

Multiformit ja pitkän eepoksen arvoitus

Suulliset eepokset erottuvat muista kansanrunouden lajeista kokonsa, poeettisten sääntöjensä ja sepitystapansa puolesta. Ne ovat kertomuksista suurimpia paitsi pituudeltaan myös merkitykseltään: eepoksella on aina omistajayhteisönsä, joka useimmiten pitää sitä tärkeänä oman identiteettinsä kuvastajana. Tässä mielessä eepoksia voi nimittää superkertomuksiksi (Beck 1982, 196). Määrätilanteissa ne ovat muuta kertomusperinnettä tärkeämpää omaisuutta. Suuruuteen liittyy myös laadullista paremmuutta. Eepokset ovat paitsi pitkää myös pitkälle kehiteltyä runoutta: niiden tuottaminen ja ymmärtäminen on mahdollista vain, jos hallitsee tietyt prosodiset, fraseologiset ja temaattiset säännöt. Nämä ovat voimassa silloinkin, kun siirrytään tiukasta runomitasta rytmiseen proosaan tai runon ja proosan yhdistelmiin. Kuten aina, sääntöjen voima on rajoittava, yhdenmukaisuutta luova. Silti suullisten eeposten kiintoisin ongelma on niiden variaatio, jota voi seurata saman laulajan eri esityksissä, edelleen laulajasta toiseen ja seudulta toiselle lähinnä luonnollisen kielien rajaamalla perinnealueella.

Suullisen eepoksen variaatio on yleensä paljon mittavampaa ja radikaalimpaa, kuin kirjallisen kulttuurin selitysmalleista oppinsa saaneet tutkijat olettavat. Heidän on vaikea hahmottaa niitä vapauksia, joita perinnekulttuureissa elävät runoilijat ja laulajat käyttävät täysin mitoin hyväkseen silti pysytellen eeposkielen – eräänlaisen perinnelajikohtaisen normitettujen ilmausten rekisterin – sääntöjen asettamissa rajoissa. Tutkija, joka ei tunne tai tajua näin syntyvän vaihtelun luonnetta, saattaa pitää yllä muusta yhteydestä tuomaansa kuvitelmaa tietyistä alku- tai perusmuodosta, joka sitten hiukan varioi. Tämä voi luoda eräänlaisen stereotypian runontuotteesta tutkijan mieleen ja saada hänet hylkimään, jopa sivuuttamaan aiheen poikkeukselliset toteutukset. Mielenkiinto ei suuntaudu sinne, minne sen pitäisi: poikkeavan esityksen mahdollisuuden ja tarpeellisuuden pohdintaan.

Tästä näkökulmasta voi sanoa, että sellaiset paljon käytetyt käsitteet kuin ”toisinto” ja ”versio” ovat tavallaan väärän paradigman lapsia, koska ne pön-

kittävät ajatusta pysyvästä perustekstistä. A. K. Ramanujan meneekin niin pitkälle, että luopuu noista termeistä kokonaan ja tyytyy puhumaan vain eri kerroksista (telling), siis aiheen periaatteessa ainutkertaisista esityksistä: ”In this sense, no text is original, yet no telling is a mere retelling – and the story has no closure, although it may be enclosed in a text” (Ramanujan 1991, 46).

Paradoksit osoittavat ongelman vaikeuden. Sanalla sanoen, maantieteellisesti-historiallisen menetelmän hellimä tekstikritiikin paradigma, joka rakentuu toisistaan hierarkkisesti polveutuvien toisintojen, redaktioiden (kirjallisen prosessin termi!) ja laulutapojen varaan tuntuu sopivan huonohkosti laajoihin eppisiin kompositioihin. Alkumuodon ja perustekstin asemesta joudutaan etsimään muita metaforia. Intertekstuaalinen tarkastelutapa on tässä avannut näkymiä tiettyä runontuotetta ja perinnejalajia laajempiin tekstiuniversumeihin. Niiden järjestävää perinnettä kuitenkin joudutaan etsimään milloin ”käyttäjän” eli runoilija/laulajan tai kuulijan mielenmaisemasta, milloin ”käytetyn” eli itse runoaineuksen symboliresurssien suunnalta.

Voi olla realistista etsiä jopa kaaosteoreettista mallia, jossa kertovat ainekset kuplivat vapaasti perinteen lammikossa, valmiina kellumaan moneen suuntaan ja yhdistymään uusin tavoin. Vertaukseni lähtökohta on englannin sana *pool*; se merkitsee paitsi lammikkoa myös rahastoa, johon monet sijoittavat ja josta monet tarvitessaan saavat. Perinnevarastosta on ollut tarvetta puhua jo pitkään (Honko 1976, 73; 1995, 133) ja folkloristiikan klassikoista esimerkiksi Vladimir Propp oli etenemässä tähän suuntaan (ks. Honko 1989, 167). Muuan ongelma on ollut ryhmän perinteen rajojen määrittely, joka yleensä jää tutkijan asiaksi aivan kuten ryhmän käsittekin. Kollektiiviperinteen kuvaukset ovat järjestään luettelomaisia ja passiivisia, ne tuntuvat edustavan latenssissa olevaa perinnettä, eivät aktiivista perinteen toteutusta. Perinteen dynamiikkaa onkin etsittävä yksilöiden toiminnasta, perinteen käytöstä ja esityksestä. Yksilön mieleen ja tajuntaan valikoitunut perinne ei ole samalla tavalla kaoottista kuin hieman mielivaltaisesti määritelty kollektiiviperinne.

1. *Laulajan idiolekti*

John Foley puhuu vertauskuvallisesti laulajan repertoaarista idiolektina, tätä ympäröivästä paikallistraditiosta murteena ja koko perinteestä kielenä (Foley 1990, 390). Metafora ei ole huono, sillä kielenomainen automatiikka kuuluu eepoksen tuottamiseen. Tuottamiskeinojen asteikon toisesta päästä löydämme kuitenkin laulajan varsinaisen työn: kokonaisvaltaisen esitysstrategian soveltamisen ainutkertaiseen esitykseen ja tietoisien luovan toiminnan.

Seuraavassa pohdin suullisen eepoksen tuottamistekniikkaa lähinnä idiolektin tasolla. Laulajan ja paikallistradition väliset suhteet, samoin eri laulajien ja eri perinnealueiden väliset erot jäävät vähemmälle huomiolle. Osa niistä

on kiistattoman tärkeitä myös idiolektin eli laulajan persoonallisen diskurssin kannalta, sillä eepoksen ainekset, niiden käyttösäännöt ja lajiluonne opitaan malleista, joita muut laulajat tuottavat. Toiset taas eivät ole lainkaan merkitseviä, koska huomion kohteena oleva laulajayksilö ei niitä edes tunne. Ne eivät ole vaikuttaneet hänen perinnejärjestelmäänsä. Idiolekti toisin sanoen luo oman kielellisen universuminsa: sen tukipilareina ovat laulajan tuntemat eepokset ja niiden esityskontekstit. Tarjolla on normaalisti enemmän ainesta kuin leiliin mahtuu: laulajan ”oppimat” ainekset valikoituvat hänen ”osaamikseen”, mikä ei merkitse, että opittu ja osattu olisivat identtiset. Omaksumisen ytimenä on oman version tuottaminen kuullun esityksen pohjalta, ei sen mekaaninen muistuttelu.

Puhuttaessa eepoksista laulajan idiolektina ei saa erehtyä luulemaan, että diskurssi olisi täsmälleen sama kaikissa laulajan tuntemissa eepoksissa. Eepokset ovat suurteoksia, joilla on oma identiteettinsä esimerkiksi teeman, melodian, esitystavan tai esitysyhteyden ja laajemmin yhteisöllisen taustan näkökulmasta. Ne siis tavallaan kuljettavat mukanaan paitsi lajityypillisiä piirteitä myös tuotekohtaisia sääntöjä ja vaatimuksia. Eeposrekisterin tutkimus edellyttää aina eeposten välisten erojen tarkkailua, myös ja nimenomaan idiolektin tasolla.

Ja vielä pienempiin eroihin mennäksemme: koska suullisella eepoksella ei ole pysyvää muotoa, vakiintunutta mastertekstiä, ei saman eepoksen eri esityksiltä saa odottaa liikaa yhdenmukaisuutta silloinkaan, kun laulaja pysyy samana. Vaihtelu kuuluu suullisen perinteen elämään. Normeja epäilemättä on, mutta kohtaamme ne vaihtelualueina, esiintymien kimppuina tai vyöhykkeinä, joiden sisällä vaihtelu sallitaan. Emmekä saa kiirehtiä muotoilemaan normia, jos aineistoa on kovin vähän. Muodon ja merkityksen vaihtelua ei toistuvien ilmausten ja kuvausten tarkastelussa voi erottaa toisistaan. Kun tähän lisätään tekstiympäristön eli kotekstien vaikutus merkitykseen, on selvää, ettei samannäköisten ilmausten identtisyyttä voi pitää varmana.

Niinpä on täysin mielekästä vertailla paitsi saman laulajan tuntemien eri eeposten yhteistä ilmaisuflooraa hyödyntäviä esityksiä myös yhden ja saman eepoksen eri esityksiä. Sekä repertoarikeruun että toisintokeruun (saman eepoksen eri esitysten tallentamisen) onnistuminen on ratkaisevaa eeposidiolektin tutkimisen kannalta. Toisin kuin kansanrunouden keruun alkuaikoina, jolloin suorastaan vältettiin keräämästä jo ennen kerättyä, juuri päällekkäiskeruu on osoittautunut diskurssin ja variaation selvittelyssä kullannarvoiseksi. Toinen moderni vaatimus koskee dokumentaation huolellisuutta: esitys on saatava talteen sellaisenaan ja julkaistava muuttamatta, editoimatta. Ainutker-taista esitystä ja idiolektia kunnioittava kielitieteellinen tarkkuus voi nykyään tuntua selviöltä, mutta laajojen eeposten tallennus on jo niiden luonteen vuoksi niin perinjuurin hankalaa, että eepostekstien julkaisijat ovat joutuneet tinkimään tarkkuudesta hyvinkin paljon.

Eri keruukerroilla saatujen ”versioiden” poikkeavuudet taas ovat houkutteleet editoimaan: ”paikkaamaan” aukkoja, järjestämään tapahtumien keskinäisiä suhteita jne. Kalevalamittaisen epiikan kohdalla toimittajien kirjo ulottuu Porthanista Lönnrotiin: siinä missä Porthan tyytyi paikkaamaan päatekstiksi valitsemansa toisinnon aukkoja muista versioista ottamallaan jaksoilla, Lönnrot sisäisti laajemman materiaalin, loi oman eeppisen perinnejärjestelmänsä ja pelasi periaatteessa laulajan tavoin oman palapelinsä, josta sukeutui Kalevala.

Koska eepokset ovat poikkeuksellisen laajoja teoksia, tarjoutuu vielä muuan mahdollisuus tutkia variaatiota, nimittäin yhden ja saman esityskerran sisällä. Kuulijakunnan ja kontekstin pysyminen samana on kiistaton etu laajan tekstimassan sisäisen vaihtelun tarkastelussa: ei tarvitse epäillä tekstin kuulija- ja tilannekohtaisen sopeutuksen aiheuttaneen kovin merkittävää variaatiota. Laajan suullisen eepoksen ainutkertainen esitys on myös se sepitystekniikan mikrokosmos, josta eeposdiskurssin tuottamissääntöjen hahmottelun voi hyvin aloittaa. Ratkaiseva on oivallus, ettei edessämme välttämättä ole minkään aikaisemman esitysversion toisinto vaan tietyn juonikokonaisuuden uusi toteutus laulajan idiolektin sisältämien poeettisten resurssien varassa.

2. Kaksi klassista kuvausta eepoksen tuottamisesta

Suullisen komposition eli eepoksen esitykseen tähtäävän sepityksen primaari tapahtumapaikka on laulajan mieli ja tajunta. Sitä voi luonnehtia eräänlaiseksi arkistoksi, jossa kaikki eepoksen tuottamiseen tarvittavat ainekset ovat olemassa. Tuosta varastosta laulaja ammentaa, kun pitkä kertomus soluu hänen huuliltaan pakottoman tuntuisesti tunti-, jopa päiväkausia kestävä esityksen aikana. Tosin laajoja eepoksia ei käytännössä koskaan lauleta kokonaan vaan laulaja keskittyy kohtauksiin ja jaksoihin, joista tietää kuulijakunnan pitävän tai jotka jonkin oheistoiminnan kuten meneillä olevan rituaalin kannalta ovat keskeisiä. Silti laulettu jaksot voivat venyä mykistyttävän laajoiksi ja herättävät kysymyksen: mikä on tämän laajuuden salaisuus? Millä tekniikalla laulaja pystyy tähän normaalin kerronnan tai laulun mittasuhteet ylittävään suoritukseen?

Tutkijat ovat pohtineet pitkän eepoksen synnyn arvoitusta jo kauan, kestävimpänä koetinkivenä arvoituksellisuutensa hyvin säilyttäneet Homeroksen eepokset. Antiikin kirjallisuuden jälkikuvassa nuo eepokset syntyvät varhain ja täysin valmiina, luoden sekä käsityksen eepoksesta sananmukaisesti ensimmäisenä kirjallisuuden lajina että sen taiteellisen tason, jota myöhemmän eeposkirjallisuuden on ollut vaikea ylittää. Koska meille säilyneet Homeroksen eeposten tekstit ovat tuhatvuotisen toimitus- ja käsikirjoitusperinteen tuoksia ja koska niiden versiot, joita yksistään Aleksandrian kirjastossa oli lu-

etteloitu 131 kappaletta (Foley 1990, 28), ovat tuhoutuneet, ei suullisen komposition ongelmien tutkiminen näiden puolikirjallisten perinne-eeposten kautta ole erityisen mielekäs tehtävä. Niinpä vertaileva eepostutkimus on jo varhain hakeutunut empiiristen kenttäaineistojen suuntaan pyrkien laulajaa ja hänen esitystään havainnoimalla ratkaisemaan pitkän eepoksen arvoitusta.

Turkinsukuisten kansojen eeposperinteen maineikas tutkija W. Radloff kuvaa vuonna 1885 ilmestyneessä teoksessaan karakirgiisien eeposlaulajan sepitystekniikkaa näin:

Jokainen hiukankaan taitava laulaja improvisoi aina laulujaan hetken mielihoiteesta niin, ettei hän lainkaan pysty esittämään tiettyä laulua kahdesti täysin samanlaisena. Älkäämme kuitenkaan luulko, että tämä improvisointi on joka kerralla uudestaanrunoilua. Improvisoivan laulajan laita on samoin kuin pianolla improvisoijan. Kuten tämä yhdistelee tunnelmakuvaksi tuntemiaan juoksuksia, siirtymiä, aiheilmia hetken mielihoiteesta ja kokoa siten uutta hallussaan olevasta vanhasta, siten myös eepisten laulujen laulaja. Hänellä on laajan esityskokemuksensa ansiosta kokonainen joukko esityksen osia (Vortragsteilen), jos niin saa sanoa, valmiustilassa. Niitä hän sopivalla tavalla yhdistelee etenevään kertomukseen. Näitä esityksen osia ovat tiettyjen tapahtumien ja tilanteiden kuvaukset kuten sankarin syntymä, sankarin kasvamisen, aseiden ylistys, taisteluun valmistautuminen, taistelun melske, sankareiden keskustelu ennen taistelua, henkilöiden ja hevosten kuvaus, tunnetun sankarin luonteenomaiset piirteet, morsiamen kauneuden ylistys, asuinpaikan, jurtan kuvaus, pitojen kuvaus, pitoihin kutsuminen, sankarin kuolema, kuolinritku, jonkin maiseman kuvaus, yön saapumisen ja päivän koittamisen kuvaus ja monet muut. Laulajan taide piilee näiden valmiiden kuvaosasten (Bildteilchen) järjestämisessä peräkkäin tapahtumien kulun vaatimalla tavalla ja niiden yhdistämisessä uusilla runosäkeillä. Laulaja pystyy laulamaan kaikki yllä luetellut kuvaosaset varsin erilaisin tavoin. Hän osaa piirtää saman kuvan muutamain siveltimenvedoin, kuvata sen seikkaperäisemmin tai siirtyä eepiseen laveuteen erittäin yksityiskohtaisen kuvauksen avulla. Mitä enemmän laulajalla on hallussaan erilaisia kuvaosasia, sitä monitahoisemmaksi käy hänen laulunsa ja sitä kauemmin hän kykenee laulamaan väsyttämättä kuulijoitaan kuviensa yksitoikkoisuudella. Kuvaosasten määrä ja niiden yhdistelyn taidokkuus on laulajan taidon mittapuu. Kyvykäs laulaja voi valmistamatta esittää minkä tahansa aiheen, minkä tahansa halutun kertomuksen, kunhan vain tapahtumien kulku on hänelle selvä. Kun kysyin yhdeltä parhaista tuntemistani laulajista, tunsiko hän tämän tai tuon laulun, hän vastasi minulle: 'Voin laulaa minkä laulun tahansa, sillä Jumala on istuttanut sydämeeni tämän laulun lahjan. Hän antaa sanan kielelleni ilman että minun tarvitsee etsiä sitä. En ole opetellut yhtäkään lauluistani, kaikki kumpuaa minusta, sisimmästäni.' Ja mies oli täysin oikeassa. Improvisoiva laulaja laulaa ilman pohdintaa, vain sisäisen valmiuden turvin hänelle aina tuttua, heti kun hän saa ulkopuoleltaan ärsyksen lauluun, aivan samoin kuin puhujalta virtaa suusta sanoja ilman että hän tarkoituksellisesti ja tietoisesti tuottaisi tarpeellisia artikulaatioita, kun ajatuksenkulku edellyttää tätä tai tuota sanaa. Kyvykäs laulaja pystyy laulamaan päivän, viikon, kuukauden yhtä lailla kuin hän pystyy puhumaan tai kertomaan tuon ajan. Mutta aivan kuten lörrötelijä puhuu itsensä tyhjäksi ja käy pitkävetiseksi, koska hän lopulta toistaa ajatuksenkulkuaan, samoin myös laulaja. Jos hänen antaa laulaa liian kauan, hänen kuvavararastonsa ehtyy, hän toistaa itseään ja käy pitkävetiseksi. (Radloff 1885, xvii–xviii.)

Kuvaus on aihepiirinsä klassikko: se tuo esiin eepoksen tuottamistekniikan keskeisongelmat elämänläheisellä tavalla sisältäen jopa dialogin laulajan kanssa. Siihen verrattuna eräät myöhemmät, vailla tuoreita kenttämateriaaleja luodut teoriankehittelyt vaikuttavat paperisen kuivilta. Vanhentuneinta siinä lienee nojautuminen improvisaation käsitteeseen: nykypäivän eepostutkijat välttävät puhumista improvisaatiosta, koska se ei tarkkaan ottaen selitä mitään, ei ainakaan sepityksen tekniikkaa. Sen sijaan se luo usein perusteettomia mielikuvia luovuudesta, spontaanisuudesta ja uutuudesta (ks. esim. Lord 1960, 5 ja Reichl 1992, 219–221). Radloffilla taas on käsitteen kohdalla jonkinlainen mekaanisen tuottamisen ylikorostus: jos ainekset ovat ennestään

olemassa, ei kysymys voi olla uudestaanrunoilusta. Improvisaation tilalle on nykyään tarjolla koko joukko selityskykyisempiä ideoita kuten esitysstrategia, esitystä myötäilevä sepitys (composition-in-performance) tai uudestaansepitys (recomposition-in-performance, Reichl 1992, 222), esityksen sopeutus tilanteeseen ja kuulijakuntaan ynnä perinnelajikohtaisen poetiikan keinot ja säännöt.

Radloff lähes samastaa eepoksen laulamisen ja luonnollisen kielen puhumisen. Pitkän eepoksen arvoitus on vaarassa mennä tyhjäksi, kun näin kategorisesti korostetaan laulannan helppoutta. Tuontasoinen helppous ja automatiikka edellyttää joka tapauksessa täyttä laulajan kompetenssia eikä koske aloittelijaa, jonka on pitkään seurailtava malleja specialiteetin saavuttamiseksi. Siihen yltyviä on kaikissa kulttuureissa vain harvoja eivätkä nämäkään laula tarkalleen samalla tavalla. Puhe laulajan idiolektista on siten paikallaan. Sen turvin laulaja tuottaa ”omia versioita” yleisesti tunnetuista kertomuksista.

On kuitenkin korostettava yksilöllisen repertoarin ja perinnejärjestelmän merkitystä laulajan taiteen ja osaamisen rajoina. Laulannan uusien aineiden on ensin integroiduttava niihin, ennen kuin niitä voidaan tuottaa esityksessä. Eepoksen oppimisprosessi ei kiinnostanut Radloffia, mutta muiden kenttäaineistojen ja omien havaintojeni perusteella arvioiden myös kokenut laulaja tarvitsee uuden kertomuksen sisäistämiseen paitsi toisen laulajan kuuntelun myös oman sulatteluajan, joka voi olla päivä tai viikko, joskus pitempikin aika. Tätä aikaa hän ei käytä toiselta laulajalta kuullun tekstin sanatarkkaan memorisointiin vaan itse kertomuksen uudestaanhahmotukseen, juonirungon rakenteluun yhtäältä nyt kuultujen, toisaalta omasta perinnevarastosta ammennettujen episodien varaan. On tapauksia, joissa tällainen kuullun laulun ”rekonstruktio” on paljon pitempi kuin alkuperäinen ja sisältää vahvasti muokattuja tai kokonaan uusia jaksoja.

Radloff tulee hyvin lähelle pitkän eepoksen arvoituksen ratkaisua luonnehtiessaan laulajan kykyä esittää sama asia joko (1) lyhyesti, (2) hieman seikkaperäisemmin tai (3) perusteellisesti, eepistä leveyttä tavoitellen. Yhden ja saman kohdan voi siis laulaa eri pituisena eri esityskerroilla. Radloff ei kuitenkaan pohdi tässä ilmenevän laulajan perusratkaisun kumuloitumista: kun ratkaisu tehdään satoja kertoja laulannan kuluessa, tuloksena on varsin eripituisia eepositesityksiä. Hän ei liioin mieti ratkaisun suhdetta laulettuun asiaan merkitykseen.

Omassa eteläintialaisessa tulunkielisessä aineistossani on viitteitä kerron ja yksityiskohtien kehittelyn lisääntymisestä aina silloin, kun laulaja syystä tai toisesta pitää esillä olevaa kohtaa tai jaksoa erityisen tärkeänä. Kohtaamme tässä metatekstuaalisen aspektin. Koska laulaja ei voi lineaarisessa kerronnassa pysähtyä kommentoimaan laulamaansa ja sanomaan kuulijalleen esimerkiksi: ”tämä henkilö oli todella huolissaan, kun vanhusta ei heti löyty-

nyt kotoa”, hänen on saatava tämä kommentti kertomukseen muulla tavoin. Hän voi käyttää esimerkiksi kertoa: yhden etsintäyrityksen sijasta vanhusta etsitään kahdesti tai kolmesti, kunnes tämä lopulta löytyy – kuolleena. Toinen keino on fraasien ja formuloiden lisäily, esityksen koristelu ja seikkaperäisyys, tavallaan hidastelu: kuulija sekä virittyy etsijän ahdistuksen tunnetasolle että alkaa odottaa jotain dramaattista käännettä. Juonen tuntevalle se on merkki ratkaisevan kohdan lähestymisestä.

Esimerkkini osoittaa peruseron vuosisadan takaisissa ja nykyisissä eepostutkimuksissa. Varhemmin korostettiin ulkoisia tekijöitä; Radloffkin pitää kuulijoiden suosiota ehkä tärkeimpänä laulajan käyttäytymistä – siis myös juonen hahmotusta ja eepoksen pituutta – ohjaavana tekijänä. Nykyisin ollaan taipuvaisempia katsomaan tilannetta tarkemmin, ensiksi runoviestin tuottajan, laulajan, esitysstrategian ja merkityksen kehittelyn näkökulmasta. Tätä kautta pituudelle löytyy merkitys itse diskurssista, ei pelkästään sen reseptiosta. Kuulijan reaktio on tärkeä, mutta sen vuoro tulee hetkeä myöhemmin: runosäkeen luomisen hetkellä laulaja on niin sanoakseni kahden taiteensa kanssa, vain sen keinoin hän voi sanoa sanottavansa, ja kohteenakin on pikemmin ideaalinen, hypoteettinen kuulija kuin se fyysinen yleisö, joka jo seuraavassa hetkessä ehkä reagoi pakottaen hänet ajattelemaan myös meneillä olevaa tilannetta. Kun seuraa laulajan transsinomaisen keskittynyttä työtä eepoksen tuottamisessa, huomaa helposti esityksen kaksitasoisuuden ja siirtymät ideaalisesta kuulijasta reaaliseseen ja takaisin.

Puheena olevassa kirjoituksessaan Radloff mainitsee kaksi dramaattista esimerkkiä laulajan vapaudesta: toinen koskee eepoksen sopeutusta kuulijaan, toinen uuden eeposjakson luomista. Koska karakirgiisiläinen laulaja mielsi Radloffin pietarilaiseksi virkamieheksi, joka ei ehkä pitäisi siitä, että heidän sankarinsa Manas voittaa myös venäläiset taistelussa, hän rakensi eepokseen uuden roolin: ”valkoisen tsaarin”, joka tavan takaa puuttuu tapahtumien kulkuun. Tämän ratkaisun turvin Manas saadaan esitetyksi tsaarin ja venäläisten ystävänä. (Radloff 1885, xiv.) Toisen kerran Radloff tuli kysyneeksi Manasin syntymästä, jolloin laulaja alkoi laulaa siitä. Vasta myöhemmin Radloff toteusi, ettei muissa eepoksen esityksissä puhuta sankarin syntymästä lainkaan. Niinpä Radloffin julkaisema laaja Manas-eepoksen teksti alkaa sankarin syntymästä kertovalla jaksolla, joka on kerääjän provosoima! (Radloff 1885, xiii, 1–5.)

Korostaessaan eeposkielen olemassaoloa ja laulamisen helppoutta Radloff tulee piirtäneeksi laulajasta karikatyyrin, eräänlaisen yleisönsä marionetin, joka laulaa ”ilman pohdintaa – – heti kun hän saa ulkopuoleltaan ärsyksen lauluun”. Eeposlaulanta on sen verran vaativaa, että esitysstrategian ja juonenkuljetuksen pohdinta on varmasti aina mukana, kuten Radloffin omat esimerkit osoittavat. Itse asiassa juuri eeposrekisterin hallinta antaa mahdollisuuden tähän. Tutkimani eteläintialainen laulaja ei suostu aloittamaan eeposta ”kes-

keltä”, koska silloin laulun esiinpurku ei onnistu; kalevalainen laulaja sanoisi tässä, että ”virren purkaminen kerältä” ei onnistu. Laulajan on saatava valita aloituksensa, päästävä oikealla tavalla eeposdiskurssiin. Miten tämä tapahtuu, on tutkimustehtävä, johon ei tässä syvennytä. Myös tauon jälkeen jatkaminen on oma, joskin pienempi ongelmansa: usein se ratkaistaan kertaamalla ennen taukoa laulettua jaksoa muutaman säkeen verran, säkeet eivät suinkaan ole identtisiä juuri äsken laulettujen kanssa. Tämä palautus kertoo jotain juonirakenteen yksiköiden rajakohdista.

Radloffin kuvaus eeposlaulajasta, joka laulaa itsensä puhki ja alkaa toistaa itseään käyden ikäväksi, ei ole karikatyyri vaan perustuu hänen omiin kokemuksiinsa. Hän viittaaakin lyhyesti tilanteeseen, jossa laulaja saneltuaan ensin Joloi-nimisestä sankarista siirtyi laulamaan Töshtük-sankarista ja halusi vielä laulaa Jügörü-sankarista tehden sen kuitenkin niin tarkalleen samoin sanoin ja kuvauksin kuin edellisten kohdalla, että Radloffin oli vaiennettava hänet (Radloff 1885, xviii). Nykypäivän näkökulmasta on sanottava, että kerääjä syyllistyi tässä virheeseen, sillä juuri toistot ja päällekkäisyydet ovat sepitystekniikan tutkimisen avain.

Radloff-sitaatin kiintoisin kohta onkin juuri se, mitä hän sanoo toistuvista kuvauksista. Laulajan esityksen yksiköistä hän käyttää termejä ”Vortragsteilchen” ja ”Bildteilchen” pohtimatta, ovatko ne ehkä synonyymeja vai tarkoittaa-ko edellinen laajempaa jaksoa kuin jälkimmäinen. Radloffin perusajatus on, että laulajalla on esityksensä osaset periaatteessa valmiina hallussaan, hänen tarvitsee vain asetella ne ketjuksi ja nivoa yhteen sepittämällä saumoihin uusia runonsäkeitä. Voidaan sanoa, että Radloff on tässä esitystekniikan perusongelman äärellä. Palaan siihen aivan kohta laajemmin.

Toinen ja edellistä varhaisempi eepisen laulannan kuvaus, johon haluan lyhyesti vielä viitata, sisältyy Elias Lönnrotin Uuden Kalevalan (1849) alkulauseeseen. Se tavallaan täydentää Radloffia perinteen oppimisen ja siirron näkökulmasta:

Laulujen alkuperäisyyden kanssa käypi miltei seuraavaan tapaan. Pitopaikoissa eli muissa seuroissa kuulee joku uuden laulun ja kokee sen muistoonsa panna. Sitte toisessa tilassa sitä jo itse uusille kuulioille laulaessansa muistaa tarkemmin itsen aineen, kun sen sana sanalta joka mutkasansa kertomisen. Ne paikat, joita ei muista juuri entisillä sanoillansa, kertoo omillansa, paikoin ehkä somemmasti, kun sitä ennen olivatkaan, ja jos joku vähä arvoisempi seikka lomasta jäisi pois, niin taitaa toinen laulajan omasta päästä tulla siaan. Samalla tavalla menettelevät sitte toiset ja kolmannet kuuliat laulua, ja laulu muuttuu, minkä muuttuu, enemmän erinäisissä sanoissa ja mutkissa, kun itessä aineessa. Tämän laatuksen laulutarinan rinnalla kulkee kuitenkin toinen, joka paremmin säilyttää sitä vanhoissa sanoissa ja saranoissansa, nimittäin lapsen vanhemmiltaan polvi polvelta oppiminen, mutta samassa kun se estää toisen kulkusisarensa ylen kauas poikkeamasta, täytyy sen itsenki toisinaan sitä noudattaa, ettei muuten jäisi kovin jällelle. (Ks. esim. Kaukonen 1956, 2–3.)

Tähän leppoisaan passukseen sisältyy kaksi terävää teoreettista oivallusta, joiden kantavuutta en huomaa folkloristiemme tähdentäneen. Toinen koskee pystysuoraa ja vaakasuoraa perinteen siirtoa, joka käsitepari tuli meillä folkloristien käyttöön paljon myöhemmin muuta kautta. Lönnrot pitää pystysuo-

raa sukupolvelta toiselle tapahtuvaa siirtoa konservatiivisempänä, säilyttävämpanä, kuin vaakasuoraa usein kertakuulemiseen perustuvaa laulun leviämistä. Kiintoisa on ajatus näiden periytymistapojen vuorovaikutuksesta, keskinäisestä kontrollista, jossa vanha pidättelee uutta ja uusi vetää mukaansa vanhaa.

Aiheemme kannalta tärkeämpi on kahtiajako ”itse aineen” ja ”erinäisten sanojen” välillä. Kyseessä ei ole sen vähempi kuin rajanveto tekstin ja tekstuuriin, sisältötason ja kielitason välillä. Kansanrunouden jatkuvuus on Lönnrotin mukaan paljolti sen varassa, että se sietää runsasta kielitason vaihtelua ilman että itse kertomus ja juonirakenne siitä tärveltyisivät. Muussa yhteydessä olen viitannut hänen samansukuisiin lausumiinsa ja todennut, että Lönnrotin teoriassa mikään meille säilynyt tekstuuri ei ole alkuperäinen vaan kaikki ovat suhteellisen myöhäisten muutosprosessien tuloksia. Niinpä runojen samuudesta on puhuttava ensisijaisesti juonirakenteen ja sisältökomponenttien, ei niiden meille säilyneen kieliasun tasolla. (Honko 1987, 154.) Tähän on lisättävissä, että iäkkäiksi osoittautuvat myös prosodia ja yleensä poeettiset keinot ja säännöt. Ne eivät muutu, vaikka esimerkiksi sanasto jossakin runotuotteessa vaihtuisi lähes kokonaan. Tässä mielessä esimerkiksi Matti Kuusen harrastama kalevalainen tyylihistoria ja monen tutkijan harjoittama kalevalamitan tutkimus on ollut enemmän kuin paikallaan. Tyylikeinojen suhteellinen ikääminen on sittenkin varmempi arvausleikki kuin vain tekstuuriin perustuva yksittäisen runon ajoittaminen.

Eepostutkimuksen kannalta Lönnrotin näkemys laulun siirtymisestä rapsodilta toiselle on moderni ja saa tukea muista kenttätutkimuksista (ks. esim. Lord 1960; Foley 1990). Kyseessä on laulun siirto idiolektista toiseen, siis ”oman version” tuottamisen tekniikka, ei esimerkiksi ulkoa oppiminen. Siinä prosessissa eivät vain sanat vaihdu vaan myös yksi ja toinen sisällön optio-naalisempi komponentti jää pois tai korvautuu toisella. Myös lisäyksiä tehdään, joten kokonaisuuden ”somentuminen” entisestään on mahdollista. Ja tietenkin myös tekstin pituuden kasvu.

Lönnrotin mukaan siis laulaja ”muistaa tarkemmin itsen aineen, kun sen sana sanalta joka mutkassansa kertomisen”. Albert Lord, joka kommentoi tätä kohtaa elämänsä lopulla kirjoittamassaan arvokkaassa, suomeksikin julkaistussa artikkelissa ”Kalevala, eteläslaavien epiikka ja Homeros”, tulkitsee mielestäni väärin Lönnrotia pyrkiessään näkemään selvän taito- ja tekniikkaeron perinteen kahden välittymistavan, vaakasuoran ja pystysuoran, välillä. Hän kirjoittaa:

Lönnrot tunnisti kaksi eri välittymistapaa, toisen lähempänä ”alkutekstiä” pysyttelevän ja toisen etäisemmän. Voisi ajatella, että ensimmäinen vastaanottaja yritti *painaa mieleensä*, ts. hän yritti rutiininomaisesti oppia jokaisen sanan matkimalla niin kuin lapsi oppiessaan vanhemmiltaan, kun taas toinen, otaksuakseni jo pätevä laulaja, pikemminkin *muisteli* kuin tunnontarkasti painoi mieleensä. ”Aines” sisälsi, kuten luonnollista onkin, jotakin sanoista, mutta itse asiassa hän kertoi tarinan uudelleen omalla tavallaan. On äärimmäisen tärkeätä tehdä ero *mieleenpainamisen* (joka on tietoinen pyrkimys ”alkumuodon” jokaisen sanan esittämiseen) ja *muistamisen* (mieleen palauttamisen tavallisen perustoiminnan, jonka uskoisin olevan vaikuttavampaa kuin yleensä ar-

vellaan) välillä. Eteläslaavilaiset runot sepitettiin, ja ne välittyivät pikemminkin oppimalla runontekemisen taito ja muistamalla tietyt, erilliset sepiteyksiköt kuin sana sanalta mieleenpaimalla. Uskon myös antiikin Kreikan perinnäisten runojen siirtyneen juuri tällä tavoin sukupolvelta toiselle. (Lord 1987, 248.)

Pyrkimys selkeisiin luokkiin vie tässä Lordia hieman harhaan. Lönnrotin kategorioiden perusero on nähdäkseni toisaalla, erilaisissa oppimisympäristöissä (perhepiirissä ja markkinapaikalla), joista toinen tarjoaa mahdollisuuden kuulla sama laulu useasti likimain samalla tavalla esitettynä ja joka luonnostaan sisältää tuloksen tarkemman kontrollin kuulijakunnan taholta kuin toinen, tilapäisempi ja ainutkertainen ympäristö, jossa kontrolloitavaa ei edes synny, koska tuotoksen esittämisen ympäristö on usein aivan muu kuin laulumallin kuulemisen.

Mieleenpainamisen (memorizing) ja muistelemisen (remembering) perusero on toki tärkeä ja laulajan kompetenssin kehitys kulkee epäilemättä suuntaan, jossa mieleenpainamisen merkitys, jos sitä arvioidaan lopputuloksen, esitetyn laulun, kannalta, näyttäisi vähenevän ja muistelun osuus, johon liittyy aktiivisempi ote kuultuun tekstiin ja sen tarjoamiin mahdollisuuksiin, kasvaa. Silti ainakaan eeposlaulajia ei ole syytä ryhmitellä ”mekaanisiin” ulkoamuistajiin ja ”luoviin” muistelijoihin. Ei ole niin, että hyvämuistisuus olisi haitta ja huonomuistisuus etu laulajan kehityksessä. Eepos on sen verran vaativa laji, että sen tuottaminen vaatii sekä mielenpainamis- että muistelukykyä, vaikka lopputuloksessa muistelun (eli yhdistelykyvyn) osuus vaikuttaa ratkaisevalta. Muistiprosesseja ei voi suoraan pelkistää laulannan lopputuloksesta, sillä kaksi suunnilleen samalla kompetenssitasolla olevaa laulajaa voivat tuottaa samasta laulusta tuotokset, joista toinen näyttäisi olevan konservatiivinen, toinen rohkeasti uudennoksilla kokeileva. Kyseessä ovat enemmän luonteen ja temperamenttien kuin taitojen ja tuskin lainkaan muistintarkkuuden erot.

Lönnrotin ajatus perhepiirin konservatiivisuudesta lauluperinteen säilymisen kannalta on uskottavan tuntuinen. Silti löytyy aineistoa, joka näyttäisi horjuttavan sen yksisuuntaista soveltamista. Arhippa Perttunen ja hänen poikansa Miihkali eivät laulajan kompetenssiltaan juuri poikenneet toisistaan mutta runoiltaan kyllä. Arhipan laulutapaa voi luonnehtia kokeilevaksi ja rohkeaksi, kun taas pojan runot ovat konservatiivisia, lähempänä keskivertoperinnettä. Miihkalin laulumallien kuulemisympäristöjä tarkemmin tutkimattakin näyttää selvältä, että selittäjäksi on otettava myös laulajien luonne-erot. Perinteen jatkuvuuden kannalta havainto on tärkeä sikäli, että se kertoo, ei vain variaatiosta, joka etäännyttää laulua mallistaan, vaan myös palautuksesta, joka aika ajoin eliminoi liiallisen vaihtelun. Myös eeposperinteellä on valtaumansa, jonka suuntaa mielikuvitusvoimaisin ja sanavalmein laulajakaan ei voi loputtomiin muuttaa.

3. Suullisen eepoksen tekstualisaation ongelma

Tarkkaan ottaen suullisella eepoksella ei ole ”oikeata” pituutta. Se, että eepoksen määrittelyn yhtenä kriteerinä silti on pituus, on paikallaan vain siksi, että suullisesta eepoksesta on mahdollista tuottaa myös pitkä toteutus, pitempi kuin muista kertovan perinteen lajeista. Kysymys eepoksen ”luonnollisesta” tekstistä on samalla tavalla suhteellinen. Yhtä oikeata tekstimuotoa ei ole. Tarkkaan ottaen kirjallinen teksti on koko lajin vastainen, koska se pysäyttää elävän suullisen tekstin liikevoiman ja jäädyttää runon. Vain hetken kestäväksi tarkoitettu toteutus on vaarassa muuttua normiksi, johon muita esityksiä sitten verrataan. Vertailu on tieteen operaatio, jonka tarkkuudesta voi olla monta mieltä, koska sen piiriin saadaan parhaimmassakin tapauksessa vain mitätön murto-osa toteutuneista laulannoista. Kirjallinen, pitkäkö teksti näyttää kuitenkin ainakin toistaiseksi olevan tutkimuksen ainoa keino lähestyä eeposta. Ilman sitä ei eepoksen olemassaoloon edes uskota. Esimerkiksi laulajan tuotama vahvasti lyhennetty eepoksen versio on tutkijan silmissä helposti torso, vaikka laulaja sen eepokseksi hyväksyisikin ja vaikka se täyttäisi joukon lajin poeettisia tunnusmerkkejä.

Hieman toisessa asemassa ovat ne runokulttuurit, joissa ei esiinny laajoja, sanokaamme yli tuhannen säkeen pituisia eeppejä runoelmia vaan jotka suosivat lyhyttä formaattia ja kertovat samoista sankareista useissa eri runoissa. Tästä ovat esimerkkinä Suomen, Karjalan ja Inkerin kalevalainen epiikka ja venäläiset bylinat. Myös karakirgiisien tuntema Manas-eepos koostuu erillisistä jaksoista, jotka esimerkiksi juuri Radloff järjesti ja ryhmitti lopullisesti vasta julkaistessaan aineistonsa. Samoin Keski-Aasian Geser-eeoksen pääjaksot ovat varsin itsenäisiä runoelmia.

Tässä tilanteessa tutkijat siirtyvät helposti puhumaan koko eeppeistä runoudesta kansaneepoksena; näin teki esimerkiksi Vladimir Propp sanoessaan, että ”aito eepos koostuu aina hajanaisista lauluista, joita kansa ei yhdistele, mutta silti nämä laulut muodostavat kokonaisuuden” (Propp 1984, 74). Radloff näkee eepoksen syntyhistoriassa kolme vaihetta, joista ensimmäistä luonnehtii perinneyhteisön kiinnostus ja keskittyminen eeppeihin runoihin, toista eeppeisen kansanrunouden kehittyminen täyteen kukkaansa ja kolmatta suuri kulttuurinen murros, joka vasta tekee eepoksen mahdolliseksi. Toisen, ”aidon eeppeisen ajanjakson”, luonteesta hän sanoo: ”Kokonaiseeppos on tässä vaiheessa niin jättiläismäisen laaja, ettei sen kokonaisuudesta voi olla puhuttakaan; yksilö voi kuvata siitä enintään episodin, joka hänen kokonaisnäemyksensä mukaisesti on aina vain osassa heijastuva kokonaisuus.” (Radloff 1885, xxiv.)

Puhe jättiläismäisen laajasta eeposmateriaalista ei ole vailla perustetta, jos ajatellaan vaikkapa tiibetiläis-mongolilaista Geser-eeppoa, josta ”koossa oleva aineisto käsittää tusinoittain erillisiä osia, satojatuhansia säkeitä, yli kym-

menen miljoonaa sanaa, vaikka ei oteta lukuun erikielisiä versioita” (Jangbian Jiacao 1987, 348). Tiibetistä Mongoliaan levinneeseen eepokseen lisättiin uusia pääjaksoja niin, että niiden määrä kasvoi kahteentoista, joista vain viidellä on vastine Tiibetissä (Nekljudov s.a.). Kalevalaisen epiikan kohdalla oli havaittavissa spontaania eepisten sikermien muodostusta kohti laajempia kokonaisuuksia (Kuusi 1987); tämän kehityksen vei kirjallisella tavalla loppuun Elias Lönnrot Kalevalassaan.

Mutta palatkaamme kulttuureihin, joissa pitkä suullinen eepos on empiirinen tosiasia eikä esimerkiksi suullisen ja kirjallisen perinteen kompromissi. Miten niissä esiintyvät eepokset olisi tekstualisoitava tutkimuksen kiinnostuksen herättämiseksi?

Jouduin tämän ongelman eteen vuonna 1990, kun päätin dokumentoida tulunkielisen Siri-eepoksen Intiassa Karnatakan valtion eteläosassa asuvalta laulajalta. Kyseessä oli tavallaan ”laboratoriokoe”: koska kalevalainen perinne ei tarjonnut mahdollisuutta tutkia laajaa luonnontilaista suullista eeposta osaksi perinteen formaatin, osaksi perinteen kuoleman vuoksi, oli löydettävä kulttuuriympäristö, jossa pitkän eepoksen syntyä ja elämää voisi havainnoida, mikäli mahdollista, myös laulajan kanssa keskustellen. Olin tavallaan Lönnrotin ongelman, joskaan en välttämättä Lönnrotin ongelmanratkaisun jäljillä. Miten luku- ja kirjoitustaidoton laulaja hahmottaa pitkän eepoksen?

Olin tutustunut laulajaan, herra Gopala Naikaan, ammatiltaan riisinviljelijään ja uskonnollisen possessiokulttiryhmän johtajaan, hänen kotonaan Macharin kylässä Belthangadin piirissä helmikuussa 1989. Johtamani suomalais-intialaisen tutkijankoulutuskurssin yhteydessä kenttätöryhmäni osalle oli tullut naisten Siri-rituaalien dokumentointi. Niitä oli kahdenlaisia: pienelle, parinkymmenen naisen ryhmälle esimerkiksi riitin johtajan kotipihalla järjestetty *paliotalia* (nimi viittaa valkoiseen liinaan, jonka päällä naiset seisovat), ja suuri Siri-juhla, joka kyläryhmittäin järjestettiin kerran vuodessa tietynä alkuvuoden täydenkuun yönä tuhatlukuiselle yleisölle jonkun kuuluisan tempelin alueella. Naisryhmiä oli Siri-juhlassa useita, ja niiden koko vaihteli muutamasta kymmenestä naisesta sataan.

Gopala Naikan johdossa oli noin 80 Siriä. Heistä hieman alle kaksikymmentä oli saapunut hänen kotonaan järjestettävään *paliotaliaan*, jonka dokumentointiin (videointi, äänitys, valokuvaus, haastattelu) kenttätöryhmäni oli saanut luvan. Kävi ilmi, että *Siri* tarkoitti riitin takana olevan myytin päähenkilöä, naista, joka oli monessa suhteessa esikuvallinen ja pyhä, jumalallista alkuperää, mutta jonka myytissä kerrottu historia perustui hänen maanpäällisiin vaiheisiinsa tyttönä, aviovaimona ja äitinä. Aihe kiinnosti, koska tiesin tulujen kulttuurin sisältävän vahvoja matriarkaalisia juonteita. Myöhemmin myytti paljastui kokonaiseksi laajaksi eepokseksi, jonka sisältö on lyhykäisestään seuraava:

Siri on arekapalmun kukinnosta satavuotiaalle patriarkalle Adzerulle syntynyt tytär ja ainoa jälkeläinen. Siri on jumalten lahja Adzerulle. Tämän kuoltua hän puolustaa vain Daarun, uskollisen naispalvelijan, tukemana suvun mainetta ja pientä Kumara-poikaansa miehistä toimeenpanovaltaa, juonittelua ja epäoikeudenmukaisuutta vastaan. Siristä sukeutuu eräänlainen naiseuden esikuva. Hän jättää uskottoman aviomiehensä ja perustaa naiselle mahdollisuuden solmia toinen avioliitto. Siinä hänen rinnallaan elää Saamu, aviomiehen ensimmäinen vaimo. Naisten keskinäinen solidaarisuus joutuu koetteelle. Sirille syntyy tytär Sonne, ja Siri kuolee synnytykseen. Sonnelle löytyy metsästä kaksossisar Ginde. Sonne solmii varhaisen avioliiton, mutta Ginde aikuisuu ennen Sonnea. Tämä luo kriisin, joka aiheuttaa Ginden siirtymisen maayaan, tuonpuoliseen. Sonnekin aikuistuu ja synnyttää kaksostyttäret Abbayan ja Daarayan. Näiden traagiseen kuolemaan eepos huipentuu: jumalat ottavat pois antamansa lahjat. Jäljelle jää niinikään maayaan siirtynyt mutta sieltä palaava Kumara, Sirin poika, jolle rakennetaan eepoksen lopussa palvontapaikka vuotuisjuhlissa tapahtuvaa eepoksen naishahmojen Sirin, Sonnen, Ginden, Abbayan, Daarayan, Saamun ja Daarun rituaalista muistamista varten.

Eeposta ei suinkaan laulettu kokonaan rituaalissa, mutta sen sisällön tunsivat ilmeisesti kaikki. Ennen puoltayötä Gopala Naika lauloi toista tuntia yhtäjaksoisesti eepoksen alkujaksoja. Sitten alkoi possessio ja eeposkerronta vaihtui jumalille osoitetuiksi rukouksiksi ja rituaaliseksi dialogiksi eepoksen naisahmoihin itsensä samastaneiden naisten ja eepoksen ainoan läsnäolevan mieshahmon Kumaran välillä. Viimeksi mainittua esittivät Gopala ja hänen kaksi miespuolista avustajaansa. Tärkeä osa rituaalissa oli Sirien ja Kumaroiden käteen ilmestyneisiin arekankukkaviuhkoihin kätkeytyvällä voimalla, jonka vaikutus taukosi vasta aamun koitteessa, kun viuhkat luovutettiin tilapäiselle alttarille. Samalla eeposhahmot etäännyttiin, ja naiset palasivat arkirooleihinsa.

Kyseessä on selkeä sukupolvieepos: neljä sukupolvea ja neljä alaeeposta, lopussa Kumara-jakso tavallaan sekä eepoksen päätäntönä että rituaalin johdantona. Rituaalin skenaariona Siri-epos ei kuitenkaan ole lineaarisesti etenevä kertomus vaan kertomuksen lopputulos: kaikki sukupolvet ovat samanikäisesti läsnä, ja niiden naispuoliset sankarit tarjoutuvat, kukin omine elämänkohtaloineen, malleiksi henkistä samastumiskohdettaan etsiville tai sen jo löytäneille naisille. Vähintään kerran vuodessa naiset kokoontuvat eri tahoilta Siri-rituaaliin vahvistamaan sidettään myyttiseen esikuvahahmoon.

Kurssimme päättyessä tapasin vielä Gopala Naikan. Tohtori Chinnappa Gowdan avustuksella keskustelimme eepoksesta ja rituaalin yksityiskohdista. Vakuutuin nopeasti siitä, että edessäni istui älykäs, ammatillista tietämystä suvereenisti hallitseva laulaja, johon tieteellisen uteliaisuuden paljastaminen ei vaikuttanut mykistävästi. Tajusin löytäneeni laulajan saamatta vielä eeposta.

Myöhemmin selvisi, ettei Siri-eposta ollut vielä koskaan julkaistu. Ei ollut tekstiä, johon olisi voinut syventyä, oli vain tutkijoiden omia referaatteja sisällöstä, nekin katkelmia. Laajin olemassa oleva dokumentaatio oli Chinnappa Gowdan, joka vuonna 1986 oli erään opiskelijan avustamana haastatellut Gopala Naikaa ja saanut tämän sanelemaan eepoksen tekstin. Sanelu oli tapahtunut pieninä jaksoina ja valmistunut kuuden kuukauden aikana. Eepos oli muistiinpantu tuluksi kannadan kirjaimistoa käyttäen; laajuudeltaan se oli

noin 150 liuskaa. Myöhemmin siitä oli laadittu englanninkielinen tiivistelmä, johon sain tutustua.

Tekstuaalisaation ongelma oli tässä tapauksessa lähes mahdoton ratkaista autenttisen esitysyhteyden avulla. Oli käynyt selväksi, että lineaarista kertomusta ei Siri-rituaaleissa kuulla koskaan muuten kuin lyhyinä katkelmina, joiden keskinäinen järjestys esimerkiksi Siri-juhlassa on lähes vapaa. Rituaali poimii tehokkaimmat kohtaukset eepoksesta ja luo niiden avulla uuden nykyyisyyden, jossa eepoksen eri sukupolvet voivat tavata toisensa samassa aikatasossa. Osanottajien rituaalinen identifikaatio myytin hahmoihin itse asiassa tuhoaa historiallisen ajan: tilanne olisi sama, jos näytelmän peräkkäiset näytökset näyteltäisiin samanaikaisesti. Myyttisten eeposhahmojen saapuminen paikalle eliminoi lineaarisen kerronnan ja vaatii aivan toisenlaisen diskurssin – puhuttelun, dialogin, kehotuksen jne. Se, ettei Siri-eepposta koskaan kuulla kokonaisuutena sen omimmassa riittikontekstissa, ei siten johdu fyysisestä esteestä eli siitä, että eepos on liian pitkä esitettäväksi kokonaisena. Pisin riittikontekstissa tallennettu lineaarinen kerrontajakso löytyy yllä mainitun paliodalian alkuvaiheesta, laulajan esiintyessä kertojana, ei vielä Kumarana.

Samalla kun löysin Siri-eeppoksen, siitä tuli ”kertomus toisaalla”. Missä sitä voisi kuulla täydellisempänä? Joku tiesi eepoksen tavallisimman profaanin esitysyhteyden: sitä esitettiin sadekauden loppuvaiheessa riisinistutuksen yhteydessä, jolloin sitä laulettiin työlauluna. Mutta kukaan ei tietänyt, oliko näitä esityksiä saatu talteen, ei myöskään sitä kuinka kattavia niissä kuullut eeposlaulannat ovat. Ilmeisesti työtekniikkakin asettaisi omat rajoituksensa laulannalle; arvelu, joka osoittautui oikeaksi paljon myöhemmin, kun pääsin videoimaan Siri-eeppoksen esitystä riisinistutuksen yhteydessä.

Ratkaisua oli ilmeisesti etsittävä muualta kuin autenttisista esitysyhteyksistä. Kenties Gopala Naika voisi pyydettyä laulaa Siri-eeppoksen kokonaisuudessaan? Vuoden 1990 joulukuussa muodostettiin kenttätyöryhmä, johon kuului kaksi suomalaista tutkijaa (lisäkseni fil. maisteri Anneli Honko), kaksi intialaista tutkijaa (Mangaloren yliopiston professori Viveka Rai ja lehtori Chinnappa Gowda) sekä laulaja, herra Gopala Naika, joka oli alustavasti suostunut tehtävään. Laulanta toteutettiin Ujireissa 20.12.1990–4.1.1991 yksityisen palmulehdon siimeksessä, rauhallisessa ja kiireettömässä ympäristössä, välttämättä haastatteluja ja keskeytyksiä (esimerkiksi kelan vaihdosta aiheutuvat tauot eliminoitiin käyttämällä kahta nauhuria ja videota). Eepoksen kokonaispituus oli 25 tuntia, jotka jakautuivat seitsemälle päivälle. Yhden laulantajakson pituus vaihteli 40–80 minuutin välillä. Laulaja sai määrätä tauot, ja lounaan jälkeen oli vielä tunnin lepoa. Normaalisti työpäivä alkoi puolisen tuntia auringonnousun jälkeen ja päättyi noin tunti ennen auringonlaskua, jolloin valaistus kävi videoinnin kannalta epätydyttäväksi. Gopala Naika ei ollut tottunut rasittamaan ääntään näin paljon. Kolmen laulantapäivän jälkeen oli pidettävä kahden päivän tauko, joista toinen käytettiin eepoksen arkeologi-

aan: ryhmämme vaelsi pitkin Netravati-joen vartta paikoilla, jotka mainittiin eepoksessa.

Dokumentoinnin lomassa tapahtuneet keskustelut laulajan kanssa koskivat yleensä pienehköjä yksityiskohtia eivätkä kestäneet kauan. Laulamisen jälkeen tehdyt haastattelut sen sijaan kestivät useita päiviä ja koskivat eepoksen tuottamista, esitysmuotoja, kontekstia ja Siri-kulttia. Haastattelutekniikka olen kuvannut toisaalla (Honko 1993, 134–136).

Siri-epos oli nyt ensimmäisen kerran historiansa aikana tallennettu pitkässä muodossaan. Myöhemmin ilmeni, että sanellun version pituus oli vain puolet nyt laulettuista. Jotkut episodit, jotka olivat alle kymmenen säettä sanellussa, venyivät lähelle sataa säettä laulettuun versioon. Tähän johtavan poeettisen tekniikan selvittely oli oleava yksi keskeinen tutkimustehtävämme.

Kävi ilmi, että tämä oli ensimmäinen kerta, kun Gopala Naika oli laulanut Siri-epoksen alusta loppuun. Epos oli liian pitkä kokonaan esitettäväksi niissä tilaisuuksissa, joissa sitä käytettiin, siis perusmyytinä paliodaliassa ja suuressa Siri-juhlassa tai työlauluna riisipellolla. Lisäksi esitysmuoto saattoi asettaa esteitä lineaariselle kerronnalle, kuten edellä huomautin. Aina oli rinnakkais-toimintoja, jotka asettivat rajoja ja ehtoja itse kertomuksen kehittelylle.

Tätä taustaa vasten on ymmärrettävä laulajan tyytyväisyys työhömmme Ujirissa, fyysisestä rasituksesta huolimatta. Vielä vuosia myöhemmin hän korosti sitä, että tuolla kerralla hän sai vapaasti antaa laulun elää, esittää tärkeät kohdat seikkaperäisesti ja rytmittää kertomusta toivomallaan tavalla. Jatkuva laulaminen on hänestä parempi esitysmuoto kuin sanelu, jossa jää tarpeetonta aikaa ja joka vaatii jatkuvasti aloittamaan uudestaan.

Uusi tilanne ilmeisesti täytti laulajan piilevän toiveen saada edes joskus antaa taiteensa kummuta rajoituksitta. Samalla se ratkaisi tekstualisaation ongelman, ei vain laulajan vaan myös tutkijoiden kannalta. Kulttuurihistoriallisesti on jotain merkitystä sillä, että laajan suullisen eepoksen audiovisuaalinen tallennus oli onnistunut tavuakaan hukkaamatta ja laulajan eleitä myöten. Tällaista dokumenttia ei maailmassa ole monta. Yhtä tarkasti on tallennettu tekemämme haastattelut, eri tilanteissa käydyt keskustelut ja laulajan esittämät kommentit eepoksesta. Ja epos on pituudeltaan 15 682 säettä, vain kuusi säettä lyhyempi kuin Homeroksen Ilias.

4. Mentaalinen teksti ja multiformit

Tekstualisaatio-ongelman ratkaisussa olimme siis kohdanneet paradoksin. Kertomusta oli mahdotonta esittää riittikontekstissa kokonaan, koska sen eri jaksot olivat samanaikaisesti fyysisesti läsnä. Toisaalta, tuo läsnäolo edellytti koko kertomuksen olemassaoloa osanottajien tajunnassa. Tämä tutkimustilanne pakotti ottamaan käyttöön uuden käsitteen, ”mentaalisen tekstin”. Jos

eeposta ei itse asiassa koskaan kuultu kokonaan, sen ainoa kokonainen olo-muoto oli hypoteettinen mentaalinen teksti laulajan tajunnassa. Tuon tekstin olemassaolo ja laatu todentui eri esityksissä: kyseessä ei ollut teksti kirjallisessa mielessä vaan yhdistelmä erilaisia tekstin aihioita, juonirunkoa, välttämättömiä ja valinnaisia episodeja, avaintilanteissa käytettäviä kuvauksia, toistuvia kuvia, formuloita ja fraaseja – siis myös ja nimenomaan kielellistä ainesta. Kuulijatkin hallitsivat jotain mentaalista tekstistä kuten juonirungon pääpiirteissään ja heitä kiinnostavat jaksot, mutta tämä hallinta oli vaatimaton eikä rinnastu laulajan kompetenssiin, jossa hallinta nivoutuu osaksi esitysvalmiutta.

Keskeltä eeposta oli vaikea aloittaa, kuten Gopala Naika totesi, mutta kun laulukerä aukaistiin oikein, kielen langat soluiivat luontevasti näkyviin toistensa alta, aina keskinäiset yhteytensä säilyttäen. Tämä oli sitä mielen ja tajunnan automatiikkaa, joka antaa laulajalle vapauden miettiä poeettisia ratkaisuja laulun aikana. Laulajan varsinainen työ onkin juuri esitysstrategian toteuttamisessa, juonen kuljetuksessa ja poeettisten keinojen hienosäädössä. Laulun sanoitus ei ole pätevälle laulajalle ongelma. Oikein esiin purkautuva kertomus on vaivaton esitys, kuten Radloffkin korosti, sanoja ei tarvitse tailla.

Tärkeä mentaalisen tekstin osa on laulajan mielikuva esimerkiksi jostain paikasta tai tapahtumasta, palatsista, riisipellosta, hääkulkueesta yms. Laullessaan hän hyödyntää visuaalisia aineksia, jotka pohjautuvat hänen omien aivojensa ”kuvamateriaaliin”, näköhavaintoihin, kokemuksiin ja niiden yhdistelyyn eepoksen kuviin ja kohtauksiin. Muistiin kerrostuneilla mielikuvilla on paitsi sisältö myös muoto; tajuntaan noustessaan ne tulevat juonenkuljetuksen määräämässä järjestyksessä, kutsuvat toisiaan, kääntyvät kuvista ja tunnetiloista kielellisiksi ilmauksiksi, toteuttavat itsensä jo ennalta käytetyssä muodossa mutta joustavasti, lyhyemmin tai pitemmin, siten kuin laulua työstävä esittäjä hyväksi katsoo.

Juuri pituuden sääteley kuuluu laulajan tietoisiin poeettisiin ratkaisuihin laulun aikana. Saimme kauan pohtia kysymystä, mikä mahdollistaa tekstin episoditason yksiköiden laajan pituusvaihtelun. Aloimme kutsua sitä ”eepoksen hengitykseksi”. Osaselityksiä löytyi: tiettyjen episodien pakollisuus tai valinnaisuus oli yksi, esitysmuodon asettamat rajat toinen, laulajan poeettiset ambitiot (”tärkeästä asiasta on laulettava seikkaperäisesti, koristellen ja tähden-nellen”) kolmas, kerronnan rytmiiä säätelevän mutta merkitykseen vaikuttamattoman refrengin (Siri-eepoksessa ”Naaraayina oo Naaraayina dee oo”) käyttö neljäs, jne. Näiden selitysten hankaluutena oli, että ne usein koskivat enemminkin esityksen kontekstia kuin eepoksen tekstiuniversumia.

Ratkaisu löytyi kuitenkin multiformista, sekin uusi käsite, jolla aloimme osoittaa samassakin eepoksessa toistuvia tapahtuman tai tilanteen kuvauksia, joskus lyhyitä, joskus pitkiä, mutta aina tietyn tunnustettavan kielellisen ”jää-

tyneen” aineksen sisältäviä. Huomasimme, että olisi väärin pitää erillään teksti eli sisältörakenteen taso ja tekstuuri eli kielellisen ilmauksen taso. Näin silläkin uhalla, että analyysi tällöin rajoittuu yhden kielen ja siinäkin tarkkaan ottaen vain eepisen diskurssin piiriin. Kun laulajan mielikuva riisipellon poikki kulkemisesta, vieraiden vastaanottamisesta tai vierailun aiheen kyselemisestä – kaikki tuluepiikan tyypillisiä multiformeja! – toteutuu laulussa, se tulee suoraan hänen todellisuudestaan, hyvin konkreettisenä, kielelliseltä ilmaisumuodoltaan lähes valmiina.

Rakennekaavojen abstraktiset yksiköt kuten Alan Dundesin esittämät motifeemit toimivat hyvin meidän tutkijoiden ymmärryksen apuvälineinä, mutta laulajille niistä on vähän tai ei lainkaan hyötyä. Päätimme pitää multiformit niin lähellä kielitasoa, että ne olisivat ainakin periaatteessa laulajan tunnistettavissa ja siten ”reaalisia”. Vaikka ne ovat merkitysyksiköitä, ts. laulaja muistaa ne ”merkitysmöykkyinä”, ei esimerkiksi lauseina, niitä ei saa päästää irtautumaan siitä avainsanojen, formuloiden ja fraasien edustamasta kielitasosta, jossa ne kuitenkin toteutuvat. Tämä merkitsi sitä, että oli luovuttava strukturalismin keskeisestä periaatteesta käsitellä analyttiset yksiköt ei pintarakenteen, kuten kielen, vaan pelkästään sisällön ja funktion tasoilla, jolloin ääritapauksessa samoiksi voidaan merkitä tekstit, joilla ei ole tekstuureissaan yhtään yhteistä sanaa. Meidän multiformimme tulisi siis riippua kiinni sanoissa, fraseologiassa, äänteellisesti ja/tai semanttisesti hallituissa rinnastus- ja kertokuvioissa jne. ja lakata olemasta, kun viimeinenkin sanallinen linkki sen esiintymien välillä katoaa. Näin siitä huolimatta, että multiformin elämä on jatkuvaa vaihtelua ja sopeutumista eri tekstiympäristöihin, eikä se suinkaan vertaudu fraasien ja formuloiden paljon ahtaampaan kielitason variaatioon. Ratkaisumme on mielekäs laulajan idiolektin selvityksessä, jossa multiformin kielelliset tunnistetut ovat jopa empiirisesti koeteltavissa, mahdollisesti myös paikallistraditiossa ja koko kieliperinteen alueella, ainakin osittain. Muihin perinneyhteisöihin ulottuva vertaileva tutkimus saattaa myöhemmin vaatia täydentäviä ratkaisuja, mutta niiden aika ei ole nyt, kun tutkitaan perinteen tuottamista tietyn perinnejärjestelmän piirissä.

Silti samankin perinnejärjestelmän piirissä tekstuurin ohella myös tekstiyhteys, multiformin kotekstit ja linkkiytyminen muihin multiformeihin on tärkeä tunnistamisen johtolanka silloin, kun multiformi esimerkiksi lyhenee draamattisesti tai joutuu sopeuttavan käsittelyn kohteeksi alkaen jyrkästikin poiketa muista esiintymistä. Koska karjala on lukijaa lähempänä kuin tulu, otan ensin esimerkin multiformista Latvajärveltä. Vuonna 1834 Elias Lönnrot Kalevalan kannalta perin tärkeällä matkallaan merkitsi Arhippa Perttuselta muistiin 452-säkeisen Kilpakosintarunon (SKVR I:1 469). Vuonna 1872 A. Berner laulatti Arhipan poikaa Miihkalia ja sai 369-säkeisen Kilpakosinnan (SKVR I:1 473). Vielä ahkerammin Miihkalia vuosina 1871, 1872 ja 1877 haastatellut A. A. Borenus-Lähteenkorva merkitsi kolmannella matkallaan muistiin

385-säkeisen toisinnon (SKVR I:1 473a). Kolmas Miihkalin toteutus Kilpakosinnasta, 361 säettä (SKVR I:1 473b), osui M. Varosen haaviin 1886. Seuraavassa merkinnältään yksinkertaistetut katkelmat Arhipan ja Miihkalin laulantojen johdannosta. Ne sisältävät kumpikin kaksi multiformia, joista käytetään nimiä Pesijäneiti (1) ja Purren kysely (2).

Arhippa Perttunen, 1834:

- (1) Annikki saaren neiti,
sisar seppo Ilmarisen
joutu sotkot sotkomassa,
vaattiet viruttamassa
rannalla meryttä vasten,
vasten merta hienetta.
- (2) Keksi mustasen mereltä,
sinervöisen lainehilta.
Sanan virkko, noin nimesi:
”Kuin lienet vesi kivonen,
vesi päällesi vetäköö;
eli lienet lintu karja,
niin sie lentoh levitö;
kun lienet kalanen karja,
niin sie uimah uretu;
kun lienet isoni pursi,
eli veioni venonen,
niin kohin kotihin käänny,
perin muille valkamoille!
Lienet pursi Väinämöisen,
niin perin kotio käänny,
kohin muille valkamoille!”

Arhippainen Miihkali, 1877:

- (1) Anni tytti, aino neiti,
läksi voattien pesuilla,
räpähiesä räimimähe
nenäh on utuisen niemen,
peähä soaren terhentyisen,
pitän laiturin nenähe.
- (2) Iski silmiä itähe,
loi silmänsä luotehella;
keksi mustasen mereltä,
sinervöisen lainnehilta.
Niin siitä sanuo soatto:
”Kuin lienet lihani karja,
niin sie lentohon levitös;
kuin lienet kalani karja,
niin sie uimahan ujoissu,
vesi peälläsi vetähö;
kui veion veno punani,
kohin näillä valkamoilla,
perim muilla valkamoilla!
Kuin on pursi Väinämöisen,
perin näillä valkamoilla,
kohin muilla valkamoilla!”

Pesijäneiti-multiformia ei tarvinne ohittaa toteamalla, että ”kyseessä lie-nee yleinen johdantoklisee” (Kuusi 1961, 204). Se on nimittäin sukua seuraavanlaisille, samalla alueella mm. Ison tammen runossa ja pistoksen loitsuissa esiintyville mytologeemeille, myyttiaiheille:

Neiti päätänsä sukivi,
hapsiansa harjaeli,
kosken korvalla syvällä,
jukosella juurikalla,
suvastapa pii pirahiti,
taittui taimon harjastansa.
(Latvajärvi 1893. SKVR I:4 843.)

Terhetär terävä neiti
seulo seulalla utuja
nenässä utuisen niemen,
peässä soaren terhenisen,
poltteita pannessasi,
piille pisteässä.
(Vuonninen 1872. SKVR I:4 587.)

Taustalla on mielikuva jostakin maailman luomiskauden tapahtumasta, jossa naispuolinen luojaolento, joskus pahan roolissa, pesee, peseytyy, kampa, seulo jne. vesipaikan äärellä, joka myyttiaiheessa on alkumeri. Jotakin mitätöntä lennähtää tekemisen sivutuotteena syrjään, yhtä mitätöntä kuin Kilpakosintarunon rannalta nähty ”mustanen merellä”, mutta se on luomisen siemen, josta sukeutuu jotain suurta ja merkittävää.

Nämä aiheparalleelit ovat hyödyksi pohdittaessa Pesijäneiti-multiformin asemaa laulajan arsenalissa. Ne antavat vihjeen siitä, miksi kertova runo al-

kaa niin kuin se alkaa. Monet eepokset käynnistyvät maailman luomisnäytelmään kuuluvilla aiheilla. Ne sananmukaisesti luovat oman universuminsa; näin tekee mm. tutkimamme Siri-eepos, joka alkaa viittauksella Parasuraaman luomistekoon, tulujen maan ja päätemppelin jumalten syntyyn ja johtavan klaanin palvontamenojen perustamiseen (säkeet 1–49). Kannattaa aina katsoa kertovan runon alkua: piilekö siinä ehkä ajatus universumin alkutapahtumasta.

Tätä tietä jatkaen löytyisi Latvajärveltä ja lähi-Vienasta kokonainen intertekstuaalinen maailma erilaisia mutta samafunktioisia syntyjä: merestä nouseva peukalonpituinen mies, neljä ”niemen päässä” niittävää neitoa, nuotiosta ”niemelle nimettömälle, saarelle selälliselle” lennähtävä kipinä, ”kirjavan kiven selältä” vesirajaan kertyvä tuuliajo jne. ovat mytologeemeja, jotka täyttävät myyttisen vesipaikan ja tekemisen näennäisesti mitättömän sivutuotteen ehdot. Tämä saattaisi olla yksi multiformitutkimuksen suunta edellyttäen, että pysytään reaalisen intertekstuaalisen maailman piirissä, ts. ettei laajenneta aluetta ja repertoaareja ad absurdum, siis sellaisiin mielikuva-aineistoihin, jotka eivät koskaan ole olleet kosketuksissa toisiinsa eivätkä tutkittavien laulajien tajuntaan.

Esimerkkini valaisee myös multiformin tiukempaa rajaustapaa, jossa esiintymien välillä on kielitason lähisukuisuutta. Tämän mukaan kahdesta ensiksi esitetystä aiheparalleelistä ”päätänsä sukiva neiti” jäisi pesijäneiti-multiformin ulkopuolelle mutta ”Terhetär terävä neiti” pääsisi sen piiriin yhteisen formula-aineisen (utuinen niemi, terheninen saari) turvin.

Runsaan vertailuaineoksen turvin voi osoittaa, että Miihkalin pesijäneiti-multiformi edustaa perinteen valtauomaa, Arhipan pesijäneiti taas melko harvinaista muodostetta. Havainto vahvistaa Boreniuksen toteamusta, jonka mukaan Miihkali ”isänsä laulun rinnalla noudatti jotakuta muutakin tai muita laulajia” (SKVR I:4, ks. s. 1078), ts. hän ei ollut aivan isänsä veroinen laulaja ja laulajanakin luonteeltaan toisenlainen, huolekkaammin paikallistraditiosta ohjautuva. Itse asiassa Arhipan multiformi on esimerkki uudestaanrunoilusta, perinpohjin uudistavasta multiformin käsittelystä, jossa kielitason yhteisaineksetkin alkavat käydä vähiin (Anni-neiti, vaatteiden pesu). Tämä ei merkitse, ettei hän niitä olisi tuntenut enemmänkin. Alkaahan Arhipan samalla kerralla Lönnrotille laulama Lemminkäisen virsi näin: ”Oli lieto Lemminkäinen, oli ongella olova, kävyksillä aina käyjä, *nenässä utuisen niemen, päässä saaren terhenisen*” (SKVR I:2 758). Pesijäneidissä tavallisin paikkaa osoittava formula oli siten hänen käytössään.

Arhipan eepikon ote on määrätietoisempi kuin Miihkalin: hän esittelee Annikin Ilmarisen siskona heti alkuun ja toistaa tietoa, kun taas Miihkali on laulanut yli kahdeksankymmentä säettä, ennen kuin paljastuu, että Annikilla on veli, ja toiset kahdeksankymmentä (ks. SKVR I:1 473), ennen kuin käy ilmi, että veli on Ilmarinen. Voi vain uumoilla, mitä tällainen ero on merkinnyt kummankin mentaalisisissä teksteissä, mm. yhteyksien näkemisessä eri ru-

nojen välillä. Voi olla, ettei Miihkalista olisi ollut Lönnotiksi, Arhipasta sen sijaan kyllä.

Näitä taustoja vasten toinen multiformi, Purren kysely, vaikuttaa lähes ongelmattomalta. Arhipan ja Miihkalin laulutavat ovat peräti samankaikuisia: identtisiä tai lähes identtisiä säkeitä on runsaasti. On makuasia, kumman näkee taitavammaksi kerron käyttelijäksi. Runsaskaan kielitason ainesten samuus ei silti estä korostamasta kahta havaintoa: (1) multiformiesiintymät eivät juuri koskaan ole identtisiä; (2) aineksen lisäykset ja puuttumiset eivät ole ennustettavissa. Näkökulmaa onkin syytä korjata: olemme tekemisissä kertakäyttöä huomattavasti laajemman eeposrekisterin ja laulajan idiolektin kanssa, emme tekstuaalisen mallin, joka pyrittäisiin toistamaan. Laulannan vaihtoehtoja on aina enemmän kuin näkyy toteutuneista esityksistä. Näin on siitäkin huolimatta, että Miihkalin Kilpakosinnan toisinnot ajalta 1872–1886 säilyvät suorastaan yllättävän stabiileina. Sen vapauden, jota Arhippa sovelsi suuressa, Miihkali löysi pienessä: niinpä koko kalevalaisen perinteen ja vielä enemmän Lönnotin Kalevalan yksi perusformula, Arhipalla ”Sanan virkko, noin nimesi”, oli Miihkalilla 1872 ”Itsepä sanoiksi virkko”, 1877 ”Niin siitä sanuo soatto” ja 1886 A. R. Niemen rekonstruktion mukaan ”Itse tuon sanoa soatto” (julkaisija on epähuomiossa merkinnyt toisinnon I:1 473b Arhippa Pertusen nimiin). Jos tarkasteltaisiin Purren kysely -multiformin esiintymiä muilla laulajilla Miihkalin idiosynkrasiat (esim. lihainen karja pro lintukarja) tulisivat esiin.

Purren kysely -multiformien lähisukuisuus kiistatta vahvistaa Pesijäneiti-multiformien yhteenkuuluvuuden Arhipankin tuotoksen osalta. Tällaista kontekstuaalista todistetta on syytä pitää silmällä, kun esiintymä on lyhyenlainen, ts. kielitason vertailuun tulee niukasti ainesta. Vuonna 1834 Lönnot sai Latvajärvellä joltakulta Kilpakosinnan toisinnon, jonka runomitta ontuu pahasti toimittajan rekonstruktion jälkeenkin. Itse muistiinpano katkeilee päättyen 65 säkeen jälkeen keskelle Kultaneito-aihetta (SKVR I:1 470). Toisinto alkaa nyt puheena olevilla multiformeilla:

- (1) Anni tyttö
läksi vaatteen pesoon;
- (2) loi silmänsä luotehelle,
käänti päänsä päivän alle,
keksi mustasen merellä,
sinervöisen lainehilla,
itse noin sanoiksi virkki:
”Kun ollet isoni pursi,
kohti näitä maita,
kylin muita valkamoita!”

Ilman vertailuainesta ensimmäistä säeparia olisi mahdoton arvata itsenäiseksi multiformiksi. Perusajatuksen tiivistäminen jopa useista kymmenistä säkeistä yhteen ei kuitenkaan ole ennenkuulumatonta eeposten maailmassa.

5. Multiformit ja eepinen leveys

Äskettäin pidetyssä kongressissa multiformit määriteltiin ”pituudeltaan vaihteleviksi, toistuviksi taiteellisiksi ilmauksiksi, joihin kerronta perustuu ja joiden perusteella voi tunnistaa perinnelajin” (Honko–Honko 1995: 211). Taiteellinen viittaa tässä perinteenmukaisiin poeettisiin sääntöihin, joita eeposdiskurssin on noudatettava. Koska moni lukija on varmaan yhdistämässä käsitettä tavalla tai toisella ns. suullisten formuloiden teoriaan, on paikallaan lyhyesti todeta, että puhe formuloista ja formulamaisista aineksista on vastakaista puheelle multiformeista. Edellisessä tutkitaan ilmauksen kiinteyttä ja tuon kiinteuden säilymistä, jälkimmäisessä taas tutkitaan ilmaisun vaihtelua ja vaihtelun muotojen merkitystä. Oral formula -teoria lähti liikkeelle puolen säkeen pituisista henkilön epiteeteistä Homeroksella eikä se ole koskaan päässyt irti tuosta formaatista (vrt. Honko–Honko 1995, 234). Sellaisena se säilyy teorian ehkä parhaalla soveltajalla John Foleylla (1990), joka laajentaa formulatutkimusta fraseologian ja prosodian systemaattisen tarkastelun suuntaan. Pidän tätä hyvänä ratkaisuna, sillä formula-käsite on tarpeen lyhyiden, ”kivettyneiden” ilmausten käsittelyssä (niiden pituus on yleensä puolesta kahteen säettä). Nyt puheena olevan eepisen laveuden luomisessa formuloilla ei ole sanottavaa merkitystä. En pidä aiheellisena eräiden tutkijoiden yritystä laventaa formulaa käsitettä (jo Lord puhui formulamaisesta ilmauksesta kiinteiden järkkyydessä ja pituuden kasvaessa), esimerkkinä termi formulaballadi (McCarthy 1990, 153). Lyhyesti: multiformi ei ole formula eikä formulamainen aines, sen sijaan se voi sisältää molempia.

Entä ”teema” (theme) tai ”tyyppikohtaus” (type-scene), jotka formulateoriassa viittaavat formulaa laajempaan yksikköön? Lordin määritelmän mukaan teemat ovat ”idearyhmiä, joita käytetään säännöllisesti kerrottaessa kertomus perinnelaulun formulamaisella tyylillä,” ja ”samoja perustapahtumia ja kuvauksia, [jotka] kohdataan yhä uudestaan” (Lord 1960, 68). John Foley puhuu multiformeista mutta enimmäkseen yleisen multiformisuuden merkityksessä, ei muisti- tai merkitysyksikkönä (teeman synonyyminä hän käyttää joskus multiformia, ks. Foley 1990, 247–287). Ongelmallista on, ettei aina ole selvää, minkä aspektin (perinteen? rakenteen? tekstijakson? laulajan? merkityksen?) pohjalta teema määritellään.

Sekä formulaa että teemaa rasittavat monet vuosikymmenten mittaan tehdyt sitoumukset, joiden purkaminen ei enää onnistu uusilla määritelmillä. Vaikka multiformi ja teema näyttäisivät joskus osuvan yksiin, en kiirehtisi samastamaan niitä. Tässä vaiheessa tyydyn multiformiin yksikkönä, jonka avulla voidaan yrittää löytää reaalisia sepityselementtejä laulajan tajunnasta ja oppia jotain eepisestä vaihtelusta ja eepisen leveyden tuottamisesta. Se toimii tavallaan emic- ja etic-tasojen välittäjänä. Laulajalla on omat nimityksensä tuotokselleen ja sen osille, tutkijalla taas omat termisarjansa toisaalta

tekstin syntagmaattista osittelua, toisaalta rakenneanalyysejä varten. Multiformi ei kuulu mihinkään näistä. Se on eksploratiivinen väline laulajan sepitystekniikan tutkimuksessa. Se tarkoittaa ensisijaisesti toteutunutta, dokumentoitua multiformin muotoa, toissijaisesti näiden muotojen kimppeä ja harvemmin sille varattua lokeroa perinnevarastossa. Se on kiistatta rekisterin osa, kielellisesti hallittu merkityksenkantaja, mutta en halua venyttää metaforaa yhtään pitemmälle. Siksi en puhu esimerkiksi formeemeista (vrt. morfeemi, morfi). Eeposdiskurssissa voi olla aineksia, jotka eivät missään vaiheessa kuulu multiformeihin.

Eepostutkimus on ollut huomattavissa vaikeuksissa, kun eepistä diskursia on dokumentoitu. Ei ole saavutettu tarpeellista kielellistä tarkkuutta, on jouduttu tyytymään yhteenvetoihin ja katkelmallisiin teksteihin, epätarkkoihin käännöksiin, luonnollisen esityksen vastaisiin versioihin, käännöksen julkaisemiseen ilman alkutekstiä jne. Usein vielä toimitustyö on ollut siten valikoivaa ja korjailevaa, ettei alkuperäinen esitys ole enää tekstistä luettavissa. Tästä syystä monet aineistot ovat perinteen tuottamisen tutkimisen kannalta lähes arvottomia. Johtamani eeposprojektin tarkoitus on nimenomaan tuottaa tätä puutetta korjaavia aineistoja.

Harvat tutkijat tekevät selkeän eron esimerkiksi sanellun ja laulettun eepostekstin välillä. Vielä harvemmat ottavat huomioon esitysmuodon, esitystyylin ja esitystilanteen esiin kutsumat tekstualisaation erilaiset tyypit. Laadukkain tutkimus, joka useimmiten edellyttää tutkijan omaa kenttätyötä, on muutaman viime vuosikymmenen aikana alkanut kiinnostua juuri näistä eroista. On syntynyt melko erilaisia käsityksiä esimerkiksi sanellun ja laulettun version suhteista. Milman Parryn ja Albert Lordin serbokroatialaisissa aineistoissa sanellun ja laulettun ero on nähtävissä; he alkoivat suosia sanelua, koska sillä saadut eeposversiot olivat ”parempia”, ilmeisesti myös pitempiä. Brenda Beck raportoi tutkimansa tamiilieepoksen kohdalla 70 %:n pituuseron laulettun version hyväksi ja esitti hyvän katsauksen aineksiin, jotka putoavat pois, kun eeposta sanellaan (Beck 1982, 59). Oma kokemukseni Siri-eepoksesta on samansuuntainen: saneltu eepos (8 538 säettä) on pituudeltaan hieman yli puolet (54 %) laulettusta (15 682 säettä). Prosentti on kuitenkin harhaanjohtava, koska kohdittain lyhentyminen on voimakkaampaa, ja jos verrattaisiin säkeiden asemesta sanamäärää, niin ero kasvaisi laulettun hyväksi; siinä säkeen pituus vaihtelee enemmän mutta on keskimäärin pitempi kuin sanellussa. Ilmeisesti saneltu eeposdiskurssi on luettelomaisempaa ja vailla koristelua, johon laulettussa jo melodiakin houkuttelee. Kiinteää runomittaa ei kummassakaan ole vaan kyseessä on vahvasti rytmitetty resitaatio, joka korostuu laulettussa.

Ilmeistä on, että juuri multiformien erilainen käsittely luo eroja sanellun vahingoksi ja laulettun hyväksi ilman, että eepoksen olennainen juoni tarvetyisi tai muuttuisi. Siri-eepoksen saneltu versio sisältää muutamia kohtia, jotka puuttuvat laulettusta. Laulettun lopussa on pari jaksoa, jotka puuttuvat sa-

nellusta. Nämä seikat eivät kuitenkaan ole ratkaisevia. Perusero on juuri multiformien esittämisessä suppeammin tai laajemmin. Valaistakseni tätä otan lopuksi lyhyen näytteen eepoksesta. Ensiksi 17-säkeinen jakso sanellusta eepoksesta (Siri B). Siihen sisältyy kolme peräkkäistä multiformia. Sekä alkutekstiin että käännökseen on vahvennettu se fraasiaines, joka toistuu yli neljä vuotta myöhemmin laulettussa versiossa (Siri A).

SIRI B (762–778):

- (1) **ajuppo molatto baara paffe** yinii
toṭṭilugu paadderu ajjeru
765 **naalu baritta ponnulenu** bara **maluttuderu**
satyanapurodaa yerammaṇegū
naaraayinaa ajjeru naaraayinaa ajjeru
baalenu toṭṭiludu jeppudiyeru
(2) **naalu ballu pattuderu ajjeru**
naralooka tudittuderu ajjeru
770 **naaraayina pada paaḍuderu** ajjeru
naaraayina ajjeru naaraayina ajjeru
(3) satyoḍu puṭṭina baalendu
satyamaalookondaa **siriindu**
letteru ajjeru **pudaru diidiyeru** ajjeru
775 naaraayina ajjeru naaraayina ajjeru
addoligegu poonagaa adyagee siriindu
pudaru dettonla magaa panuppere ajjeru
naaraayina ajjeru naaraayina ajjeru
- (1) **Kuusikymmentä syltä silkkiä** tänään
kehtoon pani Adzeru.
765 **Neljän suvun neidot kutsutti**
Satyanaapurān palatsiin,
Naaraayina, Adzeru, Naaraayina, Adzeru.
Lapsen kehtoon laski,
(2) **neljään köyteen tarttui Adzeru.**
Naralookaa ylisti,
770 **Naaraayina-laulua lauloi** Adzeru,
Naaraayina, Adzeru, Naaraayina, Adzeru.
(3) Satyasta syntynyttä lasta näin
Satyamaalookan **Siriksi**
kutsui Adzeru. **Nimen antoi** Adzeru,
775 Naaraayina, Adzeru, Naaraayina, Adzeru.
"Addoligessa kulkiessasi Adyage Siri
-nimi näin saa, rakas!" sanoo Adzeru,
Naaraayina, Adzeru, Naaraayina, Adzeru.

Jakson multiformit ovat: Silkkikehto (6 säettä), Hoivailu (4) ja Nimenanto (7). Se että rajanveto on laulajan eikä kirjoittajan, ilmenee Naaraayina-säkeistä, jotka ovat paitsi kertosaäkeitä toistaessaan päähenkilön nimeä, myös rajasäkeitä lauluyksikön lopussa. Rajasäe ei lisää informaatiota kertomukseen. Sanellussa esityksessä sen käyttö ei ymmärrettävästi ole yhtä runsasta kuin laulettussa, jossa mm. rytmitys lisää sen pituutta usein säepariksi asti.

Aivan näin helppoa ei lauluyskiköiden rajanveto kuitenkaan ole, sillä rajasäe voi puuttuakin tai se sijoittuu yksikön sisään. Näin on tapahtunut ensimmäisessä multiformissa, jonka viimeinen säe on vasta rajasäkeen jälkeen aloitamassa uutta lausetta. Sanelija on jostain syystä halunnut nivoa ensimmäisen multiformin lapsen kehtoon laskemisen toisen multiformin lapsen tuodittami-

seen. Silkkikehto-aineksen muista esiintymistä ja myös alempana olevasta laulestusta versiosta ilmenee, että lapsen laskeminen kurkikirrrestä riippuvaan kehtoon ja lapsen tuudittelu ovat eri tapahtumia, joiden välillä on voinut kulua aikaa. Kehtoon laskeminen suvun neitojen toimesta on lapsen legitimaatio, jäseneksi otto sukuun, kun taas Hoivailu-multiformi kuvaa varhaislapsuutta.

Tätä 17-säkeistä saneltua jaksoa vastaa seuraava 46-säkeinen laulettu jakso, joka sisältää samat kolme multiformia mutta laajempina:

SIRI A (1761–1806):

- (1) naateene porutuguu **najippo mulotta baaro paṭṭee** najjeeruṅ
 koṅḍoo battidi paṭṭee naḍuvaro tuṅḍu oo malutteru najjeru
 muppo mulotta oo baaro paṭṭendu oo
 najjere maluttina uṅḍu
 1 765 naaraayinaa naarayina dee oo naaraayina oo
 aakaasoo aḍeṅgalla paṭṭe paṇḍeru
 toṭṭilugu naḍiyaaroo naasuyere najjeree taanu oo
 baalenee **ainu bari ponnulenee**
 voppa tappa **maluttoonu** oo tooladi **toṭṭiludee**
 1 770 **baalenee jeppuḍuderu** najjeroo oo
 naaraayinaa oo naarayina oo
 tigeḷeḍa mittuu muppo mulotta baaro paṭṭe oo
 buumi madevolla paṭṭendu
 meyikku paḍḍeru oo najjeeru oo
 1 775 naaraayinaa naarayina najjeru
 (2) **naalu balluu pattuderu najjeroo** oo
 naalu balluu pattonudu oo
 muuḍaayi paḍḍaayi tenkaayi baḍakkayii
 naalu dikku tuvonderu oo
 1 780 najjeeru nanaa raatreḍa raamayanoo pagelḍa baarato
naralooko tuḍitteru
naaraayina pado paḍḍiyeru
 baalenḍu vocciyeru
 satyanapurodaa yerammaṇḍu najjeru oo
 1 785 naaraayina najjeru vocciina uṅḍu oo
 (3) yenkaandala yinigu deeveru bemmaeru koruṇa purusaado uṅḍu oo
 undoṅgi baalegee pudaru
 vovvoṅgi riitidu diipunendu yoocane malutteru
 baale piṅgaarodu oo uddi udipaanoda magalu uṅḍu
 1 790 kaṅḡudu siri battilekkondi baale uṅḍu oo
siriindu panuppi **pudaruṅ diipe diipendu** paṇḍere
 naaraayina maga oo siriye
 paṇḍeru najjeru
pudaru puruppu oo **diḍuyere**
 1 795 satyanapuroda oo yerammaṇḍoo
 naalu raajyodu oo naalu **pudaruṅ dettonuḷa** magaa siriye
naddoligeḡu poonaga magaa
addoligeḍa sirindu pudaruṅ dettonuḷa magaa
 baṅjoligeḡu poonaga
 1 800 baṅjoligeḍa sirindu **pudaruṅ dettonuḷa** magaa
 satyodu nadappunaga
 satyamaalookanda sirindu
 pudaruṅ porappu paḍḍuḷa magaa
 naalu raajyodu naalu porappu nikku yippadu paṇḍeru najjeru
 1 805 tooladi toṭṭilu oo vocciyeru pudaruṅ porappu diḍuyeru oo
 naaraayina oo naaraayinaa
- (1) Tuohon aikaan **kuusikymmentä syltä silkkiä**, Adzeru,
 tuomansa silkin keskeltä leikkasi paloiksi Adzeru.

- Kolmenkymmenen sylen silkin
Adzeru teki.
- 1 765 Naaraayina Naaraayina de oo Naaraayina oo.
"Taivaan peittävä silkki," sanoi,
kehdon pohjalle levitti Adzeru itse.
Lasta viiden suvun neidot
yhteen **kutsui**... kurkihirren **kehtoon**
- 1 770 **lapsen laski** Adzeru.
Naaraayina oo Naaraayina oo.
Rinnan päälle kolmekymmentä sylvä silkkiä,
maan peittävän silkin näin
keholle levitti Adzeru,
- 1 775 Naaraayina Naaraayina, Adzeru.
(2) **Neljään köyteen tarttui Adzeru.**
Neljää köyttä pidellen
itään, länteen, etelään, pohjoiseen,
neljään suuntaan hän katsoi.
- 1 780 Adzeru nyt öisin Raamaayanaa, päivin Baarataa...
Naralookaa ylisti,
Naaraayina-laulua lauloi,
lasta tuuditti
Satyanaapurin palatsissa Adzeru,
- 1 785 Naaraayina, Adzeru tuudittaa.
(3) "Minulle vihdoon tänään jumala Bemmeru on lahjan antanut.
Tälle lapselle nimi
mihin tapaan olisi annettava?" näin hän tuumaili.
Tämä tytär ilmestyen arekannupusta,
- 1 790 kuin arekapuusta puhjennut siri tämä lapsi on;
näin **Siri-kutsumanimen annan, annan,** sanoi,
"Naaraayina, rakas Siri!"
sanoi Adzeru,
nimen, sukunimen antoi
- 1 795 Satyanaapurin palatsissa.
"Neljässä kuningaskunnassa neljä **nimeä saa,** rakas Siri:
Addoligessa kulkiessasi, rakas,
Addoligen Siri -nimi näin saa, rakas!
Bandzoligessa kulkiessasi
- 1 800 Bandzoligen **Siri -nimi näin saa,** rakas!
Satyassa kävellessäsi
Satyamaalookan Siri
-nimi, sukunimi näin sinulla olkoon, rakas!
Neljässä kuningaskunnassa neljä sukunimeä sinulla olkoon!" sanoi Adzeru.
- 1 805 Kurkihirren kehtoa hän tuuditti, nimen, sukunimen antoi.
Naaraayina oo Naaraayina.

Saneltu jakso on pituudeltaan 37 % laulettua. Se sisältää pääjuonen kan-
nalta olennaisen mutta ei multiformien hienorakenteen kaikkia osia. Multi-
formit eivät ole täysin homogeenisia vaan koostuvat osista, joita voi nimittää
"motiiveiksi" (motif) tai "askeliksi" (step) sen mukaan, korostetaanko kysei-
sen aineksen kykyä esiintyä itsenäisesti vai sen asemaa kerronnan prosessis-
sa. Askel-termi viittaa kehittelyn dynamiikkaan, se on yhtä kuin se minimi-
määrä uutta informaatiota, joka tarvitaan, jotta kerronta voisi siirtyä eteen-
päin. Eepin leveyden tuottamisessa viivyttely on olennaista. Se antaa myös
mahdollisuuden koristeluun, kuvan kehittelyyn, kohdan sidontaan edellä ole-
vien aineiden kanssa ja merkityksen tähdentelyyn. Eepos perustuu hidastelun
taiteeseen, ilman liikkeen verkkaisuutta, tai oikeammin, ilman juonenkulun
hidastusta olennaisissa kohdissa ei synny eepostaidetta. Multiformit sinänsä

eivät edusta, kuten näemme, sen paremmin ripeää kuin hidasta juonenkuljetusta. Niitä käytetään molemmissa.

Tuskin tarvitsee todistella, että laulettu versio on taiteellisempi (= perinteellisen poetiikan säännöt ja mahdollisuudet paremmin toteuttava) kuin saneltu. Laulajalla on vaikeuksia kehitellä multiformin hienorakennetta saneluun pohjautuvassa esityksessä. Esimerkiksi Silkkikehto-multiformi jakaantuu sanelussa kolmeen askeleeseen: ensin silkki pannaan kehtoon (säkeet 762–763), sitten kutsutaan suvun neidot (764–766) ja lapsi lasketaan kehtoon (767). Lauletussa on viisi askelta: ensin silkin puolitus (1761–65), sitten toisen silkin levitys kehdon pohjalle (1766–67), suvun neitojen kutsuminen (1768–69) ja lapsen laskeminen kehtoon (1769–71) ynnä lopuksi toisen silkin levitys lapsen ylle (1772–75). Ensimmäinen askel sisältää kertokuvion, jota en tässä laske eri askeleeksi, vaikka se eri lukusanan sisältävänä ehkä sen ansaitsisi.

Siinä missä saneltu esitys tyytyy luettelemaan kolme tärkeintä tapahtumaa, laulettu versio luo yksityiskohtien logiikan ja kehittää multiformin avaimeksi *silkin*. Se lakkaa olemasta pelkkä kangas ja muuttuu keskeissymboliksi, jolla on monta merkitystä: se edustaa jumalallista alkuperää olevaa lasta kohtaan tunnettua kunnioitusta, sen suunnaton määrä korostaa lapsen arvoa Adzerulle, se saa myyttiset mittasuhteet ”peittäen taivaan, peittäen maan” ja luo siten kehdosta maailman keskipisteen, se toimii siteenä suvun ja sen uuden jäsenen välillä. Näitä merkityksiä myötäilee hienosti runon muoto: multiformi alkaa silkistä ja päättyy silkkiin, se on keskeisin kertoa, ei vain sanallista vaan semanttista kertoa luova tekijä. Se ei pelkästään avaa ja sulje multiformia vaan yhdistelee symboliset merkitykset ajatuksen ja toiminnan tasoilla. Tässä on eepostaiteen ydin pienoiskoossa.

Hoivailu-multiformi on sikäli heterogeeninen niin sanellussa kuin laulettussa versiossa, että se koostuu kahdesta eri motiivista, joiden merkitystehtävä on kuitenkin sama: ne kuvaavat suhteellisen pitkän lapsuusjakson kulumista Adzerun hoivatessa ja ”opettaessa” lasta. Ensimmäinen motiivi kuitataan sanelussa yhdellä säkeellä (766), lauletussa se muotoutuu kosmiseksi kuvaksi (1776–79), jossa Adzeru suojaa tuudittamaansa lasta kaikilta ilmansuunnilta ehkä uhkaavilta vaaroilta ja/tai saa nuo ilmansuunnat (jumalat?) tietoisiksi lapsen tärkeydestä. Toinen motiivi sanellussa versiossa sisältää ihmisten maailman (Naralooka) ja pääjumalan Vishnun (Naaraayina) ylistyksen (769–771), lauletussa versiossa (1780–85) tulee mukaan täydellinen viisauden opetus: se tapahtuu resitoimalla suuria eepoksia, öisin Ramayanaa ja päi-visin Mahabharataa. Kuvan taiteellinen muokkaus tähtää samaan kuin edellinen multiformi: kehdossa tuuditeltu lapsi on maailman keskipisteessä ja on yhteydessä universumin, sekä fyysisen että henkisen, kaikkiin ulottuvuuksiin.

Nimenanto-multiformi referoidaan asiallisesti mutta jälleen katkelmallisesti sanellussa versiossa. Siinä on kaksi rajasäkein osoitettua osaa, Nimenanto (772–774) ja Lisänimet (775–778). Lauletussa multiformissa perusrakenne

on sama, vaikka rajasäe niiden väliltä ehkä hieman yllättäen puuttuu. Sen sijaan multiformin alkuun ilmestyy rajasäkeenomainen askel: toteamus lapselta jumalan (Brahman) lahjana (1786). Nimenannon muut elementit ovat nimeämistehtävän asetus (1787–88), nimen perustelu (1789–91) ja nimen antaminen (1792–95).

Multiformin toinen perusosa kuvaa Siri-lapsen tulevaa valtapiiriä. Laulaja ilmeisesti viittaa eepoksen tapahtumien jälkeiseen aikaan, jolloin Siri on maallisen elämänsä läpikäytyään ja myyttiseksi esikuvaksi kohottuaan palannut jumalten joukkoon ja kulkee palvonnan kohteena lähiseutujen temppeleissä vuotuisten Siri-juhlien yhteydessä. Kuva on feodaalinen mutta realistinen: maapohja kuuluu suurehkoille maatiloille, joita suurmaanomistajat kuninkaan tavoin hallitsevat. Neljästä kuningaskunnasta mainitaan nimeltä vain kolme, joten eepin laventamisen varaa jää. Lisänimet-jakson rakenne on seuraava: nimien luettelo (Addolige 1797–98, Bandzolige 1799–1800, Satyamaalooka 1801–03) ympäröivät lähes identtiset kehyskäkeet (1796, 1804), ja multiformi päättyy rajasäkeenomaiseen kertaukseen (1805), jonka tuudittelumotiivi nivoo nimenannon edellä olleisiin multiformeihin lisäten kerronnan semanttista koheesiota. Naaraayina-säe (1806) vahvistaa, että rajalla ollaan.

Tämä analyysiesimerkki valaisee nimenomaan pitkän eepoksen arvoitusta. Toiseen yhteyteen on jätettävä muiden pituuteen ja yleensä eeposdiskursiini vaikuttavien tekijöiden kuten laulantatilanteen, eri esitysmuotojen ja performatiivisten tyylien tarkastelu. Samoin multiformien analyysia voi syventää lisäämällä esiintymien määrää. Tämä voi tapahtua esimerkiksi poimimalla saman multiformin toteutukset Siri-eepoksen yhden toteutuksen eri kohdista (vrt. Honko–Honko 1995, 216–228) tai saman laulajan Siri-eepoksen eri esityksistä. Oma tehtävänsä on etsiä saman multiformin esiintymät saman laulajan tuntemista eri eepoksista. Tai voidaan ylittää laulajan idiolektin rajat ja siirtyä vertailemaan multiformien käyttöä eri laulajilla. Tässäkin on monta etenemisen vyöhykettä: (1) Gopala Naikan laulannan vaikutuspiirissä olevat laulajat, (2) hänen joskus tapaamansa laulajat, (3) etäisempien tulunkielisten perinnealueiden laulajat. Vaikuttaa siltä, että yhden laulajan eepostradition perinpohjainen dokumentaatio antaa myös vertailevalle tutkimukselle varmemman pohjan kuin monilta laulajilta kootut, tekstimassaltaan vaatimattomat näytteet eeposrekisteristä.

KIRJALLISUUS

- BECK, BRENDA F. 1982: *The Three Twins. The Telling of a South Indian Folk Epic*. Bloomington, Ind.
- FOLEY, JOHN MILES 1990: *Traditional Oral Epic. The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley–Los Angeles–London.
- HONKO, LAURI 1976: Kulttuurin rooli yhteiskuntakehityksessä. *Kehityskaatiedon perusteet*. Toim. LAURI HONKO ja EEVA-LIISA MYLLYMÄKI. Turku.

- HONKO, LAURI 1987: Kalevala: aitouden, tulkinnan ja identiteetin ongelmia. *Kalevalaseuran vuosikirja* 65. Helsinki.
- 1989: The Real Propp. *Studia Fennica* 33. Helsinki.
- 1993: Dialogisesta kenttämätodista. *Sanajalka* 34 (1992). Turku.
- 1995: Traditions in the construction of cultural identity and strategies of ethnic survival. *European Review* Vol. 3, No. 2.
- HONKO, LAURI–HONKO, ANNELI 1995: Multifforms in Epic Composition. *XIth Congress of the International Society for Folk-Narrative Research (ISFNR), January 6–12, 1995, Mysore, India. Papers* Vol. II. Mysore.
- JANGBIAN JIACUO 1987: Kuningas Geser -epoksen esittäjästä. *Kalevalaseuran vuosikirja* 65. Helsinki.
- KAUKONEN, VÄINÖ 1956: *Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos*. Helsinki.
- KUUSI, MATTI 1961: Mitättömistä aineksista. *Kalevalaseuran vuosikirja* 41. Helsinki.
- 1987: Eeppiset runoketjut Kalevalan perustana. *Kalevalaseuran vuosikirja* 65. Helsinki.
- LORD, ALBERT B. 1960: *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.
- 1987: Kalevala, eteläslaavien epiikka ja Homeros. *Kalevalaseuran vuosikirja* 65. Helsinki.
- MCCARTHY, WILLIAM BERNARD 1990: *The Ballad Matrix. Personality, Milieu, and the Oral Tradition*. Bloomington–Indianapolis.
- NEKLJUDOV, SERGEI JU. s.a.: The Mechanisms of Epic Plot (with special reference to the Mongolian Geseriad). *Oral Tradition* (painossa).
- PROPP, VLADIMIR 1984: Kalevala kansanrunouden valossa. *Kalevalaseuran vuosikirja* 64. Helsinki.
- RADLOFF, W. 1885: *Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme. V. Der Dialect der Kara-Kirgisen*. St. Petersburg.
- RAMANUJAN, A. K. 1991: Three Hundred *Rāmāyaṇas*: Five Examples and Three Thoughts on Translation. *Many Rāmāyaṇas. The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*. Toim. PAULA RICHMAN. Berkeley–Los Angeles–Oxford.
- REICHL, KARL 1992: *Turkic Oral Epic Poetry. Traditions, Forms, Poetic Structure*. New York–London.
- SKVR: *Suomen Kansan Vanhat Runot I*. Helsinki.

LAURI HONKO: *Multiforms and the enigma of long epic*

The study of oral epics is confronted with traditional poetry which differs from other folklore genres through its length, poetic rules and modes of composition. Learning the prosodic, phrasological and thematic rules of epic discourse is, however, only the beginning in seeking to understand the making and performance of oral epics. The variation of content and form is much wider than a scholar bound to the tenets of literary analysis is likely to expect and perceive. What we meet in our materials is in fact a variety of epic idiolects which utilize a more collective epic register in different ways. A closer look reveals the individualities not only of the singers and their repertoires but also the epics themselves. Yet even when the singer and the epic remain the same, the variation between different performances may be great. There is, for example, no "right" size for an epic; it may be told in a number of formats, long and short. To complicate the matter further, a single performance of a long oral epic provides a textual universe large enough for the repetition and considerable variation of the same expression.

The paradox of the long epic is that it is practically never performed in its totality. Such factors as situational context, mode of performance and performative style greatly direct and limit the possibility of linear, continuous singing. The author describes how only parts of the south Indian Siri epic could be heard in natural performance contexts such as possession rituals and agricultural work with paddy seedlings. The only way to document the epic from beginning to end in a fully developed form was to induce a natural context devoid of collateral action and let the singer do his poetic work without any disturbance from the audience consisting of three scholars using video- and tape-recorders. The result was, after seven days of singing, a version 15 682 lines long which the singer enjoyed much more than an earlier documentation where 8538 lines were produced by his dictation during six months.

The reason for the incomplete telling of the epic in ritual contexts was not only its size but the difference between the linear or "epic" discourse and three ritual discourses. The discourse resembling the epic one was used mainly in the introductory, pre-possession phase of the ritual. It disappeared when the ritual time was introduced with the appearance of mythic personages from the epic possessing the singer and the Siri-women. After that no linear telling was possible, monologic recitations ceased and a dialogic dramatization of the four generations in the Siri-family took over through the participants possessed by epic figures.

In this situation it was necessary to conceive a new term, "mental text", to denote the narrative which was never heard in its poetic totality but was known to all participants of the ritual. Most important is the mental text of the singer, not a written-like text or a text-to-be-memorized but a pool of tradition consisting of plot structure, necessary and optional episodes, stock descriptions of key events, repeatable images, formulas, phrases, in short: an idiolectal and particular-epic-oriented system of elements chosen from the traditional epic register. On the basis of it the singer is able to tell, over and over again, in short or long, partial or comprehensive forms, his own version of the narrative also known and told by others but never in exactly the same form. We need not visualize this hypothetical mental text as something stable. Rather, the singer seems to "edit" it during his performance career.

Another term provoked by the field materials was "multiform". It denotes "repeatable and artistic expressions of variable length which are constitutive for narration and function as generic markers". Oral epics abound in descriptions of time, place, key personages and basic events with slightly different wording, detail and length but maintaining textural links between the occurrences. The author exemplifies the concept with Karelian and Tulu epic materials. The Karelian case shows how Arhippá and Miihkali Perttunen, father and son, differ in their handling of the same multiforms and the epic discourse in general. The Tulu case consists of a comparison of three consecutive multiforms in the dictated and sung versions of the Siri epic by the same singer. It shows how 63% of the lines and most of the epic artistry are lost in the dictation, yet without doing any greater damage to the plot structure and utilizing several textural elements also found in the sung version.

The handling of multiforms seems to be the main key in regulating the length of oral epic in performance. The author explains the difference between his multiform and the oral-formula theory by saying that multiforms are not to be equated with "formulas", "formulaic elements" nor even "themes", even if they may occasionally contain these. It is not stability but variation which is studied by using the multiform as an explorative tool mediating between the emic and etic levels (the units of poetic expression as perceived by the singer and scholar) in the study of epic idiolect and epic register.

