esimerkiksi ”Mies”-runon luontoon sulautuvan ja petolliselle naiselle anteeksiantavan hahmon pohdinnoille. Runon paikka eli kanervakangas, jossa honkien kantele soi, vertautuu myös ”Uudistalon-perhe”-runon ihannemaisemaan, jossa kuuluu ”soma laulu / Kanerwaiselt kankahalt”.

hulluuden rajoille kurottavaa uskonnollista kaipuuta ("Eksynyt impi") tai sadunomaisia, lohdullisia kuolemankuvia ("Äiti ja lapsi").³⁴

Kiven lyriikan modernius näkyy hyvin kuvien sommittelussa. Aiempi tutkimus on nähnyt "Kanervakankaalla"-runon vanhuksen jopa taikauskon ja myyttisen pohdinnan edustajana (ks. Lehtonen 1928: 322). Vaikka vanhus on myyttisen maailman edustaja, on huomattava, ettei hän ota annettuna pohtimiaan selityksiä tähdistä, vaan miettii tuntemiaan merkityksiä ja tulkintoja: "Onko ne kynttilöi taiwahan häistä, / salista loistawast, / tai hurskaitten kirkkaita henkiä täält, / nyt kunnian istuimil siellä?" Voidaan itse asiassa tulkita, että eri vaihtoehtojen puntarointi kuvastaa kovin modernia asennetta todellisuuteen. Samanlainen avoin asenne hallitsee *Kanervalaa* kokonaisuutena. Tämä ei tarkoita myyttien, uskonnon tai ikuisuuskysymyksien sulkemista pois runojen hahmojen kokemuspöydästä, päinvastoin. Mikko Turunen tiivistää osuvasti:

Kristillinen ajattelu näkyy miilunpoltajan tulkinnan taustalla, joskaan suora uskonnollista pohdintaa ei ole. Kielen tasolla sana "hurskas" viittaa hengelliseen viitekehukseen ja aktivoi lukemaan säkeistön loppua tästä lähtökohdasta. Tähtien näkeminen edesmenneiden henkinä ei ole tunnusmerkittävästi vain tiettyyn uskontoon liittyvä käsitys vaan laajemminkin luonnollisen ja ylikuonnollisen rajankäyntiä sekä malli käsitellä kuoleman jälkeä oletettua olotilaa. (Turunen 2016: 181.)

Miten sitten "Kanervakankaalla"-runossa kuvattu "kuultelu" ja "Metsämiehen laulu" -runon laulanta valottavat *Kanervalan* rytmiä ja mittaa? "Kanervakankaalla" esittelee Kiven oman säkeistömallin, jota ei tavata muualla aikansa suomenkielisessä runoudessa. Kivi nimittäin rakentaa yksittäiset runonsa säkeistörunoina, joista kukin muodostaa oman metrisen mikrokosmoksena. Silti säännöt runokohtaisille säkeistöjen laadittamiselle muistuttavat pitkälti toisiaan. Kokoelman aloitusruno, jossa on kuusitoista säkeistöä, antaa hyvän kuvan Kiven metrisistä lähtökohdista.

Kiven tuotannossa säkeistörunojen säemäärä vaihtelee kolmesta kahdeksaan (Laitinen 2016). "Kanervakankaalla"-runossa kussakin säkeistössä on kuusi säettä. Tarkastelua varten lainaan ensimmäisen ja viimeisen säkeistön, sillä muut säkeistöt noudattelevat niiden mallia miltei tavun tarkkuudella.³⁵ Mitta- ja rytmianalyysia havainnollistaakseni lihavoitin painolliset tavut ja merkitse oheen nousuasemaan (+) ja laskuasemaan (0) sijoittuvat tavut sekä sen päättyykö säe nousuun (N) vai laskuasemaan (L). Lisäksi merkitsen tavujen määrän säkeessä:

³⁴ Taivaskuvasto "Kanervakankaalla"-runossa on myös intertekstuaalisine yhteyksineen hyvin resonantti. Kuva tähtitaivaasta aktivoi helposti kytkennät kristilliseen perinteeseen Raamattu ja Danten *Jumalainen näytelmä* keskeisimpinä kiinnekohtinaan ja viitekohdat voidaan ulottaa Emanuel Svedenborgin metafysiikkaan saakka. Yhtä lailla voidaan painottaa runon tähtikuvaston yhteyksiä antiikin mytologiaan ja suomalaiseen, sielujen sijaa koskevaan kansanuskoon tai romantiikan runoudelle keskeiseen tähtikuvastoon.

³⁵ Seitsemännen säkeistön kolmas säe tekee poikkeuksen: "jyskyvi **tanner** ja **oksiltansa linnut**" Säkeessä on viisi nousuasemaa. Lyhennelmä "oksiltans" tai "oksiltaan" pitäisi säkeen rytmin säännönmukaisempana eli neljässä nousuasemassa, joskin jälkimmäisissä vaihtoehdoissa painon asettuminen lyhyelle ensimmäiselle tavulle (**ok**-sil-tans / **ok**-sil-taan) on luultavasti tuntunut Kivestä hankalalta, joskaan lyhyen tavun käyttäminen painollisessa asemassa pitkien tavujen seurassa ei yleensä haittaa Kiveä.

Kanerw**k**ankaalla **s**auwupi **m**iilu + 00 + 00 + 00 + 0 L, 11
honkien **j**uurilla, + 00 + 0 + N, 6
wartija **o**n sillä **w**akava **u**kko, + 00 + 00 + 00 + 0 L, 11
partanen **h**armaapää; + 00 + 0 + N, 6
hän **a**hkerast **n**uijaansa **k**äyttelee, 0 + 00 + 00 + 0 + N, 10
ja **k**umahtaa **k**anerw**k**angas. 0 + 00 + 00 + 0 L, 9

--

Niinpä hän, **k**ylästä **k**aukana, **w**iettää + 00 + 00 + 00 + 0 L, 11
aikansa, **h**armaapää: + 00 + 0 + N, 6
millon hän **i**stuu ja **k**auhaansa **w**eistää + 00 + 00 + 00 + 0 L, 11
leimuwal **n**uotiol + 00 + 0 + N, 6
ja **m**illon taas **n**uijiilee **m**iiluans 0 + 00 + 00 + 0 + N, 10
ja **k**umahtaa **k**anerw**k**angas. 0 + 00 + 00 + 0 L, 9

Astetta abstrahoidummin, nousu- ja laskuasemat merkiten (tällöin laskuun voi osua useampikin tavu), runon säkeistön rakenne kuvantuu näin:

+ o + o + o + o L, 11
+ o + o + N, 6
+ o + o + o + o L, 11
+ o + o + N, 6
o + o + o + o + N, 10
o + o + o + o L, 9

Tekemistäni merkinnöistä on helppo huomata säkeistöjen metrinen perusrakenne: Neljä ensimmäistä säettä ovat mitaltaan laskevia, mutta säkeistöjen kahdessa viimeisessä säkeessä mitan suunta vaihtuu nousevaksi. Mitan suunnan vaihtaminen on perussääntö Kiven runoissa: usein – joskaan ei aina – suunta laskevasta nousevaksi tapahtuu juuri säkeistön lopussa, joko sen kahdessa viimeisessä tai vasta viimeisessä säkeessä.

Runon säkeiden pituus puolestaan vaihtelee siten, että ensimmäinen, kolmas, viides ja kuudes säe sisältävät kukin neljä nousuasemaa, lyhyet ja sisennetyt säkeet eli toinen ja neljäs vain kolme. Kunkin säkeistön neljä ensimmäistä säettä ovat daktyylis-trokeisia, jos tahdotaan käyttää vanhojen runojalkojen pohjalta muodostettuja nimityksiä. Kivi ei kuitenkaan viljele säkeessä ainoastaan puhtaita runojalkoja, vaan kunkin säkeistön säkeiden 2 ja 4 lopussa on ”ylimääräinen” tavu, joka on nousuasemassa. Tällainen puolikas trokee ei ole vahinko, vaan liittyy sääntöön, jolla Kivi säätelee säkeiden loppuja säkeistökokonaisuudessa. Kaksi viimeistä säettä puolestaan ovat jambis-anapestisia. Viimeisessä säkeessä on runojalkoja ajatellen jälleen lopussa yksi ”ylimääräinen” tavu, joka on laskuasemassa.

Olennaista Kiven runoissa on, että säkeet päättyvät säännönmukaisesti lasku- ja nousuasemiin. ”Kanerwakanakaalla”-runon neljässä ensimmäisessä säkeessä kaava on L-N-L-N ja kahdessa viimeisessä N-L. Heikki Laitinen (2016: 66) tiivistää osuvasti: ”Säkeiden päättyminen nousuun tai laskuun synnyttää samanlaisia säeloppujen kaavoja kuin muillakin runoilijoilla: vain riimit puuttuvat.” Aikalaisarvioissa ei huomattu Kiven nerokasta keksintöä, vaan runojen riimittömyys tai joissakin tapauksissa vapaa, temaattisia sanapareja korostava loppusoinnun käyttö nähtiin osaamattomuutena.³⁶

³⁶ Osaamattomasta loppusointujen käytöstä Kiveä moitti etenkin Suonio (1867). Käydystä keskustelusta katso tarkemmin Laitisen ja Katajamäen artikkelit tässä julkaisussa.

”Kanervakankaalla” havainnollistaa myös Kiven keksinnöistä ehkä erikoisinta. Kivi nimittäin käyttää Heikki Laitisen mukaan kaksi- ja kolmitavusäkeitten vuorottelua säkeistön rakennetekijänä. Aikalaisrunouden säkeistössä oli sääntönä, että jos siinä oli yksi kaksitavusäe eli trokee (+ 0) tai jambi (0 +), olivat kaikki säkeet samanlaisia. Samoin jos yhdessä säkeessä oli kolmitavutahteja eli daktyyleja (+00) tai anapesteja (00 +), oli niitä kaikissa säkeissä. (Laitinen 2016: 76, 84.) Kiven säkeistöissä kaksitavuiset ja kolmitavuiset runoajat vuorottelevat, jolloin rytmisen liikkumavara kasvaa. Näin Kivi yhdistää kolme daktyyliä säkeenloppuiseen trokeeseen: ”**Kanerwa/kankaalla / sauwupi / miilu**” ja ”**wartija / on sillä / wakava / ukko**”. Tässä hän taas tuo yhteen jambia ja anapestiä: ”hän **ah/kerast nui/**jaansa **käyt/telee**”. Tarvittaessa Kivi lyhentää mitan ehdoilla tavuja (”ahkerast”, ”leimuawal”), kuten on perustellut *Kanervalan* johdannossa. Hän myös hakee runoonsa rytmistä variaatiota sijoittamalla niin lyhyitä kuin pitkiäkin tavuja nousuasemaan, mutta pitää tarkasti kiinni säkeiden pituudesta eli niitä säätelevistä tavumääristä.³⁷

Runon typografisena erikoisuutena on se, että lyhyimmät säkeet eli kunkin säkeistön toinen ja neljäs säe on sisennetty. Tämä erikoispiirre näkyy muuallakin *Kanervalassa*: Sisennetyt lyhyet säkeet osoittavat jo näönvaraisesti, että runo kuuluu lyrisen alueeseen. Suurin osa kokoelman runoista sisältää typografisia sisennyksiä. Vain selkeän kertovissa runoissa ”Eksynyt impi”, ”Äiti ja lapsi”, ”Uudistalon-perhe”, ”Ruususolmu” ja ”Mies” Kivi pidättäytyy ajan runoudesta poikkeavista typografisista keinoistaan.³⁸ Sama koskee kokoelman ainoaa laulurunoa eli ”Metsämiehen laulua”.

Kanervalassa on kolme muuta runoa, joissa käytetään ”Kanervakankaalla”-runon tapaan kuuden säkeen säkeistöjä. Nostan niiden mitalliset kuvaukset esiin havainnollistaakseni sitä, miten Kivi luo kustakin runosta oman rytmisen pienoismaailmansa. ”Anjanpelto”-runon metrinen pohjarakenne on trokeinen. Säkeen laajuus on vuorotellen kymmenen ja seitsemän tavua paitsi viimeisessä säkeessä, jossa on aina yhdeksän tavua. Jokainen kymmentavuinen säe päättyy laskuasemaan:

Läksin markkinoille Anjanpellon + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 10

Syyskuun päiväl armahal; + 0 + 0 + 0 + N, 7

Ihanasti vaalea ja tyyni + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 10

Taivas päälläin kaarteli. + 0 + 0 + 0 + N, 7

Kellastunut, äänetön kuin **haut** + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 10

Oli Tapiolan kaupunki. + 0 + 0 + 0 + 0 + L, 9

+ 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 10

+ 0 + 0 + 0 + N, 7

+ 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 10

+ 0 + 0 + 0 + N, 7

+ 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 10

+ 0 + 0 + 0 + 0 + N, 9

³⁷ Heikki Laitinen (2015: 88) kirjoittaa: ”Kivi – – saa runonsa sykkimään niin uusin rytmikuvioin, että omana aikanaan niiden oli täysin mahdoton löytää ymmärtävää kuulijaa. Kivi saattaa asettaa kolmitavuisen runojalkaan kolme lyhyttä tavua (*ihana kaiku virtaa*) tai kolme keskipitkää tai pitkää tavua (*nähdessään neidon kasvot*).” Vaikka Kivi ei ole kovinkaan tarkka painolliseen asemaan osuvien tavujen laadusta, ovat hänen runosäkeistöjensä säekohtaiset tavumäärät puolestaan niin tarkasti määriteltyjä, että voisi puhua jopa syllabisesta, tavumäärään perustuvasta mitasta.

³⁸ Kiven typografisista kokeiluista ja niiden yhteydestä metriikkaan ks. Heikki Laitisen artikkeli tässä julkaisussa.

Myös kertovan ”Mies”-runo on trokeinen. Viisinousuisessa trokeessa vaihtelevat kymmenen ja yhdeksän tavun laajuiset säkeet, joista toinen ja neljäs päättyvät nousuasemaan:

”Korkee kuusi kunnahalla tuolla, + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 10
Uros vakaa vuosisatojen, + 0 + 0 + 0 + 0 + N, 9
Ollon kuva elämäni aina! + 0 + 0 + 0 + 0 + 0, L 10
Kuni sä ma seistä tahdon täällä, + 0 + 0 + 0 + 0 + N, 9
Koska myrskyt käyvät elon saarel + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 10
Keskel ijäisyyden aavaa merta. + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 10

+ o + o + o + o + o L, 10
 + o + o + o + o + N, 9
 + o + o + o + o + o L, 10
 + o + o + o + o + N, 9
 + o + o + o + o + o L, 10
 + o + o + o + o + o L, 10

Kanervalan kolmannen kuuden säkeen säkeistölle rakentuvan runon eli ”lkäwyden” metrisen pohjakaavan kuvaus taas on seuraava:

Mi ikävyys, 0 + 0 + N, 4
 Mi hämäryys sieluni ympär 0 + 00 + 00 + 0 L, 9
 Kuin syksy-iltanen autioli maall! 0 + 0 + 00 + 00 + N, 10
Turha vaiva täällä, + 0 + 0 + 0 L, 6
Turha onpi taistelo + 0 + 0 + 0 + N, 7
 Ja kaikkisuus mailman, turha! 0 + 00 + 00 + 0 L, 9

o + o + N, 4
 o + o + o + o L, 9
 o + o + o + o + N, 10
 + o + o + o L, 6
 + o + o + o + N, 7
 o + o + o + o L, 9

Niin erikoinen kuin ”lkäwyden” suuntaa (säkeet 4 ja 5) ja säkeen pituutta vaihteleva säkeistö onkin, Kivi pitää koko runon ajan kiinni ensimmäisessä säkeistössään lukkoon lyömästään mallista, tavun tarkkuudella.

Entä sitten kokoelman viimeinen runo? ”Metsämiehen laulu” jatkaa monin osin ”Kanervakankaalla”-runon mitallisia ratkaisuja, mutta tarjoaa myös yllätyksiä. Tämän kuusisäkeistöisen lyyrisen runon kenties omaleimaisimpina piirteinä *Kanervalan* muihin runoihin verrattuna ovat loppusointujen käyttö ja kertosaäkeistö – runon kerto muodostuu siitä, että toinen ja kuudes säkeistö ovat identtiset.³⁹ Poikkeuksen kokoelman toisiin lyyrisiin runoihin tekee myös se, että ”Metsämiehen laulussa” runosaäkeitä ei ole sisennetty.

Lainaan runon aloitus- ja lopetussäkeistön ja teen vastaavat merkinnät kuin ”Kanervakankaalla”-runoon. Lisäksi alleviivaan riimiparit:

Terwe, metsä, terwe, wuori, + 0 + 0 + 0 + 0 L, 8
terwe, metsän ruhtinas! + 0 + 0 + 0 + N, 7
Täs on poikas uljas, nuori; + 0 + 0 + 0 + 0 L, 8
esiin käy hän, woimaa täys, + 0 + 0 + 0 + N, 7
 kuin tuiima tunturin tuuli. 0 + 0 + 00 + 0 L, 8

--

³⁹ Kahden säkeen muodostama, kunkin säkeistön loppuun sijoitettu kerto on myös ”Helawalkea”-runossa: ”Helluntai-yön helawalkean leimues / Ja hohtaes korkuuden kiireen.”

Metsän poika tahdon olla, + 0 + 0 + 0 + 0 L, 8
sankar jylhän kuusiston, + 0 + 0 + 0 + N, 7
Tapiolan wainiolla + 0 + 0 + 0 + 0 L, 8
karhun kanssa painii lyön + 0 + 0 + 0 + N, 7
 ja **mailma Unholaan jääköön**. 0 + 0 + 00 + 0 L, 8

Säkeistöt seurailevat omine erityispiirteineen Kiven kehrittelemää mitallista mallia, joka on läsnä jo avausrunossa. Ensimmäinen säkeistö antaa mitallisen pohjan, ja tässä runossa vuorotellen lasku- ja nousuasemaan päättyvän säkeen malli pysyy säkeistön skeemana läpi runon. Yhteistä runoille ”Kanervakankaalla” ja ”Metsämiehen laulu” on neljän säkeen ydinsäkeistö (LNLN), johon kokoelman avausruno lisää kahden säkeen parin (N-L) ja viimeinen runo yhden säkeen (L).

Kunkin säkeistön neljä ensimmäistä säettä sisältävät neljä nousuasemaa. Järjestely on siinä mielessä erikoinen, että vain ensimmäinen ja kolmas säe eli loppusointuun päättyvät säkeet sisältävät neljä täyttä trokeeta (+ 0). Toisessa ja neljännessä säkeessä on kolme trokeeta, joiden lisäksi säkeen loppu on puolikas trokeeta eli siinä on jälleen ”ylimääräinen” painollinen tavu (”ruhtinas”, ”kuusiston”) tai yksitavuinen sana (”täys”, ”lyön”). Kunkin säkeistön viimeisessä säkeessä mitan suunta muuttuu nousevaksi. Runon kahden tavun laajuiset loppusoinnut on sijoitettu odotusten vastaisesti säkeistöjen ensimmäiseen ja kolmanteen säkeeseen, ei esimerkiksi toiseen ja neljänteen, kuten tavallisesti on tapana, jos kaikkia säkeitä ei sidota riimein.⁴⁰ Mielenkiintoista on myös kursiivin käyttö. Ensimmäisen säkeistön neljäs säe on kursivoitu, ja kursiivi kuin korostaa puhujan etenemistä ja voimaa.

Yhteenvetona edellä esitetyistä hahmoja, kuvastoa ja rytmiä koskevista huomioista voidaan sanoa, että kokoelman aloitusruno kutsuu lukijan runolliseen maailmaan, näyttää paikan ja sanoo: Tässä *Kanervalan* todellisuudessa, levollisessa ja taianomaisessa paikassa, kuulet nämä tarinat ja äänet. Miilunpolttajaukosta kertova runo asettaa myös kokoelman maailmaa koskevat keskeiset kysymykset luonnonläheisyydestä, ikuisuudesta ja miehen ja naisen suhteesta, olkoonkin että runokokoelman ekspositio on monimielisempi ja viitteellisempi kuin esimerkiksi *Seitsemässä veljeksessä*, jossa kertoja johdattelee lukijan hyvinkin tarkkaan kertomaansa maailmaan esittelemällä tapahtumaympäristön ja -ajan samoin kuin henkilöt.

On tärkeää huomata, että ”Kanervakankaalla” poikkeaa ekspositiona esimerkiksi runosta, joka panostaisi tunnetun maiseman, maantieteellisen alueen tai paikan topografiseen kuvaukseen. Se poikkeaa myös aikansa isänmaallisista Suomea kuvaavista runoista tai allegorisista aloituksista. Runo todistaa *Kanervalan* yhtä aikaa aistimellisesta ja kirjallisesta maailmasta, jossa voidaan kuunnella ja sitä myöten myös muistaa, mitä tietyllä ympäristöllä on sanottavana.

⁴⁰ Julius Krohn eli Suonio kritisoi: ”– syystä on nelirivisessä värsyssä niin kuin puheenalainen ”Metsämiehen laulu”, riimi tietysti pantava kaikkiin riviin taikka toiseen ja neljäänteen. Ensimmäisen ja kolmannen rivin riimillä soinnuttaminen ei vaikuta mitään, sentähden että loppurivit kuitenkin jäävät rentolleen roikkumaan ja koko runoelma pysyy yhtä hajallisna” (Suonio 1867: 19–20). Sakari Katajamäki kirjoittaa kattavasti runon herättämästä aikalaiskriitistä tähän julkaisuun sisältyvässä artikkelissaan. Ks. myös Viljanen 1951: 119–120 ja Launonen 1984: 44–45.

”Metsämiehen laulu” puolestaan sulkee kokoelman ja vahvistaa *Kanervalassa* toistuvasti esitetyn halun pysyä luonnossa. Olennaista viimeisessä runossa on, että siinä puhuja ei enää kuuntele toisen tarinoita metsästä, vaan laulaa itse ja puhuttelee metsän olentoja ikään kuin tasa-vertaisena ihmisen ja luonnon väliset rajat kumoten. Runoa onkin pidetty suurena persoonallisena runotunnustuksena (Viljanen 1953: 153). Se on ”enemmän kuin pelkkä laulu: tunnustus ja ihanteen tapailu” (Koskimies 1974: 117).

Kehystävät runot antavat *Kanervalan* kokonaisuuden dynaamisuutta: kyse ei ole ainoastaan kanervalaisen maailman ”ihmeistä ja tarinoista” kertomisesta, kuten ”Kanervakankaalla” vihjaa, vaan myös maailman ylläpitämisestä sekä siihen sitoutumisesta, kuten ”Metsämiehen laulu” todistaa. Tässäkin suhteessa aloitusrunon ja viimeisen runon sijoittelu kokoelmakokonaisuuteen osoittaa Kiveltä tarkkaa komposition tajuja. Kun ”Kanervakankaalla” kuvaa jo puoleksi unessa elävän miilunpolttajan ja vartijan, on ”Metsämiehen laulun” puhuja ”uljas” ja ”nuori”. Nuori mies kohottaa oodin metsälle, vuorelle ja Tapiolle sekä tuo esiin seuraavan polven omistautumisen metsämaalle, jossa elämä näyttyy nuoruuden voimien mittelynä ja eroottisena seikkailuna. Näin ollen *Kanervalaan* sopii myös se luonnehdinta, että runokokoelman ensimmäisen ja viimeisen runon puhetilanteita voi tarkastella kiteytyksinä, jotka paljastavat olennaisia piirteitä kokoelmaa jäsentävistä aatteellisista näkökulmista eli siitä, millainen arvomaailma kokoelmarakenteessa todentuu. (Ks. Haapala 2005: 93–94 ja Haapala 2011: 76.)⁴¹

Kokoelman aloittavan ja sen päättävän runon analyysi osoittaa, miten taitavasti Kivi perustelee runojen tuottamalla rajauksella kokoelmansa kuvallista ja rytmistä monikerroksisuutta sekä sitä metsän hallitsemaa runomaailmaa, jossa runojen hahmot tahtovat elää. Näiden kahden runon välille jännittyvätkin kokoelman osin hajotetut ja erilaisten vastakohtarakenteiden ja nopeiden siirtymien varaan rakentuvat teemaattiset sekvenssit.

Puhujuuden ja tematiikan näkökulmia Kanervalan jäsentymiseen

Samaan tapaan kuin *Kanervalaa* kehystävät runot ”Kanervakankaalla” ja ”Metsämiehen laulu” toimivat keskeisten hahmojen ja motiivien, jopa kokonaisen runollisen maailman avaajina ja rajaajina, ne myös luovat pohjan kahdelle kokoelmaa hallitsevalle äänelle. Nämä ovat ”Kanervakankaalla”-runon kertova ääni, jota voi hyvällä syyllä kutsua kertojaksi, ja ”Metsämiehen laulun” edustama keskeislyyrisen runon minämuotoinen ääni, johon yhdistyy piirteitä romanttisesta apostrofista.⁴² Se, että Kivi on

⁴¹ Edith Södergranin *Dikter*-kokoelmassa (1916), jota varten kehittelemme kokoelmakokonaisuuden analyysiin tarvittavia käsitteitä (Haapala 2005: 77–96), teoksen ensimmäinen ja viimeinen runo poikkeavat aatteellisesti toisistaan ja muodostavat miltei vastakohtat. Tällöin kokoelmaa tulee lukeneeksi aktiivisena muutosprosessina pikemminkin kuin tietyn runomaailman vahvistamisena.

⁴² Sakari Katajamäen artikkeli tässä julkaisussa selvittää tarkemmin apostrofia ”Metsämiehen laulussa” ja Kiven muussa tuotannossa.

valinnut nämä kaksi ääntä kokoelmansa puhetilanteiden jäsentäjiksi, heijastuu myös siihen, millaisia runouden lajeja ja runotyypppejä *Kanervalassa* esiintyy.

Tutkittaessa puhujaratkaisuja lajin näkökulmasta, muodostavat kertovat runot kokoelman laajan pohjakudoksen. Lyyrisiä runoja, jotka kääntyvät *Kanervalassa* jopa aate- ja mieterunoiksi, on määrällisesti puhtaina esiintyminä vähän. Toisaalta niiden piirteet, samoin kuin draamallisen monologin moodit, kirjoavat kertovia runoja. Tässä suhteessa on mielenkiintoista huomata, että vaikka minämuotoisten runojen määrä on yleisesti ottaen Kiven lyriikassa vähäinen (Laitinen 2000: xiii–xiv; Nummi 2005: 71), ei ajatus minä-lyriikan vähäisyydestä ole *Kanervalassa* aivan näin yksinkertainen.

Kun *Kanervalaa* tarkastellaan runo runolta, kokoelma jakautuu karkeasti ottaen kertovien runojen ja lyyristen, minämuotoisten runojen suhteen seuraavasti. Olen merkinnyt kunkin runon kohdalle, onko se lyyrinen (L) vai kertova (K) runo sekä lyhyen luonnehdinnan runon lajista ja sen sisältämistä kommunikatiivisista lähtökohdista.

1. "Kanervakankaalla" (K): Kokoelman ekspositio. Kerrontaan upotetuissa repliikeissä käytetty minä-muoto. Väliin hahmojen näkökulma värittää kerrontaa.
2. "Keinu" (L): Lyyrinen rakkausruno. Keskeisenä retorisenä keinona apostrofi puhujan osoittaessa sanansa tai sisäisen puheensa keinulle ja neidolle.
3. "Joulu-ilta (K + L): Idylli. Vuodenaikaisjuhlaa kuvaava runo, jonka viimeinen säkeistö apostrofinen: kertoja puhuttelee itse joulujuhlaa ja runon oletettua vastaanottajaa.
4. "Eksynyt impi" (K): Kristillisiä aiheita, kuten morsiusmystiikkaa sisältävä balladi, johon sisältyy hahmojen minämuotoista replikointia ja dialogia, myös apostrofinaisuutta.
5. "Anjanpelto" (L + K): Minämuotoinen, kertova runo. Runossa lyyriselle runolle ominainen tunnetta ilmaiseva interjektio ("Oi!"). Lopussa keskeinen paikka eli Anjanpelto personoidaan ja sitä puhutellaan ("sä").
6. "Karhunpyynti" (K): Tilaa, paikkaa ja näkökulmia vaihtava metsästysaiheinen kertova runo, joka kuvaa yhteisön toimintaa. Idyllin piirteitä.
7. "Helawalkea" (K): Idylli. Vuodenaikaisjuhlasta kertova runo, jossa runsaasti kuvausta. Kahta naistyyppiä (tummaa ja vaaleaa) koskevat kysymykset jäsentävät runon loppua.
8. "Äiti ja lapsi" (K): Kristillisiä aiheita sisältävä balladi, jossa mukana hahmojen minämuotoista replikointia ja dialogia. Runon päättää Runottaren puheenvuoro, jota kertoja vielä lopuksi kommentoi.
9. "Rippilapset" (K + L): Idylli. Rituaalista tilannetta kuvaava runo. Sisältää lukijan puhutellun, kun kertoja maalaa tämän silmien eteen kirkkotilan.
10. "Uudistalon-perhe" (K): Idylli, pastoraalin piirteitä. Kertova runo uudisraivaajapariskunnasta. Runossa retorisia kysymyksiä, joihin vastaaminen kuljettaa runoa eteenpäin.
11. "Ruususalma" (K): Muunnelma balladista. Runo alkaa mieshahmon kirjeellä neidolle. Puhujan retoriset kysymykset ja niihin vastaaminen kuljettavat runon kerrontaa eteenpäin.
12. "Mies" (K): Kertova, tarinaltaan legendanomainen runo, jossa roolirunon piirteitä, runon hahmon ajatuksia lainauksin, apostrofinaisuutta.
13. "Niittu" (L+K): Lyyrinen runo, jossa kertovia piirteitä. Puhuja puhuttelee niin itseään kuin luontoa.
14. "Ikäwyys" (L): Lyyrinen, oodin ja elegian piirteitä sekoittava runo, jonka keskeisenä retorisenä keinona apostrofi, ystävien puhuttelu.
15. "Metsämiehen laulu" (L): Lyyrinen runo, laulu tai oodi, jonka keskeisenä retorisenä keinona apostrofi. Puhutellaan luontoa ja sen edustajia.

Kuten kuvaukseni näyttää, puhtaita kertovia runoja *Kanervalassa* on kaikkiaan kahdeksan (runot 1, 4, 6, 7–8 ja 10–12) ja lyyrisiä, minämuotoisia kolme (runot 2 ja 14–15). Kaksi ääntä eli kertova ja lyyrinen yhdistyvät toisiinsa neljässä runossa (runot 3, 5, 9, 13). Voidaan todeta, että kertovat runot luovat kokoelman tukirangan. Lyyriset runot taas sijoituvat kokoelmassa strategisesti tärkeisiin kohtiin, teoksen alkuun (runo 2) ja sen tunnelmaltaan vastakohtaiseen lopetukseen (runot 14 ja 15). Ensimmäinen lyyrinen runo (2) myös rytmittää kokoelmaa edeltämällä kertovan ja lyyrisen moodin sekoittumista idyllisessä runossa 3. Sama äänten sekoittuminen kertaantuu idyllisessä runossa 9. Kertovaa ja lyyristä yhdistelevät runot katkovat pitkiä kertovien runojen jaksoja, jotka muodostuvat runoissa 6–8 ja 10–12. Näin lyyriset runot saavat kokoelman suuressa mittakaavassa aikaan asennonvaihtoja ja tuovat ulkopuolisen, kertovan äänen tilalle astetta subjektiivisempia näkökulmia.

Vaikka yksittäisten runojen lajeja voitaisiin analysoida paljon seikkaperäisemmin kuin nyt olen tehnyt, hahmottuu jäsennyksestäni nopeasti, että Kivi käyttää monipuolisesti mahdollisuuksia, joita kertoviin ja lyyrisiin runoihin sisältyy. Kokoelmassa vuorottelevat idyllit, balladit, oodit, aate- ja mieterunot, rakkausrunot ja eepiset runot erilaisin temaattisin painotuksin. Mukana on draamallisen monologin ja rooli-runon tunnuksia. Tarkempi lajiluenta, joka ottaisi huomioon runojen moodit ja retoriset keinot, täydentäisi antamaani yleisjäsennyttä. Kiven runojen apostrofisuus ja runsas kuvaileva aines viittooo kertovissakin runoissa kohti ”mielen tietoisuuden draamaa” (ks. Nummi 2005: 84).

Joka tapauksessa kokoelmakokonaisuudessa kertovaa ja lyyristä runoa edustavat äänet vaihtelevat ja nivELYvät toisiinsa tiuhaan ja monipuolisesti. Näin ajatellen myös *Kanervalan* alkavan ja sen päättävän runon rooli puheen tavan osoittajana ulottuu niiden itsenäisten maailmojen ulkopuolelle: runot toimivat malleina ja virittävät skaalan, jolla runoelmat lajineen ja puhujaratkaisuihin toteutuvat.

Luonnostelen vielä muutamalla ajatuksella sitä, miten temaattinen tarkastelu täsmentää edellä kuvaamaani puhujuuteen ja lajiin kytkeytyvää kokoelmakokonaisuuden jäsennyttä. Olen painottanut, että *Kanervala* ei ole eepisen runoelman tapaan yhtenäisen kertova ja juonta seuraava kokonaisuus, vaan muodostuu itsenäisistä osamaailmoista. Kuitenkin kokoelmassa on monia järjestystä luovia piirteitä. Tähän mennessä olen maininnut runosta toiseen toistuvan kuvakielen, kokoelmaa hallitsevan systemaattisen rytmiikan periaatteet ja kertovien ja lyyristen runojen vaihtelun sekä kokoelmaa kehystävät runot.

Edellisten lisäksi esitän, että kokoelman runoja voidaan tarkastella temaattisesti toisiinsa linkittyvinä. Neljä ensimmäistä runoa esittelevät kokoelmassa käytettävät runolajit: kertovan, lyyrisen ja näiden sekoitukset. Temaattisesti ne kuvaavat muusta asutusta maailmasta erillisen ihannepaikan eli metsän (”Kanervakankaalla”), rakkauden ja ikuisuuden yksityiset (”Keinu”) ja yhteisölliset kuvat (”Joulu-ilta”) sekä mystisesti värittyneen, ekstaattisen ja traagisen, elämän ja kuoleman välillä heilahtelevan elämäntunteen (”Eksynyt impi”). Viidennestä runosta alkaen kokoelma hahmottuu myös temaattisesti toisiinsa linkittyvinä runosarjoina. Tässä näyttäytyy hyvinkin tarkka säännönmukaisuus, sillä

runot muodostavat kolmen runon temaattisia kokonaisuuksia. Runoja 5–7 eli ”Anjanpelto”, ”Karhunpyynti” ja ”Helawalkea” hallitsevat yhteisöllistä aikaa jäsentävät, maallisten yhteen kokoontumisten aiheumat, kuten markkinat, karhunmetsästys ja helavalkeille kokoontuminen. Runoissa 8–10 eli ”Äiti ja lapsi”, ”Rippilapset” ja ”Udistalon-perhe” esitetään traagisesta idylliseen ulottuvia perhekuvia, jolloin kahdessa ensimmäisessä runossa on uskonnollinen, viimeisessä eroottinen sävytys. Kuin jatkona runolle 10 painottuvat runoissa 11–14 eli ”Ruususolmu”, ”Mies”, ”Niittu” ja ”Ikäwyys” eroottisen täyttymyksen, eroottisen pettymyksen, yksinäisyyden, eksistentiaalisen valinnan, luonnon, unelmoinnin, kuoleman ja iäisyyden aiheumat. Näin teos etenee kolmen runon sarjoina maallisesta ja yhteisöllisestä kohti yksityisiä, äärimmäisiä olemassaolon kokemuksia, toki niin että näkökulma kiinnittyy jatkuvasti lyriikalle ominaisesti kokijaan. Teoksen lopussa ”Metsämiehen laulu” sitoo kaiken jälleen luontoon, tahtoon olla osa metsämaailmaa eli Tapiolaa.

On myös huomattava, että osaltaan *Kanervalan* runoja järjestää traagisen ja idyllisen moodien, samoin kuin pettymyksen ja onnen vuorottelu. Tunnetilojen voimakkaat muutokset siirryttäessä runosta seuraavaan palautuvat useimmiten eroottisiin aiheisiin tai olemassaolon rajallisuuden peruskysymyksiin. Eroottisen kaipauksen ja elämän rajallisuuden motiivit ovatkin luontotopiikkaan kytkeytyvien motiivien ohella kokoelmalle tärkeitä elementtejä. Ne tulevat esiin jo avausrunossa. Kahden lyyrisen runon eli synkeän ”Ikäwyiden” ja voimantuntoa julistavan ”Metsämiehen laulun” yhteentörmäys *Kanervalan* lopussa vahvistaa kokoelman vastakohtien varaan rakentuvaa tunnekäsikirjoitusta.⁴³

Mainitsen vielä lyhyesti ajallisuuteen yhdistyvät motiivit ja rakenteet. Ne kytkeytyvät *Kanervalan* kokonaiskompositioon ja ovat luomassa omalaatuista lisärytmiä mainitsemaani temaattiseen sarjallisuuteen. Kahdessa kohtaa *Kanervalassa* on nopea ajallinen siirtymä kesästä talveen. Ensimmäisen kerran siirtymä tulee esiin runojen ”Keinu” (2) ja ”Joulu-ilta” (3) kohdalla. Jäsentely kiinnittää välittömästi huomiota. Se jäisi sattumanvaraiseksi, ellei vastaava asetelma toistuisi runojen ”Helawalkea” (7) ja ”Äiti ja lapsi” (8) kohdalla. Näin teeman kannalta kenties etäisten, mutta nopeasti yhteen leikattujen runoparien periaatteesta syntyy teostasolle asti ulottuva toistorakenne. Ensimmäisen runoparin kohdalla suunnaksi muodostuu odottava, myönteinen ja harras asenne, jälkimmäisen kohdalla traaginen, sillä ”Äiti ja lapsi” kuvaa ihmiselämän sammumista luonnon armoilla.

⁴³ Runojen ”Niittu”, ”Ikäwyys” ja ”Metsämiehen laulu” tunnelmien vaihtelusta ks. myös Nummi 2005: 68–69. Hieman vastaava vastakohtaparein etenevä jäsenyys kuin *Kanervalan* kolmen viimeisen runon kohdalla on Robert Browningin *Dramatic Lyrics* -kokoelmassa (1842). Browningin runouden kontrastit muodostuvat kokoelmassa esiintyvien puhujahahmojen erilaisista arvomaailmoista. Runot saattavat vastakohtaistua temaattisesti esimerkiksi siten, että niissä syntyy hyveellisen ja petollisen puhujahahmon välinen dikotomia (Bornstein 1986: 273–288). Erilaiset olennaiset vastakohtaisuudet, kuten onni ja yksinäisyys, luonnehtivat Kiven runoutta laajemminkin, kuten Torsten Petterssonin kokoava, temaattis-fenomenologinen näkökulma Kiven traagiseen runomaailmaan tässä julkaisussa osoittaa.

Paikka ja luonto Kanervalassa

Lauri Viljanen kirjoittaa *Kanervalasta* Kiven ”lyyrisenä kotiseututaiteena”: *Kanervalassa* ”murtautuu esiin eräs aivan uusi runolaatu, nimittäin palojokelaisten muistojen ruokkima lyyrillinen ’kotiseututaide’ – Kiven nerokkaita löytöjä tämäkin.” Kivi on ”nummikylän” ja ”luonnonidyllin runoilija”. (Viljanen 1953: 45–46.)

Kanervalan runoja toisiinsa sitova nimittäjä on epäilemättä luonto, joka kerää itseensä mitä erilaisimpia tulkinnan mahdollisuuksia, myös idyllin ja kotiseututaiteen, jotka Viljanen mainitsee. Jo *Kanervalaa* kehystävissä runoissa luonto on kokonaisvaltainen tapahtumien ja merkitysten ympäristö. Se on myyttinen todellisuus, jossa ihmiset, eläimet, kasvit ja metsän haltijat sekä kuolleiden sielut elävät. Kiven kokoelmassa luonto, ihminen ja aineeton maailma (”ikuisuus”) ovatkin kiinteässä yhteydessä, seikka, jota runot tähdentävät toistuvasti erilaisin ihmisen ja luonnon välisin analogioin ja sidoksin.⁴⁴

Kiven kokoelmalleen antama nimi on sellaisenaan luontoa korostavan todellisuuden nimi. Niinpä *Kanervalaa* voi pitää jopa paikannimen kaltaisena tapahtumien sijana. Kokoelma on nimestään alkaen kiinni runollisesti esitetyssä luonnossa ja maisemassa. Kuvaamani lähtökohdan keskeisyys näkyy myös siinä, että liki jokaisen runon ensimmäiseen säkeistöön on sijoitettu vinjetin tavoin luontokuva. Runojen alussa on esimerkiksi metsä puineen, vuori tai kangasmaasto tai kuva tuulesta, joka liikkuu puustossa tai aukeilla. Mikko Turunen (2016: 180) kuvaa runojen aloituksia osuvasti:

mainitaan tapahtumaympäristö, puhetilannetta luonnehtiva tilannekuva ja runon toimija(t). – – Jäsennys lähtee kohdepaikan nimeämisestä, minkä jälkeäen muodostetaan vertikaalinen akseli tai horisontaalinen näkymä, joiden ympärille alkavat jäsentyä muut yksityiskohdat.⁴⁵

Useimmiten Turusen kuvaama järjestely suhteutuu juuri luonnonympäristöön. Näin runot kiinnitetään osaksi *Kanervalan* luonnonmaailmaa: ainoastaan runojen ”Ruususolmu” ja ”Ikäwyys” alkustroofit tekevät lievän poikkeuksen tähän sääntöön, joskin niissäkin puhuja hyödyntää vertauksenomaisesti luontokuvia.⁴⁶

Kun tarkastellaan lähemmin, miten Kivi sitoo *Kanervalan* runot paikkaan, huomataan, että ”kotiseututaiteelliset” kytkennät Nurmijärveen tai muihin nimettyihin paikkoihin ovat harvinaisia. Verrattuna esimerkiksi A. Oksasen isänmaallisiin lauluihin ja historiallisia tapahtumia käsitteleviin kotiseuturunoihin, kuten *Säkeniä*-kokoelman ”Savolaisen lauluun”⁴⁷,

⁴⁴ E. A. Saarimaan menee jopa niin pitkälle, että väittää luonnonilmiöiden symboloivan Kiven tuotannossa henkisempää todellisuutta. Esimerkiksi taivaan pyörrytystä aiheuttava korkeus kuvastaa kaipausta iäisyyteen ja äärettömyyteen (Saarimaa 1951: 51).

⁴⁵ Tarkemmin *Kanervalan* runojen spatiaalisesta ja metaforisesta rakentumisesta ks. Mikko Turusen artikkeli tässä julkaisussa.

⁴⁶ ”Ruususolmu” alkaa kirjeellä, jossa nuori mies lähestyy haluamaansa naista verraten ihanneminaansa vuosisataiseen kuuseen. ”Ikäwyys”-runon puolestaan aloittaa retorinen kysymys ja huudahdus, joissa puhuja vertaa ikävyyttä ja hämääryyttä syksyiseen iltaan autiolla maalla.

⁴⁷ ”Savolaisen laulu” ilmestyi ensi kertaa jo 1852. Runon piirteistä ja yhteyksistä aikansa isänmaallisiin runoihin ks. Nummi 2007: 9.

Kiven runous on maantieteestä ja historiasta etäännytettyä. Suurempi osuus on mytologisilla, antiikkiin, Raamattuun ja kansanuskoon viittavilla paikannimillä. ”Kanervakankaalla”-runon maailma monitasoisine kuvineen konkretisoituu myöhemmin kokoelmassa koettua ja myyttistä sekoittaviksi paikoiksi samaan tapaan kuin aloitusrunossa: eri uskomukset ja perinteet ovat yhtäaikaisina läsnä kirjallisten luonnonmaisemien kudoksessa. Esimerkiksi ”Kanervakankaalla”-runon paikkoja ovat ”Korkea Pohjola”, ”Tuonela”, ”Metsola”, ”Wuorela” ja ”Tapiola” – paikannimissä näkyy niin juutalais-kristillinen ajattelu kuin suomalainen kansanusko ja -runous.⁴⁸ ”Keinu”-runossa mainitaan ”Onnela” ja ”Unhola”. ”Joulu-ilta” -runossa maatalomiljöö saa viitekohdikseen raamatulliset paikat eli ”Sionin” ja ”Betlehemin”. ”Eksynyt impi” -runossa mainitaan ”Kaunola” ja ”Sinear” eli kansanrunoudesta ja Raamatun kertomuksista tutut paikat. Oikeastaan vasta Vääksyyn Asikkalan markkinoille suuntautuvaa matkaa kuvaava ”Anjanpelto” tuo mukaan maantieteelliset alueet: Hämeenmaat, Germanian ja Pohjanlahden.

”Karhunpyynti”-runon paikkoja taas ovat ”Metsola” ja ”Mielikin jylhä linna”, ”Rippilapset”-runossa avautuvat ”Saaronin niitut” ja ”Kidronin ranta”, ”Hermonin wuoret”, ”Getsemane” ja ”Sionin kaupunki”. ”Uudistalon-perhe” -runossa mainitaan ”Pohjola” ja naiseksi personoitu ”synnyinmaa”. ”Ruususolmu” viittaa ”Hadekseen”, ”Elysiumiin” ja ”Saaroniin”, ”Mies” ”Tuonen maahan”, ”Kalman santapeltoon” ja ”Metsolaan”, ”Niittu” ”Kalevaan” ja ”Ikävä” ”Gehennaan” ja lopuksi ”Metsämiehen laulu” ”Tapiolaan” ja ”Unholaan”.

Vaikka suurin osa *Kanervalan* runoista hyödyntää maiseman kuvauksessa hämäläiseksi tai eteläsuomalaiseksi luonnehdittavan maiseman piirteitä, ovat nimettyyn paikkaan tai seutuun keskittyvästä topografisesta runoudesta tutut tunnistettavan paikankuvaukset vähäisiä. Todelliset, historiallisten muistojen patinoimat paikat ovat runoissa sivuroolissa. Runojen paikkoja hallitsevat nimitasolla kristillisestä perinteestä, kreikkalaisesta mytologiasta, kansanuskosta sekä saduista tutut elementit.⁴⁹

Samoin Kiven pääosin luonnonmaisemaan sijoitetuissa runoissa on monia suomalaiskansallisia aiheita, kuten korvenraivaus, pyyntikulttuuri, uskonnolliset ja ajalliset rituaalit. Runoissa hyödynnetään tarkkaakin etnografista tietoa (ks. esim. Viljanen 1953: 126; Koskimies 1974: 113), mutta luonto ei nivelly ensisijaisesti osaksi topografista runoutta tai kansallisia, Suomea tai suomalaisuutta koskevia aatteellisia kysymyksenasetteluja.⁵⁰

⁴⁸ Suomalaisessa muinaisuskossa ja kansanrunoudessa esiintyvistä paikannimistä ja uskomuksista, jotka näkyvät myös Kiven runoudessa ks. esim. Harva 1948: 42–62.

⁴⁹ Oikeastaan ainoa selkeästi maantieteelliseen paikkaan kiinnittyvä runo on mainitsemani ”Anjanpelto”. Monissa runoissa näkyvät toki suomalaisesta perinteestä tutut paikkoihin liittyvät tapakulttuurin piirteet (”Keinu”, ”Helawalkea”, ”Niittu”, ”Rippilapset”) sekä Suomea yleisesti koskettaneet historialliset tapahtumat, kuten nälkävuodet (”Äiti ja lapsi”).

⁵⁰ Kiven runouden – etenkin ”Suomenmaan” – suhdetta aikansa isänmaata käsitteleviin runoihin analysoi monipuolisesti Nummi 2007. Itse pitäydyn tässä artikkelissa yleishuomioissa.

Kanervalassa paikat edustavat pikemminkin yksilöllisen kokemuksen alueita ja kulttuurisia merkityskerrostumia eli metsäluontoa tulkitsevia sielun- ja mielentiloja kuin konkreettisia, yksilöitävissä olevia paikkoja. Kokoelmassa luonto on koettu tila ja ympäristö, joka kohdataan villinä ja muokattavana ("Mies", "Uudistalon-perhe"), tunteiden, ajankulun tai muistojen maisemana ("Keinu", "Helawalkea", "Ruususolmu", "Niittu"), kansanuskomuksista ja kristinuskosta vaikutteina saavana metafyyssisenä kokonaisuutena ("Kanervakankaalla", "Joulu-ilta").

Kiven runoutta luonnehtimaan sopii hyvin John Wilson Fosterin yhteenveto romanttisten runoilijoiden suhteesta paikan kirjoittamiseen. Fosterin mukaan romantiikan ajan runoilijat hylkäsivät rakennetun kaupunkiympäristön ja siirtyivät kuvaamaan maaseutua. He myös jättivät tieteellis-informatiivisen lähestymistavan, jota varhaiset topografiset runoilijat hyödynsivät. Sen sijaan, että romantiikan ajan runoilijat olisivat olleet tiedemiesten kaltaisia tarkkailijoita, he yrittivät luoda vaikutelman läsnäolosta ja tunteesta, joka herätti maiseman eloon. (Foster 1975: 255.) *Kanervalassa* ihmiselämän ajallis-horisontaalinen ja metafyyssis-vertikaalinen paikantaminen tapahtuukin ennen kaikkea luontokuvien ja suhteessa kokoelmassa kuvattuun luontoon. Runojen kiinnekohtana on ihmiskohdaloiden peilaaminen rakkauden ja kuoleman metafyyssiin ulottuvuuksiin arkisissa ja karuissa puitteissa tai kauniin luonnon keskellä. Kyse ei ole varsinaisesta "luonnonlyriikasta", kuten Jyrki Nummi kirjoittaa Kiven "lkäwyys"-runoa analysoidessaan, vaan romanttisen lyriikan "deskriptiivis-meditatiivisesta" runoudesta, "jota hallitsee ihmisen osan pohdiskelu" (Nummi 2005: 69–70).

*

Olen kuvannut muutamalla suuntaviivalla Kiven runouden rytmistä ennakkoluulottomuutta sekä runoilijan keinoja jäsentää kokoelmakokonaisuutta. On helppo ymmärtää, miksi *Kanervalaa* sai 1860- ja 1870-lukujen vasta kehityksessä olevassa suomenkielisessä taiderunoudessa ja runouskeskustelussa penseän vastaanoton (ks. Suonio 1867: 20). Aikansa nuorta taiderunoutta, etenkin suomenkielisen runouden metrisiä ratkaisuja, perusteellisesti uudelleen suunnannut teos oli aivan liian hankala vastaanotettavaksi – se koki omalla tavallaan miltei samanlaisen kohtalon kuin Kiven romaani. Toisaalta on helpottavaa huomata, että *Kanervalan* kirjallisia lainalaisuuksia on alettu ymmärtää myöhemmin. "Tuskin kahden viikon hätätyö" on epäilemättä aikansa ansiokkain suomenkielinen runokokoelma. Se jaksaa hämmästyttää nykylukijaakin. *Kanervalan* rytmikokeilut ja jäsenitys osoittavat Kiven poikkeuksellisen kyvyn ottaa runolliset oikeudet omiin käsiinsä ja kirjoittaa juuri niin kuin taiteellinen tarve vaatii – tämäkin piirre yhdistää *Kanervalaa* Kiven romaaniin. Kiven runoteos on onnellinen poikkeama yli "luvallisen licentia poetican rajain".⁵¹

⁵¹ Näillä sanoilla Suonio (1867: 20) kuvasi Kiven *Kanervalaa* käsitelleessä kriittisessä arviossaan Lönnrotin virsikäännösten perusteltuja poikkeamia runousopista. Kiven poikkeamat olivat Suoniolle liikaa.

LÄHTEET

- Bornstein, George 1986: "The Arrangement of Browning's *Dramatic Lyrics* (1842)." Teoksessa Neil Fraistat (toim.), *Poems in Their Place. The Intertextuality and The Order of Poetic Collections*, 273–288. The University of North Carolina Press: Chapel Hill & London.
- Foster, John Wilson 1975 "The Measure of Paradise: Topography in Eighteenth-Century Poetry." *Eighteenth-Century Studies*. Volume 9, Number 2, Winter 1975, 232–256.
- Grünthal, Satu 1999: "Juhlarunoutta ja sekasointuja – lyriikka moniäänisty." Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*, 316–331. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haapala, Vesa 2005: *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haapala, Vesa 2011: "Edith Södergrans diktmontage." Arne Toftegaard Pedersen (red.) *På fria villkor. Edith Södergran-studier*, 57–78. Helsingfors & Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis.
- Haapala, Vesa 2012: "Teoskokonaisuuden runousoppia. Esimerkkinä Katri Valan *Kaukainen puutarha*." Teoksessa Siru Kainulainen et al (toim.) *Työmaana runous. Runoututkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Harva, Uno 1948: *Suomalaisten muinaisusko*. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Hintikka, T. J. 1947: "Kasvimaailma Aleksis Kiven teoksissa." Teoksessa Eino Kauppinen et al. (toim.) *Pilvilaiva. Aleksis Kivi ajan kuvastimessa*, 209–266. Helsinki: Otava.
- Katajamäki, Sakari 2016: "Terve, metsä, terve, vuori! Apostrofinen puhuttelu 'Metsämiehen laulussa' ja Kiven muussa runoudessa." Teoksessa Päivi Koivisto (toim.) *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*.
- Kielitoimiston sanakirja*. Kotimaisten kielten keskus. Eija-Riitta Grönros (päätoimittaja), Riina Klemettinen, Leena Joki, Tarja Heinonen, Minna Haapanen (toimitussihteeri) ja Liisa Nuutinen. http://www.kotus.fi/sanakirjat/kielitoimiston_sanakirja. Luettu 16.9.2016.
- Kiuru, Silva 2000: "'Ilveily kahdessa näytelmässä': 1800-luvun teatteritermejä." *Kielikello 1/2000*. <http://www.kielikello.fi>. Luettu 16.9.2016.
- Kivi, Aleksis 1866a: *Kanerwala. Runoelmia*. Helsinki: Omalla kustannuksella. Saatavissa: *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. Toim. Ilkka Välimäki (päätoimittaja), Eeva-Liisa Haanpää, Satu Heikkinen, Irma-Riitta Järvinen; Sakari Katajamäki; Klaus Krohn ja Tarja Soiniola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2007. URL: <http://www.finlit.fi/kivi/>
- Kivi, Aleksis (A. K.) 1866b: "Runoelmia." *Kirjallinen Kuukauslehti* 1866 (9), 203–205. Saatavissa: *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. Toim. Ilkka Välimäki (päätoimittaja), Eeva-Liisa Haanpää, Satu Heikkinen, Irma-Riitta Järvinen; Sakari Katajamäki; Klaus Krohn ja Tarja Soiniola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2007. URL: <http://www.finlit.fi/kivi/>

- Kivi, Aleksis 2012: *Kirjeet. Kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi (päätoimittaja), Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Jyrki Nummi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1386, Tiede. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Heikki 2015: ”’Vaan vahva virta vapaa.’ Aleksis Kivi Wanhan Virsikirjan veisaajana.” Teoksessa Jukka Aaltonen et al. (toim.) *Nyt ei auta pelko eikä vapistus. Aleksis Kiven terveydestä, kirjeistä, unista ja seitsemästä veljeksestä*, 79–94. Turku: Turun Aleksis Kivi -Kerho ry.
- Laitinen, Heikki 2016: ”Aleksis Kiven säkeistömetriikka verrattuna Oksaseen ja Suonioon.” Teoksessa Päivi Koivisto (toim.) *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*.
- Laitinen, Kai 1991: *Suomen kirjallisuuden historia*. Kolmas, uusittu painos. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai 2000: ”Lyyrikko ennen aikojaan.” Teoksessa Aleksis Kivi *Runot, IX–XXX*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launonen, Hannu 1984: *Suomalaisen runon struktuurianalyysia. Tutkimus Jaakko Juteinin, Aleksis Kiven, Otto Mannisen, Eino Leinon, V. A. Koskenniemen, Uno Kailaan, Kaarlo Sarkian, Tuomas Anhavan, Paavo Haavikon ja Pentti Saarikosken lyriikasta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 396. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Lotman, Juri 1990: *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Toinen tarkistettu painos. Suomentaneet Erkki Peuranen, Paula Nieminen ja Jukka Mallinen. Helsinki: SN-kirjat.
- Mansikoita ja mustikoita II (1860)*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.
- Nummi, Jyrki 2005: ”Kuolla, nukkua vai uneksia? Aleksis Kiven ’lkävyys’ ja runoilijan metamorfoosit.” Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*, 66–103. Tietolipas 207. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nummi, Jyrki 2007: ”Intiimi vai poliittinen isänmaa? J. L. Runebergin ’Maamme’, Aleksis Kiven ’Suomenmaa’ ja tekstienväliset yhteydet.” *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2007, 5–31.
- Okkonen, Onni 1912: ”Ossianin laulujen vaikutus Aleksis Kiven laulurunouteen.” *Valvoja* 32/1912, 20.
- Oksanen, A. (Ahlqvist, August) 1860: *Säkeniä. Kokous runoutta. Ensimmäinen parwi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapaino.
- Pettersson, Torsten 2016: ”Onni ja yksinäisyys: Aleksis Kiven traaginen runomaailma.” Teoksessa Päivi Koivisto (toim.) *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*.
- Saarimaa, E. A. 1951: ”Aleksis Kiven romantiikan piirteitä.” Teoksessa Viljo Tarkiainen et al. (toim.) *Kultanutummi*, 47–56. Helsinki: Otava.
- Salin, Sari 2011: ”Seitsemän munaa. Pikareski ja parannus Aleksis Kiven romaanissa.” *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 4/2011, 5–19. http://pro.tsv.fi/skts/Avain4_11_sisalto.pdf. Luettu 14.9.2016.

- Seutu, Katja 2009: Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pykkösen teoksessa *Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sihvo, Hannes 2002: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikanansa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 889. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sipilä, Juhani 2013: Sipilä, Juhani 2013: ”Pimeydestä valkeuteen: Seitsemän veljestä ja raamatullinen sommittelu.” Teoksessa Vesa Haapala ja Juhani Sipilä (toim.) *Kiviaholinna. Suomalainen romaani*, 33–49. Helsinki: Avain.
- Suonio 1867: ”Kanervalä. Runoelmia, tehnyt A. Kivi. Helsinki 1866.” *Kirjallinen Kuukauslehti*. N:o 1. Tammikuu 1867, 19–21.
- Turunen, Mikko 2016: ”Kanervakankaalta myyttiseen luontoon.” Teoksessa Päivi Koivisto (toim.) *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*.
- Uspenski, Boris 1991: *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*. Suomentanut Marja-Leena Vainionpää-Korhonen. Helsinki: Orient Express.
- Viljanen, Lauri 1951: ”Aleksis Kiven lyriikan muodon ongelmia.” Teoksessa V. Tarkiainen et al. (toim.) *Kultatummi: Aleksis Kiven seuran juhlajulkaisu: Otto Mannisen muistolle omistettu*, 117–142. Helsinki: Otava.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo: WSOY.
- Zilliacus, Clas 2010: ”Inledning.” Teoksessa Zacharias Topelius *Ljungblommor. Zacharias Topelius skrifter I*, XVII–LXVII. Utgiven av Carola Herberts under medverkan av Clas Zilliacus. Helsingfors & Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis.

Vastavirtaan loppuheiton väistymistä Kanervalalla kirjasuomen kehityksessä

Mitallisessa runoudessa on äänteellisiä erityispiirteitä, jotka poikkeavat kirjoitetun yleiskielen kielen normeista. Monet poikkeamiset ovat kehittyneet runomitan vaatimusten vuoksi ja osa on muusta kielenkäytöstä kadonneita piirteitä. 1800-luvulla kehittyneen suomalaisen taiderrunouden kielen tyypillisiä äänteellisiä erityispiirteitä ovat mm. *d:ttömien* muotojen käyttö (*syömme*in), jälkitavujen vokaalienvälisen *h:n* säilyminen (*muille maille vierahille*) ja runsas loppuheitto, sanojen lyhyiden loppuvokaalien jääminen pois (*Se aik' ol' ajoist' ankarin*). (Nieminen 1913: 5, 19–36.)

Loppuheitto oli Aleksis Kiven runouden kritisoiduimpia piirteitä jo ensimmäisistä hänen vuonna 1860 julkaisemistaan runoista ja vuonna 1866 ilmestyneestä *Kanervalan*-runokokoelmasta alkaen. Kiven runojen tältä osin saama vastaanotto ei voi kuitenkaan ymmärtää, ellei sitä aseteta kronologiseen yhteyteensä. Tarkastelenkin siksi aluksi loppuheiton vastustuksen ja väistymisen pitkää historiaa. Näin tarkasteltuna juuri loppuheitto tuo selvimmin esille, kuinka etäällä Kivi oli oman aikakautensa kielellisistä uudistuspyrkimyksistä ja kuinka kiinteästi Kiven kieli liittyy vanhan kirjasuomen traditioon. Lopuksi yritän myös hahmotella, miten loppuheittoa käytettiin Kiveä myöhemmässä 1800–1900-lukujen taitteen runoudessa ja voiko tässä nähdä Kiven vaikutusta.

Loppuheitto vanhassa kirjasuomessa

Kun suomen kirjakieli alkoi 1500-luvulla kehittyä Varsinais-Suomesta käsin ja ennen kaikkea lounaismurteiden pohjalta, kirjakieleen omaksuttiin monia lounaismurteiden piirteitä. Leimallisimpia näistä oli juuri vokaalien loppuheitto eli sananloppuisten vokaalien kato.

Lounaismurteissa loppuheitto on tapahtunut niissä kaksitavuisissa nomineissa, joiden ensitavu oli ollut pitkä, sekä kaikissa kolme- ja useampitavuisissa sanoissa (esim. *laulu* > *laul*, *rynnisti* > *rynnist*, mutta esimerkiksi lyhyellä tavulla alkava *meri* on säilynyt lyhentymättä; ks. esim. Rapola 1969: 107–108). Turussa ja sen lähiympäristössä, joka Hämeen härkätien kautta oli jatkuvasti kosketuksissa sisämaahan, loppuvokaalit olivat paremmin säilyneitä. Kirjasuomen kehitykselle muodostui keskeiseksi juuri Turun murre, johon omaksuttiin piirteitä sekä lounais- että hämäläismurteista. Kirjasuomen loppuheitosta tulikin murteita vaihtelevampaa, koska Agricolan kielessä heijastuvat myös aiempi traditio ja muut murteet, joissa loppuheitto on morfologisehtoista eli muotoryhmittäistä, ei säännöllisesti tiettyjen äänteellisten ehtojen vallitessa toteutuvaa kuten lounaismurteissa. (Kirjasuomen murretaustasta ks. esim. Rapola 1945: 69–70, loppuheitosta Rapola 1933/1965: 322–324, Lehtikoinen & Kiuru 1998: 86–88.)

Agricolan kielessä monet muotoryhmät ovat loppuheittoisia joko kokonaan tai osittain. Loppuheiton yleisyydessä on kuitenkin suuria eroja (Nikkilä 1988). Sijoista tavallisimmin loppuheittoisia ovat inessiivi (esim. *hyyes turuas* 'hyvässä turvassa') ja elatiivi (*turhast sanast* 'turhasta sanasta'), s-loppuisista vartaloista myös partitiivi (*caickinaist hywuyt* 'kaikkinaista hyvyttä'), ajanilmauksista essiivi (*ycten peiuen* 'yhtenä päivänä') ja etenkin 3. infinitiivin muodoista abessiivi (*lackamat* 'lakkaamatta'). Harvemmin loppuheittoisia ovat adessiivi (*colmanel hetkel* 'kolmannella hetkellä') ja ablatiivi (*wäkeuild wiholisild* 'väkeviltä vihollisilta'), kaikkein harvimmin translatiivi (esim. *miks* 'miksi') ja nominatiivi (*perust* 'perusta', *Mestar* 'mestari'). Verbimuodoista loppuheittoisia ovat etenkin supistumaverbien imperfektin yksikön 3. persoonassa (*kelpas* 'kelpasi'), supistumaverbien konditionaalien yks. 3. p. (*ajjattelis ja tekis* 'ajattelisi ja tekisi'), monikon 1. p. (*me ylistem* 'me ylistämme') sekä monikon 2. persoonassa (*te näett ja cwlett* 'te näette ja kuulette'), osin myös mon. 2. persoonan imperatiivi (*techkette ~ techkett* 'tehkää'). Possessiivisuffikseista (lyhenne tarvittaessa px.) kaikkia tavataan loppuheittoisina (*minun welien* 'minun veljeni', *sinun eites* 'sinun äitisi', *henen nimens* 'hänen nimensä', *meiden Isen* 'meidän isämme', *teidän palckan* 'teidän palkkanne', *heiden waattens* 'heidän vaatteensa'). Agricola ei ollut kaikkiin käyttämiinsä muotoihin tyytyväinen, vaan muutteli näitä myöhemmissä teoksissaan, varsinkin *Rukouskirjassaan*, kumpaankin suuntaan (esim. *minun sielun* > *minun sieluni*, *suunsa* > *suuns*). (Agricolan loppuheitosta esim. Rapola 1929: 301 ja 1933/1965: 326, 331, 333 ja erit. 334; Nikkilä 1988; Lehikoinen & Kiuru 1998: 86–88.)

Piispa Eerik Sorolainen alkoi jo 1600-luvun alkupuolella karsia teoksistaan loppuheittoa (Rapola 1929: 301–302, 1933/1965: 324, 334–335). Loppuheiton saaman erityisen huomion osoituksena voitaneen pitää myös sitä, että juuri 1600-luvulla loppuheittoa alettiin merkitä erityisellä heittomerkillä. Varhaisimmat tiedot tällaisesta ovat Carolus Pictorukselta 1622 ja Hartikka Speitziltä 1643, mutta käytäntö yleistyi vasta Biblian ilmestymisen jälkeen, mm. Jakob Raumannuksen töissä, esim. vuoden 1651 *Confessio Fidei* -suomennoksessa (Kiuru 2006).

Vuonna 1642 työnsä päätökseen saanut toinen raamatunsuomennoskomitea asetti kielenkäyttönsä esikuvaksi sisämaan murteet. Loppuheittoa karsittiin siksi tuntuvasti ja useimmista taivutuspäätteistä tuli vokaaliloppuisia. Esim. essiivi, adessiivi ja abessiivi ovat enää harvoin loppuheittoisia, nominatiivi tuskin lainkaan ja ablatiivi ei koskaan. Myös useimmat monikon 1. ja 2. persoonan muodot ovat jo vokaaliloppuisia. (Rapola 1945: 39–41, vrt. Petander 1885: 187–188, 190–91, Rapola 1933/1965: 325–334, Puukko 1946: 155–156 ja Lehikoinen & Kiuru 1998: 88.)

1700-luvulla suomen kielen kirjallisen käytön piiriin alkoi tulla enemmän myös pohjalaisia, joille varhaisemman kirjakielen laaja loppuheittoisuus oli vierasta. Heidän töissään loppuheitto alkoi vähetä. Postuumisti vuonna 1733 julkaistussa kieliopissaan Ilmajoen kirkkoherra Bartholdus Vhael leimasi enimmäkseen loppuheittotapaukset turkulaisiksi tai muuten yksipuolisiksi murteellisuuksiksi. Pöytyän kirkkoherran Anders Lizeliuksen vuonna 1758 tarkistamassa raamatunsuomennoksessa loppuheittoa tavattiin enää muutamassa muotoryhmässä: yksikön 2. p:n

possessiivisuffiksissa (*jalcas* 'jalkasi'), supistumaverbien yks. 3. p. imperfektissä ja konditionaalissa (*wastais* 'vastasi', *tulis* 'tulisi') ja imperatiivin mon. 2. persoonassa (*cuulcat* 'kuulkaat[te]'). Tällä tavoin loppuheittoa Raamatun kieltä Aleksis Kivikin vielä luki (vrt. Sihvo 2002: 245), sillä 1800-luvun alkupuoliskon Raamatun painokset (ja vielä Kiven omistama, ortografialtaan uusittu vuoden 1853 Bibliakin) pohjautuivat vuoden 1758 suomennokseen. Maallinen proosa oli kuitenkin alkanut kehittyä jo 1700-luvun lopulla vielä loppuheittottomammaksi. Vuonna 1759 ilmestyneessä Samuel Forseenin suomentamassa *Ruotsin valtakunnan laissa* loppuheittoisina tavattiin mainittujen supistumaverbien 3. p:n muotojen lisäksi lähinnä vain mon. 3. p:n possessiivisuffiksia. Juhana Frosteruksen vuonna 1791 ilmestyneessä *Hyödyllisessä huvituksessa luomisen töistä* konditionaalimuodotkin alkoivat olla vokaaliloppuisia, joillain kirjoittajilla myös yks. 2. p:n px:tkin. (Rapola 1929: 303–305, 1933/1965: 336–338, 1969: 63.)

Loppuheiton säilyminen vanhassa virsirunoudessa

Agricolan runomuotoisissa teksteissä loppuheittoa on runsaammin kuin proosassa (Ojansuu 1909: 88). Agricolan lähimmät seuraajat Hemminki Maskulainen ja Jaakko Finno olivat paitsi virsikirjojen tekijöitä, myös kieleltään paljon lounaismurteisempia (ks. esim. Savijärvi 1995), joten kummankin teoksissa on loppuheittoa Agricolaakin enemmän. Määrämittaisia runonsäkeitä seipittäessä loppuheittoisiin muotoihin oli kätevää turvautua. Suomalaisesta runokielestä tuli näin alun alkaen proosaa loppuheittoisempaa. Raamatun ja muun proosan kielessä tapahtuneesta kehityksestä huolimatta runokieli säilyi 1600-luvullakin laajasti loppuheittoisena. Merkittävimmäksi poikkeukseksi jäi vuonna 1690 ilmestynyt pohjalaisen Matias Salamniuksen kalevalaisen kansanrunouden mitalla kirjoittamana lähes loppuheittoton runoelma *Ilo-Laulu Jesuxesta*.

1700-luvulle tultaessa virsikirjaa alettiin uusia. Piispa Gezeliuksen lisäksi virsikirjaa tiedetään valmistelleen Turun koulun konrehtorin Eerik Cajanuksen, mutta työssä on täytynyt olla mukana monia muitakin. Kokonaan uusittu *Uusi Suomenkielinen Virsi-Kirja* julkaistiin vuonna 1701. Juuri tämän, sittemmin vanhaksi virsikirjaksi nimetyn aina vuoteen 1886 käytössä olleen teoksen voi katsoa kanonisoineen virsirunoudessa ja pitkään myös taiderunoudessa vallinneen runsaan loppuheittoisuuden. Vanhan virsikirjan virsistä on löydettävissä jopa kokonaisia säkeistöjä, joista ei yksitavuisia muotoja lukuun ottamatta juuri löydy kokonaista sanaa (esim. *Kuin Aadam' meit kuoleman all' heitt' / Lankeemuksellans' tuimall' / Niin Jesus tott' meitt' ulos ott' / Sielt' jällens', kuolemans' voimall'*). (Väinölä 1995: 15; esimerkki on virren 222 säkeestä 3.)

Vanhan virsikirjan myötä loppusointuinen virsirunous jäi loppuheittoa suosivaksi, mikä näkyy selvästi merkittävimmistä 1700-luvun jälkipuoliskon virsikokoelmista (Rapola 1929: 304–305, 1933/1965: 338). Näitä ovat Abraham Achreniuksen *Zionin Juhla-Virret* vuodelta 1769 ja vuonna 1790 ilmestyneet Anders Achreniuksen *Halullisten Sjeluin Hengelliset Laulut* ja Elias Laguksen suomentamat *Sionin virret*. Viimeksi

mainittu, Aleksis Kiven äidille kuulunut kappale kuului kolmen vanhan virsikirjan laitoksen lisäksi Kiven isän kuolinpesästä 1866 huutokaupattuihin teoksiin (Kauppinen 1936: 75). Kiven suhde vanhaan loppuheittoiseen virsirunouteen alkoi siis jo hänen lapsuudestaan (Sihvo 2002: 245; Laitinen 2002: 99), sillä Kiven omistamiin teoksiin myös kuuluneesta Vanhan virsikirjan vuonna 1841 painetusta versiosta oli lähinnä vain uudenaikaistettu ortografiaa (Lauerma 2012: 20, 22, 26, 30, vrt. 43).

Porthanin ja hänen seuraajiensa loppuheiton kritiikki

Loppuheittoisuus ei rajoittunut ainoastaan hengelliseen runouteen, vaan siitä tuli myös alkuun niukan maallisen runouden piirre. Sittemmin maallistenkin arkkiveisujen kieli saattoi olla hyvin loppuheittoista. Jo 1700-luvun suomalaisen kulttuurin keskeisin hahmo, Turun Akatemian Rooman kirjallisuuden ja kaunopuheisuuden professori Henrik Gabriel Porthan varoitti tutkimuksessaan *Suomalaisesta kansanrunoudesta* (1768) runontekijöitä liiallisesta sanojen lyhentelystä.

Ei mitenkään saa mielin määrin sanojen suhteen menetellä sekä taajaan katkomalla ja supistamalla j. n. e. niitä muunnella. Väärässä ovat siis Petraeus ja Martinius – – väittäessään, että riimien sepittäminen kielessämme senvuoksi on helppoa, että se sallii tavuitten lyhentelemistä runonteossakin. Kenties tämmöinen vapaus vähemmän loukkaa Turun murteeseen tottuneita, jotka jokapäiväisessäkin puheessa mielellään runsaasti käyttävät poisheittoja (elision). Mutta muu ja samalla suurin osa kansaa, joka ääntää varsin selvään ja lausuu sanat hitaanlaisesti, ei hevillä salli yhtäkään tavuuta poistettavaksi, eritoten runoissa. Mitä taas siihen tulee, että etevämmätkään runoilijamme eivät joka paikassa ole voineet pysyä tästä vallattomuudesta vapaina, niin pitäisi sen johdosta pikemmin heidän puolestaan pyytää anteeksi kuin heitä kehua ja asettaa esikuviksi. (Porthan 1768/1930: 106–108.)

Porthanin kuoltua vuonna 1804 nämä ajatukset välittyivät hänen oppilaittensa F. M. Franzenin ja Jakob Tengströmin kautta uudelle suomen kielen kehittäjien sukupolvelle. Tämän keskeisiksi edustajiksi nousivat sittemmin lähinnä kirjailijanimellään Jaakko Juteini muistettu Jacob Judén (1781–1855) ja kielentutkijana ansioitunut Gustav Renvall (1781–1841).

Porthanin ajatusten kaikuja on Juteinin vuonna 1816 julkaisemassa vihkosessa *Anmärkningur uti finska skaldekonsten*, jonka hän liitti myöhemmin kirjoittamansa kieliopinkin (Judén 1818) yhteyteen. Vihkosen luvussa *Om friheten vid Ord-skrifningar i Poësie* Juteini (1818: 130) tarkastelee mahdollisuuksia käyttää erilaisia lyhennemuotoja runoissa.

Att uti poësie för mycket stympta språket, förråder Poëtens svaga och ouppodlade talent. Men ingen ting degraderar mera poësiens värde, än att tvinga in ord uti versen, i synnerhet blott för rimmets skull. Dock är vissa friheter tillätliga, genom hvilka man vid svårare tillfällen liksom hjälper sig fram på den poetiska banan.

Loppuheittoa Juteini (1818: 132) sallii käytettävän silloin, kun seuraava sana alkaa vokaalilla (että *olis' otollinen / esi-merkiks' elämässä*), mutta ei konsonantilla alkavan sanan edellä (*luvalliseks' luuli työnsä / Hyvän tapaiseks' tulisi*) eikä missään tapauksessa säkeen lopussa (*koki tulla korkeammaks'*). Juteini (1818: 133) tosin sallii loppuheiton konsonantinkin edellä kahden

samanlaisen konsonantin jäljessä, kunhan toinen tällaisista konsonanteista jätetään tällöin kirjoittamatta: (*Heill' on onni hembeämbi / ilol' vielä viljel-dävä*). Kaikkia tällaisia vapauksia tulisi runoilijan Juteinin mukaan käyttää kuitenkin mahdollisimman säästeliäästi. Vielä jyrkemmin loppuheittoon tuli suhtautumaan Renvall, josta tuli seuraavan virsikirjauudistuksen keskeinen asiantuntija.

Virsikirjan uudistus ja Gustaf Renvall

Uskonpuhdistuksen 300-vuotisjuhlavuonna 1817 arkkipiispa Jakob Tengström asetti suomalaista virsikirjaa uudistamaan komitean. Tämän jäsenenä olivat tuomiorovasti Gustaf Gadolin (varapj.), professori Jakob Bonsdorff, professori Henric Snellman, professori Johan Wallenius, kirkkoherra Elias Lagus, apulaisprofessori Gustaf Renvall. Kirjeenvaihtajina toimivat lisäksi kirkkoherrat J. A. Cleve, J. Molander, M. Gottlund ja E. Rosenback. Virsirunoilijana ansioitunut Lagus kuoli jo vuonna 1819 ja hänen tilalleen tuli ensin rovasti B. J. Ignatius ja sitten kirkkoherra Carl Helenius. Komitean jäsenistä suomea osasi puheenjohtajan lisäksi kunnolla vain Renvall. Tengstömin omaakin suomen taitoa on kritisoitu, mutta virsien varsinainen runollinen muotoilu jäi hänen vastuulleen, kielellisen viimeistelyn jäädessä Renvallin tehtäväksi. (Penttilä 1931: 7–19.)

Ajatuksiaan virsikirjan uudistamisesta Renvall julkaisi parisessa artikkelissa jo varhain. Mnemosyne-lehdessä 1819 julkaisemassaan kirjoituksessa *Något om Språket i Finska Psalmboken* Renvall katsoo virsien kielelliseksi perusheikkoudeksi sen, että ne on laadittu loppu- ja sisäheiton ja supistumien äärimmäisen lyhyeksi katkomalla kielellä, jonka pohjana on ollut Turun seutujen murre, mutta jonka kirjallinen käyttö on johtanut vielä tätäkin paljon lyhenteisempään kieleen (*syndyn 'syndynyt', ansait 'ansaitsevat', äl 'älä', läs 'läsnä', oll 'ollut'*, jota on toisinaan on jo vaikea ymmärtää (*Ann Jumal meil et käskyis teil / Andex ann minull syndin*). Virsien kieli tuli Renvallin mukaan saattaa samalle tasalle kuin millaiseksi muukin kieli oli nimenomaan raamatunsuomennoksissa kehittynyt, sillä Renvallin mukaan kaiken hengellisen kielen tulisi olla samantaista, oli sitten kysymys Raamatusta, saarnoista tai virsistä. Samoien muotojen tulisi siis olla käytössä niin mitallisessa runoudessa kuin proosassakin.

Vähäisen taiderrunouden Renvall sivuuttaa ja viittaa kansanrunoissa käytettävän tavallisesti savon murretta. Erikseen Renvall tosin korostaa jo Juteinin osoittaneen, että virsiäkin voi kirjoittaa tarvitsematta turvautua lyhennettyihin muotoihin. Juteinin v. 1816/1818 pohdintoihin Renvall ei poikkeuksia sallivina kuitenkaan viittaa, vaan Juteinin v. 1817 julkaisemaan *Vilpittömiä kirjoituksia* -virsikokoelmaan. (Renvall 1819a: 61–63.)

Myöhemmässä kirjoituksessa *Om rimslutet i Finsk vers* Renvall (1819b: 65–67) tiukentaakin loppuheiton ehtoja. Renvall sallisi ainoastaan yksittäisten sananloppuisten vokaalien loppuheiton ja vain silloin, kun seuraava sana alkaa vokaalilla, ei siis koskaan konsonantin edellä tai säkeen lopussa. Pitkien vokaalien tai diftongien, saati kokonaisten tavujen, jättämistä pois Renvall ei sen sijaan lainkaan hyväksy. Virsikirjakomitea asettui kannattamaan loppuheittoa voimakkaasti rajoitettavaa kantaa, mikä näkyi

sen järjestämissä uusien virsien kirjoituskilpailuissa ääneen lausuttuna tavoitteena etsiä nimenomaan runoja, joissa tällaisia lyhentymämuotoja olisi käytetty mahdollisimman vähän (Penttilä 1931: 55–56).

Monet pitivät kuitenkin mahdottomana kirjoittaa virsirunoutta ilman loppuheittoisia muotoja. Merkittävin näistä virsikirjakomitean kriitikoista oli Gustaf Avellan (1785–1859), virkamieheksi tähdännyt, mutta perintötalon isännäksi päätyneet kielellisiä kysymyksiä harrastanut saksalaisen runouden suomentaja. Virsikirjakomitealle lähettämässään mietinnössä Avellan tarkentaa oman murteiden tuntemuksensa pohjalta tuntuvasti loppuheittoa aiemmin esitettyjä rajoituksia ja esittää loppuheittoa useissa tapauksissa sallittavaksi jo jambimitan kirjoittamisen helpottamiseksi. (Penttilä 1931: 58–63.)

Renvallin (1830) osin jo 1810-luvulla laadittuun mietintöön pohjautuvassa runousopissa *Välmenta råd för Finska Psalm-Författare* loppuheittoa suhtaudutaan vielä torjuvammin kuin hänen 1810-luvun lopun kirjoituksissaan (Penttilä 1931: 54). Avellanin (1831) laadittua teoksesta laajan, loppuheiton käytölle myönnytyksiä vaatineen arvostelun Renvall (1832) kirjoitti tälle pitkän vastineen, jossa loppuheitto ei saa juuri mitään armoa. Renvallin mielestä loppuheitto on paitsi kielen rakenteen vastainen hävittäessään sanoille tyypilliset päätteet, myös tarpeeton ja hyödytön, koska ilmankin virsiä voidaan kirjoittaa (paitsi jos jambiin halutaan nousutahti). Vähäisetkin myönnytykset olisivat vaarallisia, koska näistä kuitenkin alettaisiin livetä ja loppuheiton käyttö alkaisi jälleen laajeta.

Renvallin näin jyrkkä kanta näyttää myöhemmin 1830-luvulla kuitenkin lievenneen, sillä vuonna 1836 viimein julkaistuissa *Uusissa Virsissä* loppuheittoa tavataan yksikön 2. p:n possessiivisuffiksissa (esim. *lapses*), yksikön 3. p. konditionaalissa (*sois*), supistumaverbien yks. 3. p. preesensissä (*makais*; tästä ja edellisestä muotoryhmästä on käytössä myös harvinaisempia vokaaliloppuisia muotoja) sekä imperatiivin mon. 2. persoonassa (*kiiruhtakaat*) (Penttilä 1931: 49–50). Loppuheittoa on siis aivan samoissa muodoissa kuin Uusien Virsien ilmestymisaikaan vielä käytössä olleessa, vain vähän korjaillussa Lizeliuksen vuoden 1758 raamatunsuomennoksessa.

Renvall oli päässyt siis tavoitteeseensa, että hengellisen kielen tuli olla muodoiltaan samanlaista sekä proosassa (eli Bibliassa) että runoudessa (eli virsikirjassa). Itse asiassa Renvall oli päässyt vielä vähän pitemmällekin, sillä hänen virsissään myös possessiivisuffiksit ja yksikön 3. persoonan muodotkin ovat osin *i*-loppuisia. Penttilä (1931: 50) on joutunut toteamaan, että lähes 100 vuotta myöhemmin käytössä olleessa virsikirjassakaan loppuheittoa ei ole näin vähän. Renvallin aikaisten reaktiot olivat kuitenkin hämmentyneitä: olivatko *Uudet Virret* enää virsiä vai näiden proosaversioita? Tähän epäilyyn lienee vaikuttanut Renvallien omien virsien epärunollisuus.

Murteiden taistelu ja kirjasuomen loppuheiton kehitys

Uusien virsien vastaanoton kannalta ongelmallista oli, että suomen kieli oli ollut radikaalissa muutosvaiheessa koko sen ajan (1817–1836), jonka

virsi- ja kirjallisuuskomitea oli vaatinut. Juuri näihin vuosiin ajoittui kiivain vaihe ns. murteiden taistelua, itämurteiden pyrkimystä saada oma vaikutuksensa kehittyvään kirjakielen. Runokielen kehitykseen vaikutti etenkin se, että 1800-luvun kirjasuomen itämurteistuminen lähti pitkälti liikkeelle vanhan kansanrunouden julkaisemisen käynnistymisestä 1810-luvun lopulla. Tämän työn aloittivat Carl Axel Gottlund ja Sakari Topelius vanhempi, sitten mukaan tuli Lönnrot – kumpakaan jälkimmäistä neuvoi Carl Niklas Keckman. Juuri vanhojen kansanrunojen julkaiseminen nosti itämurteisen ja kalevalamittaisen runouden esille. Samalla kalevalamittan omat rakenteelliset piirteet alkoivat myös vaikuttaa kirjakielen äännerakenteeseen myös loppuheiton merkinnän osalta (Lauerma 2004: 156.). Loppuheiton asema kirjakielissä alkoi 1830-luvulta muutenkin muuttua, kun kirjasuomen kehitykseen alkoivat vaikuttaa pohjoisimmat murteet, alkuun ennen kaikkea Oulun seudun ja Kainuun murteet, joille *isi*-loppuisten verbi- muotojen ja *si*-päätteisen possessiivisuffiksin loppuheitto oli alun perin vierasta (Lauerma 2012: 47–48).

1830-luvun puolivälissä ilmestyi peräkkäisinä vuosina kolme varhaisnykysuomen kehitykseen syvimmin vaikuttanutta teosta. Vuonna 1834 julkaistiin yliopiston ensimmäisen suomen kielen lehtorin Carl Nicklas Keckmanin Zschokke-suomennos *Kultala* (SKST 1). Samassa sarjassa ilmestyi 1835 Kajaanin piirilääkäri Elias Lönnrotin koostaman *Kalevalan* I. laitos (SKST 2). Vuonna 1836 julkaistiin Oulussa postuumisti Alavieskan kappalaisen Klaus Kemellin Tuomas Kempiläinen -suomennos *Kristuksen seuraamisesta*. Näistä teoksista lähtee liikkeelle kehitys, joka johtaa meidän tuntemamme kaltaisen nykysuomen syntyyn. Tämä kehitys johtaa myös loppuheiton lähes täydelliseen katoamiseen kirjasuomesta, sillä taustaltaan pohjoismurteisten Keckmanin ja Kemellin teoksissa loppuheittoa on hyvin vähän, puhumattakaan runomuotoisesta *Kalevalasta* (1835), joka on samalla merkittävin välietappi siinä prosessissa, joka alkoi kun vanhaa kansanrunoutta alettiin editoida julkaistavaksi 1810-luvun lopulta alkaen.

Kun toisaalta kalevalamitalle, toisaalta pohjoismurteille vieras loppuheitto alkoi väistyä kirjasuomesta myös niistä muotoryhmistä, jotka useimmissa murteissa olivat loppuheittoisia, runouden loppuheittoiset muodot jäivät entistä tukalampaan asemaan. Nieminen (1913: 20) on luonnehtinut konsonanttia edeltävän ja säkeenloppuisen loppuheiton jääneen pikemminkin Kalevalaa edeltävän runouden piirteeksi, joskin hänellä on joitain tällaisia esimerkkejä vielä 1850-luvulta. Murteiden taistelun jälkeen runsas loppuheiton käyttö ei herättänyt epäilyksiä ainoastaan kirjoittajan runoteknisten taitojen puutteesta, vaan tällaiselle lankesi historiasta välittömästi myös vanhan ja vanhentuneena pidetyn, degeneroituneiksi katsottujen läntisten murteiden suosimisen varjo. Tätä korosti se, että murteiden taistelun lopulta vaimentaneessa Renvallin (1837) kompromissiehdotuksessa runous oli tavallaan paalutettu itämurteisen kielenkäytön puolelle, kun (kansan)runouden annettiin jäädä *d*:ttömäksi. Tämä piirre, joka ei omana aikanaan ollut siis mikään arkaismi, omaksuttiin 1800-luvun myöhempään taidurunouteenkin (Nieminen 1913: 30–31).

Murteiden taistelun aikakausi oli siis onnistunut tehokkaasti arvotamaan murteet. Parhaimpia olivat savokarjalaiset murteet, kunhan näitä ei erehdytty käyttämään sellaisinaan, vaan äänteellisesti yleiskielistettyinä. Huonoimpia olivat taas lounaismurteet, joiden lyhentyneisyys ja runsaat lainat saivat epäilemään näiden joutuneen liian voimakkaan ruotsin vaikutuksen kohteeksi. Pahnanhimmiksi jäivät Uudenmaan murteet, joissa oli monia lounaismurteiden vieroksuttuja piirteitä, mutta joiden tukena ei ollut varhaisen kirjallisen käytön perinnettä, kuten Turun seudun murteilla.

Aleksis Stenvallin debyytti ja Ahlqvistin loppuheiton kritiikki

Vuonna 1860 Julius Krohnin toimittamassa *Mansikoita ja Mustikoita* -albumissa kahdella runolla kirjailijana debytoinut Aleksis Stenvall sai heti tuoreeltaan moitteita käyttämästään kielestä ja sen loppuheittoisuudesta. Hiukan tunnustustakin nimikirjaimilla A. O. esiintynyt August Ahlqvist (1861: 18) antoi toiselle arvostelemistaan runoista.

Nimimerkki I:n kappale ”Kaunisnummella” on vähäinen, vaan ”Unelman” sisällys on runollinen. Kieltä ei näy tämän kirjoittaja kuitenkaan vielä tuntevan. Hän leikkelee nim. sanoja niinkuin äkkinäinen nauriin-listijä nauriita. Lukiessasi hänen teoksiansa luulisit, ett’ei Suomella ole kirjallista kieltä, ei kieli-oppia eikä sääntöjä, vaan että Uusmaan poikkinainen ja törkeä murre nyt on korotettu kirja-kieleksi. Jos hra I mielii kukoistaa Suomalaisessa kirjallisuudessa, niin oppikoon kieli-opista ja muusta kirjallisuudesta, kuinka Suomen kieli on kirjoitettava. Sitten laulakoon niin, että vaarat raukuu!

Vuonna 1860 julkaisemissaan runoissa Kivi (vrt. 1951: 3–6) on käyttänyt loppuheittoisina runsaasti etenkin inessiiviä, elatiivia, adessiivia ja ablatiivia, mutta myös translatiivia ja partitiivia, possessiivisuffikseja (etenkin yks. 3. p. *ns.*-muotoja, mutta myös *impein*-tyyppisiä yks. 1. p. muotoja), yksikön 3. persoonan imperfekti- ja konditionaalimuotoja, *sti*-adverbeja ja joitain muitakin muotoja (*oil* ’oli’: *hämär* ’hämärä’). Kiven loppuheittoisten muotojen taustalla on Nurmijärven etelähämäläinen murre. Useimmissa suomen murteissa loppuheittoisina tavataan tiettyjä possessiivisuffikseja (etenkin yksikön 2. persoonan *s*-loppuisia muotoja) ja verbimuotoja (ainakin konditionaalien yksikön 3. persoonan *is*-loppuisia muotoja). Nurmijärven murteessa yleisesti loppuheittoisia ovat myös (etenkin kolme- ja useampitavuisista sanoista muodostetut) partitiivi, essiivi, inessiivi, elatiivi, adessiivi ja ablatiivi (kaksitavuisista huom. myös *siäl, tääl, tuäl*). Loppuheittoisia ovat myös lukemattomat partikkelit (esim. *mis, täs, sil, tol, sii(n), niit, näit, sit, tät; et, juur, kans, kii(n), koht, kyl, mut, pal, sit, viäl, ympär*), vaikka vaihtelua tavataan näissäkin (Itkonen 1989: 347–348).

Kiven käyttämissä muodoissa oli silti monia sellaisiakin, jotka eivät olleet vieraita Oksasen omille varhemmille runoillekaan (joissa tavataan mm. *onnestain, kohtalois*, jopa *oil*- ’oli’ -tyyppistä metateesia, Nieminen 1913: 23). Etenkin paikallissijojen laaja loppuheittoisuus oli kuitenkin Oksaselle vierasta. Oman näkemyksensä loppuheiton rajoista Ahlqvist on esittänyt väitöskirjassaan *Suomalainen runous-oppi kielelliseltä kannalta*

(1863). Ahlqvist esittää, että ”heittoa tulee nykyisessä runoudessa käyttää yhtä varovasti kuin [kansan-]runossa eikä yli niiden rajojen” (s. 92), toisin sanoen vain vokaalien edellä (s. 31–32). Ahlqvistin (s. 92) mukaan ”tavallisin heitto on se, kuin *a* tahi *ä* sanan lopusta katoa seuraavaisen sanan ääntiön edessä, joka silloin tavallisesti on *o*, *u* eli *ö*, *y*, *e*”, kun taas ”harvemmin heittyy *ä* *i*:n edessä, harvoin heitetään *i* *o*:n ja *e*:n edessä, vielä harvemmin *i* *i*:n edessä ja suuri vika olisi *o* heittää *o*:n edellä pois”; ”aivan kelvotoin” ratkaisu on jättää vokaali pois muodoista, ”joita seuraa näkymätöin kerake, loppu-hengähdys: *ann'*, *tul'*, *kuul'*, *sinn'*, *tänn'*, *hyväst'*, *kauniist'*, *menn'*, vaikka ”tältäkin kohdalta ovat virret *Suomalaisessa Wirsikirjassa* tehdyt juuri kuin kielen pilkaksi, lukijan kiusaamiseksi ja ylhäisen aineensa likaan painamiseksi”. Ahlqvistin muotoilemien sääntöjen valossa voi olettaa, että häntä on Kiven runoudessa ärsyttänyt etenkin loppuheiton suruton käyttö myös konsonanttien edellä ja säkeiden lopussa.

Kanervalan loppuheitto ja Suonion kritiikki

Vuonna 1866 Kivi julkaisi omalla kustannuksellaan runokokoelman nimeltä *Kanerval*. Kivi oli selvästi varautunut tämän runojen loppuheittoisuuden tulevan herättämään kritiikkiä, sillä hän on kirjoittanut teokseen puolen sivun mittaisen yksinomaan loppuheittoon keskittyvän esipuheen. Tässä hän aluksi varoittaa, että ”lukija on näissä runoelmissa kohtaava useita päätelyhennyksiä, joita tähän asti kirjakielellä ei osittain liene ollenkaan – osittain on säästävää käytetty, ja silloin aina lyhennysmerkillä, mutta tässä ilman, ja joita hän sentähden aluksi ehkä oudoksuneet”. Kivi ilmoittaa käyttäneensä tällaisia muotoja, koska ne ovat ”ainakin Etelä-Suomessa” ominaisia puhekielelle ja koska tällaisten avulla kieleen saadaan lisää etenkin yksitavuisia muotoja, joita kieli Kiven mukaan tarvitsee ”voidaksensa keveämmästi liikkua vaihtelevaisissa, uudemmissa runomitan laaduissa”.

Kiven loppuheittoisina *Kanervalassa* käyttämät muodot jakaantuvat yllättävän moniin muotoryhmiin, joiden yleisyydessä on tosin suuria eroja. Loppuheittoisista muodoista yleisimpiä ovat ulko- ja sisäpaikallissijat (adessiivi 31 %, inessiivi 25,3 %, elatiivi 7,5 % ja ablatiivi 3,8 %), joita on yhteensä yli kaksi kolmasosaa (67,6 %) runoelman kaikista 709 loppuheittoisesta muodosta. Tavallisia ovat myös 3. persoonan *ns*-possessiivisuffiksit (11,6 %), *st*-loppuiset adverbit (4,1 %) ja muut loppuheittoiset partikkelit ja konjunktiot (3,5 % muodoista). Harvinaisempia ovat nominatiivi (2,5 % lähinnä *i*-vartaloisista sanoista), partitiivi (2,4 %, etupäässä *s/nen*-vartaloista ja eräistä persoonapronomineista) ja translatiivi (1,8 %). Loppuheittoiset yksikön 1. ja 2. persoonan possessiivisuffiksit (2,1 % ja 1,7 % muodoista) ovat muutamain poikkeuksin *in*, *is* -loppuisia. *is*-loppuiset yksikön 3. persoonan imperfekti- ja konditionaalimuodot eivät ole kovin tavallisia (yhteensä 1,6 %), imperatiivin mon. 2. persoonan muotoja on niukasti (0,7 %) ja alun perin loppukahdennuksellisten muotojen lyhentymät ovat yksittäisiä (yht. 0,4 %). Joitain esimerkkejä (sivunumerot viittaavat ensipainokseen Kivi 1866, yleisimmistä muodoista on mainittu vain jokin säe):

Nominatiivi: *ankar* 2, *sankar* 57; *yks* 53, *kaks* 3; *kaik'* 55, *laps* 8, *puol-yön* 30, *täys* 42; *nuorukain* 41
 Partitiivi: *heit* 3, *hänt* 2, *teit'* 55; *kuningast* 3, *lapsukaist* 8, *juhlallist* 52; *tannert* 42, *sydänt* 46
 Translatiivi: *ainiaaks* 16, *asunnoks* 55, *iloks* 13, *miks* 31, *tuskalliseks* 18

Inessiivi: *Kaikki sumus, sekamelskas kiirii* 48; *Lintujen laulaes* 5
 Elatiivi: *Kun sydämmeni tunteist kummallisist* 52

Adessiivi: *otsal vakaal, suulla hymyvä* 18
 Ablatiivi: *kanervaiselt kankahalt* 35

Yksikön 1. p. px: *aatoksissain* 39, *kartanostain* 56, *ohaukse*in 53, *silmäin* 46; huom. myös *äitin* 13
 Yksikön 2. p.px.: *autuutes* 13, *päälles* 28, *syämme* 50; huom. *poikas* 57, *virttes* 8
 Yksikön ja monikon 3. p. px: *Tuliluikku kainalossans / Metsän saalis laukussans* 37

Yksikön 3. p. imperfekti: *oil* 51, *katos* 18
 Yksikön 3. p. konditionaali: *johdattais* 13, *uhkais* 10, *sois* 15

Yksikön 2. p. imperatiivi: *ompe*l 13
 Monikon 3. p. imperatiivi: *poistukaat* 56, *peittäkää*t 55

Kielteinen preesens: (*ei*–) *tul* 10

sti-adverbit: *Otsa wälkähteli kirkkahast / Kiharans hän kiireest palmikoitsi* 15

Muita taipumattomia muotoja: *ain* 6, *alat* 42, *koht* 51, *tok'* 22; *kans* 27, *ympär* 2; *mut* 32, *kosk* 1; liitepartikkeli *enp'* 55

Vaikka osa loppuheittoisina käytetyistä muodoista on hyvin harvinaisia, kokoelmalle leimaa antavaksi piirteeksi jää paitsi sen runsas loppuheittoisuus, myös se, että että *Kanervalassa* on käytetty loppuheittoisina myös muotoja, joita proosassa ei ollut totuttu näkemään loppuheittoisina vuosisatoihin eikä runoudessakaan vuosikymmeniin, vanhalle kannalle jäänyttä virsi- ja arkkirunoutta lukuun ottamatta. Poikkeavaa vaikutelmaa korostaa, että silloisessa kirjakielessä osin vielä käytössä olleet (yksikön 2. p. possessiivisuffiksin ja monikon 3. p. imperfektin ja konditionaalin) *is*-loppuisiksi heittyneet muodot ovat *Kanervalassa* hyvin harvinaisia, etelähämäläisen loppuheittoiset ulkopaikallissijat sen sijaan kaikkein tavallisimpia. Lähes kaikille muillekin Kiven loppuheittoisille muotoryhmille on osoitettavissa malli jo Nurmijärven murteesta, loppukahdennuksen vuoksi vokaaliloppuisina säilyneitä yksikön 2. p. imperatiiveja ja kielteisen preesensin muotoja lukuun ottamatta.

Esipuheessaan Kivi on hakenut *Kanervalan* laajalle loppuheittoisuudelle tukea myös Lönnrotin (1865) virsivalikoimasta, jossa monia muotoja on käytetty loppuheittoisina, vieläpä ilman heittomerkkiä. Kivi myöntää Lönnrotin menetelleen näin ”toki harvemmin” kuin hän *Kanervalassa*,

mutta Lönnrotin esittelemää tapaa käyttää samoja muotoja vuoroin loppuheitteinä, vuoroin vokaaliloppuisina hän silti lämpimästi mainostaa. Tämä muodostui myös Kiven omaksi ratkaisuksi. Vaikka esipuheessaan Kivi korostaa uskovansa, että juuri loppuheittoisten muotojen käyttö tulee kirjakielessä tulevaisuudessa lisääntymään, loppuheitteinä esiintyvistä muodoista on *Kanervalassa* käytetty aina myös vokaaliloppuisia variantteja, monikon imperatiivimuotojen kaltaisia hyvin harvinaisia muotoja lukuun ottamatta. Myös heittomerkillä Kivi (suurimmaksi osaksi) luopui (vrt. Laitinen 2002: 111).

Kivi haki ratkaisulleen tukea myös suoraan Lönnrotilta, jolle hän lähetti kappaleen *Kanervalaa* heti sen ilmestyttyä. 25. marraskuuta päiväämässään saatekirjeessä Kivi kertoo keskustelleensa loppuheitosta myös tukijansa Fredrik Cygnaeuksen kanssa. Tämä oli ”senkaltaiseen kielenkäyttöön taipuva” ja vakuuttunut, että ”suomen kielen täytyy lyhennellä sanojansa päästäksensä korkeammille runouden kukkuloille”. Näin Kivikin kertoo ajatellessaan jo kouluajoistaan asti. Cygnaeus kumminkin oli kehottanut kääntymään asiassa suomen kielen varsinaisen auktoriteetin puoleen ja siksi Kivi kertoo nyt pyytävänsä Lönnrotin henkilökohtaista mielipidettä ja neuvoja. (Kivi 2012: 245–246.)

Lönnrotin mahdollinen vastaus Kivelle ei ole säilynyt, mutta koska Kiven saamista kirjeistä on tallella vain muutamia, tästä ei voi päätellä, vastasiko Lönnrot Kivelle vai ei. Maineestaan tarkkana miehenä Lönnrot ei kuitenkaan välttämättä ilahtunut, että Kiven kaltainen aloitteleva kirjailija pyrki häneen tukeutuen etenemään kiistoja herättäneessä kielellisessä kysymyksessä entistä radikaalimpaan suuntaan.

Kiven runojen loppuheittoisuus ja myös hänen Lönnrotin (1865) ratkaisuista etsimänsä tuki saikin pian osakseen ankaraa kritiikkiä *Kanervalasta* nimimerkillä Suonio arvostelun kirjoittaneelta Julius Krohnilta. Kirjallisessa Kuukauslehdessä (1867) julkaisemassaan arvostelussa Suonio (s. 19) luonnehtii *Kanervalaa* kokonaisuudessaan pettymykseksi, jossa ei soitto soitolle ylene, Kivi ei Kivelle tunnu; Kiven näytelmien omiutista ja uutuuksillaan viehättävää henkeä Suonio ei löydä kuin parista runosta (”Karhun-pyynti” ja ”Mies”), joissa *kuningatar ryysyjenki läpi loistaa*. Suonio katsoo runojen olevan täynnä muodollisia puutteita ja kielivirheitä. Kielivirheiden jälkeen Suonio siirtyy kritisoi-maan riimin puutetta ja paikkaa runoissa ja siirtyy sitten arvostelemaan runomittaa, jonka vaihtelevuudella hän arvelee Kiven pyrkineen kompensoimaan loppusoinnun puutetta. Tästä hän päätyy arvostelemaan Kiven käyttämiä loppuheittoisia muotoja. Suonio analysoi Kiven tulkinneen väärin Lönnrotin vanhojen virsirunojen editoinnin yhteydessä esittämät ajatukset:

Muun kankeuden lisäksi tulee vielä, että sanat ovat yhtä armottomasti katkaistut ja työstetyt kuin vanhassa virsikirjassamme. Tekijä tätä tapaa oikein puolusteleekin esipuheessaan, turvaten muka niin vahvan kilven kuin Lönnrotin sanain taakse. Mutta mitä Lönnrot sanoillaan oikeastaan on tarkoittanut, sitäpä herra Kivi ei olekaan ymmärtänyt. Ne nähtävästi eivät tarkoita mitään muuta kuin oikokirjoitusta, että nimittäin sanoja lyhentäessä ei tarvitsisi panna lyhennysmerkkiä. Lönnrotin virsissä, joiden loppuun liitetyissä muistutuksissa mainitut sanat löytyvät, ei näet tapaa paitsi juuri harvoin muita lyhennyksiä kuin mitä yleiseen pidetään luvallisena, nimittäin

äänekkään edellä. Ne lyhennykset eivät voi kankeutta vaikuttaa ja niihin on vanhassa kansa-runoudessammekin esikuvia. Jos Lönnrot virsissään toisinaan on tämän luvallisen licentia poetican rajan yli poikennut, niin on siihen tainnut olla syynä, että oli kovin vaikea, milt'ei mahdoton saada kaikki katkainaiset sanat raivatuiksi noista parannettavista virsistä – –. (1867: 20.)

Suonio fokusoi Lönnrotin ajatukset ortografisiksi ja korostaa hänen käyttämiensä muotojen pysyvän loppuheittoisuudestaan huolimatta yleisesti hyväksytyissä metrisissä rajoissa, sivuuttaen näin Lönnrotin esittämät variaatiota sallivat ajatukset. Kiven esittämää ajatusta loppuheiton tulevasta yleistymisestä Suonio yllättäen ei täysin tyrmää. Hän kritisoi kuitenkin loppuvokaalin heittymistä konsonantin edellä ja tämän tuottamia konsonanttiyhtymiä.

Hra Kivi ennustaa sen ajan tulevan, koska Suomen kieli sekä tavallisessa puheessa että kirjoissa on lyhentävä sanansa sillä tavalla. Se on mahdollista, luultavaa; mutta silloinkin kaikki runoilijat, joilla on soinnuille herkkä korva, karttanevat semmoisia kuin esim. *kullast*, *krysoliteist* (s. 9), *luolist kaikuu* (s. 12), *vuorilt' kiljuu* (s. 29) y. m. Vaikka kuinka silloin käyneekin, niin nyky-ajan kirjailijain täytyy nyky-ajan Suomea käyttää, jos tahtovat että nyky-ajan suomalaiset lukisivat heidän teoksiaan. Tätä nykyä puhutaan tuota katkonaista murreta ainoasti kapeassa rantaliepeessä, ei koko Etelä-Suomessakaan, niinkuin Kivi väärin väittelee. Ja murteellista kieltä saa kaikkein vähimmin runoudessa käyttää, jonka puheena pitää olla kirjakielen hienoin, ylevin laji. (1867: 20.)

Silloisen kirjakielen kannalta murteellisuuksiksi tulkittavien muotojen käyttöä runoudessa Suonio ei ymmärrä, vaan hän asettaa murteellisuuksia ja lyhentymiä karttaneen Runebergin Kivelle esikuvaksi.

Miltäpä kuuluisi, jos Runeberg ruotsinkielisten rantalaistemme tavalla olisi käyttänyt tuommoisia ihania sanamuotoja kuin esim. ja *bega mej ti spring*, *ti löp* j.n.e. Eipä hän ole käyttänyt kaikkia niitäkään lyhennyksiä, jotka ovat yleiset sivistyneessäkin Ruotsin puheessa esim. *sa* (sade), *sku* (skulle) y.m. Hänessä on, näet, ollut se oikea kauneus-aisti, että on tietänyt runottaren kadottavan kaiken suloutensa, jos se kielen-opettajaksi, guvernantiksi rupeaa. (1867: 20–21.)

Suonio katsoo Kiven vaarantavan uransa liiallisella kielellisellä originaaliudella:

Se on aina mitättömän pikku-hengen tunnusmerkki, kun pyytää vähäisissä, mitättömissä asioissa tavallisesta poiketa, ja herra Kivellä, luullakseni, on tarpeeksi omituisuutta itse runolahjassaan, ettei hänen tarvitse koettaa kummastuttaa lukijoitansa erinomaisuuksilla kielessä ja runopuvussa. (1867: 21.)

Yrityksen muuttaa omin päin kirjakielen vakiintunutta käytäntöä Suonio leimaa naurettavaksi, murrekirjailijan kohtalon puolestaan kovaksi.

Jos joku sivistyneeseen seuraan, missä kaikki muut ovat frakissa, tulisi hännättömässä tröijyssä, moittien tavallista pukua liian pitkäksi, ja ennustaan että nuot tarpeettomat hännät tulevaisina aikoina varmaankin leikataan pois, niin häntä pidettäisiin houkkana – – . Ja jos joku runoilija antaa runonsa kulkea jonkun nurkkamurteen raivaamatonta louhikkoa myöten, arvelen että kiviä myöten hyppääminen tuopi enemmän voimaa ja urhoutta, niin tavallinen seuraus on, että lukeva yleisö astelee hänen teostensa sivuitse kirjakielen tavallista tasaista tietä myöten. (Suonio 1867: 21.)

Kiven runokokoelmansa johdannossa esittämät perustelut olivat todennäköisesti vain jyrkentäneet hänen runojensa loppuheittoisuuteen

kohdistuvaa arvostelua. Jos kokoelman olisi arvostellut Ahlqvist, kritiikki olisi ollut luultavasti vielä tuntuvampaa, sillä Kiven vetoaminen eteläsuomalaiseen puhekieleen, omaan runomittojen tuntemukseensa ja lopulta vielä Lönnrotiin olivat kaikki punaisia vaatteita Ahlqvistille. Näistä asetelmista ei ollut yllättävää, että loppuheiton väistyminen runokielestä vain jatkui.

Loppuheiton kohtalo myöhemmässä runoudessa

Lähimpinä vuosikymmeninä loppuheitto alkoi väistyä Kiven omista teoksistakin, postuumisti myös hänen runoistaan, joita etenkin B. F. Godenhjelm korjaili Kiven *Valittujen teosten* laitosta varten. Toisen osan esipuheessa Godenhjelm kirjoittaa tästä itse seuraavasti:

Mitä runomittaisiin kappaleisiin tulee, on katsottu soveliaaksi mahdollisuuden mukaan poistaa noita katkonaisia sananmuotoja, joita Kivi runoissaan suosi, vaan jotka loukkaavat nykyajan lukijakuntaa ja estävät niiden kauneuden täydelleen ilmestymästä. (Godenhjelm 1878.)

Kokonaan loppuheitottomiksi Godenhjelm ei runoja toki korjannut, vaan hän tyytyi muuttelemaan runomitan kannalta huonoimpia pitämiään kohtia (vrt. Saarimaan 1934: 300–301, esimerkkejä tästä). Tämä olikin sopuisuudessa 1800-luvun lopun runokielen käytännön kanssa. 1890-luvun alkuun ulottuvasta Niemisen tutkimuksesta (1913: 21–29) käy ilmi, että vuosisadan jälkipuoliskon suomalaisessa runoudessa vokaalien edellä *a:n* ja *ä:n* loppuheitto oli edelleen varsin tavallista, *o:n* ja *ö:n* sen sijaan paljon harvinaisempaa. *i:n* loppuheittoa (joka possessiivisuffikseissa on johtanut *in, is*-loppuisiin muotoihin) on edelleen paljon ja tätä tavataan myös konsonanttien edellä. Muuten loppuheittoa on käytetty konsonantin edellä lähinnä vain silloin, kun pois jäänyttä vokaalia edeltävän ja seuraavan sanan alkukonsonantti on sama, joskin kaksitavuissa usein lausepainotomissa sanoissa, joiden ensimmäinen tavu on pitkä, tällaista myös tavataan, samaten 3. persoonan possessiivisuffiksin yhteydessä. Tätä laajemman loppuheittoisuuden Nieminen (mt. 29) luonnehtii olevan tyypillistä vain ”etupäässä taitamattommille runokielen käyttäjöille” – ja Kivelle.

Loppuheitto siis harvinaistui 1800-luvun lopun runoudessa, muttei kadonnut siitä kokonaan. Runoilijat näyttäisivät siis enimmäkseen omakseen jo Porthanin käynnistämän, mutta vasta Ahlqvistin vakiinnuttaman loppuheiton tiukan kodifioinnin. Kuvaavaa on, että vaikka Kiven suuren esikuvan, *Vanhan virsikirjan* tilalle saatiin viimein vuonna 1886 toimitettua uusi virsikirja, tämänkin virsien sallittiin jäädä tuntuvasti loppuheittoisiksi. Proosan ja virsirunouden ymmärrettiin nyt siis voivan muodoiltaan poiketa toisistaan, toisin kuin Renvallin *Uusien Virsien* aikaan 1836.

Proosassa kehitys johti sen sijaan loppuheiton täydelliseen katoon. 1800-luvun jälkipuoliskolla ja 1900-luvun alkupuolella harvalukuiset proosatekstissä vielä mahdolliset loppuheittoiset muotoryhmät vakiinnutettiin vokaaliloppuiksi, taideproosan puhkieläitä jäljitteleviä repliikkejä lukuunottamatta. Tässä prosessissa loppuheitto katosi viimein *Raamatun* kielestäkin. Supistumaverbien yksikön. 3. persoonan imper-

fektimuodot muuttuivat vokaaliloppuisiksi *Bibliassa* 1862, vastaavat konditionaalimuodot *Bibliassa* 1896–1897. Yksikön 2. persoonan possessiivisuffiksit muutettiin lopullisesti vokaaliloppuisiksi *Bibliassa* 1911. (Lauerma 2012: 44–47.) Monikon 2. persoonan *tulkaat*-tyyppiset imperatiivit *Raamattuun* vielä jäivät, lyhentyäkseen *tulkaa*-asuisiksi vasta vuoden 1933 raamatunkäännöksessä.

Runoudessa loppuheittoiset muodot sen sijaan säilyivät. Penttilä (1931: 52–53) on tarkastellut lyhyesti loppuheiton käyttöä 1900-luvun ensimmäisiin vuosiin mennessä syntyneiden runoilijoiden tuotannossa alun perin J. V. Juveliuksen koostaman *Kantele*-runoantologian (2. p. 1927) pohjalta. Tähän sisältyvissä runoissa nominatiivia tavataan loppuheittoisena enää joissain leksikaalistuneen oloisissa tapauksissa (*jok'*, *mik'*; *alttar'*, *kaks*, *kaikk'*, *käs'*, *laps*, *yks*, *vuos*), mutta yleisemmin loppuheittoisena tavataan vielä seuraavia muotoryhmiä.

Partitiivi: *jot' toivoit*, *mit' tässä maassa* (Eino Leino)

Translatiivi: *hetkekskään* (Kouta), *miks*

Inessiivi: *varjoss* (V. Juva), *nurkass'* (Larin-Kyösti), *miss'* (Koskenniemi)

Elatiivi: *tuvast' äidin* (Kasimir Leino)

Adessiivi: *niityll' laulaa* (Larin-Kyösti)

Yksikön 1. p. px: *rakkauten'* (Nuormaa)

Yksikön 2. p. px: *kultas'* (Kasimir Leino)

Supistumaverbien yks. 3. p. imperfekti: *tais* (Nuormaa), *läks* (Eino Leino)

Yksikön 3. p. konditionaali: *jois*, *vois* (Kasimir Leino)

Partikkeleita ja konjunktioita: *ain*, *ehk'*, *ens*, *ett'*, *juur' ~ juur*, *kautt'*, *kuink'*, *mut ~ mutt'*, *vaikk'*, *vait ~ vait'*, *viel'*, *yl'*, *ympär'*

Kivelle vielä tyypilliset loppuheittoiset *lt*-ablatiivit ja helposti elatiiviin sekoittuvat *st*-adverbit näyttäisivät väistyneen, samaten muussakin 1800-luvun runoudessa vielä tavalliset 3. persoonan *ns*-possessiivisuffiksit. Loppuheittoa on kuitenkin vielä jäljellä monissa paikallissijoissa ja yksikön 1. ja 2. persoonan possessiivisuffikseissa, *is*-loppuisista imperfekti- ja konditionaalimuodoista puhumattakaan. Myös sellaiset Kiven loppuheittoisina käyttämät nominatiivit kuin *yks*, *kaik*, *kaks* ja *laps*, partikkelit *ain* ja *ympär* sekä konjunktio *mut* ovat olleet 1900-luvun alkuvuosikymmenien runoudessa vielä käytössä.

Vanhan virsikirjan luoman mallin ansiosta runokieleen päässyt (Penttilä 1931: 51–52) ja Kiven kaltaisen kirjailijan kielenkäytön osin tukema loppuheittoisuus siis säilyi runokielessä 1900-luvulle saakka. Kirjasuomi ei kuitenkaan laajemmin palannut loppuheittoisten muotojen kannalle, kuten Kivi itse arveli tulevaisuudessa tapahtuvan. Oma perspektiivimme kirjakielen kehitykseen saattaa kuitenkin olla vielä liian lyhyt. Puhekielessä monet edellä tarkastelluista muotoryhmistä ovat koko ajan säilyneet loppuheittoisina, yksittäisistä muodoista puhumattakaan. Etenkin tiettyjen *i*-loppuisten muotoryhmien loppuheitto on nykypuhekielessä laajaa (Mielikäinen 1991: 44–47). Tältä osin Kiven runokieli on jälleen pikemminkin modernin kuin arkaisoivan tuntuista.

LÄHTEET

- Ahlqvist, August [= A. O.] 1861: "Runouskirjallisuutta." [Arvostelu.] *Mehiläinen*, s. 11–18.
- Ahlqvist, August 1863: *Suomalainen runous-oppi kielelliseltä kannalta*. Helsinki.
- Avellan, Gustaf Adolf 1831: "Recension" [Gustaf Renvall, *Välmenta Råd för Finska Psalm-Författare*, 1830]. *Helsingfors Tidningar* n:o 66, 68 ja 70.
- Godenhjelm, B. F. 1878: "Toimittajan alkulause." Teoksessa Aleksis Kivi, *Valitut teokset II*. SKST 55. Helsinki: SKS.
- Itkonen, Terho 1989: *Nurmijärven murrekirja*. SKST 498. Helsinki: SKS.
- Judén, Jacob 1818: *Försök till utredande af Finska språkets grammatik*. Wiborg:And. Cederwall.
- Kantele. Koulun runokirja. *Valikoima suomalaista runoutta*. 2. p. Porvoo: WSOY 1927.
- Kauppinen, Eino 1936: "Aleksis Kiven kotioloista." *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja IV*, s. 73–107. Helsinki: SKS.
- Kiuru, Silva 2006: "Koko mailm' iloit' mahtaa: vanhan kirjasuomen ja varhaisnykysuomen heittomerkki." Teoksessa Taru Nordlund, Tiina Onikki-Rantajääskö ja Toni Suutari (toim.) 2006: *Kohtauspaikkana kieli: näkökulmia persoonaan, muutoksiin ja valintoihin*, s. 269–285. Helsinki: SKS.
- Kivi, A[leksis] 1866: *Kanervalä. Runoelmia*. Helsingissä: Omalla kustannuksella.
- Kivi, Aleksis 1951: *Kootut teokset*. Neljäs osa. Julkaisseet E. A. Saarimaa ja V. Tarkiainen. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 2012: *Kirjeet. Kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Jyrki Nummi. SKST 1397. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Heikki 2002: "'Vaan vahva virta vapaa.' Aleksis Kivi Wanhan Wirsikirjan veisaajana." Teoksessa Ilona Herlin & al.: *Äidinkielen merkitykset*, s. 98–113. SKST 869. Helsinki: SKS.
- Lauerma, Petri 2004: "Aluemurre vai murteiden yhdistelmä – keskustelu kirjakielen perustasta 1800-luvun alkupuolella." Teoksessa Katja Huomo, Lea Laitinen & Outi Paloposki (toim.), *Yhteistä kieltä tekemässä. Näkökulmia suomen kirjakielen kehitykseen 1800-luvulla*, s. 136–176. SKST 979. Helsinki: SKS.
- Lauerma, Petri 2012: *Kristityn vaellus varhaisnykysuomen merkinässä. Jakob Johan Malmbergin suomennosten kielellinen kehitys 1800-luvun kirjasuomen murroksessa. Kotimaisten kielten keskuksen verkkojulkaisuja 31*. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. <http://scripta.kotus.fi/www/verkkojulkaisut/julk31/>
- Lehikoinen, Laila & Kiuru, Silva 1998: *Kirjasuomen kehitys. Uudistettu laitos*. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.
- Lönrot, Elias 1865: *Wanhoja ja Uusia Wirsii Suomalaisen Wirsikirjan korjaamista warten toimittanut ja tärkeimmillä selityksillä warustanut*. Turku.
- Mielikäinen, Aila 1991: *Murteiden murros: levikkikarttoja nykypuhekielen piirteistä*. Jyväskylän yliopiston suomen kielen laitoksen julkaisuja 36. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Nieminen, Kaarlo 1913: *Suomalaisen taiderunouden kielestä viime vuosisadalla (1890-luvulle)*. Vähäisiä kirjelmiä XLIV. Helsinki: SKS.
- Nikkilä, Osmo 1988: ”Agricolan kieli ja teokset loppuheiton valossa.” Teoksessa Esko Koivusalo (toim.), *Mikael Agricolan kieli*, s. 94–110. Tietolipas 112. Helsinki: SKS.
- Ojansuu, Heikki 1909: *Mikael Agricolan kielestä*. Suomi IV:7. Helsinki: SKS.
- Penttilä, Aarni 1931: *Vuoden 1836:n Uusien Virsien kieliasu ja Gustaf Renvall*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja B, osa XVI. Turku: Turun yliopisto.
- Petander, K. E. 1885: ”Tutkimus 1642 vuoden Raamatun käännöksen kielestä.” *Suomi* II:18, s. 181–200. Helsinki: SKS.
- Porthan, Henrik Gabriel 1768/1930: ”Suomalaisesta runoudesta.” *Suom. Edv. Rein*. Teoksessa E. N. Setälä, V. Tarkiainen & Vihtori Laurila (toim.), *Suomen kansalliskirjallisuus V. Isonvihan ajasta vuoteen 1809*. Helsinki: Otava.
- Puukko, A. F. 1946: *Suomalainen Raamattumme Mikael Agricolasta uuteen kirkkoraamattuun*. Helsinki: Otava.
- Rapola, Martti 1929: ”Kappale vanhan kirjasuomen historiaa. Yleiskatsaus vokaalien loppuheiton esiintymiseen.” *Virittäjä*, s. 297–306.
- Rapola, Martti 1933/1965: *Suomen kirjakielen historia I*. SKST 197. Helsinki: SKS.
- Rapola, Martti 1945: *Vanha kirjasuomi*. Tietolipas 1. Helsinki: SKS.
- Rapola, Martti 1969: *Johdatus suomen murteisiin*. 3. p. Tietolipas 4. Helsinki: SKS.
- Renvall, Gustav 1819a: ”Något om Språket i Finska Psalmboken.” *Mnemosyne*, s. 61–63.
- Renvall, Gustav 1819b: *Om rimslutet i Finsk vers. Mnemosyne*, s. 65–67.
- Renvall, Gustaf 1830: *Välmenta Råd för Finska Psalm-Författare*. Åbo: C. Ludv. Hjelt.
- Renvall, Gustaf 1832: ”Vänligt genmäle till Recenten af Välmenta råd för Finska psalmförfattare.” *Helsingfors Morgonblad* n:o, s. 37–40.
- Renvall, Gustaf 1837: *Grammatiska uppsatser*. Åbo: Christ. Ludv. Hjelt.
- Saarimaa, E. A. 1934: ”B. F. Godenhjelm Kiven teosten korjaajana.” *Virittäjä*, s. 299–305.
- Savijärvi, Ilkka 1995: ”Finnosta Hemminkiin - vanhimpien suomenkielisten virsikirjojen kielestä.” *Tartu ülikooli eesti keele õppetooli toimetised* 1, s. 190–204. Tartu: Tartu ülikool.
- Sihvo, Hannes 2002: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikanansa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suonio [= Krohn, Julius] 1867: Kanervalala [Arvostelu]. *Kirjallinen Kuukauslehti*, s. 19–21.
- Väinölä, Tauno (toimittanut sekä laatinut johdannon ja selitykset) 1995: *Vanha virsikirja. Vuoden 1701 suomalainen virsikirja*. Hengen tie 17. Helsinki: Kirjaneliö.

SAKARI KATAJAMÄKI

Terve, metsä, terve, vuori!

Apostrofinen puhuttelu ”Metsämiehen laulussa”

ja Kiven muussa runoudessa

Säkeet ”Terve, metsä, terve, vuori, / terve, metsän ruhtinas!” kuuluvat Aleksis Kiven koko tuotannon tunnetuimpiin runosäkeisiin. ”Metsämiehen laulu” on iskostunut ihmisten mieliin Jean Sibeliuksen sävellyksenä (1899), mutta runon asemaa kirjailijan tuotannossa on voimistanut myös se, että sitä on tulkittu kirjailijan persoonan kuvastajana. Lisäksi alun perin *Kanervalassa* loppuvuodesta 1866 julkaistun runon tiedetään kuuluneen *Seitsemän veljeksien* varhaiseen, runokokoelman ilmestyessä tekeillä olleeseen käsikirjoitukseen, mikä on ohjannut lukemaan runoa laajemminkin Kiven tuotantoa vasten. Runon puhetilanteeseen ei sen sijaan ole kiinnitetty tarkempaa huomiota, vaikka runon minämuotoisuus on Kiven runoudessa melko poikkeuksellista¹ ja runossa käytetty puhuttelumuoto luo kiinnostavia yhteyksiä *Kanervalan* teoskonaisuuteen, *Seitsemään veljekseen* ja Kiven muuhun tuotantoon.

Runon aloittava apostrofinen tervehdys ”Terve, metsä, terve, vuori, / terve, metsän ruhtinas!” kytkee runon kiinnostavalla tavalla kansanrunouden loitsuihin.² Apostrofisen puhuttelun ja loitsumaisen luontosuhteen näkökulmasta ”Metsämiehen laulua” voi lukea koko Kiven runotuotantoa vasten. Apostrofilla (*apo-strophe* kr. ’kääntyä pois’) tarkoitetaan sellaista retorista keinoa, jossa puhuja kääntyy äkillisesti puhuttelemaan jotakin muuta kuin senhetkistä yleisöään (Quintilian 2002: IV:1.63–70; Dupriez 1991 ja Lausberg 1990: s. v. *apostrophe*). Runoudessa apostrofisen puhuttelun kohteita voivat olla esimerkiksi puheen hetkellä poissa oleva henkilö, kuollut omainen, jokin eloton asia tai abstrakti idea, jokin luonnon elementti, jumala tai muusa (Preminger 1993: s. v. *apostrophe*). Valittua kohdetta puhutellaan ikään kuin se olisi läsnä, elossa ja kykenevä ymmärtämään, mutta niin, että puhuttelun kohde ei vastaa (Hökkä 2001: 166). Runoudessa apostrofi voi alkaa vokatiivisella nostatuksella (*O, oi*) tai alussa voi olla jokin tervehdys, kuten *Ave*, *Gegrüßet seist du*, *Hail*, *Hell dig*, *Vi helsa dig* tai Kiven käyttämä *Terve* (Dupriez 1991: s.v. *apostrophe*; Preminger 1993: s. v. *apostrophe*; Katajamäki 2012). Länsimaisessa runoudessa apostrofista tervehdystä on käytetty muun muassa uskonnollisessa puhuttelussa ja ylistyksissä juhlapäivälle sekä isänmaan tai luonnon puoleen käännäyttäessä (Richardson 2002; Katajamäki 2012).

Apostrofisuus ei ole erityisen yleistä Kiven runoudessa; apostrofista puhuttelua on koko tuotannossa vain reilussa kymmenessä runossa.

¹ Ks. Nummi 2005: 71; Laitinen 2000: xiii–xiv.

² *Perinteentutkimuksen terminologian 1998–2001* mukaan loitsut ovat ”suorasanaisia tai runomittaisia sanakaavoja, joiden esittämisen, loitsimisen, kuvitellaan välittömästi saavan aikaan tai estävän jotakin tai pakottavan jonkin yliluonnollisen olennon toimimaan halutulla tavalla” (Apo & Kinnunen 2001: s. v. *loitsut*).

Osassa niistä siteerataan runossa esiintyvän henkilön puhetta, jolloin apostrofinen puhetilanne ei hallitse koko runoa ja apostrofisuus jää siten runon puhujan näkökulmasta vähemmän henkilökohtaiseksi. Luonnon ja muiden keskusteluun osallistumattomien tahojen puhuttelun näkökulma valaisee Kiven *Kanervalaa* ja luo ”Metsämiehen laululle” uusia yhteyksiä kirjailijan muuhun tuotantoon.

”Metsämiehen laulusta” muihin runoihin

”Metsämiehen laulussa” apostrofinen puhuttelu sijoittuu runon alkuun, jossa runon puhuja kääntyy metsän, vuoren ja metsän ruhtinaan puoleen:

Terwe, metsä, terwe, vuori,
Terwe, metsän ruhtinas!
Täs on poikas uljas nuori;
Esiin käy hän, voimaa täys,
Kuin tuima tunturin tuuli.
(Kivi 1866a: 57.)

Vaikka apostrofiset tervehdykset lausutaan vain runon ensimmäisessä säkeistössä, ne asettavat runon muutkin säkeistöt puheeksi metsälle. Avaussäkeistö määrittää muutenkin puhujan metsä- ja maailmasuhdetta, joka täsmentyy runon myöhemmissä säkeistöissä:

Metsän poika tahdon olla,
Sankar jylhän kuusiston,
Tapiolan wainiolla
Karhun kanssa painii yön,
Ja mailma Unholaan jääköön.

Wiherjäisel laattialla,
Mis ei seinät hämmennä,
Tähtiteltin korkeen alla
Käyskelen ja laulelen,
Ja kaiku ympäri kiirii.

Kenen ääni kiirii siellä?
Metsän immen lempeän;
Liehtarina miehen tiellä
Hienohelma hyppelee,
Ja kultakiharat liehuu.

Ihana on täällä rauha,
Urhea on taistelo:
Myrsky käy ja metsä pauhaa,
Tulta iskee pitkäinen
Ja kuusi ryskyen kaatuu.

Metsän poika tahdon olla,
Sankar jylhän kuusiston,
Tapiolan wainiolla
Karhun kanssa painii yön,
Ja mailma Unholaan jääköön.
(Kivi 1866a: 57–58.)

Apostrofisen tervehdyksen näkökulmasta runossa on olennaista se, miten runon minä asemoi itseään puheessaan ja käsityksissään osaksi ulkopuolista maailmaa. Ensimmäisestä säkeistöstä alkaen puheen tapa

ja puhetilanne ovat moniulotteisia ja vaihtelevia.³ Puhuja tervehtii metsän ruhtinasta ja toteaa: ”Täs on poikas uljas nuori”. Lause sijoittaa puhetilanteen ”tähän”, sinuttelee metsän ruhtinasta ja viittaa puhujaan kolmannessa persoonassa. Ensimmäisen säkeistön neljäs säe on etäännytetymmpi. Siinä puhujaan viitataan kolmannessa persoonassa ilman lähelle tuovaa pronominia. Toisesta säkeistöstä alkaen runon minä sen sijaan puhuu metsästä kolmannessa persoonassa ja itsestään ensimmäisessä persoonassa: ”Metsän poika tahdon olla...” Suorassa puhuttelussa hän voisi sanoa ”tahdon olla poikasi” tai puhua ”vainiostasi”.

Metsämiehen suhde maailmaan on jännitteinen. Hän on täynnä hybristä, mutta asettaa itsensä metsän pojaksi, metsän ruhtinaan alaisuuteen. Hän haluaa saada yhteyden metsän eläimiin ja näkee itsensä vihreän lattian ja tähtitaivaan välisessä tilassa ympäristöään moniaistisesti havainnoiden. Silti runon apostrofisen alkusäkeistön perään ja runon loppuun sijoittuvassa kerratussa säkeistössä johtoajatukseksi on maailman jääminen Unholaan. Maailma edustaa puhujalle ilmeisesti metsän piirin ulkopuolelle jätettyä maailmaa. Unholan käsite esiintyy myös ”Keinussa” *Kanervalan* alkupuolella. Siinäkin ollaan ”viherjän maan” ja sinisen taivaan välisessä tilassa ja haaveillaan Onnelan kaukaisesta maasta, jossa ”iankaikinen aika / Pois kiitäwi wauhdilla kiitäwän wirran / Himmeään Unholaan” (Kivi 1866a: 6). Unholan kaltainen transsendentti ulottuvuus on leimallista Kiven apostrofisille runoille, mihin palaan jäljempänä.

Puhujan ja ympäristön suhde korostuu ”Metsämiehen laulun” puolivälissä, jossa metsän poika käyskentelee ja laulelee niin, että ”kai-ku ympäri kiirii”. Hänen äänensä tulee osaksi metsää. Syntyy vaikutelma, että metsän poika alkaisi sulautua ympäristöönsä, sillä heti seuraavasta säkeestä (”Kenen ääni kiirii siellä?”) alkaen kiirivä ääni onkin metsän immen ääntä.

”Metsämiehen laululla” on erityinen asema *Kanervalassa*, sillä se on sijoitettu koko teoksen loppuhuipentumaksi. Se on myös teoksen ainoa lauluksi nimetty runo. Loppusointuisuuskin, mitä ei esiinny kokoelman muissa runoissa, korostaa päätösrunon laulumaisuutta.⁴ Lauluksi nimeäminen vaikuttaa ”Metsämiehen laulun” puhetilanteeseen, sillä laulut ovat tyyppillisesti muiden kuin laulajan itsensä säveltämiä ja sanoittamia ja laulutilanteissa korostuu yhteisöllisyys ja tietyn tunnetilan jakaminen. Tämä yhteisöllinen vivahde toimii vastavoimana puhujan pyrkimykselle jättää maailma Unholaan ja vetäytyä Tapiolan vainiolle.

Kanervalassa apostrofisuus on metsämiehen laulun ohella voimakaimmillaan runoissa ”Mies”, ”Eksynyt impi” ja ”Ikävyys”. Kahdessa ensin mainitussa runossa käännytään metsämiehen puheen tapaan kohti luon-

³ Runoudentutkimuksessa puhutaan sosiologi Erving Goffmanin käsittein runon puheessa tapahtuvista asennonvaihdosta (*change of footing*), joilla viitataan siihen, miten puhuja voi keskustelun aikana muuttaa suhtautumistapaansa, asemaansa tai minäkuvaansa tai vaihtaa näkökulmaa suhteessa puhuttuun asiaan (Goffman 1981: 128; Viikari 1987: 60; Viikari 1990: 96).

⁴ Ihmisten ja lintujen laulua kuuluu muuallakin *Kanervalassa*, mutta tällöin runot tarjotaan kuitenkin lukijalle puheena eikä lauluiksi nimettyinä. Laulusta puhutaan *Kanervalan* runoissa ”Keinu”, ”Rippilapset”, ”Uudistalon perhe” ja ”Mies”. Muussakin Kiven runoudessa lauletaan toistuvasti. Jos *Seitsemään veljekseen* ja Kiven näytelmiin sisältyviä lauluiksi kutsuttuja runoja ei oteta lukuun, ”Metsämiehen laulu” on ainoa lauluksi nimetty runo koko Kiven runotuotannossa.

toa. ”Mies” alkaa runon keskushenkilön sitaatilla, jossa hän puhuttelee kuusta, ”urosta vakaata”. ”Metsämiehen laulun” kanssa on yhteistä paitisi aloittaminen luonnon puhuttelulla myös mielikuva myrskyn keskellä selviämisestä:

Korkee kuusi kunnahalla tuolla,
Uros wakaa vuosisatojen,
Ollos kuwa elämäni aina!
Kuni sä ma seistä tahdon tääll,
Koska myrskyt käyvät elon saarel
Keskel ijäisyyden aawaa merta.
(Kivi 1866a: 44.)

Myöhemmin miehen puhetta siteerataan, kun hän seisoo kalliolla kaiken menettäneenä. Menetyksistään huolimatta hän katsoo ympäristöään kuin alussa mainittu kuusi ja suunnittelee uuden pellon kyntämistä ja uuden kodin rakentamista Metsolaan vedoten: ”Ole lystitarhain, pelto, niittu, / Metsola, mua ota helmahas” (Kivi 1866a: 50).

Myös ”Eksyneen immen” alussa, runon toisessa säkeistössä, siteerataan keskushenkilön puhetta, joka alkaa apostrofisesti. Impi vetoaa ”vallitsijaan kirkkaan korkeuden” ja pyytää tätä opettamaan ”eloo rakkauden” sekä antamaan hänen sydämeensä rohkeutta. Puhe päättyy ennakoivaan toiveeseen siitä, että impi voisi matkansa päätyttyä astua ”kunniasi kaupunkiin” (Kivi 1866a: 9). Luonnolle osoitettua apostrofista puhuttelua runossa on myöhemmin 36. ja 37. säkeistössä, joissa impi puhuu kuumeisena ja ajattelee aiemmin kokemaansa valonäkyä:

”Mutta ylistetty ollos, päiwä,
Koska elon kalleuden sain.
Soma päiwä, kaunis kultapaiste,
Terweiseni sulle lähetän.”

”Niinpä ylistelen armast päiwää,
Joka aukas tieni Kaunolaan; – –”
(Kivi 1866a: 14.)

Kanervalan ensipainoksessa eksyneen immen apostrofiset puheet saavat keskenään erilaisen aseman runon puhetilanteessa. Runon alussa olevista immen sanoista puuttuvat lainausmerkit, jolloin puhe välittyy runon puhujan vapaana suorana esityksenä. Runon lopussa immen puhe on sen sijaan merkitty lainausmerkein, jolloin se ei ole samalla tavalla runon puhujan suodattamaa.

Kanervalan toiseksi viimeisessä runossa ”Ikävyys” runon puhuja alkaa kahden ensimmäisen säkeistön jälkeen puhutella ystäviään. Ystävät eivät ole läsnä, hämäryys vallitsee puhujan sielun ympärillä ”kuin syksyiltanen autiol maal”. (Ks. Nummi 2005, 82–85.) Ystävien apostrofien puhuttelu liittyy Tapiolan kaltaisten myyttisten maailmoiden jatkumolle. Hän ei tahdo taivasta eikä ”yötä Gehennan”, mutta pyytää ystäviä tekemään itselleen Tuonen-tuvan:

No, ystävät!
Teit’ kerranpa viimeisen pyydän,
Oi! kuulkaat mitä nyt anelen teilt:
Tuonen-tupa tehkääät
Poijan tämän asunnoks; – –
(Kivi 1866a: 55.)

Maailman kieltäminen yhdistää *Kanervalan* viimeisiä runoja. ”Ikävyyden” mies kokee, että vaivannäkö ja ”taistelo” ovat turhaa, ”Ja kaikkisuus maailman, turha!”. Seuraavassa, kokoelman päättävässä runossa metsän poika sen sijaan puhuu ”taistelun” urheudesta ja sankaruudesta, mutta haluaa jättää maailman Unholaan. Nämä *Kanervalan* kaksi viimeistä runoa nostavat teoksen loppuun vahvan irtautumisen maailmasta, mutta niin, että voima ja itsetuntoinen asenne jäävät lukijalle päällimmäiseksi kirjan loppuun luettuaan (ks. Viljanen 1953: 153; Nummi 2005: 68–69).

Kiven julkaistuissa runosikermissä ja runokäsikirjoituksissa ympäristöä ja luonnonvoimia puhutellaan apostrofisesti runoissa ”Pohjatuuli” ja ”Suomenmaa”. Ensin mainittu ilmestyi *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* samana vuonna kuin *Kanervalan* julkaistiin. Siinä puhuttelu on paikallista ja henkilökohtaista. Kartanon neitoon rakastunut nuorukainen kehottaa pohjatuulta puhaltamaan vasten hänen kasvojaan, sillä hän tietää tuulen tulevan sieltä, missä hänen rakkautensa kohde on:

Riehu, onnen tuuli, raikas pohjatuuli,
Riehu vapaast' ympär' poskieni tulta,
Puheltaen kultain kotokartanosta.
(Kivi 1866c: 203).

Nuorukaisen toive vertautuu *Kanervalan* ”Ruususolmun” suloisessa lemmenuskassa kalliolla seisovaan nuorukaiseen, joka katsoo alla aaltoilevaa merta ja ajattelee onnenpäiväänsä. Runon kahdessa viimeisessä säkeessä tapahtuukin äkillinen apostrofien käänne, kun runon puhuja kääntyy tuulen puoleen: ”Wihaisina laineet myrskys riehuit, / / Temmeltelit tuulen kierrokset. / Kierrokset te armahimman tuulen! / Kaunis myrsky onnen päivänä!” (Kivi 1866a, 43; kursiivit lisätty).⁵

”Metsämiehen laulussa” on samanlaista tuuleen liittyvää voimaa kuin ”Pohjatuulessa” ja ”Ruususolmun” lopussa. Metsän poika käy esiin väkevästi ”kuin tuima tunturin tuuli”. Seinät eivät estä tuulen kulkua, ja myrskyn käydessä metsä pauhaa. Erona kahteen muuhun nuorukaiseen on se, että metsämies ei toimi rakkauden ohjaamana, hänen luontosuhteensa toimii vailla kolmatta osapuolta.

Käsikirjoituksina säilyneessä runossa ”Suomenmaa” (aiemmalta nimeltään ”Maamme”) apostrofien puhuttelu koskee useita eri luonnon-elementtejä. Mallina runolle on toiminut J. L. Runebergin ”Vårt land”, ja siten runo asettuu Suomen kansallislaulun lukuisten käännosten ja mukaelmien jatkumolle (ks. Katajamäki 2007; Nummi 2007; Laitinen 2008). Runon puhetilanteessa on erityistä se, että Suomenmaasta puhutaan sekä etäännytetymmin kolmannessa persoonassa että läheisemmin sinutellen. Runo alkaa kysymyksellä: ”Maa kunnasten ja laaksoen, / Mi on tuo kaunoinen?” Toisessa säkeistössä maahan viitataan edelleen etäännytetysti pronomiinilla ”siellä”. Kolmannessa säkeistössä puhuttelu kuitenkin vaihtuu sinutteluksi:

En millonkan mä unohtas
Sun lempeet taivastas,

⁵ Tuulen apostrofien puhuttelu kuului erityisesti romantiikan ajan runouteen, mistä tunnetuimpana esimerkkinä apostrofitutkimuksessa on käytetty Shelley'n runoa ”Ode to the West Wind” (ks. esim. Culler 1983: 137–140, 142–153; Duff 2014: 29–31).

En tulta armaan auringos,
En kirkast kuuta kuusistos,
En kaskiesi sauvua
Päin pilviin nousevaa.⁶

Säkeistön jälkeen siirrytään taas etäännytetymppään puheeseen, kunnes päättävässä kahdeksannessa säkeistössä runon puhuja sinuttelee Suomenniemeä kollektiivisesti monikon kolmannessa persoonassa:

Mi autuus helmaas nukkuu,
Sä uniemme maa,
Sä kehtomme, sä hautamme,
Sä aina uusi toivomme,
Oi Suomenniemi kaunoinen,
Sä ijankaikkinen!

”Metsämiehen laulu” runossa muistuttaa luonnon kuvaaminen ja puhuttelu- ja puhuttelumuodon käyttö. Keskeinen asenteellinen ero on kuitenkin siinä, että nykyhetki ja tämänhetkinen puhuttelun kohde ovat kokonaisuudessaan lempeitä. Lähimmät vastineet metsän pojan laulun voimakkailla luonnokuvilla myrskytuulineen ja salamoineen ovat taiteen voimaa: kanteleitten pauhina kaikuu ympäri kallioita ja paimentorvi pauhaa lehtimetsässä. ”Suomenmaan” nykyhetken lempeyttä korostaa se, että siinä mainitaan myös menneisyyden aikojen ankaruudesta halloineen ja sotien kauhuineen. Jatkuva taistelu ei sen sijaan kuulu kotimaasta annettuun ihannoituun kuvaan.

Koko Kiven tuotannossa lähimmäs ”Metsämiehen laulun” aloittavaa tervehdystä tulee *Olviretki Schleusingenissä* -näytelmään sijoittuva laulu olville. Kivi kirjoitti näytelmää 1866 eli samoihin aikoihin kuin *Kanervala* julkaistiin⁷ ja *Seitsemän veljestä* oli työn alla. Laulun molemmat säkeistöt alkavat ruskean ohrannesteen tervehdyksellä ja laulu päättyykin kuohuvan juoman tervehtimiseen. Sotamiesten laulun esittämisen eetoksesta saa esimakua Tommin saatesanoista: ”Eläköön ilo ja eläköön vahtova olvi! Kosk ystäväs sä kadotat, juo oltta, kosk tyttös sun pettää, juo oltta, kosk sodan jumala sun taistelotanterelta pieksee verisellä päällä, juo oltta – – Yhdestä suusta, toverit, laulakaamme olven kunniaa. Heleijaa! yhdestä suusta.” Kun sotamiehet yhtyvät lauluun, puhuttelun kohde vaihtuu olviksi:

Terve, ruskee ohranneste,
Terve, jumal' kultasuu!
Sua ain tahdon kunnioittaa
Kumartuen tomuhuun,
Sulle annan
Sydämeni,
Sulle kannan
Kiitosuhrit
Mä temppellisäs kontien.
Oi olvi ijankaikkinen!
Walvoissani, maatessani
Muistan voimaas kuohuvaa.

⁶ Runosta on säilynyt neljä käsikirjoitusversiota (Runoelmissa I, III ja IV sekä erään kirjan sisäkanteen kirjoitettu versio). Apostrofisten säkeistöjen osalta versiot ovat olennaisin osin lähes identtisiä. Sitaatit otan Runoelmista IV, jossa runon nimi on korjattu ”Maamme”-nimestä ”Suomenmaaksi”. (Aleksis Kiven digitaalinen arkisto.)

⁷ Kirjeet Emanuel Stenvallille 5.9.1866 ja Albert Forssellille 20.9.1866; Kivi 2012: 241–242.

Terve, ruskee ohranneste,
 Terve, voima kuohuva!
 Kaikki menköön suren suuhun,
 Kuin vaan olvi olla saa.
 Mitä huolin
 Waihka iskis
 Taivaan nuoli
 Mailman halki
 Ja polttais palleroisen maan,
 Kuin mä ja olvi ollaan vaan?
 Terve, ruskee ohranneste,
 Terve, voima kuohuva!
 (Kivi 1866b: 54–55.)

Säkeistöt aloittavat tervehdykset voisi laulaa samalla sävelellä kuin ”Metsämiehen laulun” alkusäkeet. *Kanervalan* runon metsän ruhtinasta vastaa jumal’ kultasuu, ja metsän pojaksi haluamista vastaa olutlaulun puhujan halu kunnioittaa jumal’ kultasuuta. Erona on se, että metsämiehen laulussa on paljon voimaa, joka näyttäytyy muun muassa karhun kanssa painimisena. Sotilaiden laulussa puhuja sen sijaan kumartaa tomuun, kontii oluen temppeleissä ja on valmis menemään vaikka suden suuhun. Hän ei ajattele omaa voimaansa vaan oluen voimaa. Molempien laulujen maailmasuhteita yhdistää se, että niissä puhutaan pelottomasti salamoiden iskuista. Metsämiehen toistamaa säettä ”Ja mailma Unholaan jääköön” vastaa ajatus siitä, että olvin kanssa ollessa ei huoleta edes maapallon tuhoutuminen.

Edellä esillä olleessa Kiven runouden apostrofisessa puheessa puhuja itse on pääasiallinen keskus myös apostrofista kohdettaan puhutellessaan. ”Pohjatuudessa” ja ”Ruususolmussa” tuulen puhuteluissa voi nähdä rakkauteen liittyvän tunnekuohun projisoituvan ympäröivään luontoon. Samoin ”Suomenmaassa” kotimaan puhuttelu on omien tunteiden ilmaisua ja oman olemisen kuvausta. Puhuja miettii, että hän itse ei tule milloinkaan unohtamaan ”sun lempeet taivastas” ja haaveilee Suomenniemen helmaan nukkumisesta. ”Miehen” puhuja haaveilee vastaavasti voivansa olla puhutellun kuusen kaltainen ja pääsevänsä Metsolan helmaan. ”Ikävyydessä” puhuja puhuttelee ajatuksissaan pois- saolevia ystäviään, mutta on itse omien toiveittensa keskiössä. Eksyneen immen apostrofisessa puhuttelussa voi niin ikään seurata hänen omia mielenliikkeitään, kun hän vetoaa vallitsijaan kirkkaan korkeuden oppiakseen ”eloo rakkauden” ja tullakseen rohkeammaksi. *Olviretken* laulun ja ”Metsämiehen laulun” puhujien asenteet ovat melko vastakkaiset, mutta molemmissa asetetut tavoitteet, tomuun kumartava nöyryys ja uhmakas metsän pojaksi asettuminen, ohjaavat erityisesti puhujaa itseään.

Esiteltyjen runojen ohella Kivellä on sellaistaakin apostrofisuutta, jossa pyritään erityisesti manipuloimaan jotakin itsen ulkopuolista ja joka siten liittyy loitsujen kaltaiseen maailman hallitsemiseen sanojen voimalla. Loitsimista vasten ”Metsämiehen laulukin” saa uusia syvyyksiä, vaikka puhe ei siinä pyrikään maailman manipuloimiseen.

Loitsiminen ja risteävät maailmankatsomukset

Viljo Tarkiainen (1915/1950: 305) ja J.V. Lehtonen (1928: 126–127) ovat liittäneet ”Metsämiehen laulun” aloittavan luonnontervehdyksen ”Terwe, metsä, terwe, wuori” *Kalevalan* toisen painoksen (nk. *Uusi Kalevala*, 1849) 14. runoon, jossa Lemminkäinen valmistautuu Hiiden hirven hiihdäntään:

Lähen nyt miehistä metsälle,
Urohista ulkotöille
Tapiolan tietä myöten,
Tapion talojen kautta.
Terve vuoret, terve vaarat
Terve kuusikot kumeat
Terve haavikot haleat
Terve tervehtyjänne!”
(Kaukonen 1956: 14:23–30; kurssiivit lisätty.)

Lisäksi Lehtonen (1928: 126–127) rinnastaa Kiven runon tervehdyksessä mainitun ”metsän ruhtinaan” *Kalevalan* ja *Kantelettaren* ”metsän kultaiseen kuninkaaseen” eli Tapiolan isäntään (Kaukonen 1956: 14:216; Kaukonen 1984: II:333).

Havainnot ovat osuvia ja osoittavat yhteyksiä Kiven runon ja Lönnrotin runoepoksen välillä. Näistä huomioista voi edetä pidemmälle ”Metsämiehen laulun” apostrofisuuden ja kansanrunouden välisiin yhteyksiin. *Suomen Kansan Vanhoista Runoissa* (SKVR) on esimerkkejä, joissa Kiven runon tervehdyksen yhteydet kansanrunouteen, erityisesti loitsuihin, ovat vieläkin ilmeisempiä. Esimerkiksi D. E. D. Europaeuksen Suojärveltä ja Ilomantsista 1845 keräämissä metsästysloitsuissa metsän ruhtinasta puhutellaan suuremmin kuin Tarkiaisen ja Lehtosen esiin nostamissa *Kalevala*-säikeissä. Toinen Europaeuksen keräämistä loitsuista on aiheeltaan ”Metsälle lähtiessä”:

Minä menen Metsolahan
Nukkavierolla nutulla,
Karvalaialla lakilla;
Metsä haisevi havulle,
Katajalle katkuavi.
Terve, vuoret, terve, vaarat,
Terve, Metsolan kuningas!
Annikki, [tytär Tapion],
Aukases Tapion [aitta],
Päästä vilja vallollehen,
Saata [tuolle saarekselle],
Tuolle kum[mulle kuleta],
Josta saal[is saatasihin],
Erän toimi tuotasihin!
— —
(SKVR VII:5.3264; kurssiivit lisätty.)

Toisen loitsun aiheena on ”Koiran synty”. Siinä kuningas ei tule mainitaksi suoraan vuorien yhteydessä, mutta siinäkin puhutellaan kuningasta, ja lisäksi loitsussa esiintyy kuusen motiivi. Metsän mielityttäjien mainitseminen sitaatin lopussa rinnastuu ”Metsämiehen laulun” kultakiharaiseen metsän impeen:

--
 Metsän kultanen kunin[*gas*],
 M[etsän] ehtonen emäntä,
 Ota kultanen kurikka
 Eli vask[inen] vasara,
 Jolla korvet kolkut[telet],
 salot syn[kät] sy[lkyttelet].
 --

*Terve vuoret, terve vaarat,
 T[erve] tuo kumia kuusi
 Ja terve halia ha[apa],
 Miun metsälle mäntyäni,
 Salomaille saatuani,
 Korvelle kohottuani!
 Mielly, metsä, kostu, korpi,
 Taivu, ainonen Tapio,
 Ihastu, salon isäntä,
 Miun m[etsälle] m[äntyäni],
 Salom[aille] saatuani!
 Kuin saisin sanoin sanella,
 Kielin kaksin kertoella
 Metsälle kuninkahalle,
 Tapiolle rikkahalle,
 Kuin ei näitetty minua
 Metsän miellyttävistä,
 Karvarinnoista kanoista.
 (SKVR VII:5.3659; kurssiivit lisätty.)⁸*

Näiden ja muiden vastaavanlaisten vertailukohtien kautta Kiven runon yhteydet metsään alkavat avautua loitsujen suuntaan.

Kiven ”Metsämiehen laulussa” kansanrunoudesta lainattu alkutervehdys sekä Tapiolan kuvaus vertautuvat loitsuihin, joissa samaan tapaan käännetään toisen todellisuuden puoleen. Keskeisenä erona on kuitenkin se, että Kiven runon puhuja ei laulullaan pyri erityisesti taivuttelemaan metsää valtaansa eikä hän esitä yksityiskohtaisia toiveita. Hän ottaa onnistuneen metsäsuhteen annettuna. Romantiikan runouden tapaan hänen puheensa on enemmän hänen oman subjektinsa laajentamista luontoon kuin luonnon kanssa käytyä ajatuksellista dialogia. Apostrofisuuteen kuitenkin kuuluu tietty manipulatiivisuus. Apostrofi ei ole vain yksinpuhe- lla satunnaiselle puhekyvyttömälle kohteelle tai pelkkää tunteikkuuden nostatusta, vaan se elävöittää puhuteltua ja usein esittää tälle kehotuksia (Culler 1983: 138–143; Hökkä 2001: 166).

Kiven tuotannossa on ”Metsämiehen laulun” ohella toinenkin kohta, jossa on selvä yhteys *Kalevalan* 14. runoon ja sen kautta loitsuihin. Siinä ei kuitenkaan luoda ympäristöön loitsumaista vaikutusyhteyttä *Kanervalan* runon tapaan. Kun Lemminkäinen on Lönnrotin *Kalevalan* 14. runossa puhutellut ensin Ukkoa, vuoria, vaaroja, puita ja Tapiota, hän kääntyy puhumaan Tapion pojalle Nyirikille:

Nyyrikki, Tapion poika,
 Mies puhas, puna-kypärä!
 Veistä pilkut pitkin maita,
 Rastit vaaroihin rakenna,
 Jotta -- tien osoan
 Etsiessäni ereä,
 Antia anellessani!
 (Kaukonen 1956: 14:37–44.)

⁸ Metsästysloitsuista ja metsänhaltija Tapion puhuttelusta ks. Ilomäki 2014: 76–84; Siikala 2013: 375–380.

Kiven *Kullervossa* (1864) Nyyrikin tervehtiminen väritytty ironisesti puhujien dialogissa (ei-apostrofisessa puhetilanteessa). Tragedian toisessa näytöksessä Kullervo kuulee vastaantulijan olevan nimeltään Nyyrikki, minkä hän yhdistää metsän jumaluuksiin:

KULLERVO. – – Mutta ken olet sinä, joka tähän ilmestyit niin kiltisti kieltä pieksemään?

NYYRIKKI. Nyyrikki on nimeni.

KULLERVO. Terve, metsän ankara jumala! Näin vähäinen ja killisilmä?

NYYRIKKI. En ole Nyyrikki Tapion poika, vaikka nimeänsä kannan, joka pilkoilla onkin minulle annettu – mutta yhtä kaikki – vaan olen linnustaja Nyyrikki, ja totinen ihminen niinkuin sinäkin.

(Kivi 2014: 252–253.)

Kullervo on *Kanervalan* runon metsämiehen tapaan hybridistä täynnä, sillä jo ennen Nyyrikin identiteetin paljastumista hän ihmettelee ääneen tämän ”vähäisyyttä ja killisilmäisyyttä”. Kumpikin tervehtii metsän hallitsijaa reippaasti, mutta kumpikaan ei *Kalevalan* tai kansanrunojen tapaan anele metsältä palveluksia.

Aleksis Kiven tuotannossa on kaksi runoa, ”Paimentyttö” ja ”Kontiolan kaski”, joissa apostrofiseen puhutteluun liittyy kansanrunouden loitsujen kaltaisia konkreettisia vaatimuksia. Loitsumaisimmillaan runoissa on sellaista tiivistä dialogisuutta, puhutellun läsnäoloa, joka häivyttää ajatusta poissa olevan apostrofisesta puhuttelusta. Molempia Kiven runoja yhdistää se, että puhuttelu on runossa esiintyvän henkilön puhetta eikä runon puhujan suoraa puhetta, kuten ”Metsämiehen laulussa”. ”Paimentyössä” ja ”Kontiolan kaskessa” useamman puhujan siteeraaminen synnyttää kiinnostavaa moninäkökulmaisuuksia luonnon puhutteluun.

”Paimentyössä”⁹ karjansa kadottanut Katri pyytää apua Hanko-ukolta. Ukko tekee sudelta suojaavan huudon, ”Lappalaisen lukemilla / Vallan sarvipäillä sanoilla”: ”Marssi, poika, muille maille, / Korven kammo, konnan sikiö – –” (Kivi 1904: 17–18). Runon puhujan mukaan hän huutaa niin, että kaiku kiirii kauas ja metsä, maa ja pilvet jylisevät. Siteeratessa manauksessa esiintyviä paikkoja ovat Hien hinkalo, Rutjan koski ja Tuonen tulinen virta, joihin hän kommentaa Hornan hallia ja joihin hän uhkaa pedon viskata (Kivi 1904: 18; Runoelmia V).

Myöhemmin paimentyttö kertoo Hango-ukolta pyytämästään suojauskeinosta vastaan tulevalle Pihkamuorille, joka tuomitsee jyrkästi käytetyt keinot: ”Läsnä on jo maailman loppu, / Rangaiseva leimaus, / Kosk’ jo pienet paimenetkin / Harjoittelee keinoo helvetin!” (Runoelmia V). Runon lopussa muorin nuhteleva Katri kääntyy puhuttelemaan ”elon Herraa taivahaassa” ja toteaa tehneensä syntiä ”toivoessa / Tenhokeinon onnen saattavan” (Runoelmia V). Manausten ohella ”Paimentytön” nimihenkilö puhuttelee myös metsähiirtä ja pientä tinttiä (Kivi 1904: 19–20), mutta näissä yhteyksissä puheeseen ei sisälly luonnon voimiin vetoamista.

”Paimentyössä” yhdistyvät siis Katrin soveliaaksi kokema luonnon puhuttelu, kristillisen rukouksen ja tunnustuksen kaltainen apostrofisuus sekä Pihkamuorin ja Katrin syntinä pitämä luonnon puhuttelu manaamisen

⁹ Runosta on säilynyt kolme ”Paimentyttö”-nimistä käsikirjoitusta (Runoelmia I, III ja V) ja yksi ”Katri”-niminen (Runoelmia IV). Tässä yhteydessä käytän A. V. Forsmanin toimittamaa julkaisua *Paimentyttö. Kertovainen runoelma* silloin kun siteerattu kohta on siinä julkaistu. Muilta osin käytän Runoelmia V -käsikirjoitusta (Kivi 1904; Aleksis Kiven digitaalinen arkisto).

tarkoituksessa. Maailmankuvat kohtaavat vastaavaan tapaan ”Kontiolan kaskessa”, jossa asetelma on kuitenkin moniulotteisempi. Runossa poltetaan kaskea Kontiolassa, mutta runon puhuja kertoo, että Louhi, Pohjan tuima akka, lähettää kotkansa villitsemään tulta, jotta kaskenpoltto karikaisi käsistä. Kulon riehussa vanha Paavo alkaa äkeästi puhua myrskylle:

Seiso, myrsky, niinkuin seiväs, käänny ympär
 Waeltamaan maihin, joista tullut olet!
 Tuonne mä sun manaan, Lapin tuntureille
 Pohjan peltoin taakse kyntelemään soita,
 Merta jäistä myllertämään pilviin ylös.
 Mene hien koira, kirouksen lapsi!
 Mitä on sun, konna, tekemistä täällä?
 Täällä teljen sinun rautavuoren kohtuun,
 Josta ikänäs et valkeuteen pääse.¹⁰

Paavon loitsinnan kuullut Olli-isäntä kysyy, miksi Paavo harjoittaa ”pakanuuden juonta” – käyväthän Herran tuulet ”noita-ukkoin” manauksista ja loihitianoista huolimatta. Paavo kuitenkin vastaa, että ilma ei ole ”Luojan ilma, / Waan on lapin-ämmän, harvahampaan Louhin / Meille lähettämä Pohjan tenhomaasta”. Vastaus osoittaa Paavon ymmärtävän tuulen synnyn syyt samalla tavoin kuin runon puhuja.

Runon puhujan rakentaman mytologisen tason sekä Paavon ja Ollin vastakkaisten näkemysten ohella runon apostrofiset puhuttelut saavat lisätasoja Kangasmäen tyttären Annan puheista. Hän puhuttelee ”maan ja taivaan hallitsijaa”, mutta myös omia ajatuksiaan:

Wapiseevi sydän koska, hallitsija
 Maan ja taivaan, sinä voimas ilmi-annat
 Tulen kuuman liekis, vetten kuohinassa,
 Hirmumyrskyssä ja pilvein jyminässä.
 Ken voi monisuutta, ken voi paljoutta,
 Jossa voimas näytät, luetella täällä?
 --
 Mutta ylös, aatokseni! Riennä kauvas,
 Sauvun korkeinta äärtä korkeemmalle,
 Ylös lemme maahan, rauhan vainioille!

Ympäristön tapahtumiin hän viittaa yksinomaan toteavasti, mutta omia aatoksiaan hän komentaa kohti lemme maata ja rauhan vainioita.

”Kontiolan kasken” lopussa, kaskenpoltton päätyttyä onnellisesti Anna vielä kääntyy kiittämään voitokasta päivää samaan tapaan kuin *Kanervalan* eksynyt impi ylistää päivää, jolloin hän kohtasi valonäkynsä. Päivän ohella Anna kiittää tulta, joka oli saanut hänet katsomaan ”taivahitten tienoja”. Lisäksi hän osoittaa kiitollisuutta tulen ja riehuvan myrskyn valtiaalle. Tässä vaiheessa hän ei kuitenkaan puhuttele kiitollisuutensa kohdetta, vaan viittaa siihen kolmannessa persoonassa:

”Kontiolan päivä, voiton, lemme päivä,
 Ole pyhänä mun muistossani aina!”
 --
 ”Teitä tahdon kiittää, Kontiolan loimot;
 Yli kaiken toki häntä aina kiitän,
 Waltiasta tulen riehuvan ja myrskyn.”

¹⁰ Runosta on säilynyt kaksi versiota, käsikirjoituksissa ”Runoelmia II” ja ”Runoelmia V”. Antamani sitaattit ovat jälkimmäisestä versiosta. (Aleksis Kiven digitaalinen arkisto.)

Annan tuleva puoliso Tommi kääntyy niin ikään ylistämään onnekaasti päättynyttä päivää: ”Aina muistoissani, sinä päivä jalo!” Runo välittää apostrofin keinoilla monitasoisesti runon henkilöiden suhteita heitä ympäröivään maailmaan ja heidän maailmankuviensa eroja. Vastaavanlaista maailmankuvien limittäisyyttä voi havaita myös kansanrunouden loitsuissa, sillä niissä on piirteitä sekä kansanuskomuksista että kristillisestä traditiosta. Puhuttelun kohteet voivat vaihdella kansanomaisista uskomusolennoista, kuten hiidestä tai haltijasta, Luojaan, Kristukseen ja Neitsyt Mariaan (Ilomäki 2014: 61–67).¹¹

”Paimentyttö” ja ”Kontiolan kaski” osoittavat Kiven apostrofisissa runoissa olevan taipumusta paitsi kiitolliseen ylistämiseen myös manaamisen kaltaiseen alistamiseen. ”Metsämiehen laulu” tasapainoilee näiden asenteiden välillä. Laulun metsämies puhuttelee metsän ruhtinasta ja kutsuu itseään metsän pojaksi. Toisaalta hän laulaa niin että kaiku ympäri kiirii ja sanoo painivansa karhun kanssa. Metsän impi sen sijaan vain hyppelee liehtarina miehen tiellä, eikä mies esitä hienohelmaa koskevia toiveita tai vaatimuksia.

Miksi tervehtivä metsämies katosi Kiven romaanista?

Kanervalan ”Metsämiehen lauluun” liittyy arvoitus, jota tutkijat ovat pohtineet reilun sadan vuoden ajan. Apostrofisten tervehdysten näkökulma antaa lisävaloa tähänkin arvoitukseen. Runon alapuolelle on *Kanervalassa* lisätty viite: ”Painamattomasta teoksesta ’Seitsemän Miestä’”. Omakustanteena 1866 ilmestyneen *Kanervalan* takakanteen on prantätty mainosteksti tästä tulevasta romaanista:

Kunnioitettavalle Yleisölle tarjotaan tilattavaksi seuraava teos: ”Seitsemän Miestä; ilosteleva (humoristisk) elämäkertomus seitsemästä veljestä Hämeen metsissä. Tehnyt A. Kivi.” – Kirja, sisältävä noin 300 sivua, painetaan, jos nimittäin tarpeeksi tilaajia ilmauu, joulukuksi 1867 ja myydään tilaajille 2:een markkaan, ostajille 3:meen.

Kun Kiven romaani lopulta ilmestyi 1870, metsämiehen laulu oli vaimenut. Runosta ei ole teoksessa jälkeäkään. Tämä lukijalle osoitettu yhteys Kiven romaaniin kutsuu kuitenkin katsomaan runon yhteyksiä *Seitsemään veljekseen*.

Romaanin käsikirjoitukset ovat kadonneet eikä muussakaan Kivi-jäämistössä ole jälkiä metsämiehistä. Tutkijat ovat kuitenkin pohtineet runon pois jäännin syitä ja arvilleet, missä romaanin kohdassa runo mahtoi sijaita *Kanervalan* ilmestyessä marraskuussa 1866. Viljo Tarkiainen (1915/1950: 305) arvelee Kiven jättäneen ”Metsämiehen laulun” pois romaanista huomattuaan, ettei runo ”soveltunut veljesten mielialojen tulkiksi, se kun on tavallaan hänen oma rakkaudentunnustuksensa koskemattomalle luonnolle ja sen ihanalle vapaudelle, sekä samalla vastalause kaikkea teennäisyyttä ja maailman turhuutta – saattaisipa sanoa – kaikkea ’kulttuurua’ vastaan”. Pois jättämistä Tarkiainen pitää oikeana

¹¹ Toisaalta myös taiderunoudessa kirkolliset tekstit runouksineen ovat vaikuttaneet tapoihin kirjoittaa ja lukea maallisiakin apostrofisia runoja (Richardson 2002: 378–379).

ratkaisuna: ”Tässä kohdin on oikea vaisto ohjannut kirjailijaa, sillä mainittu laulupalanen ei tietoisena sävynsä vuoksi olisi soveltunut veljesten hoilattavaksi” (Tarkiainen 1910: 26; 1915/1950: 374). Silti hän pitää laulua ”ikään kuin alkusoittona” romaanin (Tarkiainen 1915/1950: 305).

Lauri Viljanen (1953: 153) kutsuu laulua ”suureksi persoonalliseksi runotunnustukseksi” ja katsoo Tarkiaisen tavoin, että runo jäi romaanista pois, koska ”siitä tuli niin mieskohtainen”.¹² J. V. Lehtonen (1928: 119) viittaa niin ikään Tarkiaisen näkemyksiin laulun omakohtaisuudesta, mutta arvelee, että runon pois jäämiseen on vaikuttanut se, ettei ”runoilija, asiaa harkittuaan, tahtonut tarjota yleisölle jo aikaisemmin julkaistua tuotetta”.

Yhden melko ilmeisen syyn runon poistamiselle Tarkiainen, Lehtonen ja Viljanen jättävät mainitsematta. ”Metsämiehen laulu” oli *Kanervalan* runoista ainoa, jota Julius Krohn nimeltä mainiten kritisoi arvostelussaan kokoelmasta:

Onpa kuitenkin Kivikin yhdessä näitä runoelmia käyttänyt riimiä, mutta – aivan takaperin. Riimin paikka tietysti on lopussa, jossa se päätös-sanat yhteensoinnuttamalla liittää runoelman eri rivit toisiinsa. Siitä syystä on nelirivisessä värsyssä niin kuin puheenalainen ”Metsämiehen laulu”, riimi tietysti pantava kaikkiin riviin taikka toiseen ja neljänteen. Ensimmäisen ja kolmannen rivin riimillä soinnuttaminen ei vaikuta mitään, sentähden että loppurivit kuitenkin jäävät rentolleen roikkumaan ja koko runoelma pysyy yhtä hajallisna. (Suonio 1867: 19–20; ks. Viljanen 1951, 119–120; Launonen 1984: 44–45.)

”Metsämiehen laulussa” Kivi käyttää loppusointuja säkeistöjen ensimmäisessä ja kolmannessa säkeessä (”Terve, metsä, terve, vuori, – – Täs on poikas uljas nuori”), jolloin toinen, neljäs ja vielä viideskin säe jäävät soinnullisesti sitomatta.

Kirjeessään Thiodolf Reinille Kivi antaa ymmärtää, että hän ei ottaisi Krohnin moitteita vakavasti, mutta silti hän suhtautuu moitteisiin itse-kriittisesti: ”Suonion sortaamisesta ’Kanervalaa’, en minä juuri pidä lukua. Epäilemättä on hän monessa kohtaan oikeassa, mutta hänellä on kuitenkin toinen käsite suomen runoushengestä kuin minulla ja – monella muullakin. Hän onkin Saksalainen. Ja Kanervalaa oli tuskin kahden viikon hätätyö. Anteeksantamaton kiiruhtaminen runollisuuden tanterella.” (Kirje Thiodolf Reinille 8.12.1869; Kivi 2012: 309.) Olisi ihme, jos *Kirjallisessa Kuukauslehdessä*, Kiven omalla kirjallisella estradilla, esitetty kritiikki ei olisi saanut harkitsemaan silmätikuksi joutuneen runon poistamista romaanikäsitteistä. Mikäli Kivi olisi lehtiarvostelusta huolimatta ollut aikeissa säilyttää runon romaanissaan, Krohnilla olisi ollut romaanin julkaisemisen yhteydessä mahdollisuuksia kommentoida runoa uudelleenkin. Hän kuului Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran runoustoimikuntaan, joka antoi käsikirjoituksesta lausunnon, sekä toimi Nowelli-Kirjaston päätoimittajana ja julkaistun käsikirjoituksen kielentarkastajana (Tarkiainen 1915/1950: 371–373; Kivi 2012: 281, 294; Sihvo 2000: 102–103).

J. V. Lehtonen analysoi tarkemmin *Kanervalan* runon suhdetta Kiven romaanin. Tulkinnoissa on esillä myös ”Metsämiehen laulun”

¹² Rafael Koskimies (1974: 117) niin ikään korostaa runon omakohtaisuutta toteamalla, että runo on ”enemmän kuin pelkkä laulu: tunnustus ja ihanteen tapailu”.

apostrofisuudessa keskeinen luonto- ja maailmasuhde. Lehtonen arvelee, että soveliaain paikka runolle olisi romaanin neljännen luvun loppu, jossa veljekset päättävät siirtyä Impivaaran korpeen, rauhan kammioon. Laulun voisi kuvitella Timon tai Impivaaraan muuttamista ehdottaneen Juhaniin laulamaksi. Laulu olisi kuitenkin ollut rakenteellisesti liian jyrkässä ristiriidassa ”Oravan laulun” kanssa. (Lehtonen 1928: 119–120.) Koska ”Metsämiehen laulu” Lehtosen mukaan liittyy ensimmäiseen periaatteelliseen ratkaisuun metsän ja maailman välillä, Kivellä ei ollut riittävän perusteltua syytä sijoittaa sitä romaanin myöhempiinkään kohtiin, joissa veljekset ovat lähdössä metsästysretkilleen (Lehtonen 1928: 120).

Lehtonen arvelee ”Metsämiehen laulun” ja ”Oravan laulun” sekä ”Sydämeni laulun” olevan hengeltään liian samanlaisia, eristäytymisen halua kuvaavia. ”Sydämeni laulusta” hän huomaa, että se alkaa tavu- ja sanajaoiltaan sekä trokeiselta rakenteeltaan täsmälleen samoin kuin *Kanervalan* runo: ”Tuonen lehto, öinen lehto!” (Lehtonen 1928: 123–124). Sama havainto pätee ”Sydämeni laulun” viimeisen säkeistön alkusäkeeseen ”Tuonen wiita, rauhan wiita!” (Kivi 1870: 330.) Runoja yhdistää rauhan tavoittelun ohella luontoon suunnattu huudahdus, mutta Seunalan Annan laulussa luonto sijoittuu Tuonelaan. Metsämiehen ympäristö on kuusikkoa, kun taas Tuonelassa on vähemmän jylhä maisema, lehto ja viita. Molemmissa kuljetaan vainiolla, mutta metsämiehellä se on Tapiolan vainiota ja Annan laulussa Tuonen herran vainiota. ”Sydämeni laulussa” on kuitenkin myös ihmisen muokkaaman elinpiirin piirteitä, sillä siinä paimennetaan karjaa. Toisessa laulussa mainitaan hienohelma metsän impi, toisessa lauletaan Tuonelan immen helmasta.

Jos ”Metsämiehen laulun” ja *Seitsemän veljeksien* välistä suhdetta tarkastelee apostrofisen tervehdyn näkökulmasta, *Kanervalassa* ennakkomaistaisena julkaistu runo vertautuu ”Sydämeni laulun” ohella erityisesti kahteen romaanin kohtaan. J. V. Lehtonen (1928: 453) on kiinnittänyt huomiota siihen, että ”Metsämiehen laulun” tervehdykset muistuttavat Aapon kertoman tarinan uskonsankarin tervehdysiä romaanin seitsemännessä luvussa. Tarinassa kristitty hämäläinen pakenee pakanallisia vainoajiaan Impivaaran luolaan ja joutuu sinne vangituksi. Herran ihmetöiden ansiosta hän kuitenkin saa vuoren sisään kaiken tarvitsemansa. Vuoden jälkeen luolan suu avataan ja ihmisten suureksi ihmeeksi vanki ei ollut kuollut, vaan astuu luolasta ja tervehtii vangitsijoihin ja ympäröivää luontoa:

Ja ääni, jonka pyhä heläys tunkeusi aina ytimiin asti, kaikui hänen suustansa: ”terwe, ystävät ja weljet, terwe, kultainen aurinko ja kohisewat metsät, terwe!” Silloin lankesi joukko hänen eteensä polwilleen ylistäen sitä Jumalaa, johon hän uskoi ja joka oli hänen pelastanut hirweästä kuolemasta. (Kivi 1870: 166–167.)

Puhuttelussa yhdistyy läsnäolevien ihmisten tervehtiminen ja apostrofisen luonnon puoleen kääntymisen. Vastaava pelastuneiden tervehdys on *Kanervalan* aikaan *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* ilmestyneessä ”Myrsky”-runossa. Siinäkin ollaan kiitollisia luonnolle ja erityisesti auringolle: ”Taivas kirkastuu ja aurinkoinen nousee, / Hymyellen niin kuin isä lapsilensa. / ’Terve elon, toivon lähettiläs, terve!’ / Riemuten nyt miehet laivan kannelt’ huutaa.” (Kivi 1866c: 205).

Toinen *Seitsemän veljeksien* apostrofisten tervehdysten kohta on kolmannentoista luvun episodissa, jossa veljekset palaavat Jukolaan. Veljekset ovat ”Metsämiehen laulun” puhujan tapaan voimantuntoa täynnä ja heillä on täysi oluttynnyri mukanaan. Juhani sanojen mukaan he ovat ”salskeita”, ”uhkeita poikia kaikki” (Kivi 1870: 275). Asetelma on kuitenkin vastakkainen. *Kanervalan* runon puhuja unelmoi kohtaavansa Tapiolan vainiolla vain karhuja ja metsän immen; maailman jääminen Unholaan on hänen mottonsa. Impivaarasta palaavat veljekset sen sijaan haluavat kutsua kaikki Jukolan juupelijuhlaan. Lukkarin sanoin he kulkevat ”riemun ja kunnian poikina, tahtoen temmaista sylihinsä kaiken tämän maailman” (Kivi 1870: 282). Jukolassa alkaa elinpiirin apostrofien puhuttelu. Tällä kertaa ollaan metsän ruhtinaan hallitseman kuusiston sijaan talonpoikaisessa pihapiirissä, vanhan kodin äidillisessä helmassa. Katkelmassa kannattaa kiinnittää huomiota myös puhetilanteen monitasoisuuteen, jossa veljesten apostrofiset lauseet ovat pihapiirin ohella suunnattuja myös veljien kuultaviksi (ks. Richardson 2002, 366–369, 374; Quintilian 2002: IV:1.63–70):

TUOMAS. Tuossa on siis Jukola.

JUHANI. Oletko sinä Jukola?

AAPO. Onpa ryhtis jotenkin rauennut ja sammale tarttunut kiireellesi, kotomme armas.

JUHANI. Sammale on tarttunut kultaiselle kiireellesi, kunnioitettava äitimme Jukola.

TIMO. Terve, Jukola, joka nyt istut, kököität edessäni tuossa, kauniina kuin Jerusalmi ennen.

JUHANI. Oletko sinä Jukola? Sinä? Ah! enhän woikkaan estää kyynelkarpaletta karhealta naamaltani, koska sydämeni kiehuu ja kuohuu. Woi! kaikkialta, mihin silmäni isken, annetaan pojalle takaisin hellän ystävän katse. Kas kuinka lempeästi tuo musta ometan akkunäläpikin myhäilee minua vastaan. Terve, sinä toiwon tähti, terve!

EERO. Terve, terve, sinä toiwon musta tähti!

JUHANI. Terve, armahin lantakasa siinä alla, ihanampi onnen kukkula! Ah!

TIMO. Kyllä se on kaunista, mutta miksi ei tuota lantakasa ole jo aikapäiviä kiskottu pellolle? Niin, niin, se kasa siinä ilmoittaa, todistaa ja merkitsee nahkapeitturin juurewata, perin auttamaton laiskuutta. Onkos tämä laittaa: syyskuussa lantakasa kotona kököittää? Minä narkästyn kowin tälle nahkapeitturille. No, noh, saatpa kuitenkin anteeksi warsinkin tänä päivänä, joka on Jukolan juupelijuhla.

JUHANI. Terve, hallawa lantakasa, terve! sanon minä waan, huolimatta mitä se todistaa ja meriteeraa. Terve, Jukola kasoinesi, peltainesi, niittuinesi, kaunis niinkuin taiwas!

TIMO. Taiwas on kuitenkin koreampi.

JUHANI. Suus kiinni! Ihanin Paratiisi tämä on.

SIMEONI. Älä lausu syntiä.

JUHANI. Kieleni lausuu mitä sydämeni kuiskaa.

LAURI. Minäkin nyt jotakin lausuisin, mutta tämä merkillinen hetki on perin ma-sentanut kieleni entisen wikkelyyden.

JUHANI. Sano kielin, puhu mielin, luihkaise riemu rinnastasi ulos! Wuoret roikkaa, metsä kaikaa ja taiwaassa ollaan äänettä hetki aikaa, hetki pyhä ja lyhykäinen. Siinä on wärssy, Jukolan Jussin sepittämä riemuissansa.

(Kivi 1870: 290–291, kursiviat lisätty; ks. Katajamäki 2014.)

Arvoitukseksi jää, millaisia muutoksia romaaniin on tapahtunut *Kanervalan* julkaisemisen ja romaanin ensipainoksen julkaisemisen välillä. Jos ”Metsämiehen laulu” olisi julkaistu ensipainoksen kaltaisessa romaanikonaisuudessa, se olisi tervehtimisen funktioltaan asettunut siteerattujen romaanin kohtien välimaastoon. Yhteistä kaikille kolmelle tervehtimiselle on puhujien voimantunto. Laulava metsämies on jättänyt

asutun maailman ja uhoaa pärjäävänsä villissä luonnossa. Romaanin seitsemännän luvun vapautuva uskonsankari ei kiinnitä erityistä huomiota vangitsijoihinsa vaan tervehtii kaikkia ystävinä ja veljinä. Veljeksetkin ovat romaanin loppupuolella Jukolaan palatessaan ylpeitä saavutuksistaan.

Molemmissa mainituissa romaanin kohdissa ympäristön innokas tervehtiminen poikkeaa maailmankatsomuksellisesti *Kanervalan* runon tervehdyksistä. Kristillisen kertomuksen uskonsankarin ”kirkastetulla otsalla” lausumat sanat ovat saaneet paikan romaanissa, kun taas loit-surunoudesta lainaavat luonnontervehdykset ”Metsämiehen laulussa” ovat jääneet pois. Jukolan juupelijuhlaa edeltävässä katkelmassa puolestaan tervehditään ja ylistetään kotikontuja, ihmisen muokkaamaa asuinmaata, ”Metsämiehen laulun” edustaman villin luonnon puhuttelun sijaan. Ongelmana on vain se, että Jukola on alkanut villiintyä samaan aikaan kuin veljekset ovat vähitellen yhteiskuntakelpoistuneet. Yhteistä ”Metsämiehen laululle” ja Jukolan tervehtimiselle on omien tunteiden äänekäs ja riemumielinen ilmaisu. Juhani on kuin löytänyt oman sydämensä laulun: ”Wuoret roikkaa, metsä kaikaa – – Siinä on wärssy, Jukolan Jussin sepittäjä riemuissansa.”¹³

Apostrofisten runojen avartuva tila

Apostrofi on yksi tapa laajentaa runon puhetilanteen puitteita. Keinon avulla voi helposti vaihtaa näkökulmaa ajallisen tämänhetkisyys ulkopuolelle ja puheen kohdetta eivät muutenkaan rajoita ajan ja paikan kahleet tai muut arkielämän realiteetit. Apostrofin keinoja käyttävissä Kiven runoissa perspektiivien laajeneminen ei koske vain puhetilannetta, vaan edellä käsitellyissä runoissa apostrofien puhuttelu yhdistyy usein ajatteluun, jossa liikutaan tämänhetkisyys ulkopuolella. ”Metsämiehen laulussa” apostrofien luonnonpuhuttelu yhdistyy ajatukseen maailman jättämisestä Unholaan ja ihmisten reviiirin ulkopuolella olevilla Tapiolan vainioilla käyskelyyn. Muissakin Kiven apostrofisissa runoissa luodaan yhteyksiä Tapiolan kaltaisiin arkitodellisuuden tuolla puolen oleviin maailmoihin.¹⁴

”Ikävyyden” minä kokee maailman kaikkisuuden turhaksi, muttei kuitenkaan tahdo taivasta tai ”yötä Gehennan”, vaan haluaa Tuonen-tupaan. ”Miehen” puhuja pyytää Metsolaa ottamaan hänet helmaansa. Apostrofisen kiitostervehdyksen sisältävässä ”Myrskyssä” puhutaan ”Ahden lakeasta ahosta”; siinä tosin suunta on toinen, sillä myrskystä pelastautuneet ovat juuri poistuneet luonnon jumaluuden valtakunnasta. Eksynyt impi ylistää päivää, joka aukaisi hänelle tien Kaunolaan. Näissä kaikissa runoissa liikutaan ikään kuin kahden eri maailman välillä. ”Paimentytön” ja ”Kontiolan kasken” manauksissa esiintyvät muun muassa Hiien hinkalo, Tuonen tulinen virta, Lapin tunturit ja rauta-

¹³ Kiven tavasta käsitellä samoja topoksia runoudessa, proosassa ja draamassa eri tyyli-ilajeissa ks. Grünthalin artikkeli ”Anjanpellon kauneuden ja kaipuun markkinat” tässä julkaisussa.

¹⁴ Onnelan ja vastaavien transsendenttien paikkojen topoksesta Kivellä ks. Grünthalin artikkeli ”Maan ja taivaan välissä – ’Keinu’-runon poetiikkaa” tässä julkaisussa.

vuoren kohtu, jotka näyttäytyvät hyvinä karkotuspaikkoina. Toisaalta Katri-paimen kääntyy puhuttelemaan myös ”elon Herraa taivahaassa” ja ”Kontiolan kaskan” Anna kannustaa ajatuksiaan matkaamaan ”ylös lemmen maahan, rauhan vainioille”.

Silloinkin, kun puhetilanne kiinnittyy elävien ihmisten maailmaan, apostrofisuus yhdistyy Kivellä irtiottoon arkitodellisuudesta. ”Ruususolmun” ja ”Pohjatuulen” puhujat eivät varsinaisesti haikaile ihmisten piirin ulkopuolelle, mutta he ovat lemmen juovuttaneita ja liihottavat ajatuksissaan omien kultiansa luona. *Olviretken* runon puhujaa näyttäisi ulkoapäin katsottuna todennäköisesti tavalliselta puliveivarilta, mutta omissa ajatuksissaan hän on ”jumal’ kultasuun” temppelissä. ”Suomenmaassa” ei puhuta Tapiolan tai Kaunolan kaltaisesta myyttisestä maailmasta, mutta kotimaahan viitataan ”uniemme maana”, ”aina uutena toivonamme” ja ”ijankaikkisena”. Kanteleiden pauhinakin viittaa runossa johonkin tarunhohtoiseen seutuun. Jukolan juupelijuhlaan valmistauduttaessa Juhani viittaa heidän vanhaan kotitilaansa kotoisasti nimellä ”äitimme Jukola” ja puhuu ”hellän ystävän katseesta”. Samalla kotitila näyttäytyy hänen silmissään ”kauniina kuin Jerusalmi ennen”, ”kauniina kuin taivas”. Tässä ”ihanimmassa Paratiisissa” lantakasakin on ”ihanampi onnen kukkulaa”.

Mainitun kaltaisia Kiven apostrofisissa runoissa esiintyviä arjen ylittäviä maailmoja olisi mahdollista kuvata ilman apostrofista puhutte- luakin, mutta puheen kääntyminen kohti uutta vastaanottajaa tuo sen elämyksellisemmin läsnäolevaksi. Huudahdus ”Terve!” kutsuu lukijaakin osallistumaan arjen tuolle puolen kurrottavaan puhetilanteeseen.

LÄHTEET

- Aleksis Kiven digitaalinen arkisto. Saatavissa: *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. Toim. Ilkka Välimäki (päätoimittaja), Eeva-Liisa Haanpää, Satu Heikkinen, Irma-Riitta Järvinen, Sakari Katajamäki, Klaus Krohn ja Tarja Soiniola. Helsinki: SKS 2007. URL: <http://www.finlit.fi/kivi/>
- Apo, Satu & Eeva-Liisa Kinnunen (toim.) 2001: *Perinteentutkimuksen terminologia 1998–2001*. 3. korjattu painos. Helsinki: Kulttuurien tutkimuksen laitos. URL: <http://www.helsinki.fi/folkloristiikka/opiskelu/terminologia.htm>
- Culler, Jonathan 1983: ”Apostrophe.” Teoksessa Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, s. 135–154. London & Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul (1981).
- Duff, David 2014: ”Melodies of Mind. Poetic Forms as Cognitive Structures.” Teoksessa Bruhn, Mark J. & Donald R. Wehrs (eds.), *Cognition, Literature, and History*, s. 17–38. New York & London: Routledge.
- Dupriez, Bernard 1991: *A Dictionary of Literary Devices. Gradus, A–Z*. (Alkuteos *Gradus: les procédés littéraires [Dictionnaire]*, 1984.) Translated and adapted by Albert W. Halsall. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press.

- Goffman, Erving 1981: *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hökkä, Tuula 2001: ”Romanttinen, moderni apostrofi?” Teoksessa Hökkä, Tuula (toim.), *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. Helsinki: SKS, s. 166–193.
- Ilomäki, Henni 2014: *Loitsun mahti*. Kirjokansi 41. Helsinki: SKS.
- Katajamäki, Sakari 2007: ”Otteita ’Maamme’-laulun suomennoshistoriasta.” Teoksessa H. K. Riikonen, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 2*, s. 80–84. Helsinki: SKS.
- Katajamäki, Sakari 2012: ”Metsämiehen laulu.” – Kanervalan – Aleksis Kivi ja 1800-luvun runous -seminaari, Helsinki 15.11.2012.
- Katajamäki, Sakari 2014: ”Kivi otteissa. Aleksis Kiven kirjalliset näytteet Kullervosta veljeksiin”. *Bibliophilos* 2/2014, s. 4–11.
- Kaukonen, Väinö 1956: *Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 247. Helsinki: SKS.
- Kaukonen, Väinö 1984: *Elias Lönnrotin Kanteletar*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 386. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis (A. Kiwi) 1866a: *Kanervala. Runoelmia*. Helsinki: Omalla kustannuksella. Saatavissa: *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. Toim. Ilkka Välimäki (päätoimittaja), Eeva-Liisa Haanpää, Satu Heikkinen, Irma-Riitta Järvinen, Sakari Katajamäki, Klaus Krohn ja Tarja Soiniola. Helsinki: SKS 2007. URL: <http://www.finlit.fi/kivi/>
- Kivi, Aleksis (Alexis Kivi) 1866b: *Olviretki Schleusingenissä*. Näytelmällinen osotelma 4:ssä osassa. Käsikirjoitus. Kirjoitettu 1866. Saatavissa: *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. Toim. Ilkka Välimäki (päätoimittaja), Eeva-Liisa Haanpää, Satu Heikkinen, Irma-Riitta Järvinen, Sakari Katajamäki, Klaus Krohn ja Tarja Soiniola. Helsinki: SKS 2007. URL: <http://www.finlit.fi/kivi/>
- Kivi, Aleksis (A. K.) 1866c: ”Runoelmia.” *Kirjallinen Kuukauslehti* 1866 (9), 203–205. Saatavissa: *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. Toim. Ilkka Välimäki (päätoimittaja), Eeva-Liisa Haanpää, Satu Heikkinen, Irma-Riitta Järvinen, Sakari Katajamäki, Klaus Krohn ja Tarja Soiniola. Helsinki: SKS 2007. URL: <http://www.finlit.fi/kivi/>
- Kivi, Aleksis (A. Kiwi) 1870: *Seitsemän Weljestä. Kertomus*. Helsinki: SKS. Saatavissa: *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. Toim. Ilkka Välimäki (päätoimittaja), Eeva-Liisa Haanpää, Satu Heikkinen, Irma-Riitta Järvinen, Sakari Katajamäki, Klaus Krohn ja Tarja Soiniola. Helsinki: SKS 2007. URL: <http://www.finlit.fi/kivi/>
- Kivi, Aleksis 1904: *Aleksis Kiven Paimentyttö. Kertovainen runoelma*. Runoilijan jälkeenjääneistä käsikirjoituksista julkaissut A. V. Forsman. Helsinki: Yrjö Weilin. Saatavissa: *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. Toim. Ilkka Välimäki (päätoimittaja), Eeva-Liisa Haanpää, Satu Heikkinen, Irma-Riitta Järvinen, Sakari Katajamäki, Klaus Krohn ja Tarja Soiniola. Helsinki: SKS 2007. URL: <http://www.finlit.fi/kivi/>
- Kivi, Aleksis 2012: *Kirjeet. Kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi (päätoimittaja), Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Jyrki Nummi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1386, Tiede. Helsinki: SKS.

- Kivi, Aleksis 2014: *Kullervo. Näytelmä viidessä näytöksessä. Kriittinen editio.* Toim. Jyrki Nummi (päätoimittaja), Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Juhani Niemi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1397. Helsinki: SKS.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous.* Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai 2000: ”Lyyrikko ennen aikaansa.” Teoksessa Kivi, Aleksis, *Runot*, s. ix–xxx. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Lea 2008: ”Maamme – meidän maa.” *Virittäjä* 1/2008, nro 1, s. 84–114.
- Launonen, Hannu 1984: *Suomalaisen runon struktuurianalyysia. Tutkimus Jaakko Juteinin, Aleksis Kiven, Otto Mannisen, Eino Leinon, V. A. Koskenniemen, Uuno Kailaan, Kaarlo Sarkian, Tuomas Anhavan, Paavo Haavikon ja Pentti Saarikosken lyriikasta.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 396. Helsinki: SKS.
- Lausberg, H. 1990: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung de Literaturwissenschaft. 3. Auflage 1990. Mit einem Vorwort von Arnold Arens.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag Stuttgart.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen.* Helsinki: Otava.
- Nummi, Jyrki 2005: ”Kuolla, nukkua vai uneksia? Aleksis Kiven ’lkävyys’ ja runoilijan metamorfoosit.” Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*, s. 66–103. Tietolipas 207. Helsinki: SKS.
- Nummi, Jyrki 2007: ”Intiimi vai poliittinen isänmaa? J. L. Runebergin ’Maamme’, Aleksis Kiven ’Suomenmaa’ ja tekstienväliset yhteydet.” *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2007, s. 5–31.
- Preminger, Alex & T. V. F. Brogan (eds.) 1993: *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Quintilian 2002: *The Orator’s Education 2. Books 3–5.* Edited and translated by Donald A. Russell. Loed Classical Library 125. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Richardson, Alan 2002: ”Apostrophe in Life and in Romantic Art: Everyday Discourse, Overhearing, and Poetic Address.” *Style* 3/2002 (vol. 36), s. 363–385.
- Sihvo, Hannes (toim.) 2000: *Alexis Stenvall – A. Kivi. Asiakirjoja arkistoista.* Nurmijärvi: Nurmijärven kunta. Kirjasto- ja kulttuuripalvelut.
- Siikala, Anna-Leena 2013: *Itämerensuomalaisten mytologia.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1388 / Tiede. Helsinki: SKS.
- Suomen kansan vanhat runot. VII. Raja- ja Pohjois-Karjalan runot. 5., Loitsuja: toisinnot 3208–5246.* A. R. Niemen esitöitä käyttäen julkaisseet Kaarle Krohn ja V. Alava. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 143. Helsinki: SKS 1933.
- Suonio 1867: ”Kanervala. Runoelmia, tehnyt A. Kivi. Helsinki 1866. – Hinta 1. 20 p.” *Kirjallinen Kuukauslehti.* N:o 1. Tammikuu 1867, s. 19–21.
- Tarkiainen, V. 1910: *Aleksis Kiven ”Seitsemän veljestä”.* Kirjallinen tutkimus. Porvoo: WSOY.

- Tarkiainen, V. 1950: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo & Helsinki: WSOY (ensimmäinen laitos 1915).
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 468. Helsinki: SKS.
- Viikari, Auli 1990: ”Lyriikan runousoppia.” Teoksessa Kantokorpi, Mervi & Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari, *Runousopin perusteet*, s. 39–102. Helsingin yliopisto & Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Viljanen, Lauri 1951: ”Aleksis Kiven lyriikan muodon ongelmia.” Teoksessa V. Tarkiainen et al. (toim.) *Kultanutummi: Aleksis Kiven seuran juhlaulkaisu: Otto Mannisen muistolle omistettu*, s. 117–142. Helsinki: Otava.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo & Helsinki: WSOY.

NÄKÖKULMIA KANERVALAN RUNOIHIN

MIKKO TURUNEN

Kanervakankaalta myyttiseen luontoon

Aleksis Kiven *Kanervalan* (1866) ensimmäinen runo ”Kanervakankaalla” (Kivi 2000: 67–70)¹ kuvaa yön ja varhaisen aamun tapahtumia metsän uumenissa olevan sysimiilun liepeillä. Vanha miilunvartija sovittelee pohdinnoissaan ympäristöään kosmisiin ja metafyyisiin kehyksiin. Metsä alkaa täyttyä yön elämästä, ja unijaksojen välissä miilu-ukolle ilmestyy myyttisiä hahmoja. Aamun sarastaessa yön näyt vaihtuvat niistä muille kerrottaviin tarinoin.

”Kanervakankaalla” on kokoelman nimiruno, ja se luo metsäisen näyttämön, jonka kanervaisella maalla myöhemmissäkin runoissa liikutaan (kanervan esiintymistä Kivellä ks. Hintikka 1947: 249; taustavaikuteista ks. Sihvo 2002a: 287). *Kanervalan* runojen tapahtumisen paikka on usein metsä: ollaan honkien juurilla (”Kanervakankaalla”), himmeässä männistöissä (”Joulu-ilta”), metsässä (”Eksynyt impi”, ”Karhunpyynti”, ”Niittu”) tai korven rannassa (”Uudistalon perhe”). Metsä on Kiven koko tuotannon keskiössä (Sihvo 2003: 155). Luonnontunteella, luonnonkuvauksella ja luonnonkokemuksen kuvaamisella on pitkä perinne Suomen kirjallisuudessa (ks. Lassila 2000: 11; laajemmin Sihvo 2002b ja Sihvo 2002c).

”Kanervakankaalla”-runon alussa hahmotellaan metsämiljöön keskeiset tunnuspiirteet ja esitellään miiluaan hongistossa nuijiva vanha ukko. Miilunpolttaja-aihe ja miilunpolttajan hahmo on tunnistettu romantiikan vakioaiheiksi (Tarkiainen 1915: 325; Koskimies 1974: 113; Lehtonen 1928: 337 ja 339). Kiven omaperäisyys syntyy konkreettisesti havainnollisuudesta ja tarkoista etnografisista aineksista. Esimerkiksi Kiven runossa tapahtuva miilun nuijuminen, jotta kyty saa happea, metsäleiri tervaskannosta tehtyine nuotioineen ja hyötyesineiden vuoleminen ovat todenmukaista käytäntöä 1800-luvun maaseudulla. Kuvausta on pidetty – hieman arvottavasti – ”liian uskollisena realismina ja sulattamattomana kansantietoutena” (Viljanen 1964: 517; vrt. Viljanen 1953: 126). Jotkut runon analysoijat ovat hakeneet vastaavuuksia reaali maailmasta ja

¹ Jatkossa viitataan runoon säetarkkuudella (esim. säkeet 5–7) sivutarkkuuden sijaan. Näin saavutetaan täsmällinen ja käyttöarvoa lisäävä viittaus, joka ei ole sidoksissa käytettyyn painokseen vaan itse runoon.

etnografisesta aineistosta (Koskimies 1974, 113) tai Kiven mahdollisista kokemuksista todellisista miilunvartijoista, kuten Nurmijärven Valkjärvellä eläneestä Miilu-Simosta (ks. Tarkiainen 1919: 209–210). Jotkut tulkitsijat (esim. Rahikainen 2004: 98–101) ovat hyväksyneet runon taustalle todellisen henkilökuvan erakkona elelevästä miilunpolttajasta, jonka arkeen metsän elämä ja mytologia liittyvät.

Ilman taustakytkentääkin miilunpolttajan hahmo palvelee ”Kanervakankaalla”-runon keskeistä liikettä reaali maailman ja uskomusmaailman välillä: yksinäinen vanhankansan ukko tuntuu luonteelta taikauskon ja mystisen pohdinnan edustajalta (Lehtonen 1928: 322). Koska runon kuvaus kohdistuu miilunpolttajan tekemisiin ja kokemuksiin, on luontevaa seurailta myös hänelle ominaista – tai sellaiseksi oletettua – ajattelutapaa.

Lähiluonnosta metafyyseen tulkintaan

Luonto näyttäytyy ja esitetään ”Kanervakankaalla”-runossa eri tavoin kerroksellisena. Luonnon moniulotteisuus rakentaa ja motivoi runon keskeisiä asetelmia sekä niistä avartuvia mytologisia ja metafyyisiä laajennuksia. Aiemmissä tulkinnoissa luonnon rooli on pelkistynyt lähinnä konkreettiseksi miljööreksiitiksi. Se on mielletty Kiven maisemia heijastelevana paikallisvärinä tai välinäytöksinä, joissa kuvauksen huomio hetkeksi siirtyy asiasta ympäristöön. ”Kanervakankaalla”-runon on nähty olevan esimerkiksi ”naiivia animistista luonnonrunoutta miltei lapsenomaiseen satutyylisiin” (Koskenniemi 1934: 204).

Runon ensimmäinen säkeistö kehystää puhetilanteen Kiven lyriikalle tyypillisellä tavalla: mainitaan tapahtumaympäristö, puhetilannetta luonnehtiva tilannekuva ja runon toimija(t). Tämä käy ilmi, kun tarkastellaan rinnakkain muutaman eri runon aivan ensimmäistä säettä:

Kanervakankaalla sauvupi miilu	(”Kanervakankaalla”)
Sumunen ilma vuorilla väikkyy	(”Joulu-ilta”)
Vuorella kaikui riemu ja soitto	(”Helavalkea”)
Mökki on matala kankahalla	(”Äiti ja lapsi”)
Niittu on metsässä kalteva pohjaan	(”Niittu”)

Jäsennys lähtee kohdepaikan nimeämisestä, minkä jälkeen muodostetaan vertikaalinen akseli tai horisontaalinen näkymä, joiden ympärille alkavat jäsenyksiä muut yksityiskohdat. Runon kaksi ensimmäistä säkeistöä kuvaa välitöntä tapahtumaympäristöä nostamalla esiin runon tilaa rajaavia paikannuksia: ollaan honkien juurilla kiven vieressä nuotion loimussa, syksyisen taivaan revontulien ja tähtien alla. Kuvauksellinen jännite palautuu pimeään ja kirkkaan kontrastiin: yön keskellä maanpinnalla leimuaa tervas ja taivaalla revontulet ja tähtiloiste. Runossa on voimakkaita valaistussuhteita romantiikan tradition henkeen (Lehtonen 1928: 324–325). Revontuliin viittaava ”korkea Pohjola tulta lyö” (säe 11) pohjautuu mielikuvaan, joka yhdistää revontulien leiskunnan ja tulenlieskojen liikkeen ja ehkä osin värin. Miilun ympärille rakentuu jäsenitys, jossa miilun, kiven ja nuotion välitöntä lähipiiriä kehystää laajempi kanervaisen kangasmaan, metsän ja tähtitaivaan ulkokehä.

Taas kiven vieressä istuuvi vanha
kauhaansa veistellen,
hohteessa tervasen, leimuvan kannon,
syksyisen taivaan all,
kosk korkea Pohjola tulta lyö
ja loistavat tuhannet tähdet.

(säkeet 7–12)

Runossa on voimakas deiktisillä viittauksilla ja yksityiskohtien keskinäisellä asemoinnilla luotu tilan ja paikan tuntu. Tämä on ominaista sekä Kiven luonnolle (Lassila 2011: 84 ja 126) että erätarina-genrelle (Pyrhönen 2000: 189). Tilaulottuvuuksilla on monia funktioita: ne voivat olla konkreettisen toiminnan fyysisenä ympäristönä, palvella aistihavaintojen kautta tapahtuvaa orientoitumista tai olla eksistentiaalisena tilana, joka muodostaa ihmisen käsityksen itsestään ja ympäristöstään (Mitchell 1980: 298). Nämä kaikki ilmenevät ”Kanervakankaalla”-runon alkujaksossa. Juuri tähtien katselun kautta tapahtuu siirtymä konkreettisesta luonnosta sen metafysiisiin tulkintoihin.

Tähtien maininnan jälkeen runon kolmas säkeistö tuo uskomuksellisen ulottuvuuden runon maailmaan. Luonnonilmiöt edustavat yleisemminkin Kiven tuotannossa jotain henkisempää heijastusta, esimerkiksi taivaan pyörryttävä korkeus kuvastaa äärettömyydenkaipausta (Saarimaa 1951: 51). Miilunvartija pohtii tulkintavaihtoehtoja tähdille. Tähtitaivasta hahmotetaan ensin vertauksella hääkynttilöistä, ja sen päälle rakentuu metafyyminen tulkinta: oletus hurskaiden hengistä.

Tähtien joukkoa katselee ukko
tyyneesti mieltien:
onko ne kynttilöi taivaan häistä,
salista loistavast,
tai hurskaitten kirkkaita henkii täält,
nyt kunnian istuimil siellä?

(säkeet 13–18)

Tähtien kaltaisista etäisistä kaukoluonnon kohteista ei ole käsinkosketeltavaa kokemustietoa, joten ne asettuvat luontevasti erilaisten selitysmallien kohteeksi. Runossa taivaan äärettömyyttä otetaan haltuun mieltämällä se tilaksi, taivaan saliksi, joka täyttyy tähtien kynttilöistä. Valonlähteiden määrä motivoituu ajatuksesta taivaan häistä, jolloin tuttu käsitettävissä oleva asia otetaan ymmärryksen lähtökohdaksi. Tässä mielessä miilunpolttajan ajattelumalli noudattaa metaforisen ajattelun yleisiä piirteitä, ja luontokohdekin (tähtitaivas) selittyy luontevan vastaavuuden (kynttiläsali) perusteella. Ensimmäisellä metaforisuuden tasolla tähdet ja kynttilät rinnastuvat niiden pistemäisen loisteen perusteella. Tämän päälle kumuloituu toinen, syvempi metaforisuuden taso, joka aktivoituu kahden eri kuvaston pohjalta. Toisaalta läsnä ovat elämän/sielun ja kynttilän liekin konventionaalinen kytkös sekä niin ikään totunnainen maanpäällisen elämän ja taivaan tuonpuoleisuuden metaforinen erottelu vertikaalisuuden kautta.

Runon ympäristön ulottuvuudet ovat tärkeä alusta abstraktioiden jäsenyykselle. Spatiaalisten metaforien kautta ihminen mieltää olemassaoloaan suhteessa tilaan. Kyseessä on metaforinen projektio, jossa fyysisen maailman piirteiden ja käsitteellisen aineksen välillä vallitsee samankaltaisuus (Veivo 2003: 398, 400–401; Niskanen 1996: 47.) Kuvallisuuden kannalta olennainen logiikka siirtyy fyysisistä suhteista (vieressä – kau-

kana ym.) vertauskuvalliseen sisältöön (maan päällä – henkenä taivaan juhlissa). Konkreettisesti mieltyvät deiktiset ilmaukset ”täältä” (maan päällä) ja ”siellä” (taivaassa) käsitteellistävät tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen olotilan runon alkua hallitsevan pystysuuntaisen tilallisuuden kautta.

Kristillinen ajattelu näkyy miilunpolttajan tulkinnan taustalla, joskaan suoraa uskonnollista pohdintaa ei ole. Kielen tasolla sana ”hurskas” viittaa hengelliseen viitekehukseen ja aktivoi lukemaan säkeistön loppua tästä lähtökohdasta. Tähtien näkeminen edesmenneiden henkinä ei ole tunnusmerkittävästi vain tiettyyn uskontoon liittyvä käsitys vaan laajemminkin luonnollisen ja yliluonnollisen rajankäyntiä sekä malli käsitellä kuoleman jälkeen oletettua olotilaa. Kolmannen säkeistön lopun asetelma on kuitenkin kristillissävytteinen: edesmenneiden henkien paikkana on konventionaalinen taivasajatus, ja hurskaus on ylevöitetty ja palkittu tähtenä loistamisena. Hurskaiden henkien ikuistuminen tähdiksi on sekä konventionaalinen kuva että Kivellä toistuva asetelma: runossa ”Äiti ja lapsi” on vastaava tapaus.

Kolmas säkeistö ei suoraan esitä tähtitaivasta muuna kuin luontona (”Tähtien joukkoa katselee ukko”), mutta miilunpolttajan pohdintojen kuvauksessa se saa metaforisen ja metafysisen tulkinnan. Olennaista on juuri tulkintojen vaihtoehtoisuus tai mahdollisuus: miilunvartija nimenomaan miettii, hänellä ei ole kansanperinteen juurruttamaa käsitystä tai uskonvarmaa tietoa tähtien olemuksesta. Miilunpolttajan sisäinen ajattelukehikko törmäyttää selitysmalleja ulkoisesti havaittavan lähi- ja kaukoluonnon ymmärtämiseksi. Välittömästi läsnä olevan tilan rajoja ja osia hahmotetaan tulkinnallisesti, kun taivaankansi alkaa ilmentää metafysisiä ominaisuuksia. Näin fyysinen kanervakangas kasvaa kosmiseksi kartaksi, joka saa syvyyttä uskomusten subjektiivisesta perspektiivistä. Tämä aistein havaittavan mutta sisäisesti nähdyn luonnon limittäisyys voimistuu, kun luonto sävyttyy suomalaisen mytologian piirteistä.

Unen ja myytin risteyksessä

Runon neljännessä säkeistössä ukko vaipuu pohdinnoistaan uneen, josta hän havahtuu yön vilkkaaseen elämään. Heräämistä on pidetty runon käännekohtana (Koskeniemi 1934: 203) ja siirtymänä metsän ja yön runouteen (Viljanen 1953: 121). Säkeistöissä 4–7 joutsenten ja muiden eläinten liikkeistä siirrytään kaatuvan puun pauhuun. Yöllinen metsä liukuu vähitellen kohti myyttistä luontoa, ja kansanomaisen uskomusmaailma välähtää näkyviin viitteinä. Tällainen tapaus on viidennen säkeistön jänistä ja kettua seuraava huuhkaja. Siitä käytetään vertausta ”huuhkain kuin keijunen Tuonelasta” (säe 29), jossa huuhkajan liikettä ja olemusta rinnastetaan sekä uskomuksiin keijukaisista että Tuonela-käsityksiin. Kyseessä voi olla myös Kivelle tavallinen muistuma romantiikan aiheilmasta, kuoleman tai tuonpuoleisen ennuslinnuista (vrt. Lyytikäinen 2007: 93). Huuhkaja saalistaa lajilleen ominaisesti yöllä, mutta teko näyttyy vasten uskomuksia. Runon kuvaus jakautuukin luonnollisia ja yliluonnollisia käsitteleviin osiin (Lehtonen 1928: 331). Seuraavien säkeistöjen kuvaus sisältää yliluonnollisen alaan kuuluvia puhuvia ja elollistettuja puita.

Kuudennen säkeistön alussa ei ilmene, mistä on peräisin kaikuva ääni, joka kutsuu katsomaan vanhan kuusen kuolemaa, mutta repliikki alkaa puhuttelulla, joka nimeään puun. Tämä ”Kankahan-Ranki” vastaa-kin (ilmeisesti metsälle tai toiselle puulle) suojelevansa nuotiolla lepäävää ukkoa. Näin puut elollistuvat lausumaan ymmärrettäviä – ja runossa siteerattuja – sanoja. Puhuva luonto on antropomorfinen: näin luonto saa äänen, keinon kommunikoida ihmisen kanssa. Puu on inhimillistetty myös nimeämällä se sankariksi. Tällainen kuusen epiteetti on Kiven tuotannossa toistuva, ja sitä sekä sankarisanan käyttöä on vertailtu aiemmassa tutkimuksessa (Lehtonen 1928: 333–334). Kuusten keskustelussa on myös yhtymäkohtia kansansatuun ”Haastelevat kuuset”, ja yhteys selittää joitakin runon yksityiskohtia (ks. Lehtonen 1928: 332–333; Koskimies 1974: 114; Viljanen 1953: 122). Kuvaus vanhan puun kuolemasta on niin ikään laajalti levinnyt kansanomaisen tarina (Haavio 1947: 106–107), ja se toistuu yksityiskohtana muuallakin *Kanervalassa*: kuusi kaatuu ryskyen myös runoissa ”Mies” ja ”Metsämiehen laulu” (ks. Lehtonen 1928: 335).

Metsä on kuvattu Kiven runoille tyypilliseen tapaan äänekkäänä runon alusta saakka, kun kanervakangas kumahtelee ja joutsenet lentävät ”vinkuvil” siivillä. Auditiiiviset luonnehdinnat (”kaikuvil”, ”jyskyvi”) hallitsevat näitäkin säkeistöjä. Puun rojahtamistakin leimaa ”ryske ja pauhina ankar” (säe 36). Kiven ankara-sana on useimmiten merkitykseltään ”jonkinlainen pateettinen superlatiivi merkiten valtavan suurta, mahtavaa tai tehostaen tavattomiin pääsanalla ilmaistun käsitteen olennaisinta ominaisuutta”, johon liittyy toisinaan kohtalokkuuden vivahdus (Saarimaa 1945: 160–161).

Miilunvartijan ensimmäisen ja toisen nukahduksen (4. ja 8. säkeistö) välinen jakso on askel kohti mytologista luontoa: konkreettisesta jäniksestä ja ketusta siirrytään kansanuskomuksiin yhdistyvällä vertauksella kuvattuun huuhkajaan ja siitä kansansatuihin viittaavaan elollistettujen puiden puheeseen. Kaatuvan kuusen pauhinan jälkeen miilunvartija nukahtaa toisen kerran ja herää Metsolan herran saavuttua nuotiolle – samalla runossa siirrytään puhtaasti mytologisia olentoja sisältävään luontoon. ”Kanervakankaalla”-runossa nukahtamiset rytmittävät luonnon muuttumista: konkreettisesta fyysisestä luonnosta uinahdetaan heräämään myyttiseen luontoon. Nukkumisella on myös kaunokirjallinen laahus: se viittaa romantiikan unielämään (Viljanen 1964: 511), ja toisaalta runon rakenteessakin on havaittavissa romantiikan vaikutusta, kun näyt ja unet johdattelevat ja rytmittävät tapahtumien kulkua (Lyytikäinen 2007: 94).

Runo kiinnittyy laajemminkin romantiikan luontokäsityksiin. Romantiikan luonnossa nähtiin realisoituvan salattu ja hallitsematon vilili myyttimaailma. Näkyvän ja kaikille yhteisen todellisuuden takana voi olla subjektiivisen kokemuksen synnyttämiä rinnakkaisia maailmoja, esimerkiksi kristillisiä tuonpuoleisuusnäkyjä tai kansanuskomusten olentoja. Yliluonnollisen läsnäolo ja luonnon sielullistaminen sisältävät viestin metafysisestä. Kiven metsä kuuluu romanttisen kirjallisuuden sadunomaiseen perinteeseen: se on säilyttänyt maagisuutensa ja on konkreettisen fyysisyyden ohella myös mentaalinen, mystinen ja myyttinen tila. (Lassila 2011: 18, 78, 105, 119, 128.) ”Kanervakankaalla”-runon aiemmat tulkitsijat ovat havainneet tämän ”salaperäisen metsätunnelman” (Lehtonen

1928: 320) sekä animismin ja ”kaipuun metsien romanttiseen nirvanaan” (Koskenniemi 1934: 198–199, 204).

Runossa kuvatut näyt saavat laajempaakin kaikupohjaa ihmisen universaalissa metsäkokemuksessa. Metsän luonto herättää kosmisia kysymyksiä ja representoi luonnon alkuvoimia, minkä vuoksi metsässä aktivoituu ylevän tuntu, esteettinen kokemuskategoria, jossa arkisen maailman reunoilta aukeaa inhimillisten mitta-asteikkojen ulkopuolelle ylettyvä ”huimaus valtavuuden edessä” (Rolston 2003: 31, 42, 47). Luonnon kohtaamiseen ja sen kirjalliseen kuvaamiseen liittyy usein subliimin tai epifanian kokemus, joka saattaa sekoittaa uneen tai harhanäkyyn – tällainen on kantavana rakenteena Kiven runoudessa (Lyytikäinen 2007: 100, 113). Runossa on subliimin kokemiseen sopiva asetelma: yksilö piiryy vasten rajatonta tähtitaivasta ja ympäröityy arkikokemuksen ylittävillä mytologisilla olennoilla. Yliluonnollisen kohtaamisesta huolimatta vanha miilunvartija seuraa tilannetta levollisesti ”katsannol tyyneel, kaukana pelvost” (vrt. Lehtonen 1928: 322; Koskenniemi 1934: 203). Oudon ja valtavan kohtaamista ei esitetä ylevänä tai ravistelevana, vaan ukko suhtautuu tynesti niin pohdintoihin taivaan luonteesta kuin kohtaamiseen metsän väen kanssa. Samalla hämärtyy, mikä on aidosti nähtyä todellisuutta, mikä uskomuksista kumpuavaa katsomistapaa ja mikä unennäköä.

Mielikuvituksen avulla luontoon voidaan projisoida ja siellä voidaan aistia sellaista, mitä oikeasti ei ole. Kuvitteluun stimuloivat esimerkiksi äänet, joiden aiheuttajaa ei tiedetä (kuusetko toisilleen puhuvat?) sekä ympäristöä kätkevä pimeys. Pimeys tuo esiin metsän yöpuolen, jolloin päiväsaikaisen tiedolla hallitsemisen korvaa mielikuvitus ja uskomusmaailma: varhaiskantaisten selitysmallien kautta pyritään tekemään näkymätön luonto näkyväksi. (Rannisto 2007: 113–117; Pekonen 2003: 162–163.) ”Kanervakankaalla”-runossa unen ja kuvitelman silmin yöllinen metsä kansoittuu niillä olennoilla ja voimilla, joiden siellä oletetaan vaikuttavan. Niinpä kansanperinteestä tuttua metsän väkeä esiintyy runossa (säkeistöt 8–12). J. V. Lehtonen (1928: 187) katsookin, että runo huokuu taikauskoisten kuvittelujen ja satujen tehostamaa tunnelmaa.

Kanervakankaan yössä nuotiolla käy ensin Metsolan herra (säkeistöt 8–9), jonka kookasta, hartevaa ja karheaa ulkomuotoa luonnehditaan myhäileväksi, vastaavasti hymyten seuraa miilunpolttajakin vieraan vakaa-askellusta. Kohtaaminen on seesteinen verrattuna aiemmin kuvattuun eläinten vauhtiin ja kaatuvan puun ryskeeseen. Metsolan herra on tunnistettavissa metsän hallitsijaksi, Tapio Metsän-Jumalaksi, jolla voidaan viitata myös itse metsään (Siikala 2013: 376). Tällaisen hahmon valtakunnaksi ei ”jylhää linnaa” vaatimattomampi asumus oikein sopisikaan. Samalla metsän kuvaaminen linnana (säkeet 53 ja 86) jatkaa tilakokemuksen metaforista kiteytystä. Metsän mieltämisessä on spatiaalista estetiikkaa, jonka sanallinen kuvaaminen synnyttää arkkitehtonisia mielikuvia (Louekari 2006: 32, 36, 98 ja 101; ks. laajemmin McCormack ja O’Leary 2003). On siis luontevaa, että kun sanallistetaan runon puhujan ympärille levittäytävää metsän tilaa, ilmaisuun valikoituu rakennuksia hyödyntäviä metaforia – Tapion linna on ilmaisuna toki tuttu loitsuperinteestäkin (Siikala 2013: 376). Näitä Tapion kaupunkeja, Mielikin linnoja ja Metsolan pylvässäleja esiintyy Kiven lyriikassa esim. runoissa ”Karhunpyynti”, ”Ensimmäinen lempi” ja ”Lintukoto”.

Metsolan herran jälkeen (säkeistöt 10–12) saapuvat nuotiolle hyppelemään Tapion immet, joiden kauneutta kuvataan luontoviitteisillä yksityiskohdilla.

Kirkas kuin auringon paisteessa lähde
on heidän silmänsä.
seppele päässä oli varsista puolan,
hemensä mustikoist,
ja rintojen pyöreillä kunnahil
kaks kaunista mansikkaa hohtaa. (säkeet 60–65)

Silmien vertaaminen aurinkoon tai lähteeseen on konventionaalinen kielikuva, ja kahdessa ensimmäisessä säkeistössä nämä on yhdistetty. Impien koristeena olevat mustikkahelmet ja puolukkaseppele juontuvat metsän villeistä marjoista. Myös rinnan kaaret kuvataan maastonmuotoihin rinnastamalla, kun niistä puhutaan kunnaina. Metsämarjojen sarja jatkuu mansikoissa, joilla viitataan nännikohoumiin. Hannes Sihvo (2002a: 287) näkeekin ”Kanervakankaalla”-runon täynnä erotiikkaa ja sensuaalisuutta ja liittää sen Kiven impirunojen sarjaan. Luonnon yksityiskohdilla siis kuvataan sekä vaikutelmaa silmistä, metsäteemaan sopivaa koristusta että kehon muotoja. Metsän impien kuvaaminen metsäluonnon kautta on luontevaa sisällöllisesti – edustavathan Tapion neidot juuri metsää.

”Kanervakankaalla”-runossa kuvatuille miilunpolttajan elämyksille on löydetty perustaa kansanperinteestä, vaikka ylipäätään kansanrunouden vaikutusta on pidetty Kiven tuotannossa vähäisenä (ks. Haavio 1947: 93, 127; Hollo 1992: 12; Salminen 1945: 131–151). Mainintaa ja ulkoista kuvailua syvempää uskomustradition käyttöä ei ”Kanervakankaalla”-runossakaan ole: hahmot ovat pikemmin lainaa ja salaperäisyyden rekvisiittaa. Toisaalta kuitenkin metsä on kansanrunouden pyhä paikka, jossa kristillinen pyhyysajatus ja maagiset kansanuskomukset sekoittuvat (Tarkka 2005: 259). Kanervakankaan yössä limittyvätkin myyttisen luonnon olennot ja pohdinnat hurskaista sieluista. Miilunvartijalle nämä erilahtoiset ja eritasoiset ainekset sulautuvat ehyeksi kokonaisuudeksi.

Martti Haavio (1947: 104) on osoittanut erilaisia kertomusvariaatioita, joissa metsänneitsyt ilmestyy metsässä nuotiolla viipyvälle yksinäiselle miehelle. Asetelma on identtinen Kiven runossa ilmenevän tilanteen kanssa. Nurmijärveläisessä uskomusperinteessä metsänneitsyen ilmestyminen nimenomaan sysimiilua vahtivalle on ollut tuttua (Ollila 1934: 146), joten asetelma lienee motivoitunut kansanomaisesta traditiosta. Uudempikin suomalaisen mytologian tutkimus osoittaa, että vastaavuus on huomattavaa – jopa miiluvartija ja kaatuva puu esiintyvät. Tunnusmerkillistä on voimakkaan eroottisen virityksen. Eräkulttuurin intiimiä luontosuhdetta luonnehtivat nimenomaan metsää feminisoivat ja erotisoivatkin piirteet (Tarkka 2005: 266–269; Pulkkinen 2014: 72, 75; Siikala 2013: 380). Muiden runon kuvauksen yksityiskohtien perusteella Tapion neidoissa yhdistyy sekä skandinaavista skogsjungfru-traditiota että kotoista karkeloivien sinipiikojen tarinavarastoa (Pulkkinen 2014: 75–76).

Mytologinen luonto erotetaan ”Kanervakankaalla”-runossa konkreettisesta luonnosta kuvaustapaan liittyvän piirteen kautta. Metsolan herraan ja Tapion neitoihin viitataan ilmauksella ”näköjä kummia” (säe

54), joka voi viitata myös unennäköön visuaalisen havaitsemisen lisäksi – miilunvirtijanhan sanotaan katsovan näitä olentoja. Lisäksi yölliset näyt haihtuvat ”kuin sumut ja autereet / kuin myrskyssä sääskien parvi” (säkeet 70–71). Ilmestysten katoaminenkin kuvataan luontovertauksin, mitä seuraa luettelo uuteen päivän heräävän luonnon yksityiskohdista.

Sammuvat tähdet ja aurinko nousee
idästä kiirien,
metsäisilt vuorilta kaikuvu kauvas
kuherrus terrien,
ja oksilla pisarat kastehen
nyt kirkkaina helminä kiiltää. (säkeet 72–77)

Kuvaus hyödyntää siirtymää yöllisestä pistemäisestä nuotiopaikasta alkavan päivän laajoihin yksityiskohtiin: terrien kuherrus kaikuu vuorilta kauas, aurinko kohoaa etäisestä idän horisontista. Kastepisarat ovat konkreettisia varhaisaamun ilmiötä, ja muutenkin on palattu fyysiseen metsään. Aamutunnelmat metsäisine vuorineen ja metsästystorven ääniin assosioituvat romantiikan lyriikan kuvauksellisiin yksityiskohtiin (Lyytikäinen 2007: 100). Samalla siirrytään myyttiviitteisistä kokemuksista aisteilla todistettavan ympäristön kuvailuun.

Luonnon ja yön kokemusten tarinallisuus

Runon lopussa miilunvirtija muuttuu tapahtumia seurailevasta kokijasta aktiiviseksi tilanteiden kertojaksi. Kertova runo miilu-ukon yöstä esittää hänet myös sanallistamassa kokemuksiaan edelleen välitettäväksi.

Runo kuvaa tarinointitilanteen (säkeet 84–87), mutta ei ukon kertomuksen sisältöä tai repliikkien sävytystä. Näin jää avoimeksi, miten yön kokemukset esitetään ja millaisessa kehyksessä ne tarjotaan. Myyttiset olennot ovat olleet kansan tarina- ja uskomusperinteessä jo aiemmin, ja nämä tarinat ovat myös miilunvirtijan yöllisten tulkintojen perusta – hänen havaintonsa tai kuvitelmansa saavat saman muodon ja sisällön kuin kertomukset metsän väestä. Omassa kertomuksessaan ukko tuo-nee omakohtaisen kohtaamisen todentamaan tuttuja uskomuksia. Yön tapahtumia keräytyvät kuuntelemaan paimenet ja metsästäjä, jotka metsäluonnon ammattien aikalaisedustajina toki tuntevat metsiin liittyvän tarinaperinteen. Näin sekä kertojaa ja kuulijoita ohjaa yksittäiskokemusta laajempi luonnon mieltämisen ja merkityksellistämisen kehys.

Maailmaa selittävät kertomukset (tähdet sieluina, puiden ääni puheena) tai kokemukset (metsän väki unijaksojen näyissä) ilmenevät runossa kolmella tavalla. Ne ovat sekä Kiven hyödyntämiä runon ulkoisia kansanperinteen aineksia että runossa esiintyviä miilunvirtijan tapoja hahmottaa kokemuksensa tarinaperinteen kautta. Lisäksi kokemusten ja niiden tulkintojen esitystavaksi valikoituu tarinallistaminen. Kuulijoille Metsolan ja Vuorelan seudut muuttuvat kaukana kylästä asuvan harmaapään tarinoiksi, mutta miilunpolttajalle itselleen ne saattavat limittyä aitoon luontoelämykseen.

On myös toinen tulkintavaihtoehto: yöllä nähty ja koettu on sepitettä, kerrottua ja kuviteltua luontoa. Tarinointia luonnehtiva sana ”hymyten” voi viitata paitsi hyvän tahtoisen lauhkeaan esitystapaan myös

siihen, että hymy kätkee tiedon totena kerrotun tarinan sepitteellisyydestä. Kyseessä on tulkintaleikki, jossa yöllinen metsä jäsennetään juuri tarinoiden kautta, vaikka niiden tarinaluonne tunnetaankin. Tästä näkökulmasta yöllisten ihmeellisyyksien kohtaaminen ei vanhusta pelota, koska hän tietää, mitä ne (tai niiden tulkinnat) tarinallisesti ovat – samalla tarjoutuu malli sepittää riittävän uskottavia ”ihmeitä”.

Mahdollisesti runon puhujakin (mikäli hänet oletetaan henkilöksi) muodostaa kuvauksensa yksityiskohdat näiden jutustelujen pohjalta, runohan kuvaa tarinointihetken, jossa ”sä kuultelet kanervavuoteella” (säe 88) ukon tarinoita. Kuullun toistoa tukisi runon kronologinen eteneminen, joka seuraa yön tapahtumia miilunvirtijan näkökulmasta.

Runon puhetilanteessa miilunvirtijan pohdintoja ja havaintoja kuvataan ulkoapäin sivullisen silmin, hän ei itse sanallista suhdettaan luontoon. Ukon subjektiiviset kokemukset tulevat tulkittaviksi kahdella tavalla: ajatusten referointina ja reaktioiden ulkoisten merkkien luonnehdintana. Pohdinnat tähtitaivaan olemuksesta ovat miilunvirtijan kysymysmuotoisia mietteitä – eivät tämän pohdinnan tuloksia, jotka jäävät runossa paljastumatta. Ylipäätään niin reaalin kuin yliluonnollisenkin luonto kohdataan erikoisuuksistaan ja intensiteetistään huolimatta tyyneesti. Tämä on luontevaa, jos ajatellaan miilunvirtijan olevan tottunut metsän mytologisiin olentoihin tai hänen ajattelukehikkonsa pohjaavat maailmaa selittäviin tarinoin.

Myytin muuttuminen uskomuksellisesta todesta vain kerrottavaksi tarinaksi on laajemminkin Kiven tuotannossa näkyvä tendenssi: esimerkiksi metsä alkaa sekularisoitua, ja mytologinen luonto paljastuu saduiksi ja mielikuvituksen tuotteeksi (Lassila 2011: 17). ”Kanervakankaalla”-runon lopussa mahdollistuu siis uskottelukertomuksen tilanne. Koko yöllisen metsän kuvaus ja miilunvirtijan luontohavainnot olisivat tällöin reaaliuonnon ja mielikuvituksen tietoisia limittyviä, joihin siis hymyminen saattaa vihjata. Havainnot ovat osin todenkaltaisia (jänis, kaatuvat puut), osin tulkittuja (puiden puhe, huuhkaja Tuonelan keijuna) ja osin mielikuvituksen rikastamia (Metsolan herra, Tapion immet). Näiden välille ei tehdä erottelua, vaan kyseessä on luonnon kokonaisvaltainen eläytyvä kokeminen. Siinä yhdistyvät nähty ja kuviteltu luonto ihmetarinoiksi.

Runon sulkeva säkeistö palaa samoihin arkisiin toimiin, joita ukko puuhaa miilullaan runon alussa. Se korostaa sekä arjen jatkuvuutta että erottaa yön yliluonnollisen syklin päivämaailman todellisuudesta. Toisin kuin monissa Kiven runoissa, keskeiset henkilöt eivät poistu poikkeuksellisten kokemusten sijoilta, vaan ukko jää metsäleiriinsä myytin ja toden murroslinjalle. Tämä syventää miilun pistemäisen paikan moniulotteisuutta. Kaunokirjallisuuden paikkaa voivat kirjoja moninaiset kulttuurihistorialliset sekä erilaiset symboliset ja myyttiset merkitykset (Salmi 2003: 218–219, 222 ja 232). Yleisesti nähdään, että paikka on konkreettinen mutta määrittäytyy suhteessa subjektiiviseen. Miilun lähipiiri mieltyy paikaksi luontevana tuntuvien rajojen (metsän keskellä) ja kokemuksellisten seikkojen (yön näyt ym.) perusteella. Fyysisiltä rajoiltaan epämääräinen osa ympäristöstä paikallistuu täsmällisesti tajunnassa ja sävyttyä edelleen unen ja kuvitelman luonnoksi.

Lopuksi

Luonto on vanhastaan sanataiteen erilaisten kielikuvien lähdealueena, ja toisaalta luontoon kuuluvia asioita luonnehditaan usein metaforisin ilmauksin. ”Kanervakankaalla”-runossa luontoon kytkettyvät troopit ilmenevät ja rakentuvat monipuolisesti: on elollistamista, vertauksia, erilaisia metaforia ja symboleiksi tulkittavia ilmauksia. Luonto ei ole vain runon kuvaston lähdealue, vaan se asettuu myös metaforisten ilmausten kohteeksi. Osa luontoa kuvaavista metaforista laajenee metafyyllisen tarkastelun pohjaksi, kuten miilunvartijan käsitys tähdistä kynttilöinä tai sielujen liekkeinä. Myös romantiikan aiheita tai kuvauksellisia detaljeja voidaan tunnistaa.

Vaikka luonto eri muodoissaan on hallitsevaa Kiven lyriikassa, se ei aina ole ensisijainen kuvauskohde vaan taustaa, kehystä ja tehostetta. Tämä näky esimerkiksi rakenteellisina sisäkkäisinä kehystyksinä runon tapahtumille (”Jouluilta”, ”Äiti ja lapsi”, ”Karhunpyynti”). Toisinaan luonnosta avautuu hurmoksellisia ja houreisiakin näkyjä (”Rippilapset”, ”Eksynyt impi”). Joissakin runoissa suhde luontoon on näennäisen kepeä, huoleton ja raikas (”Metsämiehen laulu”). ”Kanervakankaalla”-runossa luonto saa erilaisia tasoja ja ulottuvuuksia runon edetessä: konkreettisen lähiluonnon kuvauksesta kurotetaan tulkintoihin tähtien kaltaisesta kaukoluonnosta ja siirrytään elollistamisten ja uninäkyjen kautta myyttiseen luontoon. Lisäksi runon luontokuvauksessa ovat läsnä kansanomaisen metaforinen ajattelu, viitteet hengellisestä tulkintakehyksestä sekä kansanuskon mytologinen luonto olentoineen.

LÄHTEET

- Haavio, Martti 1947: ”Aleksis Kiven suomalainen mytologia.” Teoksessa Eino Kauppinen et al. (toim.), *Pilvilaiva. Aleksis Kivi ajan kuvastimessa*, s. 92–130. Helsinki: Otava.
- Hintikka, T. J. 1947: ”Kasvimaailma Aleksis Kiven teoksissa.” Teoksessa Eino Kauppinen et al. (toim.), *Pilvilaiva. Aleksis Kivi ajan kuvastimessa*, s. 209–266. Helsinki: Otava.
- Hollo, Juho 1992: ”Sananen Aleksis Kiven lyriikasta.” Teoksessa Tellervo Krogerus (toim.), *Lukemisesta. Esseitä*, s. 9–25. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 2000: *Runot*. Helsinki: SKS.
- Koskenniemi, V. A. 1934: *Aleksis Kivi*. Helsinki: WSOY.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Lassila, Pertti 2000: *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä*. Helsinki: SKS.
- Lassila, Pertti 2011: *Metsän autuus. Luonto suomalaisessa kirjallisuudessa 1700–1950*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1344. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Louekari, Lauri 2006: *Metsän arkkitehtuuri*. Oulu: Oulun yliopisto.

- Lyytikäinen, Pirjo 2007: ”Kangastus toivomme maasta. Aleksis Kivi romanttisen kaipuun tulkkina”. Teoksessa Riikka Rossi ja Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*, s. 83–119. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1137. Helsinki: SKS.
- McCormack, Art G. & O’Leary, Tomás N. 2003: ”Metsän sisätilat: Metsä arkkitehtuurissa ja arkkitehtuuri metsässä.” Teoksessa Yrjö Sepänmaa et al. (toim.), *Metsään mieleni*, s. 204–220. Helsinki: Maahenki Oy.
- Mitchell, W. J. T. 1980: ”Spatial Form in Literature. Toward a General Theory.” Teoksessa Mitchell, W. J. T. (toim.), *The Language of Images*, s. 271–299. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Niskanen, Mirkka-Maaria 1996: ”Mielen ympäristö.” Teoksessa Pauline von Bonsdorff (toim.), *Ympäristöestetiikan polkuja*, s. 42–48. Lahti: Kansainvälinen soveltavan estetiikan instituutti.
- Ollila, Reino 1934: ”Vuotuisjuhlista, merkkipäivistä, haltioista, uskomuksista ym. Nurmijärvellä.” Teoksessa Kai von Fieandt (toim.), *Uusimaa II*, s. 134–153. Helsinki: Eteläsuomalainen osakunta.
- Pekonen, Osmo 2003: ”Elämän puu.” Teoksessa Yrjö Sepänmaa et al. (toim.), *Metsään mieleni*, s. 162–170. Helsinki: Maahenki Oy.
- Pulkkinen, Risto 2014: *Suomalainen kansanusko. Samaaneista saunatonttuihin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pyrhönen, Heta 2000: ”Täältä tuonne – tilan rakentumisesta A. E. Järvisen eränovelleissa.” Teoksessa Arto Haapala ja Jyrki Nummi (toim.), *Aisthesi ja poiesi. Kirjoituksia estetiikasta ja kirjallisuudesta*, s. 189–206. Helsinki: Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos.
- Rahikainen, Esko 2004: *Metsän poika. Aleksis Kiven elämä*. Helsinki: Ajatus.
- Rannisto, Tarja 2007: *Luonnon estetiikka*. Helsinki: Multikustannus.
- Rolston, Holmes 2003: ”Esteettinen kokemus metsissä.” Teoksessa Yrjö Sepänmaa et al. (toim.), *Metsään mieleni*, s. 31–47. Helsinki: Maahenki Oy.
- Saarimaa, E. A. 1945: ”Ankara-sanan merkitys Aleksis Kivellä.” Teoksessa Viljo Tarkiainen et al. (toim.), *Minä elän. Aleksis Kivi ajan kuvastimessa*, s. 157–162. Helsinki: Otava.
- Saarimaa, E. A. 1951: ”Aleksis Kiven romantiikan piirteitä.” Teoksessa Viljo Tarkiainen et al. (toim.), *Kultanutmi*, s. 47–56. Helsinki: Otava.
- Salmi, Ulla 2003: ”Vuohihirven laidunmailla. Kaunokirjallisesta paikasta ja paikan kuvauksesta”. Teoksessa Vesa Haapala (toim.), *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*, s. 216–263. Tietolipas 191. Helsinki: SKS.
- Salminen, Väinö 1945: ”Syvällä ovat laulun juuret. Kaukovälähdyksiä ’Seitsemässä veljeksessä’ tavattavasta kansalaulusta.” Teoksessa Viljo Tarkiainen et al. (toim.), *Minä elän. Aleksis Kivi ajan kuvastimessa*, s. 131–151. Helsinki: WSOY.
- Sihvo, Hannes 2002a: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikanansa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 889. Helsinki: SKS.

- Sihvo, Hannes 2002b: "Metsän kuva." Teoksessa Pekka Laaksonen & Risto Turunen (toim.), *Hannes Sihvo. Vanhoilla urilla*, s. 185–198. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 859. Helsinki: SKS.
- Sihvo, Hannes 2002c: "Suomalaista maisemaa sanamaalarien kuvaamana." Teoksessa Pekka Laaksonen & Risto Turunen (toim.), *Hannes Sihvo. Vanhoilla urilla*, s. 207–224. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 859. Helsinki: SKS.
- Sihvo, Hannes 2003: "Vihreän kullan maa." Teoksessa Yrjö Sepänmaa et al. (toim.), *Metsään mieleni*, s. 151–161. Helsinki: Maahenki Oy.
- Siikala, Anna-Leena 2013: *Itämerensuomalaisten mytologia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1388. Helsinki: SKS.
- Tarkiainen, Viljo 1915: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Tarkiainen, Viljo 1919: "Muutamia sana- ja asiaselityksiä." Teoksessa Viljo Tarkiainen (toim.), *Aleksis Kiven muisto*, s. 206–238. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ahjo.
- Tarkka, Lotte 2005: *Rajarahvaan laulu. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1033. Helsinki: SKS.
- Veivo, Harri 2003: "Understanding Description: Topography in Textual Economy." Teoksessa Eero Tarasti (toim.), *Understanding/ Misunderstanding. Contributions to the Study of the Hermeneutics of Signs*. Helsinki: The International Semiotics Institute.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*, s. 391–405. Helsinki: WSOY.
- Viljanen, Lauri 1964: "Aleksis Kivi." Teoksessa Lauri Viljanen (toim.), *Suomen kirjallisuus III. Turun romantikoista Aleksis Kiveen*, s. 462–580. Helsinki: SKS ja Otava.

Maan ja taivaan välissä. ”Keinu”-runon poetiikkaa

”Keinu” lienee Aleksis Kiven tunnetuimpia ja rakastetuimpia runoja. Runo kuvaa helluntai-iltaa, jolloin nuoret keinuvat isossa kyläkeinussa. Runon puhuja kutsuu neidon, oman impensä ”valkeal liinal”, mukanaan keinuun. Linnut laulavat, lempeä länsituuli puhaltaa, taivas on sininen ja maa viheriöi. Puhuja kuvailee tätä täydellisen idyllin maisemaa, joka avautuu keinujen jalkojen juuressa.

Kesken runon konkreettinen maisema muuttuu symboliseksi, kun keinusta alkaakin näkyä kaukainen onnen maa, Onnela. Keinujat nousivat sananmukaisesti arkisen elämän yläpuolelle tähyilemään ikuisen onnen maisemia. Lopuksi keinu seisahtuu ja runon tunnelmat kääntyvät kuolemaan: keinun liikkeen pysähtyminen rinnastuu symbolisesti elämän päättymiseen. Rafael Koskimiehen mukaan (1974: 128–129) runo liukuu asteittain ulkoisesta kuvasta ensin elämykseen ja sitten sisäiseen mielenmaisemaan eli siihen Onnelaan, jota Kivi oli ”kauniisti – – luonnostellut Kaukametsässä ja Lintukodossa”.

Kivi-tutkijoista Tarkiainen, Viljanen ja Koskimies ovat kaikki ylistäneet ”Keinu”-runon maisemakuvausta. Koskimies (1974: 129) luonnehtii runon toiseksi viimeistä säkeistöä ”suomalaisen kevätmaiseman apoteosiksi” ja jatkaa, että kyseessä on täydellinen lyyrisen runon rakenne, valtava nousu kohti äärettömyyden näköalaa. Lauri Viljanen (1954: 183) puolestaan viittaa suomalaisen maalaiselämän työn ja hovin kuvauksiin Kiven runoudessa ja toteaa, miten ”Keinussa” yhdistyvät reaalisen maailman kauneus ja symbolisuuden kauneus. Tarkiainen (1915: 358–359) maalailee, että ”Keinu” on ”noita harvoja yleistehoisiksi kirkastuneita runokuvia Suomen kesäisestä luonnosta, joista suomalainen sydän on löytävinään sanallisen ilmaisun erälle kaikista syvimille ja kaikista sanattomimmille tunnoilleen”. ”Keinun” rytmis-melodiset ainekset ovat vedonneet myös säveltäjiin, sillä runo kuuluu Kiven sävelletyimpiin: vuoteen 2016 mennessä se on sävelletty 13 kertaa.¹

Tarkastelen tässä artikkelissani ”Keinua” pääasiallisesti kolmesta näkökulmasta. Ensimmäinen on runolle tyypillinen puhuttelurakenne, joka osoittautuu moniulotteiseksi, runon merkitystasoja kasvattavaksi kielelliseksi keinoksi. Toinen näkökulmani runoon on sen metrinen ja rytminen rakenne. Osoitan, miten runoon kutoutuu ikoninen rytmi ja miten sen mitta ja merkitys solmiutuvat yhteen. Lopuksi käsittelen lyhyesti ”Keinu”-runon intertekstuaalisia kytköksiä muihin Onnenmaan ja Onnelan esityksiin kirjallisuudessa. Ensin on kuitenkin syytä luoda katsoaus itse keinuun ja sen asemaan vanhassa kyläkulttuurissa. Myös runon tapahtuma-aika on tärkeä.

Kyläkeinujen kulta-aikaa olivat 1860–1880-luvut, ja niille kokoon-tuivat varsinkin naimattomat, rippikoulun käyneet nuoret. Keinut olivat

¹ Mm. Selim Palmgren, Aarre Merikanto, Yrjö Kilpinen, Toni Edelmann. Kaikkein eniten sävellyksiä on ”Ikävyydestä”, yhteensä 20. http://www.aleksiskivi-kansalliskirjailija.fi/fi/index.php?option=com_content&task=view&id=84 (luettu 30.1.2016).

näyttätymispaikkoja, joille tultiin matkojenkin takaa keinumaan, laulamaan, tanssimaan ja esittelemään ”ympäriajoa” eli keinun yläaisan yli pyörähtämistä. (Talve 1961: 82–89.) Keinuu, jota runossa kuvataan, on kookas kyläkeinu, jollaiseen saattoi mahtua jopa parisenkymmentä keinujaa samaan aikaan; yleensä tytöt istuivat ja pojat seisoivat.² Keinuminen oli nuorisolle tärkeää yhteisöllistä ja samalla romanttis-eroottisesti latautunutta toimintaa.³

Runon tapahtuma-aika on helluntai-ilta. Helluntaina, jota vieteään 50 päivän kuluttua pääsiäisestä, tapahtuu kristinuskon mukaan Pyhän Hengen vuodattaminen. Helluntaina raja pyhän ja maallisen välillä asemoituu uudella tavalla, koska pyhä laskeutuu taivaasta ihmisten mieleen, heidän sisäiseksi omaisuudekseen. Helluntai osuu myös kevään ja kesän siirtymäkohtaan (myöhäiskevääseen tai varhaiskesään). Se tematisoi siis eri tavoin rajanylityksiä: pyhän ja maallisen, kevään ja kesän. ”Keinu”-runossa tämä helluntai-iltaan liittyvä rajanylitysten tematiikka vahvistaa runon siirtymiä konkreettisesta symboliseen ja elämästä kuolemaan.⁴ Kiven runoudelle tyypillisesti naisella – ja nimenomaan valkealiiniaisella immellä – on suuri merkitys tässä katoavan ja katoamattoman, arjen ja unelman kohtaamisessa. Valkea liina ja kalpeat kasvot liittyvät useisiin Kiven naishahmoihin (esim. Elo 1950), ja he ovat Hellaakosken (1983: 133) määrittelyn mukaan usein ”subliimin puhtaita ja enemmän tai vähemmän taivaallisia olentoja”.

”Nyt kanssani keinuhun käy”: runon puhutteluista

Runo alkaa apostrofilia eli neidon puhuttelulla (”Nyt kanssani keinuhun käy, / mun impeni, valkeal liinal”), ja jokaisessa toistuvassa refrengissä puhutellaan keinua (”Heilahda korkeelle, keinu”). Myöhemmissä säkeistöissä runon puhujaminä ei enää kohdistu sanojaan suoraan neidolle, vaan siirtyy puhumaan kuin itsekseen tai kuin kertomaan ajatuksiaan kolmannelle, näkymättömälle kuulijalle. Säkeet ”ja sinnepä lentäisin impeni kanssa / siivillä läntisen” suuntautuvat jopa neidon ohi. Runon viimeinen säkeistö kuitenkin varmistaa, että neito ei ole jäänyt pelkäksi kuvitelmaksiksi vaan on todella keinunut puhujan vierellä:

Seisahda, heiluva keinu,
jo kelmenee impeni poski
illalla lempeäl.

² Tarkiainen (1916) kertoo nuorison kokoontuneen Kiven aikaan korkealle kallioiselle kukkulalle, Keinumäelle eli Kettuniitynmäelle. Yhteisessä kyläkeinussa keinuttiin sunnuntai-iltaisina, ja helluntaina mäellä poltettiin helavalkeaa. Myös Koskimies (1974: 128) huomauttaa, että Kiven elämän todellinen keinu sijaitsi Palojoen Ketunniitynmäellä, josta näkyi koko kyläaukea ja jokilaakso. Viljanen (1954: 129) toteaa, miten ”Helavalkea”-runossa kuvataan havainnollisesti kukkulalta avautuva näkymä kaukana häämöttävine kirkontorneineen.

³ Keinun motiivilla on ollut erityisesti kuvataiteessa eroottinen lataus. Jean-Honore Fragonardin maalausta ”Keinu” (1767) esimerkiksi pidetään ranskalaisen rokokoon tyyppiedustajana, ja samannimisen maalauksen teki mm. Renoir. http://www.artble.com/artists/jean-honore_fragonard/paintings/the_swing Kiven ”Keinun” tunnelma on kuitenkin täysin toinen kuin rokokoon Keinumaalauksen.

⁴ Helluntain merkityksestä ja helluntaista ”Helavalkea”-runossa ks. Turunen tässä julkaisussa.

Neidon puhuttelu heti ”Keinu”-runon alussa vetää lukijan mukaan sen tapahtumahetkeen, sillä (inhimillisen) puhutellun paikka runossa tarjoutuu aina myös lukijalle samastumiskohteeksi. Toinen lukijalle tarjoutuva samastumisen paikka on tietenkin runon minäpuhujan ja kokijan rooli. Runoudenkin vuorovaikutustilannetta on mahdollista tarkastella ns. osallistumiskehikon käsittein eli pohtia, minkälaisia tekstuaalisia puhujan, kuuntelijan tai osallistujan rooleja runo lukijalle tarjoaa (ks. Seppänen 1997).

T.S. Eliot (1954) huomauttaa, että puhuttelun ulottuvuus on runoudessa aina kahtalainen: vaikka runon sisäisessä maailmassa puhutellaan tiettyä henkilöä, puhe *kohdistetaan* samalla myös lukijalle, eräänlaiselle vieressä olijalle tai sivustakuulijalle. Juuri tämä kahtaalle suuntautuvan puhuttelun strategia on runouden keino tehdä lukija osalliseksi runon tapahtumista, sillä se luo lukijalle kokemuksellisen paikan runojen sisään. (Ks. myös Waters 2003: 18–28.)

On kuitenkin muistettava, että kielellisenä strategiana puhuttelu eli apostrofi ei ole joko–tai-ilmiö vaan jatkumo, joka sisältää lukuisia vivahteita sen suhteen, missä määrin se on kohdistettu myös muille kuulijoille tai läsnäolijoille (Richardson 2002).⁵ Se on myös arjen vuorovaikutuksessa yleinen kielellinen keino, vaikka se mielikuvissa usein yhdistyy vain ylevään ja romanttiseen tyyliin – onhan apostrofisuus yksi romanttisen runouden keskeisiä tunnuspiirteitä (ks. esim. Hökkä 2001; Richardson 2002).

Vaikka runon tarjoama puhetilanne (keinuminen kyläkeinussa helluntai-iltana) ja puhutellun rooli (nuori valkealiinainen impi) eivät ole luonteva samastumispaikka juuri kenellekään nykylukijalle, osoittautuu lukijalle tarjottu paikka kuitenkin alussa luultua avarammaksi. Koska runo aukeaa jo muutaman alkusäkeistön jälkeen symboliselle tasolle, lukijalla on monia mahdollisuuksia asettua sen puhujan tai puhutellun asemaan – kaukaisia maisemia tähyilemään. Näky siintävästä onnen maasta on helppo lukea yleisenä unelmoinnin ja unelmiin uskomisen kuvana. Runo on myös kutsu rakastetulle ja näkymä yhteiseen tulevaisuuteen. Juuri puhuttelurakenne luo runoon kuvion, johon sisältyy ensin kutsu, sitten yhteinen näky ja lopuksi sen hiipuminen. Runon voima on siinä, miten se tämän puhuttelun kautta yhdistää läsnäolevan, konkreettisen hetken ja universaalin näyn.

Rytmi ja rakenne

”Keinu”-runossa on seitsemän säkeistöä, jotka jakautuvat symmetrisesti kahteen kolmen ja yhteen yhden säkeistön jaksoon (3+1+3). Ensimmäiset kolme säkeistöä ovat kiinni runon tapahtumahetkessä ja -paikassa, mistä kertovat toistuvat deiktiset ilmaukset: ”Nyt kanssani keinuhun käy”; ”On allamme viherjä maa, / ja päällämme sininen taivas”; ”Kun väikyn mä ylhäällä tääl, / tääl tuulien viileäs helmas”.⁶

⁵ Apostrofisuuden teoreettisesta kehyksestä sekä puhuttelusta koko Kiven runouden kontekstissa ks. Katajamäki tässä julkaisussa.

⁶ Kaikki kursivoinnit ovat minun.

Runon puhujaminä on tapahtumien keskipiste ja hallitsija, joka säätelee tapahtumia. Hän puhuttelee nuorta naista ”mun impenäni”, ja hän käskee keinua heilahtamaan ja immen liinaa liehumaan: ”mun impeni”, ”Heilahda korkeelle, keinu”, ”liehukoon impeni liina”.

Runon keskeisin säkeistö kuvaa siirtymää konkreettisesta ajasta ja paikasta (ihanalta kunnalta) kuvitteelliseen paikkaan (Onnelan kaukaiseen maahan):

Kuin Onnelan kaukainen maa
niin kimmeltää ihana kunnas;
ja sinnepä lentäisin impeni kanssa
siivillä läntisen.

Kolmessa viimeisessä säkeistössä fokus on jo siirtynyt konkreettiselta keinumäeltä symboliseen, unenomaiseen todellisuuteen, mistä kertovat etäännyttävät deiktiset siellä-ilmaukset: ”Siel lehtinen kauhtana ain / on hartioil unisen koivun”; ”Siel laaksossa vainion all / on keväinen, viherjä niittu”; ”Siel suutelee ehto ja koi / ja siel ijankaikkinen aika / pois kiitavi vauhdilla kiitävän virran”. Puhuja ei kuitenkaan vielä itse ole perillä ”siellä”, vaan tarkkailee Onnelan maata matkan päästä.

Kiinnostavasti kaikki ne maisemalliset piirteet ja luonnonilmiöt, jotka puhuja kaukaisesta Onnelan maasta ihailen mainitsee, ovat totta myös hänen ”nykyhetkessään”: tiedämme runon ensimmäisistä säkeistöistä, että kunnas kimmeltää, maa viheriöi ja ilta-aurinko paistaa. Runossa katsotaan siis yhtä aikaa todellista maisemaa ja sen symbolista paralleelia, jolloin maisema on yhtä aikaa läsnäoleva ja kaukainen. Molemmat maisemat ovat huikaisevan kauniita ja heijastavat runon puhujan – ehkä jopa neidon – rakastunutta mielialaa. Henkilöiden sisäisten tunnelmien näkyminen maisemassa kuuluu romantiikan topoksiin, kuten Pirjo Lyytikäinen (2007: 96) huomauttaa. Kun puhuja heti runon kolmannessa säkeistössä vertaa luontoa morsiameen (”kun morsian kauniina seisoo luonto”)⁷, hän näkee samalla oman impensä – jonka valkean liinan hän samassa yhteydessä mainitsee – morsiamenaan. Myös maisemien katselu korkealta paikalta on Kiven runouden toistuva topos, ja ”Keinu”-runossa se toteutuu kaksinkertaisena: ollaan sekä keinumäellä että itse keinussa, maan ja taivaan välissä.⁸

Runon alkuosan rikkumatonta onnentunnetta ja runon loppuosaa erottaa toisistaan katoavaisuuden ja kuoleman tuntu. Runon loppusäkeistöissä fokus on siirtynyt kokonaan pois tästä hetkestä ja tilanteesta, paitsi refrengissä, joka pysyy muuttumattomana ensimmäiset kuusi säkeistöä.

Viimeisessä säkeistössä on vahva kontrasti nopean liikkeen ja pysähtymisen välillä. Siinä esitetään sekä kaksi kiitämisen kuvaa (”aika / pois kiitavi vauhdilla kiitävän virran”) että täydellinen pysähtyminen (”Seisahda, heiluva keinu”). Onnelan vastapainoksi nousee Unhola, unohduksen maa, ja kuoleman metonyymiset merkit (himmeys, pysähdys, kelmeys eli kalpeus) päättävät runon kuoleman kuviin:

⁷ Aleksis Kiven *Koottujen teosten* toimittajat ovat muuttaneet tässä kohdin ensipainoksen sanan ”kun” sanaksi ”kuin”. He eivät kommentoi muutosta, mutta huomauttavat yleisesti (Saarimaa & Tarkiainen 1915: 15), että ensipainoksen ilmeiset painovirheet on oikaistu.

⁸ Paavo Elo (1950, 246) huomauttaa, että eri valaistuksissa nähdyt näköalat kotiseudun korkeilta kunnailta ovat Kiven runouden toistuva motiivi.

ja siel ijankaikkinen aika
 pois kiitavi vauhdilla kiitävän virran
 himmeään Unholaan.
 Seisahda, heiluva keinu,
 jo kelmenee impeni poski
 illalla lempeäl.

Ikoninen rytmi

Se rytmisen liike, johon Keinu jo otsikollaan viittaa, toteutuu runon sisällössä: tunnelma liikkuu toiveikkuudesta huippuhetkeen, Onnelan näkemiseen, ja laskeutuu lopuksi kuoleman ja pysähdyksen tilaan.

Myös runon rakenteessa on havaittavissa vastaava edestakaisin symmetrisesti heilahtava liike, edellä analysoitu 3+1+3-säkeistorakenne. Sekä rakenteeltaan että rytmiltään runo mallintaa keinun liikettä. Koskimiehen (1974, 128) mukaan pituudeltaan vaihtelevat säkeet ja säännöllinen kertosäe-kolmikko aiheuttavat tämän keinuvan vaikutelman, jolla rytmi ”nerokkaasti noudattelee kyläkeinun liikkeitä”.⁹ *Kanervalassa* myös runon typografinen ilme noudattaa keinun liikettä, jossa lyhyimmät, kaksisanaiset säkeet asettuvat runon keskelle ja jossa pitemmät säkeet ikään kuin heilahtavat niitten molemmin puolin.

”Keinussa” on kyse ikonisesta rytmistä, joka jäljittelee kuvaamansa liikkeen tahtia (ikonisesta rytmistä ks. Lankinen 2002: 159–163, 180–182). Keinu-runon lisäksi runoutemme toinen vastaava ikoniselta rytmiltään mestarillinen runo on Kaarlo Sarkian ”Rukkilaulu”, joka jäljittelee rukin polkemisen ja langan juoksuttamisen ominaista rytmiä (ks. Leino 1979).

Perinteinen indoeurooppalainen mittasysteemi ei riitä kuvaamaan Kiven runouden omaperäistä metriikkaa, kuten erityisesti Heikki Laitinen (esim. 2002) on korostanut. Kivi pyrki kohti elävää, hengittävää sanontaa ja luonnollista rytmiä (Kivi 2012: 300–301, ks. myös Grünthal 1999: 321–322, Laitinen 2002). Tarkastelen seuraavaksi ”Keinun” rytmistä rakennetta soveltaen analyysimallia, jota Auli Viikari (1987: 93–94) on käyttänyt Kiven kuusimittaa eritellessään. Merkitsen säkeiden yläpuolelle P-kirjaimella ne kohdat (tavut), joihin puheen pääpaino asettuu. Keskimmaisella palstalla on säkeen sanojen tavujen lukumäärä sanoittain, ja oikeassa laidassa esitetään tavujen pituuden ja lyhyiden analyysi.¹⁰ Sen merkitsen pienillä p- ja l-kirjaimilla erotukseksi pääpainollisuuden analyysistä.¹¹

Tavujen lukumäärän, pituuden ja pääpainollisuuden mukaan analysoitu rakenne näyttää tältä:¹²

⁹ Koskimies ei analysoi rytmiä tarkemmin, vaan hänen huomionsa rajoittuu tähän yleiseen luonnehdintaan.

¹⁰ Pitkiä ovat suomessa tavut, jotka päättyvät yhteen tai useampaan konsonanttiin tai pitkään vokaaliin (esim. Leino 1982: 332).

¹¹ ”Keinun” rytmistä ja Kiven säkeistömetriikasta ks. myös Laitinen tässä julkaisussa.

¹² Seuraavissa esimerkeissä kaikki säkeet on *Kanervalan* alkuperäispainoksesta poiketen tasattu alkamaan vasemmasta laidasta, jotta rytmisen analyysi mahtuu niiden viereen.

P P P		
Nyt kanssani keinuhun käy, (3)	1 + 3 + 3 + 1	p + pll + plp + p
P P P		
mun impeni, valkeal liinal; (3)	1 + 3 + 3 + 2	p + pll + plp + pp
P P P P		
kuin morsian kauniina seisoovi luonto (4)	1 + 3 + 3 + 3 + 2	p + plp + ppl + ppl + pl
P P		
iltana helluntain. (2)	3 + 3	pll + ppp
P P P		
Heilahda korkeelle, keinu, (3)	3 + 3 + 2	ppl + ppl + pl
P P P		
ja liehukoon impeni liina (3)	1 + 3 + 3 + 2	l + plp + pll + pl
P P		
illalla lempeäl. (2)	3 + 3	ppl + plp

Kun runon säkeitä analysoidaan puheen pääpainojen mukaan, nähdään selkeä kaava 3 – 3 – 4 – 2 – [3 – 3 – 2] painoa säkeessä. Se on sama läpi runon, ja refrengi [3 – 3 – 2] pysyy myös samana viimeistä säkeistöä lukuun ottamatta. Kaikki puhepainot asettuvat pitkien pääpainollisten tavujen kohdille.

”Keinun” rytmiä tarkasteltaessa on syytä ottaa huomioon myös säkeitten loput ja niiden painotukset. Huomataan, että kaikissa säkeistöissä ensimmäinen säe päättyy yksitavuun ja neljäs sekä seitsemäs säe kolmitavuun. Yksitavu on säkeen lopussa painollinen, samoin kolmitavuisten sanojen viimeinen tavu.¹³ Ensimmäinen, neljäs ja seitsemäs säe päättyvät siis painolliseen tavuun eli niin sanottuun nousuasemaan; toinen, kolmas, viides ja kuudes säe päättyvät vastaavasti painottomaan tavuun eli laskuasemaan. Näin ollen säkeitten lopetustavujen rakenne on jokaisessa säkeistössä sama: *nousu – lasku – lasku – nousu – lasku – lasku – nousu*. Rakenne vahvistaa säkeistöjen ikonista, keinun liikettä imitoivaa rytmiä.

Myös runon säkeistöjen ja refrengien välille syntyy rytmistä liikettä ja kontrastia. Refrengi pysyy kuudessa ensimmäisessä säkeistössä samana, mutta viimeisessä se muuttuu aivan viimeistä säettä lukuun ottamatta:

Seisahda, heiluva keinu,
jo kelmenee impeni poski
illalla lempeäl.

Viimeinenkin refrengi noudattaa samaa rytmijä ja tavarakennettä kuin muitten säkeistöjen refrengi.

”Keinun” refrengit tuovat runoon muistuman kansanlauluista, joiden kertosaikissa toistuu usein jokin luontokuva tai tunnelma. Samalla refrengit luovat rytmisen kontrastin muihin säkeisiin. Tämän kontrastin lisäksi runon rytmiseen kokonaishahmoon vaikuttaa muitten säkeitten säännöllisenä toistuva mutta vaihteleva painotuskuvio, jossa puhepainot asettuvat aina pitkien tavujen kohdalle. Kaikissa säkeistöissä kolme ensimmäistä säettä sekä refrengin keskimäinen säe ovat nousutahtisia (esimerkiksi ensimmäisessä säkeistössä *nyt – mun – kuin* sekä refrengin *ja*, viimeisessä säkeistössä *jo*), muut säkeet alkavat painollisina.

”Keinun” rytmis-soinnolliseen hahmoon vaikuttavat myös sen monet allitteraatorakenteet. Erityisen runsaina toistuvat *k*-äänteiset kaksin-

¹³ Suomen prosodisen rakenteen mukaisesti ensimmäinen tavu on pääpainollinen ja kolmas tavu sivupainollinen. Säkeen lopussa sivupainollisuus ikään kuin vahvistuu.

kolmin- ja jopa nelinkertaiset k-alkuiset ilmaukset, jotka sitovat tekstiä runon otsikkoon ja temaattiseen keskipisteeseen: ”Nyt *kanssani keinuhun käy*”, ”Heilahda *korkeelle, keinu*”, ”niin *kaukana* näen mä *kaunoisen kunnaan*”, ”*Kuin Onnelan kaukainen maa / niin kimmeltää ihana kunnas*”, ”*kukkasil keltaisill*”.

Myös l-alkuisia toistoja on useita: ”ja *liehukoon impeni liina / illalla lempeäl*”, ”ja *läntinen lehtistä laaksoa soittaa / lintujen laulaes*”, ”ja ainiaan *lempeillä* kunnailta *läikky*”. L-alkuiset sanat kutovat runoon lempeän laakson ja liehuvan liinan temaattista, romanttista kuviota, johon kuuluu myös laulavien lintujen ja kahisevien lehtien ääni. Monipuolinen sanansisäinen äännetoisto tukee allitteraatiota läpi runon. Allitteraatioina toistuvat myös v- ja h-alkuiset ilmaukset: ”*Siel laaksossa vainion all / on keväinen, viherjä niittu, / mi ainiaan herttaises hämäräs siintää*”.

Runon refrengin sointukuvio on taiturillinen. Ensimmäisessä säkeessään se kertoo k-äännettä, minkä jälkeen l- ja i-alkuiset sanat vuorottelevat:

Heilahda *korkeelle, keinu*,
ja *liehukoon impeni liina*
illalla lempeäl.

”Keinu”-runon rytmi perustuu siis monitasoiseen, sekä rytmistä että äänneellistä toistoa noudattaviin vaihtelun ja variaation kuvioihin.

Kansanlaulumainen refrengi sekä runon tapahtuma-aika ja -paikka, helluntain vietto korkealla mäellä, liittävät ”Keinun” kiinteästi Kiven ”Helavalkea”-runoon. Lauri Viljasen (1954: 131) mukaan ”Helavalkean” refrengi (”Helluntai-yön helavalkean leimues / Ja hohtaes korkuuden kiireen”) on elävin esimerkki kansanlaulun merkityksestä Kiven runoudelle. ”Keinua” ja ”Helavalkeaa” voikin pitää runoparina, saman helluntaitunnelman erilaisina muunnelmina: ”Helavalkeaa” tanssikuvauksineen ”öillisten liekkien lumovas loistos” eroottisempänä ja maanläheisempänä, ”Keinua” saman tilanteen sananmukaisesti ylevämpänä, symbolisempänä varianttina. Toisessa tanssitaan loimuavan tulen ympärillä, toisessa kohotaan kohti korkeuksia, tuulien viileää helmaa. Kuuma ja kylmä, pyhä ja profaani kontrastoituvat. Molemmat runot päättyvät liikkeen pysähtymiseen – tanssin ja keinumisen – sekä kuvauksiin neidon kalpenemisestä. Siinä, missä ”Keinun” loppu viittaa kuolemaan ja iankaikkisuuteen, ”Helavalkea” lähettää nuoret ”Kultasta tietä käymään” ja seisomaan ”Kiiltävän virran partaal”.

Intertekstuaalisuus

Kun Onnela on mainittu ”Keinun” neljännessä säkeistössä, jokainen runon loppusäkeistöistä alkaa tämän ihmeellisen onnen maan kuvailulla. Onnenmaa on tyypillinen romantiikan ajan motiivi, joka periytyy antiikkiin ja jolla on paljon vastineita ajan kirjallisuudessa (ks. esim. Viljanen 1954: 86–93). Onnelan kuva esiintyy muuallakin Kiven tuotannossa; Tarkiaisen (1916: 333) mukaan se pilkahtelee näkyviin ”Kullervossa, Nummisuutareissa, Karkureissa, Canziossa sekä Kaukametsä nimisessä

runossa, ja kehittyä kauneimpaan loistonsa Kanervalan runossa Keinu ja sen kanssa samoihin aikoihin (1866) painetussa Lintukodossa”. Kiven ’autuaiden maa’ on Tarkiainen (1934: 20) mielestä luonteltaan esteettinen, ja sen toteutumia ovat niin Elysium, Olympi, Onnela, Kaunola kuin Tähteläkin.

Onnenmaan motiivi liittyy kiinteästi onnensaaren motiiviin (Tarkiainen 1916: 332–333). Yrjö Varpion (2012) mukaan Kiven onnensaari-motiivilla on pitkä kirjallinen perinne, mutta tärkeimpänä taustana näyttäytyy ruotsalaisen runoilijan P. D. A. Atterbomin 1820-luvulla ilmestynyt satunäytelmä *Lycksalighetens ö*, josta oli ilmestynyt uusittu laitos 1854. Atterbomin lisäksi Kiven mielilukemistoon tiedetään kuuluneen kaksi muuta ruotsalaista runoilijaa: E. J. Stagnelius (jolla myös esiintyy onnensaari-motiivi) sekä Carl Jonas Love Almqvist (Varpio 2012: 94–95, ks. myös esim. Koski 1962: 110).

”Keinu”-runossa kuvataan, kuinka Onnelassa ”suutelee ehto ja koi”. Kuva iltahämärän ja aamunkoin suudelmasta liittyy virolaisen kirjailijan ja lääkärin Friedrich Robert Faehlmannin (1798–1850) kansansadun pohjalta kirjoittamaan tarinaan *Koit ja Hämarik* (ilmestyi saksaksi 1840, viroksi 1866). Tarinassa kerrotaan Iltaruskosta, joka on nuori neito, ja Aamunkoista, joka on nuorukainen.¹⁴ Iltarusko laskee aina auringon mailleen, ja Aamunkoi herättää sen pimeyden jälkeen. Valoisina kesäöinä, kun aurinko tuskin laskee, Iltarusko antaa auringon suoraan Aamunkoin käteen, ja ensimmäisessä tällaisessa kohtaamisessa nuoret katsovat toisiaan silmiin ja rakastuvat. Taivaan taatto haluaa antaa heille luvan mennä naimisiin, mutta nuoret kieltäytyvät: ”Anna meidän jäädä ikuisesti morsiameksi ja sulhaseksi, sillä silloin rakkautemme on aina nuori ja uusi.” Rakastavaiset suutelevat ja jäävät odottamaan seuraavaa kesää, jolloin he tapaavat jälleen: he eivät siis halua avioitua vaan jäädä ikuisesti melkein-tilaan.

Tällainen melkein-tila on tyypillinen Kiven rakkausrunoissa, joissa rakastettu neito usein katoaa tai kuolee. Pirjo Lyytikäisen mukaan (2007, 90) ”Keinu”-runon loppukuva viittaa romanttiselle rakkaudelle tyypilliseen eetokseen, että rakastavaiset saavat toisensa kuolemassa, Onnelan tuonpuoleisessa paratiisissa. Koskimies (1974, 129) muotoilee, että runo nousee viimeisessä säkeistössä ikuisuuden mielialaan: ”Keinu” on elämän ja kuoleman leikkauspiste, ”metafyysinen näköaukko tuntemattomaan”.

Jos ”Keinua” luetaan nimenomaan Iltaruskon ja Aamunkoin tarinaa vasten, interteksti painottaa nuorten molemminpuolista rakkautta. ”Keinua” on kuitenkin mahdollista lukea myös toisin, rakastetun pelästytymisen ja rakastavien eron kertomuksena. Runo kuvaa tilanteen, jossa puhuja keinuttaa neitoaan suoranaisten hurmion vallassa, omiin näkyihinsä ja omaan sisäiseen maailmaansa yhä syvemmälle uppoutuen. Hän irtautuu läsnäolevasta hetkestä ja dialogi neidon kanssa unohtuu, kun puhuja siirtyy omaan sisäiseen monologiinsa tai suuntaa sanansa eräänlaiselle näkymättömälle vieressä olijalle: ”ja sinnepä lentäisin impeni kanssa” (sivullisen puhuttelusta ks. T. S. Eliot 1954 ja Waters 2003: 18–28).

¹⁴ Tarkiainen (1916: 333) käyttää sadusta suomenkielistä nimeä Koi ja Hämärikkö, Koskimies (1974: 129) Koi ja Hämärikki.

On mahdollista ajatella, että neito pelästyy yhä kovemmaksi kiihtyvää vauhtia ja hurjaa keinuttajaansa, jolle yhteisestä keinutilanteesta tuleekin suuren ratkaisun hetki, päätös yhteisestä tulevaisuudesta. Neito ei ole siihen valmis vaan vetäytyy: ”jo kelmenee impeni poski”. Maaginen melkein-hetki on ohi, ja puhuja jää näkyineen yksin, kuolemaan vertautuvan melankolian melkein-tilaan. Tähän viittaa myös viimeisen refrengin murtunut sointukuvio. Hallittu *k-k-l-l-l-l*-toisto on sekä supistunut että singonnut keskenään sointuvat ilmaukset *k-k* ja *i-i* eri säkeisiin. Dissonanssi on selvä:

Seisahda, heiluva keinu,
jo kelmenee impeni poski
illalla lempeäl.

Viimeisenä intertekstuaalisena mahdollisuutena on syytä nostaa esiin runon helluntaimotiivin aktivoima kristillinen tulkintakehys. ”Keinu” ei ole uskonnollinen runo, mutta sen kuvastossa ja rakkaudenkaipuussa on kaijuja uskonnollisesta kielestä. Vuorella seisominen ja kaukaisen, luvattun maan tähyily sen laelta ovat keskeistä raamatullista kuvastoa.¹⁵ Siksi siinä onnen maassa, joka keinujille siintää, voidaan nähdä piirteitä myös Siionin maasta eli kaivatusta Jumalan valtakunnasta. Siionin merkitys korostuu erityisesti herännäisyydessä, jonka ytimessä on ns. taivasikävä, kaipuu Jumalan luo.¹⁶ Lisäksi *Vanha virsikirja*, joka oli etenkin Kiven rytmiiikan kannalta tärkeä (Laitinen 2002), sisältää keskiaikaan periytyvää morsiusmystiikkaa hyödyntäviä virsiä. Niissä sulhasen ja morsiamen suhde tarkoittaa uskovan sielun ja Kristuksen välistä suhdetta (Kurvinen 1941: 227–231). Vaikka ”Keinu”-runon rakastavaisia ei ole syytä tulkita näin ylevöityneesti, runon asetelmassa on kuitenkin pyhä säie, jonka sen keskeiset motiivit – helluntai, vuori, kaukana siintävä maa, naisen valkealiina – aktivoivat.

Seisova vai heiluva keinu?

”Keinu”-runossa ovat yhtä aikaa läsnä liike ja pysähdys sekä huikeat näyt ja niistä luopuminen. Tätä kaksoisrakennetta tukevat niin runon ikoninen rytmikuvio kuin sen muut rakenteelliset ratkaisutkin puhutteluista sointukuvioihin ja intertekstuaalisiin kytköksiin. Henkilöitäkin on kaksi: aktiivinen puhujaminä, jonka sukupuolta ei täsmennetä mutta joka määrittyy kulttuurisessa kontekstissaan nimenomaan mieheksi, sekä puhuteltu, passiivinen impi.

Runon toiseksi viimeisen ja viimeisen säkeistön välillä on tulkinnallinen jännite. Toiseksi viimeinen näyttää siintävän laakson ikuisesti viheriöivänä Elysiumina, jossa kukkaset eivät ikinä lakastu. Se on ikuisessa toivon ja nuoruuden tilassa. Viimeinen säkeistö kuitenkin korostaa ajan

¹⁵ Mooses johdatti israelilaiset Egyptistä kohti Luvattua maata. Hän ei kuitenkaan itse koskaan päässyt sinne, vaan näki sen vuorelta (1. Moos 46 – 2. Moos 12).

¹⁶ Tarkiainen (1934: 15) muistuttaa, että Kiven äiti kuului herännäisiin eli körtteihin. Hän lauloi *Siionin virsiä*, harrasti uskonnollista kirjallisuutta ja kasvatti lapsiaan pietistisessä hengessä.

kiittämistä eteenpäin tuossa samassa laaksossa: kaikki menee ohi ja painuu Unholaan. Kumpi kuvista on tosi?

Runon loppuvire on melankolinen, mutta loppupysähdys ei tee tyhjäksi näkyjä, jotka olivat puhujalle sisäisesti tosia ja koettuja. Runoa voikin tulkita myös romanttisena taiteilijantyön kuvana: inspiraationsa vallassa runoilija irrottautuu reaali maailman yläpuolelle ja näkee taiteen ikuisesti viheriöivät kentät, joihin arkinen mieli ei koskaan ulotu ja joita ajan kiitävä virta ei upota.

LÄHTEET

- Eliot, T. S. 1954: *Three Voices of Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elo, Paavo E. S. 1950: *Aleksis Kiven persoonallisuus*. Helsinki & Porvoo: WSOY.
- Grünthal, Satu 1999: ”Juhlarunoutta ja sekasointuja. Lyriikka moniäänisty.” Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 1: hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Toim. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala. Helsinki: SKS.
- Hellaakoski, Aaro 1983: ”Aleksis Kiven Eroksesta.” Teoksessa Aaro Hellaakoski, *Kuuntelua. Esseitä teoksista ja tekijöistä*. Helsinki: WSOY. Toinen painos, ensimmäinen 1950.
- Hökkä, Tuula 2001: ”Romanttinen, moderni apostrofi?” Teoksessa *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 1866: *Kanerwala. Runoelmia*. Saatavilla sähköisenä: <http://klassikkokirjasto.kansalliskirjasto.fi/Record/work.10024-100924>
- Kivi, Aleksis 2012: *Kirjeet. Kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi & al. Helsinki: SKS.
- Koski, Mauno 1962: ”Aleksis Kiven Keinun runon Onnela.” *Sananjalka* 4, s. 109–115.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Kurvinen, Onni 1941: *Vanha virsikirja. Vuoden 1701 suomalaisen virsikirjan synty ja sisältö*. Rauma: O.y. Länsi-Suomen kirjapaino.
- Laitinen, Heikki 2002: ”’Vaan vahva virta vapaa.’ Aleksis Kivi Wanhan Virsikirjan veisaajana.” Teoksessa *Äidinkielen merkitykset*. Toim. Ilona Herlin & al. Helsinki: SKS.
- Lankinen, Pasi 2002: *Ajatus kuluttaa kiveä. Mitän eroosio Juha Mannerkorven lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Leino, Pentti 1979: ”Suomen kielen metriset systeemit ja mittatyypit.” *Virittäjä* 4, s. 302–340.
- Leino, Pentti 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 2007: ”Kangastus toivomme maasta. Aleksis Kiven romanttisen kaipuun tulkkina.” Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Toim. Riikka Rossi ja Katja Seutu. Helsinki: SKS.
- Richardson, Alan 2002: ”Apostrophe in Life and in Romantic Art: Everyday Discourse, Overhearing, and Poetic Address.” *Style* Vol. 36(3).

- Saarimaa E. A. & Tarkiainen V. 1915: "Toisintoja ja selityksiä." Teoksessa Aleksis Kivi: *Kootut teokset. Runot ja kirjeet*, Toim. Saarimaa E. A. & Tarkiainen, Viljo. Hki: SKS.
- Seppänen, Eeva-Leena 1997: "Osallistumiskehikko." Teoksessa *Keskustelunanalyysin perusteet*. Toim. Liisa Tainio. Tampere: Vastapaino.
- Talve, Ilmar 1961: "Keinu ja keinuminen Suomessa." *Sananjalka* 3, s. 67–109.
- Tarkiainen, Viljo 1915: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Tarkiainen, Viljo 1919: "Onnensaari Aleksis Kiven runoudessa." Teoksessa *Aleksis Kiven muisto. Runoilijan syntymän 85-vuotispäiväksi*. Toim. Viljo Tarkiainen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ahjo.
- Tarkiainen, Viljo 1934: "Taivas, helvetti ja muita uskonnollisia piirteitä Aleksis Kiven runoudessa." Teoksessa *Aleksis Kiven satavuotismuisto*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja III. Helsinki: SKS.
- Varpio, Yrjö 2012: "Mitä Kivi luki?" Teoksessa Aleksis Kivi, *Kirjeet. Kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi & al. Helsinki: SKS.
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Viljanen, Lauri 1954: "Aleksis Kiven runomaailma." Teoksessa Aleksis Kivi: *Kootut runot*. Julkaissut ja johdannolla varustanut Lauri Viljanen. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Waters, William 2003: *Poetry's Touch. On Lyric Address*. Ithaca and London: Cornell University Press.

VESA HAAPALA

Pyhän hetket: ”Joulu-ilta”

Kanervalan kolmas runo ”Joulu-ilta” kuuluu kokoelman idyllisiin runoihin. Tämä kuusisäkeistöinen runo on nimensä mukaisesti kuvaus joulujuhlasta. Lauri Viljanen kirjoittaa: ”Olisi ihme, ellei Kivi olisi runoillut myös jouluillasta, samoin kuin Franzén, Runeberg ja Topelius ovat tehneet. Tosin ei voi odottaa, että tämän kristillisen aiheen suoritus paljon poikkeaisi sovinnaisesta, vaikka tunnelmakuvaus onkin aistivan runoilijan työtä” (1953: 128). Rafael Koskimies korostaa, että runo käsittelee ”maalaisesta ympäristöstä, josta Kiven runous niin suurella määrällä imee voimansa ja saa lähtönsä”. ”Suhteellisessa värityksessäänkin – runo sisältää useita maalaistuntoja.” (Koskimies 1974: 113, 114.)

Aikaisempi Kivi-tutkimus on siis pitänyt runoa konventionaalisen maalaisrunona, pakollisena kuviona runoilijan repertuaarissa. Osin ajatus perustuu runon aiheeseen ja käsittelytapaan. Osin näkemys johtuu siitä, ettei runosta ole esitetty yksityiskohtaista analyysia. Vaikka runon miljöö on maalaispirtti ja sen yksityiskohdat maalaisesta joulunvietosta, runon teema tuskin on jouluisen maalaisympäristön kuvaus. Oman näkemykseni mukaan runossa limittyvät taidokkaasti yhteen joulun etnografiset ja hengelliset piirteet. Puhujan sanavalinnat tekevät ”Joulu-illasta” ennen kaikkea uskonnollisen runon, joka tulkitsee kristillisen juhlan merkitystä. Aiempi tutkimus ei ole ottanut huomioon sitä seikkaa, että kuusi kahdeksansäkeistä säkeistöä tarjoavat joulusta kuvan, joka kytkeytyy mielenkiintoisesti Kiven muuhun tuotantoon, etenkin samaan aikaan¹ *Kanervalan* kanssa kirjoitetun *Seitsemän veljestä* -romaanin kahteen kovin erilaiseen jouluun. Lisäksi runossa on yhteistä motiivivainesta *Kullervo*-tragedian (1864) kanssa.

Lukukokemuksessani osa ”Joulu-illan”, kuten muidenkin *Kanervalan* runojen, viehätyksestä juontaa paitsi runosta itsestään myös heilahdusliikkeistä, joita syntyy kokoelman vierekkäisten runojen välille. ”Joulu-iltaa” edeltää syvälinen eroottis-eksistentiaalisen kaipuun ja ajankokemuksen runo ”Keinu”, joka sijoittuu kesämaisemaan. ”Joulu-illassa” lukija pääsee talvisen hartauden äärelle. Sitä seuraa balladin piirteitä sisältävä ”Eksynyt impi”, joka jatkaa joulun kuvauksessa häivähtävää kristillistä morsiusmystiikkaa: ”Joulu-illassa” kristillinen vuotuisjuhla on runon yhteisölle ”kuin hääjuhla synkeäs yössä”, ”Eksynyt impi” runossa uskonnollinen kuva Kristuksen morsiamena olemisesta laajenee osaksi kerronnallista kokonaisuutta.

Kanervalan runojen sommittelu näyttääkin Kiven herkkävireiset siirtymät aihepiiristä ja lajista toiseen. Temaattisesti ”Joulu-ilta” liittyy *Kanervalassa* niiden runojen joukkoon, joissa piirretään esiin tietty vuotuisjuhla tai sosiaalinen tapahtuma historiallisine ja etnografisine taust-

¹ Viljanen (1953: 46) toteaa *Kanervalan* kirjoittamisprosessista: ”Useista tiedoista päättäen tämä osui samaan aikaan, jolloin *Seitsemän veljestä* oli voimakkaimmassa kasvussaan.”

toineen.² Tällaisia ovat ”Rippilapset”, ”Helawalkea” ja ”Anjanpelto”, joista viimeksi mainittu on maallisempi yhteisöllinen tapahtuma. Jokaisessa runossa korostuu ajallis-paikallisesti kehystetyn puhujan tai runon muiden hahmojen kokemus. Juhlien merkitykselle annetut painotukset näkyvätkin esimerkiksi puhetilanteisiin upotetuissa yksilöllistä kokemusta korostavissa kuvissa, jotka tekevät runoista enemmän kuin juhlan tai vuotuistapahtumien kuvauksia.

Entä millaisten kirjallisten muotojen kanssa ”Joulu-ilta” resonoit? Heikki Laitinen korostaa Vanhan virsikirjan merkitystä Kiven rytmikehittelyille. Hänen mukaansa loppusoinnuton, vapaasti tavujen pituuksia ja mitan suuntaa vaihtava säemalli tuli Kiven runouteen ennen kaikkea virsiperinteestä, joka oli 1800-luvulla luonnollinen äänimaisema ja ”kollektiivisen kokemuksen kivijalka” (Laitinen 2015: 82). Kiven runoa jo pikaisesti silmäilemällä tuntuukin luontevalta ajatella, että jouluruno on kirjoitettu pikemminkin virsiperinteen kuin ajan taiderunouden ihanteiden pohjalta.

Selventääkseni ”Joulu-illan” rytmikan yhteyttä virsiperinteeseen lainaan Laitisen (2015: 86) analyysia Hemminki Maskulaisen jouluvirrestä. Virsi on Vanhan virsikirjan numero 126. Laitinen (mts.) merkitsee virren säkeiden loppuun, onko säe alkanut painottomalla kohotahdilla (k) vai veisataanko se ilman sitä (o) sekä mikä on painollisten tavujen määrä säkeessä ja päättykö säe nousu- vai laskuasemaan (N/L):

Meill' taiwaan korkia kuningas,	k4N
Neitsest' nuorest' puhtaast',	k3N
Syntyi ihmisex',	o3N
Syntyi ihmisex'.	o3N

Jo mainitsemieni piirteiden lisäksi (esim. mitan suunnan vaihtelu) Maskulaisen runossa on olennaista loppusoinnut korvaava säkeen lopetusmalli eli painollisen ja painottoman aseman vaihtelu sekä typografiset sisennykset. Nämä kaikki piirteet näkyvät myös Kiven runossa. Lihavoin näytteeseen painolliset tavut sekä merkitsen päättykö säe lasku- vai nousuasemaan (L/N). Kirjaan myös säkeen pituuden eli tavujen määrän:

S umunen i lma w uorilla w äikky, + 00 + 0 + 00 + 0 L, 10
r askaasti p ilwet k äy, + 00 + 0 + N, 6
h engittää k ostee, s uojanen t uuli + 00 + 0 + 00 + 0 L, 10
h immeäs m ännistö, + 00 + 0 + N, 6
t oki r iemu l emmekäs + 0 + 0 + 0 + N, 7
h immeydes h ymyilee + 0 + 0 + 0 + N, 7
kuin h ääjuhla s ynkeäs y össä: 0 + 00 + 00 + 0 L, 9
t ullut on j oulu-ilta. + 00 + 0 + 0 L, 7

”Joulu-illan” säkeistöjä luonnehtii eloisesti käytetty, daktyyliä ja trokeeta tapaileva mitta sekä mitan suunnan vaihto säkeistön lopussa, aina toiseksi viimeisessä säkeessä, jossa laskeva mitta muuttuu nousevaksi eli jambisanapestiseksi. Lisäksi säkeiden typografinen asettelu korostaa säkeiden

² Ks. Bastmanin, Grünthalin ja Turusen analyysit runoista tässä julkaisussa.

pituuden vaihtelua.³ Kunkin säkeistön mitallinen pohjakaava on abstrahoituna seuraava (säkeistön 8 pientä poikkeamaa lukuun ottamatta):

+ o + o + o + o L, 10
 + o + o + N, 6
 + o + o + o + o L 10
 + o + o + N, 6
 + o + o + o + N, 7
 + o + o + o + N, 7
 o + o + o + o L, 9
 + o + o + o L, 7

Heikki Laitisen (2015: 84–85) mukaan Vanhassa virsikirjassa hallitseva säkeistömalli on neljästä säkeestä koostuva säkeistö, jota luonnehtii vuorotellen lasku- ja nousuasemaan päättyvä säe (LNLN). Jokaisessa säkeessä on neljä painollista asemaa.

Mikäli otetaan ”Joulu-illan” lähtökohdaksi Vanhassa virsikirjassa yleinen nelisäe, Kivi on kaksinkertaistanut neljän säkeen perusyksikön runossaan kahdeksaan säkeeseen. Hän varioi säemallia siten, että läpi runon säkeistön neljä ensimmäistä säettä noudattavat virsistä tuttua rytmimallia, mutta neljä viimeistä säettä taas on kirjoitettu siten, että ensin on kaksi nousuasemaan ja sitten kaksi laskuasemaan päättyvää säettä (NNLL). Ensimmäinen ja kolmas sekä seitsemäs säe, jotka ovat pisimmät (10 ja 9 tavua) päättyvät laskuasemaan, lyhyemmät (6 ja 7 tavua) eli säkeistön loput säkeet viimeistä lukuun ottamatta päättyvät nousuasemaan. Rytmistä variaatiota vahvistaa se, että Kivi hyväksyy säkeessä nousuasemaan niin lyhyitä (**ihana**, **ilos**) kuin pitkiäkin (**walkeus hauska**) tavuja. Lisäksi Kivi vaihtelee säkeen pituutta siten, että ”Joulu-ilta” ei ota pohjaksi virsissä yleistä kauttaaltaan nelinousuista säettä, vaan vaihtelee sitä kolminousuisen säkeen kanssa (kunkin säkeistön säkeet 2, 4 ja 8).

Siitäkin huolimatta, että Kiven säkeistöratkaisua selittäväksi taustaksi on luontevaa tulkita Vanha virsikirja ja sen kuultu rytmiiikka, on samaan hengenvetoon todettava, että ”Joulu-illan” säkeistömalli on osoitus nimenomaan Kiven omasta innovaatiosta: Hän siirtää osan virsiperinteen ratkaisuisista osaksi taiderunoaan.⁴ Tässä suhteessa ”Joulu-ilta” vertautuu rytmisenä ”mikromaailmana” pikemminkin *Kanervalan* muihin runoihin kuin aikansa jouluvirsiin. Yhteydet Kiven omaa kokoelmaansa varten kehittelemään säkeistömalliin näkyvät selkeästi, kun verrataan runoa kahteen muuhun *Kanervalan* kahdeksasta säkeestä koostuvaan säkeistörunoon eli runoihin ”Karhunpyynti” ja ”Niittu”. Runojen metrinen pohjakaava on seuraava:

³ Koskimiehen mukaan kokoelman avaavan ”Kanervakankaalla”-runon rytmiiikka on lähellä ”Joulu-iltaa” (1974: 114). Vaikka ”Kanervakankaalla”-runon säkeistössä on kaksi säettä vähemmän kuin ”Joulu-illassa”, tulevat runot rytmiiikaltaan lähelle toisiaan. ”Kanervakankaalla”-runon säkeistöjen metrinen kaava on kuvauksessani seuraava: + o + o + o + o L, 11 / + o + o + N, 6 / + o + o + o + o L, 11 / + o + o + N, 6 / o + o + o + o + N, 10 / o + o + o + o L, 9.

⁴ Tuula Hökkä (2010: 349) määrittelee osuvasti virsirunouden ja taiderunouden eroa: Virsikulttuuri on ”samuuden ja paluun kulttuuria, kaunokirjallisuuden kulttuuri kontrastisuuden, erilaisuuden ja uutuuskien kulttuuria”. Kiven runous kuuluu selvästi jälkimmäiseen silloinkin kun ammentaa virsikulttuurista.

”Karhunpyynti”

Miesjoukko urhea metsähän hiihtää + 00 + 00 + 00 + 0 L, 11

Pyssyil ja kirkkail keihäil, + 00 + 0 + 0 L, 7

Kahleissa seuraawat reijuwat koirat + 00 + 00 + 00 + 0 L, 11

Silmillä leimuvilla, + 00 + 0 + 0 L, 7

Kosk **aamun koi** 0 + 0 + N, 4

Otsalt taivahan + 0 + 0 + N, 5

Pois **wiskasee synkeän yön**, 0 + 00 + 00 + N, 8

Ja **aurinko kiireensä nostaa**. 0 + 00 + 00 + 0 L, 9

+ o + o + o + o L, 11

+ o + o + o L, 7

+ o + o + o + o L, 11

+ o + o + o L, 7

o + o + N, 4

+ o + o + N, 5

o + o + o + N, 8

o + o + o + o L, 9

”Niittu”

Niittu on metsässä kaltewa pohjaan, + 00 + 00 + 00 + 0 L, 11

Kuusilta ympäröity, + 00 + 0 + 0 L, 7

Korkeilta kuusilta synkeäs kaapus, + 00 + 00 + 00 + 0 L, 11

Kiireillä kotkat sinkoo; + 00 + 0 + 0 L, 7

Kumpu on sen keskellä + 0 + 0 + 0 + N, 7

Wiherjäinen, sileä, + 0 + 0 + 0 + N, 7

Ja **kallistuuwi rauhallinen niittu** 0 + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 L, 11

Matalakoiwuseen suohon. + 00 + 00 + 0 L, 8

+ o + o + o + o L, 11

+ o + o + o L, 7

+ o + o + o + o L, 11

+ o + o + o L, 7

+ o + o + o + N, 7

+ o + o + o + N, 7

o + o + o + o + o + o L, 11

+ o + o + o L, 8

Metristä abstrahoinneistani näkyy, miten Kivi kehittelee malliaan. Jokaista runoa määrittää oma metrinen pohjakaavansa, joka säätelee runon mitan suunnanvaihdoksia ja säkeiden pituutta. Kukin runoista luo kuvion, joka rajaa sen, päättykö säkeistön tietty säe nousu- vai laskuasemaan. Yhteistä runoille on metrisen hahmon samankaltaisuus ja ennen kaikkea sopimus siitä, että kukin runo osoittaa ensimmäisessä säkeistösään metrisen mallin, jota loppuruno toteuttaa säännönmukaisesti. Näin runot ovat läheistä sukua toisilleen, kanervalaisen runoperheen jäseniä. Voidaankin sanoa, että *Kanervalan* runot ovat metrisesti likeisempää sukua toisilleen kuin aikansa taide- tai virsirunoudelle, joihin ne toki pysyvät suhteessa. Kiven omaehtoinen mitallinen malli, joka hakee kakuja aikansa kuullusta, veisatusta ja ylipäänsä suullisesta perinteestä, antaa runolle yhtä aikaa maanläheisen ja modernin ilmeen ja saa runon poikkeamaan esimerkiksi Runebergin ja Topeliuksen mitoiltaan klassisen konventionaalisista joulurunoista.

Fonologisten seikkojen lisäksi on syytä kiinnittää huomiota ”Joulu-illan” muutamaa muuhun yleispiirteeseen. Ensinnäkin runon

kokonaisuudessa säkeistöt peilaavat toisiaan. Näin on etenkin runon aloituksessa ja lopetuksessa. Runo alkaa sumuisen maiseman kuvilla ("Sumunen ilma vuorilla väikkyy") ja päättyy niihin uudesta näkökulmasta ("korkea juhla – – sumusen yösen kohdus"). Myös valon ja hämäryyden kuvasto luo säkeistöjen välille heijastumia. Toinen seikka, joka kannattaa huomioida, on runon puhuja. Puhuja on *Kanervalasta* tuttu kertova ääni, joka myös fokalisoii runon maailman tapahtumia. Puhuja kuvaa juhlatilanteen sitoen sen tunnistettavaan ympäristöön, mutta antaa hetkittäin omaan ääneensä yhtyä runossa esiintyvän hahmon edustamaan tunnekorrelaattiin. Tässä runossa korrelaattina toimii kyynel silmässä virsiä kuunteleva lapsi.⁵ Kolmas seikka on *Kanervalalle* tyypillinen lopetus: viimeinen säkeistö sisältää lajimuunnoksen eli kerronta ja kuvaus vaihtuvat lyrisemmäksi. Säkeistössä puhuja ei enää varsinaisesti kuvaile jouluillan tapahtumia, vaan nostaa esiin sen tunnelman ja kääntyy puhuttelemaan itse juhlaa: "Ken sua taitaa unohtaa? / Ken sun virttes pauhinna? / Ken lapsukaist äitinsä helmas / majassa Bethlehemin?" Nämä kysymykset ulottuvat luonnollisesti myös lukijaan, koska puhujan kysymysten tehtävä on oikeastaan korostaa joulun merkitystä. Kuka ("ken") voisi ohittaa joulun merkityksen muistelun, sen yhteisöllisen kokemuksen ja keskushenkilön eli syntyneen vapahtajan, hän kysyy joululle osoitetuilla apostrofeillaan.

Avaussäkeistön neljässä ensimmäisessä säkeessä puhuja hahmottaa runon tilanteen luontomiljöö lähtökohtanaan, aivan kuten tapahtuu useimmissa *Kanervalan* runoissa⁶. Ensin tulee yleiskuva: On lämmin, suoja-säättä muistuttava ilmanala, vuorten yllä on sumua ja pilviä. Maisemassa ylhäältä alas laskeutuvan suuremman mittakaavan luonnostelun jälkeen puhuja kohdistaa katseen männistöön, jossa on juhlanviettäjien asumus. Heti kohta luonnon ja säätilan antropomorfinen kuvaus liukuu ajanmääritykseen ja joulunviettäjien tunnetilaan. Viimeisessä säkeessä saadaan selitys sille, miksi kaikkialla vallitsee "riemu lemmekäs":

Sumunen ilma vuorilla väikkyy,
raskaasti pilwet käy,
hengittää kostee, suojanen tuuli
himmeäs männistös,
toki riemu lemmekäs
himmeydes hymyilee
kuin hääjuhla synkeäs yössä:
tullut on joulu-ilta.

Kivi sommitteleekin usein kokonaisen säkeistön yhdeksi lausumayksiköksi, joka limittää yhteen ulkoiset puitteet ja kokemuksellista merkitystä korostavat elementit. Yleensä kukin säkeistö sisältää kolme toisiinsa limittyvää kokonaisuutta: edellä ne ovat maisema, vertauksella kuvattu tunnetila ja todellinen asiantila ja ajankohta. Säkeenlyitykset (säkeissä 3–4, 5–7) vahvistavat osakokonaisuuksien yhteenliittymisen vaikutelmaa. Näin luonnon ja ihmisen välinen ero liudentuu. Myös pilviä ja tuulta elollistavat antropomorfismit ("käy", "hengittää") inhimillistävät luontoa.

⁵ Vastaava asetelma on "Rippilapset"-runossa: siinäkin ulkopuolinen seuraa juhlaa, mutta runon edetessä lukija saa tietoa juhlan merkityksestä myös rippilasten kuvastamana.

⁶ *Kanervalan* runojen aloitusten puhetilanteesta ks. tarkemmin Mikko Turusen artikkelia tässä julkaisussa.

Aloitusstroofissa tapahtuva luonnonmaiseman ja inhimilliseksi tulkittavan tunnetilan kietoutuminen on samankaltainen kuin ”Helawalkeassa” ja ”Rippilapsissa” eli *Kanervalan* yhteisöllisten idyllien runoissa: kauniin jylhästä maisemakuvasta ja leudosta ilmanalasta avautuu vähitellen rakkaudentäyteinen ”riemu”, joka saa jopa alun lempeän ja sinänsä miellyttävän sään näyttämään ihmismieleen verrattuna synkältä, vihjaahan konsessiivinen partikkeli ”toki” lauseiden yhteensopimattomuutta ja asettaa sisällä vietettävän juhlan riemukkuuden vastakkaiseksi matalapaineen pyyhkimän luonnon kanssa. Toisaalta säkeistöön syntyy mielenkiintoista jännitettä ensimmäisen säkeen ilmaisun ”Sumunen ilma vuorilla väikky”, sillä pehmeä sumu ja kirkas ja valoilmioihin liittyvä ”väikyntä” eli ”välkyntä” ovat toistensa vastakohtia. Hieman paradoksaalinen ilmaisu tuntuu sanovan, että sumuisenakin jouluillassa on kirkkaat sävyensä ja että joulun ydin on pirtin tapahtumissa, joihin puhuja pian kohdentaa.

Vertaus ”Kuin hääjuhla synkeäs yössä” korostaa juhlan iloisuutta ja ainutlaatuisuutta: niin kuin häät tuo joulu valoa pimeyteen ja runsaan juhlan arkeen. Joulu on häiden tapaan rakkauden ja yhteen liittymisen juhla, yhteisöllinen juhla ja sitä viettäville uusi alkua. ”Riemu lemmekäs”, jonka hymy vertautuu hääjuhlaan, tuo esiin Kiven runon kaksitasoisen maailman. Tuossa maailmassa arkiset, ihmisen maailmaan sitoutuvat elementit ja taivaalliset elementit ovat vuoropuhelussa ja läsnä ikään kuin saman todellisuuden eri puolina.⁷

Ensinnäkin vertaus esittää joulun pitkän syksyn päättävänä rakkauden ja yhteen kokoontumisen juhla, johon kuuluvat juhlan antimet ja arjen työntyminen taka-alalle. Toisaalta hääjuhla-vertauksessa on läsnä joulun kristillinen kehys: häät ovat morsiamen ja sulhasen yhteen liittymisen juhla. Morsiamen ja sulhasen suhde on yksi tunnetuimpia seurakunnan ja Kristuksen liiton kuvia niin Raamatussa, esimerkiksi Paavalin opetuksissa ja Ilmestyskirjassa, kuin kristillisessä perinteessä yleisemminkin. Joulun hääjuhla – Jumalan ja ihmisen yhteys sekä uskovien yhteys – on mahdollinen siksi, että joulu on Kristuksen ihmiseksi syntymisen juhla. Jumala on tullut ihmiseksi ja valaissut maailman, kuten kristinusko opettaa. Niinpä hymyilevän hääjuhlan kaltainen joulu ”synkeässä yössä” on myös hengellisen valon juhla. Hääjuhla-vertaukseen yhdistyy jouluvirsille ominainen valosymboliikka, joka korostuu läpi runon. Maallisen ja taivaallisen juhlan merkitystasot risteävätkin runossa jatkuvasti, kuten myöhemmin osoitan.

Jouluillan maisemankuvauksessa on kohosteisia temaattis-tyylillisiä kytkentöjä Kiven omaan tuotantoon. *Seitsemässä veljeksessä* kertoja kuvaa veljesten Impivaarassa jouluiltana raunioiksi palaneen pirtin loimua näin: ”He nauttivat viimeistä hyvää, jota heidän pirttinsä heille antoi vielä, nauttivat nuotion lämmintä; ja ankara oli heidän valkeansa. Valtaisasti

⁷ ”Joulu-iltaa” seuraavassa, balladinomaisessa ”Eksynyt impi” -runossa taivaallinen ylkä saapuu toisesta maailmasta ja pelastaa eksyneen neidon yön peikoilta. Kohtaamisen jälkeen neito ei saa ylkäänsä mielestään. Hänen elämästään tulee valmistautumista sulhasen pikaiseen kohtaamiseen tuonpuoleisessa. Runon omalaatuisen kohtalokas asetelma on tuttu balladeista: sulhasen kohtaaminen edellyttää neidon kuolemaa. Yhtä kaikki runossa korostuu bisarrin intohimon mittoihin saakka kristillinen ajatus, jonka mukaan vasta taivaassa morsian eli uskova/seurakunta saa olla täydellisesti sulhasensa eli Kristuksen seurassa.

nousi korkeuteen liekki, kaikkialle kajasti väikkyvä valkeus, ja partaiset kuuset vuoren harjulla hymyilivät suloisesti kuin aamuruskon tulesta” (Kivi 1984: 541). Kiven tuotannonsisäisessä yhteydessä näkyy hyvin se, miten kirjailija käyttää samoja motiiveja ja kielellisiä ilmaisuja (”väikyntä”, ”valkeus”) eri lajeissa tyystin eri merkityksissä. Runoidylli ja transgressiivisiä juonteita sisältävä romaanikohtaus eroavat toisistaan: ”Joulu-ilta” ei kuvaa kylmyyteen, vaaraan ja kaaokseen päättyvää Impivaaran joulunviettoa vaan talvista ihannetilaa sisätiloissa. Runossa ”väikyntä” ei ole palavan pirtin loimotusta, vaan ”väikyntä” on luontevaa tulkita viittaavan joulua odottavien pirttien valoihin, jotka värittävät luonnonmaisemaa. Romaanissa kertoja kuvaa ironisin sanankääntein partaisia kuusia, jotka harjulla ”hymyilivät suloisesti kuin aamuruskon tulesta” veljesten painin ja humaltumisen aikaansaaman tulipalon vuoksi. Se on toista kuin idyllin ”riemu lemmekäs”, joka ”hymyilee” ”Joulu-illassa”. Tosin on huomautettava, että *Seitsemän veljeksien* loppu Jukolassa vastaa pitkälti ”Joulu-illan” asetelmia. Palaan tähän asetelmaan myöhemmin, kun idyllin topos aktivoituu runon sisätilan kuvissa.

Toinen säkeistö vie juhlapaikkaan, johon ensimmäisen säkeistön neljä viimeistä säettä viittaavat kuvatessaan juhlatunnelmaa. Säkeistön keskeinen tehtävä on esitellä hämärän ja valkeuden vastakohtaa eli huoneen valoa ja lämpöä sekä juhlan antimia:

Huoneesta loistaa walkeus hauska
wastahan kulkijan,
hedelmii vuoden ahkerast työstä
tornina seisoo wi
pöytäwaatteel walkeal
wierahille tarjona,
ja laattial kiiltävät oljet
leimues iltapystyn.

Toinen säkeistö alkaa samantapaisella limityksellä kuin mihin edellinen säkeistö loppuu. Kaksi ensimmäistä säettä näyttävät, miten sisätila (”huone”) loistaa ”hauskaa” eli rattoisaa, miellyttävää ja ilosta valoa. Inhimillisellä määreellä personoitu valo on peräisin ”iltapystystä” eli takkaan sytytetystä tulesta. ”Walkeus” on ylätyylinen, runomitan vaatima ilmaisu, jota Kivi toki käyttää muutoinkin usein sanan ”valo” sijaan. ”Walkeus” sopii joulurunoon niin konkreettisenä kuin kuvallisena ilmaisuna: ensisijaisesti ”walkeus” viittaa takkatulen valoon, mutta ylevän tyylinsä vuoksi sen voi nähdä lainana raamatullisesta kielestä ja joulukertomuksista, joissa kuvataan Jeesusta, ”maailman valkeutta” (Joh 8: 12). Tässä suhteessa ”loistaa walkeus hauska” on deformaatio Johanneksen evankeliumin sanoista, jotka kuvaavat maailman pimeyteen syntyvää Jeesusta: ”valkeus loistaa pimeässä” (Joh. 1: 5). ”Walkeus hauska” kyläkin vähentää ilmaisun raamatullista ylevyyttä ja vie ajatuksen takassa anteliaana palavan tulen leikkisään loimotukseen.

Kun ensimmäisessä säkeistössä liitetään yhteen maisema ja tunnetila, kuvaa puhuja toisessa säkeistössä taloa ensin ulkopuolelta, mahdollisen kulkijan näkökulmasta, ja vasta sitten paljastuu sisätila. Säkeistön toisessa säkeessä esiintyvä ilmaisu ”kulkija” onkin mielenkiintoinen, sillä se tuo ensimmäistä kertaa runoon ihmishahmon. Runossa ei

täsmennetä, astuuko jouluillassa kulkeva sisälle taloon vai viittaako ”kulkija” ohikulkijaan. On kuitenkin huomattava, että samassa säkeistössä puhutaan ”wierahista”. ”Kulkija” voisi olla yksi kutsutuista, joita varten joulupöytä on katettu. Yhtä lailla ”kulkijaa” voi tarkastella runon puhujan tarjoamana prismana, jonka avulla puhuja kohdentaa havainnollisesti siihen, miltä joulua varten varusteltu asumus näyttää. Puhuja itsekin voisi olla ”kulkijan” kaltainen tarkkailija.

Säkeistön kolmannesta säkeestä eteenpäin puhuja kuvaa huonetta ja esittelee juhlatarjoilut. Ne on katettu ”walkealle pöytäwaatteelle” ja niissä konkretisoituu vuoden aikana tehty työ. Ruokaa on runsaasti. ”Vuoden hedelmät” seisovat ”tornina” tarjolla ”wierahille”. Ilmaisussa aktivoidaan edellisen säkeistön vertaus joulusta ”häijuhlana”: pöytä on katettu ”wierahille” eli juhlaan osallistuville, ja ilonpidon keskuksena on itse joulu. Palaan ajatukseen vieraista myöhemmin, sillä sanan viittausala näyttää laajalta – ”wierahilla” tuskin tarkoitetaan runossa pelkästään talon ulkopuolelta kutsuttua väkeä, onhan joulu myös perheväen juhla.

Toisessa säkeistössä tulevat esiin myös yksityiskohdat, joihin puhuja myöhemmin toistuvasti viittaa: oljet ja tuli. Molemmat vahvistavat kuvaa ”valon juhlasta”. Lattialla kiiltävät oljet iltapystyn eli takkaan viritetyn pystyvalkean loimussa. ”Walkeus hauska” on samantapainen kuva kuin ensimmäisen säkeistön ”riemu lemmekäs”. Se on astetta konkreettisempi ja viittaa paitsi juhlan hengelliseen taustaan myös – ja ennen kaikkea – tulen valoon, joka läikkyy lattialla oljissa. Sanaan ”walkeus” jo soinnillaan yhdistyvä ”pöytäwaatteel walkeal” korostaa valoa, joka avaa runon näyttämönä olevan huoneen, aivan kuten joulu valaisee maailman kristillisen uskon näkökulmasta.

Runossa esiin nouseva esinemaailma pätee myös kansatieteellisenä joulunvieton kuvauksena. Esimerkiksi käy runon puhujan maininta lattialle levitetyistä oljista. 1800-luvun maalaistaloissa oli tapana levittää olkia tuvan lattialle joulun ajaksi. Jouluoljet tuotiin yleensä sisään jouluaattona. Ennen niiden lattialle asettelua oljille saatettiin kaataa olutta, viinaa tai maitoa. Oljet vietiin pois viimeistään pyhien mentyä eli hiivanuuttina, joskus jo joulupäivän iltana. Myös kirkoissa pidettiin varhemmin jouluolkia lattioilla. (Helminen 1947: 22–23.)

Oljet koristelivat talon juhlauntoon ja suojasivat asujia lattian kautta tulevalta kylmältä. Ennen kaikkea niillä oli symbolinen merkitys. Olkien pirttiin tuomisen uskottiin takaavan tulevan vuoden sadon. Oljista ennustettiin satoa, elinikää tai avio-onnea. Usein jouluoljilla nukuttiin, jotta vainajat ja enkelit saivat tilaa vuoteissa.⁸ Uskottiin myös, että oljilla nukkuminen siirtää hedelmällisyysvoiman ihmisistä olkien välityksellä viljapeltoon. (Helminen 1947: 16–17.) Yhtä lailla oljet edustivat kristillistä perinnettä, sillä Jeesus syntyi talliin, jossa hänen nukkumasijansa eli eläinten syöttökaukalon pehmikkeenä oli olkia. Jouluinen oljilla nukkuminen oli osallistumista Kristuksen ihmiseksi syntymän mysteeriin.

⁸ *Kanervalassa* olkivuode sisältää myös traagisia merkityksiä. Nälkävuosista kertovassa runossa ”Äiti ja lapsi” äiti näännyy nälkään mökkiinsä tammikuiselle olkivuoteelle, ja hänen kerjuulle lähettämä poikansa jäätyy lumihankeen. Tämä on yksi traaginen ja rikottu variaatio ”Joulu-illan” lopussa ilmenevästä pietä-asetelmasta.

Lauri Viljanen tiivistää osuvasti Kiven runouden realistisen kuvaustavan, joka on aina tavalla tai toisella läsnä, olipa runon sävy tai laji mikä hyvänsä: ”Hallitsevassa ryhmässä Kanervalan runoja puhkeaa elämään kansantapoja ikuistava, melkein kirjavanrehevä kuvauksellinen runolaa-tu, joka vaikuttaa tietystä realismissaan urauurtavalta” (Viljanen 1953: 116). Kiven runossa joulun ”hääjuhlan” ”lemmekkään riemun” valossa ”kiiltävät oljet” keräävät hyvinkin laajasti yhteen edellä mainittuja merki-tyssisältöjä lemmestä ja hedelmällisyydestä uskonnollisiin odotuksiin.

Sana ”iltapystyn” sulkee säkeistön. Kiven säkeistön mittaisen lausumayksikön käyttöön kuuluu se mielenkiintoinen ratkaisu, että vasta säkeistön viimeinen sana paljastaa valon lähteen. ”Iltapystyn” tarkoittaa takkaan sytytettyä pystyvalkeaa. Kivi käyttää sanaa ennen *Kanervalaa Kullervo*-tragediansa (1864) viidennessä näytöksessä, jossa iltapystyn sytyttämisen tarkoitus on alkaa Kullervon ja Kimmon yhteiselo ja rauha. (Kivi 1984: 74.) *Kullervossa* iltapystyn sytytys epäonnistuu tragedian lakien mukaisesti, kun Kimmo ja Kullervo ajautuvat käsikähmään ja seuraa sekasorto. Idyllisessä ”Joulu-illassa” takan tuli lämmittää talon, antaa suo-jaa yön kylmyydeltä ja luo tunnelmaa. Mutta ennen kaikkea se on merkki juhlan alkamisesta, jonka jokainen – ulkopuolella kulkevakin – voi nähdä. Myös *Seitsemän veljeksessä* iltapystyn eli ”pystywalkia” sytytetään, ensin veljesten palattua onnettomasta joulunvietosta Impivaarasta Jukolaan ja vielä toisen kerran idyllisessä loppunäytöksessä: suuret koivuhalat roihuavat juhlaruokien valmistuttua merkkinä joulujuhlan viettoon käymisestä.⁹

Itse asiassa runon kahden ensimmäisen säkeistön kuvat jouluillan maisemasta ja interiööristä heijastelevat melko tarkkaan *Seitsemän veljeksien* Impivaaran ja Jukolan jouluja. Runon maisema ja säätila ovat samat kuin Impivaaran joulussa ennen tulipalaa:

On joulu-ilta. Ilma on suoja, harmaat pilvet peittää taivaan ja vasta tullut lumi peittää vuoret ja laaksot. – – Niin mökissä kuin komeassa kartanossa on iloa ja rauhaa, niin myös veljesten pirtissä Impivaaran aholla. Ulkopuolella sen ovea näet olkikuorman, jonka Valko on vetänyt Viertolan kartanosta joulun kunnioiksi pirtin laattialle. Ei tainneet veljekset täälläkään unohtaa jouluol-kien kahinata, joka oli ihanin muistonsa lapsuuden ajoista. (Kivi 1984: 529.)

Jouluoljet ovat ihana lapsuudenmuisto ja perinne, jonka humalapäisten veljesten painin tiimellyksessä pudottama päre tuhoaa. Runon harras joulunvietto sisällä huoneessa taas muistuttaa rituaaleineen yksityiskoh-tia myöten *Seitsemän veljeksien* lopun jouluasetelmaa Juhanin hallitsemassa Jukolan talossa. ”Joulu-illassa” vain virren veisuun ja juhla-aterian viettä-misen järjestys on käänteinen Kiven romaaniin nähden¹⁰:

Sillä olivatpa veljekset päättäneet kerran vielä yhtyä joulu-oljille entiseen kotoonsa. – – Niin muistelivat veljeksetkin menneitä päiviänsä, kultaisena joulu-iltana istuissaan ympäri Jukolan pöydän ja haastellessansa keskenään.

Mutta tulelta nostettiin pata, tehtiin tuohisista haloista oivallinen pystywalkia, ja sen loimoittavassa valossa alkoi nyt juhallinen veislaus. Silloin

⁹ Antti Mäkinen kirjoittaa Aleksis Kiven kuolemasta runossa ”Kotiin” teoksessaan *Runoelmia* (1912). Runossa juuri iltapystyn nousee joulun tulon embleemiksi: ”Tuli lait-takaa, / Iso iltapystyn; / Joulu tulla saa.” 1800-luvulla joulunviettoon kuului joulutukki eli visahaarainen koivupöllö tai jouluhonka (Helminen 1947: 23).

¹⁰ Veisuun ja juhla-aterian järjestyksellä on ollut myös todellista vaihtelua alueittain. Jos emännät saivat päättää, käytiin joulupöytään ensin, sillä silloin he saivat nauttia vapaasti juhlaillasta. (Helminen 1947: 23.)

kohta vaiken lasten metelöitsevä liuta, vaikenivat myös veljekset juttele-
masta pöydän ääressä, koska Simeoni alkoi ihanan virren ja naiset, kirjat
helmoilla, yhtyivät kaikki yhteen ääninensä. Kauniisti palavan pystyvalkian
huminassa kaikui laulu, ja kauniimpana kaikkein ääntä heloitti aina muiden
joukossa kainon Annan puhdas ja lempeä ääni. – Mutta koska lakattiin vii-
mein laulamasta, astuivat he ehtoollispöytään, ja siitä kallistuivat vihdoin
laattian oljille öiseen lepoon. (Kivi 1984: 678.)

Joulunvietto on Kiven idylleissä siis harras kristillinen juhla. Seitsemässä veljeksessä se on sovituksen juhla, joka asettuu vastapainoksi veljesten ilonpidolle Impivaarassa.

Runon kolmas säkeistö jatkaa kahta edellistä. Siinä puhuja tulkitsee syvemmin edellä arvokkaasti ”vuoden ahkeran työn hedelmiksi” kuvattua juhla-ateriaa ja antaa sille myös astetta symbolisemman, jopa hengellisen luonteen. Sisätila on muuttunut ”loistawaksi huoneeksi” ilta-pystyn loimottaessa täydellä voimalla. Säkeistö tuo ensi kertaa selkeästi esiin joulua viettävät ihmiset ja äänen, joka konkretisoituu runolle keskeisessä elementissä, jouluvirsissä:

Pöydässä istuu asujat kaikki
huoneessa loistawas,
kellenkään määrää eteen ei panna
lahjoista taiwahan;
kaikki yhtä ansainneet,
kaikki tässä wierahat;
ja koska he pöydästä käyvät,
pauhaawat jouluwirret.

Kolmannessa säkeistössä puhuja kuvaa joulua ennen kaikkea yhteisön juhlanä, jossa rajat ja mitat kumoutuvat: ”pöydässä istuu asujat kaikki / huoneessa loistawas”. Jokainen pöydässä olija, oli hän kuka hyvänsä, on juhlavieras, kuin häihin kutsuttu. Säkeistön merkitys huojuu yksityiskohdissaankin konkreettisen juhlan kuvauksen ja hengellisen tulkinnan välillä. Kun edellisessä säkeistössä puhuttiin ”vuoden hedelmistä”, näyttäytyy juhla-ateria nyt ”lahjoina taivaan”: ”kellenkään määrää eteen ei panna / lahjoista taiwahan”. Säkeistöjen välisen asetelman muuntuminen on tässä samankaltainen kuin ”riemu lemmekäs” -ilmaisun vaihtumisessa ilmaisuun ”walkeus hauska”.

Voidaankin kysyä, tarkoittaako puhuja ”vuoden hedelmillä” ainoastaan talonväen työllä ja vaivalla kokoamaa satoa vai onko kyse muustakin? Koska kyse on joulurunosta, mukaan tulee väistämättä ajatus jumalallisesta siunauksesta: ”vuoden hedelmät” ovat ihmisen työstä huolimatta olleet ”taiwaan lahjoja”. Joulun on paitsi sadon eli leivän juhla myös hengellisen leivän eli armon juhla. ”Jumalan leipä on se, joka tulee taivaasta ja antaa maailmalle elämän”, sanotaan Jeesuksesta Johanneksen evankeliumissa (6: 33). Kirjaimellisesti tulkiten ”kellenkään määrää eteen ei panna” tarkoittaa, että tarjoilu on niin runsasta, ettei kenenkään tarvitse arkiseen tapaan laskea annoksia. Symbolisella tasolla, hengellistä merkitystä painottaen ”taiwaan lahjat”, jotka jokaiselle annetaan määrät-tä, viittaavat Jumalan ihmisille suomiin lahjoihin, armoon ja elämään. Ne toki näkyvät myös jokapäiväisen leivän ihmeessä ja juhla-ajan runsaudessa.

Viidennessä säkeessä puhuja antaa paradoksaalisen luonnehdinnan juhla-aterialla istuvista: ”kaikki yhtä ansainneet, / kaikki tässä wierahat”. Koko säkeistön laajuinen lausumayksikkö antaa mahdollisuuden tulkita

säkeistöä joko siten, että siinä puhutaan aluksi ”kaikista asujista” ja myöhemmin ”kaikista wierahista”, tai siten, että juhlassa kaikki, olivatpa he omia tai vieraita, ovat vieraina, kutsuttuina juhlaan. Jälkimmäistä tulkintaa perustelisivat säkeet ”kellekään määrää eteen ei panna / lahjoista taiwahan”. Juhlan anteliaisuutta korostavat sanat voidaan perustellusti lukea alluusiona Jeesuksen vertauksiin, jotka tähdentävät, että taivaan valtakunnassa ihminen ei lopulta saa ansioittensa mukaan, vaan tulee vieraana juhlapöytään: Hän saa kaiken lahjaksi, olipa hänen osuutensa uurastuksessa ollut mikä hyvänsä. Esimerkiksi Jeesuksen vertaukset viinitarhan työmiehistä (Matt. 20: 1–16) ja tuhlaajapojasta (Luuk 15: 11–32) korostavat sitä, miten taivaan lahjoja ei mitata ihmisen kriteerein.

Kenties kaikkein selkeimmin runon puhe ”wierahista” jatkaa runossa jo esiin tullutta raamatullista morsiusmystiikan pohjatekstiä. Ajatus ”kaikista wierahista” nostaa esiin Jeesuksen kertomuksen kuninkaanpojan häistä (Matt. 22: 1–14). Kertomus oli Jeesuksen vertaus taivasten valtakunnan vastaanottamisesta. Kertomuksessa varsinaiset häävieraat kieltäytyvät juhla-kutsusta, jolloin kuningas lähettää palvelijansa ”teille ja toreille” kutsumaan hääjuhliin kaikki keitä vain tapaavat, ”sekä pahat että hyvät” (Matt. 22: 10). Kristillisessä perinteessä on tulkittu, että Jeesus puhuu vertauksessaan siitä, kuinka varsinainen hääväki eli juutalaiset hylkäävät kutsun ja siksi kuningas eli Jumala kutsuu pakanoita eli kaikkia maailman ihmisiä häävieraikseen. Säkeistössä kolme ”wierahat” saakin selkeästi hengellisen merkityksen, kun taas säkeistössä kaksi ”kulkija” ja ”wieraat” tarjoavat lähinnä konkreettisen näkökulman joulunvieton anteliaisuuteen.

Tässäkin säkeistössä näkyy kolmiosainen rakenne. Samaan tapaan kuin säkeistön kaksi alkavaa säettä kohdentavat sen kaksi viimeistä säettä ”ja koska he pöydästä käyvät, / pauhaawat jouluvirret” ihmishahmoihin. Alun ja lopun väliin jää juhlapöydässä olemisen merkitystä tulkitseva osuus. ”Pauhaawat jouluvirret” on metonymia, jossa laulu korvaa laulajat. Kuvallinen ilmaisu korostaa juhla-aterialta nousseiden innokkuutta: edellisen säkeistön takkatulen heittämän monimerkityksisen valon voimakkuuden tapaan laulu on vahvaa, luonnonvoiman, kuten virran, kaltaista ”pauhua”.¹¹

Neljännessä säkeistössä puhuja tarkentaa sanansa joulua viettävien yhteisöön ja laulun vaikutukseen. Rakenteellisesti säkeistö vastaa kolmatta. Alussa ja lopussa on kaksi ihmishahmoihin keskittyvää säettä, jotka kehystävät säkeistön juhlaa tulkitsevaa osuutta, tässä veisuun sisältöä. Tässäkin säkeistössä tulee hyvin esiin ajatukseni lausumayksiköstä, joka kootaan kolmesta toisiinsa liukuvasta elementistä. Nyt ne ovat veisaamisen kuvaus, veisaamisen aiheen esittely ja lopuksi fokusointi kuuntelemaan hahmoon¹²:

¹¹ Läsä on jälleen alluusio Raamattuun ja kristilliseen lauluperinteeseen, jotka kuvaavat Jumalaa ylistävien laulun pauhuksi (ks. esim. Ilm. 14: 1–5).

¹² Mielenkiintoinen seikka on, että *Kanervalan* toisessa voimakkaan uskonnollisessa runossa ”Rippilapset” juuri neljäs säkeistö referoi vastaavasti hengellistä sanomaa ja viittaa Siioniin. ”Joulu-ilta” muistuttaa ”Rippilapsia” myös siksi, että kummassakin rakennus ja maisema ovat raamatullisten paikkojen ja niiden edustamien ajatusten läpitunkemia ja avartamia. Molemmissa on hurmioitunut hahmo – lapsi, nuori tyttö – runon puhujan erityisen havainnoinin kohteena.

Weisaawi nuori, weisaawi wanha,
 kuultelee hartaast laps;
 Sionin juhlasta weisunsa kaikuu,
 ihmeestä suurimmast,
 sankarista seimessä
 Bethlehemin kaupungis
 ja silmissä kyynelä loistaa
 kuultelevalla lapsel.

Neljäs säkeistö korostaa entisestään yhteisön mukanaoloa: niin vanhat kuin nuoret laulavat, pienimmät kuuntelevat. Ilmaisuu ”weisunsa kaikuu” luo tunnelman sisätilan avartumisesta, aivan kuin kyseessä olisi suurempikin tila, kuten juhlarakennus, kirkko tai jopa luonnontila, mihin myös kolmannen säkeistön ilmaisu virsien ”pauhaamisesta” viittaa. Näin runo kuvaa vaatimattomienkin tilojen muuttumista pyhän kohtaamispaikaksi.

Säkeistö ei nimeä suoraan yhtään laulettavaa virttä, mutta kuvaus veisauksesta ja hartaasti kuuntelevasta lapsesta antavat ymmärtää, että kyse on lähinnä hengellisistä joululauluista.¹³ 1800-luvulla tapana olikin, että jouluiltaan kuuluvassa veisaamisessa saatettiin laulaa vaikka kaikki virsikirjan jouluvirret peräjälkeen (Nirkko ja Vento 1994: 27). Kun puhuja kuvaa säkeissä 3–6 virsien aihetta, tulee esiin joulun merkitystä tulkitseva teologis-ajatuksellinen viitekehys.

”Sionin juhla” ja ”sankari seimessä Bethlehemin kaupungissa” viittaavat luonnollisesti Jeesuksen syntymään, jonka kerrotaan tapahtuneen Betlehemissä. ”Ihme suurin” viittaa kristinuskon keskeiseen paradoksiin eli siihen, että Jumala tulee ihmiseksi. Jeesus välittää armon, Jumalan suurimman ihmeen ja lahjan. Nämä aiheet ovat läsnä liki kaikissa jouluvirsissä. ”Sankarista seimessä” -säe yhdistyy jouluvirsille yhteiseen Jeesus hengellisenä sankarina/hallitsijana -topiikkaan, joka tulee esiin esimerkiksi Georg Weisselin adventtivirressä ”Avaja porttis, ovesi” (1642), jossa Kristusta kuvataan sanoilla ”Kruununsa on vanhurskaus / ja valtikkansa laupeus.” Virsi ruotsinnettiin 1694 ja suomalaiseen virsikirjaan se tuli 1701. Toinen on Hemminki Maskulaisen virsikirjaan 1605 suomentama ja Lönnrotin 1864 uudistama ”Iloitse morsian”, joka liittyisi hyvin ”Joulu-illan” hääjuhlan kuviin: ”Hoosianna, sankari, / terve, rauhanruhtinaamme”.¹⁴

Raamatussa sankareiksi nimitettiin alun perin Daavidin valiosotilaita.¹⁵ Vaikka Uusi testamentti ei puhukaan sankareista, on kristillinen perinne liittänyt epiteetin myös Jeesukseen, onhan hän vapahtaja ja kristillisen typologian mukaan Daavidin poika. Onkin huomattava, että jouluvirret ovat teologisesti varsin monitasoisia, sillä niihin on upotettu usein koko pelastushistoriallinen kysymyksenasettelu ihmisen syntiinlankeemuksesta Jeesuksen ihmiseksi syntymiseen, syntien sovittamiseen ja lopun aikojen tapahtumiin saakka.

¹³ Valtaosa Suomessa 1800-luvulla lauletuista jouluvirsistä oli varsin vanhoja, keskiaikaisia ja 1500–1600-luvuilla Saksassa kirjoitettuja. Tunnetuin jouluvirsi oli Martti Lutherin ”Enkeli taivaan lausui näin” (1539). Muista saksalaisista jouluvirsistä tunnettuja ovat Paul Gerhardtin ”Nyt seimellesi seisahdan” (1525) ja Philipp Nicolain virsi ”On kirkas aamutähti nyt” (1599).

¹⁴ ”Avaja porttis, ovesi” on virsikirjan virsi numero 2 ja ”Iloitse morsian” numero 4. <http://evl.fi/Virsikirja.nsf/>

¹⁵ Daavidin kolme valiosoturia hakivat juuri Betlehemin lähteeltä vettä Daavidille, kun tämä oli paennut Saulia Adullamin luolaan (2. Sam. 23: 13–17).

Runon ilmaiset ”Sionin juhla” ja ”sankari seimessä Bethlehemissä” ovat lähemmän tarkastelun arvoisia. Sanalla ”Siion” viitataan Raamatussa usein Israelin maahan sekä sen pääkaupunkiin. Kuvaannollinen ilmaus ”tytär Siion” tarkoittaa Jerusalemiä tai sen asukkaita, toisinaan koko Israelia. Alkuperäiseltä merkitykseltään sana tarkoittaa Siionin vuorta, joka sijaitsee Jerusalemin lähellä. Vuorella seisoj Raamatun mukaan samanniminen linnake, jonka kuningas Daavid valloitti. Kuten myöhemmin huomataan, sankari ja Daavid piirtyvät säkeistössä esiintyvän hahmon taustalle.

Kiven runossa ”Sionin juhla” ja ”sankari seimessä” ovat tietenkin kiertoilmaisuja joululle ja sen sankarille.¹⁶ Runossa joululle annettu nimi korostaa ennen kaikkea sitä, että kyse on kristillisen seurakunnan juhlasta. Kristillisessä kielenkäytössä ”Siion” merkitsee juuri seurakuntaa. Kivi tunsu hyvin tämän käytännön. *Kanervalan* runossa ”Rippilapset” pappi puhuu konfirmoitaville nuorille ”Sionin kaupungist” ja tarkoittaa sillä seurakunnan tulevaa päämäärää eli taivaan kaupunkia, jossa saadaan ”kunnian kultainen kruunu”. Runossa alttaritauluun ikuistettua Kristusta kuvataan näin: ”Pilwissä väikkyy siel Ihmisen Poika / Sankarin katsannol”. Kiven runossa tähdennetään toistuvasti, miten ”Sionin juhlassa” ovat koolla kaikki, ”asujat kaikki” ja ”kaikki tässä wierahat”. Joulukokoa ihmiset yhteen, ”suurimman ihmeen” äärelle. Näin ”Joulu-iltaan” piirtyy hienovaraisten viitteiden (”kuin hääjuhla”, ”wierahat” ja ”Sionin juhla”) myötä kristillinen morsiusmystiikka, jossa seurakunta eli Siion vertautuu morsiamen ja Kristus-sankari sulhaseen.¹⁷ Joulua voikin ajatella kristillisen seurakunnan alkuna. Ensimmäisessä joulussa mukana olivat ihmiset, jotka eivät tienneet todistavansa Jumalan ja uuden yhteisön syntyä. Tapahtumapaikaksi kristillinen perinne on määritellyt Juudean pienen ja vähäpätöisen kaupungin.¹⁸

Paikan nimi on tärkeä, sillä se toistuu runon viimeisessä säkeistössä. ”Betlehem” merkitsee ”leivän taloa” tai ”leivän kotia”. Paikannimen tuominen runoon liittyy sen laajaan juutalais-kristilliseen tulkintaperinteeseen. Jeesuksen syntymäpaikka on historiallisesti tuntematon, sillä evankeliumien antama historiallinen evidenssi Jeesuksen syntymäpaikasta vaikuttaa ristiriitaiselta, mutta syntymäkaupungiksi on nimetty Juudean vuoristoseudulle sijoittuva Betlehem, koska se on juutalaisen kuninkaan

¹⁶ *Kanervalassa* sankareita ovat ensinnäkin luonnonolennot, kuten vanha kuusi, ”sankari wanha” runossa ”Kanervakankaalla” ja ”Karhunpyynti”-runon karhu (”luoti / Sankarin maahan kaataa”). Sankareiksi nimitetään myös Kristusta, joka on ”Eksynyt impi” -runon taivaallinen ”Ruhtinas” ja ”Rippilapset”-runon ”Ihmisen poika”. Ihmissankareita ovat ”Mies”-runon ”sankar tyyni, partanen” ja ”Metsämiehen laulun” puhuja, joka tahtoi olla ”Sankar jylhän kuusiston”.

¹⁷ ”Taivaan häihin” ja kristilliseen morsiusmystiikkaan viitataan myös *Kanervalan* avausrunossa ”Kanervakankaalla” ja runossa ”Eksynyt impi” se muodostuu jopa runon teemaksi. Uudessa testamentissa Siionin tytär eli kristillinen seurakunta on ”Kristuksen morsian” (ks. esim. Hepr 12: 22). Sana *Siion* esiintyykin useissa seurakunnallisissa virsissä sekä hengellisten laulukokoelmien nimissä kuten *Siionin virret*, joka on Taivassalon kirkkoherra Elias Lagusin 1790 julkaisema suomennos Ruotsin herrnhutilaisten vuosina 1743–1747 julkaisemasta laulukirjasta *Sions sånger*. Häiden topoksesta ja morsiusmystiikasta pietistisessä virsirunoudessa ks. Bastman 2014.

¹⁸ Jeesuksen syntymän ajankohtaa ei tunneta, mutta hänen arvellaan syntyneen syyslokakuussa. Jeesuksen syntymäpaikka ei ole historiallisten dokumenttien valossa Betlehem. (*New Catholic Encyclopedia* 1967, III, 656.)

Daavidin syntymäpaikka ja koska Daavidin on ajateltu typologis-profeettallisesti ennustavan uudesta kuninkaasta ja ennakoivan tätä. Profeetta Samuel (1. Sam. 16: 4–13) voiteli Daavidin kuninkaaksi juuri Betlehemissä, ja profeetta Miikan kirjassa (5:2) ennustetaan, että Betlehemistä tulee Israelin seuraava suuri hallitsija. Kristittyjen mukaan toinen Daavid, hallitsija ja voideltu vapahtaja, ei ole maallinen ruhtinas vaan hengellinen sankari, jumalaihminen.¹⁹

Runon ilmaisu ”Sankarista seimessä” on paradoksi, joka yhdistää ylhäisen ja alhaisen. Sankari, joka sijoitetaan eläinten syöttökaukaloon, liittyy kristinuskon keskeiseen kuvastoon, sen teologiseen kielioppiin. Kuvassa ylhäisestä tulee alhaista, jumalallisesta ruumiillista, ja juuri näin Jumala ilmenee. Sankarin jumaluus on ruumiillista ja ruumiillisuus hengellistä. Jeesuksesta tulee Kristus, synnin ja kuoleman voittaja, mutta jo syntyessään hän on tämä sankari. ”Joulu-illan” kuva sankarista seimessä korostaa ajatusta vähäisessä paikassa syntyvästä Jumalasta ja samalla valottaa kristinuskon ydinajatusta: Jumalan teot tulevat esiin siellä missä elämä on vähäpätöistä. Sama perusajatus on Jakob Regnartin (1574) jouluvirressä ”Iloitse morsian”, jossa seurakuntaa, ”morsianta” ja ”Siionia” pyydetään iloitsemaan, sillä ”Hallitsija taivaan, / alhaalla kulkee aivan”, hän on ”nöyrä, hiljainen”.

Erytystä huomiota säkeistössä kiinnittää lapsi, joka kuuntelee ja liikuttuu kuulemastaan. Runon puhuja tuo esiin virrenveisuun aiheet, mutta lisävivahteen säkeistöön antaa lapsi. Hiljainen kuuntelija on kuvallinen korrelaatti, joka ilmentää veisuun kokemuksellista voimaa. Vaiti oleva lapsi edustaa Kiven runoille ominaista ”sisäistä kokemusta”. Kenties lapsi on hiljaa, koska ei vielä osaa virsien sanoja, mutta hänen kokemuksensa kuvastaa, mikä vaikutus niillä on kuuntelijaan: ”ja silmissä kyynel loistaa.” Kyynelissä tiivistyvät tunteet, jotka joulun juhla saa aikaan. Toisaalta loistava kyynel indikoi lapsen ymmärtäneen kuin intuitiivisesti kaiken sen hengellisen kirkkauden, joka jouluun kuuluu. Kuva lapsesta ei kohdistu esimerkiksi kuuntelijan sukupuoleen – ylipäänsä runossa sukupuolella ei ole merkitystä, koska on kyse huoneeseen kokoontuneesta ”seurakunnasta” –, vaan jatkaa runossa ilmennyttä raamatullista, Jumalan valtakunnasta vertauksin kertonutta pohjatekstiä: ”Sallikaa lasten tulla minun tyköni, älkääkä estäkö heitä, sillä senkaltaisten on Jumalan valtakunta” (Mark. 10:14) ja ”Joka ei ota vastaan Jumalan valtakuntaa niin kuin lapsi, se ei pääse sinne sisälle” (Luuk. 18:16).

Runon lapsi antaa, aivan kuten ”Rippilapsissa”, kasvot kokemukseksi, jota puhuja runossa sanallistaa. Runosta välittyvä kokemus on voimakas uskonnollinen hartaus ja tunne, jonka taustana on vilpitön lapsenusko. Lauri Viljasen (1953: 128) ajatus ”Rippilapset”-runosta voisi hyvin sopia tähänkin yhteyteen: kuvauksessa ”runoilija on havainnollisimmin ikuistanut omat uskonnolliset lapsuudenvaikeutelmansa”. Kivi sai kodissaan kuulla runsaasti virrenveisuuta, jopa niin että se jätti jälkensä hänen kieleensä, tekstin retoriikkaan, aiheisiin ja mittaan, kuten Heikki

¹⁹ Paitsi että Jeesus on Kristus, hengellinen sankari, hän on sankari myös siksi, että selviytyi lastenmurhasta, jonka joulukertomus kuvaa: eliminoidakseen Juudeassa syntyneen uuden kuninkaan Herodes pani täytäntöön käskyn, että kaikki kaksivuotiaat ja sitä nuoremmat pojat oli surmattava (Matt. 2: 16).

Laitinen (2015) tähdentää. *Seitsemästä veljeksestä* muistamme, että Kivi hallitsee muunkinlaisen, parodisen ja rehevän joulunkuvauksen ja jopa jouluvirsien ironisoinnin, kuten Eeron hengellisiä lauluja pilkkaava olutvirsi²⁰ osoittaa, mutta Kiven lyyrisissä runoissa korostuu joulunvieton hartaus ja tiiviiseen muotoon pelkistetty kristillinen ajatusmaailma.

Runon viides säkeistö jatkaa hartauden kokemuksen kuvausta. Samalla se on käännekohta. Säkeistö kuvaa illan päätöksen ja sarjan vastakohtaisia tapahtumia. Analogisia ovat tulen hiipuminen ja virren vaikeneminen äänettömyydeksi sekä juhlijoiden käyminen levolle. Juhlahuoneessa vallitseva vakaa tunnelma vertautuu muihin kuvattuihin tapahtumiin:

Heikenee vihdoin walkean loiste,
wirsi myös waikenee,
äänettä kauwan istuivat kaikki
wakaasti mieltien
tulisian hohtaes,
punahiilen himmetes;
ja lepon käywät he wiimein
wuoteelle olkiselle.

Säkeistön lopussa palataan ”iltapystyseen” ja olkiin, jotka esiteltiin toisessa säkeistössä. Tuli, joka on tuonut iloisen valon ja lämmön, hiipuu ”hohteeksi” ja lopulta hiilet himmenevät. Runon näyttämö, valaistu juhlahuone, alkaa liukua taustalle. Joulun kuuluvat uni ja lepo, ja levätessäänkin ihmiset osallistuvat joulun viettoon. Meditatiivisen tunnelman kuvauksen jälkeen on luonnollista, että kaikki käyvät nukkumaan oljille. Kuten aiemmin esitin, oljilla nukkuminen oli symbolista osallistumista Kristuksen syntymäyön tapahtumiin.

Viimeinen säkeistö on ylevän lyyrinen. Runon puhuja kertoo illan tapahtumia ja lausuu:

Korkea juhla, ihana ilta
oljilla kultasil,
walossa walkeen, ilosen liekin
sumusen yösen kohdus!
Ken sua taitaa unohtaa?
Ken sun wirttes kaikunaa?
Ken lapsukaist äitinsä helmas
wajassa Bethlehemin?

Säkeistö jakautuu rakenteellisesti kahtia aloitusstroofin tapaan: neljä ensimmäistä säettä ovat kuin peilikuva runon alulle. Kun runon ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä edetään ympäröivästä luonnosta sisätilaan, viimeinen säkeistö näyttää juhlan paikan ja sen ylevän tunnelman sisätilasta ulospäin, kultaisilta oljilta tulen valaisemaan tilaan ja sumusen yön kohtuun. Lopun feminiininen antropomorfismi ”sumusen yösen kohdus” on hellittelevä: ei ole tietoaakaan kylmästä pohjolan yöstä. Luonnosta tulee äidillisen lempeä. Säe kuvaa suojaa, jonka jouluyö antaa. Kuvassa on läsnä ajatus naisen sisätilasta, joka suojaa syntymässä olevaa lasta. Naiseen ja lapseen liittyvät ilmaisut tuovat lisäsävyä seimen sankarille ja näyttävät kristillisen juhlan feminiinisen puolen.

²⁰ Ks. tarkemmin Satu Grünthalin analyysia tässä julkaisussa. Virsiparodiasta ks. myös Laitinen 2015: 83.

On huomattava, että viimeisessä säkeistössä puhuja ei pelkästään kuvaile juhlaa. Lausumayksikkö, joka sisältää kuvauksen juhlasta, on itse asiassa huudahdus (!). Puhujan tunne purkautuu näin voimakkaana esiin. Runon lopetus osoittaa säkeistön neljä ensimmäistä säettä apostrofiksi, jotka on lausuttu ”korkealle juhalle” ja ”ihanalle illalle”. Tällainen asennonvaihto²¹ merkitsee puhujan voimakasta esiin astumista. Se paljastaa hänen roolinsa juhlan merkityksen tulkitsijana. ”Joulu-ilta”-runossa yhdistyvätkin kaksi *Kanervalasta* tutut puhujuuden moodit. Valtaosaa runosta jäsentää kokoelmaa hallitseva kertova ja kuvaileva ääni. Viimeisen säkeistön tunnepitoisessa huudahduksessa ja hartaisissa kysymyksissä edelliseen yhtyy *Kanervalan* lyyrinen ääni, joka näyttäytyy selkeimmin minämuotoisissa runoissa.

Puhuja esittää kolme kysymystä, jotka tiivistävät juhlan merkityksen. Muistot ja muistaminen ovat Kiven runouden keskeisiä teemoja (Saarimaa 1951: 50; Viljanen 1953: 144; Lyytikäinen 2007). Runon lopetus osoittaa, että joulunviettokin on tärkeiden asioiden muistamista ja yhteistä mieleenpalauttamista. ”Ken sua taitaa unohtaa?” Kysymysmuotoa käyttäen puhuja sanoo, että juhlaa, jota on juuri kuvannut, on mahdoton unohtaa. Puhujalle joulu on persoonan kaltaista, siksi sitä voidaan kutsua ”sinuksi”. ”Ken sun wirttes kaikunaa?” kysyy samaan tapaan, miten kukaan voi unohtaa tässä juhlassa kaikuneita lauluja, jotka ihmisäännet muodostavat ja jotka muuttavat arkisen tilan juhlahuoneeksi ja jopa pyhäksi paikaksi. Voidaankin ajatella, että virsien äännet jatkavat ensimmäisen jouluyön ääniä ja niiden merkityksen tulkintaa, ne ovat osa samaa ääntä, jolla taivaalliset sotajoukot lausuiivat: ”Kunnia olkoon Jumalalle korkeudessa, ja maassa rauha, ja ihmisille hyvä tahto” (Luuk. 2: 13–14). Toki on huomattava, että nämä äännet ovat ihmisten, maan asujien, eivät enkeleiden ääniä, mikä on Kiven runon kannalta olennaista. Viimeinen säe ulottaa merkityksen pelkästä joulu-illan (”sua”, ”sun”) puhuttelusta tapahtuman alkuperään: lapseen äitinsä helmassa.

Runon viimeiseksi kuvaksi jääkin pietä-embleemi. ”Joulu-ilta” ei sijoita lasta seimeen vaan äitinsä, Marian, syliin. Tärkeää tässä pietä-kuvassa on, ettei Marian käsivarsilla lepää kuollut Kristus, vaan vastasyntynyt lapsi.²² Pyhän tapahtuman tulkinta korostaa rakkautta, jota viattomalle lapselle osoitetaan. ”Äitinsä helmas” on paralleelinen säkeelle ”sumuisen yösen kohdus”. Näin koko joulu-ilta kätketään puhujan ajatuksissa samaan viattomuuteen, ihmeeseen ja muistamiseen. Ei ole ”seimen sankaria” ilman äitiä, joka suojaa lasta. Kiven runo nostaa jopa hieman paradoksa-

²¹ Asennonvaihto näkyy myös runon metriikassa, kun viimeinen säkeistö murtaa aiemmin käytettyä mallia LNLNNLL neljännen säkeen huudahduksen kohdalla. Säe päättyy laskuasemaan (L) ja siinä on seitsemän tavua eli yksi tavu enemmän kuin muiden säkeistöjen vastaavassa kohdassa: ”**Korkea juhla, ihana ilta** L / **oljilla kultasil,** N / **valossa valkeen, ilosen liekin** L / **sumusen yösen kohdus!** L / **Ken sua taitaa unohtaa?** N / **Ken sun virttes kaikunaa?** N / **Ken lapsukaist äitinsä helmas** L / **vajassa Bethlehemin?** L”

²² Lapsi-äiti-äiti-luonto-analogia on Kivelle olennainen. Äidin ja lapsen yhteys on tärkeä muuallakin *Kanervalassa*, usein juuri uskonnollista tematiikkaa sisältävissä runoissa, kuten runoissa ”Äiti ja lapsi” ja ”Eksynyt impi”. ”Helawalkea”-runossa on ”koiviston tumma kohtu”. Myös *Seitsemässä veljeksessä* esiintyy kielikuva ”männistön kohdusta”, kun Aapo kertoo veljeksille tarinaansa kalveasta immestä (Kivi 1984: 520). Kiven runossa ”Paimentyttö” on liki ”Joulu-iltaa” vastaavat säkeet: ”Helmassa hän iki-äitin, / Luonnon kohdussa hän hengittää.”

lisesti henkilönnimiä tärkeämmäksi paikannimen eli Betlehemin. Se, että ei nimetä hahmoja vaan paikka, kuvastaa runon moderniutta ja asetelman universaaliutta. Se sopii kuitenkin Kiven tapaan sijoittaa hahmonsä yhtä aikaa runollisen myyttiseen ja todentuntuiseen paikkaan ja maisemaan – tähän kokoelman nimi ja sen avausrunokin viittaavat. Erittäin mielenkiintoista tässä runollisen ja ”realistisen” sekoittumisessa on, että Kiven runossa ei mainita sanallakaan lumista maisemaa, vaan kosteus ja sumu. On kuin suomalaisessa luonnossa näkyisi yhtä lailla Jeesuksen syntymääjankohdan eli syys-lokakuun sää kuin talvinen pakkassää. Toki runossa pyhän ja ihmeen kokeminen on yhä paikkaan, maalaismaisemaan ja -taloon, sidottua. Talon ei tarvitse olla suuri, sillä juhla sai syntynsä vajasaa: aivan kuten Betlehemin eläinsuojasta tulee itseään suurempi paikka ja joulun symboli, alkaa maalaishuonekin kaikua sakraalina tilana.

Joulu, samoin kuin pääsiäinen ja sen tapahtumien muistamiseksi vietettävä ehtoollinen, ovat muistamisen juhlaa: eivät ainoastaan yksilön oman muistin ja elämänhistorian vaan yhteisesti jaettavan tapahtuman ja sen toistumisten muistamisen juhlaa, joka kuitenkin tekee jokaisen muistajan osaksi tapahtumaa ja yhteisöä. Tällä muistamisella ei ole kiistatonta alkuperää, kuten historiallis-paikallisesti dokumentoitavissa olevaa syntysijaa, vain jatkuva muiston variointi ja toisto. Tällaista suhtautumistapaa voidaan kutsua sanalla *pietas*.

Italialainen filosofi Gianni Vattimo tarkastelee esseeteoksessaan *Tulkinnan etiikka* (1999) hermeneutiikan mahdollisuutta relativistisessa maailmassa, jossa suuret kertomukset ovat muuttuneet mahdottomiksi. Hänen luomansa käsite *pietas* tarkoittaa omistautumista ja huomion osoittamista asioille ja perinteille, joiden arvo on rajallinen, mutta rajallisuudestaan huolimatta ainoa, jonka tunneemme. ”*Pietas* on rakkautta elävään ja sen jälkeeseen – sekä niihin, joita se jättää että niihin, joita se kuljettaa mukanaan menneisyydestään.” Kaikki kertomukset arvoineen – myös kristinusko joulukertomuksineen – on osoitettu modernissa ajassa tulkinnoiksi, inhimillisiksi sepitteiksi. Silti, Vattimoa seuraten, ne ”ovat kokemuksemme ainoa tiivistymä, sen runsaus ja rikkaus, ne ovat ainoa ’oleva’”. (Vattimo 1999: 56.) Runosta tosin näkee, että Kiven aikana ja Kivelle kristinusko kertomuksineen ja virsineen vielä kelpasi yhteisesti muistettavaksi ja jaettavaksi perinteeksi.

Analysoituani Kiven runoa minun on vaikea nimittää sitä Viljasen (1953: 128) tapaan ”sovinnaiseksi”. Runon yhtä aikaa aistimellista ja uskonnollista kokemusta – niitä ei tosin voida erottaa yhtään sen paremmin kuin Jumalaa ja ruumiillisuutta kristinuskossa – jäsentävä kuvakieli on omaehtoista ja tuoretta. Se on Kiven kieltä, runollisenakin lakonista ja realistista, ja se pysyy sellaisenaan liittyessään hengelliseen perinteeseen. Viitteellisyydessään kieli on liki modernistista, ja siitä puuttuvat uskonnolliset maneerit. Siitä ovat myös kaukana sellaiset legendanomaiset ihmeen manifestaatiot, kuten enkeleiden tai henkien vierailut, jotka jäsentävät paitsi Raamatun joulukertomusta myös J. L. Runebergin ja Zachris Topeliuksen muutamia joulurunoja. Esimerkiksi Runebergin ”Julqvällen” kokoelmasta *Dikter II* (1833) on uskonnollinen balladi, joka kuvaa torppareiden ja mäkitupalaiisten karua elämää. Metsältä jouluaattona palaava torppari pelastaa hangesta pienen pojan, joka myöhemmin osoittautuu

enkeliksi. Poika pääsee osalliseksi talon niukasta joulusta ja oljista, ja hänen siunauksellaan ei hurskaasta talosta lopu ruoka. Topeliuksen ”Sparven om julmorgonen” -runossa (1859) taas pienen pirtin tytön jouluaamuna ruokkima varpunen osoittautuu kuolleeksi pikkuveljeksi, joka on tullut vierailemaan tuonpuoleisesta. Molemmat runot kuvaavat hurskaita köyhiä, jotka palkitaan anteliaisuudestaan. *Kanervalalle* ominaisesti ”Joulu-ilta” sen sijaan kuvaa maaseudun ja talonpoikien joulunviettoa. Kiven runossa hengellisyys on osa elämää ja kokemusta elämästä. Kuten osoitin kytkennöillä *Seitsemään veljekseen* ja *Kullervoon*, ”Joulu-ilta” asettuu luontevasti osaksi Kiven tuotantoa, jossa samat kuvat ja temaattiset elementit painottuvat merkitykseltään sen mukaan missä lajissa (lyriikka, draama, romaani) tai moodissa (traaginen, transgressiivinen, idyllinen) ne esiintyvät.

Talvimaisema, joka on Kiven runoissa usein kylmä, jopa tappava, kuten runossa ”Äiti ja lapsi”, on nyt ”yöllinen kohtu”. Maisema uppoaa pehmeään sumuun ja kuva tarkentuu rakennuksen sisälle, ihmismieleen, jossa syntyy yhteys valoon ja lämpöön, maan antimiin ja yhdessä laulamiseen ja niissä jaettuihin uskon sanoihin. *Seitsemän veljeksen* hui-pennuksessa, Jukolan joulujuhlassa, tuli symboloi taivaallista järjestystä ja kirkkautta, kun se romaanin aiemmassa joulukohtauksessa, *Impivaaran joulussa*, on esiintynyt tuhovoimaisena tulena (Sipilä 2013: 39–40). ”Joulu-illassa”, samoin kuin *Seitsemän veljeksen* lopussa, koko sisätila hohottaa liekkien ja olkien kultaamana ja symboloi pyhää järjestystä (ks. Sipilä 2013: 47–48).

Runossa rakentuva pyhän kokemus muistuttaa monin tavoin subliimin kokemusta, jossa kokijaa määrittää tunne rajalla olemisesta: subliimissa kohtaavat ”äärellinen ja ääretön, näkyvä ja näkymätön, inhimillinen ja jumalallinen, aistimellinen ja järjellinen” (Lyytikäinen 2000: 13–14). ”Joulu-illan” kokemus painottuu kuitenkin ylevälle ominaisen voiman tai kauhun sijasta hartauteen, ihmettelyyn ja kiitollisuuteen, jotka jouluna voidaan kokea ja jotka tekevät uskonnollisesta kokemuksesta yhtä aikaa yksilöllisen ja yhteisöllisen. Pyhä on aistittavaa, siihen voidaan osallistua. Runon loppu limittää pohjoisessa vietetyn juhlaan toiseen aikaan ja paikkaan, ja äkkiä juhlan synnyinsija ja sen mukanaan kantamat hengelliset merkitykset ovat läsnä kaikkialla. Kiven kuvaus joulusta on pikemminkin lähtökohta pyhän kohtaamiselle kuin yritys kuvata historiallisesti todennettavaa läsnäoloa tai legendanomaista tuonpuoleisen ja henkimaailman manifestoitumista. Juuri tällaiseen kokemukseen ja yhteisöön runo kutsuu lukijaansa. Ovat juhlijat, mutta ennen kaikkea on äiti ja lapsi ja vaja paikassa, jota kutsutaan leivän taloksi ja jossa elämän leipä annetaan ihmisille. On kuva rakkaudesta elämään ja sen jälkiin.

LÄHTEET

- Bastman, Eeva-Liisa 2014: ”Häiden topos ja morsiusmystiikan motiivit pietistisessä virsirunoudessa.” *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2/2014, s. 46–61.
- Bastman, Eeva-Liisa 2016: ”Rajalla: Idylli ja ekfrasis ’Rippilapset’-runossa.” Teoksessa *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*.

- Biblia 1776. Finbible. Suomalaisia raamatunkäännöksiä. <http://www.finbible.fi/UT/Johannes/biblia.htm>. Luettu 15.1.2016.
- Grünthal, Satu 2016: ”Anjanpellon kauneuden ja kaipuun markkinat.” Teoksessa *Kanervakankaalla*.
- Helminen, Helmi 1947: ”Vanhan kansan joulu.” Teoksessa Laurila, K. S. (toim). *Suuri joulukirja*, s. 15–28. Turku: Kustannusosakeyhtiö Aura.
- Hökkä, Tuula 2010: ”Virsi ja runous.” Teoksessa Liisa Enwald ja Tuula Hökkä (toim.) *Virren virtaa. Veisattu runo ennen ja nyt*, s. 347–374. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Kivi, Aleksis 1866a: *Kanervakankaalla. Runoelmia*. Helsinki: Omalla kustannuksella. Saatavissa: *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa*. Toim. Ilkka Välimäki (päätoimittaja), Eeva-Liisa Haanpää, Satu Heikkinen, Irma-Riitta Järvinen, Sakari Katajamäki, Klaus Krohn ja Tarja Soiniola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2007. URL: <http://www.finlit.fi/kivi/>
- Kivi, Aleksis 1984: *Teokset 1–2*. Helsinki: Otava.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki. Otava.
- Laitinen, Heikki 2015: ”’Vaan vahva virta vapaa.’ Aleksis Kivi Vanhan Virsikirjan veisaajana”. Teoksessa Jukka Aaltonen et al. (toim.) *Nyt ei auta pelko eikä vapistus. Aleksis Kiven terveydestä, kirjeistä, unista ja seitsemästä veljeksestä*, s. 79–94. Turku: Turun Aleksis Kivi -Kerho ry.
- Lyytikäinen Pirjo 2000: ”Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa.” Teoksessa Outi Alanko ja Kuisma Korhonen (toim.) *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52*, s. 11–34. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.
- Mäkinen, Antti 1912: *Runoelmia*. Helsinki: Kustannuspaikka tuntematon.
- New Catholic Encyclopedia (III) 1967. San Francisco: McGraw-Hill.
- Nirkko, Juha ja Vento, Urpo (toim.) 1994: *Joulu joutui. Juhlatietoa, kuvia ja kertomuksia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.
- Saarimaa, E. A. 1951: ”Aleksis Kiven romantiikan piirteitä.” Teoksessa Viljo Tarkiainen et al. (toim.), *Kultanutmi*, s. 47–56. Helsinki: Otava.
- Sipilä, Juhani 2013: ”Pimeydestä valkeuteen: Seitsemän veljestä ja raamatullinen sommittelu.” Teoksessa Vesa Haapala ja Juhani Sipilä (toim.) *Kiviaholinnat. Suomalainen romaani*, s. 33–49. Helsinki: Avain.
- Turunen, Mikko 2016: ”Kanervakankaalta myyttiseen luontoon.” Teoksessa *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*.
- Vattimo, Gianni 1999: ”Postmoderni ja historian loppu”. Teoksessa Gianni Vattimo *Tulkinnan etiikka. Kahdeksan esseettä vuosilta 1985–1996*, s. 42–58. Suomentaneet Jussi Vähämäki & Liisa Kunttu. Tutkijaliiton julkaisusarja 92. Paradeigma-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo: VSOY.
- Virsikirja*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirja. Hyväksytty kirkolliskokouksessa 13. helmikuuta 1986. <http://evl.fi/Virsikirja.nsf/>. Luettu 26.9.2016.

Anjanpellon kauneuden ja kaipuun markkinat

Aleksis Kiven runo ”Anjanpelto” kertoo tarinan markkinamatkasta, jonka runon puhuja tekee yhden päivän aikana läpi Hämeen syksyisten maisemien. Päivästä tulee kohtalokas, sillä markkinoilla runon puhuja kohtaa – ja pian myös kadottaa – ihmeellisen, ilmestyksenomaisen neidon, ”Hämeen tyttären”. Runo on luonteeltaan kerrottu muisto, ja se sisältää sekä narratiivisia että lyyrisiä elementtejä. Kiven runoudessa esiintyy paljon kuvauksia tilanteista, joissa rakkaus leimahtaa ja katoaa kuin taivaallinen ilmestys mutta jättää jälkeensä ikuisen kaipauksen ja muiston (Elo 1950: 257). Muistot ja muistaminen ovatkin keskeisiä teemoja Kiven runoudessa (Lyytikäinen 2007; Saarimaa 1951: 50; Viljanen 1953, 144).

”Anjanpelto” on harvinainen Kiven runo siinä mielessä, että se sisältää kaksi hänen elinaikaansa liittyvää konkreettista reaali maailman vastinetta. Anjanpellon markkinamotiivi on näistä ensimmäinen, ja se toistuu myös muualla Kiven tuotannossa. Toinen on runossa esitelty naislaulaja, ”vaimo vakaa Pohjanlahden ranteilt”.

Lähden liikkeelle tarkastelemalla yllä mainittuja motiiveja sekä niiden kaksitasoisuutta: reaaliastua ja symbolisia merkityksiä. Esittelen ensin markkinoiden historiallista kontekstia, sitten Anjanpeltoa paikkana. Paikan käsite on analyysini kannalta keskeinen, koska runossa konkreettinen paikka muuttuu mentaaliseksi paikaksi. Luon myös katsauksen siihen, miten runon romanttinen markkinamotiivi saa realistis-humoristisen vastaparinsa Kiven muussa tuotannossa. ”Vakaan vaimon” motiivia tarkastelemalla osoitan, miten se kasvaa symboliseksi kuvaksi runouden synnystä ja taiteilijan kohtalosta. Samalla motiivi kietoutuu ajan taiteen keskusteluun suomalaisuudesta ja suomalaisista tyyppihahmoista.

Motiivien käsittelyn jälkeen siirryn tarkastelemaan runon epifaniaa, neidon ilmestymistä, sekä sen muita henkilöahmoja. Osoitan, miten runo ilmentää romantiikan estetiikkaa motiiviansa, kontrastiensa ja teemojensa kautta.

”Seisoin viimein markkinoitten pauhus”

Anjanpellon eli Anianpellon markkinat tunnettiin Kiven aikaan hyvin ainakin Etelä-Suomessa. Niitä järjestettiin 1700-luvun alkupuolelta lähtien talvisin ja syksyisin Asikkalan Anianpellon kylässä, joka sijaitti hyvällä markkinapaikalla Päijänteen ja Vesijärven välisellä kannaksella joustavien kulkureittien varrella. (Lehtonen 1933; Sihvo 2002: 171–173.) Tutkijat ovat päätelleet Aleksis Kiven käyneen Anjanpellon markkinoilla *Kanervalan* ilmestymisvuonna 1866 ja samannimisen runon syntyneen kokoelman viimeisenä (Lehtonen 1933: 73; Viljanen 1953: 145; Sihvo 2002: 171–172).

Runon tapahtuma-aika ovat syysmarkkinat eli pestuumarkkinat, joilla palveluspaikastaan lähteneet piijat ja rengit etsivät uutta työnanta-

jaa. Pestuumarkkinoita edelsi yleensä 'friiviikko' eli vapaaviikko, jolloin markkinajuhlinta saattoi jo alkaa. Alkoholinkäyttö eri puolilla Suomea järjestettävillä markkinoilla oli niin runsasta, että vuonna 1867 hallitus määräsi pappissäädyn aloitteesta niistä noin puolet lakkautettaviksi. Myös Anjanpellon markkinat kuuluivat lakkautettavien joukkoon, mutta kaupankäynti jatkui ainakin jossakin muodossa myöhempinäkin vuosina. (Lehtonen 1933: 67; Sihvo 2002: 171¹.)

1800-luvun maaseudun ihmisille markkinat olivat vaikuttava elämys ja vahva kontrasti arkeen. Väenpaljous, mahdollisuus nähdä ja ostaa erilaisia tuotteita, erilaiset ohjelma- ja kiertelevät arkkiveisujen kaupustelijat sekä runsas alkoholinkäyttö leimasivat tapahtumaa. Aikalaisten kertoman perusteella Anjanpellon markkinoihin liitettiin juopottelua, ammattimaisia hevoshuujareita ja ainakin yksi tarina miestappoon päättyneestä hevossauppariidasta (Laurila 1951: 60–61). Kiven runo antaa markkinoista kuitenkin – romantiikan eetoksen mukaisesti – seesteisen kuvan, josta juopottelut ja kärhämät on pyyhitty pois.

Kun runon puhuja näkee markkinoilla ihmeellisen neidon ja muis- telee tapahtunutta, konkreettinen Anjanpelto muuttuu mentaaliseksi paikaksi, kohtaamisen ja kadottamisen suloisenkipeäksi mielentilaksi. Prosessilla on paralleelinsa humanistisessa maantieteessä, joka tekee eron fyysisen sijainnin ja paikan välillä. *Paikka* ei ole kartografinen fakta vaan inhimillisen tulkinnan ja merkityksenannon tulos, joka syntyy tiettyssä elämäntilanteessa (Karjalainen 1997: 230). Paikka on siis aina henkilökohtainen ja ”syntyy” vasta silloin, kun ihminen liittyy tiettyyn tilaan ja ympäristöön merkityksiä, tunteita ja muistoja (Tani 1997: 211). Kiven runossa käy juuri näin: markkinat muuttuvat mielentilaksi ja pysyväksi muistiympäristöksi. Muisto on läsnä, mutta itse konkreettinen paikka, samalla tavoin kuin siellä kadotettu neito, ovat kaukana poissa. Tämän jälkeen

Ihanasti korvissani aina
nimi Anjanpelto soi;
sydämmeni riutumaan sä saatat,
Anjanpelto kaukana;

Kiven runon kautta Anjanpellolla on merkitystä myös niille lukijoille, jotka eivät ole alkuperäisestä kylästä tai markkinatapahtumasta koskaan kuulleetkaan. Vaikkapa Impivaaran ja Hiidenkiven lisäksi Anjanpelto on yksi niistä paikannimistä, jotka Kivi on kirjoittanut suomalaisten mentaaliseen maailmaan ja kulttuurihistoriaan – runon maantieteeseen. Paikan mentaalistumiseen viittaa jo J.V. Lehtonen (1933: 69) todetessaan, että ilman Aleksis Kiven runoa 1930-luvun lukija ei olisi edes tiennyt Anjanpeltoa, vaikka se aikaisemmin oli kuuluisa markkinoistaan ja vieläpä Kustaa III:n vierailusta.

Romanttiselle runoudelle on tyypillistä, että paikoilla ja monumenteilla on usein tärkeä tehtävä menneen muistelemisen lähtökohtina, niin sanottuina muistin paikkoina (Lyytikäinen 2007: 91). Mentaalista

¹ Sihvon (mp.) mukaan Anjanpellon markkinat määrättiin lopetettaviksi jo 1865. Jossakin muodossa markkinoita järjestettiin ilmeisesti vuoteen 1910 saakka, ja vuodesta 1970 niitä on järjestetty uudelleen joka elokuun toisena viikonloppuna. Kiven runolla on sijansa tapahtuman markkinoinnissa ja taustoituksessa, ja markkinoilla valitaan vuosittain myös ”Anjan neito”.

Anjanpeltoa voi myös lähestyä koko elämän metaforana ja sen markkinoita elämän värikkäänä ja hälisevänä kuvana.

Anjanpelto Seitsemässä veljeksessä ja Nummisuutareissa

Anjanpelto on Kivellä kirjallinen topos, joka toistuu nyt käsiteltävän runon lisäksi muuallakin hänen tuotannossaan. Samojen toposten hyödyntäminen eri kirjallisuudenlajeissa on Kivelle tyypillistä siten, että ne saavat runoudessa romanttisen, mutta proosassa ja draamassa realistisen merkityksen. Kun Kivi siirtää tietyn topoksen runoudesta proosaan tai draamaan, sen romanttis-idealistiset piirteet karsiutuvat tai vääntyvät jopa irvikuvakseen (esim. Grünthal 1999: 326–327; Lehtonen 1934: 196–197; Anjanpellosta Sihvo 2002: 31).

Anjanpelto-motiivia Kivi käyttää myös *Seitsemässä veljeksessä* ja *Nummisuutareissa*. *Seitsemässä veljeksessä* markkinat esiintyvät laulussa, jonka Eero kajauttaa ensimmäisenä jouluna Impivaaran saunassa. Juhani yllyttää Eeroa esittämään laulun, joka ”raikkuu ja remuu”, koska hän haluaa tanssia sen tahtiin ”aina kattoon asti”. Eero aloittaa:

”Iloitkaat ja riemuitkaat,
Nyt on meillä joului;
Nyt on oltta ammeet täynnä,
Haarikat ja kiulut;
Ammeet täynnä, ammeet täynnä,
Haarikat ja kiulut!

Anjanpellon markkinoilla
Oltta, viinaa juotiin.
Mustan härän hinnalla,
Nuo kihlakalut tuotiin;
Tuotiin, tuotiin;
Mustan härän hinnalla
Nuo kihlakalut tuotiin.”²

Kyseessä on kristillisen jouluvirren parodia. ”Iloitkaat ja riemuitkaat”-säe palautuu Agricolan *Rucouskirian* raamatunjaksojen suomennoksiin vuodelta 1544, ja virrensäkeenä se esiintyy esimerkiksi jouluvirren ”Omnis mundus jucundetur” suomennoksessa vuodelta 1702 (Laurila 1951: 59).³ Eeron kajauttaman ”Iloitkaat ja riemuitkaat!”-virsimukaelman ilonaiheena ei kuitenkaan ole Kristuksen syntymä vaan oluen ylenpalttisuus: ”Nyt on oltta ammeet täynnä”. Kivelle tyypilliseen tapaan Eeron laulu pohjautuu joko sellaisenaan tai muokattuna kansanlauluihin (Laurila 1951: 60). Laurilan mukaan (emp.) Anjanpellon markkinat elivät riimeissä ja lauluissa vielä 1800–1900-lukujen vaihteessa, vaikka tapahtuma oli määrätty lakautettavaksi jo vuosikymmeniä aikaisemmin.

”Iloitkaat ja riemuitkaat!”-parodia ja runo ”Anjanpelto” ovat toistensa täydellisiä vastakuvia: toinen riehakas ja ronski, toinen ylevöityneen herkkä. Laurila (1951: 61) maalailee, että parodiaan ja todellisiin markkinoihin verrattuna Kiven runo on ”kanteleensoittajineen ja esille

² *Seitsemän veljestä*, kuudes luku. Kivi 1919: 178–179.

³ Virsien merkityksestä Kiven runoudelle ja proosalle ks. Laitinen 2002; Raamatun, virsirunouden ja Kiven kielen suhteista ks. myös Varpio 2012: 78–82.

vilahavine impineen – – uneksijan romanttinen kukka karulla maailman-turulla”. Romaaneissa ja näytelmissä esiintyvien laulujen ja toisaalta runojen tyyllinen ja sisällöllinen vastakkaisuus onkin Kiven tuotannolle ominainen piirre. Siinä, missä Eeron laulussa juopotellaan joukolla, ”Anjanpellon” puhuja käyskelee yksinään ”sinne tänne – – ihmeellisis aatoksis”. Hän seuraa kaunista neitoa mykistyneenä sivusta eikä edes yritä päästä puheisiin tämän kanssa. Kovin lähellekään hän ei uskalla mennä, mitä todistaa neidon katoaminen hänen näköpiiristään ja tulokseton etsintä. Eeron laulussa ei jäädä tällaisen haikailun asteelle, vaan tavoiteltu nainen on jo laulajaminän morsian. Markkinoilta hankitaan hänelle ilmeisen komeat kihlat, koska ne on maksettu kokonaisen ”mustan härän hinnalla”. Ei siis jälkeäkään siitä riutumuksesta ja saavuttamattoman naisen muistelusta, joka on ”Anjanpelto”-runon ydin.

Nummisuutareissa Anjanpelto nousee esiin, kun Esko sättii Jaakkoa, Kreetan oikeaa sulhasta, saavuttuaan nuorenparin häihin ja ymmärrettyään asioiden oikean laidan. Hän syyttää Jaakkoa valehtelijaksi (*Nummisuutarit*, s. 162): ”Ettes vähän häpee narrata itsellesi toisen kunniallista morsianta, sinä, sonnivaska, puuhevoinen, tervattu kuusen juurikko! Vai sinä tässä minua leukaani pyhkeilemään panisit, sonnivaska!” – Jaakko: ”Minäkö sonnivaska?” – Esko: ”Sonnivaska, sonnivaska, iso-sonni, sarveton nuijapää Laukki, valmis marssimaan Anjanpellon markkinoille.”

Jaakon sättäminen Anjanpellon markkinoille marssitettavaksi sonnivasikaksi on karkea loukkaus häntä kohtaan: vasikka viittaa lapsenomaisuuteen ja sonnivasikan vieminen markkinoille siihen, kuinka maidontuotannon kannalta hyödyttömistä sonnivasikoista osa myytiin pois. Esko merkitsee Jaakon siis sekä lapselliseksi että hyödyttömäksi, mutta Jaakko ohittaa loukkaukset: ”– – ja lapsikaspa olisin, jos huolisin sanoista tuommoisen miehen kuin sinä”. Keskeistä on huomata, että *Nummisuutareidenkaan* Anjanpelto-motiivissa ei ole runollisen eetoksen hiventäkään. Markkinat näyttäytyvät karjakaupan ja taloudellisen hyödyn foorumina, eivät romanttisten kohtaamisten maisemana.

”Vaimo vakaa Pohjanlahden ranteilt”

Markkinoiden lisäksi toinen runon elementti, jolla on tietty tosielämän vastine, on ”vaimo vakaa Pohjanlahden ranteilt”. Tämä kanteletta soittava naishahmo on tutkimuksessa jo varhain identifioitu pohjalaiseksi Kreetta (Kreetta, Greta) Haapasaloksi (1813–1893; Lehtonen 1933). Hän oli kansanmuusikko, kanteleensoittaja ja varhainen ansioäiti, joka elätti matkutyöllään 11-lapsisen perheensä (Tuulio 1979: 165). Kreetta Haapasalo oli 1800-luvun tunnetuin talonpoikaisnainen ja samalla tunnetuin musiikin alan naistaiteilija (Laitinen 1990: 5). Hänen esiintymismatkansa ovat mitä todennäköisimmin ulottuneet myös Anjanpeltoon, ja J.V. Lehtosen (1933: 73) mukaan hän soitti ja lauloi siellä nimenomaan *Kanervalan* ilmestymisvuoden syksyllä 1866. Haapasalo kiersi 1800-luvun puolivälistä lähtien yli neljäkymmentä vuotta esiintymässä eri puolilla suuriruhtinaskuntaa sekä myös Tukholmassa ja Pietarissa (Haapasalo 1990; Laitinen 1990; Tuulio 1979).

Kreeta Haapasalon henkilöahmolla ja esiintymisillä oli suuri symbolis-kansallinen merkitys, mikä näkyy myös ajan taiteessa. On kiinnostavaa huomata, että Kiven ”Anjanpelto” osallistuu tähän kansalliseen diskurssiin ja että Haapasalon esiintyminen Kiven runossa kantaa latautuneita merkityksiä, jotka liittyvät sekä suomalaiskansalliseen ohjelmaan että taiteilijuuden kysymyksiin.

Kreeta Haapasalo kiersi esiintymässä paitsi toreilla ja markkinoilla myös nousevan kansallisen sivistyneistön tapahtumissa ja säätyläiskodeissa. Pian hänestä tuli romantiikan eetoksen mukaisen mutta kuvitteellisen soittavan ja laulavan kansan henkilöitymä: nöyrä, köyhä, kanteletta soittava ikoni (Laitinen 1990: 54–55). Laitisen (mp.) mukaan Haapasalon menestykseen oli kaksi syytä: ensiksikin tämä soitti kanteletta, jota oltiin juuri kanonisoimassa kansallissoittimeksi, ja toiseksi hän lauloi läntisiä rekilauluja eli uudempaa kansanlaulukerrostumaa kalevalaisten laulujen sijaan. Kalevalainen laulu oli kyllä arvostettua mutta samalla liian outoa ja kummallista säätyläisten korviin, kun taas rekilaulut olivat lähempänä heille jo tuttua musiikkia. Monet säätyläiset kuitenkin uskoivat Haapasalon musiikin kumpuavan suoraan kalevalaisesta muinaisuudesta, koska tietous kansanrunouden eri-ikäisistä kerrostumista oli vähäistä (Ervamaa 1990: 89). Hän oli siis sopiva hahmo säätyläisten projektiin: kansallinen mutta ei liian kansallinen.

Sivistyneistö suhtautui Haapasaloon innostuneesti ja ihailen. Monet ajan taiteilijat ja merkkimiehet, esimerkiksi Sakari Topelius ja Johan Ludvig Runeberg, tutustuivat Haapasaloon ja järjestivät hänelle esiintymisiä. Suhtautumista kuvaa hyvin Topeliuksen esittely *Suomettaressa* vuonna 1853:

”Nyt on suomalainen laulu kantele kädessä tullut tänne. Mikä sen tänne toi? Murhe ja köyhyys. Kuin se näin nöyränä tulee, niin tottahan toki ihmisiä löytyy, jotka antaa sille kunnian ja rakkauden! – – Jokainen, jonka sydän rakastaa Suomen kansan runoilua ja sen liikuttavaa suloisuutta, kuuntelee mielellänsä hänen kaunista lauluansa, joka suuren vaivan ja huolen alla on pohjon sydänmaissa syntynyt. Me kysyimme, keltä hän on oppinut kauniit laulunsa, hän vastasi: ’surulta’. – – Hänellä on kaunis heliä ääni. Itse on hän nöyrä ja siivoluontoinen.”

”Anjanpelto”-runon yhdeksi säikeeksi kirjoittautuu siis Haapasalon hahmon kautta yllä mainitun lainen romanttinen kansallinen ohjelma, näkemys ”lempein kanteleen sävelin” itseään ilmentävästä nöyrästä ja vaatimattomasta kansasta. Tämä ohjelma, jälleen Kivelle tyypillisesti, ristivalottuu hänen kokonaistuotantaan tarkasteltaessa, kun käsitys hiljaisen siivosta kansasta saa vastakirjoituksensa *Seitsemässä veljeksessä* ja humoristisen variaationsa *Nummisuutareissa*.

Kiven Haapasalo-kuvauksella on vastinparinsa myös kuvataiteessa. *Kalevala*-kuvituksistaan tunnettu R. W. Ekman maalasi Haapasalosta viisi maalausta, joista yksi on tosin kadonnut (Ervamaa 1990, 91–95). Kuuluisin maalauksista on vuonna 1868 – siis kaksi vuotta *Kanervalan* ilmestymisen jälkeen – valmistunut ”Kreeta Haapasalo soittaa talonpoikaistuvassa”.



Robert Wilhelm Ekman: Kreetta Haapasalo soittaa kannelta talonpoikaistuvassa

Lumoavan soiton motiivi, joka periytyy Orfeukseen ja näkyy *Kalevalan* Väinämöisen soitossa sekä lukuisina variaatioina Suomen kansallisromanttisessa taiteessa, toistuu sekä Kiven runossa että Ekmanin maalauksessa. Ekman sijoittaa Kreetan kuulijoiden keskelle kuin Väinämöisen. *Kalevalassa* niin ihmiset kuin eläimetkin keskeyttävät toimensa Väinämöisen soittoa kuunnellessaan, ja vastaavasti kaikki Ekmanin taulussa kuvatut hahmot lattialla vuolevaa poikaa myöten ovat pysähtyneet kuuntelemaan Haapasalon lumoavaa soittoa. Kun Kiven runossa ”harput soi ja kanteleet”, musiikillinen sointi saa taivaallista, *Raamattuun* ja *Vanhaan virsikirjaan* viittaavaa kaikua.⁴

Yksi kuulijoista Ekmanilla on ylioppilas. 1800-luvun puolivälistä lähtien ylioppilas ja kansa alettiin nähdä taiteessa parina, joka kuvastaa kansan ja sivistyksen liittoa: uusi sivistyneistö nousee kansan riveistä, ja kansa sitoutuu isänmaallisiin pyrintöihin (ks. Molarius 1991: 77–79). Ylioppilas on sijoitettu maalauksessa valonlähteen, ikkunan alle, aivan kuten Topeliuksen lyriikassa: hän on Prometheus-hahmo, jossa yhdistyvät taivaallinen ja maallinen valo (Molarius 1996: 11). Ylioppilas kuuntelee ja tarkkailee aitoa kansaa, mutta kuitenkin tietyn välimatkan päästä.

Kiven ”Anjanpelto” on eräänlainen kuudes Haapasalo-maalauks. Toisin kuin Ekmanilla Kiven Haapasalo asettuu kuitenkin taustalle, säästävänä ääneksi, ja fokukseen nousee Hämeen tytär, jota runon puhuja katsoo yhtä lumoutuneena kuin maalauksen ylioppilas Haapasaloo. Voidaan ajatella, että asetelma kuvastaa Kiven taidekäsitystä: sen fokuksessa ei ole suomalaiskansallinen ohjelma eikä sivistyneistön katse kohti idealisoitua kansaa, vaan taide itse. Taiteen ytimessä on yksilöllinen, ei

⁴ *Raamatussa* mainitaan sanapari harput ja lyyrat esimerkiksi Psalmeissa (Ps. 81: 3) ja Jesajan kirjassa (Jes. 5: 12). *Vanhassa virsikirjassa* sanapari esiintyy myös usein, esim. virressä 128, säk. 6: ”Caunist siel candedel cavavad [p.o. cajavad] / Harpud heliäst heliseväd” (ks. Kurvinen 1941: 228).

yhteisöllinen kokemus, ja ydin on olemukseltaan ”Anjanpellon” epifanian kaltainen: lumoava, ylimaallinen ja ikuisesti tavoittamaton.

Runon puhuja kuvailee neitoa ekfrasistisen maalauksellisesti:

Kuni aamun valo koillisessa
hänen poskillans oil kelmeys;
hänen purpuraisil huulillansa,
mikä autuaitten hekuma!

Itsensä puhuja kuvaa katsahtelevaan neitoa ”matkan päästä, / uneksuen”, kun ”hämäryys ja valo vaihtelee”, ja molemmat visuaaliset elementit ovat nähtävillä myös Ekmanin maalauksessa. Maalauksen ylioppilas ja runon minä ovat rinnakkaisia hahmoja, vaikka runo ei kerrokaan mitään puhujan asemasta tai koulutuksesta. Tietty ulkopuolisen tarkkailijan asema ohjaa tulkitsemaan myös häntä vieraana kulkijana, ehkä ylioppilaana; lukija vakuuttuu joka tapauksessa hänen runollisesta mielenlaadustaan ja esteettisestä tavastaan hahmottaa ympäristöään. Satunnainen kohtaaminen markkinoilla vaikuttaa hänen loppuelämäänsä ja virittää hänet ikuisen riutumuksen tilaan.

Runo piirtää siis eteemme kuvauksen taiteen, runouden ja kauneuden synnystä. Niiden pyhä kolminaisuus ruumiillistuu epifanian lailla ilmestyvään neitoon, johon puhuja rakastuu ja joka innoittaa hänet kirjoittamaan. Kauneuden lumovaltaan jääminen on romanttisen runoilijan suloinen kohtalo, ja kauneuden jumalattaren syntymämotiivi periytyy antiikin mytologiaan.

Taiteilijuus on runossa läsnä muillakin tavoin. Runo kuvaa Haapasalaa, naistaiteilijaa, työssään, ja se kertoo Germanian miehestä, joka tanssii leipänsä ansaitakseen.⁵ Markkinoiden vilinässä näemme siis muusikon, tanssijan ja runoilijan – emme vilaustakaan karjakauppiaista tai viinanmyyjistä. Runon markkinat ovat kauneuden markkinat.

”Silloin näin mä ihanaisen immen”

Runon puhujan matka markkinoille on kulkenut läpi seudun, joka on ollut ”äänetön kuin hauta”. Anjanpellon markkinoiden äänet ja meteli ovat vahva kontrasti kuljettujen teitten, laaksojen ja mäkien hiljaisuudelle. Puhuja kertoo seisovansa nyt ”markkinoitten pauhus”, jossa harput ja kanteleet soivat ja jossa ”Soitto hymisi ja rattaat ryskyi, / orhit hirnuit komeast”. Runon äänimaailma on runsas, mutta silti siinä kukaan ei puhu mitään, vaan puheen sijasta kuullaan musiikkia, eläinten ääniä, rattaiden ryminää ja paimenten huutelua. Runo tarjoaa lukijalleen kuuntelijan paikan.

Kun puhuja huomaa ”nuoren Hämeen-tyttären” keskellä markkinoiden vilskettä, maailma seisahtuu ja äänet, joita on juuri monipuolisesti kuvattu, vaikenivat. Pysähdyksen merkinä on *katse*, sekä puhujan että

⁵ Anto Leikola (2009: 147–148) huomauttaa, että vaikka musiikki ja laulu ovat jollakin tapaa mukana yllättävän monessa Kiven runossa, ”Anjanpellon” poikkeus on juuri muusikoiden kuvaaminen.

neidon: ”siltoin näin”, toteaa puhuja itsestään, ja neito ”katsaheli / otsal vakaal, suulla hymyväl”. Naisesta kuvataan vain kasvot: puhuja mainitsee otsan, silmät, posket ja huulet. Neito ei puhu, ei myöskään runon kokija, vaan kaikki runon äänet tulevat ulkoapäin. Sisäinen hiljaisuus ja ulkoinen meteli kontrastoituvat. Kun neito myöhemmin katoaa, ulkoisenkin maailman äänet palaavat.

Neidon kohtaaminen on puhujalle ilmestys, taivaallinen epifania, joka yllättää keskellä arkista hyörintää ja markkinahumua. Epifaniassa kuoleva kohtaa kuolemattoman. Runon kohtaamista edeltää soitto, kanteleen helähdys, jota voidaan pitää allusiona pyhään. Runossa neidosta annetaan vain utuiset tuntomerkit, sillä epifania pakenee kuvausta ja jättää yksityiskohdat lukijan mielikuvituksen varaan (Platt 2011: 27, 150). Epifanisia kokemuksia voidaan jopa pitää Kiven runouden kantavana rakenteena (Lyytikäinen 2007: 100).

Puhujan ja neidon kohtaaminen voidaan käsitteellistää myös subliimin avulla. Subliimi on romanttiselle kirjallisuudelle ominainen kokemus, jossa puhuja joutuu jumalaisen voiman valtaan ja täyttyy yhtä aikaa vastakkaisilla tunteilla: pelolla ja lumouksella, onnella ja surulla (ks. esim. Weiskel 1976; Vainikkala 1990). Juuri näin käy ”Anjanpellon” matkamiehelle:

Autuaaksi tuntuu tämä hetki,
Tuskalliseksi tuntuu se;

Subliimiin liittyvät myös puhujan fyysiset oireet: hän tuntee povensa polttavan, ajatuksensa harhailevan ja näkökykynsä himmenevän, kun pimeys ja valo vaihtelevat.⁶ Epifanian ja subliimin käsitteet pyrkivät molemmat kuvaamaan juuri kuolevan ja kuolemattoman kohtaamista ja siitä aiheutuvaa järähdystä kokijan olemassaolossa. ”Anjanpelto”-runossa puhuja määrittelee neidon ”taivaan kauniiksi immeksi”, jonka sisältä – ”silmien tähtiparista” – hohtaa taivainen valo. Rakkauden kokemus on niin vahva, että Hellaakosken (1983: 132) mielestä ”Anjanpelto” on Kiven ”tulisin tunnustusruno”.⁷

Romanttisessa estetiikassa subliimin ylevä haltioituminen ja yhteys korkeampiin voimiin liittyvät käsityksiin taiteilijan roolista ja jumalaisesta inspiraatiosta, jonka kautta taiteilija pääsee kosketuksiin toisen todellisuuden ja luovien voimien kanssa (ks. Grünthal 1997: 41–43). Tätä taustaa vasten ”Anjanpelto”-runon puhujan ja neidon kohtaaminen voidaan tulkita metapoeettisesti kuvauksena runoilijan työstä ja innoituksesta sekä taiteen synnystä, kuten edellä oli puhe.

⁶ J. V. Lehtosen (1934: 177–178) mielestä ”Anjanpelto” on tyypillisin sellainen Kiven runo, jossa kuvataan tuntemattoman, kauniin neidon näkemisen aiheuttamaa järähdystä vaikutusta puhujaan. Ominaisia kohtaamisille ovat nimenomaan fyysiset oireet.

⁷ Kivi-tutkimuksessa on esitetty myös erilaisia konkreettisia vaihtoehtoja sille, kenestä nimenomaisesti Hämeen-tyttärestä Kivi puhuu (ks. kootusti Sihvo 2002: 172–174).

Vakaat naiset, poika ruskea Germaniasta ja puhujaminä

”Anjanpellon” henkilögalleria on niukka, mutta sillä on tärkeä funktio runon kokonaisrakenteessa ja teemojen kehittämisessä. Runossa ovat läsnä, mainittuina, neljä henkilöä: puhujaminä, ihanainen Hämeen-tytär, ”poika ruskea Germaniasta” sekä ”vaimo vakaa Pohjanlahden ranteilt”.

Naiset kontrastoituvat toisiinsa suhteessa taiteeseen: toinen on itse taiteilija, muusikko, toinen on muusahahmo. Heidän kuvauksessaan on myös yhteneväisyyksiä, joista tärkein on se, että molempia määrittää adjektiivi vakaa. Vaimo on ”vakaa” ja Hämeen-tytär katselee ”mailman hyörinää – – / otsal vakaal”. ’Vakaa’ on siis positiivinen määrite ja tarkoittaa rauhallisuutta, tyyneyttä ja järkkymättömyyttä. Vakaat naiset ovat riippumattomia suhteessa hälisevään ympäristöönsä.

Miesten välille ei rakennu näin eksplisiittistä yhteyttä, mutta rakenteellinen yhteys on olemassa: molemmat miehet nähdään suhteessa näihin vakaisiin naisiin, ja molemmat kontrastoituvat heihin. Naisten staattisuuden vastapainona toinen miehistä leiskuu eli tanssahtelee (Saarimaa 1964: 53), toinen taas joutuu henkisesti niin suuren epätasapainon tilaan, että hänen povensa ”polttaa, aatos harhailevi” ja näköaistikin pettää: ”hämäryys ja valo vaihtelee”.

Siinä, missä pohjalaisvaimo soittaa tyyneästi lempeää kanneltaan, poika ruskea Germaniasta tanssii ”harpun helinäl”. Harppu tarkoittaa runossa tietysti kansanomaista harpunsukuista soitinta, esimerkiksi lyyraa tai jouhikkoa, ei nykyistä konserttiharppua. Soittaja-tanssijan tyyppisiä kierteleviä keskieurooppalaisia esiintyjä nähtiin 1850-luvulta lähtien suomalaisilla markkinoilla (ks. Laitinen 1990: 7). Tanssivan saksalaismiehen ja kannelta soittavan vaimon välillä voidaan jopa nähdä eräänlaista kilpailua: toinen houkuttelee katsojia tanssien ja todennäköisesti iloisen musiikin tahtiin, toisen soittoa taas luonnehditaan lempeäksi; toinen tulee kaukaa, Germaniasta, ja toinen omasta maasta.

Romantiikan estetiikalle tyyppillisesti runo rakentuu kontrasteille, jotka saavat tehonsa juuri vastaparistaan. Edellä mainittujen lisäksi muita vastapareja ovat äänet – hiljaisuus, laakso – korkea mäki, metsä – markkinapaikka, liike – pysähdys, löytäminen – kadottaminen, oma – vieras, onni – suru sekä yksinäisyys – ihmisjoukko. Näistä erityisesti äänten ja hiljaisuuden vastakohta on tärkeä. Kuten aiemmin totesin, runossa mainitaan erilaisia eläinten ja soiton ääniä, mutta ei puhetta tai ihmisääniä. Poikkeuksena on paimenten huutelu, joka sekä avaa että sulkee runon. Runon alussa ja uudestaan sen lopussa toistuu sama säepari:

milloin laaksois hymyvissä kuljin,
huuhelivat paimenet.

Huuhelivat paimenet asettuvat sekä runon puhujan paralleleiksi että kontrasteiksi. Paimenten ”huuhelu” on karjan kutsumista ja etsintää, ja samalla tapaa, vaikka ääneti, puhuja etsii ihanaa neitoa markkinoilla. Tiedämme, että paimenten kutsu tuottaa tulosta ja tuo karjan kotiin, mutta puhuja etsii neitoa turhaan: hän ”käyskelee sinne tänne” ja etsii silmillään. Puhuja ei tunnu kuitenkaan pahoittelevan epäonnistumisestaan, vaan olotila, johon hän joutuu, on riuduttava ja ihana. Hän jää pysyvästi

kauniinhaikeaan mielentilaan, jossa ”nimi Anjanpelto soi” hänelle ikuisessa preesensissä.

Kutsuhuudon toisto korostaa runolle keskeistä etsimisen ja kaipuun tematiikkaa. Ulkoinen tilanne eli matka markkinoille ja pois toistuu, mutta puhujan sisäinen tilanne on muuttunut pysyvästi. Kun sama ääniefekti eli paimenten huuhele kuullaan sekä runon alussa että lopussa, kutsuhuuto jää kaikumaan runon maailmaan ja lukijan korviin.

Kontrastien lisäksi runossa toistuu kolmirakenne jostakin – jonkin – takaisin. Puhuja vaeltaa kotoaan metsäteitä markkinoille ja palaa lopuksi samoja teitä takaisin kotiin; hän tulee luonnon yksinäisyydestä ihmisvilinän keskelle ja palaa yksinäisyyteen, ja hän siirtyy metsän rauhas-ta humuun ja takaisin rauhaan.

”Kotiin matkustin mä viimein taasen”

Runon alku- ja lopputilanne ovat ulkoisesti samanlaiset mutta sisäisesti ratkaisevan erilaiset. Markkinoilla koettu elämys on ollut niin vahva, että se on siirtänyt paikan, Anjanpellon, kokijan sisään. Runo todistaa prosessia, jossa konkreettisesta paikasta tulee ikuisesti elävä taiteen paikka, lyyrinen paikka, mielentila.

Romanttisen estetiikan mukaisesti taide – ja myös tämä runo – syntyy ikuisesta kaipauksesta, kadotetun tavoittelusta. Tavoittelu on kipeää ja toivotonta mutta äärettömän suloista.

LÄHTEET

- Elo, Paavo E. S. 1950: *Aleksis Kiven persoonallisuus*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Ervamaa, Jukka 1990: ”Kreetta Haapasalo R. W. Ekmanin taiteessa.” Teoksessa *Kreetta Haapasalo – ikoni ja ihminen*. Toim. Ilkka Kolehmainen ja Vesa Tapio Valo. Kansanmusiikki-instituutin julkaisu 31. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Grünthal, Satu 1997: *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.
- Grünthal, Satu 1999: ”Juhlarunoutta ja sekasointuja. Lyriikka moniäänistyy.” Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria I: hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Toim. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala. Helsinki: SKS.
- Haapasalo, Kreetta 1990: ”Elämäkerta (muistiin merkinnyt Lilli Lilius)”. Teoksessa *Kreetta Haapasalo – ikoni ja ihminen*. Toim. Ilkka Kolehmainen ja Vesa Tapio Valo. Kansanmusiikki-instituutin julkaisu 31. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Hellaakoski, Aaro 1983: ”Aleksis Kiven Eroksesta.” Teoksessa Aaro Hellaakoski, *Kuuntelua. Esseitä teoksista ja tekijöistä*. Helsinki: WSOY. Toinen painos, ensimmäinen 1950.
- Karjalainen, Pauli Tapani 1997: ”Aika, paikka ja muistin maantiede.” Teoksessa *Tila paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteseen*. Toim. Tuukka Haarni & al. Tampere: Vastapaino.

- Kivi, Aleksis 1866: *Kanervalan Runoelmia*. Saatavilla sähköisenä: <http://klassikkokirjasto.kansalliskirjasto.fi/Record/work.10024-100924>
- Kivi, Aleksis 1919: *Kootut teokset, I osa: Kertomuksia. Seitsemän veljestä, Koto ja kahleet*. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 1919: *Kootut teokset, II osa: Näytelmiä*. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 1919: *Kootut teokset, IV osa: Runot ja kirjeet*. Helsinki: SKS.
- Kurvinen, Onni 1941: *Vanha virsikirja. Vuoden 1701 suomalaisen virsikirjan synty ja sisällys*. Rauma: O.y. Länsi-Suomen kirjapaino.
- Laitinen, Heikki 1990: ”Torpparinvaimo Greta Haapasalon matkat kautta koko Suomen suuriruhtinaskunnan ja aina Pietariin ja Tukholmaan saakka.” Teoksessa *Kreetta Haapasalo – ikoni ja ihminen*. Toim. Ilkka Kolehmainen ja Vesa Tapio Valo. Kansanmusiikki-instituutin julkaisu 31. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Laitinen, Heikki 2002: ”Vaana vahva virta vapaa.” Aleksis Kivi Wanhan Virsikirjan veisaajana. Teoksessa *Äidinkielen merkitykset*. Toim. Ilona Herlin & al. Helsinki: SKS.
- Laurila, Vihtori 1951: ”Iloitkaat ja riemuitkaat!” Selityksiä Eeron joulurallatuksiin. Teoksessa *Kultanutmi. Aleksis Kiven seuran juhlaulkaisu: Otto Mannisen muistolle omistettu*. Helsinki: Otava.
- Lehtonen, J.V. 1933: *Toivioletki Nurmijärvelle y.m. lukuja Aleksis Kivestä*. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, J.V. 1934: ”Nuori karhunampuja ja Esko.” Teoksessa *Aleksis Kiven satavuotismuisto*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja III. Helsinki: SKS.
- Leikola, Antto 2009: ”Musiikki ja muusikot Aleksis Kiven teoksissa.” Teoksessa *Tulinuija. Aleksis Kiven seuran albumi*. Toim. Jaakko Yli-Paavola ja Pekka Laaksonen. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 2007: ”Kangastus toivomme maasta. Aleksis Kivi romanttisen kaipuun tulkkina.” Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävystä ja muistista*. Toim. Riikka Rossi ja Katja Seutu. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 2009: *Seitsemän veljestä ja romanttinen rakkaus*. Teoksessa *Tulinuija. Aleksis Kiven seuran albumi*. Toim. Jaakko Yli-Paavola ja Pekka Laaksonen. Helsinki: SKS.
- Molarius Päivi 1991: ”Hengen maailmoista politiikan kentälle ja paitsioon. Suomalainen ylioppilaskuvaus bourdieulaisessa viitekehyksessä.” Teoksessa *Avauksia. Nuoret tutkijat kirjoittavat*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsingin yliopisto: Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 2.
- Molarius Päivi 1996: ”Nuoren Apollon syöksykierre. Sivistyneistö ja kansallisen ideologian murroksia.” Teoksessa *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49:1*. Helsinki: SKS.
- Platt, Verity 2011: *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Pyhä Raamattu. 1992. Helsinki: Suomen Piipliaseura.
- Saarimaa, E. A. 1964: *Selityksiä Aleksis Kiven teoksiin*. Tietolipas 32. Hki: SKS.

- Saarimaa, E. A. 1951: "Aleksis Kiven romantiikan piirteitä." Teoksessa *Kultanutmi. Aleksis Kiven seuran juhla-julkaisu: Otto Mannisen muistolle omistettu*. Helsinki: Otava.
- Sihvo, Hannes 2002: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikansa*. Helsinki: SKS.
- Tani Sirpa 1997: "Maantiede ja kuvien todellisuudet." Teoksessa *Tila paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Toim. Tuukka Haarni & al. Tampere: Vastapaino.
- Topelius, Zachris 1853. "Suomalainen laulu Helsingissä." Suometar, nro 5, 4.2. Suomentaja tuntematon. Luettavissa elektronisesti <http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/424347#?page=3>
- Tuulio, Tyyni 1979: *Fredrikan Suomi – esseitä viime vuosisadan naisista*. Helsinki: WSOY.
- Vainikkala, Erkki 1990: "Ylevä – rajakokemus vai ratkaisu?" Teoksessa *Sublim Ylevä Sublime*. Toim. Erkki Vainikkala. Jyväskylä: Nykyy-kulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 22.
- Varpio, Yrjö 2012: "Mitä Kivi luki?" Teoksessa *Aleksis Kivi, Kirjeet. Kriittinen editio*. Toimittaneet Juhani Niemi & al. Helsinki: SKS.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Helsinki: WSOY.
- Weiskel, Thomas 1976: *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Robert Wilhelm Ekmanin maalaus *Kreeta Haapasalo soittaa kannelta talonpoikaistuvassa* (1868). Kansallisgalleria, valokuva Antti Kuivalainen.

Maiseman poetiikkaa ja vietin kiihkoa Aleksis Kiven ”Helavalkeassa”

Aleksis Kiven *Kanervalan* (1866) runo ”Helavalkea” (Kivi 2000: 89–92)¹ kuvaa helajuhlan viettoa sekä nuorten kiihkeitä tunteita ja rakkauden kaipuuta. Ensimmäinen säkeistö nimeää ajankohdan ja rajaa runon tapahtumaympäristön, jota seuraavat kolme säkeistöä tarkentavat. Neljännen säkeistön lopussa on siirtymä luonnosta tunteisiin, kun sorsien lemmeleikkien kuvauksesta vaihdetaan nuorten rakkauskaihoon (säkeistöt 5–7), joka etenee vastavuoroisesta kaipuusta kohtaamiseen. Sitten runo etäännyttävä kuvailemaan helluntaiyön tilanteita enemmän toiminnan kuin tunteen tasolla (säkeistöt 8–12). Kahden viimeisen säkeistön funktio on vaimentaa yön tapahtumat aamun valjetessa.

”Helavalkea”-runon säkeistöt koostuvat säännönmukaisesti kuudesta säkeestä, jotka muodostavat sisällöllisesti kolme säeparia. Kaksi ensimmäistä säeparia kuvaa tilannetta, tunteita ja ympäristöä, kun taas kolmas säepari (”Helluntai-yön helavalkean leimues / ja hohtaes korkuuden kiireen”) toistuu sellaisenaan kaikissa säkeistöissä paitsi viimeisessä. Ajankohdan ja sijainnin toistolla ylläpidetään viitetapahtumaa, johon runon sisältöaineokset – luontokuvaukset, helayön tanssi, emootiot – kytkeytyvät. Kyseessä on myös lyriikan traditioon kuuluva kuvio, aina säkeistön sulkeva toistorakenne, jota esiintyy myös runoissa ”Keinu” ja ”Onnelliset”. Säekertaumat on nähty runoa koossapitävinä ja tunnelmaa kannattavina (Tarkiainen 1915: 368). Toisaalta kertautuvan osan voi nähdä lauluperinteen vaikutuksena: ”Helavalkeassa” on vahva suomalaisen kansanlaulun vaikutelma (Viljanen 1953: 125).

Tässä artikkelissa keskityn kahteen runoa hallitsevaan piirteeseen: laajaan maisemakuvaukseen ja intensiiviseen tunteiden esittämiseen. Näitä molempia kuvataan katseen aktin kautta, mikä vaikuttaa siihen, miten kesäöinen nuorison juhla nähdään ja miten se näyttäytyy runossa. Tukea maisemakuvauksen tarkasteluun on haettu ympäristöestetiikasta ja maisemantutkimuksesta, jotka molemmat tarjoavat näkökulmia myös esitettyjen ja sanallistettujen maisemien tarkasteluun – samalla tarjoutuu mahdollisuus kehittää välineitä lyriikan representatiivisten maisemien analyysiin. Nuorten tunnekokemuksen tarkastelussa hyödynnän sekä aiempaa Kivi-tutkimusta että kognitiivisen metaforateorian näkökulmia. Aiemmat tulkitsijat ovat kiinnittäneet huomiota runon kiihkeään tunnelmaan, ja toisaalta tuntemuksia usein jäsennetään erilaisten metaforisten kehikkojen kautta.

¹ Jatkoissa viitataan runoon säetarkkuudella (esim. säkeet 5–7) sivutarkkuuden sijaan. Näin saavutetaan täsmällinen ja käyttöarvoa lisäävä viittaus, joka ei ole sidoksissa käytettyyn painokseen vaan itse runoon.

Helluntaiyö jäsentävänä ja paikantavana aineksena

Runon otsikko ”Helavalkea” ja ensimmäisen säkeistön sanat helluntai ja helluntaiyö antavat sekä kulttuurisen viitteen että ajoituksen tapahtumille.

Vuorella kaikuvi riemu ja soitto
Helluntain kelmees yössä,
ilosest karkelee nuorison liuta
laattial kallioisel,
Helluntai-yön helavalkean leimues
ja hohtaes korkuuden kiireen. (säkeet 1–6)

Ensimmäinen säkeistö määrittää aika-paikallisen kiinnekohdan ja runon toimijat: nuorisjoukko viettää soittaen ja tanssien helluntaiyötä vuoren laella hohtavan yötaivaan alla. Vertikaali tilallisuus on luonteva paikantamistapa, sillä runon maisemahavaintojen näköalapaikkaa luonnehtii juuri sen muita korkeampi sijainti.

Vanhan kansan mielestä helluntai oli vuoden pyhin kirkkojuhla, johon hela-sanan etymologiakin viittaa (hela = pyhä < ruots. helg). ”Helavalkean” yksityiskohdat (soitto, tanssi, tulen sijoituspaikka korkealle näköalapaikalle ym.) vastaavat Nurmijärvelläkin vietettyä vuotuisperinnettä (ks. Sarmela 1994: 222–224; Vilkuna 1985: 134–135; Ollila 1934: 140). Runossa pääpaino on nuorten tunnelmien ja rakkaudenkaipuun kuvauksessa eikä viitejuhlan kristillisessä tai etnografisessa ulottuvuudessa. Helajuhla kuitenkin jäsentää runoa: se niveltää runon ajankohdan vuotuisjuhlaan sekä tarjoaa näyttämön ja motiivin nuorten kokoontumiselle – helavalkea oli nimenomaan nuorison perinnettä (Laiho 2000: 65–66). Laajemmin runossa kuvatut luonnon ja kulttuurimaiseman yksityiskohdat motivoivat sitä perinnettä, josta vuotuiset juhlat syntyvät. Näin maisema historioineen, luonto ja tanssi kokon äärellä kuuluvat luontevasti yhteen.

Helluntaiyön tapahtumat asettavat myös kehysten: juhlan kuvaus avaa runon, ja viimeisen säkeistön viimeinen säepari ”Helluntai-yön helavalkean sammues / tuol vuorella äänettömällä” (säkeet 83–84) sulkee tilanteen. Helayön tapahtumat hiipuvat ja viitetapahtuman kehys sulkeutuu. Näin helluntaiyön kulku jäsentää runon tapahtumatodellisuuden ulkoiset rajat.

Kivelle tyypillinen tapa sitoa runon alku ja loppu voimistaa tunnelmaa ja sisältöä (Lehtonen 1922: 39). Vastaavaa vuorokaudenajan vaiheita seuraavaa kehystystä on runoissa ”Kanervakankaalla”, ”Karhunpyynti” ja ”Äiti ja lapsi”. Helluntaihin niin ikään sijoittuva runo ”Keinu” kertoo säkeistöjen lopussa keinun liikettä, joka viimeisessä säkeistössä pysähtyy. Ajallisen ja aiheellisen yhtäläisyyden lisäksi ”Keinun” ja ”Helavalkean” välillä on rakenteellinen vastaavuus, joka näyttää molemmissa runoissa palvelevan samaa jäsentävää ja kehystävää tarkoitusta.

Korkean paikan topos

”Helavalkean” alussa piirretty korkealta tarkasteltu maisema, jossa limittyvät näkyvän luonnon ääret ja kulttuurimaiseman yksityiskohdat. Korotettu näköalapaikka voidaan motivoida muutenkin kuin helluntaiko-

kon edellyttämällä mäellä. Kyseessä on Kiven lyriikassa ilmenevä aiheen paikantaminen: Kivi kuvaa usein rakastavaiset ”kiireel korkean vuoren” (esim. ”Onnelliset”), ja avaria näköaloja tarjoava korkeus on onnellisen olon välttämätön edellytys (Lehtonen 1922: 90). ”Helavalkeassakin” vuoren laella koetaan kiihkeää kaipuuta ja onnentunteen läpäisemää läheisyyttä.

Yläviistot näköalat ovat Kiven lyriikan toistuva topos (Sihvo 2002a: 87; Krappe 2011: 52; Ekelund 1997: 59; Lehtonen 1922: 85–94; Lehtonen 1934: 32). Fyysisen näköalan merkityksellistymiseen on myös kiinnitetty huomiota. Esimerkiksi ”Helavalkean” ohella runossa ”Karhunpyynti” keskeiset tapahtumat sijoittuvat tunturin laelle, josta avautuu panoraa- mana todellinen ja vertauskuvallinenkin maisema (Krohn 1984: 100). Nämä ”vuorinäköalat” tavoittavat kosmista perspektiiviä, jossa näkymään yhdistyy henkistä asennoitumista (Marjanen 1958: 25–26). Monissa Kiven runoissa näkymän fyysinen etäisyys liukuu metafyyksiseksi kaukonäyksi tai unelmaksi. ”Helavalkeassa” ei varsinaisesti aukea symbolinen maisema (vrt. ”Eksynyt impi”), mutta luontokuvauksen ja nuorten tunteiden välille rakentuu vastaavuuksia.

Korkean paikan topos on luonteva esteettinen valinta, sillä näköalat mieltyvät usein ideaalipaikoiksi.² Tällaiset maastonkohdat ovat usein maalausten ja kirjallisten kuvausten aiheena. Tyypiesimerkki on korkea kohta, josta ympäristöä katsotaan yläviistosta. (Louekari 2006: 179.) ”Helavalkeassa” kalliainen mäki asettuu ideaalipaikaksi muutenkin kuin näköalan vuoksi. Korostunut suhde muihin paikkoihin kumpuaa sekä erityisestä juhlapaikan roolista, jota tuliroihu alleviivaa, että paikkaan latautuvista emootioista – runossa vahvat tunteet saavat ilmaisunsa juuri helavalkean loimun ja metsän hämärän rajapinnassa.

Sanataiteen kuvauksissa myös konventioilla ja kirjallisilla esikuvilla on ohjaavaa vaikutusta ihannepaikan valintaan, kuten näkyy vaikka pastoraalitradiotissa tai romantiikan sumuisissa vuorimaisemissa. Vastaavasti maalaustaiteen kuvaukset ovat luoneet malleja kokea ja esittää tietynlaiset paikat erityisinä tai ihanteellisina. Korkean paikan kuvauksiin liittyy Kivellä romantiikan traditiota (Grünthal 1999: 322), ja korkeuksista alaspäin avautuvat näkymät liittyvät vahvasti kansallisromantiikkaan, Topeliukseen ja Runebergiin (Krappe 2011: 52). Kivelläkin tavattava romanttisen kaipuun symboli on usein maisemanäkyjen kaukaisuus ja taivaanrantaan tähyily (vrt. Lassila 2011: 100; Lyytikäinen 2007: 89, 116–117), ja tällainen kaukokatse rakentuu ”Helavalkeassakin”.

Yläviisto kuvaustapa tuottaa paitsi jäsentyneen kuvan maaston topografiasta myös mahdollistaa Kiven maisemien sijoittamisen laajoihin tulkinnallisiin yhteyksiin. Sinällään konkreettista maisemakuvausta onkin abstrahoitu aiemmissä analyyseissa. Ilmaus ”mailmojen äärihin kantaa- vi silmä” (säe 7) tuo ”Helavalkean” näkymään rajattomuuden tunteen,

² Luonnon ideaalipaikka tai ihannepaikka määrittäyty tilallisten suhteiden ja esteettisten vaikutelmien perusteella, ja se mielletään ympäristön vastaavia kohtia parempana. Ideaalipaikka sijaitsee jonkinlaisessa rajapinnassa, josta muodostuu kontrastinen tai korostunut suhde lähiympäristöön (suojaisa/aukea, tasainen/ mäkinen), ja siitä avautuu erityisenä koettu näkymä.

joka helposti laventaa paikallisen helajuhlan yleiseksi elämän metaforaksi. Tällainen metafyyminen ulottuvuus oletetaan, kun runon tapahtumien nähdään piirtyvän vasten ”kosmista, mystistä ja ylimaallista taustaa” (Marjanen 1958: 27–28) tai kun yksittäinen olemassaolo rinnastuu helavalkean huminaan vasten ”ääretöntä kaikkeusmerta” (Elo 1951, 209–211).

Visuaalisuus ja katsomisen akti

”Helavalkean” alkujaksoa hallitsee maisemakuvaus, ja koko runonkin kannalta se on huomattava: neljä säkeistöä neljästätoista keskittyy maisemaan. Runon aikakehyksen ja näyttämön asettavan avaussäkeistön jälkeen alkaa kuvaus, jossa korkealta katsottu näkymä alkaa jäsentyä maisemaksi. Maiseman hahmottaminen lähtee usein liikkeelle muusta ympäristöstä esiin piirtyvien yksityiskohtien ja spatiaalisten suhteiden havainnoinnista (Karjalainen 1996: 9; Raivo 1997: 198; von Bonsdorff 1996: 31). Tämä prosessi on helppo havaita, kun suodatetaan näkyviin peräkkäisten säkeistöjen maisemadetaljit:

Mailmojen ääriin kantaavi silmä
öiseltä kunnahalta,
kaukaiset kylät ja kylien pellot
vuorelta korkeelt nähdään,
--

Kuvataan ”seitsemän kirkkojen” tornit
vaalean taivaan rannalt
ilosen nuorison kirkkaisin silmiin
tulisel kalliolla,
--

Äänetön, hopeakiiltävä virta
laaksossa kärmeileevi. (säkeet 7–10, 13–16 ja 19–20)

”Helavalkean” maisemakuvauksessa kohostuu voimakas ja eksplisiittisesti esitetty visuaalisuus: silmä kantaa, korkealta nähdään ja tornit kuvataan silmiin. Itse näkemistä esitellään yhtä laajasti kuin nähtäviä asioita. Visuaalisuushan voitaisiin periaatteessa toteuttaa mainitsemalla vain näköaistin tavoitettavissa olevia asioita. ”Helavalkeassa” kuitenkin korostetaan näkemisen aktia, joka on sanallistettu toistuvasti. Samanlaista katsomistapahtuman ensisijaistamista ei ilmene muissa *Kanervalan* runoissa, vaikka niidenkin puhujat kuvaavat näkemäänsä.

Maisemalle on tyypillistä nimenomaan visuaalisuus, vaikka aidolle luontokokemukselle on ominaista moniaistisuus (Rannisto 2007: 44; Leikola 1990: 21; von Bonsdorff 2002: 312). ”Helavalkeassa” katsomisen ensisijaisuus johtaa visuaalisen aineksen korostumiseen, mutta sille on perustaa myös maiseman vastaanoton aistihierarkiassa: maisema koetaan ”ympäristön visuaalisena olomuotona” (Linkola, 1981, 119). Näkö on kuulon ohella kyvykkäin aisti maiseman etäisyyksien hallintaan, mutta visuaaliset havainnot sijoittuvat ja paikantuvat kuulohavaintoja täsmällisemmin sekä maisemaan että suhteessa toisiinsa. Kiven runossa juuri katse kurottaa ”mailmojen ääriin”, kylät ovat kaukaisia ja kirkot siintävät

”taivaan rannalt” (säkeet 7, 9 ja 14). Myös nähtävien kohteiden määritteet pohjautuvat näköaistiin: ne jäsentävät spatiaalisuuksia (”kaukainen”, ”korkea”), valaistussuhteita (”öinen”) ja sävyjä (”vaalea”, ”hopeakiiltävä”).

Maisema on samanaikaisesti sekä jotakin katsottavaa että sen katsomisen tapa (Raivo 2003: 430). Kirjallisissa representaatioissa on kyseessä myös esittämisen tapa. Maisemarepresentaatioiden konventiot ohjaavat myös näköhavaintojen korostamiseen (Sepänmaa 1994: 102). Sanataiteen tapa representoida myös manipuloi välittyvää kuvaa: lineaarinen verbaalinen esitys porrastaa valikoituja asioita tietyssä järjestyksessä, minkä seurauksena esitystapaan liittyvä sommittelu ohjaa maiseman hahmottumista ja haltuun ottamisen tapaa.

”Helavalkean” esitysjärjestys vaikuttaa siihen, miten runon maisema jäsentyy. Ensimmäinen aistihavainto on vuorella kaikuva riemu ja soitto, mutta siitä siirrytään kuvausta hallitsevaan visuaalisuuteen. Pystysuuntainen spatiaalisuus täydentyy ”Helavalkean” alkusäkeistöissä ympärillä avautuvaksi maisemaksi. Läsä ovat sekä vertikaali että horisontaali ulottuvuus, ja tähän tilaan sijoitetaan pistemäinen nuorten karkelointipaikka. Runossa katse poimii ja nimeää ympäröivästä näkymästä ensisijaisesti ihmisten luoman kulttuurimaiseman yksityiskohtia, kuten kyliä, peltoja ja ”seitsemän kirkkojen” tornit. Erikoinen yksityiskohta on se, että ilmaus ”seitsemän kirkkojen” on runossa lainausmerkeissä ikään kuin osoittaen jotakin tiettyä ja tunnettua kokonaisuutta. Taustalähtöisyydessä joskus valtavan pedantti Kivi-tutkimus ei tietääkseni ole ottanut kantaa tähän mahdolliseen viittaavuuteen.

Maiseman mallit

Kiven maisemakuvausta voi suhteuttaa erilaisiin maiseman muodostumisen malleihin. Risto Maula (1993: 11–12) analysoi maiseman muodostumista ja kokemista Topeliuksen runossa ”Kesäpäivä Kangasalla”. Erittelyn pohjalta voi johtaa maiseman tuottamiseen liittyviä keinoja, jotka toteutuvat ”Helavalkeassakin”. Ensinnäkin ilmiöt on koettava jostakin tietystä kohdasta ja perspektiivistä, jotta ne voidaan kokea maisemaksi (”Helavalkean” vuori). Toisekseen kokemusperspektiivi ja spesifinen kokemustapa jäsentää maisemaa (visuaalisuus). Kolmanneksi kohdeilmiöiden luonnehdinnalla luodaan kuvaus maisemasta ja rajataan ilmiöt, jotka koetaan maisemaan kuuluviksi (kallion ja ”korkuuden kiireen” syvyysakseli sekä horisontin ääret). Neljänneksi luetellaan yksityiskohtaisemmin maisemaan kuuluvia kohteita ja niiden keskinäisiä suhteita (kylät, pellot, kirkot, joki). Viidenneksi viitataan maiseman kohteiden ja kokijan itsensä välisiin avaruudellisiin ja emotionaalisiin suhteisiin. Maula kiinnittää huomiota sellaisiin deiktisiin ilmauksiin kuin ”tuolla” ja ”sen” ja pitää niitä maiseman osien avaruudellisten suhteiden osoittimina. ”Helavalkean” alussa keskinäistä sommittelua – ja etenkin etäisyyttä – osoittavia ilmauksia on runsaasti (”äärihin”, ”kaukaiset”, ”korkeelt”, ”rannalt” ja ”laaksossa”).

”Helavalkean” maisemakuvauksen taustalle voidaan osoittaa runon kirjoitusajan maalaustaide ja muotoutumassa ollut kansallinen mai-

semakuvasto. Metsän kuvausta suomalaisessa taiteessa tutkinut Aimo Reitala (Sihvo 2003: 155 mukaan) arvelee, että vuonna 1861 Helsingissä järjestetty Werner Holmbergin muistonäyttely on vaikuttanut Kiven maisemakäsitykseen (samaa mieltä on Hintikka 1947: 212). ”Helavalkean” alun kuvaus sisältääkin sekä asetelmallisia sommitelmia (tuli vuoren laella taivaan alla) että konventionaalisia maisemadetaljeja (virta laaksossa, etäältä nähdyt kylämiljööt). Vaikka Kivi ei juurikaan sitoudu kansalliseen projektiin, samoja aikakaudelle ominaisia aineksia voidaan hänen tuotantonsaan osoittaa. Jo Kiven aikana muovautumassa ollut kansallismaisema tai paradigmaattinen suomalainen maisema on tyypillisesti juuri korkealta paikalta tarkasteltu panoraama, eräänlainen suomalaisen maiseman idealisaatio (Häyrynen 2005, 13 ja 19–20). Tässä mielessä Kiven korkean paikan topos muistuttaa kansallisen maisemakuvaston linjoja.

”Helavalkean” alun kohdalla voitaisiin puhua myös topografisesta runoudesta (käsitteestä ks. Hosiaisuus 2003: 938), joka on esimerkiksi paikan tai luonnonnäkymän seikkaperäiseen kuvaukseen keskittyvää lyriikkaa. Tällaisten paikallisuussuhteiden selvitys on Kiven runoissa kannattavana runkona (Lehtonen 1922: 38). Topografiseen kuvaukseen sisältyy paikkojen järjestely ja kartoittaminen representatiiviseksi esitykseksi. Ongelma tosin on, että sanataide ei sovellu vaikeuksitta spatiaalisuuden kuvaukseen (Veivo 2003: 391–392). Esitetty maisema on myös ominaisuuksiltaan suljettu, kun taas todellinen maisema on muuttuva (von Bonsdorff 2005: 48). Kuitenkin kirjalliset sommitelmat jäsentyvät ehyeksi maisemaksi sekä sisäisten maisemamallien (esim. paradigmaattiset maisemat) että sanataiteen täydentyvyysperiaatteen mukaisesti.³ ”Helavalkeaan” valikoituneet yksityiskohdat muodostavat riittävän miljöövaikutelman ja piirtävät luontevalta tuntuvan näyttämön tapahtumille.

Kiven maisemakuvauksen taustalla voi nähdä myös 1700-luvulla alkaneen luonnonkuvauksen murroksen, jossa luonto tahdottiin liittää myyttisen maailman ja idyllisen perinteen sijaan todelliseen maantieteelliseen paikallisuuteen: ”Jumalan luonnon ja arkadian tilalle tuli topografisesti tarkasteltu todellisuus” (Lassila 2011: 49 ja 227). Aiemmat tulkitsijat ovat kiinnittäneet huomiota tarkkuuteen, jolla ”Helavalkea”-runossa piirretään konkreettinen näkymä yksityiskohtineen. Samalla on usein pyritty sitomaan runossa luetellut detaljit Palojoen maisemaan (esim. Viljanen 1953: 119–123 ja 1964, 514). Oletus referentiaalisuudesta on johtanut kielteisiin arvioihinkin, esimerkiksi Viljasen (1964, 517) näkemys on, että runo ”Niittu” sisältää ”liian yksityiskohtaista maiseman topografiaa, Palojoen laakson karttaa”.

³ Paradigmaattinen suomalainen maisema on korkealta paikalta tarkasteltu metsä- ja järvipanoraama ja sen kuvataiteellinen esityksiperinne (vrt. Sepänmaa 1994: 81 ja Häyrynen 2005: 17–20). Kyseessä on sellainen ympäristön piirteiden valikoima, jonka koetaan kiteyttävän maisemallisia ominaispiirteitä – käsitteestä ”suomalainen maisema” syntyvä kollektiivinen mielikuva on tällainen sisäinen maisemamalli, joka aktivoi tietyt luonnon yksityiskohdat maisemalliseksi sommitelmaksi. Sanataiteen kuvaukset ovat tyypillisesti aukkoisia ja vain joitakin piirteitä esittäviä, silti lukijan on mahdollista muodostaa esimerkiksi ehyitä henkilö- ja miljöökuvia. Kun sanallinen maiseman kuvaus viittaa paradigmaattisesta maisemasta tuttuihin yksityiskohtiin, se täydentyy maisemamallin mukaiseksi kokonaisuudeksi.

Käsitys runojen ”varmasta paikallistamisesta” (Tarkiainen 1915: 362) on johtanut yksittäisten miljöiden haarukointiin kartalta, minkä seurauksena runon maiseman representaatio on pelkistetty suoraksi viitteeksi johonkin todelliseen paikallisuuteen. Esimerkiksi J.V. Lehtonen (1934: 34–37) kohdentaa ”Helavalkean” vuoren Keinumäkenä tunnetulle Kettuniitynmäelle. Lehtosen paikannuksessa runositaatti ja valokuva asetetaan rinnakkain, ja näin ”Helavalkean” maailma saa sijaintinsa ja visuaalisointinsa. Tällaista yksioikoista osoittelevuutta on myöhemmin kritisoitu (Koskimies 1974: 116; Achté 1982: 262). ”Helavalkean” yleisnäkyvän kylät, pellot, kirkontornit ja joet ovat tyypillistä suomalaista perusmaisemaa ja pikemminkin viitteenomaisia kuin eksaktisti yksilöiviä. Toisaalta Kiven tuotanto sellaisenaan on kuin aikansa ensyklopediaa: se on siten osittain myös tarkkaa maantieteellistä viittaavuutta (Sihvo 2002a: 13 ja 86). ”Helavalkean” sisällön kannalta maantieteellinen sijoitettavuus tuo vain rajallisesti lisäarvoa.

Vietin ja riutumisen karkelot

”Helavalkean” alkujakson luonnonmaiseman ja kulttuurimaiseman limitäisyydellä on runon jatkoa pohjustava tehtävä. Alkuasetelmassa ihmiset ovat helajuhlassaan luonnon keskellä, mutta viidennestä säkeistöstä alkaen keskiöön nousee nuorten kohtaamiseen keskittyvä runon sisällöllinen pääjakso. Samalla laveasta yleismaisemasta siirrytään kokon välittömään läheisyyteen.

Siirtymä toteutuu siten, että nuorten tuntemuksia vertautetaan luontoon. Vuorelta näkyvä laaksossa ”kärmeilevä” hopeakiiltävä virta mainitaan neljännen säkeistön alussa. Joen ”pinnalla lentelee kirkuvat sorsat / öisessä lemme-leikis” (säkeet 21–22). Samanlainen halu lemmeleikkiin vallitsee myös nuorilla. ”Helavalkean” aiemmissä käsittelyissä (esim. Krappe 2011: 70; Viljanen 1953: 124) on lueteltu rinnakkain luonto- ja tunnekuvauksen yksityiskohtia, mutta näiden keskinäistä kytköstä ei eksplisiittisesti juuri pohdita, vaikka ympäristön ja mielentilan vastavuus lienee Kivelläkin romantiikasta juontuva perusratkaisu. Kun sorsien lemmeleikit on mainittu, siirtyy runo nuorten seurustelun ja tanssin esittelyyn. Viidennestä säkeistöstä alkaen ensilempi polttaa, riutuvia katseita vaihdetaan ja kiihkeitä tunteita koetaan.

Öillisten liekkien lumovas loistes
nähdessään neidon kasvot
nyt moni poikainen polttavast tuntee
lempensä ensimmäisen,
--

Nyt moni neitonen, kylmänä ennen,
riutuen katsahtaavi
puolehen poikaisen vaisuna yönä
tunteilla armahilla,
-- (säkeet 25–28 ja 31–34)

Keskeistä on katseen kautta jäsentävä tunnetodellisuus, jossa katseen ja kiintymyksen suunta käyvät yksiin. Kaihoisa katsahdus on sekä osoitus

lemmentunteesta että kanava, jonka kautta nuoret tavoittavat toisensa. Katsomisen akti jäsentää siis sekä ulkoista maisemakuvausta että sisäisten tunteiden ilmentämistä.

Tulen metaforiikka näkyy monella tasolla: konkreettisella tasolla helakokon lumoava loiste saa ihastuksen kohteet näyttämään erityisiltä, ja toisaalta tanssi roihun ympärillä lietsoo kosketukseen ja kohtaamiseen. Pojan ensilemmen tunnepolte laukeaa valloilleen, kun hän näkee neidon kasvot ”liekkien lumovas loistes”. Sanaston tasolla tuleen liittyvät maininnat kehystävät intensiivisesti tunnetiloja: jokaisen säkeistön lopussa toistuu helavalkean leimu ja hohde, ja tunnekuvausten jakso alkaa nimenomaan liekkien kuvauksella. Kognitiivisena metaforakehikkona tuli asettuu rakkautta jäsentäväksi, ja ilmaisunakin lemmentunne ovat konventionaalista kuvastoa – jopa romanttisen runouden klisee. Runossa ihastumista edeltävä tila kuvataan sanoin ”kylmänä ennen” (säe 31) vastaakohtana syttyvälle rakkaudelle, jota taas kuvataan polttavana (säe 27).

Rakkaudentunteella on keskeinen sija *Kanervalassa*, ja sitä on kytetty romantiikan yleissävyihin (Saarimaa 1951: 49; Hellaakoski 1950: 131 ja 132). Maija Larmola (1984, 137–138) on koonnut aiempien Kivi-tutkimusten luonnehdintoja rakkausteeman käsittelystä ja päätyy pitämään Kiveä suurena rakkauslyriikkona (eri mieltä on Tarkiainen 1915: 356). ”Helavalkean” tunnerekisterit ovat poikkeuksellisen intensiivisiä, sillä vaikka Kiven runot nojautuvat romantiikan topoksiin ja ideoihin, niissä on yleensä varsin vähän romantiikkaan usein yhdistettyjä kiihkeitä intohimoja ja levottomuutta (Lyytikäinen 2007: 115; vrt. Lyytikäinen 2009: 28). Runossa nimenomaan polttava kaipuu ja riutuminen nousevat ihmiskuvausta hallitseviksi.

Eros esiintyy Kiven tuotannossa laadultaan melko haaveellisena, ja tulisinkin kaipuu pysyttelee siisteissä pidättyvyyden rajoissa (Hellaakoski 1950: 131 ja 137). Toisaalta Kiven teoksissa ilmenee useita eroottisuuteen viittaavia kohtia, jotka osoittavat kirjailijan tunteneen sen ”suoraviivaisen naturalismin”, jolla arkipuheessa seksuaalisuutta lähestyttiin (Apo 1984: 42). Kuitenkaan 1860-luvun Suomessa ei ollut mahdollista kuvata yksityiskohtaisesti ilmiöitä, joiden katsottiin kuuluvan säädyllisyyden suojaan: niinpä etäinen kaiho korvaa lihallisemmat tuntemukset. Joka tapauksessa ”Helavalkea”-runon puhetilanteessa lemmentunteet on esitetty intensiivisinä mutta samalla etäännytettyinä: runon puhuja kuvaa ulkoapäin nuorten tunneroihuja ja toteaa voimakkaan emotion osallistumatta siihen itse.

Etäännytys toimii myös toisella tavalla: kun runon seitsemännessä säkeistössä impi ja nuorukainen kohtaavat, heidän kuiskailunsa vaimenee metsän siimekseen. Kokon ympärillä lienee tanssittu säänneltyä piiritanssia, jossa vain hetkittäin pyörähdellään parina ja kohdataan vastakkainen sukupuoli aivan lähellä. Metsän suojiin vetäytyminen on paitsi vietin viemää myös eräänlaista pariuden julkistamista muille läsnäolijoille, joiden on tyytymisen tanssin tarjoamaan hetkelliseen kosketukseen.

Läheinen metsäluonto ei toimi vain kätkevänä vaimentimena, vaan se antaa myös herkän kehyksen tapahtumille. Kiven runoissa ollaan kansanlaulujen ja balladien maisemissa, joissa lemmentunne yhdistyy luonnontapahtumaan (Sihvo 2002b: 210; Koskenniemi 1934: 193, 196).

Nuorten lemmenkeskustelu tapahtuu ”koiviston tummas kohdus”. Vaikka fokus on tunteissa ja niiden ilmaisemisessa, tapahtuman kehkeyksenä on luonto – erityisesti metsä.

Viidassa kuiskaavat kultasten kieltä
impi ja nuorukainen,
vannotaan ijaistä uskollisuutta
koiviston tummas kohdus, (säkeet 37–40)

Ilmaus ”kultasten kieltä” on rakkausretoriikkaa, jossa jalometalli kullan arvokkuus siirtyy metaforisesti luonnehtimaan tärkeänä koetun ihmisen tai tunteen arvoa. Rakkaudentunnustuksen paikka on selvästi rajautuva ja suljettuna koettu, mikä korostaa tilanteen intiimiyyttä. Fyysinen rajaus kehystää kuiskaamista ja vannomista: ne sijoittuvat viidan ja koiviston suojaan. Luonnollisesti kahdenkeskiseen hetkeen hakeudutaan eroon muista, mutta metsän valinta liittyy myös laajempaan kokemistapaan. Metsän sisällä olo mielletään suljettuna ja suojaisena – usein tiedostamattomalla tasolla kohtuna tai sylinä (Reunala 1994: 175). Neljännen säkeen ”koiviston kohtu” on äärimmilleen vietyä turvallisen ja suojaisten paikan metaforista esittämistä. Näin luonto tulee runossa kahdella tavalla nuorten lemmen heijastajaksi: intiimiys paikantuu suojaiseksi koettuun luonnon paikkaan, ja aiemmin kuvatut sorsien lemmenhuudot vertautuvat nuorten rakkaudentunnustuksiin.

Etäännytyt tunteesta toimintaan

Intiimistä hetkestä siirrytään kuvailemaan helluntaiyön tapahtumia toisaalla. Kahdeksas säkeistö alkaakin sanalla ”toiset”, joka tekee eroa äsken kuvattuun intiimiin hetkeen ja siirtää huomion jälleen kalliolle. Myös sisäisen poltteen kuvaus vaihtuu ulkoiseksi luonnehdinnaksi: mainitaan pyöreät rinnat (säe 50), purppuraiset posket (säe 57) ja siniset silmät (säe 62). Erityistä on se, että nuoret kuvataan mies- ja naissukupuolen erotisoiduin tyyppitunnuksin.

Nuorukaiset tyyppitellään kapeasti vain harteisuuden (säe 52) tai iloisuuden (säe 64) kautta, kun taas neidot saavat monipuolisempia kuvailuvia piirteitä, joskin kainouden lisäksi ulkonäön yksityiskohdat korostuvat (ruskeat hiukset, pyöreät rinnat, purppuraposket, hoikkuus, siniset silmät ja liehuvat kiharat). Femiiniin ruumiillisuus tulee runossa esiin paitsi neitojen kehon kuvailussa myös aiemmassa kohtu-metaforassa.

Ylipäättään Kiven lyriikassa neidot ovat tarkemman ja yksityiskohtaisemman – ja yleensä idealisoivan – kuvauksen kohteena kuin nuorukaiset. Tästä syystä ”Helavalkeankin” naiskuvauksissa on haluttu nähdä kirjailijan omia kokemuksia (Rahikainen 1989: 44–45; Rahikainen 2004: 112–113), todelliseksi oletettujen neitojen taustoja (Koskimies 1974: 130) ja Kiven tuotannon naishahmojen prototyyppijä (animaalisen verevä ja eteerisen kaino, Elo 1951: 210–211).

Rakenteellinen kertautuminen toteutuu säkeistöissä 9–12. Yhdeksäs ja yhdestoista säkeistö ovat rakenteeltaan keskenään identtisiä: ensin kysytään, mistä tyttö on kotoisin, sitten luonnehditaan neidon

ulkonäköön liittyvä yksityiskohta (rinnat ja silmät) ja mainitaan hänen tanssivan pojan kanssa. Ilmaisukin on sama: ”Hän joka kärkelee sylissä poijan” (säkeet 51 ja 63). Tämän jälkeen mainitaan pojasta luonnehtiva yksityiskohta (hartevuus ja iloisuus).

Neitojen yksilöinti toteutuu, kun tytöt nimetään heidän asuinpaikkaansa määrittävillä luonnon yksityiskohdilla (säkeistöt 10 ja 12). Toinen on tuulisen järven saaresta (säe 56), ja toisen koti on pohjoisen rinteiden himmeään koivun varjossa (säkeet 67–68). Asuinseudun kuvausta on pidetty sekä henkilöahmojen elävöittämisinä (Viljanen 1953: 124) että vihjeenä todellisuusvastineeseen: tuulisen järven saaresta tullut neito olisi kenties Lohjan Isostasaaaresta tai Hiidenvedeltä (Koskimies 1974: 130). Toisaalta voisi ajatella, että tiedot suvusta ja kotipaikasta ovat parinvalinnan kannalta olennaisia (runossa kuvaillun ulkonäön lisäksi), ja siksi ne etualaistuvat luonnehdinnassa. Jälleen säkeistöjen rakenne on sama: kotipaikan luonnehdinnan jälkeen esiintyy identtinen ilmaus ”Kas kuinka – – / karkelos kalliolla” (säkeet 57–58 ja 69–70). Säkeisiin on upotettu neitoa tai hänen toimintaansa yksilöivä detalji.

Runon toiseksi viimeisessä säkeistössä tunnelma vaimenee sarastavaan aamuun, joka tavoittaa sekä immen kasvot että kuusien tutkaimet (säkeet 74–76). Näin ensilemmen sisäisistä tunnelmista siirrytään taas ulkoisen luonnon kehukseen. Viimeisessä säkeistössä juhluvooren tuli on hiipunut sekä soitto ja riemu vaienneet. Poistuva nuorisoyoukko siirtyy maisemaan. Nuoret ja luonto asettuvat samatahtiseen kuvaukseen.

Leikistä lähtevi nuorison liuta
kultasta tietä käymään.
Seisoo jo sillalla tuomien tuoksus
kiiltävän virran partaalla,
helluntai-yön helavalkean sammues
tuol vuorella äänettömällä. (säkeet 79–84)

Toisen säkeen ilmaus ”kultainen tie” viittaa hietakankaiden tieurien vaaleankeltaiseen hiekkaan, joka ilmauksena toistuu *Kanervalassa* (”Anjanpelto”). Hiekkatie, tuomien tuoksu ja sijainti virran partaalla ovat kaikki ulkoiseen maastoon paikantavia ilmauksia, eikä nuorten sisäiseen maailmaan tai helayön vahvaan tunteikkouteen viitata enää mitenkään. Myös tapahtumien sijainti on laskeutunut kalliolta laaksossa kärkeilevän virran partaalle – ajallinen ja paikallinen etäisyys helayön tapahtumista ilmennetään suoraan. Levollisena kuvattu luonto toimiikin runon tunneintensiteettiä purkavana samoin kuin aamun valkeneminen heikentää toiminnallisen soiton ja karkeloinnin. Päivänvalossa kiiltävä virta tarjoaa toisenlaisen idyllin kuin helavalkean ja hohtavan taivaankannen rajaama arjesta irrallinen karkelo.

Lopuksi

”Helavalkea”-runossa on suhteellisen kapea aika-paikallinen kehys, mutta sisällöllisesti kuvauksen painopisteet vaihtelevat. Runon paikat luovat yhdessä elämän aikakehiä: avarassa kulttuurimaisemassa on läsnä historia, kokkokalliolla identiteettiä ja uskomusmaailmaa rakentava perinne

sekä tanssissa ja metsän suojissa nuorten senhetkisen ikävaiheen tunnemaailma. Runon alun laaja maisemakuvaus luo helayön tunnelmaa ja johdattelee kallioisella vuorella juhlivien nuorten herkkään yhdessäoloon. Runon lopussa palataan jälleen ihmistä laajempaan luonnon kehykseen, joka palauttaa harmonian tunnekiihkon jälkeen. Molemmat luontoa kuvaavat jaksot luonnehtivat myös runon miljöötä: etäältä näkyvän kulttuurimaiseman tilalle tulee intiiminä näyttäytyvä metsäluonto, johon rakkaudentunnustuksetkin paikantuvat.

Runossa kuvattu maisema toteuttaa kaunokirjalliselle maisemalle tunnistettuja erilaisia funktioita (ks. Daemmrich 1987: 160): se on toiminnan kehys sekä toimii myöhemmin runossa tunteiden heijastajana, mielialojen luojana ja käyttäytymisen motivoijana. Helajuhlan fyysinen paikka liukuu nuorten rakkaudenkaihon mentaaliseksi tilaksi, jossa taivaan korkeus ja metsän hämärä suoja kehystävät etäisen kaipuun ja intiimin kohtaamisen hetkiä. ”Helavalkeassa” kokemuksen intensiivisyys ja hetkellisyys taltioituvat tekstiin, mutta samalla rakentuu tulkinnan pysyvyys: kerran sanallistettu spontaani elämys jähmettyy itsensä representaatioksi. Se irtoaa kokemushetkestä ja viipaloi luonnon vastaanoton jatkuvasta virrasta näkyviin vain yksittäisen hetken tulkinnan: sorsien ja ihmisten rinnakkaisen kaipuun, tulen ja tunteen leiskahdukset sekä hetkellisen kohtaamisen metsän kohdussa.

LÄHTEET

- Achté, Kalle 1982: *Syksystä jouluuun. Aleksis Kivi psykiatrin silmin*. Helsinki: Otava.
- Apo, Satu 1984: ”Aleksis Kivi ja talonpoikainen erotiikka.” Teoksessa Markku Envall (toim.), *Aleksis Kiven maailmasta. Esseitä ja tutkielmia*, s. 30–48. Kirjallisuuden tutkijain seuran vuosikirja 37. Helsinki: SKS.
- von Bonsdorff, Pauline 1996: ”Maiseman esteettinen tulkinta ja arvottaminen.” Teoksessa Maunu Häyrynen ja Olli Immonen (toim.), *Maiseman arvo(s)tus*, s. 26–36. Lahti: Lahden kansainvälinen soveltavan estetiikan instituutti.
- von Bonsdorff, Pauline 2002: ”Ympäristöestetiikka.” Teoksessa Oiva Kuisma (toim.), *Suomalainen estetiikka 1900-luvulla*, s. 262–336. Tietolipas 184. Helsinki: SKS.
- von Bonsdorff, Pauline 2005: ”Eletty ja mielletty maisema”. Teoksessa Tero Halonen ja Laura Aro (toim.), *Suomalaisten symbolit*, s. 44–48. Jyväskylä: Atena.
- Daemmrich, Horst & Ingrid 1987: *Themes & Motifs in Western Literature*. Tübingen: Francke Verlag.
- Ekelund, Erik 1997: *Aleksis Kivi*. Helsinki: Otava.
- Elo, Paavo S. 1951: ”Välähdyksiä Aleksis Kiven persoonallisuudesta.” Teoksessa Viljo Tarkiainen et al. (toim.), *Kultanutmi*, s. 205–216. Helsinki: Otava.
- Grünthal, Satu 1999: ”Juhlarunoutta ja sekasointuja – Lyriikka moniäänistyy.” Teoksessa Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala (toim.), *Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin. Suomen kirjallisuushistoria 1*, s. 316–329. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 724:I. Helsinki: SKS.

- Hellaakoski, Aaro 1950: *Kuuntelua. Esseitä teoksista ja tekijöistä*. Helsinki: WSOY.
- Hintikka, T. J. 1947: ”Kasvimaailma Aleksis Kiven teoksissa.” Teoksessa Eino Kauppinen et al. (toim.), *Pilvilaiva. Aleksis Kivi ajan kuvastimessa*, s. 209–266. Helsinki: Otava.
- Hosiaisuusluoma, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Häyrynen, Maunu 2005: *Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakuvas-
ton rakentuminen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 834*.
Helsinki: SKS.
- Karjalainen, Pauli 1996: ”Kolme näkökulmaa maisemaan.” Teoksessa
Maunu Häyrynen ja Olli Immonen (toim.), *Maiseman arvo(s)tus*,
s. 8–15. Lahti: Lahden kansainvälisen soveltavan estetiikan instituutti.
- Kivi, Aleksis 2000: *Runot*. Helsinki: SKS.
- Koskenniemi, V. A. 1934: *Aleksis Kivi*. Helsinki: WSOY.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Krappe, Johanna 2011: Runoesittelyjä teoksessa Aimo Hakanen ja
Timo Niitemaa (toim.), *Kaukametsä. Aleksis Kiven runoja*. Turku:
Pallosalama Oy.
- Krohn, Leena 1984: ”Oravainen ja surun poika.” Teoksessa Markku
Envall (toim.), *Aleksis Kiven maailmasta. Esseitä ja tutkielmia*, s. 98–
102. Helsinki: SKS.
- Laiho, Antto 2000: *Wanhan kansan merkkipäivät*. Hämeenlinna: Karisto
Oy.
- Larmola, Maija 1984: ”P. Mustapää ja Aleksis Kivi.” Teoksessa Markku
Envall (toim.), *Aleksis Kiven maailmasta. Esseitä ja tutkielmia*, s. 119–
144. Kirjallisuuden tutkijain seuran vuosikirja 37. Helsinki: SKS.
- Lassila, Pertti 2011: *Metsän autuus. Luonto suomalaisessa kirjallisuudessa
1700–1950. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1344*.
Helsinki: SKS.
- Lehtonen, J. V. 1922: *Aleksis Kivi taiteilijana. Eräitä piirteitä*. Porvoo: WSOY.
- Lehtonen, J. V. 1934: *Nurmijärven poika. Kuvia Aleksis Kiven elämästä*.
Helsinki: Otava.
- Leikola, Antto 1990: *Kirjailija luonnossa. Tietolipas 119*. Helsinki: SKS.
- Linkola, Martti 1981: ”Suomalainen kulttuurimaisema.” Teoksessa Aarne
Kinnunen ja Yrjö Sepänmaa (toim.), *Ympäristöestetiikka*, s. 118–149.
Helsinki: Gaudeamus.
- Louekari, Lauri 2006: *Metsän arkkitehtuuri*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Lyytikäinen, Pirjo 2007: ”Kangastus toivomme maasta. Aleksis Kivi ro-
manttisen kaipuun tulkkina.” Teoksessa Riikka Rossi ja Katja Seutu
(toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*, s. 83–
119. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 2009: ”Seitsemän veljestä ja romanttinen rakkaus.”
Teoksessa Jaakko Yli-Paavola ja Pekka Laaksonen (toim.), *Tulinuija*,
s. 27–36. Helsinki: SKS.
- Marjanen, Kaarlo 1958: *Näkökulmia. Tutkisteluja, esseitä, arvosteluja*. Helsinki:
WSOY.
- Maula, Risto 1993: ”Maiseman luonnollisuudesta.” Teoksessa Jorma Mukala
(toim.), *Näkökulmia maisemaan*, s. 10–23. Kankaanpää: Kankaanpään
taidekoulu.

- Ollila, Reino 1934: ”Vuotuisjuhlista, merkkipäivistä, haltioista, uskomuksista ym. Nurmijärvellä.” Teoksessa Kai von Fieandt (toim.), *Uusimaa II*, s. 134–153. Helsinki: Eteläsuomalainen osakunta.
- Rahikainen, Esko 1989: *Kivi*. Jyväskylä: Gummerus.
- Rahikainen, Esko 2004: *Metsän poika. Aleksis Kiven elämä*. Helsinki: Ajatus.
- Raivo, Petri J. 1997: ”Kulttuurimaisema. Alue, näkymä vai tapa nähdä.” Teoksessa Tuukka Haarni (toim.), *Tila, paikka ja maisema: tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, s. 193–209. Tampere: Vastapaino.
- Raivo, Petri J. 2003: ”Re-reading, Interpretation, and Understanding of Landscapes.” Teoksessa Eero Tarasti (toim.), *Understanding/ Misunderstanding. Contributions to the Study of the Hermeneutics of Signs*, s. 430–442. Helsinki: The International Semiotics Institute.
- Rannisto, Tarja 2007: *Luonnon estetiikka*. Helsinki: Multikustannus.
- Reunala Aarne 1994: ”Turvallisuuden tunne metsän henkisenä arvona.” Teoksessa Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.), *Metsä ja metsänviljaa*, s. 170–176. Kalevalaseuran vuosikirja 73. Helsinki, SKS.
- Saarimaa, E. A. 1951: ”Aleksis Kiven romantiikan piirteitä.” Teoksessa Viljo Tarkiainen et al. (toim.), *Kultanutmi*, s. 47–56. Helsinki: Otava.
- Sarmela, Matti 1994: *Suomen perinneatlas. Suomen kansankulttuurin kartasto 2. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 587*. Helsinki: SKS.
- Sepänmaa, Yrjö 1994: *Tuhatjärvinen. Esseitä ympäristökulttuurista*. Tietolipas 135. Helsinki: SKS.
- Sihvo, Hannes 2002a: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikansa*. Helsinki: SKS.
- Sihvo, Hannes 2002b: ”Suomalaista maisemaa sanamaalarien kuvaamana.” Teoksessa Pekka Laaksonen & Risto Turunen (toim.), *Hannes Sihvo. Vanhoilla urilla*, s. 207–224. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 859. Helsinki: SKS.
- Sihvo, Hannes 2003: ”Vihreän kullan maa.” Teoksessa Yrjö Sepänmaa et al. (toim.), *Metsään mieleni*, s. 151–161. Helsinki: Maahenki Oy.
- Tarkiainen, Viljo 1915: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Veivo, Harri 2003: ”Understanding Description: Topography in Textual Economy.” Teoksessa Eero Tarasti (toim.), *Understanding/ Misunderstanding. Contributions to the Study of the Hermeneutics of Signs*, s. 391–405. Helsinki: The International Semiotics Institute.
- Vilkuna, Kustaa 1985: *Vuotuinen ajantieto. Vanhoista merkkipäivistä sekä kansanomaisesta talous- ja sääkalenterista enteineen*. Helsinki: Otava.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Helsinki: WSOY.
- Viljanen, Lauri 1964: ”Aleksis Kivi.” Teoksessa Lauri Viljanen (toim.), *Suomen kirjallisuus III. Turun romantikoista Aleksis Kiveen*, s. 462–580. Helsinki: SKS ja Otava.

OUTI OJA

”Äiti ja lapsi”. Tragedia nälänhädän aikaan

Aleksis Kiven *Kanervalaan* (1866) sisältyvän kertovan runon ”Äiti ja lapsi”¹ aiheena on nälänhätä ja siitä aiheutuva kärsimys, josta Kivellä on ollut myös omakohtaisia kokemuksia (Ekelund 1966: 75). Runossa nälänhätää kuvataan unenomaisesti. Kuoleman tematiikan värittämässä runossa sairauksien runtelema äiti lähettää nälkiintyneen poikansa kerjuumatkalle pois salotorpasta kylmään ja myrskyisään tammikuiseen korpeen. Runon lopussa kuvataan, kuinka poika paleltuu korvessa kuoliaaksi samaan aikaan kuin hänen äitinsä menehtyy majansa olkipatjalla tautinsa koettelemuksiin.

Äidin ja lapsen asetelma nousee esille jo Kiven runon alussa. Se on toistuva motiivi Kiven tuotannossa. Rafael Koskimies (1974) on nostanut esille Kiven *Mansikoita ja Mustikoita II* -albumissa (1860) ja *Kirjallisen Kuukauslehden* (1866) sikermässä julkaistut runot. *Mansikoiden ja mustikoiden* toinen runo ”Kaunisnummella” sisältää lapsen ja äidin aiheelman kuten myös *Kirjallisen Kuukauslehden* sikermän runot ”Lapsi” sekä ”Kaukametsä”, äidin ja lapsen välinen dialogi taivaasta ja autuaitten maasta. ”Lapsi”-runo kuvaa lasta, joka toisin kuin ”Äiti ja lapsi” -runossa pääsee metsäretkeltä onnellisesti kotiin äitinsä luo. Unohtaa ei tässä yhteydessä sovi myöskään *Seitsemää veljestä* (1870), jossa Seunalan Anna laulaa ”Sydämeni laulua” lapselleen. Koskimies (1974: 120) onkin epäillyt, että myös ”Sydämeni laulun” syntyajankohta osuu Kiven lyyrisesti hedelmälliseen vuoteen 1866, jolloin *Kanervala* syntyi. Niin ”Äiti ja lapsi” -runossa kuin ”Sydämeni laulussakin” äidin ja lapsen välisessä yhteydessä tapaa metafyyssistä, tuonpuoleiseen kurkottavaa ulottuvuutta.

Aleksis Kivi ei kirjoittanut äidin ja lapsen suhteesta ainoastaan kaunokirjallisissa teksteissään vaan käsitteli aihetta myös kirjeissään. Kirjoittaessaan läheiselle ystävälleen Robert Svanströmille (1838–1901) Siuntiossa 11.7.1863 hän päätyy pohtimaan äidin ja lapsen välistä suhdetta lähtökohtanaan Nurmijärven kirkon alttaritaulussa kuvattu madonnan ja lapsen asetelma (ks. Kivi 2012: 183). Vaikka ”Äiti ja lapsi” -runoa ei liene mielekästä tulkita Kiven omaelämäkerran valossa, eri lähteiden perusteella on kiistatonta, että äidin ja lapsen motiivi kiinnosti Aleksis Kiveä koko hänen kirjallisen uransa ajan.

”Äiti ja lapsi” -runo liittyy myös ilmestymisajankohdansa historialliseen tilanteeseen. Vahvalla kuolematematiikallaan se yhdistyy Suomessa ja koko Euroopassa vuosina 1866–1868 riehuneeseen suureen nälänhätään, joka jäi lopulta Euroopan viimeiseksi suurimittaiseksi väestönmenetykseksi. Oiva Turpeisen mukaan nälkävuosien pahin ajankohta oli talvi 1867–1868, jolloin isolla osalla ihmisistä oli vaihtoehtona vain kerjuulle

¹ En viittaa tekstissäni ”Äiti ja lapsi” -runoa siteeratessani sivunumeroihin vaan annan säikeistöjen numerot, jolloin runoa on helppo seurata mistä tahansa painoksesta. *Kanervala*-sitatit on otettu kirjasta Aleksis Kivi (1944): *Kootut teokset IV. Runot ja kirjeet*. Helsinki: SKS.

lähtö. Ongelmaksi koitui se, että kerjäläisiä oli paljon. Kulkutaudit levisivät liikkujien välityksellä, ja nälkään ja tauteihin kuoli talven aikana yli 100 000 henkeä. (Turpeinen 1986: 29.) Kiven runo ilmestyi vuonna 1866, jolloin suuri nälänhätä oli jo kolkuttelemassa ovella – ei ihmekään, että nälänhädän aiheuttamasta kuolemasta on noussut ”Äiti ja lapsi” -runon kantava aihe.

”Äiti ja lapsi” -runon rakenteesta ja lajista

Kertova ”Äiti ja lapsi” -runo asettuu Kiven *Kanervalan*-kokoelman 15 runosta koostuvan kokonaisuuden kahdeksanneksi runoksi. Se sijaitsee siis keskellä runokokoelmaa, ”Helavalkea” ja ”Rippilapset” -runojen välissä. Rakenteeltaan ja muodoltaan se toistaa monia *Kanervalalle* tyypillisiä piirteitä. Pitkä, kertova runo – tai Kiven kokoelman alaotsikon määritelmän mukaan ”runoelma” – koostuu kahdestakymmenestäyhdeksästä nelisäkeisestä säkeistöstä. Se on kirjoitettu suomen kielen sanapainolle ja intonaatiolle luonnolliseen laskevaan mittaun, ja sitä voi pitää esimerkkinä Kiven trokeevaltaisista säeparirunoista. Säkeitä ja säkeistöjä ei ole sisennetty, vaan uusi säe alkaa aina samasta kohtaan paperin vasenta reunaa. Säkeen alussa oleva sana on kirjoitettu isolla alkukirjaimella, ja runon säkeet ovat suhteellisen tasapitkiä.

Rakenteeltaan ja aihepiiriltään ”Äiti ja lapsi” -runo nivoutuu jossakin määrin balladin lajiin. Ensinnäkin se koostuu toistuvista nelisäkeisistä säkeistöistä, minkä on todettu olevan paitsi balladeille myös Kiven ajan runoudelle tyypillistä (ks. esim. Hosiaisuus 2003: s. v. *balladi*). Satu Grünthalin (1997: 10) mukaan balladi on rakkautta ja kuolemaa käsittelevä kertova runo, johon kytkeytyy usein kolmiodraaman kuvio. Sen tapahtumat ovat traagisia, ja niihin liittyy kuolemia, murhia ja itsemurhia. Balladeille tyypillisiä motiiveja ovat esimerkiksi kalmankalpeat neidot, yö, kuutamo, virta ja välitilan henget. (Mt.: 10.) Vaikka kaikki näistä piirteistä eivät ”Äiti ja lapsi” -runossa toteudukaan, balladille ominaiset piirteet ovat siinä kuitenkin esillä. Kyse on rakenteeltaan kaavamaisesta runosta, joka kuvaa päähenkilöittensä – äidin ja hänen poikansa – kuolemaa sekä symbioottista äidin ja pojan välistä rakkautta. Kohtalokkaan myrskyyön ja liminaalisen metsän kuvaaminen puolestaan liittyy runon balladin lajin motiiviperintöön. Objektivoivan kertojan etäännyttävä tyyli lisää balladivaikutelmaa.

”Äiti ja lapsi” -runossa toistuvat koko kokoelmalle ominaiset loppuheittoiset sanamuodot, kuten ”poikans”, ”kans”, ”ympär”, ”seinis”, ”arkus”. Näistä Kivi sai jo aikalaiskritiikissä moitteita (ks. esim. Rahikainen 2009: 111–115; Lehtonen 1931: 223–229). Jo *Mansikoita ja mustikoita* -niteessä julkaistuja Kiven runoja kritisoidessaan August Ahlqvist kielen puutarhurina valitti, että Kivi ”leikkelee nim. sanoja niin kuin äkinäinen nauriin-listijä naurista” (sit. Lehtonen 1931: 224). Kritiikkiä Kiven muotokieltä – esimerkiksi juuri loppuheittoja ja Uudenmaan murrepiirteiden käyttöä – kohtaan esitti Ahlqvistin ohella myös mm. Julius Krohn. Kivi itse puolustautui kritikkojaan vastaan *Kanervalan* esipuheessa, jossa hän toteaa käyttäneensä lyhennyksiä säästävaisesti. Hän toteaa tarkoi-

tuksenaan olleen vain tukeutua Etelä-Suomen puhekieleen: ”Niiden [lyhennysten] käyttämisellä voidaan kielellemme lisätä lyhykäisiä ja varsinakin yksitavuisia sanoja, joita se tarvitsee, voidaksensa keveämmästi liikkua vaihtelevaisissa, uudemmissa runomitan laaduissa” (Kivi 1951: 18, sit. Viikari 1987: 96).

”Äiti ja lapsi” -runo alkaa esittelemällä niin miljöön kuin myös runon päähenkilöt, köyhän ja sairaan äidin sekä hänen poikansa.

Mökki matala on kankahalla;
Kenen kurjan asuinmaja tää?
Vaimo köyhä, raukeneva sairas
Asuu siellä poikans pienen kans.

Kinostornit mökin ympär seisoo,
Rakentamat vinkan pohjosen,
Taivas kirkkahana kaarteileikse,
Seinis paukkuu tammi-pakkanen.

Äyriä ei äitin arkus löydy,
Huoneen kaarnaleipä kaikki on,
Nälkäsenä tulisijal istuu
Äänetönnä pieni poikainen.
(Säkeistöt 1–3.)

Runon ensimmäisessä säkeistössä kaikkietävä, ulkopuolisen kertojafokalisoijan kaltainen puhuja kääntyy lukijan puoleen. Alkusoituja (”mökki matala”, ”kenen kurjan”, ”poikans pienen”) ja loppuheittoja käyttäen hän kohdistaa katseensa kankaalla sijaitsevaan mökkiin ja tunteenomaisella kysymyksellä ”kurjasta mökistä” kääntää lukijan huomion sen asukkaiden materiaaliseen kurjuuteen. Pian kertoja jo esittelee runon keskeishenkilöt, äidin ja pienen pojan, joiden väliseen symbioottiseen suhteeseen runo keskittyy. Miljöötä on mahdotonta paikantaa tarkasti johonkin tiettyyn maantieteelliseen ympäristöön, sillä mökin kerrotaan vaan sijaitsevan ”kankahalla”. Kertovalle runolle tyypillisesti runossa sekoitetaan jatkuvasti kertojan osuutta ja henkilöitten puhetta tai ajattelua.

Runon alussa ulkopuolisen kertojafokalisoijan zoomauksen asteet vaihtelevat: ensimmäisten säkeiden miljöön kuvauksesta siihen, kun hän myöhemmin siirtyy mökin sisälle esitellen runon keskeishahmot. Toisessa säkeistössä kertoja kuvaa laajemmin miljöötä eli salokorvessa riehuvaa rajua, tammikuista talvea. Vaikka mökki on kurja, suojaa se sentään kahta köyhää asujaa ankaran talven kinostorneilta. Kolmannessa säkeistössä fokuksessa ovat tapahtumat mökin sisällä: käy ilmi äidin ja lapsen kärsimys, kun rahaa ei ole, on vain pala kaarnaleipää.

Jo runon kolmessa ensimmäisessä säkeistössä syntyy ”Äiti ja lapsi” -runolle ja myös osalle muita *Kanervalan* runoja tyypillinen ulko- ja sisätilan vaihtelu. Vesa Haapala (2012) on kiinnittänyt huomiota tähän vaihteluun, joka sisältyy ”Äiti ja lapsi” -runon lisäksi erityisesti ”Helavalkea”-runoon. Haapalan mukaan teeman kannalta ajallisesti etäiset runot yhdistyvät näin rakenteellisesti toisiinsa ja yhtenäistävät *Kanervalaa* yksittäisiä runoja merkityksellisiksi teoskomposition osiksi.

Viidenteen säkeistöön tultaessa runossa on asennonvaihdos: kaikkietävä kertojafokalisoija jää syrjään, kun sairaana vuoteessaan maakaava äiti puhkeaa monologin ja osoittaa sanansa pojalleen:

”Oma poikaiseni, armahani,
 Sydämmeni kultakäpynen,
 Täytyypä mun lähettää sua käymään,
 Mieron kurjaa tietä astumaan.

Tule tänne, puenpa sun päälles,
 Ettes talven kylmäs palele;
 Ota olkahasi paimenlaukku,
 Siihen pannos antipalaset.”
 (Säkeistöt 5–6.)

Runon kaikkietävä puhuja saa nyt väistyä äidin monologin tieltä. Äidin täytyy ruokapulan takia lähettää oma lapsensa kerjäämään talven kylmyyteen. Vaikka päätös on kauhea, äidin tavasta puhutella poikaansa hellittelysanoin välittyvät huoli ja rakkaus. Toisaalta imperatiivimuotoiset kehotukset ”[t]ule”, ”[o]ta” ja vanhahtava ”[p]annos” osoittavat ehdottomuudellaan, kuinka äidillä ei ole muuta mahdollisuutta. Vaikka mahdollisuus selviytyä talon ulkopuolella on pieni, lähettäähän äiti poikansa ”emäntien armoo anomaan”, se on kuitenkin suurempi kuin silloin, jos poika jäisi mökkiin yhdessä äidin kanssa. Takin pukeminen päälle, elämänohjeiden antaminen matkalle ja kaarnaleivän tarjoaminen kertovat siitä, että äiti todellakin toivoo poikansa selviytyvän tilanteessa, jossa hänellä itsellään ei samaa mahdollisuutta enää ole.

”Äiti ja lapsi” -runon kolme ensimmäistä säkeistöä ja niitä seuraavat kaksi seuraavaa säkeistöä osoittavat runon rakentuvan toisaalta kaikkietävän kertojafokalisoijan hallitsevien osien ja äidin monologimaisten osuuskien vuorottelusta. Tällainen strategia – traagisten, lyyristen ja eoppisten aspektien yhdistely – on laajemminkin tyypillistä Kiven kirjailijalaadulle, esimerkiksi hänen *Seitsemän veljestä* -romaanilleen. Pirjo Lyytikäinen (2004) puhuu jopa karnevalistisesta monilajisuudesta, jonka liittää toisiinsa ”runon ja proosan tai lyrisen ja koomisen sekä idyllin ja groteskin katastrofin” ja *Seitsemän veljeksien* rakenteen eoppisen episodimaisuuden (mt.: 180). ”Äiti ja lapsi” -runon alku paljastaa jo, että koomisuudella ei ole tässä tekstissä osaa eikä arpa. Runon dynamiikka kutoo pikemminkin lyyristen, eoppisten ja draamallisten piirteiden vaihtelusta verkoston, jota traaginen sävy liimaa yhteen.² Huomionarvoista on se, että poika ei pääse runossa ääneen – äiti on se, joka saa äänensä kuuluville.

”Äiti ja lapsi” -runon seuraavat säkeistöt (8–10) siteeraavat kaikkietävän puhujan seitsemännessä säkeistössä esittämän kuvailun jälkeen äidin puhetta pojalleen. Puheessa korostuu rohkaiseva ja ohjaileva sävy, elämänohjeiden antaminen. Rohkaisu näkyy kehuvassa puhuttelussa ”[o]le oma, uljas poikaseni”. Ohjailevuutta puolestaan ilmenee erityisesti kymmenennessä säkeistössä, jossa äiti opastaa poikasta olemaan

² Neljässä ja viidennessä säkeistössä runosta paljastuva murhenäytelmä, vanhempi lähettämässä lapsensa kerjuulle nälänhädän keskellä, ei ole mitenkään tavaton kirjallisuuden historiassa. Vertailuun voi nostaa Charles Perrault’n (1628–1703) muokkaaman vanhan kansansadun ”Peukaloinen” (ransk. Le Petit Poucet”, 1697). Se kertoo veljeksistä, jotka vanhemmat – puunhakkaaja vaimoineen – hylkäävät metsään katovuosien ja ankaran nälänhädän takia. Siinä missä Kivi kirjoitti *Kanervalan* 1860-luvun suurten nälkävuosien kynnyksellä, Perrault’n kansansadun ilmestymisajankohta oli Euroopan suuret nälkävuodet 1600-luvun lopussa.

tekemättä ”madollenkaan pahaa”. Rohkaisu välittyy erityisesti idyllisessä tavassa, jolla äiti kuvailee Suomen kesää päämääränään saada lapsensa uskomaan, että suvi voittaa ankaran talven jälkeen:

Meil on kohta kesä lämmin, kaunis:
Viita soi ja linnut laulelee,
Koska mansikkoja poimeilemme
Ahol paistehessa auringon.
(Säkeistö 9.)

Äidin maalailussa Suomen kesä osoittautuu lintujen laulun, auringon ja ahomansikoiden paratiisiksi. Tässä kohdin on syytä huomata Vesa Haapalan (2012) esille nostama yhteys runoihin ”Keinu” ja ”Jouluilta”, jotka nekin sisältävät nopeita siirtymiä talvisen ja kesäisen maiseman välillä. Idyllinen kesä on poissa, mutta äiti haluaa ”me”-muodossa valaa lapseensa uskoa talven vallan murtumiseen lämpimän kesän edessä. Lukijan mieleen heräävät 1600-luvun lopun suurten katovuosien (1695–1697) jälkimainingit. Suurten katovuosien taittuessa 1600-luvun lopussa syntyi kesäisen luonnon ylistystä pursuileva ”Suvivirsi”, joka ilmestyi vuoden 1701 virsikirjassa (ks. Lappalainen 2012). Kivi maalaillee ”Suvivirren” kaltaista luontokuvastoa aurinkoiseen ja linnunlauluineen.

Kun ”Äiti ja lapsi” -runon äiti sitten lopulta saa poikansa matkaan ”[e]mäntien armoo anomaan”, hän puhkeaa huohotuksensekaiseen itkuun. Katsellaan äiti seuraa lastaan ikkunan äärestä:

Kauvan äiti häntä katseleevi
Äärelt mökin pienen akkunan;
Kyynelvirta hänen helmaans vuotaa,
Povi painuu, sydän musertuu.

Katoo viimein hänen silmistänsä
Metsän korpeen pieni matkamies,
Äiti vuoteellensa kallistuuvi
Taivaan korkeuteen rukoillen.
(Säkeistöt 12–13.)

Runon äiti jää ikkunan takaa seuraamaan lastaan. Hänen tunnetilansa kerrotaan tällä kertaa kaikkietävän kertojafokalisoijan näkökulmasta. Motiivi ikkunan äärellä istuvasta, kontemploivasta ihmisestä on nousut esille lyriikan historian eri vaiheissa.³ Kiven runon ikkunamotiivi on tärkeä. Siinä käy selkeästi ilmi ajatus äidin ja lapsen elämän erottumisesta, mitä korostaa kaikkietävän kertojan valitsema näkökulma. Ikkuna erottaa äidin ja pojan toisistaan, kun lapsi lähtee ulos pimeään metsään, kavalaan maailmaan. Äidin tunnetilaa kuvataan metaforisilla ilmauksilla, hänen fyysisten reaktioittensa kautta: ”povi painuu, sydän musertuu” ja helmaan vuotaa ”kyynelvirta”. Äiti ei pysty sietämään ajatusta siitä, että on lähettänyt poikansa kerjuulle, ja taipuukin rukoilemaan ”[t]aivaan korkeuteen” paneutuen makuulle vuoteeseen.

³ 1800-luvun loppupuolen symbolistirunoilijoiden tekstejä tulkitessaan Patrick McGuinness (2015) päättelee ikkunan ja lasin motiivin olleen erittäin tärkeä symbolistien lyriikassa. Ikkunan ääreen sijoittuvalta työpöydältä runoilija voi katsoa ulos ja tarkkailla turvallisesti ulkona riehuvaa ilmaa. Symbolistien lyriikassa tulee usein esille ajatus siitä, kuinka kauhea maailma on kaukana turvatusta tilasta, mutta siihen voi ikkunan kautta luoda turvallisesti katseensa. (Mt., 12.)

Neljännessätoista ja viidennessätoista säkeistössä ”Äiti ja lapsi” -runo jatkuu pimentyvän talviyön tarkalla ja yleispätevällä kuvauksella, jolla runon kaikkیتietävä kertoja myös ennakoi päähenkilöidensä kohtaloa: ”myrsky vuorilt kiljuu, / Kaikkial on pauhu, pimeys”. Myrskyn eli metonymisesti ajateltuna luonnon voimaa kuvataan personifikaatioiden avulla: ”Pinta maan ja otsa kylmän taivaan / Peittyy lumituiskun kierrokseen”. Huomionarvoisella tavalla säkeissä niin maa myrskyineen kuin myös taivas kylmine otsineen kuvataan ihmisruumiin kuvaston avulla: samankaltaisesti niin taivas kuin maakin kokevat mullistuksia.

Lukijalle ei paljasteta, missä pieni poika on talvimyrskyn keskellä, mutta kiertoteitse herätetään huoli hänen kohtalostaan, kun äidin kerrotaan heräävän hirveään ääneen: ”Peto in ulvominen herättäävi / Kurjan vaimon vaisust unestans”. Runo jatkuu yksityiskohtaisella kuvauksella susilauman ulvomisesta: ”kaikuu susilauman ääni, / Parku, meteli ja ähellys.” Runo rakentuu tässäkin vahvaan sisä- ja ulkotilan vastakkaisuuteen: mökin ulkopuolinen tila rinnastuu pelkoihin. V. Tarkiainen on tulkinnoissaan kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka ”Äiti ja lapsi” -runon susiaiheessa ja talvisen luonnon kuvauksessa on näkyvissä vaikutteita Zacharias Topeliuksen runosta ”Salomaan joulu” (originaali ”Ödemarkens jul”, 1846) (Tarkiainen 1984). Topeliuksen runo alkaa samankaltaisella lumisen myrskyn kuvauksella, jota Kiven runokin ilmentää, ja se kertoo vaeltajasta, joka löytää myrskyn keskeltä mökkiin turvaan.

Kohti kuolemaa

”Äiti ja lapsi” -runon puolivälissä kuvattu kylmä ja myrskyinen talvimesä on eräänlainen liminaalinen maailma, joka vihjaa runossa siirtymiseen askel askeleelta kohti kuolemaa. Tästä runosta näyttää olevan kokonaan poissa Kiven ”Metsämiehen laulussa” esiintyvä voimantunto runon minä julistaessa: ”Metsän poika tahdon olla, / sankar jylhän kuusiston, / Tapiolan vainolla / karhun kanssa painii lyön, / ja mailma Unholaan jääköön”. ”Metsämiehen laulun” reippaissa, luontoa oodin sävyisesti ylistävissä säkeissä metsä edustaa puhujan kaipuuta luonnon helmaan. Traagisesti virittyneessä ”Äiti ja lapsi” -runossa metsään kirjautuu hyvin konkreettinen kuoleman läheisyys. Siinä missä ”Metsämiehen laulussa” runon minä puhuu ensimmäisessä persoonassa, ”Äiti ja lapsi” -runossa kaikkیتietävän kertojafokalisoijan distanssi kuvattuihin henkilöihin – äitiin ja lapseen – on pitempi, vaikka runossa välillä tullaankin lähelle äitiä ja siteerataan hänen puhettaan.

Kun äiti sitten runossa herää poikansa lähdön ja nukahtamisensa jälkeen susien ulvontaan, se rinnastuu hänen mielessään ”sieluin kirkunaan”. Runon kaikkیتietävä kertoja lähestyy taas äitiä ja tarkentaa hänen kasvohinsa kuvatessaan tämän tunnetilaa:

Tämän kuulee kauhistuksel vaimo,
Toki liikkumatta vuoteeltans;
Hikihelmet kylmät otsalt kiirii,
Kun hän hiljaisuudes rukoilee:

”Pelasta mua täältä, korkee taivas,
Pelasta myös pieni poikaisein!
Täällä aina ahdistus ja tuska,
Siellä rauha ijankaikkinen.”
(Säkeistöt 18–19.)

Kauhuissaan äiti ei enää liiku vuoteeltaan. Hän kääntyy rukoilemaan itsensä ja lapsensa puolesta ja suuntaa sanansa korkeammalle voimalle. Sitaatti päättyy antiteettisiin ilmaisuihin: maan päällä on ”ahdistus ja tuska”, kun taas taivaassa odottaa ”rauha ijankaikkinen”. Säkeet herättävät kaikuja Seunalan Annan *Seitsemässä veljeksessä* lapselleen laulamasta ”Sydämeni laulusta”, joka sekin asettaa vastakohtaisiksi arkisen elon maan päällä ja ikirauhan taivaassa. Seunalan Annalle tuonen viita rinnastuu rauhaan, kun taas maanpäällinen elo näyttäytyy ankarana ahdistuksena: ”kaukana on vaino, riita, / kaukana kavala maailma”. ”Sydämeni laulun” puhuja sekä ”Äiti ja lapsi” -runon äiti kuuluvat Kiven metafyyssisiin äitihahmoihin. Heissä on kuitenkin se ero, että Seunalan Annan voi tulkita laulavan tietoisena siitä, että on antanut syntymän lahjan lapselleen, mutta että elämän tien lopussa on lopullinen rauha – välttämättä kyse ei ole kuoleman toivomisesta lapselle vaan elämän rajallisuuden syvällisestä ymmärryksestä. Sen sijaan ”Äiti ja lapsi” -runon äidin toive on konkreettisempi – hän toivoo kuoleman poistavan lapseltaan ja itseltään tämänpuolisen maailman tuskat.

Äidin hiljainen rukous ja kääntyminen taivaan voimien puoleen ei jää kuulematta. Huolimatta siitä, että myrsky riehuu ”kankahal”, kaikkitietävä kertoja toteaa: ”Rukouksens kuultiin korkuudes”. Runon seuraavat säkeistöt sisältävät heijastavan, paralleelin rakenteen, kun äidin ja lapsen kohtalot esitetään peräkkäin ja peilikuvamaisina:

Tähtikirkas puol-yön taivas kiiltää,
Myrsky raueten jo hengittää,
Äänetön, kuin lähde lehtilaaksos,
Sinisyydes loistaa kelmee kuu.

Vaaleana olkivuoteellansa
Vaimo kuolon unta uneksuu
Kädet ristos rinnoillansa kylmil;
Rukoukseen on hän nukkunut.

Vaaleana lumivuoteellansa
Talvimetsäs poika uneksuu
Kädet ristos vasten kylmää rintaa;
Rukoukseen on hän nukkunut.
(Säkeistöt 21–23.)

Taivaan reagoiminen äidin rukoukseen näytetään sitaatin ensimmäisessä säkeistössä, jossa kuvataan myrskyn rauhoittumista metsässä. Levottoman tilanteen jälkeen kuvataan myös kuuta taivaalla. Sitaatin kaksi jälkimmäistä säkeistöä ovat runon ydinsäkeistöt. Niiden sisältämät paralleelit lauserakenteet (esim. ”Vaaleana olkivuoteellansa” / ”Vaaleana lumivuoteellansa”) korostavat äidin ja pojan yhteistä kohtaloa sekä uskoa tuonpuoliseen: niin äiti kuin poika ovat nukahtaneet samanaikaisesti kädet ristissä rinnallaan. Minkä Jumala on joskus yhteen asettanut, sitä ei ihminen erota.

Laajemmin äidin ja lapsen rinnakkaisiksi kuvatuissa kohtaloissa on kyse Aleksis Kiven teksteissä ilmenevästä kahden henkilön symbiootti-

sesta suhteesta, josta Tiina Kukkonen (2015) on kirjoittanut. Kukkonen nostaa Kiven tuotannosta esille lukuisia esimerkkejä henkilöahmoista, joiden suhteissa korostuvat symbioottiset piirteet, kun ”henkilöt mieltävät itsensä ja toisen ajattelevan ja toimivan samoin ja olevan yhtä”. Esimerkiksi seitsemän veljestäkin ajattelevat usein kollektiivina. (Mt.: 92.) ”Äiti ja lapsi” -runossa äidin ajatukset ja kohtalo ovat samalla pienen pojan ajatukset ja kohtalo. Vaikka pojalle ei anneta tekstissä draamallisen monologin kaltaisia puheenvuoroja äidin tavoin, hänen kohtalonsa limityy saumattomasti äidin kohtaloon näkymättömän langan avulla.

Seuraavat säkeistöt kuvailevat tarkemmin lumihankeen tuupertunutta, kuollutta poikaa:

Kinoksella pieni poika istuu,
Lumi kiireellensä kimmeltää,
Kainalossa onpi paimenlaukku,
Laukus kaarnaleivän palanen.

Tammipakkanenpa seisautti
Vienon sydämmensä sykkään,
Mut nyt ollos huoletonna aina
Kylmän, nälän tuskist, poikainen.
(Säkeistöt 24–25.)

Hankeen kuoleva poika kokee samanlaisen kohtalon kuin H. C. Andersenin klassikkosadun *Pieni tulitikkutyttö* (orig. *Den lille Pige med Svovstikkerne*, 1845) kuvaama pikkutyttö, joka hänkin paleltuu nälkiintyneenä kuoliaaksi pakkaseen ja joka kuollessaan näkee edesmenneen isoäitinsä kurrottavan hänet taivaaseen.

Vastaavuudet ja romanttinen maailmanmalli

Pojan ja äidin samankaltaisen kohtalon vääjäämättömyyttä korostaakseen ”Äiti ja lapsi” -runo toistaa lähes samanlaisena säkeistön, jossa kuvataan myrskystä rauhoittunutta, äänetöntä luontoa (säkeet 21 ja 26). Neljänneksi viimeinen säkeistö kertoo sitä, kuinka taivaalla on jäljellä enää ”kelmee kuu”. Runon viimeiset kaksi säkeistöä laajenevat topeliaaniseksi näyksi, kuten Kiven tutkijoista erityisesti Rafael Koskimies (1974) ja V. Tarkiainen (1915/1984) ovat tulkinneet.

Runotarpa kertoa nyt tietää:
”Siellä kirkkauden kunnian
Onpi äiti poikans pienen kanssa;
Alas katsovat he hymyten.”

Mikä autuas tyynes katsannossa,
Sointo, rauha ijankaikkinen!
Heidän menneet päiväns kankahalla
Unelmana johtuu mielehens.
(Säkeistöt 28–29.)

Ennen edellä siteeraamiani runon kahta viimeistä säkeistöä runossa tapahtuu puhetilanteen muutos. Tyyli ja sävy muuttuu juhlavaksi ja yleväksi, kun runon kertoja suuntaa äänensä lukevalle yleisölle kertoakseen siitä, mitä äidille ja pojalle kuuluu kuoleman jälkeen. Säkeistö päättyy repeliin selkeästi sulkevaan lainausmerkkiin.

Toiseksi viimeisen ja viimeisen säkeistön välissä olevan asennon-vaihdoksen jälkeen runon kertoja suuntaa äänensä jollekin, joka ei vastaa. Tilanne on samantyyppinen kuin Jyrki Nummen (2005) tulkitsemassa *Kanervalan* runossa ”Ikävyys”. Siinä Nummen tulkinnan mukaan ”menetyksen ja katoavaisuuden tunteita ilmaistaan luonnon ja ihmis-elämän rinnastuksin” ja ”lohdutuksen tunteita kuvataan vastaavasti ilmauksin, joihin sisältyy ajatus, ettei kuolema ole lopullinen vaan elämä jatkuu jossakin toisessa maailmassa tai olomuodossa” (mt.: 83). Tässä runossa romantisoidaan äidin ja lapsen kuoleman jälkeinen kohtalo: kuolema ei ole ollutkaan lopullinen, vaan nämä kaksi jatkavat elämäänsä jopa kuolemansa jälkeen – muistaen vain kultaisia muistoja menneestä ajasta. Luonto heijastaa heidän kohtaloaan.

Rafaél Koskimies liittää ”Äiti ja lapsi” -runossa topeliaaniseen tyyliin erityisesti runon lopun, joka kuvaa, kuinka niin äiti kuin poikakin ”siirtyvät jatkamaan elämänsä taivaan kannella tuikkivina tähtinä” (Koskimies 1974: 121). Traagisesta kohtalosta on siirrytty idylliin piiriin, kun äiti ja lapsi ovat piirtyneet taivaan tähtikanteen. Koskimiehen tulkintaa tekee mieli täydentää: hyvän runon voi kernaasti nähdä laajemmassakin kontekstissa eli vasten romantiikan maailmanmallia.

Jyrki Nummi (2005) on kirjoittanut Northrop Fryeen viitaten ”Ikävyys”-runoa tulkitessaan, kuinka romantiikan maailmankuvassa universumi ymmärretään tilallisesti rakentuneeksi. Korkein taso on taivas, jossa on Jumalan valtakunta, jota symboloidaan taivaan tilametaforilla (kuu, aurinko ja tähdet). Toisella tasolla on maallinen paratiisi tai Edenin puutarha, jossa ihminen ennen synninlankeemustaan asui. Kolmatta tasoa edustaa ihmisen todellinen maailma, johon eläimet ja kasvit ovat mukautuneet, mutta jonne ihmislapsi ei aina tunne kuuluvansa. Neljännellä tasolla on helvetti tai demoninen maailma, joka kristinuskossa ei ole osa luonnon järjestystä vaan itsenäisesti syntynyt ja maanalainen. Nummen tulkinnan mukaan ”Ikävyyttä” hallitsee nimenomaan suunta alaspäin orfille poluille, vaarallisiin maanalaisiin valtakuntiin. (Nummi 2005: 72–73.)

”Äiti ja lapsi” -runo operoi romanttisen maailmanmallin eri tasoilla, ja niillä myös runon kaikkietävä kertojafokalisoiija kykenee liikkumaan. *Kanervalan* eri runoissa tätä liikehdintää neljän eri tason välillä toteutetaan eri tavoilla. Esimerkiksi ”Keinu”-runossa metaforinen runoilijan keinu antaa mahdollisuuden eri tasojen välillä liikkumiseen. ”Äiti ja lapsi” -runo on struktuuriltaan staattisempi. Ennen kuolemaansa äiti ja lapsi kuuluvat kolmannen tason maailmaan eli ihmisen todelliseen maailmaan, joka näyttäytyy kylmän talven kinosten kylmentämältä, kun taas paratiisia heidän haaveissaan edustaa kesäinen luonto. Korkeimmalle tasolle äiti ja lapsi pääsevät kuoltuaan – he ovat taivaankappaleina taivaankappaleitten joukossa. Demonista maailmaa lähelle runossa voidaan tulkita siirryttävän silloin, kun poika lähtee talvimyrskyn keskelle. Kyse on balladinkin tekstilajille ominaisesta liminaalisesta maailmasta, jossa sudet ulvovat kuin manan asukkaat ja levittävät äidin rintaan kuolon pelon.

Lopuksi en malta olla pohtimatta ”Äiti ja lapsi” -runossa ilmevästä vastaavuuksien idean yhteyksiä filosofi ja mystikko Emanuel Swedenborgin (1688–1772) tuotantoon. Kiven Swedenborg-innotteita on tutkittu jonkin verran (esim. Haapala 2012, Mahlamäki 2010, Sihvo

2002, Tarkiainen 1934). Kuten Tiina Mahlamäki (2010) ansiokkaasti on todistanut, Kivi oli tutustunut Swedenborgin tuotantoon ja käyttää sitä lähteenään. On selvää, että ”Äiti ja lapsi” -runo toteuttaa vastaavuuk-sien ideaa. Sudet vinkuvat yössä aivan kuin ne edustaisivat kuolleiden henkiä. Kuolleiden sielut nousevat taivaalle tähdiksi, ja maallista kohtaloa heijastetaan taivaaseen. Tapahtumien ja aiheiden tasolla tapahtuvaa heijastumista vahvistavat runossa myös tekstuaalisen tason heijastumiset eli säkeistöissä olevat toistorakenteet, jotka esiintyivät erityisesti äidin ja lapsen samanaikaista kuolemaa ja yhteistä kohtaloa kuvattaessa.

LÄHTEET

- Ekelund, Erik 1966: *Aleksis Kivi*. Suomentanut Caius Kajanti. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Caius Kajanti,
- Grünthal, Satu 1997: *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.
- Haapala, Vesa 2012: ”Huomioita Aleksis Kiven Kanervalasta kokoelma-na.” *Aleksis Kivi ja 1800-luvun runokieli* -seminaarissa pidetty esitel-mä. Julkaistu Haapalan Versoja-blogissa. Teksti luettu 7.11.2015 Internet-osoitteesta <http://versoja.blogspot.se/2012/11/huomioita-aleksis-kiven-kanervalasta.html>
- Hosiaisluoma, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Kivi, Aleksis 1944: *Kootut teokset IV. Runot ja kirjeet*. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 2012: *Kirjeet. Kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi. Helsinki: SKS.
- Koskenniemi, V.A. 1935: *Aleksis Kivi*. 2. painos. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Otava, Helsinki.
- Kukkonen, Tiina 2015: ”Uppoudun ja tukehdun: Häpeästä kuoleman-toiveeseen ja itsemurhaan Aleksis Kiven teksteissä”. Suomalaisen Kuolemantutkimuksen Seura Ry:n lehti *Thanatos*. Vol 4. 1/2015. Teksti luettu 1.2.2016 Internet-osoitteesta https://thanatosjournal.files.wordpress.com/2015/6/kukkonen_uppoudun.pdf
- Lappalainen, Mirkka 2012: *Jumalan vihan ruoska. Suuri nälänhätä Suomessa 1695–1697*. Helsinki: Siltala.
- Lehtonen, J. V. 1931: *Aleksis Kivi aikalaistensa arvostelemana*. Helsinki: Otava.
- Lyytikäinen, Pirjo 2004: *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljek-sen laji*. Helsinki: SKS.
- Mahlamäki, Tiina 2010: ”Seitsemän veljeksen salattu maa. Emanuel Swedenborgin ideoiden läsnäolo Aleksis Kiven Seitsemän veljestä -teoksessa.” *Sananjalka* 52 (2010), s. 163.
- McGuinness, Patrick 2015: *Poetry and Radical Politics in fin de siècle France: From Anarchism to Action française*. Oxford: Oxford University Press.
- Nummi, Jyrki 2005: ”Kuolla, nukkua vai uneksia? Aleksis Kiven ’lkävyys’ ja runoilijan metamorfoosit”. Artikkelit teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.) *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kir-jallisuuden lajeja*, s. 66–103. Helsinki: SKS.

- Rahikainen, Esko (2009): *Impivaaran kaski. Aleksis Kivi kirjallisuutemme korvenraivaajana*. Helsinki: SKS.
- Sihvo, Hannes 2002: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikanansa*. Helsinki: SKS.
- Tarkiainen, Viljo. 1934: ”Taivas, helvetti ja muita uskonnollisia piirteitä Aleksis Kiven runoudessa.” *Aleksis Kiven satavuotismuisto*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 3. Helsinki: SKS.
- Tarkiainen, Viljo. 1984: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. 6. Painos. Ensimmäinen painos ilmestyi 1915. Helsinki: WSOY.
- Topelius, Zacharias 2010: ”Zacharias Topelius skrifter I. Ljungblommor.” Originaaliteos vuodelta 1846. Toimittanut Carola Herberts yhteistyössä Clas Zilliacuksen kanssa. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. Teksti luettu 24.1.2016 osoitteesta http://topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=1&language=fin#itemId=1_87.
- Turpeinen, Oiva 1986: *Nälkä vai tauti tappoi? Kauhunvuodet 1866–1868*. Historiallisia tutkimuksia 136, Helsinki.
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu: vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Helsinki: WSOY.
- Virrankoski, Pentti 2000: ”Cajanus, Erik (1675–1737).” Henkilöartikkeli teoksessa *Kansallisbiografia*. Verkkojulkaisu. Artikkelin julkaistu ensimmäisen kerran 11.10.2000. Artikkelin luettu 8.12.2015 osoitteesta <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/2409/>.

Rajalla. Idylli ja ekfrasis ”Rippilapset”-runossa

Temppeliin astuvi nuorukaisjoukko,
astuvi impiä valkeissa vaatteis,
kellojen kaikunas
ja urkujen huokaavas soitos;
ja läntinen myrsky käy.

Kanervalan yhdeksäs runo ”Rippilapset” vie lukijansa kirkkoon, jossa vietetään konfirmaatiota. Runossa seurataan valkopukuisia rippilapsia, jotka astelevat alttarille urkujen soidessa ja polvistuvat alttarin ääreen ehtoolliselle. Kuten useissa muissa *Kanervalan* runoissa, ”Rippilapsissa” runon tapahtumat liittyvät vuotuisjuhlaan tai muuhun merkittävään sosiaaliseen tapahtumaan, joka toimii runon ajallisten ja paikallisten kehysten määrittäjänä.¹ Artikkelissani tarkastelen ajallisuuden ja paikallisuuden rakentumista ”Rippilapsissa” ja sitä, miten ajallisuuden ja paikallisuuden rajoja ylitetään. Runon aika ja paikka vaikuttavat selvästi rajautuneilta ja vakailta, mutta runossa aukeaa myös sisäisiä maailmoja, joissa arkikokemuksen määrittämiä ajan ja paikan rajoja rikotaan. Sanallisen esittämisen rajoja koetellaan puolestaan runon säkeistöissä, joissa kuvataan alttaritaulua ja joihin sisältyy ekfrasis, visuaalisen taideteoksen verbaalinen representaatio.

Ripillepääsy runon aiheena antaa mahdollisuuden käsitellä rajalla olemisen ilmiötä, koska konfirmaatio siirtymäriittinä juhlistaa yksilön elämänvaiheen muutosta, siirtymistä lapsuudesta aikuisuuteen, seurakunnan ja yhteisön täysivaltaiseksi jäseneksi. Konfirmaatio esiintyy aiheena myös ruotsalaisen runoilijan Esaias Tegnérin runossa ”Nattvardsbarnen” (1820). Kiven ”Rippilapsilla” on otsikon lisäksi muitakin yhtymäkohtia Tegnérin runoon, vaikka runot esitystavaltaan poikkeavatkin merkittävästi toisistaan. Tarkastelen ensin ”Rippilasten” idyllisiä piirteitä ja sen suhdetta Tegnérin samannimiseen runoon sekä runon rakennetta ja motiiveja, ja sen jälkeen ekfrasista ja sen yhteyttä rajalla olemisen ja rajan ylittämisen teemaan.

Kesäinen idylli runon näyttämönä

Runon rakenne seurailee löyhästi konfirmaatiojumalanpalveluksen kulkua: alussa rippilapset saapuvat kirkkoon, seuraa musiikkia, puhe ja ehtoollinen, kunnes tilaisuus loppuu ja rippilapset poistuvat kirkosta. Kahdeksansäkeistöisen runon ajallinen kaari on toisin sanoen konfirmaatiojumalanpalveluksen mittainen. Tapahtuma-ajaltaan runo on tiivis ja keskitetty, ja sama pätee tapahtumapaikkaan: runo sijoittuu

¹ ”Rippilasten” lisäksi tällaisia runoja ovat ”Jouluilta”, ”Anjanpelto”, ”Karhunpyynti” sekä ”Helavalkea”.

maalaiskirkkoon ja ajankohta on alkukesä. Kirkkotilan ulkopuoliseen maailmaan viittaavat vain tuuli sekä viimeisessä säkeistössä mainittu kukkiva sireenimetsä.

Kesäinen maaseutu runon ympäristönä ja konfirmaation kaltainen elämäkulun kannalta merkittävä hetki runon aiheena liittävät Kiven runon idyllirunouden traditioon. Idyllilajin juuret ovat antiikin kreikkalaisen runoilijan Theokritoksen runoissa, jotka toimivat mallina klassismin ajan ranskalaiselle pastoraalirunoudelle. Ruotsinkielisessä runoudessa idyllilaji nousi suosioon edellä mainitun Esaias Tegnérin ”Nattvardsbarnen”-runon myötä.² Tegnér itse kuvasi idylliä seuraavasti:

”Ty Idylliskt är allt det, som påminner om den önskan, som slumrar i djupet af hvarje oförderfvadt hjerta, att en gång från Kulturens och förkonstlingens plågor återvända till ett enklare och naturligare tillstånd. Det är det förlorade Paradiset som menniskan söker, och Skalden förlägger det vanligtvis på landsbyggden, der menskligheten ännu i hans ögon leker som barn vid Naturens barm; ty landet är konstens liksom barndomen är lifvets, Idyll.” (sit. Wretö 1977: 163).³

Tegnérin mukaan idyllirunous on paluuta luontoon ja kadotettuun paratiisiin. ”Nattvardsbarnen” alkaa kesäisen luonnon kuvauksella: ”Klar var himlen och blå, och Maj med rosor i hatten / stod i sin helgdagsskrud på landet, och vinden och bäcken / susade glädje och frid.” Kiven runossa mainitaan alkukesän ”sireenien aaltova metsä”, mutta tuulen rauhaisan suhinan on korvannut ”läntinen myrsky”. Aika ja paikka ovat Tegnérilläkin keskeisiä käsitteitä, joiden kautta idylli määritellään: paikoista idylli yhdistyy maaseutuun, ihmisen elämänkaareissa puolestaan lapsuuteen.

Tegnérin runo liittyy saksalaiseen idyllirunouteen, jonka tunnetuimpia edustajia ovat Salomon Gessner (1730–1788) ja Johann Heinrich Voss (1751–1826). Gessnerin proosamuotoisia idyllejä kansoittavat vielä lajille ominaiset paimenhahmot, mutta perheen rooli ja sukulaisuussuhteet korostuvat antiikin idylleistä poikkeavalla tavalla. Vossin heksametri-idylleissä keskeisenä hahmona esiintyy usein pastoraalirunouden paimenen sijaan sielunpaimen, ja idyllin näyttämöiksi vakiintuvat maalaispappilat ja porvariskodit. (Wretö 1977: 33–69.) 1700- ja 1800-luvun idylleissä yhdistyvät yhtäältä perheen ja arkisen elämänpiirin kuvaus ja toisaalta pyrkimys kuvata idealisoitua ja tavoittamatonta tilaa, jossa ihmisten keskinäisiä suhteita ja ihmisen ja luonnon suhdetta leimaa harmonia. Heksametri-idyllin huippukautta edustavat ruotsinkielisessä runoudessa Tegnérin ohella J.L. Runebergin pienoiseepokset *Elgskyttarne* (1832), pappilamiljööseen sijoittuva *Hanna* (1836) sekä *Julqvällen* (1841). (Wretö 1977: 173–204.) 1800-luvun jälkipuolella laji hiipui, mutta monia sen keskeisistä piirteistä tavataan myöhemmin niin proosassa, lyriikassa kuin kuvataiteessakin. Idylli ei siis ole vain lajikäsité, vaan idyllillä voidaan viitata myös tyyllilajiin,

² Esaias Tegnérin (1782–1846) tuotanto ajoittuu pääosin 1810- ja 1820-luvuille ja sisältää piirteitä sekä klassismissa että romantiikan runoudesta. Hänet tunnetaan etenkin muinaisskandinaaviseen tarustoon perustuvasta *Frithiofs saga* -runosikermästä. Tegnéristä ja hänen tuotannostaan ks. Elam 1999: 558–559.

³ Sitaatti on puheesta, jonka Tegnér piti vuonna 1819 tulleessaan Ruotsin Akatemian jäseneksi (Ks. Wretö 1977: 163).

harmoniseen ja idealisoituun esitykseen, tai maaseutuun, luontoon ja perheeseen liittyviin aihepiireihin.⁴

”Rippilapsissa” tunnistettavia idyllisiä piirteitä ovat runon näytämönä toimiva kesäinen maalaismaisema kyläkirkkoineen, tapahtumia kehystävä kirkollinen rituaali, sekä runon henkilöahmot, konfirmaation toimittava pastori ja aikuisuuden kynnyksellä olevat konfirmoitavat nuoret. ”Rippilapsia” yhdistää idyllirunouteen myös sen kertova luonne. Runon esitystapa poikkeaa kuitenkin idyllilajille ominaisesta kerronnallisuudesta, mikä näkyy esimerkiksi mitassa: ”Rippilapset” ei noudata 1800-luvun ruotsalaisille idylleille tyypillistä heksametrimittaa.

Tegnérin runon keskushahmona esiintyy vanha pastori, ja huomattavan sijan saa pastorin puheen suora esitys, kun pastorin saarna esitetään runossa sellaisenaan. Kiven runoa taas hallitsee tilanteen tarkkailijana ja havainnoijana toimiva puhuja. ”Rippilasten” puhuja on persoonaton siinä mielessä, ettei se henkilöidy ensimmäisen persoonan puhujaksi eikä rooliminäksi, mutta toisaalta kyse ei myöskään ole täysin etäännytetystä, kameramaisen mekaanisesta näkökulmasta, vaan puhujan esitys on vahvasti inhimillisen kokemuksen värittämää. Lauri Viljasen mukaan Kivi kuvaa ”Rippilapsissa” kirkollista toimitusta ”näkevän ja kuuntelevan taitelijan tapaan” (1953, 128). Aistimisen ja kokemuksen kautta syntyneet vaikutelmat ovat niin keskeisessä osassa, että runon esitystapaa voisi luonnehtia impressionistiseksi. Idylliin kuuluva arkisen elämänmenon kuvaus ja tapahtumiin keskittyvä kerronta jäävät ”Rippilapsissa” kevyiksi, lähes viitteellisiksi. Niistä muodostuu kuitenkin puhujan havainnointia ja sen synnyttämiä vaikutelmia kannatteleva kerronnallinen kehikko.

Motiivit havainnoinnin kiinnekohtina

Vaikka konfirmaatio tapahtumana ja määrätyn kaavan mukaan etenevänä rituaalina kehystää runon tapahtumia, varsinaisena sisältöä jäsentävänä tekijänä toimii puhujan havainnointi. Tämä näkyy esimerkiksi kohdisa, joissa jumalanpalveluksen kaavasta poiketaan. Puhujan katse siirtyy toisessa säkeistössä kirkkoon saapuvista rippilapsista alttaritauluun, johon uppoudutaan, kunnes havahdutaan musiikin hiljenemiseen: ”Mutta nyt vaikenee juhlainen soitto, / alttarin ääressä seisovat vieraat”. Tässä kohtaa runon keskiöön nousee saarnaaja, jonka puhetta kuunnellaan yhden säkeistön verran. Sen jälkeen puhujan huomio kiinnittyy yhteen rippilapsista, nuoreen neitoon. Kirkon vaikuttavaan äänimaailmaan ja kirkkotilaa hallitsevaan alttaritauluun palataan vielä runon loppuksi, ennen kuin puhujan katse seuraa rippilasten kulkua ulos kirkosta.

Havainnoinnin kiinnekohtina toimivat vaihdellen runon otsikossa mainitut rippilapset, kirkossa soiva musiikki, alttaritaulu, papin

⁴ Tore Wretö (1977) käsittelee idyllin lajihistoriaa antiikista 1900-luvulle lähinnä saksalaisessa ja ruotsalaisessa kirjallisuudessa keskittyen heksametri-idylliin, mutta viittaa myös käsitteen moninaisiin käyttötapoihin sekä kirjallisuudessa että yleiskielessä (Wretö 1977: 11). Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa Saija Isomaa on tarkastellut agraarista idylliä romaanelajissa tyylilajina ja bahtinilaisena kronotooppina (Isomaa 2005).

puhe ja tyttö, viimeisessä säkeistössä myös kirkon ulkopuolinen luonto, ”sireenien aaltova metsä”. Nämä motiivit toimivat runoa jäsentävinä komponentteina, joilla on myös temaattinen merkitys.⁵ Vaikka runon esitystapa vaikuttaa ilmalta ja vapaiden assosiaatioiden varassa etenevältä, runo on muodollisesti säännönmukainen ja sisällöllisesti tiivis. Puhujan havainnoimat motiivit esiintyvät runossa seuraavasti:

Säkeistö	Säe	Motiivi
1	1–2	Rippilapset
1	3–5	Äänimaailma
2	1–5	Alttaritaulu
3	1–5	Alttaritaulu
4	1	Äänimaailma
4	2	Rippilapset
4	3–5	Pastorin puhe
5	1–5	Pastorin puhe
6	1	Äänimaailma
6	2–5	Tyttö
7	1–3	Äänimaailma
7	4–5	Alttaritaulu
8	1–3	Rippilapset, tyttö
8	4–5	Sireenien metsä

Rippilasten esiintyminen ja äänimaailma, joka rakentuu kirkonkellojen ja urkujen soitosta, laulusta, sekä ensimmäisessä ja viimeisessä säkeistössä myös ulkona pauhaavasta myrskystä, kehystävät kuvausta alttaritaulusta sekä sitaattia pastorin puheesta rippilapsille. Runon loppupuolella, säkeistöissä 6 ja 8, havainnoinnin kiintopisteenä toimii yksi rippilapsista, nuori tyttö. Lisäksi ensimmäisessä ja viimeisessä säkeistössä mainittu ”läntinen myrsky” kehystää runon kokonaisuuden sitoen alku- ja lopetus-säkeistöt toisiinsa. Kehystävänä elementtinä toimii myös siirtymä tilasta toiseen. Ensimmäisessä säkeistössä konfirmoitavat saapuvat kirkkoon: ”Temppeleihin astuvi nuorukaisjoukko”, ja viimeisessä säkeistössä he lähtevät sieltä: ”Atria päättyy ja temppeleist astuu / nuorison joukko”.

Paikan kuvaus sinällään on runossa niukkaa, toisin kuin Tegnérillä. Äänimaisema sitä vastoin on runsas. Runon alussa kirkonkellot kutsuvat kirkkokansaa paikalle ja ilmoittavat toimituksen alkavan, ja rippilasten kulkuetta säestää urkujen soitto. Myrsky muodostaa näille kirkkotilan äänille kontrastin, luonnon äänen, joka jää kirkkoon siirryttäessä kirkon seinien ulkopuolelle. Kielikuvien tasolla luonnon äänet ovat kuitenkin läsnä myös kirkkotilassa, kun kirkonkellojen ääni, veisuu ja urkujen pauhu vertautuvat ”kultaisten koskien pauhuun” (säk. 7). Äänimaailman kuvaus on runossa yhtäältä neutraalia ja toisaalta puhujan yksilöllisen kokemuksen ja emootioiden värittämää: urkujen soittoa luonnehditaan ”juhlavaksi”, mutta myös ”huokaavaksi”. Tegnér vertaa ”Nattvardsbarnen”-runossa urkujen pauhua Jumalan lähettämiin ääniin: ”Hör! då brusa med ens de mäktiga toner från orgeln / sväfv som röster från Gud, som osynliga andar i hvalfvet.” Laulu saa seurakuntalaiset ”heittäjän pois maallisen asunsa” (”alltså kastade sinnet sin jordiska drägt”) ja sielut kohoamaan kohti taivasta: ”och sången på väldiga vingar / tog hvar lefvande själ och lyfte den stilla mot himlen.”

⁵ Motiivin käsitteestä ks. Wolpers 1993: 85–87 sekä Segre 1995: 25–27.

Kivellä musiikki toimii myös ylevöittävässä tekijänä, ja vaikka kytös hengellisyyteen ei ole yhtä eksplisiittinen, ”Rippilapsista” voidaan tunnustaa Tegnérin runossakin esiintyvä ylöspäin kohoava liike. Veisuu, kellojen ja urkujen soitto nousevat alhaalta ylöspäin ja kaikuvat kirkon holveissa: ”Humisee, kaikuvi temppelin kumos, / kaiku kuin kultasten koskien pauhu” (säk. 7). Tegnérin runossa holveissa kaikuvat Jumalan äänet ja näkymättömät henget, mutta Kivellä sama äänimaailma rinnastetaan luonnon voimaa ilmentävään ääneen, kosken pauhuun. Kielikuvan kautta luontokokemus yhdistyy puhujan kokemukseen kirkossa soivasta musiikista. Kokemus edustaa romanttista subliimia kokemusta, jossa keskeistä on kokevan subjektin havainto rajalla olemisesta: subliimissa kohtaavat ”äärellinen ja ääretön, näkyvä ja näkymätön, inhimillinen ja jumalallinen, aistimellinen ja järjellinen”. (Lyytikäinen 2000: 13–14.) Siinä missä kokemus Tegnérillä koskettaa koko seurakuntaa, Kivellä kokijana on yksilö, runon puhuja.

Runossa esiintyy myös toisenlainen tapa kuvata sisäistä kokemusta, joka liittyy nuoren tytön hahmoon. Tyttö on havainnoinnin kohteena säkeistössä 6, jossa nuoret polvistuvat ehtoolliselle:

Alkavi taasen laulu ja soitto,
ales ales hän kumartuu, neitonen kaino,
alttarin juurehen,
ja rintansa nousee ja vaipuu,
ja poskensa liekehtii.
(Säk. 6)

Puhujan katse löytää hänet uudelleen viimeisessä säkeistössä: ”Atria päättyy ja temppelist astuu / nuorison joukko, ja läntises myrskys / huohottain impi käy” (säk. 8). ”Rippilapsissa” tyttö on papin ohella runon ainoa henkilöahmo joka nousee esiin yksilönä. Puhujalla ei ole pääsyä tytön mielen sisäiseen maailmaan, vaan hänet kuvataan ainoastaan ulkoa käsin, eikä ulkoinen kuvaus piirrä työstä tarkkaa taikka persoonallista kuvaa. Tytön olemus ja elekieli muistuttavat Tegnérin runon konfirmoitavia tyttöjä, joita kuitenkin kuvataan yhtenäisenä joukkona, ryhmänä ”väriseviä liljoja”.⁶ Aikuisuuden kynnyksellä oleva tyttö ja hänen liikuttunut mielentilansa ovat analogisessa suhteessa ympäröivään kesäiseen luontoon ja myrskyyn: ulkona myrskytuuli huojuttaa syreenejä, ja tytön niukasti kuvatussa ulkoisessa olemuksessa poskien puna ja kiihtynyt hengitys kertovat sisäisestä tunnemyrskystä, ”hurmostilasta” (Viljanen 1953: 128).

Runon henkilöahmojen puheella ja sen suoralla esityksellä oli keskeinen sija saksalaisessa idyllitraditiossa, johon Tegnérin ”Nattvardsbarnen” -runo liittyy (Wretö 1977: 168). Kivellä tästä on muistumana säkeistö, jossa saarnaaja puhuu rippilapsille isällisen kehottavaan sävyyn (säk. 5). Pastorin ulkoista olemusta ei kuvata lainkaan, ja hän on läsnä vain sanojensa kautta. Saarnaaja muistuttaa hengellisen kilvoittelun merkityksestä viitaten efesolaiskirjeen sanoihin ”uskon kilvestä”

⁶ Vrt. Tegnérin kuvaus konfirmoitavista tytöistä: ”Men till venster om dem, der stodo de darrande liljor, stänkta med morgonrodnadens färg, de sedliga tärnor, händer knutna till bön och ögonen fästa på golfvet.”

ja ”hengen miekasta”, kehottaa ehtoollisella käyntiin, ja teroittaa rippilasten mieliin kilvoittelun päämäärän, ikuisen elämän: ”kunnian kultasen kruunun / saat Siionin kaupungis” (säk. 5). Saarnaajan voi nähdä toimivan eräänlaisena välittäjähahmona jumalallisen ja maallisen maailmanpiirin välillä (vrt. Vinge 1996: 12). Hänen puheessaan ei kuitenkaan näy merkkejä subjektiivisesta kokemuksesta. Siinä missä puhuva pappi edustaa Jumalan sanaa ja kirkollista opetusta, äänetön tyttö, jonka sisäisestä, tavoittamattomasta maailmasta näemme vain ulkoisia merkkejä, edustaa koettua ja tunneperäistä uskonnollisuutta.

Tyttö taas on kahden maailman rajalla monessakin mielessä: yhtenä rippilapsista hän on kahden elämänvaiheen välillä, siirtymässä lapsuudesta aikuisuuteen. Lisäksi hengellinen kokemus vaikuttaa häneen poikkeuksellisen voimakkaasti. Kiven tuotannossa vastaavia naishahmoja, joiden uskonnollisuudessa on piirteitä mystiikasta ja ekstaattisuudesta, esiintyy muitakin, ja yhteistä heille on ristiriita ulkoisen tyyneyden ja äänettömyyden ja sisäisen myrskyisän kokemuksen välillä (Viljanen 1953: 63–64). ”Eksynyt impi” -runossa päähenkilö on tyttö, joka metsään eksyessään kohtaa näyssä Kristuksen. Näky herättää työssä pakkomielteisen kuolemankaipuun. *Seitsemän veljeksien* Seunalan Annaa kuvataan adjektiivilla ”kaino”, kuten ”Rippilasten” tyttöäkin. Seunalan Anna näkee ”kummallisia näköjä, joiden vallitessa hänen henkensä käyskeli sekä autuitten kirkkaisuus tienoissa että tuomittuin pimeässä alhossa” (Kivi 1987: 249). Naisten yhteys tuonpuoleiseen maailmaan tekee heistä liminaalihahmon kaltaisia välitilan hahmoja: he sijoittuvat luonnollisen ja yliluonnollisen rajalle. Liminaalihahmot kuvataan yleensä stereotyyppisesti kalpeina, hauraina ja vaiteliaina, ja Kiven ekstaattisia kokemuksia kokevat naishahmot muistuttavat ulkoisesti liminaalinalaisia (vrt. Grünthal 1997: 40–44). ”Rippilasten” neito ei hänkään puhu, ja hahmo jää yksityiskohtia rekisteröivästä kuvauksesta huolimatta persoonattomaksi ja yleiseksi. Kuten Tegnérin runon tytöt, joita verrataan liljoihin, ”Rippilasten” tyttö assosioituu kesän kynnyksellä kukkimistaan aloittaviin syreeneihin, ja hänessä henkilöityvät nuoruus, herkkyyys, viattomuus ja kokemuseräinen hengellisyys. Runon päättyessä seuraamme hänen kulkuaan pois kirkkotilasta, joka tytön kanalta merkitsee matkaa ulos elämään ja aikuisuuteen.

”Kuva on korkea alttarin seinäs” – ekfrasis

Puhujan aistihavaintojen varassa etenevä runo pysähtyy toisessa säkeistössä alttaritauluun, jota kuvataan muuta ympäristöä yksityiskohtaisemmin. Runon alttaritaulu on yhdistetty Nurmijärven kirkon alttaritauluun (ks. Viljanen 1953: 128). C. P. Elfströmin maalaama teos on peräisin vuodelta 1832 ja sen aiheena on Jeesuksen taivaaseen astuminen (ks. kuva s. 267).

Kuva on korkea alttarin seinäs:
pilvissä väikkyi siel ihmisen Poika
sankarin katsannol,
mut ihanast hymyvät huulens
ja otsansa kimmeltää.

Näät siellä Saaronin viherjät niitut
 siintävän kaukana: korkeat palmut
 Kidronin rannalla
 ja Hermonin himmeät vuoret
 näät hohtavan taivaan all.
 (Säk. 2–3)

Alttaritaulun kuvaus runossa on ekfrasis, kuvataideteoksen sanallinen esitys (Heffernan 1993: 3). Ekfrasis sijoittuu runon säkeistöihin kaksi ja kolme niin, että säkeistössä kaksi kuvataan taulun keskushahmoa, taivaaseen astuvaa Kristusta, ja säkeistössä kolme taulun taustaa eli tapahtumapaikkaa ja sen maisemia. Ekfrasis noudattaa runolle ominaista impressionistista, hetkellisiin havaintoihin keskittyvää esitystapaa, ja kuvattu taulu poikkeaa osin kuvauksen kohteena olevasta todellisesta taideteoksesta.

Maria Rubins, joka tarkastelee ekfrasista kuvauksen tekstityyppinä, jäsentää ekfrastisen tekstin rakennetta matriisitaulukon avulla (Rubins 2000: 9, 28). Ekfrasiksen kolme keskeisintä elementtiä, joista myös ”Rippilasten” ekfrasis rakentuu, ovat taideteos (4), teksti (7) ja kielellinen esitystapa (8). Lisäksi ekfrasis voi sisältää viittauksia taiteilijaan, taideteoksen kohteeseen tai sen materiaaliin, runoilijaan, taiteelliseen esittämiseen itseensä tai lukijaan:

Artist (3)	Referent (1)	Physical Medium (2)
Poet (6)	Artwork (4)	Artistic Medium (5)
Reader (9)	Text (7)	Verbal Medium (8)

Matriisirakenne osoittaa, miten havainnoinnin, representaation ja tulkinnan prosessit toistuvat ekfrasiksessa usealla tasolla. Vastaanoton ketju kulkee taiteilijasta taideteokseen, taideteoksesta runoilijaan, runoilijasta tekstiin ja tekstistä lukijaan. Ekfrasiksen monikerroksisilla rakenteilla on usein metapoeettinen funktio. Kääntäessään visuaalista representaatiota kielelliseksi ekfrasis liikkuu aina myös intermediaalisuuden alueella, eri esitystapojen mahdollisuuksia ja rajoja tarkastellen. (Rubins 2000: 28–29.) Tekstilajina ekfrasikselle on siis ominaista rajankäynti, joka ”Rippilapsissa” on läsnä myös temaattisella tasolla.

Ekfrasis problematisoi kuvallisen ja sanallisen ohella myös ajan ja tilan esittämistä runoudessa, koska kuva- ja sanataideteoksilla on erilainen suhde ajallisiin ja tilallisiin ulottuvuuksiin (Hollsten 2003: 134–135). Yhtäältä pysähtyneisyyttä on pidetty ekfrasikselle tyypillisenä. Ekfrasis pysäyttää ajan etenemisen, kun kuvan pysähtynyt hetki siirretään sanataideteokseen verbaaliselle esittämiseksi ominaista narratiivisuutta ja kronologiaa vastustaen. Toisaalta ekfrasis voi toimia myös kertomuksen alkusysäyksenä, jolloin se on luonteeltaan pikemminkin dynaaminen kuin staattinen. Ekfrasiksen keinoin runous voi tarkastella erilaisia ajallisen ja tilallisen liikkeen ja liikkumattomuuden ilmiöitä. (Heffernan 1993: 93, 133.)

”Rippilapsissa” taulun pysähtynyt hetki kontrastoituu jumalanpalveluksen kaavan mukaisesti etenevään kerrontaan. Runossa pysähtyneisyys ei kuitenkaan ensisijaisesti ole yhdistettävissä visuaaliseen representaatioon. Samankaltainen lineaarista aikaa leikkaava seisahdus tapahtuu myös säkeistössä 5, kun ääneen pääsee konfirmaatiota toimittava pastori. Runossa pysähdytään siis paitsi kuvan, myös sanan äärelle. Lisäksi aika

ei pysähdy, vaan etenee huolimatta siitä, että puhuja hetkeksi uppoutuu havainnoimaan taulua. Musiikin loppuminen havahduttaa hänet: ”Mutta nyt vaikenee juhlainen soitto” (säk. 4). Papin puheesta ekfrasis kuitenkin eroaa siinä, että papin sanoja siteerataan suoraan. Ekfrasiksessa toisen henkilön esitystapaa ei välitetä sellaisenaan, vaan kuva välittyy puhujan havainnoinnin ja esityksen kautta. Näköhavainto on aina subjektiivinen, ja näkemistä ohjaa katsojan oma mielenkiinto (Hollsten 2003: 125). Taulua havainnoidaan runossa samalla tavoin kuin rippilapsia ja kirkkotilaa ja sen ääniä: havainnointi on voimakkaasti puhujan subjektiivisten tuntojen ja ajatusten sävyttämää.

Alttaritaulua kuvataan kahdessa kokonaisessa säkeistössä, säkeistöissä 2 ja 3, sekä seitsemännen säkeistön kahdessa säkeessä. Ekfrasis saa siis runossa varsin huomattavan sijan. Taulun kuvaus toimii paitsi yhtenä havainnoinnin keskipisteenä, myös taustana, jota vasten runon tapahtumat tapahtuvat. Taulu hallitsee runon visuaalisesti havainnoitavaa ympäristöä samalla tavoin kuin alttaritaulu hallitsee kirkkotilaa. Ekfrasiksessa visuaalinen aistiminen korostuu: ”Näät siellä”, ”näät hoh-tavan taivaan all” (säk. 3). Toisen persoonan puhuttelu tuo korostetulla tavalla taulun maisemat myös lukijan tarkasteltaviksi.

Ekfrasiksen aloittava säe ”Kuva on korkea alttarin seinäs” (säk. 2) liittyy taulun musiikin ja myrskyn tavoin korkeuteen ja ylöspäin suuntautuvaan liikkeeseen. Pilvet ja pilvien korkeus mainitaan sekä toisessa säkeistössä että seitsemännessä säkeistössä. Kristus-hahmo esitetään voittoaikana sankarina, jonka nähdään seisovan pilvien keskellä. Runon Kristus-kuva on morsiusmystiikan sävyttämä ja muistuttaa ”Eksynyt impi”-runon taivaallisesta yljästä, joka ”hymyy niin kuin ylkä hymyy, lempi hoh-taa hänen huuliltans”. Myös ”Rippilapsissa” tyttö kohtaa Kristuksen, sekä taulun hahmossa että ehtoollisen leivässä ja viinissä, ja kuten eksynyt impi, hän haltioituu kohtaamisesta.

Kolmas säkeistö, joka kuvaa ”Saaronin vihreitä niittuja”, ”palmuja Kidronin rannalla” ja ”Hermonin himmeitä vuoria” tuo kotoisen kirkkointeriööriin rinnalle Raamatun tarunhohtoisen maiseman. Ekfrasis toimii ikkunan tavoin: sen kautta kirkkotilasta avautuu näkymä toiseen paikkaan ja aikaan. Samalla taulun tapahtumat muodostavat paralleelin runossa kuvatuille tapahtumille. Runossa puhuja kuvaa alttarille polvistuvaa tyttöä, ja myös alttaritaulussa voidaan nähdä opetuslasten joukossa polvistunut naishahmo, joka rinnastuu runossa alttarin ääreen polvistuvaan tyttöön. Naisia yhdistää kohtaamisen aiheuttama mielenliikutus, hämmästyminen ja pelko.

Runossa kuvattu hämmennyksen ja hurmoksen tila on kristillistynyt versio yhdestä idyllirunouden avainmotiivista. Idyllirunouden keskeiseksi motiiviksi nousi 1800-luvulla niin kutsuttu *inspiroitunut hetki*, tapahtumien huipentuminen yhtäkkiseen kokemukseen tai oivallukseen (Wretö 1977: 167, 184). ”Nattvardsbarnen”-runossa ikääntynyt pastori päättää hetkellisen inspiraation vallassa aikaistaa nuorten ripillepääsyä viikolla ja toimittaa konfirmaation saman tien.

Plötsligt, som träffad ur skyn, stod läraren stilla och lade handen på pannan och blickade upp: gudomliga tankar flögo igenom hans själ, och förunderligt glänste hans ögon.

”Nästa söndag, hvem vet, kanske jag hvilar i grafven,
kanske någon af er, en lilja bruten i förtid,
sänker sitt hufvud till jord; hvi dröjer jag, stunden är inne!”

Tegnér kuvaa, kuinka pastori ”jumalallisten ajatusten” innoittamana oivaltaa otollisen hetken olevan käsillä: viikon kuluttua hän itse tai joku hänen rippilapsistaan saattaa jo olla haudan oma. Runebergin *Hannassa* kulminaationa toimii silmänräpäyksessä tapahtuva, elämänmullistava rakastuminen. ”Rippilapsissa” inspiraation hetki on luonteeltaan hengellinen, ja siihen liittyy mystinen kokemus pyhän kohtaamisesta.

Alttaritaulussa kohtaaminen ja sen aikaansaama kokemus on vangittu pysyvästi, mihin runo ei kykene. Ajatus siitä, että kuvataide pystyi pysäyttämään ja ikuistamaan katoavan hetken liittyy James Heffernanin mukaan nimenomaan romantiikan ajan ekfrasikseen. Kuvataiteen väitettyyn ajattomuuteen suhtauduttiin kuitenkin ristiriitaisesti, ja romantiikan runoudessa käsitystä kuvan yliajallisesta luonteesta usein samanaikaisesti rakennetaan ja puretaan. (Heffernan 1993: 93.) Runouden kertova luonne asettaa ajankulun koskemattomiin kohotetun idealisoidun kuvan kuitenkin lopulta kerronnan aikarakenteiden alaiseksi, ja näin käy myös Kiven runossa. Konfirmaation päättyessä hetki on väistämättä ohi, kirkkoväki hajaantuu ja tyttö jatkaa matkaansa puhujan katseen saattelemana.

Runon sisäiset ja ulkoiset maailmat

Anna Hollstenin mukaan ekfrasista voidaan tarkastella metakielenä, ”symbolisena merkkijärjestelmänä tai intertekstinä, joka kommentoi kertomusta” (Hollsten 2004: 78). ”Rippilapsissa” ekfrasis toimii mise en abymen kaltaisena rakenteena, joka luo kerroksellisuutta ja vahvistaa rajan ylittämisen teemaa. Rajan ylittäminen esiintyy runossa ensinnäkin aiheen tasolla: runon aiheena on ripillepääsy, siirtyminen lapsuudesta aikuisuuteen. Ekfrasiksen kuvaaman taulun aiheena taas on taivaaseenastuminen, tämän- ja tuonpuoleisen rajan ylittäminen. Taulussa kuvattu pyhän kohtaaminen ja sen luoma yhteys transsendenttiin toistuvat tytön hurmostilassa, ja tähän yhteyteen ja sen toteutumiseen ehtoollisessa viitataan myös saarnaajan sanoissa ”taivahan atriast”. Tämän- ja tuonpuoleiseen siirtymään liittyy puolestaan papin puheessa lupaus ”kunnian kultasesta kruunusta” ja ”Sionin kaupungista”. Runossa ulkoisen ja sisäisen raja piirtyy siis esiin myös runon puhujan ja henkilöhahmojen kautta. Rajanylityksen teema jatkuu runon tavassa käsitellä paikkaa ja aikaa, kun ekfrasis avaa ikkunan Raamatun maailmaan.

Ekfrasis on myös keino tarkastella taideteoksen katsojassaan herättämiä tuntemuksia ja ajatuksia. Hengellisen kokemuksen subliimi luonne tulee ilmi etenkin runon seitsemännessä säkeistössä:

Humisee, kaikuvi temppelin kumos,
kaikuu kuin kultasten koskien pauhu
seinissä vuorien
ja kirkkaana Ihmisen Poijan
näät pilvien korkuudes.

(Säk. 7)

Kirkossa soivia ääniä verrataan ”kultasten koskien” pauhuun vuorien seinissä. Vertaus rinnastaa ulkoisen ja sisäisen, vuoret ja seinät, sekä luonnon äänet ja musiikin, ja hämärtää ajallisuuden ja paikallisuuden rajoja. Vertausta edeltää maininta musiikin ja soiton jatkumisesta pastorin puheen jälkeen sekä tytön kuvaus hänen polvistuessaan ehtoolliselle, ja se liittyy läheisesti alttaritauluun, jonka maiseman keskeisiä elementtejä ovat vuorensinämät sekä ranta. Kokemus tilasta ja tilanteesta sekä havainnoidusta äänimaailmasta ja alttaritaulusta sulautuvat puhujan esityksessä yhteen, ja on mahdotonta eritellä, mikä on alttaritaulun representaatiota, mikä runon ajan ja paikan ja mikä taas puhujan kokemuksen representaatiota. Ylevään hengelliseen kokemukseen liittyy tässä hurmoksellisia ja mystisiä piirteitä, piirteitä hetkellisestä mutta perustavanlaatuisesta todellisuuskäsityksen muutoksesta.

Tegnérin ”Nattvardsbarnen”-runossa hurmoksellisuus liittyy konfirmaation ajankohtaan, helluntain kirkkopyhään ja sen sisältöön, ja kokemus esitetään yhteisenä ja jaettuna. Jumalallinen innoitus valtaa ensin kaikki virrenveisuuseen yhtyvät seurakuntalaiset ja sen jälkeen vanhan pastorin ja konfirmoitavat nuoret. Myös ”Rippilapsissa” runon tilanne on lähtökohtaisesti yhteisöllinen, ja runossa kuvattua kirkkotilaa sekä tapahtumista leimaa juhlallinen seremoniallisuus. Yhteisöllisyys koskee kuitenkin, toisin kuin Tegnérillä, vain ulkoisia muotoja. Varsinainen pyhyden kokeminen on subjektiivista ja sisäistä, ei jaettua. Tosin voidaan ajatella, että puhujan huomio kiinnittyy tyttöön, koska hän tunnistaa työssä merkkejä omasta kokemuksestaan. Tytön havainnointikyky kuitenkin tuntuu suuntautuvan sisäänpäin, hänen omiin sisäisiin maailmoihinsa, eikä puhujan ja tytön välille synny yhteyttä. Luonnollisen ja yliluonnollisen rajaa markkeeraavana rajatilan olentona tyttö toimii kuitenkin puhujan oman kokemuksen peilinä (vrt. Grünthal 1997: 43). Hän antaa kasvot kokemukselle, jota puhuja runossa sanallistaa.

Ajallisesti ja tilallisesti ”Rippilapset” keskittyy kirkkoon ja kirkkotilan sisällä tapahtuvaan kirkolliseen toimitukseen, mutta runon todellinen tapahtuminen on luonteeltaan sisäistä ja liittyy runon puhujan kokemukseen tilanteesta, paikasta sekä kirkkotilan äänistä ja alttaritaulusta. Pyhän kokemus, jota runossa kuvataan epäsuorasti ekfrasiksen ja tytön hahmon kautta, kuuluu sisäisyyden piiriin, ja se näyttäytyy yksilöllisenä ja vaikeasti käsitteellistettävänä. Kuvan ja sanan ohella runossa rinnakkain asettuvat sisäinen ja ulkoinen, näkyvä ja näkymätön, arkinen ja ylevöitetty, maa ja taivas. Ekfrasis toimii idyllin ”inspiroituneen hetken” rinnalla elementtinä, joka rikkoo puhetilannetta määrittävää ajan ja paikan yhteyttä ja avaa näkymiä sisäisiin, näkymättömiin maailmoihin. Näin runon maailma laajenee lopulta paljon kirkkosalia suuremmaksi.

LÄHTEET

- Elam, Ingrid 1999: ”Esaias Tegnér – klassicist och nationalskald.” Teoksessa Lars Lönnroth & Sven Delblanc (toim.), *Den Svenska Litteraturen. Från runor till romantik 800–1830*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Grünthal, Satu 1997: *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heffernan, James A. W. 1993: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hollsten, Anna 2003: ”’Kaikki nämä kuvat’. Sanan ja kuvan suhteesta Bo Carpelanin tuotannossa.” Teoksessa Vesa Haapala (toim.), *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*, s. 117–143. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hollsten, Anna 2004: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Isomaa, Saija 2005: ”Agraarinen idylli ja georginen tyylilaji Arvid Järnefeltin Isänmaassa.” Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*, s. 128–155. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kivi, Aleksis 2000: *Runot*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kivi, Aleksis 1987 (1879): *Seitsemän veljestä*. Kodin suuret klassikot II. Espoo: Weilin+Göös.
- Lyytikäinen, Pirjo 2000: ”Äärettömiä olioita.” Teoksessa Outi Alanko ja Kuisma Korhonen (toim.), *Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. Subliimi, groteski, ironia*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52, s. 11–34. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rubins, Maria 2000: *Crossroads of Arts, Crossroads of Cultures. Ekphrasis in Russian and French Poetry*. New York: Palgrave.
- Segre, Cesare 1995: ”From Motif to Function and Back Again.” Claude Bremond, Joshua Landy & Thomas Pavel (eds.), *Thematics. New Approaches*, s. 21–32. Albany: State University of New York Press.
- Tegnér, Esaias 1820: ”Nattvardsbarnen”.
<http://runeberg.org/nattvard/nattvard.html>
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo: WSOY.
- Vinge, Louise 1996: ”Tegnér och den inspirerande inspirationen.” Ulla Törnqvist (red.) *Möten med Tegnér*, s. 7–32. Lund: Tegnér-samfundet.
- Wolpers, Theodor 2003: ”Motif and Theme as Structural Content Units and ’Concrete Universals’.” Werner Sollors (ed.), *The Return of Thematic Criticism*, s. 80–91. Harvard English Studies 18. Cambridge, MA et al.: Harvard University Press.
- Wretö, Tore 1977: *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*. Acta universitatis Uppsaliensis. Stockholm: Almqvist & Wiksell.



Kuva. C.P. Elfström (1832), Kristuksen taivaaseen astuminen, Nurmijärven kirkko. © Nurmijärven seurakunta.

Korven rannan raiskiosta synnyinmaan povelle ”Uudistalon-perhe” lajin, kansallisuusajattelun ja luontokäsitysten kehyksessä

”Uudistalon-perhe” kuuluu *Kanervalan* kertoviin runoihin. Uudisraivausta kuvaava runo on verrattain pitkä koostuen 28 trokeemittaisesta, nelisäkeisestä säkeistöstä, jotka ovat loppusoinnuttomia. Päähenkilönä on ”korven rannassa” (KT4¹: 93) uutta viljelymaata² raivaava mies, jolle hänen nuori vaimonsa tuo puolen päivän maissa evästä. Sivujuonena kuvataan, kuinka kotkottava metso saa miehen keskeyttämään työnsä ja ampumaan linnun. Runon lopussa mies palaa työpäivänsä päätteeksi kotiin viettämään pyhäpäivän aattoa ”naisen armaan huomassa” (KT4: 97). Kotona häntä odottaa vaimon valmistama ”ehtoollinen” ja lepopäivää varten ”lehditetty laattia” (KT4: 97).

”Uudistalon-perhe” muodostaa Lauri Viljasen mukaan (1953: 90) ”elämäntulkintana varsin yhtenäisen sikermän” kahden sitä seuraavan runon eli ”Ruususolmun” ja ”Miehen” kanssa. Aiheensa puolesta runo on sukua ”Kontiolan kaskelle” ja tietenkin *Seitsemälle veljekselle*. Uudisraivauksen motiivi esiintyy myös *Nummisuutareissa* Karrin hääpuheessa. Saalistuksen motiivi liittyy runoa ”Karhunpyyntiin” ja ”Metsämiehen lauluun”.

Tarkastelen aluksi ”Uudistalon-perhettä” lajin kehyksessä. Runo on lajityypiltään idylli (Lehtonen 1928: 361), tarkemmin sanottuna georginen idylli. Lajilla on juurensa antiikissa. Se on pastoraali-idyllin sukulainen, mutta toisin kuin pastoraalissa, jossa kuvataan paimenten joutilasta elämää luonnon helmassa, georgisessa idyllissä kuvataan maataloustyötä. Työnteko sävyttyy myönteisesti, ja maamiehestä tehdään suorastaan sankari. Lajin varhaisia tunnettuja edustajia ja mallintajia ovat Hesiodoksen *Työt ja päivät* ja Vergiliuksen *Georgica*.³

Georginen idylli on ideologisesti joustava laji, ja sen käyttö erilaisissa poliittisissa tarkoituksissa on laajalle levinnyttä. Lajia on hyödynnetty niin natsismin *Blut und Boden* -ajattelussa kuin tehomataloutta vastustavassa modernissa ympäristöliikkeessä, jossa kannatetaan elintarvikkeiden paikallista tuotantoa. (Garrard 2004: 110–120.) Viimeisen parinkymmenen vuoden aikana ekokriittinen tutkimus on tehnyt lajista ajankohtaisen tutkimuskohteen, jolloin huomio on kiinnittynyt muun muassa kysymykseen lajin välittämistä luontokäsityksistä ja ihmisen suhteesta paikkaan.⁴

¹ KT4 = Kivi, Aleksis 1984b: *Kootut teokset* 4.

² Runossa raivataan tarkasti ottaen *niittua*. Nykykielessä *niittu* on hämäläismurteenen muoto *niitty*-sanasta, mutta vanhastaan se oli yleinen myös kirjakielessä. *Niitty* on tarkoittanut aiemmin myös viljeltyä heinämaata. Oletettavasti runossa siis raivataan heinäpeltoa. Kiitän tästä ja muista Kiven sanastoa koskevista selvityksistä kielentutkija Ossi Kokkoa, joka toimii tutkijana Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Edith – suomalaisen kirjallisuuden kriittiset editiot -yksikössä.

³ Georgisen idyllin historiasta ja tunnuspiirteistä ks. esim. Fowler 1982: 202–203; Fowler 1986: 110–111; Isomaa 2005: 140–143; Oksala 1972: 18–22.

⁴ Georgisesta idyllistä ekokritiikin näkökulmasta ks. Garrard 2004: 108–113.

Aleksis Kiven ”Uudistalon-perheen” kannalta keskeistä ovat georgisen idyllin ja uudisraivauksen kytkökset kansallisuusajatteluun. V. Tarkiaisen (1981/1951: 274, 298) näkemyksen mukaan Kivellä ei ”Suomenmaata” lukuun ottamatta ole isänmaallisia aaterunoja eikä ”Uudistalon-perheessäkään” ole ”näkyvää aatteellista ’korturnia’”. J. V. Lehtonen (1928) ja Liisi Huhtala (1981) ovat sen sijaan korostaneet ”Uudistalon-perheen” kansallista tematiikkaa. Jatkan pohdintaa ”Uudistalon-perheen” isänmaallisuudesta, minkä jälkeen tarkastelen runosta välittyviä luontokäsityksiä⁵. Kiven luonnonkuvauksia on usein ihasteltu ja korostettu hänen luomiensa henkilöahmojen läheistä suhdetta luontoon. Se, mikä on jäänyt sivummalle, on Kiven talonpoikaiselle maailmalle tyypillinen luonnon hyötykäyttö, jota kuvataan niin ”Uudistalon-perheessä” kuin *Seitsemässä veljeksessä*.

Kiven runossa huomiota kiinnittää lisäksi luonnon feminiinisyyden. Kuten osoitan, sukupuoli on merkitystä sekä luontokäsityksen että runon kansallisen problematiikan kannalta. Runo on kerrottu miehisestä näkökulmasta, ja siinä kuvataan pääosin miehen toimintaa. Vaimoa kuvataan vain suhteessa mieheen: kun hän tulee miehen luokse eväiden kanssa tai kun mies palaa illalla kotiin hänen luokseen. Aiemmassa tutkimuksessa sukupuoli-asetelmaa ei ole käsitelty muutoin kuin ihastelemalla uudisraivaajan vaimon miellyttävyyttä (Lehtonen 1928: 359–360; ks. myös Viljanen 1953: 90) ja viittaamalla runon rakkaustematiikkaan. Viljanen (1953: 88) on puhunut runon yhteydessä ”terveestä verevyydestä” ja todennut, kuinka Kiven runoista ”Uudistalon-perhe” on ”ennen muita se runo, jossa Kiven näkemys miehen ja naisen suhteesta, arvopitoisesta ja onnellisesta rakkaudesta, on löytänyt erityisen persoonallisen ja samalla erityisen suomalaisen ilmauksen.” Oma luonnon ja sukupuolen kytköstä korostava luentani on tahallisen anakronistinen ja pyrkii ravistelemaan aikaisempia tulkintoja Kiven runosta.

Raivausidylli

Kiven runoa voi Huhtalaa (1981: 41) lainaten luonnehtia raivausidylliksi. Noin neljännes runon säkeistöstä kuvaa raivaustyötä. Ensimmäisessä säkeistössä esitellään työmaa, ”korven rannan raiskio”, ja runon päähenkilö:

Raikas tuuli Pohjolasta
käy ja metsä humisee,
korven rannan raiskiassa
niittuu raivaa uljas mies. (KT4: 93.)

Miehen työntekeä on niin voimallista, että risut, vesat ja juuret siirtyvät kuin itsestään ”röykkiöön”. Onomatopoeettiset sanat, kuten ”singahtelee” ja ”räikyy”, korostavat työnteon tehokkuutta:

⁵ Luontokäsityksillä tarkoitetaan sitä, miten ihmiset eri aikoina ovat käsittäneet luonnon. Yksi keskeisistä kysymyksistä, joihin luontokäsityksissä otetaan kantaa, on ihmisen suhde luontoon, eli ymmärretäänkö ihminen osana luontoa vai luonnosta erillisenä. (Ks. Haila & Lähde 2003: 19–22.)

Risut tieltä singahtele,
vesat maasta temmataan,
juuret räikky, kannot nousee,
kaikki siirtyy röykkiöön. (KT4: 93.)

Raivaustyön kuvauksessa esiintyy Kivelle tyypillisesti kertausta. Työtä kuvataan 19. säkeistössä täsmälleen samoin sanoin kuin 2. säkeistössä. Evästäuko on tässä vaiheessa päättynyt, joten kertaus korostaa miehen työtehoa, voimaa ja innokkuutta osoittamalla, että kannot nousevat tauon jälkeen yhtä riuskasti kuin aamulla. (Lehtonen 1928: 358.) Runossa kuvattua työntekoa tahdittavat päivänkierto ja raikas pohjatuuli. Pohjatuulen motiivi esiintyy runossa kolmasti, 1. 7. ja 21. säkeistössä, ja yhdistää siten runon eri osia toisiinsa. Mies raivaa metsää pohjatuulen vauhdilla ja voimalla, kunnes 21. säkeistössä tuulen hiljeneminen on miehelle merkki työpäivän loppumisesta. (Lehtonen 1928: 356–357.) Tässä vaiheessa aurinko, joka 7. säkeistössä on puolipäivän korkeudessa, ”seisoo / lännen kultakynnyksel” (KT4: 96).

Runossa ”raivio muuttuu täyden inhimillisen onnen näyttämöksi” (Viljanen 1953: 90). Idyllille onkin ominaista harmonian ja sopusointunun korostaminen sekä ylevöittäminen. Idyllisyyttä korostetaan kontrastin avulla. Runossa on sisäkertomus, joka toimii negatiivisena analogiana puhehetken idyllille. Mies kertoo evästäuollaan vaimolleen, kuinka hän lapsena paimenessa käydessään rakensi mielikuvituksessaan taloa talleineen ja navettoineen paikkaan, jossa he parhaillaan istuvat. Lapsuusajan kuvitelma on vähemmän sopusointuinen kuin runossa kuvattu todellisuus: lapsen kuvitelmissa naapureiden kanssa riidellään raja-aidoista ja ”kurja emäntäinen” saa isännältä löylyä, kun ateriat ei ole valmis miesten tultua työstä. Vaikka sisäkertomukseen sisältyy varoitus siitä, miten voi käydä, jos ei huolehdi velvollisuuksistaan, nuori vaimo vain nauraa iloisesti: ”Tätä kuuntelevi nainen / ilonaurun helinäl” (KT4: 96). Vaimon reaktio korostaa osaltaan miehen lapsuusajan kuvitelman ja runossa kuvatun todellisuuden kontrastia. Se on myös kiinnostava runon sukupuolittuneen luontokäsityksen kannalta, kuten tuonnempana osoitan. Riitaisiin naapureihin palaan taas käsitellessäni runoa kansallisen problematiikan näkökulmasta.

Idyllille tyypillinen ylevöittäminen näkyy runossa jo kielen tasolla. Esimerkiksi mies on *uljas* (KT4: 93), taivas on *kirkas* (KT4: 94) ja Kiven luonnonkuvauksille tyypillinen *kulta*-sana (Lehtonen 1928: 362) esiintyy yhdyssanan määräiteosana kolmessa kohtaa: kahdesti puhutaan *kultanummesta* (KT4: 95–96) ja kerran *kultakynnyksestä* (KT4: 96). Ylevöittäminen on ilmeisintä runon loppuosassa. 24. säkeistön ”juhlallinen kirkonkellon helähdys” (KT4: 97) saattelee miehen pyhäaaton ja edelleen pyhäpäivän tunnelmiin. Idylli huipentuu runon viimeisessä säkeistössä, joka Viljasen (1953: 90) mukaan muistuttaa tyylillisesti Runebergin tapaa päättää runo mietelmään:⁶

Onnen myyri on se mies,
kellä oma tanner on,
ystäväinen vieressään,
povel kalliin synnyinmaan. (KT4: 97.)

⁶ Runon lopetuksesta ks. myös Tarkiainen 1981/1951: 310 ja Huhtala 1981: 41.

Lopetuksessa esiintyvän *onnellinen mies* -aihelman juuret ovat Horatiuksen ”*Beatus ille*” -runossa, jonka nimi voidaan kääntää juuri ”onnelliseksi mieheksi” (ks. Isomaa 2005: 141; Lehtonen 1928: 375). Horatiuksen runon toinen episodi on osaltaan vaikuttanut georgisen idyllin kehitykseen ja sitä pidetään yhtenä keskeisenä lajia mallintaneista teksteistä (Fowler 1986: 120–121; ks. myös Isomaa 2005: 143). Myös uudisraivauksen motiivi periytyy jo antiikista esiintyen Vergiliuksen *Georgicassa*. *Georgican* uudisraivaaja on sodanjälkeisen rauhan ja tulevaisuuden mahdollistaja, joka rakentaa työllään kansakuntaa ja kansallista tulevaisuutta. (Isomaa 2005: 142–143.)⁷

Synnyinmaan povella

Suomalaisessa kulttuurissa uudisraivauksella on ollut vahva kansallinen merkitys. Maanviljelys oli 1700-luvun lopulla suuren kiinnostuksen kohteena tieteen ja kulttuurin piirissä. Kysymyksiä, joihin paneuduttiin, olivat muun muassa hallan torjunta, niittyjen tarpeellisuus ja kaskeamisen haitallisuus. Tavoitteet olivat isänmaalliset: ajatuksena oli, että maatalouden kohentaminen nosti isänmaan arvoa. Maataloudellispatrioottisten tavoitteiden edistämiseksi perustettiin 1797 Suomen Talousseura, jonka toimintalinjat olivat Porthanin käsialaa. Oli tavallista, että myös kirjailijat toimivat Talousseuran piirissä, esimerkiksi Franzén kirjoitti Talousseuralle juhlarunon ”*Finlands Upodling*” (1800). (Huhtala 1981: 19.) Juteini, joka hänkin kuului Talousseuran piiriin, julkaisi kymmenen vuotta myöhemmin runon ”*Laulu Suomessa*”. Korvenraivaus ja hallan torjuminen ovat runossa isänmaallisia hyveitä (ks. Huhtala 1981: 19–20): ”Suomen poika pellollansa / työtä tehdä jaksaapi, / korwet kylmät Woimallansa / pelloksensa perkaapi; / rauhass’ on hän riemullinen, / mies sodassa miehuullinen” (Juteini 2009/1816: 131). Myös Runeberg oli talousseuralainen, mutta liittyi seuraan vasta 1837, jolloin hänen tärkeimmät agraari-idyllinsä ”*Saarijärven Paavo*” (1830) ja *Hirvenhihtäjät* (1832) olivat jo ilmestyneet (Huhtala 1981: 27–29).

Uudisraivauksen motiivi oli erityisen suosittu 1860-luvulla, *Kanervalan* ilmestymisen vuosikymmenellä. Suosiota on selitetty nuorfennomanian ja yleensä suomalaisuuden nousulla kyseisenä vuosikymmenenä. Nuorfennomaanien ihanteena oli itsenäinen, riippumaton talonpoika, ja voimaperäinen uudisraivaus alkoi saada kirjallisuudessa allegorisia sävyjä. Uudisraivaus alettiin nähdä leimallisesti suomalaisena ominaisuutena ja arvona. (Huhtala 1981: 41.) ”Uudistalon-perheessä” uudisraivausmotiivin kansallinen merkitys nousee esille viimeistään viimeisessä säkeistössä, kun yksityinen ja paikallinen ulottuvuus laajenee kattamaan ”synnyinmaan” (ks. Huhtala 1981: 41; Lehtonen 1928: 361). ”Uudistalon-perheen” pää-

⁷ Kiven talonpoikaiskuvauksille on osoitettu esikuvia paitsi antiikin kirjallisuudesta myös muun muassa ruotsinmaalaisesta aikalaiskirjallisuudesta. ”Uudistalon-perhettä” tarkasteltaessa on mainittu Erik Gustaf Geijerin runo ”*Odalbonden*”, joka piirtää kuvan itsenäisen talonpojan vapaasta elämästä, ja C. L. A. Almqvistin maanviljelystä ihannoiva kertomus *Grimstahamns nybygge*, joka ilmestyi suomeksi nimellä *Putkinotkon uudispaikka* 1846 (Lehtonen 1928: 366–367; Viljanen 1953: 88).

tös muistuttaa tässä suhteessa *Seitsemän veljeks*n lopetusta (ks. Lehtonen 1928: 361).

*Seitsemän veljeks*n päätösluvussa kertoja käyttää Eeroa kuvatesaan kiinnostavasti synnyinmaan käsitettä kuten ”Uudistalon-perheen” kertoja. Eerolle synnyinmaa ei tarinan lopussa ole ”enää epämääräinen osa epämääräisessä maailmassa” (KTI⁸: 380), vaan hän on oppinut tietämään ”missä löytyi se maa, se kallis maailman-kulma, jossa Suomen kansa asuu, rakentelee ja taistelee ja jonka povessa lepäsivät isiemme luut” (KTI: 380). Hän tietää maan rajat ja sen maisemat ja hahmottaa näin ”kotomaamme koko kuvan”:

Kotomaamme koko kuva, sen ystävälliset äidin kasvot olivat
ainiaiksi painuneet hänen sydämensä syvyyteen. Ja tästä kaikesta syntyi
hänen tahtoonsa halua ja pyrkimystä kohden maamme onnea ja parasta.
(KTI: 380.)

Vaikka ”Uudisraivaajan-perheen” ja *Seitsemän veljeks*n lopun rinnastaminen toisiinsa ja tulkitseminen kansallisuusaatteen kehyksessä on perusteltua, on tulkintaa vielä arvioitava uudemman Kivi-tutkimuksen valossa. Matti Hyvärinen (2004: 19) on korostanut, kuinka *Seitsemän veljeks*n maailma on mitä suurimmassa määrin paikallinen ja romaanihenkilöiden puhe on käsitteellisesti esikansallista. Romaani ei myöskään rakenna rinnakkaista, kansallista aikaa. Kansallinen näkökulma avautuu vasta viimeisessä luvussa ja silloinkin vain kertojan kuvauksessa Eerosta eikä Eeron omassa puheessa. ”Lykkäämällä kansallista horisonttia” romaani problematisoi Hyvärisen tulkinnan mukaan kansallista ajattelua. Jyrki Nummi (2007) on ollut samoilla linjoilla Hyvärisen kanssa poh-tiessaan Kiven suhdetta kansalliseen ajatteluun artikkelissaan ”Intiimi vai poliittinen isänmaa”, jossa hän on vertaillut Runebergin ”Vårt land” -runoa ja Kiven ”Suomenmaata”. Hän on korostanut, ettei *synnyinmaa* ole tarkka käsitteellinen vastine ”Vårt land” -runossa esiintyvälle *fosterland*-käsitteelle, vaikka *fosterland* on usein käännetty nimenomaan *synnyinmaaksi*. *Synnyinmaa* on miellelyhtymiltään paljon intiimimpi kuin poliittisesti väritynyt *fosterland*-käsite ja viittaa pikemminkin kotiseutuun kuin isänmaahan. Kotiseudun ja isänmaan vastakkaisuus oli 1800-luvun nationalismin keskeisiä lähtökohtia, kuten Nummi on huomauttanut. Nationalismi oli liike, joka suuntautui kaupungista maaseudulle, ja sen tavoitteena oli siirtää ja kohdentaa paikallinen kotiseututunne niin, että se kattoi laajemman ”kansallisen” yhteisön ja maantieteellisen alueen. (Nummi 2007: 22.)

Tarkiainen (1981/1951: 311) on tähdentänyt Kiven runojen paikallistunnetta, tarkemmin nurmijärveläisyyttä. ”Uudistalon-perhe” kuuluu hänen mukaansa niihin runoihin, joissa paikkakunnan tuntu on erityisen selvä. Tarkiaisen näkemystä ei kuitenkaan voi pitää kovin perusteltuna, sillä runossa kuvattu maisema voisi sijoittua monelle muullekin seudulle. Runon kansallisen problematiikan kannalta mahdollista nurmijärveläistä kotiseututunnetta olennaisempaa on, että uudisraivaajan ”oma tanner” vaikuttaisi olevan kaukana muusta asutuksesta eikä runossa hahmotella

⁸ KTI = Kivi, Aleksis 1984a: *Kootut teokset I*.

minkäänlaista kuvitteellista kansallista yhteisöä⁹. Sisäkertomuksessa naapurit esitetään epätoivottavina, koska he saavat aikaan vain rajariitoja, ja runossa esiintyvät vain uudisraivaaja ja hänen vaimonsa. Edes lapsista ei ole mainintaa, vaikka runon nimi on ”Uudistalon-perhe”. Sivuhuomatuksena todettakoon, että lapsettomuus viitannee siihen, että kyseessä on mitä ilmeisimmin vastaananut pariskunta. Runossa korostetaan vaimon nuoruutta (9., 18. ja 26. säkeistö) ja myös miestä luonnehditaan nuoreksi (3. säkeistö). Nuoruuden korostamisen ohella uudistalon ja -raivauksen motiivit vahvistavat mielikuvaa vastaanaineesta pariskunnasta. Runo onkin tulevaisuuteen suuntautuva, ja kuvausta raivaajan uurastamisesta sävyttää vahvasti toivo, joka on mahdollista tulkita paitsi toivoksi tulevasta sadosta myös kuvaannollisesti toivoksi tulevista jälkeläisistä:

toivo hänen kasvoilt loistaa,
toivo niitost tulevast. (KT4: 94.)

Niin hän toivon katsannolla
työskentelee ahkerast. (KT4: 96.)

Voidaan lisäksi pohtia, missä määrin runon tulevaisuudenusko kohdentuu kansakuntaan. Vaikka runon päätössäkeessä ollaan ”povel kalliin synnyinmaan”, miehen onnellisuus kumpuaa ennen kaikkea ”omasta tattereesta” ja eroottisen rakkauden synnyttämästä onnesta, johon saattaa sisältyä toivo jälkeläisistä. Runossa on siis kyse lähinnä uudisraivaajan henkilökohtaisen onnen ja menestyksen maksimoimisesta eikä niinkään kansankunnan tulevaisuudesta.

Kansallisen tematiikan kannalta on huomattavaa, että vaimo ja synnyinmaa rinnastuvat toisiinsa, sillä mies on asemoitu vaimonsa viereen synnyinmaan *povelle* (kurs. minun). Synnyinmaan poven voi tulkita metonymiseksi viittaukseksi isänmaata henkilöivään naishahmoon: Suomi-äitiin tai Suomi-neitoon.¹⁰ Rinnastuessaan maahan myös vaimo voidaan tulkita allegorisesti Suomi-äidiksi tai -neidoksi tai ehkä mieluiten näiden yhdistelmäksi. Viimeistä vaihtoehtoa perustelee se, että hän on sekä iloisesti naurava, liekehtiväkatseinen, keltakiharainen ”ystäväinen” (KT4: 95–97) että miehen tarpeista huolehtiva hoivaaja. Allegorisen tulkinnan mukaan uudisraivaajan rakkaus vaimoan kohtaan laajenee isänmaanrakkaudeksi.

Nummi (2007: 23–24) on ”Suomenmaata” analysoidessaan tähdentänyt, kuinka poliittisen isänmaan asemesta runossa kuvataan yksityistä ja intiimiä sfääriä. Runon maa on ”intiimi tila, kuin rakastavaisen keskinäinen suhde”. ”Uudistalon-perheen” päättävissä säkeistöissä

⁹ Ajatus kansakunnasta kuvitteellisena yhteisönä on peräisin Benedict Andersonilta (2006/1983). Ks. myös Hyvärinen 2004.

¹⁰ Suomalaisessa runoudessa isänmaan henkilöityminen naisfiguuriksi juontuu Johan Paulinus-Lillienstedtin alun perin kreikaksi kirjoittamasta runoelmasta *Suomen suuriruhtinaskunta* (1679), jossa esiintyy Suomi-äiti ja hänen poikansa (ks. esim. Alhoniemi 1969: 23–25). Suomi-neidon esikuvana voi pitää 1700-luvun lopun Aura-runotarta, joka Turkuun liittyvänä kuitenkin väistyi, kun yliopisto siirtyi Turusta Helsinkiin (Reitala 1983: 19–30). Suomi-neito vakiintui Suomen tunnuskuvaksi verraten myöhään 1800-luvun kuluessa. Vielä 1860-luvulla sekä Suomi-äidin että neidon hahmoja käytettiin rinnakkain Suomen henkilöityminä, mutta 1870-luvun alussa neidosta tuli selvästi äiti-hahmoa suosittumpi. (Reitala 1983: 19–30, 41–59.)

on aineksia samankaltaiseen tulkintaan, mutta olisi virheellistä rajoittaa runon käsitys isänmaasta pelkästään intiimiin sfääriin. Runossa on niin uudisraivausmotiivin kuin Suomi-äitiin tai -neitoon viittaavien miellelyhtymien vuoksi mukana myös poliittisen isänmaan ulottuvuus. Isänmaallisuus on kuitenkin ilmaistu hienovaraisesti, eikä runoa voi lukea minään ohjelmanjulistuksena (ks. myös Lehtonen 1928: 361).

Luonnon hallintaa ja hyötykäyttöä

”Uudistalon-perheen” laji ja uudisraivauksen motiivi virittävät kansallisen tematiikan lisäksi kysymyksen runon esittämästä luontokäsityksestä. Kuten jo johdannossa totesin, Kiven yhteydessä mainitaan usein luonnonrakkkaus ja -läheisyys. Esimerkiksi Lehtonen on kuvannut innoittuneesti Kiven läheistä suhdetta luontoon:

[Suomalaisessa kirjallisuudessa ei] ole toista runoilijaa, joka siinä määrässä kuin Aleksis Kivi olisi ollut häntä ympäröivän luonnon lapsi ja jonka runollinen innoitus olisi siinä määrin kuin Aleksis Kiven seurailut luonnon viittomia uria. Voimmepä sanoa Aleksis Kiven eläneen jonkunlaista yhteiselämää luonnon kanssa, ei ainoastaan luonnon virittämissä erilaisissa tunnelmissa hekumoimalla, vaan käyttämällä suorastaan luontoa elämänsä ja tuotantonsa pohjana, parhaan minänsä kirvoittajana, lohduttajana kärsimyksissä ja tuskissa. (Lehtonen 1922: 76.)

Lehtosen sanoissa kaikuu romantiikan poetiikka, jossa luonnon ja runouden ajateltiin kuuluvan yhteen; runous kumpusi luonnosta ja johdatti yhteyteen luonnon kanssa (ks. esim. Lassila 2000, 13). Romantiikan aikana koskematon luonto alettiin nähdä itsessään arvokkaana ja siitä tuli esteettisen arvostuksen kohde. Aatehistorioitsija Max Oelschlaeger on puhunut romantikkojen ”poeettisesta luonnosta”, joka on elävää, subjektiivisesti koettua ja aistittua. Lisäksi se on esteettisen nautinnon ja filosofisen inspiraation lähde. (Oelschlaeger 1991, 112–113; ks. myös Lukkarinen & Waenerberg 2004: 62.) Ympäristöhistorioitsija Donald Worster (1996/1977: 42, 44–45) on vuorostaan nähnyt romantiikan ajan runoudessa aineksia niin sanotusta arkadisesta luontokäsityksestä, jonka keskiössä on holismi eli käsitys luonnosta jakamattomana kokonaisuutena. Arkadiseen luontokäsitykseen sisältyy myös ajatus ihmisen ja luonnon välisestä harmonisesta tasapainosta.¹¹

Georgisena idyllinä ”Uudistalon-perhe” on enemmän valistus-henkinen¹² kuin romantiikan poetiikkaa noudattava teksti. Runossa on kyllä paikoin kertojan estetisoivaa luonnonkuvausta, mutta uudisraivaajan ihaileva katse kohdistuu pikemminkin uuteen peltoon kuin luonnonmaisemaan: ”Viheltelee veisuansa, / uutta niittuu katsellen” (KT4: 97). Pääosan saakin luonnon hyötykäyttö. Runoa hallitsee siten Worsterin arkadisen luontokäsityksen rinnalle hahmottelema niin sanottu imperiaalistinen luontokäsitys. Keskeistä imperialistisessa luontokäsityksessä on ajatus ihmisestä luonnon hallitsijana ja hyödyntäjänä sekä ihmisen

¹¹ Lukkarinen on muistuttanut siitä, että romantikot olivat holismissaan ihmiskeskeisiä ja radikaalimpi luontokeskeinen näkökulma on huomattavasti uudempi tulokas (Lukkarinen & Waenerberg 2004: 62).

¹² Georginen runous on tyypillisesti opetusrunoutta (ks. Isomaa 2005: 140–141).

näkeminen muusta luonnosta erillisenä. Ajatuksen taustalla on Worsterin mukaan kristinuskon dualistinen maailmankuvaa, mutta täyteen mittaan imperialistinen luontokäsitys kasvoi vasta tieteellisen vallankumouksen myötä. (Worster 1996/1977, 34–76.)

Kiven runossa kuvataan yksityiskohtaisesti metsän hävittämistä. Muistetaan, että 2. säkeistön säkeet ”vesat maasta temmataan, / juuret räikyy, kannot nousee, / kaikki siirtyy röykkiöön” toistuvat runossa sanatarkasti. Sanavalinta *raiskio*, jota käytetään toistuvasti kuvattaessa raivattavaa aluetta (KT4: 93, 95–96) on tässä yhteydessä kiinnostava. Sana kuuluu Kiven suosimiin vanhentuneisiin tai murteellisiin ilmauksiin (Lehtonen 1928: 363) ja tarkoittaa hakattua, raivattua metsää. Se kuuluu samaan sanaperheeseen kuin *raiskata*-verbi, jota sitäkin käytetään usein metsähakkuihin liittyen.¹³ Voisi ajatella, että runon kertoja sanavallinnallaan esittäisi kritiikkiä metsän hävittämistä kohtaan.¹⁴ Tulkinta on kuitenkin kaukaa haettu ajatellen runon kauttaaltaan myönteistä asennetta raivaustyöhön.

Sivujuoni metson ampumisesta korostaa luonnon hyötykäytön ja hallinnan juonetta runossa. Kun mies kuulee metson kotkotuksen, hän ei epäröi hetkeäkään ottaa esille asettaan ja ampuu kohti lintua. Saalistusvietti on tunnetusti vahva myös *Seitsemän veljeksien* veljeksillä, ja kun Kivi kirjeissään kirjoittaa omasta kaipuustaan metsään, hän kulkee haavekuvassaan kivääri mukanaan (*Kirjeet*: 184, 186)¹⁵. ”Uudistalonperheessä” mies näyttää saalistaan ylpeänä vaimolleen, kun tämä tulee metsään päivällisen kanssa. Kuollutta koirasmetsoa nimitetään tässä yhteydessä huomioita herättävästi ”metsän pojaksi” (KT4: 95).¹⁶ Rinnastus ihmisen ja metson välillä osoittaa arvostusta suurta metsälintua kohtaan ja synnyttää samalla mielikuvia kahden soitimella olevan koiraan välisestä taistelusta, joka päättyy miehen voittoon.

Ylipäätään luonnon hallinta on runossa sukupuolittunutta. Mies raivaa metsää, jota kuvataan feminiiniseen viittaavalla metaforalla: runon 5. säkeistössä puhutaan ”metsän kohdusta” (KT4: 94). Luonnon ja feminiinisen kytkös on osa perinteiselle länsimaiselle ajattelulle tunnusomaista dualismia. Naiset ja luonto on kytketty toisiinsa ja nähty miehiä ja kult-

¹³ *Nyky-suomen sanakirjan* antama selitys *raiskiolle* on ”pilalle hakattu metsä”. Substantiivi *raiska* on tarkoittanut roskaa, ja useat *raiska*-tyypin sanat viittaavat turmelemiseen.

¹⁴ Suomessa oli kiinnitetty huomiota metsien liialliseen hyötykäyttöön jo 1700-luvulla. 1800-luvun puolivälissä pelko metsien loppumisesta voimistui sahaiteollisuuden nousun myötä. (Urpilainen 2001: 204; Mesikämmen 2002: 242.)

¹⁵ Kiven 11.7.1863 päiväämässä kirjeessään ystäväilleen Robert Svartströmille näkyy kiinnostavasti sekä ajatus luonnon hyödyntämisestä että romantiikalle ominainen tapa nähdä luonto runouden ja filosofisen inspiraation lähteenä: ”Harmittaa kovasti, että en voi viettää tätä kesää kanssasi. Olisi aivan oma viehätyksensä saada suuresti arvostamani ystävän kanssa vaeltaa pyssy olalla kotimetsissä esim. lempiseudullani Kaanaassa, missä lapsena kaitsin isäni karjaa, pidin ansoja ja lankoja ja varttuneempina vuosina metsästin aina syksyisin. Siellä me istuutuisimme jonkin korkean hongan juurelle, sytyttäisimme piippumme, runoilisimme ja filosofeeraisimme. Siinä vasta olisi huvitusta. (*Kirjeet*, 186; suom. Juhani Lindholm.)

¹⁶ Metsän poika lienee nimenomaan Kiven kielikuva metsolle; ainakaan se ei ollut yleisessä käytössä 1800-luvulla. Kivellä ilmaus esiintyy myös ”Metsämiehen laulussa”, jossa runon puhuja ilmaisee tahtovansa olla ”metsän poika” (KT4: 115–116; ks. myös Lehtonen 1928: 363). ”Metsämiehen laulussa” kielikuvan merkitys on kuitenkin moniselitteisempi kuin ”Uudistalonperheessä” eikä ainakaan ensisijaisesti viittaa metsoon.

tuurua vähempiarvoisina. Niin sanotut ekofeministit ovat jopa väittäneet, että luonnon hallintaan perustuvat luontokäsitykset ovat paitsi ihmiskeskeisiä¹⁷ myös mieskeskeisiä. Ympäristöä tuhoava länsimainen yhteiskunta on tämän katsantotavan mukaan nimenomaan patriarkaalinen rakenne: luonnon ja naisten, samoin kuin erilaisten vähemmistöjen, alistaminen seuraa samoja mekanismeja. (Ks. esim. Mellor 1997: 1–2.) Nykylukijalle ”Uudistalon-perheen” metsän raivaamiseen yhdistyy *raiskio*-sanana myötä jopa mielikuvia seksuaalisesta väkivallasta.

Kuten muistetaan, metsän ohella loppusäkeistön synnyinmaa esitetään feminiinisenä. Runon sulkevan metaforan, ”povel kalliin synnyinmaan”, voisi ajatella viittavan paitsi Suomi-neitoon tai Suomi-äitiin myös luontoäitiin tai maaemoon. Tulkintaa horjuttaa kuitenkin se, että ”Uudistalon-perheessä” luonnontilainen ympäristö muokataan ihmisen tarpeita varten. Feminiininen villi metsä täytyykin kesyttää hoivaavaksi, suojelevaksi synnyinmaaksi. Uudisraivaajan kaikin puolin mallikelpoista, miehestään huolehtiva vaimoa voi pitää tämän kesytetyn luonnon allegorisena esityksenä. Vaimon vierailu miehensä työmaalla on kiinnostava kohta tulkintaa ajatellen. Siinähan korostetaan vaimon sävyisää, ”kesytettyä” luonnetta kontrastoimalla hänet kuvitelmaan kuritettavasta emännästä ja kertomalla, kuinka vaimo vain nauraa iloisesti, vaikka miehen sanat voidaan tulkita hänelle suunnatuksi varoitukseksi. On huomattavaa, että episodi sijoittuu nimenomaan raiskioon, jossa metsän raivaaminen on juuri meneillään. Kesyttäminen kohdistuu siis yhtä aikaa sekä luontoon että uudisraivaajan vaimoon.

Ennen kuin ”Uudistalon-perheen” leimaa yksisilmäisesti luonnon hyväksikäyttöä ilmentäväksi patriarkaaliseksi runoksi, on kuitenkin otettava huomioon, että runossa on häivähdyksiä myös toisenlaisesta luontosuhteesta. Kuten Kiven tuotannossa yleisemminkin, ihmisen ja luonnon suhde on runossa läheinen. Runon alussa pääosassa ei suinkaan ole uudisraivaaja vaan raikas pohjoistuuli ja humiseva metsä, ja kuten jo aiemmin on tullut esille, tuuli ja päivänkierto kehystävät läpikäyvästi työnteon kuvausta. Personointi tekee niistä aktiivisia toimijoita esimerkiksi runon 21. säkeistössä:

Tuuli pohjan tuntureilta
taistelosta lepoon käy,
heljä aurinkoinen seisoo
lännen kultakynnyksel. (KT4: 96.)

Pohjoistuulen ja auringon personointi rinnastaa ihmisen ja muun luonnon toisiinsa. Muistetaan myös, kuinka nimitys ”metsän poika” rinnastaa metson ihmiseen. Rinnastus toimii myös toiseen suuntaan, sillä runon

¹⁷ Luontokäsitykset voidaan jakaa karkeasti antroposentrisiin eli ihmiskeskeisiin ja ekosentrisiin eli luontokeskeisiin käsityksiin. Ihmiskeskeisissä käsityksissä ihminen nähdään luontoa arvokkaampana, mikä merkitsee dualistista jakoa ihmisen ja luonnon välillä. Luontokeskeisissä käsityksissä ihminen ymmärretään osaksi ekologista verkostoa ja ihmisen ajatellaan toimivan luonnon säilymisen ja hyvinvoinnin puolesta. (Ks. esim. Buell 2005: 134, 137–138.) Worsterin arkadinen luontokäsitys on luontokeskeinen ja imperialistinen luontokäsitys ihmiskeskeinen.

päätöissäkeistössä mies vertautuu eläimeen: hän on onnen myyri eli onnen myyrä.¹⁸ Maamies on siis luonnon hyödyntäjä ja hallitsija, joka elää paitsi luonnosta myös luonnon lähellä.

Lopuksi

Georgisen idyllin lajiperinteen jatkajana ”Uudistalon-perhe” taipuu monenlaisten merkitysten kantajaksi. Lajiperinteen mukaisesti runo kuvaa ihannoivaan sävyyn korven raivaamista niityksi. Runo on toiveikas ja tulevaisuuteen suuntautuva, ja sen loppu kansallisesti painottunut. Verrattuna moniin aikalaisrunoihin isänmaallisuus on kuitenkin ilmaistu hienovaraisesti: poliittisen isänmaan ulottuvuus on runossa läsnä lähinnä uudisraivausmotiivin sekä Suomi-äitiin ja -neitoon viittaavien mielle yhtymien välityksellä. Uudisraivaajan rakkaus ”omaan tantereesensa” on vähintään yhtä tärkeässä asemassa kuin isänmaanrakkaus.

Olen esittänyt edellä, että kansallisen tematiikan lisäksi uudisraivaamisen motiivi nostaa esille kysymyksen ihmisen ja luonnon suhteesta. Kiven runon pääosassa ovat imperialistiseen luontokäsitykseen viittaava metsän hävittäminen ja luonnon valjastaminen hyötykäyttöön. Ihminen esitetään siis ensisijaisesti luonnon hallitsijana, mutta runossa on myös häivähdyksiä toisenlaisesta luontosuhteesta. Runon kieliopillisella tasolla luonto ei ole pelkästään ihmisen toiminnan kohde vaan myös toimija, mikä viittaa luontokeskeisempään ajatteluun. Lisäksi erilaiset rinnastukset ihmisen ja muun luonnon välillä kertovat ihmisen läheisestä ja kunnioitettavastakin suhteesta luontoon. Kiven runo osoittaaakin osaltaan, ettei erilaisia luontokäsityksiä ole syytä nähdä toisiaan poissulkevinä vaan on mielekkäämpää nähdä ne rinnakkaisina ja toisiinsa sekoittuneena.

Tarkastellessani runon luontokäsitystä modernin ympäristöajattelun näkökulmasta olen lukenut Kiven georgista idylliä vastakarvaan. Sama pätee tulkintaani uudisraivaajan vaimon hahmosta sekä luonnon ja feminiinisyyden kytköksestä. Siinä missä Lehtonen ja Viljanen ovat pitäneet kirjaimellisessa luennassa ja tähdentäneet vaimon kunnollisuutta ja viehättävyyttä, olen omassa luennassani korostanut hahmon allegorista ulottuvuutta. Tulkintani vaimosta Suomi-neidon ja -äidin yhdistelmänä olisi tuskin ollut kiistanalainen edes aikalaislukijoiden keskuudessa. Vaimon tulkitseminen kesytetyn luonnon allegoriseksi esitykseksi on sen sijaan kytköksissä 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun arvoihin ja ekokriittisiin teorioihin. Kun 1900-luvun alkupuolen ja vielä puolivälinkin tutkijoiden oli mahdollista lukea runoa säröttömänä idyllinä, nykylukijan voi olla vaikea samastua runon patriarkalisiin onnen kuviin.

¹⁸ Onnen myyrä on *Kalevalassa* esiintyvä sanapari (Lehtonen 1928: 362).

LÄHTEET

- Alhoniemi, Pirkko 1969: *Isänmaan korkeat veisut. Turun ja Helsingin romantiikan runouden patrioottiset ja kansalliset motiivipiirit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 294. Helsinki: SKS.
- Anderson, Benedict 2007/1983: *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suomentanut Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino.
- Buell, Lawrence 2005: *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Fowler, Alastair 1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Fowler, Alastair 1986: "The Beginnings of English Georgic." Teoksessa Barbara Kiefer Lewalski (toim.): *Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and Interpretation*, s. 105–125. Harvard English Studies. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Garrard, Greg 2004: *Ecocriticism*. London & New York: Routledge.
- Haila, Yrjö & Lähde, Ville 2003: "Luonnon poliittisuus: Mikä on uutta?" Teoksessa Yrjö Haila ja Ville Lähde (toim.), *Luonnon politiikka*, s. 7–36. Tampere: Vastapaino.
- Huhtala, Liisi 1981: *Kuu torpparin aurinko. Torppari-aihe suomalaisessa kaunokirjallisuudessa 1809–1918*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 371. Helsinki: SKS.
- Hyvärinen, Matti 2004: "Seitsemän veljeksien pidätely kansakunta." *Kulttuurintutkimus* 21(2), s. 5–20.
- Isomaa, Saija 2005: "Agraarinen idylli ja georginen tyyli Arvid Järnefeltin Isänmaassa." Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*, s. 128–155. Tietolipas 207. Helsinki: SKS.
- Juteini, Jaakko 2009: *Kootut teokset I*. Toim. Klaus Krohn. Helsinki: Viipurin Suomalainen Kirjallisuusseura.
- Kivi, Aleksis 1984: *Kootut teokset I*. 5. tarkistettu painos. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 399. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 1984: *Kootut teokset 4*. 5. tarkistettu painos. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 399. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 2012: *Kirjeet. Kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi & al. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1386. Helsinki: SKS.
- Lassila, Pertti 2000: *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä*. Tietolipas 166. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, J. V. 1922: *Aleksis Kivi taiteilijana. Eräitä piirteitä*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika 2004: *Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun maalaustaiteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965. Helsinki: SKS.
- Mellor, Mary 1997: *Feminism and Ecology*. Cambridge: Polity Press.

- Mesikämmen, Erja 2002: ”Talonpojan aarreaitta vai teollisuuden voimavara? Metsä ja metsänhoito Evon ja Mustialan oppilaitosten yhdistämiskeskustelussa.” Teoksessa Anna Saukkonen (toim.), *Ympäristöhistorian monet kasvot – kirjoituksia suomalaisesta ympäristöhistoriasta*, s. 241–265. Turun yliopiston Historian laitoksen julkaisu- ja 62. Turku: Turun yliopiston historian laitos.
- Nummi, Jyrki 2007: ”Intiimi vai poliittinen isänmaa? J. L. Runebergin ’Maamme’. Aleksis Kiven ’Suomenmaa’ ja tekstienväliset yhteydet.” *Avain* 1/2007, s. 5–31.
- Oelschlaeger, Max 1991: *The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven and London: Yale University Press.
- Oksala, Teivas 1976: ”Georgica – Laulu maanviljelijän töistä.” Teoksessa Publius Vergilius Maro: *Georgica. Maanviljelijän työt*, s. 18–35. Toim. ja suom. Teivas Oksala. Helsinki: Gaudeamus.
- Reitala, Aimo 1983: *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöytymän vaiheet*. Helsinki: Otava.
- Sadeniemi, Matti & al. (toim.) 1985: *Nykysuomen sanakirja*. Lyhentämätön kansanpainos. Osat III ja IV. L–R. 9. painos. Porvoo: WSOY.
- Tarkiainen, V. 1981/1951: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. 6. painos. Porvoo: WSOY.
- Urpilainen, Erkki 2001: ”Hyödyn ja uushumanismin kausi.” Teoksessa Päiviö Tommila (toim.), *Suomen tieteen historia I. Tieteen ja tutkimuksen yleinen historia 1880-luvulle*, s. 170–273. Helsinki: WSOY.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo & Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Worster, Donald 1996/1977 *De ekologiska idéernas historia*. Översättning av Margareta Eklöf. Inledning av Sverker Sörlin. Stockholm: SNS Förlag.

Rakastunut myrskyävän meren äärellä ”Ruususolmu” ja subliimin kokemus

Näky armahin! Siel ruusu kaunis
Huohottavil rinnoil punertaa:
Niinkuin haamu nuorukainen seisoo,
Kuulee kaukaa meren pauhun vaan.
(Kanerval: ”Ruususolmu”, säkeistö 15.)¹

Aleksis Kiven runossa ”Ruususolmu” nuorukainen toivoo saavansa rakkaudelleen vastakaikua nuorelta neidolta. Runo alkaa kirjeellä, jonka nuorukainen on kirjoittanut rakastetulleen. Nuorukainen pyytää siinä ”kaunista impeä” solmimaan liinansa ruususolmuksi seuraavana päivänä, jos tunne on molemminpuolinen. Näin on, ja impi astelee muiden neitojen kanssa yrttitarhaan, jossa nuorukainen jo odottelee malttamatomana. Liina on sidottu ruususolmuksi.² Runon lopussa impi poistuu yrttitarhasta ystävättäriensä kanssa ja nuorukainen päätyy katsomaan korkean kallion laelta merelle.

”Ruususolmu”-runoa on luettu romanttisen rakkauden kuvauksena (Viljanen 1953, Koskimies 1974, Lyytikäinen 2007). Omassakin luennassani romanttisen rakkauden kuvaus nousee esiin, mutta ennen kaikkea suhteessa subliimin kokemukseen. Edellä siteeratussa säkeistössä on tämän artikkelin kannalta keskeistä meren pauhu, jonka nuorukainen kuulee korvissaan nähdessään ruususolmun sidottuna armaansa rinnoille. Runon keskivaiheilla oleva säkeistö ennakoi jo runon loppua, jossa nuorukainen on kuvattu myrskyävän meren äärellä. Tulokinnassani juuri meri-motiivi avaa runossa väylän romantiikalle keskeiseen subliimin kokemukseen.

Subliimiin, eli (transsendenssiin viittaavaan) ylevään on nähty liittyvän sekä äärettömän kokemus että ilon ja kauhunsekainen hämmennys tai kunnioitus (ks. esim. Burke 1757, Kant 1790, Weiskel 1976).³ Subliimin kokemuksen kuvaamisella oli keskeinen asema romantiikan ajan taiteessa: subliimin estetiikasta tuli taiteen ohjelma (Lyytikäinen 1999: 14). Romantiikan subliimi pohjasi vahvasti Edmund Burken ja Immanuel

¹ Lähteenä käytetty E.A. Saarimaan ja V. Tarkiaisen toimittamaa *Aleksis Kiven Kootut teokset, IV* -teosta vuodelta 1951.

² Kyseisen solmun pääasiallinen tarkoitus on muistuttaa ruusua, mutta se on alun perin merimiessolmu. Rafael Koskimies valaisee teoksessaan *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous* (1974) ruususolmun olevan nauharuusu (Koskimies 1974: 121).

³ Subliimista kirjoitti ensimmäisenä antiikin filosofi Longinus. Hänen ajatuksistaan innostuttiin uudestaan 1600-luvun lopulla tehtyjen käännösten myötä (Boulton 1958: xliv). Ylevä on pitänyt sisällään monenlaisia merkityksiä kautta aikojen. Ne ovat vaihdelleet muun muassa sen mukaan, miten kauneuden ja ylevän keskinäinen suhde on ymmärretty ja mihin aistein tavoittamattomaan subliimin kokemukseen on nähty viittaavan. Ks. käsitteen historiasta esim. Costelloe 2012. Ks. romantiikan subliimista myös Potkay 2012.

Kantin ajatteluun.⁴ Ennen Burkea subliimi oli yhdistetty filosofiassa vain luonteeltaan positiivisiin tunteisiin ja kokemuksiin. Burken teoksessa *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful* (1757) korostuu kuitenkin nautintoa aiheuttavan kauhun yhteys subliimin kokemukseen. Kahu oli Burken mielestä kaikista voimakkain tunne ja juuri se saa aikaan kokijassaan kokemuksen subliimista. Luonnon ilmiöistä vain pelkoa herättävät olivat omiaan synnyttämään subliimin kokemuksen, johon Burken mukaan sekoittuu myös hämmennyksen tunne (*astonishment*). (Burke 1757/1958: 39, 57.) Erkki Vainikkala kirjoittaa Burken yhteydessä modernista ylevästä, jossa keskeistä on kauhun ja erillisyyden kokemus (Vainikkala 1990: 29).

Kant työsti Burken subliimi-käsitystä edelleen. Kantin mukaan subliimin kokemuksessa ihmisen kuvittelukyky ei pysty ymmärtämään tietyn (luonnon)objektin suuruutta ja joutuu täten kohtaamaan oman rajallisuutensa. Tästä syntyy mielihäpäää tai pettymystä. ”Ylevä ilmiö ensi hetkessä äärettömältä tuntuvalta ylimittaisuudellaan ikäänkuin nujertaa tai musertaa meidät, se kun käy ’yli ymmärryksemme’ ja aistiemme vastaanottokyvyn” muotoilee K.S. Laurila (Laurila 1947: 166). Pettymys vaihtuu kuitenkin mielihyväksi järjen osoittaessa, että on mahdollista kuvitella kuitenkin vielä paljon suurempi ilmiö kuin kyseinen luonnonobjekti. Kant tarkoittaa tällä ideaa yliaistillisesta äärettömästä. (Kant 1790/1914: § 26–27, 70–74 ja 80–81; Laurila 1947: 166 ja Weiskel 1976: 39). Kantille keskeistä on myös mielen liike subliimin kokemuksen yhteydessä. Objekti koetaan sekä puoleensavetäväksi että luotaantyöntäväksi. (Kant 1790/1914: § 24 ja 27, 64 ja 72.)⁵

Merellä on ollut keskeinen rooli subliimia koskevan filosofian historiassa kautta aikojen. Jo Longinus oli korostanut teoksessaan *Korkeasta tyylistä* meren synnyttävän vahvimmin subliimin tunteen (Longinus 1946/ 2003: 109): ”Sentähden me niin sanoakseni luonnollisen vietin johtamina emme, totta Zeus, ihmettele pieniä jokiloita, vaikka ovatkin kirkkaita ja hyödyllisiä, vaan Niiliä ja Tonavaa ja Reiniä ja vielä enemmän valtamerta.” Meri oli toimiva vertauskuva myös burkelaiselle subliimin kokemukselle. Niitä yhdistivät äärettömyys, mutta myös ihailun ja kauhun ambivalenssi.⁶ Kun Burke kirjoitti subliimi-teoriansa yhteydessä siitä, miten kahu on subliimin kokemuksen vallitseva periaate, hän kirjoitti myös siitä miten meri piti aina olemuksellisesti sisällään kauhun elementin (Burke 1757/1958: 57–58; Isham 2004: 19).⁷

⁴ Ei ollut sattumaa, että subliimista kiinnostuttiin juuri 1700- ja 1800-luvuilla. Englantilaisia romantikkoja tutkineen Thomas Weiskelin mukaan subliimi iski nimittäin koko modernisoituvan maailman, epäjatkuvuuden ja moniselitteisyyden kokemuksen ytimeen. Weiskelin mukaan subliimissa on kyse syntyneestä katkoksesta sanan ja siihen viittaavan kohteensa, merkitsijän ja merkityn välillä. Subliimi syntyy Weiskelin mukaan sillä hetkellä kun tavanomainen teksti tai maiseman luenta murtuu. Silloin avautuu toisenlainen merkityksen kenttä ja ollaan korkeamman merkityksen äärellä. (Weiskel 1976: 19–22.)

⁵ Pirjo Lyytikäisen mukaan Kantin subliimikäsityksen keskeinen anti romantiikan taidekäsitykselle liittyy ajatukseen ilmaisukyvyn ylittämisen ilmaisemisesta (Lyytikäinen 1999: 14).

⁶ Ks. esim. Burke 1757/1958: 72–73.

⁷ Myös Burken edeltäjät, filosofit Joseph Addison ja John Baillie kirjoittivat 1700-luvulla meren ja subliimin suhteesta (Boulton 1958: xlix ja liv).

Myös Kant käsittelee merta subliimin yhteydessä. Jos merta Kantin mukaan halutaan nimittää subliimiksi, on sitä katsottava kuten runoilija, vain sellaisena kuin se minäkin hetkenä näyttäytyy. Meren ollessa tyy- ni, se on kuulas peili jota taivas rajaa. Myrskyävänä se näyttäytyy kaiken hukuttavana syvyytenä. (Kant 1790/1914: 82.)⁸ Mikään luonnonilmiö ei Kantille voinut olla kuitenkaan koskaan itsessään subliimi. Subliimin ko- kemus syntyi ainoastaan luonnonilmiötä katsovan ja arvioivan mielessä (Kant 1790/1914: §23–§25, 62–65).

Romantiikan ajan taiteessa mahtavien luonnonilmiöiden, kuten jylhien vuorten ja meren kuvaamisen kautta pyrittiinkin ilmaisemaan subliimia (Ks. esim. Bevis 1999 ja Isham 2004). Vuorimaisemissa (tai merimaisemassa) havaittava äärettömyys ja hallitsemattomuus synnytti- vät yksilössä subliimin kokemuksen, jossa yhdistyivät sekä taju omasta rajallisuudesta että kauhistuttavaa kohdetta (kuten myrskyävää merta) katsoessa syntyvä ilo tai riemu. Burke käyttää tästä tunteesta verbiä *delight* (Burke 1757/1958: 36; Gashé 2012: 28).⁹

Kantin filosofiasta ammentava romantiikan subliimi miellettiin pitkälti transsendenssiksi, jossa äärelliseen kytkeytyy jotain ääretöntä ja rajalliseen rajatonta (ks. esim. Weiskel 1976: 21; Lyytikäinen 1999: 14).¹⁰ Tarkoitan itse subliimin kokemuksella tässä artikkelissa ja Kiven runon yhteydessä ambivalenttia, hämmennyksen, ilon ja kauhistumisen sekaista kokemusta kahden maailman välillä olemisesta. Subliimin kokemukses- sa ollaan havaittavan maailman ja transsendenssin välissä, tunnistettavan ja ilmaistavissa olevan sekä oudon, hankalasti ilmaistavan rajalla (Vrt. Weiskel 1976 ja Lyytikäinen 1999: 11).

Kiihkeää rakkautta yrttitarhassa

”Ruususolmu”-runo kuvaa nuorukaisen (ja myös immen) kiihkeitä tuntei- ta: odotusta, epätietoisuutta ja onnea, mutta myös monitulkintaisempaa onnen/hurmion ja pelon sekoitusta. Subliimin kokemukseen on liitetty juuri intensiiviset tunnetilat jo varhaisimmista subliimia koskevista teks- teistä lähtien (Boulton 1958: xlvi), kuten myös tietty ambivalenssi.

Jo runon alussa olevassa kirjeessä viitataan siihen, että rakkaus ja sen saavuttaminen – tai saavuttamattomuus – tulee määräämään miehen koko kohtalon:

⁸ Kant kirjoittaa kaiken nielevästä syvyyssulottuvuudesta, samoin sanamuodoin, myös kuvatessaan transsendenssin ja kuvittelukyvyn suhdetta. Samalla tavoin kuin myrskyävä meri edellä lainatussa kohdassa, myös transsendenssi on kuvittelukyvyllä syvyys/kuilu (Abgrund), johon se pelkää kadottavansa itsensä. (Kant 1790/1957/1990: §27, 181 ja 196.) Ks. kuilusta ja subliimista Kantilla myös Vainikkala 1990: 26.

⁹ Ks. merikuvausten yhteydestä subliimiin Levine 1990.

¹⁰ Adam Potkay kirjoittaa kuitenkin artikkelissaan ”The British Romantic Sublime”, että vaikka 1900-luvun kirjallisuudentutkimuksessa juuri kaipuu transsendenssiin on näh- ty romantiikan subliimin keskeisimpänä ominaisuutena, olisi kuitenkin syytä kiinnittää huomiota myös subliimin kokemuksen moraaliseen ulottuvuuteen, joka oli keskeistä Kantille ja Potkayn mukaan myös monille romantikoille (Potkay 2012: 204). Ks. Kantin subliimin moraalisesta ulottuvuudesta myös McBay Merrit 2012.

Huomenna, kun silmäni sua kiehtoo,
Leikitse sen soman ruusun kans,
Sormillasi poves kunnahilla,
Ja se mulle taivaan leikki on.

Mutta ellen näe leikkii tätä,
Ellen ruusuu leukas lumen all,
Sillon toivon päivä multa peittyi
Ijankaikkisesti pilviin.
(Säkeistöt 4–5.)

”Ruususolmun” nuorukainen kaipaa rakastettuaan ja tähän nostalgiseen kaipuuseen sekoittuu pelko siitä, että rakkaus jää ilman vastakaikua (vrt. Lyytikäinen 2007). Sama tunne kohtalokkaasta rakkaudesta sekä epätietoisuudesta aiheutuva tuska esiintyvät monissa 1700- ja 1800-luvun teoksissa.¹¹ Kaipuun kuvastoon liittyy myös maininta ”kaipuun sinikelloista”. Siniset kukat assosioituvat romantiikan kaipuun siniseen kukkaan, jonka Novaliksen *Heinrich von Ofterdingen* -teoksen (1802) nimihenkilö näkee unessaan.

Kiven runossa mies jää odottamaan mitä neito vastaa hänelle, sitooko tämä liinansa ruususolmuksi. Uni ei tule ja mies kärsii epätietoisuudesta. Sisäinen tuska on kuvattu voimakkaiden ja vaihtuvien luonnonkuvien avulla:

Leimaukset hänen sielus käyvät,
Mustat pilvet kiiriskelee siel,
Taaßen pilvist paistaa valo toivon
Niinkuin jumalien kaupungist.
(Säkeistö 8.)

Tuska esitetään runossa kuitenkin myös nautinnollisena:

Mikä tuska ihana ja vimma,
Mikä ihmeellinen kesä-yö!
(Säkeistö 7, säkeet 1–2.)

Viimein aamu sarastaa ja ratkaisun heti on käsillä. Impi saapuu yrttitarhaan muitten neitojen kanssa, liinassaan ruususolmu.

Minkälainen miljöö runossa kuvattu yrttitarha sitten oikein on? Aikaisemmassa tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota siihen, että runon maisema eroaa muiden *Kanervalan* runojen miljöistä. Esimerkiksi Rafael Koskimies kirjoittaa runon romanttisesta parfyymista, joka saadaan aikaiseksi kukkaloistosta, puistomaisemasta ja yleensä kulttuuriympäristöstä, joka on kaukana tavallisesta kultanummesta ja sen maalaisaskareista (Koskimies 1974: 121–122).

Yrttitarhan, jossa neito käyskentelee ystäviensä kanssa, voi tulkitta viittaavan ensinnäkin rakkauslyriikan klassikkoon, *Raamatun* ”Laulujen

¹¹ Esimerkiksi J. W. von Goethen teoksessa *Hermann ja Dorothea* (1798) (ks. esim. Karhu 2012: 198–199). Kiven runoudessa esiintyy runsaasti nostalgista kaipuuta rakastettua kohtaan, mutta niissä kaipuu on pitkälti resignoitunutta, kuten esimerkiksi runossa ”Anjanpelto”. Jos Kiven runoudessa rakastavaiset menettävät toisensa maanpäällisessä elämässä, he kohtaavat toisena jälleen kuoleman jälkeen. Kohtalokasta ja tuskallista rakkaus on varsinaisesti vain *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* 1866 julkaistussa runossa ”Ensimmäinen lempi”, jossa nuori metsämies ampuu itsensä öiseen männistöön rakastuttuaan toisen miehen morsiameen.

lauluun” (Korkeaan veisuun), jossa sanotaan seuraavasti (*Biblia* 1853: Korkia veisu 4:12–16):¹²

Minun sisareni, rakas morsiameni, sinä olet suljettu kryptimaa, lukittu lähde, kiinnipantu kaiwo.

Sinun istutukses owat niinkuin yrttitarha Granatomenista, kalliin hedelmän kanssa, Syprit Narduksen kanssa:

Nardukset Safframin kanssa, Kalmus ja Kaneli, kaikkinaisen pyhän sawun puitten kanssa, Mirrham ja Aloes, kaikkein parasten yrttein kanssa; Niinkuin kryptimaan kaiwo, ja elävän weden lähde, joka Libanonista wuotaa.

Nouse pohja tuuli, ja tule lounatuuli ja puhalla minun yrttitarhani läwitse, että sen yrtit wuotaisit. Minun ystäväni tulkoon kryptimaahansa, ja syökään hänen kalliita hedelmitänsä.

”Ruususolmussa” on myös seuraava alluusio ”Laulujen lauluun”:

Hälle Saaronis ei kukkaist löydy
Ihanata niin kuin ruusu tuol,
Joka neidon kaulas myhäilevi,
Kuni viitta maahan autuuden.
(Säkeistö 16.)

Myös ”Laulujen laulussa” puhutaan Saaronin kukkasesta ja neito vertautuu ruusuun (*Biblia* 1853: Korkia veisu 2:1–2):

Minä olen Saronin kukkainen, ja kukoistus laaksossa.
Niinkuin ruusu orjantappuroissa, niin on minun armaani tytärten seassa.

Runon yrttitarha – tai puutarha – avautuu kuitenkin vahvasti myös kohti muita maailmoja, kuin puhtaan raamatullista. Eino Railo on selvittänyt teoksessaan *Kuolemattomuuden puutarha eli runouden uskonto* (1945) puutarhakuvausten keskeisyyttä ja moninaisuutta antiikin ajoista aina romantiikkaan asti. Railo nostaa esiin puutarhan esimerkiksi Methodioksen (k. 311) *Kymmenen neitseen pidoissa*, samoin kuin Danten *Jumalaisen näytelmän* ja Shelleyyn ”The Sensitive Plant” -runon (1820) näyttämönä. Railon mukaan ”kuolemattomuuden puutarha” on ollut kirjailijoiden kaihon kohde kautta aikojen ja esimerkiksi keskiajan kirjallisuudessa Raamatun paratiisi ja antiikin Elysium esiintyivät sopuisasti rinta rinnan (Railo 1945: 20).¹³ Railon käsittelemissä teoksissa nainen on usein ikuisen kauneuden symboli ja runoilijan kaipuun kohde. Railo mainitsee myös erilaiset puistoissa käyskentelevät naisjoukot, kuten naishahmot *Ruusun romaanissa* (Railo 1945: 73).¹⁴

Tässä, yrttitarhan moneen suuntaan avautuvassa kontekstissa on kiinnostavaa, että ”Ruususolmussa” on myös useita viittauksia antiikkiin. Jumalien kaupunki viittaa Olympokseen, nuorukaisen miettiessä kohta-loaan mainitaan Haades ja Elysium ja unen viipyessä Unonen, joka viittaa

¹² Yrttitarhan voi nähdä viittaavaan kristillisessä kontekstissa laajemmin myös paratiisin puutarhaan.

¹³ Yrttitarhasta ja ruusuista laulettiin myös suomalaisissa riimillisissä kansanlauluissa 1800-luvulla. Usein (eroottisävyisillä) lauluilla oli tärkeä merkitys nuorille sekä tanssilauluina että lyyristen tunteiden ilmentäjinä (Asplund 2006). Lauri Viljanen arvelee Kiven lähteneen runossa ”kehittämään jotakin uudenaikaisen kansanlaulun aihealmaa” (Viljanen 1953: 76).

¹⁴ *Ruusun romaani* kuvaa unta, jossa aatelismies pääsee sisälle rakkauden puutarhaan. Kuten jo mainittiin, myös sininen kukka näyttäytyy unessa Novaliksen teoksessa. Myös ”Ruususolmun” voi tulkita unenomaisena, mutta en tämän artikkelin puitteissa puutu tähän kysymykseen syvemmin.

antiikin mytologian unen jumalaan Hypnokseen. Myös runossa mainitun Koin voi tulkita viittaavan aamunkoiton siivekkääseen Eos-jumalattareen.

”Ruususolmun” neidon koko olemus puhuu rakkauden puolesta. Kristillinen terminologia värittää rakkauden kuvausta, kun runossa puhutaan sielusta, taivaasta ja pyhästä kirkkaudesta:

Yrttarhas naisten joukko kulkee,
Äänetönnä impi astelee,
Ja kun haastelee hän, toisialla
Toki kuleksivat aatoksens.

Senpä näyttää hänen huultens hymy
Suloinen, täys lemмен hekumaa;
Niinpä hymyilevi sielu taivaas,
Pyhää kirkkautta hengittäin.
(Säkeistöt 18–19.)

Impi myös katsahtaa taivaalle ja purskahtaa tämän jälkeen itkuun:

Mutta nyt, kuin koska tuulen kierros
Koivun kruunust sateen ravistaa,
Impi ihanassa itkus hyrsky,
Tannert kyynelillä kastellen.

Kyselevät armaat kumppaninsa,
Miksi neito nuori itkuun käy,
Mutta hymyten taas seisoo neito,
Poskilt kiharians viskellen.¹⁵
(Säkeistöt 22–23.)

Kiven runoissa maallinen rakkaus kurottaa usein kohti taivasta ja taivaallista rakkautta. Pirjo Lyytikäinen kirjoittaa Kiven runojen ekstaattisten hetkien kuvausten viittaavan kohti subliimin taivaallista alkuperää. Runoissa esiintyvä hurmion muisto avautuu kohti taivaallisen hyvän ja kauniin kaipuuta. (Lyytikäinen 2007: 105.) ”Ruususolmu” -runon yhteydessä Lyytikäinen nostaa kuitenkin esiin romantiikan kaksijakoisen suhtautumisen erotiikkaan ja ylevään. Toisaalta maallista seksuaalisuutta pyrittiin ylevöittämään, toisaalta viitattiin erotiikan kautta päästävän korkeampaan tietoon. ”Ruususolmussa” korostuu Lyytikäisen mukaan maanpäällinen rakkaus. (Lyytikäinen 2007:106–107.) Runon kristillisen retoriikan voi siis nähdä liittyvän pyrkimykseen ylevöittää tyylillisesti maallisen (eroottisen ja ei kohti taivasta kurkottavan) rakkauden kuvaus.

Runon antiikkiviittausten voi puolestaan tulkita korostavan runon yhteyttä romantiikalle keskeiseen panteistiseen maailmankuvaan¹⁶, vaikka E. A. Saarimaan mukaan antiikkiviittaukset Kivellä olivat pitkälti romantiikan kuvastoon liittyvää ornamenttiikkaa ilman ”esteettistä tai psykologista mielenkiintoa” (Saarimaa 1925: 63–64). Subliimin kokemuksessa avautuvat kaksi maailmaa tai todellisuutta voivatkin ”Ruususolmussa” olla osin rinnakkaisia ja nivelyä sekä antiikin panteistiseen maailmankuvaan että kristilliseen maailmankuvaan.

¹⁵ Tämän kohdan erinomaisuutta runossa ovat korostaneet tutkimuksissaan sekä Rafael Koskimies (1974: 122) että Lauri Viljanen (1953: 76).

¹⁶ Ks. romantiikan ja panteismin suhteesta Riasanovsky 1992. Ks. myös Teivas Oksala 2004: 173. Oksala kirjoittaa teoksessaan *J. L. Runebergin Kreikka ja Rooma*, että Runebergin panteismi pohjaa antiikkiin, mutta on ladattu romanttisin sisällöin ja kristillisin merkityksin.

Subliimi meri

”Ruususolmu” päättyy (äärettömän iäisyyden) meren rantakallioille. Kun neidot ovat poistuneet yrттitarhasta ja mies saanut neidolta lupauksen vastarakkaudesta, hän jää harhailemaan puistoon ja päättyy katselemaan merelle:

Mutta harhaellen puiston yössä
Nuorukainen kauvan käyskeli;
Kalliolla korkeel viimein seisoi,
Meri aava alla aaltoili.
(Säkeistö 27.)

Edellä lainatussa säkeistössä esiintyy kaksi romantiikan ajan taiteen lempimotiivia, sekä korkea kallio että aava meri.

”Ruususolmun” nuorukainen kokee ristiriitaisia tunteita katsoessaan merta:

Vihaisina laineet myrskys riehuit,
Tummeltelit tuulen kierrokset.
Kierrokset te armahimman tuulen!
Kaunis myrsky onnen päivänä!
(Säkeistö 28.)

Meri kuvataan ensin vihaiseksi ja myrskyväväksi, mutta sitten se saa toisenlaisen värityksen. Vihaiset laineet muuttuvat kauniiksi myrskyksi onnen päivänä. Kuten on jo tullut esille, subliimin kokemukseen liittyy sekä Burkella että Kantilla tietty ambivalenssi. Burkella kauhuun sekoittuu tietynlainen riemu (”delight”). Kant liitti subliimiin liikkeen mielihyvän ja vastenmielisyyden tunteiden välillä. Myös Kiven runon lopussa subliimin kauhu tai pelko nivoutuu onnen tunteeseen.¹⁷

Vaikka merta kuvataan varsinaisesti vasta runon lopussa, se on esiintynyt runossa tätä ennen jo kahdesti. Runon keskivaiheilla, katsoessaan rakastettuaan, nuorukainen joutuu voimakkaan tunteen valtaan ja kuulee meren pauhun korvissaan: ”Niinkuin haamu nuorukainen seisoo, / Kuulee kaukaa meren pauhun vaan.” Kohta kuvaa nuorukaisen tuntemaa voimakasta onnensekaista hämmennystä saatuaan rakkaudelleen vasta-kaikua. Burke kirjoittaa subliimin aiheuttavan kokijassaan vahvimmillaan juuri ihanan hämmennyksen tunteen (Burke 1757/1958: 58). Burken ajattelua tutkineen Rodolphe Gashén mukaan tämä hämmennys ei ole muuta kuin äkillinen ymmärrys omasta olemassaolosta (Gashé 2012: 29). Burke liittää itse kauhunsekaisen hämmennyksen kokemukseen jostain ihmeellisestä (1757/1958: 58).

Mereen viitataan runossa kuitenkin jo aiemmin puhuttaessa ”iäisyyden rannasta”, nuorukaisen odotellessa rakastettunsa vastausta puistossa:

Yksin käyskelee hän puiston verhos
Niinkuin, tuomioonsa vartoes,
Kuolleen varjo iäisyyden rannal,
Tietämättä missä kodon saa.
(Säkeistö 11.)

¹⁷ Burke kirjoitti subliimin yhteydessä hämähäyden lisäävän subliimin kokemuksen voimallisuutta (Burke 1757/1958: 58–59). ”Ruususolmun” toiseksi viimeisen säkeistön säe ”Mutta harhaellen puiston yössä” luo juuri tällaista hämähäyttä ja pimeyttä runon maisemaan.

Raastavan epätietoisuuden vaivaamaa miestä verrataan ”kuolleen varjoon”, joka puolestaan vertautuu ”niin kuin haamu nuorukainen seisoo” säkeen haamuun.¹⁸ Huomionarvoista eritoten burkelaisen subliimin kontekstissa on tämä haamuihin ja kuolleisiin viittaaminen rakkausrunossa.¹⁹ Se on omiaan lisäämään ”Ruususolmuun” goottilaisen estetiikan piirteitä, johon voidaan liittää myös myrskyävän meren motiivi. Burken muotoilema uudenlaisen (kauhuelementin mukaan tuova) subliimin määrittely osui samaan ajanjaksoon 1700-luvun jälkipuoliskolla, jolloin esiromantiikan estetiikassa kasvoi mieltymys goottilaisia miljöitä, kauhistuttavia tai synkkiä paikkoja (kuten hautausmaita tai autioita näkymiä) kohtaan. (Boulton 1958: lvii.)²⁰

”Ruususolmun” nuorukainen katselee merta etäältä (vuorelta). Subliimin kokemukseen liittyikin juuri etäisyys kauhistuttavasta kohteesta. Jotta subliimin kokemus voisi syntyä, on kokijan oltava itse turvassa, siis tarpeeksi etäällä kohteesta, joka kauhistuttavan ihanan subliimin kokemuksen synnyttää. Muuten kokijan tunne olisi vain puhdasta pelkoa tai kauhua. (Burke 1757/1958: 40.)

Runon loppu vertautuu korkealta katsomisen motiivin kautta romantiikan ajan ikoniseen Caspar David Friedrichin teokseen ”Vaeltaja sumumeren yllä” (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*) (1818). Maalaus kuvaa miestä, joka katsoo korkealta vuoren laelta sumuun, joka levittäytyy hänen alleen. Teoksen ytimessä on nähty olevan juuri subliimin kokemus (Wolf 2003: 57). Romantiikan ajan monilahjakuus Carl Gustav Carus muotoili taulussa kuvatun subliimin vuonna 1835 seuraavasti (Wolf 2003: 57): ”Kiipeä ylös, sitten, vuoren huipulle. Katso yli pitkien vuorijonojen ja mitä tunnet? – Täytyt hiljaisesta hartaudesta, menetät käsityksen itsestäsi rajattomassa tilassa, koko olemassaolosi läpikäy hiljaisen puhdistumisen ja kadotat käsityksen itsestäsi, et ole mitään. Jumala on kaikki.”²¹ Vaikka mies Friedrichin teoksessa katsookin rauhoittavaan sumumereen ja Kiven nuorukainen myrskyävään mereen, voi kummankin teoksen nähdä kommentoivan osaltaan romantiikan ajan taiteen syvää kaipuuta kohti subliimin kokemusta ja sen kuvaamista taiteessa.²²

Subliimin kokemus ja rakkauden merkitys

Romantiikassa ja sen jälkeisessä kirjallisuudessa subliimin kokemuksen kokeva subjekti hahmotettiin uudella tavalla. Mikään ei ollut subliimia sinällään ja subjektin kokemuksen kuvaus otettiin mukaan taiteeseen.

¹⁸ Haamu esiintyy säkeessä nuorukaisen ilonsekaiseen hämmennyksen metaforana samalla tavalla kuin esimerkiksi sanonnassa ”kalpea kuin haamu”.

¹⁹ Kts. haamuista Kiven tuotannossa ja niiden yhteyksistä *Ossianin lauluihin* Lehtonen 1928: 316–317.

²⁰ Burken teos antoi työvälaineitä tämän esteettisen muutoksen käsittelylle. (Boulton 1958: lvii.)

²¹ Suom. oma.

²² Ks. Friedrichin teoksesta esim. Koerner 1990/2009: 210–213. Koerner nostaa maalauksesta esiin ennen kaikkea romantiikan taiteen suuren kysymyksen katsojan ja katsomisen kohteen suhteesta. Hän korostaa tosin myös Friedrichin tyylin yhteyksiä Burken estetiikkaan.

(Lyytikäinen 1999: 14.)²³ Myös ”Ruususolmu”-runo kuvaa nuorukaisen tunteita ja kokemusta, pääsääntöisesti ulkoapäin. Runo kuitenkin alkaa ja loppuu toisenlaisiin puhetilanteisiin. Koko runo alkaa nuorukaisen kirjeellä neidolle ja loppuu taas puhetilanteen muutokseen. Luonnonvoimia puhutellaan nimittäin apostrofisesti: ”Kierrokset te armahimman tuulen!” Näky kuvataan lukijalle nuorukaisen ambivalentin kokemuksen läpi.

Mikä rakkauden kokemuksen ja subliimin kokemuksen suhde runossa sitten oikein on? Kysymykseen ei ole yksiselitteistä vastausta. Vaikka nuorukaisen rakkaus neitoon edustaakin runossa tietyllä lailla rajallista ja maallista todellisuutta, se kuitenkin viittaa vahvasti kohti subliimia. ”Ruususolmussa” sekä rakkaus että meri yhdistyvät kauhun ja hurman tunteisiin – jotka avautuu kohti ääsiyyttä, äärettömyyttä ja transsendenssia. Rakkaus on runon nuorukaiselle kauhistuttavaa siinä, että jos se ei saisikaan täyttymystä, se tuhoaisi miehen. Burkelaisittain meren voi puolestaan nähdä edustavan itsessään aina olemuksellisesti jotain kauhistuttavaa. Meri, subliimin symboli par excellence ja rakkaus voivat herättää kokijassaan samanlaista onnensekaista kauhua. Näin kokee myös ”Ruususolmun” nuorukainen.²⁴ Nuorukaisen sisäisten tunnetilojen kuvaus vertautuu kuitenkin runossa vahvasti ulkoisen maailman ja luonnon kuvaukseen. Runossa myrskyää niin nuorukaisen (ja neidon) sisällä kuin merellä.²⁵

”Ruususolmun” rakkauden luonteen ymmärtämisen kannalta on keskeistä sivuta vielä lopuksi runon rakkauden symboliin, ruusuun liittyviä merkityksiä. Ruusuhan on toki vahvan, yli kuoleman rajan yli kestävän rakkauden ja ns. puhtaan rakkauden vertauskuva, mutta se avautuu myös kohti muita merkityksiä.²⁶ Ruusun voi tulkita allusiona Danten *Jumalaiseen näytelmään*, jossa kukka on vahvan symbolisessa roolissa teoksen lopussa. Paratiisissa (laulus 31) Dante näkee valtavan ruusun, joka symboloi jumalallista rakkautta (Singleton 1975: 511). Beatrice-rakastettu vaipuu ruusun sisään ja Dante lähtee taivaltamaan matkansa viimeistä osuutta, kohti Jumalaa. Samalla tavoin kuin *Jumalaisessa näytelmässä* ajalliset ilmiöt saavuttavat täyttymyksen ikuisuudessa ja Danten rakkaus Beatriceen saa

²³ Kysymykseen subliimin kokemuksen subjektiivisuudesta ja kuvaustavoista taiteessa liittyy myös romanttisen symbolin määrittely. Romantiikan ajan taiteilijoiden keskeinen pyrkimys, symbolien luominen, on nähty juuri subliimin tavoitteluna. S. T. Coleridge kirjoittaa asiasta seuraavasti (*Unpublished Fragments on Aesthetics*): ”Mikään aistein havaittava objekti ei ole itsessään subliimi, vaan vain sikäli kuin minä teen siitä idean symbolin. Ympyrä on itsessään kaunis kuvio; siitä tulee subliimi kun perustan ikuisuuden siihen.” (Lyytikäinen 1999: 14–15.)

²⁴ Thomas Weiskel kirjoittaa sekä kiihkon että vaaran elementin esiintymisestä goottilaisia sävyjä saavissa teksteissä. Weiskel korostaa psykoanalyttisessa viitekehyksessä näiden piirteiden rinnakkaisuuden ilmentävän seksuaalisen tyydytyksen ja vaaran tunteen yhteenkietoutumista, jonka tausta on varhaisessa seksuaalisessa traumassa, ns. kantanäyssä. Siinä lapsi joko näkee vanhempansa tai muut aikuiset seksuaalisessa kanssakäymisessä tai fantasioi siitä, kiihottuu ja kauhistuu tästä ja traumatisoituu. Kun myöhemmässä elämässä jokin herättää muistuman tästä kokemuksesta, ja kokemus pyrkii alitajunnasta kohti tietoisuutta, kuvasto jolla tätä kokemusta käsitellään muuttuu kiihottuneeksi (kiihkeäksi) ja väkivaltaiseksi (pelkoa herättäväksi). (Weiskel 1976: 112.)

²⁵ Runossa on myös herkistytty erilaisten aistien välittämän tiedon äärelle. Hieno aamutuuli puhaltelee, ”haju tuoksuu kedol viherjäl” ja ”kaksi aamutähtee peittyi metsän reunaan pilvis ruusujen”.

²⁶ Ruusun symboliikasta, ks. *Dictionnaire des symboles*.

hänet ymmärtämään jumalallista rakkautta (de Vries 1974: 392), myös Kiven runossa maallinen kokemus, rakkaus neitoon, avaa nuorukaiselle subliimin kokemuksen. Eroottinen rakkaus on se voimallinen, järjen ja ilmaisun haastava sekä subjektia uhkaava tunne, jota vaaditaan subliimin kokemuksen syntyyn ja jossa ymmärrys omasta olemassaolosta ja todellisuuden luonteesta avautuu uudella tavalla. Rakkaus ei näyttäydy runossa kuitenkaan ristiriidattomana, siihen viittaa jo runon nimi ”Ruususolmu”.

LÄHTEET

- Asplund, Anneli 2006: ”Runolaulusta rekilauluun.” Teoksessa Päivi Kerala-Innala et al. (toim.), *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*, s. 108–159. Porvoo: WSOY.
- Behler, Ernst 1993: *German Romantic Literary Theory*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press.
- Bevis, Richard W. 1999: *The Road to Egdon Heath: The Aesthetics of the Great in Nature*. Montreal: MQUP.
- Biblia. *Se on: Koko Pyhä Raamattu; Esipuhetten, Lukuin sisällepitoin, Yhtäpitävääisten Raamatun paikkain osituksen, ja lisättyin Registeriin kanssa*. Porvoo: P.Widerholm. 1853.
- Boulton, J.T. 1958: ”Editors introduction.” Teoksessa *Enquiry into the sublime and beautiful*, s. xv–cxxvii. London: Routledge and Kegan Paul.
- Burke, Edmund 1958 (1757): *Enquiry into the sublime and beautiful*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Costelloe, Timothy M., 2012: *The sublime from Antiquity to the Present*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Mexico City: Cambridge University Press.
- Dictionnaire des symboles* 1969. Toim. Jean Chevalier. Paris: Robert Laffont.
- Gashé, Rodolpe 2012: ”...And the Beautiful? Revisiting Edmund Burke’s Double Aesthetics”. Teoksessa Timothy M. Costelloe (toim.), *The Sublime from Antiquity to the Present*, s. 24–36. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Mexico City: Cambridge University Press.
- Heath, Duncan & Boreham, Judy 1999/2003: *Introducing to Romanticism*. Cambridge: Icon Books UK.
- Isham, Howard F. 2004: *Image of the Sea: Oseanic Consciousness in the Romantic Century*. New York: Peter Lang Publishing.
- Kant, Immanuel 2005 (1790/1914): *Critique of Judgement*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Kant, Immanuel 1990 (1790/1957): *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Band X Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Karhu, Hanna 2012: *Säkeiden synty. Geneettinen tutkimus Otto Mannisen runokäsikirjoituksista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kivi, Aleksis 1951: *Kootut teokset, IV*. Julkaisseet E.A. Saarimaa ja V.Tarkiainen. SKS: Helsinki.
- Koerner, Joseph Leo 1990/2009: *Caspar David Friedrich and the subject of Landscape*. London: Reaktion Books.

- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Laurila, K. S. 1947: *Estetiikan peruskysymyksiä I*. Porvoo: WSOY.
- Lehtonen, J.V. 1928: *Runon kartanossa*. Helsinki: Otava.
- Levine, Steven Z. 1985: ”Seascapes of the sublime: Vernet, Monet, and the Oceanic Feeling.” Julkaisussa *New Literary History*. Vol 16, number 2, The Sublime and the Beautiful. Reconsiderations (Winter, 1985), s. 377–400.
- Longinus 2003 (1946): *Korkeasta tyylistä (Peri Hypsus)*. Helsinki: Otava.
- Lyytikäinen, Pirjo 1999: ”Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa.” Teoksessa Outi Alanko ja Kuisma-Korhonen (toim.): *Subliimi, groteski, ironia*, s. 11–34. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999.
- Lyytikäinen, Pirjo 2007: *Kangastus toivomme maasta. Aleksis Kivi romanttisen kaipuun tulkkina*. Teoksessa Katja Seutu ja Riikka Rossi (toim), *Nostalgia*, s. 11–34. Helsinki: SKS.
- McBay Merrit, Melissa 2012: ”The Moral Source of the Kantian Sublime.” Teoksessa Timothy M. Costelloe (toim.), *The Sublime From Antiquity to the Present*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press.
- Oksala, Teivas 2004: *J. L. Runebergin Kreikka ja Rooma*. Helsinki: SKS.
- Potkay, Adam 2012: ”The British Romantic Sublime.” Teoksessa Timothy M. Costelloe (toim.), *The Sublime From Antiquity to the Present*, s. 203–216. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press.
- Riasanovsky, Nicholas V. 1994: *The Emergence of Romanticism*. New York: Oxford University Press.
- Saarimaa, E. A. 1925: ”Aleksis Kivi ja antiikki.” Teoksessa *Kielen ja tyylin alalta. Kirjoitelmia*, s. 51–67. Porvoo: WSOY.
- Railo, Eino 1945: *Kuolemattomuuden puutarha eli runouden uskonto*. Porvoo: WSOY.
- Singleton, Charles S. 1977: *The Divine Comedy (Dante Aligheri). Paradiso. 2: Commentary*. Bollingen Series LXXX. Princeton: Princeton University Press.
- Vainikkala, Erkki 1990: ”Ylevä – rajakokemus vai ratkaisu?” Teoksessa Erkki Vainikkala (toim.), *Sublim – Ylevä – Sublime*, s. 19–37. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Weiskel, Thomas 1976: *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo: WSOY.
- Wolf, Norbert 2003: *Caspar David Friedrich. The Painter of Stillness*. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen.
- De Vries, Ad 1974: *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam and London: North-Holland Publishing Company.

SIRU KAINULAINEN

”Mies” ja tunteet

Kanervalan ”Mies”-runoa ”voidaan suorastaan nimittää siveellisen sankaruuden ylistyslauluksi”, toteaa J.V. Lehtonen toimittamansa Aleksis Kiven *Valittujen teosten* yhteydessä ja täsmentää, että runo osoittaa, ”kuinka oikean miehen tulee nurkumatta, katkeroitumatta, lannistumatta kestää kohtalon kovimmatkin iskut, kestää kuin korkean kunnaan kuusi kestää pahimmatkin tuulet ja myrskyt.” (Lehtonen 1951 [1928]: xvi–xviii.) Kai Laitinen (2000 [1984]: xiv) puolestaan mainitsee, että kyseisen runon mies voittaa elämänpettymyksensä työn ja vankan itsetunnon avulla. Sankarimies selviytyy näiden näkemysten mukaan lannistumattoman luontonsa ansiosta ja tappiontunteensa selättäen. Mutta entä nykynäkökulmasta luettuna? Millainen runo on Aleksis Kiven ”Mies”?

Jo ensilukemalla huomaa, että ”Mies” on rytmisesti mukaansatempaava. Lukemaan houkuttaa myös Kivelle ominainen eloisa ilmaisu, joka yhdistyy tunnetäyteiseen ja tehokkaita käännekohtia sisältävään tarinaan. Analysoin tässä kirjoituksessa ”Miestä” tarkemmin lukemisen näkökulmasta. Sen sijaan, että keskittyisin miehen ideaalisuuteen, pohdin runonlukemisen prosessia. Tässä tukenani on Rita Felskin (2008) esiintuoma ajatus lukemisesta vuorovaikutuksena. Lyhyesti sanottuna se tarkoittaa, että affektiivinen kiinnittyminen ja sisällön tiedollisempi jäsentyminen muotoutuvat lukemisen kuluessa tulkinaksi runosta. Lähtökohtanani on, miten runo vaikuttaa yhä, puolitoista vuosisataa ilmestymisensä jälkeen.

Felski jäsentää lukemista neljän kategorian avulla, joita hyödynnän seuraavassa analyysissäni. Niitä ovat tunnistaminen (*recognition*), tenho (*enchantment*), tieto (*knowledge*) ja tyrmistys (*shock*), ja ne kuvaavat sekä ammattimaista, tutkijoiden harjoittamaa lukemistyötä että ei-ammattimaista lukemista.¹ Ideana on, etteivät viimeksi mainitut lukutavat poikkea niin suuresti toisistaan kuin on tavattu ajatella. Felskin kategorioiden etu on, että ne pyrkivät tuomaan esiin kaunokirjallisen tekstin ja lukijan välistä vuorovaikutusta. Se ei redusoidu kahteen ääripäähän tunnepitoiseksi, vaikuttavaksi lukukokemukseksi tai älylliseksi, tietoa korostavaksi viitekehystämiseksi. Kategoriat eivät myöskään tähtää arvottamiseen vaan fokuksena on lukuprosessin avaaminen. Sen osapuolina toimivat teksti ja lukija, molemmat sekä aktiivisina että passiivisina toimijoina. Lukeminen on toimintaa ja tapahtumista, eikä se toteudu vain lineaarisen logiikan mukaan vaan sen ohella syklistä ja kerroksellisesti. Sen seurauksena ”Mies”-runo näyttää myös miehen hahmon sen idealisoitua kuvaa monipuolisempaan ja ristiriitaisempaan.

¹ Felskin kategorioiden nimitykset ovat omia käännettöjäni. Huomattakoon, että lukeminen ei redusoidu Felskin esittämiin kategorioihin saati ole vain niiden avulla mekaanisesti eriteltävissä, mutta ne antavat esimerkkejä siitä, millaisesta toiminnasta ja tapahtumisesta lukemisen kuluessa on kyse. Felski on ansiokkaasti tutkinut lukemisen prosessuaalisuutta vuorovaikutuksen näkökulmasta, vaikkakin esimerkiksi Lynne Pearce ja Eve Kosofsky Sedgwick ovat jo aiemmin pohtineet lukemisen affektiivisuuden ja tiedollisuuden suhdetta edeltävästä poikkeavalla tavalla.

Tunnistettava ”Mies”

”Mies” on säemäärältään *Kanervalan* pisin, 36-säkeistöinen eppinen runo, jonka kussakin säkeistössä on kuusi säettä.² Rytmisesti ”Mies” noudattelee riimitöntä, pääasiassa trokeista, viisipolvista mitta, ja mitta sääntelee koko runoa.³ Mitta on symmetrisen yhtenäisyyden muodostaja, pitää runon koossa ja antaa sille jäntevän muodon. Otsikko puolestaan johtaa havaitsemaan, että mies – nimeltä mainitsematon – on runon hallitseva hahmo. Paikoitellen kuulemme myös hänen repliikkejään, jotka runossa on merkitty lainausmerkein. Runon sanastossa kuusi on merkittävä motiivi, joka esiintyy jo ensisäkeessä ja vielä aivan viimeisessä säkeistössä. Kuusi toimii runon kokonaisuutta sisällöllisesti tuottavana elementtinä mutta se on merkitsevä myös miehen hahmon kannalta.

Aivan ”Miehen” aloituksessa esiintyy miehen repliikki, jossa hän kertoo ihanteestaan:

Korkee kuusi kunnahalla tuolla,
 uros vakaa vuosisatojen,
 ollos kuva elämäni aina!
 Kuni sä ma seista tahdon tääll,
 koska myrskyt käyvät elon saarel
 keskel ijäisyyden aavaa merta.

Mies on valinnut vakaan kuusiuroksen esikuvakseen. Vaikka myrskyisiäkin aikoja olisi luvassa, kuusi pysyy paikoillaan. Runon neljännessä ja viidennessä säkeistössä mies käy levolle ja makeasti nukkuen näkee unta auvoisasta tulevaisuudesta. Kertoja kuvailee, kuinka miehen ilon ja onnen tuojana on hänen iloisesti laulava ”lempeesilmä neitons”. Uneen tunkee myös pahanilman aavistus, joka kuitenkin häviää, kenties juuri neidon ansiosta.

Runon tarinan kannalta uni ennakoi tulevia käänteitä. Pelätty ja aavisteltu paha ilma puhkeaa ja vie miehen sadon. Toinenkin onnettomuus kohtaa miestä: salama iskee hänen ”komeeseen huoneeseensa”, joka palaa poroksi. Näistä molemmista vastoinkäymisistä hän vielä selviää rakkauden voimalla. Mutta neito, jota hän lempii, onkin petturi. Aivan runon keskikohdassa, 18. säkeistössä, käy ilmi, että neito on löytänyt toisen ”lemmen-ystävän” ja kylmäkiskoisesti kehottaa myös miestä hakemaan itselleen toisen lemmityn. Tästä alkaa miehen kamppailu ”sumus, sekamelskas”. Hieman myöhemmin, 26. säkeistössä, hän havahtuu jälleen puhumaan ja ihmettelemään elämisen turhanaikaisuutta. Mutta toivoa on kuin onkin. Vaikka eläminen on turhaa, se päättyy joskus, ja silloin edessä on pääsy tuonpuoleiseen, sillä ”siellä onpi isieni linna”.

Viimeisin käänne osuu runon loppuun. Aika vierii, ja katala neito ”kuolon portilla nyt vapisevi”. Kuolinvuoteellaan nainen toivoo mieheltä anteeksiantoa. Lempeästi hymyillen mies antaa naiselle

² Lauri Viljasen (1953: 47, 77) mukaan ”Mies” lähenee balladia, ja hän käyttää siitä nimitystä runoelma.

³ ”Miehen” trokeinen, germaanisiperäinen runomitta istuu hyvin kalevalamitan tuttuun perinteeseen samoin kuin suomenkieliseen, sana- ja lausepainoltaan laskevaan puheenparteen. Mitallisesti se on siis kulttuurinen sekoitus, ja ”suomalaiselta” näyttävään runoympäristöön tuodaan 18. säkeistössä antiikin myyttinen Diana, johon neitoa verrataan.

anteeksi. Anteeksipyyntö esitetään ja hyväksytään sanantuojan välityksellä. Viimeiset säkeistöt kuvaavat miehen lopunaikoja. Hän käyskentelee vakaana pelloillaan, öisin metsällä, ja lopulta kuolee huulillaan taivaallinen hymy. Näin tapahtuu iltana, jolloin ”kuusen kruunus tähti uneksui”. Tarina sulkeutuu miehen ja kuusen sijoittuessa jälleen samaan säkeistöön.

Mitallisuus, jo otsikossa mainittu päähenkilö ja kuusen keskeisyys ovat vaivatta tunnistettavia ”Miehen” komponentteja. Ne esittäytyvät heti runon alussa ja evästävät lukijaa. Kun tunnistamme jotakin ”tiedämme sen jälleen”, kuten Felski luonnehtii. Saamme tolkun siitä, mikä on vierasta, sijoittamalla sen olemassa olevaan skeemaan ja kytkemällä sen aiemmin tietämäämme. (Felski 2008: 25.) Mitallinen rytmii, miehen hahmo ja yleinen puulaji luovat runon lukemisen puitteet, joiden huomioiminen kysyy tavanomaista lukutaitoa. Runo esittelee näin aihepiirinsä, tekee maaperäänsä tutuksi ja kutsuu lukijaa tulkinnan vaiheikkaalle matkalle.

Huomionarvoista on, kuten Felski tuo esiin, että jonkin tunnistaminen ei tarkoita vain jo olemassa olevan tunnistamista, vaan lukiessa luodaan tunnistamista, tiedetyksi tulemistä. Jokin aavistettu tai puolittain tietoinen saa luettaessa täsmällisemmän sanallisen muodon. (Felski 2008: 25). Lukeminen toteutuu tekstin ja lukijan keskinäisessä vuorovaikutuksessa: runo antaa puitteet, joita lukija lähtee lukemaan ja tulkitsemaan luoden siten hahmon tai jäsennyksen lukemastaan. ”Miehen” tarinan käänteet tekevät lukemisesta houkuttelevaa, herättävät uteliaisuutta jatkosta ja siten toimivat lukemisen edistäjinä. Lukijalta kysytään lisäksi valmiutta kuulla ja tulla tietämään ennenkuulumaton kertomus, joskin myös avautumista runon ilmaisutavalle.

”Miehen” tenho

Tekstin tenhon tunnustaminen merkitsee antautumista tekstille, ja tätä myös niin kutsuttu lähilukeminen (*close reading*) Felskin (2008: 52, 54) mukaan yllättävää kyllä edustaa, sillä siinä kiinnitytään tekstin yksityiskohtiin toisinaan sangen intohimoisesti. Toisella tavalla intohimoista lukeminen on silloin, kun uppoutuu – tieteen tahtoen tai ei – kaunokirjallisen tekstin maailmaan. Molemmissa on kyse siitä, että teksti tuntuu vievän, tempaavan mukaansa. Kiven ”Miehen” kohdalla yksi tällainen tekijä on mitallisen rytmien ohjaama ilmaisutapa. Vaikka ei tunnistaisikaan mittaa tarkoin tai osaisi nimetä sitä, varsinkin ääneen luettaessa poljento ottaa vauhtiinsa vaikuttavalla tavalla. Mitta ilmenee myös typografiassa ja muodon tasolla esimerkiksi symmetrisyytenä, ja se voidaan havaita visuaalisesti. Lisäksi runon sanavalinnat ovat tenhoa luovia tekijöitä. Jos ne kiehtovat, niitä haluaa myös tunnustella ja tutkiskella tarkemmin.

Nykynäkökulmasta ”Miehen” kenties outokin viehätyks – ”tällaisia runoja ei enää kirjoiteta” – perustuu rytmiselle toistolle, joka nivoutuu dynaamiseen sanontaan. Tarttuva, elävä ilmaisu kutsuu kokemaan runoa, josta esimerkkinä 8. säkeistö:

Mutta mikä mailma taivaan reunal,
synkeä kuin päivä tuomion?
Mitä vuorii toinen toisens seljäs

tulenkarvasilla pääremeil siel?
Ylösrynkää sieltä ukkospilvi
pimee, raskas; jyry vaisu kuuluu.

Tässä säkeistössä kertoja kuvailee uhkaavaa säätilan muutosta. Viisipolvinen trokee – jossa ei ole riimejä eikä erityisemmin allitteraatiokaan – toimii tunnelman nostattajana yhdistyessään tehokkasiin kuviin, joissa tuomiopäivä, tulenkarvaisuus ja ylösrynkääminen luovat raamatullisenkin näkymän pahaenteisen hiljaa kuuluvan jyryn säestämänä. Kysymysmuodot ovat retorisia tehokeinoja, jotka osaltaan aktivoivat lukijaa. Mukaansatempaava rytmi, joka liikkuu sulavasti pitkien ja lyhyiden vokaalien sekä suljettujen ja avotavujen vaihtelussa, kuulo- ja näkökuvat sekä kysymysmuodot ottava lukijasta kiinni ilmaisun aineellisella tunnullaan. Luonnonvoimia kuvataan runossa hyvin affektiivisesti; ne toimivat omilla, ennustamattomilla ja vaikuttavilla tavoillaan.

Kiehtovia ovat myös miehen tunteikkaat repliikit, ja varsinkin ihanata-interjektio on miehen suusta kuulutuna jopa kutkuttava. Näin mies puhkeaa lausumaan kahdesti, ensimmäisen kerran kun raesade on vienyt sadon ja toiste kun salama on polttanut hänen asumuksensa:

Ihanata! Neitoni on jäljel,
kartanossa korkeel nummel tuol,
vaikka mailman kalleuksist köyhä,
mutta sydänt rikasta hän kantaa.

Menetyksistään huolimatta mies tuntee, että tärkein on vielä jäljellä. Ihanata-huudahdus osoittaa miehen uskovan, että rakkaus voittaa sittenkin, ja mikä olisikaan sen ihanampi ja romanttisempi totuus: sydämen rikkaus voittaa maallisen mammonan. Toisto on runon rakenteen rytmin kannalta osoitus painokkuudesta; toisto saa lukijankin vahvistamaan käsitystä rakkauden kaikkivoipaisuudesta. Mies osoittaa näin tunteikkuutensa, vaikka se kenties alkaa tuntua myös ristiriitaiselta suhteessa päiväjärjellä asetettuun ideaaliin kuusipuun vakaudesta. Ristiriitaisuus on kiehtova, tenhoa luova tekijä sekin. Se lisää lukemisen intensiteettiä samoin kuin tulkinnan halua.

”Miehen” 17. säkeistössä kertoja kuvailee tilannetta, jossa mies on kaikkensa menettäneenä menossa noutamaan omaa kultaansa ja on juuri kävelemässä häntä kohti:

Mutta miks niin röykeä on käyntins?
Miks ei kuulu äänens helinää?
Mikä penseys on niillä huulil,
katsannossa mikä talven kylmyys!

Röykeä käynti, vaikeneminen, penseä ilme ja talvenkylmä katsanto kuvaavat ekspressiivisesti – pahaenteisesti – neidon muuttunutta muotoa. Hyviä uutisia ei ole tiedossa. ”Niin kuin tuuli öisestä, jäisestä merest / miehen sieluun sanat puhaltaa”, kuvaa kertoja kohdassa, jossa neito jättää miehen suorasukaisen tunteettomasti. Sen jälkeen neito, ”ylevästi astuva Diana”, poistuu näyttämöltä sen kummempia selittelemättä. Miehen itsensä sijaan runon nainen on kylmäkiskoisen tunteeton, ylevä kuin antiikin jumalatar ja moraalisesti arveluttava hylätessään miehen tämän hädän hetkellä.

Seitsemän seuraavaa säkeistöä käsittelevät kertojan äänellä kuvattua miehen masennustilaa. Mies ei huomaa, onko yö vai päivä, hän ei kuule eikä näe, mietiskeleepä vain ”elon arvotusta”. Toivo on mennyt, ”hurjat virrat sielussansa kiittää”. Tämä pitkä jakso osoittaa myös kertojan tunteikkuuden: myötätunnon miestä kohtaan (ks. myös Seutu 2012). Erityisen koskettava kuva luodaan päämäärättä vaeltavasta miehestä, joka ”kulkee niin kuin lapsi eksynyt; / kadottanut on hän sielunsa päivän”. Mies ei ole siis menettänyt ainoastaan kotiaan, kontuaan ja sydäntään vaan myös sielunsa. Onko aivan kaikki siis menetetty?

Rytmin logiikka pitää yllä runon etenemistä, se sekä toistaa että liikuttaa samaan aikaan. Vaikuttava ilmaisu, sanasto ja tunnetilat – rytmin tuntu, ilmaisun materiaalisuus sekä miehen ja kertojan tunteikkuus vastakohtanaan tunteeton nainen – luovat ”Miehen” tarttuvan dynamiikan. Felski kiinnittää huomiotaan siihen, että kausaliteettia ja koherenssia luodaan mitallisessa runossa hypnoottisella, lumoavalla tavalla. Olisi erehdys ajatella, että vaikuttava runon muoto toimisi vain älyllisesti (tai korkeintaan ironisesti), vaan muodolla on myös rationalisuuden ylittäviä vaikutuksia. Huomionarvoista on sen lisäksi, että lumoutuminen, tekstin tenholle antautuminen, ei tarkoita vain passiivisuutta. Päinvastoin, se osoittaa vuorovaikutukseen tekstin kanssa ja siis aktiiviseen toimintaan, joka liittyy kiinteästi runon tiedollisempaan tulkintaan. Lumoutuminen on vieläpä tärkeää, koska yksi syy taiteeseen tarttumiselle on, että lukijat haluavatkin tulla vedetyksi toisenlaiseen tilaan. (Felski 2008: 73–75, 76; ks. myös Kainulainen 2013.) Kiinnittyminen tekstiin on edellytys sille, että alamme tajuta, ymmärtää ja käsittää *toisenlaista*; sitä mistä lukemassamme tekstissä on kyse sen sijaan, että lukijoina piehtaroidimme vain oman päämme sisällä – tai idealistisen viitekehysten varassa.

”Miehen” tieto

Vaikuttuminen – jopa lumoutuminen – tekstin tenhosta johdattaa ajattelemaan runossa sanottua tiedollisemmin eli pohtimaan tarkemmin runossa sanotun merkityksiä. Millainen kaikkiaan on ”Miehen” miehenelämä? Yksi vaihtoehto on palata kuusen motiiviin, sillä se esiintyy alun ja lopun jälkeen muuallakin runossa. Yhdeksännessä säkeistössä, jossa raesade tuhoaa vuodentulon, myöskin ”pilvikorkeet kuuset pirstotaan” osoittamassa säätilan hurjuutta; yksittäisestä kuusesta ei tässä kohden kuitenkaan ole kyse. Sen sijaan 24. säkeistössä menetysten masentama mies seisoksii ”kauvan kalliolla” ja aamutuulen puhaltaessa havaitsee, miten ”korkee kuusi kunnahalla pauhaa”. Tästä lähtee liikkeelle myös miehen tervehtyminen, joka saa hänet jälleen tuntemaan toivoa, ja seuraavassa säkeistössä hän replikoi ihanata-huudahduksen ja huutomerkkien säestämänä: ”Ihanata! Itä valkeneevi!” Uusi aamu on koitanut, ja lukijan kannalta se tarkoittaa ilmiselvää helpotusta, katarttista kokemusta.

Kuusen ja miehen rinnastaminen on epäilemättä sankaruutta ajatellen selkeä tulkintalinja. Siinäkö kaikki? Voimmeko tietää jotakin muuta ”Miehen” miehestä? Kirjallisuusteoreetikot tuntevat Felskin

mukaan itsensä pakotetuiksi kieltämään arkiuskomuksen tekstin yksiselitteisestä representoivuudesta siinä kuitenkaan onnistumatta. Intuitio siitä, että kirjallisuus kertoo meille jotakin siitä, miten asiat ovat, elää sitkeästi. Voimavaroja ei kuitenkaan kannata käyttää tämän uskomuksen torjumiseen, vaan tärkeämpää olisi luopua objektiivisen totuuden ajatuksesta. Sen sijaan tulisi korostaa, että kirjallisuuden käyttämät konventiot ovat keinoja, joilla totuutta artikuloidaan eli muotoillaan ja tuotetaan, eivätkä kuorrukkeita, jotka kätkisivät totuuden alle. (Felski 2008: 77, 84.) Siksi keinojen, ilmaisun tapojen ja epäsuoran sisällön, pohdinta voi johtaa ymmärtämään, millä keinoin sosiaalista todellisuutta tuotetaan. Se, miten ”Miehen” keskeinen henkilö toimii ja kommunikoi, on avainasemassa runossa muotoutuvan miehen sosiaalisen todellisuuden kannalta.

”Miehen” miehenelämää koskevan tiedon kannalta merkille pantavaa on, kuinka paljon runossa on paitsi affektiivista, lukijaan vaikuttavaa ainesta kuten edellä tuli ilmi, myös puhetta tunteista. ”Mies” artikuloi tunteita monin tavoin, ja mies myös ilmaisee tunteitaan repliikeissään aina siihen asti, kunnes pettymys rakkaudessa vaihtaa hänet. Elämän loppupuolella enää ”harvoin sanat hänen huulil kaikuu / harvoin hänen huulens myhäilee”. Mies ei kuitenkaan replikoi missään vaiheessa suoraan rakkautensa kohteelle tai muullekaan henkilölle, vaan yleisönä toimii aina luonto: repliikit ovat siis monologimuotoisia. Hän ei vastaa neidolle edes silloin, kun tämä jättää hänet. Tunteikkaan mutta inhimilliseen dialogiin kykenemättömän miehen vastapainona esiintyy kylmäkiskoinen mutta sanavalmis neito, joskin tämän ainoa suora repliikki miehelle on tyyly hyvästijättö. Ääneen lausutut sanat ovat naisen hallussa ja ne myös satuttavat.

Luonnonvoimat ja nainen toimivat miehen kohtalon säätelijöinä, ja näin ajatellen mies näyttäytyy jopa antisankarina: toiminnan kohteena. Sanaton, paikallaan vuosisatoja seisova puuvanhus on jylhää katseltavaa mutta inhimillisen vuorovaikutuksen, keskustelun, kannalta kapeahko roolimalli, vaikka se onkin miehen pelastus, joka tasoittaa hänen sielunsa myllerryksen. Vaikeneminen ja vetäytyminen yksinäisyyteen näyttäytyvät ainoana selviytymiskeinoina. Tasatahtinen rytmi tukee tämän tapaista toiminnallisuutta. Se kokoaa miehen vaiheikkaan elämän yhtenäiseen muotoonsa, joka saattaa piilottaa ristiriidat, epätahtisen kommunikaation tai sen puutteen.

Tunteet osoittautuvat ”Mieheessä” myös kohtalokkaiksi. Mies kyseleekin 28. säkeistössä itseltään – vaikkakin sanansa *poissaolevalle* neidolle osoittaen – ”miks oli syämmes petollinen! / Miksi huikenteli kurja mieles.” Olennaista on, paitsi ettei sanoja osoiteta suoraan neidolle itselleen, myös se, ettei kysymykseen saa vastausta mies eikä lukija. Pelastautumisen keinokseen mies valitsee vetäytymisen, vaikenemisen sekä ahertamisen pelloillaan ja metsällä. Seuranaan hänellä on koira, jonka mainitaan olevan uskollinen – toisin siis kuin miehen hylännyt neito. Lukijalle mitallisen rytmien ja symmetrisen muodon toistoliike on kantava voima, ja samoin toimii helpotuksen tunne, kun mies tuntuu selviytyvän mielenmyrskystään ehjin nahoin. Mutta millä ehdoilla se toteutuu?

Tunteikkuus ei häviä miehestä koettelemustenkaan myötä. Kun mies havaitsee jälleen aamunkoin valkenevan masennuskautensa ja

sielunmyllerryksensä jälkeen, hän asettaa toiveensa sekä arkiseen maanviljelyyn että muuhun luontoon: ”Ole lystitarhain, pelto, niittu, / Metsola, mua ota helmahas.” Hän odottaa siis saavansa iloa ja nautintoa luonnosta. Lisäksi hän on auttamishaluinen: ”Köyhän turva, orvon suoja aina / onpi majassans mies äänetön.” Toisin sanoen hänellä on myötätuntoa ja kykyä auttaa pulaan jääneitä, ja luonto tarjoaa hänelle iloa ja turvaa. Vuorovaikutus miehen ja luonnon välillä toimii, ja luonnolle voi aina osoittaa sanansa vaikutteita vastausta kuuluisikaan.

Miehen elämänvoiman palautumista kannattelee kuusen esikuvallisuuden ohella lopulta ehkä vahvimmin usko tuonpuoleiseen, kuolemanjälkeiseen elämään, sillä ”pellon toisel partaal / alkaa taasen toivon aamumaa”. Usko luo toivoa, joka ”virtaa halki ijäisyyden” ja valaa mieheen hymysuista tyyneyttä. Kuoltuaankin hänen kasvoilleen on jäänyt ”hymy taivaallinen”. Merkille pantavaa on, ettei uskoon, toivoon ja tuonpuoleiseen liity selviä kristillisiä tunnusmerkkejä. Joka tapauksessa usko ja toivo siitä, että kuolemanjälkeinen elämä tulee korvaamaan maalliset menetykset, lienevät keskeisiä runon etiikan kannalta. Siinäkin mielessä ”Miehen” mies on antisankari eli toiminnan kohtalokas kohde, ellei jossakin määrin jopa uhri; hänhän on ollut myös naisen äkkiväärän toiminnan passiivinen objekti. Kuusiuroksen esikuvallisuus, kohtaloon tyytyminen ja suurempaan voimaan tukeutuminen ovat miehen tien autoritaariset tukipylväät. Näin ajatellen elämässä selviytyminen ja pärjääminen tarkoittavat elleivät suorastaan vaadi yksinäisyyttä ja dialogista pidättäytymistä. Sitäkö on ideaali sankaruus?

Jos ”Miehen” aiheeksi nimetään miehen elämä, jonka edellytyksiä nainen, luonto ja korkeampi voima säätelevät, väistämätön vertailukohde on kansallisorunoilijamme J.L. Runebergin Saarijärven Paavo (*Dikter I*, 1830). Lauri Viljasen (1953: 91) mukaan ”Miehen” mies on läheistä sukua hellittämättömälle Paavolle. Paavolle luonnonvoimat näyttävät kyntensä kahdesti, kolmannella kerralla sato säästyy mutta Paavo jakaa osan naapureille vaimonsa vastustuksesta huolimatta. Paavo on oikeamielinen Jumalan mies, vastapainonaan itsekkäämpi nainen, joka ajattelee vain omien lastensa ruokkimista. Myös Kiven miehellä tapahtuu luonnon toimesta kaksi onnettomuutta (sadon ja talon menetys), kolmas kytkeytyy Paavon tilannetta vastaavasti naiseen. Molemmissa korkeampi voima on tuki ja turva, vahvempi kuin nainen tai muut ihmiset. Molemmat, niin Paavo kuin ”Miehen” mieskin, toimivat myös hädänalaisten auttamiseksi. Molemmat runot edustavat lisäksi viisipolvista trokeeta.

Iso ero Runebergin Paavon ja Kiven miehen välillä on edellä käsitelty tunteikkuus, jota Paavosta kertovassa runossa ei ole lainkaan siinä määrin kuin Kivellä.⁴ ”Mies” on affektiivinen tarina miehen – uroksen – tunteista, niiden mahdollisuudesta ja rajoista. Siinä kun Saarijärven Paavo toimi pitkään suomalaisen miehen selväpiirteisenä kansallissankarina ja jalona ihanteena, Kiven mies on moniulotteisempi ja ristiriitaisempi koko runoa ajatellen. ”Mies” vetoaa tunteisiin vaikuttavasti ja moninaisesti:

⁴ Viljanen (1953: 91) havainnoi Kiven ja Runebergin vaikutussuhdetta, joskin Viljasen mukaan ”tunteen herkkyyden ja psykologinen kuvitteellisuus johtaa kuitenkin Kiven omille teille”.

sekä poeettisesti, niin ilmaisultaan kuin sisällöltäänkin, että kulttuurisesti erityisesti miehen hahmollaan. Tunteikas, puhumaton mutta luonnon kanssa kommunikoiva mies koskettaa kulttuurisia stereotyyppioitamme. Se kiinnittää ja hämmentää nykylukijan mieltä: Kiven ”Mies” ei tarjoa yksiselitteistä sankarin eetosta.

Tyrmistyttävä ”Mies”

Aleksis Kiven runoudesta voidaan Lauri Viljasen (1953: 47) mukaan poimia näytteitä myös siitä, kuinka hänen ”omalaatuinen, kokeileva, psykologis-draamallinen harrastuksensa etsi toteutumisalaa runoissakin”. Yhtenä esimerkkinä tällaisesta pyrinöstä Viljanen antaa juuri ”Miehen”. Ajatus Kiven kokeilevuudesta on kiehtova. Ei liene liioiteltua todeta, että jo 1800-luvun kontekstissa Kiven runous oli lukijoita koettelevaa ja sillä tapaa kokeellistakin, mikä aikanaan oli myös tyrmistyttävää. Osittain se johtui pakosta: Kivi ei suinkaan ollut ensimmäinen suomenkielinen runoilija, mutta hän oli ensimmäisten joukossa kirjoittamassa suomenkielistä taideronoutta ja joutui luomaan runouden keinoja ja sanastoa, koska traditiota ei juuri ollut. Variointi ja uusi synteesi, pikemminkin kuin tiukka muoto-oppi tai yksioikoinen eheys, ovat ”Miehenkin” aineksia, jotka eivät *Kanervalan* ilmestymisaikaan olleet yleisesti hyväksytyjä, päinvastoin.

Kiven runous saattaa koetella nykylukijoita uusistakin näkökulmista. ”Miehen” tapahtumat herättävät ehkä huvittuneisuutta. Muhkeat ukonilmat salamoineen, julkea petturinainen, kuolinvuoteella esitetty anteeksipyyntö ja vaikenevan miehen öiset metsäretket sekä toisaalta tunteiden korostuminen voivat johtaa ajatukset melodraaman tyylilajiin. Samaan suuntaan osoittaa se, että runo saattaa tuntua *liiankin* sentimentaaliselta modernisminsa tuntevasta lukijasta. Melodramaattisuus johtaa ajattelemaan myös runon viihdearvoa – mikä voi tyrmistyttää ottaen huomioon, että Aleksis Kivi on kansalliskirjailijamme.

Satu Grünthal (1999: 327) huomioi, että ”Mies” on vakava versio tarinasta, jonka parodinen paralleeli esiintyy myöhemmin *Seitsemässä veljeksessä* Laurin saarnaan upotetussa jaksossa. Siinä ”morsian pieni, pieni penttu, aika lunttu” karkasi ja taas löydyttyään hylkäsi kopeasti entisen sulhasensa. Tämä ei kuitenkaan jäänyt murehtimaan: ”Mutta minä, aina lysti-poika, en tuota suuriakaan surrut; panin turpaani tupakkaa ja poikesin parhaaseen kapakkaan, jossa Mikko meteli ja ämmiä veteli.” (Kivi 1979 [1870]: 178.) Parodisen varioinnin näkökulmaa ajatellen tarjoutuu myös mahdollisuus tulkita ”Miestä” vaikkapa juuri melodraamana, tai lukemaan sitä liioittelun näkökulmasta. Liioittelu on yksi Kiven käyttämistä tehokeinoista esimerkiksi *Seitsemässä veljeksessä* (Lassila 2000: 82–83), ja siihen kytkeytyvä huumori puolestaan on runsaasti huomioitu Kiven tuotannon piirre.

Melodraamalle tunnusomaisia ilmaisukeinoja ovat liioitellut tunteet ja voimakkaat, mustavalkoisesti esitetyt moraaliset vastakkainasettelut (ks. Grönstrand 2000: 46). Voimakkaita tunteita ja affektiivista vetoa ”Miehessä” on, kuten todettua, ja niiden ohella hyvän ja pahan dikotomia. Viimeksi mainittu ei kuitenkaan läpäise runon eetosta, sillä

mies – tuonpuoleisen paremman elämän toivossa ja luonnosta voimaa saaden – selviää pettymyksestään ja elää vanhaksi, hymyileväksi harmaapääksi kaunaa kantamatta. Kun naisten kirjoittamissa romaaneissa mies esiintyi usein perheihanteen uhkana (Grönstrand 2000: 49–51), ”Mieheessä” miehelle kohtalokas hahmo on petturinainen, joka kyllä järkyttää miestä sielun syvyyksiin asti mutta ei lopulta vie miehen toiminta- tai työkykyä. Naisten kirjoittamissa, *Kanervalaa* (1866) paria vuosikymmentä aiemmin ilmestyneissä romaaneissa on Heidi Grönstrandin (2000: 53) mukaan leimallista, että perhe ja avioliitto osoitetaan naisten ja lasten kannalta olennaisiksi instituutioiksi. Kiven ”Mieheessä” taas miehelle ei perhettä tai miehen ja naisen välistä onnistunutta parisuhdetta ole eikä tule.

1840-luvun naisten kirjoittamissa romaaneissa melodraama oli keskeinen kerronnallinen keino, ja sen avulla niissä käsitellään kysymyksiä naisen asemasta perheessä, avioliitossa ja koko yhteiskunnassa (Grönstrand 2000: 43). ”Miehen” melodramaattiset piirteet voisivat toimia idean kehittelynä miehen näkökulmasta. Mies jää yksin, tyytyy osaansa ja vaikenee. Se voi olla ajateltavissa kannanottona perheinstituution naiskeskeisyyteen, jossa miehen rooli on olla vain perheen elättäjä. Perheen potentiaalina elättäjänä ”Miehen” mies on juuri neidon näkökulmasta arveluttava, koska rukkastensaantia edeltää talon ja viljelysmaitten menetys. Miehen näkökulmasta nainen päättää ja säättää, ja sen lisäksi kykenee sanallistamaan tahtotilansa suoraan, toisin kuin mies, jonka tunteille ei näytä löytyvän sanallista ilmaisua. Tällainen problematiikka on nähdäkseni varsin relevantti Kiven ”Miestä” ajatellen. Runo ei näytä yksioikoista sankarimiestä tai ota selvää kantaa vaan kutsuu sekä vaikuttamaan että pohtimaan vaikutuksia, joita se on herättänyt ja herättää yhä – myös viihteellisessä ja humoristisessa mielessä.

Tyrmistys, hämmennys tai häiriö ovat tuntemuksia, jotka liittyvät lukijoiden eroavuuksiin, ja tässä luonnollisestikin ajallinen konteksti on ratkaiseva (vrt. Felski 2008: 130). Tyrmäävää ei ole vain muotoa koskeva innovatiivisuus, tyylikumous tai epäkonventionaalisuus; tyrmistys liittyy myös tietoisien prosessoitumattomiin sisältöihin. Ajatus melodramaattisesta viihdyttävyydestä, tunteikkaan miehen yksinäisyydestä ja dialogittomuudesta tai ohuesti tyytellystä, jopa ironisoidusta naisen hahmosta ohjaavat ajattelemaan Kiven ”Miestä” häiritsevästi. Tunteet ja tuntemukset, kuten rytmin ja ilmaisutavan tenho tai häiritä, voivat nytkäyttää ajatuksia toiselle tolalle ja panna pohdiskelemaan tarkemmin runossa sanottua ja ilmaistua – vaikkapa miehen tunteiden ja niistä puhumisen suhdetta, naisen arvoitukselliseksi jäävää hahmoa tai Kiven luovaa sanankäyttöä ja rytmin voimaa. Kivelle ominainen metsä ja sen tarjoama luontotila ovat nykysuomalaisillekin tuttu elementti, jonka perään hoitometsien reunoilla autolla ajellessaan haikailee.

Felskiläinen jäsenitys tuottaa tietoa siitä, miten Kiven ”Mies” toimii, vaikuttaa ja merkitsee nykyluennassa, kun huomiota kiinnitetään lukemisen moninaiseen prosessiin. Siinä ovat mukana niin menneet tulkinnat, tekstin kulkuun kiinnittyminen, sanotun pohdiskelu kuin nykykulttuurin aineksetkin. ”Mies” osoittautuu edelleenkin kiinnostavaksi runoksi eri tasoineen ja komponentteineen. Ne kerrostuvat toistensa päälle, linkittyen toinen toisiinsa. Luettaessa tunnistettavaksi tuleva, vaikuttava aines

tuottaa tietoa siitä, mistä kaikesta runossa voi olla kyse ja millä tavoin se ilmaistaan. Miehen, tunteiden ja niistä puhumisen liitos ei ole vähäpätöinen asia suomalaisen kirjallisuuden historiassa eikä kulttuurissamme.

LÄHTEET

- Felski, Rita 2008: *Uses of Literature*. Malden & Oxford: Blaxwell Publishing.
- Grünthal, Satu 1999: ”Juhlarunoutta ja sekasointuja. Lyriikka moniäänistyy.” Teoksessa Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*, s. 316–329. Helsinki: SKS.
- Grönstrand, Heidi 2000: ”Puheenaiheena perhe. Melodraama yhteiskunnallisen keskustelun välineenä naisten kirjoittamissa romaaneissa 1840-luvun Suomessa.” *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 3/2000, s. 42–56.
- Kainulainen, Siru 2013: ”Liikettä tahdissa. Nykyrunon vaikuttava rytmitoiminta.” *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2013, s. 55–70.
- Kivi, Aleksis 1979 (1870): *Seitsemän veljestä*. Taskukirjapainos. Helsinki: WSOY.
- Laitinen, Kai 2000 (1984): ”Lyyrikko ennen aikojaan.” Teoksessa Aleksis Kivi, *Runot*, s. ix–xxx. Helsinki: SKS.
- Lassila, Pertti 2000: *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä*. Tietolipas 166. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, J. V. 1951 (1928): ”Aleksis Kivi.” Teoksessa J. V. Lehtonen (toim.), *Aleksis Kivi. Valitut teokset*. Neljäs painos. Helsinki: Otava.
- Seutu, Katja 2012: ”Tuletko vanhainkotiin?” Runon affektiivisuudesta ja osallistuvasta lukemisesta.” Teoksessa Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa ja Katja Seutu (toim.), *Työmaana runous. Runouudentutkimuksen nykysuuntauksia*, s. 249–267. Helsinki: SKS.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Helsinki: WSOY.

KATJA SEUTU

”Maa, taivas, miksi niin autuaasti hymyit?”

”Niittu” ilmestyksen paikkana

Tarkastelen *Kanervalan* runoa ”Niittu” (Kivi 1954: 288–290). Sen nimi ilmaisee paikan, joka on J. V. Lehtosen mukaan Aleksis Kiven runoudessa vuoren ohella ”hänen taivaansa ja paratiisinsa” tärkein paikka ja joka on keskeisessä asemassa myös muussa Kiven tuotannossa. Romaanin *Seitsemän veljestä* ensimmäisen luvun alussa Jukolan talon lähiympäristöön kuvataan kuuluviksi kivinen tanner ja pellot. Peltöjen alapuolella on ”niittu, apilaäyräinen, halki-leikkaama monipolvisen ojan; ja runsaasti antoi se heiniä, ennenkuin joutui laitumeksi kylän karjalle” (Kivi 1997: 3). Näytelmässä *Yö ja päivä* näkönsä takaisin saanut Liisa kohdistaa katseensa kesäisen luonnon koivuihin, auringon valossa välkehtivään lahteen, metsään, vuoreen, pilveen sekä Ahtiniittuun, jota kuvataan ”ihanasti kaltevaksi lakeudeksi” sekä ”koreaksi niituksi” ja ”kulta-niituksi” (Kivi 1963: 22). (Lehtonen 1928: 45–46.) *Kanervalan* runossa ”Keinu” ylhäältä keinusta näkyy ”– – viherjä niittu, / Mi ainiaan herttaises hämäräs siintää / Kukkasil keltaisill” (Kivi 1954: 240), ja runossa ”Lintukoto” kuvatus autuaitten saaren keskellä on sielläkin ”niitty viherjä” (mt.: 207).

Lukiessani ”Niittua” kysyn, millä perusteella runon puhujan niityllä kokemaa voidaan tulkita epifaniseksi ilmestykseksi. Etenen artikkelissani siten, että luon ensin yleiskatsauksen ”Niittu”-runoon. Tämän jälkeen tarkastelen runon kuudetta säkeistöä epifanian ilmauksena ja taustoitan sitä joitain Kiven runoja ja aiempaa Kivi-tutkimusta vasten. Artikkelini fokuksessa on kirjailija Mirkka Rekolan (1931–2014) esseessä ”Kiven niittu, muistinavaruus” (1994, 2000) ilmaisema tulkinta ”Niitusta” kosmisen ykseyden kokemuksen paikkana. Rekolan tulkinta pohjautuu hänen omassa runoudessaan keskeiseen kaukaisen rakkauden ideaalin kulttuurihistorialliseen kontekstiin, jota esittelen artikkelin tehtävänannon eli ”Niittu”-runon esittelyn puitteissa lyhyesti.

”Niitun” esittely

”Niittu” on muodoltaan yhteneväinen: siinä on kymmenen säkeistöä, jotka koostuvat kukin kahdeksasta säkeestä. Lisäksi toinen, neljäs, viides, kuudes ja kahdeksas säe on sisennetty kaikissa säkeistöissä. Runon hahmoon vaikuttaa Kivelle tyypillinen puolipisteen käyttö, jolla on merkityksensä siinä, mitkä asiat runossa painottuvat ja miten se tauottuu.

Runo alkaa tarkalla niityn ja sitä ympäröivän maiseman kuvauksella. Ensimmäisessä säkeistössä kerrotaan, että niitty on kuusien ympäröimä ja että sen keskellä on kumpu. Lisäksi käy ilmi, että niitty viettää matalakoivuiseen suohon. Toisessa säkeistössä runon aikuinen puhuja ilmaisee seisovansa kummulla ja katselevansa sieltä suon toisella laidalla aukeavaa ahoa. Katsellessa mennyt aika tulee häntä lähelle ja hän alkaa muistella:

”Onko kotokunnas siel, / Ilomäki lapsuuden, / Kun sydämmeni tunteist kummallisist, / Muistoista ihanist riutuu?” Kolmannessa ja neljännessä säkeistössä runon puhuja alkaa kertoa niityllä viettämästään heinäkuises-ta sunnuntaista. Tuolloin vallitsi ”himmeys kaunis”, sillä päivä oli pilvinen ja tyyni, ukonilmaa enteilevä. Paikalla olleen nuorison meno oli iloista. Viidennessä säkeistössä kiinnitetään erityistä huomiota nuorten joukossa olleeseen neitoon – hänen ulkomuotoonsa, ääneensä ja liikkeisiinsä:

Yks oli impien iloses joukos
Kaarevil silmäripseil,
Hartioil aaltoilit kiharat mustat,
Kiiltävät, hiilumustat;
Hopeekellon helinä
Oli hänen äänensä
Ja liikuntonsa niinkuin taivaan-haamun,
Koska hän kunnaalla väikkyi.

Niitylle kokoontumisen ajankohta, jota runon jo aikuinen puhuja muistelee, sijoittunee jonnekin lapsuuden ja esipuberteetin rajamaastoon (vrt. Viljanen 1954: 150). Sukupuolisen tietoisuuden heräämiseen viittaa se, että niityllä nähty neito kiinnittää voimakkaasti runon puhujan huomion itseensä ja herättää puhujassa väkeviä tunteita. Runon kuudennessa säkeistössä, johon palaan tarkemmin, esitetään kysymyksiä, jotka liittyvät neidon herättämiin tunteisiin.

Runon neljästä viimeisestä säkeistöstä käy ilmi, että sunnuntai-päivää vietettiin niityllä myöhäiseen iltaan asti ja että runon puhuja ei saanut koko päivänä silmiään irti ihanasta immestä, jota ei sittemmin koskaan enää nähnyt. Neito tekee runon puhujaan niin voimakkaan vaikutuksen, että hän kokee aamuisen niitylle tulon kuin ”entisyysdeksi” ja seuraa illalla niityltä poistuvaa nuorisjoukkoa kuin houreessa. Kymmenennessä säkeistössä kerrotaan, että neidon näkeminen ja päivä niityllä vaikuttivat runon puhujaan lähtemättömästi: ”Ei toki kuvansa muistostain siirry, / Ei tämän taivaan alla, / Eikä päivä pilvinen; / Eikä niit-tu himmeä; / Siel näin mä mustakiharaisen immen, / Näin hänen unessa armaas.”

”Niitulla” koettu epifanisen ilmestyksen valossa

Kuudennessa säkeistössä runon puhuja esittää neljä neitoon liittyvää kysymystä:

Miksi niin ihanast hekumast sykkyy
Hohtavat ohaukseini?
Miksi tuo pyhästi kuohuva kuume
Syämmeni kammioissa?
Miksi kuuset synkeät
Katsahdit niin armahast?
Maa, taivas, miks niin autuaasti hymyt?
Enpä mä tietänyt sillon.

Säkeistön alun preesensmuotoinen kysymys ”Miksi niin ihanast hekumast sykkyy / Hohtavat ohaukseini?” sekä toinen, predikaatin puolesta elliptinen kysymys ”Miksi tuo pyhästi kuohuva kuume / Syämmeni kam-

mioissa?” siirtävät runon puhetilanteen menneen muistelusta runon nyt-hetkeen. Aikamuodon vaihdoksen myötä runon aikuisen puhujan kokemus nousee etualalle: voidaan tulkita, että varhaispuberteetissa koettu tunne on edelleen, runon nykyhetkessä, voimakas ja tuoreesti koettava. Kolmannessa ja neljännessä kysymyksessä ”Miksi kuuset synkeät / Katsahdit niin armahast?” ja ”Maa, taivas, miks niin autuaasti hymyit?” on kiinnostavaa, että kuusten katse ja kosmoksen hymy asetetaan eräänlaiseen vuorovaikutukseen runon puhujan menneisyydessä kokeman tunteen kanssa.

On tärkeää panna merkille, että kuudennen säkeistön alun pree-sens ja sen myötä runon nyt-hetkisyys vahvistuvat säkeistön lopettavan toteamuksen ”Enpä mä tietänyt silloin” vaikutuksesta: runon puhuja osoittaa ymmärtävänsä nyt, aikuisena, enemmän varhaisnuoruutensa kokemuksesta. Tämä lisää kokemuksen painoarvoa ja kytkee sen tiukemmin runon nykyhetkeen. Voidaan sanoa, että varhaisnuoruudessa niityllä tapahtunut avautuu runon puhujalle myöhemmin epifanisesti.

Epifaniassa on kyse ”Niitussa”, kuten kaunokirjallisuudessa yleensäkin, tekstissä kuvatun havainnon kohteen ilmenemisestä uudella tavalla (Abrams 2005: ’epiphany’).¹ Ilmestyksen hetken lisäksi epifaniassa on tärkeää tavanomaisen erityisyyden, sen olemuksen, paljastuminen (Nichols 1987: 12). Northrop Frye (1973: 203–206) kuvaa epifaniasta hetkeä tilaksi, jossa kaksi maailmaa, apokalyptinen ja maallinen todellisuus, kohtaavat. Pirjo Lyytikäinen määrittelee epifanian ”uuden ulottuvuuden paljastumiseksi”. Hänen mukaansa on kyse siitä, että jäsennetään ”kahden maailman, kahden todellisuuden, normaalin ja epänormaalin, äärellisen ja äärettömän, havaittavan ja näkymättömän tai ilmaistavissa olevan ja ilmaisua pakenevan” rajaa. (Lyytikäinen 2000: 11–12.) Maailmojen kohtaaminen ja niiden välinen liike voi toteutua sekulaarisesti arkisen havainnon kautta, tai sitten epifaninen hetki määrittyy uskonnolliseksi kokemukseksi, Jumalan läsnäolon manifestaatioksi, jollaiseksi se alun perin on ymmärretty (Beja 1971: 24–27; Nichols 1987: 5–7). ”Niitussa” runon aikuinen puhuja hahmottaa niityllä aiemmin tapahtuneen uudella tavalla valossa: hän kohtaa inhimillisessä neidossa ja tämän edustamassa äärellisyydessä äärettömyyden.

Siihen, mikä tai mitä ”Niitun” puhujalle avautuu epifanisesti, tarkastelen ensin luomalla silmäyksen muihin Kiven runoihin ja aiempaan Kivi-tutkimukseen. Rafael Koskimies mieltää *Kanervalan* ”Anjanpellon” ”Niitun” rinnakkaistekstiksi. Koskimiehen mukaan ”Niittua” on ”kohdeltu kaltoin”, kun taas ”Anjanpelto” on saanut osakseen paljon huomiota. (Koskimies 1974: 132.) Varhaisemman Kivi-tutkimuksen niukoissa ”Niittu”-viittauksissa ei ole juuri pysähdetty runon tematiikan äärelle. Koskimieskin hahmottaa mainittujen runojen teemaksi koruttomasti kaukolemmen (mt.: 133). Lauri Viljanen (1954: 132) on kiinnittänyt

¹ Modernin epifanian lähtökohtana pidetään James Joycen teoksen *A Portrait of the Artist as a Young Man* postuumisti julkaistua luonnosta *Stephen Hero*, jossa käsite otettiin käyttöön sekulaarissa yhteydessä: kyse on arkipäiväisen asian äkillisestä säteilystä (*radiance*) ja henkisestä ilmestyksestä (*spiritual manifestation*) (Abrams 2005). Varhemmassa romanttisessa ja viktoriaanisessa runoudessa ilmioon on viitattu eri tavoin. Se tunnetaan esimerkiksi hetkenä (*moment*) (Abrams 2005; Nichols 1987, xi–xii, 4–5).

huomiota ”Niitun” ”liian-uskolliseen topograafiseen tarkkuuteen” ja liittää ”täsmällisen näkemisen vaatimuksen” Kiven kotiseudun kaipuuseen.²

Sittemmin Pirjo Lyytikäinen on tutkinut Kiven runoja romanttisen kaipuun kuvauksina. Lyytikäisen mukaan ”Niitussa” toteutuva menneen muistelu tietystä paikassa kuuluu romantiikan poetiikkaan samoin kuin kohtalokkaan, koko elämän muuttavan näyn näkeminen. Myös se, että runon puhujan tunne heijastuu luontoon, on romantiikalle tyypillistä. Lyytikäisen mukaan ”Niitun” neito johdattaa Danten Beatricen tavoin ”maallisesta henkiseen” ja ”pyhyyden havaitsemiseen”. Maallinen rakkaus on siis vain sysäys kohti henkisiä ja hengellisiä kokemisen ulottuvuuksia. (Lyytikäinen 2007: 91–96.) Jyrki Nummi (2005: 68) on samoilla linjoilla luonnehtiessaan ”Niittua” ”eroottis-uskonnolliseksi näkyrunoksi”.

”Anjanpelto”-runon puhuja kohtaa Anjanpellon markkinoilla ”– ihanaisen immen, / Nuoren Hämeen-tyttären” (Kivi 1954: 252). Runon puhuja vaikuttuu neidon kauneudesta, kelmeystä hänen poskillansa ja purppuraisista huulistaan. Kuten ”Niitunkin” neito, tämäkin nuori nainen katoaa näkyvistä lopullisesti. Myös ”Anjanpellon” puhuja muistelee mennyttä hetkeä. Kummassakin runossa on epifanian kannalta olennaista se, että muistellessa rakastumisen kokemus hahmottuu uudella tavalla. ”Anjanpellon” arkisen markkinahumun keskellä tapahtunut kasvaa taivaalliseksi, ylimaalliseksi, kokemukseksi: ”Siellä näin mä taivaan kauniin immen, / Mutta katosi hän ainiaaks.” (Mt.: 254.) (Ks. Grünthalin ”Anjanpelto”-artikkeli tässä teoksessa.)

Rakastumisen kohde saattaa siis saada Kiven runoudessa epifanisen hahmon. Toinen epifanian kannalta kiinnostava seikka liittyy Kiven teoksille tyypilliseen Onnela-motiiviin.³ Koskimies (1974: 128) analysoi sitä, miten *Kanervalan* runossa ”Keinu” kuvattu keinumistilanne ja luonnonelämykset avaavat näkymän Onnelaan. ”Keinussa” kuvattu ”kaunoinen kunnas”, ”Helluntain vainiot” ja ”viherjä niittu” (Kivi 1954: 239–240) kuvaavat Onnelaa, joka muuntuu viimeisessä säkeistössä ”metafyysiseksi näköaukoksi tuntemattomaan” (Koskimies 1974: 129).

Siel suutelee ehtoo ja koi
Ja siel ijankaikkinen aika
Pois kiitavi vauhdilla kiitävän virran
Himmeään Unholaan.
Seisahda, heiluva keinu,
Jo kelmenee impeni poski
Illalla lempeäl.

Koskimiehen analyysissa on ”Niitun” epifanisuuden kannalta kiinnostavaa se, että metafyysinen ulottuvuus avautuu konkreettisen tilanteen ja maiseman kuvauksen kautta. Toinen esimerkki siitä, miten Kiven runossa kuvattu maisema voi muuntua epifaniseksi näyksi on *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* vuonna 1866 julkaistu runo ”Kaukametsä” (Kivi 1954: 211–212). Runossa lapsi näkee korkealta paikalta koillisessa ”nummen sinertävän” ja ”Honkametsän kaukasen”. Tässä vaiheessa kuvattu maisema muuntuu epifaniaksi:

² Juho Hollo (1912: 560–562) ja Lehtonen (1922: 22) ovat suhtautuneet myönteisesti Kiven runoille ominaiseen yksityiskohtaisuuteen tarkkoine näkö- ja kuulohavaintoineen.

³ Lehtonen (1928) käsittelee tutkimuksessaan tarkasti Kiven teosten Onnelaa ja sen maisemallisia vastineita.

Puitten kärjil näin mä kunnaan kauniin,
 Armas päivä paistoi siel,
 Ylös kunnaan kiirehelle juoksi
 Kultasannotettu tie.

Äiti yrittää korjata poikansa käsityksen asioista ja sanoo, että Jumalan valtakunta on taivaassa. Poika puolustaa lujasti näkemäänsä ilmestystä:

Ei, vaan siellä, missä ilmanrannal
 Kaukametsä haamottaa,
 Siellä omi onnellisten mailma,
 Siellä autuitten maa.

Runoja ”Kaukametsä”, ”Keinu” ja ”Niittu” yhdistää siis se, että epifaninen näky avautuu konkreettisesta paikasta ja tilanteesta käsin.

Mirkka Rekolan ”Niittu”-tulkinta ja kaukaisen rakkauden ideaali

Mirkka Rekolan essee ”Kiven niittu, muistinavaruus” on edellä käsittelemieni Kiven runojen ja Kivi-tutkimuksen ohella merkittävä avain ”Niitussa” kuvatun kokemuksen ilmestyksenomaisuuteen. Rekolan essee on harvinaisuus suomalaisen kirjallisuuden historiassa siinä mielessä, että siinä käsitellään yhtä Kiven runoa, tässä tapauksessa vielä vähemmän huomiota saanutta tekstiä, tarkasti ja samalla kirjailijan oman tuotannon poetiikkaa avaavalla tavalla. Rekolan esseetä lukemalla voi saada uusia näkökulmia ”Niittuun” mutta myös ymmärtää jotakin olennaista Rekolan runoudesta sekä siitä, mitä Rekola on ammentanut Kiven runosta ja millaiseen kulttuurihistorialliseen kontekstiin hän on runon liittänyt.

Rekola ottaa etäisyyttä ”Niittu”-tulkinnassaan romantiikan periodin tulkintalaahukseen sekä vuoden 1994 alkuperäisessä esseeversiossa, joka ilmestyi teoksessa *Mistä ääni meissä tulee?*, että vuonna 2000 ilmestyneen teoksen *Muistinavaruus* versiossa. Hän lähestyy ”Niittua” ilmestyksen kuvauksena ja lähtee liikkeelle siitä, mitä käsitteelin edellä konkreettisesta tilanteesta ja maisemasta kumpuavana epifaniana. Rekola painottaa sitä, että niityn konkretia on avain todellisuuden muuttumiseen ilmestyksenomaiseksi. Hän menee tulkinnassaan niin pitkälle, että katsoo runon ilmestyksenomaisuuden perustuvan siihen, että runon puhujan ihastelema neito ja runossa hyvin konkreettisesti kuvattu maisema yhtyvät:

Tanssin pyörteissä joku erottuu ilmestyksenomaisena; kaartuvat silmäripset, nuo jotka näkyvät heti, peittävät katseen, mustat kiharat, aaltoavat hartioilla. Siinä tulee maisema ihmisessä, pilvet kuusten kärjillä, metsän tummuus. Äänikin kuuluu, se on heleä. Sellainen tanssi on pyöräyttävä, jonka keskellä soi hopeakello. Se on jo ilmoitus jostakin. Ei ihme, että tuon äänen haltija tuntuu laskeutuneen siihen taivaasta. Kun katse myöhemmin harhailee hänen kasvoillaan, tässä maisemassa, noista silmistä näkyvät kodin siniset kunnat, yhtä aikaa kaukaiset ja läheiset. (Rekola 2000: 38.)

Rekola jatkaa sitaattia vuonna 1994 ilmestyneessä esseeversiossaan (Rekola 1994: 174) kirjoittamalla, että ”[k]okea todellisuus näin ilmestyksenomaisena ei ole romantiikkaa, tuossa transsitilassa todellisuus aukenee uudella tavalla, romantiikka nyt vain oikeuttaa tällaisen kuvauksen”. Vuonna 2000 ilmestyneessä esseeversiossa (Rekola 2000:

38) mukaan tulee suufilainen kulttuuritraditio: ”Kokea todellisuus näin ilmestyksenomaisena ei ole romantiikkaa, pikemminkin on kyseessä sufilainen kokemus.”

Suufilaisuuden mukaantulo kertoo Rekolan kiinnostuksesta islamilaiseen mystiikkaan. Laajempi islamin mystiikan tuntemus Suomessa perustuu pitkälti Jaakko Hämeen-Anttilan suomennostyöhön. Ensimmäinen suufimystikko Mawlana Rumin (1207–1273) tekstien suomennoskokoelma *Ruokopillin tarinoita* ilmestyi vuonna 1995. *Jumalasta juopuneet. Islamin mystiikan käsikirja* ja Rumin runokäännöksiä sisältävä *Rakkaus on musta leijona* julkaistiin vuonna 2002. Rekola piti Rumia käsittelevän esitelmän, johon sisältyy Rumin runojen suomennoksia, lääkärpäivillä Tampereen yliopistossa vuonna 2004. Esitelmä on julkaistu esseenä ”Rakkaus matkana runoudessa” teoksessa *Esittävästä todellisuudesta* vuonna 2007. Rekolan kirjallinen jäämistö sisältää useita suufilaisuutta ja Rumia käsitteleviä englanninkielisiä kirjoja, joista esimerkiksi teos *The Essential Rumi* on ilmestynyt vuonna 1995, jotkin teokset jo aiemmin. Kirjallisen jäämistön perusteella voidaan olettaa, että Rekola perehtyi suufilaisuuteen jo 1990-luvun kuluessa. Suomeksi hän sai siis luettavakseen Rumin runoja vasta 2000-luvun alkupuolella.

Se, mitä Rekola tarkoittaa kytkiessään ”Niitun” ilmestyksenomaisuuden ja suufilaisuuden, avautuu hänen runoutensa poetiikkaa vasten tarkasteltuna. Rekolan 1970-luvulla ilmestyneiden teosten tutkiminen (ks. Seutu 2016) on avannut minulle hänen teoksissaan 1970-luvulta vuoteen 2004 vaikuttaneen teeman, kaukaisen rakkauden matkan. Kaukaisen rakkauden ideaali kulminoituu juuri esseessä ”Rakkaus matkana runoudessa”, jossa Rekola käsittelee Rumin rakkauskäsitystä.

Lyhyesti kaukaisen rakkauden ideaalissa on kyse siitä, että rakkaus näyttäytyy henkisenä, luopumisten kautta kulkevana matkantekona. Kyseessä on eri taiteen muotoja yhdistävä teema, jonka merkittävimpiin eurooppalaisen kulttuurihistorian ilmaisuihin lukeutuvat Kivenkin tuntemat (esim. Tuulio 1955: 147–148) Danten teokset *Vita nuova* (n. 1293–1295) ja *Jumalainen näytelmä* (1321). Kaukainen rakkaus on osa idealististen rakkauskäsitysten kehystä, jonka perustaa Irving Singer (1984) hahmottelee trilogiansa *The Nature of Love* ensimmäisessä osassa Platonin filosofiasta ja kristillisestä traditiosta käsin.

Dante (1265–1321) sai vaikutteita Oksitaniassa 1100 ja 1200-luvuilla kukoistaneesta trubaduurirunoudesta (Bloch 1991: 143–156; Zumthor 1995: 15). Trubaduurirunouden katsotaan saaneen vaikutteita arabikulttuurista (mt.: 68–69). Arabialais-islamilaisen kirjallisuuden vaikutuksissa kaukaisen rakkauden ideaan on olennaista, että islamilaisessa mystiikassa puhutaan jumalallisesta rakkaudesta maalliseen rakkauteen vertautuvien käsitteiden ja päinvastoin; inhimillistä ja jumalallista rakkautta ei eroteta toisistaan (Hämeen-Anttila 2002: 228–231; 2009: 262–263). Rumi, runoilija, lainoppinut, filosofi ja uskonnollisen veljeskunnan johtaja (Hämeen-Anttila mt.: 245), oli islamilaisen kulttuurin merkittävä kaukaisen rakkauden tien kulkija.

Rekolan kannalta on olennaista, että kaukaisen rakkauden matkaa kuljetaan saavuttamattoman rakkauden kohtaamisen vuoksi ja sysäämänä; esimerkiksi Rumi kirjoitti runojaan kadonneen opettajansa Shams(addin)-i

Tabrizin innoittamana. Essee ”Rakkaus matkana runoudessa” on varsinainen avain Rekolan ajattelumaailmaan ja erityisesti hänen 1970-luvun teoksiinsa. Esseessään Rekola pohtii, miksi Rumin teoksista tuli myyntimenestys 1990-luvun Amerikassa. Rekola korostaa sitä, että Rumin suosion salaisuus piilee hänen opettajaansa Shams(addin)-i Tabrizia kohtaan tuntemansa tunteen laadussa: olennaista on se, että Rumin rakkaus Tabrizia kohtaan ei sammunut, vaikka opettaja katosi hänen elämästään. Rekolan mukaan Rumi löysi Tabrizin henkilön katoamisen myötä sellaisen rakastetun kohtaamisen tavan, joka ei ollut enää riippuvainen siitä, vastattiinko hänen toiveisiinsa. Tämän kirjailija arveli puhuttelevan nopeiden ja pinnallisten ihmissuhteiden maailmassa, ja tässä suhteessa hän katsoi Danten olevan Rumin hengenheimolainen. (Rekola 2007: 26–28.)

20.4.2012 Rekolan kanssa käymässäni keskustelussa (ks. Seutu 2016: 161) todentui se, että hän koki kirjailijana olleensa kaukaisen rakkauden matkalla 1970-luvulta saakka. Selväksi kävi myös se, että Rekola oli saanut Danten ja etenkin Rumin teosten kautta tuntuman siihen, että hänen kokemassaan oli kyse universaalista kokemuksesta, jota on mahdollista seurata kyseisten kirjailijoiden teoksia lukemalla. Rekola koki löytäneensä ikään kuin jälkikäteen erityisesti Rumin matkasta vastaavuutta omille vuosikymmeniä kestäneille rakkauden kokemuksilleen.

Tutustuin Mirkka Rekolaan vuonna 1993, kun hän kirjoitti esseensä ”Kiven niittu, muistinavaruus” ensimmäistä versiota. Hän kehotti vanhojen mestarien tavoin nuorta 19-vuotiasta opiskelijaa lukemaan esseensä ja kysyi, mikä on tekstin keskeisin lause. Muistan vieläkin kauhun, kun tajusin, että en pysty vastaamaan kysymykseen. Myöhemmin olen ymmärtänyt, miksi esseen tärkein lause (Rekola 2000: 39) kuuluu: ”Tuli, joka poltti rinnassa, valaisikin taivaalla.”

Rekolan ”Niitun” tulkintaan liittyvä lause tarkoittaa sitä, että ”Niitun” puhujan kokemus saa vastineensa kosmoksessa, maan ja taivaan hymyssä: ”Maa, taivas, miksi niin autuaasti hymyit?” Tämän runon puhujakin ymmärtää vasta aikuisiällä. Siksi hän sanoo ”Niitun” kuudennen säkeistön lopussa: ”Enpä mä tietänyt silloin.” Myös Viljo Tarkiainen on kuvannut Kiven runouden taivaskokemuksia tavalla, joka johtaa pohtimaan ilmestyksenomaisuutta osana Kiven maailmankatsomusta. Tarkiainen kirjoittaa taivaan autuudesta, joka voi vallita maanpäällisessäkin elämässä:

Jo tässä elämässä, haudan tältä puolella on sopusointu, onni ja rauha saavutettavissa siinä määrin, että kirjailija käyttää siitä nimitystä ’taivaan autuus’ tai ’onniautuus’. Tuo autuus saattaa asua ihmisen omassa rinnassa. Sen synnyttää tunne välittömästä yhteydestä korkeimman voiman kanssa. Se elävä rakkauden henki, jonka asuntona taivas on Kiven käsityksen mukaan, ei ole suljettuna ylimaalliseen tilaan, vaan vaikuttaa kaikkialla elämässä. (Tarkiainen 1934: 26.)

Kosmisen kokemuksen ilmaisuun päättyy myös *Jumalainen näytelmä* (Dante 1997: 239): ”mut kaihoain ja tahtoain nyt johti / kuin pyörää tasan pyörivää, se Rakkaus / mi ohjaa Auringon ja kaikki tähdet.” Dante tunsu rakkauden, joka oli hänen omassa sydämessään mutta joka myös liikuttaa universumia (ks. Singleton 1949: 61; Warner 1983: 164). Saman rakkauden tunsu Rekolakin, joka tulkitsi myös ”Niitun” samaisen kos-

misen tunteen ilmaisuksi. Rekola (2000: 39) kirjoittaa Kivi-esseessään: ”Otettu taivaalta, annettu taivaalle.” Rekolan ”Niittu”-tulkinnan ytimeksi hahmottuu se, että ”Niitun” puhujan henkilökohtainen tunne on peräisin kosmoksesta ja että kosmos osallistuu henkilökohtaiseen tunteeseen. Neidon läsnäolosta niityllä alkunsa saanut kokemus edustaa aikuiselle runon puhujalle epifanista tajunnan laajenemista ja elämän pituista matkaa. ”Niitun” yhdeksännessä säkeistössä luonnon ja ihmisen kokemuksen yhteys ulotetaan myös neitoon. Nuorisojoukon palatessa salamoiden leiskuessa koteihinsa runon puhuja kertoo, että neidon otsalla oli ”tulen valkeus”, salamoiden leimu. Runon puhujan tunne elää häntä ympäröivässä maisemassa, mutta myös neito ja maisema muuttuvat toisikseen, mikä on, kuten jo sanottu, keskeinen osa Rekolan ”Niittu”-tulkintaa.

Lopuksi

Lähdin artikkelissani liikkeelle kysymyksestä, voiko ”Niitun” puhujan niityllä kokeman hahmottaa epifaniseksi ilmestykseksi. Lähestyin ensin tutkimuskysymystäni lukemalla ”Niitun” rinnalla Kiven runoja ”Anjanpelto”, ”Keinu” ja ”Kaukametsä”. Esitin, että runon ”Anjanpelto” yhdistää ”Niittuun” rakkauden kohteen muuntuminen epifaniseksi ilmestykseksi ja runot ”Keinu” ja ”Kaukametsä” konkreettisesta maisemasta ja tilanteesta kumpuava ilmestyksenomaisuus, joka johtaa metafyyssisten kysymysten äärelle.

Artikkelin pääpaino oli Mirkka Rekolan esseessä ”Kiven niittu, muistinavaruus” esittämässä ”Niittu”-tulkinnassa. Toin esiin, että Rekolan tulkinta, jossa painottuu suofilainen mystiikka ja Rekolan siihen liittämä runon puhujan henkilökohtaisen tunteen ja kosmisen kokemuksen yhteenkietoutuminen, vaatii taustakseen kulttuurihistoriallista kaukaisen rakkauden ideaalin tuntemusta.

Rekolan ”Niitulle” antama tulkinta on mystikon ja runoilijan tulkinta ja sellaisena kiinnostava. Rekolan Kivi-luenta on kirjallisuushistoriallisesti merkittävä ensinnäkin siksi, että hän ottaa esseessään etäisyyttä Kiven runouden romanttiseen tulkintatraditioon ja avaa uusia eurooppalaisen kulttuuritradition ylittäviä näköaloja. Essee on myös harvinainen suomalaisen kirjailijan perusteellinen Kiven runon luenta, joka osoittaa Rekolan arvostavan asenteen Kiven runoilijantyötä kohtaan. Lisäksi essee on kiinnostava esimerkki siitä, mitä tapahtuu, kun kirjailija kirjoittaa toisen kirjailijan tekstistä. Tällaisessa tapauksessa avautuu näköaloja paitsi kohdetekstiin myös kirjailijan oman kaunokirjallisen tuotannon poeettisiin ydinalueisiin.

Rekolan esseen tärkeä anti on se, että se haastaa pohtimaan, voisiko ”Niittua” lukea radikaalisti mystisemmästä kehyksestä käsin kuin tähän mennessä on tehty. Rekola uskaltaa mennä ”Niitun” äärelle, kokea sitä voimakkaasti ja esittää tulkintansa riippumatta siitä, mihin on totuttu tai miten Kiven tekstejä on ollut tapana käsitellä.

LÄHTEET

- Abrams, M. H. 2005: *A Glossary of Literary Terms*. 'Epiphany'. Eighth Edition. Thomson Wadsworth.
- Beja, Morris 1971: *Epiphany in the Modern Novel*. London: Peter Owen.
- Bloch, Howard R. 1991: *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Dante, Alighieri 1997/1321: *Jumalainen näytelmä*. (*Divina Commedia*.) Suom. Eino Leino. Neljäs painos. Porvoo: WSOY.
- Frye, Northrop 1973/1957: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Third Printing. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Hollo, Juho 1912: "Huomioita Aleksis Kiven lyriikasta." *Valvoja* 1912, s. 556–567.
- Hämeen-Anttila, Jaakko 2002: *Jumalasta juopuneet. Islamin mystiikan käsikirja*. Helsinki: Basam Books.
- Hämeen-Anttila, Jaakko 2009/2002: "Jälkisanat." Ks. Rumi 2009.
- Kivi, Aleksis 1954: *Kootut runot*. Julkaisut ja johdannolla varustanut Lauri Viljanen. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Kivi, Aleksis 1963: *Nimeämätön kokoomateos, joka sisältää teokset Yö ja päivä, Leo ja Liina, Lea, Margareta, Alma, Kanervalo sekä muita runoja*. Helsinki: Otava.
- Kivi, Aleksis 1997/1870: *Seitsemän veljestä*. Helsinki: SKS.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Lehtonen, J. V. 1922: *Aleksis Kivi taitelijana. Eräitä piirteitä*. Porvoo: WSOY.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Lyytikäinen, Pirjo 2000: "Äärettömän olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa." Teoksessa *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 52/1999, s. 11–34. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo 2007: "Kangastus toivomme maasta. Aleksis Kivi romanttisen kaipuun tulkkina." Teoksessa Riikka Rossi ja Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*, s. 83–119. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1137. Helsinki: SKS.
- Nichols, Ashton 1987: *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*. Tuscaloosa, London: The University of Alabama Press.
- Nummi, Jyrki 2005: "Kuolla, nukkua vai uneksia? Aleksis Kiven 'lkävyys' ja runoilijan metamorfoosit." Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*, s. 66–103. Tietolipas 207. Helsinki: SKS.
- Rekola, Mirkka 1994: "Kiven niittu, muistinavaruus." Teoksessa Satu Grünthal ja Kirsti Mäkinen (toim.), *Mistä ääni meissä tulee? Runoja ja tulkintoja*, s. 170–175. Helsinki: WSOY.
- Rekola, Mirkka 2000: "Kiven niittu, muistinavaruus". Teoksessa Mirkka Rekola ja Eila Kostamo (toim.), *Muistinavaruus. Kirjoituksia, puheen- vuoroja 1959–1999*, s. 33–40. Helsinki: WSOY.

- Rekola, Mirkka 2007: ”Rakkaus matkana runoudessa”. Teoksessa *Esittävästä todellisuudesta. Esseitä*. Tampere: Sanasato.
- Rumi, Mawlana 2009/2002: *Rakkaus on musta leijona. (Kulliyat -i Shams ya Divan-i kabir.)* Suom. Jaakko Hämeen-Anttila. Toinen painos. Helsinki: Basam Books.
- Seutu, Katja 2016: *Tyhjä pöytä on tilattu. Mirkka Rekolan runouden äärellä*. Helsinki: WSOY.
- Singer, Irving 1984/1966: *The Nature of Love I. Plato to Luther*. Second Edition. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Singleton, Charles S. 1949: *An Essay on the Vita Nuova*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Tarkiainen, Viljo 1934: ”Taivas, helvetti ja muita uskonnollisia piirteitä Aleksis Kiven runoudessa.” Teoksessa *Kirjallisuuden Tutkijain Seuran vuosikirja 3*, s. 14–41. Helsinki: SKS.
- Tuulio, Tyyni 1955: ”Kivi ja Dante.” *Parnasso* 4/1955, s. 145–151.
- Viljanen, Lauri 1954: ”Aleksis Kiven runomaailma.” Ks. Kivi 1954.
- Warner, Marina 1983/1976: *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Vintage Books.
- Zumthor, Paul 1995: ”An Overview: Why the Troubadours?” F. R. P. Akehurst and Judith M. Davis (ed.), *A Handbook of Troubadours*, s. 11–18. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Painamaton lähde

Katja Seudun ja Mirkka Rekolan keskustelu Helsingissä 20.4.2012.

Kirjoittajat

Eeva-Liisa Bastman on kotimaisen kirjallisuuden tohtorikoulutettava Helsingin yliopistosta. Hän viimeistelee väitöskirjaansa 1700- ja 1800-luvun pietistisestä virsirunoudesta ja virsilajin poetiikasta.

eeva-liisa.bastman@helsinki.fi

<https://tuhat.halvi.helsinki.fi/portal/fi/person/bastman>

Satu Grünthal, FT, on kotimaisen kirjallisuuden dosentti Turun yliopistossa ja Helsingin yliopistossa, jossa hän toimii äidinkielen ja kirjallisuuden didaktiikan yliopistonlehtorina. Vuonna 2016 ilmestyi hänen toimittamansa esseekokoelma *Säkeilyvaara – runouden käyttöopas*.

satu.grunthal@helsinki.fi

<https://tuhat.halvi.helsinki.fi/portal/en/person/grunthal>

Vesa Haapala on Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden yliopistonlehtori ja kirjailija.

Anna Hollsten, kotimaisen kirjallisuuden yliopistonlehtori ja dosentti, Helsingin yliopisto.

Siru Kainulainen, FT, toimii tutkijatohtorina ja dosenttina kotimaisen kirjallisuuden oppiaineessa Turun yliopistossa. Viimeisin julkaisu, tietokirja *Runon tuntu* (Poesia 2016) käsittelee nykyrunon rytmiä ja lukemisen problematiikkaa.

sirkai@utu.fi

<http://www.utu.fi/fi/yksikot/hum/lyksikot/kotimainenkirjallisuus/oppiaine/henkilokunta/Sivut/siru-kainulainen.aspx>

Hanna Karhu, FT, Helsingin yliopisto / Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sakari Katajamäki, FT, toimituspäällikkö, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Edith – suomalaisen kirjallisuuden kriittiset editiot.

sakari.katajamaki@finlit.fi

<http://www.finlit.fi/fi/tutkimus/loyda-asiantuntija/sakari-katajamaki#.V-PBJ8m1fpc>

Ossi Kokko, FT, tutkija, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Edith – suomalaisen kirjallisuuden kriittiset editiot.

<http://www.finlit.fi/fi/tutkimus/loyda-asiantuntija/ossi-kokko#.WEw9GOaLR9M>

Heikki Laitinen, kansanmusiikin professori (emer.), Sibelius-Akatemia.

heikki.laitinen@uniarts.fi

Petri Lauerma (FT, dos.) toimii suomen kirjakielen kehityksen vaiheista ja 1800-luvun kieliaineistoista vastaavana erityisasiantuntijana Kotimaisten kielten keskuksessa. Hän on selvittänyt etenkin 1800-luvun kirjasuomen ortografian ja morfologian kehitystä ja tutkii parhaillaan sanaston kehitystä (ks. http://www.kotus.fi/kielitieto/1800-luvun_kirjasuomi). Aleksis Kiven kriittisten editioiden hankkeessa hän on ollut mukana alusta saakka.

petri.lauerma@kotus.fi

Mihhail Lotman toimii kirjallisuusteorian ja semiotiikan professorina Tallinnan yliopistossa sekä tutkimusprofessorina Tarton yliopistossa.

<https://www.etis.ee/Portal/Persons/Display/20e05398-5de3-454e-aaff-d508ff4703aa>

Outi Oja, FT, suomen kielen ja kirjallisuuden yliopistonlehtori, Tukholman yliopisto.

outi.oja@finska.su.se

Torsten Pettersson, FT, M.A. (Reading), professori, kirjailija, Uppsalan yliopisto.

Litteraturvetenskap (<http://katalog.uu.se/empinfo/?id=N94-1043>)

torsten.pettersson@littvet.uu.se

H. K. Riikonen on Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen täysin-palvellet professori, Suomalaisen Tiedeakatemian, Suomen Tiedeseuran ja Academia Europaean jäsen.

hannu.riikonen@helsinki.fi;

<http://375humanistia.helsinki.fi/humanistit/hannu-riikonen>

Katja Seutu, FT, dosentti. Tutkija ja kirjailija.

katja.seutu@helsinki.fi

Mikko Turunen, FT, toimii lehtorina Tampereen klassillisessa lukiossa ja tuntiopettajana Tampereen yliopistossa.

mikko.j.turunen@gmail.com

http://www.uta.fi/ltl/yhteystiedot/henkilokunta/turunen_mikko.html

