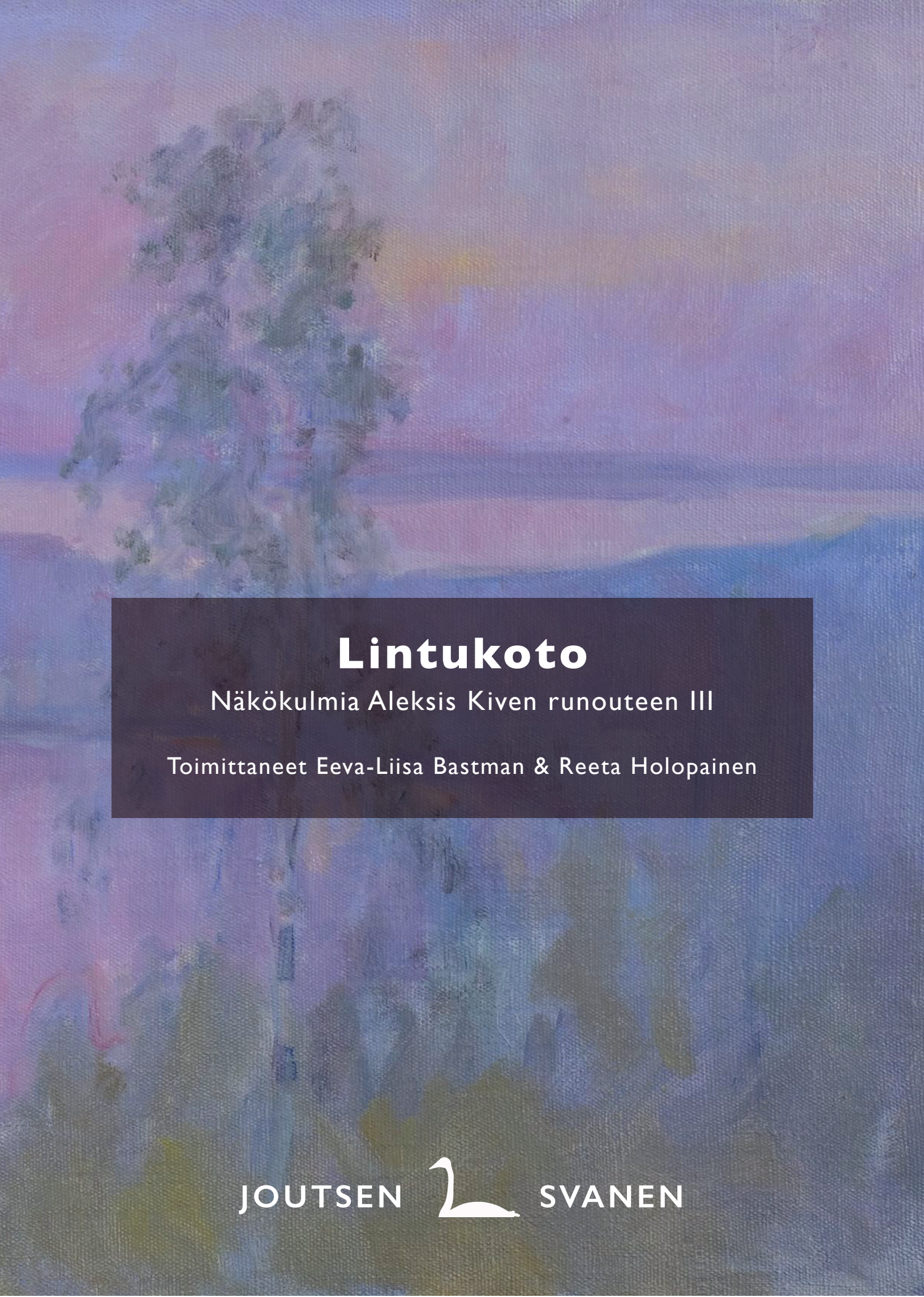




Lintukoto

Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III

Toimittaneet Eeva-Liisa Bastman & Reeta Holopainen

JOUTSEN  SVANEN

JOUTSEN  SVANEN

Lintukoto

JOUTSEN  SVANEN

Lintukoto

Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III

Erikoisjulkaisuja 5 / Specialutgåvor 5 / Special Studies 5

Toimittajat/Redaktörer/Editors:
Eeva-Liisa Bastman & Reeta Holopainen

JOUTSEN / SVANEN

Erikoisjulkaisuja 5 / Specialutgåvor 5 / Special Studies 5

Lintukoto – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III

Julkaisija:

Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston Suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto. Unioninkatu 40, 00170 Helsinki

Utgivare:

Inhemsk litteratur, Finskugriska och nordiska avdelningen vid Helsingfors universitet. Unionsgatan 40, 00170 Helsingfors

Publisher:

Finnish literature, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies. Unioninkatu 40, 00170 Helsinki

Päätoimittaja / Chefredaktör / Editor-in-Chief:

Jyrki Nummi (jyrki.nummi@helsinki.fi)

Vastaavat toimittajat / Ansvariga redaktörer / Editors:

Eeva-Liisa Bastman (eeva-liisa.bastman@tuni.fi)

Reeta Holopainen (reeta.holopainen@helsinki.fi)

Toimituskunta / Redaktionsråd / Board of Editors:

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



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

ISBN 978-952-84-1985-3 (painettu)

ISBN 978-952-84-1986-0 (PDF)

ISSN 2489-2858 (painettu)

ISSN 2489-2866 (verkkojulkaisu)

© Kirjoittajat 2025

Tämä julkaisu on suojattu CCR-lisenssillä CC BY-NC-ND 4.0 (Nimeä-Ei kaupallinen-ei muutoksia).

Denna publikation utges under CCR-licensen CC BY-NC-ND 4.0 (Erkännande, Icke-kommersiell, Inga bearbetningar).

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Kannen kuva: Soldan-Brofeldt, Venny: Hiidenvesi auringonlaskun jälkeen, 1943. Koko 53 x 80 cm, öljy kankaalle. Venny Soldan-Brofeldtin kokoelma. Järvenpään taidemuseo.

Taitto: Jari Käkälä

Painopaikka: Oy Nord Print Ab, 2025.

SISÄLLYS

Eeva-Liisa Bastman & Reeta Holopainen: Lukijalle	7
---	---

I METODOLOGISIA AVAUKSIA

Riikka Rossi: Deminutiivi ja pienentäminen Aleksis Kiven ”Lintukodossa”	10
---	----

Sakari Katajamäki: Alkusointuisuus Kiven ”Paimentytössä”. Liukuvan monitoroinnin analyysi neljästä käsikirjoituksesta	24
--	----

II NÄKÖKULMIA LAJEIHIN JA TEKSTIENVÄLISYYTEEN

Toni Lahtinen: Ilmestyvä kaukahinen maailma. Maisema ja tekstienvälisyys Aleksis Kiven ”Kesä-yössä”	45
--	----

Satu Grünthal: Kaksi Almaa – teema ja sen muunnelmät	60
---	----

Vesa Haapala: Suonion Kuun tarinat 1860-luvun suomalaisen runouden uudistajana – suorasanaisten runoelma proosan ja lyriikan rajapinnalla	78
--	----

Jyrki Nummi: Neito ja kuolema. Aleksis Kiven runokoe <i>Eriika</i>	105
---	-----

III 1800-LUVUN RUNOKIELEN JA RAKENTEEEN ANALYYSEJÄ

Heikki Laitinen: Kiven kuusimitta	126
--	-----

Aku Seppänen: Allitteraatiota ja assonansseja. Alkusointu Aleksis Kiven runoudessa	146
---	-----

Vesa Haapala: A. Oksasen <i>Säkeniä</i> -kokoelmien kehityslinjoja ja rakennusperiaatteita	171
---	-----

Sakari Katajamäki: Alkavat ja päättyvät säkeet – säännöllinen vuorottelu ja sen poikkeamat Aleksis Kiven kertovissa runoissa	203
---	-----

EEVA-LIISA BASTMAN & REETA HOLOPAINEN

Lukijalle

1800-luku määritteli suunnan suomalaisen runouden ja runokielen kehitykselle. Tämän artikkelikokoelman keskiössä on Aleksis Kiven runous, jonka merkitys suomalaisen kirjallisuuden historiassa on ollut poikkeuksellinen. Kiven runot kytkeytyvät aikansa runouden poeettisiin pyrkimyksiin ja uudistavat runoutta merkittävällä tavalla sekä kielellisesti että muodollisesti. Kokoelman tavoitteena on jatkaa keskustelua Kiven runouden keskeisistä piirteistä ja avata uusia näkökulmia Kiven runouteen tarkastellen sekä yksittäisiä runoja että runokielen, kokoelmamuodon ja lajien kehitystä. Kokoelman artikkelit syventävät käsityksiä Kiven runouden taustoista ja Kiven kirjailijapoetiikasta sekä asemoivat Kiven runouden osaksi 1800-luvun kirjallista kenttää.

Lintukoto päättää Kiven runoutta käsittelevien artikkelikokoelmien sarjan: *Kanervankankaalla* ilmestyi 2016 ja *Mansikoita ja mustikoita* vuonna 2020. Teossarja sai alkunsa ”Aleksis Kivi ja suomalaisen runokielen synty”-tutkimushankkeesta ja sen pohjalta järjestetystä kolmesta *Kanervalseminaarista* (2012–2014), joissa tarkasteltiin Kiven runoutta metriikan, komposition, rakenteen ja kielen näkökulmista. Sarjan ensimmäinen osa *Kanervankankaalla* (toim. Päivi Koivisto) keskittyy erityisesti Kiven ainoan julkaistun runoteoksen *Kanervalan* teoskompositioon ja poetiikkaan, mutta kokoelmassa käsitellään myös esimerkiksi Kiven runouden metriikkaa sekä runoilijan tuotannon kirjallista kontekstia. Sarjan toisen osan *Mansikoita ja mustikoita* (toim. Hanna Karhu & Päivi Koivisto) pohjana ovat Kiven runokieltä ja kertovaa runoutta käsitelleet *Mansikoita ja mustikoita*-seminaarit (2017–2018). Artikkelikokoelmassa painopiste on *Kanervalan* ulkopuolisissa runoissa, mutta artikkelit avaavat uusia tulokulmia myös joihinkin *Kanervalan* teksteihin. Käsillä olevan *Lintukoto*-kokoelman artikkelit pohjautuvat *Lintukoto*-seminareihin I ja II (2022–2023), joiden aiheena oli Kiven kertova runous.

Kiven runoutta käsittelevät seminaarit ja artikkelikokoelmien sarja ovat täydentäneet merkittävällä tavalla Kiven runouden tutkimuksellista aukkoa. Seminaarit ja artikkelikokoelmat ovat yhteydessä myös Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Edith-tutkimusyksikköön, jonka Aleksis Kivi -editiosarjassa on tekeillä kriittinen editio Kiven runoudesta ja lyhyistä proosakertomuksista.

Kiven runous näyttäytyy *Lintukoto*-kokoelmassa laajana ja monipuolisena kokonaisuutena, johon kuuluvat Kiven elinaikana ilmestyneiden *Mansikoita ja Mustikoita* -albumin (1860), *Kirjallisen Kuukauslehden* (1866) ja *Kanervala*-kokoelman (1866) runojen lisäksi Kiven käsikirjoitusaineistot. *Lintukoto*-kokoelmassa tarkastellaan Kiven tuotannon lisäksi myös laajemmin 1800-luvun runouden ja runokielen kehitystä. Aleksis Kiven rinnalla tarkastelun kohteeksi nousevat A. Oksanen (August Ahlqvist) sekä Suonio (Julius Krohn). Artikkeleissa käsitellään esimerkiksi eurooppalaisten mallien ja adaptaatioiden vaikutusta suomalaisen runouden muotoutumiseen, runon ja proosan risteysalueita sekä kokoelmamuodon

komposition kehityskaaria 1860-luvulla. Näiden teemojen kautta avautuu näkymä siihen, miten suomalainen runous kehittyi osana kansainvälisiä kirjallisia virtauksia ja miten runokieli muovautui uudenlaisten ilmaisutapojen myötä.

Lintukodon artikkelit jatkavat aiempia tutkimus- ja tulkintatraditioita, mutta kokoelman artikkeleissa tehdään myös uusia tutkimuksellisia avauksia ja tähtytään eteenpäin kohti ennen kulkemattomia tutkimuspolkuja. Kokoelma osoittaa, että Kiven tuotannolla on tutkimuksellista relevanssia, ja sitä on mahdollista tarkastella yhä uudenlaisista tulokulmista ja päivänpolttavista teoreettisista viitekehyksistä käsin.

Kokoelman avaa Riikka Rossin artikkeli ”Deminutiivi ja pienentäminen Aleksis Kiven ’Lintukodossa’”, joka yhdistää kognitiivisen stilistiikan Kiven runokielen ja tunnevaikutusten analyysiin. Sakari Katajamäen artikkeli ”Alkusointuisuus ’Kiven Paimentytössä’” taas osoittaa, kuinka ajankohtaisista digitaalisista ihmistieteistä ammentava liukuvan monitorointi-ikkunan menetelmä rikastaa käsityksiä Kiven runouden äänteellisestä parallelismista.

1800-luvun kirjallisuuden muuttuvaa lajikenttää sekä Kiven runouden intertekstuaalisia suhteita tarkastellaan kokoelman seuraavissa artikkeleissa. Toni Lahtinen avaa artikkelissaan ”Ilmestyvä kaukahinen maailma. Maisema ja tekstienvälisyys Aleksis Kiven ’Kesä-yössä’” uusia kerroksia Kiven runouden tekstienvälisyyteen tarkastelemalla Kiven ”Kesä-yön” kytköksiä kansanrunouteen ja Danten *Jumalaiseen näytelmään*. Satu Grünthal puolestaan tarkastelee artikkelissaan ”Kaksi Almaa – teema ja sen muunnelmia” Alman henkilöhahmoa Kiven ”Alma”-runossa sekä keskeneräiseksi jääneessä *Alma*-näytelmäkäsikirjoituksessa. Grünthal pohtii Kiven tuotannon naishahmojen ydinpiirteitä ja Alma-teeman intertekstuaalisia ulottuvuuksia.

Artikkelissa ”Suonion Kuun tarinat 1860-luvun suomalaisen runouden uudistajana – suorasanaisten runoelma proosan ja lyriikan rajapinnalla” Vesa Haapala tutkii Suonion runollista sarjaa Kuun tarinoita adaptaationa H. C. Andersenin lyhytproosakokoelmasta *Billedbog uden Billeder* (1839–1847). Näköaloja proosarunon kehitykseen avautuu myös Jyrki Nummen artikkelissa ”Neito ja kuoleman. Aleksis Kiven runokoe *Eriika*”, joka tarkastelee proosan ja runon lajipiirteiden kohtaamista Kiven *Eriika*-käsikirjoituksessa ja valottaa samalla laajemmin proosarunon ja lyyrisen proosan kehityslinjoja.

Metriikan, säerakenteiden ja komposition tutkimuksella on *Lintukoto*-kokoelmassa vahva jalansija. Kiven rytmisesti ja äänteellisesti rikas tuotanto on metriikan näkökulmasta erityisen hedelmällinen tutkimuskohde, joka heijastelee kiinnostavasti suomalaisen runouden metristä monimuotoisuutta ja suomenkielisen runouden mitallista kehitystä 1800-luvulla.

Heikki Laitisen tutkimuskohteena artikkelissa ”Kiven kuusimitta” on Kiven kehittämä kuusinousuinen runomitta. Artikkelissa analysoidaan yksityiskohtaisesti ”Kaunisnummella”-runon säkeiden rakenteita ja variaatiota kiinnittäen huomiota sanojen tavurakenteeseen, säkeenlylyksiin, vapaamittaisiin säekokonaisuuksiin sekä dipodioihin eli kaksoisjalkoihin ja ehdotetaan Kiven kuusimitan yhdeksi esikuvaksi kuusinousuista polskaa.

Vesa Haapala lähestyy uudella tavalla Kiven aikalaisen A. Oksasen *Säkeniä*-kokoelmaa artikkelissa “A. Oksasen *Säkeniä*-kokoelmien kehityslinjoja ja rakennusperiaatteita” tarkastelemalla sitä historiallisen poetiikan ja kokoelmakomposition tutkimuksen näkökulmista.

Alkusoinnun tutkimuksen uusiin menetelmiin palataan Aku Seppäsen artikkelissa “Allitteraatiota ja assonansseja. Alkusointu Aleksis Kiven runoudessa”. Artikkelisi esittelee ambisonanssin käsitteen, jonka avulla tarkastellaan sananalkuista äännetoistoa sekä konsonanttien että vokaalien toiston näkökulmasta ja analysoidaan Kiven runojen konsonantti- ja vokaaliketjuja. Sakari Katajamäen toinen artikkeli “Alkavat ja päättyvät säkeet – säännöllinen vuorottelu ja sen poikkeamat Aleksis Kiven kertovissa runoissa” puolestaan syventyy vuorottelurakenteisiin ja niiden anomaliioihin sekä Kiven kirjoitusprosesseihin Kiven runotuotannon ja käsikirjoitusaineistojen valossa.

Toivomme, että kokoelma tuo tuoreita näkökulmia ja uusia aineksia Kivi-tutkimukseen ja innostaa lukijoita tarkastelemaan 1800-luvun suomalaista runoutta entistä monipuolisemmin ja syvällisemmin.

Kiitämme julkaisun rahoittamisesta WSOY:n kirjallisuussäätiötä sekä Helsingin yliopistoa ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraa Lintukoto-seminaarien mahdollistamisesta. Lisäksi kiitämme artikkelikokoelmasarjan toimitusneuvostoa eli Satu Grünthalia, Vesa Haapalaa, Sakari Katajamäkeä, Petri Lauermaa ja Jyrki Nummea yhteistyöstä. Artikkeleiden anonyymeja vertaisarvioijia kiitämme mitä lämpimimmin siitä, että saimme hyödyntää heidän aikaansa ja asiantuntemustaan *Lintukoto*-kokoelman hyväksi.

Antoisia lukuhetkiä!

Kirjoittajat

Eeva-Liisa Bastman, FT, dosentti, Tampereen yliopisto
eeva-liisa.bastman@tuni.fi

Reeta Holopainen, FT, tutkijatohtori, Helsingin yliopisto
reeta.holopainen@helsinki.fi

I METODOLOGISIA AVAUKSIA

RIIKKA ROSSI

Deminutiivi ja pienentäminen Aleksis Kiven ”Lintukodossa”

Aleksis Kiven runoudelle ominainen romantiikan kaiho (mm. Lehtonen 1928: 8; Koskeniemi 1934: 192, 199; Lyytikäinen 2007: 84) näkyy Kiven runokielessä affektisena tyylyttelynä, jossa sanojen realistisuutta tai arkisuutta häivytetään tai sanojen voimakkuutta vähennetään ja pehmennetään eri tavoin. Tällaista tyylyttelyä edustaa esimerkiksi ns. tilke-konsonanttien,¹ kuten pehmeän h-äänteen käyttö päätteen pidentäjänä (keinuhun, taivahan, kaukahainen, vierahille, lepothon, kastehen) (ks. Lehtonen 1928: 20).² Tyylyttelyssä on vaikutteita kansanrunoudesta: esimerkiksi arkaisoiva verbipääte *-vi* (seisovi, kaikuvi, asteleevi) esiintyy useissa Kiven runoissa.³ Usein affektinen tyylyttely kiinnittyy runomittaan, sillä tilkkeiden ja päätteiden lisääminen tuottaa mitan edellyttämän lisätavun (ks. Lehtonen 1928: 30). Samalla sanojen muokkaaminen rakentaa runojen tyyliä ja tukee runojen romanttista, kaihoisaa tai ylevää sävyä.

Eräs Kiven ”romantisoivan” kielen ominaispiirre on deminutiivi eli pienennysmuoto, joka esiintyy varsinkin Kiven runoudessa suhteellisen tiheästi. Mainita voi *Seitsemän veljeksien* (1870) ”Oravan laulun” sammalvuoteella makeasti nukkuvan *oravaisen* tai äidin puhuttelun lapselleen traagisessa *Kanervalan* (tästedes = K, Kivi 1866b) nälkävuosirunossa ”Äiti ja lapsi”: ”oma *poikaiseni*, armahani/ sydämmeni *kultakäpynen*”. ”Ruususolmussa” (K, 40) *nuorukainen* valvoo unettomana kirjoitettuaan rakkauskirjeen *neitoselle*: ”tuli yö mut *Unonen* hän viipyi.” Deminutiivi

¹ Tilke-konsonanteista ks. Kulonen 2006: 325.

² Vokaalien välisestä h:sta 1800-luvun runoudessa, ks. myös Nieminen 1913: 33.

³ Itämurteisiin perustuvat, mm. *Kalevalasta* tutut *-vi* ja *-pi* -päätteet ovat yleisiä 1800-luvun runoudessa (Nieminen 1913: 50).

aurinkoinen esiintyy useissa *Kanervalan* runoissa. Esimerkiksi raivaajaidyllissä ”Uudistalon perhe” (K, 37–38) taivaalta katselee ”heljä *aurinkoinen*”. Työssään ahkeroivan talonpojan, ”onnen myyrin”, kumppani taas on *ystäväinen*. Lyyrisessä rakkausrunossa ”Keinu” maiseman deminutiivinen kuvaus peilaa puhujan mielialaa: ”Niin kaukana näen mä *kaunoisen* kunaan/ paisteessa *iltasen*”. Vaikka deminutiivilla voidaan ilmaista yhtä hyvin ihailua kuin halveksuntaakin suhteessa kuvauksen kohteeseen, Kiven runoudessa deminutiivin merkitys on ennen muuta myönteinen. Kiven kielessä deminutiivi ilmaisee puhujan kiintymystä tai läheisyyttä suhteessa puhuteltuun tai kuvauksen kohteeseen; se toimii myönteisten mielialojen ilmaisuna ja tunnelmien luojana ja kokonaisuudessaan lisää runojen myönteisiä tunnevaikutuksia.

Deminutiivi on runokielelle ja vanhemmalle runoudelle ominainen tyylipiirre, jonka on katsottu periytyvän Kiven kieleen *Kalevalasta* ja kansanrunoudesta sekä vanhasta virsirunoudesta (Saarimaa 1925: 87). Aikaisemmassa tutkimuksessa Kiven deminutiivista on tehty joitakin huomioita (Nieminen 1913: 66; Saarimaa 1925: 87, 93; ja Lyytikäinen 2020: 51), mutta aihetta ei ole laajemmin tai teoreettisemmin tarkasteltu. Tässä artikkelissa lähestyn Kiven deminutiivia ja deminutiivisuutta kognitiivisen stilistiikan ja kognitiivisen poetiikan näkökulmasta (Stockwell 2002; Semino & Culpeper 2002; Tsur 2008). Nojaan erityisesti Reuven Tsurin (2002, 2008) tulkintaan kognitiivisesta poetiikasta kaunokirjallisuuden kielen ja kielen havaittujen vaikutusten välisen suhteen systemaattisena tutkimuksena. Tästä näkökulmasta kirjallisuuden tyyllisiä ja poeettisia ominaispiirteitä, kuten kuvastoa, sanastoa, rytmiä tai kielipiillisiä piirteitä tarkastellaan suhteessa tekstien emotionaaliseen ja esteettiseen laatuun.⁴ Lähestymistavan keskiössä ovat kysymykset kielen keinojen kytkeytymisestä mielen ja tunteiden prosesseihin mielentilojen ilmaisuna, niiden kuvaajana ja herättäjänä.⁵

Artikkelissa tarkastelen deminutiivia ja sen ulottuvuuksia erityisesti Kiven tunnetussa runossa ”Lintukoto.” *Kirjallisessa kuukausilehdessä* 1866 (tästedes Kk, 1866b) ilmestyneessä runossa luodaan näkymä ”somaan” Lintukodon saareen, sen luontoidylliin sekä saarella asuvan, ikuisesti nuoren kerikansan, pienen kääpiökansan (keri = pieni) arkeen ja juhlaan. Vuoden 1866 runossa esiintyy joitakin varsinaisia deminutiivimuotoja: *kultakanteloiset*, *kukkanen* sekä adjektiivi *hiilakkainen* (hiilakas = hehkuva). Kivi kirjoitti runosta useita versioita, ja myöhemmässä versiossa esiintyy myös *riutuvainen* syksy-ilta (Saarimaa 1925: 36–37). Lisäksi runon otsikkoa, ”Lintukoto”, voidaan tarkastella deminutiivina, joskin Kiven kie-

⁴ Kognitiivinen poetiikka nojaa poetiikan ja retoriikan perinteeseen, ja siihen ovat vaikuttaneet esimerkiksi venäläisten formalistien, kuten Roman Jakobsonin tutkimukset. Uusia näkökulmia ovat tarjonneet kognitiivisen lingvistiikan tutkimus 1970-luvulta lähtien ja mielen ruumiillisuutta korostavan enaktiivisen mielen teorian.

⁵ Ymmärrän kielen affektisuuden laaja-alaisesti kaiken kielenkäytön läpäisevänä ominaisuutena (mm. Besnier 1990). Affektisen kielen keinoina voidaan pitää esimerkiksi interjektioita, kirosanoja, kiteytyneitä konstruktioita tai prosodiaa (VISK §1707), mutta lähtökohtaisesti kaikki kielen keinot voivat ilmaista tunteita tai emotionaalisia asenteita (mm. Visapää 2013: 526–527) tai herättää tunteita lukijassa. Näin ollen tunnesanat ja konventionaalistuneet tunneilmaisut ovat vain pieni osa kielen affektisuudesta (Kövecses 2000: 2).

lessä toistuvan, mahdollisesti murteellisen sanan ”koto” deminutiivisuus on tulkinnanvaraista.⁶ Kognitiivisen poetiikan näkökulmasta ”kodon” deminutiivinen potentiaali kuitenkin vahvistuu runon miniatyyrimaailmassa, joka muodostaa deminutiiviselle tulkinnalle otollisen kognitiivisen ympäristön. Artikkelissani tarkastelenkin Kiven ”Lintukodolle” ominaista pienentämistä ja supistamista sanatasoa laajempina poeettisena piirteinä, joka epäsuorasti tuottaa deminutiiville ominaisen affektisen vaikutuksen ja tunnesisällön: hellyyden ja suloisuuden vaikutelman, jota Kiven runon tulkinnoissa on kuvattu. Esitän, että deminutiivin kaltaiset runoilmaisun piirteet – joita kutsun Kiven runojen *deminutiivisiksi ominaisuuksiksi* – rakentavat osaltaan runon suloista tunnelmaa.⁷ Deminutiivisilla ominaisuuksilla tarkoitan poeettisia ratkaisuja, jotka toimivat deminutiivin tavoin, erityisesti runon kuvastoon ja perspektiiviin liittyvää supistamista ja miniatyrisointia. Tässä yhteydessä käytän termiä ”deminutiivi” enemmänkin kuvaannollisesti kuin tarkan kielitieteellisessä merkityksessä. Kokonaisuudessaan deminutiivisuus toimii ”Lintukodossa” eräänlaisena kielen affordanssina eli tarjoumana tai merkityspotentialina (Levine 2015; Cave 2016).⁸ Runon kontekstissa tämä affordanssi saturoituu tai vahvistuu ja luo kognitiivisia edellytyksiä oletetulle lukijalle suunnatuille myönteisille tunnevaikutuksille. Luennassani ”Lintukodosta” pohdin myös miniatyrisoinnin yhteyttä nostalgiaan, jota on pidetty Kiven runouden keskeisenä tunnevaikutuksena.

Artikkelini tarttuu yhteen kielen affektisuuden piirteeseen Kiven runoudessa, mutta samalla tavoitteena on näyttää, kuinka stilistinen analyysi voi avata kiinnostavia näkökulmia Kiven runouden ja sen tunnevaikutusten tutkimukseen. Nähdäkseni kognitiivinen stilistiikka tarjoaa välineitä esimerkiksi runojen sävyn ja tunnelman – usein vaikeasti määriteltävien affektiivisten ominaispiirteiden – tarkasteluun. Sävyn (*tone*) käsitteellä on viitattu puhujan, kertojan tai oletetun tekijän emotionaaliseen ja eettiseen asennoitumiseen suhteessa puhuttuun (Richards 1929: 206). Tekstin tunnevaikutusten näkökulmasta tekstin tunnelmassa (*mood*) on kuitenkin kyse laaja-alaisesta affektiivisuudesta, joka ei palaudu henkilöiden tai runon puhujien tunteisiin tai yksittäisiin tunneilmaisuihin (Ngai 2005: 29–30). Tunnelman viriämisessä kyse on poeettisten ja tyyllisten keinojen kokonaisuudesta: sanastosta, troopeista ja syntaktisista, rytmisistä ja äänteellisistä piirteistä, joiden merkitysalueet, kulttuuriset viitekehykset sekä yhteys niin sanottuun mieleemme ruumiillisuuteen⁹ rakentavat tekstin tunnelmaa.

⁶ Sanan ”koto” voi tulkita sanan *koti* deminutiivisena muotona muiden -o-pääätteisten deminutiivien tavoin (vrt. ”emo”, ”jänö”, ”neito”), vaikka sanalla ei välttämättä ole affektista merkitystä.

⁷ Erottelu on analoginen Reuven Tsurin (2015: 35) lähestymistavalle; hän kirjoittaa stilististen piirteiden emotionaalista ominaisuudesta.

⁸ Affordanssin käsitteen teki tunnetuksi havaintopsykologi James J. Gibson (1977), joka ymmärsi affordanssilla ympäristön tarjoamia mahdollisuuksia eläimille. Terence Caven (2015) ja Caroline Levenen (2015) tutkimusten myötä käsitettä on käytetty ja kehitetty enenevästi myös kirjallisuudentutkimuksessa (mm. Polvinen 2023, Suoranta 2023) sekä sovellettu myös kotimaisen kirjallisuuden tutkimukseen (Lyytikäinen 2024).

⁹ Mielen ruumiillisuudella viitataan viimeaikaisen kognitiivisen tutkimuksen käsitykseen mielen ja ruumiin yhteydestä sekä ajattelun prosessien vuorovaikutuksesta ympäristön kanssa (ns. 4E-teoria). Ks. esim. Polvinen 2023: 3–5.

Hellyyden ja kiintymyksen kieltä

Kielitieteessä deminutiivilla tarkoitetaan sananmuodostusta, joka muodostaa pohjasanasta pienemmän tai affektiivisemmän version (Lieber 2022: 44). Deminutiivilla ilmaistaan eri kielissä tyypillisesti pientä kokoa, nuoruutta, läheisyyttä tai tuttuutta, intensiivisyyttä tai summittaista määrällistä arviota (Jurafsky 1996: 534; Savickiené & Dressler 2007: 4). Deminutiivinen ilmaisu on tyypillistä kiintymystä ilmaisevassa hoivan ja rakkauden kielessä, empatian tai sympatian ilmaisussa sekä lapselle puhuttaessa (Savickiené & Dressler 2007: 7; Laalo 2007). Deminutiivi voidaan muodostaa eri kielissä monin tavoin, kuten konsonanttien, vokaalien tai sanan sävyn muokkauksilla, subjektin luokan tai suvun muutoksilla tai muokkaamalla kantasanaa (Jurafsky 1996: 534). Suomen kielessä deminutiivi muodostetaan tyypillisesti lisäämällä kantasanaan päätte *-(i)nen* (esim. *kirjanen*), mutta deminutiivisuutta voidaan ilmaista myös muilla affektisilla johdoksilla tai muoteilla, kuten päätteillä *-O* (*emo, jänö*), *-kkA* (*lehdykkä*), *-kkO* (*metsikkö*) *-kainen* (*lapsukainen*) tai lähinnä runokielessä esiintyvällä päätteellä *-Ut* (*päivyt, yöhyt*). (Ks. VISK § 206, § 394; Rintala 1980, 83–90).¹⁰ Deminutiivi voidaan suomessa tuottaa myös yhdyssanoilla, lisäämällä sanaan etuliite ”pikku-” tai ”pien-” (Laalo 2007: 267).

Suomen kielen tutkimuksessa on tuotu esille, että deminutiivit ovat tyypillisiä kansanrunoudelle, *Kalevalan* kielelle ja vanhemmalle runoudelle (Rintala 1980: 83), mutta aiheesta ei ole kovin systemaattista tutkimusta. Varhaista stilistiikkaa edustavassa katsauksessa Kaarlo Nieminen (1913: 65–69) on poiminut deminutiiveja 1800-luvun lopun runoudesta. Kiven ohella deminutiiveja esiintyy muun muassa A. Oksasen, Tuokon eli Antti Törneröön, Kallion eli Samuli Gustaf Berghin ja Arvi Jänneksen runoissa. Päivi Rintala (1980) on tarkastellut deminutiivien tiheyttä Eino Leinon ja P. Mustapään runoudessa. Varsinkin Leinon kielessä *Kalevala*-vaikutteinen deminutiivisuus on runsasta (Rintala 1980: 83). Myös Kiven ”länsimurteisena” pidettyyn kieleen deminutiivien on katsottu polveutuvan kansanrunoudesta (Rintala 1980: 84; Saarimaa 1925: 87). Deminutiivit ovat suhteellisen yleisiä *Kalevalan* kielessä, mihin lienee vaikuttanut deminutiivien suosio karjalais-vepsäläisellä kielialueella (Pulkkinen 1986: 281).

Monet Kiven runojen deminutiivit, kuten *oravainen* ja *aurinkoinen*, edustavat Suomen kielessä helposti tunnistettavaa *(i)-nen*-johdoksella muodostettavaa deminutiivia. Kiven kielestä sekä 1800-luvun suomenkielisestä runoudesta on kuitenkin löydettävissä myös muilla johdoksilla tuotettuja deminutiiveja. Kiven *o*-johtoisista deminutiiveista Nieminen mainitsee *kuolon* ja *taistelun*; 1800-luvun runoudessa *-o-* ja *ö*-johtoisia deminutiiveja esiintyy esim. Juteinilla ja Tuokolla (*kuolo*), Kalliolla (*urho*), J. H. Erkolla (*pohjo*) tai Jänneksellä (*inehmo*) (Nieminen 1913: 65–69). Myös Kiven suosimat murteelliset sanat *koto* ja *niittu* on mahdollista tulkita sanojen *koti* ja *niitty* deminutiivisina johdoksina. Molemmat esiintyvät tiheästi Kiven runoudessa ja proosassa. Mainita voi ”Lintukodon” ohella eroottisuskonnollisen näkyrunon ”Niittu” (1866). *Kodon* ja *niitun*

¹⁰ Muista affektisista päätteistä, ks. VISK § 206. Rintala (1980: 83) huomauttaa, että *-Ut*-päätettä lukuunottamatta näillä päätteillä on myös muita kuin deminutiivisia funktioita.

tapauksessa deminutiivisuus ei ole kuitenkaan samalla tavalla selvää kuin sanoissa *oravainen* tai *aurinkoinen*. Kodon ja niitun affektisuus vaihtelee eri konteksteissa, ja sanojen merkitys voi olla myös neutraali. Ajan myötä deminutiivit voivat konventionaalistua ja arkistua, jolloin niiden affektinen teho haalistuu (esim. *lusikka*, *lautanen*) (VISK § 206, § 394) tai hämärtyy (Rintala 1980: 87). Myös osa Kiven käyttämistä deminutiiveista on affektiivisesti haalistuneita tai affektisuus riippuu esiintymisyhteydestä. Esimerkiksi *Seitsemässä veljeksessä koto*-sanalla on neutraali merkitys veljesten kotina.

Deminutiivi tunnetaan arkikielessä ”hellittelymuotona”, mutta deminutiivin merkitykset ovat kontekstista riippuen moninaisia (Jurafsky 1996: 534). Pienennysmuodolla voidaan ilmaista paitsi hellyyttä ja ihailua, myös leikillisyyttä, vähättelyä ja halveksuntaa. Pienentäessään deminutiivi synnyttää etäisyyttä puhujan ja kohteen välille. Näin ollen deminutiivi voi kuvastaa myös puhujan pyrkimystä erontekoon suhteessa kuvauksen kohteeseen ja toimia eräänlaisena antihellittelynä (Wierzbicka 1986: 356). Deminutiivin käyttö voi olla sukupuolittunutta ja siten ilmentää kieliyhteisön patriarkaalisuutta. Deminutiivin tutkimuksessa on tarkasteltu äidin deminutiivista puhuttelua lapselle (mm. Ferguson 1977), mutta deminutiivisuus voi myös kohdistua erityisesti naiseen (Jurafsky 1996: 534). Kiven deminutiivi kiinnittyy ennen muuta myönteisiin tunteisiin, rakkauteen ja hoivaan, mutta ei Kiven kielikään ole täysin vapaata sukupuolittuneesta deminutiivista. *Seitsemässä veljeksessä* kertoja kutsuu Seunalan Annaa ”emäntäiseksi”, joka laulaa tumman kehtolaulunsa kääntyen ”pienosen” ”kultakäpysen”, lapsensa puoleen. Isäntään liitettyä deminutiivijohdosta romaanista ei löydy. *Poikanen* ja *nuorukainen* ovat sen sijaan käytössä, samoin *tyttönen*.

Hellyyden kieltä, suloisuuden estetiikkaa

Tarkastellaan seuraavaksi deminutiivisuutta Kiven runossa ”Lintukoto” (Kivi 1866a). Kahdeksasta säkeistöstä koostuva ”Lintukoto” on preesensmuotoinen kertova runo, joka luo näkymän kaukaisen saaren idylliin. Paratiisimaisella saarella vallitsee ikuinen kesä, rauha ja onni, pienet linnut livertelevät mehiläisten hyrrätessä. Runo kuvaa saaren asukkaiden päivän askareita päättyvään päivään ja uuteen aamuun. Ruusuposkiset kerimmet kutovat kangasta, vilkkaat keripojat kyntävät hedelmällisiä niittyjä. Päivä päättyy kauniin kerijoukon karkeloihin, tanssiin ja juhlaan. Linaan seuraavaksi runon aloitusta:

Meress' kaukaall' eräs saari soma löytyy,
Lehtinen. Sen jyrkät, kallioiset rannat
Vastarinta ijankaikkinen on myrskyss',
Koska aavan meren vallattomat lapset,
Kuin sotajoukko kransattuna, päällekkäa,
Anastaaksens Lintukodon kauniin saaren.
Niitty viherjä on keskell' tätä saarta,
Keskell' niittyy kulta-keltain pelto läikkyy,
Kantain hedelmiä ilman talven unta;
Keskell' pelto soipi tuuhee lehtimetsä,
Soi kuin rauhan kaupungissa, lemmen maassa;
Keskell' metsää pieni kukkas-kunnas seisoo,

Kunnaan kiireell' huone linnunlaulupuusta.
Hieno sammal tämän huoneen katoll' kasvaa,
Kukkainen siell' hymyellen luoksens viittaa
Lintuja ja hyrrääviä mehiläisiä. –

Kuolematta, ijaissä nuoruudessa
Asuu tässä kerikansa pieni, kaunis. (Kk, 59.)

”Lintukoto” on kenties Kiven tutkituin runo, joka on aiemmissa tulkinnoissa liitetty erityisesti myyttiseen, jo antiikin kirjallisuudesta tuttuun onnen saari -aihelmaan ja idyllin lajityyppiin (Tarkiainen 1915; Lehtonen 1928; Lahtinen 2017; Lyytikäinen 2020). Idyllin piirteet ovat runossa selvästi tunnistettavissa paratiisimaisen, hedelmällisen luonnon ja eläimistön kuvastosta lähtien. Tapahtumien tiivistyminen yhteen päivään ja runon kehämäinen rakenne ilmentävät idyllille ominaista syklistä aikakäsitystä. Antiikin perinteen ohella runo kytkeytyy itämerensuomalaiseen mytologiaan, myyttiin taivaankannen reunalla asustaneista lintukotolaisista (Harva 1948: 58–63). Uskomusten mukaan Lintukoto oli lintujen talvehtimispaikka maanreunan ja taivaanrannan yhtymäkohdassa. Siellä taivas oli niin matalalla, että se oli Lintukodon pienten asukkaiden, lintukotolaisten käden ulottuvilla.

Pirjo Lyytikäinen (2020) on tulkinnut runoa tunnevaikutusten näkökulmasta. Kuten Lyytikäinen (2020: 110) huomauttaa, ”Lintukodossa” varsinaisia tunnesanoja on vähän, mutta myönteisiä tunteita kuvataan ja herätetään epäsuorasti. Runon puhuja nimeää saaren ”somaksi” ja korostaa kaikin tavoin pienoismaailman kauneutta ja ihanuutta, ohjaten näin lukijan myönteistä arviota runon maailmasta: kerikansa on ”pieni, kaunis”, meren aalto makaa ”makeasti”. Joutsen laulaa alakuloisesti, mutta ”ihanasti toki”. Runon keskeisenä tunnevaikutuksena voi pitää hellyyttä ja esteettistä suloisuuden tunnetta, jota runon miniatyyrikuvasto on omiaan herättämään. Arkielämässään hellyyden tunnetta virittävät tyyppillisesti haavoittuvaiset ja pienet kohteet, jotka herättävät tunteen kokijassa suojelunhalua ja synnyttävät vaistomaisen, hellyyden tunteelle ominaisen reaktion: tunteen kokija kumartuu kohti, pää kallistuu ja katse kohdistuu hauraan olennon, kuten lapsen tai pienen ja suloisen eläimen puoleen (Kalawski 2010: 160). Lintukodon kuvasto virittää vastaavaa tunnetta runokielen kautta; se ikään kuin houkuttelee lukijaa kohdistamaan katseensa kauniiseen pienoismaailmaan ja ihastelemaan sen suloisuutta. Kiven runon tulkinnoissa onkin puhuttu väljästi runon suloudesta ja sulokkuudesta (Viljanen 1953: 82; Lahtinen 2017: 76). Lauri Viljanen (1953: 82) kuvaa kerikansan puuhailuja ”nukkemaisiksi”.

”Lintukodon” suloista tunnelmaa rakentavat myös deminutiivisanat ”kodosta” kerikansan iloleikissä soiviin ”kultakanteloisiin”, mutta runon sävyn kannalta merkitsevämpää on tyylikeinojen yhteisvaikutus. Lukijan näkökulmasta Kiven runo luo kognitiivisen ympäristön, jossa kielen keinojen ja kuvaston affektiivinen potentiaali kerrotaan ja lomittuu.¹¹ ”Lintukodon” runokielen keinot vahvistavat yhdessä deminutiivista hellyyden ja suloisuuden vaikutelmaa. Affektiivinen tyyllittely keventää ja peh-

¹¹ Gibsoniin nojaten Cave (2015: 49) kuvaa, kuinka tarjoumat voivat luoda uusia tarjoumia ja muodostaa näin kokonaisaffordanssien ekosysteemejä.

mentää ilmaisuja; J. V. Lehtonen (1928: 22) kirjoittaakin Kiven runoudelle ominaisesta ”pyöristämisestä.” Mainita voi keventävät loppuheitot (*keskell’ metsää’, kunnaan kiireel’*), liitepartikkelien käytön (*soipi tuuhee lehtimetsä*) tai sananmuokkaukset tilkekonsonanteilla. Esimerkiksi sanan *vihreä* muokkaaminen sanassa *viherjä* – Kiven runoudessa tiheästi esiintyvä adjektiivi – edustaa aiemmin mainittua Kiven tyyllille ominaista pyöristämistä. Tyyllittelevässä sananmuokkauksessa syntyy summittainen arvio ”vihreästä”, joka pehmentää sanan intensiteettiä ja ikään kuin muokkaa värisävyn tarkkarajaisuutta. Toisinaan Kiven runoudessa adjektiiviin *viherjä* on liitetty deminutiivinen johdos *-inen* (esim. runoissa ”Niittu” ja ”Kesä-yö”), jolloin muokkauksen keventävät vaikutukset kerrostuvat.¹² Näin lisääntyy myös romanttiselle runoudelle ominainen divergenssi, abstraktiin kuvaan kiinnittyvä eriyttävä tyyli, joka hajauttaa havaintoa (Tsur 2008: 92).

Myönteiset tunnevaikutukset saavat ”Lintukodossa” vahvistusta myös runon äännemaailman kuvauksesta, äänteellisestä kuvioinnista, ”äännemaalailusta” ja soivuudesta, josta Kiven runouden tutkimuksessa on tehty havaintoja (mm. Lehtonen 1928: 31). ”Lintukodossa” esiintyy deskriptiivisiä sanoja, jotka kuvaavat saaren pienten olentojen korkeaa ja miellyttävää ääntä. Lintukodon saarella linnut ”visertelevät” virkeästi, kerii-immet kutovat kangastaan ”helskyttäen” ja saarella ”kilahtelee naurun hopeekello”. Näissä deskriptiivisanoissa on mukana äännesymbolista jäljittelyä: etuvokaaleilla *i* ja *y* voidaan tuottaa vaikutelmaa keveästä ja kirkkaasta äänestä (Tsur 1992: 5, ks. myös Rossi 2025a: 68). Iloisuus koetaan usein ylöspäin suuntautuvana keveyden ja vapauden tunteena (Kraxenberger & Menninghaus 2016: 2).

Kuuloaistiin vetoavan äännemaailman kuvaus saa uusia ulottuvuuksia ”Lintukodon” kuudennessa säkeistössä, jossa äänten kirkkaus taittuu, ja saaren luonnon ja asukkaiden äänet sulautuvat ”sointuun ihmeelliseen”:

Meri kaikuu, taivaan kansi kaikuu
Kaikki yhteensulaa sointuun ihmeelliseen
Kaikk’ on hyminä kuin Tapiolan linnass’. (Kk, 60.)

Äänten rajaton kaiku sulaa suggestiiviseksi ”hyminäksi” luonnossa, ”Tapiolan linnas”. Säkeistössä peilautuu onnen ja mielihyvän tunteille ominainen yhteydentunne ja sulautumiskokemus, jossa ajan lineaarinen eteneminen pysähtyy ja minän ja toisen väliset rajat häviävät. Samalla vahvistuvat runon myönteiset tunnevaikutukset, ”mielihyvän tunnelma”, jota runon tulkinnoissa on kuvattu (Viljanen 1953: 82–83). Vastaava kytkeä ”hyminän” ja myönteisten tunteiden väliltä löytyy myös Kiven ”Onnelliset” -runosta (1866c), jossa rakkauden onni vertautuu laaksojen ja tuulten ”hyminään.”¹³

”Lintukodossa” kuvastuvaa ajan pysäyttämisen vaikutusta tehostaa syklisyys ja kehämäisyys, johon runon tulkinnoissa on usein kiinnitetty huomiota (ks. esim. Lahtinen 2017: 77). Runo etualaistaa monin tavoin

¹² Adjektiivit ikään kuin substantivoituvat, mistä Launonen (1984: 50) on huomauttanut Kiven runojen yhteydessä.

¹³ ”Täss’ seison mä impeni kanssa,/Ja kiharamm’ tuulessa liehuu,/Ja laaksoen hyminä soi/Kuin ijäisen lemмен ääni,/ (Kivi 1866c). ”Onnelliset” -runossa m-äänteen kuvionti tehostaa hyminän ja myönteisten tunteiden kytkeä.

syklistä kiertoa kuvatessaan ajan kulumista aamusta iltaan: säännöllistä, toistuvaa liikettä, joka saa kehän muodon, kerikansan rinkitanssista lintukotolaisten veneretkeen saaren ympäri. Kehämäisyys etualaistuu pienissä yksityiskohdissakin. Keri-impien miehustaa kiertävät vyöt ja päitä kruunaavat seppeleet. Rytmisen parallelismi, kuten sanatoisto sekä kuvaston toistorakenteet (kankaan kutominen, niittäminen) tukevat kierron motiivia ja tuottavat eräänlaisen mantravaikutelman, jossa aika pysähtyy ja huomio keskittyy nykyhetkeen. Toistorakenteet lisäävät runon koheesiota, harmoniaa ja symmetrian vaikutelmaa. Symmetria ja toisteisuus puolestaan tukevat suloisuuden tunnevaikutusta, sillä jatkuvuus koetaan tyypillisesti miellyttävämpänä kuin epäjatkuvuus (Tsur 1992: 67) tai groteski, toisiinsa yhteensopimattomien elementtien sommittelu.

Pienentämisen poetiikkaa ja nostalgian tunnevaikutuksia

Esteettisenä kategoriana ”suloisuus”, jolla Kiven runoa on luonnehdittu, on eräänlainen reaktio deminutiiviin taiteen kokemuksessa (ks. Ngai 2012: 53). Taidekokemuksessa suloisuus ei kuitenkaan palaudu sanatasolle. Kuten edellä on esitetty, ”Lintukodon” myönteinen tunnevaikutus ja suloisuuden vaikutelma kytkeytyy laaja-alaisesti runon kuvastoon, rakenteeseen ja sommitteluun. Nämä piirteet kyllästävät deminutiivin merkityspotentiaalia, virittävät deminutiiville ominaista hellyyttä sekä samalla muuntavat arkielämän hellyyden tunteen esteettiseksi kokemukseksi.

Näihin suloisuuden vaikutelmaa tukeviin deminutiivisiin ominaisuuksiin lukeutuu ”Lintukodossa” etualaistuva maiseman ja sadunomaisen maailman visuaalinen kuvaus, joka on runossa keskeisessä asemassa kuu-
loaistiin vetoavien äänten kuvauksen ohella. Heti ensimmäisissä säkeissä runon lukijalle tarjoutuu kolmiulotteinen havainnon kehys, joka pienentää visuaalisesti kuvauksen kohteen. Puhuja kuvaa mereltä siintävää Lintukodon saarta, joka sijaitsee ”kaukana meren rannalla”, suojassa myrskyäviltä aalloilta. Onnellisten saaren visuaalinen pienennys ja kohdentaminen jatkuu, kun puhujan näkökulma siirtyy saaren maailmaan, joka tulee vähitellen, kerros kerrokselta näkyviin ja tarkentaa pieniin yksityiskohtiin:

Niitty viherjä on keskell' tätä saarta,
Keskell' niitty kulta-keltain pelto läikky,
Kantain hedelmiä ilman talven unta;
Keskell' pelto soipi tuuhee lehtimetsä,
Soi kuin rauhan kaupungissa, lemmen maassa;
Keskell' metsää pieni kukkas-kunnas seisoo,
Kunnaan kiireell' huone linnunlaulu puusta.
Hieno sammal tämän huoneen katoll' kasvaa,
Kukkainen siell' hymyellen luoksens viittaa
Lintuja jo hyrrääviä mehiläisiä. — (Kk, 59.)

Siirtymä suuresta ulkomaailmasta pieneen keskustaan tehostaa miniatyrisoinnin vaikutusta. Idyllisen saaren paikat ja pienet ihmiset tulevat näkyviin yksi toisensa jälkeen. Havainnolliset yksityiskohdat kutsuvat eläytyvään lukemiseen ja luetun visuaaliseen kuvitteluun, sillä tilan kuvaus sti-

muloi näköaistia.¹⁴ Miniatyrisointi jatkuu symmetrisesti, kun siirrytään kuvailemaan saaren ympäristöä, pieniä hyönteisiä ja kerikansan asusteita. Arkielämässä pieni ei välttämättä ole kaunista, mutta Kiven runossa poeettisiin piirteisiin kytkeytyvä miellyttävyys ja harmonia kuitenkin kaunistaa runon maailman, jonka ”somuutta” ja kauneutta runon puhuja myös korostaa.

Edellä on käsitelty onnen, hellyyden ja suloisuuden tunteita, joita ”Lintukoto” sekä kuvaa että pyrkii herättämään. Tarkastelen lopuksi Kiven runoudelle ja romantiikalle ominaista nostalgian tunnetta (Lyytikäinen 2007), kaukokaipuuta ja haikeutta, johon onnen saarten kuvasto runouden perinteessä kytkeytyy (Lahtinen 2017: 73) sekä nostalgian kytköksiä ”Lintukodon” deminutiivisiin piirteisiin. Tarjoutumien teorian näkökulmasta voidaan esittää, että ”Lintukoto” luo kognitiivisen sillan (Cave 2015: 6) paitsi hellyyden ja suloisuuden, myös nostalgian tunteen viriämiselle. Sen kuvaama nostalgia eli menneisyyden sentimentaalinen kaipuu edellyttää tunteen kokijan ja kaipuun kohteen välistä etäisyyttä. Kiven runossa monitasoisesti ilmenevä pienentäminen peilaa myös nostalgian tunnerekennettä, haikeuden ja kaipuun tunteita. Nostalgiaa ruokkii eräänlainen ”välimatkan romantiikka”, joka mahdollistaa myönteisen kaipuun menneisyyteen, kuten Svetlana Boym (2001: 12; 17; 70) kuvaa.

Tunteen kokijan ja kohteen välisen etäisyyden ohella toinen nostalgian ja deminutiivisen hellittelyn yhteinen nimittäjä on lapsuus. Lapsuus on paitsi nostalgian prototyyppinen kaipuun kohde, myös deminutiivien universaali semanttinen viitekehys (Wierzbicka 1984; Jurafsky 1986). Kuten todettua, deminutiiveja esiintyy erityisesti lapselle puhuttaessa, ja toisaalta deminutiivit ovat yleisiä lapsen omassa kielessä. Kiven runoudessa romantiikan keskeistä aihetta, lapsuutta, kuvataan monin tavoin.¹⁵ Myös ”Lintukoto” aktivoi monitasoisesti lapsuuden viitekehysten kuvaamalla sadunomaisen pienten ihmisten maailman, jota lähestytään deminutiivisesti hellitellen. Onnen saari -kuvitelmana runo myös peilaa myyttisen kulta-ajan kuvauksille ominaista ajatusta kulttuurien varhaisvaiheista ihmiskunnan onnellisena lapsuutena. Tässä onnen ajan kaipuussa keskeistä on nostalginen kaipaus muuttumattomaan ja suojaiseen idylliin, joka edustaa pysyvyyttä ja turvaa. Vaikka runon ensi säkeissä ”Lintukodon” saarta ympäröi myrskyinen meri ja sen ”vallattomat aallot”, saaren paratiisi pysyy suojassa. Tällä tavoin ”Lintukoto” tekee runokielen keinoin näkyväksi positiiviselle nostalgialle ominaisen tunnesisällön: aika on ohimenevää, mutta idylliin voi palata kuvitelmissa, ja muistot voivat tuoda pysyvästi lohtua.

Positiivinen nostalgia kytkeytyy myös ”Lintukodon” kuvaamaan yhteisöllisyyteen, johon runo myönteisten tunnevaikutusten kautta liit-

¹⁴ Cave (2016: 35) pohtii aistien affordansseja: näköaisti voi tuottaa laaja-alaista tietoa ympäristöstä, stimuloida tiedon käsittelyä ja käsitteellistä ajattelua, kun taas esimerkiksi kosketus- ja hajuaisti nojaavat paikallisempaan, intuitiiviseen kokemukseen. Kiven ”Lintukodossa” yhdistyvät kiinnostavasti kuulo- ja näköaistiin vetoavat runokielen keinot.

¹⁵ Mainita voi esimerkiksi Kanervan runot ”Äiti ja lapsi” ja ”Lapsi” (ks. Viljanen 1953; Bastman 2020).

tää myös lukijansa. ”Lintukodon” maailma on idyllille ominaisesti pysyvä, mutta se on täynnä liikettä, yhteisöllistä elämää ja läsnäoloa. Tässäkin runo tekee näkyväksi nostalgisen kaipuun tunnerakenteita. Nostalgiset muistot ovat tyypillisesti yhteisöllisiä ja niihin liittyy läheisyyden kokemuksia; muistot voivat palauttaa poismenneetkin läheiset osaksi nykyhetkeä (Routledge 2015; Abeyta et al 2020; Kersten et. al 2020).¹⁶ Tästä näkökulmasta nostalgia näyttäytyy menetyksen surun sijaan voimavarana, polkuna elämän merkityksellisyyden kokemukseen, eletyn menneisyyden ja kuoleman läsnäolon hyväksyntään (Fiorito & Routledge 2020). Vaikka melankolia häivähtää ”Lintukodon” joutsenen alakuloisessa laulussa ja kerikansan mieteliäisyydessä, myös ”Lintukodon” nostalgian suojasta rakentuu pohjimmitaan myönteinen, optimistinen tunnelma.

Johtopäätöksiä

Artikkelissani olen tarkastellut deminutiivia ja deminutiivisuutta Aleksis Kiven kielessä erityisesti runon ”Lintukoto” näkökulmasta. Deminutiivia voi pitää yhtenä Kiven runouden tyylipiirteenä, joka ilmaisee puhujien myönteisiä tunteita ja asenteita ja rakentaa runojen tunnevaikutuksia, kuten runojen myönteistä sävyä. ”Lintukodossa” esiintyy vain muutamia deminutiivisanoja, mutta Kiven runouden esteettinen sulaisuuden vaikutelma saa vahvistusta runon kuvastosta, sommittelusta sekä rytmisistä ja äänteellisistä kuvioinnista. Deminutiiville ominainen pienentäminen tai vähentäminen toimii ”Lintukodossa” monitasoisesti sadunomaisesta miniatyyrikuvastosta alkaen. Runon kielen ja kuvaston affordanssien yhteisvaikutus tukee sulaisuuden ja hellyyden tunnevaikutusta. Tarjoumien teorian näkökulmasta pienentämisen poetiikka luo kognitiivisen sillan myös nostalgian tunteen viriämiselle ja nostalgian tunteelle ominaiselle välimatkan romantiikalle.

Artikkelin näkökulma on rajautunut yhteen Kiven runoon ja tyylliseen yksityiskohtaan. Samalla pyrkimyksenä on ollut valottaa, kuinka kognitiivinen poetiikka ja stilistiikka voisivat tarjota uusia näkökulmia Kiven tuotannon tutkimukseen, jota on tehty suhteellisen runsaasti. Runokielen stilistisessä analyysissä kyse ei ole vain kielen yksityiskohdista vaan menetelmä voi avata näkökulman runojen tunnelman, sävyn sekä ideologisen ja eettisen ulottuvuuden tarkasteluun, josta Kivi-tutkimuksessa on puhuttu Kiven runouden maailmankuvana (Pettersson 2016; 2018). Esimerkiksi deminutiivien merkitys Kiven kielessä näyttää vähäisemmältä traagisesti sävyttyneissä runoissa. Jatkotutkimuksessa kognitiivisen stilistiikan näkökulma voisi avata lähtökohdan laajemmalle ja systemaattisemmalle koneavusteiselle korpustutkimukselle sekä Kiven kielen ja tyylin ominaispiirteiden vertailulle suhteessa muiden kirjailijoiden kieleen tai muihin tekstilajeihin.

¹⁶ Olen toisaalla (Rossi 2025b) tarkastellut laajemmin positiivista nostalgiaa kognitiivisen poetiikan näkökulmasta.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

- Kivi, Aleksis (A.K.) 1866a: ”Lintukoto”. *Runoelmia. Kirjallinen Kuukauslehti*, 01.03.1866, nro 3, 59–60. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/116799?page=11>. 9.10.2025.
- Kivi, Aleksis 1866b: *Kanerwala. Runoelmia*. Helsinki: Omalla kustannuksella. <https://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-dor-002014>
- Kivi, Aleksis (A.K.) 1866c: ”Onnelliset”. *Runoelmia. Kirjallinen Kuukauslehti*, 01.08.1866, nro 8, 186. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/111042?page=12>. 9.10.2025.

Tutkimuskirjallisuus

- Abeyta, Andrew A., Clay Routledge and Samuel Kaslon 2020: ”Combating Loneliness With Nostalgia: Nostalgic Feelings Attenuate Negative Thoughts and Motivations Associated With Loneliness.” *Frontiers in Psychology* 11: 1219. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01219>
- Bastman, Eeva-Liisa 2020: ”Metsästä kotiin: romantiikan lapsuuskäsityksiä ”Lapsi-runossa”. Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita: Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismaiden osasto, 141–153. <https://doi.org/10.33347/jses.100564>
- Besnier, Niko 1990: ”Language and affect.” *Annual Review of Anthropology*, 19, 419–451.
- Boym, Svetlana 2001: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Cave, Terence 2016: *Thinking with Literature: Towards A Cognitive Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Ferguson, C. 1977: ”Baby talk as a simplified register”. In C. E. Snow and C. Ferguson (Eds.), *Talking to Children*. Cambridge: Cambridge University Press, 209–235.
- Fiorito, T.A., and C. Routledge 2020: ”Is nostalgia a past or future-oriented experience? Affective, behavioral, social cognitive, and neuroscientific evidence.” *Frontiers in Psychology*, 11, Article 1133. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01133>
- Harva, Uno 1948: *Suomalaisten muinaisusko*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Jurafsky, Dan 1996: ”Universal Tendencies in the Semantics of the Diminutive.” *Language* 72, 533–578.
- Kalawski, J.P. 2010: ”Is tenderness a basic emotion?” *Motiv Emot* 34, 158–167. <https://doi.org/10.1007/s11031-010-9164-y>
- Kersten M., C.R. Cox and E.A. Van Enkevort 2016: ”An exercise in nostalgia: Nostalgia promotes health optimism and physical activity.” *Psychol Health*. 2016 Oct;31(10):1166–81. doi: 10.1080/08870446.2016.1185524.
- Koskeniemi, V.A. 1934: *Aleksis Kivi*. Porvoo: Werner Söderström.
- Kraxenberger, Maria and Winifred Menninghaus 2016: ”Mimological reveries. Disconfirming the Hypothesis of Phono-Emotional Iconicity.” *Frontiers in Psychology* 7. doi:10.3389/fpsyg.2016.01779.

- Kulonen, Ulla-Maija 2006. "Eläimet ja affekti — etymologisia huomioita." *Virittäjä*, 110(3), 322–355. <https://journal.fi/virittaja/article/view/40498>. 9.10.2025.
- Kövecses, Zoltán 2000: *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.
- Laalo, Klaus 2007: "Diminutives in Finnish Child-directed and Child speech." In Ineta Savickiene and Wolfgang U. Dressler (Eds.), *The Acquisition of Diminutives: A Cross-linguistic Perspective*. Amsterdam: J. Benjamins Pub, s. 264–278.
- Lahtinen, Toni 2017: "Keskellä iäisyyden myrskyjä. Onnen ja nälän saaret Aleksis Kiven tuotannossa." Teoksessa Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Merja Sagulin (toim.), *Lintukodon rannoilta. Saarikertomukset suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 70–97.
- 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*. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa: johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Levine, Caroline 2015: *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press.
- Lieber, Rochelle 2022: *Introducing morphology*. Third edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lyytikäinen, Pirjo 2007: "Kangastus toivomme maasta. Aleksis Kivi romanttisen kaipuun tulkkina." Teoksessa Riikka Rossi ja Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 83–119.
- Lyytikäinen, Pirjo 2020: "Lintukoto ja tunteet: Idyllin traditioiden ja romanttisen kaipuun risteyskohdassa". Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita: Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 107–121. <https://doi.org/10.33347/jses.100562>
- Lyytikäinen, Pirjo 2024: "Miten sirpale heijastaa: Volter Kilven Saaristosarjan poetiikkaa." Teoksessa Saija Isomaa, Samuli Björninen, Mari Hatavara ja Nanny Jolma (toim.), *Kirjailijapoetiikat. Poetiikan näkökulmia kirjailijoiden tuotantoon*. Helsinki: SKS, 197–220.
- Nieminen, Kaarlo 1913: *Suomalaisen taidrunouden kielestä viime vuosidalla (1890-luvulle)*. Helsinki: SKS.
- Ngai, Sianne 2005: *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ngai, Sianne 2012: *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Pettersson, Torsten 2020: "Toivoa ja tragiikkaa. Erik Johan Stagneliuksen ja Aleksis Kiven runouden maailmankuvat." Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita: Näkökulmia Aleksis*

- Kiven runouteen II. Joutsen/Svanen Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismaiden osasto, 10–29. <https://doi.org/10.33347/jses.100540>
- Pettersson, Torsten 2016: ”Onni ja yksinäisyys. Aleksis Kiven traaginen runomaailma.” Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla: Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen Erikoisjulkaisuja I. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaiden kielten ja kirjallisuuksien laitos, 10–27. <https://doi.org/10.33347/jses.138663>
- Polvinen, Merja 2023: *Self-reflective fiction and 4E Cognition: An Enactive Approach to Literary Artifice*. New York: Routledge.
- Pulkkinen, Paavo 1986: ”Kalevala kirjasuomen sanaston lähteenä.” *Virittäjä*, 90(3), 278–305, <https://journal.fi/virittaja/article/view/38046>. 9.10.2025.
- Richards, I. A. 1978 [1929]: *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Rintala, Päivi 1980: ”Deminutiivijohdosten asema nykysuomessa.” Teoksessa Osmo Ikola (toim.), *CIFU V:III s. 83–93*. [Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum: Turku 20.–27. VIII.1980.] Turku: Suomen Kielen Seura.
- Routledge, Clay 2015: *Nostalgia. A Psychological Resource*. New York: Routledge.
- Rossi, Riikka 2025a: ”Äännesymboliikkaa Otto Mannisen runouudessa.” Teoksessa Pirjo Lyytikäinen ja Riikka Rossi (toim.) *Ui mer-ta ne unten. Otto Manninen runoilijana ja kääntäjänä*. Joutsen/Svanen Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaiden kielten ja kirjallisuuksien laitos, 65–87. <https://doi.org/10.33346/joutsensvanen.149454>
- Rossi, Riikka 2025b. ”Cognitive Poetics of Positive Nostalgia: The Emotional Effects of Miniaturisation in Light of Two Finnish Case Studies.” In D. de Muijnck (ed.), *Troubling Time(s): Questioning Prevailing Notions of Time in the Study of Literature and Culture*, Giessen Contributions to the Study of Culture; Vol. 19. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 185–198.
- Saarimaa, E. A. 1925: *Kielen ja tyylin alalta. Kirjoitelmia*. Porvoo: WSOY.
- Savickiene, Ineta and Wolfgang U. Dressler 2007: ”Introduction.” In Ineta Savickiene and Wolfgang U. Dressler (eds.) *The Acquisition of Diminutives: A Cross-linguistic Perspective*. Amsterdam; J. Benjamins Pub, 7–12.
- Sedikides, C., T. Wildschut, J. Arndt and C. Routledge 2008: ”Nostalgia: Past, Present, and Future.” *Current Directions in Psychological Science*, 17(5), 304–307. <http://www.jstor.org/stable/20183308>. 9.10.2025.
- Semino, Elena and Jonathan Culpeper (eds.) 2002: *Cognitive Stylistics: Language and cognition in text analysis*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Stockwell, Peter 2020: *Cognitive Poetics: an Introduction*. Second edition. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Suoranta, Esko 2023: *The Sky Above the Port Was the Color of Capitalism: Literary Affordance and Technonaturalist Speculative Fiction*. Helsinki: Faculty of Arts, University of Helsinki.
- Tarkiainen, Viljo 1923: *Aleksis Kivi: elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Tsur, Reuven 1992: *What Makes Sound Patterns Expressive?* Durham & London: Duke University Press.
- Tsur, Reuven 2008: *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. 2nd expanded and updated ed. Brighton: Sussex Academic Press.
- Tsur, Reuven and Motti Benari 2015: *On the Shore of Nothingness: Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-secular Counterpart: A Study in Cognitive Poetics*. Exeter, UK: Imprint Academic.
- Wierzbicka, Anna 1986: "Does Language Reflect Culture? Evidence from Australian English." *Language in Society* 15, no. 3: 349–73. <http://www.jstor.org/stable/4167767>. 9.10.2025.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Visapää, Laura 2013: "Itsenäiset infinitiivit affektin ja empatian konstruktioina." *Virittäjä*, 117(4), 524–550. <https://journal.fi/virittaja/article/view/9465>. 9.10.2025.
- VISK = Auli Hakulinen, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen ja Irja Alho 2004: *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: SKS. <http://scripta.kotus.fi/visk>. 9.10.2025.

Kirjoittaja

Riikka Rossi, FT, professori, Helsingin yliopisto
 riikka.rossi@helsinki.fi

Alkusointuisuus Kiven ”Paimentytössä”. Liukuvan monitoroinnin analyysi neljästä käsikirjoituksesta

Aleksis Kiven ”Paimentytön” loppupuolella nuori Katri-paimen on suunniltaan. Hän on kadottanut karjansa ja on kuulevinaan karjankellon kilka-
tusta vuoroin koillisessa, vuoroin lounaisessa: ”Kaikuu tuolla, kaikuu täällä,
/ Kaikkialla kellot tuhannet; / Tuonne juoksee, tänne juoksee / Tuskissansa
paimentyttönen.” Äänten samansointisuus sekoittaa hänen mielensä, ja eri
ilmansuunnat alkavat hämärtyä. Onko karja täällä vai tuolla? Juoksisinko
tuonne vai tänne? Tytön paimenretkestä kertovassa runossa huojutaan
muutenkin erilaisten napojen välillä: lapsuuden ja aikuisuuden¹, vaatimat-
tomuuden ja herraskaisuuden, kansanuskon ja kristinuskon, eläinten ja
ihmisten, unen ja valveen, nykyisen ja tulevan. Pelissä ovat suuret tun-
teet, onhan käsillä ”Surun päivä, ilon päivä!” (Kivi 1951: 313, 317.) Kiven
runo tuntuu kulkevan myös tyylillisesti ikään kuin kahden runoperinteen
– eurooppalaisen taidurunon ja suullis-kirjallisen kalevalatradition – rajal-
la.² Hän on kirjoittanut runokertomustaan ensin viisi- ja nelinousuista
trokeesäettä vuorotellen mutta päätynyt sitten runomittaan, jossa kaikki
säkeet ovat nelinousuisia. Uudessa asussaankaan runo ei ole kalevala-
mittaa, mutta runon kansanomaisen aines, viittaukset loitsuperinteeseen,
nelinousuiset säkeet ja ennen kaikkea vahva alkusointuisuus assosioituvat
”Paimentytössä” kalevalaiseen runouteen.³

Runouden alkusointuisuutta voi lähestyä lukuisista suunnista: ään-
teellisen kuvioinnin yhtenä osa-alueena, merkityksiä välittävänä tekijänä,
tietyn runomuodon tai -mitan keskeisenä rakennepiirteenä ja niin edel-
leen. Tässä tutkimuksessa tarkastelen ”Paimentytön” alkusointua ennen
kaikkea säetyypeittäin. Olen kiinnostunut kolmen säetyypin – vahvasti
tai heikosti alkusointuisen ja alkusoinnuttoman – välisistä jakaumista,
säetyyppiesiintymien muodostamista kuvioista sekä siitä, miten alkusoin-
nun käyttö on muuntunut yhden runon kirjoitusprosessin aikana.

Runosta on säilynyt neljä käsikirjoitusversiota, jotka Kivi on kir-
joittanut Runoelmia-nimellä kulkeviin käsikirjoitusvihkoihin 1–5. Vihkoille
jälkikäteen annetut numerot eivät vastaa vihkojen kirjoittamisjärjestystä,
vaan ”Paimentytön” sisältävien vihkojen kronologinen järjestys on 3, 1, 5

¹ ”Paimentytöstä” on aiemmin kirjoitettu erityisesti lapsuuden ja leikkien näkökulmista (ks. Lehtonen 1922: 33; Lehtonen 1928: 112–113, 182; Tarkiainen 1950: 299; Viljanen 1953: 58–59; Holopainen 2018: 195–197; Bastman 2020: 149).

² Kirjallisuuden ja kansanperinteen välisestä suhteesta Suomessa ks. Hämäläinen, Karhu ja Vuorikuru 2019.

³ Alkusointu ei ole sinänsä erityisen suomalainen runouden keino, vaan alkusointua käy-
tetään lähes kaikissa maailman runotraditioissa (Preminger & Brogan 1993: s.v. *allitera-
tion*; Leino 1970: 11–17; Lausberg 1990: 885; Roper 2011). Joissakin kielissä alkusoinnilla
voi olla myös aito runomittaa luova tekijä, kun taas esimerkiksi kalevalamitassa se on
pikemminkin tendenssi kuin runomitan vaatimus (Viikari 1990: 68).

ja 4 (Katajamäki 2020: 85).⁴ Ensimmäinen ja viimeinen käsikirjoitus eivät sisällä koko runoa. Runoelmien 3 versiossa on 320 säettä eli noin puolet keskimmäisten käsikirjoitusversioiden säemääristä. Viimeisimmässä säilyneessä käsikirjoitusversiossa, joka on nimetty ”Katriksi”, on 170 säettä eli alle kolmannes keskimmäisten versioiden pituudesta. Jotta saisin runoversioiden allitteraation kronologiset ääripäät mahdollisimman hyvin mukaan, olen käyttänyt varhaisimmasta versiosta sen pohjakerrostumaa, joka perustuu toimittamaani antologiaan *Ilokeimon kivikummulla* (Kivi 2023: 71–94). Kolmesta muusta versiosta olen käyttänyt kirjailijan viimeisintä tekstikerrostumaa (ns. päälliskerrostumaa)⁵ Runoelmissa I, 5 ja 4.⁶

Analyysimenetelmänä käytän ns. sliding window -metodia eli liukuvan monitorointi-ikkunan menetelmää, jota olen kehittänyt alkusointuisuuden analysointiin käyttämällä erilaisia aineistoja Kiven runoista Eino Leinon helkavirsiin. Näiden kokeiden perusteella tunnen jo melko hyvin menetelmän vahvuuksia ja heikkouksia. Nykyisin käytössäni on analyysia helpottava algoritmi. Se auttaa luokittelemaan runojen säkeet vahvasti alkusointuisiin (S), heikosti alkusointuisiin (W) ja alkusoinnuttomiin säkeisiin (N) sekä laskee näiden säettyyppien välisiä jakaumia ja analysoi kolmen säkeen mittaisten säejaksojen, ”ikkunoiden”, rakenteita.⁷ Näin luodun aineiston pohjalta voin myös vertailla ”Paimentytön” käsikirjoitusten välisiä eroja sekä paikantaa niistä hyviä esimerkkejä lähempään tarkasteluun.

Kiven runouden alkusointuisuudesta ei ole kirjoitettu aiemmin tähän äänteellisen parallelismin muotoon keskittyvää tutkimusta, vaikka hänen runojensa äänteellistä kuviointia on melko usein sivuttu eri yhteyksissä.⁸ Siten yhden runon alkusointuun keskittyvä artikkeli on tärkeä tutkimuksellinen avaus ja palvelee yleisesti Kiven runoutta koskevaa tutkimusta.

⁴ Artikkelin lähdeluettelossa käsikirjoitusvihkot luetellaan kronologisessa järjestyksessä, joka on merkitty roomalaisin numeroin i–v.

⁵ Pohjakerrostumalla viitataan käsikirjoituksen varhaisimpaan tekstikerrostumaan, jonka määrittelyn kysymyksistä ks. Katajamäki 2023: 156–165; S. Katajamäki 2024. Päälliskerrostumassa olen puolestaan huomionut Kiven viimeisimmät runosäkeisiin tekemät poistot, lisäykset ja muut tekstimuutokset.

⁶ Vaikka olen käyttänyt aineistona käsikirjoituksia, keskityn tässä yhteydessä ainoastaan niiden viimeisimpään tekstikerrostumaan enkä kiinnitä huomiota käsikirjoitusten sisältämään muuhun variaatioon, kuten lisäyksiin ja poistoihin. Runojen transkriptiot perustuvat käsikirjoituksiin, jotka ovat saatavilla verkkojulkaisuun *Tiet lähteisiin* – Aleksis Kivi SKS:ssa sisältyvästä kirjailijan digitaalisesta arkistosta. Kiven *Koottujen teosten* IV osan 4. painoksessa kolme viimeistä runoversiota löytyvät kronologisessa järjestyksessä seuraavasti: Kivi 1951: 302–318; 321–327; 146–167; 328–333. ”Katri”-versio on julkaistu myös faksimilena (Kivi 1984).

⁷ Näiden tutkimusten yhteydessä kehitetyn Alligator 2 -algoritmin teknisestä toteutuksesta on vastannut Okko Katajamäki; se on julkaistu Githubissa (O. Katajamäki 2024). Aiemmin olen kehittänyt liukuvan monitoroinnin menetelmää epäsäännöllisten loppusointurakenteiden tutkimukseen (Katajamäki 2022).

⁸ Esimerkiksi J.V. Lehtonen (1928: 185, 251, 345, 350, 363–364, 409) on kiinnittänyt alkusointuisuuteen huomiota monissa Kiven runoissa. Viljo Tarkiainen on puolestaan kirjoittanut alkusoinnusta *Seitsemässä veljeksessä* ja *Kullervossa* (Tarkiainen 1910: 7, 115; Tarkiainen 1950: 150). Äänteellisestä kuvioinnista Kiven runoudessa ks. myös Launonen 1984: 43–53; Grünthal 2016: 195–196; Riikonen 2020: 56–57. Alkusoinnusta ks. myös Seppänen 2025 tässä julkaisussa.

Säetyyppien määrittely ja liukuvan monitoroinnin menetelmä

Tutkimukseni tärkeimpänä yksikkönä on yksi runosäe. Säkeessä tarkastelen sananalkuisia tavuja, jollaisiksi tulkitsem myös yhdyssanoihin sisältyvien sanojen alkutavut. Jos säkeessä on vähintään kaksi sananalkuista tavua, jotka alkavat samalla vokaalilla tai samalla konsonantilla ja vokaalilla, määritän säkeen vahvasti alkusointuiseksi (S). Jos säe ei ole vahvasti alkusointuinen, mutta siinä on vähintään kaksi samalla konsonantilla alkavaa sananalkuista tavua, määritän säkeen heikosti alkusointuiseksi (W). Muussa tapauksessa määritän säkeen alkusoinnuttomaksi (N).⁹ Jos säkeen sisällä on useita sananalkuisia heikosti tai vahvasti alkusointuisia alkutavuja, se ei vaikuta näihin säetyyppien teknisiin määrittelyihin.

Eri vokaaleilla alkavia tavuja en ole laskenut alkusointuisuuden piiriin, vaikka niinkin on välillä tehty alkusointua koskevassa kirjallisuudessa (ks. Leino 1970: 52; Saarinen 2018: 86; Frog & Stepanova 2011: 197). En ole myöskään huomioinut alkusointujen määrittelyssä tavujen sijainteja runomitan painottomissa tai painollisissa tavuissa, vaikka samansointisten sananalkuisten tavujen osumista painollisille tavuille on pidetty yhtenä alkusoinnun määrittelykriteerinä ja vaikka se käytännössä vaikuttaa siihen, miltä säkeiden alkusointuisuus kuulostaa (vrt. Ahlqvist 1863: 44; Frog & Stepanova 2011: 197).¹⁰ Samoin olen säetyyppien määrittelyssä sivuuttanut kokonaan säkeiden välisen alkusointuisuuden, mutta runoesimerkkien yhteydessä annan siitä esimerkkejä. Yksinkertaisella säetyyppien luokittelulla pyrin ennen kaikkea siihen, että saan sillä tavalla yhden koko runoaineiston läpäisevän luokittelun, jossa on riittävän vähän muuttujia.

Alkusointuisuuden määrittelyt ovat vaihdelleet eri aikoina. August Ahlqvist esimerkiksi vuoden 1863 runousopissaan kutsuu edellä heikosti alkusointuiksi kutsumiani tapauksia ”alku-myötäisiksi” säkeiksi eikä katso niiden olevan varsinaisia ”alku-sointuja” (Ahlqvist 1863: 39–40).¹¹ Toisaalta hän katsoo samalla tai eri vokaalilla alkavien sanojen kuuluvan alkusoinnun piiriin. Näiden ”ääntiöllisten alkusointujen” osalta hän kuitenkin tunnistaa vaihtelua eri vokaalien välisten suhteiden ”heimolaisuuksissa”: ”ääntiöt *u, a, i*, jotka tässä järjestyksessä nousevat syvästä korkeuteen, karttavat toisiansa, niin että ne hyvin harvoin tavataan yhdessä säkeessä toinen toisensa kanssa soinnussa” (Ahlqvist 1863: 42).

Perinteinen tapa analysoida laajojen runoaineistojen alkusointuisuutta perustuu säetyyppien jakaumien laskentaan. Näin saadaan perus-

⁹ Määrittelytapa nojaa muun muassa Pentti Leinon (1970: 51–52, 55–56) luokitteluun.

¹⁰ Alkusoinnun määrittelystä eri kielissä ks. Leino 1970: 11–20; Roper 2011; Fabb 2022.

¹¹ Myös Kiven kanssa yhteistyötä tehnyt B. F. Godenhjelm (1914: 394–395) tukeutuu Ahlqvistin määrittelytapaan omassa runousopissaan. Parikymmentä vuotta aiemmin D. E. D. Europaeus (1847: 71–72) määrittelee ruotsin *alliteration*-käsitettä vastaavan ”alku-myötäisyyden” eli ”soinnon” piiriin kuuluvan myös sellaiset sanat, jotka alkavat samalla konsonantilla, vaikka sitä seuraisikin eri vokaali, mikäli vokaalit kuuluvat samaan ryhmään (*a–e–ä–o*; *e–a–i–ä*; *o–a–u–ö*; *u–o–y*; *y–i*; *u–ö*). Alkusointukäsityksistä varhaisessa suomalaisessa runousopillisessa keskustelussa sekä suomenkielisen kirjoitetun runouden historiassa ks. Haapanen 1928; Kallio ym. 2017.

tietoa alkusointuisuuden eri muotojen yleisyyksistä. Taulukkoon 1 on laskettu kolmen säetyypin jakaumat ”Paimentyttö”-aineistossa. Tässä ja tulevilla taulukoissa sarakkeet on ryhmitelty niin, että vasemmalla on kaikkein vanhimman version pohjakerrostuma (R3 eli Runoelmia 3), josta edetään oikealle kronologisessa järjestyksessä (R1, R5, R4).

Taulukko 1. Vahvasti ja heikosti alkusointuisen sekä alkusoinnuttoman säetyypin jakaumat neljän eri Runoelmia-vihkon versioissa (R3, R1, R5, R4).

Säe- tyyppi	R3 Kpl	%	R1 Kpl	%	R5 Kpl	%	R4 Kpl	%	YHT. Kpl	%
S	118	37	225	37	178	30	55	33	576	34
W	158	49	268	44	245	42	85	50	756	45
N	44	14	121	20	166	28	30	18	361	21
YHT.	320	100	614	100	589	100	170	100	1693	100

Kaikissa käsikirjoitusversioissa ”Paimentytön” säetyyppien väliset suhteet ovat yhteneväisiä siten, että heikko alkusointuisuus on yleisintä (keskimäärin 45 % säkeistä), vahva alkusointuisuus seuraavaksi yleisintä (34 %) ja alkusoinnuttomuus selvästi vähäisempää (21 %). Edellä mainittujen kriteerien perusteella laskettu alkusoinnuttomien säkeiden osuus osuu kiinnostavasti samaan suuruusluokkaan kuin kalevalamittaisessa kansanrunoudessa, jossa noin 20 % säkeistä on alkusoinnuttomia (Sadeniemi 1951: 88–89; Kuusi 1953: 205; Leino 1970: 12). Hyvän vertailukohdan antavat Arhippa Perttusen laulamaiset kansanrunot, joiden alkusointuisuudesta on eri laskelmia. Niihin verrattuna ”Paimentyttö”-aineistossa on vähemmän alkusoinnuttomia ja vahvasti alkusointuisia säkeitä (Perttusella laskentatavasta riippuen 24,4–24,5 % ja 53,7–57,4 %), kun taas heikosti alkusointuisia säkeitä on enemmän (Perttusella 18,2–22,0 %) (Leino 1970: 242; Saarinen 2018: 390).

Säetyyppien jakaumien kehitystä ”Paimentytön” neljässä eri käsikirjoitusversiossa voi kuvata pähkinänkuoressa niin, että vahvan ja heikon alkusointuisuuden osuudet ensin vähenevät kolmanteen versioon (Runoelmia 5) tultaessa, mutta viimeisessä versiossa (Runoelmia 4) niiden osuudet kasvavat. Vastaavasti alkusoinnuton säetyyppi ensin yleisyytyy, minkä jälkeen sen osuus vähenee. Tässä kehityskulussa Runoelmia 5 -vihkon jakaumat ovat poikkeavimpia, sillä siinä alkusointuisuus on vähäisimmillään ja alkusoinnuttomuus yleisimmillään.

Säetyyppien jakaumien perusteella voi myös arvioida, kuinka etäällä tai lähellä eri versiot ovat toisiaan. Taulukkoon 2 on laskettu, kuinka monen prosenttiyksikön päässä kunkin säetyypin prosenttiosuudet ovat toisistaan eri versioiden välillä.

Taulukko 2. Säetyyppien prosenttiosuuksien väliset erot. Erot on ilmoitettu prosenttiyksiköinä siten, että luvut ovat etumerkiltään positiivisia kokonaislukuja. Mitä pienempi luku on, sitä enemmän prosenttijakaumat muistuttavat toisiaan.

	R3 – R1	R3 – R5	R3 – R4	R1 – R5	R1 – R4	R5 – R4
S	0	7	4	7	4	3
W	5	7	1	2	6	8
N	6	14	4	8	2	10
YHT.	11	28	9	17	12	21

Näin laskien Runoelmien 3 ja 4 versiot näyttäisivät olevan lähimpänä toisiaan ja sen jälkeen Runoelmia 3 ja 1 ja niin edelleen. Kuten myöhemmin käy ilmi, liukuvan monitoroinnin menetelmä osoittaa versioiden välillä uudenlaisia eroja, kun myös lähekkäisten säkeiden väliset suhteet saadaan mukaan analyysin piiriin.

Kaavio 1 havainnollistaa liukuvan monitoroinnin ideaa. Siinä kolmisäkeinen monitorointi-ikkuna ”liukuu” runon alusta eteenpäin ja analysoi, millaisia perättäisten säkeiden säetyyppiyhdistelmiä runossa on. Runosäkeet ovat Runoelmia 1 -vihkon version alusta. Säkeiden oikeassa laidassa on säetyypin ilmaiseva kirjaintunnus S, W tai N. Niiden oikealla puolella on esimerkinomaisesti muutama säkeistä syntyvä kolmen säkeen laajuinen ikkuna.

Kaavio 1. Runoelmia 1 -vihkon version alkusäkeet säetyypeittäin luokiteltuna. Kaavion oikeaan laitaan on merkitty esimerkinomaisesti monitorointi-ikkunan viisi ensimmäistä tulosta (SSW, SSW, WWW, WWN ja WNS).

Katri, pieni karjanpaimen,	S	S					
Askartelee ahol laakeal	S	S	S				
Karjankello korven rannal	W	W	W	W			
Kilahtelee kaulas Helmiken.	W		W	W	W		
Pieni ”Jalli” jörönaama,	W			W	W	W	
”Turkin” luppakorva penikka	N				N	N	W
Wenyy vieres pienen piian,	S					S	
Yksitoikkohinen, äkeä.	N						

(Runoelmia 1: 1.)

Liukuvan monitoroinnin tekniikalla voidaan analysoida mitä tahansa tekstiaineistoa tekstin etenemisjärjestyksessä liu’uttamalla tietynkokoista monitorointi-ikkunaa eteenpäin tekstissä sekä mittaamalla tai tallentamalla jokaisen ikkunan sisältö. Sliding window -menetelmää on käytetty laajalti eri aloilla luonnontieteistä ihmistieteisiin, mutta tiedossani ei ole, että sitä olisi aiemmin käytetty alkusointuisuuden tutkimiseen.¹²

Kaavion 1 säkeistä muodostuu kaiken kaikkiaan kuusi ikkunaa: SSW, SSW, WWW, WWN, WNS ja NSN. Niiden perusteella voi jo tehdä

¹² Toisenlaisista liukuvan monitorointi-ikkunan metodeista kirjallisuudentutkimuksessa ks. Grayson ym. 2016; Musaoğlu ym. 2017; Katajamäki 2022.

monia havaintoja: lyhyessä säejaksossa on paljon heikon alkusointutyyppin säkeitä, kaikki säetyypit ovat edustettuina, jokainen kolmen säkeen jakso on erilainen, myös kolmen samanlaisen säetyypin jaksot ovat mahdollisia.

Säetyyppien yksinkertaisten jakaumien laskemiseen nähden liukuvan monitorointi-ikkunan menetelmän keskeisiä vahvuuksia on se, että menetelmä antaa tietoa lähekkäisten säkeiden säetyyppien välisistä suhteista sekä tuo näkyviin alkusointuisuuden vaihtelua runojen eri kohdissa. Menetelmä kohtelee tasapuolisesti jokaista kolmen säkeen mittaista jaksoa, mikä soveltuu hyvin aineistoihin, jotka varioivat epäsäännöllisesti. Mahdollisia ikkunatyppejä on tällöin yhteensä 27, jolloin niitä pystyy vielä vertailemaan mielekkäästi, kun taas useamman säkeen mittaisilla ikkunoilla analysoinnista tulisi merkittävästi vaikeampaa. Kolmen säkeen mittainen ikkuna antaa käytännössä tietoa myös laajemmista säetyyppiyhdistelmien jaksoista, sillä limittäisiä monitorointi-ikkunoiden tuloksia on mahdollista tarkastella perättäisinä sarjoina. Näin on esimerkiksi helppo löytää runoaineistosta sellaisia kohtia, joissa sama säetyyppi toistuu yli kolmen säkeen mittaisissa jaksoissa.

Alkusointuisuuden yleiskuva

”Paimentyttö”-versioiden liukuvan monitoroinnin aineisto on koottu Taulukkoon 3, joka muodostaa tämän tutkimuksen pääaineiston. Säetyypit on ryhmitelty taulukossa niin, että ylimpänä on kahta säetyyppiä sisältäviä ikkunoita ja niiden jälkeen ikkunat, joissa on kaikkia kolmea säetyyppiä. Alimpana on tapauksia, joissa yksi säetyyppi muodostaa kolmen säkeen ketjun. Jaottelu auttaa tekemään aineistosta päätelmiä alkusointuisuuden tendensseistä koko aineistossa ja eri versioissa. Lisäksi sen pohjalta voi tehdä jatkoanalyyskejä.

Taulukko 3. Koko ”Paimentyttö”-aineisto ryhmiteltynä ikkunatyypeittäin.

Ikkunan tyyppi	R3	%	R1	%	R5	%	R4	%	YHT.	%
	S-säkeitä 118 (36,88 %) W-säkeitä 158 (49,38 %) N-säkeitä 44 (13,75 %) Yhteensä 320		S-säkeitä 225 (36,64 %) W-säkeitä 268 (43,65 %) N-säkeitä 121 (19,71 %) Yhteensä 614		S-säkeitä 178 (30,22 %) W-säkeitä 245 (41,60 %) N-säkeitä 166 (28,18 %) Yhteensä 589		S-säkeitä 55 (33,35 %) W-säkeitä 85 (50,0 %) N-säkeitä 30 (17,65 %) Yhteensä 170		S-säkeitä 576 (34,02 %) W-säkeitä 756 (44,65 %) N-säkeitä 361 (21,32 %) Yhteensä 1693	
NNS	3	0,9	9	1,5	14	2,4	0	0,0	26	1,5
NSN	5	1,6	10	1,6	15	2,6	2	1,2	32	1,9
SNN	1	0,3	8	1,3	13	2,2	4	2,4	26	1,5
NSS	7	2,2	18	2,9	11	1,9	2	1,2	38	2,3
SSN	6	1,9	19	3,1	15	2,6	3	1,8	43	2,5
SNS	7	2,2	19	3,1	19	3,2	2	1,2	47	2,8
NNW	0	0,0	10	1,6	16	2,7	5	3,0	31	1,8
NWN	6	1,9	16	2,6	27	4,6	0	0,0	49	2,9
WNN	2	0,6	11	1,8	18	3,1	1	0,6	32	1,9

NWW	8	2,5	16	2,6	26	4,4	7	4,1	57	3,4
WNW	10	3,1	20	3,3	31	5,3	3	1,8	64	3,8
WWN	8	2,5	17	2,8	25	4,3	8	4,7	58	3,4
SWW	24	7,5	45	7,4	34	5,8	14	8,3	117	6,9
WWS	25	7,8	45	7,4	35	6,0	13	7,7	139	8,2
WSW	33	10,3	37	6,1	29	4,9	10	5,9	109	6,5
SSW	20	6,3	37	6,1	22	3,7	9	5,3	88	5,2
SWS	30	9,4	33	5,4	25	4,3	7	4,1	95	5,6
WSS	20	6,3	38	6,2	26	4,4	9	5,3	93	5,5
NSW	6	1,9	15	2,5	26	4,4	7	4,1	54	3,2
NWS	9	2,8	17	2,8	15	2,6	5	3,0	46	2,7
SNW	13	4,1	20	3,3	17	2,9	4	2,4	54	3,2
SWN	5	1,6	12	2,0	16	2,7	5	3,0	38	2,3
WNS	8	2,5	13	2,1	17	2,9	9	5,3	47	2,8
WSN	10	3,1	20	3,3	19	3,2	5	3,0	54	3,2
NNN	0	0,0	9	1,5	17	2,9	2	1,2	28	1,7
SSS	12	3,8	30	4,9	15	2,6	7	4,1	64	3,8
WWW	42	13,1	67	11,0	44	7,5	26	15,4	179	10,6
YHT.	320	100	611	100	587	100	169	100	1687	100

Kolmen säkeen ikkunoista yleisimpiä ovat kolmen heikosti alkusointuisen säkeen yhdistelmä WWW (10,6 %), kahden heikon ja yhden vahvan yhdistelmät WWS, SWW ja WSW (6,5–8,2 %) sekä kahden vahvan ja yhden heikon yhdistelmät SWS, WSS ja SSW (5,2–5,6 %). Näitä kaikkia ikkunatyyppejä yhdistää alkusoinnuttomien säkeiden puuttuminen. Se on piirre, joka koskee myös aineistossa yleistä kolmen vahvasti alkusointuisen säkeen yhdistelmä SSS (3,8 %). Kaikissa muissa ikkunatyypeissä on yhdestä kolmeen N-säettä. Niistä yleisimmät ikkunatyypit sisältävät kaksi heikosti alkusointuista säettä: WNW, NWW ja WWN (3,4–3,8 %).

Runoaineiston harvinaisimpia ikkunatyyppejä, joiden vaihteluväli on 1,5–1,9 prosenttia, yhdistää se, että niissä on vähintään kaksi N-säettä. Tässä mielessä melko yleinen ikkunatyyppi NWN (2,9 %) on poikkeuksellinen. Ikkunatyypien kokonaislukumäärä on 27 eli kaikki mahdolliset ikkunatyypit ovat edustettuina. Jos kaikkia ikkunatyyppejä olisi yhtä paljon, kunkin tyypin prosenttiosuus olisi noin 3,7 prosenttia.

Käsikirjoitusten välisiä suhteita voi tutkia laskemalla, kuinka monella prosenttiyksiköllä ikkunatyypien osuudet eroavat toisistaan eri versioiden välillä. Taulukkoon 4 olen laskenut nämä prosenttiyksiköiden väliset erot sekä niiden versiokohtaiset summat. Summien perusteella kaksi varhaisinta versiota eli Runoelmia 3 ja 1 ovat alkusointuisuudeltaan lähimpänä toisiaan. Runoelmia 1 on suurin piirtein yhtä etäällä Runoelmista 5 ja 4. Kaikkein suurin etäisyys vallitsee Runoelmien 3 ja 5 välillä. Kronologisesti perättäisten versioiden väliset erot kasvavat jonkin verran kirjoitusprosessien edetessä. Prosenttiyksikköerojen summa on Runoelmien 3 ja 1 välillä 24,7. Runoelmien 1 ja 5 välillä summa on 35 ja Runoelmien 5 ja 4 välillä 42,3.

Taulukko 4. Ikkunatyypin prosentiosuukien väliset erot. Erot on ilmoitettu prosenttiyksiköinä yhden desimaalin tarkkuudella siten, että luvut ovat etumerkiltään positiivisia.

	R3 – R1	R3 – R5	R3 – R4	R1 – R5	R1 – R4	R5 – R4
NNS	0,5	1,4	0,9	0,9	1,5	2,4
NSN	0,1	1,0	0,4	0,9	0,5	1,4
SNN	1,0	1,9	2,1	0,9	1,1	0,2
NSS	0,8	0,3	1,0	1,1	1,8	0,7
SSN	1,2	0,7	0,1	0,6	1,3	0,8
SNS	0,9	1,0	1,0	0,1	1,9	2,1
NNW	1,6	2,7	3,0	1,1	1,3	0,2
NWN	0,7	2,7	1,9	2,0	2,6	4,6
WNN	1,2	2,4	0,0	1,3	1,2	2,5
NWW	0,1	1,9	1,6	1,8	1,5	0,3
WNW	0,1	2,2	1,3	2,0	1,5	3,5
WWN	0,3	1,8	2,2	1,5	2,0	0,5
SWW	0,1	1,7	0,8	1,6	0,9	2,5
WWS	0,4	1,8	0,1	1,4	0,3	1,7
WSW	4,3	5,4	4,4	1,1	0,1	1,0
SSW	0,2	2,5	0,9	2,3	0,7	1,6
SWS	4,0	5,1	5,2	1,1	1,3	0,1
WSS	0,0	1,8	0,9	1,8	0,9	0,9
NSW	0,6	2,6	2,3	2,0	1,7	0,3
NWS	0,0	0,3	0,1	0,2	0,2	0,4
SNW	0,8	1,2	1,7	0,4	0,9	0,5
SWN	0,4	1,2	1,4	0,8	1,0	0,2
WNS	0,4	0,4	2,8	0,8	3,2	2,4
WSN	0,1	0,1	0,2	0,0	0,3	0,3
NNN	1,5	2,9	1,2	1,4	0,3	1,7
SSS	1,2	1,2	0,4	2,4	0,8	1,6
WWW	2,2	5,6	2,3	3,5	4,4	7,9
YHT.	24,7	53,8	40,2	35	35,2	42,3

Ennen kuin alan tarkastella tarkemmin alkusointuisuuden ja alkusoinnuttomuuden eri muotoja on paikallaan mainita säetyyppeihin perustuvan analyysimenetelmän pelkistävästä luonteesta. Menetelmä helpottaa versioiden välistä vertailua mutta tavallaan ylikorostaa säetyypin välisiä eroja. Käytännössä alkusointisuus toteutuu saman säetyypin mukaisissa säkeissä monilla vaihtoehtoisilla tavoilla. Jos esimerkiksi edellä esillä olleen Kaavion 1 säkeitä tarkastelee sanatasolla, katkelman jokaisen säkeen alkusointisuus on erilaista. Näitä eroja osoitetaan Kaaviossa 2, jonka oikeaan laitaan on merkitty ensin säetyypin tunnuksat ja sitten symbolit vahvasti ja heikosti alkusointuisille sekä alkusoinnuttomille sanoille.

Kaavio 2. Säkeiden alkusointuisuus sanatasolla analysoituna. Vahvasti alkusointuiset sanat on merkitty symbolilla ● ja heikosti alkusointuiset symbolilla ○. Alkusoinnuttomat sanat on merkitty X:lla.

Katri, pieni karjanpaimen,	S	● ○ ● ○
Askartelee ahol laakeal	S	● ● X
Karjankello korven rannal	W	○ ○ ○ X
Kilahtelee kaulas Helmiken.	W	○ ○ X
Pieni ”Jalli” jörönaama,	W	X ○ ○ X
”Turkin” luppakorva penikka	N	X X X X
Wenyy vieres pienen piian,	S	○ ○ ● ●
Yksitoikkohinen, äkeä.	N	X X

(Runoelmia I: I.)

Sanatasolta katsoen alkusointuisuus varioi valtavasti lyhyen katkelman sisällä. Alkusointu lisää runoon eräänlaista säkeen tuntua, kun runomitan ohella sanojen alkusointuisuus lisää säkeille omia tunnuspiirteitä, mutta samalla säkeiden sisälläkin alkusointuiset ja alkusoinnuttomat sanat muodostavat erilaisia semanttisia, tyylillisiä ja rytmisiä yksiköitä. Käytännössä sananalkuisten tavujen samansointisuus asettuu osaksi laajaa ja monitasoista foneettista rakennetta, sillä myös säkeensisäinen muu äänteellinen kuviointi vaikuttaa alkusointuisuuden vaikutelmaan, minkä lisäksi säkeiden välillä on äänteellisiä toistorakenteita.¹³ Näihin säetyyppi-tasoa tarkempiin huomioihin palataan jäljempänä, vaikka tutkimus keskittyy säetyyppien vaihteluun.

Homo- ja heterogeeniset rakenteet

Kiven aikaisessa runousopillisessa keskustelussa puhuttiin alkusointuisuuden käyttämisen kohtuullisuudesta. August Ahlqvist esimerkiksi vertasi alkusoinnun käyttöä oman aikansa runoudessa sokerin käyttämiseen ruoanlaitossa. Hänen mukaansa alkusoinnun ”oikeaan käyttämiseen tarvitaan samaa runollista aistia, joka runouteen yleisesti on tarpeen, sillä liikanainen alkusointuisuus tekee runoelman imeläksi ja äiteläksi, samoin kuin sokuri, joka kohtuullisesti käytettynä hyvästi höyştää muutamat ruoanlajit, tekee ne nautitsemattomiksi, jos sitä niihin mättämällä pannaan” (Ahlqvist 1863: 93).¹⁴

Yksi tapa tarkastella alkusointuisuuden eri asteita ”Paimentytön” käsikirjoitusversioissa on homo- ja heterogeenisten säetyyppi-ikkunoiden vaihteluvälien laskeminen: miltä aineisto näyttää, jos analyysissä keskittyy vain samaa säetyyppiä toistaviin ikkunoihin tai vain sellaisiin ikkunoihin, joissa mikään säetyyppi ei toistu kahdesti? Taulukkoon 5 on koottu ”Paimentyttö”-aineiston kaikki sellaiset ikkunat, joiden kaikki säkeet kuu-

¹³ Alkusoinnun funktioista sekä alkusointuisuuden yhteyksistä muuhun säkeensisäiseen äänteelliseen kuviointiin ja säkeidenvälisiin alkusoinnillisiin suhteisiin ks. Leino 1970: 21; Anttonen 1994: 124–125; Leino 1994: 58; Frog & Stepanova 2011: 200–201; Seppänen 2025 tässä julkaisussa.

¹⁴ Liiallisen alkusointuisuuden ajatuksesta ks. myös Leino 1970: 37–38.

luvut samaan säetyyppiin. Taulukosta voi tarkastella näiden homogeenisten ikkunatyyppejen jakaumia aineistossa.

Taulukko 5. Homogeeniset ikkunat. Prosenttiluku kertoo osuuden kaikkien ikkunatyyppejen esiintymistä.

Ikkunan tyyppi	R3 Kpl	%	R1 Kpl	%	R5 Kpl	%	R4 Kpl	%	YHT. Kpl	%
SSS	12	3,8	30	4,9	15	2,6	7	4,1	64	3,8
WWW	42	13,1	67	11,0	44	7,5	26	15,4	179	10,6
NNN	0	0,0	9	1,5	18	2,9	2	1,2	29	1,7
YHT.	54	16,9	106	17,4	77	13,0	35	20,7	272	16,1

Ensimmäiset ja ehkä tärkeimmät huomiot koskevat näiden ikkunatyyppejen yleisyyttä koko aineistossa. On selvää, ettei ”Paimentyttö”-versioiden kirjoittaja ole vahvasti pyrkinyt välttämään vahvasti tai heikosti alkusointuisia säetyyppejä perättäisissä säkeissä, kuuluvathan SSS- ja WWW-ikkunat yleisimpiin ikkunatyyppeihin. NNN-ikkunoita on selvästi vähemmän, mutta N-säkeitä on ylipäätään vähemmän kuin muita säetyyppejä. Kaiken kaikkiaan homogeenisia ikkunoita on aineistossa paljon, sillä ne muodostavat yli 16 prosenttia kaikista ikkunoista.

Entä millaisia ovat versioiden väliset erot? Homogeenisten ikkunoiden kokonaisjakaumien osalta aineistossa kulkee kiinnostava rajalinja Runoelmia-vihkojen 5 ja 4 välillä. Ensin mainituissa niitä on kaikkein vähiten, vain noin 13 prosenttia kaikista ikkunoista, kun taas jälkimmäisessä vihkossa niitä on suhteellisesti kaikkein eniten, lähes 21 prosenttia. Tämä jakolinja erottuu etenkin WWW-ikkunoissa, joiden vaihteluväli on 7,5 prosentista 15,4 prosenttiin. SSS- ja NNN-ikkunoiden osalta ääripäät eivät sen sijaan sijoitu juuri näiden versioiden välille. Kaikkein poikkeavimmaksi tekstiksi osoittautuu Runoelmia 5 -vihkon versio, sillä siinä SSS- ja WWW-ikkunoita on suhteellisesti kaikkien vähiten (2,6 ja 7,5 %) ja NNN-ikkunoita eniten (2,9 %). Kaiken kaikkiaan kaksi varhaisinta käsi-kirjoitusversiota ovat tässä suhteessa lähimpänä toisiaan.

Homogeenisille ikkunatyypeille vastakkaiset ikkunatyypit, joissa ikkunan kaikki säkeet ovat erilaisia, on koottu Taulukkoon 6. Rivit ovat ikkunatyypin mukaisessa aakkosjärjestyksessä, mutta säkeiden järjestyksellä ikkunan sisällä ei ole sinänsä merkitystä.

Taulukko 6. Heterogeeniset rakenteet, joissa ikkuna sisältää kaikki säetyypit. Prosenttiluku kertoo osuuden kaikkien ikkunatyyppejen esiintymistä.

Ikkunan tyyppi	R3 Kpl	%	R1 Kpl	%	R5 Kpl	%	R4 Kpl	%	YHT. Kpl	%
NSW	6	1,9	15	2,5	26	4,4	7	4,2	54	3,2
NWS	9	2,8	17	2,8	15	2,6	5	3,0	46	2,7
SNW	13	4,1	20	3,3	17	2,9	4	2,4	54	3,2
SWN	5	1,6	12	2,0	16	2,7	5	3,0	38	2,3
WNS	8	2,5	13	2,1	17	2,9	9	5,4	47	2,8
WSN	10	3,1	20	3,3	19	3,2	5	3,0	54	3,2
YHT.	51	15,9	97	16,0	110	18,7	35	21,0	293	17,4

Heterogeenisiä ikkunoita aineistossa on kokonaisuudessaan suurin piirtein yhtä paljon kuin homogeenisiä ikkunoita, noin 16 prosentista noin 17 prosenttiin. Tällaiseen tasajakaisuuteen ei ole varmaankaan runoa kirjoitettaessa pyritty erityisesti, mutta sitä ei ole välteltykään.

Taulukosta voi helposti huomata, että runoversioiden kehittyessä ikkunoiden heterogeenisyys alkaa lisääntyä. Kaksi varhaisinta versiota ovat tämänkin ikkunatyypin osalta melko samanlaisia, hieman alle koko aineiston keskiarvon. Runoelmia 5 -vihkon versiossa heterogeenisiä ikkunoita on jo hieman keskimääräistä enemmän, ja viimeisessä säilyneessä versiossa ne ovat runsaimmillaan.

Runoelmia 5 -vihkosta poimittu esimerkki eri säetyyppien tasaisesta jakautumisesta antaa hyvän vertailukohdan runon sellaisille rakenteille, joissa tietyt säetyypit painottuvat.

Kadotinpa emon lehmät,	N
Mehkon saaliks saato in ne.	S
Hakien nyt hukuneita	W
Samon ympär saloja;	S
Mutta vaiva samoella	N
Taakka tämä rinnoillan.	W
(Runoelmia 5: 7.)	

Näin lyhyellä säejaksolla eri säetyypit edustuvat näin tasaisesti käytännössä vain harvoin, sillä suurimmassa osassa ikkunatyyppejä yksi säetyyppi esiintyy kahdesti. Siteeratusta esimerkissäkin on yksi SWS-rakenteinen kolmen säkeen jatkumo. Koska alkusointuisuudessa samansointuisuus voi sijaita periaatteessa säkeen missä tahansa kohdissa, säetyyppien väliset erot eivät ole yhtä korostuneita kuin vaikkapa loppusointuisten ja loppusoinnuttomien säkeiden väliset erot. Alkusointuisuus ei tavallisesti myöskään muodosta säkeiden välille yhtä selkeitä tyylillis-semanttisia siteitä kuin loppusoinnut riimillisissä runoissa. Loppusoinnulle on tyypillisesti vain yksi vastinpari lähisäkeissä, kun taas alkusointuisuus muodostaa tässä mielessä verkostomaisempia yhteyksiä muutaman säkeen alueella (ks. Fabb 2022: 162). Esimerkiksi edellä siteeratun katkelman toisessa, neljännessä ja viidennessä säkeessä on kaikissa *sa*-alkuisia sanoja, jotka yhdistävät sekä vahvan että heikon säetyypin säkeitä.

Alkusointuisuuden tihentymät

Alkusointuisuuden tihentymät auttavat ymmärtämään paremmin versioiden välisiä suhteita ja sitä, miten alkusointuisuus kaikkein äärimmilleen viritettynä toimii ”Paimentytön” ilmaisukeinona. Edellä oleva taulukko kolmisäkeisten ikkunoiden samanrakenteisista ketjuista (Taulukko 5) antaa hyvää taustatietoa vahvasti alkusointuisista säejaksoista eri versioissa, vaikka siitä ei voikaan nähdä, minkä verran runoversioissa on kolmea säettä pidempiä vahvasti alkusointuisia jaksoja. Taulukon perusteella kolmen säkeen laajuisia vahvasti alkusointuisia ikkunoita on 3,8 prosenttia ikkunoiden kokonaismäärästä. Runoelmia-vihkoissa 3 ja 1 ikkunoita on 3,8–4,9 prosenttia. Vihkoissa 5 ja 4 ikkunoita on 2,6 ja 4,1 prosenttia kaikista ikkunoista.

Koska kolmen säkeen jaksoja voi olla myös limittäin ja perättäin, olen erikseen etsinyt aineistosta mahdollisimman pitkiä vahvasti alkusointuisia säejaksoja. Pisimmillään runoversioissa on perättäin viisi vahvasti alkusointuista säettä (R1: 2 kpl; R5 ja R4: 1 kpl). Neljän vahvasti alkusointuisen säkeen jaksoja on eniten Runoelmia I -vihkon versiossa, jossa niitä on neljä (R3: 1 kpl; R5: 1 kpl; R4: 0 kpl). Erillisten kolmen säkeen vahvasti alkusointuisten jaksojen määrät vaihtelevat neljästä kuuteentoista (R3: 9 kpl; R1: 16 kpl; R5: 9 kpl; R4: 4 kpl).

Nämä laskelmat perustuvat käyttämäni vahvan ja heikon alkusointuisuuden tekniseen määritelmään eivätkä siten vielä anna kunnon kuvaa siitä, millä tavalla vahvan alkusointuisuuden vaikutelma rakentuu käytännössä. Esimerkiksi heikosti alkusointuisiksi säkeiksi on laskettu myös sellaisia säkeitä, joissa on kolme keskenään heikosti alkusointuista sananalkua tai kaksi heikosti allitteroivaa paria. Käytännössä sellaiset säkeet voivat korostaa erityisen vahvasti alkusointuisuutta, esimerkiksi ”Karjankello korven rannall” tai ”Mutta mitä toimii tyttö,” (Runoelmia 3). Aineistossa on jopa sellaisia heikosti alkusointuisia säkeitä, joissa on neljä samaa sananalkuista konsonanttia, mutta niiden jälkeiset vokaalit vaihtelevat: ”Häntähurri, Hornan halli,” (Runoelmia I).

Seuraava katkelma Runoelmia I -vihkosta havainnollistaa hyvin vahvan alkusointuisuuden säejaksoja. Se sisältää viiden ja kolmen säkeen mittaisia vahvan alkusointuisuuden jaksoja, ja väliin jäävät heikosti alkusointuiset säkeet tuovat esille alkusointuisuuden laadullisia elementtejä (vahvasti alkusointuiset säkeet on kursivoitu):

1	<i>Moinen monna kohtauuvi</i>	S
	<i>Kantain pihkatuokkoon</i>	N
	<i>Käsivarrel vasemmalla;</i>	S
	<i>Kirveskynä kädes oikeas.</i>	W
5	<i>Kyseleevi kyynelsilmin</i>	S
	<i>Paimen kurja vaimolt vanhalta:</i>	S
	<i>”Sano mulle, Pihkamuori,</i>	S
	<i>Anna, eukko, armas vastaus;</i>	S
	<i>Näitkö karjaa kadonetta,</i>	S
10	<i>Kultahista karjaa kotoni?</i>	W
	<i>Sano, kuulitko sä kellon,</i>	W
	<i>Helmikeni kellon kileän?”</i>	W
	<i>Tuohon vastaa muori vanha</i>	S
	<i>Kohden katsahtaen karneast:</i>	S
15	<i>”En ol nähnyt, en ol kuullut,</i>	S
	<i>Nähty karjaas, kuullut kelloas.”</i>	W
	<i>Tuohon tyttö, tuskissansa:</i>	S
	<i>”Woi mua lasta onnetonta, voi!</i>	S
	<i>Kadotinhan kodon karjan,</i>	S
20	<i>Haen vaivalla nyt hukkunei.</i>	W

(Runoelmia I: 14–15.)

Runoesimerkissä yhden viisisäkeisen ja kahden kolmisäkeisen S-jakson sekä kahden yksittäisen vahvasti alkusointuisen säkeen lomassa on heikosti alkusointuisia säkeitä. Ääneen luettuna säkeiden ja säejaksojen välillä ei kuitenkaan tunnu olevan erityisen selviä eroja, mikä on huomion arvoista. S-säkeissä vahvan alkusointuisuuden ilmenemistavat vaihtelevat sen verran paljon, ettei pisinkään S-jakso tunnu ylenpalttisen alkusointuiselta. S-säkeiden alkusointuisuudessa on vaihtelevasti konso-

nantti- ja vokaalialkuista allitteraatiota, minkä lisäksi alkusointuiset sanat voivat olla perättäisissä sanoissa säkeen alussa (säkeet 1, 5) tai säkeen lopussa (säkeet 3, 6, 9, 14) tai ei-perättäisissä kohdissa (säkeet 7–8, 13, 15, 17–19).¹⁵ Joissakin säkeissä on sekä vahvasti että heikosti allitteroivia sanoja (säkeet 14, 17, 19), minkä lisäksi samojen sanojen toistoon perustuva alkusointuisuus muodostaa omanlaisensa säetyypin (säkeet 15, 18).

Ennen kaikkea vahvasti alkusointuisille säkeille tuovat vaihtelua heikosti alkusointuiset säkeet sekä esimerkin yksi alkusoinnuton säe (säe 2). Heikosti alkusointuiseen säetyyppiin kuuluvissa säkeissä on niin ikään monia alkusointuisuutta vahvistavia piirteitä. Säkeissä voi esimerkiksi olla kolme keskenään alkusointuista sananalkua (säkeet 4, 10, 16) tai kaksi heikosti alkusointuista paria (säe 11). Lisäksi heikosti alkusointuisissa säkeissä voi olla sanan keskelle osuvia mutta myös painolliseen asemaan osuvia tavuja, mikä lisää alkusointuisuuden tuntua, esimerkiksi ”Helmikeni kellon kileän?” (säe 12). Jokaisen heikosti alkusointuisen säkeen edellä tai jäljessä olevissa säkeissä on niin ikään tavuja, jotka allitteroivat heikosti alkusointuisen säkeen kanssa. Samaan tapaan alkusoinnuton säe 2 allitteroi edeltävän ja seuraavan säkeen kanssa.

Myös vahvan alkusoinnun säetyyppi voi pitää sisällään joko vähäisempää tai runsaampaa alkusointuisuutta. Esimerkiksi edellä olevan esimerkin säkeissä 14, 17 ja 19 on kaksi vahvasti allitteroivaa sanaparia ja niiden kanssa heikosti alkusointuinen kolmas sana, kun taas säkeessä 15 sanapari ”en ol” toistuu kahdesti. Hyvä esimerkki W- ja S-tyypin säkeiden laadullisesti voimallisesta alkusointuisuudesta on Hanko-Heikin manauksessa Runoelmia 3 -vihkon versiossa:

1	Mehkon minä kauvas manaan	W
	Kauvas hallaturkin, Häntyrin	W
	Lappalaisen lukemilla,	W
	Sanan <i>pojil sarvipäillä</i> näin:	S
5	Mene meiltä muille maille,	S
	Korven kammo, konnan sikiö,	S
	Häntähurri, Hornan halli,	W
	(Runoelmia 3: 65.) ¹⁶	

Tässä seitsemän säkeen jaksossa ei ole yhtään alkusoinnutonta säettä. Vahvasti alkusointuisia säkeitä on vain kolme, mutta niistä yhdessä on neljä samalla konsonantilla alkavaa sanaa (säe 5) ja yhdessä kolme sanaa (säe 6). Säkeessä 4 on sekä vahvasti että heikosti alkusointuinen sanapari (*sanan-sarvi, pojil-päillä*). Heikon alkusointutyyppin säkeissä on puolestaan kaksi säettä, joissa on kolme tai neljä allitteroivaa sanaa (säkeet 1, 7). Lisäksi siinä on yksi säe, jonka kaikissa runojaloissa toistuu l-äänne ja kolme niistä alkaa l:llä (säe 3). Tämän säekokonaisuuden sisällä on ainoastaan kaksi sanaa, ”-turkin” ja ”näin” (säkeet 2 ja 4), jotka eivät allitteroi minäkään muun sanan kanssa. Tässä manaamisen yhteydessä alkusointuisuus assosioituu aiempaa enemmän myös kalevalaisen suullisen kansanrunouden alkusointuun, mitä etenkin kaksiosaiset allitteroivat manausloitsun kohteet ”korven kammo”, ”häntähurri” ja ”Hornan halli” korostavat.

¹⁵ Alkusointuisten tavujen säkeensisäisten sijaintien runousopillisesta keskustelusta Suomessa ks. Europaeus 1847: 72; Ahlqvist 1863: 40–41, 44–45; Haapanen 1928: 15.

¹⁶ ”Paimentytön” manauksesta apostrofisuuden näkökulmasta ks. Katajamäki 2016: 167–168.

Alkusoinnuttomuus alkusointuisuuden ilmiönä

”Paimentytön” alkusointuisuutta tutkittaessa myös alkusoinnuttomat säejaaksot ovat huomion arvoisia. Miltä alkusoinnuttomuutta painottavat säejaaksot näyttävät muuten vahvasti alkusointuisen runon keskellä ja mitä ne kertovat runon alkusointuisuudesta? Kuten edellä on käynyt ilmi homogeenisten kolmisäkeisten ikkunoiden yhteydessä, NNN-ikkunoita on runon koko korpuksessa vajaa kaksi prosenttia ikkunoista versio-kohtaisen osuuden vaihdellessa nollan ja kolmen prosentin välillä. Eniten NNN-jaksoja on Runoelmien 5 versiossa, jossa niitä on 18.

Koska kolmen säkeen jaksoja voi olla limittäin ja perättäin, olen erikseen etsinyt runoaineistosta tarkempaan tarkasteluun mahdollisimman pitkiä alkusoinnuttomia säejaaksoja. Pisimmillään runoversioissa on perättäin viisi alkusoinnuttonta säettä (R1: 1 kpl; R5: 3 kpl). Neljän alkusoinnuttoman säkeen jaksoja on kronologisesti keskimmissä versioissa (Runoelmia 1 ja 5) kaksi kappaletta. Varhaisimmassa versiossa (Runoelmia 3) niitä ei kuitenkaan ole lainkaan ja Runoelmia 4 -vihkon versiossa vain yksi. Kolmen alkusoinnuttoman säkeen jaksoja on kahdessa keskimmissä versiossa (R1: 2 kpl; R5: 3 kpl).

Tihentyneintä alkusoinnuttomuus on Runoelmia 5 -vihkon version loppupuolella kohdassa, jossa enkeli puhuu Katrille. Siteeraan katkelman, johon osuu kolme pitkää alkusoinnuttonta säejaaksoa ja jossa muuten on pääasiassa heikosti alkusointuisia säkeitä (alkusoinnuttomat säkeet on kursivoitu):

1	”Ole rauhas, paimen pieni,	W
	Kohta löydät kadonneet	W
	Käymään lähe lounaisehen	W
	Kohden llokeimoo:	W
5	Sieltä löydät sinä karjas	S
	Mansikkaisell manterell	S
	Ota vastaan, lapsi kurja	N
	Tämä tieto Jumalalsen	W
	Laupeuden korvan	N
10	Kallisti hän äänelles	N
	Joka otollisna yleni.	N
	Ja niin aina elon tiellä	N
	Rukouksen uhris palakoon;	N
	Ja me vielä kohtaamme	N
15	Kerran salis taivahan	N
	Sanoi hän ja pian siirtyi	W
	Ylös lemmen kotihin	N
	Oven hän jo ennättävi,	N
	Kynnyksellä sateleilee:	N
20	Katosi hän, valo peittyi	N
	Kumo taivaan helähti.	N
	Herää paimen huoneestansa,	W
	Lentäin ylös liekkiä	W
	Muistaa mitä lausui enkel; –	W
25	Muistaa unen ainiaan;	N
	Kohden lounaista, hän rientä	N
	Yhä llokeimoon päin.	N
	Pilvenä hän tuules kiittää,	N
	Eikä tunne taakkaansa.	W
	(Runoelmia 5: 20–21.)	

Kiinnostavasti juuri enkelin puhe – eräänlainen vastakohta pakanalliselle manaukselle – painottaa alkusoinnuttomia ja heikosti alkusointuisia säkeitä. Tämä painotus ikään kuin korostaa enkelin puheen ja sitä seuraavan runon puhujan äänen irtiottoa kalevalaisuudesta. Myös muissa runoversioissa vähäalkusointuisuuden keskittymiä on tällaisissa kristillis-painotteisissa kohdissa. Tyylikeino ei ole kuitenkaan kategorinen; siteeratusta katkelmassakin on mukana vahvasti alkusointuisia säkeitä.

Toinen kiinnostava seikka siteeratusta katkelmasta on se, että se auttaa hahmottamaan alkusoinnuttomuuden suhdetta muuhun äänteelliseen kuviointiin. Säkeiden sisällä on melko paljon samoja vokaaleja ja konsonantteja, mikä luo säkeen sisälle äänteellistä harmoniaa. Näiden äänteellisten piirteiden sekä samanlaisena toistuvan runomitan vuoksi alkusoinnuttomat säkeet eivät erotu muiden säkeiden joukosta vieraina säkeinä, vaan ne asettuvat luontevasti alkusointuisten säkeiden lomaan. Koska alkusoinnuttomien säkeiden muut äänteelliset piirteet sekä säekontekstit vaihtelevat, voidaan *Anna Kareninan* kuuluisaa aloitusta mukaillen todeta, että runon jokainen alkusoinnuton säe on alkusoinnuton omalla tavallaan.

Kolmanneksi alkusoinnuttomia säejaksoja on kiinnostavaa arvioida vokaalialkuisuuden näkökulmasta. Kuten edellä on käynyt ilmi, alkusointua on määritelty myös niin, että jos vokaalialkuiset sanat alkavat eri vokaaleilla, niitä voi silti pitää alkusointuisina – etenkin jos ne etisytydeltään tai takaisuudeltaan ovat lähellä toisiaan. Tällaista määritelmää on käytetty erityisesti kansanrunoutta koskevassa tutkimuksessa. Siksi on paikallaan katsoa, olisiko Kiven alkusoinnuttomiksi luokittelemisani säkeissä paljon vokaalialkuisia sanoja. Yllä olevan katkelman perusteella vain melko harvat säkeet olisivat näin määritellen alkusointuisia:

Joka otollisna yleni.	<i>o – y</i>	(säe 11)
Ja niin aina elon tiellä	<i>a – e</i>	(säe 12)
Oven hän jo ennättäävi,	<i>o – e</i>	(säe 18)
Muistaa unen ainiaan;	<i>u – a</i>	(säe 25)
Yhä llokeimoon päin.	<i>y – i</i>	(säe 27)

Kun Ahlqvist (1863: 42–43) esittelee runousopissaan eri vokaalien välistä alkusointuisuutta, hän antaa yllä olevista yhdistelmistä esimerkkejä kaikista muista vaihtoehdoista paitsi takavokaali *o:n* ja etuvokaali *y:n* yhdistelmästä.

Kaiken kaikkiaan Kivi näyttää hakeneen runossaan sopivaa tasapainoa alkusoinnuttomien sekä vahvasti tai heikosti alkusointuisten säkeiden välillä. Varhaisinta säilynyttä käsikirjoitusversiota kirjoittaessaan alkusoinnuttomien säkeiden määrä oli pienimmillään, vain noin 14 prosenttia kaikista säkeistä. Myöhemmin alkusoinnuttomien säkeiden osuus kasvoi ollen korkeimmillaan Runoelmia 5 -vihkon versiossa, jossa tämän tyyppin säkeitä on jo 28 prosenttia kaikista säkeistä. Viimeisessä säilyneessä käsikirjoitusversiossa, jonka lyhyet säkeet tavallaan lisäsivät alkusoinnuttomuuden potentiaalia kaikkein korkeimmilleen, alkusoinnuttomuus on kuitenkin vähentynyt 18 prosenttiin. Näin säetyypin suhteellinen määrä on laskenut melko lähelle varhaisinta säilynyttä käsikirjoitusta.

Alkusointuisuuden ääriiivat ja kehityskaari

Alkusointuisuus on askarruttanut suomenkielisen runouden tutkijoita kirjallisen kulttuurimme varhaisvaiheista alkaen. Nykyisin alkusointua usein vierastetaan runoilmaisussa, mutta se on edelleen loppusoinnun kaltainen helposti erottuva rakenne-elementti tai tyylikeino. Kiven runous sijoittuu kahden tradition vedenjakajalle. Se on irtautunut säännöllisesti allitteroivasta runoperinteestä, mutta se ei kuitenkaan juuri käytä loppusointuja 1800-luvun taiderrunoudelle tyypilliseen tapaan. ”Paimentyttökin” sijoittuu kiehtovasti alkusointuisuuden rajavyöhykkeelle, sillä siinä on melko runsaasti alkusointuisuutta, minkä lisäksi runossa on viittauksia kalevalaiseen loitsuperinteeseen. Aiheen kiinnostavuudesta huolimatta Kiven runouden alkusointuisuudesta ei ole aiemmin kirjoitettu tähän ilmaisukeinoon keskittyvää tutkimusta.

Tämä tutkimus on syntynyt kahdesta lähtökohdasta. Yhtäältä olen kehittänyt uutta alkusointuisuuden analyysimenetelmää, jossa kolmeen säetyyppiin ryhmitelystä aineistosta voi tarkastella paitsi allitteraatio-tyyppien jakaumia myös niiden ryhmittymisen tapoja. Näihin analyyseihin olen käyttänyt liukuvan monitoroinnin menetelmää, jossa algoritmi etenee tasaisesti runoaineistossa ja tallentaa säetyyppien tiedot kolmen säkeen laajuisen monitorointi-ikkunan läpi. Tutkimuksen toisena lähtökohdana on ollut tätä menetelmää soveltava tapaustutkimus ”Paimentyöstä”. Sen neljä käsikirjoitusversiota antaa tietoa alkusointuisuuden poetiikan rajoista sekä yhden runon kirjoitusprosessin kehityskaaresta. Liukuvan monitoroinnin menetelmällä olen voinut arvioida kolmen säkeen laajuisten jaksojen painotuksia sekä tunnistaa aineistosta kolmea säettä laajemmat samanrakenteiset säejaksot, minkä lisäksi menetelmä on auttanut löytämään runoversioista kiinnostavia esimerkkejä tarkempaan laadulliseen tarkasteluun. Kehittämäni menetelmä näyttää soveltuvan hyvin ”Paimentytön” kaltaiseen aineistoon, jossa yksikään säetyyppi ei liiaksi dominoi aineistoa.

Kun Kiven neljää paimentyttörunoa tarkastelee monitorointi-ikkunan läpi, runoista hahmottuu melko yhtenäinen alkusointuisuuden rakenne. Säetasolla se toteutuu säetyyppien epäsäännöllisenä vaihteluna, jossa tilastollisesti katsoen tietynlaiset säeyhdistelmät kuitenkin korostuvat. Näiden jakaumien perusteella voi määrittää alkusointuisuuden ilmenemistapoja aineistossa sekä tunnistaa tiettyjä keskeisiä perustaipumuksia tämän runon alkusoinnutelussa. Kokonaisuudessaan runojen alkusointuisuuden ääriiivat voi määrittää pähkinänkuoressa seuraaviksi keskeisiksi havainnoiksi.

Suurin osa ”Paimentytön” säkeistä on alkusointuisia; vain noin joka viides säe on alkusoinnuton. Heikosti alkusointuisia säkeitä on jonkin verran enemmän kuin vahvasti alkusointuisia. Kolmen eri kategorian (S, W, N) mukaiset säkeet jakautuvat aineistossa melko tasaisesti. Välillä runoissa on samaa säetyyppiä toistavia ketjuja, joista pisimmät S- ja N-jaksot ovat viiden säkeen mittaisia ja pisin W-jakso kymmenen säettä.

Yleisimpiä kolmisäkeisiä ikkunoita ovat kolmen heikosti alkusointuisen säkeen yhdistelmä WWW (10,6 %), kahden heikon ja yhden

vahvan yhdistelmät WWS, SWW ja WSW (6,5–8,2 %) sekä kahden vahvan ja yhden heikon yhdistelmät SWS, WSS ja SSW (5,2–5,6 %). Alkusoinnuttomia säkeitä näissä yleisimmissä ikkunatyypeissä ei ole lainkaan.

Jaottelu kolmeen säetyyppiin on mielekäs, sillä se antaa säkeiden alkusointuisuudelle hyvän yleismäärittelyn ja mahdollistaa säkeiden vertailun. Käytännössä säettyppien väliset erot eivät kuitenkaan ole aina erityisen vahvoja. S- ja W-typin säkeissä on monia eri toteutumistapoja alkusointuisuudelle, jolloin esimerkiksi WV-typin säkeessä voi käytännössä olla useita allitteroivia sanoja ja täysin alkusoinnuttomissa säkeissä sellaisia sananalkuisia tavuja, jotka allitteroivat edeltävän tai seuraavan säkeen sana-aineksen kanssa. Vahvan ja heikon alkusointutypin säkeitä olisi periaatteessa mahdollista jaotella moniksi pieniksi alakategorioiksi, mutta jos kategorioita olisi enemmän kuin kolme, mahdollisten ikkunatyypien määrä kasvaisi suureksi ja niiden prosentuaaliset osuudet jäisivät häviävän pieniksi, jolloin aineistoa olisi vaikea analysoida. Tämä rajoite ei kuitenkaan estä analysoimasta aineistoa rinnakkaisilla menetelmillä.

”Paimentyön” neljän käsikirjoitusversion välillä olen tunnistanut kolme yleispiirrettä, joita kutsun perustaipumuksiksi. Ne kertovat versioiden välisistä eroista ja samankaltaisuuksista sekä siitä, millaiset alkusointuisuuden muodot ovat alkaneet lisääntyä runon kirjoitusprosessin edetessä.

Perustaipumus I: suurin samankaltaisuus syntyy kahden varhaisimman käsikirjoitusversion välille. Tämä jakolinja kahden varhaisimman ja kahden viimeisimmän version välillä vaatisi lisää tutkimusta. Se selittynee osittain runomitan muutoksella, sillä Runoelmien 3 ja I versioissa runo on kirjoitettu runomittaan, jossa nelinousuinen akatalektinen säe ja viisinousuinen katalektinen säe¹⁷ vuorottelevat, kun taas myöhempien versioiden pinta-kerrostumassa on enemmän nelinousuista (katalektisesti vuorottelevaa) trokeeta. Säkeiden tavumäärien pienentyessä myös samanalkuisten sanojen potentiaali ikään kuin pienenee.

Perustaipumus II: pyrkimys suurempaan variaatioon lisääntyy, kun edetään vanhemmista versioista uudempiin versioihin. Siirryttäessä alkuvaiheen versioista kohti viimeisiä säilyneitä käsikirjoituksia homogeenisemmat säerakenteet vähenevät ja variaatiota suosivat rakenteet lisääntyvät. Yksi osoitus tästä tendenssistä on se, että varhaisemmissa käsikirjoitusversioissa S-ketjuja on kaikkein eniten. Sen sijaan tasajakoisia kolmen säettyypin rakenteita on suhteellisesti eniten loppupään versioissa. Viimeisimmässä kokonaisessa käsikirjoitusversiossa (Runoelmia 5) säettyppien variaation mahdollisuuksia lisää se, että siinä alkusoinnuttomia säkeitä on suhteellisesti selvästi enemmän kuin varhaisemmissa versioissa. Tuossa versiossa myös homogeenisia SSS- ja WWW-ikkunoita on kaikkein vähiten, mutta toisaalta NNN-ikkunoita ja N-ketjuja on siinä suhteellisesti enemmän kuin muissa versioissa.

¹⁷ Katalektiseksi kutsutaan säkeitä, joiden viimeinen runojalka jää vajaaksi (esim. säe ”Askartelee ahol laakeal”, jonka viides runojalka sisältää vain tavun ”al”), kun taas akatalektisissa säkeissä viimeinenkin runojalka on kokonainen (esim. säe ”Katri, pieni karjan paimen”, joka sisältää neljä kokonaista trokeeta). Katalektisesta Kiven runoudesta ks. Katajamäki 2025 tässä julkaisussa.

Perustaipumus III: heikko alkusointuisuus ensin vähenee ja sitten lisääntyy myöhäisversiossa. Heikosti alkusointuisten säkeiden osuudet säkeiden kokonaismäärästä tekevät kiinnostavan käänteen kahden myöhäisimmän käsikirjoitusversion (Runoelmia 5 ja 4) välillä. Koko aineistossa heikosti alkusointuisia säkeitä on noin 45 prosenttia koko säemäärästä. Vähäisimmillään se on Runoelmissa 5 (42 %). Kaikkein korkeimmillaan (50 %) se on puolestaan Runoelmissa 4, jossa myös WWW-ikkunat ovat suhteellisesti kaikkein yleisimpiä. Vanhimman säilyneen käsikirjoitusversion perusteella Kivi on siis vienyt runoa kohti heikkoa alkusointuisuutta.

”Paimentytön” alkusointuisuuden tutkimista vaikeuttaa se, että alkusointuisuus on runoversioissa epäsäännöllisen vaihtelevaa ja että eri säetyyppien välisiä muutoksia on vaikea osoittaa ilman teknistä analyysia. Versioiden säekohtaisen vertailun ongelma on mahdollista ohittaa käyttämällä liukuvaa monitorointia, jonka avulla voi havaita eroja runoversioiden välillä sekä tunnistaa kronologisessa kirjoitusprosessissa taipumuksia tietynlaisiin alkusointuisuuden muutoksiin. Näissä Kiveltä säilyneissä käsikirjoituksissa alkusointuisuus näyttäytyy paitsi eräänlaisena muistumana suullisesta runoperinteestä myös yhtenä tyyllillisenä kehityskohteena runoilijan huolellisessa kirjoitustyössä.

LÄHTEET

Arkistolähteet

- Aleksis Kiven digitaalinen arkisto 2007: *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, <http://www.finlit.fi/kivi/> (10.10.2025)
- Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma (SKS KIA). Aleksis Kiven arkisto.
- i Runoelmia 3. Sidottu vihko, 66 sivua. Kaarlo Bergbom lahjoitti 1897. Kotelo I.
 - ii Runoelmia 2. Sidottu vihko, 40 sivua. Kaarlo Bergbom lahjoitti 1897. Kotelo I.
 - iii Runoelmia I. Kaksi sidottua vihkoa, 70 sivua. Kaarlo Bergbom lahjoitti 1897. Kotelo I.
 - iv Runoelmia 5. Sidottu vihko, 80+3 sivua. Gummerus Kustannus Oy lahjoitti alkuperäisen käsikirjoituksen 8.10.2004. Käsikirjoituksen fotostaattikopio lunastettiin piispatar Sigrid Gummerukselta SKS:n arkistoon 1934. Kotelo I.
 - v Runoelmia 4. Sidottu vihko, 26 sivua. Kaarlo Bergbom lahjoitti 1897. Kotelo I.

Kaunokirjallisuus

- Kivi, Aleksis 1951: *Kootut teokset. IV osa: Runot ja kirjeet*. Julkaisseet E. A. Saarimaa ja V. Tarkiainen. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 1984: *Runoelmia. Katri. Tuomo. Atalantta. Kontiolan kaski*. Jyväskylä: Gummerus.
- Kivi, Aleksis 2023: *Ilokeimon kivikummulla. Runoversoja käsikirjoituksista*. Toim. Sakari Katajamäki. Helsinki: Ntamo.

Muut lähteet

- Ahlqvist, August Engelbrekt 1863: *Suomalainen runous-oppi Kielelliseltä kannalta*. Helsinki: J. Kr. Freckell’in ja Pojan kirja-painossa.
- Anttonen, Pentti 1994: ”Ethnopic Analysis and Finnish Oral Verse”. In Anna-Leena Siikala and Sinikka Vakimo (eds.), *Songs beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry*. Helsinki: SKS, 113–137.
- Bastman, Eeva-Liisa 2020: ”Metsästä kotiin: romantiikan lapsuuskäsityksiä ’Lapsi’-runossa”. Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismaiden osasto, 141–153. <https://doi.org/10.33347/jses.100564>
- Europaeus, D. E. D. 1847: *Pieni Runon-seppä eli Kokous paraimmista Inkerinmaan puolelta kerätyistä runo-lauluista ynnä Johdatuksia Runon tekoon*. Helsinki: J. Simeliuksen perillisten tykönä.
- Fabb, Nigel 2022: ”Rhyme and Alliteration Are Significantly Different as Types of Sound Patterning”. In Venla Sykäri and Nigel Fabb (eds.), *Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Song and Language*. Helsinki: SKS, 155–171. <https://doi.org/10.21435/sff.25>
- Frog and Eila Stepanova 2011: ”Alliteration in (Balto-)Finnic Languages”. In Jonathan Roper (ed.), *Alliteration and Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 195–218.
- Godenhjelm, B. F. 1914: *Runous ja runouden muodot. Kirjoitelmia. Runoja*. Helsinki: Raittiuskansan kirjapainossa.
- Grayson, Siobhán, Karen Wade, Meaney Gerardine and Derek Greene 2016: ”The Sense and Sensibility of Different Sliding Windows in Constructing Co-occurrence Networks from Literature”. In Bojan Bozic, Gavin Mendel-Gleason, Christophe Debruyne and Declan O’Sullivan (eds.), *Computational History and Data-Driven Humanities: CHDDH 2016. IFIP Advances in Information and Communication Technology*. New York: Springer, 65–77.
- Grünthal, Satu 2016: ”Maan ja taivaan välissä. ’Keinu’-runon poetiikkaa”. Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 190–200. <https://doi.org/10.33347/jses.138693>
- Haapanen, Toivo 1928: *Suomalaiset runomittateoriat 1800-luvulla*. Helsinki: SKS, 1–80.
- Holopainen, Reeta 2018: ”Eksyvät ja löytävät lapset – Aleksis Kiven runouden lapsihahmot”. Teoksessa Reeta Holopainen, Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko (toim.), *Ihmissydän. Henkilöitä ja kohtaloita A. Kiven maailmoissa*. Helsinki: Ntamo, 189–197, 273–275.
- Hämäläinen, Niina, Hanna Karhu ja Silja Vuorikuru 2019: ”Suullisen perinteen ja kirjallisuuden rajoilla”. Teoksessa Niina Hämäläinen, Hanna Karhu ja Silja Vuorikuru (toim.), *Satuperinteestä nykyrunoon. Suullisen perinteen ja kirjallisuuden yhteyksiä*. Helsinki: SKS, 21–50.

- Kallio, Kati, Tuomas M. S. Lehtonen, Senni Timonen, Irma-Riitta Järvinen ja Ilkka Leskelä 2017: *Laulut ja kirjoitukset. Suullinen ja kirjallinen kulttuuri uuden ajan alun Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Katajamäki, Okko 2024: Allitgator 2. Saatavissa: <https://github.com/Okko3/Poem-alliteration-tool> (30.6.2025)
- Katajamäki, Sakari 2016: "Terve, metsä, terve, vuori! Apostrofinen puhuttelu 'Metsämiehen laulussa' ja Kiven muussa runoudessa". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 158–177. <https://doi.org/10.33347/jses.138691>
- Katajamäki, Sakari 2020: "Palapeli täydentyy. 'Kontiolan kaski' ja sivuntynkien salaisuudet". Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismaisen osasto, 71–87. <https://doi.org/10.33347/jses.100547>
- Katajamäki, Sakari 2022: "Analysing Irregular Rhyme Sequences: Methodological Experiments with Lauri Viita's *Kukunor* (1949)". In Venla Sykäri and Nigel Fabb (eds.), *Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Song and Language*. Helsinki: SKS, 246–263. <https://doi.org/10.21435/sff.25>
- Katajamäki, Sakari 2023: "Kohti runojen alkulähteitä". Teoksessa Aleksis Kivi, *Ilokeimon kivikummulla. Runoversoja käsikirjoituksista*. Toim. Sakari Katajamäki. Helsinki: Ntamo, 155–165.
- Katajamäki, Sakari 2024: "Kiven runojen alkuaskelissa – Käsikirjoitusten varhaiskerrostumien mahdollisuudesta ja välttämättömyydestä". *Niin & Näin* 4/2024, 55–60.
- Katajamäki, Sakari 2025: "Aleksis Kiven alkavat ja päättyvät säkeet – säännöllinen vuorottelu ja sen poikkeamat Aleksis Kiven kertovissa runoissa". Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismaisen osasto, 203–223. <https://doi.org/10.33347/jses.156889>
- Kuusi, Matti 1953: "Kalevalaisen runon alkusointuisuudesta". *Virittäjä* 57, 198–207.
- 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*. Helsinki: SKS.
- Lausberg, H. 1990: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 3. Auflage 1990. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Stuttgart.
- Lehtonen, J. V. 1922: *Aleksis Kivi taiteilijana. Eräitä piirteitä*. Porvoo: WSOY.
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.

- Leino, Pentti 1970: *Strukturaalinen alkusointu suomessa. Folklore pohjainen tilastoanalyysi*. Helsinki: SKS.
- Leino, Pentti 1994: ”The Kalevala Metre and its Development”. In Anna-Leena Siikala and Sinikka Vakimo (eds.), *Songs beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry*. Helsinki: SKS, 56–74.
- Musaoğlu, Onur, Özge Dağ, Özge Küçükakça, Alkım Almila, Akdağ Salah and Albert Ali Salah 2017: ”A Generic Tool for Visualizing Patterns in Poetry”. *Digital Humanities DH2017 Conference Abstracts McGill University & Université de Montréal Montréal, Canada August 8 – 11, 2017*, <https://dh2017.adho.org/abstracts/DH2017-abstracts.pdf> (10.10.2025)
- Preminger, Alex and T. V. F. Brogan (eds.) 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Riikonen, H. K. 2020: ”Mitä eroavuudet voivat kertoa: Aleksis Kivi ja A. Oksanen runoilijoina”. Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 46–70. <https://doi.org/10.33347/jses.100544>
- Roper, Jonathan (ed.) 2011: *Alliteration and Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Saarinen, Jukka 2018: *Runolaulun poetiikka. Säe, syntaksi ja parallelismi Arhippa Perttusen runoissa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Sadeniemi, Matti 1951: *Die Metrik des Kalevala-Verses*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Seppänen, Aku 2025: ”Allitteraatiota ja assonansseja. Alkusointu Aleksis Kiven runoudessa”. Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 146–170. <https://doi.org/10.33347/jses.156378>
- Tarkiainen, Viljo 1910: *Aleksis Kiven ”Seitsemän veljestä”*. Kirjallinen tutkimus. Porvoo: WSOY.
- Tarkiainen, Viljo 1950: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Viikari, Auli 1990: ”Lyriikan runousoppia”. Teoksessa Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari, *Runousopin perusteet*. Helsinki & Lahti: Helsingin yliopisto ja Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 37–102.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo ja Helsinki: WSOY

Kirjoittaja

Sakari Katajamäki, FT, dosentti, toimituspäällikkö, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, sakari.katajamaki@finlit.fi

II NÄKÖKULMIA LAJEIHIN JA TEKSTIENVÄLISYYTEEN

TONI LAHTINEN

Ilmestyvä kaukahinen maailma. Maisema ja tekstienvälisyys Aleksis Kiven ”Kesä-yössä”

Omituinen näky, vieläkään en tiedä, syntyikö se mielessäni, vai ilmestyykö minulle kaukainen mailma, mutta kankaan ja korkean pellon harteilla oli kivinen tanner, sumu kohosi sen kyljillä. Siellä kasvoi vihreä taivaanyrtti, loiste väritti yrtin, ja sen päämeistä tiukkui valo, joka kirkkaana suikeroi vuoren hämärässä, ja ylimpänä häilyi heikko, ujo päivänkaari kuin se olisi ollut itse pyhä päivännousu. Mikä oli tuo tienoo ja miksi se minulle näytettiin, asuiko siellä joku ja paikkaa rakensi vai tyhjänäkö se minua odotti? (Alexis: 6.)

Biofiktiivisessä romaanissa *Alexis* (2023) kirjallisuudentutkija ja kirjailija Vesa Haapala kehystää Alexis Stenvallin elämänmatkaa prologilla, jossa uneton kirjailija kulkee öisellä niityllä. Aamun kalveassa valossa henkilö-
hahmolle ilmestyy näynomainen maailma, etäinen vuorimaa tuntematonta tähteä pälyilevine asukkaineen. Ilmanrannassa väreilevä ihannepaikka on Aleksis Kiven tuotannon pohjalta laadittu pastissi. Vivahteikas kuvaus lainaa kielensä ja asetelmansa Kiven lyriikasta, etenkin postuumisti ilmestyneestä runosta ”Kesä-yö”, jonka niittynäkymää Haapala mukailee Stenvallin mielenmaisemaksi. Haapalan romaanin tavoin itse runollakin on pohjatekstinsä: artikkelissani tarkastelen ”Kesä-yön” tekstienvälisyyttä ja allegorisia merkityksiä.

Haapalan kuvaus öisestä näystä ammentaa Aleksis Kiven runouden lisäksi aiemmasta tutkimuksesta, joka on pyrkinyt syventämään ymmärrystä Kiven kirjailijapoetiikasta ja sen välittämästä maailmankuvasta. Viime vuosina kirjallisuudentutkijat ovat tarkastelleet Kiven tuotannossa toistuvia luonnonmaisemia, jotka toimivat vertauskuvallisina tai metaforisina iankaikkisuuden kuvitelmina. Kuten monet näistä analyyseista, tämäkin artikkeli lähestyy maisemaa runon puhujan hahmottamana ja tämän

havainnon rajaamana alueena, jonka kuvaukseen vaikuttavat erilaiset kulttuuriset ja historialliset esittämistavat (ks. Turunen 2018: 39–41; myös 2016: 233–235). Kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta kiinnostavaa Kiven runojen maisemakuvauksissa on etenkin tekstienvälisyys, jota tarkastelen sekä suorina että epäsuorina viittauksina niin yksittäisiin teoksiin kuin yleisempiin kirjallisuus- ja taidehistoriallisiin perinteisiin.

Analyysini on ensimmäinen kokonaistulkinta tästä Aleksis Kiven vähemmän tunnetusta runosta. Siinä missä varhainen Kivi-tutkimus oli kiinnostunut erilaisten kirjallisten vaikutusten osoittamisesta, luennassani keskityn siihen, minkälaisia uusia merkityksiä erilaiset tekstienväliset viittaussuhteet Kiven runossa tuottavat (ks. Makkonen 1991: 13–17). Artikkelini rakenne jäsentyy runon keskeisten luonnonelementtien – niitty, puu ja saari – mukaan. Tulkittessani maiseman allegorisuutta suhteessa myös kirjailijan omaan tuotantoon analyysini täydentää sitä tutkimusta, joka on viime aikoina kartoittanut Kiven runomaailmaa.¹ Samalla artikkelini laajentaa varhaisempien tutkijoiden huomioita ”Kesä-yön” yhteyksistä kansanrunouteen sekä Dante Alighierin allegoriseen *Jumalaiseen näytelmään* (1321, *Divina commedia*).²

Pyhällä niityllä

Aivan kuten romaanin *Alexis* prologi, ”Kesä-yö” haastaa lukijansa tulkitsemaan kaukaisen maailman merkityksiä. Kiven kuoleman jälkeen julkaistua runoa voidaan pitää jo itsessään tulkintana: runo on jäänyt kesken, joten Lauri Viljanen korvasi *Kootuissa runoissa* (1954) osan lainaamalla säkeitä (10–15) sen varhaisemmasta versiosta ”Himmeä maa”. Muodoltaan ”Kesä-yö” noudattaa niin sanottua Kiven kuusimittaa eli säännöllisen trokeista ja puolieppistä mittaa. Kyseessä onkin Kiven laajin kertova sommitelma ”Paimentytön” rinnalla (KR: 124). Ajassa hieman kangistunut runo koostuu peräti 190 säkeestä, joista ensimmäiset 24 kuvailee – Rafael Koskimiehen (1974: 244) laskujen mukaan – öistä niittymaisemaa, josta kasvaa runon tapahtumien keskeinen näyttämö.

Arvoitukselliset tapahtumat ovat kuitenkin vähäeleiset. Kesäisenä yönä puhuja lähtee kävelylle läheiselle niitylle. Aukean keskellä kasvaa valtava lehtiviittainen koivu, jonka suojaan puhuja jää seisomaan äänettömyydessä. Rauhan vallatessa niin ympäröivän maiseman kuin puhujan hän havahtuu suloiseen ääneen, joka vaikuttaa kantautuvan puun latvasta (säkeet 29–55). Tämän jälkeen tapahtuu toinen odottamaton käänne. Kaukaisella vuorella alkaa tähdenvalossa kajastaa salaperäinen valtakunta kyljessään taivaanyrttejä – kuten Haapalan muunnelmassa. Säkeissä 56–115 puhuja hämmästelee tätä toismaailmallista näkyä, kunnes tapahtuu asennonvaihdos, jossa puun hämärästä kuiskiva ääni muuttuu enkeliä muistuttavan olennon puheeksi. Ääni tulkitsee näkyä puhujalle – ja tie-

¹ Kiven allegoristen maisemien keskeisistä luonnonelementeistä ks. esim. niitystä Seutu 2016; saarista Lahtinen 2017; metsästä Haapala 2020. Aleksis Kiven runomaailmasta ja runojen keskinäisistä suhteista ks. esim. Pettersson 2016.

² Kiven lyriikan kytkennöistä kansanrunouteen ja Danten tuotantoon ks. esim. Tarkiainen 1915/1950; Tuulio 1955; Koskimies 1974.

tysti lukijalle – peräti 64 säkeen verran. Tiivistetysti: kyseessä on odottava rauhan maa, jota kohti ihminen elämänpolullaan astelee. Runon viimeisissä säkeistöissä tämä hämmäyttävä maailma ja sitä kuvaileva ääni liudentuvat aamun ensimmäisiin säteisiin.

”Kesä-yön” niittyvaellukselle löytyy edeltäjänsä suomalaisesta kansanrunoudesta ja maailmankirjallisuudesta. Kansanperinteentutkija Martti Haavio (1955: 146–153; myös Koskimies 1974: 243; Lyytikäinen 2007: 113) on osoittanut runon asetelmasta ja poljennosta yhteyksiä kohtaamislauluihin. ”Kesä-yön” matka polveutuu kansanrunoudesta löytyvään ”Suviyön lauluun” ja sen muunnelmiin, joissa rakastavaiset kohtaavat suviyössä, yleensä ideaalimaaisemassa (*locus amoneus*), kuten vihreässä ja linnunlaulun täyttämässä laaksossa tai niityllä. Näille tyypillistä on juuri puhujan tai laulajan samoilu heleässä yössä, kaipuu sekä tuon- ja tämänpuoleista limitävä kuvasto, jonka kaavoja on kehitetty jo antiikin taidetunoudessa. (Mt.) ”Kesä-yöstä” kiinnostavan tekee kuitenkin se, ettei puhuja kohtaa niityllä rakastettuaan vaan yli-inhimillisen ilmestyksen, mikä kytkee runon yhtäaikaisesti Danten *Jumalaiseen näytelmään*. Runon säkeissä 60–64 alkaa hahmottua maisema, jonka todellisuus herättää ensin epäilyksiä puhujassakin:

Tämä oilko mielihoureen synnyttämä,
Tahi ilmestyvä kaukahinen maailma?
Katso: tuolla kankahan ja korkeen ahon
Hartioilla seisoi äkist ihmeellinen,
Kallioinen tanner, himmeä ja hieno. (KR: 389–390.)

Kiven visiorunoa taivaallisesta valtakunnasta on pidetty esimerkkinä Danten vaikutuksesta runoilijan tuotantoon, etenkin sen lukuisiin taivasnäkyihin tai -kuvitelmiin. Tämän kiven on ensimmäisenä kääntänyt esiin V. Tarkiainen (1915/1950: 288–290). Hänen mukaansa runokertomuksen alkuasetelma luo alluusion *Jumalaisen näytelmän* I. lauluun, jossa metsässä harhaileva runoilija kohtaa toismaailmallisen näyn vuoren huipulla (”Mä ylös katsoin: vuoren huippua hohti / säteissä tuon jo tähden, kaikki joka / jokaista tietä johtaa oikeahan”). Tarkiaisen havaintoa on helppo myöntäillä, sillä Danten tekstin (”ma harhaelin synkkää metsämaata”; Helveti I. laulu) tavoin Kiven runossa myös elämänmatkaa kuvataan harhailuna metsän pimeydessä (”Myhäellen ympärkäännymme ja käymme / Takasin taas harhailemaan metsän yöhön”; KR: 392). Nämä samankaltaisuudet aktivoivat merkittävän tulkintakehyksen: ”Kesä-yön” puhujan vaellusta niityllä voidaan lukea siis dantemaisena pyhiinvaelluksena kohti Jumalan valtakuntaa.³

Nähdäkseni vähintään yhtä tärkeä vertailupiste Danten ja Kiven runolle – ja runomaailmalle – löytyy kuitenkin Kiirastulen 28. laulusta, jossa kuvataan ihanteellista paikkaa (”Ne, jotka muinoin kultakautta lauloi, / sen olo tilaa onnellista, varmaan / tän paikan Parnassolle uneksivat”). Nimenomaan tässä laulussa synkässä metsässä harhaillut Dante astuu niitylle (”Ja tiedä, on pyhä niittu tämä”). Niityllä puolestaan kulkee kukkia poimiva, sisällään valoa kantava ja suloääninen Nainen (”ääni lempee

³ Danten hahmosta pyhiinvaeltajana ja jokamiehenä esim. Baldassaro 1974. Vrt. Koskimies (1974: 243), joka rinnastaa ”Kesä-yön” puolieppiseen ”Immen unelmaan”, jonka unimatka tuonpuoleiseen muistuttaa Danten taivas- ja helvettikosmologiaa.

minulle soi”), jonka Dante tunnistaa vasta myöhemmin nuorena menehtyneeksi Beatriceksi. 28. laulu sisältää siis lukuisia Kiven tuotannon tyypillisiä aihelmia ja maisemallisia elementtejä: niitty, taivaallinen impi, niitylle varjonsa heittävä vuori sekä pyhä ikilähde, josta virtaa Elysioniin johtava unohduksen virta Lethe, joka taas juoksee suorina ja epäsuorina mainintoina halki Kiven tuotannon.

Siinä missä Danten kuvaamalla pyhällä niityllä vallitsee lähes paratiisillinen onnen tunne, ”Kesä-yössä” kuvataan ihanteellista maisemaa ja syvää sisäistä rauhantilaa. Kuten todettu, kesäisellä niityllä ei kuitenkaan odota Beatricen kaltainen kaunis neito vaan koivusta kantautuva viehko ääni (”Oilko enkel viono yösiljalle käynyt”; KR: 389), jonka sulo-sointi tosin muistuttaa Beatricen puhetta (”enkel-kirkas kieli”; Helveti 2. laulu). Maailmaan uuden ulottuvuuden avaava hetki edustaa Kiven tuotannolle tyypillistä epifaniaa, jossa yhdistyvät äärellinen ja ääretön, havaittava ja näkymätön sekä inhimillinen ja jumalallinen (esim. Seutu 2016: 303). Ennen kaukaisen maailman ilmestymistä alkaa runon puhujan korviin kantautua ikään kuin tuonpuoleinen kuiske. Samalla puheen yksikkömuoto muuttuu monikoksi, mikä sallinee tulkintoja niin puhujasta Danten kaltaisena jokamiehenä kuin puun kanssa yhteen sulautuneena osana luonnon kaikkeutta:

Hengitystä povestani en mä kuullut,
Kuullut en mä lehden liikahdusta koivus
Mutta usein, täällä vallitessa rauhan
Rinnassam ja kaikkialla ympärilläm,
Rauhan syvän niinkuin haudan kammiossa,
Kuni ehtis soma kuiskaavainen ääni
meille hiljaisuuden kaaoksesta.
Tarkemmin me korvam teroitamme
Kuulelemaan – kaikki vaiti; toki ääni
Äänettömyydessä kaikuu; mutta mistä? (KR: 389.)

Aiemmissä tulkinnoissa on kiinnitetty huomiota siihen, kuinka koivun kruunusta puheleva ääni muistuttaa Vergiliusta, joka selittää Danten hahmolle tämän kohtaamia tuonpuoleisia olentoja helvetin esipihalla.⁴ Rinnastus ei kuitenkaan ole riidaton: Vergilius toimii Danten runoelmassa inhimillisen viisauden edustajana, kun taas Beatricen yliaistillinen hahmo symboloi hyveellisyyttä ja jumalallista rakkautta (esim. Williams 1943/1994; Vartiainen 2009: 170–173). Enkelimäistä ääntä onkin mielekkäämpää tulkita linjassa Kiven idealisoituihin naishahmoihin, jotka on yhdistetty kansanperinteestä tuttuun valkean neidon aiheeseen ja näin myös unenomaisiin välitiloihin tämän- ja tuonpuoleisen rajapinnoilla. Näissä morsiusmystiikkaa huokuvissa hahmoissa inhimillistä ja jumalallista rakkautta ei aina eroteta selkeästi, kuten ei tehdä Dantenkaan runoudessa (esim. Grünthal 2018; Seutu 2016, Bastman 2016; Nummi 2025 tässä julkaisussa). ”Kesä-yössäkin” maisema on yhtäaikaisesti erotisoitu ja hurskas: ”niittu lempee” (KR: 388) kohoaa puhujan edessä, sen povesta nouseva koivu näkee ”unta lemmen” (KR: 389) ja puhuu ”lemmen kieltä” (KR: 389) puhujan nojatessa sen runkoa vasten, suojassa ”lempeen koivun” (KR: 388).

⁴ Vergiliuksen mainitsee esim. Tarkiainen 1915/1950: 289; Tuulio 1955: 149; Viljanen 1954/1997: 201.

”Kesä-yön” muistumat Danten Kiirastulen 28. laulusta ovat erityisen merkittäviä siksi, että kristillistä Eedeniä ja antiikin Elysionia yhdistelevää niittymaisemaa on pidetty Kiven paratiisikuvaston tärkeimpänä luonnonnäyttämönä, jolla maallinen ja taivaallinen kohtaavat (esim. Lehtonen 1928: 42–46; Seutu 2016). ”Kesä-yön” rinnalla voidaan lukea esimerkiksi Kiven runoa ”Niittu”, jossa kesäisellä niityllä puhujalle ilmestyy houreisen muiston lailla valkea neito, joka personoi taivaallista kauneutta ja Beatricen tavoin johdattaa maallisesta pyhyiden havainnointiin (”Ja liikuntansa kuinkuin taivaan-haamun, / Koska hän kunnaalla väikkyi”; KR: 325). Siinä missä Beatrice haihtuu jumalaisen valon täyttäessä paratiisin, ”Kesä-yössä” enkeli lopulta katoaa kaukaisen maailman mukana aamun sarastukseen, Kivelle tyypillisen elon ikiauringon säteisiin. (Ks. Lyytikäinen 2007: 91–96; Seutu 2016: 303–308; Bastman 2016: 260.) Näin runon maisemasta voidaan löytää samanlaista iätöntä ja hurskasta rakkautta, joka Danten Paratiisissa (33. laulu) ohjaa niin runoilijan kaipuuta ja tahtoa kuin itse aurinkoa ja tähtiä.

Elämänpuun juurella

Miksi ”Kesä-yön” puhuja viipyilee juuri koivun juurella aamun hämärässä? Aikaisemmat tulkinnat ovat sivuuttaneet lehtiviittaisen hyötökoivun maisemallisena yksityiskohtana tähystellessään vuoren laella helmeilevään utumaailmaan. Samoin tutkijat ovat haravoineet Aleksis Kiven niitty- ja metsämaisemia huomaamatta puita näiden osana. Taivaalle tutkaimiaan kurottellevan koivun, joka ei paikannu yhteenkään ilmansuuntaan (säkeet 42–45), merkitys ei ole koristeellinen, vaan se toimii ilmestyvän maailman-kuvan runkona. Kuten kirjailijan tuotannon monet muutkin puut, niityllä kasvava koivu edustaa muunnelmaa myyttisestä elämänpuusta, elättäjätärrestä ja elämän varjelijasta, joka vihannoi maailman keskipisteessä.

”Kesä-yön” kuvaama unen ja valveen rajamaasto palautuu romantiikalle tunnusomaiseen tyyliin kuvata unta todellisuuden vastakohtana tai porttina kaikkeuden salattuun olemukseen.⁵ Kaukaisuuteen ilmentyvä ja tuonpuoleista heijasteleva maailma sijoitetaan romantiikan runoudesta ja maalaustaiteesta tuttuun yläviistoon näköalaan: romanttisen kaipuun symbolina toimii taivaanrantaan tähyily sekä ihanteellinen paikka, joka avartaa maisemaan kosmisen perspektiivin (ks. Lyytikäinen 2007: 89; Turunen 2016: 234). ”Kesä-yön” ensimmäisessä säkeistössä maisemaa kuvataan ikään kuin maalaamattomana kankaana tai kenties runoilijan mielessä vasta hahmottuvana tilana (”vaaleahan pohjaan, / Jonka vuoril kohta syleilemään käyvät / Toinentoistaan Koi ja Hämmärikki kaino”; KR, 388.⁶) Myöhemmin (säkeissä 65–69) runon puhuja houkuttelee lukijaa tulkitsemaan vuoren korkeuksista ilmestyvää maailmaa ikään kuin taulua:

Etähällä ilman rannalla se väikkyi
Pyhä tieno myhäellen salaisesti.

⁵ Tästä romantiikan juonteesta Kiven tuotannossa esim. Viljanen 1953.

⁶ Virolaiseen satuun Koista ja Hämmäriköstä viittaa myös Kiven runo ”Keinu” (1866). Ks. Tarkiainen 1915/1950: 285–286.

Kuitenkinpa ilmiö mun silmihini
Selkeästi peilaellen muotons näytti,
Niinkuin eteheni maalattuna kaikki.

Mikko Turusen (2018: 39, 41–43) mukaan ”Kesä-yö” lukeutuu niihin Kiven runoihin, joissa luonto maisemoidaan valmiiden mallien mukaan ja tilasuhteet noudattavat maisemakuvauksen perinteitä. Näissä runoissa, kuten ”Pohjatuuli” tai ”Kaukametsä”, ei kuvata ainoastaan allegoristen maisemien yksityiskohtia vaan niiden katsomista ja merkityksellistämistä, jopa maisemasta syntyviä harhatulkintoja. ”Kesä-yön” maalauksellisiin piirteisiin on ohimennen huomiota kiinnittänyt huomiota myös Tarkiainen (1915/1950: 288), joka erittelee sommitelman keskeisiä elementtejä: siintäviä vuoria, rinteellä hohtavia taivaanyrttejä ja maisemaa ylhäältä rajavaa ja pyhyttä hohtavaa kaarta. Tarkiainen on kuitenkin sokea kaikkialle kurottavalle koivulle runon ihannemaiseman keskipisteenä, jonka ympärille muut tilalliset elementit asetellaan ja josta käsin kaukainen maailma puhujalle avautuu – ensin äänenä, sitten kuvana.

”Kesä-yön” sommitelmasta voidaan löytää yhtenäisyyksiä yleviä kansallisdyllejä maalanneen Werner Holmbergin tuotantoon, jonka on väitetty vaikuttaneen syvästi Kiven maisemakäsityksiin (esim. Sihvo 2003: 155, Turunen 2018: 44; vrt. Lukkarinen 2017: 56).⁷ Holmbergin tuotantoon lukeutuu useita romanttisia maisemamaalauksia, jotka rakentuvat nimenomaan suurten koivujen ympärille. ”Kesä-yön” pastoraalinen asetelma niitystä ja maisemaa hallitsevasta koivusta muistuttaa sommitelmaltaan etenkin taidemaalarin viimeiseksi jäänyttä teosta ”Ihanteellinen maisema” (1860), jossa toistuvat koivun lisäksi monet niistä maisemallisista elementeistä, jotka sisältyvät Tarkiaisen laatimaan listaan. Luomakunnan kauneutta juhlistavassa maalauksessa lehdistä raskaat ja vihannat koivut täyttävät suurimman osan kankaasta ja muodostavat kiinnepisteen. Puiden juuressa kasvavalle harrastunnelmaiselle niitylle on aseteltu nais-hahmo, jonka pieni koko korostaa koivujen ulottuvuutta. Naisen kasvot ja katse ovat kääntyneet kohti kallioista mutta vihertävää rinnettä, jolle lankeaa hohtavien pilvien välitse taivaallinen valo.⁸

Niin Holmbergin maalauksessa kuin Kiven runossa maiseman keskellä kasvava koivu on sukupuolittunut. Suomalaisessa kansanperinteessä koivu on liitetty paitsi nuoriin naisiin eli neitseellisyteen ja puhtauteen myös elämän antavaan äitihahmoon eli elämänpuuhun (esim. Niemi 2015: 118–121; Siikala 2016: 175). Lisäksi Kiven idealisoidut nais-hahmot on yhdistetty maalaustaiteeseen eli C. P. Elfströmin Nurmijärven kirkkoon maalaamaan alttaritauluun ”Jeesuksen taivaaseen astuminen” (1832) sekä lehterikaiteeseen sommiteltuun Madonnaan. Alttaritaulussa kuvataan ilmestyksenomaista näkyä niittymaiseman yllä, pilviä ja kalliota vasten hehkuvaa Kristusta sekä hänen valaisemiaan hahmoja, myös Neitsyt Mariaa, jonka kasvot edustivat itse Kivelle ihanteellista naiskauneutta (Grünthal 2018: 184–185). ”Kesä-yön” kannalta kiinnostava onkin

⁷ Tosin yhdessäkään tutkimuksessa ei ole nähdäkseni osoitettu tarkempia yhtäläisyyksiä Holmbergin ja Kiven teosten välillä.

⁸ Taidehistorioitsijat ovat tulkinneet Holmbergin maalausta muun muassa luonnon ja isänmaan kauneutta ylistävänä alttaritauluna. Ks. Niemi 2015: 127–131; vrt. Lukkarinen 2017: 65–67.

Eeva-Liisa Bastmanin (2016: 263–264) tulkinta Elfströmin alttaritaulua kuvaavasta runosta ”Rippilapset”, jossa Kivi hyödyntää idyllirunoudelle keskeistä aihelmaa innoittuneesta hetkestä mutta muuntaa sen hengelliseksi kuvaukseksi hurmioituneesta tilasta, pyhän kohtaamisesta niityllä.

Olennaista Kiven tuotannon tekstienvälisyyden kannalta onkin, että elämänpuu on yksi *Raamatun* keskeisaiheista – jota itse asiassa ikonografia puuhun naulitusta Kristuksestakin toisintaa. Luomiskertomuksessa paratiisin keskelle istutetaan puu (1. Moos 2:9), joka kasvaa elämänvirran äärellä vielä ihmisten tuntemaan maailman päätyttyä (Ilm. 22:1–2). (Esim. Pekonen 2003: 165–166, 168–169; myös Harva 1920/2019: 51–69.) ”Kesä-yön” maisemassa maan ja taivaan välisenä johtimena toimii alttaritaiteen Kristuksen sijaan pelkkä puu, jossa yhtyvät sekä arkinen ja pyhä että inhimillinen ja yli-inhimillinen todellisuus. Koivun latvasta kantautuva enkelin ääni paikantuu samalle maailman tasolle kuin puhuja (”tullut ei se / Syvyydestä eikä taivaan korkuudesta”; KR: 389), mutta itse koivua kuvataan säkeissä 20–23 pylvään kaltaisena akselina, joka ulottuu aina maan syvyyksistä taivaan korkeuksiin:

Korkealle koivu tutkaimensa nostaa,
Kaikkialle oksans levittää hän ympär,
Mutta ranka, kuni valtahinen pylvä, s,
Mahtavana alas syvyytteen tunkee. (KR: 388.)

Seuraavassa säkeessä 24 maiseman maalauksellisia piirteitä korostetaan nimittämällä niityn keskellä kasvavaa puuta *kuvaksi* sisäisestä rauhan- tai mielentilasta (”Rauhan armas kuva rauhan tantereella!”; KR: 388). Samalla valtavan puupylvään ympärille kiertyvä sommitelma noudattaa muinais-suomalaista maailmankuvaa, joka löytyy muun muassa *Kalevalan* (1849) alkukertomuksesta, jossa suuri tammi ojentaa ja levittää oksansa peittäen koko taivaan. Perinnetutkija Anna-Leena Siikalan (2016: 198–199; vrt. Pekonen 2003: 162–163; Tresidder 1995: 484) mukaan tämä miltei universaali maailmankuva on yhtä aikaa horisontaalinen ja vertikaalinen: maan kannella kasvava koivu edustaa maailmanpuuta tai sen muunnelmia elämänpuuta, joka yhdistää elämän ja kuoleman valtakunnan eli luonnollisen ja yliluonnollisen maailman. Koivun juuret yltävät maanalisiin vesiin ja virtoihin, mutta samanaikaisesti se kohoo maan kannen yli taivaaseen ja jumalalliseen, yliseen. Näin ”Kesä-yössä” niitty ja sen tason leikkaava koivu muodostavat puolestaan Kiven tuotannossa toistuvan maisematyyppin, joka Mikko Turusen (2018: 20) mukaan rakentuu nimenomaan vertikaalisista akseleista ja horisontaalisesta näkymästä.

Kiven runoudessa vallitsevat symmetrian ihanteet voidaan yhdistää myös antiikin kirjallisuuteen ja taiteeseen. Elysionin kultaisen aikakauden maisemassa on aina keskus, joka saattaa olla niin metsä, vuori tai linna kuin niiden tunnuksena toimiva lähde tai puu (ks. Railo 1945: 49; ks. myös Haavio 1955: 148). Esimerkiksi Danten vuoren huipulla sijaitsevan paratiisin keskiöstä löytyy Neitsyt Mariaa ja taivaallista rakkautta symboloiva valkea ruusu, elämänpuun muunnelma, jonka äärellä Dante kertoo näkevänsä koko ”maailmankaikkeuden yhteismuodon” (Paratiisi 33. laulu). Kaiken olevan keskustana elämänpuu sijoittuu myyttisissä tarinoissa paratiisiin tai korkealle vuorelle juuri siksi, että se toimii metaforana koko

luomistyyölle (esim. Harva 1920/2019: 7–14, 51–69). Kristillisessäkin kulttuurissa elämänpuuta on usein kuvattu lähteen yhteydessä, kuten Holmbergin ”lhanteellisessa maisemassa”, koska maan kannelle sijoittuu myös maailmanvirran alku eli Dantenkin kuvaama ikilähde Kiirastulen 28. laulusta.

Kiven koko runomaailmaan kuuluu siis olennaisesti niin uskonnollis-myyttisen paratiisikuvaston kuin kansanperinteen kohtaamislaulujen mukaisesti yksi tai useampi puu ja niiden tarjoama suoja (vrt. Haavio 1955: 148). Esimerkiksi Kiven runossa ”Keinu” kesäillassa keinuvaa puhujaa ja impeä ympäröivä maisema alkaa muistuttaa kaukaista onnen maata, jossa häämöttää lehtevä koivu (”Siel lehtinen kauhtana ain / On harteilla unisen koivun”; KR: 276). Samanlaista sommitelmaa noudattaa vaikkapa unenomainen ”Oravan laulu”, jossa rauhan piiri avautuu äitiin vertautuvan ja keinuvan puun, joskin kuusen, turvasta (”Mikä elo onnellinen / Keinuvassa kehtolinnas! / Siellä kiikkuu oravainen / Armaan kuusen äitinrinnas”; KR: 331). Yhtä kiinteästi ”Kesä-yön” maisema voidaankin yhdistää Kiven proosaan. Esimerkiksi *Seitsemässä veljeksessä* (1870) Hiidenkivellä kerrotussa tarinassa (luku 7) pimeään luolaan vangitun uskonsoturin pelastaa ihmeellisesti loukkoon paistava päivä, lattiaan ilmestynvä vähentymätön lähde sekä viheriöivä hedelmäpuu.

Autuaiden saarilla

Pyhien niittyjen rinnalla onnen saaria on pidetty Aleksi Kiven tuotannon yhtenä tärkeimmistä runonäyistä. Erilaiset onnen saaret toistuvat niin Kiven lyriikassa kuin proosassa milloin saarikangastuksena, milloin epä-määräisempinä kuvina korkeasta kukkulasta tai kummusta. Myös ”Kesä-yössä” häämöttävää maailmaa kuvataan kaukaisena saarena, joka voidaan sijoittaa osaksi Kiven runomaailman laajempaa ja monimerkityksellistä saaristoa. (Tarkiainen 1919; Lahtinen 2017.) ”Kesä-yön” hohtava valtakunta kytkeytyy myös Kiven tuotantoa vanhempaan myyttiseen ja kaunokirjalliseen perinteeseen, jossa saaret liittyvät nimenomaan epifanioihin ja välitiloihin tämän- ja tuonpuoleisen, unen ja valveen tai ajallisen ja ajattoman rajapinnoilla.

Himmeää maailmaa kuvataan saareksi ensimmäistä kertaa ”Kesä-yön” 87. säkeessä puhujan pohtiessa paratiisimaisen maan asukkaita (”Eihän ole tyhjä ihanainen saari”; KR: 390). Säkeissä 99–106 iloisiksi luonnehdittujen asukkaiden kerrotaan kääntäneen kasvonsa kohti yllä loistavaa tähteä, joka hieman myöhemmin nimetään Betlehemin tähdeksi. Samalla runo esittää tärkeimmän tulkinnallisen arvoituksensa – vieläpä puhujan huudahduksen muodossa:

Toki; mitä kaikki tämä? Mikä tieno,
Mikä lumouksen saari? Tämä kansa.
Joka äänetönnä oljentelee vuorel? (KR: 391.)

Entä mistä juontaa tämä tapa kuvata tuonpuoleista himmeänä saarena? Suomalaisessa kansanperinteessä Tuonelaa on usein kuvattu hämäränä saarena – tähän perinteeseen perustuu osin tunnetun ”Sydämeni lau-

lun” kuvasto” (ks. Lahtinen 2017: 93–93). Myös Kiven tuotannossa eri muunnelmina välkehtivä Elysion sijaitsee Homeroksen mukaan maankehän ulkopuolisessa Okeanoksen meressä. Homeroksen runoudesta onkin alkanut tapa kuvata onnelaa loputtoman kevään, viheriöivien niittyjen tyyssijana sekä kuolemanjälkeisenä autuudentilana. Juuri näiden iki-vihreiden niittujen keskellä sijaitsevat puolestaan niin sanotut Autuaiden saaret, joille pääsevät vain kreikkalaisen mytologian sankarit. (Ks. Curtis 1948/1990: 185–186; Lahtinen, Laakso & Sagulin 2017: 16–17.) Samalla tavoin ”Kesä-yön” niityn keskellä ilmestyvää näkyä kuvataan jonkinlaisena autuuden ja rauhan saarena, jossa asuvat ennen Kristuksen syntymää eläneet hurskaat:

”Tieno, jonka silmäs kuvattuna huomaa
 Tuolla luoteisessa maan ja taivaan ääril,
 Onpi odottavain lasten maa ja taivas.
 Eihän toki tämä taisteleva maamme,
 Siellä väikkyy rauhan viiri, myrskyt lepää;
 Eikä ol se päivä valo pyhään miesten,
 Joille elon aurinko ain kirkkaast paistaa.
 Näet sinä vartomuksen tumman portaan,
 Hurskahitten sankarien rauhansaaren,
 Joiden elonaamu täällä syttyi,
 Joiden päivä puhtahana synnin pilvist,
 Sammu ennen nousuu Bethlehemin tähden,
 Ennen ilon sanomata kuultuansa. [– –] (KR: 391–392.)

Nämä auringonlaskun suuntaan sijoitetut rauhan saaret ovat usein kiinnittäneet tutkijoiden huomiota Kiven ja Danten paratiisinäkyjen yhtäläisyyksiin (esim. Tarkiainen 1915/1950: 290). Kyseessä onkin omintakeinen muunnelma *limbuksesta*, kuolemanjälkeisestä välitilasta, jossa mytologisten sankarien sijaan odottavat kastamattomina menehtyneet lapset ja Vanhan testamentin pyhät miehet. Danten kuvaamassa limbuksesta asuvat myyttisten sankareiden lisäksi monet antiikin suurmiehet, kuten Homeros tai Vergilius itse (”Siell’ asun syyttömien lasten kanssa, jotk’ kuolon hammas ennen ehti purra / kuin kaste heistä perisyntyn pestä”; Helveti. 4. laulu). Dantea onkin pidetty ensimmäisenä, joka länsimaisessa kirjallisuudessa yhdistää raamatullista kuvastoa antiikin Elysioniin (ks. Railo 1945: 49–50). Kiven omistamasta *Jumalaisen näytelmän* ensimmäisen osan ruotsinnoksesta (1857) löytyy kääntäjä Nils Lovénin kommentaarit, joten Danten teoksen teologisen pohjan on oletettu olleen Kivelle tuttu.⁹

Danten limbuksen innoittamana on pidetty myös toista Kiven autuuden saarien muunnelmaa, ”Lintukotoa”. Runo muuntelee antiikin tarustosta polveutuvaa muinaissuomalaista myyttiä lintukodosta, taivaan ja maan leikkauskohdassa sijaitsevasta saaresta, jonne muuttolinnut len-

⁹ Toisaalta luterilaisen Kiven mielikuvituksen viihtyminen juuri katolisessa tuonpuoleisessa on hämmentänyt tutkijoita, jotka ovat kääntyneet etsimään elämäkerrallisia selityksiä Kiven nuorena nukkuneesta Agnes-siskosta. Ks. esim. Tarkiainen 1915/1950: 288–292, Viljasen 1953: 201 ja Tuulion 1955: 147–148 lyhyet huomiot limbuksen piirteistä sekä Agnesin merkityksestä; vrt. myös Tuulion huomio Kiven omistamasta Vergilius-niteestä, jonka kannesta löytyy varhaisin tunnetuin neito-hahmo, joka muistuttaa Danten Beatricea.

tävät talvehtimaan.¹⁰ Tämäkin onnellakuvaus jäljittelee klassisten Elysion-kuvausten symmetrian ihanteita: keskellä merta on saari, keskellä saarta on niitty, keskellä niittyä on pelto, keskellä peltoa on metsä, keskellä metsää on kukkiva kumpu ja kummulla kohoaa linnunlaulupuusta veistetty koto. (Viljanen 1954/1997, 104–105; Lahtinen 2017: 76–77.) Maiseman keskeltä löytyy maailmanpuun muunnelma, sillä linnunlaulupuu viittaa muinaissuomalaiseen kuvitelmaan lintukodon keskellä kasvavasta elämänpuusta, jonka latvaan linnut palaavat laulamaan. Tämän sijaan tutkijoita on kuitenkin kiehtonut lapsenomaisten asukkaiden eli viattomien peukaloisten outo murhe (”Miksi alakuloisesti uneksuen / --- Mutta tuskaton on heidän ikävyytensä”; KR: 355), jolla on nähty yhteys ”Kesä-yön” tuonpuoleisuuteen sekä Danten limbuksessa vallitsevaan surumieleen.¹¹

Kiven ja Danten limbusten samankaltaisuuksien vertailussa on silti jäänyt huomaamatta mitä ilmeisin ero. Danten kuvamaa limbus ei suinkaan sijaitse onnellassa, vaan se on helvetin ensimmäinen piiri, jossa rangaistus on se, että siellä asustavat saavat yhä odottaa paratiisia (”vain huokaukset / ijäti ilmaa vapisutti; johtui / surusta se, miss’ollut viel’ ei vaivaa”; Helvetti 4. laulu). Kiven runoudessa limbus eli taivaallinen koto on sitä vastoin puhdistettu kaikista viittauksista helvettiin, kiirastuleen tai rangaistukseen – ne eivät kuulu luterilaiseen käsitykseen ylösnousemusta edeltävästä välitilasta. ”Kesä-yössä” tämä onnentäyteen vartoomisen tila rauhan saarella (”Kodon pyhä vainio”; KR: 392) rinnastuu myös puhujan kokemaan sisäiseen rauhaan ja odotukseen maallisella niityllä (”Mutta niinpä aikaeli matkamiesi / Leikitellen liepehillä kotonniitun, / Ilon vuosikymmenen taas vierieissä”; KR: 393). Mielentilankaan kannalta niityllä kasvava puu ei ole toissijainen, sillä elämänpuun arkkityypisiin merkityksiin kuuluu yhteyden ja rauhan tuntu: puun kautta ihminen voi kohota kohti pelastusta tai valaistumista ja vapautua maallisesta luonnosta (esim. Pekonen 2003: 162, Tresidder 1995: 484–485). Enkelimäinen olento kuitenkin aavistaa puhujan – ja ehkä lukijan – hämmentyneet ajatukset ja selittää tarkasti ilmanalassa lainehtivaa outoa ikävää:

Mutta aatokses mä arvelevan kuulen:
 ’Eikö vartoomisen kauvalliset hetket,
 Eikö aika yhtäpintainen aina
 Toki ikävyyden synkeyttä saata
 Heidän sieluillensa tumman yöseen kohdus?
 Niin sä kysyt, mutta huomaa: Tynihinä
 Autuutamme vissiä me odotamme,
 Ilman tuskaa ajan pitkän aikaellen. (KR: 392.)

¹⁰ Uno Harva (1948: 58–63) on kytkenyt lintukotomyytin Okeanoksen merestä löytyvään lintujen lepäämispaikkaan, joka mainitaan Kivellekin tutussa *Iliiaan* (750–650 eaa.) kolmannessa laulussa. Toisin kuin kuin ”Kesä-yön” luoteessa kajastava maailma, muinaissuomalainen lintukoto on kansanperinteessä sijoitettu joko etelään tai lounaiseen (ks. Siikala 2015: 176; vrt. auringonlaskuun viittaavan sanan ’luode’ etymologiasta Häkkinen 2004: 639). Muinaissuomalaista lintukoto-myytistä ks. myös Siikala 2015: 174–177; lintukoto-myytistä Kiven runoudessa ja *Seitsemässä veljeksessä* ks. Lahtinen 2017; runosta ”Lintukoto” Lyytikäinen 2020.

¹¹ Myös limbus-aihelman näkökulmasta ”Oravan laulu” on kiinnostava interteksti ”Kesä-yölle”. Esimerkiksi lapsenomaisten oravan asuttamassa (elämän)puussa heiluu samanlainen viiri (”Havu-oksen rauhan-viiri / Päällänsä liepoittaa”; KR: 331) kuin ”Kesä-yön” metaforisella saarella (”Siellä väikkyi rauhan viiri”; KR: 391). Vrt. lisäksi runon ”Niittu” säkeet, jossa viiri yhdistyy lapsuuteen (”Vaikkapa lapsuuden liepeä viiri / Otsallain väikkyi vielä”).

Häive limbuksen kaltaisesta saaresta ilmestyy puhujalle unenkaltaisessa olotilassa, mikä taas muistuttaa lapsen tai lintukotolaisten viattomuutta (“Silmän kirkkaan suljemme ja aukasemme, / Viehkeilemme kuni lapset pienet”; KR: 392). “Kesä-yössä” kuvataan Kiven tuotannon omintakeista onniautuuden tilaa, jota on tulkittu kaiken kaipuun täyttymyksenä ja onnen yltäkylläisyytenä. Yhtäältä sitä on luettu harmonisena ja lapsen-omaisenakin mielentilana, joka ilmaisee turvallisuutta ja rauhaa tai suggestiivista unen iankaikkisuutta (esim. Ervasti 1965: 26; Krohn 1984), toisaalta 1700-luvulla melankoliaan liitettyä suloisena suruna, joka aiheettomuudessaan merkitsee enemmän nautintoa kuin kärsimystä (Lyytikäinen 2007: 91). Tämä onnen saariin ja paratiisillisiin välitiloihin Kiven tuotannossa kytkeytyvä tunne toisintuu lapsia ja äitejä kuvaavissa runoissa, kuten “Lapsi” tai “Äiti ja lapsi”, jotka “Kesä-yön” tavoin hyödyntävät romantiikan suosimaa aiheelmaa kodittoman ihmisen harhailuista, koti-ikävästä tai kaipuusta ihannoituun tilaan.¹²

Entä jos luemme “Kesä-yötä” nimenomaan vasten Kiven lapsi-aiheisia runoja, joihin sisältyy eksymisaihelma tai allegorinen kotimatka? Onhan dantelaisuutta nähtävissä ennen kaikkea Kiven tuotannossa toistuvissa uni- ja eksymismotiiveissa.¹³ Esimerkiksi runossa “Kaukametsä” outo valtakunta ilmestyy pienelle lapselle, joka palaa kotiin kertomaan äidilleen ilmanrannassa näkemästään ihmeestä – joskin nyt aamun sarastukseen viittaavassa koillisessa (”Puitten kärjil näin mä kunnaan kauniin, / Armas päivä paistoi siel”; KR: 247).¹⁴ Beatricen tapaan idealisoitujen hahmojen, äidin ja lapsen, dialogi muistuttaa “Kesä-yön” rakennetta: feminisoidun koivun sijaan äiti tulkitsee ja selittää lapsen kokemusta, ja näin pohditaan tuonpuoleisen olemusta lapselle ilmestyneen kangastuksen pohjalta (vrt. Holopainen 2018: 194). Vesa Haapalakin (2020: 129–135; vrt. Tarkiainen 1915/1950: 291–292) tulkitsee, tosin Danten sijaan vasten ajan virsirunoutta, ”Kaukametsää” modernina versiona kristityn elämäntähtästä, taivasikävästä ja kotiinpaluusta. Tällaisen merkitysyhteyden hän rakentaa myös “Kesä-yötä” muuntelevassa romaanissaan, jossa vaeltajan roolissa on tietysti itse Alexis Stenvall.

Uudet näköalat?

Miksi “Kesä-yö” rakentaa romaanissa *Alexis* niin vahvat kehykset Alexis Stenvallin henkilö- ja kirjailijakuvalle? Runo tarjoaa yksilöpsykologisen näkökulman Stenvallin henkilöhahmoon mutta myös tulkinnallisen avaimen Aleksis Kiven runomaailmaan. Öisessä hämärässä tiivistyy Kivelle tyypillinen ja monimerkityksellinen maisemakuvasto kesäisistä niityistä, korkeista kukkuloista ja onnen saarista, jotka toimivat koko tuotantoa

¹² Eksyneen lapsen kuvauksista esim. Koskimies 1974: 117; Lahtinen 2017: 86; Holopainen 2018: 192–195; Haapala 2020.

¹³ Esim. Tuulion (1955) huomioidut toistuvista uni- ja eksymismotiiveista. Nämä kytkeytyvät Kivi-tutkimuksen linjaan, joka on ollut kiinnostunut nimenomaan romantiikan runouteen kiinnittyvistä unista ja näyistä, joissa puhujan kaipuu kohdistuu niin maallisiin kuin taivaallisiin paikkoihin.

¹⁴ ‘Koillisesta’ johdoksena sarastusta merkitsevistä sanasta ‘koi’ ks. Häkkinen 2004: 454.

yhdistävän maailmankuvan osina. ”Kesä-yötä” Kiven muihin taivasnäkyihin yhdistävät kaukaisuudesta kajastava ilmestys ja jumalallista (ja/tai äidillistä) rakkautta ilmentävä naishahmo, joka toimii johdattajana pyhän äärelle. Huomattakoon, etteivät näiden taivasnäkyjen maisemat ole suinkaan identtisiä. Esimerkiksi Danten tuotantoon jo aiemmin yhdistetyt runot ”Kesä-yö”, ”Kaukametsä”, ”Immen unelma” ja ”Lintukoto” ovat rakenteellisesti itsenäisiä sommitelmia. Silti analyysini ”Kesä-yön” maiseman merkityksistä osoittaa, että kokonaiskuvaa Kiven runomaailmasta voidaan yhä tarkentaa: elämänpuu kuuluu tuonpuoleisten niittyjen ja saarien tavoin hänen tuotantonsa keskeiskuvastoon.

”Kesä-yössä” Kivi sulauttaa yhteen suomalaista luonnonmaisemaa, kansanrunoutta sekä maailmankirjallisuutta – juuri näiden aineiden omaperäisille yhdistelmille hänen ominaislaatunsa on usein katsottu perustuvan (esim. Tarkiainen 1915/1950: 286; Nummi 2002: 62–63). Ennen kaikkea ”Kesä-yö” tarjoaa merkittävän tulkintapolun Kiven ja Danten tuotannon risteyskohtiin. Tarkemmin luettuna runo on valaisempi vertailupiste kuin ”Kaukametsä”, jonka Tuulio (1955: 146) nimeää, ehkä hie- man yllättäenkin, avaimeksi Kiven ja Danten yhteiseen runomaailmaan. Tässä artikkelissa olen kuitenkin tarkastellut vain yksittäistä runoa, joten Danten kokonaisvaltainen vaikutus Kiven tuotantoon jää yhä laajempaa selontekoa vailla. Näin analyysini vahvistaa Pirjo Lyytikäisen (2007: 107) aiempaa huomiota siitä, että Danten muistumat Kiven tuotannossa ansaitisivat perusteellisen tutkimuksen. Ehkä Tarkiaisen jalanjäljissä on todella seurattu ensisijaisesti Cervantesin ja William Shakespearen tuotantojen lähteille, vaikka Kiven runomaailmasta löytyy yhtä selviä viittaus- suhteita Danten runouteen. Nämä yhteydet Danten runouteen ovat ilmeisiä etenkin Kiven tuonpuoleisuutta heijastelevissa onnelakuvauksissa, joilla on ollut huomattava kirjallisuus- ja kulttuurihistoriallinen vaikutus.

Elämäkertaromaanissa *Alexis* pohditaan myös sitä, odottaako kaukaisuudessa hämmöttävän maailman takana vain uusi vartoomisen tila – ovathan kaukaisen saaren asukkaat jo kääntäneet katseensa eteenpäin. Kuten Kiven runoudessa, Haapalan romaanissa tekstienväliset viittaukset toimivat kaunokirjallisuutta uudistavana voimana. Tutkijoiden katsetta voisikin jo lempeästi ohjata Kiven edeltäjien sijaan häntä seuranneisiin kirjailijoihin ja näin avata uusia näköaloja. Kiven runotuotanto on sangen suppea ja sen tutkimus on vaarassa tarttua yhä uudelleen pienin painotuseroin sellaisiin perushuomioihin, joista valtaosa on esitetty jo yli sata vuotta sitten. Kenties seuraavaksi voisi tarkastella esimerkiksi sitä, miten Kiven monikerroksiset taivaskuvitelmat ovat läsnä nykyrunoudessa ja -proosassa. Tai mitä nuoret lukija- tai kirjailijapolvet näkevät tähystellessään Aleksis Kiven yhä kaukaisempaan maailmaan ja miten Kiven runous elää, jos ollenkaan, heidän ajallisuudessaan ja tulkinnoissaan?

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

Dante Alighieri 1321/2000: *Jumalainen näytelmä*. Suom. Eino Leino. Helsinki: Otava.

- Haapala, Vesa 2023: *Alexis*. Helsinki: Otava.
 Kivi, Aleksis 1953/1997: *Kootut runot*. (KR) Toim. Lauri Viljanen. Helsinki: Otava.
 Kivi, Aleksis 1870/1931: *Seitsemän veljestä*. Helsinki: WSOY.

Muut lähteet

- Baldassaro, Lawrence 1974: "Dante the Pilgrim: Everyman as Sinner." *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* No. 92, 63–76.
- Bastman, Eeva-Liisa 2016: "Rajalla. Idylli ja ekfrasis 'Rippilapset'-runossa." Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 245–255. <https://doi.org/10.33347/jses.138698>
- Curtis, Ernst Robert 1948/1990: *European Literature and Latin Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press.
- Ervasti, Pekka 1965: "Suuren haaksirikon" aihe Aleksis Kiven tuotannossa. Turku: Turun yliopisto.
- Grünthal, Satu 2018: "Eksynyt impi. Kristuksen morsian." Teoksessa Reeta Holopainen, Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko (toim.), *Ihmissydän. Henkilöitä ja kohtaloita A. Kiven maailmoissa*. Helsinki: Ntamo, 181–188.
- Haapala, Vesa 2020: "Kaksi autuuden tilaa Kiven Runossa 'Kaukametsä'." Teoksessa Hanna karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksi Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 122–140. <https://doi.org/10.33347/jses.100563>
- Haavio, Martti 1955: *Kansanrunojen maailmanselitys*. Porvoo: WSOY.
- Harva, Uno 1920/2019: *Elämänpuu*. Helsinki: SKS.
- Harva, Uno 1948: *Suomalaisten muinaisusko*. Helsinki: WSOY.
- Häkkinen, Kaisa 2004: *Suomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Holopainen, Reeta 2018: "Etsivät ja löytävät lapset – Aleksis Kiven runouden lapsihahmot." Teoksessa Reeta Holopainen, Sakari Katajamäki & Ossi Kokko (toim.), *Ihmissydän. Henkilöitä ja kohtaloita A. Kiven maailmoissa*. Helsinki: Ntamo, 189–198.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: SKS
- Krohn, Leena 1984: "Oravainen ja surun poika." Teoksessa Markku Envall (toim.), *Aleksis Kiven maailmasta. Esseitä ja tutkielmia*. Helsinki: SKS, 98–102.
- Lahtinen, Toni 2017: "Keskellä iäisyyden myrskyjä. Onnen ja nälän saaret Aleksis Kiven tuotannossa." Teoksessa Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Merja Sagulin (toim.), *Lintukodon rannoilta. Saarikertomukset suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 70–97.
- Lahtinen, Toni, Maria Laakso ja Merja Sagulin 2017: "Johdatus suomalaisen kirjallisuuden saarille." Teoksessa Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Merja Sagulin (toim.), *Lintukodon rannoilta. Saarikertomukset suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 9–46.

- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Lyytikäinen, Pirjo 2007: ”Kangastus toivomme maasta. Aleksis Kivi romanttisen kaipuun tulkkina.” Teoksessa Riikka Rossi ja Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 83–119.
- Lyytikäinen, Pirjo 2020: ”’Lintukoto’ ja tunteet. Idyllin traditioiden ja romanttisen kaipuun risteyskohdassa.” Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 107–121. <https://doi.org/10.33347/jses.100562>
- Lukkarinen, Ville 2017: ”Werner Holmberg: Suomalaismaisemia Düsseldorfin-ateljeesta.” Teoksessa Werner Holmberg, Ville Lukkarinen & Anne-Maria Pennonen, *Werner Holmberg*. Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseo, 50–105.
- Makkonen, Anna 1991: ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?” Teoksessa Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 9–30.
- Niemi, Seija A. 2015: *Koivu. Suomen kansallispuu*. Helsinki: Minerva.
- Nummi, Jyrki 2002: ”Sepeteuksen pojista voiton sankareiksi. Seitsemän veljestä ja raamatullinen allusio.” Teoksessa Hannes Sihvo ja Jyrki Nummi (toim.), *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa. Kaunis tarina ja Jumalan keksintö*. Helsinki: SKS, 59–139.
- Nummi, Jyrki 2025: ”Neito ja kuolema. Aleksis Kiven runokoe Eriika.” Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 105–125. <https://doi.org/10.33347/jses.156568>
- Pekonen, Osmo 2003: ”Elämän puu”. Teoksessa Yrjö Sepänmaa, Liisa Heikkilä-Palo ja Virpi Kauki (toim.), *Metsään mieleni*. Helsinki: Maahenki, 162–169.
- Pettersson, Torsten 2016: ”Onni ja yksinäisyys. Aleksis Kiven traaginen runomaailma.” Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 10–27. <https://doi.org/10.33347/jses.138663>
- Raamattu* 1776. https://www nettiraamattu.fi/head/bibl_vanha.htm (27.8.2025)
- Railo, Eino 1945: *Kuolemattomuuden puutarha eli runouden uskonto*. Porvoo: Helsinki.
- Seutu, Katja 2016. ”’Maa, taivas, miks niin autuaasti hymyit?’. ’Niittu’ ilmestyksen paikkana”. Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen.

- Erikoisjulkaisuja I. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 301–310. <https://doi.org/10.33347/jses.138702>
- Sihvo, Hannes 2003: “Vihreän kullan maa”. Teoksessa Yrjö Sepänmaa, Liisa Heikkilä-Palo ja Virpi Kaukio (toim.), *Metsään mieleni*. Helsinki: Maahenki, 151–161.
- Siikala, Anna-Leena 2016: *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: SKS.
- Tarkiainen, Viljo 1915/1950: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Viides päivitetty painos. Porvoo: WSOY.
- Tarkiainen, Viljo 1919: *Aleksis Kiven muisto*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ahjo.
- Tresidder, Jack 1995: *The Complete Dictionary of Symbols. In Myth, Art and Literature*. London: Duncan Baird Publishers.
- Turunen, Mikko 2016: “Maiseman poetiikkaa ja vietin kiihkoa Aleksis Kiven ‘Helavalkeassa’.” Teoksessa Yrjö Sepänmaa, Liisa Heikkilä-Palo ja Virpi Kaukio (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja I. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 232–244. <https://doi.org/10.33347/jses.138696>
- Turunen, Mikko 2018: “Maiseman poetiikkaa Aleksis Kiven lyriikassa.” *AVAIN - Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 4/2018, 38–53. <https://doi.org/10.30665/av.74283>
- Tuulio, Tyyni 1955: “Kivi ja Dante.” *Parnasso* 4/1955, 145–153.
- Vartiainen, Pekka 2009: *Antiikki, keskiaika ja renessanssi länsimaisen kirjallisuuden historiassa*. Helsinki: Avain.
- Viljanen, Lauri 1953: “Unennäöstä runoon.” *Parnasso* 3/1955, 200–210.
- Williams, Charles 1943/1994: *The Figure of Beatrice: A Study in Dante*. Cambridge: D.S. Brewer.

Kirjoittaja

Toni Lahtinen, FT, dosentti, yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto
toni.j.lahtinen@helsinki.fi

Kaksi Almaa – teema ja sen muunnelmat

Johdanto

Aleksis Kivellä on Alma-niminen päähenkilö kahdessa teoksessa: runossa ”Alma” sekä kesken jääneessä, nimeämättömässä näytelmäluonnoksessa. Vertailen artikkelissani tekstejä päähenkilöiden näkökulmasta ja pohdin, ilmentävätkö he eräänlaista ydin-Almaa, jota kutsun Alman teemaksi. Tekstien tapahtumissa ja henkilögallerioissa on sekä yhtäläisyyksiä että eroja, mutta keskushahmo Alma sitoo ne kiinteästi toisiinsa. Molemmat Almat ovat nuoria, jaloja ja rakastuneita. Sana *alma*, *almus* kantaa latinan kielessä merkityksiä ’armas, suloinen, hellä, suojele, ravitseva’, ja molempien tekstien Alma on näiden epiteettien suoranainen henkilöitymä.

Kiven runo ”Alma” ilmestyi vuoden 1866 *Kirjallisen Kuukauslehden* syyskuun numerossa, jossa julkaistiin myös hänen runonsa ”Pohjatuuli”, ”Lapsi” ja ”Myrsky”. Nämä neljä runoa olivat viimeiset niistä Runoelmia-otsikon alla ilmestyneistä kahdestatoista runosta, joita Kivi oli kirjailijanimellä A. Kivi julkaissut *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* maaliskuusta alkaen. Saman vuoden 1866 syksyllä Kivi painatti omalla kustannuksellaan *Kanervala*-runokokoelman, jota hän kutsui ”tuskin kahden viikon hätätyöksi” (ks. Haapala 2016: 112).¹ Kokoelmaan eivät sisälly *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* julkaistut runot.²

Uudestaan Kivi tarttui Alma-aihelmaan vuonna 1869, kun Kaarlo Bergbom tilasi häneltä näytelmän. Suomenkielisille säätyläisten teatterinäytännöille oli todettu olevan tarvetta, ja uusia käsikirjoituksia etsittiin. Kiven *Lea*, pääosassaan Charlotte Raa, esitettiin toukokuussa 1869. Kun Kivi alkoi työstää *Alman* nimellä myöhemmin tunnettua näytelmää, hän suunnitteli pääosaan samoin Charlotte Raata, jonka roolisuorituksesta oli pitänyt. Uuden käsikirjoituksen varaan ei näytäntöä kuitenkaan alettu järjestää. (Paavolainen 2018: 74.) Kiven omat toiveet olivat *Alma*-näytelmän suhteen alkuun korkealla, ja hän kirjoitti Thiodolf Reinille joulukuussa 1869: ”Ne kaksi näytelmää [*Selman juonet* ja *Alma*] – ne pidän minä parhaina kun koskaan ennen olen matkaansaattanut; – –” (Kivi 2012: 308). Bergbomin tuomio oli kuitenkin toinen: ”– – tämä kappale, vaikka lyyrillisesti kaunis, oli kokonaan epädraamallinen eikä olisi voinut tehdä mitään vaikutusta näyttämön palkeilla” (Grünthal 2019). Juuri toimintaa on perinteisesti pidetty draaman peruskomponenttina (Steinby & Tanskanen

¹ Lauri Viljasen (1954) mukaan ”Alma” oli yksi Kiven ensimmäisistä runoista, mutta ennen sitä oli ilmestynyt jo useita runoja sekä *Mansikoissa* ja *Mustikoissa* että *Kirjallisessa Kuukauslehdessä*.

² Syyskuun 1866 *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* ilmestyi myös nimimerkki K.B.:n eli Karl (Kaarlo) Bergbomin arvio samana vuonna julkaistusta runoantologiasta *Helmivyö suomalaista runoutta*, jonka oli toimittanut Julius Krohn (Suonio). Arvioija huomauttaa, että esimerkiksi Oksasen (3), Suonion itsensä (3), Ruhalan (2) ja Kymäläisen (2) rinnalla ”Kiven lyyrillisiä runoja ei löydy nimeksikään”. Hänestä kokoelmaan sisältyi myös liikaa käännöksiä.

2013), mutta *Almaa* luonnehtivat sen sijaan vähäinen toiminta ja pitkät pohdiskelevat monologit. Lisäksi näytelmäluonnos on runomuotoinen ja noudattaa puheenomaisuutta tavoittelevaa kuusimittaa.³ Bergbom esitti luonnoksen muokkaamista proosaksi, mutta sitä ei tapahtunut.⁴

Alman käsikirjoituksen viimeistely katkesi, kun Bergbomilta tuli jo uusi tilaus: hän pyysi Kiveltä Emil Nervanderin *Margrethe*-käsikirjoitukseen pohjautuvaa näytelmää.⁵ Syksyllä 1870 valmistuneesta ja seuraavana vuonna ilmestyneestä *Margaretasta* tuli Kiven viimeinen valmis teos. *Alman* pariin hän kuitenkin palasi vielä *Margaretan* rinnalla tai sen valmistumisen jälkeen, mitä todistavat hänen käsikirjoitukseen tekemänsä yksittäiset merkinnät. Muutamien kuukausien kuluttua keväällä 1871 Kivi joutui Lapinlahteen ja kirjoitustyöt olivat ohitse. Noin puolentoista vuoden kuluttua hän kuoli.

Alma jäi siis keskeneräiseksi ja nimettömäksi näytelmäksi, ja se ilmestyi vasta 1916 Viljo Tarkiaisen toimittamissa Kiven *Kootuissa teoksissa*. Hän myös antoi käsikirjoitukselle nimen *Alma*. Tutkimuksessa teoksesta on käytetty määritelmiä näytelmäluonnos, uninäytelmäluonnos, keskeneräinen näytelmä ja katkelma (Tarkiainen 1915; Ekelund 1960/1966; Kinnunen 1967; Sihvo 2002). Käytän tässä artikkelissa vaihdellen sekä näitä erilaisia keskeneräisyyteen viittaavia käsitteitä että muutamaan kertaan määritelmää 'näytelmä', koska se on lyhyt ja kätevä ilmaus eikä johda tämän artikkelin kontekstissa harhaan. Kutsun luonnosta sen vakiintuneella nimellä *Alma*.⁶

Aiemmassa tutkimuksessa ”*Alma*”-runoa on lähestytty etupäässä omastani poikkeavasta tulokulmasta, sillä runo on kytketty Kiven runouden nuorena kuolevien uskonnollisten naisten ketjuun ja kansanrunouden immen kuolo -teemaan. *Alma* on nähty hurskaana kuolemaan valmistautujana. (Turunen 2020: 182.)⁷ Torsten Pettersson (2016: 21–26) kyseenalaistaa Kiven runomaailmaa tarkastelevassa artikkelissaan monet vakiintuneet käsitykset sen valoisasta pohjasävystä ja argumentoi, että Kiven runouden perusvire on traaginen. Petterssonin mukaan murhe ja onni ilmentyvät Kiven runoudessa kaksijakoisesti ja siten, että onni on mahdollinen kahdessa eri muodossa: joko tuonpuoleisessa elämässä tai maan päällä vastavuoroisessa rakkaudessa. ”*Almassa*” toteutuu ensimmäinen vaihtoehto. Lisäksi ”*Almaa*” luonnehtii Petterssonin näkemyksessä Kiven muulle runoudelle harvinainen sosiaalinen verkosto, johon palaan tuonnempana. – Toisin kuin ”*Alma*”-runoon on *Alma*-näytelmäluonnokseen viitattu Kivi-tutkimuksessa enimmäkseen lyhyin

³ Kiven kuusimitasta ks. Laitinen 2025 tässä julkaisussa.

⁴ *Almaa* on esitetty teattereissa hyvin vähän: ammattilaisvoimin vain kuunnelmana 1945 ja näytelmänä Kotkan maakuntateatterissa 1950–51 (Paavolainen 2019b).

⁵ Kun Kiven *Margareta* vuonna 1871 ilmestyi, se oli Kiven ”forfattarebolagiksi” eli kolmen hengen ”kirjoittajapuulaakiksi” kutsuman kolmikon tulos: alkuperäinen aihe oli Nervanderin, monet rakenteelliset ratkaisut Bergbomin ja lopullinen tulos Kiven (Paavolainen 2018: 65–78).

⁶ Artikkelini perustuu *Alman* käsikirjoituksen viimeiseen tekstikerrostumaan, jonka on tulkittu olevan Kiven itsensä tekemä ja joka on julkaistu *Yön ja päivän*, *Lean*, *Alman* ja *Margaretan* kriittisessä editiossa (2019).

⁷ Mikko Turusen artikkeli (2020) on ainoa tuntemani, joka keskittyy nimenomaan ”*Alma*”-runoon. Myös hänen näkökulmansa liittyy kuoleman aiheeseen.

maininnoin, mutta Kiven *Kriittisiin editioihin* sisältyy sitä käsittelevä artikkelini (Grünthal 2019).

Runoa ja näytelmäluonnosta ei tietääkseni ole käsitelty rinnan ennen tätä käsillä olevaa artikkelia, jonka lähtökohtana on näkemys tekstejä yhdistävästä Alma-teemasta. Tarkoitan teemalla teoksen perusajattusta, joka synnyttää sen rakenteellisen ja sisällöllisen koherenssin ja joka voi olla myös lukijan tulkinta sen merkityksestä. (Tieteen termipankki, s.v. teema.)⁸ Katson siis, että runo ja näytelmä ovat kaksi variaatiota samasta perusteemasta, jonka lähtökohtana ovat runon ja näytelmäluonnoksen Almoja yhdistävät luonteeseen, perhesuhteisiin ja elämänkohtaloihin liittyvät piirteet.

Kysyn, millä tavoin runoa ja näytelmäluonnosta voi tarkastella toisiaan täydentävinä ja ristiriitauttavina teksteinä. Lähtökohta ei ainoastaan tuo uutta näkökulmaa molempien tekstien tulkintaan vaan avaa lisäksi kiinnostavan ikkunan siihen Kiven runouden perusmotiivien sarjaan, jota Pettersson (2016) inspiroivasti analysoi. Hän puhuu artikkelissaan ”runoja yhdistävästä luennasta”, jossa tietyt Kiven runouden tyypillisyydet heittävät ikään kuin varjon tai luovat taustakuvan samoja aiheita eri tavoin käsitteleviin runoihin. Ehdotan varjon ja taustakuvan metaforien rinnalle peilautuvuuden käsitettä: runon ja näytelmäluonnoksen Almat ja heidän kauttaan koko tekstit peilautuvat toisiinsa. Oma tärkeä osuutensa teeman muuntelussa ja peilautumisessa on tekstien lajeilla, sillä runo asettaa teeman toteutumiselle erilaiset reunaehdot kuin näytelmä. Kun laji nähdään Alastair Fowlerin (1982) mukaan piirteiden ja konventioiden varastona, voidaan tarkastella, miten Alma-teema toteutuu toisaalta runossa, toisaalta näytelmätekstissä. Sekä teeman että lajin tutkimuksessa on kyse siitä, kuinka voimakkaat piirteet tarvitaan yhdistämään tiettyyn teemaan tai lajiin liittyvät tekstit toisiinsa. Samalla on kiinnostavaa se, minkälaisia muiden teemojen ja lajien ryhmästä teksteihin yhdistyy ja minkälaisia tulkinnallisia ulottuvuuksia näin syntyy.

Alma-teeman luennassani on kyse nimenomaan lukijan tulkinnallisista prosesseista ja valinnoista, ei kirjailijan intentioita koskevista väitteistä. Tältä pohjalta lähdän nyt vertaamaan runon ja näytelmäluonnoksen Almoja toisiinsa ja esitän, että ne tarjoavat kaksi erilaista ratkaisuvaihtoehtoa nuoren naisen elämän suureen kysymykseen, rakkauden mahdollisuuteen. Keskeiseksi elementiksi nuoren neidon henkilökuvan kannalta nousee luennassani se, minkälaisiin valintoihin maallisen rakkauden onni tai onnettomuus hänet johtaa.

Runon Alma

Vuonna 1866 ilmestyneen ”Alma”-runon nimihenkilö on säätyläisneito eli rikkaan perheen ja ”koreen kartanon” tytär, jonka äiti on kuollut mutta isä on elossa. Runo on kertova ja tarinallinen, vaikka sen juoniainekset ovat niukat: Alma suuntautuu tuonpuoleisuuteen, auttaa köyhiä ja on

⁸ Alma-teema on käsitteenä perustellumpi kuin Alma-motiivi. Motiivi on teeman alakäsite eikä määritä yhtä vahvasti teoksen kokonaisideaa kuin teema. (Tieteen termipankki, s.v. teema; s.v. motiivi.)

armollinen väärintekijöille. Runo päättyy Alman kuolemaan ja ystävien surusaattoon. Kuolema kuvataan kauniiksi ja onnelliseksi.

Rakenteeltaan 14-säkeistöinen runo on säännöllinen, ja se noudattaa muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta trokeemittaa.⁹ Runon kaikkitietävä puhuja kertoo Alman elämänvaiheet ulkopuolisen silmin mutta eläytyvästi, ja esittäessään kysymyksiä tapahtumista hän sulkee myös lukijan osaksi kerrontatilannetta. Kuvaillessaan Almaa puhuja poimii vertauskuvia luonnosta ja rinnastaa tämän pohjoiseen valoon, kesäyöhön, metsän huminaan ja lehtevään, tyyneen saareen. Hän suhtautuu Almaan ihailevasti ja myötämielisesti.

Sekä Alman isää että hänen jo kuollutta äitiään luonnehditaan runossa pehmein sävyin lempeiksi ja helliksi, mutta uusi äitipuoli on toista maata:

Koreess' kartanossa Alma kasvoi,
Kauniiks' immeks yleni,
Isä oli hänell' armas, lempee,
Äitin hellän Kalma vei.

Ei hän tiennyt, miten omi vai puu
Emon oman helmahan;
Emo vieras häntä kasvatteli
Kädell' kiivaall', ankarall'.¹⁰
(KT: 107–108.)

Alma itsekin on lempeä osattomia ja vähäväkisiä kohtaan. Hän ottaa ymmärtäväisesti vastaan niin köyhän, murheellisen kuin syntisenkin, ja hänen luonaan ”avun, turvan aina sai, / lohdutuksen murheellinen mieli, / armon aina rikkoja” (KT: 108). Alma on ennemminkin ideaalinäky kuin lihaa ja verta, mitä kautta hän vertautuu esimerkiksi ”Niittu”- ja ”Anjanpelto”-runojen naishahmoihin, kun taas kuolematematiikka liittää hänet esimerkiksi ”Eksyneeseen impeen” ja ”Tornin kellon” nuoreen neitoon (ks. myös Grünthal 2018; Turunen 2020). Almassa henkilöityy Kiven runoudelle ominainen tunnetila, jossa murhe ja onni sulautuvat toisiinsa:

Toki leppeytt' ja lempee täynnä
Loisti Alman katsanto,
Mutta hymy synkee, murheellinen
Väikkyi hänen huulillans.
(KT: 108.)

Miksi Alma on synkeä ja murheellinen? Samaa kyselee myös runon puhuja, mutta eksplisiittistä vastausta ei saada:

Mitä mietiskelee kelmee neito,
Uneksuen laaksossa?
Miksi riutuen hän katsahtelee
Sineyteen korkuuden?

Eipä pääsnyt täällä kenkään käymään
Sydämensä kammioon,
Sieltä virtasi vaan lemmen liekki
Taivaallisest' säteillen.
(KT: 108.)

⁹ Runon tarkan rakenneanalyysin esittää Turunen (2020).

¹⁰ Runositaatit ovat peräisin Aleksis Kiven teoksesta *Kootut teokset IV. Runot ja kirjeet* (1915), johon viitataan lähdeviitteissä lyhenteellä KT.

Runon Alma määritellään ”kelmeeksi” neidoksi. Kelmeys eli kalpeus yhdistää Alman moniin Kiven runouden naishahmoihin ja etenkin *Seitsemän veljeksien* ”Kalvean immen tarinan” päähenkilöön. Kertomusta rakkauden kaikki esteet ylittävästä voimasta voi pitää yhtenä Kiven tuotannon ydinkuvana, ja Aaro Hellaakosken mukaan (1950: 151) ”Kalvean immen tarina” on koko romaanin tausta, joka pilkistää jatkuvasti esiin pinnalla kulkevan veljesten tarinan lomasta. Samoin voi Alma-teemaa runo- ja näytelmävariantteineen pitää Kiven naiskuvien ydinaineena.

Keskeistä runossa on, että Alma tuntee rakkauden tunteita, vaikka emme näe hänen ”sydämensä kammioon” ja tiedä, kuka tai mikä on rakkauden kohde. Omassa tulkinnassani Alma on rakastunut saamatta vastarakkautta tai vaihtoehtoisesti menettänyt rakastettunsa. Kyseessä ei siis ole kuolemankaipuu tai uskonnollinen taivasikävä, kuten perinteisesti on katsottu (esim. Viljanen 1954).¹¹ Alman katsastelu ”silmällä” riutuvalla / sineyteen korkuuden” on onnettoman rakkauden seuraus ja kertoo halusta päästä pois omasta murheellisesta olotilasta, eikä runon lopussa kuvattu ”toivon päivä” viittaa uskonnolliseen täyttymykseen vaan rakastavien yhdistymiseen kuolemassa. (Ks. KT: 108–109.) Tulkintaa tukee romanttisen runouden konteksti, sillä onneton rakkaus kuuluu sen repertoariin vahvemmin kuin nuoren ihmisen rakkaus ja kaipuu kuolemaan ja tuonpuoleiseen. Petterssonin mukaan (2016: 21, 25) onnen kaksi perusmuotoa Kiven runomaailmassa ovat yhteys rakastettuun ja siirtyminen tuonpuoleiseen. Myös hän tulkitsee Alman olevan onnettomasti rakastunut ja pitää tämän kuoleman syynä sitä, että onnellisuus tuonpuoleisuudessa on parempi kuin onneton elämä maan päällä. Alman kuoltua hänen ystävänsä astuvat runon näyttämölle, ja Alma haudataan helluntaina, Kiven runoudessa tärkeänä päivänä:

Nuoret neidot, kasvinkumppaninsa,
Hänen kääreit liinoinhin,
Koristelit arkkuns kukkasilla;
Tuonen tupaan vietiin hän.
(KT: 109.)

Ystävät hautaavat Alman, minkä jälkeen ”murehtivat nuoret, niinmyös vanhat” (KT: 109). Koko yhteisö siis suree, mutta omien perheenjäsenten surua ei mainita. Runo päättyy toivon akordiin:

Mutta ihana on murhe tämä,
Sointoon taivasten se vie,
Läpi kyynelsateen lempeest’ paistaa
Toivon päivä armahin.
(KT: 109.)

”Alma”-runon miltei rikkumattomana toistuva trokeerytmi sekä muuttumaton nelisäkeinen säkeistörakenne luovat kontrastin dramaattisille tapahtumille, jotka yltyvät runon myötä. Ensin todetaan oman äidin kuolema Alman lapsuudessa tai nuoruudessa, sitten tylyn äitipuolen koh-

¹¹ Runon kristillisestä tulkinnasta yksityiskohtaisemmin ks. Turunen 2020: 188–190.

telu. Alman oma kuolema on runon käännekohta, joka kääntää murheen ”sointoon taivasten”.¹²

Näytelmäluonnoksen Alma

Keskeneräisen näytelmäkäsikirjoituksen (1869) Almakin on kartanon-tytär, ja hänen perheeseensä kuuluvat isoisä Kasper, äitipuoli Elina ja veli Leonard. Perhesuhteissa on hieman epäselvyyttä, mikä kuvastaa käsikirjoituksen keskeneräisyyttä. Välillä Alma viittaa Kasperiin isoisän sijasta isänään, ja Kasper itse puhuu Almasta sekä tyttärenään että lapsenlapsenaan. Kiven henkilöluettelossa Kasper on ”talon isäntä, Alman isoisä”. Elina on henkilöluettelossa ”talon emäntä, Alman kasvattiäiti” ja itse tekstissä ”äiti vieras” eli äitipuoli, mutta Alma puhuttelee häntä äidiksi läpi näytelmän. (Ks. Kivi 2019: 216.) Tällä äitipuolen ja äidin ambivalenssilla on myös tulkinallista merkitystä, mihin palaan myöhemmin.

Tapahtumiin osallistuu myös isoisän ystävä, naapurinisäntä Conon. Näyttämöllä ei nähdä Kiliania, johon Alma on rakastunut mutta jonka tunteista hän ei ole perillä, eikä kuolevaa vaimoa, jonka luona Alma näytelmän alkupuolella käy.¹³ Koska näytelmä on tekstinä laajempi ja mahdollistaa päähenkilön luonteen hahmottamisen myös sisäisen monologin, dialogin ja muiden henkilöiden kommentoinnin kautta, sen Almasta on mahdollista muodostaa runon nimihenkilöä moniulotteisempi kuva.

Näytelmä käynnistyy tilanteesta, jossa Alma käyskentelee ”käsi otsalla ja kovin aattelevana” odottaen veljeään Leonardia takaisin kotiin pitkältä matkalta, mutta erityisesti tämän matkakumppania, rakkautensa kohdetta Kiliania (Kivi 2019: 216). Elina toistelee Almalle, että Kilian ei Alman toiveista huolimatta rakasta tai tule koskaan rakastamaan tätä. Alma lähtee tapaamaan kuolevaa vaimoa, ja äitipuoli taivuttelee isoisän ja naapuri Cononin keksimäänsä juoneen: Almalle uskotellaan, että veli on kuollut merillä, isoisä on lähdessä sotimaan ja rakastettu aikoo kihlata toisen neidon. Äitipuoli perustelee julmaa suunnitelmaa halullaan koetella Alman luonnetta. Epäröityään isoisä Kasper ja naapuri Conon suostuvat tuumaan. Kun Alma palaa ja suru-uutiset kerrotaan hänelle toinen toisensa jälkeen, hän osoittaa ylevää luonteenlujuuutta ja kestää surusanomat murtumatta. Tämän jälkeen totuus paljastetaan ja tragedia muuttuu riemuksi. Almalle kerrotaan Kilianin rakastavan häntä, ja Kiliania ja Leonardia aletaan odottaa tuleviksi kartanoon. (Ks. Kivi 2019: 217–241.)

Äitipuolen kehittämä juoni muodostaa Alma-luonnoksen sisään näytelmän näytelmässä, mikä lisää tekstin esityksellistä luonnetta. Rakenne on tuttu esimerkiksi Kiven ihaileman Shakespearen näytelmästä *Kesäyön uni* (1595), ja sitä ovat hyödyntäneet useat näytelmäkirjai-

¹² Turunen (2020) luonnehtii Alman kuolemaa ”hyväksi kuolemaksi”, jonka levollisuus ja odotuksenmukaisuus liittyvät 1800-luvun suomalaisen kuolemakulttuurin ihanteelliseen kuolemaan oikeanlaisine hautausprosesseineen.

¹³ Henkilöiden vieraskieliset nimet korostavat heidän kuulumistaan aatelissäätöön. Esimerkiksi nimi Kilian oli tullut almanakkaan 1700-luvulla, ja Kivellä se esiintyy kansainvälisessä muodossaan, kuten säätyläisille sopii, ei kansanomaistettuna Kiljantina (Paikkala 2018: 162).

lijat ainakin 1400-luvun lopulta lähtien (Tieteen termipankki, s.v. näytelmä näytelmässä). Kivi käytti sitä tuotannossaan usein (Paavolainen 2019a: 66). *Alman* näytelmä näytelmässä -rakenteessa on kyse tekstuaalisesta peilautumisesta, jossa sisäkkäisnäytelmän tapahtumat ovat vastakkaisia varsinaisen näytelmän tapahtumille: sisäkkäisnäytelmän peili näyttää päähenkilön elämänkulun traagisen, varsinainen näytelmä onnellisen vaihtoehdon.¹⁴ Sisäkkäisnäytelmän esittäminen on kuitenkin kompastua, sillä Kasper jouuu tunnontuskiin tajutessaan juonen julmuuden – ”Sydäntäni louhii” – ja häpeää *Alman* edessä, kun ymmärtää muiden vain leikkivän tämän tunteilla: ”Alma, Alma, sinä saatat meidän kaikkein / silmät vaipumahaan alas.” (Kivi 2019: 232, 235.)

Runon *Alman* lailla näytelmäluonnoksen Alma on jalo ja lempeä. Isoisä Kasper luonnehtii häntä sanoin ”[t]aivas, mikä tyttö! / Enkeli maan päällä, Herran enkeli” (Kivi 2019: 225). Alma käy köyhien ja kuolevien luona, vaikka erona runoon onkin, että kuoleva vaimo nimenomaan patistaa hänet takaisin omiensa joukkoon: ”– Jätä huone / Kuolevan ja kohden kotoasi riennä” ennustaen, että *Almaa* odottaa siellä ”hetki ankara”. Vanha vaimo lausuu sanat ”ihanasti myhäellen”, mikä vihjaa onnellisesta lopusta ja *Almaa* lopulta odottavasta iloisesta yllätyksestä. (Kivi 2019: 232.)

Siinä vaiheessa, kun Alma vielä luulee menettäneensä Kilianin rakkauden, hän on valmis kääntämään elämänsä suunnan kokonaan ja unohtamaan tämän:

– Kilian!

Unohtaa sun tahdon, ja niin kaiken riemun
Täällä elämämme kannikalla kaidal! –
(Kivi 2019: 235.)

Hetken päästä Alma havahtuu ajatukseen, että vaikka tulevaisuus rakastetun kanssa on mahdollon, hän voi viettää sen äitipuolen eli ”oman äitinsä” kanssa. Alma julistaa:

En sua koskaan heitä, kallis kallis äiti!
Yhdessä me suremme ja iloitemme
Yhdessä me elämämme kiirastamme
Pyhäin kaltaseksi alla rauhan viirin.
Ja niin viimein, koska tyyni ilta onpi,
Kuolon enkel’ kolkuttakoon ovellemme
Meitä kutsuen, ja seuraammepa häntä
Hymyhuulin kuni vaimo hurskas tuolla,
Valkeuteen ihmeelliseen käärittynä.
(Kivi 2019: 237.)

Alma siis sublimoi rakkautensa Kilianiin omaan äitipuoleensa, jolle hän vannoo uskollisuutta elämänsä loppuun asti. Nykylukijasta ratkaisu tuntuu epäuskottavalta, jopa omituiselta, mutta kysymys on pikemminkin *Alman* elämänasenteesta kuin konkreettisesta ehdotuksesta. Kun Kilian on menetetty, millään muullakaan ei ole *Almalle* merkitystä, ja jo ensi reaktiossaan hän suuntaa kuolemaan: ”Kuolon enkel’ kolkuttakoon ovel-

¹⁴ Shakespearen tuotannossa on runsaasti henkilöparalleleja ja peilirakenteita: jos yhdelle henkilölle tapahtuu jotain, hänen vastaparilleen tapahtuu pian yhteneväinen tai täysin päinvastainen asia. Kiitän anonymiä vertaisarvioijaa tästä huomiosta.

lemme” (Kivi 2019: 237). Tässä ratkaisussa näemme peilautuneena ja hie-
man varioituna tapahtumaketjun, joka on ”Alma”-runossakin mahdollinen
mutta jää näkymättömiin: kuolema alkaa näyttää onnelliselta vaihtoeh-
dolta silloin, kun maallinen rakkaus on käynyt mahdottomaksi. Runossa
olla on pisteessä, jossa Alma näkee kuolemassa pelastuksen, kun taas näy-
telmäluonnoksen tapahtumat etenevät aivan toiseen suuntaan: Alma kuu-
lee Kilianin rakastavan häntä. Hetken hän haluaisi sittenkin ”uneksumaan
ainiaaksi / ijankaikkisuuden autuasta unta”, mutta havahtuu sitten: ”Mutta
pois jo kauvas tämä houre”. Elämän ja kuoleman vaihtoehdon välillä hor-
juttuaan hän tempautuu täysin voimin uuteen mielentilaan: ”Ystävät, nyt
iloitkamme, iloitkamme!” (Kivi 2019: 240.)

Näytelmäluonnos päättyy toiveikkaaseen mielialaan ja ilojuhlan
odotukseen, kun sekä veljeä että tulevaa sulhasta odotetaan saapuviksi
kartanoon. Käsikirjoituksen lopusta on leikattu pois useita sivuja, ja vii-
meisellä kokonaisella sivulla on teksti: ”Ne nuoret miehet, joita varrotaan,
he ei tulevatkan, vaan jäsenet teaterilla käyvät ulos heitä vasten ja kaikki
loppuu.” (Kivi 2019: 241.) Kiven omalla käsialalla kirjoitettu loppuka-
neetti tuntuu viittaavan siihen, että pois on leikattu lopputoteutus, jossa
veli ja sulhanen astuvat konkreettisesti näyttämölle. Kivi on mahdollisesti
päättänyt jättää riemullisen jälleennäkemisen vain katsojien mielikuvituk-
sen varaan ja sulkea esityksen kohottuneeseen odotuksen tunnelmaan.
Toisaalta on mahdollista, että poisleikattu loppuratkaisu olisi sisältänyt
uusia, jopa dramaattisia juonenkäänteitä. Lähden tämän artikkelin tulkin-
nassa kuitenkin siitä, että näytelmän loppu on onnellinen. Jäljelle jääneessä
luonnoksessa tämä on asianlaita, ja myös se, miten näytelmän tapahtuma-
ketju on rakennettu, viittaa onnellisen lopun todennäköisyyteen. Alma on
läpäissyt hänen koettelemuksekseni kehitetyn tragedian, minkä jälkeen
näytelmä vaatii voimakasta positiivista vastapainoa, ja myös sen dialogi
alkaa rakentaa onnellista ja seesteistä loppuratkaisua. Tragedia ja onnelli-
nen loppu ovat asettumassa tasapainoon.

Runossa ja näytelmäluonnoksessa risteävät lajit

Sekä ”Alma”-runossa että *Alma*-näytelmäluonnoksessa näkyy vahvasti
romantiikan kehys: päähenkilöissä on ylevyyttä, tuonpuoleinen todelli-
suus on tärkeä osa ihmisten maailmanymmärrystä, kuolema näyttäytyy
maallisen onnen pettäessä autuuden maana ja tapahtumat ovat jyrkkiä ja
mahtipontisiaakin. Luonto kuuluu molempien tekstien kuvastoon, mutta
suhde siihen on maisemallinen: luonnosta löytyy vertauskuvia molempien
Almojen luonteelle ja tunteille, mutta etenkin näytelmässä se on tapah-
tumien kulissi ja tunteiden symboli, ei päähenkilöiden oman toiminnan
paikka.

Runo on suppeampana tekstinä tiukemmin kiinni romanti-
kassa kuin näytelmäluonnos, jossa näkyy useiden eri lajien piirteitä.
Luonnoksessa on kaikuja ylevästä tragediasta, melodraamasta ja sadusta,
ja näytelmäkirjallisuuden lajityypeistä se hyödyntää luonnedraamaa, por-
varillista murhenäytelmää, komediaa ja säätyläisnuorista kertovaa kar-
tanonäytelmää (ks. esim. Suutela 2019). Eri lajiperinteistä eli alalajeista

näytelmäluonnoksessa hyödynnetään tiettyjä elementtejä, lajirepertoaarien osia (Fowler 1982), joista yhtenä voi pitää henkilögalleriaa. Hanna Suutela (2019: 22) liittää *Alman* henkilöhahmot *commedia dell'arte* -traditiolle ominaiseen tyyppihenkilöiden ryhmään, johon kuuluvat kaksi vanhempaa miestä tai palvelijaa, yksi tai kaksi pariskuntaa, kerskuva sotilas ja neito. Kerskuvan sotilaan sijaan näytelmässä on meriltä palaava veli ja kaivattu sulhanen, mutta muut hahmot toteutuvat siinä melko selkeinä. *Commedia dell'arte* -henkilötyyppien hyödyntäminen korostaa näytelmä näytelmässä -rakenteen lisäksi *Alma*-käsikirjoituksen esityksellistä luonnetta: se tähdentää monin eri tavoin olevansa teatteria ja toimivansa sen ehdoilla. Tyyppihenkilöt edustavat pikemminkin tiettyjä luonteenpiirteitä ja ammatteja kuin yksilöllisiä persoonia, ja *Alma* ikään kuin kokeilee erilaisia rooleja näytelmän mittaan: jalon hyväntekijän, uskollisen tyttären, tragedian sankarittaren ja rakastuneen neidon.

Näytelmäluonnoksen henkilöhahmot on mahdollista nähdä myös yhteiskunnallisessa kontekstissa eri säätyjen ja ammattikuntien allegorioina. Nervanderin *Margrethe*- ja siihen pohjautuvan Kiven *Margareta*-näytelmän analyysissään Pentti Paavolainen (2018: 73) tuo esiin, kuinka Nervander on runebergilaisittain marssittanut henkilöhahmoissaan näyttämölle koko Suomen sotaa 1808–1809 käyneen kansan: sotaaurhon, torpparin emännän, tyttären ja sotilaspojan. Havaintoa voi muuntaen soveltaa myös *Alma*-luonnokseen: *Alma* perheineen edustaa säätyläisiä, isoisä ystävineen sotauroja ja kuoleva vaimo kansaa. Näin luonnokseen kirjoittautuu romantiikalle tyypillinen staattinen yhteiskuntäkäsitys, jossa säätyläisten tehtävänä on osoittaa laupeutta alemmille kansanosille mutta ei lähteä kyseenalaistamaan tai muuttamaan epätasa-arvoisia sosiaalisia rakenteita.

Runomuotoisuus liittää *Alman* ylevän tragedian perinteeseen, ja siihen sisältyvä näytelmä näytelmässä toteuttaa tragedian kaikki piirteet päähenkilön jaloa kärsimystä ja katharsista myöten. Keskustelu *Alman* runomuotoisuudesta oli vastakkainen kuin Kiven *Kullervo*-tragedian, jota nimenomaan toivottiin runomuotoon aiheen traagisuuden vuoksi (Nummi 2014a), kun taas Bergbom olisi halunnut siirtää *Alman* proosaan. Tragediana *Alman* näytelmä näytelmässä on niin ylenpalttinen, että siinä on helppoa nähdä vastaava 1800-luvulle tyypillinen melodraaman vivahde kuin *Margareta*ssa (esim. Niemi 2019: 134). Muita melodraaman piirteitä *Alman* sisäkkäisnäytelmässä ovat epätodennäköiset mutta selkeästi esitetyt tilanteet, suljettu tila sekä niin sanotut teatteriyllätykset (ks. Paavolainen 2019a: 56). Voi siis sanoa, että se tragiikka, mikä ”*Alma*”-runossa esitetään pelkistetyksi (*Alma* on surumielinen ja kuolee, ystävät murehtivat), peilautuu *Alma*-näytelmässä moninkertaisina teatteriperinteen esityskonventioihin liittyvinä muotoina ja melodramaattisena paisutteluna. Nimihenkilö itse kokee äärimmäisiä tunteita epätietoisuudesta iloon ja murheesta riemuun sekä horjuu tuon- ja tämänpuoleisuuden välillä, mutta valitsee maallisen onnen. Näytelmä siis tekee näkyväksi surun kokemista ja esittämistä teatteritraditiossa.

Sekä traagisia että koomisia elementtejä yhdistävänä tekstinä *Alma* asettuu shakespearlaiseen tyylijatkumoon, sillä kaikkiin Shakespearen tragedioihin sisältyy myös koomisia kohtauksia (Nummi 2014b: 70).

Isoisä Kasper ja naapuri Conon muodostavat *commedia dell'arte* -tyyppisen, osittain koomisen kaksikon, jolla on yhteistä sankarillis-seikkailullista menneisyyttä Kreikan ja Turkin sodasta. Koomisuus tulee esiin kaksikon replikoinnissa ja henkilöasetelmissa. Kasper esimerkiksi luonnehtii Cononia: ”Sinä seisot tuossa / kuni vanha, tietoviisas tarhapöllö.” (Kivi 2019: 241.) Kasperin ajoin ronski ja humoristinen hahmo sekä hänen aisa-parinsa Conon luovat koomista vastavoimaa Alman ylevyydelle ja henkevyydelle. Koomisuus on piirre, joka puuttuu runon maailmasta tyystin.

Isoisä Kasperilla on ratkaiseva rooli myös äitipuoli Elinan ehdottaman juonen käsitteellistämisessä. Hän antaa Elinan luonnehtimalle juonelle korkeakirjallisen kehyksen nimetessään esitettävän kohtauksen *Divina Commediaksi*, mikä on ratkaiseva tulkinnallinen avain *Alma*-luonnoksen ymmärtämiseksi:¹⁵

Oiva leikki, koska lempi takoo juonii
 Lemmen korotteeksi ilon iltana,
 Leikki jumalten, ”Divina Commedia”!
 (Kivi 2019: 229–230.)

Näytelmäluonnoksen *Alma* asetetaan sisäkkäisnäytelmässä samanlaiseen kiirastuleen kuin Danten runoelman vaeltaja, ja hän läpäisee sen voittajana kulkemalla helvetin ja kiirastulen läpi taivaaseen eli onnelliseen rakkauteen. Puhtaana ja jalona hahmona hänet voi myös rinnastaa *Jumalaisen näytelmän* Beatriceen, joskin runon kuoleva *Alma* sopii näytelmän *Almaa* luontevammin Beatricen paralleeliksi ja oppaaksi kuoleman maassa. Omalla laillaan *Alma*kin kulkee symbolisen matkan kiirastulen läpi onnen maahan. Sekä runo että näytelmäluonnos päättyvät taivaallisiin vertauksiin, jotka rinnastuvat *Jumalaisen näytelmän* kosmisiin ja jumalallisiin kuviin. *Jumalaisen näytelmän* implikoima paratiisi osoittautuu runon *Almalle* taivaalliseksi ja näytelmän *Almalle* maalliseksi.

Jumalaisen näytelmän tulkintatraditiossa naiset on usein nähty allegorioina ja jonkin idealistisen käsitteen ruumiillistumina (Kirkham 1989), samoin kuin monet naiset Kiven runomaailmassa.¹⁶ Myös runon ja näytelmäluonnoksen *Alma* on tulkittavissa taivaallisen tai maallisen rakkauden allegoriaksi, joka puhdistuu kiirastuleessa ikuiseksi ja pysyväksi.

Tutkimuksessa jo aiemmin esiin tulleiden *Alma*-näytelmäluonnoksen lajivaikutteiden rinnalle haluan nostaa sadun. Kivi hyödynsi sadun lajia useissa teoksissaan, kuten esimerkiksi ”Kalvean immen tarina” *Seitsemässä veljeksessä* osoittaa. Mielikuvitukseen ja tunteisiin vetoavat sadut sopivat hyvin romantiikan ajan kirjalliseen eetokseen, ja on hyvä muistaa, että ne eivät olleet ainoastaan lapsille suunnattuja (esim. Lehtonen 2002: 14; Widhe 2021: XXI, XXXV). Yhtymäkohtia satuperinteen ja *Alma*-näytelmäluonnoksen välillä löytyy henkilögalleriasta sekä saduille tyyppillisestä kolmiluvun käytöstä. Se toteutuu sisäkkäisnäytelmässä, jossa *Almalle* ensin kerrotaan kolme huonoa uutista ja sen jälkeen perutaan

¹⁵ Danten *Divina Commedia* ilmestyi 1300-luvulla. Eino Leino teki sen ensimmäisen suomenmuokkauksen 1912–1914, eli Kivi oli tutustunut runoelmaan ruotsiksi, kuten muihinkin maailmankirjallisuuden klassikkoihin (Varpio 2012: esim. 91).

¹⁶ Kivestä ja Dantesta sekä allegorisuudesta ks. myös esim. Kokko 2018a; Lyytikäinen 2007 & 2014; Seutu 2016; Sihvo 2002; Tarkiainen 1915; Varpio 2012.

ne kolmesti. Käsikirjoituksen henkilöiden ja *commedia dell'arte* -perinteen henkilögallerian suhde on tullut esiin jo edellä, mutta yhtä lailla näytelmäluonnoksen henkilöitä voi tarkastella suhteessa satujen tyyppihahmoihin. Äitipuoli, joka on sekä ”Alma”-runossa että *Alma*-näytelmäluonnoksessa tärkeä hahmo, on näistä keskeisin.

Ilkeän äitipuolen motiivi esiintyy laajalti eri puolilla maailmaa kansanperinteessä ja mytologioissa, ja se on tuttu esimerkiksi Grimmin veljesten *Tuhkimosta* ja *Lumikista* (Tatar 2003: esim. 141–142; Tatar 2022: esim. 2–3). Sadut kuvaavat nimenomaan tyttöjen suhdetta pahoihin äitipuoliin, eivät poikien. Äitipuolen hahmoille oli olemassa 1800-luvun kirjallisuudessa myös yhteiskunnallinen tilaus: monet naiset kuolivat edelleen synnytykseen, ja lukuisat lapset varttuivat äiti- tai isäpuolen kasvatuksessa. Tilanne, jossa oma äiti oli kuollut ja hänen tilalleen oli tullut uusi äiti, oli siis monille satujen lapsikuulijoille ja -lukijoille tuttu. (Tatar 2003: 141–145, Tatar 2022.) Merkille voi panna senkin, että *Alma*-tekstien kirjoittamisen vuosina Suomessa koettiin ankarat nälkävuodet, jolloin kuolleisuus oli suurta.

Äitipuolet tunnetaan myös suomalaisessa satuperinteessä. Satu Apon (1989: 158–160) mukaan ilkeä äitipuoli, joka suhtautuu muihin kuin itse synnyttämiinsä lapsiin vihamielisesti ja torjuvasti, on 1800-luvun kansansatujen tunnetuin naishahmo ja kuuluu myös romantiikasta ammentaneiden taidesatujen perustyyppeihin. Nuorta sankaritarta kuvaavien kansansatujen päävihollinen on nimenomaan toinen nainen, joka voi äitipuolen lisäksi olla esimerkiksi sisar, anoppi tai jopa oma äiti. Äitipuoli on siis pahan naistyyppin yksi ilmentymä, mikä näkyy myös Kivellä.

”Alma”-runossa ankara äitipuoli on yksiselitteisen negatiivinen henkilökuva, mutta näytelmäluonnoksessa tilanne on komplisoidumpi. Vaikka Elina on Alman äitipuoli, Alma kutsuu häntä toistuvasti äidiksi ja on valmis jopa omistamaan koko elämänsä hänelle, kun luulee pettyvänsä rakkaudessaan. Elinankin luonnekuva on ristiriitainen. Hän on Almaa kohtaan toisaalta tyly ja kohtuuton, toisaalta ymmärtävä ja kannustava. Hän sekä keksii julman sisäkkäisnäytelmän että vähättelee sitä jälkikäteen pelkäksi rakkauden sanelemaksi leikiksi. Elina pitää Almaa omana luomuksenaan, omien kasvatusmenetelmiensä hedelmänä, ja haluaa kunnianhimoisesti esitellä muille tätä tuotettaan. Sekä hänen omista repliikeistään että Alman puheista käy ilmi hänen vahva otteensa Almasta, ja Alma kokee, että hänen tehtävänsä on tuottaa kunniaa äitipuolelleen. On selvää, että ristiriitainen Elina on näytelmäluonnoksen moniulotteisin ja samalla ambivalentein hahmo. Äitipuolen ambivalenssia korostaa myös Bruno Bettelheim, jonka psykoanalyttisessä tulkinnassa (1985: 83–87) satujen kahtiajakautunut äitihahmo – oma kuollut äiti ja elävä äitipuoli – antaa lapsikuulijalle mahdollisuuden selviytyä ristiriitaisista tunteista tilanteissa, joissa oma äiti toimii väärin tai käsittämättömällä tavalla. Projisoimalla vihan tunteet ilkeään äitipuoleen lapsi voi säilyttää hyvän äidin kuvan koskemattomana. Vaikka äitipuoli kasvattaa ”Alma”-runossa tytärtään ”kädell’ kiivaall’, ankarall’” (KT: 108), Alma käyttäytyy lempeästi ja lempeästi. Myöskään näytelmän Alma ei projisoi Elinaan vihan tunteita edes julman sisäkkäisnäytelmän jälkeen.

Petterssonin mukaan (2016: 17) Kiven runoudelle tyypillinen henkilöiden yksinäisyys murtuu kahdessa ihmissuhteessa, äidin ja lapsen sekä naisen ja miehen välisessä. Äidin ja lapsen suhde näyttäytyy Kiven teoksissa usein idealistisena, jopa pyhänä, ja joskus se saa koomisiakin piirteitä, kuten *Nummisuutareissa*. Kun Alma-teemaa tarkastelee kokonaisuutena, sekä tyttären ja äidin että tyttären ja äitipuolen suhde näyttäytyy ristiriitaisena. Ainoat puhtaasti positiiviset äidit ovat kuolleita äitejä. Runossa äitipuoli on yksinomaan ankara ja kova, näytelmäkäsikirjotuksessa osin ankara, osin lempeä. Kumpikaan teksti ei kuitenkaan tuo esiin, että Almalla olisi negatiivisia tunteita äitipuoltaan kohtaan, ja näytelmässä tilanne on suorastaan päinvastainen, sillä Alma puhuttelee äitipuoltaan äidiksi ja ilmaisee rakastavansa tätä. Ratkaisevaa kuitenkin on, että hän valitsee rakkauden Kilianiin äitipuolelle omistautumisen sijaan. Kun näytelmäluonnoksen Alma ymmärtää Kilianin rakastavan häntä ja tekee lopullisen valintansa maallisen rakkauden hyväksi taivaallisen sijaan, hän irtautuu äitipuolensa vallasta ja astuu askelen pois kodin piiristä. Almalle moraalinen voitto tragediassa merkitsee siis samalla kasvua itsenäiseksi naiseksi.

Lopuksi

Ehdotin artikkelini alussa, että runon ja näytelmäluonnoksen Alma-hahmoja on mahdollista tulkita toisiaan täydentäen yhteisen Alma-teeman muunnelmina. Analyysiä tukevat Torsten Petterssonin (2016: 13, 19) havainnot Kiven runoutta läpäisevistä perusmotiiveista sekä hänen ajatuksensa runoja yhdistelevästä luennasta, jossa runojen maailmankäsityksestä hahmottuva kokonaiskuva vaikuttaa mahdollisuuksina, kysymyksinä ja varjoina lukijan tulkintoihin silloinkin, kun yksittäiset runot poikkeavat sen periaatteista. Omassa Almasta kertovaa runoa ja näytelmäluonnosta vertailevassa luennassani olen kutsunut tekstien suhdetta peilautumiseksi.

Varjot ja peilaukset toteutuvat runossa ja näytelmäluonnoksessa monella tapaa. Molemmissa varianteissa Alma on syntyisin varakkaasta kodista, mutta vaurautta kompensoi Almojen laupeus vähäosaisia kohtaan (runossa mainitaan köyhät, murheelliset ja rikkojat, näytelmäluonnoksessa kuoleva vaimo). Alma-hahmojen luonteessa on paljon yhteisiä piirteitä, ja heidät kuvataan nimenomaan yhteisönsä jäseninä: runossa etenkin osana ystävä-, näytelmäluonnoksessa perhepiiriä. Suhde omaan äitiin ja äitipuoleen on ambivalentti. Tuonpuoleisuus ja kuolema ovat läsnä molempien Almojen elämässä, mutta sen tärkein liikuttava voima ja päämäärä on heille taivaallinen ja maallinen rakkaus.

Kivellä oli tapana kierrättää teoksissaan samoja roolihahmojen nimiä, ja joskus samannimisillä hahmoilla on yhteisiä piirteitä, joskus ei (Kokko 2018b). Alma-nimen toistumisen sekä runossa että näytelmäluonnoksessa voi tulkita kahdella tapaa. Joko Kiven oli helppo tarttua Alma-teemaan uutta näytelmää pyydettyäessä, koska se oli tuttu ja ikään kuin pohjustettu, tai vaihtoehtoisesti näytelmän Alma sai nimensä juuri teeman keskeisyyden ja painavuuden takia. Mikko Turusen (2020) mukaan

”Alma”-runo tuo näkyviin useita Kiven runouden toistuvia aiheita, käsittelytapoja ja esityskeinoja ja sitä voi siis pitää teemoiltaan Kiven kannalta keskeisenä.

Kiven runoudelle on ominaista, että siinä kuvatut henkilöt ovat yksilöimättömiä ja määrittyvät sellaisilla epiteeteillä kuin ”impi”, ”äiti” tai ”mies”. Almalla kuitenkin on yksilöivä nimi, mikä erottaa hänet monista runosisaristaan ja kiinnittää hänet oman yhteisönsä sosiaaliseen kenttään tukevammin kuin nimettömyys. Se, miten Alma-niminen nuori nainen, ei pelkästään ”impi” tai ”neito”, on vuorovaikutuksessa köyhien, murheelisten ja ”rikkojien” kanssa, tuo hänet lähemmäs lukijaa ja tekee hänet tutummaksi. Yksilöivien nimien lisäksi myös ystävyyskuvausta on Kiven runoudessa vähän, ja tässäkin suhteessa runo ”Alma” on poikkeus. (Pettersson 2016: 15–17.) Nämä Kiven runoudessa harvinaiset yksilöimiseen ja sosiaaliseen vuorovaikutukseen liittyvät piirteet ovat keskeisiä myös *Alma*-näytelmäluonnoksessa, jossa päähenkilö piirtyy esiin perheen, naapuruston ja erilaisten sosiaaliryhmien vaikutuskentässä. Alma-nimi saa siis Kiven tuotannossa painokkuutta sekä teostoiston että päähenkilöitä yksilöivän käytön myötä.

Omassa luennassani *Alma*-näytelmäluonnos eksplikoi, peilaa ja tekee näkyväksi vaihtoehtoja, jotka jäävät runossa häivähdyksiksi. Tärkein näistä on rakkauden valinta: Alma-teeman ytimessä on maallinen rakkaus, joka johtaa toteutumattomana tai epäonnistuneena kuolemankaipuuseen ja tuonelan näyttäytymiseen onnen maana. Kiven runoudessa onni löytyy joko tuonpuoleisuudesta tai vastavuoroisesta rakkaudesta maan päällä (Pettersson 2016: 26). Tiedostan, että kahta kronologisesti peräkkäistä ja laajuudeltaan erilaista tekstiä vertaillen lukiessa vaarana on, että myöhempi ja laajempi teksti asettuu lopulta dominoivaan asemaan. Näin on ainakin osittain käynyt myös itselleni, kun olen korostanut näytelmäluonnoksen tuovan Alma-teemaan valoisampia tulkintamahdollisuuksia ja sellaisia ulottuvuuksia, jotka runosta puuttuvat. Toisaalta onnen ja murheen yhtäaikainen solmiutuminen toisiinsa on Kiven tuotannon piirre, joka on tutkimuksessa tuotu toistuvasti esiin.

Useat tutkijat ovat onnen ja murheen toisiinsa nivoutumisen yhteydessä puhuneet Kiven tuotannon kahdesta maailmanversiosta (Kinnunen 2002, Sipilä 2009, Mahlamäki 2010). Esimerkiksi *Seitsemässä veljeksessä* kulkee rinnan kaksi linjaa, maallinen ja taivaallinen, jotka konkretisoituvat kahdessa rinnakkaisessa päätännössä: ilojuhla Jukolassa on romaanin maallinen, kirkkoonlähtö taivaallinen lopetus (Kinnunen 2002), tai vastaavasti Seunalan Annan laulu sen taivaallinen, joulujuhla maallinen päätös (Sipilä 2009). Tiina Mahlamäki (2010) liittää kahden maailmanversion rakenteen Kivellekin tuttuun ja useiden romantiikan ajan taiteilijoiden jakamaan Emanuel Swedenborgin vastaavuus- eli korrespondenssioppiin, jossa kaikella olevalla on sekä materiaallinen, tämänpuoleinen muoto että henkinen, taivaallinen muoto. Tässä tulkintakehyksessä Alma-teeman voi tulkita saavan runossa taivaallisen ja näytelmäluonnoksessa maallisen muunnelman, joskin tulkinta yksinkertaistaa näytelmäkäsikirjoituksen vaihtelevia tasoja, joita teatteriperinteen konventioiden ja eri lajirepertoaarien hyödyntäminen luo. Tasot tuovat tekstien peilaamiseen

sekä syvyyttä että huumoria, kun Alma-teema valottuu esimerkiksi sisäkkäisnäytelmän, tragedian, melodraaman, komediallisten aineisten ja satuperinteen häivähtämisen kautta.

Temaattisesti ”Alma”-runo ja *Alma*-näytelmäluonnos jäsentyvät suhteessa edellä mainittuihin kahteen maailmanversioon, taivaalliseen ja maalliseen, kun taas lajiteorian kannalta niitä voi tarkastella suhteessa tragediaan ja komediaan (tai sen variaatioon, ei-humoristiseen onnelliseen loppuun). Molempiin teksteihin liittyvä lajiproblematiikka on kiinnostavaa ja monimuotoista, sillä kumpikaan ei asetu yksiselitteisesti vain yhteen lajiin. Runo on kirjallisuuden konventioiden ja nuorena katkeavan elämän näkökulmasta tragedia, mutta päähenkilön itsensä kannalta ei, sillä kuolema näyttäytyy onnellisena tapahtumana. Näytelmäluonnoksen hyödyntämien lajirepertoaarien piirrekimppu (Fowler 1982) on runsas: siinä on sekä komedian että tragedian aineksia, ja loppuratkaisun kallistuminen jommankumman puolelle jää avoimeksi. Luonnoksen sisäkkäisnäytelmässä on melodraaman piirteitä, ja teksti peilaa maailmankirjallisuutta, etenkin Shakespearea ja Dantea, sekä kansan- ja taidesatua. Sen intertekstuaalinen rihmasto on tiheä.

Kiven loppukauden tuotannossa on korostettu synkkiä, traagisia ja väkivaltaisia loppuratkaisuja (esim. Laitinen, K. 1981, Niemi 2023). Kai Laitisen (1984) mukaan Kiven tuotannolle tyypillinen tuhon ja sovituksen aaltoliike, jossa sekä teosten sisällölliset vastavoimat että murhenäytelmien ja komedioiden lajivuorottelu tasapainottavat toisiaan, murtuu viimeisissä teoksissa *Canziossa* ja *Margaretassa*: idylli hiipuu eikä sovituksista enää löydy. Aikaisemmissa vakavissa näytelmissä oli vielä olemassa onnellisen lopun mahdollisuus, joka toteutuu esimerkiksi *Leassa*. Onko mahdollista, että näytelmäluonnos *Alma* liittyy ajatuksellisesti vielä *Lean* kanssa samaan ajanjaksoon, jolloin kirjoittamatta jäänyt onnellinen loppu olisi pätevä tulkinta tekijäkontekstin perusteella? Vai jäikö näytelmä kesken ja onnellinen loppu kirjoittamatta nimenomaan sen vuoksi, että Kivi ei enää voinut uskoa sovituksen eetokseen?

Näihin kysymyksiin emme saa vastauksia, mutta tarkasteltaessa Alma-teemaa kokonaisuutena näyttäytyvät sekä traaginen että onnellinen loppuratkaisu mahdollisina. Näytelmäluonnos päättyy keskeneräisessä muodossaan kuitenkin iloon ja toivoon, ja toivo on viimeinen näky myös runossa, jonka loppusäkeissä ”läpi kyynelsateen lempeest’ paistaa / toivon päivä armahin” (KT: 109). Omassa tulkinnassani Alma-teeman ytimessä ovat rakkaus ja toivo.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

- Kivi, Aleksis 1915: *Kootut teokset IV. Runot ja kirjeet*. Julkaisseet E. A. Saarimaa ja V. Tarkiainen. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 2019: *Yö ja päivä, Lea, Alma, Margareta. Kriittinen editio*. Toim. Pentti Paavolainen, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS.

Muut lähteet

- Apo, Satu 1989: ”Kaksi luokkaa, kaksi satuperinnettä: havaintoja 1800-luvun kansan- ja taidesaduista.” *Sananjalka* 1/1989, 141–166. <https://doi.org/10.30673/sja.86520>
- Bettelheim, Bruno 1985: *Satujen lumous, merkitys ja arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.
- Bergbom, Karl [K.B.] 1866: ”Helmivyö suomalaista runoutta.” *Kirjallinen Kuukauslehti* 1.9.1866, no 9, 211–212.
- Ekelund, Erik 1960/1966: *Aleksis Kivi*. Suom. Caius Kajanti. Turku: Kustannusosakeyhtiö Caius Kajanti.
- Fowler, Alastair 1982: *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grünthal, Satu 2018: ”Eksynyt impi, Kristuksen morsian.” Teoksessa Reeta Holopainen, Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko (toim.), *Ihmissydän. Henkilöitä ja kohtaloita A. Kiven maailmoissa*. Helsinki: Ntamo, 181–186.
- Grünthal, Satu 2019: ”Alma – nimeämätön näytelmäluonnos”. Teoksessa Aleksis Kivi, *Yö ja päivä, Lea, Alma, Margareta. Kriittinen editio*. Toim. Pentti Paavolainen, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS, 92–117.
- Haapala, Vesa 2016: ”Yli luvallisen licentia poetican rajain. Huomioita Aleksis Kiven Kanervalasta kokoelmana”. Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 112–141. <https://doi.org/10.33347/jses.138703>
- Hellaakoski, Aaro 1950: *Kuuntelua. Esseitä teoksista ja tekijöistä*. Helsinki: WSOY.
- Kinnunen, Aarne 1967: *Aleksis Kiven näytelmät. Analyysi ja tarkastelua ajan aatevirtausten valossa*. Porvoo: WSOY.
- Kinnunen, Aarne 2002: *Seitsemän veljestä ja lukemisen juonet*. Helsinki: WSOY.
- Kirkham, Victoria 1989: ”A Canon of Women in Dante’s ‘Commedia’”. *Annali d’Italianistica*, Vol. 7, *Women’s Voices in Italian Literature*, 16–41.
- Kivi, Aleksis 2012: *Kirjeet. Kriittinen editio*. Toim. Juhani Niemi, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS.
- Kokko, Ossi 2018a: ”Aleksis Kiven farssivirike.” SKS:n Vähäisiä lisiä -blogi 5.10.2018. <https://www.finlit.fi/ajankohtaista/blogi/aleksis-kiven-farssivirike/> (19.1.2025.)
- Kokko, Ossi 2018b: ”Kaimoja Kiven teoksissa.” Teoksessa Reeta Holopainen, Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko (toim.), *Ihmissydän. Henkilöitä ja kohtaloita A. Kiven maailmoissa*. Helsinki: Ntamo, 167–169.
- Laitinen, Heikki 2025: ”Kiven kuusimitta.” Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen

- kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjois-mainen osasto, 126–145. <https://doi.org/10.33347/jses.159876>
- Laitinen, Kai 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai 1984: “Aleksis Kiven kaksi maailmaa.” Teoksessa Kai Laitinen, *Metsästä kaupunkiin. Esseitä ja tutkielmia kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava, 65–77.
- Lehtonen, Maija 2002: *Aaveita ja enkeleitä, lapsia ja sankareita. Näkökulmia Topeliukseen*. Tampere: Suomen nuorisokirjallisuuden instituutti.
- Lyytikäinen, Pirjo 2007: “Kangastus toivomme maasta. Aleksis Kivi romanttisen kaipuun tulkkina”. Teoksessa Riikka Rossi ja Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 83–119
- Lyytikäinen, Pirjo 2014: “Modernin allegorian A ja O: Allegorisen lukutavan asettaminen Leena Krohnin romaaneissa”. Teoksessa Saija Isomaa (toim.), *Joutsen/Svanen 2014. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Kirjallisuuspankki-hanke, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 13–35. <https://doi.org/10.33346/joutsensvanen.114230>
- Mahlamäki, Tiina 2010: “Seitsemän veljeksien salattu maa. Emanuel Swedenborgin ideoiden läsnäolo Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* -teoksessa”. *Sananjalka* 1/2010, 163–180. <https://doi.org/10.30673/sja.86702> (19.1.2025.)
- Niemi, Juhani 2019: “Margareta, näytelmä yhdessä näytöksessä”. Teoksessa Aleksis Kivi, *Yö ja päivä, Lea, Alma, Margareta. Kriittinen editio*. Toim. Pentti Paavolainen, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS, 118–140.
- Niemi, Juhani 2023: “Aleksis Kivi murhenäytelmän kirjoittajana”. SKS:n Vähäisiä lisiä -blogi. <https://www.finlit.fi/ajankohtaista/blogi/aleksis-kivi-murhenaytelman-kirjoittajana/> (17.5.2023.)
- Nummi, Jyrki 2014a: “Kullervon tausta ja vastaanotto”. Teoksessa Aleksis Kivi, *Kullervo. Näytelmä viidessä näytöksessä. Kriittinen editio*. Toim. Jyrki Nummi, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Juhani Niemi. Helsinki: SKS, 16–49.
- Nummi, Jyrki 2014b: “Kullervo – viisinäytöksinen tragedia”. Teoksessa Aleksis Kivi, *Kullervo. Näytelmä viidessä näytöksessä. Kriittinen editio*. Toim. Jyrki Nummi, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Juhani Niemi. Helsinki: SKS, 60–163.
- Paavolainen, Pentti 2018: “Nervanderin *Margrethesta* kirjoittajapuulaakin *Margaretaksi*”. Teoksessa *Ihmissydän. Henkilöitä ja kohtaloita A. Kiven maailmoissa*. Toim. Reeta Holopainen, Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko. Helsinki: Ntamo, 65–80.
- Paavolainen, Pentti 2019a: “Yö ja päivä – näytelmä yhdessä näytöksessä”. Teoksessa Aleksis Kivi, *Yö ja päivä, Lea, Alma, Margareta. Kriittinen editio*. Toim. Pentti Paavolainen, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS, 50–67.

- Paavolainen, Pentti 2019b: "Kiven neljä näytelmää näyttämöllä". Teoksessa Aleksis Kivi, *Yö ja päivä, Lea, Alma, Margareta. Kriittinen editio*. Toim. Pentti Paavolainen, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS, 141–164.
- Paikkala, Sirkka 2018: "Kiven henkilönnimet ja sääty-yhteiskunnan murros". Teoksessa *Ihmissydän. Henkilöitä ja kohtaloita A. Kiven maailmoissa*. Toim. Reeta Holopainen, Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko. Helsinki: Ntamo, 151–165.
- Pettersson, Torsten 2016: "Onni ja yksinäisyys. Aleksis Kiven traaginen runomaailma". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 10–27. <https://doi.org/10.33347/jses.138703>
- Seutu, Katja 2016: "'Maa, taivas, miks niin autuaasti hymyt?' 'Niittu' ilmestyksen paikkana". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 301–310. <https://doi.org/10.33347/jses.138703>
- Sihvo, Hannes 2002: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikanansa*. Helsinki: SKS.
- Sipilä, Juhani 2009: "'Jumalan kynttylät loistaa.' Seitsemän veljeksen lopun kaksi idylliä". Teoksessa Jaakko Yli-Paavola ja Pekka Laaksonen (toim.), *Tulinuija. Aleksis Kiven Seuran albumi*. Helsinki: SKS, 65–73.
- Steinby, Liisa ja Katri Tanskanen 2013: "Näytelmäkirjallisuus eli draama." Teoksessa Aino Mäkilä ja Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS, 255–350.
- Suutela, Hanna 2019: "Kiven kirjoittamat naiset – esittäjän sukupuolen ongelma." Teoksessa Aleksis Kivi, *Yö ja päivä, Lea, Alma, Margareta. Kriittinen editio*. Toim. Pentti Paavolainen, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS, 16–30.
- Tarkiainen, Viljo 1915: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Tatar, Maria 2003: *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales: Expanded Edition*. Princeton: Princeton University Press.
- Tatar, Maria 2022: *The Fairest of Them All: Snow White and 21 Tales of Mothers and Daughters*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Tieteen termipankki 17.1.2025: Esittävät taiteet: näytelmä näytelmässä. [https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät taiteet: näytelmä näytelmässä](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taideet:_näytelmä_näytelmässä).
- Tieteen termipankki 23.5.2025: Kirjallisuudentutkimus: motiivi. [https://tieteentermipankki.fi/wiki/ Kirjallisuudentutkimus: motiivi](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:_motiivi).
- Tieteen termipankki 23.5.2025: Kirjallisuudentutkimus: teema. [https://tieteentermipankki.fi/wiki/ Kirjallisuudentutkimus: teema](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:_teema).

- Turunen, Mikko 2020: “‘Alma’ ja lempeän kuoleman aiheita Kiven lyriikassa”. Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 182–192. <https://doi.org/10.33347/jses.100567>
- Varpio, Yrjö 2012: “Mitä Kivi luki?” Teoksessa Juhani Niemi, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma ja Jyrki Nummi (toim.), *Aleksis Kivi. Kirjeet. Kriittinen editio*. Helsinki: SKS, 75–113.
- Viljanen, Lauri 1954: “Aleksis Kiven runomaailma.” Teoksessa Aleksis Kivi, *Aleksis Kiven runot*. Julkaissut ja johdannolla varustanut Lauri Viljanen. Helsinki ja Porvoo: WSOY, 11–183.
- Widhe, Olle 2021: “Inledning.” I boken Zacharias Topelius, *Läsning för barn*. Utgiven av Ulrika Gustafsson och Hanna Kurtén med inledning av Olle Widhe. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, XVII–XC. <https://topelius.sls.fi/sv/collection/221/introduction> (19.1.2025.)

Kirjoittaja

Satu Grünthal, FT, dosentti, vanhempi yliopistonlehtori,
Helsingin yliopisto; vieraileva apulaisprofessori, Vilnan yliopisto

Suonion Kuun tarinat 1860-luvun suomalaisen runouden uudistajana – suorasanaisten runoelma proosan ja lyriikan rajapinnalla

Tarkastelen artikkelissani Julius Krohnin (1835–1888) eli kirjailijanimi Suonion esikoiskokoelmaa *Runoelmia Suoniolta* (1865). Kansanrunouden ja kirjallisuuden tutkija, toimittaja ja kirjailija Krohn oli yksi kolmesta keskeisestä 1860-luvun suomalaisesta taiderunoilijasta yhdessä Aleksis Kiven ja A. Oksasen eli August Ahlqvistin kanssa. Hänen 1860-luvulla julkaisemansa kokoelmat ovat *Runoelmia Suoniolta* (1865) ja *Suonion runoelmia II* (1869).¹ Suonion säerunoissa näkyvät romantiikan runouden mallit ja kansalliset aiheet, mutta esikoiskokoelmaan sisältyy myös yksilöllisempi avaus kohti modernia, säkeestä irtautuvaa runomuotoa.

Suonion esikoisteosta ja runotuotantoa ylipäätään ei ole tutkittu yhtä laajasti kuin Kiven lyriikkaa, ei edes samassa mitassa kuin A. Oksasen runoutta.² Ilmari Kohtamäen (1964: 406) mukaan Suonio, niin kuin muut kansallisen romantiikan kirjailijat, virittävät ”useimmiten runonsa tulkitsemaan isänmaallista ja kaunista mieltä”. Pelkistetty luonnehdinta sopii Suonioon, mutta kuva on moninaisempi ja yhdistyy mielenkiintoisesti vasta muotoutumassa oleviin kirjallisuuden lajeihin ja uusklassismin jälkeisen repertuaarin syntyyn, erityisesti 1800-luvun eurooppalaisen kirjallisuuden liikehdintään runollisen lyhytproosan ja proosarunon parissa.

Suonion melko tuntemattomaksi jäänyt esikoisteos jakautuu kahteen kokonaisuuteen. Ensimmäinen on 20 lyhyestä runollisesta tarinasta muodostuva Kuun tarinoita, johon kuuluu Johdatus ja 19 iltaa. Kuun tarinat ovat 2–8 kappaleen mittaisia proosaladottuja tekstejä, jotka Suonio on kirjoittanut 1856–1863 ja julkaissut *Mansikoita ja mustikoita* -albu-meissa. Toinen kokonaisuus on temaattisesti melko jäsentymätön 13 lyyrisen runon kavalkadi, johon kuuluu kaksi käännösrunoa ruotsista ja saksasta.

Otankin tarkasteltavaksi teoksen runolliseksi proosaksi kirjoitetun sarjan Kuun tarinoita. Tutkin tarinoita mukaelmina tanskalaisen H. C. Andersenin lyhytproosakokoelmasta *Billedbog uden Billeder* (1839–1847). Tämän yhteyden kartoittaminen johtaa kysymykseen Suonion tarinoiden lajista sekä niiden suhteesta proosarunoon, laajemmin myös havaintoi-

¹ Suonion runotuotantoon kuuluvat lisäksi *Suonion kootut runoelmia ja kertoelmia* (1882), *Suonion kootut runoelmia ja kertoelmia. Täydennetty painos* (1897) ja *Suonion lastenrunoja I–II* (1898–1899). Hän toimitti teoksen *Helmivyö Suomalaista Runoutta* (1866). Valtaosa Suonion runoista ilmestyi alun perin lehdissä. *Från näran och fjerran* (1860), *Helsingfors Tidningar* (1860), *Suometar* (1860, 1869), *Mansikoita ja mustikoita I–IV* (1859–1863) ja *Maiden ja merien takaa* (1864–1865), myöhemmin myös *Suomen Kuvalehti* (1875–1879), olivat julkaisualustoja. Suonio kokosi teoksensa näistä runoista (Simelius 1914: 343–352).

² Esim. V. K. Trast (1922: 91–154) on kartoittanut Suonion runoja vaikutusteoreettisesti eurooppalaisen runouden kontekstissa, samoin niiden suhdetta aikansa suomenkielisiin runomuotoihin (1922: 177–202). Heikki Laitinen (2016: 62–64) on verrannut Suonion säkeistörunoja Kiven ja A. Oksasen runouteen.

hin kansallisen kirjallisuuden syntyprosesseista. Proosarunoa ja lajikysymyksiä käsitellessäni vastaan August Ahlqvistin esittämään mutta tähän saakka vastaamatta jääneeseen kysymykseen Kuun tarinoiden ”omituisesta lajista” ja sen asemasta 1800-luvun kirjallisuudessa: ”’Kuun tarinat’ tekevät omituisen lajin runoutta, jolle kaunotieteen harjoittajat saavat löytää nimen. Minä kutsuisin niitä suorasanaiseksi runoelmiksi, sillä vaikka kieli muotoansa on suorasanaista, kulkee se aina ylempänä tätä suorasanaisuutta.” (Ahlqvist 1861: 17.)³

Kuun tarinoita: Andersen-mukaelmia ja historiallisia anekdootteja

Kuun tarinoita mukailee H. C. Andersenin *Billedbog uden Billeder* -teosta, joka ilmestyi suomeksi 1915 nimellä *Kuvaton kuvakirja*. Kummassakin teoksessa on ”illoiksi” (tansk. *aften*) otsikoituja lyhytproosatekstejä, Andersenin teoksessa 14 enemmän kuin Suoniolla. Niissä kuu kertoo matkoistaan eri puolille maailmaa tarjoten tuokiokuvia ”taidemaalarille” (Andersen) ja ”nuorukaiselle” (Suonio), jotka kirjavat ne parhaansa mukaan.

Andersenin lyhytproosatekstit muodostavat teoskokonaisuuden, ja Suonion proosamuotoiset illat ovat osa runoteosta. *Kuvakirjan* tekstejä, jotka eivät ole varsinaisesti satuja eivätkä novelleja, on nimitetty muiden muassa arabeskeiksi, skisseiksi, kuvafriiseiksi, anekdoteiksi ja proosaluonnoksiksi tai lyhytproosakokeiluiksi. Uusimmissa tutkimuksissa niitä on käsitelty myös proosarunoina. (Kofoed 1982; Mortensen 2005.) Suonion tarinoille annetuista luonnehdinnoista Ahlqvistin esittämä ”suorasanaisten runoelma” on yhä selkein.

Suonion ja Andersenin tekstien suhteessa on kyse runollisen lyhytproosan tai proosarunon kehittelystä, hypertekstuaalisuudesta, jossa Suonio jäsentää proosaimpressioiden⁴ tanskalaista mallia suomeksi kirjoittaessaan lajihybridisesti historiallisista tapahtumista. Intertekstuaalisesti suhteessa todentuu Gérard Genetten (1997) käsittein hypo- ja hypertekstin välinen yhteys, sillä Suonio muokkaa Andersenin teoksen kerronnallista ja temaattistakin asetelmaa omiin tarkoituksiperiinsä⁵ – hypertekstuaalisuus on siis määritelmällisesti myöhemmän tekstin eli hypertekstin rakentumista aiemman tekstin eli hypotekstin varaan. Hypertekstuaalisuudessa on kyse yksittäisten tekstien suhteesta,

³ Ahlqvist lausui arvionsa Suonion Kuun tarinoiden 14 ensimmäisestä illasta, jotka julkaistiin *Mansikoita ja mustikoita II* -albumissa 1860 – illat 15–19 julkaistiin neljännessä albumissa 1863.

⁴ Proosaimpressiolla tarkoitan sitä, että Andersenin tekstit ovat hetkellisten tilanteiden värikkäitä esityksiä, joissa korostuvat persoonalliset vaikutelmat. Tyyli ennakoi 1890–1910-lukujen kirjallisuuden impressionismia, joka kehittyi realismin pohjalta mutta vastusti sille ominaista yksityiskohtaista kuvaustekniikkaa. Andersenin proosaa luonnehtii impressionismille ominainen luonnosmaisuus ja hetkellisyys sekä episodimaisuus, joka välttelee aatteellisia tai muita arvioivia kannanottoja keskittyessään havainnoijaan (Tieteen termipankki, s. v. impressionismi). Impressionistiselle proosalle ominaiset piirteet näkyvät pitkälti myös havaintotapahtumaan keskittyvässä proosarunossa. Suomessa impressionismi esiintyi kokeiluina pienimuotoisissa teoksissa, kuten Juhani Ahon lastuissa ja Maria Jotunin novelleissa.

⁵ Motiivitasen kytköksistä kirjoittaa Trast 1922: 109–111.

ei niinkään lajimallista, jota edustaa Genetten käsite arkkitekstuaalisuus. (Genette 1997: 1–4, 6–7; Lyytikäinen 1991: 146–147.)

Kuun tarinoissa on paratekstinä Johdatus, jossa kertojahahmo kuvaa, kuinka on löytänyt Andersenin teoksen ja inspiroitunut kirjoittamaan vastaavia tarinoita⁶ suomalaisesta näkökulmasta:

Yhtenä iltana sattui käteeni Tanskan sulosuisen tarinoitsijan, Andersen'in, kirja "Billerbog uden billeder" [sic, Billedbog, V. H.]. Mä ihastuin jo ensisivuihin ja mitä edemmä pääsin, sitä enemmän se minua miellytti.

[– –] juohtui minulle mielehen, että kummahan se on kun ei meillä kuu kellenkään ole ruvennut tarinoimaan näkemiänsä. — Kumottaahan meillä sama kuu kun Tanskassakin! — Lieneekö näillä poloisilla Pohjanmailla pakkanen häneltä suun hyytännyt kiinni? Vai onkos kuu siitä ä'issään, kun kesän kaunehimpana ollessa, ei auringon valolta pääse ensinkään näkyviin. — Vai pitäneekö hänkin Suomen kieliraukkaa niin halpana, ettei sillä huoli huuliaan pilata? —

Näissä miettein kohotin silmäni taivaalle, johon kuu paraillaan oli nousut. En tiedä, lieneekö ollut mielihairaus vai totta, — vaan minusta oli ikään kuin olisi kuu nyykäyttänyt päätään minulle ja samassa viono ääni kuiskahtanut korviini: "Nuorukainen! Kerkiät olette aina Te ihmiset muita moittimaan, kun itset olette syy-päät. En ole mä pakkasesta mykkä, eikä kateudesta ääneti. Ja ihan olet väärässä kun minun luulet kieltänne halveksivan.

Tiedä, että minä maan kiertelijä, joka kaikki maat ja mantereet olen nähnyt ja kuullut kaikkein kansojen murteita, tuskin tunnen yhtäkään sen vertaista rikkauudessa ja suloisuudessa." [– –]

Näin lausui kuu innoissaan ja peittäysi sitten pilven taa. Mutta seuraavana iltana, kun näki harrasta haluani hänen tarinoitansa kuulemaan, se leppyi, ja on siitä päivin usein käynyt minulle juttelemassa, mitä retkillänsä on nähnyt, milloin äsköisiä tapauksia, milloin muistelmia muinaisista, jo kauvan unhotetuista ajoista. Mitä kuu kertoo, sen panen paperille. Kuun omia sanoja en kerkiäkään tarkalleen panna; kyhäänpä miten paraten muistan ja osaan. (Suonio 1865: 3–5.)

Johdatuksessa eli tarinasarjan kehyskertomuksessa⁷ näkyy Suonion innostus mukauttaa Andersenin proosaimpressioiden kerronnallinen malli omalle kielelleen.⁸ "Nuorukainen", joka parhaan muistinsa ja taitonsa mukaan toistaa kuun sanat suomeksi, ottaa heti alun jälkeen kantaa kielen asemaan ja haluunsa kirjoittaa suomeksi. Hän ei näe itseään edelläkävi-jänä, vaan ensimmäisenä suomenkielisenä kuuntelijana ja kääntäjänä, joka tulkitsee kuun tarinoita. Hän toivoo muidenkin liittyvän joukkoon – ehkä he voivat ilmaista itseään tarkemmin ja kauniimmin (Suonio 1865: 5).⁹ Suomenkielisen runouden lajikehityksen kannalta onkin mielenkiintoista, mitä Suonion löytö merkitsee: "runoelmien" repertuaariin tulee lyyrisen

⁶ Kofoedin mukaan (1982) Andersenin *Kuvattoman kuvakirjan* mallina on pidetty puolestaan Felix Mendelssohn Bartholdyn lyyristä pianosarjaa *Lieder ohne Worte* (1831).

⁷ Kehyskertomus on 1800-luvun romantiikassa keskeinen rakenneperiaate. Se mahdollistaa erilaisten tekstityyppien kokoamisen ja romantiikalle ominaisen, vaihtuvia muotoja ja teemoja syntetisoivan kokonaisjäsennyksen. Suomalaisessa kirjallisuudessa kehyskertomuksen merkittävyys näkyy yhtä lailla kertovassa runoudessa – keskeisinä esimerkkeinä Lönnrotin *Kalevala* (1835 ja 1849) ja Runebergin *Fänrik Ståls sägner* (1848, 1860) – kuin proosateoksissa alkaen jatkokertomuksena syntyneestä Topeliuksen *Fältskärns berättelser* -romaanista (1851–1866) ja Fredrika Runebergin *Teckningar och drömmar* -novelleista (1861) aina K. J. Gummeruksen 1800-luvun lopun kertomuskokoelmiin. Kiitän kehyskertomushuomiosta Saija Isomaata.

⁸ Suonio ei ollut ainoa suomalaiskirjailija, joka arvosti H. C. Andersenin tuotantoa. Topelius totesi Andersenin satukerronnasta: "Yksinkertaisesti kirjoittaminen on mitä suurinta taidetta" (Kohtamäki 1964: 316–317).

⁹ Suomalaisista kirjailijoista Pietari Päivärinta tarttui haasteeseen ja kirjoitti omat Kuun tarinansa (Trast 1922: 209).

proosan tai proosarunon laji. Samalla adaptaatio heijastelee laajemminkin ajalle tyypillisiä kirjallisen luomisen keinoja.

Andersenin *Billedbog* kuvaa 33 iltaa, joissa ”köyhä poika”, maalta laitakaupungille muuttanut taiteilija tallentaa kuun anekdootteja. Kuu on ”kodikas opas ja opettaja”, ”vanha, kaikkietävä mies” (Kofoed 1982), ja taidemaalari sen sanojen tulkki. Ensimmäinen tarina vie Gangesille:

”Viime yönä”, nämä ovat kuun omia sanoja, ”liu’uin halki Intian kirkkaan ilman ja kuvastelin itseäni Ganges-virtaan. Säteeni koettivat tunkeutua läpi vanhojen plataanien kudoksen, joka kaartui kilpikonnan kuoren tavoin.

Silloin tuli viidakosta hindutyttö, kevänä kuin gaselli, ihanana kuin Eeva. Tässä Intian tyttäressä oli jotain hentoisen ilmakasta, mutta samalla upeata elämän täte-lyyttä! Saatoin nähdä ajatukset hienon ihon lävitse. [– –]

Villipeto, joka nousi vedestä sammutettuaan siinä janonsa, juoksi arkana yli tien, sillä tyttö piteli kädessään palavaa lamppua. Näin raikkaan veren virtaavan läpi hienojen sormien, joita hän piti ojennettuina, suojellakseen liekkiä. Hän lähestyi virtaa, asetti lampun vuolle, ja lamppu uiskenteli alas pitkin virtaa. Liekki liehahti, ikään kuin sammumaisillaan, mutta se paloi kuitenkin, ja tytön mustat, välkkyvät silmät seurasivat sitä silkkisten ripsien takaa sielukkaalla katseella. Hän tiesi, että hänen rakastetunsa eli vielä, jos lamppu palaisi niin kauan kuin hän saattoi sen nähdä.” (Andersen 1915: 5–6.)

Kuu tarjoilee tämän illan tapaisia tilannekuvia Afrikasta, Intiasta ja Kiinasta sekä Keski- ja Etelä-Euroopasta ja Pohjoismaista – ei tosin Suomesta. Lapsilukijalle tarinat tarjoavat eksoottisia kurkistuksia uusiin kulttuurireihin, usein nimenomaan eurooppalaisten siirtokuntien alueille, joita Tanskallakin oli runsaasti. Aikuinen huomaa tarinoiden epäsuoremman ulottuvuuden eli sisäisen ja ulkoisen todellisuuden suhteen heijastelun, mielen jännitteet mutta myös huumorin (ks. Mortensen 2005), nykylukija kenties myös tekstien kolonialistisen kuvaston.

Kuun tarinoissa taas suomalainen ”nuorukainen” tulkitsee ”vanhan ystävänsä” tarinoita pohjoiselta pallonpuoliskolta. Kyse on ”muinaisten” ja ”äsköisten tapausten” muisteluista siten kuin puhuja saa niitä tulkit-
tua. Tässä tapahtuu selkeä muutos suhteessa hypotekstiin, sillä Andersen kuvaa hetken impressioita lähinnä kirjoitushetken ajassa,¹⁰ kun taas Suonion tarinoissa tulee esiin kaukaisempi historia jo unohdettuine ker-
rostumineen. Andersenin *Kuvakirjan* johdantokappaleessa kertoja poh-
tii taiteellisia kysymyksiä.¹¹ Suonio liittää Johdatuksessa adaptaatioonsa kielellis-kirjalliset ja kansalliset näkökulmat sekä pohdiskelun suomeksi kirjoittamisesta. Siinä missä nykylukija voi miettiä Andersenin usein siir-
tomaa-alueille sijoittuvien tarinamaailmojen eksotisoivaa, mahdollisesti ongelmallista tai muusta kuin estetiikasta piittaamatonta näkökulmaa¹²,

¹⁰ Andersenin kertomuksissa nykyhetkeä valotetaan toisinaan historian avulla ja mukana on myös yhteiskunnallisia aineksia, mutta enemmän on kyse nykyhetken vaikutelmista.

¹¹ Andersen (1915: 4) pohtii lajin metakirjallisia kysymyksiä: ”Voisin tavallani kuvina antaa uuden kokoelman Tuhannen ja yhden yön tarinoita, mutta se olisi kuitenkin liikaa. Julkaisemani kuvat eivät ole valittuja, vaan seuraavat toisiaan siinä järjestyksessä kuin olen ne kuullut. Suuri nerokas maalaaja, runoilija tai säveltaiteilija voi tehdä siitä enemmän, jos tahtoo.”

¹² Aarstein (2019: 41–62) tutkii Andersenin tuotantoa jälkikolonialistisesta näkökulmasta. Hän haastaa aiemmin esitetyt näkemykset siitä, ettei Andersen olisi suhtautunut kriittisesti eurooppalaiseen imperialismiin. Aarsteinin mukaan Andersen käsittelee tuotannossaan niin Tanskassa kuin sen siirtomaissa tapahtunutta kolonialistista vallankäyttöä ja tarjoaa parantumisen mahdollisuutta.

Suonion tekstit kiinnittävät huomion Suomessa 1800-luvulla heräteltyyn kansalliseen katseeseen. Tuo katse näyttää kotimaan elinoloiltaan karuna, mutta arvokkaana ja vaalittavana. Samalla katse on lämmin ja tuo esiin kansaa sen vähäisempiä kerroksia myöten. Lapsien, uudisraivaajien ja siirtolaisten elämä on osa kerrottavaa maailmaa.

Suonio kirjoittaa Kuun tarinoissa siis historiallisista tapahtumista ja henkilöistä tai niitä mallintavista fiktiivisistä hahmoista. Kuun tarinat on sidottu pitkälti suomalaisten ja sukukansojen historiaan. Tapahtumapaikat ovat lähinnä Suomessa ja lähialueilla, mutta myös Euroopassa, Venäjällä ja Pohjois-Amerikassa. Tarinat eivät kuitenkaan käsittele ainoastaan suomalaisten vaiheita vaan kuu tarinoi eri taustoista tulevista rohkeista ihmisistä, jotka joutuvat kohtalon (ilta 12), luonnonvoimien (ilta 1 ja 9) sekä vallankäyttäjien, vihollisten tai ihmisjoukkojen armoille (illat 3, 15 ja 16). Usein he kohtaavat kuolemansa joko toisten tai oman käden kautta tai pakenevat vainoajiaan. Suomalaiset, samoin kuin heidän vastinparinsa maailmalla ja lähiseuduilla, ovat luonnon ja hallitsijoiden vallasta huolimatta aktiivisia ja pyrkivät tinkimättömästi ja itseään säästämättä arvokkaaseen elämään. Ajan kirjallisuudessa esillä olleiden kansallisten teemojen ohessa Suonion kielikysymystä ja kirjoittajanroolin mietiskelyä tarinoiden alussa on luultavasti motivoinut henkilökohtainen vakaumus. Krohnin äidinkieli ei ollut suomi, mutta fennomaanina hän tahtoi sitoutua suomeen akateemisen ja taiteellisen kirjoittamisensa kielenä.¹³

Ajallisesti tarinat kattavat vierailut eri paikoissa roomalaisajalta 1860-luvulle. Seuraavasta aiheleistä käy ilmi tarinoiden kytkös historiaan. Olen merkinnyt kunkin tarinan yhteyteen alkuperäisen julkaisupaikan eli *Mansikoita ja mustikoita* -albumin numeron (MM II tai MM IV) ja kirjoitusajan:

1. ilta: siirtolaisten matka Amerikkaan – haaksirikko ja kuolema Atlantilla, MM II, 1859

2. ilta: M. A. Castrén Siperiassa – kylmän luonnon ja kuoleman keskellä Suomen asialla olevan tutkijan sydämessä on valo ja kesä, MM II, 1856

3. ilta: tšekkiläisen reformaattorin Jan Husin – jota ei suoraan nimitä – viimeiset hetket ennen katolisen kirkon langettamaa kuolemantuomiota Bodenjärvellä kesällä 1415, MM II, 1859

4. ilta: uudisraivaajaperhe Höytiäisellä 1857: perhe pakenee tiltaan petojen ja hallan viedessä elämänmahdollisuudet – tapausta verrataan Nahkasukka-sarjastaan tunnetun James Fenimore Cooperin kertomuksiin uudisraivaajien, metsästäjien ja intiaanien Yhdysvalloista, MM II, 1860

5. ilta: Vienanmeren Kannanlahden verilöyly kesällä 1589 – suomenkielisten keskinäinen heimoviha katkaisi Kannanlahden luostarin kehityksen, MM II, 1859

6. ilta: Saimaan kanavaa juhliiva Viipuri 1856 – vastakkain asetetaan alueen sodat ja kanavan rakentaminen sekä Karjalan yhdistäminen kanavalla, MM II, 1858

7. ilta: Viena, bjarmien eli Tshudin kansan ja Turjan viikinkien taistelu – balladimainen proosaruno taustanaan Vienan alueelta kerrotut saagat, MM II, 1860

¹³ Krohnin äidinkieli oli saksa. Hän oppi varhain venäjää, ranskaa ja ruotsia, suomeakin lapsena arjen käyttökielenä ja Viipurin kymnaasissa suomen tunneilla, mutta varsinaisesti hän opiskeli suomea vasta aikuisiällä. Kielellinen ja metalyyrinen pohdinta jatkuu Kuun tarinoiden jälkeisessä lyyrisessä osuudessa runossa ”Varpunen”. Metalyriikalla on roolinsa tässä varhaisessa taiderunokokoelmassa, kuten myös monissa A. Oksasen runoissa, selkeimpänä esimerkkinä ”Suomalainen sonetti”.

8. ilta: kuoleva tyttö, jonka luona Katajanokalla vierailee pappi ja vanha nainen; moraliteetti ja kristillisen rakkauden ylistys, jossa oppimaton nainen kykenee kohtaamaan tytön siinä missä korulauseinen pappi ei, *MM II*, 1859

9. ilta: myrsky tuhoaa nuoren merimiehen lapsuudenkodin ja perheen Pohjanmeren dyynillä lähellä Elbe-jokea, *MM II*, 1860

10. ilta: kotimaan ikävä -motiivin varaan rakennettu kuvaus, jossa verrataan etelää ja pohjoista Nizzasta käsin, *MM II*, 1860

11. ilta: tarina Ilmari-pojan hopeamarkasta – teemana köyhän auttaminen, *MM II*, 1860

12. ilta: balladi rauhattoman kulkijan itsemurhasta, *MM II*, 1860

13. ilta: Suomen sodan taistelu Siikajoella huhtikuussa 1808 – tuokiokuvassa ylistetään palavaa intoa kotimaan puolesta, *MM II*, 1858

14. ilta: puhuja puhuttelee kuuta, joka ei saa puhuttua – vastakohtille ja paradokseille rakentuva proosaruno, *MM II*, 1860

15. ilta: Germanian tytär ennustaa Taunusharjulla Rooman imperiumin tuhoa ja tekee itsemurhan roomalaisupseereiden edessä, *MM IV*, 1863

16. ilta: Saksan toiseksi suurimman juutalaisyhteisön hävittäminen Frankfurtin juutalaiskorttelissa 1196 – teemana juutalaisuuden, kristinuskon ja islamin sekä uskon-sotien pohdinta, *MM IV*, 1863

17. ilta: suomalaisen kulttuuriperinnön hiipuminen Delawarejoen maatilalla, jonka aitta on jäänyt 1600-luvulta suomalaisten uudisraivaajien kannel – tilan asukkaat ovat vaihtuneet hollantilaisiksi, ruotsalaisiksi ja englantilaisiksi, *MM IV*, 1863

18. ilta: vanhan pappispariskunnan kultahäät ja kuolema – rakkauden, kohtuuden ja Jumalan armon ylistys, *MM IV*, 1863

19. ilta: ruotsalainen sopraano Jenny Lind esiintyy Dresdenin teatterissa – Lindin laulama kehtolaulu kirvoittaa äidinrakkauden ylistyksen; tarinan kerronta ei erottele kuuta tarinan kirjaajasta – kerronta ilman kehystä, *MM IV*, 1863

Aiempi tutkimus on nostanut tarinoiden teemoja tarkastellessaan esiin uskonnollisuuden, isänmaallisuuden ja kielipolitiikan (Trast 1922). Esittämisen keinoksi on nimetty vertauskuvallinen satu (Majamaa 1997). Kyseisiä havaintoja ei ole syytä kiistää, mutta monilta osin tarinoiden tematiikka on yleismaailmallista, vaikkakin siinä näkyvät kirjoitusajan-kohdalle tyypilliset kansalliset ja protestanttis-reformistiset painotukset. Tarinoissa ei oteta esimerkiksi suoraan kantaa Suomen asemaan Ruotsin ja Venäjän valtapiirissä vaan kuvataan yleisemmin vähäväkisten elämää, ylistetään isänmaalle uhrautumista ja Pohjolaa. Satuallegoriapiirteen voi ajatella toteutuvan lähinnä äänen antamisessa kuulle – kehystys, jonka Suonio lainaa Andersenilta tarinoihinsa.¹⁴

Trastin ja Majamaan tulkintoja täydentäen voidaan todeta, että Kuun tarinat käsittelevät historiallisia tapahtumia, mutta myös sepitteel-

¹⁴ Laajempi tai viitteellisempi kehyskertomus, jonka sisälle sijoitetaan useita itsenäisiä kertomuksia, on tuttu jo arabialaisesta tarinakokoelmasta *Tuhhat ja yksi yötä*. Andersenin ja Suonion kuutarinoita voi pitää niiden moderneina versioina. Andersen nimittikin tekstejään ”arabeskeiksi” ja totesi, että ne voisivat olla *Tuhhat ja yksi yö* (Andersen 1915: 4). Läheisempi malli on Aloysius Bertrandin *Gaspard de la nuit*, jossa Bertrand kuvaa mystistä kokemusta. Hän on kiivennyt uteliaana ullakkohuoneeseensa ostamansa *Gott-Liebe* -teoksen kanssa ja alkanut tavata sitä ikkunan ääressä kuutamossa: ”[– –] äkkiä minusta tuntui kuin Jumalan sormi olisi kosketellut maailmankaikkeuden urkuja” (Bertrand 2013: 8).

lisiä yksilötarinoita, jotka esitetään tarinoiden kristillisestä pohjavireestä huolimatta epädogmaattisesti ja humanistisessa hengessä. Kuun tarinoissa ovat pääosassa traagiset, toisinaan melodramaattiset tarinat yksilöistä, kansanryhmistä ja kansoista. Näissä kuvataan etnisiä, poliittisia ja uskonnollisia konflikteja, kuten heimosotia ja puhdistuksia. Usein yksittäiseen kohtaukseen tiivistyy hahmojen koko elämä. Tarinoiden historiallisia henkilöitä ovat uralilaisten kielten tutkimuksen ja etnografian uranuurtaja M. A. Castrén, tšekkiläinen uskonnollinen reformaattori Jan Hus ja ruotsalainen sopraano, oopperalaulaja Jenny Lind. Nämä hahmot ruumiillistavat Kuun tarinoiden ihanteita – kieliasiaa, reformaatiota, tunteisiin käyvää taidetta ja yksilön rohkeutta toimia vakaumuksensa mukaisesti, mutta Andersenin tarinoiden tapaan sarjan henkilögallerian pääjoukon muodostavat nimettömät hahmot ja tyypit (ks. Kofoed 1982), jotka konkretisoivat historian vaihteita.

Tarinoissa puntaroidaan elämän, arvojen ja unelmien merkitystä kuoleman ja tuhon edessä. Tekstit ryhmittyvät aiheiltaan seuraavasti: Illat 1–9 käsittelevät ihmisen pienuutta kuoleman ja luonnonvoimien armoilla. Tämä paljastuu jo ensimmäisessä tarinassa:

Siellä, missä Amerikka ylpeästi kohottaa kivirintaansa valtameren hyrskyä vastaan, näin jotain mustaa aalloilla keinuvan; mä katsahdin tarkkaan – se oli laivan hylky; mastot poikki, kansi tyhjä, runko yhä syvemmälle aaltoihin vajoamassa; ei kaukana siitä ui parsi, parressa vaate, – se oli laivani lippu!

Huomeis-aamu oli tullut, jota odottivat, toivottelivat; he olivat päässeet toivonsa perille: – he olivat siellä, missä ei ole eroa, ei köyhyyttä, ei väkivaltaa, ei katuvalle armottomuutta. (Suonio 1865: 6.)

Samalla kun ihmisen mitättömyys luonnonolentona käy ilmeiseksi, tulee esiin myös moraalisten ja kulttuuristen pyrkimysten ja niiden muistamisen arvo, kuten tarinat Jan Husista, kotinsa myrskylle menettävästä perheestä ja Rooman tuhon ennustavasta germaanlaisesta osoittavat (Suonio 1865: 9–11, 26–27, 38). Iltojen 10–19 tarinoissa edellä mainitut teemat säilyvät, mutta pääpaino on kulttuurien muutoksessa sekä erilaisten yhteisöjen ja maailmanjärjestysten kohtaamisessa – samalla isänmaallinen vire vahvistuu iltojen 10, 13 ja 17 tarinoissa.

Suonion historiallis-kansatieteellinen lähtökohta ja retorisen runollinen esitystapa, jota myöhemmin tarkastelen lajikysymysten yhteydessä, muokkaavat Andersenin *Billedbog*-kertomusten kuvallisesta ja yhtä lailla aikuisille kuin lapsille suunnatusta proosasta historiaa painottavia runollisia tarinoita. Kuun tarinoihin sisältyy välillä moraalis-uskonnollisia arvostelmia¹⁵ – tässä suhteessa ne eroavat Andersenin vihjaavammasta ja lähtökohdaltaan taiteellisille impressioille pohjaavasta kerronnasta.¹⁶

¹⁵ Eino Leino luonnehtii Suoniota sanoilla ”syvästi kristillinen mutta laajasti humaninen” (Laitinen 1991: 197). Avioliittoa ja äidinrakkautta Suonio ylistää iltojen 18 ja 19 tarinoissa, mutta tarinoiden sävy tuskin poikkeaa aikansa moraalinormeista. Kotimaata ja sille uhrautumista juhliin iltojen 10 ja 13 tarinoissa, ja Suomea kaihotaan tarinassa 17. Suomen kielen merkitys on esillä iltojen 2 ja 17 tarinoissa.

¹⁶ Ero Anderseniin on sekin, että Suonion tarinoissa on vain muutama lapsilukijalle suunnattu kertomus – iltojen 8 ja 11 tarinat.

Kuun tarinoita: lyyristä lyhytproosaa vai ensimmäisiä suomalaisia proosarunoja?

Suonion kokoelman nimi on *Runoelmia Suoniolta*. Klassisesti runoelma on laaja, kertova, mitallinen runo tai yhtenäinen runoteos. Suomessa ”runoelmia” oli runokokoelman ja ”runoelma” runojen yleisnimi tilanteessa, jossa lajit eivät olleet vakiintuneet – runoelma oli oikeastaan mikä hyvänsä runouden keinoja hyödyntävä teksti.¹⁷ Suonion kokoelmassa runoelma edustaa niin suorasanaista kerrontaa kuin säkeistömuotoista lyriikkaa. Nykynäkökulmasta Kuun tarinat täyttävät runoelman idean nimenomaan runollisena tarinana – eivät tosin mittaan kirjoitettuna epiikkana, kuten J. L. Runebergin teokset, vaan suorasanaista kerrontana, jolla on puhe-tilanteen retorisuudesta ja kuvauksen lyyrisyydestä kumpuava moodi.

Proosarunon tuominen mukaan keskusteluun Kuun tarinoiden lajista on perusteltua runoelmiksi nimeämisen ja ennen kaikkea muodollisten piirteiden vuoksi. Suonion runoelmat osuvat yksiin sen näkemyksen kanssa, että proosaruno on runouden rajailmiö ja lajirajojen koettelija. Etenkin Michel Sandras (1995) on esittänyt, että proosarunouteen lukeutuu koko joukko lyhytmuotoista kirjallisuutta, joka määrittelee uudelleen proosan ja runon suhdetta tuoden eri lajien ominaisuuksia yhteen ja siten luoden uusia muotoja.

Proosarunoa ja sen suhdetta lyyriseen proosaan on hankala määrittellä tarkasti, sillä laji on kokeileva ja saa yllättäviä muotoja – lyhyet proosatekstit ovat ylipäänsä moniselitteisiä ja avoimia tulkittavaksi eri lajien kontekstissa. Jotta voin tarkastella Kuun tarinoita proosarunon kehyksessä, nostan esiin joitakin lajille ominaisia piirteitä. Käsitän proosarunon arkkitekstinä¹⁸, johon Suonion tekstejä voidaan suhteuttaa ja jonka keinovalikoimaa Suonio käyttää mutta jota hän myös tuottaa teksteillään samaan tapaan kuin H. C. Andersen ja muut 1800-luvun eurooppalaiset kirjailijat, jotka kokeilevat runon ja proosan rajapinnassa, vaikka heillä ei ollut proosarunoa nimettynä lajikäsittteenä.

Proosaruno on lyhyt¹⁹, usein noin sivun laajuinen proosamuotoon painettu teksti, joka hyödyntää kuvallisuutta ja puhekuvioita, erityisesti rytmistä ja kuviollista toistoa. Proosaruno on tavallisesti vapaarytmi-

¹⁷ Runoelman käsitteestä 1860-luvun Suomessa ks. Haapala 2016: 112–114 ja Pettersson 2016: 11–12. Otsikoinnin ja lajin teoreettisesta suhteesta ks. Giancarlo Maiorino 2008: 48–62. Yksi mahdollinen tutkimuslinja olisi tarkastella, puhutaanko runoelmista yleisemmin rakenteellis-temaattisesti yhtenäisten tai kokonaisten teosten, kuten sarjojen ja kokoelmien, yhteydessä, eikä niinkään antologiatyyppisissä julkaisuissa esiintyvien yksittäisten tekstien kohdalla. Luultavaa on, että nimeämiskäytännöt ovat kirjavia ja että eronteko runon ja runoelman välillä ei ole käsitteellisesti selvä.

¹⁸ Lajin, kuten proosarunon, keinovalikoimaa kuvaava arkkiteksti on abstraktio. Sitä voi lähestyä lajia ilmentävien tekstien avulla. Vaikka lajit arkkiteksteinä ovat lukemisessa ja tulkinnassa syntyviä metakirjallisia ilmiöitä (Rossi 2005: 113–114), ovat ne kuitenkin historiallisia siten, että teoksen arkkitekstiä selvittäessä voidaan tarkastella sen syntykontekstin lajikäsitystä sekä suhdetta kirjalliseen perinteeseen konkreettisten paratekstien – kirjailijan esi- ja jälkipuheiden, otsikoiden ja alaotsikoiden, teoksen eri käsikirjoitusversioiden tai kirjailijan teosta koskevien kirjoitusten – avulla (Genette 1997: 3–4, 7–9; Genette 1992: 82–83).

¹⁹ Tekstin pituudesta lajikriteerinä ks. Nummi 2025 tässä julkaisussa.

nen, joskin mittaakin voidaan käyttää. Proosarunon ilmaisu on elliptistä ja sisältää vastakohtia ja paradokseja. Rivit ja kappaleet korvaavat säkeet ja säkeistöt. Lajissa voivat yhdistyä eri tavoin lyriikan puhetilanteen ja kertovan tekstin piirteet.²⁰ Suzanne Bernard (1959: 15) korostaa tekstin yhtenäisyyttä ja sitä, että tarkoituksena ei ole kertoa tarinaa tai välittää tietoa, vaan tavoitella runollista vaikutusta. Proosarunon moodi voi olla lyyrinen, draamallinen, eepinen tai jopa esseistinen, ja monesti lajihybridinä syntyvää proosarunoa on vaikea palauttaa vain yhteen moodiin.²¹

Proosarunon lajihistorian alku sijoitetaan 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun Ranskaan – ranskaksi proosarunoista ja lyyrisestä proosasta käytetään usein Charles Baudelairen ilmaisua *petits poèmes en prose*. 1860-luvulla käytössä oli nimitys *petits poèmes* ja lajinimi *poème en prose* tuli yleiseksi vasta 1880-luvulla (Nummi 2025 tässä julkaisussa). Lajin syntyyn liittyvät eri kielialueiden kansanrunojen ja balladien kääntäminen proosamuotoon 1700-luvun lopulla, niitä seuranneet pseudokäännökset sekä lopulta keskiajan maailman fantasiamaailman, lyyrinen kuvaus Aloysius Bertrandin teoksessa *Gaspard de la Nuit* (1842, *Yön Kaspar*). Charles Baudelairen *La Presse* -lehden proosarunoista ja *Le Spleen de Paris* -teoksesta (1869, *Pariisin ikävä*) sekä Arthur Rimbaud'n kokoelmista (1873–1874) lähtien proosaruno merkitsi yritystä murtaa mitallisen runouden säännöt.²² Yhtä lailla H. C. Andersenin 1830- ja 1840-luvuilla tanskaksi kirjoittama lyhytproosa tarjoaa mahdollisen lähtöpisteen proosarunolle tai runolliselle proosalle. Samanlaisia lyhytproosasta syntyneitä ilmiöitä on havaittavissa Saksassa, Puolassa, Venäjällä ja Pohjoismaissa.²³

Lyriikalle ominainen poeettisen funktion ensisijaisuus eli sanojen valinnan ja niiden yhdistämisen määräävyys on olennaista proosarunolle. Baudelaire korostaa runollisen proosan kirjoittamisessa Edgar Allan Poeta lainaten runollista täsmällisyyttä: ”Koko esitykseen ei saa luiskahtaa ainoatakaan sanaa, jolla ei ole tavoitetta ja joka ei suoraan tai epäsuorasti pyri täydentämään ennalta mietittyä perussuunnitelmaa” (Kirstinä 2000: 136). Vaikka proosarunoa luonnehtii lyyrinen tarkkuus, on lajissa monin tavoin läsnä kahden lähtökohdan hankaus. Proosa on suorasanaista, tarinaan pohjaavaa kertomakirjallisuutta – joko proosafiktiota tai asiaproosaa tai sekoituksia näistä. Lyriikka taas on tiivis, säeysikköön pohjaava laji, jolle on olennaista rytmi, kuvallisuus ja erityinen puhuja ja tämän tilanne. Michael Riffaterre ja Tzvetan Todorov korostavat, että

²⁰ Lajin yleismääritelmistä ks. Caws 1993: 977–978 ja Hosiaisuus 2003.

²¹ Baudelairen *Pariisin ikävä* -teos sisältää niin draamallisia, eepisiä kuin lyyrisiä proosarunoja. Symbolistit, kuten Rimbaud, tuovat lajiin katkoksellisen, sisäiseen näkyyn pohjaavan proosarunon, Lautréamont puolestaan surrealistisen. Modernistit, kuten Max Jacob tai Eeva-Liisa Manner kokoelmassaan *Kirjoitettu kivi* (1966), kehittävät proosarunoon esseistisiä piirteitä.

²² Lajin synnyn kontekstuaalisesta tarkastelusta ks. Breunig 1983: 3–20 ja Beaujour 1983: 39–59, Nummi 2025 tässä julkaisussa.

²³ Saksalaisen proosarunon juuret löytyvät esimerkiksi Jean Paulin ja Novaliksen romanttisista proosafragmenteista, Puolassa Juliusz Słowackin proosarunosta *Anielli* (1837) ja Venäjällä Ivan Turgenevin proosarunoteoksesta *Senilia* (1877–1882). Lars Nylander tutkii teoksessaan *Prosadikt och modernitet* (1990) proosarunon syntyä eurooppalaisessa kirjallisuudessa 1700-luvulta alkaen. Nylander keskittyy ruotsalaiseen, norjalaiseen ja tanskalaiseen runouteen 1880-luvulta 1910-luvulle.

proosarunossa yhdistyvät vastakohtaiset elementit – proosan ja lyriikan keinoja yhdistäessään laji on toisaalta itseään vastaan asettuva ja paradoksaalinen, toisaalta symmetriahakuinen (Riffaterre 1983: 98; Todorov 1983: 60–62). Proosaruno saakin voimansa siitä, että se leikittelee lajien mahdollisuuksilla.

Toisinaan proosarunon määritelmässä esitetään, ettei proosarunossa toteudu narratiivinen periaate, ainakaan siten kuten novellissa tai muussa lyhytproosassa – proosaruno keskittyy havaintotapahtumaan (Nylander 1990).²⁴ Tämä luonnehdinta pätee etenkin deskriptiivisiin proosarunoihin. Proosarunoudessa on kuitenkin ollut alusta asti myös kertovia ja juonellisia elementtejä, kuten Bertrandin *Yön Kaspar* tai Comte de Lautréamontin laaja proosaruno *Les Chants de Maldoror* (1868–1869, *Maldororin laulut*) osoittavat.

Kuun tarinat ovat hybridejä. Ne yhdistävät fiktiivisen kerrontatilanteen ja historiallisen aineiston kuvaukselliseksi proosakerronnaksi siten, että mukana on runouden ja sen puhetilanteen piirteitä. Käyn kahdessa seuraavassa luvussa läpi kuvaamiani lajipiirteitä luodakseni analyttisemmän kuvan Kuun tarinoista. Ensin tarkastelen havaintotapahtuman hyödyntämistä ja kuvallis-retorisia skeemoja tekstin rakenneperiaatteena – nämä liittyvät proosarunolle ominaiseen figuratiivisuuteen, visuaalisuuteen ja vakioisen ydinrakenteen toistoon. Sen jälkeen teen havaintoja kerronta- / puhetilanteesta proosarunon hybridisyyden näkökulmasta sekä nostan esiin kerronnan tyylin sekä lajille ominaisen kehystyksen eli aloituksen ja lopetuksen merkkejä.

Kuun tarinoiden proosarunollinen kuvallisuus: havaintotapahtuma ja retoriset skeemat

Tarkastelen seuraavassa Kuun tarinoita kuvallis-retoristen piirteiden valossa. 1800-luvun proosarunoille oli tyypillistä kuvallisuuden ja kuvataiteellisten keinojen adaptointi osaksi lajia. Kirjoittajat viittaavat lajia pohtiessaan kuvataiteeseen, mutta he myös hyödyntävät kuvallisia ja visuaalisia keinoja tekstiensä tuottamisessa. Andersenin *Kuvakirjan* kertoja on ”taiteilija”, ja jo teoksen ideassa – *Kuvakirja ilman kuvia* – painottuu ajatus sanoin piirretyistä kuvista. Andersen nimitti lyhytproosaansa arabeskeiksi (Kofoed 1982).²⁵ Bertrandin *Gaspard de la Nuit* -teoksen proosarunot taas

²⁴ Krohn kirjoitti myös novelleja. Niitä on viisi teoksessa *Suonion kootut runoelmat ja kertoelmat* (1882). Alaotsikkoina ovat ”Kuvaus”, ”Kuvaelma” ja ”Unkarilaisen muistelmista”. Lisäksi teoksessa on kaksi tarinaa lapsille. Kootuissaan Krohn erottaa runon ja proosan lajeina toisistaan: hänen novellinsa ovatkin laajempia ja selkeämmin juonen ja muiden kerrontakeinojen varaan rakennettuja kuin runoelmiin kuuluvat Kuun tarinat.

²⁵ Arabeski kirjallisuuden lajinimenä on peräisin Friedrich Schlegeliltä 1700-luvun lopulta. Schlegel yhdisti käsitteeseen sadunomaisuuden, fantasian, ironisen keveyden ja ylenpalttisuuden: motiivin toisto ja yllätyksellinen rajausta ovat lajin keskeisiä piirteitä. Arabeski toimi romantiikan kirjallisuuskäsityksessä vastavoimana klassismin lajijärjestelmälle. (Kofoed 1982.)

ovat ”Fantasioita Rembrandtin ja Callot’n tapaan”²⁶, ja Baudelaire (2000: 5) julistautuu edellisen jäljissä modernin elämän maalariksi. Proosarunot ovat usein impressiota ja skissejä, joissa hahmotetaan tiivis verbaalinen havainto tai vaikutelma tietyistä paikasta, henkilöstä, tilanteesta ja sen ominaislaadusta ja tunnelmasta.

Kuun tarinat jakavat proosarunoudelle tyypillisen lähtökohdan, jossa puhetilanne ja samalla kerrottava tarina kehystetään katsomistilanteeksi. Ne eivät palaudu ”vertauskuvalliseen satuun”, jota Majamaa (1997) ehdottaa – osuvampi onkin Trastin (1922: 108) luonnehdinta ”sarja kuvia, jotka ovat runoilijan silmin nähtyjä ja taitavasti piirrettyjä”.²⁷ Kuuta voidaan pitää tarinoissa universaalin ja rajattomasti liikkuvan ja kaiken tietävän näkökulman edustajana – se tuo Suonion runoelmiin historian tapahtumat ja näin ylittää subjektiivisen mielentilan kuvauksen, jota hänen lyiriset runonsa usein romantiikan ihanteiden mukaisesti edustavat.

Kuun tarinoiden katselemistilanne ja visuaalinen havainnointi ovat Andersenin kertomusten innoittamia. Andersenin mielikuvitusta inspiroiva tyyli on tarttunut Suonion tarinoiden puhujaan. Ajatukset tanskalaiskirjailijan lukemisesta kuvastavat proosarunon hyödyntämää kuvataiteellista ja kuvauksellista asetelmaa:

[– –] kauvan istuin vielä ikkunan edessä, muistossa uudestaan ihaellen noita [Andersenin] utuisia, puolihämäräisiä piirroksia, jotka hämmöittävät kuni ihana seutu kuutamossa, puoleksi valaistuna, puoleksi pimeyden peitossa. Mitä ei selitä silmä, sitä mieli kuvaelee, ehkä paljon kauniimmaksi, viehättävämmäksi kuin todella onkaan. (Suonio 1865: 3, lisäys V. H.)

Johdatuksen tilanne, jossa puhuja istuu ikkunan äärellä ja katselee kuutamon valaisemaa tienoota, on proosarunon asetelman kannalta merkitsevä. Usein lajissa kuvatut kohteet hahmottuvat rajatussa kehyksessä kuten ikkunassa (Cohn 1983: 139–140). Ikkuna ja siitä katsominen ovat proosarunon arkkityyppinen muoto, lähestymistapa ja aihe: puhuja tarkkailee esimerkiksi kadun vilinää tai luonnonmaisemaa.

Kuun tarinat tarjoavat lähtökohdaksi kuuperspektiivin – katse on panoraamamainen ja katseen suunta on ylhäältä alas ja ulkoa sisään, usein myös sisään ikkunasta.²⁸ Lainaamassani katkelmassa mainitaan ”utuisat, puolihämärät piirrokset”, joihin valo ja pimeys luovat leimansa, samoin mielikuvitus, joka täydentää havaintoa ja tekee asioista viehättävämpiä kuin ne todellisuudessa ovat. Tämä on osuva luonnehdinta Andersenin proosasta, jossa kertoja kuvaa henkilöitä ja paikkoja suggestiivisen luonnosmaisesti ja toisiinsa vertautuvina: ”Nämä piirrokseni ovat vain pape-

²⁶ Bertrand (2013: 25) mainitsee Yön Kasparin suulla, että Rembrandtin ja Vallot’n innoittamien fantasioiden lisäksi tekijän ”luonnosten aiheina ovat olleet van Eyck, Lucas van Leyden, Albrecht Dürer, Pieter Neeffs, Jan Brueghel, Helvetin-Brueghel, van Ostade, Gerrit Dou, Salvator Rosa, Murillo, Fuseli ja monta muuta eri koulukuntien mestaria”.

²⁷ Joitakin Kuun tarinoiden historiallisia anekdootteja voi halutessaan tulkita kirjoitusajankohtansa yhteiskuntaa kommentoivina allegorioina.

²⁸ Ulkoa käsin ikkunaan katsomisen ja ikkunasta ulos katsomisen tematiikka on esillä Baudelairin *Pariisin ikävän* runossa XXXV ”Les Fenêtres” (”Ikkunat”). Suoniolla ikkunasta tai ovesta sisään katsominen tulee esiin iltojen 3, 4, 8, 9, 11, 15, 16 ja 18 tarinoissa.

rille pantuja hahmopiirteitä” (Andersen 1915: 4).²⁹ Juuri unenomainen kieli on kiehtonut proosarunoilijoita. Baudelaire haaveilee proosarunon tavoittavan uneksunnan liikkeitä kuvien ja musiikillisen rytmin avulla. Hän kirjoittaa julkaisijalleen Arsène Houssayelle: ”Kukapa meistä ei olisi kunnianhimonsa päivinä uneksunut proosan ihmeestä: runollisesta, rytmittömänä ja riimittömänäkin musikaalisesta proosasta, joka olisi kyllin joustavaa ja kyllin kovaa mukautuakseen mielen lyyrisiin liikkeisiin, uneksunnan aaltoiluihin, tietoisuuden äkillisiin hyppäyksiin?” (Baudelaire 2000: 6).³⁰

Suonion tarinoissa olennaista on havaintotapahtuman kuvaus, olipa kohteena luonnonmaisema, interiööri tai historiallinen tilanne. ”Yhdeksannen illan” tarinassa kuu kertoo matkastaan. Lihavoin havainnoinnin siirtymäkohdat:

Mä tulen Pohjanmeren sopukasta, siitä, missä mutainen Elbe-virta tulee meren kirkkaita, viherjäisiä aaltoja sokaisemaan. – Tuuli oli kauan maalle päin ollut, vaan äsken kääntynyt luoteiseksi, ja kymmenittäin rienteli nyt laivoja Elben suuhun päin. – **Minä rupesin yhtä katselemaan.** Mastot olivat huipulle asti valkeissa vaattehissa; kokka hyrskien halkaisi aaltoja, ja pitkä vako vaahtoeli laivan jäljessä. – Puoli väkeä oli kannella vahdissa. **Nojassa kokkapuuta vastaan seiso i nuori merimies.** Haljetakseen täytyi ja kohoeli rintansa toivosta; silmänsä paloivat ja katselivat vilkahtamatta eteen päin. Siinä häämöitteli jo taivaan äärellä matala rannikko. Se kohoeli, se läheni [– –]. **Hänen ajatuksensa olivat lentäneet, kiitäneet edelle;** ne jo olivat ennättäneet siihen matalaan hiekkaluotoon, jossa hän oli syntynyt, kasvanut. **Hän mielessään jo näki** hietikossa heiluvaa rantakauraa; hän näki lampaat pienoissella nurmikedolla; hän näki potaattimaan, jonka kukkaisia hän lasna oli maailman kaunehimpina pitänyt. Tuossa oli hänen isänsä mökki, seinät särkynein laivain jäännöksistä kyhätty; tässä musta, tuossa punainen lauta; oven päällä paistoi kullattu onnen jumalatar entinen, kokkakuvaa, jota hän lasna oli ihmetellyt kuinka se taisi seisoa ympyräisellä pallollaan. (Suonio 1865: 25; lihavoinnit V. H.)

Ensin kuu luo merimaisemasta yleiskuvan (rivit 1–3). Sitten se alkaa katsella yhtä laivoista (rivi 3) ja kohdentaa tarinansa päähenkilöön eli nuoreen merimieheen (rivi 5), jota kuvaa ulkoa käsin (rivit 5–7). Lopuksi kuu kertoo visuaalisin yksityiskohdin nuorukaisen ajatuksista ja mielikuvista, joiden kohteena on vielä toisaalla oleva kotipaikka ja sen historia.

Tarinan loppu kääntyy kuvaukseksi tuhosta – haaveileva merimies ei vielä tiedä aaltojen hävittäneen hänen kotinsa ja perheensä:

Mä tunsin nuorukaisen kodin. Noin kaksi kuukautta takaperin, syyspäivätasauksen aikana, olin siellä käynyt. [– –] Pitkissä riveissä ryntäelivät aallot rantaa vastaan; ensimmäiset murtuivat ja vaipuivat; mutta toisia yhä tuli jäljestä; kaatuneitten hartioille nousten ne ryntäsivät edelle. – Jo olivat voittamassa; – jo koputtelivat mökin oveen; jo täräyttelivät ikkunain luokkuja. – Luukun raosta katsoin sisään. Pöydän ääressä istui vanhanlainen, vakaan-näköinen mies, lasisilmät nenällä, ja luki ääneen kokolehti-raamatusta. Pöydän toisella puolella istui vaimo, lapsi sylissään, toinen vieressä. – Entisiä suurempi laine kohahti seinää vastaan ja täräytti koko mökin. [– –] Mies herkesi lukemasta ja lausui: ”Älkää, armaani, pelätkö! Me olemme Jumalan kädessä! Hänen tahdottaan ei taida hiuskarvakaan päästämme karista. – Ja sitten”, lisäsi hän hymyellen, ”olemme ennenkin tällaisia öitä nähneet, ja aina on myrsky viihtynyt ja aallot asettuneet jälleen”.

²⁹ Ks. esim. Fezzanin aavikolla karavaania seuraava Kahdeskymmenes ilta (Andersen 1915: 64–66).

³⁰ Baudelairin ihanteen taustalla ovat Bertrandin proosafantasiat, ”jotka ovat ikään kuin runoutta” ja muodostavat alun uudelle muodolle (Nuopponen ja Salmela 2013: 209). Baudelaire (2000: 6) tahtoo toteuttaa omalla ”runollisella proosallaan” unelman kielestä, jonka on synnyttänyt ”suunnattomien kaupunkien” ihmisvilinä ja ”lukematonten yhteyksien yhdistyminen”.

Mä jatkoin matkaani. Kolme päivää rajuttuaan, myrsky viihtyi, niinkuin vanhus oli vakuuttanut. Mä tulin katsomaan miten luodolla jaksettiin. – – – Poika raukka! Kun kotiasi tulet hakemaan, niin näet meren lainehtivan sen sijassa! Monta aaltoa kumpuna kohoaa, vaan mikä niistä on vanhempais, sisareis hautakumpu? – (Suonio 1865: 26–27.)

Kuu liikkuu tarinan tilassa, vaihtelee näkökulmaa merikuvauksen ja interiöörin välillä. Se myös liittää meren ja kodin tuhoisan kohtaamisen ajallisiin siirtymiin (katkelman alun kerronnallinen takauma ”noin kaksi kuukautta takaperin” ja lopun ennakointi ”Kun kotias tulet hakemaan”) sekä esittää ajalliset siirtymät hienovaraisesti osana tarinan päähenkilön retorista puhuttelua – näin kuvailevat ja kertovat elementit yhdistyvät.

Rajattu havaintotapahtuma tai niiden sarja, joka esitetään näkemisen kehyksessä, on Suonion tarinoiden ydintä. Kuu tarkkailee tilanteita ja hahmoja ulkopuolisen perspektiivistä, mutta pystyy myös esittämään kuvaamansa maailman hahmojen mielensisältöjä ja tuottamaan ajallisia siirtymiä.

Tarinoiden kuvallisuus ei jää havaintotapahtumien esityksiin. Se on ennen kaikkea tekstin retorista jäsentämistä ja kehystämistä. Kuun tarinoissa on lyhytproosalle tyypillistä narratiivisuutta, mutta olennaista on, että tarinat hyödyntävät usein koko tekstin kattavia skeemoja, jotka perustuvat esimerkiksi laajennetulle metaforalle ja vastakohtalle. Skeemat on aseteltu peräkkäin ja limittäin siten, että lopputulos on lähempänä asteittain ja eri näkökulmista kohdettaan lähestyvää proosarunoa kuin kertovaa tekstiä, joka toteutuu narratiivisuuden ehdoilla.³¹

Havainnollistan seuraavaksi Suonion tarinoille olennaista retoristen skeemojen ja vastakohtien käyttöä. Kuun tarinoissa on sisällöllistä variaatiota, mutta niitä yhdistävät proosarunoudelle tyypilliset komposition keinot. Esiin nousee erityisesti laajennettu metafora ja vastakohtaskeeman kehittäminen sekä kappale kappaleelta muodon ja sisällön suhdetta temaattisesti kehittävä yhtenäinen esitystapa.

”Kymmenes ilta” on kehystetty ajanmäärityksellä (”Oli Toukokuun alku”) ja vuodenaikojen vaihtumista konkretisoivalla ”vuodenaika on muuttaja” -metaforalla, jossa esiintyy niin talveen kuin kevääseen liittyviä ilmaisuja – ne ovat puolipistein erotettuja, kuin sommitelma ytimekkäitä havaintoja maisemasta. ”Vielä”- ja ”ei vielä” -ilmaisut tähdentävät vallitsevaa siirtymätilaa. Katkelman ensimmäiset kappaleet ovat tarinoiden puhujan retorinen taidonnäyte³²:

Oli Toukokuun alku. Talvi jo oli muuttanut pois majoiltamme, mutta meri, manner oli vielä romua, roskaa täynnä, niinkuin muuttajilta aina jääpi.

Uusi asukas, kevät, oli vasta tullut eikä vielä ollut kerjinyt huoneitansa siivoamaan. Pölyisinä hämähäkin verkkoina roikkui vielä harmaita pilviä laessa; särkyneitä

³¹ Myös Andersenin *Kuvakirjan* tarinoissa on metaforalle ja vastakohtalle pohjaavia rakenteita – tarinat syntyvät rikkauden ja köyhyyden, majesteettisen ja raunioituneen (”Kahdeskymmenes ilta”), valon / avaruuden ja pimeyden / ahtauden (”Kahdeskymmenesviides ilta”), vaatimattomuuden ja vallan (”Kahdeskymmeneskuudes ilta”) jännitteisen suhteen esittämisestä. Usein vastakohtasuhde edustaa kätkeytyksiä jättävää merkitystä.

³² Tähän kuuluu metaforisen vuodenaikakuvausten lisäksi kulttuurinen vertailu, jossa virolainen sanonta ”suven silmät, talven hampaat” saa kuvata epävarmaa siirtymää. Tarinoissa on toisinaan vastaavia välihuomautuksia kappaleiden välissä.

jääsirpaleita ajeli aalloilla; nurmipermanto oli vielä lakaisematta; ei ollut vielä kulo peitetty kirjavalla kukkasmatolla; lehdettömät puut näyttivät kuin ikkunan piolet, joista kartiinit on pois otettu. Kevät ei huonettaan vielä oikein saanut lämmittäneeksikään; ilma oli semmoinen, josta Virolainen sanoo: suven silmät, talven hampaat. (Suonio 1865: 27.)

Laajan metaforan muodostamasta kappaleesta siirrytään kohti tilannetta, jota valmistellaan maantieteellisellä kehyksellä ja vastakohtan retorisella skeemalla. Suomen myöhäinen kevät ja Italian kirkas, kesäinen taivas asetuvat vastakkain:

Illalla tuli kuu taas puheilleni. Ohoh, sanoi hän, myöhäiset tässä ollaan. Toista on tuossa ikuisen kevähän kodissa. Ihana, sanomattoman ihana on Italia! Mitäs on tää vaalea hursti, joka teillä kesällä laeksi on levitetty, Italian tummansinisen taivahan verralla. Tässä ei tähtiä näy ollenkaan ja minäkin töin tuskin pääsen näkyviin. Toista on siellä. (Suonio 1865: 27–28.)

Michael Riffaterre (1983: 117–118) esittää, että proosaruno sisältää rakennepiirteitä (*constutive formal features, invariants*), joita teksti toistaa ja muuntelee. Invariantit ilmenevät runosta variaatioissaan. Ne määrittelevät tekstin ominaislaadun muodollisena yksikkönä (*formal unit*) ja antavat ominaisuutensa tekstin otsikolle, sen alulle ja lopulle. Samoin ne informoivat lukijaa siitä, että runo on semioottinen yksikkö, jonka osat muuntelevat merkitystasoa (*significance*). Hermine Riffaterre (1983: 98–101) puolestaan puhuu vakioista (*constants*). Ne saavat lukijan tietoiseksi tekstin jäsennyksestä, joka ei tuhoa proosan lainalaisuuksia, mutta tuo mukaan poeettiselle kielelle ominaisen tunnun merkityksestä ja muodosta – proosaruno on kuin yksi yhtenäinen ketju, joka ei voisi alkaa tai päättyä toisin. Vakiot toimivat säkeen tapaan ja antavat tekstille sen muodon.

Suonion tarinat voivat sisältää useampiakin rakenteellisia vakioita, joita teksti varioi ja jotka voidaan päätellä ilmentymistään. Tarkastelemani tekstin alussa vakio on ”vuodenaika on muuttaja” -metafora, jota kehitellään kahden figuurin ja realisaation – talvi on huolimaton muuttaja ja kevät on siivooja – pohjalta (rivit 1–7): talvi ei ole kerännyt romujaan ja roskiaan luonnosta, ja harmaat pilvet ovat sen jättämiä hämähäkinseittejä, joita kevät ei ole ehtinyt siivota.

”Kymmenennen illan” tarinan poeettinen merkitys ja yhtenäisyys (*significance*) perustuvat ennen kaikkea proosarunon lajille ominaiselle rakenteelliselle keinolle eli runsaalle vastakohtakuvioiden käytölle (H. Riffaterre 1983: 100–101). Retorinen vastakohtaisuus tulee esiin jo tarinan ”vuodenaika on muuttaja” -metaforassa, kun puhuja kuvaa vuodenaikojen välikautta ja esittää ”ei vielä” -ilmaisuilla, että luonnosta ei selkeästi näy talven vaihtuminen kevääseen. Varsinainen vastakohtakuvio liittyy maantieteeseen. Katkelman kolmella viimeisellä rivillä on maantieteelliselle vastakohtalle jäsennetty ”täällä (Pohjolassa) vs. Italiassa” -skeema, jota kehystetään retorisesti toistolla ”myöhäiset tässä ollaan” – ”Toista on tuossa” – ”Toista on siellä.”

Kuvaamani alun jälkeen, jonka on verbalisoinut ihmispuhuja, on kuun vuoro kertoa. Vuodenaikojen vaihtumisen figuurit ja maantieteellinen vastakohtakuvio ovat pohjustaneet Etelän ja Pohjoisen vastakkaisuuden esittämistä. Mukaan tulee ensi kertaa tarinan kotimaan motiivi ja sen

arviointi – kyseinen vastakkaisuus on usein esillä 1800-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa, kun käsitellään synnyinmaan arvoa.³³

– Kuu oli nähtävästi pahalla tuulellaan; se oli tainnut matkalla vilustua. Se vaiken ja oli äkäisen näköinen. Mutta kohta se taas selkeni ja virkkoi: Niin, niin; kyllä on Etelä ihana; mutta miksi kääntyy maneetin silmä aina Pohjoseen päin; miksi

– syksyllinnun lähtevän
On sävel niin surullinen?
Keväillä mielimaillehen
Se rientää riemuiten!

Ei ole Pohja suotta mainio loihtimisessa; Pohjalla on erinomainen lumousvoima.
Vaan mitäs mä tyhjiä rupatan; parempi olis jotain ruveta tarinoimaan. Ja koska Italiaa mainitsin, juttelen sinulle siitä. (Suonio 1865: 28.)

Katkelmassa tulee esille proosarunolle lajityypillinen piirre: proosamuoto yhdistyy emolajiinsa eli lyriikkaan – tässä tapauksessa siten, että kuu siteeraa säemuotoa³⁴ ja lausuu säkeistön verran keväisen muuttolinnun kotiin-paluun riemun runoa. Runo ei ole mukana sattumalta. Se avaa lopputekstin keskeisen teeman eli halun palata kotiin pohjoiseen – niin kuin ”maneetin silmä” mieli kääntyy Pohjaan, jolla on ”erityinen loihtimisvoima”.

Seuraavaksi kuu kertoo varsinaisen tarinansa, joka on oikeastaan tilannekuva. Olennaista siinä on Suonion tyypillinen retorinen jäsennys eli vastakohtien hyödyntäminen, joka läpäisee koko tekstikudoksen. Vastakkain ovat pohjoisen kylmyys ja etelän lämpö, Nizzan paratiisin omaiset olot välimerellisine kasveineen ja niiden vartijat Alpit sekä Pohjan pahat peikot. Vastakohtien lista jatkuu, ja katseen kohde vaihtuu: suuressa meressä pieni vene, ja veneessä soutajina tummahiuksinen neito ja vaalea nuorukainen. Kuu fokusoi puhuja-kuulijan ja oletetut lukijat ”teiksi”, pohjoisen asukkaiksi, joille näytetään aistivoimaisesti etelän jopa eroottinen ihanuus:

Mä kerran luikertelin Nizzan yli. Teillä oli vielä tuima talvi, siellä oli suloinen suvi. –

Meren maininki kohoeli hiljalleen niinkuin makaajan rinta. Ilma oli lämmin ja täynnä tuoksua. Sitruuna- ja pomeransipuut olivat valkeilla kukkakinoksilla peitetyt; tuossa taivaan äärellä näkyivät korkeat Alpit, jotka ovat tämän paratiisin vartijat Pohjan pahoja peikkoja vastaan. Ja meren, mantereen ylitse kaarrutteli Etelän taivas, jonka pimeässä pohjassa tähdet välkkyivät niinkuin kultakirjat kuningattaren morsiuspeitossa. –

Meren aalloissa keinui pienoinen vene; kaksi soutajaa sitä välistä kiidätteli kulkemaan; kultaisena kuohui silloin laine kokassa ja airoista tippuuli kultapisaroita; välistä soutajat levähtivät ja vene luikerteli hiljaa itsekseen. Perässä istui neito: se nähtävästi oli Italian ihana tytär. Mustana kuin yö liehuivat pitkät suortuvansa tuulessa ja silmät tuikkivat kuin tähtien tulet. Hänen vieressään istui nuorukainen. Keltäkähärät, sinisilmät ja punaiset ruusut valkeilla poskilla ilmoittivat Pohjan poikaa. (Suonio 1865: 28–29.)

Vastakohtien lisäksi katkelmassa olennainen skeema on avaruusperspektiivistä tarkasteltu maisema, jonka viitepisteitä yhdistävinä tekijöinä ovat

³³ Tunnettuja esimerkkejä ovat Topeliuksen ”Sylvian joululaulu” (”Sylvias hälsning från Sicilien”, 1853) sekä A. Oksasen ”Suomalainen sonetti” (1854).

³⁴ Michael Riffaterre (1983: 118–124) korostaa proosarunon intertekstuaalisia kytkeitä emolajiinsa. Niillä proosaruno osoittaa yhteytensä lyriikkaan. Kuun tarinoissa suoria viittauksia säerunoon – sitaatteja tai pseudositaatteja – on neljässä tarinassa. Yleensä tarinat lainaavat kalevalamittaista kansanrunoutta tai sitä vastaavaa alkusoinnulle perustuvaan nelinousuista muotoa eli nelipolvista trokeeta (illat 7, 10 (ei kalevalamitta), 15 ja 17). Näin kirjoitus kytkeytyy kansalliseen rekisteriin.

värit: valkeat kukkakinokset – Alpit – nuorukaisen valkeat posket; tähtien kultakirjat – veneen kokan kultaiset laineet – airojen kultapisarat – neidon tähtien tulena tuikkivat silmät – nuorukaisen keltakähärät; Etelän pimeä taivas – neidon mustat hiukset. Kuvauksessa korostuu vastakohtien lisäksi jopa kuvataiteellisesti motivoitu katsomisen kehys, kun kuvaus etenee valkoisista kohteista kultaisiin ja mustiin.³⁵

Vastakohtien ja yllättävien värien avulla tehtyjen asioiden rinnastusten jälkeen tarina jatkuu yhteen tulemisen ja läheisyyden kuvauksella sekä nuorenparin keskustelulla. Samalla kuu pääsee varsinaiseen asiaansa eli kuvaamaan hahmojen suhtautumista paikkoihin ja luontoon:

He istuivat käsityksin, ja huulet kuiskaeli suloisia sanoja. He katsahivat ylös taivaasen. Joutsenjoukko lensi heidän ylitsensä. Siivet suhahteli, heillä oli niin kiire; riemu-huuto kajahti; he olivat matkalla Pohjoseen. – Nuorukaisen sydän sykähti, silmäin kirkkaus sokaistui, hän vaikei ja istui synkkänä.

”Mikäs sinun taas on, armas Antonio; jokos pilvi taas on peittänyt Pohjantähteni loisteen? Mitäs sinä suret, kun koko luonto autuaana riemuitsee?” – Nuorukainen viittasi joutsenia ja virkkoi: ”Katso noita; he rientävät Pohjaan, ja minäkin olen Pohjan lapsi”. ”Pohja, Pohja”, huokasi neito. ”Mikä lumous Pohjassa on? Tässä on paratiisi, siellä yön ja pakkasen valta: tässä olet terveyden jällehen saanut, siellä sinut kohtaisi kuolema. Tässä on sinulla lempi ja siellä...” Nuorukainen huusi: ”Siellä on syntymämaa!” (Suonio 1865: 29.)

Vastakohta on tarinan lopussakin kantava retorinen skeema. Lopetus kertaa muuntaen tarinan aiemman deiktisen vastakohtan, nyt vain tiiviimmin muodossa ”tässä” – ”siellä”. Pohjola näyttäytyy nuorelle naiselle kuolettavana ja luotaantyöntävän kylmänä ja pimeänä, mutta nuorukaiselle se on terveyden menettämisestä ja kuolemasta huolimatta ”syntymämaa”. Nuorukaisen, ”armaan Antonion”, mielessä Etelän veto-voiman ja Pohjoisen luotaantyöntävyyden dikotomia kumoutuu. Tarina jättää yllätyksellisen, jopa kuun asennoitumista haastavan käänteen lukijan pohdittavaksi samalla kun korostaa kotimaan arvoa myös tunteiden ja luontosymboliikan³⁶ tasolla: italialainen nimi Antonio on ristiriitainen Pohjan vaalealle pojalle. Toisaalta nimi kantaa merkityksiä ”arvokas” ja ”kestävä”, jotka sopivat pohjoisen kotimaan edustajalle.

Mikäli tarinaan sovelletaan Hermine Riffaterren ajatusta proosarunolle ominaisista vakioista, jotka luovat tekstiin poeettista merkitsevyyttä ja yhtenäisyyttä, voidaan todeta, että metaforin ja vastakohtien jäsentyvät, toisiaan seuraavat kuvailevat ja rinnastuksia synnyttävät kappaleet vertautuvat lyriikan säkeistöihin, joista kukin kehittää kotimaan arvon teemaa proosana etenevän mutta hyvin säädellyn muodon sisällä, josta syntyy kappale kappaleelta Pohjaa ylistävä kokonaisuus.

³⁵ Lähemmässä analyysissä voitaisiin tutkia vastakohtille ja väreille perustuvan esitystavan yhteyksiä Andersenin varhaiseen kerrontaan (ks. Kofoed 1980).

³⁶ Joutsenet ovat tarinassa kotiinpaluun motiivi. Kansallisrunoilija Runebergin runoudessa joutsen, joka keväisin palaa pohjoiseen, on yhtä aikaa Pohjoisen ja isänmaan symboli (Nummi 2004). On syytä korostaa, että Runebergin ”Svanen” ei niinkään ylistä yhtä kansallista aluetta kuin pohjoismaista luontoa yleisemmin: ”Om nordens skönhet var hans sång”. Kääntäessään Runebergin runon *Maamme*-kirjaan Lönnrot lisää suomennokseen Suomen ja muuttaa sanan ”norden” alueen nimeksi: ”Suloa Suomen lauloi hän, / Kesiä Pohjolan”. Runeberg tuntuu seuraavan Lönnrotista poiketen linjaa, joka näkyy monissa romantiikan aikana Britanniassa ja Pohjoismaissa kirjoitetuissa historiallisissa romaaneissa, joissa on kansallisen ja alueellisen identiteetin luomisen rinnalla laajempi käsitys yhteisestä pohjolasta ja pohjoisesta identiteetistä (Duffy 2017: 3–7).

Vastakohtarakenne on Suonion tarinoiden vakio. Se hallitsee enemmän tai vähemmän jokaista Kuun tarinaa.³⁷ Tarinoiden retoriset keinot ovat suoraan proosarunon lajirepertuaarista, sillä vastakohtat ja toisinaan paradoksit, samoin kuin toistettavat ja varioitavat ydinkuvat ja -lauseet ovat keskeisiä proosarunon muotopiirteitä. Vastakohtarakenne onkin rinnastusten ohella proosarunon keskeinen tapa luoda runoutta, jota säe ei dominoi. Vahvan narratiivisen juonellisuuden sijaan syntyy kehysten, osien symmetrian ja havaintotapahtumien sarja.³⁸

Kuun tarinoiden kerrontatilanne sekä alun ja lopun merkitys

Tutkin Kuun tarinoita vielä kerrontatilanteen osalta hiukan toisesta näkökulmasta ja otan esiin kerrontatilanteen kehykset sekä viestimisen tavan. V. K. Trast nostaa esiin sekä Andersenin että Suonion tarinoita kirjoavat puhekuviot, etenkin huudahduslauseet:

[– –] Krohn samaan tapaan kuin Andersen käyttää huudahduslauseita: ”Oi autuas elämä, autuas kuolo!” – ”Voi lapsen tyytyväistä ja turmeltumatonta mieltä!” – ”Kah, se oli kallehin kaste kauneimmassa ruusussa.” Mutta ”Kuun tarinain” luonteen mukainen ei olisi semmoinen huudahdus kuin Andersenin: ”Qvindeligheit, kys Du Digterens Harpe, naar han synger om Livets Mysterier!” (Trast 1922: 109–110.)

Trast tuo esiin lyyrisen apostrofin ja muut invokaatiot sekä huudahdukset, mutta ei tarkastele Andersenin ja Suonion retorisia kuvioita suhteessa proosarunoon. Silti huudahdukset, kysymykset ja retoriset puoleen kääntymiset ovat olennainen osa proosarunoa³⁹ ja muistuttavat lajin yhteydestä runouden puhetilanteeseen; proosarunolla on erityinen puhujansa silloinkin, kun siinä esiintyy kertovia piirteitä. Kuun tarinat eivät ole tarinoinakaan vain suorasanaisesti etenevää kerrontaa, vaan niissä on runollis-retorisen puhetilanteen sävyjä eli puhujan ja tarinoivan kuun dialogi⁴⁰ tai muu vuorovaikutustilanne, jonka osaksi kuun tarina tulee. Huudahdukset ja puoleen kääntymiset korostuvat etenkin tarinoiden kohottavissa ja kommentoivissa loppuissa (illat 4–5, 13–15 ja 18).⁴¹

³⁷ ”Toisen illan” kuvausta Castrénin tutkimusretkestä Siperiaan hallitsee valon ja pimeyden, kylmyyden ja lämmön vastakohta. 11. illassa köyhän auttamisen tematiikka jäsentyy jännitteiselle ajatuskehitysmallille antamisesta / rikkaudesta / köyhyydestä, ja tarinassa vastakohtat rakentavat paralleelisuuksia ja vastakohtia. 12. illan tarinan asetelma luodaan ennen – nyt –, tyyni kaunis kesäyö – talvimyrsky -kontrastien varaan. 13. illassa rinnastetaan ruusujen kauneus ja ihmisen väkivalta, samoin kuin kyynel ja sotilaiden veri, jota sitten verrataan ruusuihin ja todetaan vuodatetun ihmisveren jäljet kauniimmaksi kuin mitkään ruusut.

³⁸ Todorov (1983: 63–70) havaitsee Baudelairin proosarunoissa monimuotoisen ja kerroksellisen vastakohtaisuuden periaatteen (dualismi, kontrasti ja oppositio). Dualismi saa ilmaisunsa figuureissa, kontrasti ja oppositio taas niin kompositiossa kuin tematiikassa: runo ja proosa ovat sekä formaalisti kontrastoivia piirteitä että teoksen maailman ominaisuuksia.

³⁹ Runoudelle ominainen tilanteeseen ja viestimiseen liittyvä huudahduslauseiden käyttö on keskeistä myös Bertrandin, Baudelairin, Rimbaud’n ja Lautréamontin proosarunoissa.

⁴⁰ Korostaakseni Suonion tarinoiden lajin kannalta ristivetoista kerronta-/puhetilannetta nimitän tarinoita verbalisoivaa ihmishahmoa puhujaksi ja kuuta kertojaksi.

⁴¹ Kuun ja puhujan väliseen tilanteeseen ja tunteen ilmaisuun liittyvien merkitysten lisäksi huudahdukset ja kysymykset toimivat oletettuun lukijaan suuntautuvina vaikutuskeinoina.

Kuun tarinoille antaakin leimansa vuorovaikutusta ja tunnetta korostavan retorisuuden lisäksi äänten roolittaminen, mikä on subjektin yksilökokemusta heijastelevasta keskeislyriikasta etäännyvän runouden piirre. Mikäli korostetaan Kuun tarinoita lajihybrideinä, kerrontatilanteet voi nähdä paitsi sadun tai fantasian myös 1800-luvulla esiin nousseen roolirunon piirteiden motivoimina. Roolirunon tapaan kuun kertojan-rooli ja puhujan asema ovat tarinoissa hiukan eri asennoissa. Elottomalle eli kuulle äänen antamisen tilanne on tuttu roolirunoudesta, jossa eloton tai ei-inhimillinen saa puhua.⁴² Tarinoiden hybridilaji saa näin lyriikalle ominaisesta puhetilanteesta erikoisen sävyn.

Ensinnäkin Kuun tarinoiden kerrontatilanteessa puhujan ja kuun roolit sekoittuvat roolirunon tapaan. Tarinoissa on kuun näkökulma ihmiselämään siten, että yksilön kokemukselliset rajat ylittyvät, mutta näkökulma rakentuu kuitenkin selkeästi inhimillisen tietoisuuden pohjalle, kun kuun historiasta esiin nostamia tapahtumia käsitellään kansatieteellisen tiedon, moraalisten tunteiden ja arvojen läpi. Kuun ja ihmispuhujan läheisyyttä korostaa sekin, että kuu määrittyy puhujan esityksessä toistuvasti varsin inhimillisellä pronomiinilla ”hän” ja persoonaan liittyvillä epi-teeteillä, joskin toisinaan kuu on myös ”se”.

”Neljästoista ilta” osoittaa, miten lähellä kuu ja puhuja ovat toisiaan. Niiden asemat vaihtuvat, sillä puhuja ottaa kuun paikan asioiden tulkitsijana ja tarinassa katseen suunta on maasta kuuhun. Tarina alkaa, kun puhuja kuvaa sääolosuhteita, mutta tällä kertaa kuu ei saa alun jälkeen kertojan roolia, vaan puhuja pitää puheenvuoron itsellään ja alkaa kuvata ”vanhaa ystäväänsä”. Puhuja siirtyy tulkitsemaan kuuta ikään kuin ihmistä tämän kasvoniilmeistä ja puheytyksistä, ja näin puhuja piirtää kuun muotokuvan:

Silmäni kohosivat taivaasen vanhaa ystävääni katselemaan. Hän jo oli noussut, vaan ei kumottanut kirkkahasti. Taivas oli täynnä pilvenmöyhiä, jotka kyllä ei häntä tainneet kokonaan peittää, vaan kuitenkin himmensivät hänen valonsa. Minusta näytti kuin olis kuu niistä pyrkinyt selvälle; se yritteli, se ponnisteli. Se yritteli minulle iloisesti hymyellä, se yritti lempeästi puhua, vaan pilviä aina tuli väliin ja hymynsä vääntyi surkeaksi irvistelyksi, puheensa katkaantui huokaukseksi. Viimein tuli suuri, paksu pilvi ja peitti kuun kokonaan. (Suonio 1865: 34.)

Kun puhuja on esittänyt kuun epäonnistuneet yritykset ilmaista itseään, hän siirtyy tarinan päättävään kappaleeseen. Se alkaa retorisella ”Ystävä parka” -puoleenkääntymisellä, ja sitten kuu saa toimia ihmisyyden vertailukohtana:

Ystävä parka, arvelin siihen, samaten kuin sinun käypi myös monen ihmisraukan. Se hartaasti haluaisi olla kaikille veljilleen lempeä; mutta kun synkät pilvet hänen sydäntänsä pimittää, niin vääntyy hänenkin hymynsä ja katkaantuu hänenkin puheensa. — Eheä sydän on sileä, sit’ on hyvä kätellä; mutta särkynehen sydämen sirpaleilla on terävät reunat, pistäväiset kärjet, — ken voipi estää ett’ei ne joskus sen kättä leikkaa, joka siihen koskee! (Suonio 1865: 34.)

⁴² Roolirunoissa voi puhua ihmisen, kuten historiallisen hahmon, lisäksi luonnonolento, useimmiten eläin tai kasvi. Roolirunon kaksitasoisesta puhetilanteesta lajin kannalta ks. Seutu 2009.

Tarina alkaa yötaivaan kuvauksella, mutta kun tavanomainen vuoronvaihto puhujan kuvauksesta kuun kerrontaan ei onnistu, tilanne muuttuu proosarunolle ominaiseksi hahmon luonnosteluksi ja lopulta aforistiseksi mietiskelyksi. Tarinointi vaihtuu kuun inhimillistämiseen, ja vertauksen luomisen avulla puhuja alkaa selittää *ihmisen* sisäisyyden sekä sen pimeiden ja väkivaltaisten puolien muovautumista.⁴³ Kuusta tulee asteittain sisäisyyden allegorinen heijastaja.

On huomattava, että samalla kun puhuja tulkitsee kuuta, syntyy metatasolla tarinoiden kerronta-asetelman ja sen motivaation pohdintaa. Tarinoissa kuu on kuin hyväntahtoinen ihminen, joka katsoo lempeästi ihmisveljiään – olosuhteiden ja toisten ihmisten ”pimentäminä” he tuhoutuvat ja välillä myös kostavat ja iskevät toisiaan vastaan. Moni kertomisen arvoinen asia liittyy Kuun tarinoissa juuri epäonnistumiseen. Kuun ja puhujan ero häviää olemattomiin viimeisessä illassa, sillä tarinan kerronta ei erottele kuuta puhujasta – kerronnan kehys katoaa ja äänet yhtyvät.

1800- ja 1900-luvun symbolistista ja modernistista proosarunoa tutkiva Albert Sonnenfeld korostaa lajille tyypillisiä kehyksiä eli aloituksia ja lopetuksia signaaleineen: paradoksaalisuudessaan vallankumouksellinen laji on aloitusten ja lopetusten suhteen konservatiivinen. Aloituksissa kuvataan usein tilanne eli aika ja paikka, ja lopetukset sisältävät aforistisia julistuksia tai yhteenvetoja. (Sonnenfeld 1983: 200–203.) Sonnenfeldin sinänsä melko yleisluonteinen kuvaus⁴⁴ tukee havaintojani niin Andersenin *Kuvakirjasta* kuin Kuun tarinoista.

Tutkin seuraavaksi Kuun tarinoiden kerrontatilanteiden aloituksia. Aloituksista voi tehdä seuraavan yhteenvedon: ensimmäiset kappaleet luonnostelevat tilanteen kokonaiskuvan. Esiin tulevat suoraan tai vihjeellisesti historiallinen ajankohta (vuosiluku, vuodenaika, ajallisesti tunnistettava tapahtuma), paikka (kaupunki, kylä tai maantieteellinen alue, luonnonympäristö), henkilöt (nimetyt tai nimettömät, mutta aina sosiaaliselta statukseltaan määritetyt) ja tunnelma (joko kuvatun maailman kokijoiden tai kuun itsensä) sekä tarinan ajallinen projektio eli tapahtumahorisontti ja tapahtumien kulku. Toisinaan mukana on kerrontatilannetta selittävää metatekstiä, etenkin tarinasarjan alussa (”Sovittuaan minun kanssani alkoi kuu tarinoida”, ”Toinen ilta”).

⁴³ 1800-luvun proosarunouden keskeinen teema on pahuus. Bertrandin teosta kirjoavat yö- ja paholaismotiivit – Yön Kaspar on nimenomaan paholainen (Bertrand 2013: 24). Baudelaire soveltaa Bertrandin lähtökohtia moderniin maailmaan, kirjoittaa kaupungista ja dekadentista tajunnasta, johon vaikuttavat himot ja päihteet. Rimbaud kierrättää keskiaikaista demonisuuden ja helvetin kuvastoa. Suonion kuvaama historia on tuhosta, väkivallasta ja kuolemasta huolimatta Jumalan hyvyyden ja armon maailmaa. Suonio ottaa kiinnostukseksi traagisen elämänkamppailun luonnossa mutta myös moraalisten periaatteiden kuvaamisen historiallisten tapahtumien valossa. Tässä hän muistuttaa Topeliusta.

⁴⁴ Voidaan kysyä, eivätkö tilanteen ja hahmot esittelevä ekspositio ja tekstin kokoava ja arvottava päätäntä ole yleisiä monessakin tekstilajissa – ehkä Sonnenfeldin ajatus konservatiivisuudesta tarkoittaa tätä.

Kerrontatilanteen aloituksissa Kuun tarinat seuraavat ja varioivat Andersenin *Kuvakirjan* tarjoamaa mallia.⁴⁵ Tarinoiden tilanteet ovat seuraavanlaisia:

1. Kuun repliikki aloittaa tekstin – illat 3, 4, 5, 6, 7, 12, 13 ja 17: ”Tänä iltana, sano kuu, en ole mitään erinomaista nähnyt; mutta muistooni johtui yksi yö, jota en milloinkaan tule unhoittamaan.” (”Kolmas ilta”)
2. Puhuja kertoo tai kuvailee ennen kuin kuu kertoo – illat 1, 2, 9, 10 ja 14: ”Kuu nousi tavalliseen aikaansa, tervehytti minua ja jutteli sitten.” (”Toinen ilta”)
3. Puhujan suhteellisen neutraali johtoilmaus, jonka jälkeen kuu kertoo – illat 8, 11 ja 15: ”Kuu jutteli” (”Kahdeksas ilta”), ”Kuu haastoi.” (”Yhdestoista ilta”)
4. Kuu kääntyy puhujan puoleen, ja puhutteluista muodostuu tarina – illat 4 ja 16: ”Epäilemättä, virkkoi kuu taas eräänä iltana, olet lukenut Cooperin tarinoita Amerikan uudis-talolaisista. Sinä olet mielessäs seurannut heitä kaikkiin elämänsä vaiheisiin.” (”Neljäs ilta”)
5. Puhuja kommentoi laveammalla johtoilmalla kuun mielentilaa, jonka jälkeen kuu kertoo – ilta 18: ”Kuu yhtenä iltana oli syvissä mieliliikutuksissa; minä luulen kyynel kiilteli sen silmässä; se lausui.”
6. Puhuja kuvailee ja puhuttelee vaikenevaa kuuta – ilta 14: ”Silmäni kohosivat taivaasen vanhaa ystävääni katselemaan. Hän jo oli noussut, vaan ei kumottanut kirkkahasti. [– –] Ystävä parka, arvelin siihen, samaten kuin sinun käypi myös monen ihmisraukan.”
7. Kerrontatilanteen ratkaisemattomuus: puhuja kertoo minämuodossa ilman kuuta tai kuu kertoo minämuodossa ja puhuja on kokonaan häivytetty – ilta 19

Olennaista on, että edellä kuvattuihin alkutilanteisiin voi yhdistyä kesken tarinan eriasteista vuoropuhelua, joka rytmittää tarinan kertomista. Toisinaan kuu voi myös tarkentaa asiaansa kappaleiden välissä lyhyin huomautuksin. Viimeisen eli 19. illan tarinan ratkaisu, jossa puhujaa ja kuuta kertojana ei voi erottaa toisistaan, näyttää vihjaavan, että kuu ja puhuja jakavat samat arvot ja että puhujaa ja kuuta on mahdoton lopulta erottaa toisistaan – molemmat ovat ihmisrakkauden asialla, kuten viimeinen tarina Jenny Lindistä osoittaa.

Kuun tarinoiden lopetukset voidaan puolestaan tyypitellä seuraavasti. Olen järjestänyt nekin esiintymismäärän mukaan:

1. Myönteinen arvostelma, joka koskee henkilöä, isänmaata, moraalaa, rakkautta, uskontoa tai sisältää uskonnollisen elementin (illat 2, 5, 8, 10, 18 ja 19): ”Ympäri maailman maine kannattaa, kotimaa lukee parasten poikainsa joukkoon nimen – Castrén.” (”Toinen ilta”)

⁴⁵ Andersenin *Kuvakirjan* tarinoissa on seuraavanlaisia tilanteita: 1. Kuun repliikki alkaa tarinan, ja sitä seuraa puhujan ilmaus (”kerto”, ” puhui”, ”sanoi”, ”haastoi”, ”puheli”, ”ilmoitti”, ”kuvasi”), jonka jälkeen kuun kerronta jatkuu – illat 2, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 27, 28 ja 30; 2. Puhujan johtoilmaisu tai pidempi johdanto, joka voi sisältää myös oletetun lukijan puhuttelun (”Kuule/han, mitä kuu kertoi”), jonka jälkeen kuu kertoo; kertomus saattaa sisältää kertojan neutraaleja johtoilmia, jotka rytmittävät kerrontaa – illat 9, 14, 17, 21, 24 ja 32; 3. Kuun repliikki aloittaa tarinan, ja puhuja vahvistaa sen jollakin tavalla arvottamalla (”nämä ovat kuun omia sanoja”, ”alotti kuu”, ”lupasi kuu”, ”vakuutti kuu”) ja kontekstoimalla (”alotti eräänä iltana”) – illat 1, 18, 26, 29 ja 33; 4. Puhuja kertoo koko tarinan, jolloin tarina on merkitty lainausmerkkeihin – illat 3, 7 ja 31; 5. Kertoja kertoo, koska kuu ei näyttäyty – ilta 8.

2. Retorinen puhuttelu / sitaatti / kuvaus, josta seuraa ajallinen projektio tulevaisuuteen (illat 4, 9, 15, 16 ja 17): "Kolmas vuosisata jo viereen vanhuksen haudan ylitse; hänen lapsensa muukalaisten joukossa unhoittivat kotikielensä; [– –] Mutta ukon kannel säilyy vielä unhoitettuna, tuntematon muun ramun seassa vanhan aitan pölyisessä nurkassa." ("Seitsemästoista ilta")
3. Ympäristön kuvaus, joka heijastaa symbolisesti kuvattua hahmon, yhteisön tai kulttuurin tilannetta ja tekee siitä myönteisen arvostelman (illat 3, 6 ja 13): "Neito häntä katseli ja hänen silmistään herui kyynelpisara; se tipahti veri-ruusulle lumella. – Kah se oli kallehin kaste kauneimmassa ruusussa." ("Kolmastoista ilta")
4. Aforistisen runollinen tai retorinen, pohdiskeleva lopetus (illat 11 ja 14): "Eheä sydän on sileä, sit' on hyvä kätellä; mutta särkyneen sydämen sirpaleilla on terävät reunat, pistäväiset kärjet, – ken voipi estää ett'ei ne joskus sen kättä leikkaa, joka siihen koskee!" ("Neljästoista ilta")
5. Yhteenveto, jossa uskonnollinen sävy tai historiallinen summaus (illat 1 ja 7): "Huomeis-aamu oli tullut, jota odottivat, toivottelivat; he olivat päässeet toivonsa perille: – he olivat siellä, missä ei ole eroa, ei köyhyyttä, ei väkivaltaa, ei katuvalle armottomuutta." ("Ensimmäinen ilta") ja "Koko Bjarmin kansa on jo ammoian rauennut, kadonnut! Se elää vaan valloittajainsa muistossa, tarinoissa!" ("Seitsemäs ilta")
6. Dramaattinen tapahtuma, joka huipentaa tarinan juonellisesti ("Kahdestoista ilta"): "Nuorukaisen silmät loisti: 'Kas tuossa ma saan lepoa, rauhaa!' Hän katosi kosken kuohuvaan kitaan."

Miten tarinat päättyvät? Yleensä narratiivisten osuuksien jälkeen kuu tuo julki oman arvionsa tapahtumista tai päättää tekstin ajalliseen projektiioon. Toisin sanoen historiallisia aiheita käsittelemällä kuu päättyy kommentoimaan aforistisesti elämänkulkua ja ajallisuutta – niin historiaa, nykyhetkeä kuin tulevaisuutta. Arvioinnit koskevat kerrottujen tapahtumien pohjalta moraalialia, rakkautta, uskontoa, isänmaata ja yhteiskuntaa. Tarinoiden päätöksen arvioiva luonne tulee lähelle monia ajan suomalaisia kertomuksia, joissa on opettavainen tai aatteellinen sävy. Esimerkiksi Topeliuksen tai A. Oksasen proosateksteissä opettavaisuus on Suonion tarinoita voimakkaampaa, Kiven lyyrinen proosa taas on tässä suhteessa lähempänä Suonion tarinoita. V. K. Trast (1922: 107) toteaa: Suonio "antaa suomalaisen isänmaanrakkauden ilmetä valtavana koti-ikävästä tahi uhrautuvana työnä Suomen hyväksi. Tilannekuva puhuu itse puolestaan kaipaamatta kaunopuheisia selityksiä."

Asiaa havainnollistaakseni otan kaksi esimerkkiä historian heijastamisesta tulevaisuuden projektioksi, jossa on mukana myös lievää arviointia. Osassa tarinoita tulevaisuus on lukijoiden tuntemaa historiaa. Näin on "Viidennessätoista illassa", jossa roomalaisten vangitsema nuori germaanitar tahtoo säilyttää vapautensa ja tekee itsemurhan. Ennen kuin nainen riistää henkensä, hän ennustaa Rooman tuhon. Lopetuskappaleessa esitetty mahdollinen tulevaisuus syntyy siten, että kuu lukee roomalaisten kohtalokkaita aavistuksia tulevasta ja samalla tuo esiin väkivaltaisen valtakunnan rappion siemenet:

"Germanian vapaata tytärtä ei saa häväistä kuni halpaa orjaa. Kun ei muu auta, niin auttaa rauta!" Samassa tempasi hän, ennenkuin kenkään kerkesi estämään, tikarin lähimmän miehen vyöltä ja pisti sen syvälle rintaansa.

Hämmästyksissään seisovat Roomalaiset kaatuneen ympärillä. Riemu oli paennut sydämistä ja synkkä aavistus painoi mieltä. Germanian naiset olivat mainiot ennus-

taidoiltaan. Mitä jos tämä olikin tulevan ajan salaisuudet ilmoittanut? Mitä jos Roman tuohetki todellakin oli lähenemässä? (Suonio 1865: 38.)

”Kuudennentoista illan” tarinassa kuu kertoo Frankfurtin juutalaiskorttelin tuhosta 1100-luvulla. Se ennustaa juutalaisten kohtaamat vainot viitaten lopussa Jesajan kirjaan (Jes. 1: 8). Historiaa tunteva lukija saa vaikutelman siitä, että juutalaisille annettu profetia on ikään kuin ajaton ja toistuva. Mielenkiintoinen yksityiskohta on myös kristittyjen tuhotyön esiin tuominen – Suonio ei siis jätä omankaan uskonnon piirissä tehtyä vääryyttä kriittisen katseen ulkopuolelle:

Kadulta kuului meteliä, tuhansin äänin karjuttiin: Kuolemaa Juutalaisille! Kuolemaa Vapahtajan murhaajille! Murhaa kristityn hien imijöille! Murhaa niille, jotka lapsiamme varastavat ja teurastavat pääsiäislampaiksi! Tappakaa, polttakaa! Älkää armahtako lastakaan äitinsä kohdussa!

[– –] – Ja kun aamupuolella jätin Juutalais-kortteerille jäähyväiset, ei siinä näkynyt muuta kuin tuhkaa ja raunioita ja verta. Se oli niinkuin prohvettä Esaus sanoi: Maanne on kylmillä, kaupunkinne tulella poltettu; muukalaiset syövät peltojanne omain silmäinne edessä ja ne ovat autiona kuin vihollisten hävittämät. Mutta mitä vielä on jäljellä Zion-tyttärestä, on niinkuin maja viinamäessä, kuin vartian majanen pellolla. (Suonio 1865: 41–42.)

Usein tekstin aloitus ja lopetus luovat edellisiäkin selkeämmin pohjan kuun tarinointia sävyttävälle tunnelmalle, joka sitten perustelee tekstissä esitettyjä arvostelmia. Tästä tarjoaa esimerkin ilta 18. Aluksi puhuja selittää kuun emotionaalista tilaa:

Kuu yhtenä iltana oli syvissä mieliliikutuksissa; minä luulen kyynel kiilteli sen silmässä; se lausui: Nuorien rakkautta ovat teidän runoniekkojenne laulut täynnä; sitä ylis-tellään, sitä ihaellaan, sitä kuvataan kaikkein ihanimmilla vertauksilla. Silloin muka veri suonissa kuohuu väkevästi kuin keväinen puro, silloin sydän on lauluja ja kukkia täynnä niinkuin keväinen lehto. — Mutta vanhojen rakkaudesta eivät ne tiedä laulaa sanaakaan, taikka jos sen tekevät, niin se on pilkkaamalla. (Suonio 1865: 45.)

Lopussa kuu tarkastelee vuodetta, jolla 50 vuotta aviossa ollut pari lepää kuolleena, ja arvioi: ”Ikkunat olivat valkeilla hursteilla peitetyt. Ma tirkistin sisään. Vuoteella makasi vanha pariskunta liikkumaton, kalpeissa kasvoissaan Jumalassa nukkuneen rauhallinen näkö. Oi autuas elämä, autuas kuolo!” (Suonio 1865: 47.) Nuoren maallisen rakkauden ihailun sijalla on taivaallisen rakkauden yhdistämän liiton ylistys.

Analyysieni pohjalta voidaan todeta, että Kuun tarinoiden lajihybridejä määrittävät vakiot (H. Riffaterre 1983: 99–101) ovat katsomisen, historiasta kertomisen ja arvioimisen kehykset – niiden sisällä toimivat metaforien, vastakohtaisuuksien ja rinnastusten retoriset keinot ja lyriikasta tuttu puhetilanteen sekoittuminen kerrontaan. Tarinalinjassa ja tekstin retorisessa jäsennyksessä on usein mukana esitettyjen asiantilojen tai suhteiden arvottaminen, joka korostuu tarinoiden päätännöissä, joskin väliin tarinat jäävät avoimiksi tai ovat erilaisia tulevaisuuden projektioita.

Kuun tarinat sisältävät liki aina kertovan osuuden, mutta kerto-vuutta voi luonnehtia runolliseksi, sillä kyse on lähinnä henkilöiden ja tilanteiden retorisesta kuvauksesta. Kuu piirtää esiin fyysisiä ja moraalisia kamppailuja, jotka antavat lukijalle tietoa historiasta ja ihmiskohtaloista eri puolilla maailmaa. Havainnollinen kuvaus luo lukijalle mahdollisuuden osallistua tarinoihin tapahtumien todistajana.

Kuun tarinat 1860-luvun suomalaisen kirjallisuuden peilaajana ja runouden muuttajana

Suonion tarinat on mielenkiintoinen osoitus siitä, kuinka poeettinen uutuus syntyy kirjalliseen kulttuuriin hypertekstuaalisessa menettelyssä. Suonio ottaa mallikseen tanskalaisen Andersenin eksoottiset proosa-impressiot, mutta päätyy kirjallista lähtökohtaansa tulkitsemalla kuvailemaan lyhyin, iskevin tilanne-episodein⁴⁶ ihmisyyden historiaa siten kuin se näyttäytyy 1860-luvun suomalaisuusmiehen ja kristillisen humanistin näkökulmasta.

Suonion kokoelma on monin tavoin aikansa peili: siinä piirtyvät esiin muovautumassa olevan kansallisen taidekirjallisuuden prosessit. Kuun tarinat ovat osa suomalaista alkuperäiskirjallisuutta mutta samalla todistus siitä, miten muualta lainattujen kirjallisten mallien samoin kuin kokonaisten pohjatekstien adaptoinnit omalle kielelle ovat keskeisiä toimintatapoja kirjallisuuskulttuurin luomisessa.⁴⁷ Onkin tärkeää huomata, että Kuun tarinoiden tekstuaalinen piirre eli hypertekstuaalinen suhde Andersenin lyhytproosaan heijastelee laajemmin kirjallista toimintaa 1800-luvun kansallisessa projektissa: runous ei ole niinkään romantiikan estetiikalle ominaista ”nerollista” luonnon antamien sääntöjen seuraamista kuin perinteeseen nojaamista sekä olemassa ja kehitteillä olevien eurooppalaisten lajimallien tarkoituksenmukaista ja tietoista hyödyntämistä paikallisessa kirjallis-sosiaalisessa kontekstissa. *Runoelmassa* kirjallinen innovointi tapahtuu proosamuunnelmin tanskasta ja säerunokäännöksin ruotsista ja saksasta.⁴⁸ Näin kirjallisuudenlajit matkaavat yli rajojen ja samalla muuttuvat näkökulmiltaan ja ominaispiirteiltään.

Palaan lopuksi Kuun tarinoiden lajimerkitykseen. 1860-luvun suomalaisessa lyyrisessä proosassa ja proosarunossa variaatioineen on nähtävissä yksi keskeinen jakolinja. Ajan kaksi isoa nimeä eli A. Oksanen ja Aleksis Kivi edustavat sadunomaista, allegorisia tai legendaarisia piirteitä saavaa runotarinaa, Suonio taas lyyrisiä piirteitä hyödyntävää historiallista anekdoottia.⁴⁹ Suonion tarinat tuovat yhteen lyriikan ja proosan, tunnelmien ja kuvausten laatimisen sekä historiasta kirjoittamisen. Kuun tarinoiden myötä käsitys siitä, mitä ”runoelma” voi merkitä suomalai-

⁴⁶ Alun ja lopun kehystämät iltakohtaiset tarinat voi lukea riippumattomina toisten iltojen tarinoista. Itsenäisten tekstien kokonaisuus onkin tyypillinen asetelma proosarunoteoksissa, silloinkin kun yksittäiset runot ovat osa teoksen poeettista maailmaa. Baudelaire (2000: 5) kuvaa proosarunonsa ”nikamina”: ”Ottakaa yksi nikama pois, ja tämän kiemurtelevan kuvitelman osat yhdistyvät jälleen helposti. Paloitelkaa se kappaleiksi, ja näette, että kukin niistä voi olla olemassa erikseen.”

⁴⁷ Samoin toimii A. Oksanen runoudessaan tai Topelius kirjoittaessaan satujaan ja kertomuksiaan. Topelius muokkaa historiallisia ja uskomuksellisia tarinoita, kansansatuja sekä Raamatun tarinoita ja eurooppalaista ja skandinaavista kirjallista perinnettä osaksi tekstejään (Haapala 2011: 77; Lehtonen 2002).

⁴⁸ Säerunoissa on käännöksiä niin ruotsista (Runeberg) kuin saksasta (nimeämättömän runoilijan teksti).

⁴⁹ Kiven lyyrisissä kertomuksissa on piirteitä legendasta (”Vuorenpeikot”) ja melodramaattisesta, osin mystisestä henkilökuvasta (”Eriika”). A. Oksasen lyyrinen kertomus ”Satu” on kielipoliittinen allegoria. Topeliuksen lapsille suunnatuissa teksteissä on kaikkia edellisiä.

sessä kirjallisuudessa, muuttuu yhä kompleksisemmaksi. Suonio laajentaa runouden mahdollisuuksia ja on käytännössä suomeksi kirjoitetun lyyrisen proosan ja proosarunouden ensimmäisiä hahmottajia. Kuun tarinat voi nähdä lähtöpisteenä 1880- ja 1890-lukujen sekä 1900-luvun alun lyyrikan ja proosan rajoja kaataville lajikokeiluille ja kirjallisen repertuaarin laventumiselle.⁵⁰

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

- Andersen, Hans Christian 1915: *Kuvaton kuvakirja*. Suomentanut Larin Kyösti. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.
- Baudelaire, Charles 2000: *Pariisin ikävä*. Suomentaneet Väinö Kirstinä ja Eila Kostamo. Hämeenlinna: Karisto.
- Bertrand, Aloysius 2013: *Yön Kaspar. Fantasioita Rembrandtin ja Callot'n tapaan*. Suomentaneet Tommi Nuopponen ja Aki Salmela. Turku: Kustannusosakeyhdistys Savukeidas.
- Suonio (Julius Krohn) 1865: *Runoelmia Suoniolta*. Helsinki: Theodor Sederholmin kustannuksella.

Muut lähteet

- Aarstein, Kjersti 2019: "H. C. Andersen's Black Venus Fairy Tale. 'The Marsh King's Daughter' and the Aftermath of Danish Colonialism". In Jorunn Svensen Gjerden, Kari Jegerstedt, and Željka Švrljuga (eds.), *Exploring the Black Venus Figure in Aesthetic Practices*. Amsterdam: Brill, 41–62. https://doi.org/10.1163/9789004407916_004
- Ahlqvist, August 1861: "Runous-kirjallisuutta". *Mehiläinen. Lukemista siivistyneille suomalaisille*. 1/1861, 11–18.
- Beaujour, Michel 1983: "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem". In Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 39–59.
- Bernard, Suzanne 1959: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet.
- Breunig, LeRoy, C. 1983: "Why France?". In Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 3–20.
- Caws, Mary Ann 1993: "Prose Poem". In Alex Preminger & T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 977–979.
- Cohn, Robert Greer 1983: "A Poetry-Prose Cross". In Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 135–162.

⁵⁰ Auli Viikari (1987: 215–230) käsittelee laajemmin proosallistuvan runon ja runollistuvan proosan yhteyksiä ja muutoksia väitöskirjassaan, mutta mainitsee Suonion Kuun tarinoita vain ohimennen esimerkkinä "suorasanaisesta runoelmasta" (1987: 216).

- Duffy, Cian 2017: "Introduction: 'the less known, but equally romantic, regions of the north'". In Cian Duffy (ed.), *Romantic Norths: Anglo-Nordic Exchanges, 1770-1842*. London: Palgrave Macmillan, 1–27.
- Genette, Gérard 1992: *The Architext. An introduction*. Translated by Jane E. Lewin, with a foreword by Robert Scholes. Berkeley: University of California Press.
- Genette, Gérard 1997: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman & Claude Doubinsky. Foreword by Gerard Prince. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Haapala, Vesa 2011: "Metsän turvaajat. Luonto ja sen suojeleu Zacharias Topeliuksen satudraamassa 'Tapion ukko'". Teoksessa Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Päivi Heikkilä-Halttunen (toim.), *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 76–89.
- Hosiaisuus, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: Sanoma Pro.
- Kirstinä, Väinö 2000: "Baudelairen proosarunous". Teoksessa Charles Baudelaire, *Pariisin ikävä*. Suomentaneet Väinö Kirstinä ja Eila Kostamo. Hämeenlinna: Karisto, 132–144.
- Kofoed, Niels 1980: "The Red and the Blue Eros. Color symbols in Hans Christian Andersen's early production". *Anderseniana, Museum Odenses tidsskrift om H.C. Andersen*. <https://museumodense.dk/artikler/the-red-and-the-blue-eros> (13.1.2025)
- Kofoed, Niels 1982: "Genreproblemet i H. C. Andersens Billedbog uden billeder. Prosekitse og Arabesk". *Anderseniana, Museum Odenses tidsskrift om H.C. Andersen*. <https://museumodense.dk/artikler/genreproublemet-i-h-c-andersens-billedbog-uden-billeder> (13.1.2025)
- Kohtamäki, Ilmari 1964: "Suomenkielisen kirjallisuuden elpyminen". Teoksessa Lauri Viljanen (toim.), *Suomen kirjallisuus III*. Helsinki: SKS ja Otava, 375–452.
- Laitinen, Heikki 2016: "Aleksis Kiven säkeistömetriikka verrattuna Oksaseen ja Suonioon". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja I. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuksien laitos, 61–91. <https://doi.org/10.33347/jses.138666>
- Laitinen, Kai 1991: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Lehtonen, Maija 2002: *Aaveita ja enkeleitä, lapsia ja sankareita. Näkökulmia Topeliukseen*. Tampere: Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991: "Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan. Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus". Teoksessa Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 145–179.
- Majamaa, Raija 1997: "Krohn, Julius". Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: SKS. <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/496> (13.1.2025).

- Maiorino, Giancarlo 2008: *First Pages. A Poetics of Titles*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Mortensen, Klaus P. 2005: "The Poetry of Chance: On Hans Christian Andersen's 'Picture Book without Pictures'". *Fabula* 1–2/2005, 55–66.
- Nummi, Jyrki 2004: "Runebergin kultainen teema: Apollon joutsen". Teoksessa Sakari Katajamäki ja Johanna Pentikäinen (toim.), *Runosta runoon. Suomalaisen kirjallisuuden yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*. Helsinki: WSOY, 129–150.
- Nummi, Jyrki 2025: "Neito ja kuolema. Aleksis Kiven runokoe *Eriika*". Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5*. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismaainen osasto, 105–125. <https://doi.org/10.33347/jses.156568>
- Nuopponen, Tommi ja Salmela, Aki 2013: "Jälkisana. Yön Kasparin fantasia". Teoksessa Aloysius Bertrand, *Yön Kaspar*. Suomentaneet Tommi Nuopponen ja Aki Salmela. Turku: Kustannusosakeyhtiö Savukeidas, 205–215.
- Nylander, Lars 1990: *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880–1910*. Stockholm: Symposion bokförlag.
- Pettersson, Torsten 2016: "Onni ja yksinäisyys. Aleksis Kiven traaginen runomaailma". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 10–27. <https://doi.org/10.33347/jses.138663>
- Riffaterre, Hermine 1983: "Reading Constants: The Practice of the Prose Poem". In Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 98–116.
- Riffaterre, Michael 1983: "On the Prose Poem's Formal Features". In Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 117–132.
- Rossi, Riikka 2005: "Vaaralla ja Elsa naturalistisina romaaneina: laji arkkitekstuaalisena mallina". Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen*. Helsinki: SKS, 104–127.
- Sandras, Michel 1995: *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod.
- Seutu, Katja 2009: *Olla elävän sanat. Roolirunouden laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo: vanhaäiti puhuu runonsa*. Helsinki: SKS.
- Simelius, Aukusti 1914: *August Ahlqvist runoilijana, arvostelijana ja tyyliniekkana I. Runoilijana*. Helsinki: Lilius.
- Sonnenfeld, Albert 1983: "L'Adieu suprême and Ultimate Composure: The Boundaries of the Prose Poem". In Mary Ann Caws and

- Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 198–211.
- Tieteen termipankki 26.5.2025: Kirjallisuudentutkimus: impressionismi, <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:impressionismi>.
- Todorov, Tzvetan 1983: "Poetry Without Verse." In Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 60–78.
- Trast, V. K. 1922: *Julius Krohn runoilijana*. Helsinki: Helsingin Uusi Kirjapaino.
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.

Kirjoittaja

Vesa Haapala, FT, dosentti, yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto
vesa.haapala@helsinki.fi

JYRKI NUMMI

Neito ja kuolema. Aleksis Kiven runokoe *Eriika*

Was it a vision or a waking dream?
Fled is that music: - Do I wake or sleep?
– John Keats, *Ode to a Nightingale*

I Kiven eksperimentti

August Ahlqvist kirjoitti vuonna 1861 *Mehiläiseen* arvion suomenkielistä runoutta esittelevästä albumista *Mansikoita ja mustikoita*. Albumin tarkoituksiksi hän arveli ”sekä kiihoittaa että täyttää sitä halua europalaiseen kauno-kirjallisuuteen, joka löytyy Suomalaisessa”. Kokoelman monenkirjavasta aineksesta Ahlqvist nostaa esiin Suonion (Julius Krohnin) lyyrisen sikermän Kuun tarinoita:

[Ne] tekevät omituisen lajin runoutta, jolle kauno-tieteen harjoittajat saavat löytää nimen. Minä kutsuisin niitä suora-sanaiseksi runoelmiksi, sillä vaikka kieli muotoansa on suora-sanaista, kulkee se aina ylempänä tätä tavallista suora-sanaisuutta”. (Ahlqvist 1861: 17.)

Proosan ja runon kohtaaminen orastavassa suomenkielisessä taide-runoudessa on tuoreisiin ilmaisumuotoihin hakeutuvan lajijärjestelmän uusi piirre. Uutuuden tunnistamista edistää osuva lajinimike: ”suora-sanainen runoelma”. Nimike on ajan henkeen suomenvaltainen mutta pitkänä ja kaksiosaisena jäänyt sittemmin nasevan ”proosarunon” varjoon.

Runon ja proosan yhteiselo oli vain pari vuotta aikaisemmin kokeillut kirjallista uraa aloitteleva Aleksis Stenvall *Eriika*-nimisessä lyhyessä käsikirjoituksessa. Kertomuksen olemassaolosta ei ollut yleisesti tietoa, ennen kuin professori Gunnar Suolahti löysi sen Helsingin yliopiston konsistorin papereista vuonna 1922.¹ Kiven myöhemmään kieleen verrattuna vaatimaton oikeinkirjoitusasu lienee karkottanut laajemman kiinnostuksen käsikirjoitukseen.²

Kiven asema on vakiintunut siinä määrin perustavaksi suomalaisessa draamassa, lyriikassa ja proosassa, ettei ole huomattu, missä määrin hän oli kirjallinen kokeilija, joka etsi alinomaa tuoreita ilmaisumuotoja.³ Runon pariin hakeutuva proosa ja prosaistuva runous ovat *Eriikan* kaltaisissa pienimuotoisissa teksteissä merkkejä uudenlaisista lajimuodostelmista, jotka heijastavat 1800-luvulla järjestelmän uudelleen jäsentymistä. Uusklassisen lajijärjestelmän hajoaminen vuosisadan alussa loi tilaa uusille

¹ *Eriikan* käsikirjoitus on päivätty 14. toukokuuta 1859 (Kivi 1919/1944: 494).

² Jaakko Yli-Paavola (1984: 125) huomauttaa kuitenkin, että kertomus on kirjailijaksi aikovan ylioppilaan huolellisesti kirjoittama kilpikirjoitus arvovaltaisten opettajien kuten Fredrik Cygnaeuksen, Elias Lönnrotin ja J.V. Snellmanin arvosteltavaksi.

³ Julkaisuaikanaan tyrmätyt Kiven runojen metriset ratkaisut ovat myöhemmissä arvioissa osoittautuneet hienovaraisiksi ja kekseliäiksi poikkeamiksi ajan riimi- ja mittastandardeista (Laitinen 2016, Katajamäki 2025 ja Seppänen 2025 tässä teoksessa).

lajeille, joiden identiteetti määräytyi suhteessa vanhoihin lajikategorioihin sekä vakiintuneiden aihepiirien uudelleen muotoilulle (Duff 2009: 1–3). Mullistukset muuttivat lajien keskinäisiä suhteita, ja tutut aiheet ja esitystavat saattoivat ilmestyä ennen näkemättömissä yhteyksissä ja yllättävinä yhdistelminä.

Eriika on kirjoitettu 1850-luvun loppuvuosina, jolloin Charles Baudelaire laati Pariisissa uudenlaisia runoa ja proosaa yhdisteleviä kirjoitelmia. Ne ilmestyivät 1862 pariisilaisessa *La Presse* -lehdessä ja sisältyivät postuumina ilmestyneeseen kokoelmaan *Petits poèmes en Prose* (1868). Kokoelmaa pidetään 1800-luvun (ranskalaisen) proosarunouden lähtökohtana. Vuonna 1853 Gérard de Nerval oli julkaissut *Revue de deux mondes* eteerisistä nuorista naisista kertovat lyyriset kertomukset *Sylvie* ja *Aurélia ou le rêve et la vie*, joista tuli 1800-luvun lyyrisen kertomuksen (*récit poétique*) malliteoksia.⁴

Baudelairin ja Nervalin suoraa yhteyttä *Eriikaan* ei ole aihetta olettaa pitkien maantieteellisten etäisyyksien ja hitaan tiedonkulun aikana. Kirjalliset muutostrendit etenivät kuitenkin nopeasti erilaisten verkostojen kautta. Eurooppalaisen kirjamarkkinan ja lehdistön kulkureitit olivat jo vuosisadan puolivälissä kehittyneet monipuolisesti, ja käännökset kulkivat nopeasti leviävän kirjakaupan ja kirjallisten lehtien välityksellä.⁵ Kirjalliset kontaktit etenivät tihentyvässä verkostossa perhosen elämän kaltaisena ketjuna, jossa kahden runoilijan yhteys on syntynyt useiden tuntemattomaksi jääneiden välimuotojen kautta. Yhteys etäisimpiinkin sukulaisilmiöihin käy ymmärrettäväksi lajirepertoaarin näkökulmasta, jossa muutosta eteenpäin vievä voima on innovaation hyppäyksellinen siirtyminen teoksesta ja lajista toiseen, siirtymiä kannattavien teosten välittävä rooli sekä mallina toimivien teosten vaikutusvaltainen asema.

Proosan ja runouden välimuotoihin hakeutuva lajikehitys oli käynnistynyt kirjallisten lajien uudelleen arvioinnin myötä (Duff: 2009: 8–9, 164–165). Saksalaisen romantiikan piirissä kehittynyt lyyrinen romaani, novella ja proosaruno kuten Novalisin kertomus *Henri von Ofterdingen* (1800) sekä proosaa ja runoa yhdistelevä *Hymnen an die Nacht* (1800) edustavat suorasanaisten ja lyyrisen ilmaisun varhaisia sekamuotoja, jotka rikkoivat vakiintuneita lajirajoja.⁶ Ruotsalainen romantiikka välitti saksalaisen romantiikan runoutta, filosofiaa ja runousopillista ajattelua Turun akatemian kirjallisen piirin harrastuksiin (Sarjala 2020: 117–122, 170–182).

Runollinen proosa kotiutui Ruotsiin vuosisadan alkuvuosikymmeninä C. L. J. Almqvistin ja Thomas Thorildin teoksiin, joihin myös Kivi oli perehtynyt.⁷ Ruotsin kautta välittyi myös saksalaisen romantiikan yhteys englantilaisen esiromantiikan varhaisiin runon ja proosan välimuotoja

⁴ *Sylvien* alaotsikko *Souvenirs du Valois* katosi kertomuksesta, kun se liitettiin kirjan laajuiseen kokoelmaan *Les Filles du Feu* (1854), johon sisältyi myös naisen nimellä otsikoitu kertomus *Angélique*.

⁵ Ranskalaisen kirjallisuuden ruotsinnoksista Mörte-Alling 2010; ranskalaisesta kirjallisuudesta 1800-luvun Suomessa Nummi 2023: 310–317.

⁶ Todorov (1983) kutsuu Novalisin *Henri von Ofterdingeniä* runolliseksi romaaniksi (*roman poétique*). Novalisin kertomuksen asemasta romaanin historiassa Pavel 2015: 158–159.

⁷ Ruotsalaisesta proosarunon varhaisvaiheesta, Thorildista ja Almqvistista Nylander 1990: 112–133. Thorildista ja Kivistä Riikonen 2009.

kokeileviin teoksiin, kuten James Macphersonin kokoelmaan *The Songs of Ossian* (1760–1765) ja Edvard Youngin runoelmaan *The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality* (1742–1745) (Monroe 2021, 35–36). Teokset ruotsinnettiin varhain ja olivat erillisinä laitoksina saatavilla myös Yliopiston kirjastossa.⁸

Kiven kirjallisten alkuaskelien taustalle levittäytyy runsaan sadan vuoden pituinen kehitys, eurooppalaisessa kirjallisuudessa laajasti havaittava proosan ja runon hakeutuminen keskinäiseen yhteyteen. Tarkastelen seuraavassa, kuinka Kivi sommittelee proosan ja runouden risteysalueita *Eriikassa*. Kiinnitän huomion siihen, kuinka pysyvyyden ja muutoksen teema artikuloidaan kertomuksen aihepiirissä ja muodossa. Keskeinen kysymys on, kuinka siirtymät ja rajatilat ovat yhteydessä lyyristen ja proosallisten esitystapojen vaihteluun, kuinka geneerinen epävakaus saa ilmaisansa kertomuksessa.

II Enkelimäinen neito

Aarne Anttila arvioi *Eriikassa* lyyrisiä motiivaineksia, jotka ilmaantuvat Kiven myöhäisempään tuotantoon, ja piti ”enkelimäisen neidon varhaista kuolemaa” Kivelle ominaisena aihemana (Anttila 1939: 17). Se esiintyy sittemmin muun muassa vuoden 1866 *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* julkaistussa runossa ”Alma”, samana vuonna ilmestyneen *Kanervala*-kokoelman runossa ”Eksynyt impi”, jälkeenjääneessä runossa ”Oli mulla kulta kaunoinen” sekä *Seitsemän veljeksien* kaukaisuuksiin haaveellisesti tähyävässä Seunalan Annassa (Turunen 2020; Grünthal 2018; Anttila 1939: 17–19; Koskimies 1974: 171.)

Nuoren neidon kuolema on myyteistä ja filosofisesta kirjallisuudesta nouseva motiivi, joka kotoutui erilaisiin tehtäviin romantiikan kirjallisuudessa. *Eriikassa* tarkasteltaviksi tarjoutuu kaksi 1800-luvun motiivipiiriä, jotka Kivi kotoutti runoihinsa. Nuoren neidon kuolema esiintyy ensinnäkin antiikin mytologiasta periytyvänä motiivina, joka esiintyy Franz Schubertin tunnetussa liedissä ”Der Tod und das Mädchen” (1817). Laulu on sävelletty Matthias Claudiuksen samannimiseen runoon (1775), jossa nuori neito keskustelee kuoleman kanssa ja pyytää, ettei tämä koskisi häneen. Kuolema vastaa hänelle kuin rakastajan sanoin ja lupaa olla lempeä: ”Olen ystäväsi, en satuta sinua. [- -] Saat uinua hellästi käsivarsillani!” (”Bin Freund, und komme nicht, zu strafen. [- -] Sollst sanft in meinen Armen schlafen!” [Claudius 1775: 157]).

Neidon ja kuoleman kohtaaminen Claudiuksen runossa palautuu antiikin mytologiseen Persefone-taruun. Persefone oli ylijumala Zeuksen ja Demeterin (maan, viljan ja hedelmien jumalattaren) kaunis tytär, jonka Haades kaappasi hänen kerätessä kukkia kedolla ja teki puolisoakseen kuolleiden valtakunnan manalan valtiattareksi. Demeter etsii tyttärtään kaikkialta ja kieltää kasveja kasvamasta, kunnes hänen tyttärensä löytyy. Lopulta ylijumala Zeus määrää Haadeksen vapauttamaan neidon. Haades houkuttelee Persefonen syömään neljä granaattiomenan siementä, joiden

⁸ Mcpherson, *Ossians sånger* (1842–1846); Young, *Nätter* (1791–1792).

vuoksi hänen pitää viettää Haadeksen kanssa neljä kuukautta vuodessa manalassa. Kun Persefone lähtee äitinsä luota, äiti itkee ja kieltää kasveja kasvamasta, ja kun Persefone palaa, koittaa jälleen kevät.

Persefoneen myytti selittää tarun muodossa vuodenaikain vaihtelun ja elämän uudistumisen.⁹ Kivi on tavannut tarun ainakin Danten Kiirastulessa, ja myytti kiinnittyy *Eriikassa* kertomuksen topografiaan, lempeän kuoleman motiiviin sekä kuolevan neidon ja äidin rakastavaan suhteeseen.

Toinen neitomotiivi nousee platonisesta Eros-myytistä, johon Kivi oli tutustunut ruotsalaisen romantiikan runoudessa. Myytin mukaan sielu on aikaisemmassa olomuodossaan ennen laskeutumista aistimaailmaan käsittänyt välittömästi ideat (perimmäisen todellisuuden) ja sille on jäänyt hämärä aavistus tästä näkymästä. Kun se näkee aistimaailmassa kauneuden kuvia, herää siinä muisto alkuperäisestä elämästään sekä kaipaus vapautua ruumiillisuudestaan ja palata alkuolevaiseen.

Platonin filosofinen traditio oli romantiikan keskeinen katsomuksellinen kehys, johon sulautui kristillisen mytologian symbolikieli. Ideain maailma yhdistyy taivaan valtakuntaan, ja sielun laskeutuminen aineelliseen maailmaan vastaa kristillistä käsitystä syntiinlankeemuksesta. Sielun materiaalinen olemus vastaa kristillisessä ajattelussa maallista vaellusta, ja kohoaminen takaisin ideamaailmaan paluuta taivaaseen. Platonismi sai näkyvän sijan ruotsalaisen romantiikan runoudessa muun muassa Per Daniel Atterbomin ja Eric Johan Stagneliuksen tuotannossa,¹⁰ joilla oli huomattava vaikutus Kiven runouteen.¹¹ Stagneliuksen runokokoelman *Liljor i Saron* ensimmäisen osan (1819) avausruno ”Kärleken, Metafysisk Lärodikt” pohjautuu Eros-myyttiin, jossa rakkaus on muisto aikaisemmasta olemassaolosta ja etsii taivaallista alkuperäänsä ideamaailmasta. Rakkauden, kauneuden ja hyvyyden symbolina esiintyy runoilijan symbolinen neitohahmo Amanda (Böök 1919/1954: 120, 136).

Kiveä ja Stagneliusta yhdistää *Eriikassa* konkreettinen viittaus kristillis-platoniseen kuvastoon. Kuumeinen Eriika pyytää piikatyttöä hakemaan ”Saaronin kukkasia” taivaallisiin häihinsä. Saaronin kukkaset esiintyvät Israel Kolmodinin (1643–1709) kirjoittamassa ruotsalaisessa virsirunossa, joka tunnetaan vuodesta 1701 suomenkielisen ns. Vanhan virsikirjan Suvivirtenä (318). Stagneliuksen kolmen *Liljor i Saron* -runokokoelman nimi viittaa tähän virteeseen. Säkeistön kuvakieli, Saaronin kukkaset ja Libanonin kevät, kiinnittyy Vanhan testamentin Laulujen lauluun

⁹ Tarina esiintyy roomalaisen Proserpinan hahmossa Ovidiuksen *Metamorfooseissa* (Ovidius 1997: V: 376–571) ja Danten Kiirastulen XXVIII laulussa, jossa Dante havaitsee kedolla kukkia poimivan neidon: ”Tuot mieleen, millainen ja missä kerran / Proserpina lie ollut, äitinsä kun / kadotti hänet ja hän itse kevään” (Dante 1963: XXVII: 49–51). Motiivi esiintyy 1800-luvulla muun muassa A. Swinburnen ja Elisabeth Barret Browningin runoissa sekä Mary Shelley'n runodraamassa *Proserpine and Midas* (1820) (Gubar 1979; Louis 1999 ja Gonzales 2020).

¹⁰ Ruotsalaisen romantiikan platonismista ja Stagneliuksen platonismista Nilsson 1964: 5–17, 216–224; Engdahl 1996.

¹¹ Stagneliuksen vaikutuksesta Kiveen on pääasiassa lyhyitä mainintoja (Tarkiainen 1915/1950: 284, Koskenniemi 1934: 215, Viljanen 1953: 169–170. Lehtonen on osoittanut yksityiskohtaisesti Kiven runojen ”Diktens herregård” ja ”Sota” yhteyksiä Stagneliukseen (Lehtonen 1928: 11–25, 267–269).

(Korkeaan veisuun), jossa Kristusta verrataan Saaronin liljaan (Väinölä 2008: 585–587). Liljan valkoinen puhtaus liitetään myös Neitsyt Mariaan.

Kukkien poiminta kedolta, äkillinen kuolema, kuoleman jälkeinen ilmestys ja surevan äidin ja kuolleen tyttären suhde liittävät Proserpinan tarun Eriikaan ja korostavat elämän jatkuvuutta. Sielun ruumiillinen vankeus, kauniin ja hyvän idean kaipuu ja muistelu, ”rakkaudesta sairastuminen” sekä henkistyneen neitohahmon kohoaminen taivaalle nostavat Eros-myytin Kiven kertomusta kannattavaksi juoneksi.

III Geneerinen jännite: proosaruno ja lyyrinen kertomus

Novalisin *Hymnen an die Nacht* (1800) edustaa ajallisesti varhaista kehitystä 1800-luvun proosan ja runouden konfliktissa (Monroe 1983: 35). Runoelma rinnastaa runollisia ja kerronnallisia aineksia yhdistäen ja erillään pitäen. Kuuden runon tekstisikermässä runo- ja proosa-asemointi sivulla vuorottelevat: edellinen ilmaisee lyyrisesti, jälkimmäinen proosallisesti kertojan yöllisiä mietteitä kuolemasta, korkeammasta todellisuudesta ja mystisestä yhteydestä kuolleeseen rakastettuun. Esitystapa on aihepiiriltään ranskalaista proosarunoa abstraktimpi ja filosofisempi. Novalis dramatisoi runouteensa romantiikalle ominaisen päivän kirkkaiden ja yön hämäryyden kontrastisen aihepiirin ja nostaa Edward Youngin esiromanttisen *Night Thoughts* -runoelman saksalaisen romantiikan piiriin, josta se siirtyi *Nätter* -nimisenä käännöksenä ruotsalaiseen romantiikkaan ja Kiven runouteen.

Suonion Kuun tarinat ja Ahlqvistin pyrkimys määritellä ja nimetä sikermään sisältyvä uusi laji osoittavat, että runon ja proosan yhteiselon uusia muotoja tunnettiin Suomessa. Suorasanainen runoelma käsitettiin lajijärjestelmän ilmiönä, vakiintuneina pidettyjen rajojen murtumisena ja niiden ylittämisenä. Käsitys suorasanaisesta runoelmasta vakiintui 1860-luvun vaihteen kokeilujen jälkeen muutamassa vuosikymmenessä. Miten Kivi asettelee ja sulattaa runon ja proosan keskenään jännitteisiä lajipteereitä *Eriikassa*?

Proosarunona (*prose poem, poème en prose*) pidetään lyhyttä painettua kompositiota, joka erottuu proosasta runouden tunnuspiirteiden, kuten rytmisen ja figuraalisen toiston, runsaan äänteellisen, sanastollisen ja kuvallisen kuvioinnin, jännitteisen intensiteetin sekä hätkähdyttävän kuvaston perusteella. Kompakti proosaruno on mimeettinen, toisinaan kuvallinen ja rapsodinen esitys nopeasti leikattuja kohtauksia tai kuvakomplekseja. (Caws 1993: 977–978.)

Vastoin kertovan proosan temporaalirakenteita proosaruno luo spatiaalisia rakenteita. Missä kertova proosa pyrkii välittämään tapahtumakehityksen alusta keskikohtaan ja siitä loppuun, proosaruno perustuu anekdoottiselle, metaforiselle tai tilanteiselle rakenteelle: se luo kohtauksen tai tapahtuman, jota vertaillaan, kommentoidaan ja pohdiskellaan (Nylander 1990: 148–149). Proosaruno on kuvitteellinen (imaginäärinen), tilallinen objekti, joka keskittyy, niin kuin Vesa Haapala sattuvasti tiivistää, ”havaintotapahtumaan” (Haapala 2025 tässä teoksessa).

Lajin ranskalaisen kehityksen katsotaan alkaneen Aloysius Bertrandin teoksesta *Gaspard de la nuit* (1842) sekä Baudelairen proosarunoista, joiden lajinimikkeessä yhdistyvät proosa ja runo. Bertrand ja Baudelaire edustavat kahta erilaista proosarunotyyppiä. Bertrandin säännölliselle säkeistön tai kappaleen sommittelulle sekä refrengeille perustuvalla proosarunolle on luonteenomaista lyiris-deskriptiivinen sisältö, kun taas kohtauksista, tilanteista tai kertomuksista rakentuvat Baudelairen lyhyet proosarunot on kirjoitettu kuivaksi ja ironiseksi proosaksi. (Caws 1993: 978.)¹²

Todorov on havainnut Baudelairen proosarunojen rakenteista säännönmukaisen piirteen: monimuotoisen ja kerroksellisen vastakohtaisuuden. Yhdeksän proosarunoa kymmenestä perustuu dualismille, kontrastille ja oppositiolle. Dualismi saa ilmaisunsa figuureissa; kontrasti ja oppositio ilmenevät sekä kompositiossa että tematiikassa. Runo ja proosa eivät ole ainoastaan formaalisti kontrastoivia piirteitä; runollisen ja proosallisen vastakkaisuus ilmenee myös teoksen kuvatussa maailmassa. Läpäisevä kaksijakoisuus tuottaa teoksessa symmetriahakuisia ja kontrastisia rakenteita. (Todorov 1983: 64–69.)

Proosarunon lajipiirteitä ilmenee *Eriikassa* runsaasti. Seitsemää veljestä käsittelevässä väitöskirjassaan (1910) Viljo Tarkianen huomauttaa, että suorasanaisten ja runollisten välinen raja ei ole Kivellä ylipäättään jyrkkä, vaan hänen proosansa lähestyy usein ”lennokkaimmissa kohtauksissa” runomittaa. Vapaisiin lausepoljentoihin on eksynyt samanlaisia runojalkoja kuin runoissa viljeltyihin. Etenkin lauseenlopuissa tavataan sama loppuhelähdys kuin lyriikassa, Horatiuksen oodien *versus adonius*, joka on samanlainen kuin kuusimittäsäkeen kaksi viimeistä runojalkaa: + oo + o (Tarkianen 1910: 118). Neljä esimerkkiä *Eriikasta* (E):

äiti lapsi helmassa seisoo	+ o + o + oo + o (E, 473)
[orhiansa,] joka vimmassa loiskii	+ o + oo + o (E, 473)
[ukko] haudan partaalla istuu	+ o + oo + o (E, 474)
Eriika, talon ainoa tytär	+ oo + o + oo + o (E, 474)

Seitsemässä veljeksessä tapauksia on yhteensä noin 1300, *Eriikassa* frekvenssi on suunnilleen sama (17 tapausta). Säännöllistä mittaa hakeva rytminen ilmaus on hallitseva (Anttila 1939: 23–24). Kertomuksen yö-jakso on kuvastoltaan ja sävyltään lyyrinen. Esimerkiksi seuraava virke jäsentyy mitallisesti:

Yö nyt siivillänsä peittää maan,	+ o + o + o + o +
mutta suloiset on kesäyön siivet;	+ o + o + o + oo + o
hellästi, läpinäyttävänä	+ oo + o + o + o
väikkyyvät he laaksoissa.	+ o + o + o +
(E, 477.)	

Retorinen kuviointi on *Eriikassa* runsasta ja katkaisee säännöllisesti kertomuksen etenemisen. Useat lausetason antiteettiset ja symmetriahakuiset kuviot jäsentävät tarinan kulkua. Antiteesin sisältävä parallelismi esiintyy

¹² Joseph Acquisiton (2020: 12) mukaan lajinimike *poème en prose* siirtyi yleiseen käyttöön vasta 1880-luvulla. Ajoitus valaisee Baudelairen proosarunojen asemaa lajin kehityksessä. 1860-luvulla käytössä oli vielä nimitys *petits poèmes*, ja lajinimeke vakiintui vasta Bernardin tutkimuksessa (1959), jonka nimi asetti Baudelairen lajin alkupisteeksi.

muun muassa seuraavan virkkeen jälkiosassa: ”Niin meni viisi kirkasta kesäpäivää, meni viisi yötä ihanaa.” (E 475.) Numero viiden ympärille on rakennettu toistokuvio, jossa pääsanat asettuvat merkityksiltään (päivä vs. yö) vastakkaisiksi. Symmetriahakuisia ovat myös sellaiset toistot kuin ”hän nukkui, nukkui, herävyi ja nukkui taas” (E, 475). Myös porrasteiset toistot ovat luonteenomaisia: ”Vaiti oli äiti, vaiti isä, vaiti olit kaikki, jotka ympäri seiso!” (E, 476). Hieman mutkikas parallelismi on sommiteltu seuraavaan virkkeeseen: ”Neitsyt, ennen aina vaiti ja harva-sanainen, haasteli nyt lakkaamati, hourien kiivaasti” (E, 475). Ensin toistuu vaitonaisuus, sitten toistuu puheliaisuus ja samalla syntyy kontrasti. Parallelismeissa havaitsee yleisen pyrkimyksen säilyttää kuvion perusluonne mutta samalla varioida toistoa: ”kaikuu niin kuin viita tuulessa, ilta-tuulessa kaukainen viita” (E, 475). Virkkeellä on *kiastinen rakenne* (AB : BA), jossa sekä A- että B-osaa on täydennetty attribuutilla. Kiastiset rakenteet varioivat. (Anttila 1939: 23–24.)

Eriikan tunnusomainen piirre on moninkertainen refrengi. Kertomuksen alku- ja loppuosassa esiintyy refrengipareja, joissa kertaantuu täsmälleen sama tai samankaltainen rytminen avainlause tai -virke, alkuosassa yksi pari, jälkiosassa kaksi. Refrengit toimivat *Eriikassa* proosarunoille ominaisina formaaleina konstituenttipiirteinä, joita teksti toistaa ja muuntelee. Refrengit määrittelevät teoksen erityislaadun jäsentämällä proosatekstiä tunnuspiirteisesti runollisella keinolla: keskeyttämällä proosan eteenpäin rientävää kulkua ja rajaamalla tekstijaksoja (M. Riffaterre 1983: 117–118; H. Riffaterre 1983: 98–101).

Alkuosan ensimmäinen refrengipari dramatisoi juonellisen käänteen. *Eriikan* kauneutta kuvataan ensin arkipäivän auringon loisteessa: ”Kaunis hän oli, laaksoen kaino impi: Tumperat hiukset reunastit hänen otsansa, joka kiilsi niin kuin pilvi päivä-paisteessa” (E, 474). Neidon kuolema ennakoitaa samankaltaisella, nousevasti kaksinkertaisella lauseella: ”Kaunis oli neitseen elämä, mutta kauniimpi vielä hänen kuolemansa, sillä varhain tuoni hänet temmai täältä” (E, 474). Refrengipari rajaa kertomukseen kontrastisen motiivin (elämä vs. kuolema). Sairauden kiihtyessä *Eriikan* tila ilmaistaan rytmisellä virkkeellä: ”rinta nousi ja vaipui, posket poltit ja hiki helminä otsalta juoksi” (E, 475). Vanhemmat ja talon väki seuraavat neidon tilan heikkenemistä ja aavistavat sairauden edistyvän kuolemaksi. Refrengin toistuessa kertoja liittyy siihen viittauksen auringon kallistumisesta länteen, vihjeen kuolemasta.

Kertomuksen jälkiosan refrengipari kuvaa jo kuollutta neitoa. Lauseet ovat identtisiä: ”Mutta sinisessä arkussansa Eriika lepää salin hiljaisuudessa” (E, 476–477). Refrengit osittavat tekstijakson niin, että niiden väliin sijoittuvat äidin ”juttelema” jäähyväis- ja saattoruno sekä hautajaiset. *Eriikan* runsas refrengi ja figuraalinen toisto muistuttavat bertrandilaisesta proosarunosta, dualistiset piirteet (kaksijakoisuus, kontrasti ja parallelismi) baudelairelaisesta.

1800-luvun lyyrisen proosan juuret ovat saksalaisen romantiikan romaanissa, *novellassa* ja satunovellissa. Novalisin *Henri von Ofterdingeniä* pidetään saksalaisen lyyrisen proosan perusteoksena. Todorov kutsuu laajahkoa kertomusta poeettiseksi romaaniksi (*roman poétique*). Lajin tunnuspiirteinä Todorov pitää neljää seikkaa, jotka eivät itsessään ole

erityisen poeettisia mutta joiden yhteistoiminta luo vaikutelman runollisesta: toiminnan puute, kerrontaputokset (toisasteiset kertomukset), parallelismit ja allegoria. Lyyrinen kvaliteetti vaikuttaa teoksen laajuuteen. (Todorov 1980: 55–58.)¹³

Henri von Ofterdingeniä voi kutsua myös lyyriseksi kertomukseksi, jossa yhdistyvät romaanin kerrontakonventiot ja lyyriset konventiot, mutta se asettuu lähemmäksi romaania kuin runoa. Siinä on kertoja, tarina ja henkilöitä, mutta kerronta mukautuu runoudelle ominaisiin kuvauksellisiin keinoihin. Deskriptio hallitsee ja valtaa alan juonivetoiselta kerronnalta. (Tadié 1994: 5–12.)¹⁴ Laajat kuvaukselliset osiot rakentuvat lyyrisessä proosassa taulujen (*tableau*) kaltaisiksi asetelmiksi, näkymiksi ja näyttämöiksi. Päähenkilö on lyyrisessä kertomuksessa hallitseva; sivuhenkilöt kutistuvat taustahahmoiksi. Nervalin *Sylvien* tai *Aurélian* tapaan päähenkilö voi luoda myös suoran yhteyden toisessa todellisuudessa olevaan olentoon.

Jean-Yves Tadié erottaa lyyrisestä kertomuksesta kolme erilaista rakennetyyppiä. Yleisin rakenne on *kehä*, jossa kertomuksen lopussa palataan alkuun. Toinen rakennetyyppi on epäjatkuva, avoin ja varioiva, ja mukautuu lineaariseen ajankulkuun. Kolmantena Tadié mainitsee realistista proosaa vasten asettuvan dialektisen rakenteen (Tadié 1994: 145–167).

Eriikan kertova luonne ilmenee selvimmin novellistisesta juonesta. Nuoren neidon arkisen elämänsä katkaisee sairastuminen, joka johtaa kuolemaan, sairastumisessa koettuun voimakkaaseen rakkauden tunteeseen ja kuolemanjälkeiseen uuteen olomuotoon. Juonen rakenne perustuu hengelliseen ja filosofiseen paradoksiin kuolema elämässä – elämä kuolemassa, jossa elämä ja kuolema ovat toisiinsa kietoutuneita olemassaolon puolia.¹⁵

Lyyriselle esitykselle tyypilliset deskriptiiviset jaksot hallitsevat *Eriikan* kerrontaa. Kaksi typografisesti ja esitystavaltaan erottuvaa osaa jäsentyvät erillisiksi kuvasarjoiksi, joihin kumpaankin sisältyy erityinen kompositio. Kuvasarjat vievät tarinaa eteenpäin mutta rakentavat samalla toisasteisen upotetun merkitysrakenteen kertomukseen. Päähenkilö hallitsee kertomuksen tapahtumia. *Eriikan* nimihenkilö on ainoa yksityiskohtaisesti kuvattu henkilö, isä ja äiti sekä piikatyttö jäävät maininnoiksi. *Eriikan* taivaalliset mietiskelyt muuttuvat sairauden myötä hourailuksi; kuva tuonpuoleisesta välähtää tarinan lopussa haamuneidon ilmestyessä hetkeksi taivaan rannalle.

Tadién lyyrisen proosan rakenteista *Eriika* yhdistää ensimmäisen ja toisen tyypin: kertomuksen alkuun sisältyvä kuvasarja toistuu käänteisesti päätöksessä, kerronta ja deskriptio vuorottelevat yllättävästi läpi tarinan, mutta sitä kuljettaa eteenpäin päähenkilön sairastumisen käynnistävä ”matka”, joka liittyy romantiikan *quest*-tematiikkaan, ideaalin rakkauden

¹³ Keskipituiseen romaaniin (200–300 sivua) verrattuna *Henri von Ofterdingen* on varsin lyhyt, Todorovin käyttämä laitos noin 180 sivun pituinen.

¹⁴ Tadié keskittyy tutkimuksessaan 1900-luvun alkukymmenien kirjoittajiin (Proust, Larbaud, Cocteau ja Giono), mutta lajikuvaus nojaa edeltävän vuosisadan perinteeseen.

¹⁵ Teema on erityisen tunnettu Coleridgen runosta *The Rime of the Ancient Mariner* (1798). Samalle topiikalle rakentuvat Tolstoin kertomus *Ivan Iljitsin kuolema* (1866) ja Hemingwayn novelli *Kilimandšaron lumet* (1936).

tai totuuden tavoitteluun. Myyttinen pohjatarina on lyyrisessä kertomuksessa yleinen, niin myös *Eriikassa*.

Lyyrinen ja proosallinen kerrostuvat *Eriikassa*. Kertomus sisältää tasavahvasti proosarunon ja lyyrisen kertomuksen lajipiirteitä, mutta tekstin laajuus etäännyttää sen lopulta proosarunosta.¹⁶ Proosaruno kuuluu lyhyisiin lajeihin; lyyrinen kertomus lähestyy puolestaan novellaa. Proosaruno vastaa laajuudeltaan keskimäärin lyyrisen runon pituutta (Abrams 1951: 123).¹⁷ Michael Beaujour vahvistaa määritystä toteamalla, että proosarunon *täytyykin* olla lyhyt. Ylittäessään tietyn pituuden proosarunosta katoavat jännitteet ja impakti, ja se muuttuu runolliseksi proosaksi (Beaujour 1983: 42; Nylander 1990: 149). *Eriikaan* sisältyy erikseen rajautuvia jaksoja, joita voi pitää proosarunoina tai proosarunon kaltaisina muunnelmina, mutta kertovan esityksen, novellistisen juonen ja laajuutensa perusteella se on lyyrinen kertomus.

IV Symmetrinen kompositio

Kivi tunsi erityistä viehtymystä klassismin estetiikkaan palautuvaan symmetriaan ja keskipainoisuuteen, jotka luonnehtivat myös *Eriikan* kompositiota.¹⁸ Rivimäärästä laskettuna kertomus halkeaa puolivälistä, ja jakautuminen merkitään typografisesti ylimääräisellä rivivälillä. Ensimmäinen osa sisältää 102 ja toinen 72 riviä *Koottujen teosten* laitoksessa (1944). *Eriikan* kuolema, joka on kertomuksen juonellinen taite, asettuu juuri tähän rivivälin ilmaisemaan siirtymään. Kumpikin puolikas jakautuu edelleen kahteen pienempään osaan, ja koko teksti jakautuu näin neljään neljännekseen. Neljänneksien jakautumisen merkitsee motiivinen korostus tai formaali merkki kuten refrengi.

Kertomuksen ensimmäinen puolikas jakautuu tasaisesti: ensimmäinen neljännes sisältää 48 riviä ja toinen 54 riviä. Puolittumisen merkkinä on tekstin kolmannen kappaleen kappaleenalkuinen kontrastinen refrengi: ”Kaunis oli neitseen elämä, mutta kauniimpi vielä hänen kuolemansa, sillä varhain tuoni hänen temmai täältä” (E, 474). Toinen puolikas ei jakaudu yhtä selvästi kuin ensimmäinen mutta riittävästi erottaakseen kaksi tasavahvaa osaa. Ensimmäinen neljännes katkeaa *Eriikan* hautajaiset päättävään refrengiin: ”Mutta sinisessä arkussansa *Eriika* lepää salin hiljaisuudessa” (E, 475).

Keskipainoisuus liittyy retorisiin kuvioihin, kuten edellä kuvattuun kiasmiin, mutta myös laajempaan *hysteron proteron* -sommitelmaan, jolla on rakenteellinen ja motiivinen asema kertomuksessa.

¹⁶ Fowler (1982: 62–64) jakaa lajit laajuutensa perusteella kolmeen luokkaan: lyhyisiin, keskikokoisiin ja pitkiin. Jokaisella historiallisella lajilla on formaalin struktuurin lisäksi lajille ominainen laajuus: romaani on pitkä, novelli lyhyt, ja niiden välin jää keskikokoinen *novella*, jota sattuvan termin puutteesta kutsutaan suomen kielellä pienoisromaaniksi.

¹⁷ Lyhyys kattaa muutaman säkeen epigrammeista ja maksiimeista ajatelmiin ja arvoituksiin, anekdootteihin. Lyhyttä tukee myös julkaisukäytäntö: proosarunot ilmestyvät usein useamman runosarjan kokonaisuuksina.

¹⁸ Viehtymys symmetriaan on Kiven ilmeisesti renessanssin kirjallisuudesta omaksuma erikoisuus. Romantiikan runousoppi ei sietänyt klassismin muotoihanteille keskeisiä symmetrisiä ja keskipainoisia sommitelmia. Kiven runousoppiin ne kuuluvat olennaisesti.

Kivi aloittaa kaikki kolme kertomustaan – *Koto ja kahleet, Eriika ja Seitsemän veljestä* – tapahtumien keskuksena toimivasta maalaistalosta ja sen ympäristöstä (Anttila 1939: 22). *Eriikassa* talon nimi on Muistola. Rakennus saa tietoisuuden tai sielun merkityksen allegorisessa kuvasarjassa:

Tämä talo on kaunis päältänähten. Sen valkeet akkuna-pielet lainaavat sille lempeyden muodon. Sen ympäri seisoo kymmenen pihlajaa, muistuttaen lain kymmentä käskyä niin kuin tämän talon esi-isä sanoi, koska hän istutti nämä puut iki kauneudeksi talollensa. (E, 473.)

Talo, ihmismielen metafora, sielun asuntona, ikkunat sielun silminä ja rakkaus sielun ominaisuutena ovat Muistolan symbolimerkityksiä, jotka liitetään myöhemmin Eriikaan.¹⁹ Rakkautta vienosti ilmaiseva ”lempeys” on sielullistetun asumuksen hallitseva ominaisuus.

Muistolaa ympäröivä puusto muodostaa kehän, joka muistuttaa ”lain kymmenestä käskystä” sekä puiden ihmistä sitovasta jumalsuhteesta ja velvoitteista.²⁰ Puiden istutus yhdistää kauneuden ajattomaan ikuisuuteen, ideamaailmaan. Muistolan keskuksen aseman merkitsevät taloa ympäröivät pihlajat. Kehäkuvio toistuu läheisellä vuorella, ”jonka harjun seppelöitsee ryhevä mäntymetsä”. Pihlajien ”ympyrän” ja mäntyjen ”seppelen” keskinäinen suhde on analoginen (talo : pihlajisto :: vuori : mäntymetsä), mutta kehien korkeusero luo suhteeseen kontrastisen eron. Muistola sijaitsee matalalla, ihmisen tasalla; vuori nousee korkeuksiin, taivasiin, jumalien pariin.

Eriikan loppujakson lyyrisessä puhuttelussa Muistolaan kiinnitettyt motiivit toistuvat käänteisessä järjestyksessä. Tekstiosio alkaa lukijalle katsomiseen viittaavalla kehotuksella:

Mutta katso pohjaan, tonne ylös vuorellen, [- -] Metsän tutkaimilla, pilvi sialla istuu yksi neitseellinen haamu, [- -] Seppeli hänen päässään on [- -] Lempiästi häntä vastaan katselevat jälleen kodon akkunat [- -]. (E, 478.) (Kursiivi lisätty)

Jakso kuvaa henkistyneen Eriikan ulkoista ja sisäistä kauneutta. Kertomuksen alussa ja lopussa Muistolan ympärille asettuvien kuvasarjojen käänteinen symmetria käy ilmi alla olevasta asettelusta:

A. Talo (tietoisuus/sielu)	Muistola
B. Ikkunat (sielun silmät)	valkeet akkuna-pielet
C. Lempeys (rakkaus)	lainaavat sille lempeyden muodon
D. Pihlaja (kehä)	[taloa ympäröi] kymmenen pihlajaa
E. Vuori/Seppel (korkeus)	vuori, jonka harjun seppelöitsee ryhevä mäntymetsä
E. Vuori	Mutta katso pohjaan, tonne ylös vuorellen,
D. Seppel (kehä)	Seppeli [haamun päässä]

¹⁹ Lyyrisissä runoissaan ja *Seitsemän veljeks*en Aapon tarinoissa Kivi kuvaa sisäistettyä minuutta, tietoisuutta tai sielua asumuksena, talona, kartanona tai suojaaisana tilana, kuten kallioluolana, oravankolona, jopa hautana (Nummi 2005, Nummi 2007).

²⁰ Raamatun viisi ensimmäistä kirjaa (Mooseksen kirjat) tunnetaan juutalaisten keskuudessa nimellä Toora, joka usein käännetään sanalla *laki*. Mooses esitti lait kansalle Jumalta saamansa tehtävän mukaan.

C. Lempeys	Lempiästi häntä vastaan katselevat
B. Ikkunat	kodon akkunat
A. Talo	[koto = Muistola]

Kuvasarjan motiivinen kompositio (A – B – C – D – E / E – D – C – B – A) järjestyy *hysteron proteron* -rakenteena. Symmetrisesti käänteiset kuvasarjat asettuvat kertomuksen alkuun ja loppuun. Tarina lähtee talosta ja suuntautuu ikkunain kautta ulkopuoliseen maailmaan ja lopussa päättyy samaa kuvasarjaa käänteisesti edeten takaisin taloon.

Eriikan symmetriahakuinen kompositio tukee tarinan juonta. Ensimmäisen osan motiivinen kehitys etenee temaattisen skeeman *kuolema elämässä – elämä kuolemassa* mukaisesti: vanha elämä (maallinen eksistenssi) – sairastuminen (siirtymä) – kuolema (välitila). Toisessa osassa motiivit järjestyvät päinvastaisesti: kuolema (välitila) – hautajaiset (siirtymä) – haamuna ilmestyminen (uusi elämä). Kiastinen teema jäsentää kertomuksen juonta, joka etenee nuoren neidon sielussa heräävästä kaipauksesta ideain maailmaan, maallisesta elämästä luopumiseen ja kohoamiseen korkeampaan olomuotoon.

V Sielun matka

Eriikan alku sisältää laajahkon prologin kaltaisen deskriptiivisen jakson, jossa esitellään Muistolan talo, talosta avautuvia luontonäkymiä ja vasta näiden jälkeen kertomuksen päähenkilö, nuori Eriika-neito. Esittelyyn johdattaa laajahko kuvasarja, joka on erotettu muusta tekstistä kehysrakenteen avulla ja joka muodostaa erillisen tekstijakson. Olen jakanut jakson kehysvirkkeen (johtolauseen) jälkeen marginaalista toiseen etenevät virkkeet ja tekstijaksot ajatusviivojen perusteella eri riveille. Yksittäiset kuvat ja kuvakompleksit erottuvat näin paremmin kuin riviltä toiselle juoksevassa proosatekstissä.

Kehysvirkkeessä on kolme näkemiseen ja havaitsemiseen viittaavaa termiä: *katsoa*, *kuvaila* ja *kuva*, joiden kautta avautuu välittömästi seuraava deskriptiivinen jakso:

Katsellessa tätä metsää, kuvailevat sen puut monta eriskummallista kuvaa taivaan kannelle:

- Tuossa äiti lapsi helmassa seisoo; povi paljastettu ja pohjatuulella liehuu kaulaliina. Piskuansa katselee hän nauru-suin, raviten sitä rinnan mannalla.
- Tuossa kaksi mäntyä niinkuin kaksi syleilevää ystävää.
- Korkein kaikista kuitenkin seisoo tuossa honka, niinkuin viisauden kuninkas, tyyni ja juhlallinen.
- Vielä näkyy tuolla nuoren jyrkällä yksi kuva; siinä kymärtyynne ukko, sauva kourassa, haudan partaalla istuu. Autio ja tyhjä on hänen ympäristönsä, mutta hänen vieressään seisoo toivon enkeli, kuiskaen häntä korvaan ja viittaen kädellensä itään päin.

Monta muuta *muotoa* näet siellä, aina kuinka mielit *kuvastella*. (Kursiivi lisätty) (E, 473–474.)

Sarjasta rakentuu porrasteinen kuvaketju, jossa ihmiselämä kuvataan siirtyminä vaiheesta toiseen. Kuvista käytetään jakson päättävässä kehysvirkkeessä myös ”muodon” käsitettä, joka antaa kuvan käsitteelle syvemmän ulottuvuuden.

Ensimmäinen kuva käsittelee äidin ja lapsen välistä rakkautta, toinen kuvaa nuorten rakastuneiden tai ystävien syleilyä; kolmas on maailman aktiivisesti kohtaavan miehen, neljäs vanhuksen, kuolemaa lähestyvän ihmisen, jonka elämä on loppuillaan ja jota toivon enkeli muistuttaa uudesta elämästä (”itään päin” vs. länteen laskeutuva aurinko). Kuvasarja rakentaa kuvion ihmisen maanpäällisestä vaelluksesta äidin sylistä haudan partaalle. Rakkaus seuraa ihmistä äidin sylistä aikuiseen elämään, jolloin ihmisen elämään astuu tyyni viisaus. Elämän loppuvaihetta valaisee toivo uudesta elämästä toispuoleisessa.

Kuvasarja sulkeutuu kehysvirkkeessä, jossa kertoja toteaa kuvien esittävän ”muotoja”, alkuolevaisen perikuvia. Ihmismielen muodostavat kuvat luonnon muodostelmista ovat heijastuksia rinnakkaisesta maailmasta. Kertoja viittaa idean ja idean heijastuman suhteeseen kuvaillessaan Eriikan pohdiskelemassa kuvasarjan muotoja:

Näin kuvasteli kesäöisiltä unetoin impi, katsellen luontoa salin akkunasta. Riutuva kat-santo osoitti, että hänen sielunsa havaitsi niin kuin jonkun kangastuksen tuntemattoman kaukaisuuden komeudesta. (E, 474.) (Kursiivi lisätty)

Kesäillan valossa Eriika näkee salin akkunasta ympäröivässä luonnossa muistumia ikuisista muodoista.²¹ Neidon havainnot viittaavat erityiseen muistamisen tapaan, jolla platonisessa filosofiassa tarkoitetaan sielussa jo olemassa olevien ideoiden mieleen palauttamista (kr. *anamnesis*).²² Ihmiselämän kulkua kuvaava allegorinen kuvasarja muodostaa Eriikan alkuun sijoittuvan deskriptiota ja kertomusta yhdistävän kompaktin proosarunon muistuttavan upotusrakenteen.

Toinen kertomuksen toiminallista alkua edeltävä kuvasarja kuvaillee Eriikan kauneutta, hänen suhdettaan rakastaviin vanhempiin ja asemaansa maalaistalon yhteisössä. Neidon kauneudessa korostuvat henkistyneet piirteet:

ja silmät tämän otsan alla olit kuin rauhan kammiossa kaksi akkunaa [--] Hän oli vanhem-painsa rakkaus ja ilo, monen nuorukaisen toivon koi ja köyhien armahtava enkeli. (E, 474.)

Nuoren neidon arkielämä kiteytyy prologin päättävään virkkeeseen: ”Talosta aittaan, aitasta taloon asteli hän toimejlas ja vaiti, sekä ilta- että aamuvirkku” (E, 474.)

Staattisten kuvasarjojen jälkeen kertomuksessa tapahtuu liikahtus, kun Eriika tuntee kesken heinänteon yhtäkkiä itsensä huonovointiseksi, jättää niitun, rientää kotiin ja heittäytyy vuoteeseen:

²¹ Romantiikan ikonografiassa sisäisen ja ulkoisen välipinta ilmaistaan kuvataiteissa sommitelmassa, jossa ikkunan ääressä istuva katsoja suuntaa katseensa ikkunasta ulkomailmaan (ks. Eitner 1955).

²² Vertaillen Stagneliuksen ja Kiven maailmankuvaa Torsten Pettersson (2020: 5) huomauttaa, että ”Kiven maailmankuvassa ihmisen olemassaolo [--] alkaa vasta maanpäällisestä elämästä, jota hän Stagneliuksen tapaan mutta ilman ’putoamisen’ käsitettä kuvaa monessa suhteessa onnettomana oloilana.” Mahdollisena poikkeuksena hän pitää ”Kesäyöhön” sisältyvää viitettä ”paluuseen syntymää edeltävään kotiin”. Kaukaisuuteen tähyilevä Eriika näyttäisi olevan sen sijaan selvä poikkeus.

Tultuansa kotja [kotiin], viskasi hän kiireesti liinan päästänsä, riensi vuoteen lepoon ja nukkui, nukkui, herävyi ja nukkui taas; *rinta nousi ja vaipui, posket poltit ja hiki helminä otsalta juoksi.* (E, 475.)

Sairastumista kuvaava rytminen fraasi toistuu hieman myöhemmin, mutta se liittyy jo kuolemaan: ”Eriika, hän ei itkenyt, vaan teki ahkerasti työtä kuoloon päin: *rinta nousi ja vaipui, posket poltit ja hiki helminä otsalta juoksi.*” (E, 475.) Refrengien välisessä jaksossa Eriikan tilassa tapahtuu käänne. Vaitonaiseksi ja harvasanaiseksi tunnettu neito puhuu kuumeissaan ja pyytää äitiään valkaisemaan hänelle hameen – valmistamaan tyttärensä uuteen elämään:

valkaise ja kirkasta se pellon kauniilla kedolla, kirkkaaksi niin kuin aurinkon terä. Pois minun lähtee täytyy, sillä kellon äänen kutsuvan kuulen. Se sointo kaikuu niinkuin viita tuulessa, ilta-tuulessa kaukainen viita. (E, 475.)

Hameen saatuaan Eriika nousee ylös vuoteeltaan, pesee kasvonsa, puettaa päällensä valkean asun ja antaa piian palmikoida ruskean tukkansa. Eriikan posket loimottavat niin kuin ”tulen liekki” ja ”niin kuin tuli on hänen puheenpartensakin”. Neito tekee kuolemaa valmistautumalla häihin.

Eriika pyytää sisarekseen puhuttelemaa piikaa hakemaan kukkia kedolta ja vetoaa Laulujen laulun lyyriseen hääteemaan:

”Sisareni! Sido kranssi mulle. Armahani, juokse Saaroniin ja poimi helmaasi kukkaisia sieltä. Saaronin kukkaisia tahdon minä, sillä niiden lempee viileys mun ohaukseni polton sammuttaman pitää.” (E, 475.)

Laulujen laulun morsian ja sulhanen käyvät rakastavaisten tunnevoimaista vuoropuhelua, jossa morsian identifioituu Eriikan kaipaamaan kukkaan vuoden 1776 *Bibliassa*: ”Minä olen Saronin kukkainen, ja kukoistus laaxosa.” (Korkia veisu 2:1) Laulujen laulu on runollinen esitys rakkauden täyttämästä yhteisöstä, joka kehittyy perheestä, äidin ja lapsen suhteesta rakastavaisiin ja jonka piiriin kuuluvat myös kasvit, eläimet, koko ympäröivä maisema. Rakastavaisten vuoropuhelussa viljellään kukkametaforia rakkaudesta ja rakastetusta. (Landy 1987: 305, 311.) Luvun viimeiset kaksi jaetta ovat morsiamen puhetta, joka vahvistaa yhteyttä: ”Minun ystäväni on minun, ja minä hänen, joka kaizee kukkaisten keskellä.” (Korkia veisu 2:16)

Eriikan kiihkeä sairaus häävalmisteluineen viittaa platoniseen käsitukseen rakkaudesta jumalallisena hurmioitumisena ja välttämättömänä ihmissielulle, jotta se voi palata taivaaseen (Platon 1979a: 237b–238e). Platonin (1979b) rakkauskäsityksen päälähteessä, *Pidoissa*, rakkaus on itse elämänvietti, pyrkimys yhä täydellisempään elämänmuotoon, kunnes se lopullisesti korkeimmassa muodossaan johtaa ideamaailmaan. Eriikan kaipausta kohdistuu edeltävässä olemassaolossa kadotettuun sielunkumppaniin. Kristillisellä symbolikielellä Eriika on rakkauden tunnossaan kuin Laulujen laulun Kristuksen morsian, ”sairas rakkaudesta” (Korkia veisu 2:5).²³

²³ Stagneliuksen runouden rakastettu Amanda on symboli sisäiselle kaipuulle, hän ei etsi rakkautta Amandasta, maallisesta naisesta, vaan hänen sielunsa kerran kadottamaa morsiantaan. Amandan kauneus herättää hänessä muiston esiolemassaolonsa morsiamesta. (Nilsson 1924/1964: 243.)

Sairauden myötä Eriikan sielu myös vapautuu ruumista, maallisesta vankilastaan:

Tuonen herra, kerran anastaen *elon linnan*, taukoi ampumasta nuoliansa ja salli että ne harvat ja voimattomat henkivartiat kuin vielä löytyi jäljellä *karnisonista*, lähdit vapaasti uloos *linnastansa*. (E, 476.) (Kursiivi lisätty)

Ruumiin vankila on ”elon ”linna” ja ”karnisoni” (varuskunta), jonka ”henkivartiat” pitävät viimeiseen asti yllä elon kipinää. Karnisonin ja linnan muodostama kaksinkertainen muuri rakentuu kehäksi.

Kertomuksen ensimmäinen osa päättyy, kun Muistolan talon väki kokoontuu Eriikan vuoteen äärelle seuraamaan hänen vähittäistä hii-pumistaan. Neidon lähtöä korostaa viimeisen virkkeen päättyminen ajatusviivaan, jota seuraa kertomuksen taitetta merkitsevä ylimääräinen riviväli: ”Äänettöminä katselit he Eriikaa, jonka henkitys heikeni ja huulet sinistyt –”. (E, 476.)

Eriikan jälkiosa alkaa hautajaisjuhlien valmisteluista. Kaiken kiireen keskellä kertoja toteaa kuolleen neidon tilan: ”Mutta sinisessä arkussansa Eriika lepää salin hiljaisuudessa” (E, 476). Virke toistuu osassa myöhemmin. Refrengi sijoittuu jälkiosan puoliväliin, josta käynnistyy Eriikan siirtymä kohti uutta elämää.

Hautajaisia kuvataan juhlatin sävyin, kertoja puhuu Eriikan ”peijais-aatosta”. Juhlavalmistelujen touhussa on odotuksenomaista jännitystä. Juhlavan hyörinän keskellä lepää vainaja sinisessä arkussansa ”salin hiljaisuudessa”. Äiti käy tervehtimässä tytärtään ja kutsuu häntä *Kantelettaren* sanoin äidin ”nurmenlinnnuksi” ja ”kelmeeksi kalman vieraaksi”.

Kohennettuaan tyttärensä kranssia ja hääpuvuksi neulomaansa pukua äiti laulaa tai ”juttelee” hänelle jäähyväisiksi kehtolaulun, joka kuvaa äidillisen rakkauden ja huolenpidon ulottumista yli kuoleman kynnyksen:

Levä rauhas kaunoiseni,
Kohta pääset tuonen-tupaan,
Siel on seinät sammalleiset,
Hieno hietä permannolla,
Eikös kelva lapsen maata,
ilman kyljen kääntämätä
Olka-pään ojentamata. (E, 477.)

Laulu muistuttaa läheisesti *Kantelettaren* runoa 178, jossa myös lasta tuuditetaan kuolemaan: ”Tuuti lasta Tuonelahan, / lasta lautojen sylihin, / alle nurmen nukkumahan, / maan alla makoamahan.” *Eriikan* kehtolaulun tapaan paikka, johon lapsi siirtyy, on Tuonela, Tuoni tai Mana. Kansarunouden tuudittelija on vakaa kuolemaan saattaja, neito, eukko tai miniä. Kuoleman kehto avartuu näissä lauluissa laajaksi tuvaksi tai kiertyy, Tuula Hökän sanoin, ”kapalomaiseksi tilaksi”. Elämän päätös ”kuoleman hellässä sylissä”, niin kuin Claudiuksen ”Der Tod und das Mädchen”-runon Kuolema lupaa, on lempeä: ”Mitään uutta toista tilaa tai uutta elämää ei ole eikä tarvita, lapsena olemisen jatkuu mutta täydessä rauhassa.” (Hökkä 2020: 34–35.)

Eriikan yhteisö, äiti, isä ja koko talon väki, valmistaa kuollutta neitoa juhlaan hautajaistilaisuuteen ja toispuoleisessa odottavaan uuteen elämään. Lapsen nukuttaminen liitetään ”ihmiselämän kokonaisnäkyyn” elämän alusta sen loppuun ja kuolemanjälkeisyyteen kristillisine taivas-

ja ylösnousemususkoineen (Hökkä 2020: 33–34). Äidin jutustelema runo laukaisee yhteyden Proserpinan tarinaan: äidin rakastava suhde tyttäreensä ulottuu elämän rajan tuolle puolelle. Tyttären hyvinvoinnista huolehtiminen toisessa maailmassa on äidin huolta elämän jatkuvuudesta, jatkuupa elämä missä maailmassa hyvänsä.

VI Lyyrinen käänne

Eriikan askel uuteen elämään alkaa yön hiljaisuudesta, kun yö ”siivillensä peittää maan”. Maan pinnalta siirrytään kevyesti ilmatilaan: ”Kesäyön siivert” väikkyvät ”hellästi, läpinäyttävinä”. Yön tyyneyden rikkoo ainoastaan kaukainen kosken kohina ja ilmassa sinkoilevien siikkojen lentely. Kertoja siirtyy peijaistalon hiljaisuudesta ja yön tyyneydestä säätilan äkilliseen muutoksen puhuttelemalla suoraan lukijaa:

Seiso vaiti ja katsele tätä luontoa, yön juhlallisessa muodossa. Välillä valkenee se pikaisesti ja pimenee samalla; silloin leimahtaa lounaassa kalevan-tuli, leimahtaa ilman jyrinä. Mutta katso pohjaan, tonne ylös vuorelle, siellä näkyy jotain kummallista. (E, 477–378.) (Kursiivi lisätty)

Lukijaa kehoitetaan katsomaan seisten juhlallista säätilan muutosta. Pyyntö toistuu, tarkkailun kohteena on ”jotain kummallista”. Toistuvat huudahduksen kaltaiset pyynnöt kiinnittävät lukijan huomion kertojaan.²⁴

Kertomuksen kommunikaatiotilanne muuttuu yllättäen. Kertoja keskeyttää tarinan yhtäkkisesti tarinan, siirtyy deiktisellä pronomiinilla (”katsele tätä luontoa”) kerrotusta maailmasta hetkessä olevaan puhe-tilanteeseen ja puhuttelee suoraan lukijaa – tai itseään. Kertoja vaihtaa rooliaan ja siirtyy kertojasta lyyriseksi *puhujaksi*.

Lyyrinen puhuttelu (*lyric address*) on lyyrisen esitystavan tunnusomainen piirre. Jonathan Culler erottaa kolme alatapausta, jotka ovat kuulijan tai lukijan puhuttelu, muiden ihmisten puhuttelu sekä apostrofi (Culler 2015: 186–243). Ensimmäinen puhuttelun tyyppi sisältää lyyrisen esityksen perustan: runoilija puhuu itselleen. Rooliaan vaihtanut *Eriikan* kertoja/puhuja merkitsee puhuttelullaan rajan, josta alkaa lyyrinen esitys. Hän ei enää selosta eikä kuvaile Eriika-neidon etäisiä näkyjä, vaan hänestä itsestään on tullut kokija ja näkijä.

Päätösjakson käynnistävä muutos tynen ja hiljaisen yön jälkeen on jyrkkä. Eriika astuu uudessa hahmossa dramaattisesti esiin. Juhlallinen ”kalevan-tuli” johdattaa ”neitseellisen haamun” ilmestykseen pohjoisen vuoren laelle.²⁵ Asettelen proosatekstin kuvasarjan kuvat jälleen erilleen:

- ”Pilvi-sialla istuu neitseellinen haamu, kaunis kuin ja komea kuin ruhtinatar”
- ”[Haamun] kasvot muistuttavat Eriikaa ”mutta ihannemmat vielä kuin hänen”
- *Seppeli* ”vissiin Saaronissa sidottiin, sillä senlaisia kukkaisia ei löydy muualla” kuin sen niituilla”

²⁴ Huudahdukset ovat tyypillisiä proosarunossa ja muistuttavat lajin yhteydestä runouden puhe-tilanteeseen (Haapala 2025, tässä teoksessa).

²⁵ *Ossianin lauluissa* naisten haamut näyttäytyvät säteilevässä valossa pilven partaalla kyyneleet silmissä apua ja pelastusta vaarojen uhkaamille omaisilleen pyytäen. Haamut ovat myös Kiven runoudessa naisia ja ilmestyvät erityisesti naisten mielikuviin. (Lehtonen 1928: 304–309.) Liminaalituloista Kiven runoudessa Karhu 2020.

- "[Haamun] hame on kimmeltävän valkee kuin lumi ja vyö kuin - - taivaan kaari"
- "Hänen muotonsa korkea vakuus on yhdistetty somalla hymäilyksellä, joka huulilla salaa leikittelee". (E, 478.)

Kuvasarja etenee neidon *henkistyneestä* hahmosta (haamu) *kasvovihin* ja päättää koristavaan kruunun kaltaiseen *seppeleeseen*. Päälaen korkeudesta laskeudutaan neidon asuun ja päädytään lopuksi hänen olemuksensa ideaaliin alkukuvaan.²⁶ Taivaallinen neito on Danten Beatricen kaltainen ajan ja paikan ylittävän ikikauneuden muoto ja jumalallisen rakkauden symbolinen hahmo.

Kuvasarjaa on mahdollista lukea myös runollisen innoituksen valtaaman puhujan luomana ilmestyksenomaisena kuvana neidon runollisesta olemuksesta. Neidon kauneuden luettelomainen kuvaus edustaa vanhoja lyyrisiä lajeja. *Blason* ja *catalogue* ovat jo Petrarcan suosimia, alun perin didaktiseen käyttöön tarkoitettuja runomuotoja, joissa ylistetään erityisesti naiskauneuden ominaispiirteitä (Silver–Brogan 1993: 141–142; Hornsby–Brogan 1993: 174).

Kahden lukemistavan välinen jännite säilyy kertomuksen päätöksessä, jossa lyyrinen puhuttelu toistuu: "– Mutta, katso. Nyt hän katoikin, juuri vilauksessa niin kuin leimaus ja jätti Muistolan ainiaaksi." (E, 478.) Neidon taivaallinen ilmestys asettuu kahden "leimauksen" väliin. Toinen kehoitus on yllättävä ja hämmentävä, myös puhujalle, mikä paljastuu adversatiivisesta "mutta"-konjunktioista. *Eriikan* loppuvisioon nousee kertomuksen motiiveista kumuloituva teema: siirtymä yhdestä olemisen muodosta toiseen, elämästä kuolemaan ja uuteen elämään.

Esitteleekö puhuja *Eriikan* ilmestyksen tarinan maailmaan kuluva tapahtumana vai oman runollisen innoituksensa luomuksena, taiteellisenä kuvana neidosta, runollisena visiona, jonka hän loihtii lukijan silmien eteen? Onko *Eriikan* "uusi elämä" puhujan lyyriseen ilmaisuun ja runoksi muotoilema "ikuinen elämä"? Vai sittenkin meiltä salattu maailma, transsendenssi, johon neito lopullisesti katoaa? Jännite proosallisen kuvauksen ja poeettisen kuvan, kertomuksen ja runon, välillä jää elämään *Eriikan* viimeisille riveille.

VII Genre ja eksperimentti

August Ahlqvist toi runoilijana suuren määrän tunnettuja eurooppalaisia runomuotoja ja -lajeja suomenkieliseen runouteen (Riikonen 2020: 48, 56–57). Hän siirsi runoformaatteja suomalaisen asuun suoraviivaisesti noudattaen vakiintuneita ilmaisumuotoja. Kiven runous asettaa A. Oksasen muotokäsityksille jyrkän vastakohdan, jossa sekoittuu eri traditioita, aikakausia ja tyylikerrostumia. Produktiivisen lakipisteensä ohittanut romantiikka oli Kivelle kristillissävyinen ja emotionaalisesti merkitsevä poeettinen resurssi, mutta ei hallitseva ja sisäistetty ohjelma, niin kuin Pettersson (2020: 23–25) on todennut.

²⁶ Morsiusseppeli on neitsyyden ja kainouden vertauskuva; ikuisuuden tunnuksena seppeli kuuluu hautajaismenoihin. Se on myös synnistä ja pimeyden valloista saadun voiton vertauskuva. (I Kor 9:25; 2 Tim 4:8; I Piet 5:4.)

Eriika on nuoren Kiven koe ”runouden puutarhassa”, kuten kriitikko Ahlqvist aitasii runouden maailman Kiven varhaisia runoja arvostellessaan. Kivi yhdistelee kertomuksessaan kertovia ja lyyrisiä lajimuunnelmia ja esitystapoja. Romantiikan estetiikka suosi raja- ja päällekkäistapauksia ja loi eri muotoja syntetisoivia projekteja, jotka kehittyivät muun muassa proosarunojen ja lyyrisen proosan eri muunnelmina. Lajisekoituksen (*generic mixture*) tärkeimpiä tyyppejä ovat topikaalinen inventio (uuden aiheen lisäys) ja repertoaarien yhdistelmä (läheisten tai etäisten haarojen sulautuma). Geneerisen risteytymisen tai sekoituksen alatyypeistä tyypillinen on *hybridi*, jossa kaksi enemmän tai vähemmän täydellistä repertoaaria on läsnä yksittäisessä teoksessa niin, että kumpikaan repertoaari ei hallitse ja lajit ovat saman laajuisia. (Fowler 1982: 183–188.)

Eriika sisältää piirteitä sekä proosarunon että lyyrisen kertomuksen repertoaarista. Runon ja proosan kontrastisessa asetelmassa se asettuu lajijärjestelmässä geneeriseen välitilaan ja sisältää kerrostuneesti kontrastisia ja jännitteisiä lajaineiksia. Rytmiset kuviot rakentuvat parallelismeille, toistoille ja kontrasteille, jotka kertautuvat sekä lauseen tasolla että kompositiossa. Deskriptio ja allegorinen kuvasto hallitsee kertomusta, joka novellistisen juonen varassa etenee nuoren neidon sairastumisesta kesken heinänteon kuolemaan, hautajaisiin ja kuoleman jälkeen neidon kuvajaisen ilmestymiseen vuoren harjalle. Kompositio on kompleksinen, niin kuin vain nuoren runoilijan eksperimentti voi olla.

Välitila hallitsee myös kertomuksen elämän ja kuoleman topiikkaa. Tarina etenee elämästä kuolemaan ja päättyy uudesta elämästä taivaalle syntyvään haamuneidon kuvaan. Kuuluuko taivaskuva kertomuksen maailmaan vai onko se lyyrisen puhujan runollinen näky? Kertomusta hallitseva jännite representaation ja poeettisen funktion välillä johtaa huomion runollisen kertomuksen keskenään sulautuviin muotoaineisiin, jotka avautuvat lajianalyysillä. Lajirepertoaarien tuntemus ja analyysi avaavat kertomuksesta ulottuvuuksia, jotka voi lukea hyvin runoilijan filosofisina tai maailmankatsomuksellisina mutta runouden kentällä harkittuina runousopillisina valintoina ja näkemyksinä.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

- Claudius, Matthias 1775: „Der Tod und das Mädchen“. *Musen Almanach* 1775. Göttingen, Münster: Waldeck. <https://mdz-nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10859211-5>
- Dante Alighieri 1963: *Jumalainen näytelmä*. Suom. Elina Vaara. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Kivi, Aleksis 1919/1944 *Eriika*. Kootut teokset I. Kertomuksia. Toim. E. A. Saarimaa. Helsinki: SKS.
- Ovidius 1997: *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon libri XV*. Suom. Alpo Rönty. Helsinki: WSOY.
- McPherson, James 1842–1846: *Ossians sånger*. Övers. Nils Arfwidsson. Stockholm: C.A. Bagge.
- Young, Edward 1791–1792: *Doctor Edvard Youngs Nätter*. Öfversättning ifrån engelskan. Andra upplagan. Stockholm: Joh. Christ. Holmberg.

Muut lähteet

- Abrams, H. M. 1951: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- Acquisito, Joseph 1983: "The Birth of the Prose Poem in Nineteenth Century France." In Mary Ann Caws and Michel Delville (eds.) *The Edinburgh Companion to the Prose Poem*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 11–22.
- Ahlqvist, August 1861: *Runous-kirjallisuutta. Mehiläinen* 1/1861, 11–18.
- Anttila, Aarne 1939: "A. Kiven "Eriikan" suhde hänen muuhun tuotantonsa." *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja* 5, 17–28.
- Beaujour, Michael 1983: "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem" In Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.) *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 39–59.
- Bernard, Suzanne 1959: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet.
- Biblia 1776. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2025-00040958>.
- Breunig, Leroy C. 1983: "Why France?" In Mary-Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.) *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 3–20.
- Böök, Fredrik 1919/1954: *Stagnelius. Liv och dikt*. Stockholm: Albert Bonnier.
- Caws, Mary Ann 1983: "Prose Poem." In A. Preminger and T. V. F. Brogan (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 977–979.
- Culler, Jonathan 2015: *Theory of Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- Duff, David 2009: *Romanticism and the Uses of Genre*. Oxford: Oxford University Press.
- Eitner, Lorenz 1955: "The Open Window and the Storm-Tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism." *Art Bulletin* 37/1955, 281–290.
- Engdahl, Horace 1996: *Stagnelius Kärleken*. Nora: Nya Doxa.
- Fowler, Alistair 1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon.
- Gonzales, Cristina Salcedo 2020: "'No Roses, White nor Red, Glow Here.' The Motif of Garden in Two Proserpine Poems by A. Swinburne and D. Greenwell." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 22:4/2020.
- Grünthal, Satu 2018: "Eksynyt impi, Kristuksen morsian". Teoksessa Reeta Holopainen, Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko (toim.) *Ihmissydän. Henkilöitä ja kohtaloita. A. Kiven maailmoissa*. Helsinki: ntamo, 181–188.
- Gubar, Susan 1979: "Mother, maiden and the Marriage of death: Women Writers and an Ancient Myth". *Women's Studies* 6/1979, 301–315.
- Haapala, Vesa 2025: "Suonion *Kuun tarinat* 1860-luvun suomalaisen runouden uudistajana – suorasanaisten runoelma proosan ja lyriikan rajapinnalla". Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen

- (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 78–104. <https://doi.org/10.33347/jses.156453>
- Hornsby, Roger A. & Brogan, T.V.F. 1993: "Catalog". In A. Preminger and T.V. F. Brogan (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 174–175.
- Hökkä, Tuula 2020: "Aleksis Kiven ja Isa Aspin kehtolaulut. Kuoleman tuuttiminen kansanrunoissa ja taidurunossa." Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.) *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 31–45. <https://doi.org/10.33347/jses.100543>
- Kanteletar 1985: *Elias Lönnrotin Kanteletar*. Toim. Väinö Kaukonen. Helsinki: SKS.
- Karhu, Hanna 2020: "'Tulen välkkynässä miesten kasvot loistaa.' Liminaalisuus Aleksis Kiven runoissa 'Eksynyt impi', 'Sota' ja 'Myrsky'". Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.) *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 193–211. <https://doi.org/10.33347/jses.100568>
- Katajamäki, Sakari 2025: "Alkusointuisuus Kiven 'Paimentytössä': Liukuvan monitoroinnin analyysi neljästä käsikirjoituksesta". Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 24–44. <https://doi.org/10.33347/jses.159844>
- Koskenniemi, V.A. 1934: *Aleksis Kivi*. Helsinki: Otava.
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Heikki 2016: "Aleksis Kiven säkeistömetriikka verrattuna Oksaseen ja Suonioon." Teoksessa Päivi Koivisto (toim.) *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen / Svanen Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 60–91. <https://doi.org/10.33347/jses.138666>
- Landy, Francis 1987: "The Song of Songs". In Frank Kermode and Robert Alter (eds.) *The Literary Guide to the Bible*. Cambridge, MA: Belknap Press, 305–319.
- Lehtonen, J.V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Louis, Margot K. 1999: "Proserpine and Pessimism: Goddesses of Death, Life and Language from Swinburne to Wharton". *Modern Philology* 96:3, 312–346.
- Monroe, Jonathan 2021: "Novalis' Hymnen and die Nacht and the Prose Poem *avant la lettre*." In Mary Ann Caws and Michel Delville (eds.) *The Edinburgh companion to the prose poem*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 35–49.

- Mörte-Alling, Annika 2010: "Fransk litteratur i Sverige 1830–1900. Översättning och spridning." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 40/2010, 179–192.
- Nilsson, Albert 1924/1964: *Svensk romantik. Den platoniska strömningen*. Lund: Gleerup.
- Nummi, Jyrki 2005: "Kuolla, nukkua vai uneksia? Aleksis Kiven 'lkävyys' ja runoilija metamorfoosit." Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.): *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: SKS, 66–103.
- Nummi, Jyrki 2007: "Space and Mind in Seven Brothers: The Case of the Pale Maiden". *Finnish Studies* 11:1/2007, 4–19.
- Nummi, Jyrki 2023: "Ranska ja Suomen kirjallisuus." Teoksessa Outi Merisalo ja Sini Sovijärvi (toim.) *Ranska Helsingissä vuodesta 1890*. Helsinki: Artemizia Edizioni, 309–350.
- Nylander, Lars 1990: *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880–1910*. Stockholm/Stenhag: Symposion.
- Pavel, Thomas G. 2015: *The Lives of the Novel. A History*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Pettersson, Torsten 2020: "Toivoa ja tragiikkaa. Erik Johan Stagneliuksen ja Aleksis Kiven runouden maailmankuvat." Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.) *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 10–30. <https://doi.org/10.33347/jses.100540>
- Platon 1979a: *Faidros. Teokset. Kolmas osa*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava, 142–206.
- Platon 1979b: *Pidot. Teokset. Kolmas osa*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava, 81–141.
- Riffaterre, Hermine 1983: "Reading Constants: The Practice of the Prose Poem." In Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.) *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Columbia University Press: New York, 98–116.
- Riffaterre, Michael 1983: "On the Prose Poem's Formal Features." In Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.) *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Columbia University Press: New York, 117–132.
- Riikonen, H.K. 2009: "Thomas Thorild – Kiven kannalta merkittävä kirjailija?" Teoksessa Jaakko Yli-Paavola ja Pekka Laaksonen (toim.) *Tulinuija. Aleksis Kiven Seuran albumi*. Helsinki: SKS, 55–63.
- Riikonen, H.K. 2020: "Mitä eroavuudet voivat kertoa: Aleksis Kivi ja A. Oksanen runoilijoina." Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.) *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 46–70. <https://doi.org/10.33347/jses.100544>
- Sarjala, Jukka 2020: *Turun romantiikka. Aatteita, lukuvimmaa ja yhteistoimintaa 1810-luvun Suomessa*. Helsinki: SKS.

- Seppänen, Aku 2025: Allitteraatiota ja assonansseja – alkusointu Aleksis Kiven runoudessa. Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 146–170. <https://doi.org/10.33347/jses.156378>
- Silver, Isidore and Brogan T.V. F. 1993: "Blason" In A. Preminger and T.V. F. Brogan (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 141–142.
- Tadié, Jean-Yves 1994: *Le récit poétique*. Collection Tel. Paris: Gallimard.
- Tanskanen, Taimi 1970: *Ossian Suomen kirjallisuudessa Aleksis Kiven vuosikymmenellä*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Tarkiainen, Viljo 1910: *Aleksis Kiven "Seitsemän veljestä"*. Kirjallinen tutkimus. Porvoo: WSOY.
- Tarkiainen, Viljo 1915/1950: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Todorov, Tzvetan 1980: *The Poetics of Prose*. Transl. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.
- Todorov, Tzvetan 1983: "Poetry without Verse." In Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre (eds.) *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Columbia University Press: New York, 60–71.
- Turunen, Mikko 2020: "'Alma' ja lempeän kuoleman aihe Kiven lyriikassa". Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.) *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 182–192. <https://doi.org/10.33347/jses.100567>
- Väinölä, Tauno 2008: *Virsikirjamme virret*. Helsinki: Kirjapaja.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Helsinki: WSOY.
- Yli-Paavola, Jaakko 1984: "Eriikasta Selman juoniin. Huomioita Aleksis Kiven kielen kehityksestä." *Kotiseutu* 3/1984.

Kirjoittaja

Jyrki Nummi, FT, professori emeritus, Helsingin yliopisto
jyrki.nummi@helsinki.fi

III 1800-LUVUN RUNOKIELEN JA RAKENTEEN ANALYYSIJÄ

HEIKKI LAITINEN

Kiven kuusimitta

Aleksis Kiven runoja julkaistiin hänen elinaikanaan varsinaisesti vain kahdena vuonna, 1860 ja 1866. Ensimmäisenä vuonna ilmestyi *Mansikoita ja mustikoita* -albumissa kaksi runoa, ”Unelma” ja ”Kaunisnummella”, toisena *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* 12 ja *Kanervassa* 15 runoa.

”Unelma” ja ”Kaunisnummella” ovat rakenteeltaan toistensa vastakohtia. ”Unelmassa” on kuusi nelisäkeistä, loppusoinnullista säkeistöä. ”Kaunisnummella” taas on eepinen loppusoinnuton säeruno, joka on valtaosaltaan kuusinousuista trokeeta. Runot eroavat toisistaan myös toisella tavalla. Viljanen (1953: 37) luonnehti säkeistörakenteeltaan tavanomaista ”Unelmaa” juteinilaiseksi (”Arvon mekin ansaitsemme”). Runossa ei ole pienintäkään aavistusta siitä, mitä kuusi vuotta myöhemmin piti tuleman: loppusoinnuttomia, säkeistömetriikaltaan ainutkertaisen omaperäisiä säkeistörunoja (ks. Laitinen 2016). Hämmästyttävää kyllä, ”Kaunisnummella” sen sijaan sisälsi jo valmiina yhtä erikoisen ja omaperäisen, mutta eepisen ilmaisukeinon, ”Kiven kuusimitan”. Viljanen (1974: 162) kiteyttää: ”Ratkaistavaksi asettuu eräs Kiven lyriikan muodon suuria ongelmia. ’Kaunisnummella’ osoittaa, että Kivi on osannut kehittää tai sattumalta löytänyt tämän merkittävän itsenäisen ilmaisuvälineen sangen aikaisin.”

Vuonna 1866 ilmestyneistä runoista kolme on kuusimittaa: ”Lintukoto” (102 säettä), ”Pohjatuuli” (59 säettä) ja ”Myrsky” (76 säettä).

Kolmessa runossa on säkeitä yhteensä 237, yhdessä Kaunisnummella-runon kanssa säkeitä on 289. Käsikirjoituksissa on kuusimittaiset runot ”Kesä-yö” ja ”Kontiolan kaski” sekä näytelmä ”Alma”. Lisäksi käsikirjoituksissa on kaikkien mainittujen runojen toisintoja. Niitä on julkaistu erilaisissa Koottujen runojen painoksissa sekä Sakari Katajamäen toimitamassa tuoreessa kokoelmassa *Ilokeimon kivikummulla* (2023).

Tunnetusti Kiven runot eivät saaneet 1800-luvulla ymmärrystä osakseen. Viljo Tarkiainen (1915: 314) toteaa vielä ensimmäisessä Kivielämäkerrassa ensimmäisistä julkaistuista runoista: ”Niitä on vain kaksi, molemmat jokseenkin vähäpätöisiä.” Teoksen kuudennessa painoksessa (1984: 270) ilmaisu on edelleen mukana, vieläpä entistä karumpana: ”molemmat vähäpätöisiä”. Sama asenne toistui muissakin elämäkerroissa, kunnes Lauri Viljanen julkaisi 1953 käänteentekevän teoksensa *Aleksis Kiven runomaailma*. Hän oli tuohtunut Tarkiaisen mielipiteestä: ”Kuinka voi tuntija sanoa niin? Sillä kumpainenkaan ei ole enää ulkonaista kirjallista tapailua, vaan runoilijapersoonallisuuden elimellinen ilmaus, hento ja orastava.” (Viljanen 1953: 38). Tämän artikkelin kannalta on keskeistä, miten Viljanen (1953: 40) vertaa Kiven kuusinousuista trokeesäettä Runebergin viisinousuiseen vastaavaan: ”Poljento saa siinä irtonaisemman, oikullisemman, keinuvamman sävyn kuin runebergiläisessä säkeessä.” Auli Viikari (1987: 90–97) ja Satu Grünthal (2019: 99–103) tarkensivat kuusimitan kuvausta sanaston rakenteeseen perustuvana runomitan ja puherytmin jännitteenä. Jatkan tässä artikkelissa tästä. Keskityn ”Kaunisnummella”-runoon. Tarkennan sanaston rakenteen ja sanojen sijoittumisen merkitystä omalla dipodia-analyysilläni. Lisäksi tutkin, minkälaisia rakenteita runoilijan käyttämät välimerkit ja konjunktiot tai niiden poissaolot synnyttävät säkeisiin, säeryhmiin ja runon kokonaisrakenteeseen. Lopuksi ehdotan uudenlaista vastausta mielenkiintoiseen kysymykseen: mistä Kivi sai virikkeitä ainutkertaiseen kuusimittansa?

Kaunisnummella

Kaikki kuusimitan piirteet ovat siis näkyvissä jo ensimmäisessä julkaisussa runossa. Runossa on 52 säettä, kysymyksessä on loppusoinnuton säeruno: siinä ei siis ole minkäänlaisia säännöllisiä säepari- tai säkeistö-rakenteita. Tämä on tärkeä lähtökohta, sillä säerunolla on oma estetiikkansa ja metrinen olemuksensa.

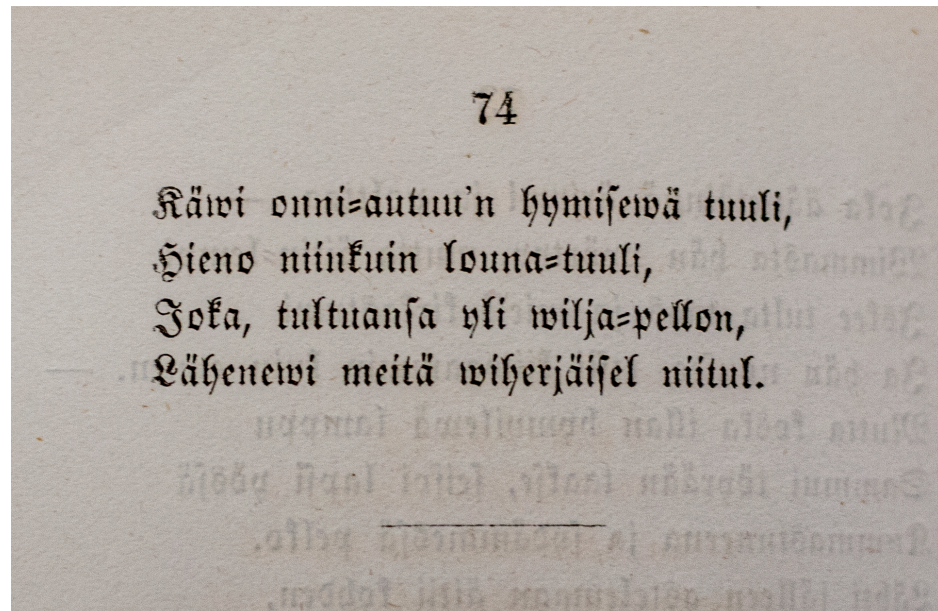
Runo alkaa tosin säeparilla, jonka jäljessä on tyhjä riviväli. Ensimmäinen ja kolmas säe on sisennetty. Sen jälkeen seuraa kuitenkin 50 säettä yhtenä jatkumona. Koko runo on siis kuin yhtä suurta säkeistöä. Jokainen säe alkaa ajan tavan mukaan isolla kirjaimella, otsikon lopussa on piste. Välimerkit jakavat säkeitä ja säejonoja vaihtelevasti. Seuraavassa koko runo albumista *Mansikoita ja Mustikoita* (1860):

Kaunisnummella.

Tapausten tahdon kertoo, wai'ei juuri
Shmeellisen, mutta lempeän ja hellän.

Äiti, lapsi helmas, illan paistees nukkui
Kaunisnummen kankahalle. Korkeet hongat
Humisivat ympärillä, päivän loimo
Pänteen kallistui ja pilwet purjehtelit
Lumi=walloisina finertäwäl taiwaal. —
Hurinkoa, joka kuumoittaa jo waisust
Puitten välis, lapsi ihastelee;
Lunlee että hän sen käsittäis, ja jättää
Uneksiwan äitins, lähtee kulta=pyörää
Hongan oksalt ottamaan ja katoo metsään. —
Äiti heräyy ja pelol lastans kaipaa,
Kientää häntä etsimään ja etsii tuskal
Illan himeydes ympär Kaunisnummee.
Huutaa ei hän tainnut, sillä ääni
Säikähksest lankees. Waitina hän juoksi
Kanerwaista maata myöden: poski poltti,
Veri suonis riehui, tuskan hiki=helmet
Juoksit oksalt alas. Se oil' sielun myrsky,

Joka äänetöinnä ärjyvi ja polttaa. —
 Wimmasta hän pyörtöy, mutta äitin=lempi
 Joskee tulta taas ja mieli kirkastuwi
 Ja hän nousee, etsii kiiwaammin kuin ennen. —
 Mutta koska illan hymyilewä lamppu
 Sammui töyrään taakse, seisoi lapsi yössä
 Kummastuneena ja sydämessä pelko.
 Vähti jälleen astelemaan äitii kohden,
 Astelikin ahkerast, mut joutui aina
 Samaan paikkaan, josta wasta lähti.
 Jo jo pimeni ja epäilyksen tuska
 Lapsen käsitti ja itkemään hän päätyi;
 Itkun saattoi äitin korwiin lempee kaiku.
 Äiti rienä wilkkaasti kuin öinen haamu
 Näntä kohden, löysi lapsens kanerwistost,
 Kääri hänen helmohins ja ilons
 Muuttui niinkuin waisuks unen=näöks. —
 Mutta aukeniwat lopult khyne=lähteet,
 Että kiirrit helmet kirkkaat sammuttamaan
 Posken polttoa. Kelmeyd nyt kaunis wäikköi
 Kaswoillansa niinkuin itä=pohjan reunal,
 Jossa walkeni jo päiwä, sillä pian
 Pohjolasia katoa kesä=yösen hämär'.
 Kelmempi kuin ennen äiti oli,
 Kelmempi kuin ennen lapsi äitins helmas; —
 Mutta hellemmin kuin ennen tytköi sydän
 Sydänt vastaan somas hiljaisuudes.
 Myrsköy seuraa tyyneys, mut tyyneydes



Kuusinousuinen trokeesäe

Kiven kuusimitan kivijalka on kuusinousuinen trokeesäe. Perussäkeessä on siis kuusi runojalkaa, jokaisessa runojalassa kaksi tavua, joista edellinen on painollinen ja runojalan nousussa (N), jäljempi painoton ja runojalan laskussa (L). Säe alkaa runojalan nousulla ilman anakruusia (esitahtia) ja päättyy laskutavuun. Säkeessä on näin yhteensä kaksitoista tavua. Säkeet 1 ja 2:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.
	N L	N L	N L	N L	N L	N L
1	Tapa-	uksen	tahdon	kertoo,	waik'ei	juuri
2	Ihmeel-	lisen,	mutta	lempe-	än ja	hellän.

Kaikki säkeet eivät kuitenkaan ole kuusinousuisia. Esimerkiksi säe 9 on viisinousuinen:

	1.	2.	3.	4.	5.
9	Puitten	wälis,	lapsi	ihas-	telee;

Runon lopussa oleva säe 50 on nelinousuinen:

	1.	2.	3.	4.
50	Hieno	niinkuin	louna=	tuuli,

Kaikkiaan runon säkeistä on nelinousuisia 1, viisinousuisia 7 ja kuusinousuisia 44. Muita kuin kuusinousuisia on siis 8 (15,4 %): melkein joka kuudes säe. Ne sijoittuvat runossa epäsäännöllisesti, vaikka loppupainotteisesti säenumeroilla 9, 16, 30, 36, 37, 44, 47 ja 50. Säkeiden täydentäminen kuusinousuisiksi olisi ollut helppoa. Kivi on kuitenkin epäilemättä tietoisesti jättänyt ne entiselleen. Käsikirjoituksistakin käy ilmi, että kun Kivi muutti ”Myrskyn” viisinousuista säettä, hän säilytti sen viisinousuisena (Katajamäki 2023: 161).

Vaikka muutamilla säkeillä on muotoa luova merkitys, ne eivät synnytä säännöllisiä rakenteita. Toisaalta niiden hajasijoitus ei ole itsetarkoitusta, vaan kahden viisinsuuisen säkeen peräkkäisyys (säkeet 36 ja 37) on sekin sallittua. Viisi- ja kuusinsuuisen säkeen ero on joka tapauksessa merkittävä. Ehkä viisinsuuisen säe kiirehtii kertomusta huomaamattomalla tavalla.

Mitan nimittäminen kuusimitaksi on harhauttanut monet lähemmään siitä, että kuusinsuuisuudesta poikkeavat säkeet olisivat jotenkin virheellisiä, ehkä vahingossa syntyneitä ja joka tapauksessa korjausta vaativia. Viisinsuuisien säkeiden suuri määrä saa kuitenkin ajattelemaan, että ne sisältyvät Kiven kuusimitan perusolemuksen. Olennaista on kuitenkin se, ettei niitä ole liian monta, että ne sijaitsevat runossa siellä täällä ja näyttävät sattumanvaraisilta.

Toisaalta Kivi pyrki jatkossa selvästi rajoittamaan viisinsuuisien määrää. Tosin yhtään sellaista runoa ei ole, jossa olisi ainoastaan kuusinsuuisia säkeitä. Vuoden 1866 runoissa on muita kuin kuusinsuuisia säkeitä seuraavasti: ”Lintukodossa” 5,2 % viisinsuuisia, ”Myrskyssä” 10,1 % viisinsuuisia. ”Pohjatuulessa”, jossa on yhteensä 59 säettä, on vain yksi poikkeava säe, sekin seitsensuuisen. Käsikirjoitusten runoissa on viisinsuuisia säkeitä 5–10 %.

Kaksi- ja nelitavuisia sanoja

Säkeen pituus ei siis ole Kiven kuusimitassa tiukasti säännelty. Sitä tiukempia ovat säännöt, jotka koskevat säkeen alkua, loppua ja runojalkojen tavumäärää:

- 1 säe alkaa aina runojalan nousulla ilman anakruusia (esitahtia),
- 2 säe päättyy aina runojalan laskuun,
- 3 jokaisessa runojalassa, myös säkeen viimeisessä, on kaksi ja vain kaksi tavua.

Kuusimittaisissa runoissa on yli kaksituhatta säettä, mutta vain yksi alkaa anakruusilla: vuonna 1866 ilmestyneen ”Lintukodon” viides säe (*Kuin | sota- | joukko | kransat- | tuna, | päälle- | karkaa*). Runoissa on yli kaksitoistatuhatta runojalkaa, mutta kaikissa on vain kaksi tavua. Niissä ei siis ole yhtään daktyyliä eikä yksikään säe pääty nousuun eikä yhdessäkään ole säkeensisäistä taukoa.

Laskuun päättyvät trokeesäkeet suosivat 2- ja 4-tavuisia sanoja. Näin tekee myös Kiven kuusimita. Tämä vaikuttaa luonnollisesti säkeiden rytmiseen ilmeeseen, tekee siitä tasaisen, järkkymättömästi etenevän, josakin suhteessa ehkä jopa yksitoikkoisen.

”Kaunisnummella”-runon kuusinsuuisissa säkeissä on kaikkiaan 227 sanaa. Kaksitavuisia sanoja on todella paljon: yli kuusi kertaa enemmän kuin kolmitavuisia ja kolme kertaa enemmän kuin nelitavuisia.

Kaksitavuisia sanoja on 133 (58,6 %). Kaksitavuisien sanojen ylivaltalta on niin suurta, että kuvaan visuaalisen havainnollisuuden vuoksi säkeiden sanarakennetta siten, että merkitsen kaksitavuisia sanoja kirjaimella x. Muita sanoja kuvaan niiden tavumäärää kuvaavalla numerolla. Näin

muiden sanojen, erityisesti kolmi- ja nelitavuisten sanojen osuus ja sijainti tulevat paremmin esille. Esimerkiksi runon toista säettä ("Ihmeellisen, mutta lempeän ja hellän") kuvaan numerosarjan 42312 sijaan numero- ja kirjainyhdistelmällä 4x31x.

Kiven kuusimitan luonteen kannalta merkittävin piirre on kolmitavuisten sanojen kohtalo. Kolmitavuisia sanoja on vain 21 (9,3 %). Vertailun vuoksi todettakoon, että Viikarin (1987: 95–96) laskelmien mukaan Kiven säkeistörunoissa on kolmitavuisia sanoja 44,2 %. Niissä on paljon daktyyleja. Kun Kivi lisäksi kieltäytyy kategorisesti kalevalamitan¹ oivalluksesta sijoittaa kolmitavuisia sanoja siten, että lyhyt ensitavu on tarvittaessa runojalan laskussa ("murrelmasäe"), hänen kuusimitassaan on kolmitavuisen sanan jäljessä oltava aina yksitavuinen sana. Tämä sanapari (31) täyttää kaksi runojalkaa. Tällaisia 31-sanarakenteita on "Kaunisnummella"-runossa 22 säkeessä. Säkeet ovat hajallaan eri puolilla runoa. Vain viisi kertaa 31-säettä seuraa 31-säe, ja tällöinkin säkeet ovat muulta sanarakenteeltaan erilaisia. Vain yhdessä säkeessä on 31-rakenne kaksi kertaa (säe 32; numero 6 ilmoittaa säkeen nousujen määrän):

32 | Lapsen | käsit- | ti ja | itke- | mään hän | päätyi; | 6 x3131x

Yksitavuisia sanoja on huomattavasti enemmän kuin kolmitavuisia. Niitä on kymmenen erilaista, ja ne esiintyvät 32 kertaa (14,1 %). Näistä 21 on kolmitavuisen sanan perässä, yksi seuraa viisitavuista sanaa ja loput kymmenen toimii rytmin tihentäjänä muodostaen pareittain runojalan (säe 20):

20 | Juoksit | otsalt | ales. | Se oil' | sielun | myrsky; | 6 xxx11xx

Tällainen runojalka on viidessä kuusinousuisessa säkeessä (säkeet 10, 20, 23, 24 ja 31). Säkeen lopussa, viidennessä tai kuudennessa runojalassa, tätä jakoa ei esiinny kertaakaan.

Nelitavuisia sanoja on runsaasti, kaikkiaan 39 (17,2 %). Niitä on kaikkiaan 29 säkeessä, joista kymmenessä säkeessä sanoja on kaksi.² Kiven säkeistörunoissa nelitavuja on Viikarin (mt.) mukaan 3,2 %. "Kaunisnummella"-runon sanojen joukossa on 12 yhdyssanaa. Kivi on merkinnyt ne kahta poikkeusta lukuun ottamatta³ yhdysviivalla kuten esimerkiksi säkeessä 19: "tuskan hiki=helmet". Yhdyssanoihin kuuluu myös runon ainoa kuusitavuinen sana (säe 7: "Lumi=walkoisina"). Myöhemmissä runoissa Kivi luopuu yhdysviivan käytöstä melkein kokonaan. Yhdyssanojen jälkiosat noudattavat mitan tavupainojen sääntöä ja niiden ensitavu on runojalan nousulla. Koska sillä on kuitenkin vain sivupaino, olen lukenut yhdyssanat neli- ja kuusitavuisten sanojen joukkoon.

Runo "Immen unelma" havainnollistaa ehkä parhaiten Kiven kuusimitan luonnetta. Runoissa "Immen unelma" ja "Atalantta" Kivi kokeili kuusimitan muunnelmaa, joka perustuu säeparirakenteeseen. Kuusinousuisista säkeistä jokseenkin joka toinen on 12-tavuinen ja päät-

¹ Myös kalevalamitta on säerunouden trokeemitta. Säkeet päättyvät laskuun, mutta ovat nelinousuisia.

² Myöhemmissä kuusimittaisissa runoissa on myös kolmen nelitavuisen sanan säkeitä.

³ Kyseessä on kaksi Kaunisnummi-sanon muotoa. Kivi ei ole ilmeisesti pitänyt niitä yhdyssanana.

tyy laskuun Kiven kuusimitan säkeitten tavoin (6L), joka toinen on sisenetty ja päättyy nousuun ja on siis yksitoistatavuinen (6N). Kummankaan runon kaikki säkeet eivät ole kuusinousuisia. Muita on noin 5 %.

Esimerkkinä ”Immen unelman” säkeet 1-2 ja 5-6 (Kivi 1954: 358).

1	Unta	ihmeel-	listä	unek-	suin mä	kerran,	6L	x431x
2	Syksy-	yönä;	taiva-	halla	paistoi	kuu	6N	4421
5	Jonka	synkee	muoto	pove-	heeni	painui	6L	xxx4x
6	Yksin	käydes-	säni	vuoteen	lepo-	hon.	6N	x4x3

Yksitoistatavuiset säkeet päättyvät aina sanaan, jossa on pariton määrä tavuja. ”Immen unelmassa” 6N-säkeen viimeinen sana on yksitavuinen 36 kertaa, kolmitavuinen 99 kertaa ja viisitavuinen 16 kertaa (yht. 151). Kaksitavuisia sanoja on 6L-säkeissä 57,0 %, 6N-säkeissä 39,8, kolmitavuisia sanoja 5,9 % ja 21,1 %. Trokeesäkeen päättyminen runojalan laskutavuun vähentää siis todella huomattavasti kolmitavuisten sanojen käyttömahdollisuuksia ja toisaalta lisää väistämättä kaksi- ja nelitavuisten sanojen määrää. Yhden tavun vaikutus on suuri, varsinkin, jos se on säkeen alussa tai lopussa.

Vapaasti sijoitetut dipodiat

Kun Kiven kuusimita ei suosi rytmikan elävöittämisessä kolmitavuisten sanojen käyttöä, Kivi on löytänyt vaihtoehdon vapaasti sijoitetuista dipodioista. Samalla hän on pitänyt huolta siitä, että kaikki erilaiset mahdollisuudet ovat käytössä, kuitenkin siten, ettei säännöllisiä rakenteita synny. Voisi puhua jopa rytmisestä leikistä.

Runojen rytmistä avaruutta hallitsevat kaksitavuiset sanat. Rytmikan lähtökohtana on kuuden kaksitavuisen sanan muodostama säe. ”Kaunisnummella”-runossa on tällaisia säkeitä kuusinousuisista kolme (säkeet 3, 26 ja 33) ja viisinousuisista yksi (säe 30). Säe 33:

33	Itkun	saattoi	äitin	korwiin	lempee	kaiku.	6	xxxxxx
----	-------	---------	-------	---------	--------	--------	---	--------

Runomitan ja runosäkeen kongruenssi on täydellinen: jokaisen runojalan painollisessa osassa eli nousussa on sanan pääpainollinen tavu ja jokaisen sanan pääpainollinen tavu on runojalan nousussa. Säkeen joka toinen tavu on pääpainollinen, syke on säännöllinen.

Kaksitavuisten sanojen hallitsemaan rytmiseen avaruuteen ilmes-
tyy sattumanvaraisen oloisesti säkeen eri puolille tärkein rytmikan elä-
vöittämisen keino: vapaasti sijoitetut dipodiat. Nelitavuinen sana sekä kolmi- ja yksitavuisen sanan yhdistelmä peittää kaksi trokeerunojalkaa. Syntyy kaksoisjalka eli dipodia. Kaksitavuisten sanojen tarmokkaaseen virtaan syntyy viipyilevä pidennys.

Näin vähillä keinoilla syntyy säerytmikkaan loputonta variaatiota. Esimerkkisäkeet voisi ottaa mistä päin runoa tahansa. Seuraavassa säkeet 10–12:

10	Luulee	että	hän sen	käsit-	täis, ja	jättää	6	xx1131x
11	Unek-	suwan	äitins,	lähtee	kulta-	pyörää	6	4xx4
12	Hongan	oksalt	otta-	maan ja	kattoo	metsään.	6	xx31xx

52-säkeisen runon aikana ehtii olla 33 erilaista sanarakennekaavaa. Neljäkymmenenneljän kuusinousuisen säkeen joukossa erilaisia kaavoja on 27. Vain kerran on kaksi samarakenteista säettä peräkkäin: säkeet 4 ja 5, joiden kaava on 44xx. Useimmin esiintyvä kaava xx3lxx on vain neljässä säkeessä (esillä myöhemmin). Kolme kertaa esiintyviä kaavoja on kuusi: xxxxxx, xxxx4, x4x4, 4x4x, x3lxxx, 4x3lx. Kaksi kertaa esiintyviä kaavoja on yksi, muut esiintyvät vain kerran.

Jotta dipodioiden merkitys tulisi paremmin esille, olen seuraavassa yksinkertaistanut niiden esittämistä merkitsemällä 4- ja 3l-sanarakenteita yhteisellä dipodiamerkinnällä D. Näiden kaksoisjalkojen levittäytymisen kuusinousuisten säkeiden eri puolille selviää seuraavasta taulukosta. Siinä on x:llä merkitty myös sellaiset runojalat, joissa on kaksi yksitavuista sanaa, mutta säenumeron alleviivaus kertoo, missä säkeissä tuollainen runojalka on.⁴

	yht.	säenumerot			
xxxxxx	4	3, <u>20</u> , 26, 33	DxDx	6	2, 8, 17, 41, 43, 52
Dxxxx	3	1, 18, 45	xDDx	4	6, 15, 38, 51
xDxxx	3	13, 42, 46	DDxx	3	4, 5, 29
xxDxx	5	12, 14, 28, 34, 40	xDDx	4	21, <u>31</u> , 32, 49
xxxDx	3	<u>10</u> , <u>24</u> , 25	xxDD	1	48
xxxxD	4	19, <u>23</u> , 35, 39	DxxD	2	11, 22

Säenumerot kertovat konkreettisesti, miten suurta on erilaisuus ja oikullisuus mitan toteutuksessa. Lopputulos ei ole voinut syntyä harkitsemalla tai säätelemällä vaan vapaasti, innoituksen vallassa. Runon rakennetta koskevaa ajatuksen kulkua kuvastelee ehkä myös säkeiden järjestys runon alusta: Dxxxx, DxDx, xxxxxx, DDxx, DDxx, xDxD, 6Dx, DxDx, xxxD, xxxDx, DxxD, xxDxx, xDxxx, xxDxx, xDxD.

Säetyypien esimerkkisäkeet:

18	Kanerwaista maata myöden: poski poltti,	6	Dxxxx
46	Mutta <i>hellemmin kuin</i> ennen tytkyi sydän	6	xDxxx
28	Lähti jälleen <i>astelemaan</i> äitii kohden,	6	xxDxx
25	Mutta koska illan <i>hymyilevä</i> lamppu	6	xxxDx
39	Että kiiriit helmet kirkkaat <i>sammuttamaan</i>	6	xxxxD
52	<i>Lähenewi</i> meitä <i>wiherjäisel</i> niitul.	6	DxDx
38	Mutta <i>aukeniwat</i> lopult <i>kyynel</i> lähteet,	6	xDxD
5	<i>Humisiwat</i> ympärillä, päivän loimo	6	DDxx
48	Myrskyy seuraa <i>tyyneys, mut tyyneydes</i>	6	xxDD
21	Joka <i>äänetöinnä ärjywi ja polttaa.</i> –	6	xDDx
11	<i>Uneksuwan</i> äitins, lähtee <i>kulta</i> pyörää	6	DxxD

Kuusinousuisissa säkeissä on 60 dipodiaa. Ne peittävät 120 runojalkaa (45,4 %). Kaksitavuiset sanat peittävät 133 runojalkaa (50,4 %). Näin tarkastellen kaksitavuisien sanojen ylivalta suhteellistuu ja dipodiat saavat ansaitsemansa aseman. Kivi saa dipodian aikaan nelitavuisella sanalla 39 kertaa ja 3l-rakenteella 21 kertaa.⁵ Säkeitä, joissa on vain yksi dipodia,

⁴ Taulukossa on vain 42 säettä, sillä mukana ei ole kahta säettä, joissa on kolmen runojalan peitto eli tripodia: säe 7, jossa peitto syntyy kuusitavuisella sanalla (64x) sekä säe 27, jossa peitto syntyy viisitavuisen ja yksitavuisen sanan yhdistelmällä (514x).

⁵ Viisinousuisissa säkeissä on seuraavat rakenteet: xxxD säkeet 9, 37 ja 47; xxxxx säkeet 16 ja 30, Dxxx säe 44 ja xxDx säe 36. Nelinousuisen säkeen (säe 50) rakenne on xxD. Variaatio ei siis hellitä näidenkään säkeiden kohdalla.

on 20. Kahden dipodian säkeitä on niitäkin 20. Edellisissä on nelitavuinen sana tai 31-rakenne kumpikin 10 kertaa. Jälkimmäisissä on kaksi nelitavuista sanaa 10 kertaa, sekä nelitavuinen sana että 31-rakenne 9 kertaa, mutta kaksi 31-rakennetta vain kerran (säe 32). Laskelmista saa vaikutelman, että nelitavuinen sana on dipodian perusta, 31-rakenne kuvan täydentäjä ja rytmin rikastaja.

Kaikkia mahdollisia säetyyppejä tuntuu esiintyvän siellä täällä. Jotkin samankaltaisuudet, kuten se, että säkeissä 4 ja 5 on sama sana-rakenne tai että säkeissä 12–14 ja säkeissä 44–46 se on melkein sama, tuovat tilapäistä kiinteyden tunnetta.

Säkeen painavoituvuutta eli sitä, mihin pitkät ja painavat sanat säkeissä asettuvat, voi kuvata myös toisella tavalla: kuinka monta dipodiaa on missäkin kohdassa säettä.

runojalat	1–2	2–3	3–4	4–5	5–6	yht.
31-rakenne	2	6	6	7	–	21
4-tav sana	12	5	3	8	11	39
yht.	14	11	9	15	11	60

Säkeen alussa on 31-rakenne vain kaksi kertaa, 4-tavuinen sana 12 kertaa ja kaksitavuinen sana 28 kertaa. Säkeen lopussa ei esiinny 31-rakenne kertaakaan. Säe painavoituu selvästi alkuun ja loppuun, ja heikoimmalla on säkeen puoliväli. Erityisesti 4-tavuiset sanat karsastavat säkeen puoliväliä: vain kolme kertaa sellainen peittää puolivälin rajan. Tämä voi heijastaa kalevalamittaisen tasasäkeen puolivälissä olevaa kesuuraa, jota ei koskaan ylitetä nelitavuisella sanalla. Kalevalamitan ehdottomimpiin sääntöihin kuuluu myös se, että säe ei saa päättyä yksitavuiseen sanaan. Siitä johtunee se, että 31-rakennetta ei ole säkeen lopussa kertaakaan, sillä silloin yksitavuinen sana olisi säkeen lopussa. Vuoden 1866 kuusimittaisissa runoissa on yksi tällainen tapaus: ”Pohjatuulen” säe 54 (”Korkeen halaviston suojass’ käyskelee hän”). Käsikirjoitusten runoissa on vastaava säkeen loppu kymmenen kertaa.

Ehkä kuusinousuinen pitkä säe saa aikaan sen, että säe painavoituu sekä loppuun että alkuun.

Itse asiassa ne ovat hyvässä tasapainossa: alussa (runojalat 1–2 ja 2–3) on 25 dipodiaa, lopussa (runojalat 4–5 ja 5–6) 26. Vertailun vuoksi todettakoon, että nelinousuinen kalevalamittainen säe painavoituu selvästi säkeen loppuun.

Säkeen sisäinen jako

Kiven kuusimitassa on neljä itsenäistä, toisistaan huomattavassa määrin riippumatonta rakenteellista tasoa: vapaasti sijoitetut dipodiat, säkeen sisäinen jako, säkeenlyitykset ja vapaamittaiset säkeistöt.

Säkeen sisäiseen rakenteeseen vaikuttavat luonnollisesti sanojen tavumäärä, sanajärjestys ja mahdollisten dipodioiden sijoittuminen. Lisäksi Kivi on jakanut säkeitä kahteen osaan välimerkkien ja *ja*-konjunktion avulla. Säkeen kuusinousuisuus tekee siitä niin pitkän, että vaihteleva jako on helppo saada aikaan.

”Kaunisnummella”-runon kuusinousuisissa säkeissä sisäinen jakaja on 30 säkeessä, 14 säettä on jakamatonta. Kivellä on käytössään seuraavanlaisia jakajia:

	säkeitä
pilkku	15
piste	4
kaksoispiste	1
sana <i>ja</i>	9
pilkku + <i>ja</i>	1

Kolmas osa säkeistä on jakamattomia kokonaisuuksia, kaksi kolmasosaa jakautuu kahteen osaan.⁶ Yhtä poikkeusta lukuun ottamatta jakajia on säkeessä vain yksi. Poikkeus on säe 3 (”Äiti, lapsi helmas, illan paistees nukku”). Tämä on samalla ainoa säe, joka jakautuu kolmeen osaan. Kaksoispiste on säkeessä 18 (”Kanerwaista maata myöden: poski poltti”), pilkku yhdessä *ja*-sanon kanssa on säkeessä 10 (”Luulee että hän sen käsittäis, ja jättää”). Tämän tapauksen olen kirjannut jatkossa *ja*-sanon kanssa samaan ryhmään. Näin välimerkki on jakajana 20 säkeessä, *ja*-konjunktio 10 säkeessä.

Jaon periaate on yksinkertainen ja selkeä: jakaja edeltää runojalan nousua. Välimerkit piste, pilkku ja kaksoispiste ovat runojalan lopussa, laskutavun jäljessä, konjunktio *ja* edeltää runojalkaa ja sen nousua laskutavuna. Pilkun suhteen on kolme poikkeusta. Niissä pilkku on keskellä runojalkaa ja sitä seuraa konjunktio. Se on em. säkeessä 10 *ja* sekä säkeissä 29 ja 48 *mut* (säe 29: ”Astelikin ahkerast, mut joutui aina”). Esimerkkisäkeet säkeen jakaantumisesta:

26	Sammui töyrään taakse, seisoi lapsi yössä 6+6 xxxxxx
27	Kummas- tune- na ja sydäm- messä pelko. 5+7 514x

Edellisessä säkeessä pilkku jakaa säkeen kahteen yhtä suureen osaan, ja säkeen puoliväliin syntyy tauko. Säkeen sisäistä rakennetta voi kuvata joko tavujen määrällä 6+6 tai runojalkojen määrällä 3 + 3. Säe 27 on selvästi muunneltu tästä. Konjunktiossa *ja* on pitkän säkeen mahdollistama säkeen sisäisen anakruusin tuntua, joka antaa mielenkiintoisen lisän tavanomaiseen trokeesäkeeseen. Säkeen aloittava viisitavuinen sana päättyy nousulle, ja sitä seuraava konjunktio liittyy selvästi loppusäkeeseen. Säe jakaantuu siis tavumäärillä ilmaistuna 5+7. Näin runojalkojen määrää kuvaava 3 + 3 saa tavumäärillä kuvattuna kaksi erilaista hahmoa: 6+6 ja 5+7. Edellisiä on kuusinousuisissa säkeissä 7, jälkimmäisiä 6.

Kuusinousuisten säkeiden sisäinen jakaantuminen on seuraavanlainen:

jakamisen tulos	säkeitä	jakaja
jakamaton säe	14	
3 + 3 (6+6 ja 5+7)	13	<i>ja</i> 6, pilkku 5, piste 2
2 + 4 (4+8)	5	pilkku 4, piste 1
4 + 2 (8+4 ja 7+5)	9	<i>ja</i> 2, pilkku 5, piste 1, kaksoispiste 1
5 + 1 (9+3)	2	<i>ja</i> 2
1 + 5 (2+10)	1	pilkku
	44	

⁶Viisinousuisissa säkeissä jakajaa ei ole kolmessa säkeessä, pilkku on jakajana kolmessa ja sana *ja* yhdessä säkeessä.

Säkeen jakaantuminen kahteen osaan, joita voi kuvata parittomilla luvuilla (3 + 3), oli jo esillä. Parilliset luvut ovat mukana kahdella eri tavalla:

08	Aurin-	koa,	joka	kuumoit-	taa jo	waisust	4+8	4 x3 x
42	Jossa	walke-	ni jo	päivä,	sillä	pian	8+4	x3 x xx

Säkeen jakaantuminen on runojaloin ilmaistuna 2 + 4 tai 4 + 2. Tämä heijastaa numerolle kuusi perustuvan metriikan kaksinaisuutta eli 6 voi jakautua 3+3 tai 2+2+2. Yllä olevan jakamisen tuloksen voi siis kiteyttää kolmeen melkein yhtä suureen ryhmään:

jakamaton	14
3 + 3	13
2 + 2 + 2	14

Parillista sanarakennetta kuvastaa parhaiten kolmen nelitavuisen sanan säe. Tällaista säettä ei ”Kaunisnummella”-runossa ole, kun taas vuoden 1866 runoissa on useita. ”Lintukodossa” niitä on jopa neljä, esimerkiksi säe 17 ”Kuolematta, iäisessä nuoruudessa”.

Jaon ulkopuolelle jää kolme säettä, jotka jakautuvat runojaloin ilmaistuna 5 + 1 tai 1 + 5. Säkeet ovat 10 (aiemmin esillä) ja 21 (”Joka äänetöinnä ärjywi ja polttaa. —”) sekä 51 (”Joka, tultuansa yli wilja-pel-lon,”). Niiden mukanaolo on esimerkki Kiven kuusimitan joustavuudesta, samantapaisesta kuin se, että kaikki säkeet eivät ole kuusinousuisia.

Säkeen sanarakenteen ja säkeen sisäisen jaon riippumattomuus toisistaan käy hyvin ilmi, kun tarkastellaan useimmin esiintyvän sanarakenteen (xx3 | xx) saamia sisäjakaja.

12	Hongan	oksalt	otta-	maan ja	kattoo	metsään.—	7+5	xx3 xx
14	Rientää	häntä	etsi-	mään ja	etsii	tuskal	7+5	xx3 xx
34	Äiti	riensi	wilkkaas-	ti kuin	öinen	haamu	12	xx3 xx
40	Posken	poltto.	Kelme-	ys nyt	kaunis	wäikkyyi	4+8	xx 3 xx

Säkeiden yleishahmo on parillinen 2 + 2 + 2. Tämä johtuu siitä, että säkeen keskellä on dipodia, joka peittää keskiviivan ja tekee mahdottomaksi parittoman jakaantumisen. Useimmat sanarakenteet kuitenkin sallivat molemmat jakaantumiset. Aiemmin oli esillä kuusi sanarakenne-kaavaa, jotka esiintyvät runossa kolme kertaa. Niistä kolme sallii molemmat jakaantumiset.

Säkeet 12 ja 14 ovat runossa lähellä toisiaan. Niiden välissä on säe, jolla on melkein sama sanarakenne (13 ”Äiti heräyy ja pelol lastans kaipa,” x3 | xxx 5+7). Näin syntyvän kolmen säkeen kimpun hajottaa perin juurin se, että säe 12 päättyy pisteeseen ja ajatusviivaan, voimakkaimpaan säejakson päättävään merkkiin.

Säkeen 40 jakaa kahteen osaan jyrkin säkeensisäinen jakaja eli piste. Tämänkin teho esiintyy monen muun seikan tavoin hajautettuna eri puolille runoa. Säkeen 40 lisäksi se on säkeissä 4, 17 ja 20. Viimeksi mainitut ovat suhteellisen lähekkäin ja liittyvätkin runon dramaattista kohokohtaa valmistelevaan jaksoon.

Säkeen loppu ja säkeenylitys

Kiven kuusinousuisissa trokeesäkeissä on kaksi erilaista puolta: toisaalta säe on oma kokonaisuutensa, jolla on monin tavoin vaihteleva hahmo, toisaalta mahdollisen säkeenylityksen vaikutus säkeen luonteeseen sekä sen ja seuraavan säkeen muodostaman säeparin olemukseen. Säkeen sisäisen jaon tavoin olen määritellyt säkeenylityksen Kiven oman merkinnän perusteella. Jos säe päättyy ilman välimerkkiä ja lause jatkuu seuraavassa säkeessä, on kyseessä säkeenylitys. Jos taas säe päättyy välimerkkiin, sen loppuun syntyy tauko eikä se ylity. Ainoa poikkeus on säe 23, jonka lopussa ei ole välimerkkiä; se ei silti ylity, sillä seuraava säe alkaa *ja*-konjunktioilla.

”Kaunisnummella”-runossa säkeet päättyvät seuraavasti (numerot 6, 5 ja 4 ilmaisevat säkeen nousujen määrän):

	6	5 tai 4	yht.
säkeenylitys	22	2	24
ei säkeenylitystä	22	6	28
yht.	44	8	52

Säkeenylitykset ja välimerkkiin päättyvät säkeet seuraavat toisiaan vapaasti vaihdellen yksi tai kaksi säettä kerrallaan. Säkeenylitysten suhteen ainoita poikkeuksia ovat runon alussa säkeet 3–6: neljä säkeenylitystä peräkkäin. Runon lopussa on taas kerran kolme ja kerran neljä välimerkkiin päättyvää säettä peräkkäin (säkeet 43–45 ja 49–52).

Kun säkeissä ei ole ylitystä, lopussa on seuraavat välimerkit:

	6	5 tai 4	yht.
piste + ajatusviiva	4	1	5
piste	6	2	8
puolipiste	1	1	2
puolipiste + ajatusviiva	1	-	1
pilkku	9	2	11
ei mitään (säe 23)	1	-	1
yht.	22	6	28

Säkeen lopussa olevilla välimerkeillä Kivi jakaa 52-säkeisen säerunonsa monikerroksisiin ryhmiin. Ensimmäinen ja samalla päätaso syntyy pisteellä ja sen perään merkityllä ajatusviivalla. Näin syntyvää kuutta säeryhmää voi kutsua vapaamittaiseksi säkeistöksi. Nämä jaksot alkavat aina säkeen alusta ja loppuvat säkeen loppuun. Seuraava taso muodostuu pelkkien pisteiden rajaamista virkkeistä. Niitä on kaikkiaan 19. Virkkeet alkavat aina runojalan nousulla ja päättyvät runojalan laskuun. Neljä kertaa tämä tapahtuu säkeen sisässä. Virkkeet sisältävät 1–6 lausetta tai lauseketta. Kivi on merkinnyt ne välimerkeillä tai *ja*-konjunktioilla.

Seuraava taulukko sisältää näiden vapaamittaisten säkeistöjen säenumerot, sisällön luonnehdinnan, säkeitten ja virkkeitten määrän sekä viimeksi mainittujen sisältämien lauseiden tai lausekkeitten määrän. Säkeen sisältä alkavan virkkeen merkinä on tähti (*).

säkeet	sisältö	säe	virke	lause(ke)
1 1-7	Johdanto	7	3	3+3+3*
2 8-12	Lapsi tavoittelee aurinkoa	5	2	3+4
3 13-21	Äiti etsii, sielu myrskyää	9	4	4+2+4*+3*
4 22-24	Wimmasta pyörtyy, nousee	3	1	5
5 25-37	Lapsi harhailee, itku, äiti löytää	13	4	3+4+4+4
6 38-52	Kyyneleet polttavat, päivä valkenee, myrskyy seuraa tyyneys	15	5	2+3*+2+1+6
yht.		52	19	63

Viimeisen jakson jakaa kahteen osaan säkeen 45 lopussa oleva puolipiste ja ajatusviiva. Edellisessä osassa on kahdeksan säettä, jälkimmäisessä seitsemän. Säkeiden sisällön perusteella kyse ei kuitenkaan ole säkeistön raja, joten ajatusviiva on ilmeinen painovirhe. Puolipiste on runossa kaksi kertaa, toisen kerran säkeen 9 lopussa. Korvaan ne analyysissa pisteellä. Joka tapauksessa säkeen 45 merkintä sotkee viimeisessä säkeistössä olevien merkkien selkeän systeemin.

Seuraavassa on esimerkki säkeenylityksestä ja ylittämättömyydestä. Kyseessä on viidennen vapaamittaisen säkeistön viimeinen eli neljäs virke, jossa on neljä lausetta. Tavujen määrää ilmaisevan luvun jäljessä oleva +-merkki kertoo, että seuraa säkeenylitys.

34 Äiti	riensi	wilkkaas-	ti kuin	öinen	haamu		12+	xx3lxx
35 Ääntä	kohden,	löysi	lapsens	kaner-	wistost,		4 8	xxxx4
36 Kääri	hänen	helmo-	hins ja	ilons			7 3+	xx3lx
37 Muuttui	niinkuin	waisuks	unenr	näöks.-			10	xxx4

13-säkeisessä säkeistössä on ensin kolme kolmisäkeistä virkettä. Ne ovat sanarakenteiltaan ja säkeenylitysten suhteen vaihtelevia. Runo huipentuu, kun äiti kuulee lapsen itkun ja löytää hänet. Kolmea säekolmikkaa seuraa kahden säeparin nelisäe. Ensimmäisessä säeparissa on kaksi kuusisuusua, toisessa kaksi viisisuusua säettä. Tässä kahden viisisuusuisen säkeen peräkkäisyys tuntuu harkitulta. Viisisuusuisen säeparin toistaa poikkeuksellisesti kuusisuusuisen säeparin sanarakenteet.

Säkeenylitykset tuottavat säenelikkoon käänteiset säeparit. Kummassakin on kaksi lausetta. Ensimmäinen säepari alkaa 16-tavuisella lauseella ja päättyy pilkkuun. Toinen säepari päättyy 13-tavuisen lauseeseen ja pisteeseen ja ajatusviivaan. Molemmat pitkät lauseet ovat säkeenylityksiä.

Säkeenylitys yhdistää kaksi säettä säepariksi. Säkeenylityksen luonne vaihtelee sen mukaan, montako runojalkaa tai tavua kummastakin säkeestä on mukana. Edellä on ensimmäisen säeparin tavujen luku 12+4, jälkimmäisen käänteisesti 3+10. Säkeenylityksissä säkeitten alkaminen isolla kirjaimella hämärtää hausalla tavalla ylityksen synnyttämän lauseen olemusta: ”ja ilons Muuttui niinkuin waisuks unennäöks.”

Rakenteellisesti, erityisesti säkeenylitysten mutta samalla myös runon sisällön kannalta, on runossa kolme erityistä jaksoa. Ensimmäinen

on jakso 4, jossa on poikkeuksellisesti vain kolme säettä ja yksi virke. Runoilija kiteyttää epäilemättä jaksoon monia itselleen tärkeitä asioita. Runon alkuosa tähtää kaikin tavoin näihin säkeisiin.

22		Wimmas-		ta hän		pyörtyy,		mutta		äitin=		lempi		6		6+		3		xx4
23		Iskee		tulta		taas ja		mieli		kirkas-		tuwi		5		7		xx		xx4
24		Ja hän		nousee,		etsii		kiiwaam-		min kuin		ennen. -		4		8		1		xx3

Säekolmikko on esimerkki monesta asiasta. Ensiksikin säkeissä on kaksi poikkeavaa *ja*-sanon käyttöä. Muut *ja*-sanat ovat runojalan laskussa kolmitavuisen sanan perässä. Säkeessä 23 se on kyllä laskussa, mutta kahden yksitavuisen sanan runojalassa. Säkeessä 24 sen sijaan *ja*-sana on ainoan kerran runojalan nousussa, vieläpä säkeen ensimmäisessä runojalassa. Se saa näin suurimman mahdollisen painon, ja lisäksi sen jälkeen seuraa pakosta toinen yksitavuisen sana, joka sekin saa osakseen huomattavan painon. Vain tässä jaksossa kahden yksitavuisen sanan runojalka on peräkkäisissä säkeissä. Kun *ja*-sana on säkeen alussa, tulee myös edellisen säkeen lopusta poikkeuksellinen. Vaikka lause selvästi loppuu, tämän ainoan kerran välimerkki puuttuu.

”Kaunisnummella”-runossa on 24 säkeenylitystä. Niiden tärkein ominaisuus on niiden vaihtelevuus. Jos ylitystä kuvataan kahdella tavujen määrän osoittavalla luvulla, on runossa 20 erilaista ylitystä. Seuraavassa on niistä yhteenveto. Ensimmäisessä sarakkeessa kerrotaan, montako tavua on ylityslauseen edellisessä säkeessä, ja toisessa sarakkeessa, montako tavua on toisessa säkeessä. Viisinsuuiset säkeet on merkitty tähdellä (*).

alku		loppu	ylityksiä
12	+	4, 4, 6, 10*	4
8	+	4*, 12	2
7	+	5, 12	2
6	+	5, 5, 6, 7, 8, 8	6
5	+	4*, 12, 12	3
4	+	4, 5, 6, 8, 12	5
3	+	6, 10*	2
yht.			24

Vaikka säkeen puolivälistä alkava ylitys on yleisin, on ylitysten moninaisuus yllättävä, varsinkin kun ottaa huomioon, ettei näin pitkälle menevää rakennetekijää ole helppo hallita. Tältä kannalta on myös ymmärrettävää, että ylitykset, jotka alkavat runojalan nousulla ja päättyvät laskuun, ovat selvästi yleisempiä. Ylityslause alkaa nousutavulla 17 ja laskutavulla 7 kertaa, päättyy laskutavulla 19 ja nousutavulla 5 kertaa. Loppujen lopuksi runojalat ovat näin ollen olennaisempia ylityslauseiden analyysissä kuin tavujen määrät.

Yhdestä runon kolmesta erityisjaksosta oli edellä jo puhe. Toinen on runon alussa, kolmas lopussa. Runon alussa on säkeenylityksin tehty viiden säkeen tihentymä. Jo ensimmäisen säkeen lopussa on säkeenylitys, joka tietoisesti horjuttaa kuusimitan säerakennetta: ”Tapauksen tahdon kertoa, waik’ei juuri ihmeellisen, mutta lempeän ja hellän.” Ensimmäinen säepari koostuu kolmesta kahdeksantavuisesta lauseesta, jotka voisivat hyvin olla kolme nelinousuista trokeesäettä. Niistä tulee kuusimittainen säepari vasta kun kokonaisuus puolitetään ja kirjoitetaan kahdelle riville.

Sitten seuraa koko runon mittavin säkeenylitysten tihentymä (säkeet 3–7).

3	Äiti, lapsi helmas, illan paistes nukkui	2 4 6+	xxxxxx
4	Kaunisnummen kankahalle. Korkeet hongat	8 4+	44xx
5	Humisiwat ympärillä, päivän loimo	8 4+	44xx
6	Länteen kallistui ja pilwet purjehtelit	5 7+	x31x4
7	Lumi-walkoisina sinertäwäl taiwaal. –	12	64x

Runoilija tekee viiden säkeen ajan parhaansa hämärtääkseen kuusimitan tavanomaisinta luonnetta. Varsinainen kertomus alkaa perussäkeellä, kuudella kaksitavuisella sanalla. Säe päättyy kuitenkin säkeenylitykseen ja sen mukana neljän säkeen kontrapunktiseen jaksoon, jossa kuusinousuinen säe solmiutuu seuraavaan säkeeseen eri tavoin, tavumäärin sanottuna uusia varjosäkeitä voidaan kuvata luvuilla 6+8, 4+8, 4+5 ja 7+12. Jakso päättyy säkeen 7 jakamattomaan säkeeseen ja sen jälkeiseen pisteeseen ja ajatusviivaan. Vakuuttava päätös.

Säkeet 4 ja 5 olivat jo esillä, sillä ne ovat ainoat peräkkäiset säkeet, joissa on sama sanarakenne. Säeparin särkee kuitenkin säkeenylityksen voimakkain aloittaja: säkeen sisällä oleva piste. Neljännen säkeen viidenestä runojalasta alkaa neljän sanan lause kuusimitassa ("Korkeet hongat Humisiwat ympärillä" xx44). Sitä seuraa viisinousuinen kontrapunktinen lause ("päivän loimo Länteen kallistui ja" xxx31) ja vielä kerran poikittainen kuusinousu ("pilwet purjehtelit Lumi-walkoisina" x46) sekä lopetusena varsinaisen kuusimitan palauttava puolisäe ("sinertäwäl taiwaal" 42).

Kolmas erityisjakso päättää runon. Yhdeksän säettä ennen loppua tapahtuu huomattava rytminvaihdos. Säkeen ylittämättömyys synnyttää hidastuvan, tyyntyvän maiseman: "Myrskyy seuraa tyyneys." Enää ei tarvita ja-sanoja eikä säkeen sisäisiä jakoja. Seitsemästä säkeestä puuttuu sisäinen jako kokonaan. Yli kolmasosa runon jakamattomista säkeistä on tässä loppujaksossa.

44	Kelmeempi kuin ennen äiti oli,	5	10	31xxx
45	Kelmeempi kuin ennen lapsi äitins helmas; –	6	12	31xxxx
46	Mutta hellemmin kuin ennen tytkyi sydän	6	12+	x31xxx
47	Sydänt vastaan somas hiljaisuudes.	5	10	xxx4
48	Myrskyy seuraa tyyneys, mut tyyneydes	6	7 5+	xx314
49	Käwi onni-autuu'n hymisewä tuuli,	6	12	x44x
50	Hieno niinkuin louna-tuuli,	4	8	xx4
51	Joka, tultuansa yli wilja-pellon,	6	2 10	x4x4
52	Lähenewi meitä wiherjäisel niitul.	6	12	4x4x

Nämä yhdeksän säettä luovat sekä ilmaisullisesti että mitallisesti tietoisesti rakennetun huipennuksen. Monitasoisessa jaksossa on 6 kuusinousuista, 2 viisinousuista ja yksi nelinuousuinen säe. Säkeen 47 lopussa oleva piste jakaa jakson kahteen selkeästi erilaiseen osaan. Säepituuksien synnyttämää symmetriaa 5665 66466 ei voi olla huomaamatta. Alkusäkeissä (44–46) on harvinainen toisto: "kelmeempi kuin", "kelmeempi kuin", "hellemmin kuin". Nämä alkusäkeet ovat sanarakenteeltaan melkein samanlaisia mutta kuitenkin erilaisia. Kolmannen säkeen lopussa on vielä tietoinen ele, runon dramaattisin säkeenylitys: kahden jakaantumattoman säkeen muodostama 22-tavuinen lause ylittyy kesken tunteellisen lausek-

keen: ”tytkyi sydän // Sydänt vastaan”. Loppusäkeissä (49–52) ei ole enää 31-rakennetta, vaan rytmi rauhoittuu käymään läpi kahden nelitavuisen sanan sijoittumismahdollisuuksia. Voi vain arvailla, miksi viimeisen jakson (66466) symmetrisessä keskiössä on runon ainoa nelinousuinen säe ”Hieno niinkuin louna~~tuuli~~”.

Polskan kuusi

Mistä Aleksis Kivi sai virikkeitä ikiomaan kuusimittansa? Kalevalamitan muutamit piirteet olivat jo esillä (kesuura, dipodiat, säe ei saa päätyä yksitavuihin sanoihin). Viljanen (1974: 162–165) korostaa kuusimitan ominaisuuksia, mutta ehdottaa samalla suurimmaksi esikuvaksi Runebergia, ensiksi taitavana heksametrirunoilijana (kuusinousuinen säe, mutta runojalat enimmäkseen daktyyleja), sitten viisinousuisten, loppusoinnuttomien trokeesäkeitten kirjoittajana (esim. Saarijärven Paavo). Lähimpänä Kiven kuusimittaa on Viljasen mukaan kuitenkin Runebergin *Nadeschdan* viimeinen laulu (1841), jossa joka toinen säe on Kiven kuusimitan kaltainen, joka toinen säe nelinousuinen trokee. *Nadeshda* ilmestyi K. Kiljanderin kääntämänä suomeksi 1860, samana vuonna kuin Kiven ”Kaunisnummella”. Esimerkkisäe sivulta 83: ”Linnassa isossa varsin valkeassa”. Säkeestä näkyy, että Kiljander kirjoitti vielä kalevalaisia murrelmasäkeitä (Linnas- | sa i- | sossa |), joihin Kivi suhtautui ehdottoman kielteisesti.

Lisään virikkeiden joukkoon vielä yhden vaihtoehdon: polskan. Se on loppusoinnullinen säkeistölaulu mutta kansanlaulujen joukossa ainoa kuusinousuinen. Dipodioilla on keskeinen asema kalevalamittaisessa runolaulussa ja säkeistölauluihin kuuluvassa rekilaulussa. Polskalaulussa se on melko keskeinen. Polskassa kuusi jakaantuu milloin 3+3, milloin 2+2+2. (Ala-Könni 1982, Laitinen 1997.)

Polska oli 1600-1800-lukujen länsisuomalainen valtatanssi, jota ensin rallatettiin, sitten laulettiin ja lopulta myös soitettiin ennen kaikkea viululla ja klaneetilla. Polskat soivat säätyläissaleissakin, kyseessä ei siis ole pelkästään kansankulttuurista saadusta virikkeestä. Polskan huikea rooli häissä ja ennen kaikkea häitten polskaringeissä on tuttua myös Kiven teoksista. Hänen aikanaan elettiin vielä polskan aikakautta. Kun kansanlaulujen tallentajat ennättivät Länsi-Suomeen, oli polskan aika jo hiipumassa eikä moniakaan lauluja saatu enää arkistoihin. Pelimannit säilyttivät polskansa vähän pitempään.

Nummisuutarin toisessa näytöksessä vietetään Jaakon ja Kreetan polskahäitä. ”Esiripun noustessa tanssitaan polskaa.” (Kivi 1864: 31.) Seitsemän veljeksien polskamaininnoissa on Juhanin avainrepliikki: ”Tosin on laita niin, että ainoastaan Aapo meistä osaa katrillia, me muut vaan polskaa, mutta sitähan osaamme kuin miehet. Ja olkoon menneeksi polskaa, paljasta polskaa.” (Kivi 1870: 275.) Polska oli menettämässä otettaan uuden ajan katrillille. Kotiintulojuhla huipentui yhteiseen tanssiin:

Milloin ilon ja karkeloitten hälinä Jukolan tuvassa eneni hetki hetkeltä ja muuttui viimein ryskeiseksi riemuksi. Milloin viskeltiin katrillia, milloin pyörryttävää polskaa,

tanssittiin melkein ilman levähdystä, ja permanto jymisi ja sen jykevät palkit taipuivat nuorten miesten korkkojen alla. Aina iloisesti valkia leimusi, aina iloisesti Mikon viulu vinkui, vinkui että katto naukui ja nokiset orret vapisivat. (Kivi 1870: 298.)

Samanlainen meno oli myös Saarijärvellä, mistä kotiopettaja Runebergin Elgskyttarne kertoo kuudennessa laulussa heksametrillä: ”Satt en hvar på sin bänk, och den aktade tiggaren Aron / Fröjdade alla och spelte en surrande polska på gigan.” (Runeberg 1832: 118.) Kivi tunsu epäilemättä säkeet ja runomitan tai ainakin opettajansa Malakias Costianderin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Suomi-kirjassa julkaiseman suomenoksen: ”Istui mies jokuhan rahillansa, ja kerjäläis-Aaro / Heitä huvitti, somaa soitellen harpulla polskaa.” (Costiander 1856: 201.)

Kivi hylkäsi kalevalamitan, heksametrin ja viisinousuiset trokeesäkeet ja rakensi oman kuusimittansa. Voi olla, että eräs inspiraatiolähde oli kuusinousuinen polska, jonka metriikassa on paljon samoja piirteitä Kiven kuusimitan kanssa.

Tein	sija-	ni ja	menin	tanssi-	hin ja	
luulin	poikia	saavani	perä-	hä-	ni.	
Yöllä	huomati-	tiin ja	yksin	maka-	sin se	
pisti	pirun	lailla	nenä-	hä-	ni.	

Oman kulan silmät sinisen on harmaat,
ne on minun mielessäni aina.
Joka sunnuntaki, väliin viikollaki,
aina kun vaan silmäni kiinni painan. (HLL 1981: 10, 17.)

Kummankin säkeistön ensimmäinen ja kolmas säe on kuusinousuinen, toinen ja neljäs laulettuna kuusinousuinen mutta lausuttuna viisinousuinen. Nämä vastaavat Kiven säkeitten pituuksia. Kivellä on kuitenkin vain muutamia viisinousuisia säkeitä, eivätkä ne synnytä määrämittäisiä säkeistöjä. Edellisessä polskasäkeistössä on ensimmäisen ja kolmannen säkeen viimeinen tavu samalla seuraavan säkeen esitahti, toisessa säkeistössä esitahteja ei ole. Tällaista variaatiota, joka olisi sotkenut säkeenlylysten systeemin, Kivi ei omaan mittansa halunnut. Jos Kivi sai virikkeen kuusi- ja viisinousuihin trokeesäkeisiinsä muistinvaraisesta polskasta, oli kyseessä vain alkuinspiraatio, jonka päälle hän rakensi omintakeisen kirjallisen säerunometriikkansa.

Lopuksi

On helppo osoittaa, mitä pitäisi tehdä seuraavaksi. Vaikka trokee ymmärrettiin Kiven aikana ensisijaisesti pitkän ja lyhyen tavun yhdistelmäksi, Kivi aiheutti tässäkin asiassa melkoisen murroksen. ”Kaunisnummella”-runossakin on sellaisia trokeita kuin | ihmeel-|, | kattoo |, | ihas-| telee |. Tästä hän sai kuulla kunniansa. Tällä kertaa tämä runojalkojen mikrotaso jäi analysoimatta. Lisäksi analyysi olisi laajennettava koskemaan kaikkia julkaistuja kuusimittaisia runoja sekä tietysti myös laajaa käsikirjoitusaineistoa. Muuttuivatko kuusimitan yleinen olemus tai yksityiskohdat vuosien aikana?

Jotakin selvisi jo tässäkin artikkelissa. Runo- ja rekilaulun tutkimisen yhteydessä kehittäessäni dipodia-analyysi osoittautui toimivan myös Kiven kuusimitan yhteydessä. Kivi oli ratkaissut nerokkaalla tavalla pitkän trokeesäkeen sanastoon aiheuttamat ongelmat, ennen kaikkea kolmitavuisien sanojen vähäiset käyttömahdollisuudet: vapaasti sijoitettujen dipodioiden jatkuvalla variaatiolla.

Uutena tasona analysoin runoilijan runoonsa merkitsemät välimerkit sekä säkeen sisäisen jaon aikaan saavat *ja*-konjunktiot. Hämmästyttävintä on säkeitten sisäisten jakojen ja säkeenylitysten sekä vapaamittaisten säkeistöjen synnyttämä systeemi. Ilman tarkkaa analyysia Viljanen (1974: 163) jo yleistää oivaltavasti: voidaan puhua ”rytmillisten ’kaarrostien’ tai hengenvetojen monien säkeiden alalle ulottuvasta ihmeteltävästä pituudesta”.

Kiven kuusimitan metrisillä piirteillä on selkeä päämäärä: suojella säerunoa elementeiltä, jotka veisivät sitä kohti määrämittaista säkeistölisyyttä. Tässä Kivi on onnistunut yli kaikkien odotusten. Viljasen mukaan kaiken takana on ”täysvaltaisen vapauden ja tiukan ankaruuden yhdistetty periaate”.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

- Costiander, Malakias 1856: ”Hirven—ampujat yhdeksässä runomuksessa, Johan Ludvig Runebergin; Suomentanut Malakias Costiander.” *Suomi, Tidskrift i fosterländska ämnen*. Femtonde årgången. Helsingfors: Finska Litteratur-Sällskapets Tryckeri, 163–224.
- Kivi, Aleksis 1864: *Nummi-suutarit. Komedia 5:ssä näytöksessä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.
- Kivi, Aleksis 1870: *Seitsemän Weljestä. Kertomus*. Helsinki: J. Simelius’*en* perillisten kirjapaino.
- Kivi, Aleksis 1954: *Kootut runot*. Julkaissut ja johdannolla varustanut Lauri Viljanen. Porvoo - Helsinki: WSOY.
- Kivi, Aleksis 2023: *Ilokeimon kivikummulla. Runoversoja käsikirjoituksista*. Toimittanut Sakari Katajamäki. Helsinki: ntamo.
- Mansikoita ja Mustikoita II*. 1860. Helsinki: Theodor Sederholm.
- Runeberg, Johan Ludvig 1832: *Elgskytterne, Nio sånger*. Helsingfors: J. C. Frenckell & Son.

Muut lähteet

- Ala-Könni, Erkki 1982: *Suomalainen polska*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 7. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Grünthal, Satu 2019: ”Alma – nimeämätön näytelmäluonnos.” Teoksessa Aleksis Kivi: *Yö ja päivä, Lea, Alma, Margareta. Kriittinen editio*. Toim. Pentti Paavolainen, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS, 92–117.
- HLL 1981 = *Hei lumpun lumpun. Polskalauluja*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 6. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

- Katajamäki, Sakari 2023: "Kohti runojen alkulähteitä." Teoksessa Aleksis Kivi, *Ilokeimon kivikummulla. Runoversoja käsikirjoituksista*. Toim. Sakari Katajamäki. Helsinki: ntamo, 155–201.
- Laitinen, Heikki 1997: "Polskalauluja sepittelemään!" *Uusi Kansanmusiikki* 2, 18–21.
- Laitinen, Heikki 2016: "Aleksis Kiven säkeistömetriikka verrattuna Oksaseen ja Suonioon." Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla: Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 61–91. <https://doi.org/10.33347/jses.138666>
- Tarkiainen, Viljo 1915: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Tarkiainen, Viljo 1984: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo: WSOY.
- Viljanen, Lauri 1974: *Ajan ulottuvuudet. Kotimaisen ja yleisen kirjallisuuden tutkielmia*. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Kirjoittaja

Heikki Laitinen, FT, professori emeritus, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, heikki.laitinen@uniarts.fi

Allitteraatiota ja assonansseja. Alkusointu Aleksis Kiven runoudessa

Kiven versifikaation epäkonventionaaliset piirteet, joita aiemmin pidettiin taitamattomuutena tai ohitettiin kokonaan, on myöhemmässä tutkimuksessa ymmärretty tietoisiksi poeettisiksi ratkaisuuksi.¹ Ajan sovinnaisen ilmaisumuotojen noudattamisen sijaan Kivi kokeili uutta.² Tämä taipumus ilmenee myös Kiven tavassa käyttää *alkusointua*, jonka rakenteellisia ominaisuuksia ja poeettisia funktioita tarkastelen tässä artikkelissa.

Aleksis Kiven runoudessa esiintyvä äänteellinen soinnutus on tärkeä osa hänen poeettista ilmaisuaan. Aale Tynni mainitsee Kiven säkeiden ”soimisen” eli eufonian, ja H. K. Riikonen käyttää formalistien käsitettä *orkestraatio* viitatessaan äänteellisiin keinoihin, kuten allitteraatioon ja riimiin (Riikonen 2020: 56). Vaikka sointuisuus Kiven runoudessa usein huomioidaan, sitä ei ole juurikaan tutkittu tarkemmin. Tässä artikkelissa käsittelen Kiven soinnuttelua sananalkuisen äännetoiston näkökulmasta, jolla tarkoitan sekä konsonanttien että vokaalien toistoa sanan alussa eli *alkukonsonanssia* ja *alkuassonanssia*. Sananalkuisesta äännetoistosta käytetään yleensä kattotermiä *alkusointu* tai *allitteraatio*, mutta tässä tutkimuksessa laajennan käsitettä ja tarkastelen sananalkuista äännetoistoa uudesta näkökulmasta, joka ottaa huomioon Kiven alkusoinnun erityispiirteet. Analyysini kohdistuu rajattuun ja suppeaan aineistoon, joka kattaa kuusi runoa ja niiden toisintoversiot. Artikkelin tavoitteena ei kuitenkaan ole esittää yleiskuvaa Kiven poetiikasta.

Aleksis Kiven versifikaatio ei nojaa aikakauden sovinnaisiin runomuotoihin, saksalaistyyppiseen riimirunouteen, kalevalamittaiseen runouteen tai antiikin malliin perustuvaan runouteen (Riikonen 2016: 28–46; Viljanen 1953: 16–22). Kiven omaperäistä runopoetiikkaa on kommentoitu runsaasti, ja siihen on toisinaan liittynyt myös väärinkäsityksiä; poikkeavaa rytmikkaa, loppusointujen puutetta ja sananlyhennyksiä on pidetty jopa taitamattomuuden merkkeinä, kuten August Ahlqvistin ankara arvostelu osoittaa (ks. Viljanen 1953: 7, 16). Tutkimuksessa Kiven runomuo-
dosta on kuitenkin löytynyt yhteyksiä esimerkiksi virsirunouteen sekä kansanlauluihin.³

Epäsovinnaisuus ja epätavalliset esikuvat tekevät Kiven versifikaatiosta hedelmällisen tutkimuskohteen. Tämä on lähtökohtana myös tässä tutkimuksessa, jossa pyrin selvittämään, millaisiin periaatteisiin Kiven

¹ Kiven runojen vastaanotto kärsi siitä, etteivät ne vastanneet aikansa runouskäsitystä: Kiven kovimpia aikalaiskriitikoita olivat itsekkin runoja julkaisseet August Ahlqvist (A. Oksasen) ja Julius Krohn (Suonio). Rafael Koskimies (1974: 110–111) mainitsee Kiven lyriikan ”kompastuskiviksi” vapaan rytmikan, jonka esikuvana ei ollut runolaulu eikä germaaninen runomitta, sekä sananlyhennykset. Omaperäisyyden ohella runojen vähäinen kokonaismäärä on vaikuttanut siihen, että ne jäivät pitkään vähemmälle huomiolle. (ks. esim. Koskimies, *ibid.* ja Tarkkiainen 1950: 271–274.)

² ks. Jyrki Nummen artikkeli tässä teoksessa.

³ ks. Laitinen 2022 ja Laitinen 2025 tässä teoksessa.

alkusoinnun käyttö runokeinona perustuu. Esittämäni lähestymistapa tarjoaa uusia työkaluja suomenkielisen runouden alkusoinnun tutkimukseen. Laajennetun alkusoinnun käsitteen avulla voidaan havaita myös sellaisia sananalkuisia äänteellisiä kuvioita, jotka muuten jäisivät helposti tarkastelun ulkopuolelle.

Havainnollistan Kiven alkusoinnun erityispiirteitä tarkastelemalla katkelmaa runosta ”Kaukametsä”:

Mitä haastelet, mun pienoiseni,
mitä maasta kaukasest?
Missä näit sä autuitten mailman?
Sano, kulta-sauvani.

(Kivi 2000: 32.)

Runon ensimmäisessä säkeessä soinnuttuvat sanat ”mitä” ja ”mun” (**M**itä haastelet **m**un pienoiseni), toisessa ”mitä” ja ”maasta” (**m**itä **m**aasta kaukasest?), kolmannessa ”missä” ja ”mailman” (**M**issä näit sä autuitten **m**ailman?) ja neljännessä ”sano” ja ”sauvani” (**S**ano, kulta-**s**auvani.) Kolmessa ensimmäisessä säkeessä sointu rakentuu *m*-äänteen ympärille luoden sointupareja. Neljännessä säkeessä alkusointu perustuu äänneyhtymälle *sa*, joka niin ikään luo sointuparin. Tällaista soinnutusta kutsutaan konventionaalisesti alkusoinnuksi eli allitteraatioksi. Allitteraation ohella säkeissä on kuitenkin havaittavissa toisenlaista sananalkuista äänneyhtäläisyyttä, joka perustuu alkutavun vokaaliin: **M**itä haastelet mun **p**ienoiseni, / mitä **m**aasta **k**aukasest? / Missä **n**äit **s**ä autuitten **m**ailman? / **S**ano kulta-**s**auvani. Kyseessä on *sananalkuinen assonanssi*⁴ eli *vokaalisointu*. Alapuolella on vielä koko katkelma, johon olen merkinnyt sekä allitteraation (kursivoitu), alkuassonanssin (lihavoitu) että näiden yhdistelmät (kursivoitu ja lihavoitu):

Mitä haastelet, mun **p**ienoiseni,
mitä **m**aasta **k**aukasest?
Missä **n**äit **s**ä autuitten **m**ailman?
Sano, kulta-**s**auvani.

(Kivi 2000: 32.)

Tästä rinnastuksesta on hyvin nähtävissä, miten allitteraatio ja alkuassonanssi esiintyvät yhdessä toisiinsa limittyen. Lähes jokaisessa säkeessä ovat edustettuina molemmat sointulajit. Säkeissä, joissa allitteraatio perustuu vain konsonanttisointuun *m* ja on siis heikkoa, esiintyy usein rinnalla myös sananalkuinen vokaalisointu. Vain viimeisessä säkeessä allitteraatio on vahvaa: siinä myös alkukonsonanttia seuraava vokaali osallistuu sointuun *sa*. Kyseisestä säkeestä puuttuu erillinen alkuassonanssi. Näiden kahden sointulajin välinen vuorovaikutus on Kiven runoissa järjestelmällisesti esiintyvä piirre, ja siksi olisi epätarkoituksenmukaista käsitellä niitä kahtena täysin erillisenä ilmiönä. Tässä tutkimuksessa käytän alkusointua kattokäsitteenä, jonka kattaa allitteraation ohella alkuassonanssin.

Artikkeli asettuu täydentämään aiempaa Kiven runouden versifikaation tutkimusta tarkastelemalla hänen alkusointuaan. Viljo Tarkiainen

⁴ ”Sananalkuisella” tarkoitan tässä sanan pääpainolliseen alkutavuun sijoittuvaa äännettä. Jatkossa viitataan tähän ilmiöön termillä *alkuassonanssi*.

(1950) ja Lauri Viljanen (1953) ovat käsitelleet Kiven lyriikan muotora-kennetta ja yleistä sointuisuutta mainitsematta kuitenkaan erikseen alku-sointua. Muun aiemman tutkimuksen huomion kohteena ovat olleet loppusoinnut, rakenne, rytmi ja metriikka: Hannu Launonen (1973) on käsitellyt riimiä runossa ”Suomenmaa”, Rafael Koskimies (1974) Kiven runojen rytmiä ja rakennetta yleisemmin ja Auli Viikari (1987) on tarkastellut Kiven kuusimittaa ja sen suhdetta puherytmiin. Heikki Laitinen (2002; 2016; 2025) on keskittynyt Kiven säkeistömetriikan kysymyksiin vertailemalla sitä Vanhan virsikirjan virsiin ja A. Oksasen ja Suonion runoihin sekä pohtimalla Kiven kuusimitan yhteyttä polskarytmiin.

Kiven alkusointua on tutkinut ainoastaan Sakari Katajamäki, joka on analysoinut sen säännöllisyyttä ”Paimentyttö”-runon eri käsikirjoitus-versioiden välillä (Katajamäki 2025 tässä teoksessa). Tässä tutkimuksessa lähestyn alkusoinnun ilmiötä toisesta näkökulmasta: analysoin sen variaatioita usean runon ja niiden toisintojen tasolla sekä kehittelen käsitteitä, jotka huomioivat Kiven runojen erityispiirteet laajemmin. Näin tutkimukseni liittyy alkusointua koskevaan keskusteluun ja laajentaa sitä uuteen suuntaan. Artikkelissani tarkastelen alkusoinnun roolia Kiven säkeistömuotoisissa⁵ runoissa niin rakenteellisena kuin poeettisenakin ilmiönä. Analysoin runoparien säkeitä kvantitatiivisesti laskemalla, kuinka monta alkusointua esiintyy säettä kohden. Lisäksi olen tyypitellyt alkusoinnut sointurakenteen mukaan ja merkinnyt nämä rakenteet taulukkoon. Tämä lähestymistapa mahdollistaa runoversioiden välisen vertailun erityisesti sen osalta, miten Kivi on muokannut säkeiden sisäistä ja säkeidenvälistä soinnuttelua.

Analyysissani tutkin *alkusoinnun* esiintymistä kuuden runoparin pohjalta. Vertailtavan kokonaisuuden muodostavat alkuperäiset *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* (1866) julkaistut runot ”Tornin kello”, ”Ensimmäinen lempi”, ”Kaukametsä”, ”Uneksuminen”, ”Sota” ja ”Lapsi” sekä niiden myöhemmät⁶ toisinnot ”Tornin kello” (toisinto), ”Nuori karhunampuja”, ”Kaukametsä” (toisinto), ”Uneksuminen” (toisinto), ”Tappelo”, ”Taistelo” ja ”Pieni matkamies”. Runot on kokonaisuudessaan julkaistu kokoomateoksessa *Runot* (Kivi 2000, myöhemmin *R*). Tällainen asetelma mahdollistaa sen havainnoinnin, miten sointurakenteet muuttuvat versioiden välillä ja mitä nämä muutokset kertovat Kiven poeettisista valinnoista. *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* julkaistuista runoista on rajattu pois ne, joilta puuttuu toisintoversio (”Sunnuntai” ja ”Alma”), sekä laajamuotoiset kertovat runot (”Lintukoto”, ”Pohjatuuli” ja ”Myrsky”), jotka *stiikkisen* rakenteensa sekä pitkien säkeidensä⁷ vuoksi eivät ole vertailukelpoisia säkeistömuotoisten runojen kanssa sananalkuisen soinnuttelun näkökulmasta. Erityishuomio kohdistuu säkeitä läpäiseviin sidosteisiin rakenteisiin, joissa alkusointu toi-

⁵ Olen sulkenut tarkastelun ulkopuolelle ne runot, joista säkeistörakenne puuttuu ja jotka ovat usein kuusinousuisia. Alkusointu ei näissä runoissa noudata samaa poeettista periaatetta kuin säkeistömuotoisissa.

⁶ Tarkkaa ajankohtaa ei tiedetä, mutta Kai Laitinen (Kivi 2000: xii) pitää todennäköisenä, että ne ovat valmistuneet *Kanervalan* (1866) jälkeen ennen muita jälkeenjääneitä runoja (1869–1971).

⁷ Stiikkinen tarkoittaa, ettei runolla ole säkeistörakennetta. Runojen säkeet ovat Kiven kuusimittaa eli kuusinousuista trokeesäettä.

mii merkityksiä ja rytmiä jäsentävänä elementtinä. Esittelen myös uuden käsitteen, *ambisonanssin*, jolla tarkoitan ilmiötä, jossa yksi sana liittyy samanaikaisesti sekä konsonanttiseen että vokaaliseen alkusointuketjuun. Ambisonanssi osoittaa, kuinka monikerroksista Kiven säkeiden fonologinen rakenne voi olla.

Tutkimuksen tavoitteena on kuvata ja luokitella Kiven runoissa esiintyvät alkusointurakenteet, tarkastella runojen eri versioiden välisiä muutoksia sointutyypeissä ja -rakenteissa sekä kehittää alkusoinnun terminologiaa ja analyysivälineitä sekä tarkentamalla sen typologiaa että hyödyntämällä käsitettä *ambisonanssi*. Metodina hyödynnän formaalia analyysiyksittäisten säkeiden fonologisista ja rytmisistä rakenteista. Tätä täydennän systemaattisella säekohtaisella luokittelulla, jonka avulla vertailen alkusointuja runojen eri versioissa.

Alkusoinnun määrittely

Nigel Fabb esittää, että alku- ja loppusointu ovat olennaisesti toisistaan poikkeavia äännekuvioiden keinoja (Fabb 2022: 155–171). Väljästi määrittellen loppusointu yhdistää kaksi sanaa, jotka päättyvät samalla tavalla mutta alkavat eri tavalla, kun taas alkusointu kaksi sanaa, jotka alkavat samalla tavalla mutta päättyvät eri tavalla (mts. 155). Fabbin mukaan alkusointu poikkeaa loppusoinnusta siinä, että sen sijainti säkeessä on lähes aina vapaa; siinä, että se vaatii sointukuviota osallistuvien jäsenten vierekkyyttä eikä salli useamman kuvion risteämistä keskenään; ja siinä, että alkusointu edellyttää tiukkaa äänneyhtäläisyyttä (mts. 156–168).

Tässä artikkelissa tarkasteltavan alkusoinnun ohella myös sanansisäiseen äännetoistoon perustuva *sisäsointu* on Kivellä keskeinen soinnutuskeino. Sisäsointu voi perustua 1) *konsonanssille* eli konsonanttisoinnulle tai 2) *assonanssille* eli vokaalisoinnulle. Konsonantti- ja vokaalisointu voivat sijoittua vapaasti mihin tahansa kohtaan sanan sisällä. Seuraava ote runosta ”Sota” havainnollistaa sitä, miten tiheästi Kivi saattaa hyödyntää konsonanssia (lihavoitu)⁸ ja assonanssia (kursivoitu).

Kuin tuhantein kos**sk**ien mel**sk**e / niin temmeltää, te**isk**aa ja r**ysk**ää (R, 40).

Säeparissa toistuu konsonanttiyhtymä *sk* sekä vokaalit *u*, *e* ja *i*. Lisäksi Kivellä esiintyy myös *sisäriimejä*, eli koko sanan mittaisia sointuja, jotka eivät sijoitu säkeiden loppuun vaan sisälle, kuten seuraavassa otteessa runosta ”Nuori karhunampuja” (R, 19–22):

Mut impi **salis** juhlasessa tuolla,
toisen **kallis** aarre on.

(mts. 21.)

Toisinaan rajanveto sisäriimin ja säkeidenvälisen alkusoinnun välillä ei ole yksiselitteinen. Käsittelen aihetta edempänä säkeidenvälistä alkusointua käsittelevässä luvussa.

⁸ Selkeyden vuoksi olen merkinnyt säkeestä vain vahvan *sk*-konsonanssin. Todellisuudessa lähes kaikki konsonantit kertautuvat eri asemilla säkeiden sisällä ja niiden välillä.

Suomalaisessa kansanrunouden ja kirjallisuuden tutkimusperinteessä käsitteet *alkusointu* ja *allitteraatio* ovat synonyymisia. Tapa määrittellä allitteraatio pohjaa erityisesti runolaulun ja *Kalevalan* tapaan käyttää alkusointua järjestelmällisesti poeettisena keinona. Suullisessa runolauluperinteessä allitteraatio on kompositioon pakollisena kuuluva piirre, mutta sen ei tarvitse esiintyä joka säkeessä (ks. esim. Frog & Stepanova 2011: 200). Elias Lönnrotin *Kalevalassa* allitteraatiota on lisätty suhteessa niihin runoihin, joita Lönnrot oli kerännyt ja joihin eepos perustuu (Kaukonen 1979: 78–79).

Kalevalamittaisen runouden perinteessä allitteraatio voidaan jakaa kahteen eri tyyppiin, *vahvaan* ja *heikkoon allitteraatioon*.⁹ Sekä suullisessa runoudessa että *Kalevalassa* suositaan vahvaa allitteraatiota, ja heikko allitteraatio on sille vaihtoehto (Frog & Stepanova 2011: 197). Heikossa allitteraatioissa sananalkuinen äänneyhtäläisyys rajoittuu vain ensimmäiseen äänteeseen, joka voi olla joko konsonantti tai vokaali. Esimerkki Kiven runosta ”Ensimmäinen lempi” (R, 15–18):

povi **v**erta **v**uotaen (mts. 15.)
 ohto **o**tsall’ verisell’ (ibid.)

Ensimmäisessä säe-esimerkissä sointu muodostuu sananalkuisesta konsonanttiaänteestä *v*, jälkimmäisessä vokaaliänteestä *o*. Vahvassa allitteraatioissa toistuvat sekä alkukonsonantti että sitä seuraava vokaali:

kiväärii kantaen hän **k**iitelevi (ibid.)

Tässä sointu perustuu äänneyhtymään *ki(i)*. Tällaista vahvaa sointua esiintyy Kiven runoissa erittäin maltillisesti verrattuna esimerkiksi aikalaisrunoilijoihin A. Ahlqvistiin (A. Oksasen) ja Julius Krohniin (Suonio) – saati kalevalamittaiseen runouteen; Jukka Saarinen (2018: 86–91) on väitöskirjassaan tutkinut runonlaulaja Arhippa Perttusen alkusointua. Saarinen on laskenut vahvan alkusoinnun sisältäviä säkeitä olevan 57,4 % ja heikon vain 18,2 % (mts. 90). Alkusoinnuttomia säkeitä on 24,5 % (ibid.).

Sellaisia alkusointukuvioita, joissa sananalkuiset konsonantit eriaavat mutta niitä seuraavat vokaalit ovat samat, nimitettäisiin sen sijaan *assonanssiksi* eli vokaalisoinnuksi:

Kiväärins **p**amahtaa ja **s**avu kiirii (R, 15.)

Tätä kolmesti kertautuvasta sananalkuisesta vokaalista *a* koostuvaa sointukuviota ei siis laskettaisi perinteisesti alkusoinnun piiriin. Sen sijaan virolaisessa tutkimusperinteessä tällaisesta soinnutuksesta käytettäisiin käsitettä *algriim* (’alkusointu’) (ks. esim. *Eesti keele seletav sõnaraamat: algriim*). *Allitteraation* määrittely vaihtelee merkittävästi kielialueittain ja

⁹ Alkusoinnulle on esitetty myös tästä poikkeavia määritelmiä: esim. Elias Lönnrot käsittää ”alkumyötäisyyden” (alkusoinnun) ahtaasti siten, että se on täydellinen vain, jos kahden konsonanttialkuisen sanan ensitavut ovat yhtäläiset (Kaukonen 1979: 77–78).

tutkimusperinteittäin.¹⁰ Tällainen käsitteellinen vaihtelu vaikuttaa siihen, mitä ilmiöitä ylipäänsä tunnistetaan ja tutkitaan osana runouden äänteellistä rakennetta.

Allitteraation ja assonanssin rajanveto ei siis ole ainoastaan terminologinen kysymys, vaan se vaikuttaa suoraan siihen, mitä runouden piirteitä pidetään analysoimisen arvoisina. Eri määritelmät korostavat eri äänteellisiä ilmiöitä ja johtavat erilaisiin tulkintoihin siitä, millä tavoin runon äänneaines rakentuu ja vaikuttaa. Kiven poetiikassa alkusointu ja assonanssi kytkeytyvät toisiinsa erottamattomasti muodostaen keskenään sointukuvioita. Jotta analyysissa olisi mahdollista ottaa huomioon Kiven alkusoinnutuksen ilmenemismuodot kaikessa moninaisuudessaan, tarvitaan käsitteellinen kehys, joka tunnistaa myös vokaalien muodostamat sananalkuiset sointukuvioinnit. Näin vältetään se, että runon keskeisiä poeettisia keinoja jää huomiotta liian kapean määritelmän vuoksi. Tämän takia otan käyttöön laajennetun alkusoinnun käsitteen, jossa huomioidaan sekä konsonanttien että vokaalien rooli sanan alkuäänteiden muodostamassa sointurakenteessa. Terminologian selkeyttämiseksi en käytä tässä tutkimuksessa *allitteraatiota* ja *alkusointua* synonyymisinä termeinä. Käyttämäni laaja alkusoinnun määritelmä kattaa sekä sananalkuisen konsonantti- että vokaalisoinnun sekä niiden yhdistelmät – ja siten myös merkitykseltään alkusointua suppeamman allitteraation. Määritelmäni sisältyy myös sointujen esiintyminen säkeiden välillä. Määrittelen alkusoinnun seuraavasti: *Alkusointu* tarkoittaa äännetoistoa, joka tapahtuu sanan pääpainollisessa ensitavussa. Sointu alkaa joko sanan ensimmäisestä äänneestä tai välittömästi sananalkuista konsonanttia seuraavasta vokaalista. Sointu käsittää suppeimmillaan yhden äänteen ja laajimmillaan koko ensitavun kaikkine äänneineen. Yhdyssanojen eri osat lasketaan erillisiksi sanoiksi. Alkusointu voi esiintyä joko säkeen sisällä tai säkeiden välillä.

Alkusoinnun vahvuusasteet

Suomalaisessa tutkimusperinteessä alkusoinnulla on kaksi vahvuusastetta (ks. edellinen alaluku). Virolaisessa runolaulun (vi *regivärss*) tutkimuksessa Eduard Laugaste (1968: 1876) on määritellyt alkusoinnulle peräti viisi mahdollista vahvuusastetta. Laugasten luokittelussa vahvin sointutyyppi on sellainen, jossa sanat alkavat samalla konsonantilla ja niitä seuraa sama vokaali, joka siis vastaa suomalaisen tutkimusperinteen vahvaa

¹⁰ Germaanisessa tutkimusperinteessä (esim. saksan-, englannin- ja ruotsinkielinen tutkimus) allitteraatiolla tarkoitetaan tyypillisesti sanan- tai nousutavunalkuisten äänneiden toistoa, jossa alkuun sijoittuu joko vokaali tai sama konsonantti(klusteri) (ks. esim. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Alliteration*, Svenska Akademiens Ordbok: *alliteration*, Baldick 2015: 8–9). Venäläisessä ja virolaisessa tutkimuksessa allitteraatio rajoittuu tavallisesti sananalkuisiin konsonantteihin (ks. esim. *Eesti keele seletav sõnaraamat: alliteratsioon*, *Slovar literaturovedtšeskih terminov: alliteratsija*). Ranskankielisessä tutkimuksessa puolestaan käytetään usein laajaa määritelmää, jossa allitteraatioksi katsotaan minkä tahansa konsonanttiäänteen toisto missä tahansa sanan kohdassa (ks. esim. Aquien 2014: 58, Buffard-Moret 1997: 73–74). Tämä vastaa suomenkielisessä tutkimuksessa yleisemmin käytettyä käsitettä *konsonanssi* eli konsonanttisointu.

alkusointua. Toiseksi vahvin sointutyyppi on sellainen, jossa alkuvokaali on sama, joka vastaa heikkoa alkusointua. Kolmanneksi vahvin sointutyyppi on sellainen, jossa sanat alkavat eri konsonantilla, mutta niitä seuraa sama vokaali, jota meillä ei perinteisesti pidettäisi alkusointuna ensinnäkään, vaan assonanssina. Neljänneksi vahvimmassa alkusointutyypissä sanat alkavat samalla konsonantilla, ja se vastaa myös heikkoa alkusointua. Viidenneksi vahvimmassa alkusoinnussa sanat alkavat eri vokaaleilla. Jälkimmäistä ei meillä usein pidetä alkusointuna, ja Kiven kohdalla itsekin rajaan sen alkusoinnun ulkopuolelle; tutkimassani aineistossa ei tällaista alkusoinnutusta järjestelmällisesti esiinny.

Omassa analyysissäni poikkeen perinteisestä suomalaisesta jaottelusta vahvaan ja heikkoon alkusointuun, koska sen avulla ei ole mahdollista saada tarkkaa kuvaa Kiven käyttämien alkusointukuvioiden laadusta. Myöskään Laugasten viisiportainen luokittelu ei sellaisenaan sovellu omaan analyysiini.¹¹ Määrittelen alkusoinnun vahvuuden sen mukaan, kuinka monesta perättäisestä äänneestä se muodostuu. Omassa luokituksessani vahvuusasteita on kolme: ylivahva (kolme tai useampi perättäistä yhteistä äännettä)¹², vahva (kaksi perättäistä yhteistä äännettä) ja heikko (yksi yhteinen äänne). Lisäksi vahva ja heikko alkusointu voidaan jakaa kahteen alatyypin sen mukaan, onko sointu A) konsonantti- vai B) vokaalivetoinen. Alla esittelen mahdolliset alkusointutyyppit käyttäen havainnollistavia säe-esimerkkejä runosta ”Nuori karhunampuja” (R, 19–22):

Ylivahva sointu, jossa vähintään kolme perättäistä äännettä ovat samat: ”ja soitosta saarnisto kaikuen soi”.

A-tyypin vahva sointu, jossa sananalkuinen konsonantti ja sitä seuraava vokaali muodostavat soinnun (konsonanssi-assonanssi): ”Hän viimein vuorten vinkalossa huomaa”.

A-tyypin heikko sointu, jossa sananalkuiset konsonantit muodostavat soinnun (konsonanssi): ”ja katkerast hymyivät huulensa viel”.

B-tyypin vahva sointu, jossa

1. konsonantti seuraa vokaalia (assonanssi-konsonanssi): ”hän kiirehtii uljaasti kulkemaan taas” tai
2. vokaalia seuraa toinen vokaali (assonanssi-assonanssi): ”Hän viimein vuorten vinkalossa huomaa”.

B-tyypin heikko sointu, jossa ensitavun vokaalit muodostavat soinnun (assonanssi): ”niin toivonsa aurinko ainiaaks sammuu”.

¹¹ Ensinnäkin rajaan alkusoinnun ulkopuolelle tapaukset, joissa sanat alkavat eri vokaalilla eli niin sanotun *nolla-alkusoinnun*, koska aineistossani on todella vähän säkeitä, joissa tällainen sointurakenne voisi tulla kyseeseen. Vokaalialkuisia sanoja on tutkimissani Kiven säkeissä ylipäättään huomattavan vähän. Kivi selvästi suosii konsonanttialkuisuutta, ja myös sananalkuiseen vokaaliin perustuvat alkusoinnut ovat harvassa.

¹² Tämä alkusointutyyppi esiintyy lähes yksinomaan säkeidenvälisessä alkusoinnussa. Säkeensisäisenä esiintyessään kysymyksessä on kahden saman tai samankantaisen lekseemin välisestä alkusoinnusta (soitosta : soi).

Alkusoinnun intentionaalisuus

Alkusoinnun määritelmän ohessa on hyvä käsitellä myös intentionaalisuuden problematiikkaa, eli sitä, milloin äännetoistossa on kysymys tarkoituksellisesta soinnuttamisesta, milloin taas kielen rakenteesta johtuvasta sattumasta. Tätä ongelmaa käsittelee Pentti Leino teoksessaan *Strukturaalinen alkusointu suomessa* (1970). Leino nostaa esiin niin sanotun relevanssiongelman: mikäli alkusointu ei ole runon toistuva strukturaalinen piirre, vaan satunnainen piirre, on voitava osoittaa, että kysymys on *struktuurallisesta alkusoinnusta* eikä kielen ominaisuuksista johtuvasta sattumanvaraisesta äänteellisestä toistosta, *okkasionaalisesta alkusoinnusta*. Alkusoinnusta voidaan puhua silloin, kun kirjoittajan *diktioon* eli *sanavalintaan* vaikuttaa pyrkimys alkusointuun. (Leino 1970: 23–24, 33–34.)

Alkusoinnun käyttö ei Kiven runoudessa selvästikään ole satunnaista, vaan sillä voidaan osoittaa olevan erilaisia poeettisia ja rakenteellisia funktioita. Alkusointukuviot vaikuttavat esimerkiksi säkeen rytmiin ja niiden avulla on mahdollista luoda äänne- ja merkitystason sidoksia säkeiden sisälle ja välille. Soinnutus voi korostaa merkityksiä ja synnyttää affektiivista tai ekspressiivistä vaikutelmaa. Toistuvilla sointurakenteilla voidaan esimerkiksi lisätä säkeen painokkuutta tai luoda runoon rauhoittavaa, virtaavaa tai dramaattista sävyä.

On kuitenkin otettava huomioon, ettei jokainen alkusointu ole välttämättä intentionaalinen, vaan niitä syntyy myös sattumalta kielen rakenteen vuoksi. Tämä koskee erityisesti pronomineja ja partikkeleita, kuten sidesanoja, joita ei voi korvata toisella ja jotka kuuluvat sananvalinnan piiriin rajatumminkin. Tästä ei kuitenkaan voida tehdä johtopäätöstä, etteivätkö myös pronominit ja partikkelit osallistu tekstin sointukudokseen: on näet mahdollista, että muut sanat soinnutetaan edellisten perusteella, kuten esimerkiksi *k*-alkusointua hyödyntävässä säkeessä ”*kun* sankarten *kunnia* kaikuu” (R, 42). Rinnastuskonjunktio *kun* ja *kunnia* muodostavat keskenään ylivahvan alkusoinnun, jossa ensitavun kolme äännettä ovat identtiset. Tässä tapauksessa vertailu runon ensimmäiseen versioon tukee tulkintaa, että kysymys todella on strukturaalisesta alkusoinnusta:

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’.

”Sota” (R, 40–41)

Jo voitettu pakenee viimein
 kuin murrettu huokava laine,
 hänt vainoen voittaja seuraa
 kuin kiitävä tuulispää,
 ja riemuistee, ja voiton virtaan
kun sankarten kunnia kaikuu.

”Tappelo” (R, 42.)

Toisinnossa Kivi on muokannut säettä, niin että edellä mainitun ylivahvan alkusoinnun lisäksi säkeessä on sekä A- että B-tyyppin heikko alkusointu: ”kun – – kunnia kaikuu” (A-tyyppi: *k*-äänteen kolminkertainen alkukonsonanssi) ja ”sankarten – – kaikuu” (B-tyyppi: *a*-äänteen kaksinkertainen sisäassonanssi). Kivi pyrkii selvästi tihentämään alkusoinnutusta.¹³ Analyysissani vertailen eri runoversioita toisiinsa, jolloin sanavalintojen yhteys tekstin alkusointuisuuteen on itsessään tarkastelun kohteena ja jolloin on mahdollista havaita, miten muutokset sananvalinnassa vaikuttavat sointujen määrään ja laatuun. Näin ollen Leinon esittämä relevanssi-ongelma ei ole omassa analyysissani keskeinen.

Ambisonanssi: kaksisuuntaiset alkusointukuviot

Ja voitettu pakenee viimein,
 kuin murrettu, huokaava laine,
 hänt' vainoen voittaja seuraa,
 kuin riehuvä myrskyn kierros,
 ja riemuitsee
 ja houraileepi,
 kosk' kunnia päällensä loistaa,
 kuin kirkkaus taivasten taivaast'.

”Sota” (R, 40–41.)

Kiven runoudessa esiintyy erityinen alkusointutekniikka, jossa konsonanttien ja vokaalien sananalkuinen toisto risteävät toistensa kanssa. Tätä rakenteellista piirrettä voidaan pitää keskeisenä perustana tämän artikkelin näkökulmalle, jossa tarkastellaan allitteraation ja assonanssin yhteiskäyttöä. Tällaisissa sointukuvioissa yksi ja sama sana muodostaa alkusoinnun niin konsonantti- kuin vokaaliäänteenkin kautta. Sana yhdistyy kahteen eri sanaan: toiseen konsonanttialkusoinnun ja toiseen vokaalialkusoinnun kautta. Näin syntyy kaksisuuntainen sointurakenne, johon viittaa termillä *ambisonantti alkusointu* tai *ambisonanssi*. Termissä yhdistyvät latinan etuliite *ambi-* ’molemmat; kaksois-, kaksi-’ sekä perusosa *sonanssi*, joka liittyy sointuun (vrt. *assonanssi*, *konsonanssi*). Termi on luotu kuvaamaan tutkimissani runoissa usein esiintyvää alkusointuilmiotä.

Havainnollistan ambisonanttia alkusointua analysoimalla luvun aloittavaa säkeistöä runosta ”Sota”, jossa sitä esiintyy kahdessa säkeessä: *kuin riehuvä myrskyn kierros* ja *kosk' kunnia päällensä loistaa*. Ambisonanttinen alkusointukuvio koostuu vähintään kolmesta sanasta, joista ainakin yhdessä esiintyy konsonanttis-assonanttinen sointukimppu, joka jakautuu kahtaalle konsonanttiseksi ja vokaaliseksi sointuketjuksi. Edellisessä säkeessä tällainen sointukimppu on sana *kierros* ja jälkimmäisessä *kosk'*. Sointukimppu koostuu alkukonsonantista (*kierros*, *kosk'*) ja sitä seuraavasta vokaalista tai vokaaleista (*kierros*, *kosk'*). Näin muodostuu sointurakenne, jota voisi merkitä kirjainyhdistelmällä KV. Säkeen sisällä

¹³ Kuitenkin on otettava huomioon, että KKI:n runojen toisoinnoissa Kivi yleisesti ottaen käyttää usein konjunktia *kun* pro *koska*. Tästä huolimatta pitäydyn tulkinnessa, että konjunktio kuuluu osaksi säkeen sointukuviota.

tällainen sointukimppu muodostaa erilliset alkukonsonanssi- ja alkuassonanssisoinnut muodostaen sointukuvion KV : K :V. Esimerkiksi säkeessä *kuin riehuva myrskyn kierros* KV = kie(rros), K = k(uin) ja V = (r)ie(huva), jolloin muodostuu alkusointukuvio **kuin : riehuva : kierros**. Vastaavasti säe *kosk' kunnia päällensä loistaa* sisältää alkusointukuvion **kosk' : kunnia : loistaa**.

Toisena esimerkkinä Kiven ambisonantin alkusoinnun hyödyntämisestä tarkastelen runon ”Uneksuminen” toisinnon (R, 37–39) toista säkeistöä. Merkitsen konsonanssia kursivilla ja assonanssia lihavoinnilla.

Unta *mä* näin, *mun* impeni armas:
mä **kuolin** *sun* kasvois *al*,
ukkoson helle ilmassa väikkyy
kuin purpura-himmeys;
ihana oil kuolema,
kuolema *sun* sylissä;
niin *kuolisin* **tuhannet** kerrat
purpura-himmeys.

(R, 37–38.)

Esimerkiksi aloitussäkeessä *Unta mä näin, mun impeni armas* on kuusi sanaa, joista neljä muodostaa keskenään alkusointukuvion. Ambisonantti sointukimppu esiintyy sanassa *mun*, joka sisältää konsonanttisoinnun *m* ja vokaalisoinnun *u* (KV = *mu*). Tämän sanan kanssa ovat soinnussa sanat *unta* (=V) ja sana *mä* (=K), mistä muodostuu sointuketju **unta : mä : mun** (V : K : KV). Lisäksi sana *mä* muodostaa assonanssisoinnun sanan *näin* kanssa: **mä : näin**. Niinpä koko sointukuviosta rakenne on **unta : mä : näin : mun** (V¹ : KV² : V² : KV¹). Säkeessä konsonanssi ja assonanssi kasautuvat kahteen eri sanaan: *mun* (KV¹) ja *mä* (KV²), joten kummassakin on ambisonantti alkusointu.

Säkeessä *mä kuolin sun kasvois al* muodostuu sointuketju **kuolin : sun : kasvois : al** (KV¹ : V¹ : KV² : V²), jossa myös esiintyy kaksi ambisonanssia: *kuolin* (KV¹) ja *kasvois* (KV²). Myös säkeet *kuolema sun sylissä* (V : KV : K) ja *niin kuolisin tuhannet kerrat* (KV : V : K) hyödyntävät ambisonanssia. Tämän soinnutustekniikan ansiosta on mahdollista luoda sidoksia useamman sanan välille toistamatta samaa sananalkuista äännettä enemmän kuin kerran, ja tätä periaatetta noudattamalla on mahdollista saavuttaa samanlaisesti niin korkea äänteellinen sidosteisuus kuin vaihtelevuuskin.

Annan vielä yhden säe-esimerkin, jossa jokainen sana kytkeytyy seuraavaan sanaan ambisonantin soinnutuksen avulla. Tällainen säe löytyy runosta ”Tornin kello” (R, 11):

Siinä seisoo neito nuori

Sana ”siinä” muodostaa A-typin heikon alkusoinnun seuraavan sanan ”seisoo” kanssa (”Siinä seisoo –”), joka taas muodostaa B-typin vahvan alkusoinnun seuraavan sanan ”neito” kanssa (– – seisoo neito – –), joka puolestaan muodostaa A-typin heikon alkusoinnun seuraavan sanan ”nuori” kanssa (– – neito nuori). Alkusointukuvion voi esittää seuraavasti: S (siinä) : SEI (seisoo) : NEI (neito) : N (nuori).

Soinnut säkeiden välillä

Kiven runoudessa alkusointukuviot saattavat ulottua säerajojen yli ja limittyä muihin sointurakenteisiin. Seuraavaksi käsittelem Kiven säkeidenvälisiä sointukuvioita. Viittaan aiemmin artikkelissa ilmiöön, jossa sointutyypin välinen rajanveto ei ole täysin yksiselitteinen: saman soinnun voi tulkita joko *ylivahvaksi alkusoinnuksi* tai *sisäriimiksi*, etenkin jos äännetoisto jatkuu tavunrajan yli. Tulkintaa vaikeuttaa myös se, että äännetoisto ei rajoitu vain säkeiden sisälle, vaan sitä esiintyy myös säkeiden välillä. Laskiessani alkusointujen määrän koko aineistossa olen huomionut vain säkeensisäiset soinnut, sillä muussa tapauksessa olisi täytynyt määritellä, millaisin ehdoin säkeidenvälisessä äännetoistossa on kysymys juuri alkusoinnusta eikä esimerkiksi riimistä. Toisekseen olisi pitänyt määritellä voiko alkusointu koskea vain kahta peräkkäistä säettä vai onko myös useamman säkeen etäisyys mahdollinen. Vaikka tässä artikkelissa jätän vastamatta edellä esittämiini kysymyksiin, esittelen kuitenkin seuraavaksi niitä säkeidenvälisiä sointukuvioita, joita tämä määrittelyongelma koskee.

Jos kahden säkeen välillä on heikko alkusointu, siihen ei välttämättä edes kiinnitä huomiota. Kuitenkin vahvaa, ja erityisesti ylivahvaa sointua peräkkäisissä säkeissä on vaikea sivuuttaa. Erityisesti runossa ”Nuori karhunampuja”, joka on toisinto runosta ”Ensimmäinen lempi”, säkeidenvälinen soinnutus on silmiinpistävää. Runossa esiintyy esimerkiksi ylivahva alkusointu peräkkäisissä säkeissä:

karhu otsal verisel
päin **karkaavi** ryskyen, vihasta hurja

(R, 19.)

Peräkkäisiin säkeisiin sijoittuvat sanat ”karhu” ja ”karkaavi” alkavat molemmat identtisellä tavulla *kar* muodostaen näin ylivahvan alkusointuparin. Huomionarvoista on myös *kiasmiin* perustuva sointupari **karhu** : **hurja**, jossa assonanssisoinnun muodostavat vokaalit ovat keskenään käänteisessä järjestyksessä, ja jossa esiintyy lisäksi kaksi yhteistä konsonanttia (**karhu** : **hurja**), jotka myös ovat vaihtaneet paikkaa. Säepari ”karhu otsal verisel, / päin karkaavi ryskyen, vihasta hurja” ilmentää hyvin niitä moninaisia strategioita, joita Kivi käyttää soinnutuksessaan. Halutessaan voi säkeistössä nähdä tätäkin laajemman sointusarjan, johon voidaan yhdistää alkusointukuvion lisäksi myös edellä mainittu kiasmaattinen sisäsointu:

partahisen palleron,
koht luikkuns paukahtaa ja sauvu kiirii:
karhu otsal verisel
päin **karkaavi** ryskyen, vihasta hurja

(Ibid.)

Tässä tulkinnassa myös sana ”partahisen” kuuluisi samaan alkusointukuvioon¹⁴, vaikka se alkaa eri konsonantilla ja vaikka soinnut eivät ole

¹⁴ Sanan *partahisen* sisältämän *pa*-soinnun ansiosta sointukuvion voi katsoa sisältävän myös sanat *palleron* ja *paukahtaa*, ja jälkimmäinen liittyy siihen *au*-soinnulla myös sanan *sauvu*. Näin sointukuviot voiva limittyä keskenään muodostaen sointuverkoston. ”Karhunampuja”-runo sointuverkostoineen on Kiven äänteellisen orkestraation huippunäyte.

peräkkäisissä säkeissä.¹⁵ Koska kyseessä on säkeidenvälinen sointu, myös sisäriimitulkinta tulisi kyseeseen. Toisinaan säkeidenvälinen sointu koostuu useammasta kuin yhdestä tavusta, jolloin kysymyksessä on ehdottomasti sisäriimi, joka voidaan äännevastavuuden perusteella määritellä vielä tarkemmin puolisoinnuksi:

Käy nuorukainen **jylhäs** Metsolassa,
pylvässalis kaikuvas;

(Mts. 19.)

Mut impi **salis** juhlasessa tuolla,
toisen **kallis** aarre on.

(Mts. 21.)

käärittynä sauvuhuun,
ja **jär**isevä ampauksen kaiku

(ibid.).

Edellisessä esimerkissä säkeiden välille syntyy puolisoituparit *jylhäs : pylväs, salis : kallis* sekä *käärittynä : järisevä*. Runo ”Karhunampuja” on aineistoni ainoa runo, jossa tavataan useampi sisäriimiksi tulkittava säkeidenvälinen sointu. Runo on toisinto KKI:ssä julkaistusta runosta ”Ensimmäinen lempi”, josta vastaava soinnutus puuttuu. Toisinaan säkeidenvälinen soinnutus sijoittuu säkeen loppuun, jolloin se muistuttaa jo loppusointua. Myös tällaisesta ilmiöstä löytyy esimerkki runosta ”Karhunampuja”:

Niin nukkui kaunis, urhee nuorukainen
käärittynä sauvuhuun,
ja järisevä ampauksen **kaiku**
hänen uneen viihdytti,
ja tyyneys vallitsi maassa ja **taivaal**,
yön siikkonen lenteli männistös **vaan**.

(Mts. 21.)

Parittomien säkeiden viimeiseen nousuun osuvat tavut *kai* ja *tai*, joista muodostuu sointusarja jossa säkeenloppuiset nousuasemat sointuvat täydellisesti keskenään: *nuorukainen : kaiku : taivaal*. Varsinaista loppusoinnun määritelmää tämä ei täytä, koska äänneyhtäläisyyden pitäisi jatkua myös säkeenloppuiseen laskuasemaan, mutta Kiven runossa laskuasemat jäävät soinnutuksen ulkopuolelle. Sen sijaan kahden viimeisen säkeen säkeenloppuiset tavut *vaal* ja *vaan* käyvät lähes loppusoinnusta. Korkosuhteiden valossa tämä puolisointu ei kuitenkaan täytä loppusoinnun kriteerejä: Tavu *vaal* sijoittuu laskuasemaan, kun taas *vaan* sijoittuu nousuasemaan.¹⁶ Vastaavia sointukuvioita ei aineiston muissa runoissa ole, eikä samassakaan runossa kuin yhdessä säkeistössä.

Edelliset esimerkit runon ”Karhunampuja” säkeidenvälisistä sointukuvioista valaisevat hyvin niitä ongelmia, joita sointujen identifiointiin

¹⁵ Myös sellainen tulkinta on mahdollinen, jossa ”partahisen” ja ”karkaavi” muodostavat keskenään kolmitavuisen puolisoituisen sisäriimin. Kaiken kaikkiaan tulkintamahdollisuudet ovat moninaiset, mikä heijastaa sitä, kuinka runsaan soinnutettua Kiven runous parhaimmillaan on.

¹⁶ Puhdas loppusointu alkaa säkeen viimeisen nousun ensimmäisestä vokaalista.

Kiven runoudessa toisinaan liittyy. Säkeidenvälisten sointukuvioiden merkitys nousee esiin myös seuraavassa osiossa, jossa vertailen runojen alkuperäisiä versioita niiden toisintoihin; erot sananvalinnassa eri versioiden välillä saattavat nimittäin liittyä Kiven pyrkimykseen muokata runoa niin, että säkeidenväliset sointukuviot lisääntyvät.

Kohti laajempia sointukuvioita – erot eri runoversioiden välillä

Vertailen keskenään *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* julkaistuja runoja ja niiden toisintoja.

Useissa aiemmissa tutkimuksissa näitä samoja runoja on tarkasteltu esimerkiksi teemojen ja poeettisten rakenteiden näkökulmasta: Mikko Turunen (2020) on analysoinut karhunkaatoaihetta runoissa ”Ensimmäinen lempi” ja ”Nuori karhunampuja”, Ossi Kokko (2016) on tarkastellut geneettis-kriittisesti runoa ”Sota” ja Hanna Karhu (2020) on lähestynyt sitä liminaalisuuden käsitteen avulla. Eeva-Liisa Bastman (2020) on analysoinut runoa ”Lapsi” leikin näkökulmasta. Tässä tutkimuksessa lähestyn näitä samoja runoja toisenlaisesta näkökulmasta: tarkastelen, miten alkusointu rakentuu säkeistön eri tasoilla runojen eri versioissa.

Alla olevassa taulukossa on rinnastettu runon alkuperäinen versio ja sen toisinto (tai toisinnot). Yleisesti ottaen runon toisinnolla on alkuperäisestä versiosta poikkeava nimi: versioita samasta runosta ovat ”Tornin kello” ja ”Impi iltana”; ”Ensimmäinen lempi” ja ”Nuori karhunampuja”; ”Sota”, ”Tappelo” ja ”Taistelo” sekä ”Lapsi” ja ”Pieni matkamies”. Runojen ”Kaukametsä” ja ”Uneksuminen” nimi sen sijaan säilyy samana versioiden välillä. Taulukkoon olen merkinnyt alkusointujen frekvenssin, joka esitetään desimaalilukuna. Olen laskenut sen jakamalla kaikkien sointujen yhteislukumäärän runon säkeiden kokonaismäärällä. Esimerkiksi runon ”Uneksuminen” (Kivi 2000: 36) aloitusäkeen *Unta ma näin, mun impeni kaunis*, soinnut olen laskenut seuraavasti: Ensimmäisessä säkeessä on kolme sointua: B-typin vahva sointupari *unta : mun*, A-typin heikko sointupari *ma : mun* sekä B-typin heikko sointupari *ma : kaunis*. Niinpä tässä säkeessä on yhteensä kolme sointua. Runossa ”Uneksuminen” sointufrekvenssin arvo on tasan 1, mikä tarkoittaa, että runossa on keskimäärin yksi sointu säettä kohden, mutta esimerkissä säkeessä sointuja on kolme. Sointujen jakautumisen vuoksi runossa on myös säkeitä, joissa ei esiinny lainkaan alkusointua, ja tällaisia tässä 40-säkeisessä runossa on peräti 11 — yli neljäsosa. Sointufrekvenssin lisäksi olen laskenut luokittelemieni alkusointutyyppien, ylivahvan (yv), A- ja B-typin vahvan (v-A, v-B) sekä A- ja B-typin heikon alkusoinnun (h-A, h-B) osuudet kaikista alkusoinnuista. Olen merkinnyt taulukkoon myös säkeiden kokonaismäärään ja alkusoinnuttomien säkeiden määrän. Taulukon laskelmissa on huomioitu vain säkeensisäiset alkusoinnut. Säkeidenväliset soinnut on rajattu pois kvantitatiivisesta analyysistä, koska niiden mittaaminen edellyttäisi erillistä analyysimenetelmää.

Tornin kello (KKI)	Impi iltana (tois.)	
Säkeet: 44 Alkusoinnuttomat: 14 Alkusointujen suhdel.: 0,86 $\gamma v = 0 \%$ $v-A = 5,3 \%$ $v-B = 2,6 \%$ $h-A = 36,8 \%$ $h-B = 55,2 \%$	Säkeet: 48 Alkusoinnuttomat: 19 Alkusointujen suhdel.: 0,73 $\gamma v = 0 \%$ $v-A = 17,1 \%$ $v-B = 8,6 \%$ $h-A = 37,1 \%$ $h-B = 37,1 \%$	

Ensimmäinen lempi (KKI)	Nuori karhunampuja (tois.)	
Säkeet: 98 Alkusoinnuttomat: 36 Alkusointujen suhdel.: 0,93 $\gamma v = 0 \%$ $v-A = 12 \%$ $v-B = 5,5 \%$ $h-A = 35,2 \%$ $h-B = 48,3 \%$	Säkeet: 90 Alkusoinnuttomat: 20 Alkusointujen suhdel.: 1,16 $\gamma v = 1,8 \%$ $v-A = 10,5 \%$ $v-B = 5,2 \%$ $h-A = 39,5 \%$ $h-B = 44,7 \%$	

Kaukametsä (KKI)	Kaukametsä (tois.)	
Säkeet: 28 Alkusoinnuttomat: 5 Alkusointujen suhdel.: 1,29 $\gamma v = 0 \%$ $v-A = 2,7 \%$ $v-B = 2,7 \%$ $h-A = 27 \%$ $h-B = 67,6 \%$	Säkeet: 28 Alkusoinnuttomat: 4 Alkusointujen suhdel.: 1,29 $\gamma v = 0 \%$ $v-A = 8,1 \%$ $v-B = 8,1 \%$ $h-A = 27 \%$ $h-B = 56,8 \%$	

Uneksuminen (KKI)	Uneksuminen (tois.)	
Säkeet: 40 Alkusoinnuttomat: 11 Alkusointujen suhdel.: 1	Säkeet: 48 Alkusoinnuttomat: 14 Alkusointujen suhdel.: 1	
yv = 2,4 %	yv = 0 %	
v-A = 7,3 %	v-A = 6 %	
v-B = 2,4 %	v-B = 4 %	
h-A = 34,1 %	h-A = 36 %	
h-B = 53,7 %	h-B = 54 %	

Sota (KKI)	Tappelo (tois.)	Taistelo (tois.)
Säkeet: 40 Alkusoinnuttomat: 13 Alkusointujen suhdel.: 0,88	Säkeet: 35 Alkusoinnuttomat: 8 Alkusointujen suhdel.: 1	Säkeet: 42 Alkusoinnuttomat: 17 Alkusointujen suhdel.: 0,76
yv = 5,7 %	yv = 2,8 %	yv = 6,3 %
v-A = 11,4 %	v-A = 16,7 %	v-A = 12,5 %
v-B = 5,7 %	v-B = 0 %	v-B = 0 %
h-A = 42,9 %	h-A = 27,8 %	h-A = 37,5 %
h-B = 40 %	h-B = 52,8 %	h-B = 43,8 %

Lapsi (KKI)	Pieni matkamies (tois.)	
Säkeet: 40 Alkusoinnuttomat: 10 Alkusointujen suhdel.: 1	Säkeet: 32 Alkusoinnuttomat: 3 Alkusointujen suhdel.: 1,2	
yv = 0 %	yv = 2,7 %	
v-A = 16,7 %	v-A = 5,4 %	
v-B = 2,7 %	v-B = 5,4 %	
h-A = 28,6 %	h-A = 32,4 %	
h-B = 54,8 %	h-B = 54 %	

Lyhenteiden selitykset:

yv = ylivahva alkusointu,

v-A = A-typin vahva alkusointu, v-B = B-typin vahva alkusointu,

h-A = A-typin heikko alkusointu, h-B = B-typin heikko alkusointu

Alkuperäisversioiden ja niiden toisintojen välillä on usein paljon eroja — ne voivat olla suorastaan kuin uudelleen kirjoitettuja. Tähän nähden alkusointufrekvenssi ja eri sointutyyppien osuudet vaihtelevat hämmästyttävän vähän versiosta toiseen. Tietyntyylinen soinnutustapa vaikuttaa kuuluvan runon parametriseen struktuuriin eikä juurikaan varioi, runo-

mitan ja säkeistörakenteen ohella, eri versioiden välillä. Kiinnostavaa on havaita myös, kuinka johdonmukaista Kiven soinnuttelu on kauttaaltaan: B-tyyppin heikkoja alkusointuja eli assonansseja esiintyy kahta poikkeusta lukuun ottamatta enemmän kuin muita sointutyypppejä: runossa ”Impi iltana” A- ja B-tyyppin heikkoja alkusointuja eli konsonansseja ja assonansseja esiintyy yhtä paljon, kun taas runossa ”Sota” A-tyyppin heikkoja alkusointuja eli konsonansseja on suhteessa eniten, mikä tekee siitä poikkeuksellisen runon koko aineistossa. Toiseksi yleisin sointutyyppi on A-tyyppin heikko alkusointu, joiden määrä on usein lähellä B-tyyppin alkusointua. Seuraavaksi yleisin on A-tyyppin vahva alkusointu, jota esiintyy merkittävästi vähemmän kuin kahta edellistä. B-tyyppin vahvaa alkusointua esiintyy lähes joka runossa, mutta esiintymiä on tyypillisesti 1–2. Ylivahvaa alkusointua esiintyy satunnaisesti. Kiven tapa käyttää alkusointua eroaa runolaulusta siinä, että Kivi suosii heikkoa alkusointua, kun taas suullinen kalevalamittainen runous suosii yleensä vahvaa alkusointua. (Frog & Stepanova 2011: 197, Saarinen 2018: 90).

Sointufrekvenssi ei vaihtelee paljon toisintojen välillä eikä myöskään runosta toiseen: suhdeluku asettuu useimmiten yhden tuntuun vaihteluvälin ollessa 0,73 soinnusta (”Impi iltana”) 1,29 sointuun (”Kaukametsä”, molemmat versiot) säettä kohti. Suuruusluokka on kauttaaltaan sama. Kuitenkin alkusoinnuttomien säkeiden määrä saattaa vaihdella merkittävästi versioiden välillä. Esimerkiksi runon ”Ensimmäinen lempi” 98 säkeestä 36 eli noin 37 % on alkusoinnuttomia, kun taas toisinnon ”Nuori karhunampuja” 90 säkeestä 20 eli noin 22 % on alkusoinnuttomia. Alkusoinnuttomien säkeiden määrä pienenee versiosta toiseen peräti 15 prosenttiyksikköä. Kuten aiemmin tässä artikkelissa käy ilmi, ”Karhunampuja” on sointurakenteeltaan hyvin erityislaatuinen runo: säkeensisäisen soinnutuksen lisäksi soinnutusta tapahtuu säkeiden välillä, monella eri tavalla. Myös runossa ”Ensimmäinen lempi” on säkeidenvälistä alkusoinnutusta, mutta ei sisäriimejä. Seuraavaksi vertailen kahden runon kahden ensimmäisen säkeistön alkusoinnutusta toisiinsa:

Ensimmäinen lempi

Käy nuorukainen synkeess’ Metsolassa
pylvässaliss’ kaikuvas’:
kiväärii **k**antaen hän **k**iiteleevi
halki sinisaloen,
ja **k**uusiston **k**uningast
luotinsa kiehtoo,
se **t**uima ja **t**arkka **k**uin Pitkäisen **n**uoli.

Hän **v**iimein **v**uorten **v**inkalossa kohtaa
partahisen **k**ontion,
kiväärii **p**amahtaa ja **s**avu **k**iirii:
ohto **o**tsall’ verisell’
päin karvaavi ryskyen,
vihasta hurja,
mut rintansa **k**eihääseen syöksee – ja **k**aatuu.

(R, 15.)

Nuori karhunampuja

Käy nuorukainen jylhäs Metsolassa,
pylvässalis kaikuvas;
hän luikkunensa yksin asteleevi
yli vuorten, laaksoen.
Ja **k**uusiston **k**uningast **k**iehtovi **l**uori
ja **k**ohta **o**n **k**ontio **k**uoleman mies.

Hän **v**iimein **v**uorten **v**inkalossa **h**uomaa
partahisen **p**alleron,
koht’ luikkuns **p**aukahtaa ja **s**auvu **k**iirii:
karhu **o**tsal verisel
päin karkaavi ryskyen, vihasta hurja,
mut **k**eihäästä rintaan **k**uoleman saa.

(R, 19.)

Molemmat versiot alkavat kahdella alkusoinnuttomalla säkeellä. Kuitenkin toisinnossa sana ”synkeess’” vaihtuu sanaan ”jylhäs”. Säkeen sisäiseen

soinnutukseen tämä muutos sananvalinnassa ei vaikuta, mutta kuten aiemmin tässä artikkelissa osoitan, seuraa tästä sisäriimi *jylhäs : pylväs*. ”Nuoresta karhunampujasta” puuttuu kolmannen säkeen vahva *ki*-alkusointu sekä heikko *k*-sointu, ja alkusointuja alkaa esiintyä vasta kahdessa viimeisessä säkeessä. Tulkitsen tämän muutoksen siten, että Kivi haluaa välttää liian saturoituneen *k*-alkuisen soinnutuksen: nimittäin myös toisinnon kaksi viimeistä säettä perustuvat saman äänteen toistolle. Ratkaisu toimii, koska pidempi alkusoinnuton jakso luo kontrastia kahdelle viimeiselle säkeelle, joiden tiheästi toistuvat *k*-soinnut ennakoivat toiminnan alkamista, kohtaamista karhun kanssa. Toisen säkeistön aloitussäkeeseen Kivi on tehnyt yhden muutoksen, joka tällä kertaa vaikuttaa suoraan sointukuvioihin. ”Ensimmäisessä lemmessä” ensimmäisen ja toisen säkeen välillä on vahva alkusointu *kohtaa : kontion*. ”Nuoressa karhunampujassa” Kivi hylkää tämän säkeidenvälisen soinnun ja vahvistaa sen sijaan alkusäkeen soinnutusta: sana ”kohtaa” vaihtuu sanaan ”huomaa” tuottaen sekä diftongille *uo* perustuvan B-tyypin vahvan sointuparin *vuorten : huomaa* että alkukonsonantille *h* perustuvan A-tyypin heikon sointuparin *hän : huomaa*. ”Karhunampujan” aloitussäkeen vahvemmallalla soinnutuksella karhunkaato-kohtauksen intensiivisyys lisääntyy. Sananvalinnan muutoksesta ensimmäisessä säkeessä seuraa, ettei toisessa säkeessä kannata säilyttää sanaa ”kontion”, joka on menettänyt sointuparinsa. Tässäkin säkeessä Kivi päättyy säkeensisäiseen soinnutukseen: sananvalinta ”palleron” tuottaa A-tyypin vahvan sointuparin *partahisen : palleron*, ja näin toinen säe säilyttää kohtauksen intensiteetin. ”Ensimmäisen lemmen” toisen säkeistön neljäs säe sisältää B-tyypin heikon sointuparin *ohto : otsall*, josta Kivi luopuu ”Nuoressa karhunampujassa”, jossa alkusointua ei ole ollenkaan. Kivi vaihtaa sanan ”ohto” synonyymiin ”karhu”. Tämä muutos on paljon suurempi kuin ensin ajattelisi, koska se sitoo miltei kaikkia säkeistön säkeitä toisiinsa ensimmäinen säe poislukien:

partahisen palleron,
koht luikkuns paukahtaa ja sauvu *kiirii*:
karhu otsal verisel
 päin *kar*kaavi ryskyen, vihasta hurja

(R, 19.)

Ensinnäkin se sitoo säkeitä toisiinsa sointusarjan *partahisen : karhu : karkaavi* avulla ja lisäksi runoon syntyy neljän peräkkäisen säkeen *k*-sointujatkumo: *koht : kiirii : karhu : karkaavi*, joka luo myös kaikuja ensimmäisen säkeistön kahteen viimeiseen säkeeseen. Sananvalinta ”karhu” tuottaa myös jo aiemmin mainitun kiasmia hyödyntävän puolisoinnun *karhu : hurja*. Toisinto ”Karhunampuja” on soinnutukseltaan kokeellisempi kuin ”Ensimmäinen lempi”. Lisäksi se on soinnutukseltaan runsaampi, mikä näkyy myös alkusoinnuttomien säkeiden merkittävästi pienemmässä määrässä. Mutta kuten edellinen esimerkki ja jo aiemmin käsitellyt esimerkit osoittavat, alkusoinnuttomuus säetasolla ei välttämättä tarkoita, ettei alkusointuja ole, sillä myös säkeiden välillä esiintyy alkusointuja, joita ei ole huomioitu laskelmissani.

Merkittävimmät muutokset eri alkusointutyyppien määrässä voidaan havaita ”Kaukametsän” eri versioiden välillä. Toisinnossa kummankin

vahvan alkusointutyyppin osuus on suurempi. Aiemmassa versiossa vahvoja sointuja on kaksi, toisinnossa kuusi. Vaikka ero ei lukumäärällisesti ole suuri, on mielenkiintoista tarkastella lähemmin niitä muutoksia, joilla Kivi on saavuttanut vahvemman soinnutuksen toisinnossa.

Seuraavaksi vertailen keskenään niitä säkeitä, jotka ”Kaukametsän” toisinnossa saavat vahvan alkusoinnun, mutta joissa ei sellaista *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* julkaistussa versiossa ole. Tällainen vahva alkusointu esiintyy esimerkiksi toisinnon toisen säkeistön päättävässä säkeessä. Alkuperäisessä versiossa alkusointua ei ole. Runon ensimmäisessä säkeistössä kuvataan, kuinka lapsi juoksee alas vuoren kiireeltä ilmoittaen äidilleen nähneensä taivaan. Toisessa säkeistössä puheenvuoron saa ihmettelevä äiti, joka halua kuulla tarkemmin, mitä poika on nähnyt:

KKI

”Mitä haastelet mun pienoiseni,
mitä taivaan kaukamaast’?
Missä näit sä autuitten mailman?
Sano, kulta-omenain.”

(R, 31.)

Toisinto

Mitä haastelet mun pienoiseni,
mitä maasta kaukasest’?
Missä näit sä autuitten mailman?
Sano, kulta-sauvani.”

(mts. 32.)

Toisinnossa Kivi korvaa äidin lapsestaan käyttämän hellittelynimen: tavallisesta ”kultaomenasta” tulee harvinaisempi hellittelynimi ”kultasauva”.¹⁷ Sananvalinta ei juuri vaikuta runon kokonaismerkitykseen¹⁸, mutta se muuttaa säkeistön sointurakennetta ja rytmiä, mitä käsittelen seuraavaksi.

Säkeen metrisen pohjakaava on nelinöusainen trokee, joka päättyy katalektisesti nousuasemaan. Niinpä säkeenloppuiset ”kulta-omenain” ja ”kulta-sauvani” sijoittuvat samaan metriseen asemaan:

Sa – no | kul - ta- | o - me- | nain.
Sa – no | kul - ta- | sau - va- | ni.

Metrisestä rakenteestaan huolimatta säkeet hahmottuvat rytmisesti hyvin eri tavalla.¹⁹ Ensimmäisen version säkeen päättävä sana ”omenain” sisältää ensin kaksi lyhyttä avotavua ja päättyy sitten pitkään umpitavuun, joka runojalan nousussa luo säkeen loppuun rytmisen huipun. Proosarytmisissä tämä tuottaa anapestis-peonisen nousevan rytmivaikutelman. Runon toisinnossa poljento kääntyy vastakkaiseen suuntaan: ”sauvani” alkaa pit-

¹⁷ Sana *kultasauva* on mahdollisesti Kiven itse sepittämä. Otto Mannisen (1910: 28) *Säkeitä II* -kokoelman ”Kultasauva”-runossa hellittelynimi *kultasauva* on synonyyminen toisinto kasvavaan lapseen viittaavalle *virvelle*: ”Äidin virpi vihannoipi, / kasvaa kultasauvan.” Mannisen runon kontekstissa hellittelynimi toimii metaforana, jossa lapsi on äitinsä vanhuuden turva, kuten kävelykeppi tai kainalosauva. Kiven runossa *kultasauva* voidaan lisäksi nähdä semanttisessa yhteydessä pojan puheessa esiintyvään ”kultasannotettuun tiehen”. Kristillisessä kuvastossa sauva ja tie liittyvät pyhiinvaellukseen. Kiven runossa tie johtaa onnelaan, joka rinnastuu kristityn matkaan kohti autuutta.

¹⁸ Vesa Haapalan (2020: 126, 131–132) mukaan hellittelynimi *kultaomena* viittaa Sananlaskujen jakeeseen ”Kultaomenia hopeamaljoissa ovat sanat, sanotut aikansa”, jossa korostuvat puheen arvo ja tilannetaujan merkitys. Haapalan tulkinnan mukaan äidin repliikki kohottaa lapsen sanat erityisiksi ja nostaa hänet hetkellisesti näkijän asemaan. Haapala näkee äidin ja pojan maailmankuvien välillä jännitteen: pojan kultasannotettu tie edustaa aistittavaa näkyä luonnon onnenpaikasta, kun taas äiti kuvaa tuonpuoleista taivasta ja siellä loistavia kultakruunuja.

¹⁹ Kiven puherytmin ja metrisen pohjakaavan väliseen jännitteeseen sekä trokeen keinuvuuteen on aiemmin kiinnittänyt huomiota mm. Auli Viikari (1987: 90–97).

källä tavulla ja sitä seuraa kaksi lyhyttä. Säettä voi pitää näin ollen anakruusillisena trokee-daktyyliina. Molemmissa säkeissä on kaksi rytmillistä huippukohtaa, jotka sijoittuvat eri kohtiin säettä:

Sano kulta-omenain.	oo + ooo +
Sano kulta-sauvani.	oo + o + oo

Edellinen säe, joka on rytmisesti yhtenäinen säkeistön aiempien säkeiden kanssa ja joka on siten odotuksenmukainen, etenee saumattomasti seuraavaan säkeistöön. Jälkimmäisessä säkeessä taas on odottamaton rytminmuutos, joka seisauttaa runon säkeistöjen rajalle. Tämä ratkaisu on linjassa runon merkitystason kanssa: kuulemastaan kiinnostunut äiti esittää lapselleen kysymyksen ja jää odottamaan vastausta. Rytmisen poikkeama säkeistön lopussa on kohosteinen ja kiinnittää lukijan huomion. Äidin kokemaa uteliaisuutta välittyy lukijalle runon rytmin ennakoimattomuutena, joka jättää lukijan jännitykseen. Sananvalinnan muutoksen synnyttämän rytmisen efektin voidaan täten väittää palvelevan runoa suhteessa sen merkitystasoon.

Runon äännekuvioinnin kannalta sananvalinnan muutoksella on vielä selkeämpi funktio. Ensinnäkin horisontaalisesti, säetasolla, se tuottaa vahvan A-tyypin alkusoinnun: ”Sano kulta-sauvani”. Väitän kuitenkin, ettei pelkkä pyrkimys vahvaan alkusointuun selitä sitä, miksi Kivi päättyy vaihtamaan sanan ”omenain” sanaan ”sauvani”. Kun runoa tarkastelee myös vertikaalisesti, paljastuu, että sananvalinta vaikuttaa ratkaisevasti koko säkeistön sointukuviointiin. Kivi on tehnyt muutoksia kahteen säkeeseen. Säkeistön toisessa säkeessä sana *maa* siirtyy säkeen lopusta sen keskelle korvaten sanan *taivas*. Säkeen päättää sana *kaukanen*, jonka kaksi ensimmäistä tavua ovat samat kuin säkeen aiemmin päättäneessä yhdyssanassa *kaukamaa*. Muutokset ovat pieniä eivätkä muuta säkeen ajatussisältöä. Kuitenkin yhdessä viimeisen säkeen sananvalinnan kanssa syntyy runoon täysin uudenlainen, pitkälle kehitelty soinnutus. Olen lihavoanut kaikki säkeidenväliset alkusoinnut:

Mitä haastelet mun pienoiseni,
mitä maasta kaukasest?
Missä näit sä autuitten mailman?
 Sano, kulta-sauvani.

(R, 32.)

Kolme ensimmäistä säettä alkavat samalla tavulla *mi*. Neljäs säe, joka alkaa tavulla *sa* rikkoo tämän kaavan, mutta vahvan alkusoinnun ansiosta se motivoituu horisontaalisesti, ja kompositio pysyy eheänä. Ensimmäisen säkeen ”haastelet” ja toisen säkeen ”maasta” muodostavat keskenään sisäriimin. Lisäksi toisessa, kolmannessa ja neljännessä säkeessä toistuu diftongi *au*: *kaukasest*, *autuitten*, *sauvani*. Se että peräkkäisissä säkeissä esiintyy samoja äänteitä, ei välttämättä ole itsessään huomionarvoista. Huomionarvoiseksi tämän tekee se, ettei parallelismi rajoitu vain runon äänteelliseen tasoon, vaan se on myös runon graafinen ominaisuus: pystysuunnassa nämä keskenään sointuvat sanat sijoittuvat lähes täsmälleen allekkain alleviivaten sointukuviointia. Tämä ei ole aineistossani yksittäis-

tapaus, vaan vastaava taipumus on havaittavissa muiden muassa aiemmin käsittelemässäni runossa ”Nuori karhunampuja”, jossa säkeidenväliset soinnut ovat enimmäkseen vertikaalisesti samassa linjassa.

Myös toisessa niistä kahdesta säkeestä runon ”Kaukametsä” toisinnossa, joissa ensimmäisestä versiosta poiketen on vahva A-tyypin alkusointu, on havaittavissa sointujenvälistä sointukuviointia. Runon viidennessä säkeistössä lapsi kuvailee tunteikasta reaktiotaan taivaallisen ilmestyksen edessä:

KKI

Tämän näin ja sydämeni riutui,
kyynel juoksi poskellein,
enkä ymmärtänyt miksi itkin,
mutta näinhän taivaan maan.

(mts. 31.)

Toisinto

Tämän näin ja *poveani* poltti
kyynel juoksi *poskellein*,
enkä ymmärtänyt miksi itkin,
mutta näinhän taivahan.

(mts. 32.)

Olen kursivoinut paitsi aloitussäkeen *po*-alkusoinnun myös seuraavan säkeen vastaavan *po*-äänteen. Tämä tapaus rinnastuu vahvasti edelliseen. Säetasolla muodostuu vahva alkusointu, mutta äännekuvio on myös säkeidenvälinen. Tässäkin tapauksessa keskenään sointuvat ”*poveani*” ja ”*poskellein*” ovat allekkain samassa linjassa.

Runon toisinnon viimeisen säkeistön kahdessa viimeisessä säkeessä Kivi käyttää B-tyypin vahvaa alkusointua, joka koostuu kummasakin tapauksessa diftongista *ie*:

KKI

Ei, vaan siellä, missä ilman rannall'
kaukametsä haamottaa,
siellä onpi onnellisten mailma
siellä autuitten maa.

(mts. 32.)

Toisinto

Ei! vaan tuolla, missä ilman rannal
kauka-metsä haamottaa,
siellä onpi koto miekkoisten
siellä pyhän-miesten maa.

(mts. 33.)

Sointukuvio tässäkin tapauksessa on säkeenylinen. Kummankin version kaksi viimeistä säettä hyödyntävät samaa lausekuviota, jonka aloittaa toistuva ”siellä”. Säkeenalkuinen ”siellä” motivoi *ie*-soinnun, joka saa toisinnossa sointuparikseen sanat ”miekkoisten” ja ”miesten”. Kummassakin versiossa säkeiden välillä esiintyy toiston ohella myös merkitystason parallelismia: alkuperäisessä versiossa se on synonyymista (onnellinen-autuas), toisinnossa analogista (miekkoisen-pyhämies). Toisinnossa Kivi on korvannut sanat ”onnellisten” ja ”autuitten” samanmerkityksisellä sanalla ”miekkoisten”. Syy tähän muutokseen on selvästi pyrkimys alkusointuun, minkä vahvistaa viimeisen säkeen sananvalinta ”miesten”, joka ei ainoastaan muodosta *ie*-sointua sanan ”siellä” kanssa, vaan ”miekkoisten” ja ”miesten” ovat keskenään ylivahvassa *mie*-alkusoinnussa säkeiden välillä. Tendenssinomaisesti sanat ovat myös vertikaalisesti lähes kohdakkain.

Kivi käyttää säkeidenvälistä soinnutusta järjestelmällisesti ja luo sointukudoksia, jotka ylittävät yksittäisen säkeen rajat. Säkeidenvälisellä alkusoinnolla on hänen runoudessaan säkeitä yhteen sitova ja merkitysyhteyksiä rakentava tehtävä, jollainen perinteisesti liitetään loppusointuun. Tämä havainto tarjoaa yhden näkökulman siihen, miksi Kiven runous on

harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta loppusoinnutonta: säkeidenväliset alkusointukuviot rakentavat säkeistön sisäisiä yhteyksiä tavalla, joka tekee riimistä funktionaalisesti tarpeettoman.²⁰

Loppusoinnun puutetta voidaan selittää myös rakenteellisesta näkökulmasta. Yksi loppusoinnun tehtävistä on merkitä säkeenloppu, mutta Kiven runoissa säkeenloput rakentuvat nousu- ja laskuasemien vuorottelulle samankaltaisella periaatteella kuin eräissä antiikin runomuodoissa.²¹ Heikki Laitinen (2016: 66) huomauttaa, että tällaisesta vuorottelusta muodostuu säkeenloppukaavoja, jotka rinnastuvat riimikaavoihin: loppusoinnun tehtäväksi jäisi vain voimistaa tätä rytmistä symmetriä. Laitinen (ibid.) arveleekin, että jäykät, säkeistorakennetta rajoittavat riimikaavat olisivat olleet yksi syy siihen, että Kivi luopui loppusoinnusta.

Lopuksi

Tässä tutkimuksessa olen tarkastellut Aleksis Kiven säkeistömuotoisten runojen alkusointurakenteita ja niiden muutoksia eri versioissa. Analyysin keskiössä on se, millä tavoin Kivi hyödyntää sananalkuista äännetoistoa runojensa poeettisena ja rakenteellisena keinona. Eräs keskeisistä havainnoista on aineistossani usein esiintyvä sointukuvio, jossa konsonanttinen ja vokaalinen alkusointu risteävät keskenään. Kyseessä on erityinen alkusoinnun muoto, jossa yksi sana voi samanaikaisesti osallistua sekä konsonanttiseen että assonanttiseen sointuketjuun ja jota olen kutsunut tässä tutkimuksessa *ambisonanssiksi*. Ambisonanttinen soinnutus tukee tulkintaani, että ensitavun assonanssi, vaikka sana alkaisi konsonanttiaanteella, kuuluu Kiven poetiikassa juuri alkusoinnutuksen piiriin.

Tässä tutkimuksessa olen selvittänyt, miten Kiven toisintoihin tekevät muutokset vaikuttavat runojen sointurakenteeseen. Hienovaraiset muutokset, kuten yksittäiset sananvalinnat, vaikuttavat runojen sointukuvioihin merkittävästi. Runoversioiden keskinäinen vertailu paljastaa, että toisoinnoissa Kivi pyrkii lisäämään säkeistöjen sisäistä äänteellistä sidosteisuutta säkeidenvälisten alkusointukuvioiden avulla; säkeensisäisestä alkusoinnutuksesta on voitu jopa luopua, jotta on saavutettu säkeidenvälinen sointukuvio. Säetasolla Kivi suosii heikkoa alkusointua, kun taas säkeiden välillä vahvaa: sointujen välisen etäisyyden kasvaessa lisääntyy niiden äänneyhtäläisyys.

²⁰ Kiven riimirunoja ovat *Mansikoita ja mustikoita* -albumissa (1860) julkaistu ”Unelma”, runokokoelmassa *Kanervala* (1866) julkaistu ”Metsämiehen laulu” sekä jälkeenjääneistä runoista ”Impi ja ryöväri”, ”Suomenmaa” ja ”Oli mulla kulta kaunoinen”. Lisäksi Kiven postuumisti julkaistuun näytelmään *Olviretki Schleusingenissä* (1916) sisältyy yksi ja romaaniiin *Seitsemän veljestä* (1870) viisi loppusoinnulta laulua.

²¹ Esimerkiksi *elegisessä distikonissa* säkeenloppuina vuorottelevat runojalat tai ja niistä muodostuvat rytmityksiköt, jotka päättyvät vuoroin *arsikseen* ja *thesikseen*; edellinen vastaa *dynaamisen mittasysteemin* lasku- ja jälkimmäinen nousuasemaa (ks. esim. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: elegiac distich ja arsis and thesis*). Julius Krohn (nimim. Suonio) viittaa *Kanervalan* kritiikissään kreikkalais-roomalaisiin säkeenloppuihin käsitteellä ”laajuusointu” (esim. Kivi 2000: 248). Vastaavasti Kiven säkeenloppujen kohdalla voitaisiin puhua ”korko-” tai ”rytmisoinnusta”.

Kivi käyttää säkeidenvälistä soinnutusta järjestelmällisesti ja luo sointukudoksia, jotka ylittävät yksittäisen säkeen rajat. Säkeidenvälisellä alkusoinnalla on Kiven poetiikassa säkeitä yhteen sitova ja merkitysyhteyksiä rakentava tehtävä, jollainen yleensä on loppusoinnalla. Tällaisella säkeidenvälisellä soinnutuksella on myös esteettinen ulottuvuus: vahvojen sointujen sijoittelu etäämmälle toisistaan tasapainottaa säkeistön äännekuviointia. Alkusoinnun voimakkuus ja taajuus voivat olla yhteydessä runon semanttiseen tasoon. Tätä havainnollistaa esimerkiksi runo ”Karhunampuja”, jossa karhun kohtaamisesta aiheutuva tunnelataus välittyy kohosteisen tiheänä k-äänteen alkukonsonanssina. Kiven tekemät muutokset eivät palvele pelkästään runon muotoa ja esteettistä kokonaisuutta, vaan alkusointukuviot osallistuvat olennaisesti myös merkityksen ja affektiivisen vaikutelman rakentamiseen.

Esittämäni lähestymistapa tarjoaa uusia työkaluja suomenkielisen runouden alkusoinnun tutkimukseen. Laajennetun alkusoinnun käsitteen avulla voidaan havaita myös sellaisia sananalkuisia äänteellisiä kuvioita, jotka muuten jäisivät helposti tarkastelun ulkopuolelle. Käyttämäni laajennettu määritelmä ja alkusointurakenteiden analyysia varten kehittämäni ambisonanssin käsite on sovellettavissa myös muiden runoilijoiden ja eri aikakausien runouden tutkimukseen, erityisesti silloin kun halutaan tarkastella konsonanssi- ja vokaalisoinnun yhteiskäyttöä.

Tutkimukseni tarkoituksena ei kuitenkaan ole ollut tarjota tyhjennävää esitystä Kiven tavasta käyttää alkusointua. Jatkotutkimuksen kannalta olisi hedelmällistä tarkastella Kiven soinnuttelun poetiikkaa myös tämän aineiston ulkopuolelle jääneessä runotuotannossa ja selvittää, miten hänen alkusointunsa vaihtelee ja kehittyy eri runoissa ja eri vaiheissa hänen tuotantoaan. Myös Kiven alkusoinnun vertaileminen aikalaisten ja myöhempien runoilijoiden tuotantoon tarjoaisi arvokkaan näkökulman suomenkielisen runouden äänteellisiin keinoihin sekä niiden poeettisiin funktioihin.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

Kivi, Aleksis 2000: *Runot*. Helsinki: SKS.

Manninen, Otto 1910: *Säkeitä: toinen sarja*. Porvoo: WSOY.

Muut lähteet

Aquien, Michèle 2014: ”La Rime” Teoksessa Michèle Aquien (toim.), *La versification*. Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, *Que sais-je ?*, 41–69. <https://shs.cairn.info/la-versification--9782130633310-page-41?lang=fr>. (26.5.2025)

Baldick, Chris 2015: *Oxford Dictionary of Literary Terms*, s.v. *alliteration*. <https://www-oxfordreference-com.libproxy.helsinki.fi/display/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-31>. (26.5.2025)

Bastman, Eeva-Liisa 2020: ”Metsästä kotiin: romantiikan lapsuuskäsityksiä ’Lapsi’-runossa”. Teoksessa Hanna Karhu & Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*,

- Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 141–153. <https://doi.org/10.33347/jses.100564>
- Buffard-Moret, Brigitte 1997: *Introduction à la versification*. Paris: Dunod, 55–74.
- Eesti keele seletav sõnaraamat: s.v. alliteratsioon. <https://arhiiv.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=allitteratsioon&F=M>. Viitattu 17.6.2025.
- Fabb, Nigel 2022: "Rhyme and Alliteration Are Significantly Different as Types of Sound Patterning". In Nigel Fabb and Venla Sykäri (eds.), *Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Language, and Song*, Helsinki: SKS, 155–171.
- Frog and Eila Stepanova 2011: "Alliteration in (Balto-) Finnic Languages". In Jonathan Roper (ed.), *Alliteration in Culture*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 195–218.
- Haapala, Vesa 2020: "Kaksi autuuden tilaa Kiven runossa 'Kaukametsä'". Teoksessa Hanna Karhu & Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 122–140. <https://doi.org/10.33347/jses.100563>
- Karhu, Hanna 2020: "'Tulen välkkynässä miesten kasvot loistaa': Liminaalisuus Aleksis Kiven runoissa 'Eksynyt impi', 'Sota' ja 'Myrsky'". Teoksessa Hanna Karhu & Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 193–211. <https://doi.org/10.33347/jses.100568>
- Katajamäki, Sakari 2025: "Alkusointuisuus Kiven 'Paimentytössä': Liukuvan monitoroinnin analyysi neljästä käsikirjoituksesta". Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 24–44. <https://doi.org/10.33347/jses.159844>
- Kaukonen, Väinö 1979: *Lönnrot ja Kalevala*. Helsinki: SKS.
- Kokko, Ossi 2016: "Miten tappelosta kehittyi sota: Kiven runokäsikirjoituksiinsa tekemistä muutoksista". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 92–111. <https://doi.org/10.33347/jses.138667>
- Koskimies, Rafael 1974: *Aleksis Kivi: henkilö ja runous*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Heikki 2002: "Vaan vahva virta vapaa". Teoksessa Ilona Herlin, Jyrki Kalliokoski, Lari Kotilainen, Tiina Onnikki-Rantajääskö (toim.), *Äidinkielen merkitykset*, Helsinki: SKS, 98–113.

- Laitinen, Heikki 2016: "Aleksis Kiven säkeistömetriikka verrattuna Oksaseen ja Suonioon". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 61–91. <https://doi.org/10.33347/jses.138666>
- Laitinen, Heikki 2022: "Kiven kuusimitta". Esitelmä *Lintukoto I: Aleksis Kiven kertovat runot* -seminaarissa Helsingin yliopistolla 2.12.2022.
- Laitinen, Heikki 2025: "Kiven kuusimitta". Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 126–145. <https://doi.org/10.33347/jses.159876>
- Laugaste, Eduard 1968: "Sõnaalguline ja sisealliteratsioon eesti regivärssides". *Looming* 12, 1873–1882.
- Launonen, Hannu 1973: *Suomalaisen runon struktuurianalyysi: Tutkimus Jaakko Juteinin, Aleksis Kiven, Otto Mannisen, Eino Leinon, V. A. Koskenniemen, Uno Kailaan, Kaarlo Sarkian, Tuomas Anhavan, Paavo Haavikon ja Pentti Saarikosken lyriikasta*. Helsinki: SKS.
- Leino, Pentti 1970: *Strukturaalinen alkusointu suomessa: Folklore-pohjainen tilastoanalyysi*. Helsinki: SKS.
- Nummi, Jyrki 2025: "Neito ja kuolema. Aleksis Kiven runokoe Eriika." Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 105–125. <https://doi.org/10.33347/jses.156568>
- The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: s.v. alliteration. Fourth Edition. Stephen Cushman, et al. (ed.), Princeton University Press, 2012. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=913846>. (29.5.2025)
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*: s.v. Alliteration, Bd. I: A - G. Bd. II: H - O. Bd III: P - Z. Hrsg. Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar 2007. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1515/9783110914672>.
- Riikonen, H. K. 2016: "Antiikin perintö Aleksis Kiven runoudessa". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 28–46. <https://doi.org/10.33347/jses.138664>
- Riikonen, H. K. 2020: "Mitä eroavuudet voivat kertoa: Aleksis Kivi ja Oksanen runoilijoina". Teoksessa Hanna Karhu & Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klas-

- sikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugri-laisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 46–70. <https://doi.org/10.33347/jses.100544>
- Saarinen, Jukka 2018: *Runolaulun poetiikka: Säe, syntaksi ja parallelismi Arhippa Perttusen runoissa*. Helsingin yliopisto, 2018, <http://urn.fi/URN:ISBN:ISBN%20978-951-51-3919-1%20> (PDF).
- SAOB (Svenska Akademiens Ordbok): s.v. *allitteration*. <https://www.saob.se/artikel/?seek=allitteration&pz=2>. (26.5.2025)
- Slovar literaturovedtšeskih terminov: s.v. *alliteratsija* (аллитера́ция) <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=%C0%CB%CB%C8%D2%C5%D0%C0%D6%C8%DF&bukv=%C0>. (17.6.2025)
- Tarkiainen, Viljo 1950: *Aleksis Kivi: Elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Turunen, Mikko 2020: ”Kaksi karhunkaatoa”. Teoksessa Hanna Karhu & Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*, Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 154–170. <https://doi.org/10.33347/jses.100565>
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu: vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo: WSOY.

Kirjoittaja

Aku Seppänen, FM, väitöskirjatutkija, Helsingin yliopisto
aku.seppanen@helsinki.fi

VESA HAAPALA

A. Oksasen *Säkeniä*-kokoelmien kehityslinjoja ja rakennusperiaatteita

”Nuoren runoilijan on hyvä kuulua Zoroasterin uskoon ja usein tehdä uhria tulelle, taikka toisin sanoen, ankarasti tarkastella teoksiansa eikä laskea mitään virheellistä tahi vaillinaista julkisuuteen”, kirjoitti August Ahlqvist *Kieletär*-aikakauskirjassaan (Simelius 1914: 105). Tarkastelen artikkelissani kielentutkija, professori ja kirjailija Ahlqvistin (1826–1889) runoilijanimen A. Oksasen¹ keskeisen runokorpuksen eli kuusi painosta saaneen *Säkeniä*-kokoelman (1860–1889) teoskompositiota sekä valintoja, joilla hän muokkaa *Säkeniä* painos painokselta. Lainaamani katkelman mukaisesti Oksanen tekee omien teostensa suhteen kuten nuoria runoilijoita neuvoo: uhraa tulelle pyrkien samalla luomaan kielellisesti ja kirjallisesti kestävän tuotannon.

Tutkimuksellinen lähtökohtani on historiallinen poetiikka, erityisesti kokoelmamuodon analyysi.² Kytken siis runokokoelman tarkastelun sen historialliseen ajankohtaan ja paikkaan eli kulttuuriseen kontekstiin. Kokoelmapoetiikan tarkastelu on uusi avaus A. Oksasen tuotannon tutkimuksessa – Oksasen kokoelmien kompositiota ja kokoelmien muutosta ei ole tarkasteltu muutamia alustavia huomioita enempää. Aihe on merkittävä, sillä Oksanen oli ensimmäisiä suomalaisia runoilijoita, jotka kokosivat taideronoutta kunnianhimoiseen ja laajamittaiseen kokoelmuotoon. Hänelle ei ollut Suomessa juurikaan edeltäjiä. Sellaiset runoilijat kuin Pietari ja Eero Ticklén, Jaakko Juteini, Juhana Fredrik Granlund, Abraham Poppius ja Samuli Kustaa Berg (Kallio) olivat ryhmitelleet runojaan, mutta varsinaista teosmuotoa, ”jolle saattaisi perustaa”, heiltä ei löydy (ks. Simelius 1914: 340–341).

Artikkelini johtoajatus on, että A. Oksanen luo *Säkenistä* kolmella vuosikymmenellä vaihe vaiheelta kokoelman, joka on hänen runouskäsityksensä – ja ajan suomalaisen taidelyriikan – kannalta mahdollisimman edustava. Taustoitan analyysiani niin A. Oksasen runoutta kuin kirjallisuustoimintaa käsittelevällä tutkimuksella. Oksasen aatemaailmaa ja runouskäsityksen piirteitä on tarkasteltu etenkin Oksasta kriitikona ja kirjallisuusvaikuttajana lähestyvissä tutkimuksissa (Simelius 1914;

¹ Kirjailijanimestä A. Oksanen, etenkin sen botaniikkaan liittyvistä konnotaatioista ks. Riikonen 2020: 51–52. Varpion 1993: 113–115 analyysi siitä, miten Ahlqvist määrittelee kriitikotoimintaansa maanviljelyksen ja puutarhanhoidon metaforin täydentää Riikosen pohdintoja. Ahlqvist ulottaa runoilijanimensä myös käännöksiinsä, kansanrunonkeruutoimintaansa ja virsisanoituksiinsa, ei vain taideronouteen. Raskaan toiston välttämiseksi kirjoitan A. Oksasen rinnalla myös Oksasesta ja runoilijasta.

² Historiallisesta poetiikasta ks. Isomaa 2024: 163–175. Isomaa nimittää tutkimuksellista lähestymistapaani historialliseksi runokokoelmien komposition tutkimukseksi, jota on ”yleisesti ottaen vähän” (Isomaa 2024: 169).

Kohtamäki 1956; Varpio 1993).³ Näiden lisäksi käytän hyväksi havaintoja, joita on tehty varhaisen tyyliintutkimuksen ja geneettisen kritiikin piirissä. Tässä tukeudun etenkin Aukusti Simeliuksen aikansa stilistisiä, tekstuaalilieteellisiä ja biografistisia metodeja yhdistelevään väitöskirjaan *August Ahlqvist runoilijana, arvostelijana ja tyyliniekkana. I Runoilijana* (1914). Edellisiä tutkimuksia täydentävää tietoa olen saanut kirjailijaa käsittelevistä varhaisista ja uudemmissa yleisesityksistä (Setälä 1898; Sarlin 1924; Laitinen 1993; Klinge 1993; Riikonen 2020) sekä kirjallisuushistorioista (Kohtamäki 1964; Grünthal 1999). Kytken edelliset Oksasen kokoelmamuodon sekä siinä hyödynnettävän ohjelmallisen runouskäsitteen periaatteiden tarkasteluun. Analyysissa on siis historiallisesti kontekstualisoiva ote.

Historiallisesta poetiikasta lähtevä otteeni rajaa pääosin pois esimerkiksi tekstikriittisen ja runojen eri versioita tarkastelevan lähestymistavan, joka ei ole A. Oksasen julkaistujen runojen kohdalla erityisen hedelmällinen, sillä hän asemoi uudelleen runojaan pääasiassa teoskomposition, ei juurikaan yksittäisten tekstien muodon tai tyylivalintojen kehittelyn tasolla, vaikka tätäkin hän harrastaa jonkin verran. Otan silti tarkastelussani yhä huomioon runojen eri esiintymisyhteydet⁴, sillä ne paljastavat valikointiprosessin vaiheita.

Artikkelini etenee seuraavasti. Esittelen ensin A. Oksasen runouskäsitteistä ja asemaa aikansa kirjallisuusinstituutiossa taustoittaakseni analyysia. Sitten käyn yleisluontoisesti lävitse Oksasen *Säkeniä*-kokoelmien kehitystä sekä niiden rakenteellisia ja temaattisia linjoja. Havainnollistan kokoelman aatteellista pohjavirettä tutkimalla kokoelma kokoelmalta laajenevaa ekspositiota sekä sen lyyristen osastojen päättäntöä. Oksasen kokoelmakehittelyt tarjoaisivat runsaasti tutkimisen mahdollisuuksia, mutta artikkelissani paneudun kolmen tapausesimerkin avulla teospoetiikkaan eli siihen, millaisia runoja – niin omia kuin käännösrunoja – Oksanen *Säkeniin* sijoittaa, mitä hän jättää pois editoidessaan teoksiaan sekä millaisin sommitelmin hän sitoo runoja yhteen. Kiinnekohtanani on *Säkenien* vuoden 1874 painos eli niin kutsuttu ”normaalipainos” (Setälä 1898: XV), jota vasten paljastuvat parhaiten runoilijan tekemät muutokset ja kehittelyt.

A. Oksasen runouskäsite ja hänen asemansa kirjallisuusinstituutiossa

Analysoimani *Säkenien* painokset ja niiden jatkuva muokkaaminen liittyvät erottamattomasti Oksasen runoilijalaatuun ja muuhun yhteiskunnallis-kielelliseen toimintaan. Ahlqvistia kielen ja kirjallisuuden arvostelijana tutkiva Ilmari Kohtamäki kuvaa Ahlqvistia suomalaisen kulttuurin rakentajana ”asteittain eteneväksi konstruktööriksi”. Ensin oli ”rakennettava

³ Kriittikona ja kirjallisuusvaikuttajana Ahlqvist-Oksasella on areenanaan paitsi akateemiset ja uskonnolliset instituutiot, kuten Helsingin yliopisto, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja virsikirjakomitea, myös koko joukko lehtiä – *Suometar*, *Morgonbladet*, *Mehiläinen*, *Finlands Allmänna Tidning*, *Helsingfors Dagblad*, *Suomi*, *Valvoja* sekä hänen oma aikakauskirjansa *Kieletär* (Kohtamäki 1956: 108; Varpio 1993: 110).

⁴ Apunani on Aukusti Simeliuksen (1914: 343–353) dokumentointi Oksasen runojen esiintymisistä vuosilta 1844–1889.

kielioppi ja kirjakieli, vasta sitten voi syntyä kirjallisuutta vaateliaassa mielessä”. Sama asteittaisesti rakentava ominaisuus on A. Oksasella, joka luo runokieltä ja sen sääntöjä sekä kirjallisesti ja kulttuurisesti edustavaa kokoelmaansa. A. J. Sarlinin yhteenvedot (1924: 169–171) Oksasen ohjelmallisesta runoilijaprofiilista ovat osuvia. A. Oksanen on ”ajatusrunoilija”, jonka runot ovat ”sisällykseltään opettavaisia”. Luonnon ja vuodenaikojen kuvauksella on ”laaja sija”, mutta runoilija kuvaa luontoa ainoastaan, ”mikäli se on runossa ilmenevien ajatusten ja tunteiden lähtökohtana, tukena tai selittäjänä” (Sarlin 1924: 170).⁵ Sarlin toteaa, että Oksasen runous antaa ”hyvän kuvauksen” paitsi runoilijasta itsestään myös ”hänen ajastaan ja sen pyrinnoista” (Sarlin 1924: 170).

Oksanen kirjoittaa seuraavasti *Säkeitä*-kokoelmansa vuoden 1874 painoksen ”Esipuheessa” (ei sivunumeroa):

Runon puvussa ja mitassa tarjoavat nämät runoelmat näytteitä niistä kokeista, joita kolmen viimeisen vuosikymmenen kuluessa on tehty sovittaakseen Suomen kieltä nykyisen runouden muotoihin. Säkenien tekijä ei ole tahallansa tehnyt näitä näytteitä. Ne ovat seuraukset siitä etsimisestä, haperoimisesta ja koettelemisesta, jolla sopivinta keinoa mainittua tarkoitusta varten koettiin saada ilmi. [– –] Nykyisen runoutemme muoto on nyt selvinnyt ja vakautunut, ja allekirjoittanut elää siinä luulossa, että hän runoyrityksillään on vetänyt kortensa tämän rakennuksen tekoon ja että Säkenissäkin löytyy muutamia teelmiä, joilla myöskin, on tämä vakautunut ja täydellisempi muoto.

Oksanen viittaa ”kokeisiin” ja ”näytteisiin” kuvatessaan runojaan. Kai Laitinen (1993: 105–106) korostaa, että Oksanen käsittää tehtäväkseen runoudessa, samoin kuin professori Ahlqvist ”suomen kielen puolella”, ”eräänlaisen tilanteen normalisoimisen, vakiinnuttamisen”: ”Eriaiheiset ja eri mitoissa liikkuvat runot olivat myös teknisiä näytteitä, esimerkkejä, kokeilujakin, joiden yhtenä tarkoituksena oli käytännön tasolla osoittaa, mistä suomalaisen runokielen tie menee.” Ahlqvist toimii niin runoilijana ja akateemisena tutkijana kuin kriitikkona normittajana, joka rakentaa suomen kielen, kirjallisuuden ja kulttuurin tulevaisuutta. Runoissa tulee esiin ”aatteen mies”, puhuja, jonka ”sydämenasia” on ”huoli kielen ja kansan tulevaisuudesta” (Laitinen 1993: 104).

Kielen ja kansan tulevaisuus sekä kirjallisuus niihin yhdistettynä ovat Ahlqvistin ajattelussa erottamattomia. Hän arvioi kirjallisuutta niin kielelliseltä kuin aatteelliselta kannalta, olihan 1860- ja 1870-luvuilla suomalainen kirjallisuus suomenkielisten instituutioiden nousun, heräävän sivistystyön ja lukuharrastuksen myötä ”muuttumassa kuriositeetista todelliseksi kulttuurin voimatekijäksi”. Aikakauskirjassaan *Kielettäressä* Ahlqvist määritteli, että kirjallisuus on ”nykyaikaisen sivistyksen väline”. (Varpio 1993: 111, 120.) Siksi hänen toiminnassaan kielellinen, samoin kuin kielenhuollollinen ja aatteellinen koodi painottuivat arvottamisen kriteereinä.⁶

”Esipuhe” paljastaa, että Oksanen ymmärtää retorisesta itsekriittikistään huolimatta olevansa tärkeällä asialla, luomassa suomalaisen

⁵ Myös Laitinen (1993: 101) kiinnittää huomion keskeislyriikan vähäisyyteen, joskin mainitsee omakohtaisen aatteellisen vakaumuksen (1993: 104).

⁶ Jyrki Nummi (tulossa) taustoittaa laajasti Ahlqvistin normatiivista, uusklassismista ammentavaa kirjallisuus- ja lajikäsitystä.

taiderunouden perustaa. Hän on yksi suomalaisen taidernouden ”alus-taja” ja pitää itseään ”uudisraivaajana suomalaisen runouden ja kauno-kirjallisuuden alalla” (Sarlin 1924: 167). Nykynäkökulmasta Oksanen ei ollut niinkään runomuodon uudistaja kuin klassiseen ja aikansa idealis-tiseen koulukuntaan nojaava perinteen esittelijä. Hänen runotaustansa on kansanrunoudessa ja J. L. Runebergin lyriikassa: ”Ahlqvistin runou-den yleisessä sävyssä ja sanonnassa kajahtelee tuon tuostakin kaikuja mil-loin kansanrunoudesta, milloin Runebergin laulusta” (Sarlin 1924: 139). Runebergin runoudessa romanttinen kansankuva yhdistyi klassisiin runo-muotoihin ja mittoihin, ja tämä puhutteli Oksasta niin kielellisesti kuin poliittisesti. Aatteellisesti J. V. Snellmanin ja sitä kautta Hegelin filosofia ja estetiikka olivat Oksaselle tärkeitä, runoteoreettisesti myös Lönnrot sekä saksalaiset teoreetikot Conrad Hermann, Friedrich Theodor Vischer ja Rudolph von Gottschall (Simelius 1914: 105–106; Kohtamäki 1956: 209–213). Kaikki korostivat omine painotuksineen taiteen kauneutta ja sitä, että runouden pääkohteena on ihminen ja tämän luonne, Ahlqvistin sanoin ”hengellinen luonne, vuolain lähde nyky-ajan suurimmille runous-teoksille” (Kohtamäki 1956: 198). Kielen ”kauneus, raa’an hiominen” ja ”miellyttävä” ja ”taidollinen kielenkäyttö”, jopa ”kielellinen täydellisyys” ovat Ahlqvistin julkilausuttuja päämääriä (Varpio 1993: 116). Ankan ideologinen tarkastelu tulee esiin niin Oksasen runokielessä kuin suo-riissa, usein aikaansa sidotuissa kannanotoissa kielipoliittisiin ja valtiollisiin kysymyksiin. Yleisempien kielipoliittisten linjanvetojen lisäksi⁷ Oksanen on voimakkaasti instituutioiden, normien ja poliittisten aatteiden edus-taja sekä klassinen sääntöjen seuraaja, jonka ”taidekäsityksen ydintä olivat norminmukaisuus ja muotopuhtaus” (Grünthal 1999: 317). Niin profes-sori Ahlqvist kuin runoilija Oksanen toteuttavat ajatusta, jonka mukaan kielen ja kirjallisuuden tarkastelussa ei ole kyse vain vaihtuvien rakentei-den ja elävän kulttuurin kuvauksesta. Kieli ja kansanruno ovat ”muuttu-mattomia olioita, joilla oli todellisuudessa ideaali olemassaolon muoto”. Kouliintunut kielen ja kirjallisuuden tarkastelija tuntee niiden lainalaisuu-det ja osaa päätellä, ”mitkä muodot ovat oikeita, mitkä vääriä” eli kykenee kytkemään ne normatiivisesti hyvään ja ideaaliin. (Nummi tulossa.)

Näiden kriteerien valossa erityisesti runomitta on tärkeä. Se ei ”aitoa runoilijaa kahlehti”, vaan ”kannattaa ja kohottaa” – mitan pakot-teet herättävät runoilijassa ”yhä uusia oivalluksia” (Kohtamäki 1956: 209). Oksanen tarkoittaakin ”Esipuheensa” sanoilla ”nykyisen runouden muo-doista” ennen kaikkea asettumista ”selvinneen muodon” puolelle eli dynaamisen, painoa hyödyntävän mittasysteemin kannalle, jonka vasta-kohtana hän näkee tavulaajuuteen perustuvan runon. Dynaamiset mitat osoittavat kielen kehittyneisyyttä. ”Syy koron vallalle saattamiseen kai-kissa nykyisissä kielissä ei ole vaan ulkoa tullut mukailemisen halu; se on näiden kielten sisällinen taipumus oikein tuntuvasti osoittamaan se tavuu,

⁷ Martti Rapola (1945: 82–83) esittää Ahlqvistin merkityksestä seuraavan arvion: ”August Ahlqvist [–] on suomen kielen muotorakenteen vakiinnuttamiseksi tehnyt määrätietoista perkaus- ja uudistustyötä enemmän kuin kukaan muu aikana, jolloin kieltämme ruvettiin käyttämään uudenaikaisessa sanoma- ja aikakauslehdissä, kauno- ja tietokirjallisuudessa, oppikouluissa ja askel askeleelta myös yliopistossa, tieteellisissä seuroissa ja muussa julkisessa elämässä.”

joka on sanan juuri ja ponsi”, Ahlqvist (1863: 85) toteaa väitöskirjassaan. ”Esipuheensa” painotuksesta huolimatta Oksanen pitää myös kansanrunoutta, jossa niin tavun laajuus kuin paino merkitsevät, tärkeänä lähtökohtana suomalaiselle taiderunoudelle. (Kohtamäki 1956: 188–190, 209; Kohtamäki 1964: 391.)⁸

Kokoelmissaan Oksanen todistaa käytännössä, että suomenkielisen lyriikan innovaatioiden pohjaksi voidaan ottaa niin kansanrunoutemme kuin erilaisin indoeurooppalaisin mitoin toteutetut runot. Oksanen sovittaa suomeksi sonetin ja kokeilee elegistä distikonia ja silosäettä päätyen painottamaan germaanista, tavupainolle perustuvaa dynaamista mittasysteemiä. On huomattava, että lainaamassani ”Esipuheessa” Oksanen ei esittele niinkään kokoelmamuotoa kuin repertuaaria. Itse keskityn artikkelissani nimenomaan kokoelmaan, joskin myös siinä esiin tulevaan repertuaariin. Suuressa kuvassa Oksanen jättää kokoelmiinsa näkyviin oman runoilijantiensä kehittymisen jäljet esimerkiksi mitantajun ja aatteellisten painotusten suhteen.⁹

Säkeniä-kokoelmien kehitys ja rakenteellis-temaattiset piirteet

Säkeniä-kokoelmasta ilmestyi kuusi painosta vuosina 1860–1898, ”kuusi samannimistä mutta keskenään erilaista kirjaa” (Laitinen 1993: 99). Kokoelman kantateos *Säkeniä. Kokous runoutta. Ensimmäinen parwi* ilmestyi vuonna 1860. Teoksen kustantaja oli Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, ja teosta myytiin kohottavasti ”yli-oppilasten rakennuksen hyödyksi” (Oksanen 1860, nimiösivu). *Säkenien* runot olivat syntyneet ja pitkälti ilmestyneet 14 vuoden aikana eli 1847–1860, joskin ensimmäiset runonsa Oksanen julkaisi jo 1844. Oksanen sijoitti esikoiskokoelmaansa vain viisi ennen julkaisematonta runoa: kehysrunon ”Säkenet” (1860), ”Silloin saisi Tuoni tulla” (n. 1848–1850), ”Unna vuonna 1853” (1853), ”Rannalla-istuja neito” (n. 1854–1855) ja ”Matkaaminen” (n. 1853). Merkille pantavaa on, että runoista yli puolet ovat joko käännöksiä tai mukaelmia.¹⁰

Vuonna 1863 ilmestyi ensimmäisen kokoelman toinen, ”lisätty painos”. Kustantaja oli kuopiolainen Manninen ja Ahlqwist. Ensipainosta rikastutti yksi uusi runo eli J. L. Runeberg-käännös ”Döbeln Juuttaassa”

⁸ Koron poljenta eli tavulaajuuteen perustuva mitan käyttö oli A. Oksaselle itselleenkin tyypillistä ennen 1860-lukua (Simelius 1914: 198) – myöhemmin hän korosti sekä tavun painoa että laajuutta mitan määrittämisessä, joskin ”hänen runoilijan- ja kriitikontyönsä germaanisperäisten ja painoon perustuvien mittojen vakiintumisessa runouteemme oli merkittävä” (Grünthal 1999: 317–318). Oksasen suhteesta kansanlauluihin ja arkkiveisuihin ks. Grünthal 1999: 318–319.

⁹ Ks. Simelius 1914: 328–331; Sommer 2014: 404–405.

¹⁰ Simelius (1914: 153) pitää kokoelman 52 runosta vain 22 runoa Oksasen ”omina”. Oksasen omia runoja ovat ”Säkenet”, ”Savolaisen laulu”, ”Suomalainen sonetti”, ”Suomen valta”, ”Silloin saisi Tuoni tulla”, ”Tuopa tuopi tuiman tunnon”, ”Miksikä aina suret?”, ”Unna vuonna 1853”, ”M. A. Castrénin haudalla”, ”Päälle-kirjoitus Pyhän Henrikin muisto-patsaalle Kokemäellä”, ”Tunnon rauha”, ”Pyydetty pyytäjä”, ”Etelälle”, ”Tarkk-ampujan hyräily”, ”Ruotulaisen morsian”, ”Rannalla-istuja neito”, ”Turha odotus”, ”Runonkerääjä”, ”Antun kihlaus”, ”Koskenlaskijan morsiamet”, ”Lähteelle kadussa” ja ”Kerjäläis-tyttö”. Kompa-epigrammeista vain pari on mahdollisesti alkuperäisiä; suorasanaisestä osastosta vain ”Satu” on Oksasen käsialaa. (Simelius 1914: 153–154.)

(”Döbeln vid Jutas”, *Fänrik Ståls sägner*, 1848), jota Oksanen oli työstänyt jo 1852 ja jonka hän oli julkaissut *Suomi: tidskrift i fosterländska ämnen* -aikakauskirjassa 1856.

Säkeniä. Kokous runoelmia A. Oksaselta. Toinen parwi tuli julki 1868. Sen kustantaja oli G.W. Edlund. Kokoelmassa on runsaasti runoilijan työtä käsittelevää metalyriikkaa sekä käyttörunoutta. Painos on siitä poikkeuksellinen, että siinä ei ole aloitusrunoa ”Säkenet”. Erityistä on myös se, että siihen sisältyvät Oksasen saksasta kääntämät lasten leikkirunot, joita hän ei myöhempiin painoksiin hyväksynyt.

Oksasen runotuotannon suurten linjojen kannalta olennaista on, että hän julkaisi vuoden 1868 jälkeen vain 17 runoa. Nämä ovat pääosin tilausrunoja, joita Oksanen laati juhliin ja vuosijulkaisuihin. Runoihin kuuluvat kuitenkin sellaiset keskeislyyrisesti aikaa kestävät runot kuin ”Epäilijä” (1870) ja ”Punkaharjun Laulutytön laulu” (1889).

1874 ilmestyi neljäs painos *Säkeniä. Kokous runoelmia A. Oksaselta. Uusi, vähennetty ja enännetty painos*. Julkaisijana pysyi G. W. Edlund, kuten myöhemmissäkin kokoelmissa. 1881 ilmestyi viides *Säkeniä. Kokous runoelmia A. Oksaselta. Neljäs, enännetty painos*, ja viimeiseksi jäi vuoden 1898 *Säkeniä. Kokous runoelmia A. Oksaselta. Viides, enännetty painos*. Teos ilmestyi yhdeksän vuotta runoilijan kuoleman jälkeen, ja siinä on mukana E. N. Setälän esipuhe.

Vaikka Oksanen kierrättää pitkälti samoja runoja, eri kokoelma-versioiden välillä on eroja. Dramaattisimmat muutokset näkyvät neljässä ensimmäisessä painoksessa, erityisesti vuosien 1860–1863 kokoelmaparin ja 1868 julkaistun kokoelman välillä sekä vuosien 1868 ja 1874 painosten välillä.

Kokoelmien yleisrakenne ja laajuus on seuraavanlainen. Kahden ensimmäisen rakenne on identtinen lukuun ottamatta vuoden 1863 painokseen lisättyä osastoa V:

<i>Säkeniä</i> (1860) Säkenet		<i>Säkeniä</i> (1863) Säkenet	
I	11 runoa	I	11 runoa
II	14 runoa	II	14 runoa
III	17 runoa	III	17 runoa
IV	1 runo	IV	1 runo
V	8 runoa + 18 kompaa	V	1 runo (”Döbeln Juuttaassa”)
VI	3 proosarunoa	VI	8 runoa + 18 kompaa
		VII	3 proosarunoa

Säkeniä. Toinen parwi (1868) rikkoo ensimmäisten parvien muodon, sillä siinä ei ole osastorakennetta. Sen aloittaa nimeämätön mutta järjestysnumeroitu joukko runoja (1.–34.), joita seuraa kaksi runosarjaa Lapsukaisten leikkilauluja (runot 35.–44.) ja Sormisuukkosia (1.–10.). Kokoelma on kuin välivaihe kokonaisemman teoksen muotoilussa.

Kolmessa viimeisessä painoksessa A. Oksanen palaa kehittämään vuosien 1860 ja 1863 painosten rakennetta:

Säkeniä (1874) Säkenet		Säkeniä (1881) Säkenet		Säkeniä (1898) Säkenet	
I	23 runoa	I	17 runoa	I	18 runoa
II	16 runoa	II	18 runoa	II	19 runoa
III	17 runoa	III	17 runoa	III	17 runoa
IV	18 runoa	IV	18 runoa	IV	18 runoa
V	2 runoa	V	2 runoa	V	3 runoa
VI	1 runo	VI	1 runo	VI	1 runo
VII	3 runoa	VII	13 runoa	VII	13 runoa
VIII	4 runoa + 27 kompaa	VIII	4 runoa + 27 kompaa	VIII	4 runoa + 27 kompaa
IX	1 proosaruno	IX	1 proosaruno	IX	1 proosaruno

Kuten kaaviosta voi huomata, neljännessä painoksessa (1874) Oksanen on saanut kokoelmansa osastot rakennetasolla valmiiksi. Tuolloin osastoja on lopullinen määrä eli yhdeksän. *Ensimmäisen parwen* eli kokoelman (1860–63) rinnalle tulee vuoden 1868 *Säkenissä* runoja, joista runoilija tekee myöhemmissä painoksissa, etenkin vuoden 1874 painoksessa, lisäosastoja. Jo *Säkenien* paratekstit paljastavat, että Oksanen muokkaa samannimisiä ”kokouksia” eli kokoelmia ja niiden ”parwia” eli osastoja, runoryhmiä tai sarjoja esimerkiksi lisäämällä niihin uusia runoja, kuten tapahtuu *Ensimmäisen parwen* kahdessa ensimmäisessä painoksessa, jolloin jälkimmäinen on saman kokouksen ”lisätty painos”. E. N. Setälä (1898: XV) tiivistää – kokoelmamuodon urauurtavuutta hiukan vähätellen – *Säkenien* kehityskaaren:

Ainoat runokokoelmat, mitä hän on julkaissut, ovat ’Säkenien’ molemmat ’parvet’, jotka myöhemmissä painoksissa ovat yhdistetyt yhteen. Ensimmäinen parvi ’Säkeniä’ ilmestyi v. 1860 ja jo v. 1863 siitä tuli toinen lisätty painos. V. 1868 julkaisi runoilija ’Säkenien’ toisen parven ja v. 1874 molemmista parvista ’vähennetyn ja enännetyn laitoksen’, josta tarkalla itsearvostelulla oli vähempiarvoiset tuotteet pois karsittu. Tämä laitos on Säkenien varsinainen ’normaalipainos’, jonka mukaan Säkenien runoilija on arvosteltava. V. 1881 ilmestynyt uusi painos sisälsi vain muutamia lisiä, samoin kuin tähän painokseen, joka nyt lukijalle tarjotaan, on lisätty ne muutamat runot, jotka runoilija viimeisinä elinvuosinaan 1881:n jälkeen on sepittänyt.

Säkenet jakautuvat *Toista parwea* lukuun ottamatta nimeämättömiin mutta numeroituihin osastoihin. Sen sijaan jotkin osastojen sisäiset sarjat on nimetty – esimerkiksi osaston III Servialaisia kansanlauluja ja osaston VIII Kompia (omatekoisia ja mukaelmia). Runoa, niin mitallista kuin suorasanaista proosamuotoista tekstiä Oksanen alkaa vähitellen nimittää ”runoelmaksi” aikansa käytännön mukaisesti (ks. Haapala 2016: 113–114;

Pettersson 2016: 11–12)¹¹, vaikka kahden ensimmäisen painoksen alaotsikossa mainitaan ”kokous runoutta”.

Säkenistä kokoelmina on luotu tähänastisessa tutkimuksessa hyvin luonnosmainen yleiskuva, jonka Kai Laitinen (1993) tiivistää osuvimmin. Tarkennan sitä omasta näkökulmastani ennen kuin osoitan kokoelman eksposition ja säeruno-osastojen työstämisessä syntyneitä muutoksia. Laitinen määrittää osastot vuoden 1874 painoksen pohjalta ennen kaikkea temaattisesti – hänen mukaansa osastojako perustuu aihepiireille:

Osastoilla ei ole nimiä, mutta niiden aiheet voi luokitella kaavamaisesti vaikkapa seuraavaan tapaan: I. isänmaa ja kieli, II. uskonto, III. rakkaus, IV. runous, V. balladit, VI. 'Schillerin laulu kellosta', VII. juhlarunot ja muistorunot, VIII. faabelit eli eläinsadut ja lyhyet komparunot. Vielä yhdeksäskin osasto on, mutta sen täyttää proosakappale, Oksasen ainoa novellistinen teos 'Satu, Kansatieteellinen unelma', jossa lasketaan pohjaa heimoromantiikalle allegorian keinoin. (Laitinen 1993: 101.)

Kuvausta voi täsmentää A. J. Sarlinin (1924: 148) havainnolla osastojen sisäistä temaattista ”ryhmistä”. Sarlin ei kehittele ajatustaan ryhmistä, mutta hänen ehdotuksensa lähestyy esimerkiksi ajatusta runosarjasta – runoryhmässä tai -sarjassa aihepiiriä kehitellään useamman runon mitassa.¹² Luonnehdin seuraavaksi osastoja tarkemmin. Sen jälkeen tutkin *Säkenien* kehityksiä, toisin sanoen ekspositiota eli ensimmäisen osaston alkua sekä koko kokoelman lyyristen osuuksien sulkemista.

Osasto I kokoaa yhteen suomalaisuutta ja kansallisuusaatetta käsittelevät runot. Runojen aiheina ovat maamme historia ja kieli, kansa ja sen luonne sekä Suomen nykypäivä ja sille toivottava tulevaisuus. Osaston lopussa on kaksi mukaelmaa, jotka kaiuttavat eurooppalaista kansallisuusaatetta kahdessa paikallisessa yhteydessä: kreikkalaisen runoilija ja poliitikko Rígas Velestinlísin eli ”runoilija Rhigasin” ”Kreikkalaisen vala (Menneestä vuosisadasta)” sekä ”Virolaisen valitus (Mukaelma)”.¹³ Runojen aiheena ovat uhraukset ja veriset kohtalot, joita ihmiset ovat joutuneet kärsimään maansa puolesta. Oksasen kansallisuusaate on patrioottisuutta paikallisuuden ehdoin. Hän kirjoittaa savolaisen, suomalaisen, virolaisen ja kreikkalaisen vapaudesta maahansa, mutta myös heidän henkisistä velvollisuuksistaan sekä yhteyksistään vapaaseen maailmaan eli Eurooppaan.

Osasto II käsittelee elämän luonnetta, jopa sen metafyyysisiä lainalaisuuksia. Tässä osastossa on runsas valikoima erilaisia runouden lajeja, niin käännöksiä kuin alkuperäisrunoja. Oksanen sijoittaa osastoon balladeja, epigrammeja, legendoja, mietelmiä ja uskonnollisia runoja.

Osasto III sisältää erilaisia rakkausrunoja, jotka nojaavat pääasiassa kansanrunouden lajimalliin. Käännösrunkojen ja mukaelmien osuus on merkittävä.

¹¹ Nimitystä ”runoelma” käyttivät 1860-luvulta alkaen niin Suonio, A. Oksanen ja Kivi kuin esimerkiksi J. H. Erkko, jonka kolme ensimmäistä kokoelmaa olivat *Runoelmia I–III* (1870–1876).

¹² Runosarjan rakenneperiaatteista ks. Haapala 2025a: 111–113. Sarjoittamista käsittelem tarkemmin analysoidessani tapaustutkimuksissa osastoa III.

¹³ Runon lähtökohta on oletettavasti jossakin Johann Gottfried von Herderin laitoksessa teoksesta *Stimmen der Völker in Liedern*. Oksanen on muunnellut omaehtoisesti saksankielistä runokatkelmää. (Simelius 1914: 156–157.)

Osasto IV kokoaa runoja, joiden aiheena on runous ja elämänkulku eli lapsuus ja nuoruus, perhe, ystävät ja merkitykselliset paikat. Osaston alku keskittyy runouteen ja sen tekemisen ehtoihin eli on pitkälti metalyriikkaa. Loppupuoli on eletyn elämän, niin ilojen kuin murheiden pohdintaa; katse on usein retrospektiivinen ja runot vanhojen aikojen muistamista.

Osaston V yhteisenä nimittäjänä on, että sen runoissa on erityinen ihmisen ja luonnon tai ihmisen ja myyttisten voimien kohtaaminen. Balladimainen ”Koskenlaskijan morsiamet” kuvaa henkensä menettävän koskenlaskija-Vilhon täyttymätöntä suhdetta ihmisneitoon Annaan ja Vellamon neitoon. ”Lähteelle kadussa” taas puhuttelee kaupungissa esiin tulevaa lähdettä ja valittaa sen kohtaloa ihmisrakennusten keskellä. ”Punkaharjun Laulutytön laulu”, joka ilmestyy viimeiseen kokoelmaan, on nokturno. Runossa kuvataan neitoa ja tämän ikävyyttä ja melankoliaa huokuvaa laulua, jonka tyttö laulaa yöllisillä vesillä.

Osasto VI on käännös. ”Schillerin Laulu kellosta” on suomennos Friedrich Schillerin vuonna 1798 kirjoittamasta laajasta runosta ”Das Lied von der Glocke”, jossa on 430 säettä. Käännöstä pidetään yhtenä Oksasen onnistuneimmista, ja teksti on koko hänen runoutensa parhaimmistoa. Mielenkiintoista on, että käännös seuraa alkutekstin mittatyypin vaihtelua – tällaisena se hangoittelee osin Oksasen omaa poeettista ihannetta vastaan.¹⁴ Osastot V ja VI edustavatkin (kenties osaston III lisäksi) varsinaista taiderrunoutta tai vähiten poliittisesti tendenssimäistä runoutta Oksasen tuotannossa.

Osasto VII kokoaa tilapää- ja tilannerunoja. Siihen on koottuna akateemisia juhlarunoja, maljarunoja, muistorunoja runoilijakollegoille sekä tervehdyksiä, jotka on esitetty erilaisten seurojen ja yhteisöjen tilaisuuksissa. Tätä osastoa Oksanen kasvattaa viidennessä ja kuudennessa painoksessa tuntuvasti.

Osasto VIII alkaa kolmella faabelilla, jotka ovat käännösmukaelmia. Valtaosan osastosta täyttää Kompia-sarja eli runomuotoiset aforismit, arvoitukset ja epigrammit. Monet näistäkin ovat suomennoksia. Mukana on Oksasen kärkeviä runoja, joissa käsitellään suomalaista kulttuurielämää, esimerkiksi Oksasen kohtaamia arvosteluja. Osasto sisältää myös pilkkarunon Aleksis Kivestä.¹⁵ Viimeisenä on osaston ja koko kokoelman lyyrysten osuuksien päättävä kehysruno ”Loppulaulu ja Laulunloppu”.

Osasto IX on proosarunomainen allegoria ”Satu. Kansatieteellinen unelma”, jossa Oksanen esittää kielipoliittisia haaveitaan siten kuin hahmotti ne 1840-luvulla.

Edellä tekemäni tarkastelu osoittaa, että kokoelman osastointi perustuu joko temaattisuudelle, kuten Laitinen esittää, tai runolajille, osin

¹⁴ Ks. Grünthal 1999: 320. Oksanen käänsi Schillerin runon 1859. Hän on saanut siitä runsaasti kiitosta (Sarlin 1924: 164–166; Laitinen 1993: 100). Oksanen hioi käännöksiään ajan saatossa enemmän kuin omia runojaan. Erityisesti korjaukset koskevat mittaa. Simelius (1914: 128–130) antaa tästä esimerkkejä vertailemallaan muutamaa *Saima*-lehdessä ilmestynyttä runoa *Säkeniä*-kokoelmassa julkaistuihin.

¹⁵ Rooliruno ”Eräs runoilija haudataan” kuuluu: ”’Runoilijaks’ ma ristittiin, / Sanottiin Skakespeariksi, / Verraksi Väinön väitettiin: / Muut’ en mä ollut kuitenkaan / Kuin taitamaton tahruri / Ja hullu viinan juoja vaan.” (Oksanen 1874: 163.) A. Oksasen ja Kiven runoutta vertailee kattavasti H. K. Riikonen (2020).

myös runojen laajuudelle. Osastot on sommiteltu A. Oksasen hellimien kielellisten, esteettisten ja aatteellisten periaatteiden pohjalta siten, että kokonaisuus on materiaalin runsaudesta huolimatta tarkkaan mietitty.

Esitän nyt joitakin yleisluonteisia havaintoja kokoelman ekspositiosta sekä lyyristen osastojen päätännästä osastossa VIII. Tarkastelu valaisee kokoelman tarkoituksenmukaista jäsentämistä, mutta yhtä lailla osoitan, miten Oksasen runouden aatteellinen ja temaattinen pohjavire kehittyä ja millaisia lajeja hän sisällyttää runouteensa.

Jokaisen *Säkeneiden* painoksen – lukuun ottamatta *Toista parvea* – avaa kursivoitu kehysruno ”Säkenet”. Kehys pysyy muuttumattomana *Säkeniä*-kokoelmien painoksissa ja toimii avaimena Oksasen poetiikkaan ja runomaailmaan.¹⁶ Itämerensuomalaisten kielten parissa lauluissa käytetyn trokeisen runomitan mukaan kirjoitettu runo on suunniteltu sitomaan kokoelman runot yhteen, A. J. Sarlinin sanoin (1924: 142) ”johdannoksi”. Eurooppalaisesta traditiosta kertovat loppusoinnut. Runo asemoikin A. Oksasen teosmuotoisen tuotannon eurooppalaisten ideoiden rikastamaksi suomalaisuusaatteen ajamiseksi ja levittämiseksi.

Yhdeksänsäkeistöinen ”Säkenet” alkaa seitsemän säkeistön kuvauksella sepästä, joka takoo pajassaan. Ilmoille lentävät kipinät eli ”säkenet” ovat merkinä pajassa tehtävästä työstä, ja niitä puhuja seuraa illassa. Runon kokonaisuus paljastaa, että kuvaus on arkisesta tilanteesta kehitelty allegoria luovasta työstä, jossa seppo Ilmarisen tapaan muovataan suomalaista kulttuuria. Runo päättyy nimittäin kahdessa viimeisessä säkeistössä toiveeseen, että Suomessa syntyisi intoa Suomelle laulamisen asialle:

Näinpä, lauluni, sä lennä
Säkenenä säihkyten,
Nuorten mieltä miellytellen,
Sytetellen, sammuen.

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

Kehysruno osoittaa, että *Säkeniä* on tendenssikirjallisuutta *par excellence* – Oksanen pyrkii sytyttämään etenkin nuoret lukijansa ajattelemaan Suomea itsenäisenä eurooppalaisena kulttuurikansana, joka ponnistaa niukoista ja epävarmoista lähtökohdista mutta jolla kuitenkin on tulevaisuus omalla kielellä laulamissa, kunhan kansan moraaliset aatteet ja tunteet heräävät ja konkretisoituvat teoiksi. Tämä on Oksanen keskeinen yhteiskunnallinen viesti Suomen mahdollisuuksista.¹⁷

Kehysrunon ympärille on kerätty suomalaisuusasiaa laajemmin käsittelevä ekspositio, johon kuuluvat ”Säkenet”-runon lisäksi runokolmikko ”Savolaisen laulu”, ”Suomalainen sonetti” sekä ”Suomen valta”.

¹⁶ Sarlin (1924: 142) kutsuu *Säkenien* ensimmäistä runoa ”alkurunoksi”.

¹⁷ Tendenssikirjallisuuden lajitaustasta 1800-luvulla ks. Isomaa 2012. Suomalaisuusaatteessa oli 1800-luvulla monenlaisia kilpailevia tendenssejä, joten Oksasta voi ajatella poliittiseksi runoilijaksi, joka tarjoaa ideoitaan yhdeksi vaihtoehdoksi maamme tulevaisuudelle.

Nämä kaikki ovat Oksasen omasta kynästä. Säepituudeltaan vaihtelevaan jambimittaan kirjoitettu ”Savolaisen laulu” ylistää synnyinmaakunnan suloutta sekä sen ihmisten mallikelpoista kauneutta, ahkeruutta, kestävyyttä ja urhoollisuutta – mallina on ollut J. L. Runebergin ”Vårt land” (1847).¹⁸ ”Suomalainen sonetti” on ensimmäinen suomeksi kirjoitettu klassisen lajin esitys. Kahdessa ensimmäisessä säkeistössä verrataan suomalaista runoutta ja sen tekemisen ehtoja sonetin syntysijojen eli Italian tilanteeseen:

Ei tainnut vanha Väinämöinen luulla,
Ett’ oisi kenkään laulajoista meillä
Soveltuva sonettien siteillä
Runon tekoon Kalevalaisten kuulla.

Ei istukaan käkömmä mandelpuulla,
Ei L a u r a t meitä kohtaa kirkkoteillä; –
Ei ihme siis, jos Pohjan rämeillä
Ei soi sonetti Arnolaisen suulla.
(Oksanen 1860: 3.)

Vaikka suomalainen tilanne poikkeaa alkuperäisen sonetin lähtökohdista, puhuja esittää toiveensa, että mitallinen runo olisi niin kielen kuin isänmaan asialla ja rikkoisi muut kuin kielelliset kahleet: ”Suloinen kuulla kuitenkin tuo oisi, / Ja siitä Suomalainen toivojensa / Tulelle uutta kiihoitusta toisi, // Jos kautta näiden laulukahlehtensa / Sen kieli, halvaksi havaittu, voisi / Siteistä muista päästä irrallensa.” (Oksanen 1860: 4.)

”Suomen valta” jatkaa ”Suomalaisen sonetin” ajatusta kielestä. Nyt se on maan suojaaja ja yhdistäjä: ”Nouse, riennä, Suomen kieli, / Korkealle kaikumaan! / Suomen kieli, Suomen mieli, / Niiss’ on suoja Suomenmaan; / Yksi mieli, yksi kieli / Väinön kansan soinnuttaa.” (Ibid.) Seuraavat säkeistöt käyvät läpi maamme ankaria maantieteellisiä oloja ja historiaa, joista huolimatta suomalaiset ovat selvinneet. Viimeinen säkeistö kuuluu maata, sen maantieteellisiä alueita ja rajoja ja kulttuurista itsenäisyyttä korostaen:

Äänisjärvi, Pohjanlahti,
Auranrannat, Vienansuu,
Siin’ on, Suomalainen, mahti,
Jok’ ei oo kenenkään muun,
Sillä maalla sie oot vahti;
Älä ääntäs halveksu!
Nouse, riennä, Suomen kieli,
Korkealle kaikumaan!
(Oksanen 1860: 5.)

Säkeistö on poliittisesti hurja, sillä kuvaus ylittää huimasti Suomen suurruhtinaskunnan maantieteelliset rajat ja sulkee sisäänsä myös Karjalan alueet, olkoonkin että kyse on ennen kaikkea kielestä.

Ekspositio tuo julki A. Oksasen ja samalla August Ahlqvistin ideologisen kielipolitiikan ytimen: suomen kielen ja paikallisuuden tärkeyden korostamisen, puolustamisen ja edistämisen ajan romanttisen kansallisuusaatteen mukaan. Oman kulttuurin luomisessa olennaista on vuorovaikutus eurooppalaisen kulttuuriperinteen kanssa – tästä kertovat jo

¹⁸ Havainnon tekee ensin Viljo Tarkiainen vuonna 1913 (ks. Laitinen 1993: 98–99). Runebergin ja Oksasen seuraajina voi nähdä esimerkiksi J. H. Erkon ”Hämäläisen laulun” (1869/1870) ja P. J. Hannikaisen ”Karjalaisten laulun” (1899).

runolajit ja -keinot, kuten dynaamisen mitan ja loppusointujen käyttö.¹⁹ Aikakauskirjassaan *Kieletär* Ahlqvist julistaakin, että suomen kielen on ”europalaistuminen ja pyrkiminen aasialaisesta synteettillisyydestään kevyempään europalaiseen analyttillisyyteen” ja *Finlands Allmänna Tidning* -lehden kirjoituksessa ”Finsk litteratur” (1871), että ”Suomen kansan korkein henkinen tehtävä on lähiaikoina oleva koettaa mukauttaa itsensä mahdollisuutta myöten eurooppalaiseen kulttuuriin” (Kohtamäki 1956: 232–233, 466).²⁰ Sarlin (1924: 140–141) tiivistää osuvasti Oksasen aihepiirin ideologisen painotuksen: ”Suomalainen kansallisuus laillisen vapauden ja länsimaisen sivistyksen turvissa’, siinä se aate, joka kultalankana kutoutuu kaiken hänen runoutensa läpi.”

Ensimmäinen *Säkeniä* on perusta, johon Oksanen sovittaa myöhemmät kokoelmansa. Niinpä Oksanen säilyttää eksposition perusasetelman, mutta laajentaa ja muuntelee sitä painos painokselta. Neljännessä painoksessa (1874) ekspositio laajenee kuuteen runoon:

”Säkenet”

1. ”Savolaisen laulu”
2. ”Suomen valta”
3. ”Unelmia”
4. ”Miksikä aina suret?”
5. ”Suomalainen sonetti”
6. ”Silloin saisi Tuoni tulla”.

Viidennessä painoksessa (1881) ekspositio pysyy samana, mutta kuudennessa painoksessa (1898) kasvaa seitsemään:

”Säkenet”

1. ”Savolaisen laulu”
2. ”Suomen valta”
3. ”Sotamarssi (Porrassalmen tappelun muistoksi)”
4. ”Unelmia”
5. ”Miksikä aina suret?”
6. ”Suomalainen sonetti”
7. ”Silloin saisi Tuoni tulla”.

Näin Oksanen täsmentää kielen ja oman maan asian puolesta taistelemista tuomalla laajojen maantieteellisten alueiden lisäksi runoihinsa oman kotialueensa ihmisten eli savolaisten seuraan Suomen muutkin heimot, kuten pohjalaiset ja karjalaiset; ”Sotamarssi” (1898 kokoelman 3. runo) kehottaa Porrassalmen historiallisen taistelun (1789) innoittamana voi-

¹⁹ Łukasz Sommerin mukaan ”Suomen valta” -runon ajatus on samankaltainen kuin saksalaisen Ernst Moritz Arndtin runossa ”Des Deutschen Vaterland” (1813): Saksaan julistetaan kuuluvaksi alueet, joiden asukkaat puhuvat saksaa. Neljän vesistön nimeäminen Suomen rajoiksi muistuttaa myös August Heinrich Hoffmann von Fallerslebenin runon ”Deutschlandlied” ensimmäistä säkeistöä runomittaa myöten. (Sommer 2014: 405.)

²⁰ Ahlqvistin asenne suomalaisuuden itäisiin juuriin muuttui 1850-luvulla. Ahlqvistin raportit tutkimusmatkoilta Itä-Karjalaan sekä Volgan ja Siperian alueille paljastavat, että Ahlqvist oli saanut todistaa suomalais-ugrialaisten kansojen köyhyyttä, takapajuisuutta, matalaa sosiaalista asemaa ja heikkoa heimotunnetta. Ahlqvist alkoi nähdä suomalaiset ainutlaatuisessa ja poikkeuksellisessa asemassa suomalais-ugrialaisten joukossa: suomalaisilla oli läheiset siteet länsieurooppalaiseen kulttuuriin, erityisesti pohjoiseurooppalaiseen, germaaniseen ja protestanttiseen perintöön. Ahlqvist esitti teoksessaan *Die Kulturwörter der westfinnischen Sprachen. Ein Beitrag zu der älteren Kulturgeschichte der Finnen* (1875), että suuri osa suomalaisesta kulttuurisesta sanastosta koostuu vanhoista saksalaisista ja balttilaisista lainoista. (Sommer 2014: 404.) Ahlqvistin suomalaisen kielen ja kirjallisuuden eurooppalaisvaatimuksesta ks. Varpio 1993: 115–116.

tokkaaseen puolustustaisteluun, joka tapahtuu vähintäänkin implisiittisesti Venäjän keisarikunnan uhkan eli venäläistämispöykimysten torjumiseksi.

On huomattava, että osaston ja kokoelman ekspositio ei ole ainoastaan persoonatonta yltiöpatioottisuutta vaan läsnä on puhujan henkilökohtaisempia tunteita ja paikallisempia sävyjä (ks. Laitinen 1993: 98) jo osaston avausrunon ”Savolaisen laulu” ensimmäisen persoonan puhujasta lähtien: ”Mun muistuu mieleheni nyt / Suloinen Savonmaa.” Haaveita reunustaa jopa suru, epätoivo ja mahdollinen epävarmuus sen suhteen, onnistuuko suomalaisuusaate saavuttamaan tavoitteitaan. Usein puhuja kääntyy neidoksi tai naiseksi personifioimansa Suomen puoleen. ”Unelmia”-runossa (vuoden 1874 kokoelman 3. runo ja vuoden 1898 kokoelman 4. runo) on ”kurja Suomi”, jolle huudahdetaan: ”Kuin monta unta kullaista / On, kurja Suomi, sulle nähty, / Ja toivotusta harrasta / Kuin monta, mont’ on sulle tehty!” (Oksanen 1874: 7). Runon puhujan mukaan eksoottiset haaveet eivät kehitä. Tarvitaan konkreettinen sitoutuminen kotimaahan ja sen eteen nähtävään vaivaan. Runon lopussa puhuja muistuttaa Suomea sen itsetiedostuksen ja vapautteen heräämisen tehtävästä:

Et koskaan näiden nähdä saa
Hourauksien totehen käyvän,
Tää köyhä maasi antamaan
On suotu sulle onnes päivän.

Tääll’ olet vahvaks’ varttuva,
Tääll’ elos kauniiks’ muutettava,
Tääll’ on sun kielek kattuva,
Vapautes, valos voitettava.
(Oksanen 1874: 9.)

Eksposition 4. runo ”Miksikä aina suret?” alkaa: ”Immyt ainoseni, joka toivoni tähtenä tuikat, / Suomeni, miksikä niin suret ain’, mitä silmäsi aina / Kylpevi kyynellen, virtana vuotavi vaan?” (Oksanen 1874: 9.) 6. runo ”Silloin saisi Tuoni tulla” antaa vastauksen puhujan eksistentiaaliselle kysymykselle siitä, milloin tämä olisi valmis kuolemaan: ”Ja silloin saisi Tuoni tulla, / Armas kuolema kohata, / Kuin näkisin näännyksistä / Suomenmaani suoriavan, / Kuin kuulisin Suomen kielen / Suomen kaiken kansan suusta.” (Oksanen 1874: 12.)

Kuten jo edellisistä runoista nähdään, ekspositiossa Suomi esitetään 1800-luvun jälkipuolen kansallisaatteen kuvaston mukaisesti niin valittuna neitona kuin valona (”tähti”, ”valo”), jota runojen puhuja herättelee ja jossa hän näkee toivonsa. Nämä ovat *Säkenien* kaksi keskeistä metaforaa Suomelle, joita myöhemmin osastossa kehitellään uskonnollisessa ja laillisessa kehityksessä.²¹ Runojen puhuja on Suomen ja sen kielen rakastaja ja herättelijä. Puhujan aatteellista projektia kuvataan henkisenä ja romanttisena suhteena. Tendenssimäiseen tapaan runot nostavat kerta toisensa perään vetoomuksen suomen kielen ja maan itsemääräämiskeuden puolesta – tätä vetoomusta painottavat ekspositioon kuuluvien runojen viimeiset säkeet.

²¹ Käsittelen osastoa I myöhemmin tapaustutkimuksessa, jossa syvennän ekspositiota seuraavien runojen analyysia.

Kokoelman aloituksen lisäksi teoksen lopetus vakiintuu. Neljännessä painoksesta (1874) lähtien kokoelman lyyristen osuuksien päättäntä muuttuu: säerunojen kehykseksi on asemoitu omalle sivulleen aseteltu ”Loppulaulu ja Laulunloppu”. Aiemmista painoksista tuo runo puuttuu. ”Normaalipainos” siis tekee kokoelmakokonaisuudesta aiempaa viimeistellymmän ja symmetrisemmän, kun ”Säkenet” ja ”Loppulaulu ja Laulunloppu” rajaavat kokoelman säerunot sisäänsä.

Jo säerunot päättävän runon otsikko signaloi kaksinkertaisesti lopetusta. Kyseessä on rakenteellisesti kokoelman loppulaulu, ja temaattisesti kyse on runoilijan laulun loppumisesta. Runoa on houkutteleva lukea A. Oksasen metapoeettisena kommenttina siihen, että hän on saanut runoilijan työnsä päätökseen saavutettuaan tavoitteensa kielen ja runon suhteen. Siteeraan ensimmäisen säkeistön, joissa runon puhuja kääntyy oletetun kuuntelijan puoleen: ”Soisitte vielä laulavan’, / Sanoen: vanha runo, soi! / Vaan munpa täytyy tunnustaan’: / En enämmin mä laulaa voi.” (Oksanen 1874: 165.) Sitten puhuja vertaa runon syntyä helmen kivuliaaseen kehittymiseen ”Punaisen Meren pohjalla”. Kaksi viimeistä säkeistöä kuuluvat:

Juur näinpä runo-parkakin
Sydämessänsä sairastaa,
Ja laulaa lauluin hehkuvin
Vaan kipujaan ja vaivojaan.

Näin lauloin ennen minäki,
Kuin sydäntän’ söi surun koi;
Vaan sydämen’ tul’ terveeksi;
En enämmin mä laulaa voi!
(Ibid.)

Puhuja esittää, että laulun syy on kadonnut, sillä työhön pakottanut tuska on pois terveestä sielusta. Ehkä Oksanen ajatteli puhujansa tavoin saavutaneensa runouden saralla sen mitä hänellä oli siinä kielen ja kirjallisuuspoliittikan osalta ollut saavutettavissa (ks. Grünthal 1999: 320).

”Loppulaulu ja Laulunloppu” -runon funktio kokoelman lyyristen runojen viimeisenä edustajana saa lisäpainoa neljännessä painoksesta lähtien, sillä Oksanen jättää viimeisestä proosaruno-osastosta pois proosatekstit ”Joulun-aatto” ja ”Pohjan eläimet”²², jolloin ”Satu” muodostaa proosarunona tai runollisena proosana yksin oman osastonsa ja ”Loppulaulu” asettuu sitä vasten. Viimeisen osaston karsinta saa kokoelman lopetuksen resonoimaan aivan uudella tavalla. ”Sadussa” sisarukset Vatja, Perma, Aunus, Ukri ja Suometar joutuvat toisistaan erilleen, jolloin niiden yhteys ja vapaus katoavat – sisarusten nimien ensimmäiset kirjaimet muodostavatkin yhdessä sanan ”vapaus” (Sommer 2014: 404).²³ Suometar päättyy noidan ja tämän menninkäisten vangiksi, kunnes lopulta rahvaan kokontuessa yhteen juhlimaan sankareitaan paha taika raukeaa ja Suometar vapautuu noidan kodasta ja kohtaa sisarensa – juuri he, vapauden personifikaatiot, ovat juhlintuja sankareita.

²² Molemmat ovat mukaelmia. ”Joulun-aatto” on kirjoitettu Oksasen ilmoituksen perusteella Saphirin ja ”Pohjan Eläimet” Almqvistin mukaan. En löytänyt alkuperäistekstejä.

²³ ”Sadussa” juuri Suometar eli Suomi on Topeliuksen panfennistisen ajatuksen mukaisesti johtavassa roolissa, kun suomalais-ugrialaisten kansat lähentyvät tai peräti yhdistyvät (Sommer 2014: 404).

Suomalais-ugrilaisia kieliä ja kansoja sisaruksiksi personoiva ”Satu” kaiuttaa osaston I järjestyksessä toista runoa ”Suomen valta”, jossa mana-taan yhteen neljä vesistön eli Äänisjärven, Pohjanlahden, Auran rantojen ja Wienansuun rajaamat alueet ja näin esitetään, että kaikki suomen kieltä ja Karjalassa sen lähisukukieliä puhuneiden asuttamat alueet kuuluvat vähintään kielellis-kulttuurisesti Suomeen. ”Satu” jääkin ”Loppulaulun ja Laulunlopun” jälkeisenä runoilijan testamenttina painottamaan unelmaa Suometar-neidosta ja tämän sisarista, jotka löytävät toisensa – tähän toi-veeseen Oksasen kokoelmat ovat tähdänneet ja tätä tematiikkaa *Säkenien* suomalaisuusaatetta esittelevä ekspositio on korostanut.²⁴ ”Loppulaulu ja laulunloppu” osoittaa, että Oksanen on nyt tehnyt runoilijantyönsä eli osoittanut tien, jota suomalaisen kulttuurin tulee edetä.

Tapaustutkimukset 1 ja 2: Toisen parwen kohtalo ja Oksasen virsirunous

Käsittelen seuraavaksi kahta *Säkenien* kehittelyn kannalta mielenkiintoista kokonaisuutta eli vuoden 1868 julkaisun sulautumista myöhempisiin painoksiin sekä sitä, että Oksanen rajasi kokoelmistaan pitkälti pois virsirunouden, joka kuului hänen repertuaariinsa.

Säkeniä. Toinen parwi (1868) on aidosti uusi kokoelma tai kokoelman laajennus, jossa on 54 *Ensimmäisestä parwesta* poikkeavaa runoa. On huomattava, että Oksanen on julkaissut *Toisenkin parwen* runot aiemmin kotimaisissa lehdissä. *Toisen parwen* kohdalla näkyy erityisen selvästi, että Oksanen on ajatellut osan runoistaan ja käännoksistään kirjamuotoisen tuotantonsa jatkumon kannalta merkittävämmiksi kuin toiset, ainakin sen perusteella, mitkä runot hän on pitänyt mukana *Säkeniä*-kokoelmiensa myöhemmissä painoksissa. Voi myös olla, että tietyt runot eivät sovi lajiltaan tai sävyltään Oksasen myöhempisiin sommitelmiin, ja siksi hän on jättänyt esimerkiksi lastenrunot pois, vaikka tekstit ovatkin olleet julkaisemisen arvoisia niin lehdissä kuin yksittäisessä runokokoelmassa.

Kuvaan nyt konkreettisesti, miten *Toisen parwen* runot siirtyvät *Säkenien* myöhempisiin painoksiin eli käytännössä jo *Säkenien* neljänteen painokseen (1874), jossa *Toisen parwen* runot vakiinnuttavat joitakin poikkeusta lukuun ottamatta lopullisen paikkansa Oksasen kokoelmamuodossa:

1. ”Laulajan sija” → osasto IV, 1. runo
2. ”Palannut runotar” → osasto IV, 2. runo
3. ”Puuseppä ja runoseppä” → osasto IV, 3. runo
4. ”Syksyllä” → osasto IV, 9. runo
5. ”Joulupuu” → osasto IV, 10. runo
6. ”Yksivuotiaalle tyttärelleni” → osasto IV, 11. runo ”Pienelle tyttärelleni”
7. ”Pikku Annan kuoltua” → osasto IV, 12. runo
8. ”Vanhimman poikani synnyttyä” → ei siirry
9. ”Lapsuuteni paikoilta” → osasto IV, 5. runo

²⁴ ”Satu” oli poliittisesti uhmakas teksti ajassa, jossa kirjallisuutta koski Venäjän keisarikunnan sensuuri. Oksanen julkaisi tekstin useammassa osassa *Suomettaressa* (numerot 1, 4, 5, 6, 7, 8 / 1847) ja kenties näin vältti julkaisukiellon. Jopa osa Oksasen ystävistä piti ”Sadun” julkaisemista poliittisesti arveluttavana ja uhkarohkeana. (Ks. Simelius 1914: 140–141; Sarlin 1924: 167–168.) Voidaan pohtia, painottaako Oksasen runous enemmän kielen ja suomalaisen kulttuurin asemaa vai onko se heräävän Suur-Suomi-aatteen ja Suomen poliittisen vallan laajentamisen asialla (ks. Tepora 2014: 73–74).

10. "Kynälampi" → osasto IV, 6. runo
11. "Eräs nuorukaismuisto" → osasto IV, 7. runo
12. "Eräsnä syntymäpäivänäni" → osasto IV, 8. runo
13. "Sydämeni asukkaat" → osasto IV, 16. runo
14. "Eräsnä katkerana hetkenä" → osasto IV, 14. runo
15. "Mun kesäni" → osasto IV, 15. runo
16. "Unetoinna" → osasto IV, 16. runo
17. "Kerran viinikellarissa" → osasto IV, 17. runo
18. "Kohtalon ivaus" → osasto II, 3. runo
19. "Nosta silmäsi!" → osasto II 7. runo
20. "Murheen hedelmä" → osasto II, 5. runo
21. "Rangaistusten kovuus" → osasto II, 6. runo
22. "Vänrikki Stålin laulaja" → osasto I, 16. runo
23. "Sjöstrandin Kullervo" → osasto I, 17. runo
24. "Unelmia" → osasto I, 4. runo
25. "Kuin 1734 vuoden laki tuli uudestaan-suomennettuna ulos" → osasto I, 10. runo
26. "Valtiollista" → osasto I, 13. runo
27. "Meidän vieraissa-käynnit" → osasto I, 14. runo
28. "Päivä koittaa!" → osasto I, 15. runo
29. "Äitillä on nälkä!" → osasto I, 11. runo
30. "Eräs nälkätalven kuvia" → osasto I, 12. runo
31. "Porthanin kuvapatsaan paljastuttua" → osasto VII, 2. runo
32. "Porthanin kuvapatsaan kantakiveen" → osasto I, 20. runo
33. "Lönnotin kuvapatsaalle vastedes" → osasto I, 21. runo
34. "Malja paroni Munckille" → osasto VII, 1. runo

Toisen *parwen* ensimmäinen 34 runon kokonaisuus purkautuu ja asemoituu siis vuoden 1874 painoksessa uudelleen: I osasto saa *Toisesta parwesta* 11 runoa, II osasto 4 runoa, IV osasto kokonaista 16 runoa ja VII osasto 2 runoa. Vain 8. runo "Vanhimman poikani synnyttyä" ei siirry seuraaviin painoksiin. Muutokset itse runoissa rajoittuvat otsikointiin eli runon "Yksivuotiaalle tyttärelleni" otsikko on nyt "Pienelle tyttärelleni" – runon sisältö sopinee näin paremmin uuteen asiayhteyteen ja muuttuu tilapäärunosta laajemmin elämänkulkua käsitteleväksi tekstiksi. Tekstimuokkausten vähäisyydessä Oksanen muistuttaa pikemminkin runoilijakollegaansa Suoniota kuin Kiveä. Suonion tapaan Oksanen ei kirjoita kerran julkaisemistaan omista runoista varsinaisesti uusia versioita, vaikka saattaa tehdä joidenkin säkeiden kohdalla mittaan liittyviä korjauksia. Radikaalein muutos on se, että hän vaihtaa runojen paikkaa kokoelmasommitelmassa, kun taas Kivi kirjoitti useista runoistaan lukuisia versioita jatkuvasti ilmaisun nyansseja hakien (ks. Katajamäki 2020a ja 2020b).

Edellä listaamalleni uudelleenjärjestelylle on perusteensa seuraavan painoksen osastojen temaattisessa pohjarakenteessa ja tiettyjen motiivien kehittämisessä, samoin lajijaossa. Esitän neljännen painoksen osaston I pohjalta tiiviin, esimerkinomaisen analyysin siitä, mikä merkitys tällä järjestelyllä on ollut. Osasto I on nyt seuraavanlainen:

Säkenet

1. Savolaisen laulu
2. Suomen valta
3. Unelmia
4. Miksikä aina suret?
5. Suomalainen sonetti
6. Silloin saisi Tuoni tulla
7. Tuopa tuopi tuiman tunnon
8. Unna vuonna 1853
9. Kun 1734 vuoden laki tuli uudestaan-suomennettuna ulos

10. Äitillä on nälkä!
11. Eräs nälkätalven kuvia
12. Valtiollista
13. Meidän vieraissa-käynnit
14. Päivä koittaa!
15. Ilmarista tarvis
16. Vänrikki Stålin laulaja
17. Sjöstrandin Kullervo
18. M.A. Castrénin haudalla
19. Päällekirjoitus Pyhän Henrikin muistopatsaalle
20. Porthanin kuvapatsaan kantakiveen
21. Lönnrotin kuvapatsaalle vast'edes
22. Kreikkalaisen vala
23. Virolaisen valitus

Toisen *parwen* runojen ja yhden täysin uuden runon, ”Ilmarista tarvis” (15. runo), myötä isänmaan asioita käsittelevästä osastosta I tulee paitsi laajempi – se kasvaa II runosta 23 runoon – myös tunnelmaltaan ja aiheiltaan huomattavasti monipuolisempi kuin *Ensimmäisestä parwesta* (1860). Toisen *parwen* runo 3 ja runot 9–14 kehittelevät osaston I Suomenmaata ja äidinkieltä koskevia teemoja toisaalta realistisempaan, toisaalta tarkempaan poliittisen kommentoinnin suuntaan.

Enää kaikki runot eivät ole pateettisia ylistys- ja kehotuslauluja Suomelle ja suomalaisille. Mukaan tulee ajankuvaa nälkävuosilta, kun Suomi kuvataan nälkiintyneenä äitinä runoissa ”Äitillä on nälkä!” ja ”Eräs nälkätalven kuvia”. ”Äitillä on nälkä!” -runon metaforista äitiä, ”surkeaa Suomenmaata”, jolla on henkisen heräämisen nälkä ja identiteettituskia, voi ruokkia ja lääkittää kielellä, mutta Oksanen ei peitä myöskään konkreettista todellisuutta. ”Eräs nälkätalven kuvia” esittää lumituiskuun kuo-
levan naisen viimeiset hetket vastauksena runon puhujan kysymykseen:

”Hyvin joudankin kuolla ma kurja,
Koto kuoltuan’ mullakin ois!
Liki hiipasikin Manan siipi,
Tämän lapsen kun sammutti pois;
Kipuhunsa olis syönyt se rintaa –
Mitä vielä, kun läks’ veri vaan!
Se jo pääsi! Nyt hankeen sen hautaan,
Nukun luo, menen myös Manalaan.”
(Oksanen 1874: 20.)

Toisaalta Suomi kuvataan ensimmäisen painoksen tapaan yhä verevänä neitona ja naisena, jonka puolesta tulee taistella (”Unelmia”, ”Päivä koittaa!”), joka tuntee arvonsa ja jolla on jo oikeutensa ja valansa (”Kuin 1734 vuoden laki tuli uudestaan-suomennettuna ulos”) sekä ystävänsä ympäri Eurooppaa, etenkin lännen kulttuuripiirissä Ruotsi siltanaan vapauteen ja sivistykseen (”Valtiollista”, ”Meidän vieraissa-käynnit”).²⁵

²⁵ ”Valtiollista” ja ”Meidän vieraissa-käynnit”, samoin kuin ”Ilmarista tarvis”, on kirjoitettu osaksi kiistaa, jota Ahlqvist kävi suomenmielisten puoluejohtajan Yrjö Sakari Yrjö-Koskisen kanssa. Oksanen korosti Ruotsi-suhteiden merkitystä autonomisen Suomen eurooppalaiselle identiteetille, Yrjö-Koskinen taas näki tärkeäksi hyvät suhteet Venäjään ja sen hallitsijaan – hänelle skandinaavinen liberalismi merkitsi suomalaisen kansanhengen tukahduttamista ja Suomen suurruhtinaskunnan ja Venäjän keisarikunnan suhteiden vaarantamista vapauden vaatimuksilla. (Ks. Sarlin 1924: 87–90; Kohtamäki 1956: 231–234.) Oksanen suhde Venäjään oli kriittinen, ”sieltä ei ollut suomalaiselle kulttuurille mitään hyvää odotettavissa” (Kohtamäki 1964: 386–388).

Edellisiä täydentävät suomalaisesta perinteestä sekä sille lasketavasta toivosta ja oikeasta isänmaallisuudesta kertova runojen 14.–17. sarja ”Ilmarista tarvis”, Runebergin laulua ylistävä ”Vänrikki Stålin laulaja” ja C. E. Sjöstrandin veistämästä Kullervo-patsaasta kirjoitettu ekfrasis ”Sjöstrandin Kullervo”, joka yhdistää suomalaisen kansanperinteen klassiseen kuvanveistoon ja antiikin aiheisiin mutta myös 1800-luvun skandinaaviseen, germaanisesta jumaltarustosta aiheensa ammentaneeseen kuvataiteeseen. Lisänä ovat suomalaisuuden merkkihenkilöille osoitetut lyhyet epigrammimaiset runot, uusina 20. ja 21. runo ”Porthanin kuvapatsaan kantakiveen” ja ”Lönnotin kuvapatsaalle vastedes”. Näillä lisärunoilla osasto painottaa, että suomalaisilla on kulttuurista pohjaa sekä yhteyksiä, joiden avulla kasvaa sivistyskansaksi.²⁶

Mielenkiintoista on, että A. Oksanen on jättänyt neljännessä painoksesta (1874) tyystin pois *Toisen parwen* sarjan Lapsukaisten leikkilauluja. Sarja syntyi 1863, kun runoilija ”kansakoulujen pääkaitsija herra pastori Cygnaeuksen kehotuksesta ja erään hänen antamansa saksalaisen kirjasen mukaan” (Oksanen 1868: 94) käänsi lapsille tarkoitettuja runoja. Oksanen suomensi kaikkiaan 21 leikkilaulua, jotka hän julkaisi vuoden 1863 *Suomettaren* numeroissa 65–68. Näistä kymmenen valikoitui *Toiseen parween*. Alun perin tarkoitus oli käyttää runoja ”suomalaisissa lapsukaistarhoissa” ryhmässä toimimista edistävissä leikeissä. Oksanen otti kokoelmaansa muutamia lauluja, jotka ”tekijän mukaan ovat vähän onnistuneempia ja joita hän soisi lasten laulavan ja leikkivän muuallakin”. (Oksanen 1868: 94.)

Lapsukaisten leikkilaulujen runot ovat esiintymisjärjestyksessä 35. ”Alkajaislaulu”, 36. ”Käki kukkuu”, 37. ”Kissa ja hiiri”, 38. ”Mylläri”, 39. ”Kellot”, 40. ”Jänis”, 41. ”Metsänkaiku”, 42. ”Tynnörinseppä”, 43. ”Tuulimylly” sekä 44. ”Kiinnisaatu lintu”. Ne ovat lastentarhan päiväohjelmaan sijoitettavia käyttörunoja. Sarja alkaa hartaalla uskonnollisella runolla, joka on ikään kuin hengellinen aamunavaus. Hartausrunoa seuraa kahdeksan pikkurunoa, joilla lapsia kasvatetaan ja viihdytetään. Lähes jokainen runo fokusoi lapseen leikin ja laulun yhteistoimijana. Lapset samastetaan eläimiin tai houkutellaan jäljittelemään luonnon, kuten kaiun ja linnun, ääniä osana jahtauspelejä. Sarja päättyy lasten ja linnun vuoropuheluun. Leikki, uskonnollinen ja yhteisöllinen kasvatus yhdistyvät.

Lapsukaisten leikkilaulujen jälkeen seuraa kymmenen runon sarja Sormisuukkosia. Se siirtyy *Säkenien* tulevissa painoksissa osaksi osastoa VIII siten että runot pysyvät nimiä myöten editoimattomina. Mielenkiintoista kuitenkin on, miten voimakkaasti erilleen alkuperäisestä keskinäisyhteydestä A. Oksanen on tahtonut sijoittaa *Toisen parwen* epigrammit neljännen painoksen konstellaatiossa. Vain runojen 2–3, samoin kuin runojen 5–7 yhteys säilyy mutta jälkimmäisen kolmen järjestys kääntyy (”Joka päivä” – ”Rahalahjat” – ”Nuuna Naamanen”):

²⁶ Viidennessä ja kuudennessa painoksessa Oksanen karsii osaston I lopusta Porthanille, Castrénille, Runebergille, Lönnotille ja Sjöstrandin Kullervolle osoitetut runot ja siirtää ne osastoon VII sekä tuo sinne muutenkin uusia runoja, joita ei vielä ole kokoelmissaan julkaissut. Varsinainen osastorakenne ei muutu.

1. "Suomikiihkoisia nekin!" → osaston VIII 16. runo, osa sarjaa Kompia
2. "Eräälle maecenatille" → osaston VIII 21. runo, osa sarjaa Kompia
3. "Erään runoilijan haudalle" → osaston VIII 22. runo, osa sarjaa Kompia
4. "Eräälle kirjailijalle" → osaston VIII 24. runo, osa sarjaa Kompia
5. "Nuuna Naamanen" → osaston VIII 12. runo, osa sarjaa Kompia
6. "Rahalahjat" → osaston VIII 11. runo, osa sarjaa Kompia
7. "Joka päivä!" → osaston VIII 10. runo, osa sarjaa Kompia
8. "Ostettu ja oma" → osaston VIII 8. runo, osa sarjaa Kompia
9. "Ostettu on oma" → osaston VIII 17. runo, osa sarjaa Kompia
10. "Eräälle tuttavalleni" → osaston VIII 9. runo, osa sarjaa Kompia

Oksanen liittää näiden tekstien yhteyteen *Ensimmäisen parwen* Kompia-sarjasta poimimia runoja. Siitä mukaan päättyy 14 runoa, ja kolme jää kokonaan pois – 5. runo "Herrojen herkut", 11. runo "Eräälle rikkaalle" ja 17. runo "Naiminen". Osaston 18. runon eli kreikkalaisen käännösrunon "Elämä" Oksanen siirtää neljännen painoksen osaston II alkuun. Uusia kompia ovat "Toinen" sekä ivalliset kommentit kirjailijakollegalle ja kriitikolle eli roolirunon muotoon kirjoitettu Aleksis Kivi -satiiri "Eräs runoilija haudastaan..." ja "Eräälle recensentilleni".

Kompien uudelleen kokoaminen on hyvä osoitus siitä, miten *Säkenien* vuoden 1874 kokoelma koostuu *Säkenien* kahden parwen (1860 ja 1868) yhdistämisestä ja osittaisesta karsimisesta. Uusi Kompia-sarja on etenemislogiikaltaan melko vapaa. Se tuo lähinnä samalla asenteella kirjoitetut pikkurunot toistensa seuraan. Yksi havaintoni Kompien jäsenysperiaatteesta on, että Oksanen käyttää epigrammiperinteen mukaisesti erisnimiä läpi sarjan²⁷ eri hahmojen satiirisessa luonnehinnassa – nimet ovat kuitenkin pikemminkin geneerisiä ja tyypitteleviä kuin tunnistettavia henkilönimiä. Tässä ne poikkeavat antiikin ajan epigrammeista, jotka oli usein osoitettu historiallisille hahmoille. Olennaista on, että nimet toimivat yksittäisten tekstien ja eri ihmistyypeistä tehtyjen kärkevien kommenttien yhdistäjinä. En voi paneutua Kompia-sarjaan syvemmin, mutta luonnehtimalla lyhyesti Kompien yhdistämisprosessia ja sen nimien logiikkaa tahdoin ennen kaikkea osoittaa, miten Oksanen on valmis kehittämään kokoelmiaan ja muokkaamaan yhä uusia yhdistelmiä.

Edellä olen käsitellyt *Toisen parwen* osalta sitä, miten Oksanen poistaa kokoelmistaan runoja ja jättää pois jopa kokonaisia runoryhmiä tai lajeja, jotka olisivat mahdollisia hänen hallitsemansa repertuaarin osalta.²⁸ Kaikkein ankarimmin A. Oksanen suhtautuu käyttörunouteensa. Tällöin hän karsii laajoja sarjoja tai osastokokonaisuuksia. Tämä näkyy paitsi lapsille suunnatun pedagogisen leikkirunouden myös virsirunouden kohdalla. Molemmilla lajeilla on roolinsa A. Oksasen institutionaalisessa vaikuttamisessa, mutta hän ei vakiinnuta lajeja osaksi taiderunokokoelmaansa esimerkiksi pitämällä lastenrunot mukana tai luomalla virsirunon osaston, johon hänellä olisi materiaalia liki kolmenkymmenen virren verran.²⁹ Toki Oksanen jättää etenkin *Säkenien* osastoon II uskonnollista

²⁷ Aivan sarjan alusta ja lopusta puuttuvat runot, joissa on henkilönnimiä.

²⁸ Ne jäävät lehtijulkaisuiksi esimerkiksi *Mehiläisessä* ja *Suomettaressa* (ks. Simelius 1914: 192).

²⁹ Oksasen 28 virsisanoitusta, joista osa oli käännöksiä, ilmestyivät *Suometar*-lehdessä 1865–1866. Ne painettiin 1866 kirjaksi *Wirren-ehdotuksia*.

runoutta, jonka juuret ovat virsien sanoittamisen ja kääntämisen harrastuksessa sekä runoilijan osallistumisessa suomenkielisen virsikirjan toimitustyöhön. Esimerkeiksi voidaan nostaa runot ”Tunnon rauha” sekä ”Köyhän virsi” ja ”Hevoskenkä”, joista ensimmäinen on Oksasen oma ja jälkimmäiset hänen käännöksiään Erik Gustaf Geijerin ruotsinkielisestä virrestä ja Goethen saksankielisestä legendasta (Simelius 1914: 148).³⁰

Uskonnollisten runojen valinta *Säkeisiin* on tapahtunut uskoakseni pääosin kirjallisin laatukriteerein ja osin myös institutionaalisen ja ideologisen arvioinnin pohjalta, joka on aina osa A. Oksasen poetiikkaa: hän tahtoo näyttää liittyvänsä läntiseen, etenkin protestanttisen kristillisyyden perinteeseen. Varmasti Oksanen halusi myös jättää jälkensä uskonnolliseen runouteen ja olla näin jatkamassa suomeksi J. L. Runebergin linjaa, olihan Oksasen ihailema Runeberg vakiinnuttanut asemansa paitsi johtavana ruotsinkielisenä taiderunoilijana myös virsirunoilijana.³¹ Siten niin lapsilukijoille suunnattu runous kuin hengelliseen käyttöön tarkoitettu lyriikka kuvastavat Oksasen asemaa aikansa kasvatuksellisissa ja uskonnollisissa instituutioissa. Oksasen kirjallisuuskäsityksessä ne eivät näytä saavuttavan arvoa taiderunoutena, ja siksi ne pääsevät vain rajoitetusti osaksi kokoelmamuotoa.³²

Tapaustutkimus 3: Osaston III rakkausrunosarjat

Siitä huolimatta, että Oksanen tekee suuriakin muutoksia *Säkenien* painoksiin, jotkin osat *Säkeniä* pysyvät ensipainoksesta lähtien miltei koskemattomina. Yksi tällaisista on osasto III. Sen ryhmittelyyn runoilija näyttää olleen tyytyväinen alusta alkaen.

Osasto III on monipuolinen ja taidokas 17 runon sommitelma. Se on syytä nostaa esiin siksi, että osastossa toteutuu pienoiskoossa Oksasen poetiikka eli erilaisten runotyyppien kääntäminen ja kotouttaminen sekä runolla kokeilu. Osasto yhdistää alkuperäisrunoja sekä A. Oksasen omia sanoja seuraten ”mukaelmia” ja ”osiksi mukaelmia”. Osastoa hallitsee yksi Oksasen runouden lähtökohdista eli suomalainen kansanrunous, mutta sen rinnalle tulee kansanrunouden uudelleenmuokkaus taiderunoudeksi sekä kääntäminen. Osasto onkin valikoima kansanrunoutta ja sitä jäljittelevää ja kehittelevää taiderunoutta rakkausteemaisten runojen lajikehyksessä. Valinta on tietoinen, sillä osastossa tunnistetaan kansanrunouden laji monella tasolla ja sitä myös kommentoi.

³⁰ Lisäksi virsinä voidaan pitää seuraavia *Säkenien* runoja: ”Marian murhe”, ”Koston päivä”, ”Kuolin-virsi”, ”Huokaus työtä aljettaessa”, ”Köyhän virsi” sekä Runeberg-käännökset ”Rikkaasta miehestä ja köyhästä”, ”Jumalan sanan arvo”, ”Herran temppele” ja ”Valmistus kuolemaan”. Ks. myös Simelius 1914: 220.

³¹ Runebergin kootuissa on 62 virttä, joista osa on käännöksiä ja mukaelmia. Runeberg oli vuonna 1853 asetetun ruotsinkielisen virsikirjakomitean jäsen, ja hän kirjoitti virtensä ollessaan mukana komiteassa. 1886 ilmestyneessä ruotsinkielisessä virsikirjassa on 53 Runebergin virttä sekä kaksi hänen kääntämäänsä tai muokkaamaansa virttä.

³² Oksasen ura virsirunoilijana ei ollut menestys. Hän oli virsikirjakomitean jäsen, jonka rooli oli pitää esillä runomittasääntöjä. Vaikka häntä arvostettiin teoreetikkona, hän sai aikalaisiltaan runsaasti kritiikkiä virsistään niin teologiselta kuin esteettiseltä kannalta. Oksasen vaiheista virsirunoilijana ks. Simelius 1914: 206–223.

toidaan suhteessa ”yksilöllisempään” runoon. Paras esimerkki tästä on ”Runon-kerääjä”, joka kuvaa humoristisesti runojen keräämisen ja runojen luomisen välistä suhdetta.³³

Rakkauslyriikaksi kohdennettu kansanrunousosasto ei ole erityisen suomalainen ratkaisu vaan noudattelee Oksasen tuntemaa, Johann Gottfried von Herderiltä periytyvää romanttista näkemystä lyyrisestä runoudesta kansan kielen, tunteen ja sielun ilmaisumuotona (ks. Herder 1795/2000: 24–25).³⁴ Oksanen ei otakaan osaston lähtökohdaksi vain suomalaista kansanrunoutta, vaan näyttää valinnoillaan, että kyse on ajanmuokkaisesta kirjallisesta projektista. Osasto on kollaasi, jossa on suomalaisen kansanrunouden taiteellisen transponoinnin lisäksi kreikkalaista, ruotsalaista ja serbialaista käänösrunoutta. Näistä aineksista Oksanen asettelee omalaatuisen kokonaisuuden ruotsin ja saksan pohjalta.

Aivan aluksi tarkastelen osaston III jäsenystä. Teen havaintoja siitä, mistä lähtökohdista osasto syntyy sekä esitän muutaman havainnon muutoksista *Säkenien* ensimmäisen painoksen (1860) ja neljännen painoksen (1874) välillä. Näin paljastuvat *Säkenien* synty- ja muokkaushistorian vaiheet.

Olennainen seikka, jota en ole vielä konkretisoinut, on se, miten A. Oksasen eri yhteyksissä julkaisemista runoista syntyy uusia sarjallisia kokonaisuuksia. Havainnollistaakseni asiaa merkitsen alla olevaan listaan osaston III runojen kohdalle alkuperäisen ilmestymispaikan ja -ajankohdan sekä mahdollisen nimenmuutoksen ja muut tiedot paratekstien muutoksista:

1. ”Pyydetty pyytäjä”, alk. ”Jo taisin poloinen poika”, *Suometar* n:o 50 / 1847
2. ”Etelälle”, alk. ”Wiesti”, *Suometar* n:o 27 / 1849
3. ”Tarkk’-ampujan hyräily yö-vahdissa, 1854”, alk. *Suometar* n:o 49 / 1854, 4. painoksesta lähtien ”Tarkk’-ampujan hyräily yövahdissa, v. 1854 (Osiksi mukaelma)”
4. ”Ruotulaisen morsian”, 1854”, alk. *Valituita suomalaisia kansan-lauluja*, 3. wihko / 1855, merkintä* ”I:nen wärsy on laulannon kanssa saatu ja kuuluu unohtuneeseen kansan-lauluun. Katso *Valituita suomalaisia kansan-lauluja*, 3:s wihko.”
5. ”Rannalla-istuja neito”, aiemmin julkaisematon runo, kirjoitettu n. 1854–1855, merkintä * ”I:nen wärsy kansanlaulua.”
6. ”Turha odotus”, alk. ”Turha vuotto”, *Maamiehen Ystävä* n:o 46 / 1853
7. ”Runon-kerääjä”, alk. ”Runonkerääjä”, *Suometar* n:o 19 / 1853

[Neljännessä painoksesta lähtien mukana on sarjaa merkitsevä väliotsikko *Servialaisia kansanlauluja* (Saksan kielestä). Lisäksi kukin seuraavasta seitsemästä runosta on merkitty järjestysluvulla I.–7.]

8. ”I. Kehen neito kasvanut”, alk. ”Servialainen laulu”, *Suometar* n:o 27 / 1849
9. ”2. Kukalle”, alk. *Suometar* n:o 45 / 1847
10. ”3. Tuomio”, alk. *Suometar* n:o 36 / 1847
11. ”4. Toivomat”, alk. *Suometar* n:o 15 / 1847
12. ”5. Kirus”, alk. *Suometar* n:o 37 / 1847
13. ”6. Rakkaiden hauta”, alk. *Suometar* n:o 14 / 1847

³³ Runossa voi nähdä itseironista leikkiä suhteessa Oksaselle tuttuihin runon kirjoittajan ja kerääjän rooleihin. Ahlqvist-Oksasen roolista *Kalevalaa* varten kerättyjen kansanrunojen keruussa ja yhtenä Lönnrotin työn pohjustajana ks. Kaukonen 1993: 124–125.

³⁴ Vastaavia, joskin universaalimpia painotuksia löytyy esimerkiksi Friedrich Nietzschen *Tragedian synnystä*: kansanlaulu on maailmanpeili, joka antaa perustan kaikelle runoudelle ja tuo esiin rytmin ja melodian periaatteet (Nietzsche 1872/2007: 57). Hanna Karhu käsittelee 1800-luvun ja 1900-luvun alun yleiseurooppalaista kiinnostusta kansanlaulun, myös uuden kansanlaulun eli rekilaulun, rytmejä kohtaan (Karhu 2025: 88–91, 93–95, 104–105).

14. "7. Julkaisematon rakkaus", alk. "Julkaisematon rakkaus", *Suometar* n:o 48 / 1847
15. "Kuinka rakkaus tulee ilmi", alk. "Kuinka rakkaus ilmautuu", *Suometar* n:o 2 / 1860; 4. painoksessa runon yhteydessä merkintä "Kreikkalainen"
16. "Angelika", alk. *Suometar* n:o 27 / 1848; 4. painoksessa merkintä tekijästä "Malmströmin"
17. "Antun kihlaus"; alk. "Kihlaukseni", *Suometar* n:o 6 / 1853; 4. painoksessa nimellä "Eräs kihlaus"

Osasto koostuu siis yhdestä aikaisemmin julkaisemattomasta runosta sekä eri aikoina *Suomettaressa*, *Maamiehen Ystävässä* ja *Valituissa suomalaisissa kansan-lauluja* -teoksessa ilmestyneistä runoista. Nyt runot tulevat osaksi uutta konstellaatiota. Osaston rakenne kertoo, että runoja ei ole järjestetty esimerkiksi kronologisesti niiden ilmestymisvuoden mukaan, vaan kolmiosainen sommitelma on temaattinen ja dialoginen. Näin A. Oksanen luo aiemmin kirjoittamistaan ja kääntämistään runoista motiivoidun, edustavan kokonaisuuden.

Osaston ensimmäinen osa (runot 1–7) edustaa pääosin Oksasen 1850-luvun ensimmäisen puoliskon runotoimintaa, joskin kaksi ensimmäistä runoa ovat ilmestyneet jo 1840-luvulla. Servialainen sarja (runot 8–14) on kokonaan vuodelta 1847, jolloin Oksanen Runebergia seuraten suomensi joukon serbialaisia runoja *Suomettareen*. Uudessa yhteydessä Oksanen muotoilee kyseisten runojen ilmestymisjärjestyksen siten että runot sopivat temaattisesti paremmin sarjaan. Osaston lopetus (runot 15–17) on koottu kolmella vuosikymmenellä kirjoitetuista runoista, joista syntyy uudessa julkaisu yhteydessä eheä, joskin jännitteinen kolmikko.

On tärkeä huomata osaston runojen järjestyksen iso kuva: se on pysynyt samana ensimmäisessä, toisessa ja neljännessä painoksessa ja sellaisena se pysyy loppuun saakka. Osasto III näyttää siis olevan sommitelultaan A. Oksasen lempilapsi. Runoilija tekee muutoksia ainoastaan otsikkotasolla. Lisäksi hän on kirjannut osastoon sitä jäsentäviä informoivia paratekstejä. Olennaisin muutos osaston rakenteessa onkin, että neljännessä painoksesta lähtien serbialaiset käännösrunot esitetään sarjana Servialaisia kansanlauluja 1–7. Näin lähdeaineiston asema kokonaisuudessa korostuu ja osaston jäsenitys selkeytyy. Myös runojen nimien muutoksista on syytä tehdä muutama havainto. Oksanen on uudelleen nimeämällä häivyttänyt henkilökohtaisuutta ja tehnyt runosta yleis-pätevämmän: "Kihlaukseni"-runo (1853) on *Säkenien* ensipainoksessa "Antun kihlaus" (1860) ja neljännessä painoksessa "Eräs kihlaus" (1874). Otsikointiin tehdyt muutokset ja sarjamuodon selventäminen eivät ole kuitenkaan merkityksellisiä, sillä muutosten myötä lukija voi päätellä suoraan, millaisesta aineksestä kokonaisuus koostuu. Etenkin serbialaisten käännösrunojen sitominen selkeämmin sarjaksi rytmittää osastoa – sen kolmiosainen jäsenitys korostuu sarjamuodon konkretisoituessa.

Seitsemän ensimmäistä runoa muodostavat yhtenäisen sarjan, jossa on kansanrunoudelle ominainen aihepiiri: runot ovat Oksasen itse kirjoittamia ja osin kansanrunouden pohjalta muokkaamia rakkaussuh-teita käsitteleviä lyyrisiä tekstejä. Runojen tilanteet ja sävyt vaihtelevat odottavasta ja melankolisesta humoristiseen ja itseironiseen. Asetelma korostaa, että rakkaus ei suju aina ongelmitta.

Ensimmäinen runo ”Pyydetty pyytäjä” luo sarjalle humoristisen avauksen ja kuvaa henkilökohtaista rakkauskokemusta. Puhujan aktiivinen pyytäjänrooli kääntyy pääläelleen, kun hänestä tulee saalis. A. Oksanen hyödyntää muunnellen suomalaisesta kansanrunoudesta tuttua neli-polvista trokeeta ja merkitsee samalla osaston kansanrunouden piiriin. Viimeisessä säkeistössä puhuja tunnistaa joutuneensa ansaan. Yhtä aikaa arkisen vaatimaton ja kosminen piika saa hänet:

Oli pantuna pahasti
 Sinisilmät syötikseni,
 Sangoiksipa suoritettu
 Sylet surkean-suloiset,
 Rakennettu rihmaiseksi
 Kätöset kovan keveät;
 Paulat ol' punomat Lemmen,
 Sukkamielyen sukimat;
 Pyytäjä on piika pieni,
 Saaja suu sula-simainen,
 Tytti taivon tuuttama,
 Tähtien emittelemä [– –].
 (Oksanen 1860: 50–51.)

Toinen runo ”Etelälle” on etelätuulelle osoitettu invokaatio ja sille välitettäväksi uskottu rakkaudenviesti, jonka kohde on neito ”suloisessa Savossa”. Oksanen kertoo rakkausrunossa saman asetelman, jonka on osastossa I vakiinnuttanut isänmaanrakkauden kohdalla ylistämällä kotimaakuntansa suloisuutta. Kolmas runo ”Tarkk’-ampujan hyräily yö-vahdissa” on ”osiksi mukaelma” ja poissaolevan rakastetun puhuttelu ja muisto rakkaudesta. Neljäs runo eli ”Ruotulaisen morsian”, jota voi pitää edellisen parina ja joka on samalta vuodelta, on sekin osin mukaelma, sillä ensimmäinen säkeistö on alkuperältään tuntematon kansanlaulu. Kyseessä on kansanlaulun ja roolirunon risteytys. Mielenkiintoista on, että suhteessa edellisiin runoihin siinä tapahtuu vaihdos puhujan sukupuolella. Parisäkein etenevässä runossa äänen saa ruotusotamiestään ja heidän yhteistä tulevaisuuttaan odottava nainen:

Yksittäin olen heitetty kuin kukka ahon laitaan,
 Ystäväni minä kätsettelen oman kullan paitaan!

Kulta läksi Kuopioon ja meni Savon väkeen;
 Milloinkahan maailmassa häntä vielä näkee!

Kirjan sieltä kirjoitti ja tiesi joutuvansa,
 Joutuvansa joululle ja häitä hankkivansa.

Mökin maat on annettuna, pienoiset ja puhtaat:
 Jokivartta vaaran alta, lehtoa ja luhtaa.

Päivä silloin paistaisi ja linnut lauleleisi,
 Koska kultain korjassansa minut sinne veisi!
 (Oksanen 1860: 54–55.)

Viides runo ”Rannalla-istuja neito” jatkaa edellistä niin lajiltaan kuin puhuja-asetelmaltaan: roolirunon ensimmäinen säkeistö on kansanlaulua, jota loppuruno jatkaa mukaelmana. Tässäkin runossa on äänessä sulhas-taan odottava naispuhija. Kuudes runo ”Turha odotus” on humoristi-

nen, kertova runo turhaan Auni-nimistä rakastaan odottavasta miehestä, joka ei kuitenkaan luovu täysin toivosta. Sarjan päättävä ”Runonkerääjä” on humoristinen kertova runo runonkerääjästä, joka ei itse osaa seipittää runoja. Lopulta mies luopuu keruumatkoistaan, sillä kauniin neidon kohtaaminen tekee kuin tekeekin hänestä runoilijan. ”Runonkerääjä” on symmetrisessä suhteessa osaston ensimmäiseen runoon – kuvaa-han kumpikin sitä, miten rakkaus muuttaa ihmisen luonteen ja saa hänet runoilemaan.³⁵ ”Runonkerääjä” päättää aloitussarjan.

Osaston seuraavat runot ovat käännöksiä balkanilaisista rakkausrunoista. Käännöksillä on kaksoisfunktio: ne todentavat paitsi eurooppalaisen kirjallisuuden kotouttamista suomeen myös romantiikan runousopille olennaista ajatusta kansanrunouden merkityksellisyydestä. Oksanen yhdistää runontekemisensä J. L. Runebergilta tuttuun kansanrunojen käännöstoimintaan ja näin vahvistaa ajatusta siitä, että pienempienkin kielialueiden kirjallisuudella on merkitystä. Kun Oksanen kaiuttaa serbialaista lyriikkaa suomalaisessa runokielessä ja näyttää, että kaikkialla Euroopassa lauletaan samoista aiheista, syntyy yhteys runoilijan ajatuksen siitä, että Suomi kuuluu Eurooppaan. Samoin vahvistuu kytkös laajalti romantiikan ajattelussa jaettuun ideaan kansallisesta identiteetistä ja sen rakentamista kielen ja kirjallisuuden avulla.

Osaston käännösrunot näyttävät käännösten käännöksinä tai välikielten kautta kulkeneina mutta arvokkaiksi ajateltuina portaaliteksteinä. Oksanen on valikoinut käännössikermän tarkasti: ensimmäisen runon hän on kääntänyt saksasta³⁶, loput kuusi löytyvät Runebergin valikoimasta *Serviska folksånger* (1830). On huomattava, että tässä A. Oksanen hyödyntää esikuvansa valikoimaa ja vahvistaa tämän käännösratkaisua – mitä luultavimmin Oksanen onkin kääntänyt sarjan loput runot suoraan Runebergin pohjalta ruotsista, kuten alun perin *Suomettaressa* ilmoittaa.³⁷ Runebergin käännöksinä runot³⁸ ovat ”Till en Ros”, ”Dommen”, ”Önsknigarna”, ”Förbannelsen”, ”De älskandes Graf”, ”Stum kärlek”. Vain runolle ”Kehen neito kasvanut” ei löydy vastaavuutta Runebergin liki 60 runoa käsittävästä käännöskokoelmasta.

Serbialaiset kansanlaulut on kudottu tyypillisine kuva- ja henkilömotiiveineen jännitteiseen keskinäisyhteyteen. Ensimmäisessä runossa keskeistä on, kuinka ”pulska poika” identifioi neidon kukaksi ja rinnastaa

³⁵ Oksanen ei ole yksin rakkauden humoristisessa käsittelyssä. Leikkisyys ja huumori ovat läsnä myös runoilijan mallina olleessa kansanrunoudessa sekä Runebergin lyyrisissä rakkausrunoissa. Oksasen kohdalla humoristisia rakkausrunoja ei kuitenkaan ensimmäiseksi tule ajatelleeksi osaksi vakavamielisen fennomaanin repertuaaria.

³⁶ En onnistunut jäljittämään saksankielistä alkuperäisrunoa – käännöksen yhteyteen on kuitenkin merkitty, että runo on ”saksasta”. Kääntäessään Oksanen ei aina ilmoita lähdeä, ei edes silloin kun kyse on tunnetusta tekijästä (ks. Simelius 1914: 156–157, 178). Käännökset ja käännösmuokaukset solahtavat usein osaksi Oksasen omia runoja – *Säkenissä* on esimerkiksi Herder- ja Franzén-muokauksia ilman erillistä huomautusta lähdeteksteistä (Simelius 1914: 147–148).

³⁷ Servialaiset laulut on *Säkeniä*-kokoelman merkinnän mukaan käännetty ”Saksan kielestä”, mutta runoa ”Kehen neito on kasvanut” lukuun ottamatta ne löytyvät myös Runebergin *Serviska folksånger* -ruotsinnoksesta (1830).

³⁸ Runeberg nojasi käännöksessään runojen saksankieliseen laitokseen, jonka Tallinnassa asuva Peter Otto von Goetze oli laatinut serbiasta.

hänet kasveihin, ja neito kieltää nämä vertaukset, mutta tunnustaa kiintymyksensä poikaan. Toisessa runossa jatkuvat neitoa kuvaavat kukka- ja puumotiivit, ja ne kietoutuvat kysymykseen siitä, kenelle neito kuuluu. Kolmannessa runossa kuvataan kolmen neidon ja pojan kohtaamista ja kysymystä, mitä pojalle tapahtuu neitojen valitessa rakkautensa. Neljäs runo jatkaa kolmen neidon pohdintaa rakkauden valinnoista. Kaikissa runoissa olennaista on hahmojen välinen dialogi ja yllättävät vastaukset. Sarjan loput runot pohtivat rakkautta, pettymystä ja kuolemaa. Niissä jatkuvat samat kukka- ja luontomotiivit sekä neitojen ja pojan henkilöasetelmat kuin aiemmin, mutta yhä synkemmissä sävyissä. On huomattava, että A. Oksanen on luonut itse käännösvalinnoillaan tämän asetelman – tällaista eheää temaattista runosarjaa ei ole aiemmin ollut olemassa. Näin käännösvalinnat synnyttävät uutta lyriikkaa.³⁹

Osaston loppu kuuluu rakkauselegian lajille. Elegiat tuovat mukanaan yhä vahvemmin surumielisyyden ja menetyksen teeman. Kolmen runon ryhmässä kaksi ensimmäistä ovat ”Kuinka rakkaus tulee ilmi” ja ”Angelika”. Jälkimmäinen on käännös B. E. Malmströmin tunnetusta neli-osaisen ”Angelika”-elegian (1840) ensimmäisestä runosta. Ne edustavat melankolista rakkausrunoutta, kun taas osaston sulkeva, humoristinen ”Eräs rakkaus” suhteellistaa sävyn. Jäsennyksessä näkyy kauttaaltaan hienovarainen nyanssien taju, sillä rakkauden valintojen ja menetyksen teemaa käsitellään liki dialektisesti niin vakavan pateettisesta kuin humoristisen leikillisestä näkökulmasta, jolloin aiheenkäsittely monipuolistuu.

Erilaisten lajien hyödyntämiseen liittyvät näkökulman vaihdokset koskevat myös runojen puhujia. Osastossa äänessä ei ole vain mieheksi osoittautuva puhuja, vaan myös naiset saavat äänen. Näin kahden sukupuolen roolit vaihtelevat rakkaudesta puhuttaessa. Vaikka Oksasen runojen sukupuoliroolit ovat eittämättä melko konventionaalisia siten että mies on pääosin aktiivinen toimija, etsijä ja soturi ja nainen odottaja ja kaipaaja, on kummallekin sukupuolelle annettu ääni ja naisenkin rakkaudenvalinta ja tahto tulevat esiin – humoristiset runot painottavat, että rakkaus on arvaamatonta.

Osaston kehystäminen eli sen avaavan ja päättävän runon valinta on mielenkiintoinen. A. Oksanen sijoittaa kehyksiin humoristiset rakkausrunot.⁴⁰ Ensimmäinen runo ”Pyydetty pyytjä”, joka juurtuu odottajamotiiveineen suomalaiseen kansanrunouteen, osoittaa, mihin perinteeseen Oksanen suomalaisessa runoudessa pohjaa. Viimeinen runo ”Antun kihlaus”, myöhemmissä painoksissa mukana nimellä ”Eräs kihlaus”, palaa

³⁹ Paikoin Oksanen lisää suomalaiseen kulttuurikontekstiin tai omaan aatemaailmansa sopivaa ainesta käännöksiin: mukaan tulee suomalaisen runouden piirteitä ja lähtötektistä jää pois vähemmän tunnettua symboliikkaa. Oksanen myös lisää selittäviä säkeitä. Toisinaan mukaelmissa on hyödynnetty useampaa taustakäännöstä (ruotsista ja saksasta), ja onpa Oksanen lisännyt mukaan vielä omiaankin. (Simelius 1914: 178–180.) Oksanen ottaa myös sisällöllisiä vapauksia – esimerkkinä Simelius (1914: 166) käyttää suomennosta Goethen legendasta ”Legende vom Hufeisen”. Laajemmin Ahlqvistin käännösperiaatteista Simelius 1914: 196–198.

⁴⁰ Aiempi tutkimus ei ole juuri havainnut huumoria Oksasen runoudessa, joskin on löytänyt siitä ironiaa ja satiiria. Ahlqvist arvostaa silti kriittikkona huumoria, mutta hänellä on siinäkin suhteessa valikoiva makunsa (ks. Kohtamäki 1956: 204–209), kuten hänen idealistisen taidekäsityksensä ongelmallinen suhde Kiven romaanin sanankäyttöön osoittaa.

osaston alun koomiseen sävyyn luodessaan henkilökuvan Antusta, jonka kihlaus epäonnistuu.⁴¹

Osaston kokonaisuutta ohjaa siis ajatus kansanrunouden elävöittävästä roolista ”uudessa suomalaisessa runomuodossa” samoin kuin ajatus eurooppalaisten perinteiden esillä pitämisen tärkeydestä – kansanrunous on yhtä aikaa paikallista kieltä ja kansanvälistä ilmaisua. Osastosommitelma syntyy eri aikoina ja alun perin eri kielillä kirjoitetusta aineksesta, ja näin syntyy uutta runoutta jopa A. Oksasen tuotannon sisällä. Runoilija ylittää ajan ja kulttuurien välisen etäisyyden asetelmalla, jota ohjaa päällekirjoituksillaan ja valinnoillaan. Rakkaustematiikkaa käsitellään erilaisin runotyypein, puhujajäsennyksin sekä motiivisitein, jotka kytkevät runoja toisiinsa mutta samalla näyttäivät, että aihetta voidaan lähestyä eri näkökulmista ja tunnelmista käsin.

Päätelmiä

Olen tarkastellut A. Oksasen *Säkeniä*-teoskomposition variaatiota niin eksposition ja lyyristen osuuksien päätännön kuin *Toisen parwen* runojen osalta sekä tehnyt päätelmiä pysyvämpien tekstikokonaisuuksien muovaamisen taustalla olevista kirjallisista ja aatteellisista periaatteista.

Oksasen kokoelmien painos painokselta laajenevassa ekspositiossa tärkeäksi osoittautuu Suomen ja suomen kielen asia. Esiin piirtyy runoilijan alter ego, puhuja, joka ylistää suomea ja kehottaa muita tulemaan tietoiseksi sillä laulamisen voimasta. Puhuja on erilaisiksi naishahmoiksi identifioitunut Suomen rakastaja ja johdattelija. Ekspositio luo liki hegeliläisen version kansallisen subjektin lyyrisestä itsetietoisuudesta ja kutsumuksesta. Eksposition muoto ja aihepiiri korostavat suomalaiselle runoudelle tärkeitä mitallisia ja temaattisia kiinnekohtia. Historiallisen poetiikan perspektiivi avaa teoksen alkuun kontekstoivan näkymän: runot tuovat osaltaan esiin August Ahlqvistin kielipoliittisia ja aatteellisia pyrkimyksiä, samoin kuin heijastelevat tämän kulttuurista auktoriteettia.⁴² Kokoelman kehysten eli eksposition ja lyyristen osuuksien sulkemisen analyysillä osoitan, miten kokoelmarakenne voi heijastella aatteellisten pyrkimysten eri puolia mutta myös runouden kirjoittamisen rajoja. Tätä korostin tuomalla esiin ”Loppulaulu ja laulun loppu” -runon aseman kehittäjä Oksasen kokoelmakompositiossa.

A. Oksasen ratkaisuja tuotantonsa editoinnissa eli runojen valinnassa, karsinnassa ja yhdistelyssä käsittelin vuosien 1868 ja 1874 painosten avulla. Oksanen rajaa etenkin käyttörunoutta ja virsirunoutta pois *Säkeniä*-kokonaisuuden myöhemmistä versioista. Osaston III analyysi antaa puolestaan edustavan esimerkin siitä, mikä Oksasen kokoelmissa

⁴¹ Epäonninen rakkaus on runouden perusteema, ja se on mukana myös Oksasen aikalaisen Kiven tuotannossa, niin runoissa, draamoissa kuin romaanissa. Kiven runoissa epäonnisen rakkauden teema on yleensä käsiteltävältä vakava, kuten *Kanervalan* runossa ”Ruususolmu”.

⁴² Pyyteettömien ja periaatteellisten kansallisten motiivien lisäksi Oksasen runotoiminnassa voi nähdä pyrkimyksen aikalaisaseman ja myöhemmän perinnön luomiseen. Kestävän jälkimaineen luominen eli ”kirjallinen kuolemattomuus” olikin monen romantiikan ajan kirjailijan keskeinen idea (Jackson 2015: 220–228).

on pysyvää. Oksanen rakentaa kokoelmatasoista runouttaan pääasiassa olemassa olevan aineiston – joko aiempien omien tekstiensä tai kääntämiensä tekstien – pohjalta 1) runojen valitsemisen, 2) täydentävän kirjoittamisen ja kääntämisen, 3) motiiveja rikastuttavan sarjallisen yhdistelyn ja 4) runousopillis-kieli- ja kulttuuripoliittisen painotuksen ehdoin. Näin tarkasteltuna osasto paljastaa myös Oksasen runouden osastoyksiköille tyypillisen komposition osatekijöitä.

Osasto III nojaa rakkausrunon kansanperinnepohjaan ja ideaan eurooppalaisesta runoudesta yhtä aikaa kansainvälisenä ja paikallisena toimintana. Osastollaan Oksanen näyttää, että runoutta sommittelemalla voidaan luoda yhteyksiä eri kulttuuripiirien välille mutta myös elähdyttää omaa kieltä ja sen mahdollisuuksia, samoin kuin näyttää jotain kansan luonteelle ominaista, kuten kykyä huumoriin. Kuten osaston III tarkastelu osoittaa, Oksasen runoudessa eri kielistä tehdyillä mukailuilla tai nykykielisemmin adaptaatioilla on merkittävä rooli.⁴³

Osaston III tarkastelussa tulee esiin Oksasen merkittävä rooli aikansa taiderunouden kääntäjänä ja Runebergin avaaman saran jatkajana. Kääntämisessäkin hänen pääasiallinen tarkoituksensa on periaatteellinen, sama kuin hänen omassa runotyössään eli ”koteuttaa uudempia runomittoja suomalaiseen runouteen”.⁴⁴ Ruotsalaisen ja ruotsinkielisen runouden ja kulttuurin merkitys korostuu hänen ajattelussaan ja käännöstoiminnassaan⁴⁵ kulttuuripoliittisista syistä. August Ahlqvist sekä Ahlqvistina että Oksasena korostaa toistuvasti, että esimerkiksi Runeberg ja Franzén ovat osa suomalaisen kirjallisuuden perinnettä ja että hän jatkaa heidän jäljissään suomen kielellä (Klinge 1993: 15). On huomattava, että Oksanen vahvasti aatteelleen olennaista kulttuurisiltaa Ruotsiin ja suomenruotsalaisiin kulttuuritahoihin omasta suunnastaan kääntämällä suomesta ruotsiin *Kantelettaren* runoja ja *Kalevalaa*⁴⁶ sekä käymällä runousopillista ja periaatteellista keskustelua ruotsiksi.

Olen artikkelissani osoittanut, että A. Oksasen laaja kirjallisuustoiminta konkretisoituu monella tapaa käsittelemässäni kokoelmamuodossa. Oksasen 1840-luvulta 1880-luvulle ulottunut työskentely runouden ja runokokoelmiensa parissa osoittaa, että hänelle oli kirjoittajana tärkeää paitsi yksittäisen runon muodollinen, aatteellinen ja institutionaalinen edustavuus myös se, miten hänen kokoelmansa jäsentyvät ja millaisen teoksen hän jättää perintönä tuleville runoilija- ja lukijapolville. Oksanen valjastaa tähän runouden kannalta mahdollisimman laajan rakenteellisen

⁴³ Suomeksi luotavista adaptaatioista ajan kirjallisuudessa, erityisesti Suoniolla, ks. Haapala 2025b tässä julkaisussa.

⁴⁴ Simelius 1914: 197. Kääntämiseen Oksasella oli parhaat mahdolliset edellytykset, sillä hänellä oli kielitaitoa ja taustanaan monipuolinen eurooppalaisen klassisen ja uudemman runouden sekä esteettisten ja runousopillisten teorioiden tuntemus (ks. Kohtamäki 1956: 209–216; Riikonen 2020: 53–54). Oksanen suomensi runoutta etenkin ruotsista ja saksasta sekä näiden välityksellä esimerkiksi kreikasta, latinasta ja serbiasta, mutta myös suoraan muista kielistä, kuten ”böömin kielestä” eli tšekistä (Simelius 1914: 189).

⁴⁵ Almqvist, Franzén, Stagnelius ja Tegnér kuuluivat Oksasen kääntämiin ruotsinkielisiin runoilijoihin, ja Runebergilta hän käänsi 1845 laajan 68 sivun kokonaisuuden *Runoelmia Joh. Ludw. Runebergilta*.

⁴⁶ Ks. Simelius 1914: 110–121; Grünthal 1999: 319. Laajemmin Ahlqvistista ruotsinkielisenä runoilijana kirjoittaa Simelius 1912: 547–558.

yksikön eli osastollisen kokoelmamuodon. Sen sisällä Oksanen jäsentää runojaan yhä uusiksi yhdistelmiksi. Teossommittelun merkitystä ja prosessuaalisuutta korostaa se, että Oksasen tuotannon juuret ovat yksittäisissä runoissa viimeistelyjen kokoelmien ulkopuolella, ennen kaikkea lehdissä ja erilaisissa juhlatilaisuuksissa ilmestyneissä teksteissä. Niihin lukeutuu hautajaisiin, vuosijuhliin, syntymäpäiville ja promootioon kirjoitettuja ja tilattuja runoja. Niihin kuuluvat käännökset ja mukaelmat sekä erilaisiin yhteiskunnallisiin tilanteisiin ja keskusteluihin reagoivat tilapäärunot ja poliittiset kannanotot. Kokoelmiksi järjestämisen myötä runoista tulee *Säkenien* teosmuotoisten kompositioiden osia.

Säkeniä onkin urauurtava kokoelmamuotoon saatettu kirjallinen taideteos, joka on paitsi aikansa taiderunoutta myös aktiivista osallistumista 1800-luvun loppupuolen yhteiskunnalliseen elämään ja keskusteluun. Sen eri versiot paikantavat osaltaan Oksasen asemaa runoilijana ja yhteiskunnallisena vaikuttajana, joka on ottanut tehtäväkseen kielen, runouden ja kulttuurin uudistamisen. *Säkenien* painoksia voi lukea osana aatteellista ja historiallista ajankuvaa ja kehittyviä kirjallisia oloja, sillä Oksasen runot koskettavat koko tuolloista kirjallisuusinstituutiota alkaen alkuopetuksen yhteistoimintaleikeistä (lapsille suunnatut runot) ja ulottuen yliopiston merkkihetkiin (juhlurunot ylioppilaille, professoreille ja kansallisille portaalihenkilöille). Hänen runonsa ovat kielipoliittista kommentointia, kirjailijakollegoiden ja kriitikoiden arviointia (Kompia ja Sormisuukkosia). Ennen kaikkea ne luovat mallia suomalaiselle taiderunoudelle ja kääntämisen periaatteille.

Kuten olen painottanut, Oksanen ei niinkään muokkaa runoteksteistä uusia versioita kuin luo niistä yhdistelmiä, joita karsii ja laajentaa.⁴⁷ Hän vaihtaa runojen paratekstejä eli nimeää tai muutoin kehystää runot uudelleen huomautuksin tai selventää niiden asemaa teoksessa ja osastossa esimerkiksi merkiten runon järjestysnumerolla osaksi sarjaa. Osastointi ja erilaisten runoryhmien ja sarjojen muotoilu ovat Oksaselle keinoja hallita monilajista runokokoelmaa – ne ovat jäsen- ja rakennusperiaatteita, joiden tavoitteena on pitää kokonaisuus elävänä ja kehittyvänä. Näistä runoteoreettisista lähtökohdista Oksanen oli ensimmäisiä suomalaisia runoilijoita, jotka paitsi esittelivät ansiokkaasti eurooppalaisen lyriikan repertuaaria ja dynaamisia mittoja⁴⁸ myös onnistuivat luomaan runokokoelmalle muodon. Mallia ja inspiraatiota Oksasen kokoelmajärjestelyille ovat antaneet J. L. Runebergin ja ruotsalaisen B. E. Malmströmin lyyriset teokset, joissa on kokoelmallinen rakenne ja sarjallisia jaksoja – Oksanen suomensi molempien runoutta.⁴⁹

⁴⁷ Karkean kuvan *Säkeniä*-kokoelman muutoksesta saa jo vertailemalla ensimmäisen kokoelman laajuutta kahteen viimeiseen: vuoden 1860 painoksessa on kuusi osastoa ja 154 sivua, vuosien 1881 ja 1898 painoksissa on yhdeksän osastoa ja 206 ja 210 sivua.

⁴⁸ Oksasen käyttämistä runomitoista ks. Simelius 1914: 318–326. Niihin kuuluvat säepituudelta vaihteleva, joko loppusoinnuton tai loppusointuun yhdistyvä trokee sekä vaihdellen akatalektinen ja hyperakatalektinen jambi, anapesti ja daktyyli yhdistyneenä esimerkiksi aleksandriiniin ja sonettiin, samoin antiikin durationaaliset mitat.

⁴⁹ Näiden suhteiden analyysi vaatisi kunkin runoilijan teosten rakenteellista vertailua ja lisätutkimusta. Yllättävänäkin vertailukohtana *Säkeniä*-kokoelman pitkäaikaisen kehittelyn suhteen voitaisiin pitää Oksasen aikalaisen Walt Whitmanin pääteosta *Leaves of Grass*, jota Whitman muokkasi vuosina 1855–1892. Oksanen tuskin tunsu Whitmanin runoutta.

Selkeille runousopillisille ja kirjallisuuspoliittisille periaatteille pohjaavalla toiminnallaan Oksanen tarjoaa lähtökohtia suomalaiselle taide- ja aaterunoudelle. Itseni yllätti se, miten modernisti Oksanen suhtautuu omien ja käännösrunojen yhdistelyyn ja miten hänen toimintansa osaltaan ennakoivat myöhempien runoilijoiden käytäntöjä:⁵⁰ niin 1900-luvun alkuvuosikymmenten runoilijat, kuten Otto Manninen, L. Onerva ja Uuno Kailas, kuin modernistirunoilijat Katri Vala, Arvo Turtiainen, Helvi Juvonen ja Eeva-Liisa Manner sekä monet nykyrunoilijat, kuten Kari Aronpuro, ottavat käännökset ja mukaelmat osaksi teoksiaan ja osoittavat näin, millaisiin perinteisiin tahtovat kuulua sekä millaisia temaattisia ja muodollisia ratkaisuja korostavat. Tässä suhteessa onkin huomattava, että artikkelini tarjoaa analyysimallin tasolla lähtökohtia erilaisten runokokoelmien tarkastelulle, etenkin sen tutkimiselle, miten kirjallisuuskäsitykset ja -tendenssit konkretisoituvat kokoelmasommitelman kehittämisessä ja miten ne reagoivat kirjoittajansa kulttuuriseen tilanteeseen.

Säkeniä on ajassaan tärkeä kiinnepiste suomalaisille runomuodoille etenkin siksi, että eri perinteistä valitut ja kotoutetut runot muodostavat yhtä aikaa paikallisen ja ”eurooppalaisen” kudelman, jossa kirjalliset ja aatteelliset ulottuvuudet yhdistyvät saumattomasti.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

- Oksanen, A. 1860: *Säkeniä. Kokous runoutta. Ensimmäinen parwi*. Helsinki: SKS.
- Oksanen, A. 1863: *Säkeniä. Kokous runoutta. Ensimmäinen parwi. Toinen lisätty painos*. Kuopio: Manninen ja Ahlqvist.
- Oksanen, A. 1868: *Säkeniä. Kokous runoelmia. Toinen parwi*. G. W. Helsinki: Edlund.
- Oksanen, A. 1874: *Säkeniä. Kokous runoelmia A. Oksaselta. Uusi, vähennetty ja enännetty painos*. Helsinki: G.W. Edlund.
- Oksanen, A. 1881: *Säkeniä. Kokous runoelmia A. Oksaselta. Neljäs, enännetty painos*. Helsinki: G.W. Edlund.
- Oksanen, A. 1898: *Säkeniä. Kokous runoelmia. Viides, enännetty painos*. Helsinki: G.W. Edlund.

⁵⁰ Simelius (1914: 333–341) kuvaa Oksasen lähivaikutusta 1800-luvun runouteen, erityisesti J. H. Erkon, Arvi Jänneksen ja Severi Nuorman lyriikkaan. Laitinen (1993: 102) mainitsee Kaarlo Kramsun, ”jonka äänenpainot ja runotyylit monesti tuntuvat jatkavan Oksasen linjaa”. Grünthal (1999: 320–321) tuo esiin mielenkiintoisen yksityiskohdan Oksasen jälkivaikutuksesta eli ylevän promootiorunon parodiat, jotka monipuolistivat suomea runouden kielenä. Samoin hän nostaa esiin Oksasen esikuvallisen merkityksen Otto Manniselle tämän kehittäessä suomalaisen lyriikan mitta- ja lajivalikoimaa (Grünthal 2025: 44). Oksasen kytkentöjä myöhempään runouteen ei ole juuri tutkittu. Yksittäiset yhteydet voivat olla satunnaisia, mutta ei voida ohittaa sitä Ahlqvist-Oksasen periaatteellista runousopillista painotusta, jonka mukaan suomenkielisen runouden tulevaisuus on dynaamisessa mittasysteemissä – se hallitsikin runoutta miltei vuosisadan eikä ole vielä kuollut. Ahlqvist korosti mitan tärkeyttä ja suhtautui kriittisesti vapaamittaisuuteen, vapaarytmisyyteen ja loppusoinnuttomuuteen (ks. Ahlqvist 1863: 96–97; Viikari 1987: 98–100). Ahlqvistin suhteesta sointuun ks. myös Launonen 1984: 21–23.

Muut lähteet

- Ahlqvist, August Engelbrekt 1863: *Suomalainen runous-oppi kielelliseltä kannalta. Yli-opistollinen väitöskirja*. Helsinki: J. Kr. Frenckell'in ja Pojan Kirjapaino.
- Grünthal, Satu 1999: ”Juhlarunoutta ja sekasointuja – lyriikka moniäänistyy”. *Suomen kirjallisuushistoria I. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Toimittaneet Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala. Helsinki: SKS, 316–329.
- Grünthal, Satu 2025: ”Sa veistät kalliosta kantelees – Otto Mannisen runouden mittoja ja merkityksiä”. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen ja Riikka Rossi (toim.), *Ui merta ne unten. Otto Manninen runoilijana ja kääntäjänä*. Joutsen/Svanen 2025. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 44–64. <https://doi.org/10.33346/joutsensvanen.152370>
- Haapala, Vesa 2016: ”Yli luvallisen licentia poetican rajain. Huomioita Aleksis Kiven *Kanervalasta* kokoelmana”. Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja I. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston Suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 112–141. <https://doi.org/10.33347/jses.138689>
- Haapala, Vesa 2025a: ”Otto Mannisen *Säkeitä*-kokoelma sarjallisuuden näkökulmasta”. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen ja Riikka Rossi (toim.), *Ui merta ne unten. Otto Manninen runoilijana ja kääntäjänä*. Joutsen/Svanen 2025. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 110–139. <https://doi.org/10.33346/joutsensvanen.148852>
- Haapala, Vesa 2025b: ”Suonion Kuun tarinat 1860-luvun suomalaisen runouden uudistajana – suorasanaisten runoelma proosan ja lyriikan rajapinnalla”. Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 78–104. <https://doi.org/10.33347/jses.156453>
- Herder, J. G von 1795/2000: ”Lyyra. Lyyrisen runotaiteen luonteesta ja vaikutuksesta. Teoksesta *Terpsichore* (1795)”. Suomentanut Vesa Oittinen. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.), *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Helsinki: SKS, 22–28.
- Isomaa, Saija 2012: ”Kirjallisuus ja moraaliset emootiot. Tendenssi-kirjallisuuden 1800-lukulainen lajitausta”. *AVAIN - Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti* 3/2012, 5–19. <https://doi.org/10.30665/av.74876>
- Isomaa, Saija 2024: ”Historiallinen poetiikka”. Teoksessa Hanna Meretoja, Aino Mälikalli, Anna Helle, Kaisa Ilmonen ja Markku Lehtimäki (toim.), *Lähestymistapoja kirjallisuuteen*. Helsinki: SKS, 163–175.

- Jackson, H. J. 2015: *Those Who Write for Immortality. Romantic Reputations and the Dream of Lasting Fame*. New Haven & London: Yale University Press.
- Karhu, Hanna 2025: "Otto Mannisen varhaisrunous ja rekilauluperinne – osa yleiseurooppalaista kiinnostusta kansanlaulujen rytmejä kohtaan". Teoksessa Pirjo Lyytikäinen ja Riikka Rossi (toim.), *Ui merta ne unten. Otto Manninen runoilijana ja kääntäjänä*. Joutsen/Svanen 2025. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 88–109. <https://doi.org/10.33346/joutsensvanen.149388>
- Katajamäki, Sakari 2020a: "Palapeli täydentyy. 'Kontiolan kaski' ja sivuntynkien salaisuudet". Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 71–87. <https://doi.org/10.33347/jses.100547>
- Katajamäki, Sakari 2020b: "Pysyviä säkeitä. Geneettinen invarianssi Kiven 'Atalantassa'". Teoksessa Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 88–106. <https://doi.org/10.33347/jses.100549>
- Kaukonen, Väinö 1993: "Kalevala". Teoksessa Jaakko Anhava (toim.), *Suomen kieli, Suomen mieli. August Ahlqvist vaikuttajana*. Helsinki: SKS, 124–125.
- Ketonen, Oiva 1993: "Aleksis Kivi ja August Ahlqvist". Teoksessa Jaakko Anhava (toim.), *Suomen kieli, Suomen mieli. August Ahlqvist vaikuttajana*. Helsinki: SKS, 126–136.
- Klinge, Matti 1993: "August Ahlqvist (Oksanen) ja hänen elämäntyönsä". Teoksessa Jaakko Anhava (toim.), *Suomen kieli, Suomen mieli. August Ahlqvist vaikuttajana*. Helsinki: SKS, 9–19.
- Kohtamäki, Ilmari 1956: *August Ahlqvist suomen kielen ja kirjallisuuden arvostelijana*. Vammala: Vammalan kirjapaino.
- Kohtamäki, Ilmari 1964: "Ahlqvist – Oksanen". Teoksessa Lauri Viljanen (toim.), *Suomen kirjallisuus III. Turun romantikoista Aleksis Kiveen*. Helsinki: SKS ja Otava, 381–392.
- Laitinen, Kai 1993: "A. Oksanen lyyrikkona". Teoksessa Jaakko Anhava (toim.), *Suomen kieli, Suomen mieli. August Ahlqvist vaikuttajana*. Helsinki: SKS, 98–108.
- Launonen, Hannu 1984: *Suomalaisen runouden struktuurianalyysia. Tutkimus Jaakko Juteinin, Aleksis Kiven, Otto Mannisen, Eino Leinon, V. A. Koskenniemen, Tuomas Anhavan, Paavo Haavikon ja Pentti Saarikosken lyriikasta*. Helsinki: SKS.
- Nietzsche, Friedrich 1872/2007: *Tragedian synty*. Suomentanut Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

- Nummi, Jyrki tulossa: ”Seitsemän veljeksien aikalaisvastaanotto”. Artikkelikäsikirjoitus Aleksis Kiven Seitsemän veljeksien kriittiseen editioon.
- Pettersson, Torsten 2016: ”Onni ja yksinäisyys. Aleksis Kiven traaginen runomaailma”. Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja I. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston Suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 10–27. <https://doi.org/10.33347/jses.138663>
- Rapola, Martti 1945: *Vanha kirjasuomi*. Helsinki: SKS.
- Riikonen, H.K. 2020: ”Mitä eroavuudet voivat kertoa: Aleksis Kivi ja A. Oksanen runoilijoina”. *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismaisten osasto, 46–70. <https://doi.org/10.33347/jses.100544>
- Sarlin, A. J. 1924: *August Engelbrekt Ahlqvist. Hänen elämänsä ja toimintansa*. Helsinki: Tietosanakirja-osakeyhtiö.
- Setälä, E. N. 1898: ”August Ahlqvist (Oksanen), 18 7/8 26–18 20/11 89”. Teoksessa A. Oksanen, *Säkeniä. Kokous runoelmia*. Viides, enännetty painos. Helsinki: G.W. Edlund, I–XXV.
- Simelius, Aukusti 1912: ”August Ahlqvist ruotsinkielisenä runoilijana”, *Aika* 6/1912, 547–558.
- Simelius, Aukusti 1914: *August Ahlqvist runoilijana, arvostelijana ja tyyliniekkanä. I runoilijana. Yliopistollinen väitöskirja*. Helsinki: Lilius & Hertzberg.
- Sommert, Łukasz 2014: ”Historical Linguistics Applied: Finno-Ugric Narratives in Finland and Estonia”. *Hungarian Historical Review* 3 2/2014, 391–417.
- Tepora, Tuomas 2014: ”Heimoveljiä, valkobandiitteja ja punikin perkeleitä: Valkoisen ja punaisen Suur-Suomen aate- ja tunnehistoriaa ennen toista maailmansotaa”. Teoksessa Sari Näre ja Jenni Kirves (toim.), *Luvattu maa: Suur-Suomen unelma ja unohdus*. Helsinki: Johnny Kniga, 69–129.
- Varpio, Yrjö 1993: ”August Ahlqvist ja 1800-luvun puolivälin kielellinen lukukoodi Suomessa”. Teoksessa Jaakko Anhava (toim.), *Suomen kieli, Suomen mieli. August Ahlqvist vaikuttajana*. Helsinki: SKS, 109–123.
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.

Kirjoittaja

Vesa Haapala, FT, dosentti, yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto
vesa.haapala@helsinki.fi

SAKARI KATAJAMÄKI

Alkavat ja päättyvät säkeet – säännöllinen vuorottelu ja sen poikkeamat Aleksis Kiven kertovissa runoissa

Runomitan säännöllinen vaihtelu vuorottaisissa säkeissä on etenkin pitkissä runoissa yleistä. Pitkien kertovien runojen tasaisesti vuorotteleva säkeiden virta suorastaan pyrkii siihen, että lukija keskittyisi sulavasti etenevään kerrontaan ja unohtaisi runomitan miltei kokonaan. Runomitan vuorottelusta tulee eräänlaista elokuvamusiikkia, joka on välttämätöntä ilmaisulle muttei saisi viedä liiaksi katsojan huomiota. Aleksis Kivi käytti kertovissa runoissaan paljon vuorottelurakenteita mutta ei tehnyt sillä saralla mitään mullistavaa. Siksi on ymmärrettävää, ettei Kiven säkeiden vuorottelurakenteisiin ole kiinnitetty tutkimuksessa erityistä huomiota. Itsekään en ole ennen viime vuosia uhrannut ajatusta tälle rakennepiirteelle, koska en ole aavistanut, että se avaisi uusia näkökulmia Kiven elinaikana julkaistuihin runoihin sekä arkistossa säilyneisiin käsikirjoituksiin.

Silmäni avautuivat tälle ilmiölle, kun toimitin Kiven varhaisimmista runokäsikirjoituksista antologiaa *Ilokeimon kivikummulla* (2023). Aloin havahtua siihen, että säkeissä oli yllättävän usein metrisiä poikkeamia ja että runosäkeiden sisennykset vaihtelivat yllättävästi suhteessa runomitataan. Jouduin ottamaan ilmiöihin kantaa käytännön tasolla. Mitkä poikkeamat ovat ilmiselviä virheitä ja milloin ne kuuluvat Kiven luontaiseen runokieleen? Millaisia periaatteita minun tulisi noudattaa runoja editoidessa? (Katajamäki 2023a; ks. Katajamäki 2024.) Samalla nämä käytännön kysymykset saivat minut kiinnostumaan Kiven runouden vuorottelurakenteista yleisesti. Sittemmin olen tutkinut vuorottelun näkökulmasta Kiven koko runotuotantoa. Se muodostuu hänen elinaikanaan julkaisemista *Mansikoita ja Mustikoita* -albumin (1860), *Kirjallisen Kuukauslehden* (1866) ja *Kanervala*-kokoelman (1866) runoista, näytelmä- ja proosa-teosten runosäkeistä sekä runokäsikirjoituksista, joista valtaosa sisältyy Runoelmia-nimisiin käsikirjoitusvihkoihin I–5.¹

Kiven runojen vuorottelurakenteet perustuvat säkeiden mitaliseen ja typografiseen vaihteluun, joka voi koskea painollisten tavujen lukumäärää, säkeiden viimeisen runojalan tavumäärää, säkeiden sisennystä tai näiden elementtien erilaisia yhdistelmiä, joskus myös loppusointuja. Kiehtovaa Kivellä on se, että näennäisen säännöllisesti etenevä vuorottelu pitää sisällään monenlaisia metrisiä poikkeamia eivätkä säkeiden sisennyksetkään ole erityisen säännöllisiä. Koska hänen säkeistömuotoisissa, runomittojen monipuolista osaamista vaativissa runoissaan vastaavia poikkeamia ei ole, tuntuu ilmeiseltä, että kertovia runoja kirjoittaessaan hänen henkilökohtainen poetiikkansa ja kirjoitusprosessinsa olivat erilaisia kuin lyyrisiä säkeistörunoja kirjoittaessa. Runoilijan kirjoit-

¹ Käsikirjoitusvihkoille jälkikäteen annetut numerot eivät noudata vihkojen kirjoittamisjärjestystä (Katajamäki 2020a, 85). Kronologian selventämiseksi artikkelin lähdeluettelossa vihkoille on annettu myös roomalaiset numerot osoittamaan vihkojen kirjoittamisjärjestystä: Runoelmia 3 (i), Runoelmia 2 (ii), Runoelmia 1 (iii), Runoelmia 5 (iv) ja Runoelmia 4 (v).

tamisen intentioista on vaikea saada otetta, mutta säkeiden vuorottelurakenteet tarjoavat siinäkin suhteessa hedelmällisen näkökulman Kiven runouteen. Lisäksi vuorottelun näkökulma sopii hyvin Kiven runouteen, jossa vain harvoin käytetään loppusointuja: jos runossa ei käytetä loppusointuja säkeiden välisen vuorottelun osoittamiseen, muut säkeiden välisiä suhteita korostavat keinot erottuvat erityisen hyvin.

Kiven runoja tutkiessani olen etsinyt vastauksia moniin toisiinsa kietoutuviin kysymyksiin. Ne liittyvät yhtäältä hänen runojensa versifikaation eli runomittojen ja säkeistörakenteiden tutkimukseen, jossa vuorottelurakenteita ei ole aiemmin tarkasteltu kokoavasti, vaikkakin yksittäisten runojen kohdalla ilmiö on toki tiedostettu.² Versifikaation näkökulmasta on tärkeää katsoa, millaisin keinoin Kivi loi vuorottelua kertoviin runoihinsa ja millaisia poikkeamia näennäisen säännöllisessä vuorottelussa on. Toisaalta artikkelin tutkimuskysymykset liittyvät Kiven runojen kirjoitusprosessien, genesiksen, tutkimukseen, jossa käsikirjoituslähteissä näkyvät tekstimuutokset sekä runoversioiden välinen vertailu on keskeistä.³ Liittyvätkö säännöllisissä vuorottelurakenteissa tavattavat anomaliat kirjoitusprosessin tiettyihin vaiheisiin? Ovatko ne tahattomia virheitä vai johtuvatko ne tietoisesta sallivasta asenteesta vai pyrkiiko Kivi tietoisesti tietynlaisiin poikkeamiin? Näihin poeettisiin ja kirjoitusprosesseja koskeviin kysymyksiin ei ole mahdollista saada aukottomia vastauksia, mutta jo näiden kysymysten herääminen antaa uusia näkökulmia Kiven runojen tutkimiseen.

Vuorottelun anatomia

Kiven runouden säännölliset vuorottelurakenteet voi jakaa kahteen pääryhmään sen mukaan, perustuvatko ne yksinomaan niin sanottuun katalektiseen⁴ vuorotteluun eli viimeisen runojalan tavumäärän vaihteluun samaa runomittaa noudattavissa säkeissä vai vaihtelee myös nousutavujen lukumäärä joka toisessa säkeessä (ks. Taulukon I ryhmät I ja II). Molemmat mainituista keinoista hahmottuvat säkeen lopussa, siinä miten ja missä kohtaa säe päättyy. Toisaalta vuorottelusta voi olla merkkejä myös säkeiden alussa, sillä Kiven runoissa on usein käytetty sisennyksiä osoit-

² Aiemmassa Kivi-tutkimuksessa lähimpänä näitä kysymyksenasetteluita on Heikki Laitisen artikkeli ”Aleksis Kiven säkeistömetriikka verrattuna Oksaseen ja Suonioon”, joka käsittelee myös säkeiden metristä vaihtelua sekä sisennyksiä mutta keskittyy runoilijoiden säkeistömuotoisiin runoihin (Laitinen 2016; ks. myös Laitinen 2002). Laitinen (2017) on tutkinut myös Kiven *Karkurit*-näytelmän silosäkeitä. Silosäkeeseen ei liity samantapaisia vuorottelun kysymyksiä, mutta sekin on säemuoto, joka soveltuu hyvin kerronnallisiin tarkoituksiin.

³ Kiven runokäsikirjoitusten geneettisestä tutkimuksesta ks. Kokko 2016; Katajamäki 2020a; Katajamäki 2020b.

⁴ Muinaiskreikan substantiivi *kataleksis* (κατάληξις ’lopetus’, ’lopputavu’) viittaa runosäkeen lopetukseen. Jos säkeen viimeinen runojalka jää vajaaksi, säettä kutsutaan *katalektiseksi* (καταλεκτικός), ja jos runojalka on kokonainen, säe on *akatalektinen* (ἀκατάληκτος). Suomeksi on puhuttu myös vaillinaisista runojaloista (Juvelius 1931: 24; Koskimies 1942: 58), vaja- ja täysipituisista säkeistä (Arti 1932: 77) sekä täysipolvisista säkeistä (Koskimies 1942: 59). Kataleksiksen eli katalektisuuden käsitteistä ks. myös Preminger & Brogan 1993: s.v. catalexis.

tamaan vuorottelevien säkeiden katalektisia säkeitä. Kivellä sisennykset – tai oikeammin sitä koskevat pyrkimykset – liittyvät aina nimenomaan metriseen vaihteluun. Tutkiessani Kiven vuorottelurakenteita olen keskittynyt vuorotteluun pitkissä kertovissa runoissa, joissa pääsääntöisesti ei ole säännöllisiä säkeistorakenteita.

Taulukko I. Yhteenveto vuorottelurakenteista Kiven pitkissä kertovissa runoissa. Runot, joissa käytetään vuorosäkeiden sisennystä, on merkitty S-kirjaimin, ja runot, joista on eri versioita, asteriskein. Taulukon kaikissa runoissa on katalektista vuorottelua lukuun ottamatta riimillistä Rajamäen rykmentin laulua.⁵

Vuorottelutyyppi	Säetyyppi	Lähde
		R-lyhenne viittaa Runoelmiksi nimettyihin käsikirjoitusvihkoihin I–5.
I Katalektinen vuorottelu	6-nousuinen trokee	
	Immen unelma* S	R3 (i), R2 (ii), R2 (ii) [Tuomio], R4 (v)
	Atalantta* S	R1 (iii) R5 (iv)
	5-nousuinen trokee	
	Eksynyt impi	Kanervala
	Äiti ja lapsi	Kanervala
	Ruusosolmu	Kanervala
	Mies	Kanervala
	Pilvilaiva	R1 (iii)
	4-nousuinen trokee	
	Uudistalon-perhe	Kanervala
	Tornin kello*	Kirjallinen Kuukauslehti
	Impi iltana*	R3 (i), R2 (ii), R1 (iii), R4 (v)
	Katri* S	R4 (v)
II Nousujen määrään sekä kataleksikseen tai loppusointuun perustuva vuorottelu	5- ja 4-nousuinen trokee	
	Alma	Kirjallinen Kuukauslehti
	Kaukametsä*	Kirjallinen Kuukauslehti, R3 (i), R2 (ii)
	Anjanpelto S	Kanervala
	4- ja 5-nousuinen trokee	
	Paimentyttö* S	R3 (i), R1 (iii), R5 (iv)
	4- ja 3-nousuinen trokee	
	Rajamäen rykmentin laulu	Seitsemän veljestä

⁵ Myös Heikki Laitinen (2016: 70) on ryhmitellyt Kiven nelisäkeisten trokeerunojen vuorottelurakenteita, vaikka hän ei tässä yhteydessä puhukaan vuorottelusta tai kataleksiksesta. Vuorottelun näkökulmasta olennaista on Laitisen havainto Kivelle tyypillisestä (katalektisesti vuorottelevasta) säkeistorakenteesta, jossa joka toinen säe päättyy nousuun ja joka toinen säe laskuun. Vastaava rakenne on yleinen myös vuoden 1701 virsikirjassa sekä vuoden 1790 Sionin Wirssissä (Laitinen 2002: 105–106).

Aineistoni runot, joissa säkeiden vuorottelurakenne perustuu katalektisten ja akatalektisten säkeiden vaihteluun, ovat trokeemittaisia ja sisältävät joka säkeessä kuusi, viisi tai neljä painollista tavua eli nousua. Kuusinousuista trokeeta, Kiven kuusimitaksi kutsuttua runomittaa⁶ noudattavia, katalektisesti vuorottelevia säkeitä on hänen runoissaan ”Immen unelma” ja ”Atalantta”, joissa vuorottelurakennetta korostetaan sisennyksin. Katalektinen vuorottelu havainnollistuu hyvin ensin mainitun runon säkeistä, jotka aloittavat runon viimeisimmän säilyneen käsikirjotusversion (Runoelmia 4). Siteeratut säkeet osoittavat myös, miten vuorottelurakenteet käytännössä punoutuvat yhteen muunlaisten rytmisten rakenteiden kanssa (katalektiset säkeet on merkitty k-kirjaimella):

Unta ihmeellistä uneksuini mä kerran
 Syksy-yönä. Taivahalla paistoi kuu, (k)
 Wuodattaen alas metsihin ja maihin
 Walon koljon. Sinä riutumuksen yö, (k)
 Muotos mieleheni painui, sulkeissani
 Vuotehella silmäluomit väsyneet. (k) (Runoelmia 4.)

Katkelman kaikissa säkeissä on kuusi painollista tavua, mutta sientämättömissä säkeissä viimeinen runojalka on akatalektinen eli kokonainen (kerran, maihin, -sani), kun taas sisennetyissä säkeissä viimeinen runojalka jää vajaaksi (kuu, yö, -neet), jolloin säettä kutsutaan katalektiseksi.⁷ Tämä säännöllinen vuorottelu yhdistyy runossa muihin rytmisiin keinoihin, kuten alkusointuun sekä lauseen alkamiseen välillä säkeen keskeltä. Kuusinousuiset säkeet ja katalaktinen vuorottelu muodostavat runoon säännöllisen pulssin. Sen sykkeessä runossa on muita semantiikkaan, lauseason rakenteisiin ja fonetiikkaan perustuvia rytmisiä rakenteita, joita voi painottaa eri tavoin runoa ääneen lukiessa.⁸ Tähän tapaan Kiven kaikissa muissakin säkeiltään vuorottelevissa runoissa vuorottelurakenne on vain yksi osa säkeiden rytmikkaa.

Katalektisesti vuorottelevia viisinousuisia trokeesäkeitä on *Kanervalan* runoissa ”Eksynyt impi”, ”Äiti ja lapsi” ja ”Ruususolmu” sekä *Runoelmia I* -käsikirjoituksen ”Pilvilaivassa”. Ne kaikki etenevät sientämättöminä nelisäkeisinä säkeistöinä, joiden toinen ja neljäs säe ovat katalektisia. *Kanervalan* ”Mies” on rakenteeltaan samantapainen, mutta siinä säkeistöt ovat kuusisäkeisiä, ja viimeisen säeparin molemmat säkeet ovat akatalektisia. Käytän esimerkkinä runon ensimmäistä säkeistöä:

”Korkee kuusi kunnahalla tuolla
 Uros vakaa vuosisatojen, (k)
 Ollos kuva elämäni aina!
 Kuni sä ma seistä tahdon täällä, (k)
 Koska myrskyt käyvät elon saarel
 Keskel ijäisyyden aavaa merta. (Kivi 1866a: 44.)

⁶ Lauri Viljanen (1953: 42) on verrannut Kiven kuusimittaa antiikin heksametriin, mutta ei oleta Kiven pyrkineen runomitallaan imitoimaan heksametriä (ks. Riikonen 2016: 42–43). Kiven kuusimitasta ja sen rytmisestä variaatiosta ks. Lehtonen 1928, 31–32; Viikari 1987: 90–97; Grünthal 2019, 99–103; Laitinen 2025 tässä julkaisussa.

⁷ ”Immen unelman” metrisestä rakenteesta ja sen poikkeamista ks. myös Katajamäki 2023a, 162–163; Laitinen 2025 tässä julkaisussa.

⁸ Auli Viikari (1987: 18–24) jakaa runouden rytmin viiteen eri tasoon, jotka ovat fonologinen, grammaattinen, semanttinen, pragmaattinen ja grafologinen.

Ääneen lausuttaessakin samanrakenteinen säepari säkeistön lopussa osoittaa runon jakautuvan säkeistöihin. Edellä mainitut viisinousiset runot on sen sijaan mahdollista lukea ääneen säkeistöjen rajoja häivyttäen.

Nelinousuisen trokeen katalektista vuorottelua on useissa Kiven kertovissa runoissa. Sellaisia ovat *Kirjallisen Kuukauslehden* ”Tornin kello”- ja ”Impi iltana”-nimiset käsikirjoitukset, *Kanervan* ”Uudistalon-perhe” sekä Runoelmia 4 -käsikirjoitusvihkon ”Katri”, joka on viimeisin säilynyt käsikirjoitusversio Kiven ”Paimentytöstä”. Ensin mainitun ”Tornin kellon” ensimmäinen säkeistö havainnollistaa hyvin lyhyiden trokeesäkeiden katalektista variaatiota:

Yksin illan hämärässä		
Impi pitkin tietä käy,	(k)	
Linnut laulaa, lensee tuuli		
Hongistossa hiljaa soi.	(k)	(Kivi 1866b: 57.)

Runo ja sen käsikirjoitusversiot sekä ”Uudistalo-perhe” etenevät tällaisina nelisäkeisinä säkeistöinä, joissa ei ole säkeiden sisennyksiä. ”Katrissa” ei sen sijaan ole lyhyitä tasarakenteisia säkeistöjä, ja siinä katalektiset säkeet on sisennetty.⁹

Kirjallisen Kuukauslehden ”Alma” ja ”Kaukametsä” edustavat vuorottelutyyppejä, jossa katalektisen vuorottelun lisäksi myös painollisten tavujen lukumäärä vuorottelee säkeiden välillä. Runoissa käytetään nelisäkeisiä säkeistöjä. Ensimmäinen ja kolmas säe ovat akatalektisia viisinousuisia trokeesäkeitä, kun taas toinen ja neljäs säe ovat katalektista nelinousuista trokeeta. Rakente havainnollistuu esimerkiksi seuraavassa ”Alman” säkeistössä:

Koreess’ kartanossa Alma kasvoi,		
Kauniiks’ immeks’ yleni,	(k)	
Isä oli hänell’ armas, lempee,		
Äitin hellän Kalma vei.	(k)	(Kivi 1866c: 204.) ¹⁰

Lauri Viljanen on todennut, että tällainen säkeiden vaihtelu luo ”Kaukametsä”-runoon ”liikettä” ja ”lapsellisen oikukasta ilmeikkyyttä” (Viljanen 1953: 58; ks. Haapala 2020: 124; Laitinen 2016: 70). Säerakenteen kuusisäkeinen muunnelma toistuu *Kanervan* runossa ”Anjanpello”, jossa säkeistön päättää viisinousuinen katalektinen säe, kuten seuraavassa runon aloittavassa säkeistössä:

Läksin markkinoille Anjanpellon		
Syyskuun päiväl armahal;	(k)	
Ihanasti vaalea ja tyyni		
Taivas päälläin kaarteli,	(k)	
Kellastunut, äänetön kuin hauta		
Oli Tapiolan kaupunki.	(k)	(Kivi 1866a: 17.) ¹¹

⁹ Lisäksi nelinousuisen trokeen katalektista vuorottelua on kahdessa loppusoinnillisessa runossa: *Mansikoita ja Mustikoita* -albumin ”Unelmassa”, jossa nelisäkeisten säkeistöjen ensimmäiset säkeet on sisennetty, sekä *Kanervan* ”Metsämiehen laulussa”, jossa säkeistöjen viides ja viimeinen säe ovat kolminousuista jambi-anapestia (ks. Lotman 2016, 54–55; Haapala 2016, 130–131).

¹⁰ ”Alma”-runon vuorottelurakenteesta ks. Laitinen 2016, 70; Turunen 2020, 183; Grünthal 2025 tässä julkaisussa.

¹¹ ”Anjanpellon” metrisestä rakenteesta ks. Haapala 2016: 129.

”Paimentyttö”-nimisissä ei-säkeistömuotoisissa runokäsikirjoituksissa sen sijaan säkeiden vuorottelurakenne alkaa akatalektisella nelinousuisella trokeella, jota seuraa sisennetty katalektinen viisinousu. Runon varhaisin käsikirjoitus alkaa näillä säkeillä:

Pienohinen paimentyttö
Askarteleo nurmel laakeal, (k)
Karjankello korven rannal
Kilahtelee kaulas Helmiken (k) (Runoelmia 3; Kivi 2023: 71.)

Katalektisen vuorottelun tilalla voi olla myös loppusointu. Rajamäen rykmentin lauluksi kutsutussa *Seitsemän veljeks*en pilkkalaulussa vuorottelevat neli- ja kolminousuiset trokeesäkeet, kuten runon päättävässä säkeistössä:

Niinpä hirmurykmäntistä
Laskettelin laulaa;
Aika onpi kastamahan
Lauluniekkan kaulaa. (Kivi 2020: 249.)

Kolminousuiset säkeet ovat keskenään loppusointuisia, jolloin tämä säeraja erottuu auditiivisesti erityisen selvästi.

Myös Kiven säkeistörakenteisissa, metriikaltaan monimuotoisissa runoissa, joiden säkeistörakenteita on verrattu muun muassa Carl Michael Bellmanin lauluihin, on tiettyjen säkeiden välistä säännöllistä metristä vaihtelua, mutta se ei muodosta samanlaista kaksivuoroista pulssia kuin pitkissä runoissa. Siksi tämä artikkeli keskittyy vain niihin Kiven runoihin, joissa runomitan variaatio painottuu kahdenlaisten säkeiden metriseen vuorotteluun.¹²

Vaikka säevuorottelu on leimallista Kiven pitkille kertoville runoille, joissa muotokeino elävöittää metristä rakennetta, hänellä on myös sellaisia kertovia runoja, joissa ei ole vuorottelua. Niistä suurin osa on kirjoitettu kuusimittaan: *Mansikoita ja Musikoita* -albumin ”Kaunisnummella”, *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* julkaistut ”Lintuko”, ”Myrsky” ja ”Pohjatuuli”¹³ sekä ”Kesäyö/Himmeä maa” (Runoelmia 3 ja 2) ja ”Kontiolan kaski” (Runoelmia 2 ja 5). Runo ”Tuomo” (Runoelmia 5)¹⁴ etenee sitä vastoin viisinousuisin trokeesäkein ja ruotsinkielinen faabeliruno ”Fab. I. Då qvällen kom...” viisinousuisin riimillisin jambisäkein. Kiinnostavaa on, että tasasäkeisiä kertovia runoja ei ole lainkaan *Kanervalassa*.

Metrinen vuorottelu lisää Kiven pitkissä runoissa runoilmaisuu-keen keveyttä, kun kaikki säkeet eivät kuulosta mitaltaan samanlaisilta ja kun säkeiden pituudessa tai sisennyksissä voi myös nähdä vaihtelua. Variaation lisäksi säkeiden metrinen vuorottelu synnyttää runoihin aina myös rakenteita, joissa runot hahmottuvat auditiivisesti kahden säkeen laajuisiksi, katalektiseen säkeeseen päättyviksi yksiköiksi. Näin hahmottaen

¹² Kiven säkeistömuotoisten heterometristen runojen metriikasta ks. Viljanen 1953; Laitinen 2016; Lotman 2016. Myös Kiven säkeistömuotoisia bellmanilaisia heterometrisiä runoja voisi olla hyödyllistä tarkastella vuorottelun näkökulmasta.

¹³ Mainituista runoista on säilynyt käsikirjoituksia seuraavasti: ”Lintukoto” (Runoelmia 3), ”Myrsky” (Runoelmia 3), ”Pohjatuuli” (Runoelmia 2 ja 3).

¹⁴ Niin tekee myös B. F. Godenhjelmin julkaisema runoversio ”Härkä-Tuomo” (Kivi 1878: 483–493), jonka käsikirjoitus on sittemmin kadonnut.

Taulukossa I luetellut kuusi-, viisi- ja nelinousuiseen katalektiseen vuorotteluun perustuvat rakenteet jäsentyvät auditiivisesti 12-, 10- tai 8-nousuiksi katalektisiksi kaksoissäkeiksi. Näitä kaksoissäkeiden yksiköitä voi havainnollistaa seuraavaan tapaan edellä siteerattuja esimerkkejä soveltaen (pystyviiva osoittaa kaksoissäkeen sisäistä säejakoa):

Unta ihmeellistä uneksuini mä kerran Syksy-yönä.Taivahalla paistoi kuu,	(k)
Wuodattaen alas metsihin ja maihin Valon koljon.Sinä riutumuksen yö,	(k)
(12-nousuiset kaksoissäkeet)	(Runoelmia 4.)
Korkee kuusi kunnahalla tuolla Uros vakaa vuosisatojen,	(k)
Ollos kuva elämäni aina! Kuni sä ma seistä tahdon täällä,	(k)
(10-nousuiset kaksoissäkeet)	(Kivi 1866a: 44.)
Yksin illan hämärässä Impi pitkin tietä käy,	(k)
Linnut laulaa, lensee tuuli Hongistossa hiljaa soi. (k)	
(8-nousuiset kaksoissäkeet)	(Kivi 1866b: 57.)

Puhtaan runomitan näkökulmasta kaksoissäkeen ensimmäisen ja toisen säkeen välillä ei ole mitään katkosta, kun taas jälkimmäisen säkeen lopussa oleva katalektinen runojalka muodostaa selvästi erottuvan tauon ennen seuraavaa kaksoissäettä. Siinä mielessä viisi- ja nelinousuisten säkeiden yhdistelmät näyttäytyvät samanlaisina 9-nousuisina katalektisina kaksoissäkeinä riippumatta siitä, onko oikea säerakenne 5+4 vai 4+5, vaikkakin käytännössä lyhyemmän ja pidemmän säkeen järjestys heijastuu myös lausetason rytmiin:

Koreess' kartanossa Alma kasvoi, Kauniiks' immeks' yleni,	(k)
Isä oli hänell' armas, lempee, Äitin hellän Kalma vei.	(k)
(9-nousuiset kaksoissäkeet)	(Kivi 1866c: 204.)
Pienohinen paimentyttö Askartelee nurmel laakeal,	(k)
Karjankello korven rannal Kilahtelee kaulas Helmiken	(k)
(9-nousuiset kaksoissäkeet)	(Runoelmia 3; Kivi 2023: 71.)

Edellä siteeratuissa runoesimerkeissä ainoastaan *Seitsemästä veljeksestä* poimitussa runoesimerkissä vuorottelurakenteesta puuttuu katalektinen vaihtelu, mutta loppusointuisuuden vuoksi myös siinä rakenne hahmottuu auditiivisesti kaksoissäkeiksi:

Niinpä hirmurykmäntistä Laskettelin laulaa;	
Aika onpi kastamahan Lauluniekan kaulaa.	
(7-nousuiset kaksoissäkeet)	(Kivi 2020: 249.)

Keskeinen ero katalektiseen vuorotteluun nähden on se, että loppusointu luo yhteyden tiettyjen säkeiden välillä, kun taas katalektinen säkeenloppu ei synnytä samanlaista tarkkaan kohdennettua yhteyttä.

Näkökulmasta riippuen viimeiseen runojalkaan sijoittuvan kataleksiksen voi mieltää joko koko säkeen pituutta määrittäväksi tekijäksi tai riimin tapaiseksi säkeen loppua määrittäväksi piirteeksi. Jälkimmäisellä tavalla katsoen säkeiden viimeiset runojalat eli klausulat voi jakaa kahteen ryhmään: feminiinisiin eli kaksitavuisiin tai maskuliinisiin eli yksitavuisiin, joista ensin mainittuja on edellä kutsuttu akatalektisiksi ja jälkimmäisiä katalektisiksi (Leino 1982: 298; Žirmunskij 1966: 124–129). Molemmilla hahmotustavoilla säkeen tai klausulan tyyppin tunnistaa säkeen lopusta, vaikka säkeen pituus pohjimmiltaan määrittyykin säkeen kaikkien runojalkojen summana.

Käytännössä katalektisesti vuorottelevat trokeesäkeet muodostavat säkeiden loppuun myös sanojen tavulukua koskevaa variaatiota. Katalektisten säkeiden loppuun tarvitaan yksi- tai kolmitavuisia sanoja, minkä suhteen säkeen loppu muistuttaa jambisten säkeiden alkua, johon tyypillisesti hyväksytään yksi- tai kolmitavuisia sanoja. Akatalektisen säkeen loppuun tulee puolestaan tyypillisesti kaksi- tai nelitavuisia sanoja, kuten edellä olevat esimerkit osoittavat. Näin katalektinen vuorottelu synnyttää säkeiden loppuun myös sanatason vaihtelua. Suomenkieliselle runoilijalle nämä sanojen tietynlaisia tavumääriä edellyttävät säännöt eivät ole erityisen vaikeita, koska sanajärjestystä muuntelemalla ja tarvittaessa sanojen loppuja lyhentämällä säkeiden päätännöissä on melko paljon liikkumavaraa.

Katalektisen vuorottelun poikkeamat kuusinousuisissa runoissa

Se, että monista Kiven runosta on säilynyt eri versioita, antaa lisävaloa runojen vuorottelurakenteisiin sekä kirjailijan henkilökohtaiseen poetiikkaan, joka voi koskea säkeiden vuorottelurakenteita tai ylipäättään säkeiden alkua, loppuja ja pituutta sekä niitä koskevia poikkeamia.¹⁵ Versioita vertailemalla voi nähdä, miten tekstit ovat muuttuneet, ja käsikirjoituksissa näkyvistä merkinnöistä näkyy, millaisiin asioihin kirjailija on itse puuttunut. Vuorottelurakenteiden poikkeamia näyttää olevan etenkin Kiven kuusimittaisissa runoissa. Siitä voisi päätellä, että kuusimitan kirjoittaminen olisi ollut hänelle lyhytsäkeisempien runojen kirjoittamista vaikeampaa, mikä olisi johtanut satunnaisiin virheisiin siellä täällä. Runokäsikirjoitusten valossa ajatus Kiven kuusimittaa ja sen vuorottelua koskevasta poetiikasta alkaa kuitenkin muuttua moniulotteisemmaksi. Poikkeamia tutkiessa ei olekaan enää selvää, minkä verran ne johtuvat kirjailijan tahattomista virheistä hänen yrittäessään noudattaa tarkoin tiettyä runokaavaa, tai kuinka tärkeäksi hän ylipäättään koki runomitan tarkan noudattamisen. Kirjailijan kirjoittamisen intentio¹⁶ alkaa näin avautua monisyiseksi ilmiöksi, jossa intentio voi yhtäältä vaihdella eri kirjoitusvaiheissa ja toisaalta sisältää erilaisia aste-eroja siinä, miten kategorisia tai väljiä henkilökohtaiseen poetiikkaan liittyvät periaatteet ovat tai kuinka tarkkaan kirjailija pyrkii periaatetta noudattamaan (Katajamäki 2024).

”Atalantan” ja ”Immen unelman” käsikirjoitusaineisto antaa hyvän tuntuman Kiven kuusimitan katalektiseen vuorotteluun ja sen poikkeamiin. Ensin mainitusta on säilynyt käsikirjoitukset Runoelmia-vihkoissa 1 ja 5 ja jälkimmäisestä vihkoissa 2, 3 ja 4. Niiden avulla voi vertailla, painottuvatko tietynlaiset poikkeamat prosessin varhaisiin käsikirjoituksiin

¹⁵ Viitataan Kiven henkilökohtaiseen poetiikkaan erityisesti kirjoittamisen ja teoksen syntyprosessin näkökulmasta, jossa kirjailijan runousopilliset tavoitteet voivat muuttua kirjoitusprosessin edetessä. Käsitteellä kirjailijapoetiikka sen sijaan viitataan tietyn kirjailijan tuotannosta hahmotuviin erityispiirteisiin (Isomaa ym. 2024). Ks. Katajamäki 2024.

¹⁶ Kirjailijan intentiosta puhuttaessa viitataan tavallisesti siihen, miten taiteilija itse tulkitsee omia tekstejään. Tähän intention merkitykseen viittaa muun muassa intentioniharhaksi kutsuttu ajatus siitä, että kirjailijoiden omien tulkinnallisten näkemysten ei pitäisi ohjata muiden tekemiä tulkintoja (Wimsatt ja Beardsley 1946). Kirjoittamisen intentionilla viitataan sen sijaan tulkintaan siitä, mitä kirjailija on halunnut tekstissään lukevan (Katajamäki 2024: 57).

tai onko niitä myös myöhemmissä käsikirjoituksissa. Aineiston perusteella syntyy melko selkeä kuva katalektisen vuorottelun pääpiirteistä Kiven poetiikassa. Runoissa pyritään selvästi säännölliseen vuorotteluun, jossa joka toinen säe on katalektinen ja jossa tyhjän rivin jälkeinen uusi säejakso voi alkaa joko akatalektisella tai katalektisellä säkeellä, kuten H. K. Riikonen (2016: 43) on huomauttanut. Aineistossa on jonkin verran kohtia, joissa Kivi on kirjoittanut kaksi perättäistä metrisesti samanrakenteista säettä, mutta silloin hän on useimmiten myös korjannut säkeiden kataleksista, mikä osoittaa hänen olleen melko tarkka vuorottelurakenteesta.¹⁷ ”Atalantta”-käsikirjoituksiin on tosin jäänyt jonkin verran kolme tai kaksi perättäistä samanrakenteista säettä sisältäviä kohtia, joita ei ole tältä osin korjailtu. Niin on esimerkiksi seuraavassa Runoelmia I -vihkon käsikirjoituksen katkelmassa:

Toki armahammasti hän katsahti	(k)	
Wuoren kii rinteheltä laaksoon himmeään,	(k)	
Koska uljas ratsastaja lähestyi.	(k)	(Runoelmia I: 3) ¹⁸

Tällaisten kohtien valossa on oikeastaan aika yllättävää, että ”Immen unelman” käsikirjoituksissa ei juuri ole tällaisia poikkeamia

Vuorottelurakennetta on käsikirjoituksissa korostettu sistentämällä katalektisia säkeitä. Tätäkin sääntöä Kivi on pyrkinyt seuraamaan. Sisennykset noudattavat useimmiten samaa periaatetta, ja jos säännöstä on poikettu, sisennyksiä on usein korjattu jälkikäteen. Molemmissa runoissa sistentämisen periaatteet ovat muotoutuneet kirjoittamisen alkuvaiheessa. ”Atalantan” varhaisemman version alkuun sisennykset on merkitty jälkikäteen, kun taas ”Immen unelman” varhaisimman version eräässä kohdassa sisennykset on tehty käänteisesti, niin että katalektiset säkeet ovat sistentämättömiä.¹⁹

Kiinnostava poikkeama katalektisen vuorottelun pääsäännöstä on se, että käsikirjoituksissa on runsaasti viisinousuisia säkeitä, jotka kuitenkin noudattavat lähes poikkeuksetta katalektista vuorottelua.²⁰ Seuraavassa ”Atalantan” uudemman käsikirjoituksen kohdassa Kivi on esimerkiksi säevuorottelun akatalektisessa positiossa poistanut kahdesti toistuneen sanan, jolloin säkeestä on tullut viisinousuinen akatalektinen säe:

Niinpä koska linnan tummas pylvästös	(k)	
Laulu heljä kaikui kaikui. Mutta kenen		
Oli ääni kaunis? Ken tääl kirkasti	(k)	(Runoelmia 5: 37.) ²¹

¹⁷ ”Atalantasta” ks. esim. Runoelmia I: 1, 4, 19; Runoelmia 5: 35, 38–40, 51. ”Immen unelmasta” ks. esim. Runoelmia 3: 45, 48, 53, 56; Runoelmia 2: 49, 52, 56, 58.

¹⁸ Perättäisistä akatalektisista tai katalektisista ”Atalantan” säkeistä ks. esim. Runoelmia I: 4–5, 8–10, 19, 27; Runoelmia 5: 53. ”Atalantan” säerakenteesta ks. myös Katajamäki 2023a, 162–163; Laitinen 2025 tässä julkaisussa.

¹⁹ Runoelmia I: 1–2; Runoelmia 3: 53. Sisennyksistä Kiven säkeistömetriikassa ks. Laitinen 2016.

²⁰ H. K. Riikonen (2016: 43) on kiinnittänyt huomiota näihin poikkeamiin ”Atalantan” alussa.

²¹ Viisinousuisia akatalektisen position säkeitä on monissa muissakin ”Atalantta”-käsikirjoitusten kohdissa (esim. Runoelmia I: 8–9, 13, 19–22; Runoelmia 5: 35, 37, 41–42, 45–46, 49–53) sekä ”Immen unelma”-käsikirjoituksissa (esim. Runoelmia 3: 45, 50, 55; Runoelmia 2: 51–53, 58; Runoelmia 4: 25 verso).

Viisinousuisia säkeitä on yhtä lailla säevuorottelun katalektisissa asemissa, kuten seuraavassa ”Immen unelma” -runon viimeisimmän käsikirjoituksen katkelmassa:

Kelmeen-kirkkahina kajastivat kasvot,
 Hiukset ja viitta hienoinen (k)
 Walkeus mun kammiooni virtas ympär (Runoelmia 4: 24 recto.)²²

Viisinousuiset säkeet ovat selvästikin Kivellä joko kuusimitan poetiikkaan kuuluva väljennysperiaate – näinkin saa välillä tehdä – ellei peräti suoranainen esteettinen tavoite. Aineisto tukee tätä päätelmää vahvasti, sillä viisinousuisia säkeitä on todella paljon ja niissä viimeinen runojalka noudattaa tarkoin katalektista vuorottelua.²³ ”Atalantan” ja ”Immen unelman” käsikirjoitusaineistossa on paljon myös sellaisia kohtia, joissa viisinousuisia säkeitä on korjailtu, mutta korjaukset eivät ole kohdistuneet viisinousuisuuteen.²⁴ Joissain kohdissa Kivi on poistanut säkeistä yksittäisiä sanoja tai sanan osia, jolloin säe on muuttunut viisinousuiseksi.²⁵ Sellaisissa kohdissa säe olisi ollut helppo korjailla kuusinousuiseksi, jos viisinousuisuus olisi tuntunut kirjoittajasta vakavalta runousopilliselta virheeltä. Viisinousuisia säkeitä on satunnaisesti myös Kiven sellaisissa kuusimittaisissa runoissa, joissa ei ole säännöllistä vuorottelurakennetta.²⁶ ”Kontiolan kaskessa” viisinousuisia säkeitä on käytetty erityisesti repliikkejä edeltävissä tai aloittavissa säkeissä, jolloin niillä on selkeä rytmisen tehtävä korostaa runon sisäisiä sitaatteja (Kivi 1951: 201, 210, 214; Katajamäki 2023b: 193; Katajamäki 2024: 58).

”Atalantassa” ja ”Immen unelmassa” viisinousuiset säkeet lisäävät kuusimittaan rytmistä vaihtelua, joka kuitenkin säilyttää katalektisen vuorottelurakenteen. Sillä tavalla viisinousuiset säkeet elävöittävät tasapainoisesti Kiven kertovia runoja. Ääneen luettuna, jolloin säkeiden muut rytmiset osatekijät, kuten lauserakenteet, säkeenylitykset, tavujen pituudet, välimerkit ja äänteellinen kuviointi, vaihtelevat säkeestä toiseen, yksittäisiä viisinousuisia säkeitä on myös vaikea havaita kuusinousuisten joukosta.

Kiven katalektisesti vuorottelevaa kuusimittaa ja sen poikkeamia on kiinnostavaa verrata hänen katalektisesti vuorotteleviin viisinousuisiin trokeemittaisiin runoihinsa, jotka ovat metrisesti läheisin vastine Kiven kuusimitalle. Nämä viisinousuiset runot (ks. Taulukko 1) eivät valitettavasti kuitenkaan muodosta aidosti vertailukelpoista aineistoa, sillä neljä niistä on *Kanervalassa* julkaistuja runoja, joista ei ole säilynyt lainkaan käsikirjoitusaineistoa, ja viides runo, ”Pilvilaiva”, näyttää viimeistelyvaiheen

²² Viisinousuisia katalektisen position säkeitä on myös muissa ”Immen unelma”-käsikirjoitusten kohdissa (esim. Runoelmia 3: 47, 52–56; Runoelmia 2: 48, 55–57) sekä ”Atalantassa” (esim. Runoelmia 1: 4, 14, 16, 25; Runoelmia 5: 40, 45, 47–48, 52, 56).

²³ Heikki Laitinen (2025 tässä julkaisussa) on tehnyt tarkkoja laskelmia Kiven kuusimitaisten runojen metrisistä poikkeamista. Kiven runokäsikirjoitusten poikkeamista on tietoa myös toimittamassani antologiassa (Kivi 2023).

²⁴ ”Atalantasta” ks. esim. Runoelmia 5: 49, 53. ”Immen unelmasta” ks. esim. Runoelmia 3: 55; Runoelmia 2: 48, 53.

²⁵ ”Atalantasta” ks. esim. Runoelmia 5: 37, 52. ”Immen unelmasta” ks. esim. Runoelmia 3: 45, 47, 54; Runoelmia 2: 58.

²⁶ Esimerkiksi runoissa ”Lintukoto”, ”Myrsky” ja ”Pohjatuuli” (Kivi 1951: 82, 110, 259).

käsikirjoitukselta. Säilyneen aineiston perusteella ei siis pääse käsiksi viisinousuisen vuorottelun kirjoitusprosessiin. Kaiken kaikkiaan näissä viidessä runossa on vain neljä metrisesti poikkeavaa säettä. ”Eksyneessä immersä” on yksi säkeistö, jonka alussa myös toinen säe on akatalektinen:

Meni päivä kuumas taistelossa
Meni kesän päivää kaksi, kolme (Kivi 1866a: 15).

Runossa ”Mies” taas eräs säkeistö ei pääty kahteen viisinousuiseen akatalektiseen säkeeseen, vaan kuusinousuiseen akatalektiseen, jota seuraa viisinousuinen katalektinen säe:

Ja hän kohottaavi tukehtuvan rintans,
Aatoksissansa hän haastelee: (k) (Kivi 1866a: 49).²⁷

Kiinnostavaksi tämän poikkeaman tekee se, että säkeet edeltävät sitaattia. Kuten edellä on käynyt ilmi, Kivi on kuusimitassakin käyttänyt välillä tavalista lyhyempiä (viisinousuisia) säkeitä sitaattien edellä, jolloin säkeen loppuun muodostuva tauko kohostaa sitaattia. ”Mies”-runossa on lisäksi yksi säkeistö, jonka toiseksi viimeinen säe on poikkeuksellisesti katalektinen:

(– –)
Tähän majan pienen rakennan (k)
Täs on asuntoni, työni pellol. (Kivi 1866a: 49.)

Näistä yksittäisistä *Kanervalan* viisinousuisten vuorottelurunojen poikkeamista voi päätellä, että myös viisinousuisessa vuorottelussa pienet poikkeamat olivat Kivelle mahdollisia. Niitä on kuitenkin huomattavasti vähemmän kuin kuusimittaisissa runoissa, jossa viisinousuiset säkeet toistuvat säännöllisen epäsäännöllisesti. Silti pidän perusteltuna olettaa, että myös viisinousuisissa vuorottelurunoissa Kivi näki pienet metriset poikkeamat eräänlaisena runomittaan kuuluvana väljennysperiaatteena tai tehokeinona.

Kiven pitkien runojen säevuorottelussa säkeiden sisentäminen muodostaa omanlaisensa vuorottelurakennetta korostavan keinon, joka valottaa osaltaan sitä, miten kirjoittamisen intentiossa voi olla erilaisia tasoja ja aste-eroja. Kuten edellä on käynyt ilmi, säevuorottelun metrisissä poikkeamissa Kivi näyttää kuusimittaa kirjoittaessaan sallineen itselleen – ellei peräti vaatineen itseltään – viisinousuisia säkeitä aika ajoin, mutta näissä tapauksissa hän on kuitenkin suhtautunut säkeiden lopussa olevaan katalektiseen vuorotteluun tarkasti: vaikka nousujen lukumäärä vaihtelikin, joka toisen säkeen lopun tuli ilmiselvästi olla katalektinen. Tätä periaatetta hän on myös noudattanut tarkoin. Säkeiden alussa olevien sisennysten osalta Kiven voi päätellä olleen intentioltaan myös kategorinen: jos runossa käytetään sisennyksiä, jokaisen katalektisen säkeen tulisi olla sisennetty. Käytännön kirjoitustyössä Kivi näyttää kuitenkin helposti unohtaneen sisennykset. Siinä suhteessa hän suhtautui säkeiden alkuihin vähemmän tarkasti kuin säkeiden lopun katalektiseen vuorotteluun. E. A. Saarimaan ja Viljo Tarkiaisen toimittamassa Kiven *Koottujen teosten* neljännessä osassa säkeiden sisennysten tapa on omiaan hämärtämään kirjailijan säevuorottelun periaatteita, sillä siinä säkeitä on sisennetty typografisen

²⁷ ”Mies”-runon metrisestä rakenteesta ks. Haapala 2016: 130.

säännönmukaisuuden periaatteella (Kivi 1951). Kun editiossa näin ollen säkeiden sisennykset ja katalektinen vuorottelu menevät välillä ristiin, lukijan on vaikeampi seurata runojen metrisen vuorottelun logiikkaa ja sitä koskevia poikkeamia.

Vaikka Kiven kuusimitta ei noudatakaan heksametrin rakennetta, hänen katalektisesti vuorotteleva kuusimittansa muistuttaa jonkin verran antiikin kreikkalaista elegistä distikonia, jossa daktyylinen heksametri ja daktyylinen pentametri vuorottelevat. Esimerkiksi Samuel Gustaf Berghin runo ”Oma maa” on varhainen suomalainen tavujen painollisuuteen perustuva muunnelma elegisestä distikonista, jota esimerkiksi seuraavat säkeet havainnollistavat: ”Siell’ eli toimesa mies, ja Wäinöstä lausuwat urhoot, / Poijat ja karhut puun juurella painia löit.” (Kallio 1834; Haapanen 1928: 35–36). Lauri Viljanen viittaa elegiseen distikoniin kirjoittaessaan, että käyttämällä ”Atalantassa” joka toisessa säkeessä katalektista Kivi ”on saanut aikaan eräänlaisen ’elegia’-mitan, joka tässä palvelee erinomaisesti herkkiä psykologisia käänteitä ja lennokasta ajatuskiteytystä. Muotolöytönä se on yhtä omintakeinen ja orgaaninen, samaa rytmillistä mielikuvitusta todistava kuin kuusimitta.” (Viljanen 1953: 99; ks. myös Riikonen 2016: 43.) Kiven luoma vuorottelurakenne, joka samalla muodostaa runoon edellä mainittuja kaksoissäerakenteita, toimii kerto- vissa runoissa samaan tapaan kuin antiikin eleginen distikon, vaikka mitto- jen välillä onkin eroja.

”Paimentytöt” ja ”Katri”

”Paimentyttö” on yksi kiinnostavimmista Kiven kertovista trokeemit- taisista vuorottelurunoista, sillä Kivi on runon kirjoitusprosessin aikana käyttänyt vaihtelevasti painollisten tavujen lukumäärän vuorottelua, kata- leksista ja säkeiden sisennyksiä. Siksi aineisto antaa lähituntumaa Kiven kirjoitusintention ja hänen vuorottelupoetiikkaansa. Kolmessa var- haisimmassa ”Paimentyttö”-käsikirjoituksessa, jotka ovat säilyneet Runoelmia-vihkoissa 3, I ja 5, Kivi käyttää neli- ja viisinousuisten tro- keesäkeiden vuorottelurakennetta. Se alkaa aina nelinousuisella akata- lektisella säkeellä, jota seuraa sisennetty viisinousuinen katalektinen säe. Hyvän esimerkin antaa varhaisimman käsikirjoituksen katkelma, joka kuvaa paimentyttö Katrin roolileikkiä koiranpentunsa kanssa:

Ja niin seisoo nipahuulin
 Hepenissään armas fröökinä.
 Astelee hän iloisesti
 Ahol armaal edestakaisin,
 Keksähtää hän, keikahtaa hän,
 Kenokaulahinen fröökinä.
 Keksähtää hän varjollensa
 Varjo kiltist vastaan keksähtää,
 Kumartaa hän Jallillensa,
 Tomppelina Jalli jöröttää,
 Väsyneenä, voipuneena,
 Pörrönaama, porotallukka.
 Neito ylpee, niuskanokka
 Tuosta sankarians toreelee,
 Häristäävi huivillansa

Niistinliinallansa tuohisel. –
 Mutta taasen tapsuttaa hän
 Ahol armaal edestakaisin,
 Keksähtää hän, keikahtaa hän,
 Niistinliinallansa liehuttaa
 Arvokkaille kasvoillensa,
 Kenokaulahinen fröökkinä. –
 Niinpä herrashepenissä
 Käy hän kaupungissa Metsolan. (Kivi 2023: 72.)

Juuri tällaista vuorottelurakennetta ei ole missään muussa Kiven runossa, mikä on yllättävää, sillä tekniikka toimii hyvin ja Kivi on itsekin jatkanut sitä kolmessa ”Paimentytön” käsikirjoituksessa. Muutamissa Kiven runoissa on samantapaisia rakenteita, mutta niissä on kuitenkin selkeitä eroja ”Paimentyttöön” nähden. Kirjallisen *Kuukauslehden* ”Alma” ja ”Kaukametsä” on kirjoitettu nelisäkeisin säkeistöin, joissa vuorottelevat viisinousuiset akatalektiset säkeet (säkeet 1 ja 3) sekä nelinousuiset katalektiset säkeet (säkeet 2 ja 4), mikä muodostaa eräänlaisen vastakohdan ”Paimentytölle”. Myös *Kanervalan* ”Anjanpellossa” on samantapainen rakenne, mutta kuusisäkeisten säkeistöjen päätteeksi on vielä kaksi viisinousuista säettä, joista jälkimmäinen on katalektinen.

”Paimentytön” kolmatta säilynyttä versiota (Runoelmia 5) kirjoittaessaan Kivi on jälkikäteen alkanut muuttaa säekaavaa sellaiseksi, että kaikki säkeet ovat nelinousuista trokeeta, mutta joka toinen säe on katalektinen. Näitä mustekynämuutoksia ei ole kuitenkaan tehty systemaattisesti, sillä joillakin sivuilla muutoksia on jätetty kokonaan tekemättä ja niilläkin sivuilla, joilla säkeitä on muutettu, korjattujen säkeiden seassa on myös muuttamatta jätettyjä säkeitä. Siksi käsikirjoituksen merkinnöistä syntyy sellainen kuva, että Kivi olisi joko siellä täällä tunnustellut uuden säekaavan vaikutusta runon eri kohtiin tai että hän olisi kirjoittanut uutta käsikirjoitusta jollekin toiselle paperille ja samalla kokeillut joitain muutoksia vanhaan käsikirjoitukseen.

”Paimentytön” viimeisessä, ”Katri”-nimisessä käsikirjoituksessa (Runoelmia 4) Kivi on siirtynyt käyttämään kokonaisuudessaan uutta säekaavaa. Käsikirjoitus on kuitenkin keskeneräinen. Hyvän vertailukohdan vuorottelurakenteiden välisille eroille antaa tämän viimeisen käsikirjoituksen kohta, joka vastaa edellä siteerattua katkelmaa (katalektiset säkeet ovat sisennettyjä):

Ja niin seisoo nipahuulin
 Hepenissä hempukka.
 Siitä sieväst astelevi
 Ehtii edestakasin,
 Keksähtelee, keikahtelee
 Kenokaula liekkiö.
 Kumartaa hän varjollensa,
 Warjo vastaan kumartaa;
 Kumartaa hän Jallillensa,
 Mitä huolii jöröpää,
 Wäsyneenä, vaipuneena
 Tuossa porotallukka.
 Ylpee neito, niuskanokka
 Weikkariinsa nuhtelee,
 Kielevästi kilakoitsee,
 Huivillansa häristää.

Siitä taasen hyppelee hän
 Ympär ahon salia,
 Keksahtelee, keikahtele
 Niistinliinal liehuttain
 Korkehille kasvohilleen
 Kenokaula komea.
 Niinpä herrashepenissä
 Kaupungissa Mehtolan! (Runoelmia 4: 18–19.)

Kuten edellä on käynyt ilmi, tämä uudistettu säerakenne noudattaa samaa rakennetta kuin *Kanervalan* ”Uudistalon-perhe” sekä *Kirjallisen Kuukauslehden* ”Tornin kello” ja saman runon ”Impi iltana” -nimiset käsi-
 kirjoitukset. Merkittävä erona on kuitenkin se, että niissä käytetään neli-
 säkeisiä säkeistöjä, kun taas ”Katrissa” säkeiden vuorottelurakennetta
 sovelletaan pitkään kertovaan runomuotoon. Lisäksi ”Katrissa” käytetään
 sisennyksiä katalektisissa säkeissä, mikä korostaa katalektista vuorottelua.

”Paimentytön” ja ”Katrinn” käsikirjoitusversioiden säeraken-
 teet tuottavat molemmat pitkään, samalla kaavalla etenevään kertovaan
 runoon elävyyttä, jossa säeparien erot ovat selvästi kuultavissa ja kah-
 den säkeen kokonaisuuteen voi joustavasti sijoittaa erilaisia tavuraken-
 teita. Kivi on itsekin nähnyt paljon vaivaa molempien säerakenteiden
 kehittämiseen. Varhaisemman muodon mukaista rakennetta hän on kehi-
 tellyt kolmessa käsikirjoituksessa, joista varhaisin on kirjailijan moniin
 muihin käsikirjoituksiin verraten jo melko pitkälle työstetty käsikirjoitus.
 Uudempaakin muotorakennetta hän on työstänyt kahdessa säilyneessä
 käsikirjoituksessa. Näiden lähteiden perusteella Kiven voi olettaa pitä-
 neen molempia malleja sinänsä toimivina ratkaisuin. Ainakaan ne eivät
 ole mitään hetken päänäpistöjä, jotka voisi heti hylätä.

Edellä siteerattujen leikkikuvausten varhaisempi versio saa neli- ja
 viisinsuisten säkeiden vuorottelusta musiikillista dialogista luonnetta,
 jossa nelinsuinen säe luo ensin alkuasetelman (esim. ”Kumartaa hän
 varjollensa,”), jota seuraava viisinsuinen säe täydentää (”Warjo vastaan
 kiltist kumartaa,”), minkä jälkeen siirrytään seuraavaan säepariin.²⁸ Tässä
 leikin kuvauksessa, jossa toimintakin sisältää vastavuoroisuutta, rakenne
 toimii erityisen hyvin. Nelinsuisten säkeiden katalektisessa vuorot-
 telussa sen sijaan säkeet ovat yhteismitallisempia, mikä vähentää säepa-
 rien luonnetta itsenäisinä kokonaisuuksina ja siten voimistaa säkeiden
 eteenpäinvirtausta.

Säerakenteen muutosten perimmäisiä syitä voi vain arvailla, mutta
 muutos synnyttää kiinnostavia vaihtoehtoisia tulkintoja. Ne koskevat
 muun muassa vuorottelurakenteisiin liittyviä kysymyksiä, kuten raken-
 teiden vaikutusta kertovien runojen luonteeseen sekä tekstikontekstei-
 hin ja tyylilajeihin liittyviä seikkoja. Siirtyessään käyttämään jälkimmäisen
 kaltaista nelinsuista rakennetta Kivi on mahdollisesti pyrkinyt koros-
 tamaan kertovan runon virtaavuutta. On myös mahdollista, että Kivi on
 suunnitellut runolle jotain sellaista julkaisukontekstia, johon uusi rakenne
 olisi sopinut paremmin.

Runossa on lisäksi yksi tärkeä kohta, joka on voinut osaltaan vai-
 kuttaa kirjailijan ratkaisuun. Kun Katri on kadottanut karjansa ja pelkää

²⁸ Tällaiset dialogiset muodot ovat yleisiä eri musiikkiperinteissä kirkkomusiikista jazziin.
 Rakenteesta käytettyjä nimityksiä ovat muun muassa *antifoninen*, *responsoriaalinen* sekä
call and response.

sen joutuvan susien saaliiksi, hän kohtaa metsässä Hanko-ukon, joka esittää karjaa suojelevan loitsun²⁹. Runon kokonaisuudessa loitsukohtaus korostuu myös siksi, että sen vastinparina runon lopussa puhutaan rukouksesta ja Pihkamuori syyttää Katria manauskeinojen käytöstä.³⁰ Näin loitsukohtaus edustaa runossa kansanuskoon perustuvaa maailmankuvaa, joka poikkeaa runon lopussa korostetusta kristillisyydestä.

”Paimentytön” loitsukohtauksessa Kiven kehrittelemä uusi vuorottelurakenne toimii erityisen hyvin, sillä eteenpäin soljuva nelinousuus antaa säkeille kalevalaista sävyä. Tämä tärkeä muutos havainnollistuu hyvin, kun katsoo rinnakkain Kiven loitsukuvauksen versiota, joka on luettavissa Runoelmia 5 -käsikirjoituksen pohjakerrostumasta, ja sen rinnalla viimeistä loitsuversiona, joka on korjailtu saman käsikirjoituksen pintakerrostumaan³¹ (molemmissa versioissa katalektiset säkeet on sisennetty; tekstimuutokset painottuvat niihin):

Revisoimaton muoto (Runoelmia 5)

Tuohon lausui tyttö viono,
 Rukoellen äänel haikeal:
 ”Huuda kerran huikeasti,
 Huuda, Hanko-ukko kultanen,
 Kuusistoa kaikuttaen,
 Että peto kauvas pakenis;
 Huuda kerran huimaavasti,
 Walta-äänelläsi luhkase.”
 Tuohon taasen ukko lausui,
 Moukin pinnisteli poskestaan:
 ”Pianpa on tuokin tehty,
 Pian pantu julma jolaus;”
 Ja hän huusi hirveästi,
 Ammottaen kohden taivasta,
 Huusi kerran, huusi kaksi,
 Huusi kerran kolmannenkin viel:
 Kauvas kaiku kiiriskeli,
 Metsä, maa ja pilvet jylysit.
 Huuttuansa lausui ukko
 Ruttoruskeana poskiltaan:
 ”Tekee työnsä moinen huuto,
 Kolme jolausta julmaa näin.
 Mutta ellei tuostakana
 Oikein vetonaulaks olisi,
 Kyllä keinon toisen tiedän:
 Jolla soitan suren surmahan,
 Hiihen hakaan hallaturkin,
 Tahin leukaluunsa lukkoon lyön
 Lappalaisen lukemilla,
 Sanasilla varsin sarvipäil:
 ”Marssi, poika, muille maille,
 Korven kammo, konnan sikiö,

Revisoitu muoto (Runoelmia 5)

Tuohon lausui tyttö viono,
 Äänellensä haikeal:
 ”Huuda kerran huikeasti,
 Hanko-ukko kultanen,
 Kuusistoa kaikuttaen,
 Että peto pakenis;
 Huuda kerran huimaavasti,
 ”Luihkas valta-äänelläs.”
 Tuohon taasen ukko lausui,
 Moukin painoi poskestaan:
 ”Pianpa on tuokin tehty,
 Pian julma jolaus;”
 Ja hän huusi hirveästi,
 Ammottaen taivaaseen,
 Huusi kerran, huusi kaksi,
 kerran kolmannenkin viel:
 Kauvas kaiku kiiriskeli,
 Maa ja metsä jylysi.
 Huuttuansa lausui ukko
 Ruttoruskee poskiltaan:
 ”Tekee työnsä moinen huuto,
 Kolme julmint jolinaa.
 Mutta ellei tuostakana
 Vetonaulaks olisi,
 Kyllä keinon toisen tiedän:
 Soitan suren surmahan,
 Hiihen hakaan hallaturkin,
 Tahin leukans lukkoon lyön
 Lappalaisen lukemilla,
 Sarvijaakon sanasilla:
 ”Mene, poika, muihin metsiin,
 Kauvas, konnan sikiö,

²⁹ *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).

³⁰ Loitsujen ja rukousten välisestä jännitteestä runossa ks. Katajamäki 2016: 167–168, 173–174.

³¹ Runoelmia 4 -version käsikirjoitus, joka on runon kaikkein viimeisin käsikirjoitusversio, jää kesken eikä siksi sisällä loitsukohtaa.

Häntähurri, Hornan halli,
Vilkase kuin tuli turkanen!

Ellet mielis melkotella
Pojes tuntureille tuulien,
Äläst pure Katrin karjaa,
Äläst sarvipäitä peljätä,
Pure puuta, pure maata,
Pure murhamielin paasea;
Noidun muuton leukas lukkoon,
Silpaan turveturkkis seljästäs,
Viskaan rangas Rutjankoskeen,
Turkkis Tuonen virtaan tuliseen!
Niin sua tahdon kuranssata,
Elles koreasti kuljeskel
Tassuttele taitavasti
Koskematta kirjokarjahan.” –
Moiset sanat työnsä tekee,
Tekee Susilassa teposet.
Ole rauhas, likka leiska,
Ole ilman huolen huokaust;
Kohta jälleen lehmäs löydät,
Löydät säästäminä susien.
Kuitenkinpä käyskel taasen
Huuhelemaan, kellon kuulemaan.”

Häntähurri, Hornan halli,
Mene Hiien hinkaloin!
Mutta elles mieli mennä
Hankihautoin hukkumaan
Elles mieli melkotella
Tuntureilla tuulien,
Ällös purros Katrin karjaa,
Ällös sarvipäitä syö,
Pure puuta, pure maata,
Pure murhin paasea;
Noidun muuton leukas lukkoon,
Silpaan turkkis seljästäs,
Viskaan rangas Rutjankoskeen,
Turkkis Tulivirtahan!
Niin sua kurjaa kurittelen,
Elles käyskel koreast.
Taitavasti tassuttele
Koskematta karjahan.” –
Moiset sanat työnsä tekee,
Susilassa teposet.
Ole rauhas, likka leiska,
ilman huolen huokaust;
Kohta saapuu sunnakkasi,
Säästäminä susien.
Mutta käyskel sinä taajaan
Huuhele ja kuultele.”
(Runoelmia 5: 9–11.)

Vaikka uuden säkeistörakenteen mukainen versio ei olekaan kalevalamittaa, sen nelinousuisuus antaa loitsukohdalle enemmän kalevalaista sävyä. Kyse on ennen kaikkea vaikutelmista, sillä metrisesti analysoiden molemmissa versioissa aitoja kalevalasäkeitä on suurin piirtein saman verran eli vähän alle puolet säkeistä. Molemmista versioista akatalektiset säkeet ovat usein kalevalamittaa (esim. Tuohon lausui tyttö vieno), mutta välillä niissä on poikkeamia kalevalamitan säännöistä, esimerkiksi lyhyt alkutavu runojalan nousussa säkeen keskellä (Hiien *hakaan* hallaturkin) tai pitkä vokaali säkeen lopussa (Noidun muuton leukas lukkoon). Kiven kehittämässä uudessa säerakenteessa kaikkien säkeiden nelijakoisuus lisää runosäkeiden välistä rytmistä sidoksisuutta, mikä antaa voimaa Hanko-Heikin loitsulle.

Kertovien runojen vuorottelurakenteet konteksteissaan

Säkeiden metrinen ja typografinen vuorottelu on Aleksis Kiven kertovien runojen tärkeä ja toistuva rakennepiirre, joskin hänellä on myös ei-vuorottelevia kertovia runoja. Kiven repertoaariin kuului monia erilaisia vuorottelun tapoja, ja hän saattoi kirjoitusprosessin aikana myös vaihtaa vuorottelurakenteesta toiseen. Hänen runotuotannossaan vuorottelu voi perustua kuusi-, viisi- tai nelinousuisten säkeiden katalektiseen vaihteluun tai sellaisiin katalektisesti vuorotteleviin säerakenteisiin, joissa säkeiden painollisten tavujen määrä vaihtelee viiden ja neljän välillä. Mainituissa vuorottelutyypeissä joka toinen säe päättyy aina katalektiseen säkeeseen, minkä vuoksi rakenne hahmottuu myös kaksoissäkeiden muodostamina

yksiköinä, jotka päättyvät pieneen taukoon. Jos vuorottelurakenteessa ei ole katalektista vaihtelua, sen tilalla on loppusointuun perustuva säkeen lopusta tunnistettava äänteellinen rakenne. Kiven pitkissä runoissa vuorottelu voi toteutua joko ilman tasamittaisia säkeistöjä tai yhdistettynä sellaisiin. Myös hänen säkeistömuotoisissa metriikaltaan monimuotoisissa runoissaan on tiettyjen säkeiden välistä säännöllistä mitan vaihtelua, mutta silloin kun säkeistöissä on useanlaisia säkeitä, kyse on moniulotteisesta vaihtelusta eikä kaksivaiheisesta vuorottelusta.

Säkeiden runomitan ja sisennysten vuorottelu on sinänsä melko yksinkertainen ja mekanistinen kertovien runojen rakenneperiaate, mutta vuorottelun tarkastelu erilaisia konteksteja vasten tuo Kiven runoudesta esille kiinnostavia piirteitä. Nämä kontekstit voivat liittyä esimerkiksi rytmiin, runosäkeiden merkitykseen, runojen laajempiin tekstiyhteyksiin sekä runojen kirjoitus- ja julkaisuprosesseihin. Rytmin näkökulmasta metriset vuorottelurakenteet asettuvat osaksi moniulotteista rytmikkaa, jossa muun muassa säkeenlyitykset, lauserakenteet, tavunpituudet, säkeen tietyissä kohdissa olevien sanojen tavumäärät sekä äänteellinen kuviointi luovat runosäkeisiin jatkuvaa vaihtelua. Näin tarkasteltuna metrinen vuorottelu muodostaa ikään kuin kadun reunakiveykset, joiden välissä etenevä moniääninen soittokulkue voi muodostaa erilaisissa sykleissä toistuvia rytmejä.

Merkityksen tasolla vuorottelurakenne korostuu erityisesti silloin, kun runojen metriikassa on poikkeamia. Kuten edellä on käynyt ilmi, säännöllisestä vuorottelusta poiketaan Kiven runoissa esimerkiksi sellaisissa kohdissa, joissa tavallista lyhyemmän säkeen synnyttämä pieni metrinen tauko korostaa tauon jälkeen alkavaa uutta säettä. Lisäksi runojen vuorottelurakenteilla on erilaisia tekstikonteksteja, joita vasten vuorottelua voi tarkastella. Kivi ei esimerkiksi näytä pyrkineen runojen samanrakenteisuuteen, vaan käsikirjoituksissa ja julkaistuissa runoissa käytetään vaihtelevia rakenteita. Toisaalta taas *Kanervalaan* luo yhtenäisyyttä se, että kaikissa kirjan kertovissa runoissa on käytetty jotain vuorottelurakennetta.

Kiveltä säilyneet käsikirjoitukset tarjoavat omanlaisensa näkyvän runouden vuorotteluun, sillä niistä voi havainnoida hänen tekemiään muutoksia runojen rakenteisiin. ”Katri”-käsikirjoitus esimerkiksi osoittaa Kiven muuttaneen vuorottelurakennetta kokonaan uuteen. Monissa muissakin käsikirjoituksissa on piirteitä, joista voi tehdä päätelmiä vuorottelusta kirjailijan poeettisessa ajattelussa ja kirjoitusprosessissa. Käsikirjoituksissa olevat rakennepoikkeamat esimerkiksi osoittavat, ettei Kivi niitä kirjoittaessaan keskittänyt huomiotaan vuorottelun täsmälliseen samanrakenteisuuteen, vaan runoissa voi olla myös perättäisiä katalektisia tai akatalektisia säkeitä. Vaikka vuorottelu onkin lähtökohdiltaan binaarista, Kiven käsikirjoitukset ja julkaistut runot osoittavat, että käytännössä se saa erilaisia ilmenemismuotoja kirjoittamisen eri vaiheissa ja osana monitasoista runoilmaisua.

LÄHTEET

Arkistolähteet

- Aleksis Kiven digitaalinen arkisto 2007: *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. <http://www.finlit.fi/kivi/> (10.10.2025)
- Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma (SKS KIA). Aleksis Kiven arkisto.
- i Runoelmia 3. Sidottu vihko, 66 sivua. Kaarlo Bergbom lahjoitti 1897. Kotelo I.
 - ii Runoelmia 2. Sidottu vihko, 40 sivua. Kaarlo Bergbom lahjoitti 1897. Kotelo I.
 - iii Runoelmia I. Kaksi sidottua vihkoa, 70 sivua. Kaarlo Bergbom lahjoitti 1897. Kotelo I.
 - iv Runoelmia 5. Sidottu vihko, 80+3 sivua. Gummerus Kustannus Oy lahjoitti alkuperäisen käsikirjoituksen 8.10.2004. Käsikirjoituksen fotostaattikopio lunastettiin piispatar Sigrid Gummerukselta SKS:n arkistoon 1934. Kotelo I.
 - v Runoelmia 4. Sidottu vihko, 26 sivua. Kaarlo Bergbom lahjoitti 1897. Kotelo I.

Kaunokirjallisuus

- Kallio 1834: ”Oma Maa”. *Oulun Wiikko-Sanomia* 19.4.1834.
- Kivi, Aleksis 1866a: *Kanerwala. Runoelmia*. Helsinki: Omalla kustannuksella.
- Kivi, Aleksis (A. K.) 1866b: ”Runoelmia”. *Kirjallinen Kuukauslehti* 3, 57–60.
- Kivi, Aleksis (A. K.) 1866c: ”Runoelmia”. *Kirjallinen Kuukauslehti* 9, 203–205.
- Kivi, Aleksis 1878: *A. Kiven valitut teokset. II. Seitsemän veljestä. – Valittuja runoja. – Ennen julkaisemattomia teoksia*. Toim. B. F. Godenhjelm. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 1951: *Kootut teokset. IV osa: Runot ja kirjeet*. Julkaisseet E. A. Saarimaa ja V. Tarkiainen. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 2020: *Seitsemän veljestä ja opas sen lukemiseen*. Toim. Sakari Katajamäki. Kirjokansi 238. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis 2023: *Ilokeimon kivikummulla. Runoversoja käsikirjoituksista*. Toim. Sakari Katajamäki. Helsinki: Ntamo.

Muut lähteet

- Apo, Satu ja Eeva-Liisa Kinnunen (toim.) 2001: *Perinteentutkimuksen terminologia 1998–2001*. 3. korjattu painos. Helsinki: Kulttuurien tutkimuksen laitos. <https://www.helsinki.fi/fi/koulutusohjelmat/kulttuurien-tutkimuksen-kandiohjelma/perinteentutkimuksen-terminologia> (10.10.2025)
- Arti, V. 1932: *Runoanalyysi ja runotekniikka*. Porvoo: WSOY.
- Grünthal, Satu 2019: ”Alma – nimeämätön näytelmäluonnos”. Teoksessa Aleksis Kivi, *Yö ja päivä. Lea. Alma. Margareta. Kriittinen editio*. Toim. Pentti Paavolainen, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS, 92–117.
- Grünthal, Satu 2025: ”Kaksi Almaa – teema ja sen muunnelmät”. Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.),

- Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III.* Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisu 5: Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 60–77. <https://doi.org/10.33347/jses.156372>
- Haapala, Vesa 2016: ”Yli luvallisen licentia poetican rajain. Huomioita Aleksis Kiven Kanervakankaalla kokoelmana”. Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen.* Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisu 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuksien laitos, 112–141. <https://doi.org/10.33347/jses.138689>
- Haapala, Vesa 2020: ”Kaksi autuuden tilaa Kiven runossa ’Kaukametsä’”. Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II.* Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisu 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 122–140. <https://doi.org/10.33347/jses.100563>
- Haapanen, Toivo 1928: *Suomalaisen runomittateoriat 1800-luvulla.* Helsinki: SKS, 3–80.
- Isomaa, Saija, Samuli Björninen, Mari Hatavara ja Nanny Jolma (toim.) 2024: *Kirjailijapoetiikat. Poetiikan näkökulmia kirjailijoiden tuotantoon.* Helsinki: SKS.
- Juvelius, J.V. 1931: *Lyhyt runousopin oppikirja.* Porvoo: WSOY.
- Katajamäki, Sakari 2016: ”Terve, metsä, terve, vuori! Apostrofinen puhuttelu ’Metsämiehen laulussa’ ja Kiven muussa runoudessa”. Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen.* Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisu 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuksien laitos, 158–177. <https://doi.org/10.33347/jses.138691>
- Katajamäki, Sakari 2020a: ”Palapeli täydentyy. ’Kontiolan kaski’ ja sivuntynkien salaisuudet”. Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II.* Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisu 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 71–87. <https://doi.org/10.33347/jses.100547>
- Katajamäki, Sakari 2020b: ”Pysyviä säkeitä. Geneettinen invarianssi Kiven ’Atalantassa’”. Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II.* Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisu 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto, 88–106. <https://doi.org/10.33347/jses.100549>
- Katajamäki, Sakari 2023a: ”Kohti runojen alkulähteitä”. Teoksessa Aleksis Kivi, *Ilokeimon kivikummulla. Runoversoja käsikirjoituksista.* Toim. Sakari Katajamäki. Helsinki: Ntamo, 155–165.
- Katajamäki, Sakari 2023b: ”Tietoja antologian runoista”. Teoksessa Aleksis Kivi, *Ilokeimon kivikummulla. Runoversoja käsikirjoituksista.* Toim. Sakari Katajamäki. Helsinki: Ntamo, 166–195.

- Katajamäki, Sakari 2024: "Kiven runojen alkuaskelissa – Käsikirjoitusten varhaiskerrostumien mahdollisuudesta ja välttämättömyydestä". *Niin & Näin* 4/2024, 55–60.
- Kokko, Ossi 2016: "Miten Tappelosta kehittyi Sota? Kiven runokäsikirjoituksiinsa tekemistä muutoksista". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 92–111. <https://doi.org/10.33347/jses.138667>
- Koskimies, Rafael 1942: *Sanan ja runon taide. Lyhyt runousoppi ja johdatus kirjallisuuteen*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Heikki 2002: "'Vaan vahva virta vapaa'. Aleksis Kivi Wanhan Wirsikirjan veisaajana". Teoksessa Ilona Herlin, Jyrki Kalliokoski, Lari Kotilainen ja Tiina Onikki-Rantajääskö (toim.), *Äidinkielen merkitykset*. Helsinki: SKS, 98–113.
- Laitinen, Heikki 2016: "Aleksis Kiven säkeistömetriikka verrattuna Oksaseen ja Suonioon". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 61–91. <https://doi.org/10.33347/jses.138666>
- Laitinen, Heikki 2017: "Karkurien silosäkeistä". Teoksessa Aleksis Kivi, *Karkurit. Näytelmä viidessä näytöksessä. Kriittinen editio*. Toim. Riitta Pohjola-Skarp, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Juhani Niemi, Jyrki Nummi ja Pentti Paavolainen. Helsinki: SKS, 98–124.
- Laitinen, Heikki 2025: "Kiven kuusimitta". Teoksessa Eeva-Liisa Bastman ja Reeta Holopainen (toim.), *Lintukoto. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen III*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 5. Helsinki: Kotimainen kirjallisuus, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismaainen osasto, 126–145. <https://doi.org/10.33347/jses.159876>
- Lehtonen, J. V. 1928: *Runon kartanossa. Johdatusta Aleksis Kiven runouteen*. Helsinki: Otava.
- Leino, Pentti 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: SKS.
- Lotman, Mihhail 2016: "Aleksis Kiven runouden konteksteista verrattuna varhaiseen virolaiseen runouteen". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 47–60. <https://doi.org/10.33347/jses.138665>
- Preminger, Alex and T. V. F. Brogan (eds.) 1993: *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Riikonen, H. K. 2016: "Antiikin perintö Aleksis Kiven runoudessa". Teoksessa Päivi Koivisto (toim.), *Kanervakankaalla – Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 1. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, 28–46. <https://doi.org/10.33347/jses.138664>
- Turunen, Mikko 2020: "'Alma' ja lempeän kuoleman aihe" Kiven lyriikassa". Teoksessa Hanna Karhu ja Päivi Koivisto (toim.), *Mansikoita ja mustikoita. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen II*. Joutsen/Svanen. Erikoisjulkaisuja 3. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismaiden osasto, 182–192. <https://doi.org/10.33347/jses.100567>
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Viljanen, Lauri 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Wimsatt, W. K. ja M. C. Beardsley 1946: "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review* 54 (3), 468–488.
- Žirmunskij, Viktor Maksimovič 1966: *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*. Transl. C. F. Brown. Ed. E. Stankiewicz and W. N. Vickery. The Hague: Mouton.

Kirjoittaja

Sakari Katajamäki, FT, dosentti, toimituspäällikkö, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, sakari.katajamaki@finlit.fi



Mitä Aleksis Kiven runous kertoo suomalaisen runokielen ja runouden lajien kehityksestä? Miten 1800-luvun runoilijat muovasivat eurooppalaisia vaikutteita omaksi poeettiseksi ilmaisukseensa? Minkälainen on Aleksis Kiven poeettinen perintö, ja miten sitä voidaan 2020-luvulla tutkia?

Lintukoto-artikkelikokoelma tarjoaa uusia näkökulmia Aleksis Kiven runouteen ja 1800-luvun suomalaisen runouden kehitykseen. Kokoelman artikkelit tarkastelevat Kiven runoja, metriikkaa, poetiikkaa ja kirjoitusprosesseja sekä hänen tuotantonsa yhteyksiä kansanrunouteen, eurooppalaiseen kirjallisuuteen ja aikakauden kirjallisiin innovaatioihin. Kiven ohella tarkastelun kohteeksi nousevat 1800-luvun suomalaisista runoilijoista A. Oksanen (August Ahlqvist) sekä Suonio (Julius Krohn). Kokoelman teoreettiset ja metodologiset lähestymistavat vaihtelevat lajitutkimuksesta kognitiiviseen stilistiikkaan ja runoanalyysistä digitaalisiin menetelmiin. Artikkeleissa esitellään myös uusia metodologisia avauksia ja analyttisiä käsitteitä.

Joutsen / Svanen. Erikoisjulkaisuja 5

ISBN 978-952-84-1985-3 (painettu)

ISBN 978-952-84-1986-0 (verkkopainos)

